FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTSELİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI PROGRAMI

OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE KANUNÎ SULTAN SÜLEYMAN İMGESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

ZALİHA PEÇE

İSTANBUL 2021

FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI PROGRAMI

OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE KANUNÎ SULTAN SÜLEYMAN İMGESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

ZALİHA PEÇE
(151301002)

Danışman
(Prof. Dr. M. Hüsrev SUBAŞI)

İSTANBUL 2021

FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
TEZ ONAY FORMU

09/07/2021

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı'nda 151301002 numaralı Zaliha PEÇE'nin hazırladığı "Osmanlı Minyatürlerinde Kanunî Sultan Süleyman İmgesi " konulu Geleneksel Türk Sanatları Sanatta Yeterlilik tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 09/07/2021 Cuma günü saat 11:00 'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** karar verilmiştir.

Düzeltme verilmesi halinde:
Adı geçen öğrencinin Tez Savunma Sınavı …/…/20… tarihinde, saat …:… da yapılacaktır.

Tez Adı Değişikliği Yapılması Halinde: Tez adının ……
……
şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi	Tarih	İmza
(Danışman) Prof. Dr. M. Hüsrev SUBAŞI	09/ 07/2021	**KABUL**
Prof. Dr. Bahattin YAMAN.	09/ 07/2021	**KABUL**
Prof. Dr. Erol KILIÇ	09/ 07/2021	**KABUL**
Doç. Dr. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK	09/ 07/2021	**KABUL**
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Nasuhi ÇELEBİ	09/ 07/2021	**KABUL**

*2. Danışman varsa doldurulacak

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Zaliha PEÇE

İmza

OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE KANUNÎ SULTAN SÜLEYMAN İMGESİ

Zaliha PEÇE

ÖZET

Çoğunlukla padişah ya da yüksek rütbeli bir devlet adamının hâmîliğinde vücuda getirilen tarih konulu minyatürlü yazmalar padişahın görüşlerini muhatabı olan okuyucuya ileterek, iktidarın gücünü perçinleyen bir işleve sahiptirler. Bu özellikleri ile minyatürlü tarih yazmaları, siyasi ve kültürel alandaki gücünü görsel olarak meşrulaştıran bir işleve sahiptir ve bu işlevin inşası padişahın yüceltildiği bir görsel dil üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalarda görülen iktidar dili eserin metni ile sınırlı kalmamış, metne eşlik eden minyatürlerde de görsel bir forma dönüştürülerek devam ettirilmiştir.

Tarih konulu minyatürlü yazmalarda yer alan minyatürlerde, iktidarı yücelten görsel dilin varlığını tespit etmeyi amaçlayan bu çalışma, bahsi edilen bu dilin izleğini içerisinde Kanunî Sultan Süleyman'ın yer aldığı minyatürler üzerinden sürmeye çalışmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlak döneminde saltanat süren Kanunî Sultan Süleyman sahip olduğu siyasi ve askeri güç ile Osmanlı padişahları arasında tartışmasız en güçlü padişahlardan biri olmuştur. Bu doğrultuda var olduğu düşünülen görsel iktidar dilinin, üzerinde en iyi müşahede edilebileceği örnekler Kanunî Sultan Süleyman'ın resmedildiği minyatürler olmalıdır.

Minyatürlerdeki görsel iktidar dilinin Türk kozmoloji anlayışı, Türk hükümdarlık sembolleri ve renk sembolizmi üzerinden irdelendiği bu çalışmada, bu dilin katmanlı yapısı çözümlenmeye çalışılmıştır. Yapılan analizler neticesinde tarih konulu minyatürlü yazmalarda yer alan minyatürlerde sultanı taltif eden, onu yücelten bir görsel dilin var olduğu tespit edilmiş, bu dilin minyatürler üzerindeki görsel izdüşümü yapılan çizimler eşliğinde gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kanunî Sultan Süleyman, Minyatür, İktidar İmgesi, İktidar Sembolleri, Türklerde Hükümdarlık, Minyatürlü Yazmalar.

THE IMAGE OF SULEYMAN THE MAGNIFICENT IN THE OTTOMAN MINIATURES

Zaliha PEÇE

ABSTRACT

Hsitorically-themed manuscripts with miniatures, often created under the patronage of the sultan or a high-ranking statesman, function to legitimize the power of the ruler by conveying the sultan's views to the addressee, reader. With these features, pictorial dates, which were used as a kind of political propaganda tool, performed these functions through the language they built in favor of the sultan. The language of power seen in these works was not limited to the text of the work but was continued by transforming it into a visual form in the miniatures accompanying the text.

This study, which aims to determine the existence of a visual language glorifying the sovereign in the miniatures appeared in historically-themed manuscripts with miniatures, attempted to trace the itinerary of this language through the miniatures that included Süleyman the Magnificent. Suleyman the Magnificent, who reigned in the heyday of the Ottoman Empire, was undoubtedly one of the most powerful sultans among the Ottoman sultans with his political and military power. In this respect, the examples on which the language of visual power, which is thought to exist, can best be observed should be miniatures depicting Suleyman the Magnificent.

In this study, in which the visual language of the sovereign in miniatures is examined through the Turkish cosmology sense, Turkish symbols of sovereignty, and colour symbolism, the layered structure of this language has been attempted to be analyzed. As a result of the analyzes made, it was determined that there was a visual language that rewarded and glorified the sultan in the miniatures in the illustrated dates, and the visual projection of this language on the miniatures was tried to be shown with the drawings made.

Keywords: Suleyman the Magnificent, Miniature, Power Image, Power Symbols, Sovereignty in Turks, İllustrated dates.

ÖNSÖZ

Tarih konulu minyatürlü yazmalar hazırlanış amaçları, ele aldıkları konular, saray içerisindeki dolanım sıklıkları da göz önünde bulundurulduğunda iktidarın söylemini etkin bir dil vasıtasıyla okuyucuya ileten bir işlevselliğe sahiptirler. Bu yazmalar yüklendikleri görevi, içerdikleri metinler ve bu metinlere eşlik eden minyatürlerdeki görsel anlatının birlikteliği üzerinden inşa ettikleri bir dil vasıtası ile gerçekleştirirler. Metin ve minyatür arasındaki bu koordinasyon, minyatürlerde suret ve siret arasında gidip gelen yeni bir okuma biçiminin kapısını aralar.

Bu çalışma, ilgili eserlerde yer alan minyatürlerdeki görsel anlatının içerdiği katmanlı dili ve bu dilin nasıl bir yöntem takip edilerek inşa edilmiş olduğunu tespit etmeyi amaçlamıştır. Bahsi edilen bu görsel dil Osmanlı padişahları içerisinde en kudretli imgelerden birine sahip olan Kanunî Sultan Süleyman tasvirleri üzerinden okunmaya çalışılmıştır.

İktidarın ve söyleminin hangi suretle bir görsel forma dönüştürülmüş olabileceğine dair sorduğumuz sorular iki farklı döneme ait iki padişah portre albümünün karşılaştırılmasını ele alan yüksek lisans tezimizin (2015) motivasyonunu oluşturmuştur. Bu çalışma sonunda ortaya çıkan bilgiler, iktidar imgelerinin görselleştirilmesi sürecinde Türk sembolizminden, Türk kozmolojisinden istifade edilerek vücuda getirilmiş bir katmanlı dilin varlığını ortaya koymuştur. Elde edilen veriler bu alanda yapılacak olan daha derinlikli bir çalışmaya muhtaç olduğumuzun farkındalığını arttırarak aynı güzergâhta yapılacak olan yeni bir çalışmanın itici gücünü teşkil etmiştir.

Çalışmam boyunca yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen değerli danışman hocam Prof. Dr. M. Hüsrev SUBAŞI'na teşekkürlerimi sunarım. Fikir ve tavsiyelerinden daima yararlandığım kıymetli hocalarım Prof. Dr. Banu MAHİR ile Prof. Dr. Bahattin YAMAN, Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK ve Dr. Öğretim üyesi Mustafa N. ÇELEBİ'ye müteşekkirim.

Ayrıca TSMK'daki çalışmalarım esnasında yardım ve desteklerini gördüğüm Sayın Zeynep ATBAŞ ve Sayın Ramazan AKTEMUR ile kütüphane çalışanlarına, müzenin dijital hizmetlerinde görev yapan Esra MÜYESSEROĞLU, Derya GÖRGEÇ ve Mustafa ARAPKIR'a, İSAM Araştırma Merkezi görevlilerine, her daim yardım ve destekleri ile yanımda olan değerli eşim Muharrem PEÇE ile annem Kerime ERDOĞAN ve iki güzel evladıma, bilmenin en büyük güç olduğunu gönlüme nakşederek bu yolda azimle yürümemi sağlayan kıymetli babam Rauf ERDOĞAN'a teşekkürü bir borç bilirim.

Zaliha PEÇE
Mayıs, 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **iv**
ABSTRACT ..... **v**
ÖNSÖZ ..... **vi**
RESİM LİSTESİ ..... **x**
ÇİZİM LİSTESİ ..... **xiii**
KISALTMALAR ..... **xviii**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
1. TÜRKLERDE HÜKÜMDARLIK OLGUSU VE KANUNÎ SULTAN SÜLEYMAN İLE BİRLİKTE ANILAN HÜKÜMDARLIK TELAKKİLERİ ... 8
1. 1. TÜRKLERDE HÜKÜMDARLIK OLGUSU 8
1. 2. KANUNİ SULTAN SÜLEYMAN İLE BİRLİKTE ANILAN HÜKÜMDARLIK TELAKKİLERİ 33
1. 2. 1. Cihanşümul Hükümdar 36
1. 2. 2. İslâm Lideri (Halife) 39
1. 2. 3. İskender İmajı 44
1. 2. 4. Eskatolojik Hükümdar 46
1. 2. 5. Âdil Hükümdar 50

İKİNCİ BÖLÜM
2. KANUNÎ SULTAN SÜLEYMAN'IN YER ALDIĞI MİNYATÜRLER VE BUNLARDAN SEÇİLMİŞ BAZI MİNYATÜRLERİN ANALİZİ 49
2. 1. KANUNÎ SULTAN SÜLEYMAN İMGESİNİN YER ALDIĞI MİNYATÜRLER 49
2. 2. SEÇİLMİŞ MİNYATÜRLERİN ANALİZİ 60
2. 2. 1. Cülûs Sahneleri 60
2. 2. 2. Elçi Kabul Sahneleri 119
2. 2. 2. 1. Otağda Kabul 119
2. 2. 2. 2. Sarayda Kabul 289
2. 2. 3. Diğer Kabul Sahneleri 370

2. 2. 4. Sünnet Şöleni Sahneleri 451
2. 2. 5. Meclis Sahneleri 482
2. 2. 6. Av Sahneleri 507
2. 2. 7. Savaş ve Kusatma Sahneleri 554
2. 2. 8. Tekli Portreler 597

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
3. DEĞERLENDİRME 618

SONUÇ 674
KAYNAKÇA 676
DİZİN 702
EKLER 708

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Kanunî Sultan Süleyman'ın cülûsu, *Süleymanânme* (TSMK, H. 1517)..... 60
Resim 2: Kanunî Sultan Süleyman'ın cülusû, *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524)..... 96
Resim 3: III. Murad portresi detay..... 111
Resim 4: Sultan II. Selim..... 112
Resim 5: Kanunî Sultan Süleyman'ın cenazesi..... 114
Resim 6: Kanuni Sultan Süleyman'ın Şah Tahmasb'ın elçisini kabulü..... 119
Resim 7: Taht sahnesi..... 172
Resim 8: Kanunî Sultan Süleyman'ın Avusturya elçisini kabulü..... 174
Resim 9: Otağ-ı ââyun..... 182
Resim 10: Padişahın önünde bahadırların ok atarak hüner göstermesi, ... 184
Resim 11: II. Mahmud'a ait tek direkli çadır..... 185
Resim 12: Kanunî Sultan Süleyman'ın Fransa elçisini kabulü..... 202
Resim 13: Belgrad kalesinin muhasarası..... 216
Resim 14: Macar Kralı Layoş ve otağı..... 216
Resim 15: Taht Sahnesi..... 224
Resim 16: Kanunî Sultan Süleyman'ın Macar kralı ve Erdel prensi Janos Zigismond'u ve Macar soylularını kabulü..... 228
Resim 17: Taht sahnesi, keramik tabak, J.A. Barlow Koleksiyonu..... 243
Resim 18: Taht sahnesi, keramik tabak, Tahran Arkeoloji Müzesi..... 244
Resim 19: Taht-ı Tavus..... 245
Resim 20: Pelliot'un Kuça bölgesinde Subaşı'nda kazıda bulunan cesedi yakılmış Budistlere ait kül muhafazasının kapağındaki ruhu temsil ettiği düşünülen kuş tasvirli detay 249
Resim 21: Hayat ağacı motifli çini örneği..... 252
Resim 22: Hayat ağacı motifli keramik kâse..... 253
Resim 23: Ağaç altında oturan iki hanedan üyesi, minai teknik ile yapılmış keramik tabak 253
Resim 24: Taht sahnesi, minaiteknik ile yapılmış keramik tabak..... 254
Resim 25: Kanunî Sultan Süleyman'ın Macar kralı ve Erdel prensi Janos Zigismond'u ve Macar soylularını kabulü..... 262
Resim 26: Keramik kâse..... 279
Resim 27: İpek ve altın dokulu madalyon formundaki duvar halısı..... 280
Resim 28: Keramik tabak..... 280
Resim 29: Kanunî Sultan Süleyman'ın Mekke şerifinin elçisini kabulü..... 289
Resim 30: Süleymaniye Camii kuzey avlu girişi önündeki dairesel formda döşeme taşı .. 307
Resim 31: Süleymaniye Camii harim girişi önündeki dairesel formda döşeme taşı..... 308

Resim 32: Süleymaniye Camii kuzey avlu girişi önündeki döşeme taşı ve üzerinde yer alan kubbe..... 309
Resim 33: Kanuni Sultan Süleyman'ın Şah Tahmasb'ın elçisini kabulü 317
Resim 34: Kanuni Sultan Süleyman'ın Safevi elçisini kabulü..... 353
Resim 35: Arz Odası'nın 18. yüzyılda yapılmış şematik planı 356
Resim 36: İskender Paşa'nın Cam-ı cem'i Kanuni Sultan Süleyman'a sunuşu. 371
Resim 37: Bursa Yeşil Camii hünkâr mahfili..... 376
Resim 38: Hz. Süleyman'ın meclis sahnesinden detay 385
Resim 39: Kaleydoskopik görüntü..... 390
Resim 40: Kaleydoskopik görüntü..... 391
Resim 41: Keyhusrev'in kâsesi..... 392
Resim 42: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 557a'dan havuz detayı. 393
Resim 43: Göz detayı 393
Resim 44: Yaşlı bir kadının acemi askerleri padişaha şikâyeti 410
Resim 45: Osman Gazi'nin hükümdar olması,..... 418
Resim 46: Hz. Âdem ile Hz. Havva 422
Resim 47: Kanunî Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzâde Mehmed'e nasihat etmesi 430
Resim 48: Kanunî Sultan Süleyman'ın oğulları Şehzâde Mustafa, Mehmed ve Selim'in At Meydanı'nda gerçekleşen sünnet düğünü eğlencelerinde cambazları ve halkın çanak yağmasını izlemesi..... 451
Resim 49: Kanunî Sultan Süleyman'ın sarayda tertip ettiği müzikli eğlence 482
Resim 50: Doğu Türkistan, XIX. Bezeklik Mağara Tapınağı'nda bulunan elinde çiçek tutan bir Uygur prensini gösteren duvar resmi 502
Resim 51: Kanunî Sultan Süleyman'ın Edirne civarında gerçekleştirdiği av. 507
Resim 52: Kanunî Sultan Süleyman'ın av esnasında kılıcı ile bir ayıya hücum etmesi..... 534
Resim 53: Mohaç Meydan Muharebesi. 554
Resim 54: Mohaç Meydan Muharebesi'nin yapıldığı alanın planı 564
Resim 55: Osmanlı ve Macar ordularının muharebeden önceki konumları..... 565
Resim 56: Mohaç Meydan Muharebesi 580
Resim 57: Kanunî Sultan Süleyman..... 598
Resim 58: Bağdat'tan getirilen bir aslanın Osman Gazi'nin çizmesini yalaması,..... 601
Resim 59: Yurt tipi Türkmen çadırı 610
Resim 60: İran elçisinin kabulü 628
Resim 61: Kanunî'nin Macaristan tacını alışı 632
Resim 62: Kumandanın Kanunî'nin otağına gelip etek öpmesi 633
Resim 63: Başkapıcı Hasan Ağa'nın İran'dan getirdiği mektubu Üsküdar Sarayı'nda padişaha vermesi..... 638
Resim 64: Kanunî'nin Şeyh Abdüllatif ile buluşması 639
Resim 65: Şehzâdelerin sünnet düğününde Kanunî'nin âlimlerle yaptığı toplantı..... 640
Resim 66: Kanunî'nin Vezir Ahmed Paşa'yla görüşmesi..... 641
Resim 67: İbrahim Paşa'nın Kanunî'nin huzuruna gelip etek öpmesi 643

Resim 68: Kanunî'nin Budin'de Erdel Kralı'nın oğlunu ve karısını huzura kabulü..... 644
Resim 69: Orhan Gazi'nin kuvvet gösterisi..... 646
Resim 70: Kanunî'nin Edirne sarayında gerçekleştirilen meclisi..... 652
Resim 71: Kanunî'nin avı..... 655
Resim 72: Padişahın ok ile azgın bir su aygırını yere sermesi..... 656
Resim 73: Mohaç Meydan Muharebesi..... 660
Resim 74: Kanunî Sultan Süleyman, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (İÜK, T. 6088)..... 663
Resim 75: Kanunî Sultan Süleyman, *Silsilenâme-i Osmaniye* (İÜK, TY.9366)..... 664
Resim 76: Kanunî Sultan Süleyman, *Tesâvîr-i Hükümdârân-ı Osmaniye* (İÜK, TY. 9367)..... 665
Resim 77: Kanunî Sultan Süleyman, *Tâcü't-Tevârîh* (TSMK, R. 1112)..... 667
Resim 78: Kanunî Sultan Süleyman, *Tercüme-i Şakāik-ı Nu'mâniye* (TSMK, H. 1263)..... 668
Resim 79: Kanunî Sultan Süleyman, *İcmâl-i Tevârîh-i Âl-i Osman* (TSMK, EH. 1435)..... 669
Resim 80: Kanunî Sultan Süleyman, *Kebîr Musavver Silsilenâme* (TSMK, A. 3109)..... 670
Resim 81: Kanunî Sultan Süleyman, *Kapıdağlı serisi* (TSM 17/80)..... 671
Resim 82: Kanunî Sultan Süleyman, *Tomar rulo*, (TSMK, H. 1896)..... 672

ÇİZİM LİSTESİ

Çizim 1: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 17b-18a, genel kompozisyon 61
Çizim 2: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 17b-18a, mekân bölümlemesi 72
Çizim 3: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 17b, figür dizilimi 73
Çizim 4: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 18a, figür dizilimi 74
Çizim 5: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 18a, ağaç unsurunun kompozisyon içerisindeki yerleşimi 81
Çizim 6: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 17b-18a, padişah figürü 88
Çizim 7: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 17b-18a, padişahın altın orana göre yerleşimi 92
Çizim 8: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 18a, padişahın altın orana göre yerleşimi 92
Çizim 9: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 25b-26a, genel kompozisyon 96
Çizim 10: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 25b-26a, figür dizilimi 103
Çizim 11: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 25b-26a, figür dizilimi 103
Çizim 12: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 25b-26a, figür dizilimi 104
Çizim 13: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 25b-26a, padişah figürü 110
Çizim 14: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 600a, genel kompozisyon 120
Çizim 15: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 600a, tekrarlayan kompozisyon .. 126
Çizim 16: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 600a, simetri ekseni 127
Çizim 17: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 600a, dikey kurgu 128
Çizim 18: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 600a, figür dizilimi 163
Çizim 19: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 600a, padişah figürü..... 165
Çizim 20: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 337a, genel kompozisyon 175
Çizim 21: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 337a, mekân oluşturan paftalar ... 186
Çizim 22: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 337a, dikey kurgu 187
Çizim 23: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 337a, figür dizilimi 188
Çizim 24: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 337a, dikey kurgu 189
Çizim 25: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 337a, padişah figürü..... 192
Çizim 26: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 337a, padişahın altın orana göre yerleşimi 194
Çizim 27: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 346a, genel kompozisyon 203
Çizim 28: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 346a, mekânı oluşturan paftalar .. 209
Çizim 29: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 346a, mekân unsurları 210
Çizim 30: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 346a, dikey kurgu 211

Çizim 31: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 346a, figür dizilimi 212
Çizim 32: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 346a, figür dizilimi 213
Çizim 33: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 346a, figür dizilimi 219
Çizim 34: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 346a, padişah figürü..... 221
Çizim 35: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 346a, padişahın altın orana göre yerleşimi 222
Çizim 36: *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339), vr. 16b, genel kompozisyon 229
Çizim 37: *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339), vr. 16b, dikey kurgu..... 239
Çizim 38: *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339), vr. 16b, figür dizilimi..... 240
Çizim 39: *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339), vr. 16b, otağ ve kuş unsurlarının birlikteliği 256
Çizim 40: *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339), vr. 16b, padişah figürü..... 259
Çizim 41: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 55b-56a, genel kompozisyon 262
Çizim 42: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 55b-56a, mekânın devamlılığı..... 269
Çizim 43: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 55b, mekânı oluşturan paftalar..... 270
Çizim 44: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 56a, mekânı oluşturan paftalar..... 270
Çizim 45: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 55b-56a, figür dizilimi 271
Çizim 46: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 55b-56a, sâyebân unsurunun yerleşimi 272
Çizim 47: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 55b-56a, dikey kurgu 273
Çizim 48: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 55b-56a, figür dizilimi 274
Çizim 49: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 55b, kuş, padişah, balık ve nehir unsurlarının dikey birlikteliği..... 277
Çizim 50: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 55b-56a, padişah figürü .. 286
Çizim 51: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 503a, genel kompozisyon 290
Çizim 52: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 503a, mekânı oluşturan paftalar.. 295
Çizim 53: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 503a, simetri ekseni 296
Çizim 54: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 503a, figür dizilimi 298
Çizim 55: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 503a, dikey kurgu 300
Çizim 56: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 503a, mavi rengin kullanımı 311
Çizim 57: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 503a, padişah figürü..... 312
Çizim 58: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 603a, genel kompozisyon 318
Çizim 59: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 603a, unsurların dikey yerleşimi. 327

Çizim 60: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 603a, mekânı oluşturan paftalar.. 329
Çizim 61: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 603a, tekrarlayan kompozisyon şeması 330
Çizim 62: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 603a, figür dizilimi 331
Çizim 63: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 603a, dikey kurgu 334
Çizim 64: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 603a, mavi rengin kullanımı 347
Çizim 65: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 603a, padişah figürü..... 349
Çizim 66: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 603a, padişahın altın orana göre yerleşimi 350
Çizim 67: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. No: 413), vr. 14b, genel kompozisyon 354
Çizim 68: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. No: 413), vr. 14b, padişahın tahtının kompozisyondaki yeri 357
Çizim 69: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. No: 413), vr. 14b, tahtın bulunduğu yerde oluşturulmaya çalışılan derinlik algısı 358
Çizim 70: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. No: 413), vr. 14b, mekânı oluşturan paftalar..... 361
Çizim 71: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. No: 413), vr. 14b, figür dizilimi 363
Çizim 72: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. No: 413), vr. 14b, padişah figürü .. 365
Çizim 73: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. No: 413), vr. 14b, padişahın altın orana göre yerleşimi 367
Çizim 74: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 557a, genel kompozisyon 372
Çizim 75: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 557a, mekânı oluşturan paftalar.. 379
Çizim 76: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 557a, figür dizilimi 380
Çizim 77: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 557a, dikey kurgu 398
Çizim 78: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 557a, dikey kurgu 399
Çizim 79: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 557a, mavi rengin kullanımı 405
Çizim 80: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 557a, padişah figürü..... 406
Çizim 81: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 557a, padişah figürünün kompozisyon içerisindeki yerleşimi 407
Çizim 82: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 152b, genel kompozisyon 411
Çizim 83: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 152b, dikey kurgu 414
Çizim 84: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 152b, figür dizilimi 415
Çizim 85: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 152b, padişah figürü 426
Çizim 86: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 152b, halı unsurunda mavi renk ... 428
Çizim 87: *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a, genel kompozisyon 431
Çizim 88: *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a, mekânı oluşturan paftalar..... 435
Çizim 89: *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a, figür dizilimi 436
Çizim 90: *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a, figür dizilimi 437

Çizim 91: *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a, figür dizilimi 438
Çizim 92: *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a, kompozisyondaki yatay, dikey ve diyagonal hareketler 439
Çizim 93: *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a, renk dağılımı 440
Çizim 94: *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a, dikey kurgu 442
Çizim 95: *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a, kompozisyonda sekizgen ve altıgen formların birlikteliği 446
Çizim 96: *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a, mavi rengin kullanımı 448
Çizim 97: *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a, padişah figürü 449
Çizim 98: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 120a-119b, genel kompozisyon 452
Çizim 99: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 120a-119b, kurguda oluşturulmaya çalışılan devamlılık 460
Çizim 100: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 120a-119b, mekânı oluşturan paftalar 461
Çizim 101: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 120a-119b, figür dizilimi 462
Çizim 102: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 120a-119b, figür dizilimi 463
Çizim 103: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 120a-119b, figür dizilimi 464
Çizim 104: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 120a-119b, padişah ve çanak yağmasının birlikteliği 474
Çizim 105: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 120a-119b, çanak yağmasındaki dairesel dizilim 475
Çizim 106: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 120a-119b, padişah figürü 478
Çizim 107: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 120a-119b, padişahın altın orana göre yerleşimi 479
Çizim 108: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 321b, genel kompozisyon 483
Çizim 109: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 321b, mekânı oluşturan paftalar 491
Çizim 110: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 321b, simetri ekseni 492
Çizim 111: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 321b, figür dizilimi 493
Çizim 112: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 321b, dikey kurgu 495
Çizim 113: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 321b, mavi rengin kullanımı 499
Çizim 114: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 321b, padişah figürü 500
Çizim 115: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 177a, genel kompozisyon 508
Çizim 116: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 177a, figür dizilimi 515
Çizim 117: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 177a, simetri eksen 516
Çizim 118: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 177a, dikey kurgu 523
Çizim 119: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 177a, mavi ve sarının kullanımı 525
Çizim 120: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 177a, padişah figürü 526
Çizim 121: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 66b-67a, genel kompozisyon 534
Çizim 122: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 66b-67a, mekânın devamlılığı 539
Çizim 123: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 66b-67a, figür dizilimi 541

Çizim 124: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 66b-67a, figür dizilimi 541
Çizim 125: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 66b-67a, dikey kurgu 545
Çizim 126: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 66b-67a, ağaç, ırmak ve padişah figürünün birlikteliği 546
Çizim 127: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 66b-67a, padişah figürü 549
Çizim 128: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 219b-220a, genel kompozisyon 555
Çizim 129: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 219b-220a, figür dağılımı 571
Çizim 130: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 219b-220a, padişah figürü 575
Çizim 131: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 219b-220a, padişah figürünün kompozisyon içerisindeki yerleşimi 577
Çizim 132: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 256b, genel kompozisyon 581
Çizim 133: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 256b, mekânın bölümlemesi 586
Çizim 134: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 256b, figür dizilimi 588
Çizim 135: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 256b, padişah figürü 591
Çizim 136: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 256b, padişah figürünün kompozisyon içerisindeki yerleşimi 592
Çizim 137: *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK, H. 1563), vr. 61a, genel kompozisyon 599
Çizim 138: *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK, H. 1563), vr. 61a, mekânın oluşturan paftalar 603
Çizim 139: *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK, H. 1563), vr. 61a, padişahın merkez aks üzerinde yer alışı 604
Çizim 140: *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK, H. 1563), vr. 61a, dikey kurgu 608
Çizim 141: *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK, H. 1563), vr. 61a, mavi rengin kullanımı 613
Çizim 142: *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK. H. 1563), vr. 61a, padişah 614

KISALTMALAR

A.	: TSMK III. Ahmet Kitaplığı
a. g. e.	: Adı geçen eser
a. g. m.	: Adı geçen makale
a. g. madd.	: Adı geçen madde
a.e.	: Aynı eser
a.y.	: Aynı yer
AE	: Ali Emiri Kütüphanesi
AEM	: Ankara Etnografya Müzesi
AVEM	: Ankara Vakıf Eserleri Müzesi
B.	: TSMK Bağdat Kitaplığı
bkz.	: Bakınız
BL	: British Library
c.	: Cilt
CHUAM	: Cambridge MA, Harvard University Art Museum
Ç.	: Çizim
çev.	: Çeviren
DCBL	: Dublin Chester Beatty Library
DİA	:Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi
ed./haz.	: Editör/yayına hazırlayan
Env. No	: Envanter Numarası
E. H.	: TSMK Emanet Hazinesi Kitaplığı
H.	: TSMK Hazine Kitaplığı
İSK	: İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi
İÜK	: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
KBL	: Karlsruhe Badische Landes Bibliothek
KMM	: Konya Mevlana Müzesi
Ktp	: Kütüphanesi
LACMA	: Los Angeles County Museum of Art
LBM	: Londra British Museum
M.	: Miladi
M. Ö.	: Milattan Önce
M. S.	: Milattan Sonra
madd.	: Madde
NYMMA	: New York, Metropolitan Museum of Art.
NYPL	: New York, Public Library
PBN	: Paris, Bibliothèque National
R.	: Resim
RISD	: Rhode Island School of Design Museum
s.	: Sayfa

sa.	: Sayı
sal.	: Saltanat
SLM	: Stuttgart Linden Museum
t.y.	: Basım tarihi yok
TİEM	: Türk İslâm Eserleri Müzesi
TSMK	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
TSMK, B.	: Topkapı Sarayı Bağdat Kitaplığı
TSMK, H.	: TSMK Hazine Kitaplığı
TSMK. E. H.	: TSMK Emanet Hazinesi Kitaplığı
tsz.	: Tarihsiz
UUL	: Uppsala, Uppsala University Library
vd.	: Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler ve devamı
VBN	: Varşova Biblioteka Narodowa
VBNM	: Venedik Biblioteca Nazionale Marciana
VGM	: Vakıflar Genel Müdürlüğü
VÖNB	: Viyana Österreichische Nationalbibliothek
vr.	: Varak
WFGA	: Washington DC, Smithsonian Institution, The Freer Gallery of Art and The Arthur M. Sackler Gallery
y.y.	: Yayımcı yok
y.y.y.	: Yayım yeri yok
yy.	: Yüzyıl

GİRİŞ

Saray içerisinde aktif dolaşım içerisinde olan, hanedan ve saray çevresi tarafından okunup bu çevrelerin eğitiminde etkin bir rol oynayan tarih konulu minyatürlü yazmalar, genellikle padişah, bürokratik-askeri sınıf ve kapıkullarının siparişleri üzerine, onların hâmîliğinde vücuda getirilmişlerdir. Bu eserler okuyucularının görüşlerini şekillendirip, hâmîlerinin fikirlerini hedef kitle olan Osmanlı sarayı mensupları arasına yaymada da önemli bir görevi ifa etmişlerdir.

Gerek metni gerekse minyatürleri ile Osmanlı sarayındaki siyasi ve kültürel yaşamı ideal dünya düzeni olarak sunan tarih konulu minyatürlü yazmalar, Osmanlı hanedanının ve yönetici eliti temsil eden simgelerin inşasını sağlamış, sarayın siyasi kimliğini oluşturarak saray içerisindeki sosyal hiyerarşiyi ortaya koymada hatırı sayılır bir etki oluşturmuşlardır. Padişahın ve hanedanın ideal kamusal imgesini şekillendirmiş olan bu çalışmalar, inşa ettikleri bu imgelerin ilgili çevrelerce de benimsenmesine yardımcı olmuşlardır[1].

Bu bağlamda padişahın gücünü ortaya koyan bir işleve sahip olan tarih konulu minyatürlü yazmaların hem metninde hem de bu metne eşlik eden minyatürlerde, padişahın ve hâmînin iktidarını ve gücünü pekiştiren bir iktidar dilinin varlığı göze çarpar.

Konu itibaryla doğrudan iktidarı ela alan, onun gücünü daha bir görünür kılan *şehnâme, sûrnâme, gazavatnâme* ve *silsilenâme* gibi tarih konulu minyatürlü yazmalarda bu taltif edici dil yoğun bir şekilde hissedilir. Bu yazmalar daha en başından padişahın güç ve kudretini sergiledikleri cülûs, elçi kabulü, av, savaş ve düğün şöleni gibi sahneleri ele almaları itibarıyla iktidarı yüceltici bir görev üstlenirler. Hanedan soyunu Hz. Âdem'e, büyük din ve tarih büyüklerine bağlayarak kesintisiz bir

[1] Emine Fetvacı, **Sarayın İmgeleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 46, 47.

hanedan zinciri oluşturma niyeti ile vücuda getirilen *silsilenâmeler* de hanedanın sürekliliğine ve gücüne yaptığı vurgu ile bu alanın içerisine dâhil olurlar.

İdeal padişah imgesinin oluşturulmaya çalışıldığı tarih konulu minyatürlü yazmalarda, padişahtan, hanedan ve saraydan medihle bahseden metinlere, devletin ve geleneklerinin ağırlığını gözler önüne seren, padişaha ve saraya ait ideal kamusal timsalin yer aldığı minyatürler eşlik eder[2]. Bu minyatürlerde sarayın ihtişamını yansıtır şekilde kurgulanmış kompozisyon düzenleri, Osmanlı saray portresini oturtmaya yönelik tekrarlı kompozisyonlar, merkezî konuma yerleştirilmiş ifadesiz bir çehreye sahip padişah tasvirleri, sarayın gücüne, değişmez düzenine ve hanedanın sürekliliğine gönderme yaparak ideal padişah imgesini tesis etmeye çalışmışlardır[3]. Bu ideal padişah imgesi, farklı dönemler içerisinde değişen hükümdarlık anlayışına paralel olarak eserler içerisinde yer alan padişah tasvirlerini de değişime uğratmıştır[4].

Tarih konulu minyatürlü yazmalardaki minyatürlerin görsel diline dair bir arkeolojik kazı yapıldığında bahsedilen bu iktidar dilinin inşasında nakkaşların sahip oldukları bilgi birikimlerinin önemli bir rol oynadığı fark edilir. Zira bu minyatürlerin görsel diline dair yapılan çalışmada, nakkaşların geçmişten kendi dönemlerine kadar aktarıla gelen Türk kültürel mirasına, Türk kozmolojisine ve iktidar sembollerine vakıf oldukları görülür. Bahsi edilen minyatürlerin kompozisyon kurgusunda, mekân tasarımında, seçilen renklerde ve sahne içerisine yerleştirilen her bir unsurda bu bilgilerden istifade edilerek iktidarı yücelten bir dil inşa edildiği fark edilir.

"Osmanlı Minyatürlerinde Kanunî Sultan Süleyman İmgesi" başlıklı bu çalışma Osmanlı tarihini konu edinen minyatürlü yazmalar içerisindeki metinlerde karşımıza çıkan iktidar dilinin minyatürlerdeki görsel izdüşümünü, bu dilin hangi yöntemler takip edilmek suretiyle görsel bir forma dönüştürülmüş olduğunu tespit etmeyi amaçlamaktadır.

---

[2] Fetvacı, a. g. e., s. 20, 24, 26, 331.

[3] A. e., s. 133; Zaliha Peçe, "Nakkaş Osman ve Levnî'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, İstanbul 2015, s. 63.

[4] Tülün Değirmenci, **İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar, II. Osman Devrinde Değişen Güç İmgeleri**, Kitap Yayınevi, İstanbul 2012, s. 15; Fetvacı, a. g. e., s. 21, 43, 330, 331.

Çalışma, ele aldığı konu itibarıyla geniş bir sahaya yayılma potansiyeline sahip olduğundan ana eksenden ve ulaşılması amaçlanan hedeften sapma riskini barındırmaktadır. Bu riskin önüne geçip arzu edilen sonuca varabilmek adına çalışmanın kapsamı daraltılmış, bu minvalde üzerinde analiz yapılacak olan örnekler Kanunî Sultan Süleyman imgesinin yer aldığı minyatürlerle sınırlandırılmıştır.

Saltanatı süresince imparatorluğu Doğu ve Batı'da en geniş sınırlarına ulaştıran, adil bir hükümdar olarak yaptığı örfî kanunlarla öne çıkıp adının önüne Kanunî sıfatı getirilerek anılan Sultan Süleyman, sahip olduğu iktidar gücüyle Batı'da "Muhteşem" sıfatıyla bütünleştirilmiştir. Tüm bu özellikleriyle Kanunî Sultan Süleyman şüphesiz ki Osmanlı padişahları arasında en güçlü iktidar imgesine sahip padişahlardan biri olmuştur. Bu gerekçelerden ötürü araştırmanın kapsamı Kanunî Sultan Süleyman'ın resmedildiği minyatürlerle sınırlandırılmıştır.

İktidar dilinin minyatürlerdeki görsel varlığını araştıran bu çalışma, hedeflenen amaç doğrultusunda seçilmiş olan minyatürler içerisindeki Kanunî imgesini ağırlıklı olarak iktidar imgesi bağlamında ele almıştır. Bu minvalde incelenen minyatürler Türk hükümdarlık telakkisi, kozmoloji anlayışı, iktidar ve renk sembolizmi üzerinden analiz edilerek kompozisyon kurgusu ve padişah figürü bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu süreçte metin-resim ilişkisi de göz ardı edilmemiş, bu imgelerde altı çizilen iktidar olgusunun metin içerisinde bir karşılığının olup olmadığı, metin-resim ilişkisinin bu bağlamda bir paralellik içerip içermediği de araştırmanın kapsamına dâhil edilmiştir.

Tez çalışması kapsamında tespit edilen ve içerisinde Kanunî Sultan Süleyman'ın betimlendiği toplam 65 yazmada yer alan 148 minyatürün her birinin teker teker analizi hacimsel olarak çok fazla yer kaplayacağından, bu minyatürlerin sayısında bir azaltma yoluna gidilmiş, iktidar olgusu açısından farklı sembol ve kompozisyon kurguları barındıran minyatürler ayrı ayrı gruplandırılarak oluşturulan her bir grup içerisinden analiz edilmek üzere tek bir örnek seçilmiştir. Bu doğrultuda farklı okumalara kapı aralayan 20 minyatür üzerinden arzu edilen amaca yönelik analizlerin yapılmasına karar verilmiştir.

Osmanlı tarihini konu edinen minyatürlü yazmalardaki iktidar diline dair yapılmış bazı çalışmalar elbette mevcuttur. Bu çalışmalar arasında Emine Fetvacı'nın 2000 yılında basılmış olan *Sarayın İmgeleri* ve Tülün Değirmenci'nin 2012 yılında basılmış olan *İktidar ve Resimli Kitaplar* başlıklı yayınları içerdikleri kıymetli bilgiler ile bu alanda yapılmış önemli çalışmalar arasında yer almaktadır. Ayrıca Filiz Adıgüzel Toprak'ın 2007 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi'nde tamamlamış olduğu *Ârifî'nin Süleymannâme'sindeki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler* başlıklı sanatta yeterlik tezi ve Fatma Sinem Eryılmaz Arenas Vives'in 2010 yılında Kaliforniya Üniversitesi'nde tamamlamış olduğu *The Shehnamecis of Sultan Süleyman: Arif and Eflatun and Their Dynastic Project* başlıklı doktora tezinde *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517) ve tarih konulu minyatürlü yazmalarda görülen iktidar dilinin varlığına dair önemli bilgilere yer verilmiştir. Ancak bu çalışmalar iktidar dilinin minyatürler üzerindeki görsel izdüşümüne, sembolizm ve kompozisyon kurgusu bağlamında kısıtlı bir şekilde değinmişlerdir.

Tüm bu sebeplerden ötürü bu çalışmanın yapılma amaçlarından bir diğeri de mevcut alandaki bu boşluğa bir nebze olsun işaret ederek bu alanda yapılacak yeni çalışmalara kapı aralamak olmuştur.

Osmanlı minyatürlerinde Kanunî Sultan Süleyman tasvirlerinin bir iktidar imgesi olarak ele alındığı bu tez üç bölümden oluşur. Çalışmanın *Giriş* kısmında tarih konulu minyatürlü yazmalarda görülen iktidar dili ile çalışmanın kapsamı, amacı, kaynakları ve yöntemine dair bazı bilgiler verilmiştir.

Tezin *Türklerde Hükümdarlık Olgusu ve Kanunî Sultan Süleyman ile Birlikte Anılan Hükümdarlık Telakkileri* başlıklı birinci bölümü *Türklerde Hükümdarlık Olgusu* ve *Kanunî Sultan Süleyman ile Birlikte Anılan Hükümdarlık Telakkileri* başlıklı iki alt bölümden oluşur. *Türklerde Hükümdarlık Olgusu* başlıklı bölümde Türklerin İslâmiyet'i kabul öncesi ve sonrası dönemlerdeki hükümdarlık algısına değinilmiştir. Zira minyatürlerde var olduğu düşünülen iktidar dilini saptayabilmek, bu dilin görsel okumalarını yapabilmek adına bahsi geçen meselenin irdelenmesi ehemmiyet arz etmektedir. Bu bölümün metin kısmının inşasında zengin bir kaynak taramasına gidilmiştir. Özellikle Bahaeddin Ögel'in *Türkler'de Devlet Anlayışı*, Mehmed Niyazi'nin *Türk Devlet Felsefesi,* Cengiz Balcı'nın *Destanlar, Kitabeler ve*

Kutadgu-Bilig'den Örneklemelerle Türk Devlet Töresi, İbrahim Kafesoğlu'nun *Türk Milli Kültürü*, Ali Arslan'ın *Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı*, Ekrem Memiş'in *Türk Kültür Tarihi* ve İsmet Parmaksızoğlu'nun *Türkler'de Devlet Anlayışı* çalışmaları bu bölümün iskeletini oluşturmada sıklıkla istifade edilen kaynaklar olmuştur.

Birinci bölümün *Kanunî Sultan Süleyman ile Birlikte Anılan Hükümdarlık Telakkileri* başlıklı alt bölümünde saltanatı ve saltanat sonrası dönemde Kanunî Sultan Süleyman'ın hangi hükümdarlık imgeleri ile birlikte anılmış olduğu mevzu ele alınmıştır. Bu minvalde muhtelif dönemlerde Kanunî Sultan Süleyman ile özdeşleştirilen cihanşümul hükümdar, halife sultan, İskender imajı, eskatolojik ve âdil hükümdar telakkileri ayrı alt başlıklar altında irdelenmeye çalışılmıştır. Bu bölümün metin kısmının oluşturulması esnasında Namık Sinan Turan'ın *Hilafet, Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına,* Suraiya Faroqhi'nin *Yeni Bir Hükümdar Aynası: Osmanlı Padişahlarının Kamusal İmgesi ve Bu İmgenin Algılanması,* Vasilij Vladimiroviç Barthold'un *İslâm'da İktidarın Serüveni Halife ve Sultan,* Halil İnalcık'ın *Kuruluş ve İmparatorluk Sürecinde Osmanlı Devlet, Kanun, Diplomasi*, Kaya Şahin'in *Kanunî Devrinde İmparatorluk ve İktidar Celâlzâde Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası,* Henk Boom'un *Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566* ve Albert Howe Lybyer'in *Kanunî Sultan Süleyman Döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nun Yönetimi* adlı çalışmaları başta olmak üzere pek çok araştırma ve teliften yararlanılmıştır.

Kanuni Sultan Süleyman'ın Yer Aldığı Minyatürler ve Bunlardan Seçilmiş Bazı Minyatürlerin Analizi başlıklı ikinci bölüm *Kanunî Sultan Süleyman İmgesinin Yer Aldığı Minyatürler* ve *Seçilmiş Minyatürlerin Analizi* başlıklı iki alt bölümden oluşur. *Kanunî Sultan Süleyman İmgesinin Yer Aldığı Minyatürler* başlıklı alt bölümde, içerisinde bu padişahın resmedildiği tespit edilen kimi yazmalar envanter numaraları ile birlikte kronolojik bir sıra takip edilmek suretiyle ele alınmış, tarihi tespit edilememiş olanlar mevcut listenin sonuna eklenmiştir. Her bir eserin kısa bilgiler eşliğinde sunulduğu bu listede eser içerisindeki Kanunî Sultan Süleyman'ın yer aldığı minyatürlerin varak numaraları da verilmiştir. Ancak içerisinde Sultan Süleyman imgesinin yer aldığı tespit edilen kimi eserlerin görsellerine hiçbir şekilde

ulaşılamamış olduğundan bu eserlerde bahsi edilen bilgiyi vermek mümkün olmamıştır.

Söz konusu listenin oluşturulmasında yayınlanmış eserlerden ve makalelerden istifade edilme yoluna gidilmiştir. Özellikle *Padişahın Portresi: Tesâvîr-i Âl-i Osman* adlı kaynak bunların başında gelmiştir. Ayrıca Fehmi Edhem Karatay'ın *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu* ve *Topkapı Sarayı Müzesi Arapça Yazmalar Kataloğu*, Hüsamettin Aksu'nun "İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde Bulunan Minyatürlü, Resimli, Şekilli, Cedvelli, Plân ve Haritalı (Türkçe-Arapça-Farsça) Yazmalar", Kemal Çığ'ın "Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki Minyatürlü Kitapların Kataloğu" başlıklı makaleleri, Zeren Akalay'ın, *Osmanlı Tarihi ile İlgili Minyatürlü Yazmalar (Şehnameler ve Gazânâmeler)* adlı doktora tezi ve Meriç Türker Öztürk'ün *Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığına Bağlı İstanbul Bölgesi Kütüphanelerinde Yer Alan Minyatürlü Eserlerin Kataloğu* isimli uzmanlık tezi mevcut listenin oluşturulmasında oldukça katkı sağlayan çalışmalar arasında yer almıştır.

Bu kaynaklar dışında Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, Türk İslâm Eserleri Müzesi ve Ali Emîrî Kütüphanesi'nin dijital arşivlerinde yapılan kapsamlı taramalarla da yepyeni eserlere ulaşılmış, bunların dijital görselleri ilgili kurumlardan temin edilmiştir.

Tezin içeriği kapsamında ele alınan Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesi koleksiyonunda yer alan eserler, yalnızca dijital ortamda incelenmemiş bu eserlerin tamamının orijinalleri görülerek üzerlerinde birebir olarak çalışma yapma imkânı bulunmuştur. Bu çalışma esnasında ilgili minyatürlerin ölçüleri alındıktan sonra her bir minyatüre dair tespit edilen kimi teknik bilgiler not edilmiştir.

Tezin kapsamında yer alan Dublin Cheaster Beatty'deki *Tarih-i Sultan Süleyman* ve *Zübdetü't-Tevârîh* nüshaları için ise ilgili kütüphaneyle mail yolu üzerinden yazışmalar yapılmış, süreç sonunda gerekli görseller kurumdan temin edilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde yer alan *Seçilmiş Minyatürlerin Analizi* başlıklı alt bölümünde bir önceki alt başlıkta belirtilmiş olan tasnif çerçevesinde seçilmiş olan 20 minyatür, ele aldıkları konulara göre cülûs sahneleri, elçi kabul sahneleri, diğer kabul sahneleri, sünnet şölenleri, meclis sahneleri, av sahneleri, savaş ve kuşatma sahneleri ve tekli portreler başlıkları altında gruplandırılarak analiz edilmişlerdir. Her bir minyatür, konusu hakkında verilen bilginin ardından kompozisyon kurgusu, figür yerleşim düzeni, renk dağılımı, altın oran, iktidar unsurları bağlamında tahlil edilmiş, bu analizler yapılan renkli ve renksiz çizimler ile desteklenmiştir.

Minyatürlerde devleti ve iktidarı temsil eden padişahı yüceltici bir anlatım dilinin varlığını göstermeyi önceleyen bu analizler, bu dili kompozisyon kurgusu, kompozisyon içerisinde yer alan her bir unsurun ve her bir rengin sahip oldukları sembolik anlamlar üzerinden tespit ederek okumaya çalışmıştır. Bu okumaların yapılabilmesi için tezin ilgili kısmında Türk mitolojisi, Türk hükümdarlık alametleri ve iktidar sembolleri üzerine kaleme alınmış pek çok kaynaktan istifade edilmiştir.

Görsel iktidar dilinin metin-resim ilişkisi üzerinden de devam ettirilip ettirilmediğinin tespitinin yapılmaya çalışıldığı bu analizlerde, eserin metininde minyatürlerdeki sembollere, var olan iktidar unsurlarına bir gönderme yapılıp yapılmadığının da araştırılması yoluna gidilmiştir. Bu minvalde analizi yapılan her bir minyatürün bir önceki ve bir sonraki sayfasında yer alan Osmanlıca ve Farsça metinler okunmuştur.

Değerlendirme bölümünün ardından tez, *Sonuç, Kaynakça* ve *Dizin* kısımları ile sonlandırılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TÜRKLERDE HÜKÜMDARLIK OLGUSU VE KANUNÎ SULTAN SÜLEYMAN İLE BİRLİKTE ANILAN HÜKÜMDARLIK TELAKKİLERİ

1.1. TÜRKLERDE HÜKÜMDARLIK OLGUSU

Devletlerde karizmatik, gelenekçi ve kanûnî hâkimiyet olmak üzere üç tip hâkimiyet (hükümdarlık) anlayışı görülür[5]. Türklerde gerek İslâmiyet'in kabulü öncesi gerekse İslâmiyet'in kabulü sonrasında Hunlardan itibaren hükümdarlık anlayışı karizmatik bir hâkimiyet olup bu anlayışta hâkimiyetin kaynağı ilâhî menşeli olarak görülmüş ve hükümdarın devleti yönetme hak ve yetkisinin kendisine Tanrı tarafından verilmiş olduğuna inanılmıştır[6].

Karizmatik hâkimiyet anlayışında hükümdarın hâkimiyetinin meşruiyeti geleneklerden değil hükümdarda Tanrı vergisi olarak doğuştan var olduğu düşünülen üstün vasıflardan kaynaklanmakta idi[7]. Bu hâkimiyet anlayışında Tanrı'nın Türk hükümdarına görevini başarabilmesi için ferdi yetenek ve üstünlük bahşetmiş olduğuna inanılmakta idi[8]. Nitekim bu inanışa paralel olarak Türk mitolojisinde hakan, kendisine Tanrı tarafından kut verilmiş[9] bir insan olarak müşahede edilmiştir[10].

---

[5] Mehmed Niyazi, **Türk Devlet Felsefesi**, Ötüken, İstanbul 2017, s. 46.

[6] Cengiz Balcı, **Destanlar, Kitabeler ve Kıtadgu-Bilig'den Örneklemelerle Türk Devlet Töresi**, Bilgeoğuz, İstanbul 2018, s. 49, 136, 137; Halil İnalcık, **Kuruluş ve İmparatorluk Sürecinde Osmanlı Devlet, Kanun, Diplomasi**, Timaş,İstanbul 2017, s. 84; Niyazi, a. g. e., s. 49, 50; İbrahim Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, Ötüken, İstanbul 2017, s. 239..

[7] Kafesoğlu, a. g. e., s. 239; Balcı, a. g. e., s. 50, 137; Niyazi, a. g. e., s. 46.

[8] Niyazi, a. g. e., s. 70.

[9] Sait Başer, **Kutadgu Bilig'de Kut ve Töre**, İstanbul, İrfan Yayıncılık, 2015, s. 84; Namık Sinan Turan, **Hilafet, Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2017, s. 233; İsmail Taş, **Tük Düşüncesinde Kozmogeni, Kozmoloji**, Kömen, Konya 2011, s. 159; Ali Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, Kitabevi, İstanbul 2014, s. 29.

[10] Arslan, a. g. e., s. 4; Niyazi, a. g. e., s. 50.

Türklerde, Gök Tanrı'dan kut almış olduğuna inanılan hükümdar Tanrı'nın ve göğün yeryüzündeki temsilcisi olarak görülmüştür[11]. Mehmet Niyazi ve Ali Arslan bu durumu "Türk hakanı adeta göğün yeryüzündeki temsilcisidir"[12], "Türk hükümdarı, gökte yer alan Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisidir"[13] şeklindeki ifadelerle dile getirmişlerdir.

Türklerde hükümdar Tanrı'ya benzemek ile birlikte hiçbir zaman Tanrı olarak görülmemiştir[14]. Türk kağanı, Tanrı ile akraba ya da bizatihi Tanrı değil, Tanrı tarafından yeryüzünde kutlanmış[15], "Gökte, Tanrı'da (kut) bulmuş", "Kağan unvanını gökte bulmuş"[16] bir kişi olmuştur.

Türklerdeki hükümdarlık algısında hükümdara hiçbir şekilde herhangi bir tanrısallık atfedilmezken başka kültürlerdeki benzer telakkilerde kralın şahsı da ilâhî menşeli kabul edilmiş, bu sebeple bu inancın benimsendiği kültürlerde kral hata yapmayan, masum bir öğeye dönüşmüştür[17]. Oysa Türk hükümdarı insanüstü bir varlık olmayıp hem kendisi hem de halkı tarafından normal bir insan olarak görülmüştür[18]. Bahaeddin Ögel, bu paralelde bir söylemle Türk hakanının mukaddes ya da mübarek olmayıp bir insanoğlu olduğunu ve diğer insanlarla eşit olduğunu, hakan olması için de Çin imparatorlarındaki gibi üstün bir doğuşa sahip olması gerekmediğini belirtir[19]. Ögel, hakanın kişiliğinde bir kemâlat ve üstünlük beklenmediğini, ne Fatih Sultan Mehmed'de (sal. 1451-1481) ne de Göktürk kağanlarında riyazet yolu ile kemâlâta erişme gibi bir özelliğin aranmadığını belirtir[20]. Türklerde ilâhî olan hakan değil görevlendirme olmuştur[21]. Nitekim III. Selim, zamanın sadaret makamına yazdığı Hatt-ı Hümâyun'da gerek kendisinin gerekse kendisinden önceki padişahların kimseden farklı olmadığını, "Ben Allah'ın bir abd-i

[11] Taş, a. g. e., s. 159; Arslan, a. g. e., s. 29.
[12] Niyazi, a.g. e., s. 47.
[13] Arslan, a.g. e., s. 29.
[14] Niyazi, a.g. e., s. 70.
[15] Haldun Eroğlu, **Osmanlılar Devlet ve Hâkimiyet**, Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2016, s. 102; Ögel, a. g. e., s. 59; Balcı, a. g. e., s. 137.
[16] Ögel, a. g. e., s. 76; Necati Gültepe, **Oğuznâme**, Kapı, İstanbul 2018, s. 304.
[17] Niyazi a. g. e., s. 50.
[18] Kafesoğlu, a.g. e., s. 246.
[19] Bahattin Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, Ötüken, İstanbul 2016, s. 27.
[20] A. e., s. 28.
[21] A. e., s. 50.

aciz kuluyum" sözleri ile ifade etmiştir. Bununla birlikte Osmanlı sultanlarının yedi evliya kuvvetinde oldukları da halk arasında yaygındı[22].

Türklerdeki karizmatik hükümdarlık anlayışı başka milletlerde görülen ilâhî kaynaklı hâkimiyet anlayışından farklılıklar içermekteydi[23]. Karizmatik hâkimiyete bağlı olan topluluklar genellikle dini topluluklar olduğu halde Türk siyasi birlikleri dini nitelik taşımamaktaydı[24]. Buna paralel olarak Türk tarihinde peygamberler ve veliler tarafından yönetilen bir devlete rast gelinmemiştir[25].

Eski Türk yazıtlarına göre dünya dört katlı idi ve yeri-göğü yaratanın tek Tanrı olduğuna inanılırdı[26]. Bu dört katlı evrende birinci katta gök, ikinci katta kağan yani hükümdar, üçüncü katta insanoğlu, dördüncü katta yer bulunur, Tanrı ise göğün üstünde yer alırdı[27]. Yerle gök arasında kendi katında oturan Türk kağanı[28] insanları yönetmek için Tanrı tarafından insanoğlunun üzerine tahta oturtulmuştu[29].

Tüm bu bilgiler Göktürk Yazıtlarında yer alan, "Yukarıda mavi gök, aşağıdaki yağız yer yaratıldığında, ikisi arasında kişioğlu, yani insanlar yaratılmış. Kişioğlunun üzerine de büyük amcalarım Bumin Kağan ve İstemi Kağan (hükümdar) olarak tahta çıkmış."[30], "Yukarıda Türk Tanrısı, Türk'ün mukaddes yeri ve suyu, şöyle demiş: Türk milleti, yok olmasın diye, O (yeniden bir) millet olsun diye (Tanrı) benim babam İl-Teriş Kağanı ve annem İl-Bilge hatunu göğün tepesinden tutup yukarı götürmüş, yani hakan olarak Türk milletinin üzerine oturtmuş, hatununu tepesinden tutup, yukarı götürmüş ve Türk milletinin başına kağan yapmıştır"[31] şeklindeki ifadelerde kendine yer bulur.

---

[22] Niyazi, a.g. e., s. 73.
[23] A. e., s. 50.
[24] Balcı, a. g. e., s. 138; Kafesoğlu, a. g. e., s. 246.
[25] Balcı, a. g. e., s. 138.
[26] Niyazi, a. g. e., s. 69; Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2014, c. I, s. 303.
[27] Ögel, a. g. e., s. 303.
[28] A. e., s. 304.
[29] Niyazi, a.g. e., s. 69; Ögel, a. g. e., s. 304.
[30] Ekrem Memiş, **Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Bazı Kesitler**, Ekin, Bursa 2015, s. 63; Ögel, a. g. e., s. 303-304.
[31] Talat Tekin, **Orhon Yazıtları, Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk**, Bilgesu, Ankara 1995, s. 37; Ögel, a. g. e., s. 305; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 44, 45, 57.

Göktürklerde devlet, tek güç ve tek büyük varlık olan gök ile ilgili görülmüş[32] kağanın göğe benzer olduğu[33], onun güç ve başarısını yerin ve göğün birlikteliği ile elde ettiği inancı hâkim olmuştur[34]. Nitekim Göktürk Yazıtlarında Bilge Kağan'ın (683-734) başarısı yerin ve göğün birlikteliğine bağlanmakta, kendisinin yerin ve göğün izniyle, dünya devleti kurduğuna inanılmaktadır[35].

Oğuz Destanı'nda da hükümdarın gücünü yer ve göğün birlikteliğinden aldığına dair söylemler yer alır. Destanda Oğuz'un biri gökten inen, diğeri ağaç kovuğundan, yani yerin sonsuzluğundan gelen iki karısından, birincisinden Gün, Ay ve Yıldız, ikincisinden ise Gök, Dağ ve Deniz adında çocukları olmuştur[36]. Her biri "han" unvanını alan Oğuz Kağan'ın bu çocukları ile birlikte yerin ve göğün, bütün kâinatın bütünleşmesi söz konusu olmuş, böylece Oğuz soyu, gücünü yerin ve göğün büyük varlıklarından almıştır[37].

Uygurlarda da semavî bir nurdan doğduğuna inanılan hükümdarın hâkimiyet kudretinin (kut) ilâhî bir meşeye dayandığına inanılmıştır[38]. Bu doğrultuda Uygurlu hükümdarlar Tanrı tarafından gönderilmiş kut, şans ve devlet manasına gelen İdikut, Iduk-Kut[39] ve "Kün ay Tengri'de kut bulmuş" unvanlarını kullanmışlardır[40]. Uygurlular, Maniheizm'i kabul ettikten sonra da aynı inancı devam ettirmişlerdir[41]. Yine Uygurlarda gök, Göktürklerde olduğu gibi Tanrı ile bağlantılı olarak görülmüş, göğün tanrıların yurdu olduğuna inanılmıştır[42].

Hükümdarın göğe benzer oluşu, onun Tanrı'nın, gök ve yerin müşterek yardımı ile hükümdar olduğu inancı Moğollar döneminde de görülmüştür[43]. 1240 tarihinde yazılmış olan *Moğolların Gizli Tarihi* adlı eserde Cengiz Han'ın (1162-1227) kökeninin Gök kurt olduğu, onun Tanrı'nın emri ile yukarıdaki gökten doğarak geldiği

---

[32] Tekin, a. g. e., s. 41; Ögel, a. g. e., s. 56.
[33] Taş, a. g. e., s. 59.
[34] Ögel, a. g. e., s. 57.
[35] A. y.
[36] Gültepe, a. g. e., s. 208, 209; Niyazi, a. g. e., s. 171.
[37] Niyazi, a. g. e., s. 171.
[38] A. e., s. 48, 49; Balcı, a. g. e., s. 124. Ayrıca bkz. Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 91.
[39] Ögel, a. g. e., s. 626.
[40] Niyazi, a. g. e., s. 48; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 68; Balcı, a. g. e., s. 124.
[41] Niyazi, a. g. e., s. 49.
[42] Ögel, a. g. e., s. 53.
[43] Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 306; Balcı, a. g. e., s. 138; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 82.

belirtilir[44]. Bu kaynakta Cengiz Han'ın, Camuka (1162-1206) ve Tuğrul Han (1130-1203) ile arasında geçen "Han babam Toğrıl-Han ve andaşım Camuka'dan birer arkadaş gibi yardım gördüm. Gök ve yerin yardımı ile kuvvetim arttı. Güçlü Tanrı'nın takdiri ile unvanımı aldım…"[45], "Mengü Tanrı'nın verdiği güçle bütün milleti idarem altına aldım" şeklindeki diyalog, Moğollarda da hâkimiyetin tanrısal menşeli olduğunu ve hükümdarın yerin ve göğün desteğini alarak hüküm sürdüğünü gözler önüne serer[46]. İslâmiyet'in kabulünden sonra da Türklerde hakanın ilâhî vasıflara sahip olduğu inancı pek fazla bir değişikliğe uğramadan aynı şekilde devam etmiştir[47].

Karahanlılar ve Gazneliler dönemi Türk İslâm hâkimiyet telakkisinin en belirgin şekilde müşahede edilebileceği kaynak *Kutadgu Bilig*'dir. Türklerin henüz Müslüman oldukları bu dönemde Yusuf Has Hacib'in (1017-1077) kaleme aldığı 1069-1070 yıllarına tarihlenen bu eserde eski Türk devlet anlayışının İslâm inancı ile harmanlamış olduğu görülür[48]. *Kutadgu Bilig*'de hükümdarın yönetme hakkını Tanrı'dan aldığına dair pek çok söyleme rast gelinir[49]. Eserde "Bey, bu makama sen kendi gücün ve isteğin ile gelmedin, onu sana Tanrı verdi. Hükümdarlar iktidarı Tanrı'dan alırlar"[50], "Ey hüküm sahibi, Tanrı sana devlet ve kut verdi"[51] "Bu beyliği sen kendin isteğin ve gücünle elde etmedin; onu sana Bayat (Kadim Tanrı) belirleyerek fazlından verdi. Lütuf ederek sana bu beyliği verdi. Ey bilgisi geniş insan, buna şükret"[52] şeklindeki ifadelerin varlığı hükümdarın yönetme hakkının Tanrı'dan kaynaklandığı karizmatik hâkimiyet anlayışının Karahanlılarda da devam ettiğini[53] göstermesi açısından önemlidir.

Kâşgarlı Mahmûd'un (1008-1102) 1074 yılında tamamladığı *Dîvânü Lugâti't-Türk* adlı eserde de tanrısal menşeli hükümdarlık telakkisinin devam ettirildiği görülür. Eserde Türk adının Tanrı tarafından verildiği belirtilmiş, Hz. Muhammed'in "Benim

---

[44] Ögel, a. g. e., s. 82.
[45] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 309-310.
[46] Balcı, a. g. e., s. 138.
[47] Kenan Erzurumlu, **Tarihsel ve Sosyolojik Manâda Türklerde Devlet**, Doğu Kütüphanesi, İstanbul 2016, s. 49.
[48] Niyazi, a. g. e., s. 50.
[49] Turan, a. g. e., s. 233.
[50] Kafesoğlu, a. g. e., s. 241; Niyazi, a. g. e., s. 50; Balcı, a. g. e., s. 139.
[51] Başer, a. g. e., s. 137.
[52] A. e., s. 138; Balcı, a. g. e., s. 139.
[53] Niyazi, a. g. e., s. 68.

Türk adında bir ordum vardır" sözüne[54] yer verilmiştir. Yine aynı minvalde "Tanrı devlet güneşini Türklerin burcunda doğdurmuş, göklerdeki daireye benzeyen devletleri onun saltanatı etrafında döndürmüş, Türkleri yeryüzünün hâkimi yapmıştır" şeklindeki ifadeler de yine aynı eserde yerini almıştır.

Tanrısal menşeli karizmatik hâkimiyet olgusu Büyük Selçuklu Devleti'nde de devam ettirilmiş[55] olup hanedan veya sultanlık ilâhî otoritenin, bahsi geçen aileye bir lütfu şeklinde kabul edilerek meşrulaştırılmıştır[56]. Bu döneme ait eserlerde karizmatik hâkimiyet anlayışının yansımaları kolaylıkla müşahede edilebilmektedir.

Büyük Selçuklu döneminin ünlü siyaset ve devlet adamı Sultan Alparslan (1029-1072) ve oğlu Melikşah'a (1055-1092) da vezirlik yapmış olan Nizâmülmülk'ün (1018-1092) 1091 yılında Sultan Melikşah'a sunmuş olduğu *Siyasetnâme* adlı eser, döneminin Türklerdeki karizmatik hâkimiyet (hükümdar) algısının müşahede edilebileceği en önemli teliflerden biridir.

Nizâmülmülk bu eserinde "Tanrı her yüzyılda ve zamanda halk arasında padişahlık vasıfları ve öğülmeye değer hasletlerle bezediği birini seçer, dünya işlerini ve reâyânın barış ve sükûn içinde yaşamalarını ona tevcih eder"[57] demektedir.

Erdoğan Merçil, Nizâmülmülk'ün bu ifadesini, hükümdarın kudretini doğrudan doğruya Tanrı'dan aldığı ve Tanrı adına saltanat sürdürdüğü şeklinde yorumlar. Yine aynı eserde Nizâmülmülk'ün "Allah'ın takdiri ile bendelerinden birine saadet ve devlet hâsıl oldu", "Sözün kısası, Yüce Allah lâyık olduğu kadar ve iyi itikadı ölçüsünde ona devlet ve memleket verdi; bütün cihanı fethetti, heybeti ve siyaseti bütün iklimlere ulaştı"[58] şeklindeki ifadeleri Selçuklulardaki karizmatik hâkimiyet algısını gözler önüne serer.

Nizâmülmülk'e göre hükümdar kudretini doğrudan doğruya Tanrı'dan almakta, O'nun adına saltanat sürmekte idi. Tanrı her asırda ve zamanda halk arasında padişahlık vasıfları ve övülmeye değer yeteneklerle süslediği birini seçmekte, dünya

[54] Kafesoğlu, a.g. e., s. 347.
[55] Balcı, a. g. e., s. 140.
[56] Ahmet Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, İz Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 26.
[57] Erdoğan Merçil, **Selçuklular'da Hükümdarlık Alâmetleri**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2007, s. 1.
[58] A. e., s. 1, 2.

işlerini ve saltanatı altındaki toplumun sulh ve sükûnet içinde yaşamaları görevini ona vermekte idi[59].

Hükümdarlığın Tanrı tarafından verildiği anlayışı Anadolu Selçukluları tarafından da benimsenmiştir. Bu dönemde Muhammed b. Ali b. Süleyman Râvendî'nin (1164?-1207) 1202-1204 tarihleri arasında kaleme aldığı, *Râhatü's-Sudûr ve Âyetü's-Sürûr* adlı eserinde Anadolu Selçuklu Sultanı I. Gıyâseddin Keyhusrev (1164?-1211) için "Bu padişah Tanrı gölgesi olduğundan" ibaresini kullanarak sultanın hükümdarlık yetkisini Tanrı'dan aldığını ima etmiştir. Râvendî, aynı eserin "Sultanların lâkapları" adlı bölümünde ise I. Gıyâseddin Keyhusrev'i methedip hükümdarlığın Tanrı ile bağlantısını ifade eden "Tanrı ülkelerinin hükümdarı, Tanrı kullarının hâmîsi, Tanrı dünyasının sultanı… Tanrı eliyle hareket eden, Tanrı delili ile kalan… Doğu'da ve Batı'da Tanrı gölgesi"[60] şeklindeki ibareleri kullanmıştır.

Anadolu Selçuklu döneminde İbn Bîbî (?-1285 sonrası) de hükümdarlığın Tanrı tarafından bahşedildiği söylemini devam ettirmiştir. I. Gıyâseddin Keyhusrev için "Allah, böylece padişahlık mührünü, emir ve yasaklama yetkisini zamanın Dara'sı, devrin Süleyman'ı olan ulu padişahın elinde bıraktı" ifadelerini kullanmış, tahta oturduğu zaman ise "Yaradanın verdiği güçle cihan hâkimi idi" sözlerini dile getirmiştir. İbn Bîbî, Selçuklu hükümdarları için "Zıllu'llah fi'l-âlem (Allah'ın yeryüzündeki gölgesi)" ifadesini kullanarak da hükümdarlığın tanrısal menşeine vurgu yapmıştır. Bu söylem Kerîmüddin Mahmud-i Aksarâyî (?-1332-33) tarafından da devam ettirilmiş, hükümdarlar için o da aynı ifadeyi kullanmıştır[61]

Sultanların bizzat kendileri de bu durumu benimsemiş, bu doğrultuda I. İzzeddin Keykâvus (1180-1220) kendi adına bastırdığı paranın üzerine "el-Sultanu bi-rızâi'llâh, el-gālibu bi-emri'llâh/Allah'ın rızasıyla sultan, Allah'ın emri ile galip" baresini yerleştirmiştir. İzzeddin Keykâvus'un ölümünün ardından sultanlık tahtına oturan I. Alâeddin Keykubad'ın (119O-1237), "Rabbim, bana hükümdarlık verdin" mealindeki Yusuf Suresi'nin 101. âyetini okuması, Abbasî halifesi Mustansır Billâh'ın

[59] Balcı, a. g. e., s. 140.
[60] Merçil, a.g. e. s. 3, 4.
[61] A. e., s. 4.

(1192-1242) I. Alâeddin Keykubad'ı "Zıllu'llah fi'l-âlem" sıfatı ile belirtmiş olması, bu sıfatın II. Gıyâseddin Keyhusrev (1221-1246), I. İzzeddin Keykâvus (1235?-1279) ve III. Keyhusrev (1259-1284) tarafından da kullanmış[62] olması aynı düzlemde değerlendirilebilecek bilgilerdir.

Osmanlı padişahları da yetkiyi devraldıkları gücün ilâhî kökenli olduğu görüşünü benimsemişler[63] bu bağlamda hâkimiyetinde tutan hanedan üyesinin Allah'ın lütuf ve inayetine erişmiş olduğuna inanmışlardır. Bu hükümdarlık telakkisinde hükümdarlığın şahıslar tarafından bir kanunla düzenlenmesi söz konusu olmamış, işler Allah'ın iradesine bırakılmıştır[64]. Bu doğrultuda Osman Gazi (sal.1299-1326) "Ona (Selçuklu Sultanına) saltanat veren Allah, bana da hanlık verdi" şeklindeki ifadeleri ile sahip olduğu hükümdarlığın Allah'ın nasibi olduğunu belirtmiştir[65].

Gelibolulu Mustafa Âlî (1541-1600) Osmanlı hükümdarlarının Tanrı tarafından bahşedilen özel lütuflara sahip olduğunu belirtmiş, Evliya Çelebi de (1611-1683) bu anlayışın bir devamı olarak padişahın yetmiş yedi evliyanın desteğini aldığını ve hanedanın ilâhî bir korumaya sahip olduğunu dile getirmiştir. Bu minvalde ilk Osmanlı sultanları, etraflarına seferlerini teşvik edip kutsayan çok sayıda derviş toplamışlardır[66].

Osmanlılarda hâkimiyetin Allah tarafından takdir edildiğini gösteren en önemli olaylardan biri Osman Gazi'nin rüyasıdır. Osman Gazi göbeğinden tüm dünyayı kaplayan bir ağacın filizlendiğini gördüğü rüyasını Şeyh Edebali'ye (1206-1326) anlattığında Edebâli, Allah'ın kendisine devlet bahşettiğini, neslinden gelecekler ile birlikte bu devletin çok daha büyüyeceğini söylemiştir. Rivayet edilen bu rüya, Osman Gazi'nin iktidarının Allah tarafından takdir edildiği şeklinde yorumlanmış ve hükümdarlığına bu gözle bakılmıştır[67].

Bu anlayışın Osman Gazi sonrasında da devam ettiği görülür. Fatih Sultan Mehmed'in Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan (1423-1478) karşısında kazanmış

[62] Merçil, a.g. e., s. 4, 5.
[63] Turan, a.g. e., s. 233.
[64] İnalcık, a. g. e., s. 84.
[65] Niyazi, a.g. e., s. 53.
[66] Suraiya Faroqhi, **Osmanlılar Kültürel Tarih**, Akılçelen Kitaplar, Ankara 2018, s. 125, 126.
[67] Niyazi, a.g. e., s. 130.

olduğu zaferi Türkistan hükümdarına bildirdiği mektupta "Allah Teâla'nın inayeti ile Sultan Muhammed Han" şeklinde cümleye başlaması, Kanunî Sultan Süleyman'ın (sal. 1520-1566) Avusturya ve İspanya hükümdarlarına gönderdiği mektupta "Hak Teâlâ'nın inayeti ve Ulu Peygamberimizin mu'cizâtı berekatı ile ben ki yeryüzünün hakanlarına taç giydiren sultanlar sultanı…" şeklinde başlayan cümleleri, IV. Mehmed'in (sal. 1648-1687) cülûs fermanında Allah'ın inayeti ile tahta çıktığını ilan etmesi, tahta çıkma sırası geldiğinde Darüssaâde Ağası İdris Ağa'nın III. Selim'e (sal. 1789-1807) "Allah, ecdadınızın mirası olarak taht-ı humâyûnu sana itâ ve ihsan etti" söylemleri ilâhî menşeli hâkimiyet anlayışının Osmanlılarda da benimsenmiş olduğunu gösterir[68].

Osmanlılardaki fetihnâmelerde padişahın İslâm topraklarını genişletmeye yönelik girişimlerinde Tanrı tarafından desteklenen bir hükümdar olarak yansıtılmış[69] olması da aynı anlayışın bir yansımasıdır.

Osmanlılarda padişahların kendilerini nitelemek için kullandıkları sıfatlar da ilâhî menşeli hâkimiyet anlayışını yansıtır mahiyettedir. Nitekim Bizans geleneği içinde imparatorlar, çoğunlukla "Dünyanın Sahibi" ve "Tanrı'nın Gölgesi" olarak adlandırılırken, Osmanlılarda padişahlar, "Sultanû'r-Rûm" ve yine bugünkü ifade ile "Karaların ve Denizlerin Hâkimi" ve daha İslâmi bir çerçeve içerisinde "Müslümanların Emîri" ya da "Tanrı'nın Yeryüzündeki Gölgesi" şeklinde adlandırılmışlardır[70]. Bu bağlamda Kanunî Sultan Süleyman da yaşadığı dönemde "Zıllu'llah fi'l-arz" yani "Allah'ın Yeryüzündeki Gölgesi" olarak anılmıştır[71].

Son Osmanlı hükümdarları Abbâsî halifeleri gibi kimi zaman "Zıllu'llah fi'l-âlem", "Yeryüzünde Allah'ın Gölgesi", "Allah'ın Halifesi" veya "Allah tarafından teyit edilmiş" sıfatlarını kullanmışlardır. Ancak onların kullandıkları bu sıfatlar padişahı kutsallaştırmak değil İslâm devletini kurmak, Müslümanların birliğini sağlamak gayesi barındırmıştır[72]. Nitekim "Zıllu'llah fi'l-âlem" sıfatı ile Osmanlı

[68] Niyazi, a.g. e., s. 53.
[69] Suraiya Faroqhi, **Yeni Bir Hükümdar Aynası: Osmanlı Padişahlarının Kamusal İmgesi ve Bu İmgenin Algılanması**, Alfa Tarih, İstanbul 2011, s. 3.
[70] Turan, a.g. e., s. 226, 227.
[71] Henk Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, Kitap Yayınevi, İstanbul 2012, s. 27.
[72] Niyazi, a.g. e., s. 73.

padişahları Allah'ın dünyadaki gölgesi değil, ilâhî adalet ve düzenin temsilcileri olduklarını ifade etmişlerdir[73].

Karizmatik hâkimiyet telakkisinde değinilmesi gereken bir başka olgu ise kut kavramıdır. Türklerde Türk kağanı kutlu olup[74] tahta çıkma hakkı kuta sahip olana aitti[75]. Kağan bu kut'a doğuştan sahip olmayıp onu bilgelik ve alplığı ile gökten alırdı[76]. Babadan oğula geçen bu kut[77] hükümdara adaleti dağıtması için verilirdi[78].

Türkler Müslüman olduktan sonra atalarından gelen, İslâmiyet'le çatışmayan devlet anlayışlarını ve geleneklerini, bu inançla harmanlayarak devam ettirmişlerdir. Bu bağlamda İslâm öncesi döneme ait "kut" kavramı da Türklerin İslâmiyet'i kabulü ile birlikte İslâmî bir hüviyet kazanmıştır. İslâmiyet'te Allah kâdir-i mutlak olup her şey onun tasarrufuna bağlıdır ve kişinin ancak nasibinde var ise devlet başkanı olabileceği inancı hâkimdir. İslâmiyet sonrası "kut" kavramı da bu anlam çerçevesinde Allah'ın takdiri veya nasibi olarak görülmüştür[79].

Bahaeddin Ögel de bu doğrultuda bir söylem ile Osmanlıların, Göktürklerden gelen "kut" ve "kutlu" sözlerini esas ve eski manalarına dokunmadan İslâmiyet ile benzeştirmiş olduklarını, "kut" ve "kutluluk" anlayışını Tanrı'dan kesin bir şekilde ayırarak kutluluğu daha çok tebrik ve uğur anlayışı içinde söylemiş olduklarını belirtir[80].

Türklerde "kut", devlet, ikbâl, saadet ve ululuk sahibi anlamına gelmekte olup kişilere Tanrı tarafından verilen bir arka desteği, bir arka-yülek olarak görülmüştür[81]. Bu bağlamda kutluluk bulan kağanın iyi bir kader için gerekli olan arka desteğini elde etmiş bir kişi olduğuna, kutun kağanda kalabilmesinin ise kağanın kişiliğine ve irade ile davranışına bağlı olduğuna inanılmıştır[82]. Prof. Bombacı, kutun hayat veren bir

---

[73] Henk Boom, a.g. e., s. 31; Niyazi, a. g. e., s. 210.
[74] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 59.
[75] Niyazi, **Türk Devlet Felsefesi**, s. 49.
[76] Ögel, a. g. e., s. 76, 201.
[77] Niyazi, a.g. e., s. 51.
[78] Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, s. 10; Balcı, **Destanlar, Kitabeler ve Kutadgu-Bilig'den Örneklemelerle Türk Devlet Töresi**, s. 121.
[79] Niyazi, a.g. e., s. 52; Ögel, a. g. e., s. 182.
[80] A. e., s. 184, 191.
[81] A. e., s. 179, 181, 182, 191: Balcı, a. g. e., s. 125.
[82] A. e., s. 125; Ögel, a. g. e., s. 197.

çeşit su veya nefes olduğunu belirtirken, Prof. Bazin, onun bir hayat maddesi ve cevheri olduğunu, taze bir kan parçası olarak göğün bacasından indiğini söyler[83].

"Kut", arılık ve bilgelik isteyen bir kavram olup bu bağlamda *Kutadgu Bilig*'de "Kut ve devlet arıgdır, (bunun için de), arıglıg ister" ifadesi yer almıştır. Aynı eserde arı kişinin özellikleri olarak belirtilen "aslı arıg, yüzü görklü ve kılkı (huy ve davranışları) arıg" şeklindeki ifadelerden anlaşıldığı üzere bir kişinin kutluluk bulabilmesi o kişinin ahlak ve davranışlarının yanında yüzünün güzel ve görkemli olmasını da gerektirmekte idi[84]. Bu bağlamda Bey'in fiziki yapısı tanıtılırken, insanın bünyesi ile ahlâkı arasında bir irtibat olduğuna inanılmış[85] bu durum Osmanlılarda, "yüzü hoş, aslı ârı" anlayışını doğurmuştur[86]. Bu anlayış Osmanlılarda fizyonomik özellikler ile davranışların birbiriyle ilintili olduğunu iddia eden "firâset" ilmini içeren *Şemâilnâme* adlı eserlerde de kendine yer bulmuştur.

Eski Türk hâkimiyet telakkisinde siyasi iktidarın kaynağı Tanrı'ya bağlanmış, hükümdarın Tanrı'ya karşı sorumluluklarının bulunduğuna inanılmıştır[87]. Hükümdar bu farkındalık ile halkını, Tanrı'nın iradesine ve töreye (törü) uygun olarak idare etme mecburiyetinde olmuş[88], devleti töreye uygun yönetmediği takdirde Tanrı'nın kendisine vermiş olduğu kutu geri alacağına, onu perişan edeceğine inanmıştır[89].

İslâm öncesi Türk topluluklarında Türk ilinin var olması ve devamı için ilk şart adalet, diğeri ise "kut" ve "töre" olmuştur[90]. Türklerde siyasi iktidarı ifade eden bir kavram olan "kut"[91] Tanrı tarafından bağışlanan yönetme hakkı, Türk kağanının hükümranlık meşruiyetidir[92]. Bu bağlamda kut, herhangi bir fiili otorite olarak değil, siyasi hâkimiyet yetkisi (gücü) ve kutsallığı olan manevî bir kudret olarak görülmüştür[93].

---

[83] Ögel, a. g. e., s. 179, 180.
[84] A. e., a. 205.
[85] Başer, a. g. e., s. 145.
[86] Ögel, a. g. e., s. 205.
[87] Niyazi, a. g. e., s. 60.
[88] A. y.
[89] Ahmet Taşağıl, **Kök Tengri'nin Çocukları: Avrasya Bozkırlarında İslam Öncesi Türk Tarihi**, Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2018, s. 180; Niyazi, a. g. e., s. 54.
[90] Arslan, a. g. e., s. 3.
[91] Taşağıl, a. g. e., s. 180.
[92] Balcı, a. g. e., s. 121.
[93] A. e., s. 125.

Türklerde kendisine Tanrı tarafından yönetme hakkı (kut) verilen Türk hakanı[94] Tanrı'nın adaletini yeryüzünde dağıtmakla görevliydi[95]. Adalet, kutun şiarı, halkın devlete bağlılığını sağlayan temel unsurlardan biriydi. Hakan vazifelerini yapabildiği, Tanrı'nın iradesine uygun hareket ettiği sürece Tanrı tarafından verilen kuta[96] yani yönetme hakkına sahip olur, tahtta kalabilirdi[97]. Milletine karşı görevlerini yerine getirmediği, Tanrı'nın devlet ve ikbaline lâyık olmadığı anda Tanrı tarafından bağışlanan kut (yönetme hakkı) Tanrı tarafından geri alınır, nasip ve kısmetleri kesilerek hükümdarlık tahtından indirilirdi[98]. Bu durum Türklerde hükümdarlık algısının ve devlet düzeninin teokratik bir düzleme oturmadığının bir kanıtıdır[99].

Türklerde töre de tıpkı kut gibi ilâhî menşeli olup Tanrı'nın adaletini sembolize eden bir kavram olarak görülmüştür[100]. Bu bağlamda hâkimiyetini Tanrı'dan alan hakanının hâkimiyet ve bağımsızlığı, töre koyma şeklinde anlaşılmış, devletin varlığının töre koyan hakan ile ayakta durduğuna inanılmıştır[101].

Kutadgu Bilig'de de hükümdarlık töre (törü) üzerine kuruludur[102]. Eserde hükümdarın (töre, törü) göğün direği olduğu ve bozulması halinde göğün yerinde duramayacağına dair ifadeler yer almıştır[103]. Bu anlayış Osmanlılarda da devam ettirilmiş, padişah devletin varlık nedenlerinden biri olarak görülmüş, onun eksikliği durumunda devletin çökeceğine inanılmıştır[104].

Türk devlet anlayışında kağanın törüsü, kuttan ayrı düşünülemez bir kavram[105] olmuş töre adını alan kanunların Tanrı'nın hükümdara verdiği kut sayesinde gerçekleşmekte olduğuna inanılmıştır. Bu durum Türklerde adaletin ilâhî menşeli

---

[94] Balcı, a. g. e., s. 129.
[95] Başer, a. g. e., s. 134.
[96] A. e., s. 82, 84, 86, 129.
[97] Balcı, a. g. e., s. 129, 195.
[98] Taşağıl, a. g. e., s. 180; Ögel, a. g. e., s. 28; Arslan, a. g. e., s. 7; Balcı, a. g. e., s. 127, 129, 195; Niyazi, a. g. e., s. 49.
[99] Ögel, a. g. e., s. 28.
[100] Arslan, a. g. e., s. 8.
[101] Halil İnalcık, **Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve Adâlet**, Kronik, İstanbul 2017, s. 36.
[102] A. e., s. 57.
[103] Başer, a. g. e., s. 113.
[104] Turan, **Hilafet, Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına**, s. 229.
[105] İnalcık, a. g. e., s. 37; Halil İnalcık, **Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet**, Türkiye İş Bankası, İstanbul 2016, s. 10, 26.

olduğunun bir göstergesidir[106]. Bu bağlamda özellikle devlet kurucu Türk kağanının mutlaka bir törü koymak zorunda olduğuna inanılmıştır[107].

Bütün Türk devletlerinde var olan en önemli özellik halkın hükümdardan, Tanrı'dan aldığı kut ile birlikte töreyi tatbik ederek adalet ve hürriyeti sağlamasını talep etmek olmuştur[108]. Zira töre göğün direği olup, onun bozulması halinde göğün yerinde duramayacağına inanılmıştır[109]. Bu minvalde hükümdarın en önemli özelliği ve görevi Tanrı'dan aldığı kut ile Türk töresine uygun bir biçimde yönettiği topraklarda adaleti tesis etmek olmuştur[110].

Bey töreyi eşit tatbik etmeli, halkını sürekli gözetlemeliydi[111]. Zira hükümdarın adaletten ayrı düşmesi devletin yıkılma sebeplerindendi[112]. Hakanın Tanrı'ya karşı sorumluluğunun yanında töreye de uymak zorunda olması kendisinin insafsız ve zorba bir hükümdar olmasının önüne geçerdi[113]. Hakan, hâkimiyet hakkını şahsi menfaatleri çıkarına[114] ve despot bir şekilde değil töreye uygun bir biçimde kullanırdı[115]. Halk, zulmeden hükümdara karşı çıkarak haklarını koruyabilirdi. Hükümdar, her ne kadar karizmatik bir mahiyet taşısa da devletin ve milletin geleceğini tek başına tayin edemez kendisini gözeten bir meclisin varlığında kararlarını uygulardı[116]. Bu şekildeki bir yönetim, hâkimiyete kanunî bir mahiyet vermekteydi[117].

Türklerde hükümdarlık olgusuna dair bir diğer önemli nokta hükümdarın asil bir soydan gelmesi gerekliliğidir[118]. Türklere göre hâkimiyet hakkına ancak Tanrı'nın gönderdiği soy sahip olabilirdi[119]. Bu minvalde Eski Türkler kendilerini belli bir soya dayandırmışlardır[120].

---

[106] Arslan, a.g. e., s. 4.
[107] İnalcık, **Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve Adâlet**, s. 25; İnalcık, **Kuruluş ve İmparatorluk Sürecinde Osmanlı Devlet, Kanun, Diplomasi**, s. 41
[108] Arslan, a.g. e., s. 4.
[109] Başer, **Kutadgu Bilig'de Kut ve Töre**, s. 113.
[110] A. e., s. 134; Arslan, a.g. e., s. 3.
[111] Başer, a. g. e., s. 147.
[112] Arslan, a.g. e., s. 3.
[113] Niyazi, a.g. e., s. 60.
[114] Arslan, a.g. e., s. 4.
[115] Niyazi, a.g. e., s. 84.
[116] Arslan, a.g. e., s. 7, 8.
[117] Niyazi, a.g. e., s. 51.
[118] Arslan, a.g. e., s. 10.
[119] Niyazi, a.g. e., s. 78; Balcı, a. g. e., s. 145.
[120] A. e., s. 145.

Türk hâkimiyet telakkisinde kutun babadan oğula geçtiği inancı hâkimdi. Bu inanışta Tanrı kutu sadece hükümdara değil onun mensubu olduğu aile üyelerinin tümüne vermiş olduğundan hanedan üyeleri de kutsal sayılmaktaydı[121]. Böylece karizmatik hâkimiyette kutsiyet kişiye bağımlı olmaktan çıkıp bütün bir aileye mal edilmiş, hanedanının soylu bir aileden gelmesi gelenek halini almıştı. Bu anlayış çerçevesinde Türk ve Moğol hanedanları soylarını Göktürk Devleti'ni kuran Açına (Aşına) oğullarına, ata saydıkları efsanevî Oğuz Han'a (M. Ö. 234-174) ve Afrasiyab'a (Alp Er Tunga) dayandırmışlardır[122].

Bu bağlamda kimi Türklerde hakanlığın Açına oğullarına verildiğine ve hükümdarlık hakkının bu sülalede tecelli ettiğine inanılmış, ancak Açına soyundan gelenlerin hükümdarlık iddiasında bulunabileceği, bunların arasında Tanrı kime nasip etmiş ise hakanın o olacağı anlayışı hâkim olmuştur[123]. Kimi zaman ise hükümdarlığın Oğuz soyuna ait olduğu görüşü benimsenmiş, tüm Türk hanedanlarının da bu soydan geldiğine inanılmıştır[124].

Aynı anlayış çerçevesinde Uygurca Oğuz destanında, Uygurluların ilk kağanı Buğu'nun Afrasiyab (Alp Er Tunga) soyundan geldiği belirtilmiştir. Selçukluların da geriye doğru 35 göbeklik bir soy kütüğü ile Afrasiyab'a bağlandıkları bilinmektedir[125].

Türkler Müslüman olduktan sonra da devlet geleneğindeki irsiyet usulüne sadık kalmışlardır[126]. Bu bağlamda İslâmiyet öncesi Türklerde kutun Oğuz soyunda tecelli ettiği anlayışı İslâmiyet'in kabulüyle birlikte aynı şekilde devam etmiş, büyük bir fatih olan Timur (1336-1405) cihan imparatorluğu kurmasına rağmen Oğuz soyundan gelmediği için han veya sultan unvanını alamayıp emîr olarak kalmıştır. Tanrı, Oğuz Han soyundan gelen birine hükümdarlık nasip ettiğinde ise ona güç veriyor, hükümdar ise aldığı bu güçle iktidarını kuruyordu[127]. Oğuz Kağan

[121] Balcı, a. g. e., s. 125
[122] A. e., s. 145, 147, 207.
[123] Niyazi, a.g. e., s. 50.
[124] A. e., s. 52.
[125] Balcı, a. g. e., s. 146.
[126] Niyazi, a.g. e., s. 81.
[127] Balcı, a. g. e., s. 125, 147; Niyazi, a.g. e., s. 52.

Destanı'nda da Tanrı'nın, hâkimiyeti Oğuz soyundan gelene nasip ettiği görüşü hâkimdir[128].

Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz semavî bir menşeden gelmiş, insanüstü özelliklerle doğmuş, kendisi gibi gökten ışık içinde inen bir kızla evlenmiştir[129]. Bu sebeple taht Oğuz Han soyuna ve Açına oğullarına ait olup bu soydan gelmedikleri için çok kıymetli beyler, cihan imparatorluğu kuran Timur bile han unvanını alamamışlardır[130]

Soyun öneminden *Kutadgu Bilig*'de de bahsedilir. Eserde beylik için öncelikli olarak asil soydan gelinmesi gerektiği, soy iyi ise insanın iyi olarak doğduğu, iyi olduğu için de başköşeye geçtiği belirtilir[131].

Bu anlayış çerçevesinde Selçuklu Devleti'nde de hanedan veya sultanlık ilâhî otoritenin bahsi geçen aileye bir lütfu şeklinde kabul edilmiştir[132]. Nitekim İslâmî kaynaklarda Anadolu Selçuklularının saygın soyuna işaret edilerek meşruiyetleri vurgulanmaya çalışılmıştır[133].

Osmanlı hanedanı da tıpkı diğer hanedanlar gibi meşruiyetini pekiştirmek amacıyla kendini soylu bir geleneğe bağlama yolunu tercih etmiş[134], hükümdarlık soyunun Oğuz'a bağlanması geleneğini devam ettirmişlerdir[135]. Yazıcızâde Ali bu durumu "Kayı'da Ertuğrul oğlu Osman Beğ'i ucdaki Türk beyleri derilub kurultay edüb Oğuz töresini soruşuk Han diktiler… Gün Han'ın vasiyeti Oğuz töresi mucibince hanlık ve padişahlık Kayı soyu var iken özge boy hanlarının soyuna hanlık ve padişahlık değmez"[136] şeklindeki ifadelerle dile getirmiştir.

Kayıların Oğuz soyundan geldiği Oğuz Destan'ında da geçer[137]. Fatih Sultan Mehmed ve oğlu II. Bayezid (sal. 1481-1512) dönemi kaynaklarında da Osmanlı

---

[128] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 6.
[129] Niyazi, a.g. e., s. 69.
[130] A. e., s. 70; A. C. S. Peacock, Sara Nur Yıldız, **Anadolu Selçukluları Ortaçağ Ortadoğusu'nda Saray ve Toplum**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 674.
[131] Yusuf Has Hacib, **Kutadgu Bilig**, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2017, s. 113, 114.
[132] Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 26.
[133] Aykut, a. g. e., s. 674.
[134] Turan, a.g. e., s. 232.
[135] Niyazi, a.g. e., s. 229.
[136] A. e., s. 130; Balcı, a. g. e., s. 146.
[137] Gültepe, **Oğuznâme,** s. 131.

hanedanının soyunun temiz, inançlı bir kavim olan Oğuzlara dayandığı ifadelerine rast gelinir[138]. Sultan II. Murad'ın (sal. 1421-1451) paraların üzerine Oğuzların Kayı damgasını vurdurması da Osmanlılarda soyu Oğuz'a bağlama geleneğinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Mehmed Niyazi'ye göre hanedanın Oğuz neslinden geldiğine ve Allah'ın iktidarı bu soya bahşetmiş olduğuna dair inancın Osmanlılar tarafından benimsenmiş olması Osmanlı hâkimiyetini aynı anda hem töreye hem de Allah'ın emirlerine bağlamaktadır[139].

Türklerde hükümdarlık telakkisiyle ilgili olarak ele alınması gereken bir başka olgu da cihanşümul devlet anlayışıdır. Bu anlayışta yerin ve göğün desteğini alan, bu ikisini birbirine bağlayan bir hükümdar figürü söz konusu idi.

Türkler mitolojik çağdan itibaren güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar olan toprakları içine alacak şekilde bir dünya devleti kurma idealine sahiptiler[140]. Bu cihan hâkimiyeti telakkisi din olgusu üzerinden de temellenmekte idi. Zira onların inançlarına göre Türkler mümtaz bir milletti ve Gök Tanrı tarafından bütün insanlığın üzerine oturtulmuş olan hakanları tüm insanlığın hükümdarıydı[141].

Türklerdeki cihan hâkimiyeti inancı kuru bir heves olmayıp bu istek her dönem görülen rüyalar ile meşru hale getirilmişti. Nitekim Oğuz Han'ın vekili Irkı Hoca'nın (Uluğ Türk) gün doğusundan, gün batısına kadar uzanan altın bir yayı görmüş olduğu rüyası, Oğuz Han'ın cihan hâkimiyeti idealini ve onun kurmuş olduğu dünya devletinin Tanrı tarafından onayını gözler önüne serer[142]. Oğuz Kağan Destanı'nda akıllı ve keramet sahibi vezir Irkı Hoca, gördüğü bu rüya sonrasında Oğuz Han'a, Gök Tanrı'nın kendisine dünya hâkimiyetini verdiğini müjdelemiş ve "Ey kağanım, Gök Tanrı bütün dünyayı sana bağışlasın" demiştir[143]. Böylece Oğuz Han'ın

[138] Turan, a.g. e., s. 233.
[139] Niyazi, a.g. e., s. 131.
[140] A. e., s. 170, 171.
[141] Niyazi, a.g. e., s. 170; Balcı, a. g. e., s. 47.
[142] A. e., s. 225.
[143] Balcı, a. g. e., s. 123, 138.

gerçekleştirdiği dünya devleti, Tanrı'nın onaylayıp iştirak ettiği bir devlet statüsüne bürünmüştü[144].

Dünyaya hâkim olma ülküsüne Hunlarda, Göktürklerde ve Uygurlularda da rast gelinir. Hun hükümdarlarının Çin imparatorlarına yazdıkları mektupların bazında "Gökle yerin doğurduğu, güneşle ayın tahta çıkardığı Büyük Türk Tanhusu rica eder ki…" şeklinde bir ibare kullanmış olmaları, Hunlardaki dünya hâkimiyeti ülküsünün varlığını gözler önüne serer. Doğu Göktürk hükümdarı Işbara Kağan'ın (540-587) 585 yılında Çin imparatoruna gönderdiği mektupta "Gökte nasıl bir Tanrı varsa, yeryüzünde de dünyayı idare eden bir tek hükümdar olması icap eder" söylemi de bu minvalde yorumlanabilecek bir başka örnektir. Batı Göktürk hükümdarı Tardu Han'ın (?-603), Ak Hunları hâkimiyetine aldığı büyük zaferin ardından Bizans İmparatoru'na gönderdiği mektuba "Dünyada yedi iklim ve yedi ırkın (cihanın) büyük kağanından Romalılar imparatoruna…"[145] cümleleri ile başlamış olması aynı duruma işaret eder.

Göktürk Yazıtlarında da bu telakkinin devamı olarak "Yukarıda mavi gök, aşağıda yağız yer yaratıldıkta ikisinin arasında insanoğlunun üzerinde atalarım Bumin Kağan ve İstemi Kağan tahta oturdu"[146] şeklindeki ibareler yer alır.

Cihan devleti anlayışı Uygurlularda da devam ettirilmiş olup onlardan Moğollara intikal etmiştir. Bu minvalde Cengiz Devleti'nin hükümdarı bütün dünyanın hükümdarı sayılmıştır. Aynı anlayışın devamı olarak Cengiz Han'ın torunlarının tahtında, dünyanın dört bucağını ve dört bucağın hakanlarını temsil eden dört minder veya dört şilte yer almıştır[147].

Türkler, İslâmiyet'i kabul ettikten sonra cihan hâkimiyeti anlayışına dinî bir farz olarak cihat kavramını da eklemişlerdir[148]. Bu doğrultuda İslâmiyet'teki cihat anlayışıyla Türklerdeki cihan hâkimiyeti anlayışı birbirini tamamlamıştır.

---

[144] Niyazi, a.g. e., s. 227.
[145] A. e., s. 172, 173.
[146] Tekin, **Orhon Yazıtları, Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk**, s. 37; Memiş, **Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Bazı Kesitler**, s. 63; Niyazi, a. g. e., s. 172.
[147] Niyazi, a.g. e., s. 173.
[148] Niyazi, a.g. e., s. 173; İsmet Parmaksızoğlu, **Türklerde Devlet Anlayışı**, Semih Ofset Matbaacılık, Ankara 1986, s. 21.

Tarih boyunca bütün İslâm devletleri "Îlâ-yı Kelimetullah" uğruna mücadele edip, İslâm ile bütün insanlığın şereflenmesini amaç edinmişlerdir. İslâmiyet'i bütün insanlara tebliğ etmek ülküsü ile daha önceki cihan hâkimiyeti ülküsünün birleştirilmesi ile oluşan bu yeni bakış Türk İslâm devletlerinin siyasetinin esasını oluşturmuş[149], böylece dünyevî cihan hâkimiyeti temasına, manevî hâkimiyet teması eklenmiştir[150]. Bu durum ilk Türk İslâm devletleri olan Karahanlılarda ve Gaznelilerde açık bir şekilde müşahede edilir[151].

Kâşgarlı Mahmud'un (1008-1102) *Kutadgu Bilig* adlı eserinde yer alan ifadeler bu dönemdeki Türk devletlerinde cihan hâkimiyeti anlayışının tam bir İslâmî mahiyete sahip olduğunu gözler önüne serer[152]. Eserde, "Tanrı devlet güneşini Türklerin burcunda doğurmuş, göklerdeki dairelere benzeyen devletleri onun saltanatı etrafında döndürmüş, Türkleri yeryüzünün hâkimi yapmıştır"[153] ifadeleri bu duruma işaret eder. Kâşgarlı Mahmud'un "Benim Türk adında bir ordum vardır" ve "Türk dilini öğreniniz; çünkü onların hâkimiyeti uzun sürecektir" şeklindeki hadisleri iletmesi de bu dönemde Türk cihan hâkimiyetinin İslâmî bir mahiyet kazandığını gözler önüne serer[154].

Bu yeni bakışın Selçuklularda da devam ettiğini söyleyebiliz. Selçuklular, 1040 yılında gerçekleşen Dandanakan zaferi sonrası gönderdikleri fetihnâmelerde Oğuz Han soyundan geldiklerini, zulmü kaldırıp adaleti yerleştirdiklerini, îlâ-yı kelimetullah için fi-sebilillah gazâya devam edeceklerini bildirmişler, bu fetihnâmelerin başlarına hâkimiyeti sembolize eden ok ve yaydan oluşan tuğralarını yerleştirmişlerdir[155]. Sonrasında Selçuklu Sultanı Tuğrul Bey'e (990-1063) halife tarafından yedi iklimin kendisine verildiği manasına gelen yedi kat hilat giydirilmiş, "Doğu'nun ve Batı'nın Hükümdarı" manasına gelen "Melikü'l-Maşrık ve'l-Mağrip" unvanı verilerek dinin temeli ve halifenin ortağı ilan edilmiştir[156].

---

[149] Niyazi, a.g. e., 174, 175.
[150] Parmaksızoğlu, a. g. e., s. 21.
[151] Niyazi, **Türk Devlet Felsefesi**, s. 175.
[152] A. y.
[153] Gültepe, a. g. e., s. 198; Niyazi, a. g. e., s. 175.
[154] Niyazi, a.g. e., s. 175.
[155] A. e., s. 176; Balcı, **Destanlar, Kitabeler ve Kutadgu-Bilig'den Örneklemelerle Türk Devlet Töresi**, s. 207.
[156] Aykut, a. g. e., s. 65; Niyazi, a. g. e., s. 176; Erzurumlu, **Tarihsel ve Sosyolojik Manâda Türklerde Devlet,** s. 50.

Anadolu Selçuklu Devleti'nde de Büyük Selçuklulardan ödünç alınan evrensel unvanlar korunarak gerek diplomatik yazışmalarda gerekse sultan unvanlarında evrensel hükümdarlık anlayışı vurgusu devam ettirilmiştir. Bu bağlamda Anadolu Selçuklularında sultan "Allah'ın Doğu ve Batı'daki Gölgesi" (zıllu'llah fi'l-hâfikayn), "Arap ve Fars Sultanlarının Başı" (Seyyid-i selâtîni'l-'Arab ve'l-'Acem) ve "Dünya Hükümdarlarının Sultanı" (Melik-i mulûki'l-âlem) olarak görülmüştür[157].

Osmanlılar da Oğuz Han'dan itibaren süre gelen Türk devlet geleneğini devam ettirmişler, bir devlet olarak kuruluşundan itibaren aslî ilkeyi cihan hâkimiyeti olarak belirlemişlerdir. Osmanlı İmparatorluğu'nun kurucusu olan Osman Gazi'nin göbeğinden çıkan ağacın dallarının tüm dünyayı kapladığı rüyası bunun açık bir delili olarak görülebilir[158].

İstanbul'un fethi sonrası Osmanlı padişahları ve devlet adamları gerçek manada dünya hâkimiyetine yönelmişlerdir[159]. Fatih Sultan Mehmed, Yavuz Sultan Selim ve Kanunî Sultan Süleyman cihan hâkimiyetini bütün güçleriyle gerçekleştirme yolunda bu ülkünün en büyük temsilcileri olmuşlardır[160].

Yavuz Sultan Selim döneminde Şah İsmail (1487-1524) ile olan mücadele yoğun askerî, kültürel ve dinî rekabet dönemini başlatmış, bunun neticesinde Osmanlı cihanşümul devlet ideolojisi, saltanat, hilâfet ve tebaa üzerinde mutlak siyasi-dinî hâkimiyete sahip hükümdarlık anlayışı çerçevesinde ilerlemiştir. Yavuz Sultan Selim ile birlikte ateşli silahlarla güçlendirilmiş büyük ordu tertibi çeşitli sebepler karşısında coğrafî yayılmayı teşvik etmiş, bunun sonucunda Osmanlı hükümdarının şahsında temsil imkânı bulan siyasi ve ruhanî önderlik görevini üstlenmiştir[161]. Bu cihan hâkimiyeti anlayışı Kanunî döneminde de devam ettirilmiştir[162].

Osmanlılarda cihan hâkimiyeti anlayışı padişahların kullandıkları unvanlarda da kendine yer bulmuştur. Bu minvalde 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı sultanları kendilerini "Rûm" hükümdarı olarak ifade eden "Sultan-ı Rûm" unvanını

---

[157] Aykut, a. g. e., s. 71, 72.
[158] Parmaksızoğlu, a. g. e., s. 19; Niyazi, a. g. e., s. 176.
[159] Niyazi, a. g. e., s. 178.
[160] Parmaksızoğlu, a. g. e., s. 35.
[161] Kaya Şahin, **Kanunî Devrinde İmparatorluk ve İktidar: Celâlzâde Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 39, 40.
[162] Donald M. Nicol, **Osmanlı Sultanları**, Kitapyayınevi, İstanbul 2015, s. 106.

kullanmışlar, bu yolla kendilerini Roma'nın ya da kısaca Bizans'ın mirasçıları olarak ortaya koymuşlardır. Nitekim Bender'de yer alan 1538 tarihli bir kitabede de Kanunî Sultan Süleyman kendisine "Kayser-i Rûm" unvanını vermiştir[163]. Bu unvan Osmanlılardaki cihan hâkimiyeti arzusunun bir başka anlatılış biçimi olarak görülebilir. Zira Bizans İmparatorluğu da tıpkı Osmanlı İmparatorluğu gibi dünya hâkimiyeti üzerine kurulu bir imparatorluk olmuştur[164]. Bunun dışında Osmanlı sultanlarının en gözde unvanı, şahsında tüm dünyanın himaye bulduğu evrensel hükümdar anlamına gelen "Padişah-ı Âlempenâh" ifadesi olmuştur[165].

Sultan III. Murad'a (sal. 1574-1595) ithafen kaleme alınan *Hırzü'l-mülûk* adlı eserde müellifin Osmanlı padişahından İslâm padişahı olarak söz etmesi 16. yüzyılda Osmanlılardaki evrensel hâkimiyet iddiasının yüksek kesim arasında da benimsenmiş olduğunun bir göstergesidir[166].

Osmanlı sultanlarının evrensel hâkimiyet ideolojisi, gazâ fikri ve inancı üzerine inşa edilen bir İslâm liderliği anlayışına dayanmaktadır[167]. Bu durum sadece ilk dönem için değil sonraki dönemlerde de kabul gören bir anlayış olmuştur[168]. Osmanlı sultanlarının 16. yüzyıl ve sonrasında kimliklerinin bir parçası olarak kullandıkları "gâzî" unvanı[169] bu anlayış çerçevesinde değerlendirilebilecek unvanlardan biridir.

Kanunî dönemine rast gelen 1520-1540 yılları arasında gerçekleşen Osmanlı-Habsburg rekabeti ile birlikte Osmanlılarda gündeme gelen Moğol-Timurlu mirası ve mehdici akımlar karışımı "sahib-kıran" kavramı da cihanşümul hâkimiyet telakkisi içerisinde düşünülebilecek bir durum oluşturur. Zira "sahib-kıran" kavramı Osmanlılarda halifelik ve Sünnî İslâm'a önderlik iddialarını birleştirmiş, bu durum beraberinde sultanın yegâne meşru imparator olarak tanınmasını getirmiştir[170].

---

[163] Aykut, a. g. e., s. 64.
[164] A. e., s. 65.
[165] Turan, **Hilafet, Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına**, s. 228.
[166] Turan, a. g. e., s. 230.
[167] A. e., s. 253.
[168] Faroqhi, **Yeni Bir Hükümdar Aynası: Osmanlı Padişahlarının Kamusal İmgesi ve Bu İmgenin Algılanması**, s. 61.
[169] Turan, a. g. e., s. 253.
[170] Şahin, a. g. e., s. 77, 78.

Osmanlı devlet geleneği içinde sıkça vurgu yapılan İskender imajı da evrensel hâkimiyet ideolojisi içerisinde değerlendirilebilecek bir sembol olmuştur. İskender idealize edilmiş hükümdarlık algısının sembolü olup doğunun ve batının hükümdarıdır. İskender imajı Osmanlılardaki cihan hâkimiyeti anlayışının bir tezahürü olduğu gibi Osmanlı sultanının gazâ üzerine inşa edilen evrensel hâkimiyet ideolojisinin de bir yansımasıdır[171].

İslâmiyet sonrası Türklerde hükümdarlık algısının anlaşılabilmesi için halifelik kavramına da değinmek gerekmektedir. Politik ve günlük kullanımda İslâm toplumu için daha çok devlet başkanını ifade eden halife ve hilâfet kavramları 14 yüzyılı aşkın süre zarfında gösterdiği yapısal ve kurumsal değişikliklerle gerek dinî gerekse siyasi otoritenin başlıca tartışma konularını oluşturmuştur. Kabile yapısının çözülerek devlet yapılanmasına dönüştüğü ilk dönemde merkezî hükümetin başındaki otorite konumunda olan halifelik makamı, geniş coğrafyalara yayılan İslâm devletlerinin kurulması ile birlikte İran ve Bizans devlet geleneklerindeki imparator tipinin İslâmî bir kimlik altında tasarlanmış şekline dönüşmüştür[172].

Arapça'da "birinden sonra gelen" ya da "birinin yerine geçen" anlamlarını taşıyan halife sözcüğü İslâmî anlamda Hz. Muhammed'den sonra devlet yöneticili anlamında onun makamına oturan kişiler için kullanılmıştır. İlk dört halife döneminde halifeler seçim ile belirlenirken, sonraları bu makam İslâm hanedanlarının eline geçerek babadan oğula geçmiş, zaman zaman hanedanlar arasında el değiştiren hilâfet, liyakat ve seçimin her daim göz ardı edildiği bu bağlamda dinî olmaktan öte siyasi bir makam olmuştur[173]. Bu unvan Ortaçağ boyunca Müslümanların en üst konumdaki hükümdarı olan ya da bu söylemi iddia eden kişiler tarafından kullanılmış, ikinci derecede önem arz eden hükümdarlar bu unvanı kullanmamışlardır[174].

Türklerin İslâmiyet'i kabulü ile birlikte sultan ve halife kavramları birbirleri ile farklı dönemlerde farklı şekillerde etkileşim içerisine girmiş, Türklerdeki saltanat olgusu, hilâfet olgusu ile birlikte yeni bir sürece girmiştir[175].

---

[171] Turan, a.g. e., s. 251, 253.
[172] A. e., s. 16.
[173] Bernard Lewis, **İslâm'ın Siyasal Söylemi**, Phoenix, Ankara 2007, s. 64; Erzurumlu, a. g. e., s. 60.
[174] Lewis, a.g. e., s. 68.
[175] Turan, a.g. e., s. 169.

Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferi sonrasında 1517 yılında hilâfetin Osmanlılara geçmesi Osmanlılarda meşru hilâfet dönemini başlatmıştır. Bu sefer sonunda Yavuz Sultan Selim, Suriye ve Mısır'ı ele geçirmiş, Mekke ve Medine'de yüksek hükümdar olarak kabul edilmiş, her iki kutsal şehrin koruyucusu olmuş ve son Mısır halifesini İstanbul'a götürmüştür[176]. Böylece tüm Müslümanların imam ve halifesi haline gelmiştir[177].

Osmanlılarda gâzîlik sıfatının genişletilmesinden kökenlenen hilâfet anlayışı bütün İslâm dünyasının koruyuculuğu iddiasına sahip olmuştur. Böylelikle Yavuz Sultan Selim ile birlikte oluşturulan yeni hilâfet anlayışı, gazânın, İslâm'ı savunma ve koruma vazifelerinin üzerine inşa edilmiştir[178].

Daha öncesinde Osmanlı Sultanları Türkistan halkı için "Rûm Kayseri" iken Şiî İran'ın düşmanı, Türkistan Sünnîlerinin müttefiki olan Yavuz Sultan Selim, Türkistan'dan gelen belgelerde "peygamberin halifesi" olarak adlandırılmıştır[179]. Barthold, Yavuz Sultan Selim ve varislerini sadece Osmanlıların değil Arapların da halife olarak adlandırdığını belirtir.

Yavuz Sultan Selim ve sonraki Osmanlı padişahları halife unvanını etkin bir şekilde kullanmamışlardır. Bu doğrultuda Cuma hutbeleri halife adına değil sultan adına okunmuştur. Osmanlı devlet başkanlarının kendilerini halife olarak kabul etmeleri sorumluluklarından ötürü idi. Zira Hz. Peygamber (s. a. v.) de aynı zamanda devlet başkanlığı yapmıştı. Osmanlı padişahları da Müslüman devlet başkanı olarak kendilerini ona halef kabul etmiş ve ona lâyık olmayı ilke edinmişlerdir[180].

Bernard Lewis (1916-2018), Osmanlıların halifelik unvanını kullanmasına önem ve ağırlık kazandıran şeyin, onların kara ve denizlerdeki askerî güçleri ile hem Hristiyan Avrupa'ya, hem de Şiî İran'a karşı İslâm'ın en güçlü devleti olmasından

[176] Vasilij Vladimiroviç Barthold, **İslam'da İktidarın Serüveni Halife ve Sultan**, Yeditepe, İstanbul 2012, s. 92.
[177] A. e., s. 92, 113.
[178] Turan, a.g. e., s. 237.
[179] Barthold, a.g. e., s. 152.
[180] Niyazi, a.g. e., s. 138.

kaynaklandığını belirtir. Bu durum Osmanlı hükümdarının diğer Müslüman ülkeler tarafından Sünnî dünyanın önderi olarak kabul edilmesini sağlamıştır[181].

Osmanlı padişahları izlenen siyaset gereği bir yandan Müslüman tebaa üzerinde evrensel hâkimiyet yetkisine dayalı bir hilâfet anlayışını canlandırmaya çalışırken, gayrimüslimler üzerinde de mutlak hâkimiyet anlayışını hayata geçirmişlerdir. 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren belirginleşmeye başlayan bu İslâm anlayışı 16-18. yüzyıllar arasında bu yapısını Osmanlı iktidarının koruyucusu ve meşrulaştırıcısı kimliğiyle sıkı bir şekilde korumuştur[182].

Osmanlılarda padişah siyasi ve ruhanî iktidarı kendi bünyesinde birleştirmiştir[183]. Padişahların barındırdıkları bu ikili iktidarın ifadesi olan sultan-halife unvanı Halil İnalcık'a (1916-2016) göre sultanın iktidarının göksel ve dünyevî kökenlerine işaret eder. Sultanın siyasi iktidarın yanında ruhanî liderliği de şahsında bir araya getirmiş olması patrimonyal hükümdarlığın ideal bir örneğini oluşturur[184]. Hükümdarın merkezde yer aldığı patrimonyal yönetimlerde devlet ömrü hanedanın varlığına ve süresine bağlı olup hanedanın meşruiyetini yalnızca kendi ailesi içerisinde değil tebaa üzerinde de sağlaması gerektiğinden ilâhî bir menşee dayanma prensibi evrensel bir kabul olarak her devrin vazgeçilmezi olmuştur[185].

Klâsik dönemde bu ikili patrimonyal sistem doruğa ulaşmış, ulemânın iktidar üzerindeki etkisi azalarak saf dışı bırakılmış, bunun sonucunda padişah bizzat yönetme yetkisine dayanarak şer'i hukuktan bağımsız örfî kanunlar koymuştur. Sultanın gücünü kaybetmeye başladığı dönemde bu durumun aksi bir gelişme yaşanmış, geleneksel güçler ile ittifak eden ulemânın devlet içindeki nüfuzu artmıştır. Halil İnalcık, Osmanlı sultanlarının gerileme döneminde halife sıfatıyla kendi ruhanî egemenliklerini vurguladıklarını bu şekilde ulemâyı kendi bürokratik aygıtlarının içine alarak iktidarlarındaki aşınmayı gidermeye çalıştıklarını belirtir[186].

---

[181] Lewis, a.g. e., s. 71.
[182] Turan, a.g. e., s. 222, 223.
[183] A. e., s. 227.
[184] Turan, a.g. e., s. 228; Boom, a.g. e.s. 33.
[185] Eroğlu, **Osmanlılar Devlet ve Hâkimiyet**, s. 102.
[186] Turan, a.g. e., s. 228.

1. 2. KANUNÎ SULTAN SÜLEYMAN İLE BİRLİKTE ANILAN HÜKÜMDARLIK TELAKKİLERİ

Osmanlı padişahları 14. ve 15. yüzyıllarda hâkimiyet ve nüfuzlarının temeli olarak gazâyı görmüşler ve bu sebeple sıklıkla "gâzî" ve "bey" unvanlarını kullanmayı tercih etmişlerdir[187]. Gazâ geleneği Fatih Sultan Mehmed'e kadar devam ettirilmiş bu bağlamda Osmanlı sultanları da İslâm dünyasının gazâ önderi olarak kabul görülmüşlerdir[188].

İstanbul'un fethi sonrası, Osmanlı padişahları ve devlet adamları dünya hâkimiyeti anlayışına yönelmişlerdir. Osmanlı döneminde, Türk İslâm devletinin cihan devleti ideali "Kızıl Elma" kavramı ile ifade edilmiş, bu ideal önceleri İstanbul ile İstanbul'un fethi sonrasında ise Hıristiyanlığın merkezi olan Roma ile sembolleştirilmiştir. Zira Osmanlılar, Hıristiyanlığın merkezinin fethi ile dünya hâkimiyetinin yolunun açılacağına inanmışlardır[189].

Fatih Sultan Mehmed, Yavuz Sultan Selim ve Kanunî Sultan Süleyman, Osmanlılarda cihan hâkimiyeti ülküsünü bütün güçleri ile gerçekleştirmeye çalışan en önemli padişahlardır[190]. 1453'te İstanbul'un alınması ile birlikte başlayan cihan hâkimiyeti anlayışı, II. Bayezid (sal. 1481-1512) döneminde sekteye uğrasa da Yavuz Sultan Selim ile birlikte bu anlayış tekrar canlanmıştır[191].

Kanunî Sultan Süleyman'ın 2. Macaristan seferi sonrası Avrupalı bir kralı mağlup etmesi kendisine babası Yavuz Sultan Selim'e eş bir itibar sağlamakla kalmayıp bu durum onun cihanşümul hâkimiyetine dayanak sağlamış, döneminde cihanşümul siyasi teoloji, sultanı evrensel bir tarih anlayışı içerisinde şer odakları ile savaşan hem Müslümanlar hem de Hıristiyanlar üzerinde egemenlik iddia eden bir

[187] Turan, **Hilafet, Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına**, s. 230; Faroqhi, **Yeni Bir Hükümdar Aynası: Osmanlı Padişahlarının Kamusal İmgesi ve Bu İmgenin Algılanması**, s. 62.
[188] Turan, a. g. e., s. 231.
[189] Niyazi, **Türk Devlet Felsefesi**, s. 178.
[190] Parmaksızoğlu, **Türklerde Devlet Anlayış**, s. 35.
[191] Şahin, a. g. e., s. 40.

lider olarak ortaya koymuştur[192]. Sultan Süleyman yaşlandıkça onun cihan fatihi olarak gelecekteki rolüne olan inançta azalmaya başlamıştır[193].

Yavuz Sultan Selim döneminde Şah İsmail (1487-1524) ile olan mücadele askerî, kültürel ve dinî rekabet dönemini başlatmış, bunun neticesinde Osmanlı İmparatorluk ideolojisi, cihanşümul saltanat, hilâfet ve tebaası üzerinde mutlak siyasi-dinî hâkimiyete sahip hükümdarlık anlayışı çerçevesinde ilerlemeye başlamıştır. Yavuz Sultan Selim ile birlikte ateşli silahlarla güçlendirilmiş büyük ordu tertibi, coğrafî yayılmayı teşvik etmiş, bunun sonucu olarak Osmanlı hükümdarı siyasi ve ruhanî bir önderlik görevini üstlenmiştir[194].

16. yüzyılda Habsburgların Katolikliğin koruyuculuğuna, Moskova'nın Ortodoksluğun merkezi olmaya dair hamleler yaptığı, Fransa Kralı François'in (1494-1547) "Pek Hristiyan Kral" unvanını benimsediği bir dönemde Osmanlı Sultanı Kanunî Sultan Süleyman da Sünnî dünyanın liderliği iddiası ile öne çıkmıştır[195]. Nitekim Sultan Süleyman'ın saltanatının ilk çeyreğinde Osmanlı siyasi merkezi, padişahı kimi zaman Sünnî İslâm'ın halifesi, kimi zaman cihanşümul hükümdarlık iddiası olan sahib-kıran (mesiyanik bir kumandan), kimi zaman ise müceddid olarak sunmuştur[196]. Onun döneminde sultanın dünyanın hükümdarı olacağı ve aynı zamanda pek çok Müslüman sufi tarafından kabul edilen evliyalar hiyerarşisinin tepesine yerleşeceği de iddia edilmiştir[197].

Bu dönemde muhtelif âlim ve mutasavvıflar alternatif mesiyanik şahsiyetleri öne sürmüşler, mevcut iktidarların yozlaştığını düşünerek evrensel bir tasfiyenin gerçekleşmesini yahut ahir zamanın gelişini beklemeye başlamışlardır[198]. Sultanın saltanatının ilk yarısında hâkim olan bu kıyametçi hava bir müddet sonra dinmiş, kıyamet savaşlarına yapılan vurgu yerini adalet ve nizam hakkında daha uysal, kültürel ve dini bakımdan daha muhafazakâr bir söyleme bırakmıştır[199].

---

[192] A. e., s. 76, 216.
[193] Faroqhi, a. g. e., s. 138.
[194] Şahin, a. g. e., s. 39, 40.
[195] Turan, a. g. e., s. 7.
[196] Şahin, a. g. e., s. 82.
[197] Faroqhi, a. g. e., s. 138.
[198] Şahin, a. g. e., s. 82.
[199] A. e., s. 216.

Osmanlı İmparatorluğu'nun onuncu padişahı olan Kanunî Sultan Süleyman şüphesiz hanedanın en güçlü ve en kudretli padişahlarından biri olup bu özelliği ile de hanedan içerisindeki en kuvvetli imgeye sahip sultanlardan biri olmuştur. Nitekim Batı tarafından kendisine "Muhteşem" lakabının verilmiş olması, Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (1541-1600) onun yaşadığı çağı "asr-ı Süleyman"[200] olarak nitelemesi Sultan Süleyman'ın sahip olduğu güçlü imgeyi öne çıkarır. Gerek Kanunî Sultan Süleyman'dan bahseden Osmanlı dönemi kaynakları, gerekse çağdaşı olan hükümdarların ve devlet adamlarının kendisine hitap olarak kullandıkları unvanlar, onun imparatorluk süresince nasıl bir imgeye sahip olduğunu gözler önüne serer. Bu doneler, imparatorluğun değişen siyasi konjonktürüne paralel olarak gerek kendi saltanat dönemi içerisinde gerekse sonraki zaman dilimlerinde, Sultan Süleyman'ın birden fazla imgeye sahip olduğunu gösterirler. Farklı düşünce temelleri üzerine inşa edilen bu imgelerin içerdikleri ortaklık, her birinin kudretli sultan imgesinin altını çiziyor olmalarıdır.

Farklı zaman dilimleri içerisinde Kanunî'nin benimsemiş olduğu farklı fikrî temeller üzerine inşa edilmiş hükümdarlık telakkileri ve bunların vücuda getirmiş olduğu sultan imgeleri aşağıda maddeler halinde verilmeye çalışılacaktır.

1. 2. 1. Cihanşümul Hükümdar

16. yüzyılda yüksek kesim arasında benimsenmiş olan evrensel hâkimiyet iddiası Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının ilk yıllarında da benimsenmiş bir olgu

[200] Turan, a.g. e., s. 254.

olmuştur. Nitekim Kanunî'nin 2. Macaristan seferi sonrası Avrupalı bir kralı mağlup etmesi kendisine babası Yavuz Sultan Selim'e eş bir itibar sağlamış, bu durum kendisinin cihanşümul hâkimiyet idealine dayanak sağlamıştır[201]. Sultan Süleyman'ın 1529 Viyana kuşatmasından sonra Janos Zapolya'yı (1487-1540) yeniden Macaristan krallığına getirdiğinde, kendisinin "Dünya hükümdarlarının büyük taht paylaştırıcısı" şeklinde adlandırılmış[202] olması, Fethullah Arif Çelebi'nin (?-1562) *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517) adlı eserinde Kanunî'nin Allah tarafından seçilmiş evrensel bir hükümdar olduğunu belirtmesi[203] bu durumu açık bir şekilde gözler önüne serer. Eserin metninde Sultan Süleyman'ın cihan hükümdarlığının ilahî desteğe mazhar olduğunu içeren pek çok ibarenin yer almış olması da bu durumu destekler bir mahiyet taşır[204].

Kanunî döneminde devam eden cihan hâkimiyeti anlayışı, sultanın 1530 yılında şehzâdeleri için tertip ettiği sünnet düğünü şenliklerinde de yansımasını bulur. Bu şölenlerde sultan, cihan hâkimiyeti telakkisine uygun olarak kudretli bir imparatorluğun sahibi, yedi iklimde hüküm süren muzaffer bir hükümdar imgesi ile sunulmuştur[205]. Sultanın şehzâdelerin sünnet şölenine davet için Venedik hükümetine gönderdiği mektubun metninde de aynı anlayışın varlığı göze çarpar. Bizans-Yunan kökenli dönemin yazarı Theodoros Spandunis eserinde mektubun metnini şu şekilde nakleder:

> "Sultanlar sultanı, hakanlar hakanı, hükümdarlara taç veren Allah'ın yeryüzündeki gölgesi, Akdeniz'in ve Karadeniz'in ve Rumeli'nin ve Anadolu'nun ve Karaman'ın ve Rûm'un ve Dulkadir Vilayeti'nin ve Kürdistan'ın ve Azerbaycan'ın, Acem'in ve Şam'ın ve Halep'in ve Mısır'ın ve Mekke'nin ve Medine'nin ve Kudüs'ün ve bütün Arap diyarının ve Yemen'in ve daha nice memleketlerin ki, yüce atalarımızın ezici kuvvetleriyle fethettikleri ve benim dahi ateş saçan zafer kılıcımla fetheylediğim

[201] Şahin, a. g. e., s. 76.
[202] Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, s. 141.
[203] Fatma Sinem Eryılmaz Arenas Vives, "The Shehnamecis of Sultan Süleyman: Arif and Eflatun and Their Dynastic Project", Doktora Tezi, The University of Chicago, Chicago 2010, s. 206-209.
[204] Eserin çevirisi yapılan Farsça metninde sultanın Allah'ın desteğini alan bir sultan olarak tahtında oturduğuna işaret eden pek çok ifadeye rast gelinmiştir.
[205] Kaya Şahin, a. g. e., s. 90.

nice diyarın sultanı ve padişahı Sultan Bayezid Han'ın torunu, Sultan Selim Han'ın oğlu, Sultan Süleyman Han'ım[206]."

Osmanlı padişahlarının kullandıkları unvanların hâkimiyet anlayışına göre belirlendiği[207] göz önünde bulundurulduğunda, Sultan Süleyman'ın saltanatının ilk yıllarında bizzat kendisinin kullanmış olduğu yahut başkaları tarafından kendisini tanımlamak için kullanılan unvanların da dönemin evrensel hâkimiyet telakkisini yansıttığı dikkati çeker.

Nitekim 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı sultanları, kendileri gibi dünya hâkimiyeti ülküsü üzerine kurulu bir imparatorluk olan Roma ve Bizans'ın mirasçıları olma arzularının bir yansıması olarak kendileri için "Sultan-ı Rûm" unvanını kullanmışlardır. Kanunî Sultan Süleyman da Bender'de 1538'e tarihlenen bir kitabede kendisi için "Kayser-i Rûm" unvanını kullanmıştır[208]. Kanunî döneminde kaleme alınmış 1518 tarihli *Süleymmânâme*'nin metninde de Ârifî, Kanunî'yi kimi zaman "Rûm şahı" ibaresi ile nitelendirmiştir[209].

Aynı eser içerisinde Sultan Süleyman'ın, "cihan şahı", "cihan padişahı", "cihandar", "şah-ı cihan", "şehinşah-ı cihan", "dünya padişahı" ve "dünyanın şahı" gibi unvanlarla anılıyor olması da bu dönemki cihanşümul hükümdarlık telakkisini yansıtıyor olması açısından önemlidir[210].

Kanunî Sultan Süleyman'ın Avusturya kralları V. Karl (1500-1558), I. Ferdinand (1503-1564) ve II. Maximillian'a (1527-1576) gönderdiği mektuplarda kullandığı "Sultan-ı selatîn-i cihan ve sultan-i selatîn-i şark u garb" gibi ifadeler de yine evrensel hâkimiyet iddiasının Osmanlı diplomasisindeki yansımaları olarak değerlendirilebilir[211].

---

[206] Nicol, **Osmanlı Sultanları**, s. 106-107.
[207] Turan, a.g. e., s. 230.
[208] Peacock, Yıldız, **Anadolu Selçukluları Ortaçağ Ortadoğusu'nda Saray ve Toplum**, s. 64.
[209] Bu ibare eserin vr. 602b'deki metninde yer alır.
[210] Sultanı niteleyen bu unvanlara *Süleymannâme*'nin tez kapsamında çevirisi yapılan Farsça metninde sıkça rastlanılmıştır. Tez kapsamında ele alınan *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* adlı eserin vr. 78b'de yer alan metninde de Kanunî, cihan hükümdarlığına vurgu yapan "Padişah-ı cihânpenah" sıfatı ile nitelendirilmiştir.
[211] Turan, a.g. e., s. 241.

Ebusuûd Efendi'nin (1490-1574), 1541'de eyalet haline getirilen Budin için hazırlanan kanunnâmeye yazdığı girişte Kanunî için kullandığı "Halifey-i Resul-i Rabbi'l-âlemin, Mümehhidü Kavâidişşeri'l-Mübîn ve Zıllu'llahi'z-Zalili ala Kâffeti'l-Ümem, Hâizü'l-İmâmeti'l-üzmâ ve's-Sultani'l-bahir, Vârisü'l-Hilâfeti'l-Kübrâ kabiren an kabir, Nâsirü'l-Kâvanîni's-Sultaniye, Âşirü'l-Havâkînıl-Osmaniye, Sultanu'l-Arabi ve'l–Acemi ve'r-Rûm, Hâmi'l-Hıma'l-Harameyni'l-Muhteremeyn ve'l-Mekāmeyni'l-Mufahhameyn" şeklindeki unvanlar da bir kez daha Kanunî dönemi evrensel hükümdarlık anlayışını gözler önüne serer[212].

Bu noktada Osmanlı sultanlarının benimsemiş olduğu evrensel hâkimiyet ideolojisinin gazâ üzerine inşa edilen bir İslâm liderliği anlayışına dayanmış olduğunu ve dönemin belgelerinde gazâ idealinin "îlâ-yi kelimetullah" ideali ile birlikte vurgulandığını belirtmek yerinde olacaktır. Nitekim Ahmedî'nin (1334?-1413) kaleme almış olduğu *Dâstân-ı Tevârîh-i Mülûk-i Âl-i Osmân* adlı eserinde "gâzî" unvanını "Allah'ın yeryüzündeki şirki kaldırmak için kullandığı silah, Allah'ın kılıcı ve müminlerin hâmîsi" olarak tanımlamış, bu yaklaşım Kanunî dönemi dâhil olmak üzere sonraki dönemlerde de devam ettirilmiştir[213].

Görüldüğü üzere içerisinde İslâm liderliği anlayışını barındıran gazâ kavramı üzerine inşa edilen cihan hâkimiyeti anlayışı, Osmanlı sultanlarının "gâzî" unvanını kullanmış olmaları üzerinden de karşılığını bulur. Nitekim Osmanlı sultanları 16. yüzyıl ve sonrasında "gâzî" unvanını kimliklerinin bir parçası olarak kabul etmişlerdir. Nitekim yerli ve yabancı tarihçilerce "muhteşem" unvanı ile nitelendirilen Kanunî'nin de kullandığı unvanlardan biri "gâzî" olmuştur[214].

[212] Turan, a.g. e., s. 249.
[213] A. e. s. 253.
[214] A. y.

1. 2. 2. İslâm Lideri (Halife)

Daha önce de belirtildiği üzere Osmanlılarda gazâ üzerine inşa edilen cihanşümul hâkimiyet anlayışı İslâm liderliği anlayışı üzerinden de temellenir. Osmanlı sultanının İslâm lideri oluşuna yapılan bu vurgu Kanunî döneminde de devam ettirilmiştir. Bu bağlamda Kanunî Sultan Süleyman'dan itibaren Osmanlı padişahları için yeryüzünün halifesi anlamında "Halîfe-i Rûy-i Zemîn" ve bütün Müslümanların halîfesi anlamında "Halîfetü'l-müslimîn" unvanları kullanılmaya başlanmıştır[215].

Kanunî'nin İbrahim Paşa (1493-1536) ile birlikte siyasi program hazırlığı içinde olduğu saltanatının ilk yıllarında hilâfet mefhumu, padişahın yetkisinin Allah tarafından verildiği anlayışının altını çizmiştir[216]. Bu doğrultuda Kanunî Sultan Süleyman, yaşadığı dönemde "Zıllu'llah fi'l-arz" yani "Allah'ın yeryüzündeki gölgesi" olarak ilan edilmiştir[217]. Sultanın saltanatı zamanında Fethullah Arif Çelebi tarafından kaleme alınan *Süleymannâme* adlı eserde de onun Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olduğuna işaret eden ibareler yer alır[218]. Altı çizilen bu olgular Kanunî'nin hem dünyevî hem de dini anlamda otoriter kimliğini güçlendirmektedir[219].

Kanunî, bir "halife-i âlem"[220] olarak İslâm toplumunun başı, koruyucusu, icracısı, şeriatın tefsircisi ve dinin hâmîsi olarak görülmüştür[221]. Kanunî'nin İslâm koruyuculuğu misyonunu üstlenen bir "halife-i kübra" oluşu diğer Müslüman ülkelerin hükümdarlarınca da benimsenmiştir. Nitekim Hindistan Türk hükümdarı Hümâyun Şah (1508-1556), Kanunî'ye gönderdiği mektubunda padişahı "evreng-i hilâfet" ve "hâfız-ı şer-i mübin" olarak yüceltirken aynı dönemde Mekke emîrleri de Osmanlı hükümdarları hakkında "halîfe-i Rasûli'r-Rahman" ya da benzeri ifadeler kullanmışlardır[222]. Nitekim Kanunî de kendisini, Orta Asya'dan Hindistan'a ve Sumatra'ya kadar bütün Müslümanların koruyucusu olarak görmüştür[223].

---

[215] İnalcık, **Kuruluş ve İmparatorluk Sürecinde Osmanlı Devlet, Kanun, Diplomasi**, s. 82.
[216] Şahin, a. g. e., s. 65.
[217] Boom, a. g. e., s. 27.
[218] Bu tespit eserin tez çalışması için tercüme edilen Farsça metinleri üzerinde yapılan çalışmalar neticesinde elde edilmiştir.
[219] Şahin, a. g. e., s. 65.
[220] Barthold, **İslam'da İktidarın Serüveni Halife ve Sultan**, s. 115.
[221] Lybyer, a. g. e., s. 164; Turan, a. g. e., s. 256.
[222] Turan, a. g. e., s. 260.
[223] İnalcık, a. g. e., s. 82.

Bu noktada gazâ ve İslâm liderliği üzerinden yol alan Osmanlı hilâfet anlayışının, gazânın, İslâm'ı savunma ve koruma vazifelerinin üzerine inşa edilmiş olduğu bilgisini de eklemek gerekmektedir. Nitekim Kanunî Sultan Süleyman'ın kullandığı "hilâfet-i ulyâ" ve "hilâfet-i kübrâ" tabirleri klasik hilâfet anlayışı çerçevesinde kullanılmış ifadeler olmayıp temelini gazâ geleneğinden alırlar[224].

Sultan Süleyman, Müslümanları korumak için dinsizleri ve baş eğmeyen kâfirleri cezalandırmak, kutsal buyruk olan egemenliğinin alanını sürekli genişletmek zorundaydı. İdaresi altındaki topraklarda bütün Müslümanlar, Allah ve peygamberden sonra ona mutlak bir şekilde itaat ederken, tebaası altındaki Hıristiyan halk ise kendisini, Tanrı tarafından günahlarının cezası olarak başlarına gönderilmiş yasal hükümdar olarak görmekteydi[225].

Kanunî'nin uzun süre şeyhülislâmlığını yapmış olan Ebusuûd Efendi, Sultan Süleyman'ı "sultan-ı ehl-i İslâm" olarak yorumlamış, başta Safevîler olmak üzere onun evrensel hükümdarlık hakkına ve otoritesine karşı duran her türlü gücü isyankâr anlamına gelen "bâğîlik" kapsamında değerlendirmiştir. Ebusuûd Efendi, padişahtan söz ederken "dünyalar efendisi Resûlün halifesi… en yüce imamlığın sahibi… ulu halifeliğin mirasçısı…" şeklindeki hitapları kullanmış[226], 1541'de eyalet haline getirilen Budin için hazırlanan kanunnâmeye yazdığı girişte ise şeyhülislâmlığını yaptığı Kanunî'yi "Halîfe-i Resûl-i Rabbi'l-âlemîn, Mümehhidü Kâvaidi'şşeri'l-Mübîn ve Zıllu'llahi'z-Zalili alâ kâffeti'l-ümem, Hâizü'l-İmâmeti'l-Uzmâ ve's-Sultani'l-bahr, Vârisü'l-Hilâfeti'l-Kübrâ kabiren an kabir, Nâsirü'l-Kavânîni's-Sultaniye, Âşirü'l-Havâkîni'l-Osmaniye, Sultanu'l Arabi ve'l–Acemi ve'r-Rûm, Hâmi'l-hıma'l-Harameyni'l-Muhteremeynve'l-Mekâneyni'l-Mufahhameyn" şeklindeki ifadelerle betimlemiştir[227]. Ebusuûd Efendi, Sultan Süleyman'ın ölümü ile ilgili bir mısrasında da sultanı "Allah'ın halifesi" olarak nitelendirmiştir[228].

---

[224] Turan, a.g. e., s. 7, 237.
[225] Lybyer, a.g. e., s. 164.
[226] Turan, a.g. e., s. 256.
[227] İsmail Köksal, "İslam Hukuku Açısından Osmanlı Hilafetinin Meşruiyetinin Değerlendirilmesi", **Journal of İslamic Research**, y. y., İstanbul2000, c. XIII, sa. 1, s. 65.
[228] Turan, a.g. e., s. 240.

Fethullah Arif Çelebi, *Süleymannâme* adlı eserinde sultanı mübarek, yarı kutsal bir hükümdar imgesi olarak sunmuş, sultanın sahip olduğu politik gücün Allah tarafından onaylandığını ve onun Allah tarafından seçilmiş evrensel bir hükümdar olduğunu belirtmiştir[229]. Ârifî, aynı eserde, sultanı kimi zaman "müceddid" sıfatı ile tanımlamış, onun Hz. Muhammed'den sonra "İnsan-ı kâmili" temsil eden bir şahsiyet olduğunu ifade etmiştir[230]. Sultan Süleyman'ı aynı anda hem mübarek (kutsal) hem de bir insan olarak sunduğu bu çalışma, Fatma Sinem Eryılmaz'a göre İbnü'l-Arabî (1165-1240) ile yakın bir ilişki içerisinde olan ontolojik ve kozmik bir anlayış üzerinden temellenir[231].

16. yüzyılın yetenekli bürokratı Lütfi Paşa (1488-1564) yazmış olduğu risâlesinde Sultan Süleyman Han'ı, zamanın imâmı ve şeriatın muhafızı olarak görür, zamanın âlimleri ile birlikte Arab, Türk, Kürd ve Acem sultanlarının da ona hizmet ettiğini, Hicaz ve Yemen dâhil Umman'ın sonuna kadar bütün Arabistan, Irak-ı Arab, Bağdad, Diyar-ı Bekr, Mağrib, Engerus'un (Macaristan) onun elinin altında olduğunu, herkesin onun imamlığını tasdik ettiğini zira onun peygamberin halifesi olduğunu belirtir[232].

Celâlzâde Mustafa Çelebi (1490?-1567) 1548-49 ve 1553-55 tarihleri arasında gerçekleştirilen Safevî seferlerine atıf ile Sultan Süleyman'ı "padişah-ı İslâm" olarak adlandırmış, onun Safevî sapkınlığına karşı hakiki İslâm'ı temsil ettiğinin altını çizerek padişahın kılıcının Acemler karşısında daima muzaffer olması için Allah'a yalvarmıştır. 1553 seferi anlatısında da padişahı tüm İslâm coğrafyasına hâkim olan hükümdar olarak tanımlamıştır. Sultan Süleyman, Amasya Antlaşmasından önce Celâlzâde Mustafa Çelebi'nin ya bizzat yürütmüş olduğu ya da yakından denetlemiş olduğu yazışmalarda da bariz biçimde hakiki İslâm'ın (yani Sünnîliğin) önderi ve koruyucusu olarak betimlenmiştir[233].

---

[229] Eryılmaz Arenas Vives, a. g. tez, s. 170, 171, 174; Eserin tez çalışması için çevrilen Farsça metinlerinde sultanın sahip olduğu hükümdarlığın Allah tarafından desteklenmiş olduğuna işaret eden pek çok ibareye rast gelinmiştir.

[230] Aynı tez, s. 171, 175.

[231] Aynı tez, s. 176.

[232] Turan, a. g. e., s. 259.

[233] Şahin, a. g. e., s. 221.

Celâlzâde *Tabakât* adlı eserinde Sultan Süleyman'ın namının olağanüstü başarıları sayesinde efsanevî Pers krallarının şöhretini bile geçtiğini, onun arkasındaki ilâhî yardım ile Hz. Muhammed'in nebevî çizgisinde ve izinde askerî başarılar yakaladığını, saltanatta Hz. Süleyman misali büyük bir itibara eriştiğini, hatta Hristiyanların Sezar'ının (M. Ö. 100- 44) bile onun şöhreti yanında küçük kaldığını belirtmiştir[234].

Kınalızâde Ali Çelebi'nin (1510-1579) Kanunî'nin, Fârâbî'nin "Medine-i fazıla"sını gerçekleştirdiğine[235] dair söylemi de yine onun bir İslâm lideri olduğuna dair söylemin yansımasıdır.

Kanunî'nin halife oluşu, onun şairler tarafından da sıklıkla vurgu yapılan bir yönü olmuştur. Şairler ona bu yönüyle hitap ederken en çok kullanılan, esas anlamı gölge olan, bununla birlikte Türkçe'de Tanrı'nın isimlerinden birine izafe edilerek halife anlamı kazanmış olan "zıll" ve aynı anlama gelen "sâye" kelimeleridir. Himaye etmek, korumak, sahip çıkmak, anlamlarını da içeren bu kelimelerin kullanılması, "es-sultanü zıllu'llâhi fi'l-arz" şeklinde başlayan bir hadis rivayetine dayandırılır. Bu hadiste sultanın, eziyet edilenlere yardım eden, zayıfların ise kendisine sığındığı bir kimse olduğu ve ona itaat edene Allah'ın da iyi davranacağı belirtilmektedir[236].

Fuzuli (1494-1566), Sultan Süleyman'ı hilâfet bahçesinin gülü, peygamberin vekili olarak nitelerken Yahya Bey, "Nayıb-menab-ı Ahmed ü Mahmud u Mustafa" demek suretiyle doğrudan peygamberin vekili bir halife olarak takdim eder. Nevî (1533-1599) ise onun, dinin hâkimi, ülkenin başkomutanı, cihat yolunun süvarisi ve dinin koruyucusu olduğunu belirtir[237].

Onun bir İslâm lideri olarak görülüşü Sultan Süleyman'ın bizzat kendisi için kullanmayı tercih ettiği unvanlarda da karşılığını bulur. Sultan Süleyman'ın 1520 yılında tahta çıkışı hasebiyle Mekke Şerifi'ne yazdığı cülûs mektubunda kendisi için "hâdimu beytillah ve'l-harem" (Mekke ve Medine hadimi) unvanını kullanmış ve "hilâfetü'l-kübrâ" (en yüksek hilâfet) makamına oturduğunu belirtmiştir[238]. Mekkeli

[234] A. e., s. 123.
[235] Balcı, **Destanlar, Kitabeler ve Kutadgu-Bilig'den Örneklemelerle Türk Devlet Töresi**, s. 39.
[236] Turan, a.g. e., s. 252.
[237] A. e., s. 252, 253.
[238] İnalcık, a. g. e., s. 82.

Şerif'in sultana gönderdiği tebrik mektubunda ise sultanın tahtını "ulu halifenin tahtı" olarak nitelemiştir[239].

Kanunî Sultan Süleyman'ın V. Karl'a (1500-1558), I. Ferdinand'a (1503-1564) ve II. Maximillian'a (1527-1576) gönderdiği mektuplarda da İslâmi hilâfet ananesini canlandıran unvanlar yer alır. Bu mektuplardan birinde padişah kendinden "Ben ki sultanü's-selâtîn burhân'û havâqîn tağ bahs-i rûy-i zemîn zıllu'llah fi'l-erazîn" olarak bahsederken "padişah" unvanının yanı sıra Sünnî İslâm'a bağlı hükümdarların kullandığı "sultan" unvanını da kullanmıştır[240].

Kanunî Sultan Süleyman, Şehzâde Mustafa (1515-1553) için hazırlanan *Risâle fi Emvâli Beyti'l-mâl ve Aksâmıhâ ve Ahkâmihâ ve Masârifihâ* adlı risâlede de "hilâfet kürsüsünün vârisi" ve "halife-i zaman" olarak nitelendirilir. Aynı risâlede sultan ve halifelere yeryüzünde mâlikü'l-mülk olan Allah tarafından fesat ve kargaşayı önlemek üzere saltanat ve imamet verilmiş olduğu belirtilir. Bu risâlede Kanunî Sultan Süleyman "Melik-i Allâm'ın yeryüzündeki gölgesi" olarak da takdim edilir[241].

Kanunî Sultan Süleyman'a, saray görevlileri arasında her ne kadar "Allah'ın yeryüzündeki gölgesi" dense de Sultan kendisine halife denmesini tercih etmiştir[242]. Resmî belgelerde halife unvanını çokça kullanmayan[243] Kanunî, bu unvanını fetvalarda kullanmıştır. Nitekim dönemin iki önemli hukuk bilgini Ebusuûd Efendi ve yazdığı tarihi ile de tanınan Kemalpaşazade'nin (1468-1536) fetvalarında sultanın unvanları arasında halife de yer almıştır[244]. Arazi ile ilgili bir başka fetvada ise Sultan Süleyman, "Cenâb-ı Hakan-ı Rûy-ı Zemîn, Halife-i Resûl-i Rabbil-Âlemîn, Vâris'ül-Hilâfeti'l-Kübrâ kabiren an kabir" ibarelerinin yanı sıra, İslâm dünyasındaki üstünlüğüne binaen "Sultânü'l-Arabi ve'l-Acem ve'r-Rûm" unvanları ile anılmıştır. Aynı fetvada Sultan Süleyman, babası Yavuz Sultan Selim'in kullandığı "Hâmî hime'l-Haremeyni'l-Muhteremeyn" unvanı ile de anılır. Kanunî, sultanlara ve

[239] Turan, **Hilafet, Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına**, s. 240; Barthold, a. g. e., s. 114.
[240] Turan, a. g. e., s. 241.
[241] A. e., s. 240.
[242] Boom, a. g. e., s. 30.
[243] Lybyer, a. g. e., s. 164.
[244] Turan, a. g. e., s. 239, 240.

şehzâdelere sunulmak üzere hazırlanmış olan risâle ve siyasetnâme benzeri çalışmalarda da kendisinin bir halife olduğunun altını çizer[245].

1. 2. 3. İskender İmajı

Osmanlı devlet geleneği içinde İskender imajı üzerinde vurgu yapılan önemli bir sembol olmuştur. Bu sembol esas itibarıyla "Doğu'nun ve Batı'nın hükümdarı" anlayışının altını çizen idealize edilmiş bir hükümdarlık algısının ve gazâ üzerine inşa edilen evrensel hâkimiyet telakkisinin bir yansımasıdır[246]. Zira kimi zaman sınırlarının gök kubbenin sınırları ile birleştiğine dair bir söylem ile anılan Büyük İskender'in (356-323) imparatorluğu, Nil Nehri'nden Himalaya Dağları'na, Balkanlar'dan Hint Okyanusu'na kadar uzanan geniş yüzölçümlü toprakları[247] ile bünyesinde Doğu'yu ve Batı'yı barındıran cihanşümul bir imparatorluk olmuştur.

Bu bağlamda Kanunî Sultan Süleyman'ın imgesi de kadim İran krallarına ve İskender'e atıflar içermektedir[248]. Nitekim 1518 tarihli *Süleymannâme* (TSMK, H,1517)'de Kanuni Sultan Süleyman, İskender ile olduğu gibi Behramşah, Rüstem, Cemşid ve Keyumers gibi İran krallarıyla da ilişkilendirilmiş olduğu görülür[249].

Özellikle Osmanlı topraklarının doğuda ve batıda en geniş sınırlarına ulaştığı, cihanşümul devlet anlayışının benimsendiği Kanunî döneminde gerek sultanın kendisi gerekse dönemin yazarlarının sultanı İskender ile bütünleştirmiş olmaları oldukça manidardır. Kanunî döneminde sadece Kanunî değil onun rakibi olan Habsburg hükümdarı V. Karl da kendisine Büyük İskender'i örnek almıştır[250]. Bu iki hükümdarın kendilerini Büyük İskender'e benzetme arzuları başlarına taktıkları taç ve miğferlerin kıyaslanmasına kadar gitmiştir. V. Karl'ın İskender'e ait süslü taşlarla süslenmiş piskoposluk tacına benzeyen özel yapım bir taç giydiği rivayet edilirken, aynı dönemde Sadrazam İbrahim Paşa, Avrupalı ziyaretçilerine sultanın İskender'in

---

[245] Turan, a.g. e., s. 240.
[246] A. e., s. 251, 253.
[247] Boom, a.g. e., s. 139.
[248] Şahin, **Kanunî Döneminde İmparatorluk ve İktidar: Celâlzâde Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası**, s. 217.
[249] Bu tespit eserin tez çalışması için tercüme edilen Farsça metinleri üzerinde yapılan çalışmalar neticesinde elde edilmiştir. Eserde kimi zaman sultanın "Cemşid'in kadehine sahip olan şah" şeklindeki bir ibare ile de anılmış olduğu görülür.
[250] Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, s. 139

bizzat giydiği süslü taşlarla işlenmiş merasim miğferini kullandığını söyleyerek övünmüştür[251].

Sultan Süleyman'ın İskender imgesi ile sembolleştirilmesi gerek kendi döneminde gerekse sonraki dönemlerde yaşamış olan pek çok şair ve tarihçi tarafından da altı çizilen bir durum olmuştur. Nitekim Şair Lamii Çelebi (1472-1531) bir şiirinde Sultan Süleyman'ı "İskender'in ölümüne üzülmeyelim. Allah bize onu Sultan Süleyman olarak geri gönderdi" şeklindeki ifadeler ile anması bu durumu ifade eder[252].

Celâlzâde Mustafa Çelebi, *Tabakât* adlı eserinde Sultan Süleyman'ı dünya üzerindeki en güçlü hükümdar, kazandığı zaferler ile Hz. Süleyman ve İskender-i Zulkarneyn'i geçen bir padişah olarak tanıtır[253]. Eserde aynı zamanda Sultan Süleyman'ın namının olağanüstü başarıları sayesinde efsanevî Pers krallarının şöhretini bile aştığı, arkasındaki ilâhî yardımla Hz. Muhammed'in nebevî çizgisinde askerî başarılar yakaladığını, saltanatta Hz. Süleyman misali büyük bir itibara eriştiğini hatta Hristiyanların Sezar'ının bile onun şöhreti yanında küçük kaldığını belirtmiştir[254].

Osmanlı padişahının İskender imgesi ile sembolleştirilmesi Bâkî'nin (1526-1600) Kanunî Sultan Süleyman'ın ölümü üzerine yazdığı mersiyede de açıkça görülmektedir. Şair bu mersiyedeki "Hakkā ki zîb ü zînet-i ikbal ü can idi. Şah-ı Skender-efser ü Dârâ-sipah idi" şeklindeki beytinde Sultan Süleyman'ı Pers hükümdarı Darius (M. Ö. 550-486) ve İskender imgeleri ile tanımlamıştır[255].

[251] Boom, a.g. e., s. 141.
[252] A. e., s. 140.
[253] Şahin, a.g. e., s. 148.
[254] A. e., s. 123.
[255] Turan, **Hilafet, Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına**, s. 251, 252.

1. 2. 4. Eskatolojik Hükümdar

Kıyametçi söylemin ve eskatolojik hükümdar anlayışının Osmanlılardaki varlığı Fatih Sultan Mehmed dönemine kadar dayanır. İstanbul'un fethinin ardından Osmanlı ideolojisi Mehdici tasavvurla birleşme eğilimi göstermiş, bunun sonucunda Hristiyan Avrupalılarla yapılan savaşlar âhir zamandan önce yaşanacak felaketlerin alametleri olarak görülmüştür. Bu bağlamda Fatih döneminde Osmanlı-Macaristan rekabeti de bu çizgide bir mahiyet kazanmıştır[256].

Padişahın bir eskatolojik hükümdar, kurtarıcı bir Mesih olarak tasavvur edilmesi Kanunî döneminde de söz konusudur[257]. Kanunî döneminin yaklaşık olarak hicrî 1000. yıla tekabül ediyor olması bu dönemde Mehdîci ideolojinin daha da güçlenmesine olanak sağlamıştır[258]. Bu dönemde muhtelif âlim ve mutasavvıflar Sultan Süleyman'ın dünyanın hükümdarı olacağını ve evliyalar hiyerarşisinin tepesine yerleşeceğini iddia etmişlerdir[259]. Saltanatının ilk yıllarında benimsenen bu anlayış, Sultan Süleyman yaşlanıp Orta Avrupa'da yeni fetihlerin gerçekleşmediği bir dönemde yerini Şiîlere karşı Sünnî İslâm'ı muhafaza eden daha ağırbaşlı bir imgeye bırakmıştır[260].

Dönemin Osmanlı sarayına yakın bazı yazarları da Kanunî Sultan Süleyman'ın İslâm adına tüm dünyayı fethetmeye yazgılı eskatolojik bir hükümdar olduğuna dair görüşler belirtmişlerdir[261]. Nitekim Fethullah Ârif Çelebi *Süleymannâme*'de Sultan Süleyman'ı eskatolojik ve mesiyanik bir söylem içerisine yerleştirmiştir[262]. Evliya Çelebi de (1611-1682) aynı anlam çerçevesinde Allah'ın her yüzyılın başında halkının

---

[256] Şahin, a. g. e., s. 71.

[257] Faroqhi, **Yeni Bir Hükümdar Aynası: Osmanlı Padişahlarının Kamusal İmgesi ve Bu İmgenin Algılanması**, s. 62; Faroqhi, **Osmanlılar Kültürel Tarih**, s. 62, 137; Eryılmaz Arenas Vives, a. g. tez, s. 168.

[258] Cornell Fleischer, "Mehdi ve Binyıl: Osmanlı Emperyal İdeolojisinin Gelişimi", **Osmanlı Ansiklopedisi**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, c. VII, s. 149- 161.

[259] Faroqhi, a. g. e., s. 138.

[260] Faroqhi, **Yeni Bir Hükümdar Aynası: Osmanlı Padişahlarının Kamusal İmgesi ve Bu İmgenin Algılanması,** s. 62; Eryılmaz Arenas Vives, a. g. tez, s. 168.

[261] Faroqhi, a. g. e., s. 61.

[262] Eryılmaz Arenas Vives, a. g. tez., s. 171.

canlanması amacıyla bir kişi gönderdiğini ve Sultan Süleyman'ın doğumuyla bu kehanetin gerçekleşmiş olduğunu belirtir[263].

Celâlzâde Mustafa Çelebi 1525 yılında kaleme aldığı Mısır kanunnâmesinin girişindeki mukaddimede de Sultan Süleyman'a Satürn ile Jüpiter'in kutlu astrolojik birleşimi zamanında doğmuş olması hasebiyle kaderinde tüm âleme hükmetme kudreti yazılı bir sahib-kıran olarak seslenirken metnin devam eden kısmında Süleyman'ı hem dünyevî hem de dinî anlamda âleme hükmeden bir hükümdar olarak sunar[264].

Bu noktada Sultan Süleyman'ın doğumuna dair rivayetlere de değinmek gerekir. Zira bu rivayetler sultanın eskatolojik bir hükümdar olduğunun altını çizer. Sultan Süleyman, 6 Kasım 1494'de Trabzon'da doğduğu vakit babası Yavuz Sultan Selim kendisine hem bir peygamber hem de bir kral olan Hz. Süleyman'ın adını vermiştir. Rivayete göre onun doğduğu gün Kur'an'dan rastlantısal şekilde bir sayfa açılmış, açılan bu sayfada "Süleyman'dan bir mektup, Rahman ve Rahim Allah'ın adıyla başlıyor…" şeklinde başlayan Neml Suresi'nin 30. âyetine rast gelinmiş, bu durum ümidin işareti, yeni doğmuş olan bebeğin Yuda ve İsrail'in hükümdarına bilgelik, adalet, bolluk ve ün anlamında yetişeceği şeklinde yorumlanmıştır[265].

Osmanlıların kıyametçi tasavvurları özellikle Kanunî'nin ikinci Macar seferinde yoğun bir şekilde gün yüzüne çıkmıştır. Celâlzâde Mustafa Çelebi çağdaşları gibi bu seferi cihanşümul hükümdarlık kurmak anlayışı içerisinde değerlendirmiş ve sultanın müceddid, "mehdi-yi ahirü'z-zaman" ve "sahib-kıran" gibi sıfatlarla nitelemiştir[266]. Çağdaşı olan Mevlânâ İsa (?-?), 1543 yılında yazmış olduğu *Câmiu'l-Meknûnât* adlı eserinde, Kanunî Sultan Süleyman'ın insanlığa yol gösteren bir "müceddid" ve "sahib-kıran" olması hasebi ile dünyevî ve dini liderliği kendi şahsında birleştirmiş bir hükümdar olduğu da belirtilir[267]. Aynı dönemin tarihçilerinden olan

[263] Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, s. 29.
[264] Şahin, a. g. e., s. 218.
[265] Boom, a. g. e., s. 28, 29.
[266] Şahin, a. g. e., s. 71, 72, 218.
[267] Çağrı Erdoğan, "Mevlana İsa Ve Câmi'ü'l-Meknûnât Adlı Eseri (Transkripsiyon ve Değerlendirme)", Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih (Yeniçağ Tarihi) Anabilim Dalı, Ankara 2019, s. 1, Dipnot 2, s. 12, 20, 36, 43, 44. 349; Kanunî döneminde kabul gören mehdici anlayış için bkz. Cornell Fleischer , "Mehdi ve Binyıl: Osmanlı Emperyal İdeolojisinin Gelişimi", **Osmanlı Ansiklopedisi**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, c. VII, s. 149-161.

Fethullah Arif Çelebi de *Süleymannâme*'de sultanı kimi zaman "müceddid" kimi zaman ise "sahib-kıran" sıfatları ile tanımlamıştır[268]. 1669 tarihli *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339) ve 1587-88 tarihli *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524) adlı eserlerde de Kanunî'nin "sahib-kıran" sıfatı ile birlikte anıldığı görülür[269].

Görüldüğü üzere Kanunî döneminde Osmanlı siyasi merkezi, padişahı kimi zaman "Sünnî İslâm'ın halifesi", kimi zaman "müceddid", kimi zaman ise cihanşümul hükümdarlık iddiası olan bir "sahib-kıran" (mesiyanik bir kumandan) olarak sunmuştur[270].

Timur zamanında, kıyametçi söylemlerin gün yüzüne çıktığı bir dönemde, sultanın siyasi pozisyonunu güçlendirmek amacı ile kullanılmış olan "sahib-kıran" terimi, erken modern Osmanlı, Safevî ve Hint-Moğol siyasi düşüncesinde de sıkça kullanılan bir terim olmuştur. Mehdi beklentisi Moğol istilalarından sonraki süreçte ise İslâm dünyasının pek çok yerinde yeniden gün yüzüne çıkmıştır. 14. ve 15. yüzyıllarda İran, Doğu Anadolu ve Mezopotamya topraklarında, bu tür inanışlar ve ilm-i huruftan beslenen bir takım dini akımlar zuhur etmiş, bu yeni akımlar din ve mezhepler arası sınırları ortadan kaldırıp yeni ve evrensel bir din inşa ederek ahir zamanın yaklaşmakta olduğu söylemini dile getirmişlerdir. İşte tüm bu fikirlerin vücut bulmuş şekli olan "sahib-kıran" terimi, Moğol sonrası ve erken modern İslâm dünyasında evrensel karakterde dinî ve siyasi liderliği temsil eden bir kavram olmuştur[271].

İskender, Cengiz Han ve Timur gibi cihan hâkimi hükümdarlar tarafından kullanılmış olan sahib-kıran kavramı içerdiği anlayış ile Osmanlıların evrensel hâkimiyet ve cihanın fethi idealini yansıtan bir mahiyet kazanmıştır. Bu terim dinî ve siyasi otoriteyi tek bir hükümdarlık altında birleştirmek isteyen Sultan Süleyman'ın özellikle saltanatının ilk on yılında sıklıkla kullanılmıştır[272].

---

[268] Eryılmaz Arenas Vives, a. g. tez, s. 171, 175.
[269] Tez kapsamı dâhilinde incelenmekte olan *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar*, vr. 16a ve *Hünernâme II*, vr. 67b, vr. 66a'da yer alan metinlerde sultanın bu ibare ile anılmış olduğu görülür.
[270] Şahin, a. g. e., s. 82.
[271] A. e.., s. 72.
[272] A. e., s. 72, 73, 77, 78.

1. 2. 5. Âdil Hükümdar

Türklerde hükümdar her daim adaletin en yüce hakemi olarak görülmüştür[273]. Adalet ve hükümdar arasındaki bu bağlantı sonrasında Osmanlılarda ve elbette Kanunî döneminde de devam ettirilmiştir[274]. Bu bağlantı Kanunî Sultan Süleyman döneminde benimsenmiş olan hükümdarlık telakkilerine de yansımış, sultan diğer birçok imgelerinin yanında adil hükümdar imgesi ile de özdeşleştirilmiştir. Kanunî'nin adil hükümdar imgesi ile özdeşleşmesi saltanatının ilk yarısında hâkim olan kıyametçi anlayışın akabinde ortaya çıkmıştır. Kıyamet savaşlarına yapılan vurgu saltanatının ikinci döneminde yerini adalet ve nizam hakkında daha uysal, kültürel ve dini bakımdan daha muhafazakâr bir söyleme bırakmıştır[275]. Bu süreçte sultanın hükümdarlığı daha ilâhî özelliklerle anlatılmaya başlanmış, dönemin vakanüvisleri onu Büyük İskender'le kıyaslamakla kalmayıp Hz. Muhammed'in kutsal yasalarının yolundan şaşmayan adaletli önder olarak nitelemişlerdir[276]. 16. yüzyılın önemli Osmanlı tarihçileri de Kanunî Sultan Süleyman'ı, öncelikli olarak adaletli oluşuna sonrasında ise cömert ve olağanüstü askerî maharete sahip bir hükümdar oluşuna işaret ederek tanımlamışlardır[277]. Nitekim tez kapsamında ele alınan 1518 tarihli *Süleymânnâme,* 1587-88 tarihli *Hünernâme II* ve 1590 tarihli *Şemâilnâme-i Âl-i Osmân* adlı eserlerde de sultanın adil hükümdar oluşuna, onun saltanat döneminin bir devr-i adl olduğuna vurgu yapılmıştır[278].

Sultan Süleyman'ın adil bir hükümdar olarak tasavvur edilişi kendisinin kanun koyucu bir figür olarak öne çıkmış olması ile de bağlantılıdır. Nitekim Sultan Süleyman'a "Kanunî" isminin yapmış olduğu kanunlar neticesinde verilmiş[279] olması kanun yapıcı, adaletli hükümdar imgesinin kendisi ile ne derece özdeşleştiğini gözler önüne serer.

---

[273] Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, s. 10.
[274] Turan, a.g. e., s. 254.
[275] Şahin, a. g. e., s. 216.
[276] Boom, a.g. e., s. 140.
[277] Turan, a.g. e., s. 254.
[278] *Hünernâme II,* vr. 152a'da sultanın saltanat dönemi "devr-i adl" olarak adlandırılırken *Şemâilnâme-i Âl-i Osmân*, vr. 79b'de ise sultanın adaleti "nesim-i nevbahâr-ı adaletleriyle" şeklindeki bir ibare ile dile getirilmiştir.
[279] Balcı, a. g. e., s. 179.

Osmanlılarda padişah, siyasi ve ruhanî iktidarı kendi bünyesinde birleştirmiş bir figürdür[280]. Sultanın bu ikili iktidarı şahsında barındırmış olması ideal bir patrimonyal hükümdarlığın örneğini teşkil eder. Bu hükümdarlık sisteminin klasik dönemde doruğa çıkmış olması, ulemânın iktidar üzerindeki etkisini azaltarak saf dışı bırakmış, bunun neticesinde padişah yönetme yetkisine dayanarak şer'i hukuktan bağımsız biçimde örfi kanunlar koymuştur[281]. Osmanlı İmparatorluğu'nu bir cihan imparatorluğu haline getiren klasik dönem padişahı Kanunî Sultan Süleyman da kendi iradesine dayanan, Türk devlet geleneğinin bir uzantısı sayılabilecek örfî nitelikli bir kanunnâme hazırlamıştır.

[280] Turan, a.g. e., s. 227.
[281] A. e., s. 228.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KANUNÎ SULTAN SÜLEYMAN'IN YER ALDIĞI MİNYATÜRLER VE BUNLARDAN SEÇİLMİŞ BAZI MİNYATÜRLERİN ANALİZİ

2. 1. KANUNÎ SULTAN SÜLEYMAN İMGESİNİN YER ALDIĞI MİNYATÜRLER

İçerisinde Kanunî Sultan Süleyman'a ait imgelerin yer aldığı tespit edilen kimi yazma eserler ve bu eserler içerisinde sultanın yer aldığı minyatürlerin varak numaraları aşağıdaki gibidir.

- ***Süleymannâme, TSMK, H. 1517:*** 1558 tarihli eser, Fethullah Arif Çelebi tarafından Farsça olarak kaleme alınmıştır. Nesta'lik hat ile yazılmış olan bu çalışma 617 varaktan oluşur. İçerisinde 4'ü çift sayfa halinde olmak üzere 65 adet minyatür yer alır. Kanunî Sultan Süleyman'ın yer aldığı minyatürlerin varak numaraları, 17b-18a, 71a, 81a, 98a, 108b-109a, 115a, 132a, 143a, 149a, 154b, 177a, 189b, 219b, 220a, 260a, 297a, 309a, 321b, 332a, 337a, 346a, 360a, 367a, 393a, 403a, 412a, 441a, 459a, 462b, 471b, 477b, 503a, 519a, 557a, 570a, 576a, 588a, 592a, 600a ve 603a'dır.
- ***Albüm, TSMK, H. 2134:*** 1560-65 civarlarına tarihlenen albümde, vr. 8a'da Nigârî'ye (1494-1572) atfedilen, Kanunî Sultan Süleyman'ın iki has odalı ile birlikte resmedildiği bir minyatür yer alır.
- ***Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar, TSMK, H. 1339*:** 1569 tarihli eser Ahmed Feridun Paşa (?-1582) tarafından kaleme alınmıştır. İri nesta'lik hat ile Türkçe olarak yazılmış çalışma 305 varaktan müteşekkil olup Nakkaş Osman tarafından yapılmış 20 adet minyatür içerir. Kanunî Sultan Süleyman'ın resmedildiği minyatür vr. 16b'de yer alır.

- ***Albüm, PBN, Cabinet des Estampes, Re's. Od. 41*:** 1570-75 civarına tarihlenen albümün vr. 40'da yer alan minyatüründe Kanunî'nin bir at üzerinde resmedilmiş olduğu görülür. Bu minyatür Nakkaş Osman'a atfedilir.

- ***Şehnâme-i Selim Han, BL. Or. 7043*:** 1571 civarına tarihlenen eser Seyyid Lokman Âşurî tarafından kaleme alınmıştır[282]. 31 varaktan oluşan eserin içerisinde Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali tarafından yapılmış 9 adet minyatür yer alır. Kanunî Sultan Süleyman'ın resmedildiği minyatür vr. 25b'de yer alır.

- ***Tabakātü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik, VÖNB*:** 1575 tarihli eser Nişancı Celâlzâde Mustafa (?-1567) tarafından kaleme alınmıştır. Bu yazma eserin Macaristan'ın Solnak şehrinde İbrahim bin Ali tarafından kopya edilmiş nüshasıdır. İçerisinde 7 adet minyatürün yer aldığı çalışmada Kanunî Sultan Süleyman, vr. 103b-104a'da Mohaç Meydan Muharebesi'ni konu edinen minyatürün içerisinde yer alır[283].

- ***Tarih-i Sultan Süleyman, DCBL, no. 413*:** 1579 tarihli eser Seyyid Lokman Âşurî (?-1601 sonrası) tarafından, Farsça olarak kaleme alınmıştır. 121 varaktan müteşekkil olan eser nesta'lik hat ile yazılmış olup içerisinde Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali tarafından yapılmış 3'ü çift sayfa halinde tertip edilmiş 27 adet minyatür yer alır. Kanunî Sultan Süleyman'ın yer aldığı minyatürlerin varak numaraları 5b, 14b, 38b, 46a, 55b-56a, 60a, 64b ve 93b'dir.

- ***Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye, TSMK. H. 1563*:** 1579 öncesi bir tarihe ait olduğu düşünülen eser Seyyid Lokman Âşurî tarafından kaleme alınmıştır. İri nesta'lik hat ile Türkçe olarak yazılmıştır. 77 varaktan müteşekkil eseriçerisinde Nakkaş Osman tarafından yapılmış 12 adet minyatür (padişah portresi) bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 61a'da yer alır.

- ***Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye, İÜK, T. 6087*:** 1579 öncesi bir tarihe ait olduğu düşünülen eser Türkçe olarak nesta'lik hat ile yazılmıştır.

---

[282] Eser G. M. Meredith Owens ve Norah M. Titley gibi araştırmacılar tarafından 1687 yıllarına tarihlendirilmiş olsa da Filiz Çağman bu eser içerisinde yer alan minyatürlerin Osmanlı kitap resimlerinin 1570 yıllarındaki üslubunu yansıttığını belirtir. bkz. Filiz Çağman, "Şehnâme-i Selim Han ve Minyatürleri", Sanat Tarihi Yıllığı, Ocak 1973, sa. 5, s. 412, dipnot 5; Norah M. Titley, Miniatures from Turkish Manuscripts, London, British Library, 1981, s. 59.

[283] Bu minyatür için bkz. Geza Feher, "Mohaç Savaşının Yayınlanmamış Bir Minyatürü", **Türkiyemiz**, İstanbul 1976, sa. 18, s. 15-16.

Osmanlı padişah portrelerini içeren 12 adet minyatürün (padişah portresi) yer aldığı eserde Kanunî Sultan Süleyman'ın portesi vr. 51a'da yer alır.

- ***Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye, İÜK, T. 6088*:** 1580 tarihli eser nesta'lik hat ile Türkçe olarak yazılmıştır. İçerisinde 13 adet minyatürün (padişah portresi) bulunduğu çalışmada Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 53b'de yer alır.
- ***Zübdetü't-Tevârîh, TİEM, no. 1973 (Petevniyal Valide Sultan Kütüphanesi, nr. 2234)*:** 1583 tarihli eserin, metin kısmı Seyyid Lokman Âşurî tarafından kaleme alınmıştır. Nesih hat ile Türkçe olarak yazılmış bu çalışma 40 adet minyatür içerir. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 63b'de yer alır.
- ***Zübdetü't-Tevârîh, DCBL, no. 414*. 253:** 1583 tarihli çalışma Seyyid Lokman Âşurî tarafından nesih hat ile kaleme alınmıştır. Türkçe olarak yazılmış olan eserde 45 adet minyatür bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın resmedildiği minyatür vr. 191b'de yer alır.
- ***Hünernâme II, TSMK, H. 1524*:** 1588 tarihli eserin müellifi Seyyid Lokman Âşurî'dir. 302 varaktan oluşan eser Türkçe olarak iri nesta'lik hat ile yazılmıştır. İçerisinde Nakkaş Osman, Nakkaş Ali, Nakkaş Lütfi, Mehmed Bey ve Veli Can tarafından yapılmış 13'ü çift sayfa halinde tertip edilmiş 52 adet minyatür yer alır. Kanunî Sultan Süleyman'ın resmedildiği minyatürlerin varak numaraları 25b-26a, 33a, 36b, 40a, 46b, 53a, 55b-56a, 60b-61a, 63b-64a, 66b-67a, 77b, 80b, 84b, 87b-88a, 103b-104a, 116b-117a, 119b-120a, 122b-123a, 125b-126a, 147b-148a, 152b, 168b, 212a, 227b, 232b, 237b, 244b, 248a, 256b, 261a, 264a, 266a, 271a, 276a, 277b ve 278a'dır.
- ***Zübdetü't-Tevârîh, TSMK, H. 1321*:** 1588 tarihlidir. Seyyid Lokman Âşurî tarafından kaleme alınmıştır. Nesih hat ile yazılmış olan eser 116 varaktan müteşekkil olup 40 adet minyatür içerir. Kanunî Sultan Süleyman'ın yer aldığı minyatür vr. 90b'de yer alır.
- ***Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye, TSMK, R. 1264*:** 1588 tarihli eser Seyyid Lokman Âşurî tarafından kaleme alınmıştır. Nesih hat ile yazılmış olan eserde 12 adet minyatür (padişah portresi) bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 76b'de yer alır.

- ***Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye, AETrh, 1216*:** 1588 tarihli eserin metni Seyyid Lokman Âşurî tarafından kaleme alınmıştır. 64 yapraktan oluşan eser nesta'lik hat ile yazılmış olup 12 adet padişah portresi içerir. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 51a'da yer alır.
- ***Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye, BL, Add. 7880:*** 1588-1589 yılları arasına tarihlendirilen eser Seyyid Lokman Âşurî tarafından kaleme alınmıştır. Metin kısmı Türkçe olan çalışmada 22 adet minyatür bulunur. Bu minyatürlerden 12'si eserin metni ile aynı zamanda yapılmış, diğer 10'u ise daha sonraki bir zamanda esere ilave edilmiştir. Kanunî Sultan Süleyman'ın resmedildiği minyatür vr. 53b'de yer alır.
- ***Şemâilnâme-i Âl-i Osman, TSMK, A. 3592*:** 1590 civarına tarihlenen eser Mehmed b. Mehmed el-Fenarî eş-Şehir bi Talîkîzâde (?-1601?) tarafından kaleme alınmıştır. Türkçe ve nesih hat ile yazılmış olup 125 varaktan müteşekkildir. İçerisinde Nakkaş Hasan (?-1622) üslubunu yansıtan 10 adet minyatür bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın resmedildiği minyatürler vr. 79a ve vr. 80a'da yer alır.
- ***Tâcü't-Tevârîh, TSMK, R. 1112*:** 1580-1595 yılları arasına tarihlendirilen eser Hoca Saadeddin Efendi (1539-1599) tarafından kaleme alınmıştır. Türkçe ve nesta'lik hat ile yazılmış olup 441 yaprak ve 9 adet minyatürden (padişah portresi) müteşekkildir. Kanunî Sultan Süleyman'ın yer aldığı minyatür vr. 426b'de yer alır.
- ***I. Ahmed Albümü, TSMK, B. 408*:** 1590-1595 yılları arasına tarihlendirilen albüm Vassal Kalender Paşa (?-1616) tarafından düzenlenmiştir. Albümün vr. 32a'da yer alan minyatüründe Kanunî Sultan Süleyman, Yavuz Sultan Selim, Sultan II. Selim ve Sultan III. Murad ile birlikte resmedilmiştir.
- ***Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye, TSMK, R. 1265*:** 1595 yılına tarihlenen yazma Seyyid Lokman Âşurî tarafından kaleme alınmıştır. Nesta'lik hat ile kaleme alınmış olan çalışmanın içerisinde 12 adet minyatür (padişah portresi) bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 57a'da yer alır.
- ***Zübdetü't-Tevârîh, TSMK, H. 1624*:** 1595-1603 yılları arasına tarihlendirilen eser Bağdat'ta yazılmıştır. 15 varaktan oluşan eser nesta'lik hat ile

yazılmış olup içerisinde 66 adet madalyon portre bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 14b'de yer alır.

- ***Silsilenâme, KBL, Hs. Rastatt 201*:** 1595-1603 tarihli eser Bağdat'ta kaleme alınmıştır. 17 varaktan oluşan eser nesta'lik hat ile yazılmış olup içerisinde 46 adet madalyon portre bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 14b'de yer alır.

- ***Silsilenâme, TSMK, H. 1591*:** 1597 yılına tarihlendirilen eserin müellifi Yusuf b. Hasan b. Abdülhâdi'dir (?-1503). Bağdat'ta yazılmış olan eser 30 varaktan müteşekkildir. Metin kısmı nesih hat ile yazılmış eserde 95 adet madalyon portre bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 29b'de yer alır.

- ***Silsilenâme, TSMK, H. 1324*:** 1597-1600 arasındaki yıllara tarihlendirilen eserin müellifi Yusuf b. Hasan b. Abdülhâdi'dir. Bağdat'ta kaleme alınmış olan eser 30 yapraktan oluşur. Birinci bölümü Arapça, ikinci bölümü Türkçe olarak, nesih hatla yazılmıştır. İçerisinde 79 adet madalyon portre bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 29b'da yer alır.

- ***Divan-ı Bâkī, LBM, Or. 7084:*** 16. yüzyılın sonuna tarihlendirilen eser, Türkçe ve nesta'lik hat ile kaleme alınmış olup 9 adet minyatür içerir. Kanunî Sultan Süleyman'ın yer aldığı minyatür vr. 22a'da yer alır.

- ***Albüm, TSMK, H. 2169*:** III. Ahmed döneminde (sal. 1703-1730) hazırlanmış bu murakka şeklindeki albüm, 1597-1600 yılları arasına tarihlendirilmiştir. Kanunî Sultan Süleyman'ın bulunduğu minyatür vr. 10a'da yer alır.

- ***Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l-Câmi', TSMK, B. 373*:** 1595-1600 civarına tarihlenen eser nesih hat ile yazılmıştır. İçerisinde Nakkaş Hasan üslubunda 51 adet minyatür bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın resmedildiği minyatürler vr. 388a ve vr. 382a'da yer alır.

- ***Silsilenâme, DCBL, T. 423*:** 1598 yılına tarihlendirilmiş olan eserin müellifi Yusuf b. Hasan b. Abdülhâdi'dir. Eser 28 varaktan müteşekkil olup metin kısmı nesih hat ile Bağdat'ta yazılmıştır. 86 adet madalyon portrenin bulunduğu çalışmada Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 27b'de yer alır.

- ***Zübdetü't-Tevârîh, PBN, T. 126*:** 1601-1615 civarına tarihlendirilen eserin içerisinde 94 adet madalyon biçiminde portre bulunur**.** Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 13b'de yer alır.

- ***Tercüme-i Cifrü'l-Câmi' ve Nûrü'l-Lâmi', İÜK, 6624*:** 1603-1607 yılları arasına tarihlendirilen eserin müellifi Muhammed b. Kemaleddin'dir. Nesih hat ile yazılmış olan eserde 59 adet minyatür bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın resmedildiği minyatür vr. 163a'da yer alır.

- ***Silsilenâme, SLM, Inv. Nr. VI. A1155***: 1603-1617 yılları arasına tarihlendirilen eser Bağdat'ta 7 varaktan halinde nesih hatla yazılmıştır.[284] İçerisinde 22 adet madalyon portre bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 4a'da yer alır[285].

- ***Albüm*, BM, 1974-6-17-013:** 1618 tarihli olup albümde 59 minyatür bulunur. Kanunî Sultan Süleyman portresi vr. 1b'de yer alır.

- ***Tercüme-i Şakāik-i Nu'mâniye, TSMK, H. 1263*:** 1620 yılına tarihlendirilen eser İsameddin Ahmed b. Musliheddin Mustafa Taşköprüzâde (ö. 1561) tarafından kaleme alınmıştır. Türkçe olarak nesta'lik hat ile yazılmış olup, 260 varak ve Ahmed Nakşi'ye ait 49 adet minyatürden müteşekkildir. Kanunî Sultan Süleyman'ın yer aldığı minyatür vr. 213b'de yer alır.

- ***Silsilenâme, VBN, BOZ 183*:** 1681-91 yılları arasına tarihlendirilen eser nesih hat ile yazılmıştır. Musavvir Hüseyin tarafından resmedilmiş olan 205 adet

[284] Abdurrahim Ağyan, *Osmanlılar'da Silsile Geleneği ve Resimli Hanedan Silsilenameleri* başlıklı doktora tezinde bu eserden günümüze 7 varağının ulaştığını ancak silsilenâmelerin genel kurgusu dikkate alındığında eserin 15 varağın eksik olduğunu belirtir. Bkz. Abdurrahim Ağyan, "Osmanlılarda Silsile Geleneği ve Resimli Hanedan Geleneği", Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, İstanbul 217, s. 199.

[285] Melis Taner'in, *Caught in a Whirlwind: Painting in Baghdad in the Late Sixteenth-Early Seventeenth Centuries* başlıklı doktora tezinde II. Selim, III. Murad, III Mehmed ve I. Ahmed'in bir arada olduğu sayfanın varak numarası 4b olarak belirtmiştir. Bu durumda Kanunî'nin resmedildiği sayfa vr. 4a'ya tekabül eder. Oysa Abdurrahim Ağyan, *Osmanlılar'da Silsile Geleneği ve Resimli Hanedan Silsilenameleri* başlıklı doktora tezinde II. Selim, III. Murad, III Mehmed ve I. Ahmed'in bulunduğu sayfanın varak numarasını 14a olarak belirtmiştir. Bu bilgi dikkate alındığında ise Kanunî'nin resmedilmiş olduğu sayfa vr. 13b'ye denk düşer. Bkz. Melis Taner, "Caught in a Whirlwind: Painting in Baghdad in the Late Sixteenth-Early Seventeenth Centuries", Doktora Tezi, Harvard University, Graduate School of Arts&Sciences, Cambridge 2016, s. 454; Abdurrahim Ağyan, a. g. tez., s. 204.

madalyon portrenin bulunduğu çalışmada Kanunî Sultan Süleyman portresi vr. 32a'da yer alır.

- ***Silsilenâme, AVGM, K. No. 4, 181:*** 1682-1683 tarihinde yazılmış olduğu düşünülen eser 21 varaktan müteşekkildir. Bağdat silsilenâmelerinin genel ikonografik karakterini takip eder. Nesih hat ile yazılmıştır. İçerisinde Musavvir Hüseyin tarafından yapılmış 101 adet madalyon portre bulunur. Kanunî Sultan Süleyman portresi vr. 19b'de yer alır.
- ***Subhatü'l-Ahbâr, VÖNB, A. F. 50*:** 1683 civarına tarihlendirilen eser 18 varaktan müteşekkildir. Bağdat silsilenâmelerinin genel ikonografik karakterini takip eder. Nesih hat ile yazılmıştır. Musavvir Hüseyin tarafından yapılmış 102 adet madalyon portrenin bulunduğu çalışmada Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 14b'de yer alır.
- ***Silsilenâme, VÖNB, AF 17:*** 1692 yılına tarihlendirilen eser 136 varaktan müteşekkildir. Metin kısmı nesta'lik hat ile yazılmış olup Musavvir Hüseyin tarafından yapılmış 102 adet madalyon portre içerir. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 32a'da yer alır.
- ***Divan-ı Bâkī, RISD Museum R. I.17.459:*** 16. yüzyılın sonuna tarihlendirilen bu tek sayfa minyatürün,16. yüzyılın sonlarında Bağdat eyaletinde, Bağdat valisi Sokolluzâde Hasan Paşa (?-1602) için hazırlanan bir Bakî Divanı nüshasına ait olduğu düşünülür[286]. Bu mustakil sayfada Kanunî Sultan Süleyman bir alay sırasında atının üzerinde betimlenmiş olarak resmedilmiştir.
- ***Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye, VÖNB, AF. 59:*** 16. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilir[287]. Seyyid Lokman Âşurî'nin ünlü eserinin tasvirsiz olarak hazırlanmış bir nüshasıdır. Eserin padişah portrelerinin olması gereken yapraklarına Avrupalı bir sanatçı tarafından parşömen üzerine yapılmış Nakkaş Osman'ın kalıplarını devam ettiren tasvirler yerleştirilmiştir[288].

---

[286] Zeren Tanındı, "Transformation of Words to Images: Portraits of Ottoman Courtiers in the "Diwans" of Bākī and Nādirī", **RES: Anthropology and Aesthetics**, 2003, sa. 43, s. 134; Melis Taner, "Harvard Sanat Müzesinde Bulunan Minyatürlü Bir Baki Divanı", **Türkiyat Mecmuası**, İstanbul 2009, sa. 29, s. 554, 556, 572.

[287] Bu çalışmanın görsellerine ulaşılamadığından Kanunî'nin yer aldığı minyatürün varak numarası tespit edilememiştir.

[288] Filiz Çağman, **Padişahın Portresi Tesâvîr-i Âl-i Osman**, Türkiye İş Bankası, İstanbul 2000, s. 268.

- ***Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmaniyye, Nasser Khalili Koleksiyonu, MSS 870:*** 16. Yüzyılın sonuna tarihlendirilen çalışmanın metni Türkçe olup nesta'lik hat ile kaleme alınmıştır. 62 varaktan müteşekkil olup içerisinde yer 12 minyatür (padişah portresi) yer alır[289].

- ***Silsilenâme, Londra, Nasser Khalili Koleksiyonu, MSS 581:*** 17. yüzyılın başına tarihlendirilen çalışma Bağdat'ta yapılmıştır. Nesih hatla kaleme alınmış olan eser 14 varaktan oluşur. Kanunî'nin portresi vr. 11a'da yer alır[290].

- ***Silsilenâme, AEM, nr. 8457*:** 17. yüzyıla tarihlenen eser Bağdat ekolü ile ilişkilendirilir. Farsça olarak nesta'lik hat ile kaleme alınmış olan çalışma 18 varaktan müteşekkildir. Kanunî Sultan Süleyman'ın da portresinin yer aldığı 146 adet madalyon portre içerir[291].

- ***Zübdetü't-Tevârîh, LACMA, M. 85. 237. 38*:** 17. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen çalışmanın metni Türkçe ve nesih hat ile kaleme alınmıştır. 83 adet madalyon portrenin yer aldığı eserde Kanunî Sultan Süleyman'ın da bir madalyon portresi bulunur[292].

- ***Silsilenâme, TSMK, A. 3110*:** 17. yüzyılın sonuna tarihlendirilen eser Bağdat'ta 17 varak halinde nesta'lik hat ile yazılmıştır. İçerisinde 92 adet madalyon portre bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 14b'de yer alır.

- ***Kebîr Musavver Silsilenâme, TSMK, A. 3109*:** 1710-20 yılları arasına tarihlendirilen eser, Seyyid Muhammed tarafından Türkçe olarak kaleme alınmıştır. 29 adet sultan portresinin bulunduğu çalışmada III. Ahmed portresine kadar olan 23 portre Levni (?-1732) tarafından yapılmıştır. Rafael ve Konstantin Kapıdağlı tarafından resmedilmiş olan 6 portre seriye sonradan ilave edilmiştir. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 10a'da yer alır.

- ***Silsilenâme-i Osmaniye, İÜK, TY.9366:*** 1757-1774 yılları arasına tarihlendirilen eser Türkçe olarak nesih hat ile kaleme alınmıştır. Padişah

---

[289] J. M. Rogers, **Empire of The Sultans: Ottoman Art from The Collection of Nasser D. Khalili**, The Nour Foundation, London, 1996, s. 163, 165; Eserin görsellerine ulaşılamadığından Kanunî'nin madalyon portresinin yer aldığı sayfanın varak numarası tespit edilememiştir.

[290] A. e., s. 160, 161.

[291] Eserin görsellerine ulaşılamadığından Kanunî'nin madalyon portresinin yer aldığı sayfanın varak numarası tespit edilememiştir.

[292] Eserin görsellerine ulaşılamadığından Kanunî'nin yer aldığı minyatürün varak numarası tespit edilememiştir.

portrelerinin bulunduğu çalışmada Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi s. 18'de yer alır.

- ***İcmâl-i Tevârîh-i Âl-i Osman, TSMK, EH. 1435*:** 1786-87 civarına tarihlendirilen eserin müellifi Osmanzâde Ahmed Taib'dir (ö. 1723-24). 61 yapraktan müteşekkil olan çalışmanın metin kısmı nesta'lik hat ile yazılmış olup içerisinde 27 adet padişah portresi bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 24a'da yer alır.
- ***Zübdetü't-Tevârîh, İÜK, 6092*:** 1774-89 yılları arasına tarihlendirilen eser Bağdat'ta yapılmıştır. Metin kısmı Türkçe olup metni nesih hat ile yazılmıştır. 83 adet madalyon portrenin bulunduğu eserde Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 15b'de yer alır.
- ***Tesâvîr-i Hükümdârân-ı Osmaniye, İÜK, TY. 9367*:** 1774-89 yılları arasına tarihlendirilen eserin metni Türkçe olup riká hat ile yazılmıştır. İçerisinde padişah portrelerinin bulunduğu çalışmada Kanunî Sultan Süleyman'a ait portre vr. 10b'de yer alır.
- ***Silsilenâme-i Âl-i Osman, İÜK, TY. 9365*:** 18. yüzyıla tarihlendirilen eser Türkçe olarak kaleme alınmıştır. İçerisinde Musavvir Hüseyin tarafından yapılmış 20 adet padişah portresi bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 7a'da yer alır.
- ***Kapıdağlı serisi, TSM 17/80*:** Konstantin Kapıdağlı serisine ait olan bu portre 1804-06 yılları arasına tarihlendirilir.
- ***19. Yüzyıl Osmanlı Padişah Portreleri Albümü, Suna İnan Kıraç Koleksiyonu*:** 1828 civarına tarihlendirilen albümün içerisinde Kanunî Sultan Süleyman'ın da bir portresi yer alır.
- ***Tomar rulo, TSMK, H. 1896*:** 1829 öncesine tarihlenen tomarda Kanunî Sultan Süleyman'ın da yer aldığı 29 adet padişah portresi yer alır.
- ***Fihrist-i Şâhân ve Zeyilleri, İSK, Nafız Paşa 1183*:** 1829 sonrasına tarihlenen eser, Solakzâde Mehmed Hemdemi Çelebi (ö. 1657-58) tarafından kaleme alınmıştır. 126 varaktan müteşekkil olup Türkçe metni nesih ve sülüs hat ile yazılmıştır. 33 adet padişah portresinin bulunduğu çalışmada Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 38b'de yer alır.

- ***Silsilenâme, TSM, A. 3596:*** 1840 civarına tarihlenen çalışmada Kanunî Sultan Süleyman'ın resmedildiği madalyon portre s. 32'de yer alır.
- ***Tesâvîr-i Selâtîn-i Âl-i Osman, KMM, M 114*:** 1840-1850 yılları arasına tarihlenen albüm içerisinde 32 adet padişah portresi bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 26b'de yer alır.
- ***Hadîkatü'l-Mülûk, BL. Or. 9505***: 1850 yılına tarihlenen eser Osmanzâde Ahmed Tâib (?- 1724) tarafından Türkçe olarak kaleme alınmıştır. İçerisinde 32 adet padişah portresinin bulunduğu eserde Kanunî Sultan Süleyman'a ait portre vr. 26b'de yer alır.
- ***Tesâvîr-i Selâtin-i Osmaniyye, TİEM, Nr. 1976 (Pertevniyal Valide Sultan Kütüphanesi, nr: 2230)*:** 1865 yılına tarihlenen eser Şefik tarafından kaleme alınmıştır. Türkçe ve nesta'lik hat ile yazılmış olan eserde 32 adet sultan portresi bulunur. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 6a'da yer alır.
- ***TSMK, H. 2027, 37/181*:** 19. Yüzyıla tarihlendirilen Kanunî Sultan Süleyman'a ait bu portre tek sayfa murakka halinde mustakil bir çalışmadır.
- ***Cāmiü's-Siyer, TSMK, H. 1369:*** Muḥammed Ṭâhir tarafından kaleme alınan eser 578 varaktan oluşur. Nesta'lik hat ile yazılmıştır. İçerisinde 7 adet tamamlanmış minyatür olup Kanunî Sultan Süleyman'ın yer aldığı minyatür vr. 6a'da yer alır.
- ***Tezkire-i Şuarâ, AETrh 772, Millet Kütüphanesi*:** Tarihi belirtilmemiş olan eser Âşık Çelebi (1519-1571) tarafından Arapça ve Türkçe bir metin ile kaleme alınmıştır. Nesih hat ile yazılmış olan eser, 87 adet minyatür içerir. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi s. 55'de yer alır[293].
- ***TSMK, H. 2150*:** Tarihi tespit edilmeyen eserde Osman Gazi'den III. Selim'e kadarki 28 padişahın portresi bulunur. Levnî'nin kalıplarının devam ettirilmiş olduğu bu portrelerin bir kısmı tamamlanmamış haldedir. Kanunî Sultan Süleyman'ın portresi vr. 6a'da olup o da tamamlanmamış bir haldedir.

[293] Eserin sayfaları numaralandırılırken sonradan bir müdahale yapıldığı görülmüştür. Zira zaman zaman bir sayfanın iki farklı sayı ile numaralandırılmış olduğu fark edilmiştir. Aynı varağın ön ve arka sayfaları "a" ve "b" şeklinde tasniflenmek yerine her bir sayfa farklı rakamlar verilmek sureti ile numaralandırılmıştır. Eserde Kanunî'nin yer aldığı sayfanın üst kısmında 56 rakamı yazıyor olmasına rağmen bu minyatürün ilgili kütüphaneden alınan dijital görselinde s. 55 olarak etiketlenmiş olduğu görülmüştür.

- ***Albüm, TSM 17/203*:** Metinsiz bir şekilde padişah portrelerini içeren albüm II. Mahmud döneminde (sal. 1808-1839) hazırlanmış olup içerisinde Kanunî Sultan Süleyman'ın da portresi yer alır.
- ***TSM 17/*628:** Tarihi bilinemeyen çerçeve içerisinde muhafaza edilen müstakil bir portredir.

2. 2. SEÇİLMİŞ MİNYATÜRLERİN ANALİZİ

2. 2. 1. Cülûs Sahneleri

İçerisinde Kanunî Sultan Süleyman'ın imgesinin yer aldığı tespit edilen 148 minyatür arasında cülûs sahnelerinin *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 17b-18a ve *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 25b-26a'da resmedildiği görülmüştür. Tez kapsamında bu iki minyatürün de analizi yapılmıştır.

Resim 1: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 17b-18a.

Çizim 1

Eser Adı: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517)[294]

[294] 1558 yılında tamamlanan *Süleymannâme*, sultanın sağlığında ve himayesinde yazılmış ilk tarih konulu minyatürlü yazmadır. Klâsik Osmanlı şehnâmelerinin prototipini oluşturur. Osmanlı klâsik minyatür üslubunun birçok ana kompozisyon şemaları ilk defa bu yazma içerisinde yer alan minyatürlerde ortaya çıkmıştır. Eser, Ârifî mahlaslı saray şehnâmecisi Fethullah Çelebi'nin (?-1561/1562) kaleme aldığı beş ciltlik bir Osmanlı tarihi olan *Şehnâme-i Âl-i Osman* adlı çalışmanın son cildi olup 1547 yılında Elkas Mirza'nın (1516-1550) maiyeti olarak Şirvan'dan Ârifî ile birlikte saraya geldiği düşünülen el-Muzaffer Ali b. Emir Beg Şirvâni (?-?) eliyle istinsah edilmiştir. Mesnevi tarzında ve Farsça olarak kaleme alınmış olan eserin içerisinde çeşitli nakkaşlar tarafından yapılmış 4'ü çift sayfa üzerine olmak üzere 65 minyatür bulunur. Bu minyatürlerde Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının 1520-1555 yılları arasındaki olaylar tasvir edilmiştir. Sultanın cülûsu, divan toplantısı, elçi kabulleri, dönemin savaşları, av partileri, ordunun sefere çıkışı, Macar ordusu ve ordugâhı, Safevî Şahı Tahmasb'ın ve Kanunî Sultan Süleyman'ın eğlence meclisi, şehzâdelerin sünnet düğünü şenlikleri, Hıristiyan çocukların devşirilmesi vb. olaylar ilgili minyatürlerde ele alınan başlıca konular arasında yer alır. *Süleymannâme* minyatürlerinde yer yer Batılı ve Doğulu sanatkârların etkileri görülür. Nitekim bu dönemde saray atölyelerine çeşitli sanat kollarında çalıştırılmak üzere pek çok yabancı usta ve çırak getirilmiştir. Eserin yapıldığı dönemde Osmanlı minyatür sanatı henüz olgun, klâsik üslubuna ulaşmamış olduğundan yabancı tesirler bir ana üslup içerisinde eriyememiştir. *Osmanlı Resim Sanatı* adlı çalışmada bu minyatürlerin dört veya beş musavvir tarafından tasvir edildiği ve bir kısmının nakışçı Horasani üslupta çalışan sanatçılar tarafından resmedilmiş olduğu belirtilmiştir. Bu üsluptaki minyatürlerde doğada, mimarî cephelerde yoğun bir süsleme görülür. Masalımsı kahramanlık ve romantik aşk hikâyelerini çizen sanatçılar bu

üslubu Osmanlı'ya özgü bir biçimde yorumlayarak *Süleymanmnâme* resimlerine taşımışlardır. Aynı esere göre *Süleymannâme*'de Horasanî-nakışçı üslubun yanında bir kısım minyatürlerde ise Safevî Tebriz-Kazvin geleneğine bağlı bir musavvir ve onun ekibinin varlığı da hissedilmektedir. Bu minyatürlerde derin gözleme dayanan, tarihi kaynak değeri bakımından önemli çizimler ortaya konulmuştur. Eserde yer alan bir üçüncü üslubu ima eden minyatürlerde ise gözleme dayalı tasvir anlayışını benimseyen bir musavvirin izleri görülür. Bu musavire ait minyatürlerdeki figürlerde kültürel kimlik ayrımı vurgulanmış olduğu gibi figürlere bireysellik de kazandırılmaya çalışılmıştır. Bu ekibin resmettiği sahnelerde, hareket eden ve duran figürler renk tonlamaları ile hacimlendirilmiş, bu anlayış kumaş kıvrımlarında, mimarîde ve manzara ayrıntılarında da devam ettirilmiştir. Bu minyatürlerde zemine sürülen altın, üzeri farklı desenlerle bezenen rengârenk giysiler, mimarî yüzeyleri kaplayan çini izlenimi veren duvar süsleri sarayın cıvıl cıvıl şatafatını, lüksünü ve zenginliğini aktardığı gibi Osmanlı törenlerinin sessiz, ciddî, ağırbaşlı görkemini de yansıtır. İsmi bilinmeyen bu musavvir ve ekibi, yaptıkları minyatürlerle tarihçilere ve toplum bilimcilere önemli belgeler bırakmışlardır. Eser, çağdaşı İslâm ülkelerinde yaygın olduğu gibi geçmişteki bir sultanın yüceltilmiş, masalımsı kahramanlıklarını değil, yaşayan sultanın henüz belleklerde olan sözel tanımlamalarını imgeye dönüştürmüştür. Esin Atıl, *Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman the Magnificent* adlı eserinde, *Süleymannâme*'yi resmeden nakkaşları Nakkaş A, Nakkaş B, Nakkaş C, Nakkaş D ve Nakkaş E olmak üzere tasnif etmiştir. Tez çalışmamızda *Süleymannâme* minyatürlerinin nakkaşları ile ilgili bilgi verilen kısmında Esin Atıl'ın yapmış olduğu bu tasnif dikkate alınmıştır . Esin Atıl, Nakkaş A ve Nakkaş B'nin eserin iki önemli nakkaşı, diğer üçünün ise yardımcı nakkaşlar olduğunu belirtir. Nakkaş A eserde en çok minyatürü olan sanatçıdır. 4'ü çift sayfa olmak üzere 41 sahnenin resmedilmesinde çalışmıştır. Esin Atıl'a göre bu nakkaş yenilikçidir. Onun yapmış olduğu tasvirlerde figürler ve kompozisyonlar belgesel gerçeklik ile resmedilmiş, tarihî kişiler ve gerçek olaylar yeniden canlandırılmıştır. Esin Atıl bu sanatçının keskin gözlem yeteneğine sahip olduğunu, tasvir ettiği sahnelerde müşahede edilen gerçekçiliğin, bu yerlere dair birinci elden bilgilere sahip olduğunu gösterdiğini belirtir. Kusursuz tasarımcı ve renk ustası olan Nakkaş A'nın yapmış olduğu minyatürler Herat ve Tebriz unsurları içerirler. Onun minyatürlerinde gerek saray üyelerinin gerek Avrupalı figürlerin gerekse diğer kültüre mensup kişilerin birbirinden net bir şekilde ayrılan yüz hatlarına sahip olduğu görülmektedir. Bu durum sanatçının portre sanatındaki yetkinliğine de işaret eder. Esin Atıl, Nakkaş A'nın kimi minyatürlerde (İran sahneleri) İran kökenli olduğu düşünülen Nakkaş D ile kimi minyatürlerde (Avrupa ile ilgili sahnelerde) ise Doğu Avrupa özellikleri gösteren figür ve mimarî anlayışına sahip Nakkaş E ile birlikte çalıştığını belirtir. *Süleymannâme*'de çalışan bir diğer önemli sanatçı ise Nakkaş B'dir. Eser içerisindeki 22 sahneyi resmetmiş olan bu nakkaşın minyatürleri dekoratif özellik gösterir. Onun yapmış olduğu minyatürlerde gerek iç gerekse dış mekânlarda yüzey süslemeci bir anlayış görülür. Minyatürlerinde tarihî doğruluk ve belge özelliği taşıma endişesi görülmez. Sanatçı, tarihsel doğrulukla ilgilenmekten çok, metni güzelleştiren resimler üretmekte yoğunlaşmıştır. Renkleri ustaca kullanan Nakkaş B'nin yapmış olduğu minyatürlerde renkler Nakkaş A'ya nazaran daha pasteldir. Onun minyatürlerinde iyi bir mizah duygusu görülür. Emel Esin'e göre *Süleymannâme* minyatürlerinin yapımında çalışmış olan bir diğer sanatçı ise Nakkaş C'dir. Bu sanatçı esere ait 2 sahneyi resmetmiştir. Nakkaşın yapmış olduğu ince uzun figürlerden yola çıkılarak kendisinin Kazvin ve Tebriz okulunda eğitim görmüş bir sanatçı olduğu düşünülmektedir. Eserin yapımında çalıştığı düşünülen bir diğer sanatçı ise Nakkaş D'dir. Nakkaş A ile birlikte eser içerisindeki 3 minyatürde çalışmıştır. Tebriz'de eğitim almış bir sanatçı olduğu düşünülür. Avrupa kökenli olduğu düşünülen Nakkaş E ise Nakkaş A ile birlikte eser içerisindeki 2 minyatürde çalışmıştır. *Süleymannâme*, yazarı, hattatı, cildi, tezhipleri ve resimleriyle bir bütün olarak Osmanlı resminin yabancı sanat dürtülerine açık bir imparatorluk sanatı olduğunu vurgulayan, gücün ve zenginliğin kitap sanatına da yansıdığını gösteren paha biçilmez bir eserdir. Çeşitli ülkelerden gelen sanatçıların, sanatta deneyimli güçlü bir yönetimin himayesinde çalışmaları ile meydana gelen bu eser bir imparatorluk sentezi olarak ortaya çıkmıştır. *Süleymannâme*, Osmanlı minyatür sanatında tarihî ve coğrafî konularda Matrakçı Nasuh (1480-1564) ve Pîrî Reis'in (1465?-1553), portrede Nigarî (?-1572-73) ile filizlenen gerçekçiliğin ve Ârîfî'nin başlattığı şehnâmecilik akımının bir sentezi olup kendinden sonraki eserleri büyük oranda etkilemiştir. *Süleymannâme* ile ilgili daha fazla bilgi için bkz. Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı, İstanbul 2016, s. 56, 57; Esin Atıl, **Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman the Magnificent**, National Gallery of Art, New York 1986; Esin Atıl, "Arifî'nin Süleymannâmesi'nde Kanunî'nin Seferleri",

Vr. No: 17b-18a

Tarih: 1518

Nakkaş: Nakkaş A

Ölçüler: 31×21 cm.

Konu: Kanunî Sultan Süleyman'ın cülûsu.

Kanunî Sultan Süleyman'ın babası Yavuz Sultan Selim (sal. 1512-1520) ordu ile sefere çıkma hazırlıklarında olduğu bir süreçte şîr-pençe denilen bir hastalıktan ötürü Çorlu civarındaki Sırt Köyü'nde bulunan otağ-ı hümâyunda, 22 Eylül 1520 senesinde, 50 yaşında iken vefat etmiştir[295]. Sultanın vefatı üzerine, Sadrazam Piri Mehmed Paşa (1458-1536) tarafından aynı gün içerisinde silahtarlar kethüdâsı Süleyman Ağa (?-?), Şehzâde Süleyman'a gönderilerek tahta çıkması için İstanbul'a davet edilmiştir[296]. Esin Atıl ve Zeynep Tarım Ertuğ, Şehzâde Süleyman'ın bu sırada henüz 26 yaşında olduğunu[297] söyler ki Seyyid Lokman Âşurî' de *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* adlı eserinde aynı bilgiyi verir[298]. Buna karşın, Reşad Ekrem

---

P Dünya Sanatı Dergisi, İstanbul 2003, sa. 30, s. 65-79; Géza Feher, "Türk Minyatürlerinde Macar Tarihi", **Türkiyemiz**, İstanbul 1972, sa. 7, s. 2-1;.Géza Feher, "Türk Minyatürlerinde Macar Tarihi", **Türkiyemiz**, İstanbul 1973, sa. 10, s. 11-18; Nurhan Atasoy, "1558 tarihli Süleymannâme ve Macar Nakkaş Pervane", **Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1970, s. 167-196; Reha Günay, "Süleymannâme Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 5**, İstanbul 1992, s. 56-159; Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Gürsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 21012, s. 100-107; Zeren Akalay, "Tarihi Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri", **Sanat Tarihi Yıllığı 1966-1968**, Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1968, sa. 2, s. 103-106; Zeren Akalay, "Tarihi Konularda Türk Minyatürleri", **Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970**, Istanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1970, sa. 3, s. 151-166; Zeren Akalay, "Osmanlı Tarihi İle İlgili Minyatürlü Yazmalar: Şehnameler ve Gazanameler", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1972, s. 47-60.

[295] Esin Atıl, **Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman The Magnificent,** National Gallery of Art, New York 1986, s. 229.

[296] Yaşar Yücel, **Muhteşem Türk Kanunî ile 46 Yıl**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1991, s. 4; M. Tayyib Gökbilgin, **Kanunî Sultan Süleyman**, Kronik, İstanbul 2019, s. 17; Zeynep Tarım Ertuğ, **XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri**, T.C. Kültür Bakanlığı Osmanlı Eserleri, Ankara 1999, s. 47; Yaşar Yücel, Ali Sevim, **Klâsik Dönemin Üç Hükümdarı Fatih Yavuz Kanunî**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1991, s. 150.

[297] Atıl, a. g. e., s. 90; Tarım Ertuğ, a. g. e., s. 47.

[298] Hüseyin Alpsoy, **Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye Padişahlar ve Fizyonomileri Seyyid Lokman Çelebi**, Yazıgen Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 93.

Koçu, Yaşar Yücel, Ali Sevim ve Yılmaz Öztuna Süleyman'ın tahta çıktığında henüz 25 yaşında olduğunu belirtirler[299].

Babasının ölüm haberini aldığı günün ertesi Manisa'dan İstanbul'a gitmek üzere yola çıkan Şehzâde Süleyman 9 gün sonra, 30 Eylül 1520'de (17 Şevval 926) Üsküdar'a ulaşmıştır[300]. Üsküdar iskelesine gelen şehzâde, burada kendisini bekleyen kadırgaya binerek İstanbul'a geçmiş, şehzâdenin saraya gitmek üzere atına bindiği haberini duyan bütün yeniçeriler, saray görevlileri, rikâbdarlar ve silahtarlar kendisini karşılamaya gelmiştir. Yeni padişah büyük bir tören alayı ile Bâbüssaâde'ye ulaştıktan sonra, burada kendisini kalabalık saflar halinde bekleyen devlet erkânı ve saray halkı ona olan bağlılıklarını bildirmişler ve padişahlığını kabul ettiklerini belirtmek için dua etmişlerdir[301]. Sultan Süleyman 30 Eylül 1520 Pazar günü[302] kendiliğinden oluşan bu ilk cülûs töreni sonunda padişahlık tahtına oturmuştur[303].

Aynı gün akşamüstü Piri Mehmed Paşa da İstanbul'a gelmiş, ertesi gün (1 Ekim 1520) sabah erkenden cülûs töreni ve biat merasimi için devlet ileri gelenlerinin sarayda toplanmasını tembih etmiştir. Buna mukabil olarak bütün yetkililer erkenden Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusunda toplanmıştır[304].

Saraya cülûs töreni için gelenler, Bâbüssaâde'den Bâb-ı Hümâyun'a kadar iki avluyu da doldurmuştur. Bâbüssaâde önüne serilen altın işlemeli bir kaliçe üzerine altın bir taht kurulmuş, *Tabakât*'ta bildirildiğine göre sultan üzerinde matem giysileri ile bu tahta oturmuştur. Yine *Tabakât*'a göre, gerek Kanunî'nin saraya geldiği ilk gün, gerekse ertesi gün yapılmış olan resmi cülûs törenine dîvân üyelerinden Vezîriâzam Pîrî Mehmed Paşa ve Lokman Hekim'den başkası katılmamıştır[305].

Henk Boom ise bu merasim sırasında en önde Sadrazam Piri Mehmed Paşa'nın bulunduğunu, onun yanında vezirler Mustafa Paşa (?-1529), Ferhad Paşa (padişahın

---

[299] Yücel, Sevim, a.g. e., s. 150; Yılmaz Öztuna, **Kanunî Sultan Süleyman**, Ötüken, İstanbul 2016, s. 20; Reşad Ekrem Koçu, **Osmanlı Padişahları**, Doğan Kitap, İstanbul 2015, s. 128.

[300] Atıl, a.g. e., s. 90; Gökbilgin, a. g. e., s. 17; Tarım Ertuğ, a.g. e., s. 48; Yücel, Sevim, a.g. e., s. 150; Öztuna, a. g. e., s. 19, 20.

[301] Tarım Ertuğ, a.g. e., s. 48.

[302] Koçu, a. g. e., s. 127.

[303] Tarım Ertuğ, a.g. e., s. 49.

[304] A. y.; Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, s. 26.

[305] Tarım Ertuğ, a.g. e., s. 49, 53.

eniştesi) (1485-1525) [306] ve Kāsım Paşa'nın (?-1543) olduğunu, ikinci sırada ise ulemâ, Anadolu ve Rumeli kazaskerleri, devlet erkânı ve divan-ı hümâyun üyelerinin bulunduğunu belirtir. Boom, bu merasimde Sultan Süleyman'ın altın işlemeli kırmızı uzun kollu elbise üzerine kolsuz mavi bir tören kaftanı giydiğini başında yüksekçe beyaz bir sarık olduğunu kaydeder[307].

Padişah tahta çıkmak üzere dışarı çıktığında çavuşlar yüksek sesle dua edip alkışlamış, ağa ve kethüdâlarıyla birlikte yeniçeriler, solaklar, peykler, şatırlar başlarında çeşitli sorguçları, süslü elbiseleri ile gruplar halinde Bâbüssaâde'den birinci kapıya kadar iki avluyu da tamamen doldurmuşlardır[308]. Önce şeyhülislâm ve ilim adamları Fatiha ile el öpmüş, daha sonra Pîrî Mehmed Paşa, müşîran, kazaskerler, defterdarlar, reisülküttab ve defteremini sonrasında ise cülûs töreninde bulunan herkes sırayla biat etmiştir[309]. Henk Boom, törenin en önemli anının sultanın Hz. Muhammed'in (571-632) kılıcını kuşandığı an olduğunu belirtir[310].

1 Ekim 1520'de gerçekleştirilen bu cülûs ve biat töreninin ardından, babası Selim'in cenazesinin şehre yaklaştığı haberini alan Sultan Süleyman matem elbiseleri ile birlikte naaşı karşılamak üzere Edirnekapı'ya geçmiş, Fatih Camii'nde kılınan namazın ardından babası Selim'in defni Mirza Sarayı denilen yerde gerçekleştirilmiş ve padişah aynı gün içerisinde hilatler, bahşişler ve terakkiler dağıtmıştır[311].

Sultan Süleyman, tahta çıkışının ardından ilk icraat olarak iki gün sonra kendisine bağlılıklarını arz eden yeniçerilere cülûs bahşişlerini vererek onları memnun etmiş, sonrasında şehzâdeliği sırasında kendisine yararı dokunan kişilerle, bundan sonra devlet yönetiminde büyük işler başaracağını tahmin ettiği kişilere çeşitli hediyeler vererek onları ödüllendirmiştir. Piri Mehmed Paşa'yı baş vezir olarak yerinde bırakırken Manisa sancağında lalası olan Kāsım Paşa'ya da vezirlik payesi

[306] Atıl, a.g. e., s. 90.
[307] Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, Kitapyayınevi, İstanbul 2012, s. 26.
[308] Zeynep Tarım Ertuğ, a.g. e., s. 49.
[309] A. e., s. 52.
[310] Boom, a.g. e., s. 26, 27.
[311] Gökbilgin, a. g. e., s. 17.

vermiştir. Bu suretle divanda ilk defa dört vezir bulunmaya (İkinci Vezir Mustafa Paşa, Üçüncü Vezir Ferhad Paşa, Dördüncü Vezir Kāsım Paşa) başlamıştır[312].

Celâlzâde Mustafa (1490-1567), *Tabakât* adlı eserinde Kanunî Sultan Süleyman'ın tahta çıkışını, yıldızların şahı olan güneşin doğudan yükselişine benzetir[313]. Süleyman tahtı devralırken herhangi bir sıkıntı yaşamaz, zira onun iktidara yürümesine engel olabilecek üç kardeşi de (Abdullah, Mahmud ve Murad) o tahta çıkmadan önce vefat etmiştir[314]. Böylece Kanunî hiçbir güçlükle karşılaşmadan tahtın tek varisi olarak 30 Eylül 1520'de kimi tarihçilere göre 25, kimilerine göre ise 26 yaşında tahta çıkmıştır[315].

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Bu minyatür, Osmanlı minyatür sanatında resmedilen ilk cülûs sahnesi olması ve cülûs sahnesinin gerçeğe uygun olarak resmedildiği en erken örnek[316] olması itibarıyla oldukça önemlidir.

Minyatürde kompozisyon iki sayfa halinde tasarlanmıştır (bkz. R. 1, Ç. 1). 18a'da cülûs töreni için Topkapı Sarayı'ndaki Bâb-ı Hümâyun (Saltanat Kapısı) önünde ve Bâb-ı Hümâyun ile Bâbüsselâm (Orta Kapı) arasındaki birinci avluda tören için gelen kişiler, 17b'de ise padişahın ikinci avluda, Bâbüssaâde önünde gerçekleşen cülûsu resmedilmiştir.

17b'de kompozisyonun üst kısmında boylu boyunca uzanan her biri iki sütun üzerine oturtulmuş dört adet kemerden oluşan revaklı bir duvar bulunur. Burası üzerinde Bâbüssaâde'nin yer aldığı duvardır. Bu duvarın saçakları üzerinde dört adet kubbe bulunur. Bu kubbelerden ortadaki ikisi kasnaklı olup diğer iki kubbeden daha yüksekte ve mavi renklidir. Sağ ve sol uçlarda yer alan kubbeler ise kasnaksız ve yeşil

---

[312] Yücel, a.g. e., s. 4, 5; Yücel, Sevim, a.g. e., s. 150; Atıl, a.g. e., s. 90; Gökbilgin, a.g. e., s. 17, 18; Boom, a.g. e., s. 27.

[313] Şahin, **Kanunî Döneminde İmparatorluk ve İktidar, Celâlzâde Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası**, s. 47.

[314] Boom, a.g. e., s. 26.

[315] Yücel, Sevim, a.g. e., s. 150.

[316] Zeren Akalay, "Osmanlı Tarihi ile İlgili Minyatürlü Yazmalar: Şehnameler ve Gazanameler", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1972, s. 318; Atıl, a.g. e., s. 90.

renktedir. Her dört kubbe de geometrik tezyinat ile süslemiştir. Aynı tarz tezyinat, revak duvarlarında ve kemerlerinde da görülür. Kubbelerin sağında ve solunda yer alan boşluklarda ikişerli gruplar halinde olmak üzere toplam 10 adet servi ağacı bulunur. Bu durum Topkapı Sarayı ikinci avlusunda çeşitli ağaçlar ve özellikle servi ağaçları bulunduğunu imâ eder[317].

Revaklı duvarın önünde, altıgen kasnaklı mavi bir kubbenin hemen altında, kompozisyonun sol üst kısmına tekabül eden yerde, sağ eli tören kaftanının cebine sokulu şekilde tahtının üzerinde oturan padişah figürü görülür. Başında bordo tepelikli beyaz mücevveze bir sarık olan padişah, uzun kollu kırmızı renkli bir iç gömleğin üzerine kısa kollu altın renkli bir entari giyer. Sultanın bu entarisinin üzerine lacivert renkli, altın bezemeli kolsuz bir tören kaftanı giymiş olduğu görülür.

Revakların ve padişahın tahtının hemen altında boylu boyunca şerit halinde uzanan mavi zemin renkli, geometrik tezyinatlı bir alan göze çarpar. Bu alan sahip olduğu uzunlamasına dikdörtgen form, kompozisyon içerisindeki bulunmuş olduğu yer ve kenar bordürleri (zencerek) ile izleyicide bir halı hissiyatı oluşturur. Osmanlılarda, cülûs töreni için üçüncü avludaki hazineden çıkarılıp törenin gerçekleştiği Bâbüssâde'de yer alan sütunlar arasına, padişah tahtının altına yerleştirilmek üzere kıymetli halılar serilmekte idi[318]. Bu tarihi gerçek göz önünde bulundurulduğunda bahsi edilen mavi şeritli alanın halı izlenimi verdiği tespiti tutarlı görünmektedir.

Padişahın tahtının hemen altında yer alan mavi zemin üzerinde, biat etmek üzere dizleri üzerine çökmüş etek öpen somon renkli iç entarisi, kırmızı renkli kolsuz bir tören kaftanı ile profilden resmedilmiş bir figür görülür. Zeynep Tarım Ertuğ, Osmanlı minyatürlerindeki cülûs sahnelerinde etek öpen bu figürlerin muhtemelen bir solak veya zayıf bir ihtimal ile de kaftan giymiş bir yayabaşı olabileceğini belirtir[319].

Padişahın hemen sağına, kompozisyonun ise soluna tekabül eden yerde bordo tepelikli beyaz mücevveze sarık, turuncu renkli entari üzerine kırmızı renkli kolsuz

---

[317] Mustafa Sabri Küçükaşçı, "Topkapı Sarayı'nda Kutsiyet ve Kutsal Mekânlar", **Topkapı Sarayı'nı Anlatmak**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2018, s. 169.

[318] Gülru Necipoğlu, **15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimarî, Tören ve İktidar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 124; Tarım Ertuğ, a.g. e., s. 145.

[319] Tarım Ertuğ, a.g. e., s. 143.

tören kaftanı giyen bir figür görülür. Revakların altında bulunan bu figür Sadrazam Piri Mehmed Paşa'dır. Henk Bloom sadrazamların iki kıyafeti olduğunu, bunlardan birinin beyaz kemha kumaşından, diğerinin ise pazar günleri giydikleri kırmızı kemhadan yapılmış olduğunu belirtir[320].

Bilindiği gibi Kanunî'ni için sarayda iki cülûs merasimi tertip edilmiştir. Bunlardan ilki babası Sultan Selim'in ölüm haberinin ardından saraya varır varmaz 30 Eylül Pazar günü diğeri ise bu cülûsun ertesi günü Bâbüssaâde önünde 1 Ekim'de gerçekleşmiştir. İncelenen bu minyatürde sadrazamın pazar günleri giymiş olduğu kırmızı renkli kaftan ile birlikte resmedilmiş olması oldukça manidardır. Bu durum mevcut minyatürün sultan için pazar günü gerçekleştirilmiş olan ilk cülûs törenini gösteriyor olabileceğini düşündürtür.

Bu ilk cülus töreni ile ilgili tarihi kaynaklardaki bilgiler göz önünde bulundurulduğunda nakkaşın sahneyi tarihî gerçekler ışığında değil olması gereken ideal düzende, teşrifat kurallarına uygun bir kurgu içerisinde resmetmiş olduğu görülür. Banu Mahir de Kanunî'nin cülûsundan sekiz sene sonra hazırlanan bu eserde cülûs töreninin kaynaktaki bilgilerden çok teşrifat kurallarına göre betimlenmiş olduğu bilgisini verir[321]. Bu minyatürün 18a'da yer alan sahnesinin sol üst köşesinde "Yüksekten alçak rütbeye doğru kazaskerler", sağ üst köşesinde ise bu törenin tertibine işaret eden ifadelere yer verilmiştir. Bu durum minyatürde görülen ideal teşrifat düzeninin eserin metninde de bir karşılık bulduğunu göstermektedir.

Kanunî'nin ve Pîrî Mehmed Paşa'nın hemen altında ise bir üçlü figür grubu göze çarpar. Esin Atıl ve Zeren Akalay, bu figür grubunun üç kubbe veziri olduğunu, bu kişilerin soldan sağa doğru sırası ile Mustafa, Ferhad ve Kāsım Paşalar olduğunu belirtir[322]. Zeynep Tarım Ertuğ ise padişahın cülûsuna Vezîriâzam Pîrî Mehmed Paşa dışındaki vezirlerin katılmadığını gerekçe göstererek bu üçlü figürün devlet erkânına ait kişiler olduğunu belirtir[323].

---

[320] Boom, a.g. e., s. 32.
[321] Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı, İstanbul 2012, s. 124.
[322] Atıl, a.g. e., s. 90; Akalay, a.g. tez, s. 47.
[323] Ertuğ, a.g. e., s. 139.

Daha önce de belirtildiği gibi Pîrî Mehmed Paşa'ya baş vezirlik, Mustafa Paşa'ya ikinci vezirlik, Ferhad Paşa'ya üçüncü vezirlik ve Kāsım Paşa'ya dördüncü vezirlik verilmek suretiyle Osmanlılarda ilk kez Kanunî döneminde divanda dört vezir bulunmaya başlamıştır. Albert Howe Lybyer, 4 sayısının Türkler ve Müslümanlar tarafından kutsal sayıldığını söyler ve Türklerdeki bu anlamdaki 4 sayısı ile Kanunî dönemindeki vezir sayısının 4 olması arasında bir bağ kurmaya çalışır[324].

Bu üç kubbe vezirinin hemen altında lacivert, beyaz ve mavi kaftan giyimiş uzun sakallı bir üçlü figür grubu daha görülür. Bu figür grubunda, beyaz uzun sakallı, nispeten diğerlerine göre daha yaşlı olanı Şeyhülislâm Zembilli Ali Efendi olup diğer ikisi Anadolu ve Rumeli kazaskerleridir[325]. Şeyhülislâmın kürklü bir kaftan giymesi mevcut minyatürde nakkaşın gerçekçiliğe ve belgeciliğe verdiği önemi ortaya koyan bir hareket gibi görünmektedir. Zira bilindiği üzere Osmanlılarda padişahların Bâbüssaâde önündeki cülûs merasiminden önce sadrazam ve şeyhülislâm Hırka-i Saâdet dairesinde kendisine biat eder[326], padişahın Bâbüssaâde önündeki tahta oturduğu genel cülûs töreninde ise şeyhülislâm ve sadrazam biat ettiklerinin belirtisi olarak törene kürklü kaftanları ile gelirlerdi[327].

Padişahın solunda, revakların altında, ellerini önünde kavuşturmuş ayakta duran dört has odalı (genç Enderunlular, iç oğlanlar) yer alır. Has odalıların hemen altında iki Enderun mensubu bulunur.

Sahnenin hemen alt kısmında yer alan yeşil zemin üzerinde padişaha bağlılıklarını belirtip etek öpmek üzere yarım daire oluşturacak şekilde, iki sıra halinde yerleştirilmiş kapı ağaları, yeniçeri ağaları, solaklar ve devletin ileri gelenleri (saray mensupları) görülür.

Kompozisyonun tam orta kısmında, elinde asâsı ile görülen figür Zeynep Tarım Ertuğ'a göre teşrifatçı efendinin emrindeki teşrifatçılardan birinin görevini yapan,

---

[324] Lybyer, **Kanunî Sultan Süleyman Döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nun Yönetimi**, s. 178.
[325] Atıl, a.g. e., s. 91.
[326] Akalay, a.g. tez, s. 317; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2014, s. 175; Banu Mahir, "Türk Minyatürlerinde Hil'at Merasimleri", **Belleten**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1999, c. LXIII, sa. 238, s. 747.
[327] Akalay, a.g. tez, s. 317, 318; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 175.

çavuşbaşı veya dergâh-ı âli çavuşlarından biridir[328]. Esin Atıl ise merkezde yer alan iki figürün teşrifatçı olduğunu belirtir[329].

Kompozisyonun sağ üst ve sol üst köşelerinde içerisinde nesta'lik hatla yazılmış Farsça metinlerin yer aldığı iki yazı kutucuğu yer alır. Sağdaki kutucukta:

"O güçlü ve yüksek makamlı padişaha yürekten dua ettiler"

Soldaki kutucukta ise:

"Bundan sonra gulamlar ve bilgili âlimler ilim erbabı tarafından seçilecekler" anlamındaki ibareler yer alır.

Varak 18a'da kompozisyonun alt kısmında Bâb-ı Hümâyun, üst kısmında ise iki kulesi ile birlikte Bâbüsselâm yer alır. Bâbüsselâm'ın bulunduğu duvarın arkasında ikili gruplar halinde tertip edilmiş servi ağaçlarının varlığı dikkati çeker. Bu duvarın üzerinde nesta'lik ile yazılmış Farsça metinlerin yer aldığı iki metin kutucuğu yer alır. Sağdaki kutucukta:

"Fetva ashabı ve şeriat erbabından örnekler"

Soldakinde ise:

"Yüksekten alçak rütbeye doğru kazaskerler" anlamına gelen ibareler yer alır.

Bâbüsselâm'ın arka tarafında, bu kapının tam orta kısmına tekabül edecek şekilde konumlandırılmış yeşil yapraklı büyük bir ağaç bulunur.

Bâb-ı Hümâyun ve Bâbüsselâm arasındaki birinci avlunun sol tarafında yüksek altıgen kaideli, sivri külâhlı, konik kurşun çatılı, altıgen formlu Deâvî Kasrı yer alır[330]. Bu köşk ilk kez bu minyatürde resmedilmiştir. Gülru Necipoğlu, birinci avluda yer alan bu köşkü "Kulle-i Kâğıd emîni" olarak adlandırmakta, bu yapının 16. yüzyılın sonlarında ve hatta 16. yüzyılın öncesinde kâğıt emini ve yardımcılarının davacılardan dilekçe topladığı, ikinci avluda karara bağlanan davalara ait hünkâr fermanlarının dağıtıldığı bir yer olduğunu belirtir[331].

---

[328] Tarım Ertuğ, a.g. e., s. 52-53.
[329] Atıl, a.g. e., s. 91.
[330] Reha Günay, "Süleymannâme Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 5**, y. y., İstanbul 1992, s. 81.
[331] Necipoğlu, a.g. e., s. 72.

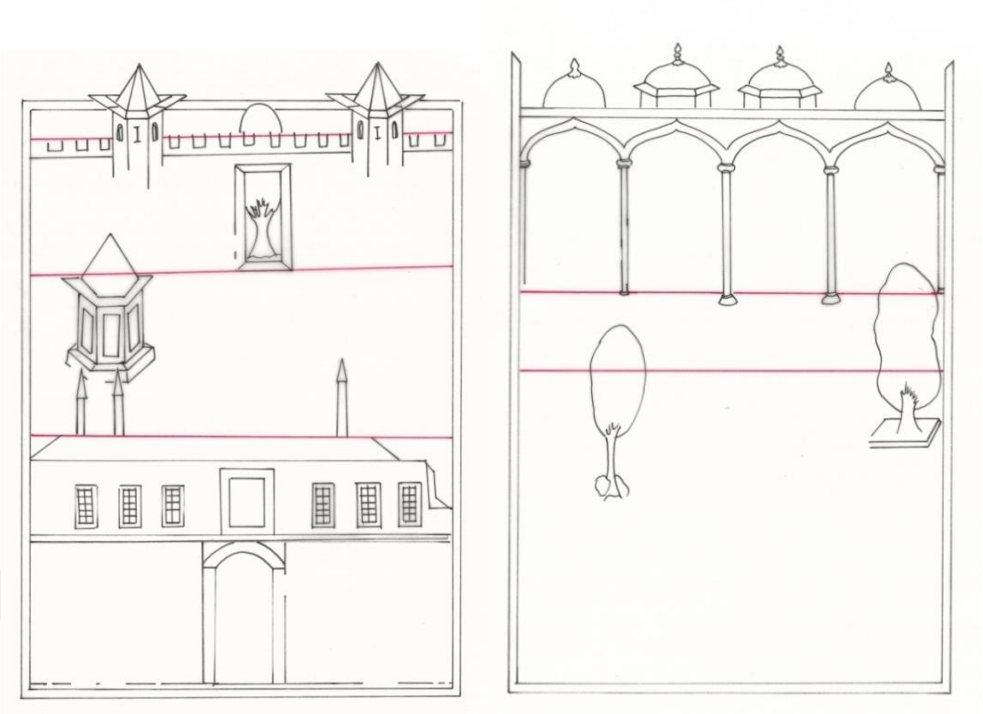
Bâb-ı Hümâyun'un iç kısmında elinde asâsı ile ayakta duran iki kapı çavuşu bulunur. Kompozisyonun en alt kısmında, Bâb-ı Hümâyun'un önünde bekleyen, halktan olduğu düşünülen kimi figürler dikkati çeker[332]. Bu figürler arasında çocuklar da bulunur. Kimisi atlı, kimisi yaya olan bu figürler sahip oldukları el, kol, baş ve yüz jestleri ile cülûs töreninin ve sarayın resmî havasından uzak bir tavır sergilerler.

Birinci avluda, Bâb-ı Hümâyun ile Bâbüsselâm arasındaki yol boyunca, sağlı sollu dizilmiş padişahın cülûs töreni için gelen kimisi atlı kimisi ise yaya olan yeniçeriler, devlet görevlileri ve kapı ağaları yer alır. Bâb-ı Hümâyun dışında bekleyen figürler kadar yoğun olmasa da bu figürlerde de kısmen el, kol ve yüz jestleri müşahede edilir.

Kompozisyonda Kurgu ve Renk:

İki sayfa halinde kurgulanmış olan minyatürde sağ ve sol sayfalar arasında bir simetri görülmez. Her sayfa kendi içinde dikey bir kurgu içerir (bkz. Ç. 1). Gerek 17b'de gerekse 18a'da dikey olarak tasarlanmış olan kompozisyon, farklı oranlarda bölünmüş yatay paftalardan meydana gelir (bkz. Ç. 2).

[332] Tarım Ertuğ, a.g. e., s. 53.



Çizim 2

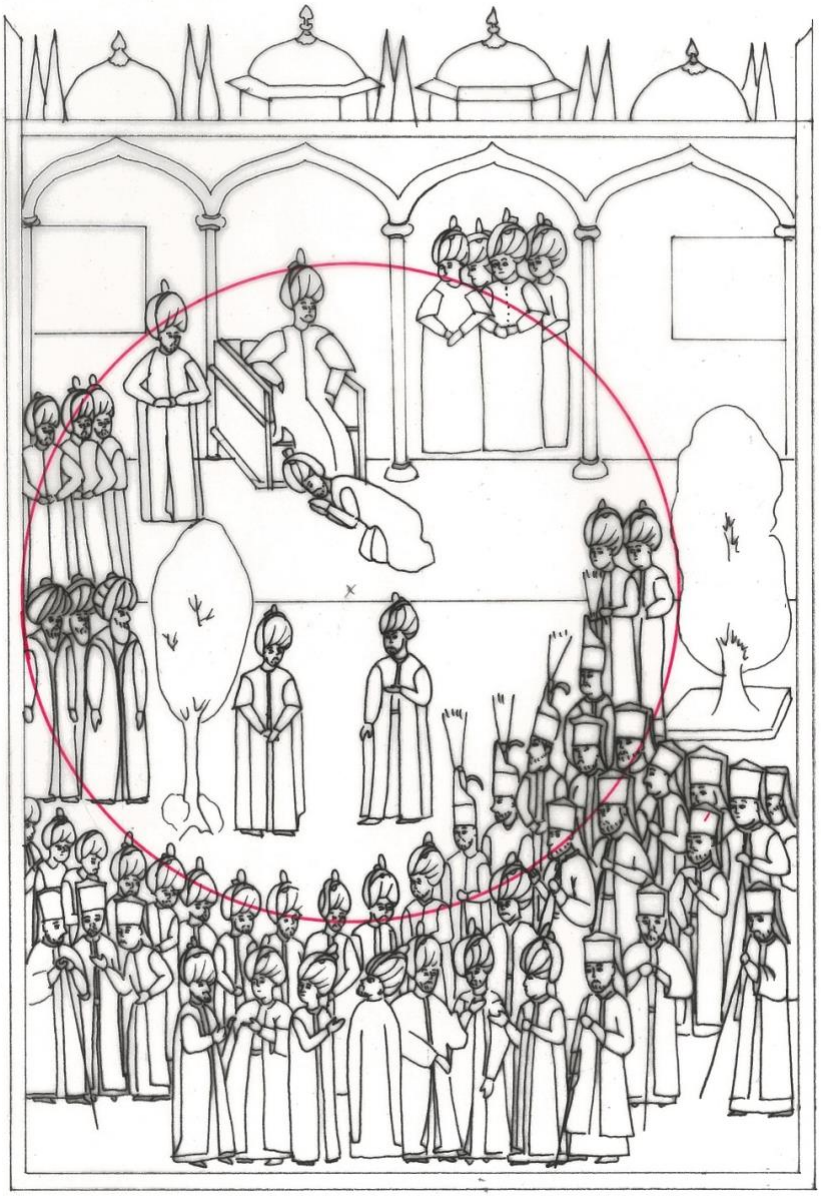
17b'de mekân üç yatay paftaya bölünmüştür. Bu yatay parçalar, yukarıdan aşağıya doğru sırası ile kubbeli kemerli revak, revakların hemen altında padişahın tahtının üzerinde bulunduğu geometrik tezyinatlı mavi zemin ve üzerinde devlet erkânın daire şeklinde sıralandığı sarayın ikinci avlusunun yeşillikli zeminidir.

18b'de ise mekân dört yatay paftaya bölünmüştür. Bunlar yukarıdan aşağıya doğru sırası ile altın zeminli gökyüzü, üzerinde Bâbüsselâm'ın yer aldığı duvar, Bâbüsselâm ile Bâb-ı Hümâyun arasında kalan birinci avlu ve Bâb-ı Hümâyun ve iki kulenin üzerinde yer aldığı duvardır.

Gerek 17b'de gerekse 18a'da gruplar halinde tertip edilmiş olan figürler birbirlerinin üzerini kapatmayacak şekilde aşağıdan yukarıya doğru istiflenmek suretiyle sahne içerisine yerleştirilmişlerdir.

17b'de sahnenin hemen alt kısmında, padişaha bağlılıklarını göstermek üzere bir araya gelmiş olan figürlerin yarım daire oluşturdukları görülür. Bu yarım daire, padişahta dahil olmak üzere sahnenin üst kısmında yer alan diğer figürlerle birlikte

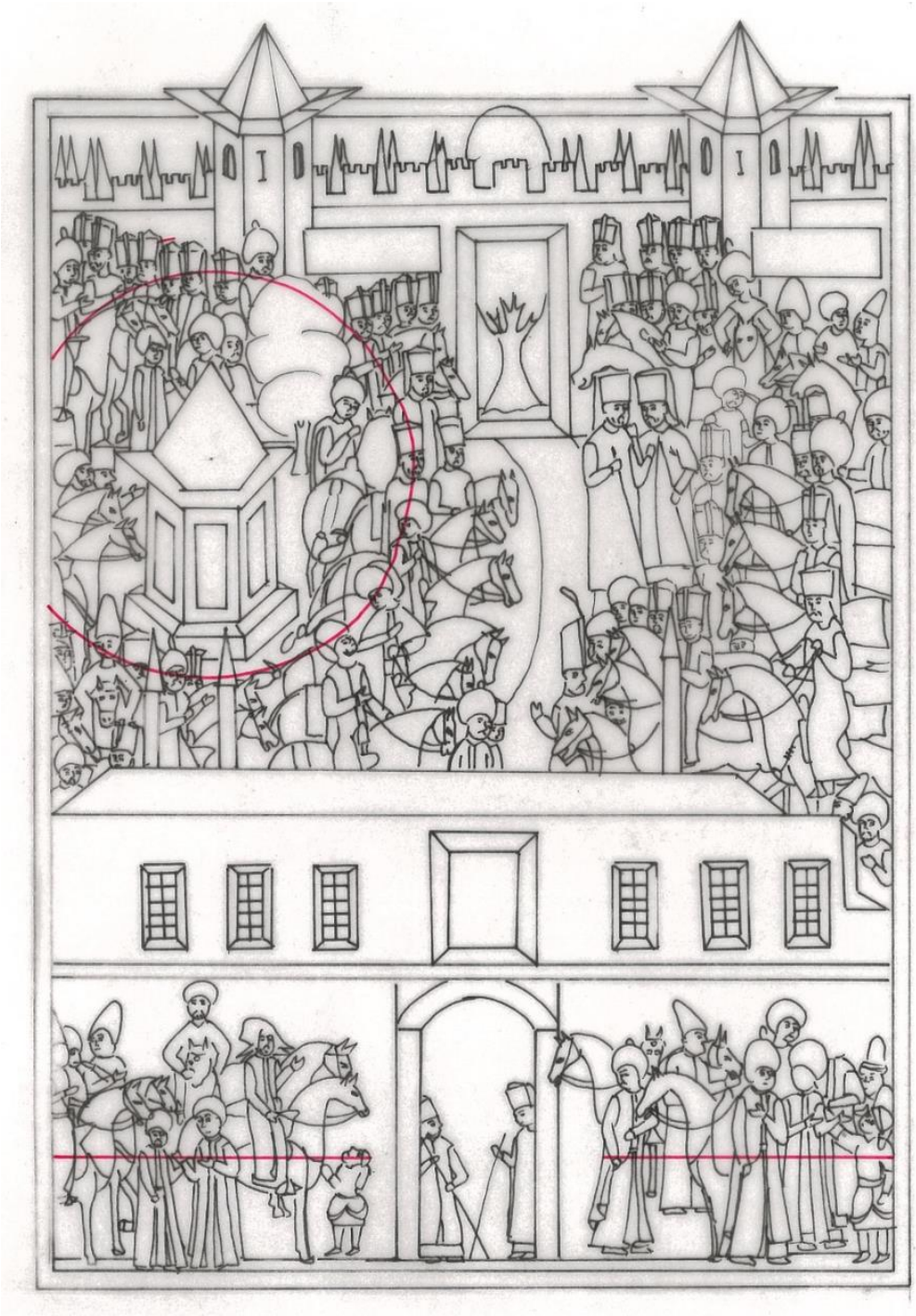
kompozisyonun orta kısmında bir tam daire oluşturur (bkz. Ç. 3). Oluşturulan bu kurguyla sahnede disiplinli, düzenli, stabil, ağırbaşlı bir hava sağlanmıştır.



Çizim 3

17b'de tek bir hareketten (daire) oluşan düzenli figür grubu, 18b'de yerini, düzensiz ve birden çok hareketten müteşekkil parçalı figür gruplarına bırakır. 18b'de kompozisyonun sol üst köşesinde, Deâvi Kasrı etrafında dairesel bir hat üzerine yerleştirilmiş figür grubu görülürken bu grubun tam karşısında, kompozisyonun sağ

üst köşesine denk gelen kısımda ise aşağıdan yukarıya doğru istiflenmiş figür sıraları göze çarpar. Kompozisyonun en alt kısmında ise Bâb-ı Hümâyun'un sağına ve soluna yerleştirilmiş şekilde iki yatay figür grubu yer alır (bkz. Ç. 4).



Çizim 4

17b'de bir daire üzerinde yer alan disiplinli tek figür dizisi, 18b'de yerini birden fazla, parçalı, gayri intizami figür gruplarına bırakarak iki sayfa arasında bir zıtlık oluşturur. Bu zıtlık 18a'da yer alan figürlerin 17b'de yer alan figürlere oranla daha fazla el, kol ve yüz jestlerine sahip olması ile de pekiştirilmiştir.

İki sayfa arasındaki bu zıtlığın sıcak-soğuk renk tercihleri ile de devam ettirilmiş olduğu fark edilir. 17b'de kompozisyonun genelinde sıcak ve soğuk renklerin birbiri ile dengeli bir şekilde kullanıldığı görülürken 18a'da soğuk renklerin daha baskın olduğu göze çarpar. Bu tercih sahneye 17b'ye nazaran donuk bir hava katar. Nitekim 17b'de sıcak renklerin sahneye katmış olduğu enerji ve canlılık 18a'da görülmez.

Bilindiği üzere soğuk renkler üzerinde bulunduğu unsuru gözden uzaklaştırırken, sıcak renkler ise bunun aksi bir hareketle üzerinde bulunduğu unsuru göze yakınlaştırırlar. Bu durumda yan yana duran iki sayfadan sıcak renklerin ağırlıkta olduğu 17b'de yer alan sahne izleyicinin gözüne yakınlaşırken, soğuk renklerin daha ağırlıkta olduğu 18a'da ki sahne ise izleyicinin gözünden uzaklaşır. Bu izleyicinin bakışlarını ilk anda cülûsun gerçekleştiği 17b'ye yönelten bir hareket gibi görünmektedir.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Cülûs sahnesini konu edinmesi itibaryla daha en başından iktidar vurgusu içeren bu minyatürde mekân kurgusu, kompozisyon unsurları ve renk üzerinden de yol alan bir iktidar dili göze çarpar.

Öncelikli olarak bu minyatürde mekân olarak Topkapı Sarayı'nın varlığı başlı başlına bir iktidar vurgusu barındırır. Zira Türklerde saray hâkimiyet, hükümdarlık ve merkez sembolüdür[333]. Bir merkez olan Topkapı Sarayı da sultanın evi, onun resmî ve özel hayatını yaşadığı bir mekân, İslâmî hayatın merkezî[334], imparatorluğun ve

[333] Salim Koca, "Türkiye Selçuklu Devleti Hükümdarlarının Aldıkları ve Kullanılan Hâkimiyet ve Hükümdarlık Sembolleri", **III. Milli Selçuklu Kültürü ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (20-22 Mayıs)**, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya 1994, s. 155.

[334] Boom, a. g. e., s. 44.

iktidarın simgesidir[335]. Topkapı Sarayı, yabancı ülkelerin gözünde lütfün ve saadetin kaynağı, idarî ve dinî gücün simgesi olarak görülmüş, bir Yüce Kapı olarak anılmıştır[336]. Öyleyse bu minyatürde mekân olarak seçilen Topkapı Sarayı'nın kendisi başlı başına iktidar vurgusu içeren bir unsurdur demek doğru bir tespit olacaktır.

Sarayın bir hâkimiyet sembolü olmasının yapmış olduğu iktidar vurgusuna ek olarak bu sarayın kurgusunda da iktidar vurgusunun dikkate alındığı göze çarpar. Nitekim dikey kurgulu bu minyatürde saray mimarîsinin dikey ve yatay unsurların birlikteliğinden meydana gelmiş olması bu bağlamda değerlendirilebilecek bir olgu gibi görünmektedir. Zira dikey düzlemin içsel ve aşkın olan ontolojik birliğe, öze, gökyüzüne karşılık geldiği, yatay düzlemin ise varlık mertebesine denk gelerek yeryüzünü sembolize ettiği[337] bilgisi ile birlikte düşünüldüğünde bu sahnede resmedilmiş olan sarayın dikey ve yatay unsurlardan müteşekkil olması iktidar vurgusu bağlamında anlamlı bir düzleme oturur. Topkapı Sarayı'nın görsel kurgusunda kullanılan yatay ve dikey unsurların bu birlikteliği sarayın, üzerinde maddî ve manevî, dünyevî ve ruhanî birlikteliğin vücut bulduğu bir mekân, bir merkez olarak vurgulanması isteğinin bir yansıması gibi görünmektedir. Nitekim Osmanlı sarayları da halife sultan olarak, siyasi ve ruhanî iktidara sahip, gücün merkezindeki padişahın evi olması hasebi ile üzerinde böylesi bir eklemlenmenin gerçekleştiği mekânlardır. Kompozisyonda yatay ve dikey unsurlar üzerinden oluşturulmaya çalışan bu kurgunun üzerinde maddî ve manevî bütünleşmenin vücut bulduğu saray kavramına vurgu yaparak iktidar gücünü öne çıkaran bir tavrı esas aldığı söylenebilir.

17b ve 18a'ya bir bütün olarak bakıldığında iktidar vurgusu açısından göze çarpan bir başka olgunun kademeli mekân kurgusu olduğu göze çarpar. Dikkat edilecek olursa iki sayfa halinde tertiplenmiş olan kompozisyonda padişaha ulaşabilmek kademeli bir hareketle mümkündür. 18a'dan 17b'ye doğru ilerleyen bir tertibi barındıran bu kademeli kurgu 18a'da, Bâb-ı Hümâyun, birinci avlu, Bâbüsselâm

[335] Necipoğlu, a. g. e., s. 59, 60; Nurhan Atasoy, **Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları**, Aygaz, İstanbul 2002, s. 56; Küçükaşçı, "Topkapı Sarayı'nda Kutsiyet ve Kutsal Mekânlar", **Topkapı Sarayı'nı Anlatmak**, s. 165.

[336] Boom, a. g. e., s. 45.

[337] Titus Bruckhardt, **Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat**, İnsan, İstanbul 2017, s. 47; Ahmet Çaycı, **İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol**, Palet Yayınları, Konya 2017, s. 203.

şeklinde ilerleyip 17b'de sahnenin aşağısından yukarıya, sol üst köşede yer alan padişaha doğru olan bir hareket ile tesis edilmiştir.

Görüldüğü üzere kompozisyonda birtakım kademeler ve katmanlar aşmak sureti ile padişaha ulaşılabilmenin mümkün olduğu bir kurgu bulunur. Bu kademeli kurgu, padişahın erişilmezliğine, onun yüceliğine vurgu yapan bir mahiyet taşıyor gibi görünmektedir. Padişahın 17b'de sayfanın sol üst köşesine yerleştirilmiş olması da aynı paralelde bir hareket gibi görünmektedir. Sultanın sahne içerisindeki bu yüksek konumu onun yüksek mertebesine, kuşatıcı gücüne ve erişilmezliğine vurgu yapmak amacıyla tesis edilmiş bir kurgu gibi görünmektedir.

18a'dan 17b'ye doğru ilerleyen bu kademeli kurguda figürlerin ve figür gruplarının da kademeli olarak padişaha (iktidara) doğru yaklaştıkça daha istikrarlı, düzenli, disiplinli ve stabil bir hal alıyor olmaları da aynı vurguyu destekler bir mahiyet taşıyarak iktidarın altını çizer.

Nitekim 18a'da kompozisyonun en alt kısmında, Bâb-ı Hümâyun'un sağ ve solunda herhangi bir düzen dâhilinde yerleştirilmemiş iki yatay figür grubu görülürken, kompozisyonun orta kısmında sahnenin sağ ve solunda yer almak üzere iki figür grubunun daha var olduğu dikkati çeker. Bunlardan solda olanı, Deâvî Kasrı'nın etrafında dairesel bir form oluşturacak şekilde, sağdaki ise gayri nizamî olarak üst üste dizilmiş figürlerden müteşekkildir (bkz. Ç. 4).

17b'de ise 18a'daki parçalanmış çoklu figür gruplarının aksine merkezî bir daire üzerine dizilmiş tek bir figür grubunun yer aldığı görülür. İki sıra halinde tertip edilmiş olan bu figürlerin sahnenin alt kısmında yarım bir daire oluşturdukları fark edilir. Bu yarım daire, kompozisyonun üst kısmında yer alan diğer figürlerle birlikte sahnenin orta kısmında tam bir daire oluşturur (bkz. Ç. 3). Kompozisyonun ve dolayısı ile bahsi edilen dairenin en alt kısmında yer alan iki sıra halinde tertip edilmiş figür dizisinde, üst sırada yer alan figürlerin, bir alt sıradakilere göre daha düzenli ve disiplinli bir tertip içerdikleri görülür.

Mevcut minyatürde 18a'dan 17b'ye (padişaha) doğru artarak ilerleyen istikrar ve düzenin inşa ettiği bu kademeli kurgunun figür jestleri üzerinden de devam ettirilmeye çalışıldığı görülür. Zira dikkat edilecek olursa 18'a'dan 17b'ye doğru

ilerledikçe figürlerin hareket ve jestlerinin azalarak sahne içerisinde daha ağır başlı ve disiplinli bir hava oluşturdukları fark edilir.

İki sahne halinde tasarlanmış olan minyatürde aşağıdan yukarıya, 18a'dan padişah figürünün yer aldığı 17b'ye doğru gidildikçe figürlerin el, kol ve yüz jestlerinin kademeli olarak azaldığı, figürlerdeki hareket ve canlılığın yerini daha stabil ve ağırbaşlı bir hale bıraktığı gözlemlenir.

18a'da cülûs töreni için avluda ve sarayın dış kapısında bekleyen figürlerde görülen hareketlilik, jest serbestisi ve düzen dışı figür yerleşimi, padişahın da yer aldığı cülûs töreninin gerçekleştiği 17a'da yerini devletin ve onu temsilen iktidar yolunda sultanın gücünü ve varlığını hissettiren dingin ve stabil bir kompozisyona, hiyerarşik düzenli figür sıralarına bırakır.

Her bir sayfanın kendi içinde de figürler arasındaki stabil ve durağan hal arasındaki geçişin varlığı hissedilir. Nitekim sayfanın alt kısmından yukarıya doğru çıkıldıkça figürlerin daha durağan, daha jestsiz bir hal aldığı görülür.

Örneğin 18a'da Bâb-ı Hümâyun önünde bekleyen yaya ve atlı figürlerin, kompozisyonun bir üst katmanında birinci avluda bulunan figürlere nazaran daha dinamik, daha hareketli oldukları gözlemlenir. 17b'de kompozisyonun alt kısmında yer alan figürlerin de padişaha daha yakın olan üst kısımdaki figürlere göre daha hareketli ve jestli oldukları sezilir.

Yukarıda verilmiş olan bilgilerden anlaşılacağı üzere merkeze, iktidara, padişaha yaklaşıldıkça figürlerdeki jestler azalmakta gerek figürlerde gerekse kompozisyonda devletin ve iktidarın gücünü hissettiren durağan, ağırbaşlı ve düzenli hal padişaha doğru yaklaşıldıkça yoğunluk kazanmaktadır.

Kompozisyonun üst kısmında dolayısı ile padişaha yakın olan figürlerde görülen durgun, ağırbaşlı ve dingin hal, kompozisyonun alt kısmında padişaha daha uzak olan figürlerde görülen el, kol ve yüz jestlerindeki hareket ve canlılık ile bir tezat oluşturur. Nakkaş bu hareket ile kompozisyonun üst ve alt kısmında bir zıtlık oluşturarak iktidara, merkeze ve sultana olan yakınlık ve uzaklık üzerinden tesis edilen bir hiyerarşik düzene vurgu yapıyor gibi görünmektedir.

Bu durum kompozisyon kurgusunu belirlemede iktidarın rol oynadığını, nakkaşların kompozisyon kurgusunu iktidar vurgusu üzerinden temellendirmiş olabileceğini düşündürtür.

İncelenen minyatürde kademeli kurguyu sağlayan unsurlardan bir diğeri de her biri başlı başına birer iktidar sembolü olan Bâb-ı Hümâyun ve Bâbüsselâm'dır.

Topkapı Sarayı'nın mimarî düzeni imparatorluk kudretini ifade eder şekilde kurgulanmıştır[338]. İlk kapı olan Bâb-ı Hümâyun, Arz Odası'nda sultanla karşılaşmadan önce geçilmesi gereken kubbeli mekânlardan oluşan üç ana protokol kapısının birincisidir. Bu kapı dışa açıklıktan sıkı bir kapalılığa doğru törensel bir ilerleyişi gerektirecek şekilde tasarlanmış olan sarayın üç ana avlusundan en büyüğü ve en kolay girilebilenine açılır[339].

16. yüzyıla kadar etkileyiciliğinden ötürü sefirler tarafından "Yüce Kapı" olarak adlandırılan Bâb-ı Hümâyun'un aynı zamanda "Devlet Kapısı" ve "Sultan Kapısı" olarak adlandırılmış olması bu kapının bir iktidar simgesi olarak gücünü ifade eder[340]. Gülru Necipoğu, Necdet Sakaoğlu ve Mustafa Sabri Küçükaşçı bu tespite paralel olarak bu kapının bir güç ve iktidar simgesi olduğunu, Osmanlı İmparatorluğu'nun güçlü hâkimiyet anlayışının mecazî bir ifadesi olarak kullanıldığını[341] belirtir.

İki yanında Kanunî Sultan Süleyman tarafından yaptırılmış anıtsal boyutlarda konik çatılı, sekizgen kulelerinin bulunduğu Bâbüsselâm, sarayın ikinci kapısı olup sarayın herkese açık olmayan bölümlerinin bulunduğu ikinci avluya açılır. Padişah dışında hiç kimsenin at sırtında geçmediği bu kapıdan ancak ikinci avluda resmi işi olanlar, sefirler ve imparatorluk içindeki yüksek kademedeki görevliler gibi belirli ayrıcalıklara sahip kişilerin geçmesine izin verilmiştir[342]. Atlılar zorunlu olarak bu

[338] Atasoy, a.g. e., s. 56.
[339] Necipoğlu, a.g. e., s. 67.
[340] Boom, a.g. e., s. 48, 49.
[341] Necipoğlu, a.g. e., s. 62; Boom, a.g. e., s. 49; Küçükaşçı, a.g. m., s. 168.
[342] Boom, a. g. e., s. 49, 50; Necipoğlu, a. g. e., s. 79; Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Mîmârî Özellikler Açısından Topkapı Sarayı", **Topkapı Sarayı'nı Anlatmak**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2018,s. 73; Zeynep Tarım Ertuğ, "Topkapı Sarayı'nın Kısımları, Kullanımı ve Teşrifatı", **Topkapı Sarayı'nı Anlatmak**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul2018, s. 104; Nadide Seçkin, "Osmanlı Mimarisinde 15. Yüzyıla İlişkin İki Saray Yerleşimi: Edirne (Yeni) Sarayı ve Topkapı Sarayı", **9.**

kapının önünde attan inerlerdi. İkinci kapıda konuşma yasağı başlar, bu suskunluk daha sonra bütün sarayda gittikçe artan ölçüde hüküm sürerdi. Bu sessizlik arada sırada düzenlenen şölenler dışında bir mâbed kadar sessiz olan üçüncü avluda doruğa erişir, konuşma yasağına uymayanlar değnek ile te'dib edilirdi[343]. Mevcut minyatürde bu kademeli sessizlik hali figür düzeni üzerinden de kendine varlık alanı bulmuştur.

Bâbüsselâm saray törenlerinde sultanın vekâletinin başladığı yerdir[344]. Gülru Necipoğlu'na göre Bâbüsselâm'ın birinci avluya bakan dış yüzü tıpkı Bâb-ı Hümâyun gibi hükümdarın gücünü yansıtmakta, bu etki kapının ikinci avluya bakan kısmında ise yerini sulh ve huzur duygusuna bırakarak kapının iç ve dışında bir karşıtlık oluşturur[345].

Bâbüsselâm'ın mimarî ikonografisi imparatorluğun ve hükümdarın gücünü simgeler[346]. Nitekim minyatürün 18a varağında Bâbüsselâm'ın kuleleri tam da iktidarı vurgularcasına kompozisyonun en üst kısmına dikey olarak yerleştirilerek gerek bulunduğu konum gerekse dikey yükselen anıtsal kuleleri ile sayfada egemen bir güç olarak yerini alır. Sağda ve soldaki kuleler sahip oldukları ikişer adet aydınlanma pencerelerinin varlığı ile birlikte adeta izleyiciyle bakışan figüratif bir forma dönüşerek, erkin ve hükümdarın hâkim gücünü hissettirir bir mahiyet taşır.

Bu kapının ve dolayısı ile iki kulenin tam orta kısmında, kapının arkasına denk düşen sahadaki ağaç da Bâbüsselâm'ın hâkim gücünü destekler mahiyettedir (bkz. Ç. 5). Bu ağacın kompozisyonun en üst kısmında, hemen hemen orta aks üzerinde olacak şekilde, dikey bir unsur olarak yer almış olması onu tıpkı sağında ve solundaki kuleler gibi sahnede egemen bir unsur kılar.

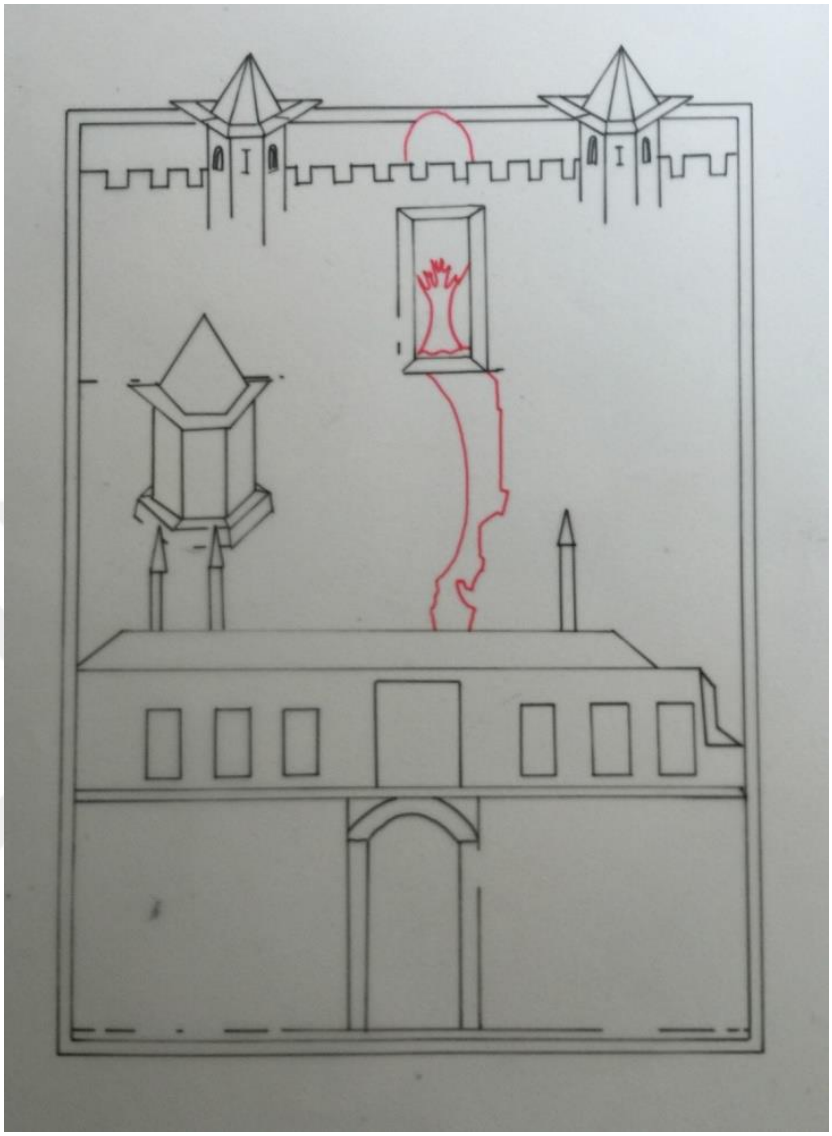
Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler (Atatürk Kültür Merkezi, 23-27 Eylül 1991, İstanbul), T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, c. III, s. 182.

[343] Necipoğlu, a. g. e., s. 69, 78.

[344] Seçkin, a. g. m., s. 182.

[345] Necipoğlu, a. g. e., s. 80, 85.

[346] A. e., s. 79, 80; Tüfekçioğlu, a. g. m., s.73; Küçükaşçı, a. g. m., s. 169.



Çizim 5

Türk kozmolojisinde evrenin dikey yapılanmasını temsil eden ağaç, yeryüzünün merkezinde, yeri ve göğü eklemleyen bir direk, bir Kutup Yıldızı, bir merkez unsur hükmündedir[347]. Ağaç aynı zamanda bir hükümdarlık simgesi olup zirvesinin Tanrı katına ulaştığına inanılmıştır[348]. Türkler bu gök ağaçların yüksekçe

[347] Taş, **Türk Düşüncesinde Kozmogoni Kozmoloji**, s. 148; Ünal Asan, **Anıt Ağaç Kavramının Fiziksel, Görsel ve Sosyokültürel Dayanakları**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2016, s. 151, 155, 159; Bayat, a.g. e., s. 290; Pervin Ergun, **Türk Kültüründe Ağaç Kültü**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara 2017, s. 197.

[348] Emel Esin, **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, Kabalcı, İstanbul 2004, s. 47; Ergun, a.g. e., s. 199, 433.

bir yerde, bir dağın tepesinde bulunduğu görüşünü benimsemişlerdir[349]. Osmanlı geleneğinde ise göklere yükselen bir ulu ağaç, dünya hâkimiyetinin işareti ve sembolü olarak görülmüştür[350].

Bilindiği gibi Türklerde sultan ve sarayı da tıpkı ağaç gibi merkez kavramı ile ilişkili olarak görülmüş, onun her daim yurdun merkezinde yer almış olduğuna inanılmıştır[351]. Aynı bağlamda halife sultan da sahip olduğu dünyevî ve uhrevî iktidarı ile yeri ve göğü, dünya ve ukbâyı eklemleyen bir merkez, bir gök direği sembolü olarak kabul edilmiştir.

18a'da Bâbüsselâm'ın hemen arkasına konumlandırılmış olan bu ulu ağaç Türklerdeki gök ağaçlar gibi kompozisyonun en üst orta noktasına yerleştirilmiştir. Ağacın bu şekilde tek başına yüksekçe bir tepenin üstünde konumlandırıldığı kompozisyon kurgusu bu minyatürün içerisinde yer aldığı *Süleymannâme*'nin diğer minyatürlerinde de pek çok kez kullanılmış bir kalıp olmuştur[352]. Bu durum kompozisyonun tümüne hâkim olacak şekilde, sahnenin en üst orta kısmında, kendisi de bir hâkimiyet sembolü olan Bâbüsselâm'ın iki kulesi arasına yerleştirilmiş olan bu ağacın, sahne içerisine tesadüfen yerleştirilmiş bir unsur olamayacağı açıktır. Ağaç bu kompozisyonda adeta Türklerdeki merkezi sembolize eden, yeri ve göğü eklemleyen bir unsur olarak yer almıştır. Bu ağaç sahne içerisinde birlikte yer aldığı Topkapı Sarayı'nın da bir merkez, yeri ve göğü eklemleyen bir unsur olduğu gerçeği ile birlikte düşünüldüğünde bu ikilinin bir anlam birlikteliği oluşturduğu görülür.

Kompozisyonun orta aksında en üst kısımda konumlanan, zirvesi Tanrı katına ulaşan bu ağaç, hem dinî hem de dünyevî bir lider olarak tahtında oturan padişahın, yeri ve göğü, dünya ile ukbâyı birleştiren yönüne atıfta bulunur. Bu ağaç aynı zamanda padişahın evi olması hasebiyle bir merkez olan sarayın da dünya ve ukbâyı eklemleme haline atıf yapıyor gibidir. Bu tespit bir kez daha minyatürdeki iktidar kurgusunun varlığının altını çizer.

---

[349] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 103; Ögel, **Türk Mitolojisi**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2014, c. II, s. 612; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 62.

[350] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 223; Ergun, a.g. e., s. 225.

[351] Taş, a. g. e., s. 159; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 303; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 489; Bayat, a. g. e., s. 61.

[352] *Süleymannâme* minyatürlerine ait görseller için bkz. Esin Atıl, **Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, National Gallery of Art, New York 1986.

Türklerde ağaç cihan hâkimiyetinin yanında atanın, ailenin, hükümdar soyunun sembolüdür. Soya güç ve kuvvet veren ağaç, neslin sürmesinin garantisi, ebedi canlılığın sembolü olarak görülmüştür denilebilir[353]. Bu bilgiler de göz önünde bulundurulduğunda, kompozisyonda yer alan ağacın, Osmanlı İmparatorluğu'nun gücüne, onun dünya hâkimiyetine, hanedanın soyuna ve sürekliliğine de vurgu yapıyor olabileceği düşünülmektedir.

Bu ağacın adeta bir parçası ve devamı gibi hemen alt kısmına tekabül edecek şekilde konumlandırılmış birinci ve ikinci kapıyı birleştiren gri zeminli kavisli yolun varlığı da oldukça manidardır. Zira bu ağaç ve hemen altında yer alan kıvrımlı yol, *Süleymannâme*'nin diğer minyatürlerinde de sıklıkla karşılaşılan, kompozisyonun en üst kısmındaki yüksekçe bir tepenin üzerine yerleştirilmiş ulu ağaç ve onun dibinden çıkarak kıvrılarak aşağıya doğru akan su unsurundan (ırmak, dere, akarsu, nehir) müteşekkil olan kalıbı çağrıştırır. Bu benzerlik mevcut minyatürdeki ağaç ve yol ikilisinin nakkaş tarafından kompozisyona özellikle yerleştirilmiş olabileceği fikrini akla getirir.

Bu bahiste altından bir su unsurunun (ırmak, dere, akarsu, nehir…vb) aktığı ağaç kalıbının taşıdığı sembolik anlama da değinmek yerinde olacaktır. Türklerde yeryüzünün merkezinde, yeri ve göğü eklemleyen gök ağaçları, hayat ağacına denk düşer. Bir tepenin başında tek başına yer alan bu hayat ağacının köklerinden içenlere gençlik, zindelik bahşeden bir hayat suyunun akmakta olduğuna inanılmıştır[354]. Hayat ağacı, insanların Tanrı'yla iletişim kurdukları bir yol olup sadece göktekilere değil yer altı ruhlarına da giden bir yoldu. Bu yolu Tanrı'nın atayıp kut verdiği hakanlar kullanmaktaydı. Han Ağacı olarak da adlandırılan hayat ağacı Tanrı'nın buyruklarını öğrenip halka iletmek için onunla buluşmaya giden hakana yol olmakta ve bu yolla ona hizmet etmekteydi[355]. İslâm inancında da cennette altından ırmakların çıktığı Sidretü'l-müntehâ ve Tûbâ ağaçları da böylesi bir hayat ağacına denk düşmektedir[356].

---

[353] Asan, a. g. e., s. 195; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 616, 617; Fuzuli Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, 2c., Ötüken, İstanbul 2015, s. 181; Ergun, a. g. e., s. 108, 186, 188, 199, 204, 225.

[354] Asan, a. g. e., s. 158; Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 129; Ergun, a. g. e., s. 185 187, 190, 195, 197, 243.

[355] Ergun, a. g. e., s. 188, 189.

[356] Asan, a. g. e., s. 179, 180, 181, 183; Ergun, a. g. e., s. 112, 205.

Kompozisyonda yer alan ağaç unsuruna dair doğru bir okuma yapabilmek adına Gülru Necipoğlu'nun Bâbüsselâm'ın, resmî ziyaretçinin ikinci avlunun eşiğinden geçtiğinde içinde bulunduğu mekânın sulh ve esenlik dolu cenneti mgesine bir gönderme yaptığına[357] ve Şeyhülislâm Kemal Paşazâde'nin (1469-1534) ise Topkapı Sarayı'nın cennete yakın, suyu ve ağaçları ise cennettekiler kadar güzel[358] olduğunu belirttiği ifadelerini hatırlatmak faydalı olacaktır.

Bu bilgiler eşliğinde sahneye bakıldığında, ağaç unsurunun yeri ve göğü, dünya ile ukbâyı eklemleyen gök direği hükmünde bir işleve sahip olduğu ve bu hali ile de iktidarı yüceltici mahiyet taşıdığı fikri akla yatkın gelmektedir. Ayrıca altından ırmaklar akan cennet ağaçlarına gönderme yapan bu ağacın, ikinci avlunun cenneti anımsatan huzuruna atıfta bulunan bir kompozisyon unsuru olabileceği de düşünülmektedir. Ağacın hemen altında yer alan kıvrımlı yol ise hayat ağacının, insanların ve hakanın Tanrı'yla iletişim kurdukları bir yol olarak görüldüğü Türk kozmoloji anlayışının görsel bir yansıması gibi görünmektedir.

Minyatürde iktidar imgesi üzerinden anlam bulan bir diğer ağaç unsuru ise kompozisyonun en üst kısmında, Bâbüsselâm ve Bâbüssaâde'nin üzerinde yer aldığı duvarların arkasından göğe doğru ikili gruplar halinde yükselen servi ağaçlarıdır.

Hayat, ölüm ve sonsuzluğu[359], vahdeti sembolize eden servi ağacı daima yeşil olması ile ebediyete, uzun ömre ve dayanıklılığa, yüksekliği ve uzunluğu ile de uzun, hayırlı bir ömre ve saltanatın devamlılığına delalet eder[360]. Servinin düzgün ve uzun oluşu "Allah" lafzının ilk harfi olan elif'e benzemekte, vahdet-i vücûd'un bir işareti olarak kabul edilmektedir. Servi ağacının dallarının ışığa, bilgiye doğru yükselişi bir ideal noktaya ulaşma isteğini gösterir. Bu bağlamda servi ağacı bilgiye yönelme ve birlik sağlamaya işaret eder. Ayrıca rüzgâr karşısında diğer ağaçlar gibi kolayca

[357] Necipoğlu, a.g. e., s. 80.
[358] Boom, a.g. e., s. 42.
[359] Emma Clark, **İslam Medeniyetinde Bahçe Sanatı**, İnkılâb Yayınları, İstanbul 2017, s. 136; Ayla Ersoy, "Eyüp'deki Mezar Taşlarında Servi Ağacı Kültü", Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüp Sempozyumu V Tebliğler (11-13 Mayıs 2001), Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s. 94; Fatih Çavuş, **Osmanlı Mezar Taşlarının Sırları**, Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2018, s. 65.
[360] Ergun, a.g. e., s. 294, 295; Küçükaşçı, a. g. m., s. 169; Ersoy, a. g. m., s. 94; Çavuş, a.g. e, s. 65.

hareket etmeyişi ile ağırbaşlılığı, sabırlı ve sebatlı olmayı, uzun ve dik şekle sahip olmasıyla da doğruluğu, dürüstlüğü simgeler[361].

Mevcut minyatürde servi ağaçlarının bir iktidar ve sultan sembolü olan Bâb-ı Hümâyun ve Bâbüsselâm'ın üzerinde bulunduğu duvarların hemen arka kısmında, tüm sahneye hâkim olacak şekilde kompozisyonun en tepesinde yer alıyor olmaları, bu ağacın barındırdığı sembolik anlam ile örtüşür bir mahiyet taşır. Bu bağlamda incelenen minyatürdeki bu ağaçlar sahne içerisindeki konumları da göz önünde bulundurulduğunda imparatorluğun devamlılığına, sonsuzluğuna, dayanıklılığına ve gücüne atıfta bulunan bir işleve sahip gibi görünmektedirler.

17b'de kompozisyonun orta kısmına tekabül eden dikdörtgen bir zemin üzerinde sıralanan daire şeklindeki figür dizilimi de iktidar vurgusu açısından ele alınması gereken bir başka unsurdur. Daire ve dikdörtgen (kare) birlikteliği tüm kutsal mimarîlerde görülen bir olgudur. Bu iki form arasında sembolik bir ilişki bulunur[362]. Bu sembolik ikilide daire gökyüzüne, uhrevî olana, manevî âleme, kare ve dikdörtgen ise dünyaya, yeryüzüne ve maddî âleme işaret eder[363]. Bu minvalde Türk mimarîsinin örtü sisteminde kare ve onun içindeki daire formu yeryüzü ve gökyüzünün maketi olarak algılanmıştır[364].

Daire, hayatın temelinin, zamanın ve mekânın sonsuzluğunun simgesidir. Bütün geleneksel törenlerin daire şeklinde yapılıyor olması ölümlü insanoğlu tarafından Tanrı'nın ebedi varlığının bir kez daha yaşanılması halidir[365]. İsmail Taş, birtakım törenlerdeki dairesel dönüşlerin merkez motifi olarak değerlendirilebileceğini ve cülûs törenlerinin de bu manada yorumlanabileceğini belirtir[366]. Dairesel hareket, hanedanların devirsel olarak ya da astrolojik dönemlere göre iktidara gelmelerini ya da düşmelerini de ifade eder[367]. Türk hakanlarının tahtlarına gökte oturdukları,

---

[361] Ersoy, a. g. m., s. 94; Çavuş, a. g. e., s. 64, 65.
[362] Bruckhardt, a. g. e., s. 23, 24.
[363] A. e., s. 23, 145; Çaycı, a. g. e., s. 61, 62, 66, 67, 203, 208; Taş, a. g. e., s. 209; Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi**, Kabalcı, İstanbul 2013, s. 306; Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesneler Açısından Bir Bakış", **Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan**, ed., Turgay Yazar, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara 2006, s. 154.
[364] Çaycı, a. g. e., s. 67.
[365] Fuzuli Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, 2c, Ötüken, İstanbul 2015, s. 224.
[366] Taş, a. g. e., s. 166.
[367] Lewis, **İslam'ın Siyasal Söylemi**, s. 18.

kağanlık kutlarını gökten aldıkları ve tahta çıkma merasimlerinin dini görevlerini tamamlamak için gerçekleştirildiği de bilinmektedir. Tüm bu bilgiler birlikte değerlendirildiğinde daire ve cülûs arasında bir ilişkinin varlığı gözler önüne serilir.

Tüm Türk başkentleri ve sarayları gibi Osmanlılarda da başkent ve başkentte sultanın yaşadığı yer olan Topkapı Sarayı da merkezde yer alan bir unsurdur. Bu merkezî mekân, halife sultanın ikametgâhı olması sebebiyle üzerinde maddî ve manevî, dünyevî ve uhrevî birlikteliğin gerçekleştiği bir yerdir. Bilindiği üzere cülûs törenleri veliaht şehzâdenin saltanatını ilan edip tahta geçişini resmiyete kavuşturduğu bir uygulamadır.

Yukarıda verilen bilgiler, Osmanlı padişahlarının halife sultan olarak hem dünyevî hem de uhrevî bir lider olduğu göz önünde bulundurulduğunda kompozisyonda görülen kare ve daire birlikteliğinin, veliaht şehzâdenin tahta çıkarak padişahlık makamına sahip olmasının, bu sayede dünyevî ve dinîgörevinin bir araya getirilmesinin nakkaş tarafından simgesel boyuttaki ifadesi olabileceği fikri akla gelmektedir. Bu durum padişahın maddî ve manevî liderliğine işaret ederek iktidarın altını çizer,

Figürlerin dairevî bir formda yerleştirilmeleri bir başka açıdan da iktidar vurgusu içerir. Daire, Türk toplumlarında, şimdi ve geleceğin, geçmişin tekrarından ibaret olduğu, döngüsel zamana[368] ve dolayısı ile tekrarlı ritüellere atıf yapar. İmparatorluk geleneğinin bir devamı olan daire formlu bu cülûs töreni de bu bağlamda bir okuma ile hanedanın sürekliliğine, gücüne atıf yaparak iktidarı yüceltici bir mahiyet oluşturur.

Minyatürde padişahın eteğini öpen figürün varlığı da iktidar vurgusu açısından göze çarpan bir başka unsurdur. Zira yer ve ayak öpme bir saygı gösterme biçimi ve statü belirtisidir[369].

Sahne içerisinde iktidar vurgusu içeren bir diğer unsur ise 18a'da avlu içerisinde yer alan atların kuyruklarının düğümlü olmasıdır. Zira Türklerde kuyruğu

[368] Bayat, a.g. e, s. 73.
[369] Günkut Akın, "Türk Oturma Kültürü Bağlamında Topkapı Sarayı'nda Hükümdar Sergilenmesi", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 3**, y. y., İstanbul 1988, s. 12.

düğümlü at savaş ve yiğitlik sembolü[370] olup muharebe veya av için kullanılan atların kuyrukları bağlanmıştır[371].

17b ve 18a'da tercih edilen renklerin oluşturduğu zıtlık da iktidar vurgusu bağlamında değerlendirilebilecek bir başka hareket gibi görünmektedir. 18a'da gerek zemin gerekse figürlerin renklendirmesinde 17b'ye nazaran daha soğuk renklerin tercih edilmiş olması bahsedilen zıtlığı oluşturur. Bilindiği gibi soğuk renkler kompozisyonda kendini gözden daha uzağa atarken, sıcak renkler göze yakınlaşır.

17b'deki zeminde mavi rengin ağırlıkta olduğu bir yeşil tercih edilirken 18a'da sarı rengin ağırlıkta olduğu daha sıcak bir zemin yeşilinin kullanılmış olması, 17b'de yer alan figürlerin kıyafetlerinde ağırlıklı olarak kırmızı, sarı ve turuncu gibi sıcak renklerin tercih edilmiş olması 17b'yi 18a'ya nazaran daha göze yakınlaştırır. Bu durum izleyenin bakışını ilk anda padişahın yer aldığı 17b'ye yöneltir.

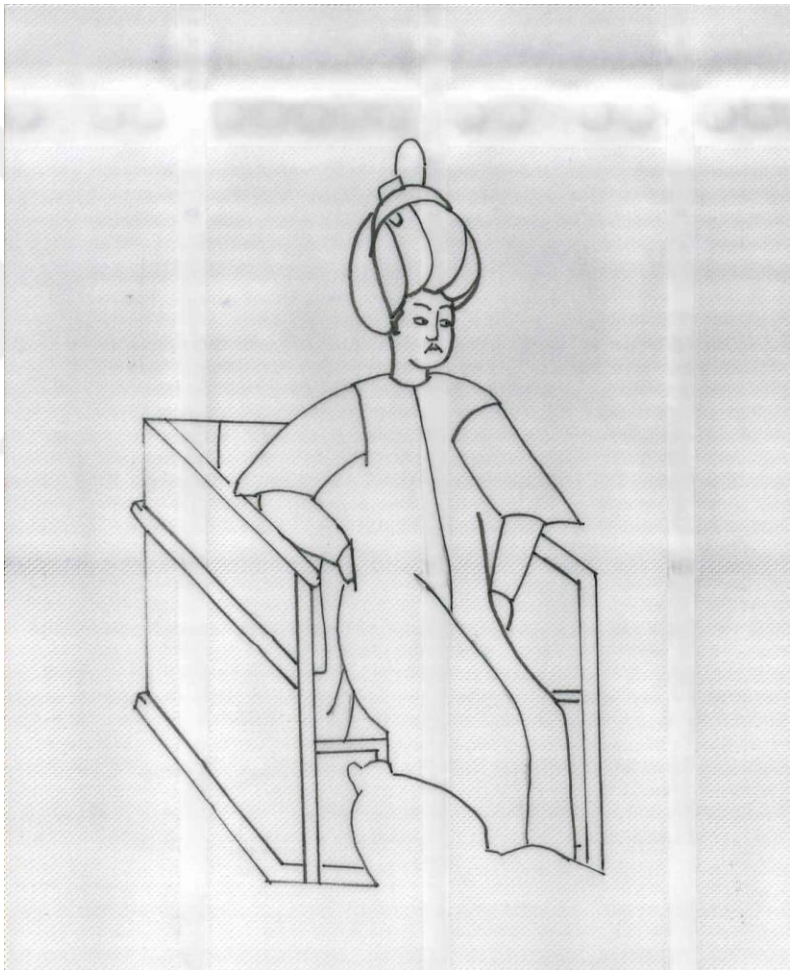
Soğuk renkler bulunduğu ortamda bir durağanlık, hareketsizlik hissiyatı oluştururken sıcak renkler bunun aksine neşe ve canlılık verirler. Bu doğrultuda soğuk renklerin ağırlıklı olarak yer aldığı 18a'da cansız, durgun ve donuk, sıcak renklerin daha baskın olarak kullanıldığı padişahın yer aldığı 17b'de ise canlı. neşeli ve hareketli bir atmosferin varlığı hissedilir.

Padişah Figürü:

[370] Çoruhlu, "Selçuklu Sanatı'nda Görülen Kuyruğu Düğümlü At Tasvirlerinin İkonografik ve İkonolojik Mahiyeti", **VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (16-17 Mayıs 1996)**, s. 229, 239.

[371] Emel Esin, **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, Kabalcı, İstanbul 2003, s. 273; Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi**, s. 197; Çoruhlu, a. g. m., s. 230.

Padişah figürü ikinci avludaki cülûs sahnesinin resmedildiği 17b'nin sol üst köşesinde, mavi bir kubbenin hemen altına denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Padişah burada kıymetli taşlarla süslü, küp formlu, altın murassa tahtında Avrupalı sultanlar gibi oturarak resmedilmiştir (bkz. Ç. 6). Bu minvalde Kanunî Sultan Süleyman'ın kaynaklarda, Batı usulünde oturan ilk padişah[372] olarak geçtiği bilgisini vermek yerinde olacaktır.



Çizim 6

Kimi kaynaklarda Kanunî Sultan Süleyman'ın bu cülûs töreninde başında yusufî bir sarık, bu sarığın üzerinde ise iki adet sorgucun olduğu bilgisi verilir[373].

[372] Akın, a. g. m., s. 10.
[373] Uzunçarşılı, a. g. e., s. 209.

Mevcut minyatürde ise padişah sorguçsuz, bordo tepelikli beyaz mücevveze bir sarık giyer.

Padişah kırmızı renkli bir iç gömlek üzerine kısa kollu altın renkli bir entari, bu entarinin üzerine ise altın bezemeli, lacivert renkli kolsuz bir tören kaftanı giyer. Henk Boom, bu merasimde Sultan Süleyman'ın, altın işlemeli kırmızı uzun kollu elbisenin üzerine kolsuz mavi bir tören kaftanı giymiş olduğunu, başında ise yüksek beyaz bir sarık olduğunu belirtir[374]. Minyatürde sultanın bu gerçeği yansıtır şekilde resmedilmiş olduğu fark edilir.

Günümüze ulaşmış kimi tarihî ve edebî metinlerde mavi, koyu mavi, menekşe ve siyah rengin matem rengi olduğu belirtilir[375]. Minyatürlerde bu matem renklerine kimi zaman yeşil ve gri renklerin de eklenmiş olduğu görülür[376]. Eski Türk destanlarında da gök giyip kara sarınma matem işaretidir[377]. Bahaeddin Ögel, tabiatın tasviri ve yas törenleri dışında, Türklerde gök elbise giyildiğine dair eski bir vesika bulamadığını belirtir[378]. Kimi kaynaklarda vefat eden padişahın ardından ülkede büyük yas ilan edildiği ve yeni padişahın ve devlet erkânının siyah, lacivert, koyu mor renklerde kaftanlar giyerek başlarına şemle denen siyah örtüler sardığı belirtilir[379]. Yaşar Çoruhlu da Türk minyatür sanatı örneklerinde mor, siyah, beyaz ve mavi rengin yas ifadesi olduğunu, bunun yanında lacivert ya da koyu mavinin de yas ifadesi olarak kullanıldığını, 14-16. yüzyıllar arasında Türkmen, Timurlu, Memlük ve Osmanlı yazmalarındaki cenaze törenlerinde insanların giysilerinde mavi, mor ve siyah renklerin vurgulandığını belirtir[380].

---

[374] Boom, a. g. e., s. 26.

[375] Serpil Bağcı, "İslam Toplumlarında Matemi Simgeleyen Renkler: Mavi Mor ve Siyah", **Cımetıéres et Traditions Funèraires Dand le Monde Islamıque, İslâm Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Geleneği II**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1996, s. 164; Edhem Eldem, **İstanbul'da Ölüm Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm ve Ritüelleri**, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul 2005, s. 84. 86, 88; Tarım, Ertuğ, **XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri**, s. 92, 93.

[376] Bağcı, a. g. m., s. 165, 166, 167, 168; Eldem, a. g. e., s. 106; Tarım, Ertuğ, a. g. e., s. 92, 93, 98.

[377] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 71; Bağcı, a. g. m., s. 164; Aydın Taneri, **Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Döneminde Hükümdarlık Kurumunun Gelişmesi ve Saray Hayatı-Teşkilâtı**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2019, s. 69.

[378] Bahaeddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Tuğ ve Bayrak, Göktürkler'den Osmanalılar'a Kadar**, Kültür Bakanlığı, Ankara 1989, c. VI, s. 463.

[379] Gündüz, Gülcü, a. g. e., s. 15; Taneri, a. g. e., s. 69.

[380] Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 214, 215.

Bilindiği üzere Kanunî'nin cülûsu Yavuz Sultan Selim Han'ın vefatı ile hâsıl olan matemin varlığında gerçekleşmiş, bu cülûsun hemen ardından ölen sultanın cenazesinin karşılanmasına gidilmiştir. Bu matemin bir yansıması olarak Sultan Süleyman cülûs töreni esnasında üzerine matem kıyafetleri giymiş, devlet erkânı da o gün matem kıyafetleri giyerek saraya gelmiştir[381]. Bu iki bilgi eşliğinde analizi yapılan minyatürde padişahın üzerine giymiş olduğu lacivert kaftanın yas alâmeti olan bir gök kaftan olabileceği fikri akla yatkın gelmektedir.

Dörtte üç profilden resmedilmiş olan padişah son derece ifadesiz bir çehreye sahiptir. Sultanın bir canlılık belirtisi göstermeyen tasviri cansız bir heykeli anımsatır. Genç bir çehreye sahip olan padişah, bıyıklı ancak sakalsız olarak resmedilmiştir. Bilindiği üzere Kanunî 1520'de tahta geçtiğinde kimi kaynaklara göre 25[382], kimi kaynaklara göre 26 yaşında idi. Bu durum padişah figürünün sahip olduğu genç çehrenin bu gerçeği yansıtan bir mahiyet taşıdığını gözler önüne serer.

Mevcut sahnenin anlatıldığı *Süleymannâme*'nin 17a'da ki metninde Kanunî "… alnı, göğsü enli, kafası ve boynu uzun… iki kolunda ağaç dalına benzeyen pazusu ile güçlü ve çok sert görüntülüydü" şeklindeki ifadeler ile betimlenmiştir. Seyyid Lokman'ın kaleme aldığı *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* adlı eserde ise Kanunî Sultan Süleyman, yakışıklı, açık, yuvarlak parlak yüzlü, koyu elâ gözlü, çatma kaşlı, güzel ve zarif koç burunlu, kalın ve uzun bıyıklı, görkemli sakalı ile aslan gibi heybetli, geniş göğüslü, kolları uzun ve kaslı, uzun boylu, ne zayıf ne şişman, zarif giyimli ve mücevveze sarıklı, heybetli, tok sözlü, yüksek sesli, uzun boylu, kahraman, kudretli, cihangir şeklinde tariflenmiştir[383].

Reşad Ekrem Koçu (1905-1975) Kanunî Sultan Süleyman'ın eşgalinin kaynaklarda uzun boylu, geniş omuzlu, karaya yakın koyu kumral saçlı, buğday benizli, koyu ela gözlü, büyük dedesi gibi doğan burunlu, sakallı, pos bıyıklı ancak

---

[381] Tarım Ertuğ, a.g. e s. 49, 52, 53.

[382] Yücel, **Muhteşem Türk Kanunî ile 46 Yıl**, s. 6; Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, s. 38.

[383] Nurhan Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", **Türkiyemiz,** İstanbul, Şubat 1972, yıl 2, sa. 6, s. 12; Süheyla Artemel, **Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye**, The Historcal Research Foundation İstanbul Research Center, İstanbul 1987, s. 28; Hüseyin Alpsoy, **Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye Padişahlar ve Fizyonomileri Seyyid Lokman Çelebi**, s. 98, 99.

bıyığı gür olmayıp kösemsi tel tel olduğunu söyler[384]. Yaşar Çoruhlu ise kaynaklarda Kanunî Sultan Süleyman'ın, orta boyludan biraz uzun, zayıf, kemerli burunlu, yanık tenli, soluk benizli, gölge halinde bıyıklı, kısa sakallı olarak tasvir edildiğini belirtir. Henk Boom ve Yaşar Yücel ise kaynaklarda Kanunî'nin, orta boyludan biraz uzun, zayıf, kemerli burunlu, yanık tenli, soluk benizli, gölge halinde bıyıklı, kısa sakallı olarak tasvir edilmiş olduğunu söyler[385]. Antoine Geuffroy de ilk olarak 1543 de basılan hatıratında, Kanunî Sultan Süleyman'ı uzun boylu, ince kemikli, zayıf ve nisbetsiz yapılı, esmer yüzlü, yüksek ve geniş alınlı, iri siyah gözlü, irice ve biraz kemerli burunlu, kırmızı gür bıyıklı, çenesi ustura ile değil makas ile traş edilmiş, uzun, ince ve sarkık boyunlu olarak betimler[386].

Seyyid Lokman'ın metni dikkate alındığında bu minyatürde Kanunî'nin Seyyid Lokman'ın belirttiği gibi çatma kaşlı bir eşgalinin olmadığı görülür. Padişahın eşgaline Reşad Ekrem Koçu'nun verdiği bilgiler eşliğinde bakıldığında ise padişahın Reşad Ekrem Koçu'nun verdiği bilgilere paralel olarak gür olmayan bir bıyığa sahip olduğu görülür. Sultanın eşgali Antoine Geuffroy ve Yaşar Çoruhlu'nun verdiği bilgiler eşliğinde değerlendirildiğinde padişahın bu kaynaklarda verilen bilgilerdeki gibi soluk benizli ve zayıf olarak resmedildiği ancak kemerli bir burnunun olmadığı görülür.

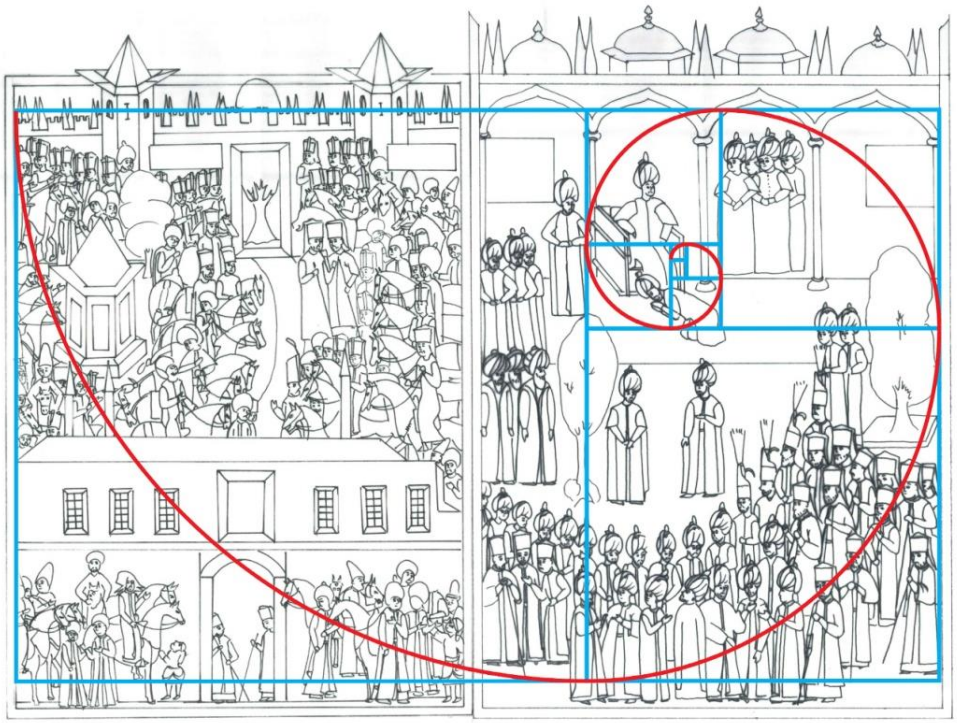
Analizi yapılan minyatürde padişahın kompozisyon içerisinde hemen hemen altın orana göre yerleştirildiği fark edilir (bkz. Ç. 7, Ç. 8).

---

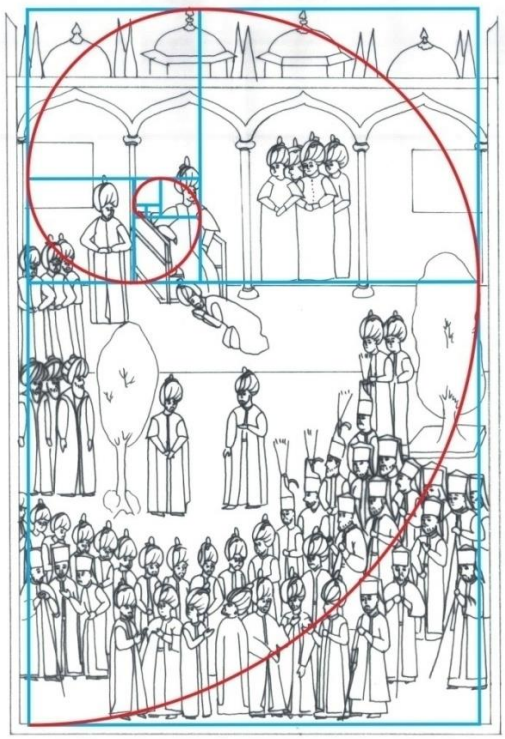
[384] Ekrem Koçu, **Osmanlı Padişahları**, s. 129, 130.

[385] Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, s. 40; Yücel, **Muhteşem Türk Kanunî ile 46 Yıl,** s. 6.

[386] Semavi Eyice, "Avrupalı bir Ressamın Gözü ile Kanunî Sultan Süleyman", **Kanunî Armağanı**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1970, s. 147.



Çizim 7



Çizim 8

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Bu minyatürde padişah figüründe iktidar vurgusu açısından göze çarpan ilk unsur padişahın 17b'de kompozisyona hâkim olacak şekilde sol üst köşeye yerleştirilmiş olmasıdır. Sultanın kompozisyonun üst kısmına yerleştirilmiş olması diğer figürlere hâkim bir unsur olarak ona hiyerarşik bir üstünlük sağlar. Nitekim *Kutadgu Bilig*'de hükümdar olan Kün-Toğdu'nun bir güneş gibi en tepede oturuyor olması[387], Türklerde yükseklik konumu üzerinden padişahın hâkim gücüne yapılan vurguyu gözler önüne serer. Nitekim *Süleymannâme*'nin analizi yapılan cülûs sahnesinin anlatıldığı 17a ve 18b'de ki metninde de sultanın bu yüksek konumuna atıfta bulunan ifadelerin yer aldığı görülür.

İktidar olgusu açısından göze çarpan bir başka unsur da padişahın ifadesiz çehresi, bir cansız heykele benzeyen duruşu ve figürler ile herhangi bir göz teması kurmayan boş bakışlarıdır. Bilindiği gibi 16. yüzyılın sonlarından itibaren padişahların kabullerde tamamen hareketsiz bir ihtişamla durması bir gelenekti[388]. Mevcut minyatürde idealize edilmiş bu cansız figür anlayışı yukarıda verilen tarihi gerçeği yansıtarak padişahı erişilmez bir figüre dönüştürerek yüceltici bir etki oluşturur.

Kompozisyonda padişahın üzerine oturmuş olduğu altın taht da iktidar bağlamında değerlendirilebilecek bir diğer unsurdur. Altın taht Türklerde hükümdarlık sembolüdür[389]. Türklerin İslâmiyet'i kabulünden önceki dönemde Orta Asya'dan getirdikleri altın taht geleneği, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine kadar devam ettirilmiştir[390]. Türklerde altın tahtın kâinatın merkezinde olduğu inancının varlığı da hesaba katıldığında, bu altın tahtın kompozisyonda zamana zaman altı çizilmeye çalışılan yeri ve göğü birleştiren merkez kavramı vurgusu ile anlamca bir bütünlük

---

387 Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, s. 5.

388 Faroqhi, **Yeni Bir Hükümdar Aynası, Osmanlı Padişahlarının Kamusal İmgesi ve Bu İmgenin Algılanması**, s. 67.

389 Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, s. 258; Arslan, a. g. e., s. 29; Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 77; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 158; Simge Özer Pınarbaşı, "Taht Tiplerinin Oluşmasında İnançların Etkisi", **Sanat ve İnanç 1, Rıfkı Melûl Meriç Anısına**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tük Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, İstanbul 2004, s. 82; Salim Koca, "Türkiye Selçuklu Devleti Hükümdarlarının Aldıkları ve Kullanılan Hâkimiyet ve Hükümdarlık Sembolleri", **III. Milli Selçuklu Kültürü ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (20-22 Mayıs)**, s. 155.

390 Simge Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004, s. 77, 78.

oluşturduğu görülür. Nitekim *Sülermannâme*'nin Kanunî'nin cülûsunun anlatıldığı 18b'de ki metninde yer alan:

"Bütün dünya yüce gökten yerin dibine kadar 'Aferin' diyorlar

Her zaman senin tahtın düzenli olsun ve her zaman bahtın uğurlu olsun

Cihana her zaman cihandar olasın ve bu cihan senin gibi bir padişaha layıktır"

şeklindeki ifadeler tahtın ve sultanın yer ve gök arasındaki konumuna, padişahın cihan hâkimiyetine vurgu içermesi açısından tahtın merkezî konumuna işaret eder.

Merkez vurgusu üzerinden yol alan bir başka unsur da padişahın bir mekân olarak hemen altında resmedildiği mavi kubbe ve sütunlu kemerdir. Bu kompozisyonda padişahın aynı anda hem bir mavi kubbenin altında hem de bir kemerli sütunun altında resmedilmesi merkez vurgusu üzerinden iktidarı taltif eden bir mahiyet taşır.

Hükümdarların bir kubbe ya da kemer altındaki taht betimlemeleri kozmik bir mesaj ihtiva etmekte olup, bu tür betimlere Türk resim sanatında olduğu gibi Budist resim sanatında, Roma dönemindeki hükümdar tasvirlerinde de rast gelinir[391]. Kemer ve kubbe Türk kozmolojisinde, gök kubbeye, manevî âleme, semavâta ve merkez kavramlarına karşılık gelir[392]. Türklerde, mavi ve yeşil arasındaki tüm renkler de gök rengin içine girer ve bu renkler göğü sembolize ederler[393]. Bu bağlamda mavi renkli kubbe de sonsuzluk sembolünün tezahürüdür[394].

İslâmiyet'te kubbe ile kare veya dikdörtgenin birleşmesi sonucunda meydana gelen şema, Asya sanatında (Türklerde) ve İslâm sanatında yer ve göğün birlikteliğini sembolize eder[395].

---

[391] Çaycı, a. g. e., s. 162.

[392] Bruckhardt, **Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat**, s. 45, 104; Çaycı, **İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol**, s. 65, 200, 203, 207; Taş, **Türk Düşüncesinde Kozmogeni Kozmoloji,** s. 207, 208, 209; Özer Pınarbaşı, a. g. m., s. 79.

[393] Bruckhardt, a. g. e., s. 82, 97; Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Tuğ ve Bayrak, Göktürkler'den Osmanalılar'a Kadar**, c. VI, s. 463; Genç, **Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil**, s. 2, 28.

[394] Çaycı, a. g.e., s. 203,

[395] Bruckhardt, a. g. e., s. 145; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 34, 44, 45, 145; Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi**, s. 306.

Bu bilgiler eşliğinde mevcut minyatüre bakıldığında, yerin ve göğün desteğini alarak tahtta oturan halife sultan, sahip olduğu dünyevî ve uhrevî iktidar ile yeri ve göğü birleştiren bir direk, bir Kutup Yıldızı, bir merkez imge olarak resmedilmiştir demek doğru bir tespit gibi görünmektedir. Bilindiği üzere Türklerde, Türkün devleti, sarayı ve dahi sultan merkez figürler olup bunların dünyanın merkezinde bulunduklarına[396], padişahın ise yeri ve göğü eklemleyen bir Kutup Yıldızı, bir Temur Kazık olduğuna inanılmıştır[397]. Öyleyse bu minyatürde de padişahın yeri ve göğü eklemleyen ideal bir sultan figürü olarak resmedilmesi iktidarı taltif edici bir mahiyet taşır. Nitekim yukarıda da belirtildiği üzere *Süleymannâme*'nin mevcut sahneyi konu edinen metninde de sultanın göğün ve yerin arasındaki konumuna atıfta bulunan ifadelerin yer aldığı görülür.

Tıpkı bu minyatürde resmedilmek istendiği gibi, tarihin hemen hemen her döneminde yönetimi elinde bulunduran kişiler kendilerini yersel unsurlarla birlikte ve göksel motiflerle desteklemek suretiyle güç ve kuvvet imgesi haline getirmişlerdir[398].

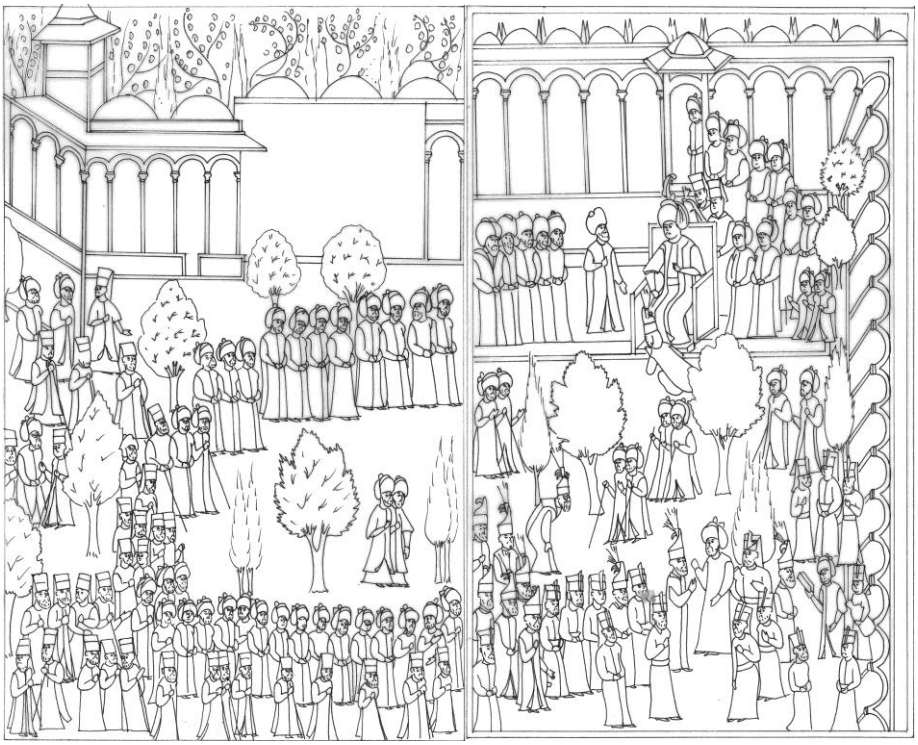
Bu minyatürde kemerli revakın üzerinde yer alan yeşil renkli kubbeler de sahip oldukları renkleri ile bir iktidar vurgusu içerirler. Zira Türklerde yeşil renk hükümdarlık ve hâkimiyet ile ilgili bir renktir[399]. Bu renk gök renkleri arasında görülmüş olup kimi zaman mavi rengin yerine kullanılmıştır[400].

Ele alınan minyatürde padişahın hemen hemen altın orana göre yerleştirilmiş olduğu görülür (bkz. Ç.7, Ç. 8). Padişahın kompozisyon içerisindeki bu ideal yerleşim yeri de iktidarı taltif edici bir mahiyet taşıyor gibi görünmektedir.

---

396 Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 319, 327; Lewis, **İslâm'ın Siyasal Söylemi**, s. 18; Taş, a. g. e., s. 159.
397 Taş, a. g. e., s. 159; Niyazi, **Türk Devlet Felsefesi**, s. 87-88.
398 Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 288.
399 A. e., s. 218.
400 Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 217.

Resim 2: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 25b-26a.



Çizim 9

Eser Adı: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524) [401]

Vr. No: 25b-26a

Tarih: 1587-88

Nakkaş: Nakkaş Osman ve ekibi

Ölçüler: 41×25,5 cm.

Konu: Kanunî Sultan Süleyman'ın cülûsu

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Kanunî Sultan Süleyman'ın cülûsunun resmedildiği minyatür, iki sayfa halinde tasarlanmış olup mekân olarak ikinci avlu resmedilmiştir (bkz. R. 2, Ç. 9). 25b'de mekân, Bâbüssaâde, ona bağlı olan kemerli revaklar ve ikinci avludan meydana gelir. Padişah bu sayfada sahnenin üst kısmında, orta aksa yakın bir yerde, Bâbüssaâde'nin

[401] Ketebe kaydı olmayan eser, saray arşivindeki müsvedde nüshasındaki kayda göre 996 Safer evailinde (1-10 Ocak 1588) tamamlanmıştır. 15 Ramazan 997 (28 Temmuz 1589) tarihli Ruus defterindeki kayıttan anlaşıldığına göre resimlerinin yapılıp bitirilmesinin ardından III. Murad'a takdim edilmiştir. Saray şehnâmecisi Seyyid Lokman tarafından nesir ve nazım ile Türkçe olarak kaleme alınmış olan çalışma, İstanbul'da hattat Alî Adanavî tarafından yazılmıştır. Kanunî Sultan Süleyman döneminin olaylarını, onun hünerlerini, adaletini, kazandığı zaferleri, devrin önemli olaylarını ve Zigetvar'daki ölümünü konu edinen eserde sultanın tahta çıkışı, şehzâdelerin sünneti için Atmeydanı'nda düzenlenen şenlikten görünümler, sultanın nişancılığı, avlanması, bilim adamlarıyla toplantısı, Sadrazam İbrahim Paşa'nın cenazesi, Celâlîlerin idamı, Şehzâde Mustafa'nın ölümü ve cenazesi, savaşlar, Zigetvar'da Kanunî'nin hastalanması, ölümü, cenazesi ve sultanın diğer etkinlikleriyle ilgili sahneler resmedilmiştir. Bazı yaprakları eksik olan eser 302 varaktan müteşekkil olup 43×30 cm ölçüsündedir. Metin kısmı iri talik hatla yazılmış olan çalışmada 4 hattat, 5 cilt sanatçısı, 21 tezhipçi ve çırak çalışmıştır. 1588 tarihli Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan bir belgede eserde çalışan tüm sanatçıların adları verilmiştir. Buna göre çalışan nakkaşların isimleri; Lutfi, Osman, Alî, Mehmed ve Veli Can'dır. Araştırmacılar *Hünername II* minyatürlerinin Nakkaş Osman'ın yönetiminde yapılmış olduğunu belirtirler. Bu minyatürlerde birinci ciltte olduğu gibi bir üslup birliği olmaması Nakkaş Osman'ın bu minyatürleri tek başına değil birkaç sanatçı ile birlikte yapmış olduğunu gözler önüne serer. Birinci ciltten dört yıl sonra hazırlanan eser 13'ü çift sayfa olmak üzere 52 minyatür içerir. Odukça büyük boyutlu olan minyatürleri, konu seçimine ve temaların görsel aktarımına gösterilen özen bakımından benzersizdir. *Hünernâme II* ile ilgili daha fazla bilgi için bkz. Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı, İstanbul 2012, s. 178; Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Gürsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 145-151, 228; Zeren Akalay, "Osmanlı Tarihi İle İlgili Minyatürlü Yazmalar: Şehnameler ve Gazanameler", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1972, s. 98-114; Metin And, **Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 79, 159; Filiz Çağman, Zeren Tanındı, **Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri**, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul 1979, s. 61; Nurhan Atasoy, Filiz Çağman, **Turkish Miniature Painting**, R. C. D. Cultural Institute, İstanbul 1974, s. 46-48.

tam altına gelecek şekilde konumlandırılmıştır. Padişah burada Bâbüssaâde'nin hemen önüne boylu boyunca serilmiş olan bir halının üzerinde yer alan altın tahtında oturur. Yeşil renkli uzun kollu bir gömleğin üzerine, belinde altın kemerin olduğu, sırma çaprastlı, somon renkli kısa kollu bir entari giyen padişah, bu entarinin üzerine dekoratif amaçlı yandan sarkan uzun kolları olan, kol ağızları ve yaka kısmı sırma işlemeli, yeşil kumaş astarlı, beyaz bir tören kaftanı giyer.

Sultanın ve tahtının önünde eğilme veya tahtın öpülmesi öteden beri süre gelen bir uygulamadır[402]. Bu gelenekselleşmiş uygulama analizi yapılan minyatürde de kendine yer bulur. Padişah, sultanlara özgü değerli taşlarla süslü murassa altın tahtında otururken, tahtın önünde iki ayağı ve iki elleri üzerine çökerek padişaha olan bağlılığını belirtmek üzere etek öpen mor kaftanlı bir solak (yayabaşı) görülür.

Hünernâme II'nin metninde padişahın altın tahtının Bâbüssaâde önüne serilen zerrinkâr (altın işlemeli) bir kaliçe üzerine kurulmuş olduğu belirtilir[403]. Bu minyatürde de eserin metinine paralel olarak sultanın altın tahtının, Bâbüssaâde'nin önüne serilen, bordürlerinde altın işlemelerin olduğu bir zerrinkâr halı üzerinde yer aldığı dikkati çeker.

Padişahın sol arka kısmında (kompozisyona göre sağda) yer alan bölgede kırmızı üsküflü iki has oda ağasının yer aldığı görülür. Bu ağalardan solda olan silahtar ağa elinde murassa bir altın kılıç tutar. Bu iki has oda ağasının etrafında, biri Bâbüssaâde'nin giriş kısmının hemen önünde, diğerleri ise kapının hemen önünde diyagonal bir sıra oluşturacak şekilde yerleştirilmiş, elleri önlerinde bağlı şekilde ayakta duran iç oğlanlar ve iki cüce yer alır.

Padişahın hemen sağında (kompozisyona göre solda) yakası ve kol çevresi beyaz kürklü, yeşil kafanı ile Sadrazam Pîrî Mehmed Paşa bulunur. Pîrî Mehmed Paşa'nın yeşil kaftanı, vezirlerin törenlerde yeşil kaftan giydiği[404] gerçekliğiyle örtüşür. Paşanın hemen gerisinde yan yana dizilmiş beşli figür grubu görülür. Zeren Akalay, bu figür grubunun devlet erkânı olduğunu belirtir[405]. Zeynep Tarım Ertuğ ise

[402] Çaycı, a. g. e., s. 84.
[403] Tarım Ertuğ, a. g. e., s. 49.
[404] Boom, a. g. e., s. 32.
[405] Zeren Akalay, "Osmanlı Tarihi ile İlgili Minyatürlü Yazmalar: Şehnameler ve Gazanameler", Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 99.

Kanunî'nin saraya geldiği ilk gün ve resmî cülûs töreninin yapıldığı ertesi gün divân üyelerinden Veziriazam Pîrî Mehmed Paşa ve Lokman Hekim dışındaki hiç bir kimsenin bu cülûs törenlerine katılmadığına dair *Tabakât*'ta verilen bilgiye dayanarak gerek *Süleymannâme* gerekse *Hünernâme II*'de resmedilen cülûs sahnesinde vezirler olarak tasvir edilen figür grubunun yüksek dereceli devlet görevlileri olması gerektiği bilgisini verir[406]. Daha önce de belirtildiği gibi minyatürlerde kimi zaman olaylar olduğu şekli ile değil olması gerektiği, resmî teşrifata uygun en ideal hali ile resmedilir. Bu durumda mevcut törende resmî teşrifat sırası göz önünde bulundurulduğunda bu beşli figür grubundaki ilk üç figürün üç kubbe veziri, her ikisi de beyaz kürk yakalı, kırmızı ve mavi kaftanlı diğer iki figürün ise Anadolu ve Rumeli kazaskerleri olabileceği fikri akla yatkın gelmektedir. Nitekim Osmanlılarda teşrifatta kazaskerler vezirlerin hemen arkasında yer alırlardı[407].

Bu iki figürün Anadolu ve Rumeli kazaskeri olabileceğini dair yapılan tespiti destekleyen doneler bahsi edilen figürlerin kompozisyon içerisindeki sahip oldukları teşrifata uygun yerleşimleri ile de sınırlı değildir. Bu iki figürün diğer minyatürlerdeki kazasker ikonografisine benzer bir ikonografiye sahip olmaları da aynı düşünceyi destekler bir mahiyet taşır. Bu figürlerden soldakinin mavi renkte bir kaftan giymiş olması da aynı tespiti bir kez daha doğrular. Zira bu durum kaynaklarda kazaskerlerin kıyafetlerinin açık mavi renkte olduğu[408] bilgisi ile uyuşur. Benzer sarık takmakta olan bu iki figürün her ikisi de yaşlarının olgunluğuna, tecrübelerine atıf yapar şekilde beyazlamış sakalları ile resmedilmişlerdir.

Bu alt başlıkta irdelemesi gereken bir diğer durum ise sadrazamın ve iki kazaskerin giymiş olduğu kürklü kaftanlardır. Cülûs esnasında giyilen kürklü kaftanlar kaynaklarda belirtildiği üzere padişaha biatı simgelerler. Daha önce de belirtildiği üzere padişahın Bâbüssaâde önündeki cülûs merasiminden hemen önce Hırka-i Saâdet dairesinde bir ilk tören gerçekleştirilirdi[409]. Burada önce sadrazam ve şeyhülislâm, daha sonra diğer devlet erkânı padişaha biat ederler ve bunun ardından padişaha

[406] Tarım Ertuğ, **XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri**, s. 53.
[407] Yusuf Halaçoğlu, **XIV-XVII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Devlet Teşkilâtı ve Sosyal Yapı**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2014, s. 17.
[408] Boom, a.g. e., s. 32
[409] İlber Ortaylı, **Mekânlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı**, Kaynak Yayınları, İstanbul 2007, s. 87.

biatlarının belirtisi olarak giymiş oldukları kürklü kaftanları ile Bâbüssaâde önündeki cülûs törenine katılırlardı[410]. Bu durum incelenen minyatürde sadrazamın ve bahsi edilen diğer iki figürün üzerlerine giymiş oldukları beyaz kürklü kaftanın bir biat belirtisi olarak minyatür içerisine yerleştirilmiş bir unsur olabileceğini düşündürtür.

Sayfanın orta kısmına doğru ellerinde asâları ile ikili gruplar halinde dolaşan kapı ağaları görülür. Aynı sayfanın sağ alt köşesinde elinde sayfaları açılmış halde kırmızı ciltli defter tutan bir figür göze çarpar. Zeynep Tarım Ertuğ, bu figürün teşrifat defterine bakarak merasimi düzenleyen teşrifatçı efendi olduğunu belirtir[411]. Teşrifatçı efendinin etrafında, dağınık halde konumlandırılmış beyaz üsküflü yeniçeriler görülür. Sayfanın sol alt kısmında ise devamı 26a'ya doğru uzayan biat için bekleyen solak ve yeniçerilerden oluşan figür dizisi görülür.

Bu sayfada doğa unsuru olarak revak kubbeleri arasından göğe doğru yükselen servi ve bahar dalları ile avluya dağınık şekilde yerleştirilmiş servi ve çeşitli yeşil yapraklı ağaçlar göze çarpar.

26a'da sayfanın sol üst köşesinde Adalet Kulesi ile birlikte Kubbealtı görülürken, onun hemen yanında üç kubbeli Hazine Dairesi göze çarpar. Hazine Dairesi'nin içerisinde bir yazı kutucuğu yer alır. Burada Osmanlıca başlayıp Farsça devam eden nesta'lik hat ile yazılmış:

"Cihangirlikleri âlemi tutub nazm. Mübarek kutlu Süleyman Şah (Şehinşah-ı Süleyman) altın tahta oturunca Kaf Dağı'nın devleri onun korkusundan ürktüler. Düşman mutlak bir şekilde ona itaat etti. Büyükler önünde baş eğdi. Meleklerin mekânı olan felek (gökyüzü) de dünya gibi onu kabul etti" anlamındaki bir metin yer alır.

Kubbealtı ve Hazine Dairesi'nden oluşan saray mimarîsinin hemen alt kısmında devamı 25b'ye kadar uzanarak kompozisyonun merkezinde tam bir daire (oval) oluşturan figür dizisi yer alır (bkz. Ç. 10). Padişaha biatlarını sunmak için sıraya girmiş olan bu figürler elleri önlerinde bağlı şekilde bulunan saray mensupları, ellerinde asâları olan kapı ağaları ve yeniçerilerden müteşekkildir. Aynı sayfanın sol

[410] Akalay, a.g. tez, s. 317; Ortaylı, a.g. e., s. 87.
[411] Tarım Ertuğ, a.g. e., s. 53.

üst ve sol alt köşelerinde de dağınık halde konumlanmış kapı ağaları ve saray mensupları görülür.

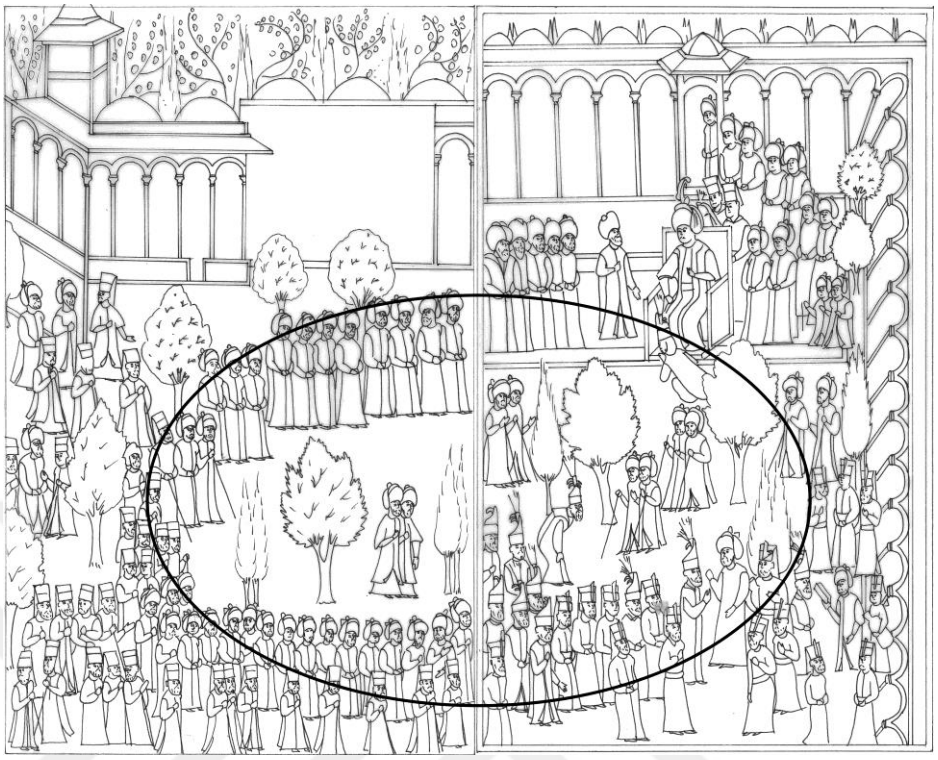
Bu sayfada doğa unsuru olarak tüm kompozisyonun üst hattı boyunca Kubbealtı ve Hazine Dairesi'nin kubbeleri arasından çıkan servi ağaçları ve bahar dalları ile avluda yer alan açıklı koyulu renklerde boyanmış çeşitli ağaçlar ve serviler göze çarpar. Cülûsun gerçekleştiği 30 Eylül 1520 tarihinin bir sonbahar gününe rast gelmiş olması hesaba katıldığında kompozisyonda yer alan servi ağaçlarına eşlik eden bahar dallarının tarihi gerçeği yansıtmadığı görülür. Kompozisyondaki bahar dallarının varlığı mevcut sahneyi olduğu gibi değil olması gerektiği en ideal şekli ile resmeden bir anlayışın yansıması gibi görünmektedir. Bahar dalları mevcut sahneye bahar havası katarak yeni padişahın tahta çıkışının bir bahar neşesi ve heyecanı içerisinde karşılandığının altını çizen bir unsur olarak minyatür içerisinde yer alıyor gibi görünmektedir. Nitekim eserin 25a ve 26b'de yer alan metninde mevcut tören adeta müjdeli bir bahar havası içerisinde tasvir edilmiştir[412]. Nakkaş tarafından oluşturulan bu kurgu ile tıpkı ilkbaharda doğanın tekrar dirilişi gibi tahta oturan yeni padişah ile birlikte imparatorlukta da yepyeni bir mevsimin ve yepyeni bir dirilişin başlamakta olduğunun altı çizilmek isteniyor gibi görünmektedir.

[412] 25a ve 25b'de yer alan metinde, cülûs töreninin kalabalık bir devlet erkânının katımlıyla gerçekleştiğine, bu kalabalığın Bâb-ı Hümâyun ile Bâbüssaâde arasında kalan saray bahçesini hıncahınç doldurduğuna, bu rütbeli kişilerin sahip oldukları ihtişamlı kıyafetleri ile düşmana korku saldığına değinilmiştir. Metinde ayrıca saray bahçesini süslü, ziynetli koşum takımlarına sahip, iyi cins, heybetli, çevik atların doldurduğu, törende bulunan nakkare, kös, davul, nefir, ney, zurna gibi enstrümanlardan müteşekkil nevbet takımının ise çeşitli ezgiler ve fethi müjdeleyen âyetler eşliğinde (Saff suresi 13. âyet) meydanı coşturup şenlendirdiğine dair ibarelere yer verilmiştir. Tüm bu betimlemelerde imparatorluğun gücüne, törene katılan ihtişamlı kalabalığın coşkusuna yapılan vurgu bu cülûs törenini müjdeli bir bahar havası içerisinde okuyucuya aktarır.

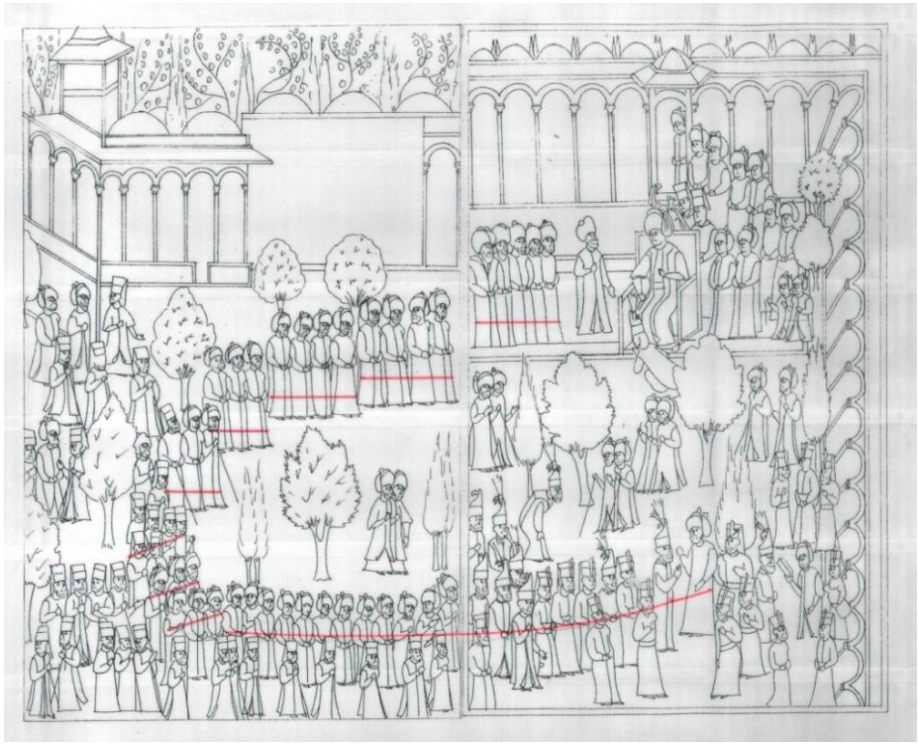
Kompozisyonda Kurgu ve Renk:

İki sayfa halinde tasarlanmış olan minyatürde kompozisyon, her biri dikey olarak tasarlanmış olan iki ayrı sayfanın birlikte bir yatay kurgu oluşturması ile meydana getirilmiştir. Her sayfada sarayın iki farklı mekânının resmedildiği *Süleymannâme*'deki cülûs töreninin aksine, bu minyatürde sağ ve sol sayfalar (vr. 25b, vr. 26a) birlikte tek bir mekânı, sarayın ikinci avlusunu gösterirler.

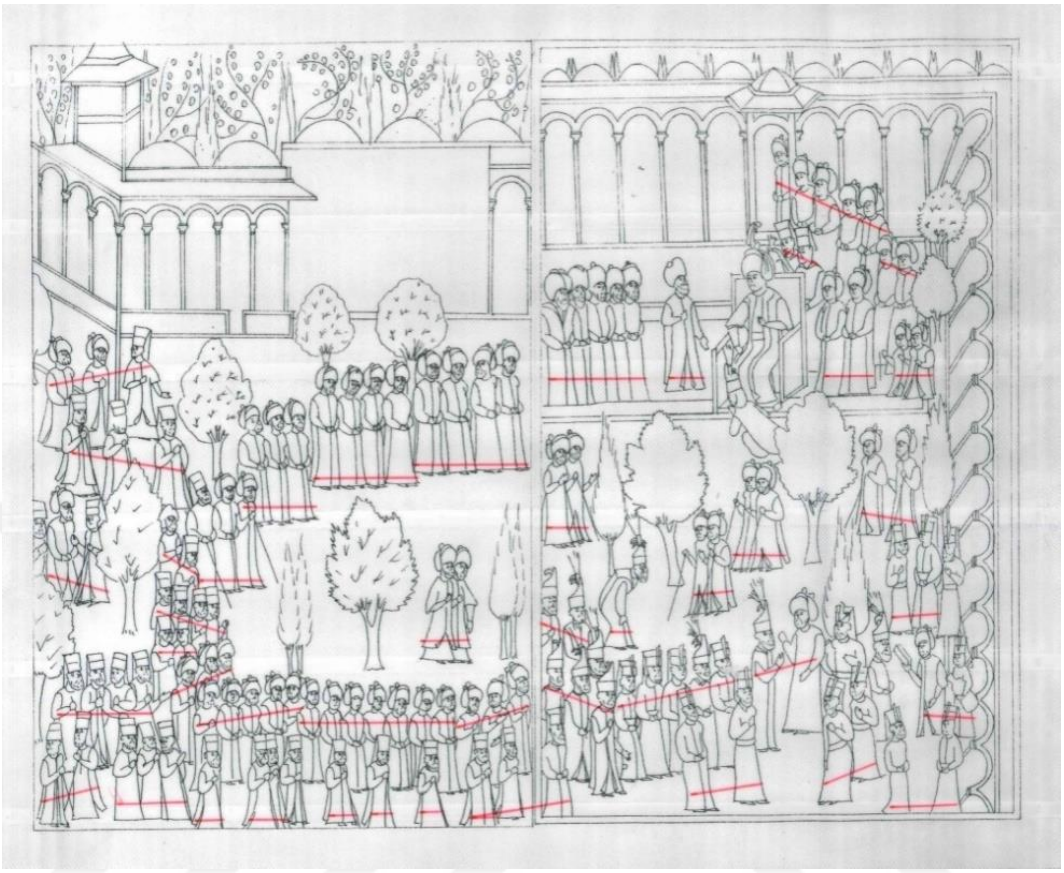
Bu iki sayfa arasında bir simetri mevcut olmayıp 25b'deki sahne 26a'dan ayrı bir parça değil onun devamı niteliğindedir. Bu sebeple figür gruplarının yerleşimini iki sayfanın bütününe bakarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda cülûs töreninin tam orta kısmında oval bir figür diziliminin varlığı göze çarpar (bkz. Ç. 10). Bu oval hareketin üst kısmı tek sıra halindeki üçlü, dörtlü ve beşli yatay figür gruplarından, alt kısmı ise 26a'dan başlayıp 25b'ye doğru akan, kısmen yay dizilimli tek sıra halindeki figür gruplarından oluşur (bkz. Ç. 11). 25b'nin sağ alt köşesinde bu ovalin kısmen çözülmeye başladığı fark edilir. Ovalin 25b'de yer alan kısmının padişaha yakın olan üst kısmında yer alan figürler, aynı sayfadaki ovalin alt kısmını oluşturan figürlere göre daha dingin, daha stabil, daha disiplinli ve daha ağırbaşlı bir yapıya sahiptirler. Figürler bir bütün olarak kompozisyonun orta kısımda merkezî konumlu bir oval dizilim oluşturmakla birlikte bu merkezî ovalin birli, ikili, üçlü dörtlü, beşli ve yedili gruplar halinde tertip edilmiş tek sıra halindeki yatay ve diyagonal figür gruplarından müteşekkil olduğu fark edilir (bkz. Ç. 12).



Çizim 10



Çizim 11



Çizim 12

Nakkaş renk seçiminde zemini açık tonlarda, figürleri koyu tonlarda boyamayı tercih etmiştir. Zemin ve figürlerin renklendirilmesinde açık ve koyu renk tercihinden kaynaklanan zıtlık, figürlerin zeminden ayrılmasını sağlayarak, izleyicinin bakışını ilk etapta figürlere ve dolayısı ile törene yöneltir. Bu şekildeki bir hareketle izleyicinin bakışının mekândan çok mevcut olan törene ve dolayısı ile olaya odaklanması hedeflenmiş gibi görünmektedir.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Öncelikli olarak bu minyatürün ele aldığı konu (cülûs) başlı başına iktidar vurgusu yapan bir unsurdur. Zira cülûs törenleri, padişahların tahta oturarak kendi iktidarlarının devletin ileri gelenleri tarafından onaylandığı bir tertip olmaları itibarıyla iktidarın meşruiyetini onaylayan bir mahiyet taşırlar.

Minyatürde iktidar vurgusu yapan en önemli unsurlardan biri figürlerin kompozisyon içerisindeki yeri ve dizilim şeklidir. Bu doğrultuda padişahın kompozisyonun sağ üst kısmında tüm sahneye hâkim olacak bir şekilde yerleştirilmiş olması iktidar vurgusu açısından anlamlı bir donedir.

Figürlerin kompozisyonun merkezinde dairesel bir hareket oluşturmaları da bu bağlamda değerlendirilebilecek bir olgudur. Bu merkezî konumlu dairesel figür dizilimi daha önceki minyatürün analizinde de değinildiği merkeze, halife sultan olarak aynı anda hem dünyevî hem de manevî iktidara sahip olan padişahın tahta çıkması ile gerçekleşen yerin ve göğün birleşmesi eylemine, hanedanın ve mevcut törenin sürekliliğine işaret ediyor olması ile iktidarı yüceltici bir mahiyet taşır.

Sultanın tahta çıkışının (cülûsun) yeri ve göğü birleştiren bir hareket olarak tahayyül edilişi mevcut eserin metninde de kendisine yer bulur. Nitekim analizi yapılan minyatürün 26a'da yer alan metin kutucuğunda sultanın tahta çıkışının "Meleklerin mekânı olan felek (gökyüzü) de dünya gibi onu kabul etti" şeklinde nitelendirilmiş olması bu durumu gözler önüne serer. Bu ibare aynı zamanda Türklerde sultanın yeri ve göğü birleştiren bir direk, bir merkez olarak tahayyül edilişinin Osmanlılarda ve Kanunî döneminde de devam ettirilmiş olduğunu gözler önüne serer.

Öyleyse *Süleymannâme*'de yer alan cülûs sahnesinde olduğu gibi bu minyatürde de sahnenin tam ortasında, dikdörtgen bir zeminin üzerinde yer alan dairesel hareketten oluşan bu kurgu, cülûsun yeri ve göğü birleştiren bir eylem oluşuna, yer ve gök birlikteliğine, yerin ve göğün desteğini alan padişah imgesine işaret eden bir anlam katmanı içeriyor gibi görünmektedir. Bu durumda mevcut kurgu iktidarı yüceltici bir mahiyet taşır.

Elleri önlerinde bağlı olarak saygı ile ayakta duran figürlerin el ve kol jestlerinde görülen durağanlık da iktidara olan vurguyu düşündürtür. Bu stabil hal,

kompozisyonun ortasında yer alan figür çemberinin dışında kalan alanda yer yer bozulsa da kompozisyonun genelinde figürlerin jestlerinde bir durağanlık göze çarpar.

Figürlerin sakin ve ağırbaşlı bir hal ile bir düzen dâhilinde teşrifat kurallarına göre yerleştirilmeleri hanedanı, devleti ve iktidarı yüceltici bir mahiyet taşır. Zira ikinci avlunun sessizliği, teşrifat kitapları ile kurallara bağlanmış değişmez düzeni, geleneksel Osmanlı devlet örgütlenmesinin mecazî bir yansıması olarak görülmüştür. Görevlilerin törenlerdeki sırasını ve hiyerarşik statüsünü en ince ayrıntılarıyla belirleyen teşrifat kuralları, imparatorluk ailesindeki geleneğin sürekliliğine, istikrara vurgu yaparak onu daha da heybetli kılar. Nitekim Gülru Necipoğlu'na göre ikinci avlunun teşrifatı erkek egemen politik düzeni temsil etmektedir[413].

Bilindiği üzere Türklerde saray her daim merkezi sembolize etmiştir. Bu bağlamda mevcut minyatürde mekân olarak kullanılan Topkapı Sarayı'nın kendisi de imparatorluk kudretini ifade etmesi[414], bir merkez sembolü olması ile başlı başına bir iktidar sembolüdür. Saray, idarî ve dinî gücün simgesi olarak siyasi ve ruhanî iktidara sahip gücün merkezindeki padişahın, yerin ve göğün desteği ile gerçekleştirdiği iktidarının merkezi olması dolayısı ile üzerinde yerin ve göğün eklemlendiği bir mekân, bir iktidar sembolüdür.

Sarayın kendisi dışında içerdiği unsurlar da başlı başına bir iktidar sembolüdür. Gülru Necipoğlu kapının hem somut bir mimarî eleman hem de soyut bir hükümet kavramı olduğunu belirtir. Bu minvalde Arz Odası'na geçişi sağlayan görkemli kapı Bâbüssaâde, tek başına padişahın simgesel varlığını ve yüce erkini temsil eder[415]. Nitekim Divân-ı Hümâyun toplantısı için ikinci avluya gelen divan üyelerinin, divan-ı hümâyuna girmeden önce Bâbüssaâde'nin önüne gelerek burada Osmanlı hanedanına ve onu temsilen padişaha selam verdikleri belirtilir[416]. Öyle ise incelenen minyatürde mekân olarak kullanılan sarayın kendisi dışında padişahın tahtının tam arkasına denk gelen Bâbüssaâde, yani Saadet Kapısı da sahne içerisinde yer alan iktidar sembolleri kategorisinde değerlendirilebilecek bir unsurdur.

---

[413] Necipoğlu, **15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimarî, Tören ve İktidar**, s. 99.
[414] A. e., s. 59, 60; Atasoy, **Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları**, s. 56.
[415] Necipoğlu, a. g. e., s. 88, 91; Küçükaşçı, "Topkapı Sarayı'nda Kutsiyet ve Kutsal Mekânlar", **Topkapı Sarayı'nı Anlatmak**, s. 173.
[416] Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, s. 32.

Bu kapı müstahkem kalelerinkine benzeyen ilk iki kapıdan farklı olarak, konforlu ve görkemli bir sarayın girişi mahiyetinde olup gerçek Saray-ı Hümâyun'un başladığı yerdir[417]. Bâbüssaâde, ordugâhlarda sultanın askerlerin arasına çıkması için kurulan sâyebân çadırının Topkapı Sarayı'ndaki mimarî karşılığıdır. Gülru Necipoğlu'na göre sarayın özel yaşama ait bölümüne açılan bu kapının kubbeli girişi önünde yer alan saçaklı gölgelik ve iki yanında uzanan revaklar açık bir egemenlik simgesi olan şemsiye benzeri otağ-ı hümâyun'un biçimini yinelemektedir. Dinî bayramlar ve cülûs törenlerinde mücevher kakmalı altın bir tahtın, üçüncü avludaki İç Hazine'den çıkarılarak bu ilk iki sütunun arasına yerleştirildiği bilinmektedir[418].

Cülûsun gerçekleştiği ikinci avlu da bir iktidar vurgusu içerir. Gülru Necipoğlu, bu avludaki törenlerin odak noktasını kendisi orada bulunmayan hükümdarın oluşturduğunu, sultanın merkezi devletinin kalbinin, ikinci avlunun odak noktasında atmakta olduğunu belirtir[419]. Bu avlu haftada dört gün adalet ve devlet yönetiminin gerçekleştirildiği bir mekân olmakla birlikte önemli hükümdarları temsil eden elçileri sultanın gücüyle etkilemek için de kullanılmıştır[420]. Bu minvalde mevcut minyatürde cülûs sahnesinin gerçekleştirildiği ikinci avlu, hükümdarın gücünü sergilemek için kullandığı bir alan olması itibarıyla kompozisyondaki iktidar vurgusu içeren unsurlardan bir diğerini teşkil eder.

Kompozisyonda iktidarın altını çizen diğer saray unsurları ise Divanhâne ve Adalet Kulesi'dir. Divanhâne, Adalet Kulesi, Bâbüssaâde ve Divanhâne'ye bakan kafesli pencere ile birlikte sarayda sultanı temsil eden yapılardan biridir[421]. İmparatorluğun cihanşümul karakterini, hükümdarın adalet ve hâkimiyetini temsil eder[422]. Topkapı Sarayında devleti sembolize eden en önemli sembollerden olan Adalet Kulesi[423] ise sultanın adaletini en belirgin şekilde yansıtan bir mimarî simge[424] olup imparatorluğun yüksekliğini ve haşmetini temsil eder[425]. Tüm saraya hâkim olan

[417] Necipoğlu, a.g. e., s. 125.
[418] A. e., s. 123; Küçükaşçı, a.g. e., s. 173.
[419] Necipoğlu, a.g. e., s. 88.
[420] A. e., s. 91,92.
[421] A. e., s. 91.
[422] Ortaylı, a.g. e., s. 47; İnalcık, **Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet**, s. 21.
[423] Tüfekçioğlu, "Mîmârî Özellikler Açısından Topkapı Sarayı", **Topkapı Sarayı'nı Anlatmak**, s. 75.
[424] Necipoğlu, a.g. e., s. 118, 119.
[425] Ortaylı, a.g. e., s. 77.

bu yapı, sözde bütün ülkeyi gözetleyen bir sembolik mimarî öğedir[426]. Adalet Kulesi, taşımış olduğu tüm bu sembolik anlamlar ile birlikte minyatürde iktidarı yüceltici bir unsur olarak yer alır.

İktidar vurgusu yapan bir başka kompozisyon unsuru ise üzerine padişahın altın tahtının yerleştirilmiş olduğu halıdır. Bu halı 25b'de, padişahın altın tahtının hemen altında açık bir şekilde görülmektedir.

Türklerde bir statü anlatım aracı olan halı[427] hükümdarın yeryüzündeki hâkimiyetini sembolize eden bir unsur olmuştur[428]. Bu bağlamda Türklerde tahta çıkan hakanlar ve göğe çıkan şamanlar halı üzerinde taşınmışlardır[429] . Bahaeddin Ögel, hakanların tahta çıkışı ile şamanların göğe çıkmaları arasında bir benzerlik olduğunu belirtmiştir[430].

Toba ve Göktürklerde kağan tahta çıkarken bir keçe veya halı üzerine oturtulur, doğudan batıya yani güneşin doğduğu yerden battığı yöne doğru dokuz kez döndürülür ve böylece hakan tahta çıkmış olurdu. Kağanın bu suretle göğün dokuz katını aşarak Tanrı'ya ulaştığına ve burada Tanrı'dan kağanlık kutunu almış olduğuna inanılırdı. Şamanların göğe çıkma törenlerinde ise baş şaman halı içine konularak sekiz veya dokuz çırağı tarafından dokuz defa çevrilirdi. Bu hareket de tıpkı hakanların tahta çıkış törenlerindeki gibi göğün dokuz katını aşmış olmayı sembolize etmekteydi[431].

Bilindiği üzere Topkapı Sarayı'nda, dinî bayramlar ve cülûs törenlerinde Bâbüssaâde önüne iç hazineden çıkarılan zerrinkâr (altın işlemeli) bir kaliçe (halı) serilir, onun üzerine ise sultanın oturacağı altın taht yerleştirilirdi[432]. Bu minyatürde bir iktidar sembolü olarak yer alan halı da üzerindeki altın desenler ile bir zerrinkâr halı özelliği gösterir.

---

[426] İnalcık, a. g. e., s. 12.
[427] Akın, "Türk Oturma Kültürü Bağlamında Topkapı Sarayı'nda Hükümdar Sergilenmesi", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 3**, s. 12.
[428] Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, s. 28.
[429] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 513.
[430] A. e., s. 205.
[431] A. e., s. 206, 208.
[432] Tarım Ertuğ, a. g. e., s. 49; Necipoğlu, **15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimarî, Tören ve İktidar**, s. 123, 124; Boom, a. g. e., s. 52.

Kompozisyonda iktidar sembolü olarak yer alan bir başka unsur da padişahın altın tahtının hemen arkasında yer alan has odalının (silahtar ağa) elinde tutmuş olduğu kılıçtır. Kılıç Türk devlet geleneğinde hükümdar ile bütünleşmiş bir hâkimiyet sembolüdür. Hükümdarın en kutlu eşyası olup, devletin, yiğitliğin, dünya hâkimiyetinin, kudretin ve iktidarın sembolü olarak görülmüştür. İçermiş oldukları bu sembolik anlamlar hasebi ile mücevher kılıçlar ve hançerler tören alaylarında bu törenlerin ihtişam ve düzeninin değişmez birer parçaları olarak yer almışlardır[433].

Tarihî belgelerde sonbahar mevsiminde gerçekleştiği belirtilen bu cülûs töreninin mevcut minyatürde bu gerçeğe ters düşecek şekilde yeşil yapraklı ağaçlar ve bahar dalları ile birlikte resmedilmiş olması nakkaş tarafından sahneye bir bahar coşkusu katma gayreti gibi görünmektedir. Bu tür bir hareket esas itibarıyla padişahın tahta çıkışının coşku ve sevinç ile karşılanışının görsel dile aktarımı gibi görünmektedir. Baharın neşe ve coşkusunu yansıtan bu görsel dil kompozisyon içerisinde iktidarı yüceltici bir hareket olarak yer alır.

[433] Arslan, a. g. e., s. 20; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 20; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 66; Lewis, **İslam'ın Siyasal Söylemi**, s. 32; Balcı, **Destanlar, Kitabeler ve Kutadgu-Bilig'den Örneklemelerle Türk Devlet Töresi**, s. 206; Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 38; Gül İrepoğlu, **Osmanlı Saray Mücevherleri**, BKG Yayınları, İstanbul 2013, s. 156; Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 228; Tülin Çoruhlu, "Tasvirlere Göre Selçuklu Silahları ve Bu Silahların Osmanlılardaki Devamı", **VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (16-17 Mayıs 1996)**, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1997, s. 52.

Padişah Figürü:

İki sayfa halinde tertip edilmiş olan minyatürde 25b'de yer alan Kanunî, kompozisyonun sağ üstünde tüm sahneye hâkim olacak şekilde konumlandırılmıştır. Padişah, kubbeli kemerli girişe sahip Bâbüssaâde'nin önünde, sırtı bir yastığa dayalı olarak, altıgen şeklindeki birimlerden oluşan geometrik desen ile tezyin edilmiş, koltuk tipindeki murassa altın tahtında, Avrupalı hükümdarlara özgü biçimde oturarak betimlenmiştir (bkz. Ç. 13).

Çizim 13

Kaynaklarda Kanunî Sultan Süleyman'ın tahta çıkarken başında yusufî bir sarık olduğu ve bu sarığın üzerinde iki adet sorgucun bulunduğu bilgisi verilir[434]. Ancak minyatürde padişah, üzerinde üç adet sorgucun bulunduğu, altın tepelikli, mücevveze[435] beyaz bir sarık ile resmedilmiştir. Padişahın sarığının üzerinde, altın damlaları olan iki adet ucu kıvrılmış gri tüyden müteşekkil bir sorguç, üst kısmında yukarıya doğru siyah yelpaze şeklinde açılan siyah kısa tüylerin bulunduğu altın bir top sorguç ve sarığın tepesinden aşağıya doğru sarkan siyah tüylü püsküllü bir sorguç yer alır. Padişahın başındaki üç sorguçlu mücevveze sarık Nakkaş Osman'ın resmettiği padişah figürlerinde sıkça kullanılmıştır (bkz. R. 3, R. 4).

Resim 3: III. Murad portresi detay, *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye,* 1579, TSMK, H. 1563, vr. 73a

(TSMK Fotoğraf Arşivi).

[434] Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, s. 209.

[435] Mücevveze, etrafına tülbend sarılı, Selimi'ye benzer ağzı yukarısına nazaran daha dar silindirik şekilli, kırmızı renkte tepeliği olan bir kavuktur. Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2014, s. 208.

Resim 4: Sultan II. Selim, *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar*, 1569, TSMK, H. 1339, vr. 110b

(Gül İrepoğlu, **Osmanlı Saray Mücevherleri**, BKG Yayınları, İstanbul 2013, s. 215, Resim 174).

İbrahim Hakkı Uzunçarşılı (1888-1977) Osmanlı padişahlarının merasim esnasında, kabul günlerinde ve tahta çıktıklarında başlarına Horasanî, Mücevveze,

Selimî ve Yusufî denilen serpuşlardan birini taktıklarını, bu merasim serpuşlarının üzerine ise kimi zaman bir, kimi zaman iki, kimi zaman ise üç sorguç yerleştirdiklerini belirtir[436]. Mevcut minyatürde padişahın üç sorguçlu mücevveze sarığı bu tarihi gerçeği yansıtan bir mahiyet taşır.

Yeşil bir iç gömleğin üzerine belinde altın kemeri olan, sırma çaprastlı somon renkli, kısa kollu bir entari giyen padişah bu entarinin üzerine yeşil kumaş astarlı, yakası ve kol ağzı işlemeli, dekoratif amaçlı yandan sarkan kolları olan beyaz bir tören kaftanı giyer.

Kaynaklarda Kanunî'nin bu cülûs esnasında üzerinde matem giysilerinin olduğu belirtilir. İncelenen minyatürde nakkaşın bu tarihî gerçeği göz önünde bulundurarak padişahı matem kıyafetleri içerisinde resmetmiş olduğu göze çarpar. Padişahın kıyafetlerinde yas ile ilgili göze çarpan ilk olgu mücevveze sarık üzerinde yer alan aşağıya doğru püskül şeklinde sarkan siyah tüylü sorguçtur. Zeynep Tarım Ertuğ, bu minyatürde padişahın sarığından aşağı doğru sarkan siyah püsküllü sorgucun bir matem belirtisi olduğunu söyler[437].

Bu sorguç öncelikli olarak sahip olduğu renk bakımından yasla bağlantılanır. Zira Türklerde siyah matem rengidir[438]. Sahip olduğu renk dışında bu sorgucun bizatihi kendisi de yas ile ilintili bir semboldür. Bu bağlamda Osmanlılar yüzyıllarca süren bir gelenek olarak padişah cenazelerinde tabutların başlarına siyah sorguçlu kavuk yerleştirmişlerdir. *Tarih-i Sultan Süleyman* adlı eserin Kanunî'nin cenaze törenini gösteren minyatüründe, padişahın tabutunun üzerinde yer alan kavukta analizi yapılan minyatürdeki gibi siyah püskül biçimli tek bir sorguç bulunur. Bu durum bahsi edilen sorgucun bir matem sembolü olarak kullanılmış olduğunu minyatürler üzerinden de teyit eder (bkz. R. 5)[439].

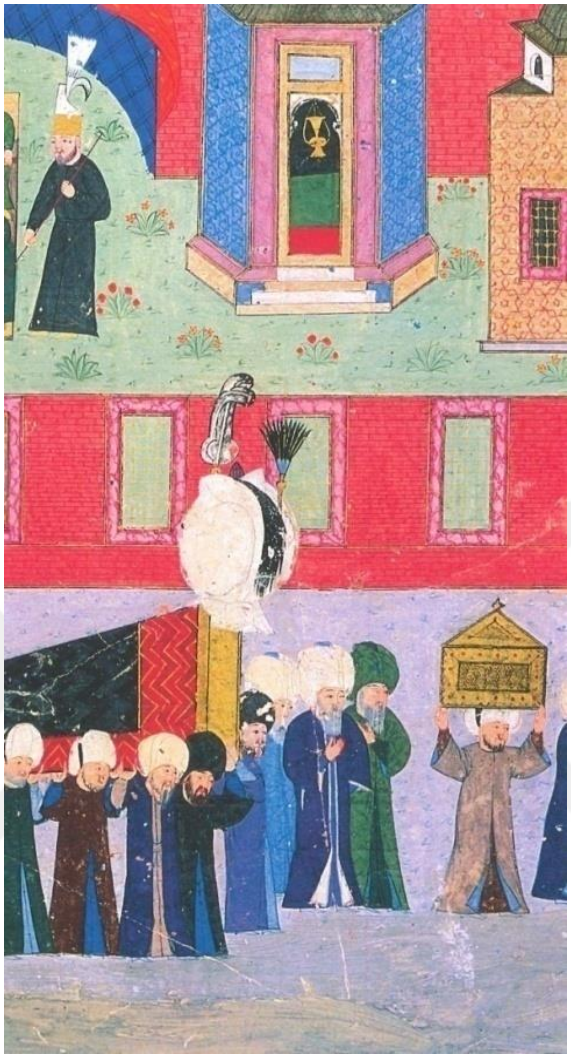
---

436 Uzunçarşılı, a. g. e., s.208, 210.

437 Tarım Ertuğ, **XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri**, s. 49, 53.

438 Genç, **Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil**, s. 13; Memiş, **Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Bazı Kesitler**, s. 195; Çoruhlu, a. g. e., s. 164; Taneri, **Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Döneminde Hükümdarlık Kurumunun Gelişmesi ve Saray Hayatı-Teşkilâtı**, s. 240.

439 İrepoğlu, a. g. e., s. 229; Zeynep Tarım Ertuğ, "Sorguç" madd., **DİA**, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2009, c. XXXVII, s. 379; Emin Cenkmen, **Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri**, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1948, s. 60.



Resim 5: Kanunî Sultan Süleyman'ın cenazesi, *Tarih-i Sultan Süleyman*, 1579, DCBL, 413, vr. 115

(Gül İrepoğlu, Osmanlı Saray Mücevherleri, BKG Yayınları, İstanbul 2013, s. 228, Resim 191).

Padişahın kıyafetinde matem belirtisi olarak nitelendirilebilecek bir başka unsur ise beyaz renkli kaftanıdır. Türklerde gök (mavi), mor, siyah ve ak (beyaz) renkler ölümü simgeleyen matem işaretleridir[440]. Beyaz renk ölüm veya ölümden dolayı duyulan matem için kullanılmıştır[441]. Bu bağlamda Eski Türkler bir gelenek olarak beyaz renkli yas elbiseleri giymişlerdir[442]. Bu geleneğin bir yansıması olarak

[440] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 71; Memiş, a. g. e., s. 195; Çoruhlu, a. g. e., s. 164; Bağcı, "İslam Toplumlarında Matemi Simgeleyen Renkler: Mavi Mor ve Siyah", **Cimetiéres et Traditions Funèraires Dand le Monde Islamique, İslâm Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Geleneği II**, s. 164.

[441] Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 217.

[442] Memiş, a. g. e., s. 195.

Selçuklularda da sultan, taziye ve matem merasiminde âdet gereği beyaz atlas giymiştir[443]. Nitekim II. Gıyâseddin Keyhusrev (1221?-1246) ölen babası I. Alâeddin Keykubad (1190-1237) için yapmış olduğu üç günlük yas töreninde tahta beyaz atlas giyerek oturmuştur[444].

Yukarıda verilen bilgiler göz önünde bulundurulduğunda, padişahın başındaki siyah püskül şeklindeki sorgucun ve üzerine giymiş olduğu beyaz renkli kaftanın matem olgusunun altını çizen bir unsur olarak sahne içerisinde yer almış olabileceğini düşündürtür. Bu durum Kanunî Sultan Süleyman'ın cülûs töreninde matem kıyafetleri giydiği gerçeği ile birlikte düşünüldüğünde mevcut minyatürdeki belgeleyici ve gerçekçi resmetme anlayışının varlığını gözler önüne serer.

Kaynaklarda Kanunî orta boyludan biraz uzun, zayıf, kemerli burunlu, yanık tenli, soluk benizli, gölge halinde bıyıklı, kısa sakallı, çatma kaşlı olarak tasvir edilmiştir. Mevcut minyatürde kaynaklarda belirtildiği gibi zayıf endamlı resmedilen Kanunî kaynaklardakinin aksine kemersiz bir buruna sahiptir.

Süleymannnâme'de yer alan cülûs sahnesinde olduğu gibi son derece ifadesiz bir çehre ile resmedilmiş olan padişah, *Süleymannâme*'den farklı olarak sahip olduğu el ve kol hareketleri ile karşısındaki sadrazam figürü ile iletişim halinde olup canlılık belirtisi gösterir.

Süleymannâme'deki cülûs sahnesinde olduğu gibi bıyıklı ve genç çehreli olarak resmedilmiş olan padişah sahip olduğu bu portre ile tarihi kaynaklardaki bilgileri yansıtır. Zira kaynaklarda Kanunî Sultan Süleyman'ın 25 ya da 26 gibi çok genç bir yaşta tahta çıktığı bilgisi verilir. Mevcut minyatürde nakkaş, padişahı bu gerçeği göz önünde bulundurarak, genç bir çehre ile resmetmiştir.

[443] Merçil, **Selçuklular'da Hükümdarlık Alâmetleri**, s. 190.
[444] Taneri, **Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Döneminde Hükümdarlık Kurumunun Gelişmesi ve Saray Hayatı-Teşkilâtı**, s. 68.

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Padişah figüründe iktidar vurgusu açısından göze çarpan ilk unsur *Süleymannâme*'de yer alan cülûs sahnesinde olduğu gibi bu minyatürde de padişah figürünün tüm kompozisyona hâkim olacak şekilde sayfanın (vr. 25b) üst kısmına yerleştirilmiş olmasıdır. Bu durum Türklerde, yükseklik konumu üzerinden yol alan padişahın gücüne ve iktidarına yapılan vurgunun varlığını gözler önüne serer.

Padişah'ın sahip olduğu donuk ve ifadesiz ikonik portre, nakkaşın izleyicide tüm eksik ve noksanlardan uzak, yüceltilmiş, erişilemez, ideal padişah algısı oluşturma gayretinin bir yansıması gibidir. Bu gayret bize göre padişahı, devleti ve dolayısı ile iktidarı taltif edici bir mahiyet taşır. Ancak bu taltif ediş, *Süleymannâme* 17b-18a'da yer alan cülûs sahnesinde müşahede edildiği kadar keskin değildir. Zira *Hünernâme II*'deki cülûs sahnesinde sahip olduğu el ve kol jestleri ile karşısındaki figür ile iletişim halinde olan padişah, bu jestler ile *Süleymannâme*'deki padişah figürüne nispetle daha fazla hayat belirtisi gösteren, daha insanî ve dolayısıyla daha erişilir bir imgeye sahiptir.

Bir başka iktidar vurgusu padişahın üzerine oturmuş olduğu altın tahttır. Zira altın taht Türklerde merkez ve hükümdarlık sembolüdür[445]. Türklerin İslâmiyet'i kabulünden önce var olan altın taht geleneği, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine kadar devam ettirilmiştir[446]. Mevcut minyatürde yer alan tahtın, padişahlara özgü bir şekilde altından, bol tezyinatlı ve değerli taşlarla bezenmiş olması da bir padişah geleneğini devam ettirmesi açısından iktidar vurgusunu devam ettirir.

Merkez ve iktidar vurgusu üzerinden giden bir başka unsur, padişahın kubbeli ve saçaklı bir yapıya sahip Bâbüssaâde'nin hemen altında resmedilmiş olmasıdır. Daha önce de bilgisi verildiği üzere Bâbüssaâde simgesel olarak padişahı, onun gücünü ve hâkimiyetini sembolize eder[447]. Bu kapının kemerli ve kubbeli bir yapıya sahip olması da kapı unsurunun yapmış olduğu iktidar vurgusunu çifte katlar. Zira mevcut minyatürde kubbe ve kemerden müteşekkil bu kapı, hemen altında resmedilmiş olan

[445] Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, s. 258; Arslan, a. g. e., s. 29; Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 77; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 158.
[446] Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, s. 77, 78.
[447] Ortaylı, **Mekânlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı**, s. 47; İnalcık, **Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet**, s. 21; Necipoğlu, **15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimarî, Tören ve İktidar**, s. 91.

padişah figürü ile birlikte değerlendirildiğinde, bir kubbe ve kemer altında resmedilen padişah ikonografisine kapı aralar. Bu durum daha önceki minyatürün analizinde etraflıca anlatıldığı üzere yerin ve göğün desteğini alarak tahta çıkan, yeri ve göğü eklemleyen padişah imgesinin altını çizmek suretiyle iktidarı taltif eder.

Padişah figüründe görülen iktidarı yüceltici unsurlardan bir diğeri ise padişahın üzerine giymiş olduğu kıyafetleridir. Padişahın kaftanla tasvir edilmesi bir iktidar vurgusu yaparken, başına takmış olduğu mücevveze sarık da aynı vurguyu pekiştirir. Zira mücevveze sarık padişahların resmî törenlerde giymiş oldukları bir sarık tipi olması itibarıyla sultanın siyasi gücüne atıf yapan bir olgu gibi görünmektedir.

Bu sarığın üzerinde yer alan sorguçlar da aynı iktidar vurgusunu devam ettirir. Zira Türklerde hükümdarlık alâmeti olan sorguç[448] aynı zamanda egemenlik ve güç simgesi, saltanatı ve iktidarı temsil eden bir işarettir[449].

Gül İrepoğlu aynı minvalde bir söylem ile 16. yüzyılın başından itibaren Osmanlı padişahları arasında vazgeçilmez bir takı olan sorgucun, hükümdarlık alâmeti olduğunu, saltanatın devralındığı biat törenlerinde tahttaki hükümdarın ölümü ya da tahttan indirilmesi durumunda yapılan törenlerde, tahta çıkan padişahın sarığına kimi zaman bir, kimi zaman iki, kimi zaman ise üç adet mücevher sorguç konulduğunu belirtir[450]. İsmail Hakkı Uzunçarşılı ise Osmanlı padişahlarının merasim esnasında ve kabul günlerinde, tahta çıktıkları vakit başlarına Horasanî, Mücevveze, Selimî veya Yusufî denilen serpuşlardan birini giydiklerini ve bu merasim serpuşlarının üzerine bazen bir ve bazen iki ve hatta üç sorguç taktıklarını belirtilir[451]. Bu durumda minyatürde padişahın sarığında yer alan sorguçların üç adet olması da bir başka iktidar vurgusu içerir.

Padişahın belindeki altın kemer de bir iktidar sembolü olması hasebi ile mevcut minyatürde, iktidar vurgusu yapan bir unsur olarak yer alır. Zira altın[452], kemer ve dahi altın kemer Türklerde bir hükümdarlık ve hâkimiyet alâmeti olmuştur[453]. Türk

[448] Kafesoğlu, a. g. e., s. 257.
[449] İrepoğlu, **Osmanlı Saray Mücevherleri**, s. 192, 194, 220.
[450] A. e., s. 192, 214.
[451] Uzunçarşılı, a. g. e., s. 210.
[452] Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 77.
[453] A. e., s. 236, 237; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 20; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 138; İnalcık, **Kuruluş ve İmparatorluk Sürecinde Osmanlı Devlet, Kanun, Diplomasi**, s. 84; Çoruhlu,

hükümdarlarının ve beylerinin mertebelerini belirten en önemli kutlu eşyalardan biri olan kemer, bir hükümdara ait ise altından yapılmıştır[454].

Padişah figüründe iktidar olgusu üzerinden irdelenmesi gereken bir diğer olgu ise renk sembolizmidir. Bu minvalde sultanın giymiş olduğu kaftanın beyaz rengi iktidar vurgusunu pekiştirir bir mahiyet taşır. Zira beyaz renk matem rengi olmasının yanında Türklerde arılık, temizlik, berraklık, yücelik, birlik, ilklik, beraberlik, ululuk, kutluluk, adalet ve güce de işaret eden bir semboldür[455]. Bu renk devletin adalet ve gücünü simgelediği gibi devlet büyüklerinin ve rütbenin de simgesidir[456]. Ak renk aynı zamanda hükümdarlık sembolüdür[457] ve Türklerde bu rengin giyilmesi yaygın olarak hakanlara ait bir ayrıcalıktır[458]. Soyluluğu ifade eden beyaz, bey rengidir[459]. Nitekim Karahanlı devlet adamı Yusuf Has Hâcib, siyahın kul rengi, beyazın ise bey rengi olduğunu belirtir[460]. Beyaz renk, devlet büyüklerinin özellikle savaşlarda giydikleri bir giysi rengi[461] olup beyaz at ve beyaz elbise Hunlar ile Çingiz Han devletinde bir komutanlık üniforması olmuştur[462]

Erken Devir Türk Sanatı İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi, s. 217; Salim Koca, " Türkiye Selçuklu Devleti Hükümdarlarının Aldıkları ve Kullanılan Hâkimiyet ve Hükümdarlık Sembolleri", **III. Milli Selçuklu Kültürü ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (20-22 Mayıs)**, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya 1994, s. 160.

454 Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, s. 18.

455 Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 239; Durbilmez, **Türk Dünyası Kültürü**, İstanbul, Ötüken, 2017, s. 67; Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 215; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 586; Genç, **Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil**, s. 8, 9, 14.

456 Çoruhlu, a.g. e., s. 216.

457 Bayat, a.g. e., s. 71; Genç, a. g. e., s. 10.

458 Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s.117.

459 Çoruhlu, a.g. e., s. 216, 217.

460 Genç, a. g. e., s. 10.

461 A. e., s. 9.

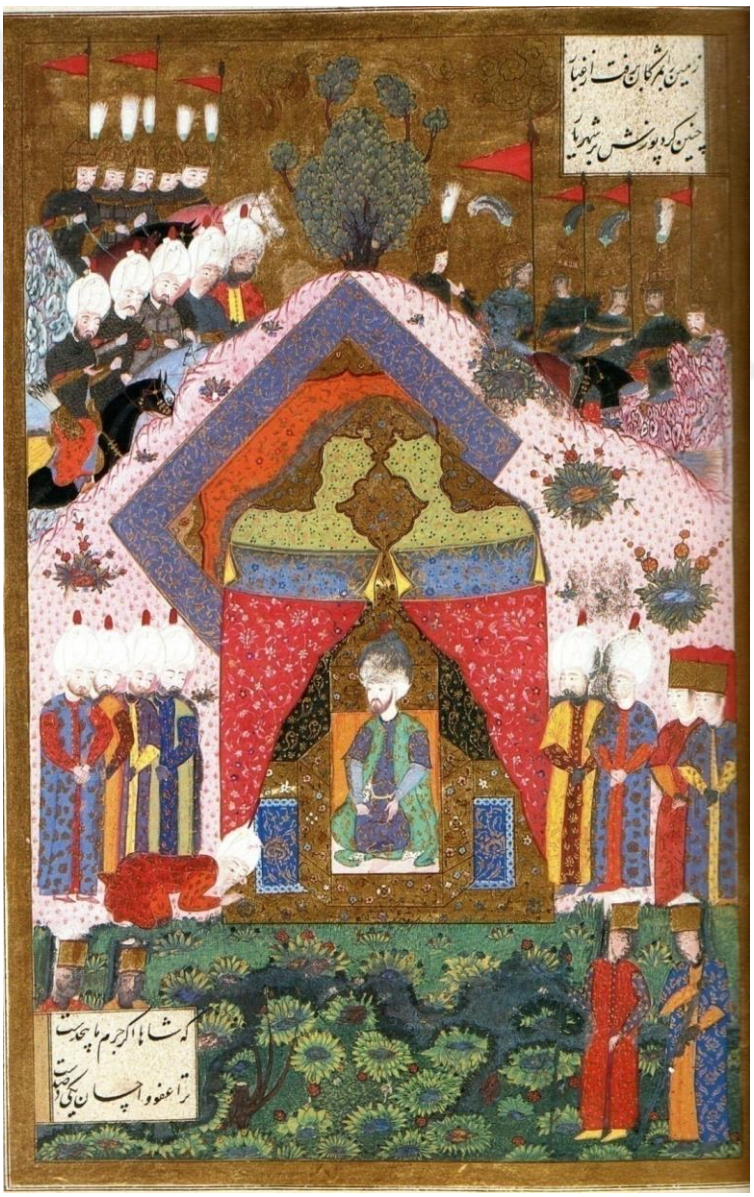
462 Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 138.

2. 2. 2. Elçi Kabul Sahneleri

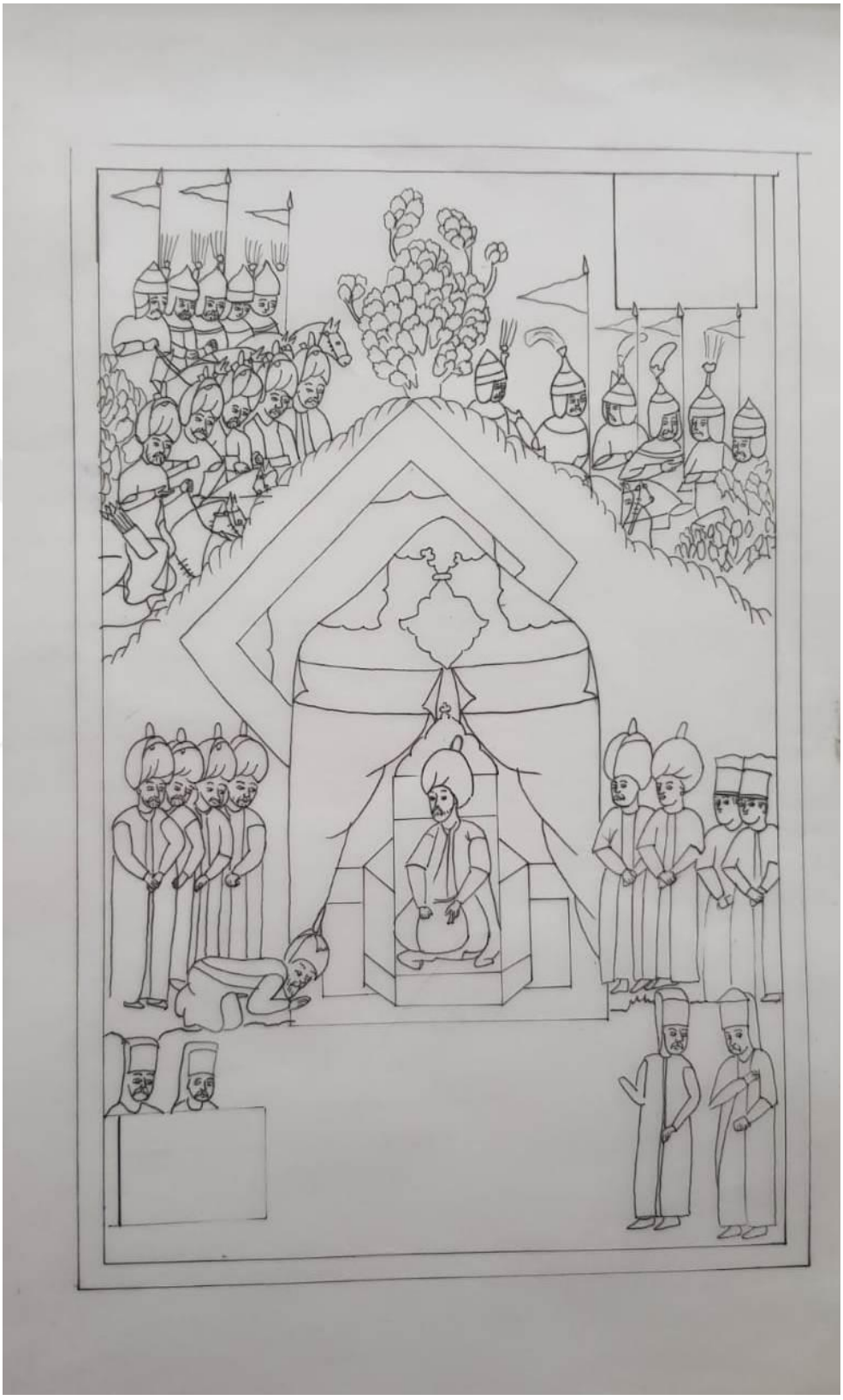
148 minyatür içerisinde Kanunî'nin yer aldığı elçi kabul sahnesi 9 tanedir. Bu minyatürlerden 4 tanesi sarayda 5 tanesi otağda gerçekleşir.

2. 2. 2. 1. Otağda Kabul

Otağda gerçekleşen elçi kabul sahnesi 5 tanedir. Bu minyatürler *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 337a, 346a, 600a; *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339), vr. 16b ve *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 55b-56a'da yer alır. Tez kapsamında bu minyatürlerin tümü analiz edilmiştir.



Resim 6: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 600a.



Çizim 14

Eser Adı: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517)

Vr. No: 600a

Tarih: 1558

Nakkaş: Nakkaş A

Ölçüler: 24×15,8 cm.

Konu: Kanunî Sultan Süleyman'ın 1554-1555 kışını geçirdiği, politik ve idari meselelerle ilgilenirken aynı zamanda rahatlamak için ava çıktığı Amasya'da kendinden af dilemek ve ihsan istemek için gelen Şah Tahmasb'ın (1514-1576) Sinan adındaki elçisini[463] Amasya dışındaki otağında kabul etmesi.

Kanunî Sultan Süleyman saltanatı boyunca uzun seneler Doğu ve Batı cephesinde mücadele vermiştir. Onun Doğu'da Safevîler ile olan mücadelesi babası Yavuz Sultan Selim'den (sal. 1512-1520) devralınmış bir süreçtir. Analizi yapılan minyatür 1553-1555 yılları arasında gerçekleşen III. İran seferi sürecinin bir parçasıdır. 1555'de Amasya Antlaşması ile sonuçlanan bu süreçte İran ve Osmanlılar arasında süre gelen uzun süreli savaşın sona ermesi adına iki taraf karşılıklı olarak birbirlerine elçiler göndermiştir. Mevcut minyatür bu elçi sürecine denk gelen bir zaman dilimini konu edinir.

Kanunî, İran seferi sırasında, Şah Tahmasb'ın meydan muharebesi için kendisiyle karşı karşıya gelmekten kaçındığı bir dönemde Erzurum'a geçmiştir. Bu süreçte İran şahı Tahmasb ateşkes ilan etmek amacıyla Erzurum'daki genel karargâha elçi yollamıştır. Bunun üzerine padişah iyi niyet göstergesi olarak sefere son vermiş, 28 Eylül 1554'de Erzurum'dan ayrılarak 30 Ekim'de Amasya'ya intikal etmiştir[464]. Amasya'da 7 ay 22 gün kalan sultan tüm kışı burada geçirmiş[465], bu süreç içerisinde devletin idari ve politik işleriyle ilgilenmenin yanında zaman zaman rahatlamak için av tertipleri gerçekleştirmiştir[466].

---

[463] Atıl, **Suleymannâme The Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, s. 229.
[464] Yücel, **Muhteşem Türk Kanunî ile 46 Yıl**, s. 86.
[465] Şahin, **Kanunî Döneminde İmparatorluk ve İktidar, Celâlzâde Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası**, s. 139; Öztuna, **Kanunî Sultan Süleyman**, s. 134.
[466] İbrahim Yıldırım, **Osmanlı Devleti'nde Elçi Kabulleri**, Kitap Yayınevi, İstanbul 2014, s. 78.

Kanunî'nin Erzurum'dan sonra Amasya'ya geçip olağan dışı bir durum olarak 2 yıl üst üste kış mevsimini Anadolu'da geçirmiş olması Şah Tahmasb tarafından tehdit olarak algılanmış, bu durum kendisini ziyadesi ile endişelendirmiştir. Bunun sonucu olarak Tahmasb, Kanunî'nin Amasya'da bulunduğu zaman dilimi içerisinde iki taraf arasında bir sulh oluşması adına Osmanlı tarafına elçi göndermiştir.

Amasya'daki süreç içerisinde Şah Tahmasb'ın elçileri Osmanlılarla daha önceki elçi süreçlerinin aksine oldukça dostane bir ilişki sürdürmüş, Osmanlılar kendilerini son derece iyi bir şekilde ağırlamıştır. Elçiler, Tahmasb'ın özrünü Kanunî'ye iletmelerinin ardından şah tarafından gönderilmiş hediyeleri padişaha sunmuştur.

Padişahın Amasya'da bulunduğu bu zaman zarfında Habsburg elçileri ile de sulh görüşmeleri yapılmış ancak bu görüşmeler benzeri bir barış havası içerisinde gerçekleştirilmemiştir. Nitekim Habsburg elçisi Ogier Ghiselin Busbecq sonraki dönemde yazmış olduğu hatıratlarında bu durumu dile getirmiştir[467].

Safevîler ile Amasya'da gerçekleşen bu olumlu süreç sonrası, 25 Mayıs 1555'de imzalanan[468] Amasya antlaşmasıyla birlikte Osmanlı ve Safevîler arasında 37 yıldır aralıksız olarak süren savaş bir süreliğine sona ermiştir[469]. Bu anlaşmanın ardından Osmanlılar İslâm'ı ve tüm Müslümanları temsil etme iddiasından vazgeçerek Sünnîlik yanlısı, Şiîlik karşıtı bir söylem geliştirmeye başlamışlardır[470]. İki tarafça benimsenen mesiyanik anlayışın, muhafazakâr Sünnî ve İsna Aşeriye Şiîliğine evrilmiş olduğu bu süreçte, Osmanlıların mesiyanik krallık ve cihanşümul hükümdarlık iddiaları yerini Sünnî İslâm halifesi, kanun, adalet ve nizam sağlayıcı hükümdar anlayışına devretmiştir. Bu süreçte Safevî rejimi de benzer bir siyasi ve kültürel süreçten geçmiştir[471].

Bu bağlamda Amasya Anlaşması her iki tarafın bir diğerini dolaylı olarak kabul ettiği, bir tür itikadî pozisyonların tesis edilmesi evresi olmuştur. Birbirine bir hayli

---

[467] Şahin, a. g. e., s. 139, 140; Öztuna, a. g. e., s. 134.
[468] Yıldırım, a. g. e., s. 80.
[469] Yücel, a. g. e., s. 87; Yücel, Sevim, **Klâsik Dönemin Üç Hükümdarı Fatih Yavuz Kanunî**, s. 181; Turgut Güler, **Demir Kuşaklı Cihângir Süleymânnâme**, Ötüken, İstanbul 2016, s. 570.
[470] Şahin, a. g. e., s. 141.
[471] A. e., s. 123, 234.

benzeyen iki rakip arasında gerçekleşen bu anlaşma, önceki dönemlerde benimsenmiş olan dünyaya dinî ve ruhanî önderlik yapacak tek bir hükümdarın hâkimiyeti altında kurulacak olan cihanşümul egemenlik iddialarını sona erdirmiştir. Bu anlaşma, her iki tarafın da mesiyanik iddialarından vazgeçip daha muhafazakâr bir dinî söylem benimsemiş olduklarının delilidir. Böylece Osmanlılar Safevîleri sapkın ve dinsiz olarak nitelemektense onları İsna Aşeriye Şiîleri olarak tanımayı kabul etmiş, Safevîler ise hac ziyaretleri için izin talebi vesilesiyle Osmanlı İmparatorluğu'nun Sünnîlik anlayışının payandalarından biri olan kutsal şehirleri koruma görevine sahip oluşlarını kabul etmişlerdir[472].

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Kompozisyonun sağ üst ve sol alt köşesinde iki metin kutucuğu yer alır. Nesta'lik hatla Farsça olarak kaleme alınmış olan bu metinlerden sağ üst köşede yer alanında:

"Öyle bir tâzim etti ki, yerin tozu onun kaşlarıyla temizlendi ve böylece şahtan özür diledi"

Sol alt köşedeki metin kutucuğunda ise:

"Ey şah, eğer bizim cezamız varsa onun affı ve ihsanı senin elindedir" anlamında ibareler yer alır.

Dikey kurgulu kompozisyonda mekân yukarıdan aşağıya doğru sırası ile altın gökyüzü, pembe zemin renkli tepe ve yeşillikli bir alandan oluşur. Sahnede dikkati çeken ilk unsur zirvesinde ağaç bulunan pembe renkli yüksekçe tepenin hemen altında, kompozisyonun ortasına denk gelecek şekilde yerleştirilmiş merkezî konumlu hünkâr otağı ve bu otağın içerisinde, zerrinkâr (altın işlemeli) bir halı üzerine yerleştirilmiş olan tahtında, iki ayağını bağdaş kurarak oturmuş merkezî konumlu padişahtır.

Minyatürde yer alan sâyebânlı otağ, 16. yy'da sıkça görülen tek direkli konik çatılı bir çadırdır[473]. Otağın tepesi yeşil renkli olup üzerinde zemini altın salbek

[472] Şahin, a. g. e., s. 143, 144, 234.
[473] Atasoy, **Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları**, s. 61.

desenleri yer alır. Otağın eteği kırmızı renkli olup yoğun tezyinat içerir. Çadırın eteği ile tepesi arasında üzeri altınla tezyin edilmiş mavi zeminli bir pervaz bulunur. Otağın sâyebânı da yoğun tezyini unsurlar içerir. Dikdörtgen formundaki sâyebânın orta kısmı turuncu renkli olup bu kısmın köşelerinde üzeri tezyin edilmiş altın zeminli dörtte bir şemse (madalyon, köşebent) motifleri bulunur. Bu turuncu alanın dört kenarı boyunca üzeri altın desenler ile tezyin edilmiş mavi zeminli bir bordür yer alır.

Otağın hemen merkezinde olan padişahın başında bordo tepelikli beyaz mücevveze sarık yer alır. Padişah uzun kollu açık mavi renkli mintanın üzerine, önde beline kadar altın düğmeleri, belinde ise kemeri olan kısa kollu lacivert bir entari giyer. Bu entarinin üzerinde yeşil tören kaftanı bulunur.

Padişahın altıgen formlu, altın tahtı, yoğun tezyini unsurlar içermekte olup yarım şemse formunda yüksek bir arkalığa sahiptir. Tahtın hemen altında tezyinatlı bir halı yer alır. Halının dört bir kenarı altın ve açık mavi renkten müteşekkil iki ayrı bordürle çevrili olup göbek kısmı laciverttir. Tezyinatlı ve zerrinkâr (altın işlemeli) halıların padişahların özel günlerinde tahtlarının altına serilmiş oldukları gerçeği göz önünde bulundurulduğunda nakkaşın mevcut halının tasvirinde gerçekçi ve belgeleyici bir tasvir anlayışını benimsemiş olduğu görülür.

Padişahın sağında ve solunda diyagonal yerleşimli iki figür dizisi bulunur. Bunlardan sultanın hemen solundakinde (kompozisyona göre sağda) sırası ile iki iç oğlan ve iki has oda ağası, sağındakinde (kompozisyona göre solda) ise dört adet vezir yer alır. Tüm bu figürler, hürmetkâr bir tavır ile elleri önlerinde bağlı, gözleri yere bakacak şekilde resmedilmişlerdir.

Vezirlerin hemen altında Şah Tahmasb'ın anlaşma için isteklerini iletmek üzere gelen elçinin, elleri ve dizleri üzerine çökerek padişaha olan hürmetini gösterdiği görülür. Elçinin padişahın önünde elleri ve dizleri üzerine çökmesi, padişah ile göz temasına girmemesi bu kabul törenlerdeki gerçekliği yansıtması açısından önemlidir[474].

Otağın hemen altında bulunan yatay olarak kurgulanmış yeşil alanda kıvrılarak akan bir su unsuru göze çarpar. Esin Atıl, bunun Amasya dışındaki bir ırmak

[474] Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, s. 52; Yıldırım, a. g. e., s. 145.

olabileceğini öne sürer[475]. Kompozisyonun sağ ve sol alt köşelerinde, ikisi sağda ikisi solda olmak üzere ırmağın hemen kenarına konumlandırılmış dört kapı ağası yer alır. Sağ alt köşede yüzleri birbirlerine dönük olacak şekilde resmedilmiş olan kapı ağalarının iletişim halinde oldukları fark edilir.

Sahnenin orta aksı üzerinde yer alan tepenin, sağında ve solunda yine diyagonal olarak yerleştirilmiş, bir kısmı miğfer ve kırmızı sancaklarla birlikte resmedilmiş yeniçeriler görülür. Tepenin solunda yer alan askerlerin bakışları merkeze, padişaha doğru yönelmişken sağ taraftaki miğferli askerler birbirleriyle iletişim halindedirler.

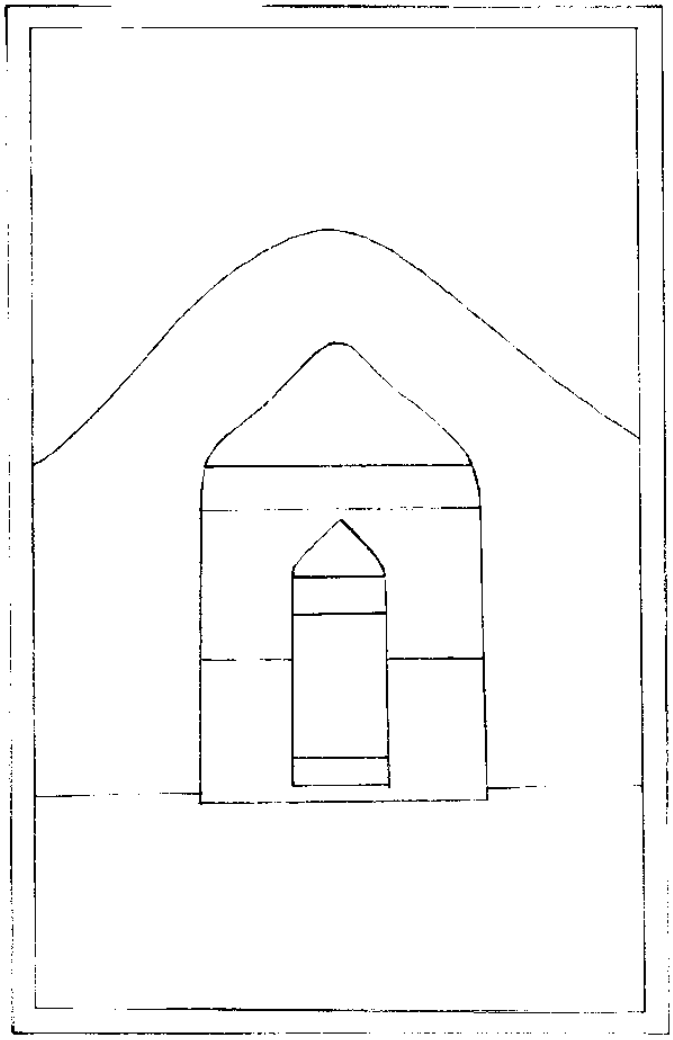
Kompozisyondaki en büyük dikey unsuru oluşturan tepenin zirvesinde yeşil yapraklı bir ağaç göze çarpar. Ağacın sağında ve solunda birer adet bulut yer alır.

Kompozisyon Kurgusu ve Renk:

Ufuk çizgisi yukarıda olacak şekilde tertip edilmiş olan kompozisyonda mekân aşağıdan yukarıya doğru sırası ile dikdörtgen pafta içerisine yerleştirilmiş yeşillikli bir alan, pembe renkli konik tepe ve altın renkli gökyüzünden müteşekkildir.

Sahne, kendi içerisinde dikey ve yatay unsurların birlikteliği ile oluşmuş bir birim şemanın içiçe tekrar etmesinden meydana gelen bir kompozisyon kurgusu içerir. Dikey ve yatay unsurlardan oluşan bu birim kalıp, tam ortasında padişah figürü olacak şekilde kompozisyonun merkezine doğru küçülerek tekrar eder (bkz. Ç. 15). Merkeze, içe doğru olan bu küçülme aynı kalıbın üç kez tekrarı ile temin edilmiştir.

[475] Atıl, a.g. e., s. 229.

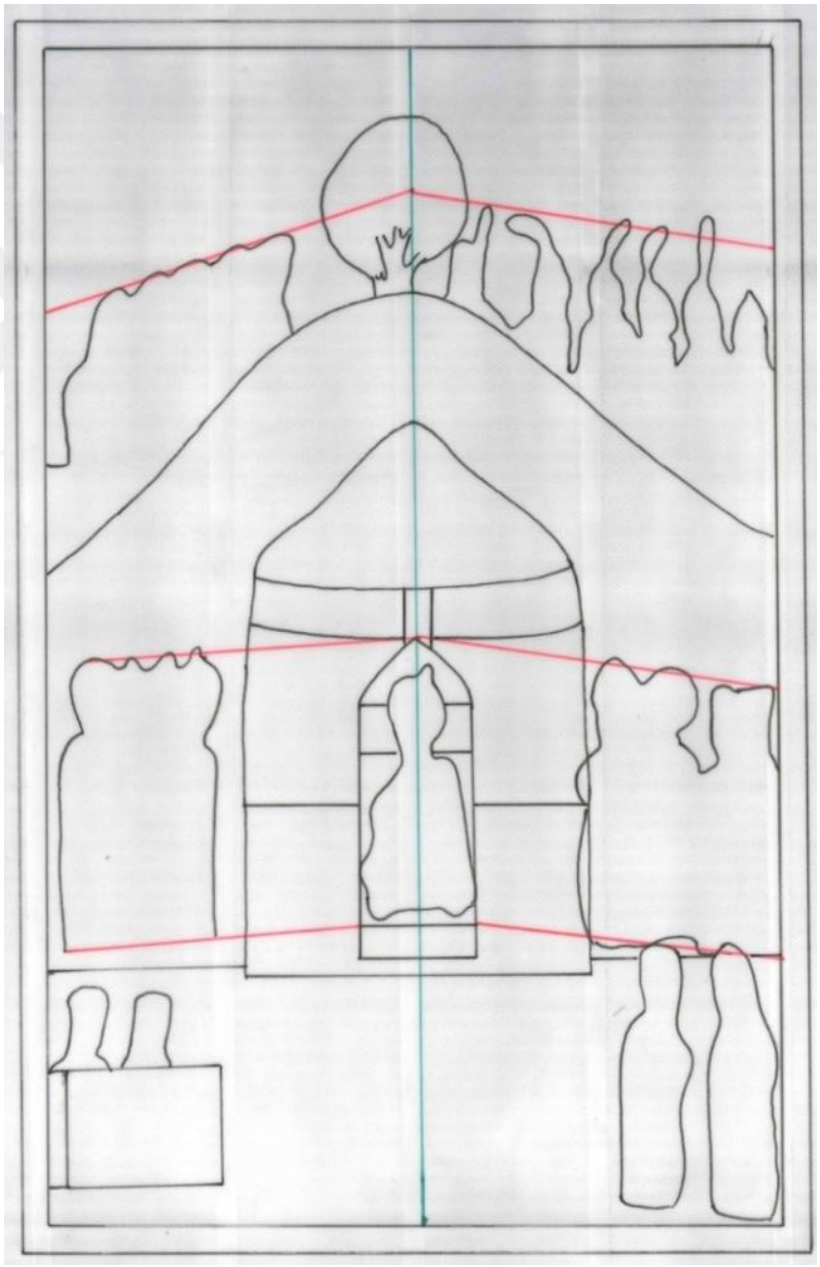


Çizim 15

Bu ana kalıp ilk olarak kompozisyonun en dışında müşahede edilmekte olup dikey olarak kurgulanmış tümsek bir tepe ile bu tepenin aksına 90 derece dik olacak şekilde sahneye yatay olarak yerleştirilmiş dikdörtgen şeklindeki yeşil zeminin birlikteliğinden oluşur. Yatay ve dikey hareketlerden oluşan bu kalıp daha küçülmüş bir şekilde bir sonraki katman olan hünkâr otağında ikinci kez tekrar edilmiştir. Otağın tümsekli üst kısmı ile yerde bulunan dikdörtgen şeklindeki halıdan oluşan bu ikinci katmanın ardından mevcut kalıp bir kez daha küçültülerek padişahın üzerinde oturmuş olduğu yatay ve dikey paftalardan müteşekkil olan tahtta bir üçüncü kez tekrar edilmiştir. Bu tekrarlı şema, merkezinde dikey olarak yer alan padişah figürü ile sona erer.

Dikkat edilecek olursa nakkaş dıştan içe doğru küçülen (içten dışa doğru büyüyen) içiçe geçen bu tekrarlı kalıpta bir otağ kalıbını kendine model almış, bu kalıbı içe doğru katman katman küçülterek devam ettirmiştir. Bu tekrarlayan kalıbın bir yurt tipi çadır formunda olduğu fark edilir.

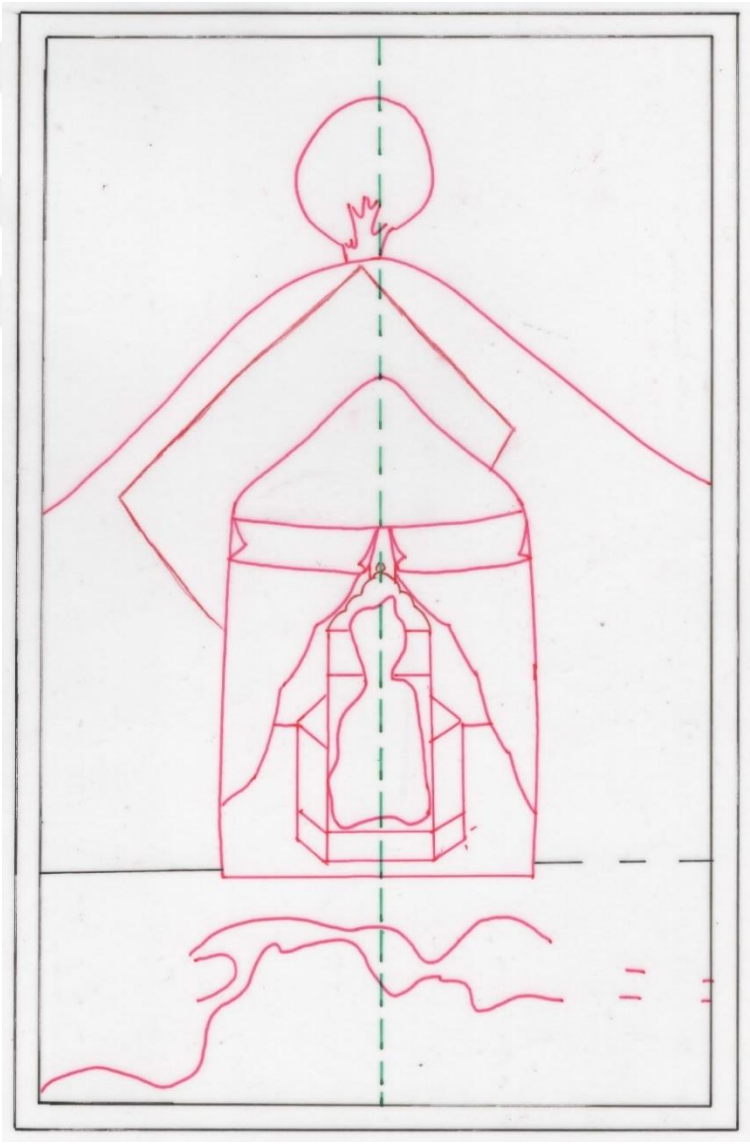
Kompozisyonda tepe noktası ağaç olacak şekilde sahnenin tam ortasından geçen bir simetri ekseninin var olduğu görülür (bkz. Ç. 16). Bu simetri yalnızca mekânda değil figürlerin yerleşiminde de kendisini gösterir.



Çizim 16

Figürlerin dizilimine bakıldığında tepenin sağında ve solunda yer alan figür gruplarının oluşturmuş olduğu diyagonal hatların ağaç unsuru üzerinde, padişahın sağında ve solunda yer alan figürlerin oluşturmuş oldukları diyagonal hatların ise padişah figürü üzerinde birleşmiş oldukları fark edilir (bkz. Ç. 16).

Minyatürde kompozisyonun tam merkezinden geçen bir aksın varlığı dikkati çeker (bkz. Ç. 17). Bu aksın üzerinde ağaç, dağ, sâyebân, otağ, altıgen taht, padişah, halı ve su unsurlarının var olduğu görülür.



Çizim 17

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Minyatürün kompozisyonu iktidar vurgusu açısından ele alındığında göze çarpan ilk unsur yurt tipi çadırı modelinde tasarlanmış olan bir kalıbın sahnenin dışından merkeze doğru içiçe katman oluşturacak şekilde tekrar edilmesinden elde edilen mekân kurgusudur (bkz. Ç. 15). Bu kurgunun barındırmış olduğu iktidar vurgusu Türk kozmolojisi üzerinden temellenir.

Eski Türk inanışında evren, yer ve gökten müteşekkil bir unsurdur[476]. Bu ikilide "yer" olarak belirtilen kısım vatan toprağına tekabül eden kutsal "yer ve su" (yer-sub) ikilisinden meydana gelmekte olup bu ikilinin birlikte göğü tamamladıklarına inanılmıştır[477]. Kimi kaynaklarda "yer-su" ikilisindeki "yer" kavramı yerine "dağ" teriminin de kullanıldığı görülmektedir[478]. Türk kozmolojisindeki "yer-su" sahası, dağları, ormanları ve suları ile Türk milletini koruyan kutsal bir mekân olup dağ, su, ağaç, orman ve kaya kültleri "yer-sub" adıyla da ifade edilmişlerdir[479]. Bu inanışta hükümdarın, gökte Tanrı'nın, yerde ise vatan toprağını oluşturan yer ve suyun yardımı ile tahtında oturduğuna, bulunduğu bu yerden yer ve sulara hükmettiklerine inanılmıştır[480]. Nitekim bu anlayışın yansıması olarak Türk'ün yer ve suyunun sahibinin Türk kağanı olduğu görüşü benimsenmiştir[481].

W. Radloff "yer-su" ikilisini bir hâkimiyet sembolü olduğunu belirtir[482]. Osmanlı sultanlarının "karaların ve denizlerin hâkimi, "kara ve denizlerin halifesi (yer-su)" unvanlarını kullanılmış olmaları[483] bu anlayışın Osmanlılarda da kısmen devam ettirilmiş olduğunu gözler önüne serer. Nitekim *Süleymannâme*'nin mevcut sahneyi

---

476 Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 187, 188; Tekin, **Orhon Yazıtları, Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk**, s. 37; Memiş, **Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Bazı Kesitler**, s. 63; Niyazi, **Türk Devlet Felsefesi**, s. 172.

477 Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 57, 163; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 188, 409, 417, 418; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 40; Taş, **Türk Düşüncesinde Kozmogeni Kozmoloji**, s. 72.

478 Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 302; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 418, 555; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 31, 40.

479 Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 41; Bahattin Uslu, **Türk Mitolojisi**, , Kamer Yayınları, İstanbul 2017, s. 50.

480 Niyazi, a. g. e., s. 36; Tekin, a. g. e., 5, s. 37, 59, 63; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s.305, 306; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 417, 418; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 44, 45, 57; Taş, a. g. e., s. 202, 231.

481 Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 459.

482 Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 56.

483 Turan, **Hilafet Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına**, s. 226; Barthold, **İslam'da İktidarın Serüveni Halife ve Sultan**, s. 114.

konu edinen 600b'deki metninde bu durum altı çizilen bir husus olmuştur. 600b'deki "… karalardaki ve denizlerdeki şahlar ayağının toprağından öpmeye geliyorlardı" şeklindeki ibare mevcut kompozisyonda görsel unsurlar ile altı çiziliyor olduğu düşünülen yerin ve suların hâkimi hükümdar imgesinin eserin metninde de bir karşılık bulduğunu gözler önüne serer.

Türklerde "yer-su" inanışı tam bir vatan anlayışıdır. Zira yurdun yer ve suları aynı zamanda "vatan" demektir[484]. Merkeziyetçi anlayışa sahip Türk kozmolojisinde, Türk vatanı (yer-su) kâinatın merkezinde yer alır ve dünyanın dört yönünün birleştiği noktada, tam ortada Türk "orda"sı yani hükümdarlık merkezi yer alır. Bu bağlamda hükümdarın kendisi de bir merkezdir[485]. Hunlardan itibaren eski Türklerde mekân, "vatan" merkezli olarak kutsal kabul edilmiştir. Bu inanışa göre "vatan" fizikî bir mekân olmaktan öte dinî bir içeriğe de sahip olup dünyanın bir prototipini teşkil eder[486].

Mevcut kurguyu anlayabilmek adına değinilmesi gereken bir başka mevzu da Türklerdeki makro ve mikro kozmos kavramlarının birlikteliğidir. Türklerin dünyanın (makro-kozmos) şeklini çadırlarının (mikro-kozmos) düzenine uygun bir şekilde, çadırlarını da dünya modelinin[487] küçük bir modeli olacak şekilde tasarlamış olmaları Türk kozmolojisindeki makro-kozmos ve mikro-kozmos arasındaki etkileşimi, bu ikisinin birbiri üzerine olan yansımalarını gözler önüne serer[488]. Nitekim Türklerdeki devlet ve cihan hâkimiyeti anlayışının bir yansıması olan "Güneş bayrağımız, gökyüzü çadırımız olsun", "İlimizin çadırı yukarıdaki gök olsun; dünya devletimiz olsun" şeklindeki ifadeler dünya (evren) ve çadır arasındaki analojinin varlığına işaret etmiş olması ile yukarıdaki bilgileri teyit eder bir mahiyet taşır. Bu evren modelinde "gök çadırı" göğe denk gelirken, bu çadırın tabanı ise dünya olarak görülmüştür[489]. Bu

---

[484] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 409, 418; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi I1**, 2015, s. 40; Taş, a. g. e., s. 72, 74; Ünver Günay, Harun Güngör, **Başlangıçlarından Günümüze Türklerin Dinî Tarihi**, Bilge, İstanbul 1997, s. 63.

[485] Taş, a. g. e., s. 72, 159, 231; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 237,327, 319; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s.74.

[486] Taş, a. g. e., s. 186.

[487] Buradaki dünya modeli kavramı, yer ve gökten müteşekkil evren anlayışına denk düşmektedir.

[488] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 43, 292; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 39.

[489] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 26, 49; Gültepe, **Oğuznâme**, s. 209; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 203.

bağlamda Fuzuli Bayat, Oğuz Kağan'ın torunlarının çadırda oturmasının da Türklerdeki evren modeli kavramının maddîleşmiş bir şekli olduğunu belirtir[490].

Türklerde mikro-kozmosun makro-kozmosa, makro-kozmosun da mikro-kozmosa bu şekildeki yansıması sıklıkla müşahede edilen bir durum olmuş bu ikisinin bütünlüğü hiçbir şekilde imha edilmemiştir[491]. Bu birliktelik hali Türklerde, çadırdan ve evden başlayarak devletin sınırlarına kadar uzayan ve hatta bazen de dünyayı içine alan yurt anlayışında da müşahede edilir[492]. Zira burada da içiçe geçmiş katmanlı bir yapının varlığı göze çarpar.

Görüldüğü üzere çadır-dünya (evren), vatan-dünya, mikro kozmos-makro kozmos şeklindeki bu ikili sistem (dualizm), her birinin bir diğerine gerek anlamca gerekse şema olarak bir model, bir kalıp, bir prototip teşkil ettiği, biri diğerini kuşatan içiçe geçmiş katmanlı düşünce anlayışının yansımasıdır.

Bu bilgiler eşliğinde düşünüldüğünde içten dışa doğru sırası ile hükümdar tahtı, hünkâr otağı, dağ ve yeşillik alandan müteşekkil içiçe geçmiş tekrarlı otağ kalıbının bir görsel tekrarın ötesinde Türklerdeki katmanlı ve içiçe geçmiş evren, makro-kozmos ve mikro-kozmos anlayışının bir yansıması olabileceği fikri akla yatkın gelmektedir.

Mevcut sahnede üzerinde oturmuş olduğu taht ile birlikte dünya (evren) modeline denk düşen padişahın, yer ve gök ikilisini ve dolayısı ile dünyayı (evreni) sembolize eden bir çadır içerisinde resmedilmesi, bu çadırın biri göğe diğeri yere tekabül eden dağ ve yeşillikli alandan müteşekkil bir dış mekân içerisinde resmedilmesi ve bu dış mekânın da evreni sembolize eden bir çadır formuna sahip olması, bir bütün olarak anlam birlikteliği oluşturarak yukarıdaki tespiti destekler bir mahiyet taşır.

Merkezden dışa doğru büyüyerek devam eden içiçe geçmiş tekrarlı otağ kalıbı mikrodan makroya, küçükten büyüğe, çadır ve evden, devlet sınırları ve dünyaya uzanan, içiçe geçmiş katmanlı vatan, yurt ve evren anlayışına da vurgu yapan bir anlam katmanı barındırıyor gibi durmaktadır. İç içe geçmiş katmanların her birinin anlamca "yer-su", "vatan" ve "yurt" kavramlarına yapılan tekrarlı bir vurgu içeriyor olması

[490] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 43.
[491] Bayat, a.g. e., s. 292, 296.
[492] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 163.

yukarıdaki tespiti destekler. Dış mekân kurgusunda dağ ve kıvrılarak akan su (ırmak) şeklinde tezahür eden "yer-sub", "vatan", "yurt" anlayışı ikinci katmanda bir yurt tipi hünkâr otağı şeklinde vücut bulur ki yurt tipi çadır ve hünkâr otağı da Türk kozmolojisinde yurda ve vatana tekabül eden unsurlardır[493].

Kompozisyonda padişahın otağının, tam da bu yer (dağ) ve suyun kesiştiği yerde, merkezde konumlandırılmış olması ise yerin ve suyun desteği ile tahtta oturan, yerin ve suyun sahibi hükümdar imgesini pekiştiren bir anlam katmanı barındırıyor gibidir.

Bu minyatürün yatay ve dikey unsurlardan oluşması Türk dünya modeline atıfta bulunan bir kurgu gibi görünmektedir. Zira bilindiği üzere Türk dünya modeli de dikey ve yatay mekân kavramına uygun olarak tasarlanmıştır[494].

Merkezinde padişahın yer aldığı, Türklerdeki "yer-sub" (yer-su) (dağ-su), "vatan", "vatan toprağı" kavramlarına denk olduğu düşünülen tekrarlayan otağ kalıbı, yalnızca "vatan" kavramına değil eş zamanlı olarak "merkez" kavramına da atıf yapıyor gibi görünmektedir. Zira eski Türk inanışında Türk yurdunun, dünyanın ve dahi evrenin merkezinde yer aldığı, Türk hakanlarının otağlarını kurup oturdukları yerin de devletin ve dünyanın orta yeri ve merkezi olduğu inanışı hâkimdir[495]. Türklerde hünkârın kendisi de bir merkezdir. Bu noktada Türklerde evrenin merkezinin profan âlem ile ilâhî âlemi birbirine bağlayan noktalar olduğu ve hayatla ölümün burada birleştiği bilgisini de vermek gerekir[496]. Nitekim Oğuz Kağan Destanı'nda da Oğuz, kozmik bir merkez ve yeryüzünün merkezi olarak görülmüştür. Yerin ve göğün merkezinde yer alan Oğuz Kağan'ın yapmış olduğu göksel ve yersel evlilikler de yeri ve göğü birbirine eklemleyen bir eylem olarak kabul edilmiştir[497].

Bu bilgiler eşliğinde mevcut minyatür okunmaya çalışıldığında padişah ve otağının merkezde, "yer-su" sahasında, vatan topraklarında, yeri ve göğü eklemleyecek şekilde dikey bir şekilde konumlandırılmış olduğu göze çarpar. "Merkez

[493] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s.113.
[494] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 43, 47; Taş, **Türk Düşüncesinde Kozmogeni Kozmoloji**, s. 185.
[495] Ögel, Türk Mitolojisi, c. II, s. 319; Lewis, **İslam'ın Siyasal Söylemi**, s. 18.
[496] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 103.
[497] Taş, a. g. e., s. 163, 165, 202.

ve vatan" kavramlarının her ikisine birden atıf yapan bu tespit, tekrarlayan otağ kalıbının "yurt", "vatan" kavramına denk düştüğüne dair yapılan bir önceki yorumu da destekler mahiyettedir.

Sahne içerisinde "vatan" ve "merkez" kavramlarına atıf yapan bir başka olgu daha dikkati çeker. Kaynaklardan anlaşıldığı üzere Türklerin en önemli yurtları her daim dağlık ve akarsularca zengin bölgeler olmuştur[498]. Bu kutsal yurtlarda ise her daim merkezî bir kutsal dağ yer almıştır. Örneğin Oğuzların ilk yurdu sayılan bölgedeki Kür-tag ve Or-tag adlı dağları, Doğu'da Göktürklerin Ötüken dağı, Batı Türklerinde Tanrı dağları, Uygurların Kut dağı, Kadır-Kan dağları ile Anadolu'daki birçok dağlar Türklerin kutlu ve mukaddes dağları arasında yer almıştır[499].

Kadim Türk başkentlerinden biri de Ötüken'dir. Türk ve Moğol halklarının kutsal vatanı, Göktürklerin başkenti olan Ötüken'in yer ve sularının mukaddes olduğu, kutsal bir merkez, Türk cihan devletinin merkezi ve kutsal vatan sembolü[500] olduğu düşünülmüştür.

Kağanın oturduğu ve dünyanın dört yönünü birleştiren kutsal bir vatan niteliğini taşıyan Ötüken, kutsal-profan, merkez-dış dünya zıtlığında önemli bir rol oynamış, dış dünyayı merkeze, profanı kutsala bağlayan bir yer, bir sınır noktası olmuştur. Kutsal nesnelerin merkezde olması düşüncesi çerçevesinde Ötüken sadece manevî bir merkez değil, aynı zamanda evrenin dört tarafının birleştirici kavşağı olan doğal bir merkezdi. Kağanın ordusu da soyut ve somut içerikli dikotomik bir merkez olan bu yerde birleştirici fonksiyonunu yerine getirirdi[501]. Türklerin bu önemli yurdunun merkezi ve kutsal bir Ötüken dağı bulunur, Göktürk kağanı bünyesinde kaynaklık ettiği dört nehri bulunduran bu dağda otururdu[502].

Türklerin en önemli yurtlarının her daim dağlık ve akarsularca zengin bölgeler olduğu ve bu kutsal yurtlarda her daim merkezî bir kutsal dağın olduğu bilgisi göz önünde bulundurulduğunda, bu minyatürde göze ilk çarpan unsurun merkezî bir dağ

---

498 Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 90, 92, 93, 168; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 543; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı,** s. 102.

499 Ögel, **Türklerde Devlet Anlayısı**, s. 71; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 559, 583.

500 Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 61: Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 42, 43, 45, 46; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 209.

501 Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 45.

502 A. e., s. 43; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 102.

ve bu dağın eteğinde bulunan bir akarsu olduğu fark edilir. Mekân kurgusunun temelini oluşturan dağ ve akarsu ikilisinin minyatür içerisindeki baskın varlığı bu minyatürde dünyanın merkezinde yer alan kutsal Türk yurduna atıfta bulunan bir kurgunun var olabileceği fikrini akla getirmektedir.

Ötüken, Orhun-Yenisey yazıtlarında vatan, kutsal toprak sembolüne çevrilmiş, Türk ve Moğol halklarının kutsal vatanı veya "Yer Anası" olarak biçimlenmiştir. Moğollaşmış Alar Buryatları ise yerin sahibini, Edugen/Etügen diye adlandırmış, Etügen'i ihtiyar bir bayan olarak bilip, onun yerin içinde yaşadığına, insanlara zenginlik ve evlat verdiğine inanmışlardır[503]. Mitolojik Ana'nın başlıca sembolü beşik, vatan ve toprak olup bu üçlü sembol Umay ve Ötüken/Etügen kavramları ile bağlantılı olduğundan Mitolojik Ana'nın baş türevleridir[504]. Nitekim halk etimolojisinde ve adlandırılmasında Etügen, rahim anlamında kullanılmış, Kâşgarlı *Divânü Lugâti't-Türk*'de "umay" sözcüğünü, doğum yaptıktan sonra kadının rahminden çıkan bir şey (plasenta) olarak belirtmiş ve Umay'a tapan kimsenin çocuk sahibi olacağını söylemiştir[505]. Fuzuli Bayat da Buryatlarda Umay'ın rahmi anlamına geldiğini, Etügen anlayışının da ana rahmi anlamında Umay'la eşleştirildiğini ve işlevsel görevlerinin de aynı olduğunu belirtir[506]. Yine Türklerde dağ, insan vücudu ile bağlantılı görülmekte olup evrenin bir modelidir ve ağaç ve mağara ile birlikte kozmik doğuş (türeyiş) ile ilgili bir motiftir. Mitolojik Ana'nın türevi olarak görülen dağ, sabahları güneşi rahminden dışarı bırakarak, geceleri onu yutar[507]. Uygur Türeyiş Destanı'nda da Kutlu Dağ şişerek yarıldığı ve içerisinden hakan çocuklarının çıktığı bir yerdir[508].

Bu bilgiler göz önünde bulundurularak minyatürdeki katmanlı kompozisyona bakıldığında bu yapının yenilenme ve başlangıç anlamlarına gelen rahimle ve dolayısıyla vatan ve toprakla özdeşleştirilebileceği fikri akla gelmektedir. Bu bağlamda padişah tahtının arka kısmına tekabül eden zeminin siyah renkte olması farklı bağlamları düşündürtür. Zira bu siyah rengin minyatürün merkezinde bulunan otağın içinde karanlık bir boşluk hissini oluşturması oldukça manidardır. Otağın

---

503 Bayat, a.g. e., s. 43, 46.
504 A. e. s. 42.
505 A. e. s, 47; Mahmûd el-Kâşgarî, **Dîvânü Lugâti't-Türk**, İstanbul, Kabalcı, 2007, s. 621.
506 Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 47, 48.
507 A. e., s. 226; Taş, **Türk Düşüncesinde Kozmogeni Kozmoloji**, s. 138, 139, 143, 144, 147.
508 Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 87.

içerisinin mekân olarak karanlık bir boşluğa dönüştürülme arzusu, kendisi de karanlık bir boşluk olan rahme atıfta bulunan bir hareket gibi görünmektedir. Bu siyah renk vasıtası ile içiçe otağ şeklinde tekrarlanan kurguda, içe doğru, merkeze doğru oluşan derinlik duygusunun rahmin içine doğru olan bir hareketi sembolize ediyor olabileceği düşünülmektedir. Bu sahnede konuyu merkeze alan bir hareket gibi görünmektedir.

Bu noktada dağ motifi ile bağlantılı olan mağara kavramına da değinmek gerekmektedir. Türk türeyiş destanlarında mağara dağ ile birlikte telakki edilmektedir[509]. Bu ikisi birbirini tamamlayan unsurlar olup mağara bizzat dağın içinde ya da hemen onun altında yer alır[510]. Eski Türk düşüncesinde mağara dişi cinsel uzvun simgesi olarak bilinen en eski ana rahmi olup Türk ve Moğol düşüncesinde tarih öncesinden beri var olmuş bir semboldür[511]. Dağ içindeki mağaralar yaratılış, doğum ve ana rahmi ile ilintilidir[512]. Mağara kültü, üremeyle ve kozmik doğuşla alakalıdır ve Mitolojik Ana'nın artım simgesi, onun rahmi rolünü oynar. Semada beyaz bulutların arasında oturan Mitolojik Ana, doğum ve üremenin kontrolüne sahip olup hem mağaranın hem de göğün sahibidir. Mağarada doğurulan kahramanları, Yer Ana'nın koruması da Türk destanlarında kendine yer bulmuştur[513].

Doğal sığınak yerleri olan mağaralar, ilk insanların yaşayış yeri, dini ayinlerin yapıldığı kutsal mekânlar olup gizli saklı dünya ile insanların yaşadığı âlem arasında bir geçit görevini üstlenmişlerdir[514]. Mağaradan çıkan her şey yeni bir yaşam bulur. Atalar kültü ile de alakalı olan mağara, Göktürk türeyiş mitlerinde kurdun, Türklerin ecdadını doğurduğu yerdir[515].

İslâmiyet'te Hz. Muhammed'in vahyi mağarada alması, ilk sufilerin mağarada inzivaya çekilmeleri, mağara paradigmasının yalnız fiziksel değil manevî değişimin de kaynağı olduğunu gözler önüne serer[516].

---

509 Taş, a. g. e., s. 147.
510 Renè Guénon, **Âlemin Hükümdarı Dinlerde Merkez Sembolizmi**, İnsan Yayınları, İstanbul 2014, s. 73.
511 Bayat, a. g. e., s. 32, 33, 35; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 26; Taş, a. g. e., s. 145, 146.
512 Necati Gültepe, **Türk Mitolojisi**, Kapı, İstanbul 2017, s. 385.
513 Bayat, a. g. e., s. 32, 35; Taş, a. g. e., s. 138, 139.
514 Bayat, a. g. e., s. 33; Ögel, a. g. e., s. 25, 26.
515 Bayat, a. g. e., s. 34; Ögel, a. g. e., s. 26; Taş, a. g. e., s. 131.
516 Bayat, a. g. e., s. 34.

Bütün doğal kapalı mekânlar, dağ ve kaya delikleri, mağaralar, karanlık tüneller Türk mitolojik geleneğinde yeni bir başlangıcın simgesidirler. Bu semboller eşliğinde mevcut minyatür değerlendirildiğinde daha önceki tespitler neticesinde minyatürün merkezindeki Ötüken, vatan, rahim üçlemesine denk düşen otağın aynı zamanda bir başlangıç simgesi olan mağara sembolizmine de denk düştüğü fikri akla yatkın gelmektedir. Mağaranın tıpkı otağ gibi Türk kozmolojisinde bir merkez motifi olması[517] ile de bu denkliğin bir kez daha dikişlendiği görülür. Minyatürün anlattığı tarihsel süreç göz önüne alındığında sahnede yer alan otağın bir başlangıç simgesi olan mağara sembolizmini barındırıyor olabileceği düşünülmektedir.

Osmanlılar ve Safevîler arasında bir dizi elçi kabulleri sonrası[518] yapılan Amasya Antlaşması'nın ardından Osmanlılar ve Safevîler, kendilerini tüm Müslümanların lideri olarak gördükleri cihanşümul hâkimiyet anlayışından vazgeçerek yeni bir başlangıç yapmışlardır[519]. Bu yeni başlangıç ile birlikte Osmanlıların kendilerini Sünnî Müslümanların, Safevîlerin ise kendilerini Şiî Müslümanların lideri olarak benimsemeleri, mevcut minyatürdeki otağın yeni bir başlangıç anlamına gelen mağara sembolizmine denk düşebileceğini düşündürtür. Zira minyatürde resmedilen elçi kabulü yeni bir başlangıcın mayası olmuş ve Amasya Anlaşması ile sonuçlanmıştır.

Mağaraların dağlarda bulunması, kutsal merkez çerçevesinde değerlendirilen dağın kutsal türeme ile bağlantılandırılan mağara unsuru ile bir birliktelik içermesi, mağara-dağ ikilisinin kozmik düzenin oluşmasında önemli bir rol üstlendiğini gözler önüne serer. Bu bağlamda Türklerde mağara kültü dağ unsuru ile birlikte anılmıştır[520]. Nitekim mevcut minyatürde de içerisinde padişahın bulunduğu, anlamca mağara unsuruna denk düşen otağın orta kısmı da bir dağın eteğine rast gelmektedir. Bu durum sahne içerisinde kozmik öğelerin varlığı üzerinden yol alan bir kurgunun varlığını bir kez daha ortaya koyar.

---

[517] Taş, a. g. e., s. 161.
[518] Bu minyatürde sözü edilen elçi kabullerinden biri resmedilmiştir.
[519] Şahin, **Kanunî Döneminde İmparatorluk ve İktidar, Celâlzâde Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası**, s. 143, 144, 234.
[520] Bayat, a. g. e., s. 36.

İslâmiyet'te Hz. Muhammed'in vahyi mağarada alması, ilk sufilerin mağarada inzivaya çekilmeleri, mağara paradigmasının yalnız fiziksel değil manevî değişimin de kaynağı olduğunu gözler önüne serer[521].

Türk-İslâm düşüncesinde mağara, kurtarıcıların[522] çıkacağı kutsal mekân olarak da bilinir. Bu bağlamda minyatürde mağaraya denk düşen otağın içerisinde Kanunî Sultan Süleyman figürünün bulunmuş olması oldukça anlamlı bir kurgu gibi görünmektedir. Zira Kanunî bir dönem Müslümanların kurtarıcısı (mehdi) olarak görülmüştür[523]. Bu bilgi mevcut minyatürde otağ ve mağara benzeşmesinin var olabileceğine dair tespiti destekler bir mahiyet taşıyor gibi durmaktadır. Bu durum Kanunî'nin dinsel anlamda bir kurtarıcı olduğuna dair olan inancın minyatürün kurgusunda da bir görsel karşılığının olabileceğini düşündürtür.

Mağara, ana rahmi, doğurganlık simgesi olduğu gibi, ilk insanların veya büyük kahramanların da mezarıdır. Bu bağlamda doğum ve ölüm zıtlığını bir arada tutan bir sembole dönüşmüştür[524]. Mağaranın zıtlıkları eklemlemesi, Ötüken'e, Türk yurduna ve vatana olan atfı da içerir. Zira Ötüken de maddî ve manevî, soyut ile somutun, ölüm ile hayatın eklemlendiği böylesi dikotomik bir merkezdir. Tüm bu bilgiler eşliğinde analizi yapılan minyatürde, aynı anda Ötüken'e, vatan, yurt kavramlarına ve rahim sembolüne bir vurgunun söz konusu olabileceği fikri akla yatkın gelmektedir. Bu anlamca içiçelik, minyatürün kurgusunda büyükten küçüğe, somuttan soyuta olan anlam katanlarının varlığı ile de desteklendiği görülmektedir.

Minyatürde yerin ve göğün, soyut ile somutun, makro ile mikro-kozmosun eklemlenme hali ocak kültü ile de açıklanabilir. Ocak somut anlamda çadırın, genel anlamda ise kozmosun sembolü olup ocakta ateşin tütmesi ailenin mevcudiyetine ve evrenin düzenine işarettir[525]. Bilindiği gibi ateş ve ocak da Türklerde kozmik ekseni temsil eder ve kozmik merkeze dikey olarak bağlıdır[526]. Mitolojik dünya modelinde merkez simgesini üstlenen ateş ve ocak, insanı, yukarı âlem ruhlarını ve yeri

[521] Bayat, a.g. e., s. 34.
[522] A. e., s. 36.
[523] Faroqhi, **Osmanlılar Kültürel Tarih**, s. 137.
[524] Bayat, a.g. e., s. 37.
[525] A. e., s. 122.
[526] A. e., s. 128; Gültepe, a. g. e., s. 385; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 554.

birleştirme görevine sahip olarak dikey yapıdaki koruyuculuk işlevini yerine getirir. Merkez simgesi olan, mikro-kozmosta çadırın ortasında bulunarak aileyi birleştiren ateş ve ocak, makro-kozmosta evrenin ışıklanmasını sağlayan güneşi simgelemektedir[527]. Bu minvalde güneşin Türklerde hükümdarlık sembolü olduğunu[528], renginin sarı[529], sarı rengin de ocak ve hükümdar gibi merkezi temsil ettiğini[530] belirtmek yerinde olacaktır.

Eski Türkler ocağı çoğu kez soyla alakalandırmış, onu dinî bir kurum niteliğinde görmüşlerdir. Alevi toplumunda dedelere, ocak denilmesi Türklerin ocak kültüyle ilgilidir. Ocaklı kişiler inancı Türk-İslâm âleminde kendine yer bulmuş, ocaklı kişilerin Hz. Ali ve dolayısı ile Hz. Peygamber soyundan gelmesi şeklinde bir değişim geçirmiştir[531]. Osmanlı hanedanının silsilenâmeler yolu ile soylarını Hz. Âdem'den başlayıp peygamberlere, büyük âlim ve kahramanlara bağlamaları da ocaklı olma, soylu olma telakkisi ile bağlantı kurar.

Ocakla ilgili verilen tüm bu bilgiler eşliğinde minyatürde padişah figürünün ocak kavramı üzerinden de anlamlandırılabileceği görülmektedir. Bu minyatürde, ocak sembolizminin varlığı, yeri göğü, dünya ile ukbâyı, somut ile soyutu eklemleyen merkez sembolizmine yapılan tekrarlı vurgu ile teyit edilebildiği gibi, padişahın tam arka kısmına denk gelen taht kısmında merkez, güneş ve ocak kavramlarını sembolize eden sarı rengin ve şemse formlu taht arkalığının kullanılmasıyla da desteklenir. Bu durum ocak kavramının kompozisyondaki merkez vurgusu ve renk sembolizmi üzerinden varlık alanı bulabileceğini düşündürtür. Bu minyatürde Kanunî, bir padişah ve halife olarak adeta yeri ve göğü eklemleyen bir ocak, bir merkez olarak örgütlenmiştir demek doğru bir tespit gibi görünmektedir.

---

[527] Bayat, a. g. e., s. 128, 129.

[528] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 300; Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, s. 55: Niyazi, **Türk Devlet Felsefesi**, s. 75.

[529] Bayat, a. g. e., s. 301; Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 55; Durbilmez, **Türk Dünyası Kültürü**, s. 73; Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 219.

[530] Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 55; Bayat, a. g. e., s. 46; Çoruhlu, a. g. e., s. 219; Annemarie Von Gabain, "Renklerin Sembolik Anlamları", **Türkoloji Dergisi**, y. y. y., 1968, c. III, s. 107; Genç, **Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil**, s. 35; Fatagül Küçük Tursun, "Türk Atasözlerinde Renkler", **Renk Kitabı**, Kitabevi, İstanbul 2017, s. 22.

[531] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 122.

Kompozisyonda ocak vurgusu tüten ocağın düzen kavramı ve soy kavramları ile olan bağlantısı göz önünde bulundurularak da bir varlık alanı bulunur. Minyatürde Kanunî figürünün tüten bir ocağa işaret ediyor olması durumunda mevcut kurgu sultanın varlığı ile düzenin teminatı olduğuna vurgu yapabileceği gibi sultanın soyuna da atıf içeren bir anlam katmanın barındırır. Zira soya olan atıf Osmanlıların kendi soylarını üstün gören anlayış ile örtüşmektedir. Bu kurgu Kanunî'nin kendi döneminde kalem alınan bu eserde iktidarı yüceltmeye yönelik bir hareket gibi görünmektedir. Nitekim *Süleymannâme*'nin mevcut minyatürü anlatan 600b'deki metninde "Osman soyundan gelen şah…" şeklindeki bir ibarenin olması soya olan atfın eserin metninde de karşılık bulduğunu gösterir.

Ateş, mikro merkezde (yurdun ortası) olan ocakta bulunur, aile-ocak ruhlarını birleştirir ve kozmik modelde Mitolojik Ana'ya bağlanır[532]. Tüm bu bilgiler eşliğinde mevcut minyatürde ateş, ocak, mağara, rahim, yeni başlangıç, Mitolojik Ana, Umay, Ötüken, vatan, yurt, çadır, dağ, ağaç, yer-sub, yer-gök, yer gök eklemlemesi, hükümdar, makro ve mikro-kozmos birlikteliği şeklinde birbirini anlamca tamamlayan harikulade bir katmanlar silsilesinin var olduğu düşünülmektedir. Sözü edilen tüm bu kavramların hepsi merkez olgusu ile bağlantılıdır. Merkez olgusu ise mekân ve zamanın gerçekleşmiş olduğu bir nokta olup bu noktada bir doğuş söz konusudur[533]. Nitekim incelenen minyatür Safevîler ve Osmanlılar arasında başlayacak yeni bir sürecin başlangıcı ve doğumu niteliğindeki Amasya Antlaşması ile sonuçlanacak bir sürecin ilk adımı niteliğinde olan İran elçisinin kabulünü konu edinmiş olması ile tam anlamıyla böylesi bir doğuma vurgu yapmaktadır. Bu ise mevcut kompozisyonda içiçe, katmanlı bir anlam silsilesi oluşturacak şekilde tasarlanmış bir kurgunun varlığını bir kez daha göze çarpar.

Kompozisyonda göze çarpan bir başka ikili de dağ ve ağaç unsurlarıdır. Dağ ve ağaç ikilisi Türk kozmolojisinde birbirini tamamlayan iki unsurdur[534]. Bu bağlamda merkeze dikey olarak yerleştirilmiş dağ ve onun tam tepesinde yer alan ağaç ikilisinin kompozisyonda bir baskın unsur olarak anlamlı bir birliktelik oluşturduğu

[532] Bayat, a.g. e., s. 130.
[533] Taş, a. g. e., s. 158.
[534] Taş, a. g. e., s. 147, 148.

düşünülmektedir. Zira dağ ve ağaç ikilisi bir başka açıdan da Türklerin, Göktürkler ve daha sonra Çingiz Han'a kadar uzanan devletlerinin başkenti olan Ötüken'e bir vurgu yapıyor gibidir. Nitekim Türklere göre kutsal bir yer olan Ötüken de kaynaklarda böyle kutsal dağlar ve ağaçlar içeren bir yurt olarak tanımlanır[535]. Ötüken ayrıca Türklerde cihan devletinin başkenti olup kutsal merkez kavramı üzerine inşa edilmiş bir yurttur. Türk kaynaklarına göre burası Tanrı'nın dünyaya, dünyanın da Tanrı'ya en yakın olduğu yerdir[536]. Dağ ve orman bu dünya ile öteki dünyanın, hayatla ölümün, gizli ile açık olanın, merkezle periferin sınırını oluşturan, öteki âleme açılan bir kapı görevini üstlenir[537]. Dağ ata ruhunu da barındıran bir yer olup soyu olduğu kadar vatanı, vatanın ve milletin bütünlüğünü de sembolize eder[538].

Hayat ile ölümün birleştiği yer olan dağın doğurganlık fonksiyonu da bulunur. Nitekim Türk mitolojisinde ilk insanı bir dağın veya taşın doğurduğuna inanılmıştır[539]. Dağın doğurganlık fonksiyonu Türk destanlarında da kendine yer bulmuş, Hakasların Altın Arık Destanı'nda milli destan kahramanı olan Altın Arık ve atı dağdan doğmuştur[540].

Dağın doğurganlık bağlamında ilk ata, ecdat olarak şekillenmesi bazı araştırmacılar tarafından onun hayat gücünü kendinde barındırması ile karakterize edilir. Dağ ilk ecdat, soyun atası ve koruyucusu, hayat kaynağı, yaşam menşei olarak görülmüş, boyların ve kabilelerin her birinin kutsal dağları olmuştur. Dağ, dünyayı bir arada tutan yerin kemeri ve kazığı, kozmik hayat enerjisini barındıran, bu enerjiyi paylaştıran kozmik bir eksendir[541]. Bu bağlamda Mitolojik Ana, dağ, ağaç ve mağara kavramları ile bağlantılı bir unsur olarak görülmüştür[542].

Türklerde Ötüken dünyanın ortası, cihan devletinin başkenti[543], kutsal bir yer olarak görülmüş, Orta Asya'yı hâkimiyeti altına almak isteyen bir Türk devletinin

---

[535] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 303, 543; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 543; Bayat, a.g. e., s. 42, 44, 223.
[536] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 303; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 489; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 61.
[537] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 223.
[538] Bayat, a.g. e., s. 36, 226, 227; Taş, a.g. e., s. 143, 144.
[539] Bayat, a.g. e., s. 277.
[540] A. e., s.230; Taş, a. g. e., s. 138, 139.
[541] Bayat, a.g. e., s. 224, 231, 234, 237; Taş, a.g. e., s. 140, 142, 143.
[542] Bayat, a.g. e., s. 239.
[543] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 61.

burayı alarak başkent yapmak zorunda olduğuna, buraya sahip olmayan Türk boyunun ise büyük bir devlet kuramayacağına inanılmıştır. Bu sebeple büyük Türk hükümdarları Ötüken'i alarak onu yurt edinmişlerdir. Nitekim Ötüken, Göktürklerin, Büyük Hun Devleti'nin, Uygur Kağanlığı'nın, Çigiz Han İmparatorluğunun başkenti olmuştur[544].

Göktürklere göre dünyanın merkezinde yer alan Türk yurdunun tam ortasında yer alan kozmik dağ, Türklerin mukaddes dağı Ötüken'dir[545]. Ötüken'e sahip olamayan, onu başkent yapamayan bir devlete Türkler tabi olmazlardı[546]. Burayı terk ederlerse başlarına türlü felaketlerin geleceklerine inanılırdı[547]. Ötüken'in önemine Göktürk Yazıtlarında sıkça yer verilmiştir. "Türk(lerin) hakanı Ötüken dağlarında oturur (ve oradan hükmeder) ise ülkede (hiçbir) sıkıntı olmaz", "Ötüken topraklarında oturup (buradan Çin'e ve diğer ülkelerle) kervanlar gönderirsen, hiç derdin olmaz. Ötüken dağlarında otururbut sonsuza kadar devlet sahibi olup hükmedeceksin", "Ötüken dağlarından daha iyi (bir yer) asla yok imiş! Devletin yönetileceği yer Ötüken dağları imiş!"[548], "Kağan ve Türk milleti Ötüken'de yerleşince güney, kuzey, doğu, batıda bulunan bütün Türk boyları da bize katıldı"[549] sözleri yukarıdaki söylemi destekler niteliktedir. Dünyanın merkezindeki Türklerin ülkesinin dışında kalan yerlerde ise onların düşmanları yaşardı[550]. Ötüken merkezli Türk vatanı, kutsal varlıklar tarafından korunmakta olup Türkler tarafından kutsal kabul edilmiştir[551].

Yukarıda verilen bilgiler eşliğinde mevcut minyatür değerlendirildiğinde, kompozisyonda dağ kavramı üzerinden Ötüken'e, mağara ve rahim kavramlarına bir kez daha vurgu yapılmış olabileceği fikri akla gelmektedir. Böylece eski bir Türk inancının Osmanlı minyatürü içerisine resimsel bil dil olarak girerek Kanunî Sultan Süleyman'ın Türk soyundan geldiğine, onun cihanşümul bir hükümdar olduğuna, bir mehdi olarak yeryüzünün merkezinde olan büyük yurdunda, yerin ve göğün, yerin ve

---

544 Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 299.
545 Taş, **Tük Düşüncesinde Kozmogeni, Kozmoloji**, s. 185.
546 Niyazi, **Türk Devlet Felsefesi**, s. 37.
547 Taş, a. g. e., s. 185.
548 Tekin, **Orhun Yazıtları, Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk**, s. 35, 37, 53.
549 Niyazi, a.g. e., s. 37.
550 Taş, a. g. e., s. 186.
551 A. e., s. 187; Taşağil, **Kök Tengri'nin Çocukları: Avrasya Bozkırlarında İslam Öncesi Türk Tarihi**, s. 176.

suyun, Tanrı'nın desteği ile hüküm sürüyor olduğuna atıf yapıyor olabileceği fikri akla gelmektedir.

Bu minyatürde Türk vatanı kavramı üzerinden merkez olgusuna yapıldığı düşünülen vurgu başka kavramlar ile de bir birliktelik oluşturur. Bilindiği gibi Türk kozmolojisi merkeziyetçi bir anlayışa göre şekil almıştır. Bu anlayışta Türklerin yurdu kâinatın merkezinde, dünyanın dört yönünün birleştiği noktada yer alırken buranın tam ortasında Türk "orda"sı yani hükümdarlık merkezi bulunmaktaydı. Bu hükümdarlık merkezinin "Altun" ya da "Temur Kazık" denilen Kutup Yıldızı'nın tam altında konumlanmış olduğuna inanılmakta idi. Göğün zirvesi sayılan Kutup Yıldızı'nın tam altına rast gelen "yer-su" sahasında, yüksek bir dağ misali set üzerinde, dünya hükümdarının ikametgâhı yer almakta idi[552]. Hükümdar bulunduğu bu yerde Gök-Tanrı tarafından bütün insanlığın üzerine oturtularak tüm insanlığın hakanı olarak görülmüş[553], Gök Tanrı'dan kut almış olması hasebiyle de onun mümessili sayılmıştır[554].

Göktürk kağanları da Tanrı'nın izni ile tahta çıkmakta ve göğü temsil eden Tanrı ve yeri temsil eden "yer-su" ruhlarının desteğini almakta idi. İsmail Taş'a göre bu durum evren katları arasında kağan merkezli bir iletişimin varlığını göstermektedir[555]. Türk kozmolojisinde, Türk hükümdarının aynı zamanda yeri ve göğü eklemleyen bir Kutup Yıldızı olduğuna inanılması sözü edilen evren katları arasındaki kağan merkezli iletişimin varlığını gözler önüne serer.

Bu noktada şu bilgiyi de vermek yerinde olacaktır. Göktürk Yazıtlarında değinildiği gibi Türk hükümdarı yerin ve göğün arasında, kulların üzerinde hakan olarak oturarak evren içerisinde konumlanmıştır[556]. Türk hükümdarı, bu konumunda yerin ve göğün desteğini alarak güçlenir[557] ki Türk kozmolojisinde yer ve gök birbiri

---

552 Taş, a. g. e., s. 159; Niyazi, a. g. e., s. 87-88.
553 Niyazi, a. g. e., s. 170; Balcı, **Destanlar, Kitabeler ve Kutadgu-Bilig'den Örneklemelerle Türk Devlet Töresi**, s. 47.
554 Taş, a. g. e., s. 159.
555 Taş, a. g. e., s. 202, 231.
556 Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s.31, 36; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 185; Niyazi, a. g. e., s. 170, 172; Balcı, a. g. e., s. 47; Tekin, a. g. e., s. 37; Memiş, **Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Bazı Kesitler**, s. 63.
557 Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 31, 225.

ile çatışan ayrı ayrı unsurlar değil bölünmez bir bütündür[558]. Hükümdar bulunduğu bu konumu ile yeri ve göğü birbirine eklemleyen yerin ve göğün hükümdarıdır.

Türk'ün yer ve suyunun sahibi Türk kağanı Tanrı'dan aldığı kut, iktidar ve yönetme hakkı ile yeri ve göğü eklemleyen bir Demir Kazık, bir Kutup Yıldızı, bir merkez olup onun hâkimiyeti altındaki Türk yurdunun ise dünyanın merkezinde yer aldığına inanılmıştır[559]. "Göğün direği" ve "kutup" anlayışı Türkler Müslüman olduktan sonra da kendine yer bulmuş, Hz. Muhammed yerden göğe doğru uzanan bir gök direği olarak görülmüş Aleviler buna Hz. Ali'yi de eklemişlerdir[560].

Mevcut minyatürü doğru bir bağlamda okuyabilmek adına "Temur (Altun) Kazık", "Kutup Yıldızı" kavramlarını, kompozisyonda ağırlıklı olarak varlığını hissettiren otağ kavramı ile de birleştirmek yerinde olacaktır. Bilindiği gibi Türklerin kullanmış olduğu yurt tipi çadır ve otağ Türk kozmolojisinde yer ve gökten oluşan, bu ikisini birbirine eklemleyen evren kozmolojisinin küçük bir modelidir. Oğuzlar, han otağını yer ile göğün birleştiği yere oturturlardı[561]. Türk kozmolojisinde yer ve gökten oluşan evreni sembolize eden çadırın direği bir gök direği, bir dünya ağacı olup gökle yer arasına atılmış bir eksen, yeri ve göğü birleştiren bir gök direğini, "Kutup Yıldızı'nı" bir başka deyiş ile "Demir Kazığı" (Altın Kazık) sembolize ederdi[562]. Eski Türk inanışında ise Kutup Yıldızı evrenin merkezinde ruh âlemi ile madde âlemini birleştiren bir kutlu kapı[563], göğün kapısı[564] olarak görülmüştür. Bu bağlamda çadırın ortası da dünyanın göbeğini sembolize etmiştir[565].

Bu bilgiler nazarında var olan minyatüre bakıldığında merkezinde dikey olarak konumlanmış padişah figürünün bulunduğu tekrarlı yurt tipi çadırı şemasının, yeryüzünün ve dolayısı ile Türk vatanın merkezinde konumlanan, yerin ve göğün

---

[558] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 187, 188.
[559] A. e., s. 206, 319, 459; İnalcık, **Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve Adâlet**, s. 36; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 46.
[560] Ögel, a. g. e., s. 213, 214.
[561] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s.43, 49, 113; Bayat, a. g. e., s. 43.
[562] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 213, 214; Bayat, a. g. e., s. 43; Mircea Eliade, **İmgeler ve Simgeler**, Doğubatı, Ankara 2017, s. 58; Bayat, a. g. e., s. 283, 290, 291.
[563] Ögel, a. g. e., s. 128, 214, 231.
[564] Gültepe, **Türk Mitolojisi**, s. 446.
[565] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 43.

desteğini alarak, yeri ve göğü eklemleyen bir direk, bir Kutup Yıldızı olan padişah imgesine atıfta bulunuyor gibi görünmektedir.

Burada padişah, Türk kozmolojisinde Türk yurdunun (ki bu kompozisyonda tekrarlı kalıbın yer-sub, yer-su atfı yaptığını, bunun da vatan ve yurt kavramına denk düştüğü daha önce belirtilmişti) dünyanın merkezinde olduğu anlayışına uygun olarak kompozisyonun merkezinde bir yerde, yerin ve suyun sahibi olacak şekilde dağ ve akarsu yatağının kesiştiği yerde konumlanmıştır. Padişah bu şekildeki bir kompozisyon kurgusu ile adeta yeri ve göğü birleştiren bir figüre, bir Kutup Yıldızı imgesine dönüştürülmüştür. Sultan bulunduğu bu merkezde, tıpkı Türk kozmolojisindeki gibi yerin ve suyun desteği ile tahtında oturmakta, kompozisyonda dikey konumlanmış pembe renkli dağ ile yatay olarak yerleştirilmiş dikdörtgen biçimli alan içerisinde kıvrılarak akan suyun birbirleri ile kesiştiği alanın orta kısmında bir yere konumlanmıştır. Kompozisyonun tam merkezine tekabül eden padişahın sırtını yasladığı zeminde merkezi sembolize eden sarı rengin kullanılmış olması da bu merkez olgusunu pekiştirir bir mahiyet taşır. Zira sarı renk Türklerde merkezi temsil eden kutsal vatanın da rengidir[566].

Padişahın merkezde konumlanan, yeri ve göğü eklemleme hali kompozisyonda dağın tepesine yerleştirilen ağaç ve padişahın tam arkasında dikey olarak yerleştirilmiş dağ figürü ile bir kez daha pekiştirilmiştir. Zira bilindiği üzere Türk kozmolojisinde dağ ve ağaç merkez figürler olup, yeri ve göğü eklemleyen gök direkleridir ve Kutup Yıldız'ına denk düşerler. Dağa benzeyen hükümdar, bu hali ile yüce bir dağ gibi yer ve gök arasındaki iletişimi sağlar[567]. Yine Türk kozmolojisinde ağaç evrenin dikey yapılanmasını temsil eder[568]. Eski Türk inanışlarında yeri ve göğü birleştirdiğine inanılan bu gök ağaçları[569] tıpkı bu minyatürde olduğu gibi bir dağ üzerinde

[566] Bayat, a. g. e., s. 39, 46; Durbilmez, **Türk Dünyası Kültürü**, s. 74; Von Gabain, "Renklerin Sembolik Anlamları", **Türkoloji Dergisi**, s. 107; Genç, **Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil**, s. 35; Küçük Tursun, "Türk Atasözlerinde Renkler", **Renk Kitabı**, s. 22.

[567] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 68, 103; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 128, 214, 216, 2 23, 231, 225, 552, 583, 611, 612; Bayat, a. g. e., s. 19, 60, 62, 177; Taş, a. g.e., s. 149; Asan, **Amıt Ağaç Kavramının Fiziksel, Görsel ve Sosyokültürel Dayanakları**, s. 151, 157; Esin, **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, s. 12, 26.

[568] Taş, a. g. e., s. 148.

[569] Asan, a. g. e., s. 155, 159.

bulunurlar[570]. Bu kompozisyonda bir dağ üzerine yerleştirilen ağaç kurgusunun tam da bu kadim bilginin resimsel bir dile çevrimlenişi olduğu düşünülmektedir.

Kompozisyonda padişahın yeri ve göğü, madde ile soyutu, dünya ile ukbâyı eklemleyen bir unsur olarak vurgulanma hali Demir Kazık kavramı üzerinden varlık bulduğu gibi Ötüken, ağaç, dağ, mağara, ocak ve halife kavramları üzerinden de varlık alanı bulur. Zira Ötüken, kutsal-profan, merkez-dış dünya zıtlığında önemli rol oynayan dış dünyayı merkeze, profanı kutsala bağlayan bir yer, bir sınır noktası iken, ocak da kozmik bir merkez, insanı, yukarı âlem ruhlarını ve yeri birleştiren bir unsurdur[571].

Dünya ve ukbâyı eklemleme hali Osmanlı padişahlarının aynı zamanda bir halife olması üzerinden de kendine varlık alanı bulur. Bilindiği üzere Yavuz Sultan Selim'in 1517 yılında Mısır'ı fethi ile birlikte halifelik Osmanlılara geçmiştir. Halifeliğin Osmanlılara geçmesi ile birlikte padişah siyasi ve ruhanî iktidarı kendi şahsında toplamıştır. Hem bir halife hem de bir sultan olan Osmanlı hükümdarı aynı anda dinî ve dünyevî hâkimiyetin temsilciliğini üstlenmiş, dünya ile ukbâyı, yer ile göğü eklemleyen birer figüre dönüşmüştür. Halil İnalcık, iktidarın göksel ve dünyevî kökenlerine işaret eden sultan-halife unvanının ikili iktidarın ifadesi olduğunu belirtir[572]. Bu kompozisyonda tam da bu ikili iktidarın imgesel olarak ifade edildiği görülmektedir. Halife olgusunun ikili iktidara sahip oluşu, Türk kozmolojisinde Kutup Yıldızı'nın evrenin merkezinde ruh âlemi ile madde âlemini birleştiren bir kutlu kapı[573] olarak görülmesi inancı ile de örtüşmektedir.

Mevcut minyatür, anlattığı dönemi (Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanat dönemi) göz önünde bulundurularak değerlendirildiğinde bahsi geçen yeri ve göğü eklemleyen ikili iktidar (halife-sultan) olgusunun anlamlı bir temele oturduğu görülür. Zira Kanunî, kendi döneminde çağdaşı Şarlken (V. Karl/V. Charles) (1500-1558) gibi tek bir hükümdarlık altında ruhanî ve siyasi otoriteyi birleştirmek isteyen bir hükümdar

[570] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 103; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 612; Bayat, a.g. e., s. 62.
[571] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 128, 129.
[572] Turan, **Hilafet, Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına**, s. 227, 228.
[573] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 128, 214, 231.

idi[574]. Kanunî döneminde Osmanlı siyasi merkezi, padişahı zaman zaman Sünnî İslâm'ın halifesi, zaman zaman cihanşümul hükümdarlık iddiası olan sahib-kıran (mesiyanik bir kumandan), zaman zaman da müceddid olarak sunmuştur[575]. Öyleyse bu minyatürün denk geldiği zaman dilimi göz önünde bulundurulduğunda kompozisyonda yeri ve göğü eklemleyen bir hareketin var olduğuna dair tespitin anlamlı bir zemine oturduğu fark edilir. Bu durum mevcut kompozisyonda nakkaşın Kanunî Sultan Süleyman'ın yeri ve göğü eklemleme politikasını görsel bir dile dönüştürmüş olabileceği düşüncesini destekler bir mahiyet taşır.

Bu minyatürde İslâmiyet öncesi Eski Türk inanışları ile İslâmiyet'in kabulü sonrası benimsenen inanışlar birbirini destekleyecek şekilde bir bütün haline getirilmiştir. Bu bütünlükçü anlayış minyatür içerisinde bir resim dili olarak kendine yer bulmuştur. Minyatürdeki bu dil padişahın bir gök direği, bir Kutup Yıldızı olarak kompozisyonda dikey olarak konumlanmış olması ile de kendine varlık alanı bulur. Zira aynı anda hem dini (halife) hem de dünyevi bir lider olan padişahın kompozisyon içerisindeki bu dikey konumu onun yeri ve göğü birleştiren konumuna atıf yapar.

Kanunî, bir halife olarak İslâm devletinin başı, koruyucusu, icracısı, şeriatın tefsircisi ve dinin hâmîsi idi. İdaresi altındaki topraklarda bütün Müslümanlar, Allah ve peygamberden sonra ona mutlak bir şekilde itaat ederlerdi[576]. Bu minyatürde hilâfet kavramı üzerinden yapılan vurgu, Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının ilk yıllarında hilâfet mefhumunun, padişahın yetkisinin Allah tarafından verildiği anlayışının altının çizilmiş olması ve altı çizilen bu olguların Kanunî'nin hem dünyevî hem de uhrevî âleme hükmetme iddialarını meşrulaştırmak için kullanılmış[577] olması gerçeği ile birlikte düşünüldüğünde anlamlı bir hal alır. Zira mevcut örtüşme hali, bu minyatürün kendi döneminin padişah, iktidar ve hilâfet arasındaki bağlamı doğru bir şekilde yansıttığının bir kanıtı olarak görülebilir.

Bilindiği üzere kubbe ile kare ve dikdörtgen birlikteliğinden meydana gelen şema Asya sanatında (Türklerde) ve İslâm sanatında yerin ve göğün birlikteliğini

[574] Şahin, **Kanunî Devrinde İmparatorluk ve İktidar Celâlzâde Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası**, s. 77.
[575] A. e., s. 82.
[576] Lybyer, **Kanunî Sultan Süleyman Döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nun Yönetimi**, s. 164.
[577] Şahin, a. g. e., s. 65.

sembolize eder[578]. Daire göğü sembolize eden bir şekil iken kare ve dikdörtgen, yeri sembolize eden geometrik şekillerdir[579]. Yine bilindiği üzere dikey eksen içkin ve aşkın olan ontolojik birliğe, öze karşılık gelirken yatay eksen varlık mertebesini, yeri ve dünyayı sembolize eder[580].

İncelenen bu minyatür de yatay ve dikey eksenlerin birlikteliğinden hâsıl olmuştur. Kompozisyonda dikey olarak yerleştirilen kubbe biçimli dağ ve yatay olarak yerleştirilmiş dikdörtgen biçimli su yatağı, sırası ile kubbe ve dikdörtgen şekline sahip olmaları, kompozisyon içerisine dikey ve yatay yerleştirilmiş olmaları ile gök ve yere tekabül etmektedirler. Nitekim kompozisyonun genel şeması olan otağ kalıbının da yer ve gökten müteşekkil, yatay ve dikey unsurlardan oluşan Türk evren kozmolojisine denk düşmesi aynı anlamı destekler niteliktedir. Bu durum var olan minyatürde dâhiyane şekilde kurgulanmış, birbirini destekleyen anlam katmanlarının varlığını gözler önüne serer.

Dıştan içe doğru küçülerek tekrarlayan içiçe dizilmiş bu katmanlı kalıp kompozisyonun merkezine, padişaha doğru yönlenen bir derinlik algısı oluşturarak izleyicinin bakışlarını merkeze yöneltir. Padişahın oturmuş olduğu tahtın arka zemininde kullanılan siyah renk ile de bu durum desteklenir. Bu hareket merkez olgusuna bir kez daha atıfta bulunur. Bu durum mevcut kurgunun izleyicinin bakışını ele geçirmeye yönelik bir eylem olabileceği fikrini akla getirir. Resmin içinden çıkarak izleyicinin karşısına dikilen bir iktidar bakışının varlığını hissettiren bu kurgu, izleyicinin bakışını ele geçirip sahne içerisindeki serbest hareketine engel olarak onu kompozisyon içerisindeki tek bir noktaya, padişaha (iktidara) doğru yöneltir. İzleyici bu kompozisyonda bakan bir unsur olmak yerine iktidar tarafından kendisine bakılan bir unsura dönüştürülür. Bu kurguda göze ilk çarpan iktidarın kendisidir. Bu durum mevcut kurgunun iktidar vurgusu üzerine temellenmiş olduğu fikrini güçlendirir. Hans Belting'in "… her kültür insan doğasını (dolayısıyla da gözü) boyunduruğu altına alır;

[578] Bruckhardt, **Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat**, s. 145; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 34, 44, 45.
[579] Bruckhardt, a. g. e., s. 23, 129; Bayat, a. g. e., s. 2909; Gültepe, a. g. e., s. 382.
[580] Bruckhardt, a. g. e., s. 47; Bayat, a. g. e., s. 34, 37.

kamusal ve özel yaşamın toplumsal normlarına tabi kılar"[581] sözleri yukarıdaki çözümlemeyi destekler bir mahiyet taşır.

Yapılan çizimlerde kompozisyon içerisinde izleyicinin bakışının yönlendirildiği iki merkez saptanmıştır (bkz. Ç. 16). Bu merkezlerden biri ağaç iken bir diğeri padişah figürüdür. Ufuk çizgisini oluşturan dağın sağında ve solunda diyagonal olarak yerleştirilmiş olan yeniçerilerin bulunduğu hat bir çizgi ile birleştirildiğinde bu iki diyagonal çizginin ortada ağaç figüründe birleştiği görülür. Padişahın sağına ve soluna diyagonal olarak yerleştirilmiş figür grupları yukarıda olduğu gibi bir çizgisel hat ile birleştirildiğinde ise bu diyagonal çizgilerin bu defa padişah figüründe birleştiği fark edilir. Bu iki odak noktasının, izleyicinin bakışını ele geçiren, resimden çıkıp izleyiciye yönelen iktidar bakışına atıfta bulunuyor olabileceği düşünülmektedir. Ancak bu ikili odak üzerine inşa edilen kurgu başka anlam katmanları da içerir. İlginçtir ki bu iki odak noktası, yani ağaç ve padişah figürü aynı dikey hat üzerinde yer alırlar (bkz. Ç.16, Ç. 17). Bu durum kompozisyonda vurgulanmak istenen bakış, iktidar, merkez, çadır direği, yeri göğü birleştiren göğün direği, Kutup Yıldızı vurgusunu akla getirir.

Kompozisyonda mekân kurgusu üzerinden değinilmesi gereken bir başka durum da padişah otağının bir dağ eteğinde konumlandırılmış olarak resmedilmesidir. Dede Korkut'ta dağların etekleri yer yer dernek ve av yeri olarak görülmüştür[582]. Bahaeddin Ögel de dağlarda hakanlık ve başkomutanlık otağının dikilmesinin savaş ilanı veya ordu avının başlangıcı olduğunu belirtir[583]. Av ise bozkır halklarında yalnız eğlence ve eğitim sahası değil, aynı zamanda hesapların yapıldığı, planların kurulduğu, zorlukların aşıldığı, devlet meselelerinin çözüldüğü bir sahadır[584]. İncelenen minyatürde Kanunî Sultan Süleyman'ın politik ve idari meseleler ile ilgilenirken aynı zamanda rahatlamak için ava çıktığı 1554-1555 kışını geçirdiği Amasya'da kendisinden af dilemek ve ihsan istemek için gelen Şah Tahmasb'ın elçisini[585] Amasya dışındaki otağında kabul etmesi konu edilmiştir. Sözü edilen bilgiler çerçevesinde

[581] Hans Belting, **Floransa ve Bağdat Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi**, Küy, İstanbul 2012, s. 23.
[582] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 577.
[583] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 578.
[584] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 215.
[585] Atıl, **Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, s. 229.

mevcut minyatür değerlendirildiğinde nakkaşın bahsi geçen minyatürde av ve dağ eteği ilişkisini bilerek bir mekân kurgusu gerçekleştirmiş olabileceği fikri akla gelmektedir.

Bu minyatüre bir bütün olarak bakıldığında kurguda kullanılan katmanlı sembolizmin İbnü'l Heysem'in (965-1040) imgelerin insanın gözünde değil, hayal gücünde oluştuğu, hayal gücünün ise içsel duyular ile zuhur ettiği, dışsal duyulara hitap eden imgelerle tasvir edilemeyeceği gerçeğinin bir yansıması gibidir. Zira İslâm sanatında imgeler hayal gücü ile göz arasındaki engelin ötesinde hiçbir görme teorisinin ulaşamadığı bir alan olan beyinde oluşur[586]. İşte bu minyatürdeki görme biçimi barındırdığı anlam katmanları ile tam da bu paralelde bir görme biçiminin ürünü gibi görünmektedir.

İbnü'l Heysem'e göre görünür dünya okunarak algılanır[587]. Nitekim mevcut minyatür, sahip olduğu katmanlı yapı ile bakmak yerine okunmak üzere örgütlenmiş bir dil içerir.

Ağaç unsuruna dair daha önce değinilmiş olan sembolik açılımlara ek olarak bu minyatürdeki ağaç unsurunun hükümdarlık, soy[588], cihan devleti vurgusu[589] yapmakta olduğunu da belirtmek gerekir. Bilindiği üzere büyük Türk devletlerinin kurucuları olan hükümdarlar bu devletleri kurmadan önce rüyalarında hep bir ulu ağaç görmüşler ve bu rüyalar sağ kolları olan vezirleri ya da bağlı oldukları manevî kişilikler tarafından kendilerinin büyük bir devlet kuracaklarına dair bir işaret olarak yorumlanmıştır[590]. Rüyada bir ağacın filizlenip büyümesi, Osmanlılar da dâhil tüm Türklerde dünya hâkimiyeti, hükümdarlık veya güç kazanma sembolü olarak görülmüştür[591].

---

[586] Belting, a. g. e., s. 37.
[587] Belting, a. g. e., s. 117.
[588] Asan, a. g. e., s. 195; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 180.
[589] Niyazi, a. g. e., s. 226; Balcı, a. g. e., s. 210.
[590] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 554; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 605; Niyazi, a. g. e., s. 226; Balcı, a. g. e., s. 210; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 66.
[591] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s.223, 604; Niyazi, a. g. e., s. 176.

Türklerde ağaç, cihan hâkimiyetinin yanında atanın, ailenin, hükümdar sülalesinin, boy ve soyun sembolü olarak da görülmüştür[592]. Devletli ve kaba ağacın, hükümdarın himayesindeki milleti ve onun gelecekteki nesillerini koruduğuna, onun kuruması, kesilmesi veya devrilmesi halinde ise soyun biteceğine inanılmıştır. Tanrı kutunu temsil eden bu ağaçların hayatın kaynağı, sürekliliğin teminatı olduğu düşünülmüştür[593].

Bu minyatürde yer alan ağacın yeryüzünün merkezinde, yeri ve göğü eklemleyen bir gök ağacı, bir gök direği, bir hayat ağacına denk düştüğü belirtilmişti. Türk mitolojisine göre hayat ağacının köklerinden hayat suyu aktığına inanılmıştır[594]. Bu ağacın varlığı İslâm inancında da kendine yer bulmuş, cennetin ortasında olduğu düşünülen, altından ırmak ve nehirlerin doğduğu Sidretü'l-müntehâ ve Tûbâ ağaçlarının böyle bir hayat ağacına denk düştüğü görülmüştür[595].

Verilen bilgiler ışığında bu minyatürde yer alan ağaç unsurunun bir soy sembolü olarak, imparatorluğun gücüne, devamlılığına, sürekliliğine atıfta bulunan bir mahiyet taşıyor olabileceği fikri akla yatkın gelmektedir. Kompozisyonda ağaç elemanının hemen altına denk gelecek sahada bir akarsuyun olması da hayat ağacı ve hayat suyu motiflerinin birlikteliğine atıfta bulunan bir kurgu gibi görünmektedir. Nitekim ağaç ve su (ırmak) unsurlarının birlikteliği de hanedan ve imparatorluğun sürekliliğine, devamlılığına ve gücüne vurgu yapar.

Dağ unsuru yukarıda belirtilen anlamlarının yanında aynı zamanda bir yiğitlik sembolüdür. Bu bağlamda Türklerde ve Anadolu'da yiğitler ve kimi zaman devletler dağlara benzetilmiştir. Dede Korkut kitabında ve günümüzde bu eski Türk geleneğinin devam etmekte olduğu görülmektedir[596]. Bu inanışta dağlara benzetiliş vücut ve cüsse ile değil insanlık ve yiğitlik özlerine göre yapılmaktadır[597].

Dağ ayrıca beyliğe de işarettir. Manas Destanı'nda dağ bir hanlık sembolü olarak belirtilirken, Kâşgarlı Mahmud'un (1008-1075) "Yerin baskısı, tutanı dağ;

[592] Asan, a. g. e., s. 195; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 616, 617; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 181.
[593] Asan, a. g. e., s. 195, 196.
[594] A. e., s. 158.
[595] A. e., s. 179, 180, 181, 183.
[596] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 556, 563, 587.
[597] A. e., s. 564.

milletin baskısı, tutanı da Bey'dir"[598] şeklindeki söylemiş olduğu 11. yüzyıla ait bir Türk atasözü de Türklerde beylik ve dağ arasındaki bağlantıyı gözler önüne serer.

Bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda sultanın tam arkasında dikey olarak yerleştirilmiş kompozisyonun ana belirleyicisi olan dağ unsurunun padişahın yiğitliğine vurgu yapıyor olabileceği akla gelmektedir.

Kompozisyonda tabiat unsuru olarak ele alınması gereken bir üçüncü unsur ise sudur. Türklerin ata-baba ruhlarının, iktidar ve kuvvetlerine göre büyük su kenarlarında, yüksek dağlarda, sık ormanlıklar ile gölgesi bol olan ağaç altlarında ikamet ettiğine inanılmış bu bağlamda su kenarları Türk yurtlarının yerleri olmuştur. Öyleyse su merkeze dair bir motif olmalıdır. Tarihçi Reşideddin'e (1247?-1318) göre kutsal Ötüken'i çevreleyen Orhun ve Tamır ırmaklarının kaynaklarındaki küçük çaylar boyunca yaşayan halklar birer boy haline gelmiş Uygur oymaklarını meydana getirmişlerdir[599]. Suyun bu minyatür içerisindeki yeri kompozisyonda diğer unsurlarla birlikte defaten vurgulanmaya çalışılan Ötüken kavramı ile de birbirini tamamlar mahiyettedir. Zira ormanlık bir bölge olan Ötüken de tıpkı su kenarı gibi Türklerde ata ruhlarının makamıdır[600]. Bu durumda minyatürde kullanılan ırmak unsuru, ata ve soy kavramlarına vurgu yaptığı gibi aynı şekilde Ötüken ve merkez kavramlarına da vurgu yapar. Bu minyatürde padişahın otağının kıvrılarak akan bir ırmağın kenarında, tepesinde ulu ağaç olan bir dağın yamacına konumlandırılmış olması bu minvalde kurgulanmış bir kompozisyon kurgusu gibi görünmektedir. Bu hareketin kompozisyonun genelinde görülen vatan merkezli kurgunun bir devamı niteliği taşıyor olabileceği düşünülmektedir. Zira kompozisyonda yer alan ve birer merkez motifleri olan ağaç, dağ, otağ unsurları ile birlikte akarsuyun varlığı hep birlikte merkez, vatan[601] ve Ötüken kavramlarına atıf yaparlar. Nitekim her biri birer merkez ve hükümdarlık sembolü olan bu unsurların kompozisyonda, sahnenin tam ortasından geçen bir aks üzerinde kendileri de birer merkez sembolleri olan altın altıgen taht ve padişah unsurları ile birlikte alt alta yer almaları bu anlamı destekleyen bir yön içerir gibi görünmektedir (bkz. Ç. 17). Bu durum mevcut minyatürde defaten altı çizilmeye

[598] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 68; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 580, 583.
[599] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 179; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 90, 91, 92.
[600] Bayat, a.g. e., s. 182.
[601] Günay, Güngör, **Başlangıçlarından Günümüze Türklerin Dinî Tarihi**, s. 63.

çalışılan vatan, merkez ve yeri göğü eklemleme olgusunun kompozisyonun kurgusunda da kendisine yer edinmiş olabileceğini akla getirir.

Dağ, su ve ağaç üçlüsü Türk mitolojisinde insan, aile, soy koruyuculuğu ile de bağlantılıdır[602]. Bu durum bir kez daha akla, var olan minyatürdeki kurguda padişahın soyuna, atadan aldığı güce atıfta bulunuluyor olabileceği fikrini getirir. Nitekim soyun sembolü olan ağaç unsurunun dağın tepesinde, padişahın tam üstündeki konumu onun padişahın soyuna olan bu vurguyu destekler.

Miko-kozmos gibi makro-kozmos da su ile başlar. Âb-ı hayât ve ölüm suyu olarak ikilik gösteren su kültü, mitolojik dünya modelindeki kozmogenik ve eskatolojik mitlerin yansımasıdır[603]. Su ilk madde olarak hayatla ölümü birleştiren bir unsur olup, Altay-Sayan Türklerine göre öteki âleme açılan yoldur[604]. Su, kozmogenik mitlerde evrenin oluşumunun ilk maddesi olup türeme mitlerinde önemli bir yer tutar[605]. Türk mitolojisinde her şeyden önce suyun var olması, Mutlak Varlığın (Yaratıcının) düzenini oluşturma çabasını ve başlangıcın artık harekete geçtiğini gösterir[606]. Su yaşamın, diriliğin gerçek elementi kozmik bilgilere göre bütün canlı varlığın mevcut nüvesini kendinde barındıran unsurdur[607]. Su, her yerde ve her şeyde vardır[608]. Suyun makro ve mikro kozmosu bir arada içerme hali mevcut kompozisyonun üzerine inşa edildiği defaten vurgulanan makro ve mikro kozmos kavramlarının varlığı ve onun içiçeliğine olan vurgunun bir devamı niteliğindedir. Görüldüğü gibi mevcut minyatüre yerleştirilen her bir unsur bir diğeri ile anlam birlikteliği oluşturacak bir zincirin halkalarıdır. Her bir unsur nakkaş tarafından rastgele zemine yerleştirilen görsel bir objenin ötesinde nakşedilen derin bir bilginin vesikasıdır. Kompozisyondaki her bir unsur anlamca bir diğerine bağlanmış, tıpkı kompozisyondaki katmanlı görsel yapı gibi içiçe geçmiş katmanlar oluşturmuştur.

---

602 Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 187.
603 Bayat, a. g. e., s. 248.
604 A. e. s. 249.
605 A. e., s. 255.
606 Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 88.
607 A. e. s. 89; Mircea Eliade, "Su ve Su Simgeleri", **Z Kültür ve Sanat**, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul 2017, sa. 2, s. 41.
608 Bayat, a. g. e., s. 89; Eliade, a. g. m., s. 41.

Su yukarıda da belirtildiği gibi âb-ı hayât yani hayat suyu ile de ilintilidir. Hayat suyu gençleştirir, hayatı sonsuz kılar, üretkendir, iyileştirir[609] ve ölümsüzlük bahşeder[610]. Hayat suyu, dünya dağının tepesindeki ölümsüzlük, yenilenme ve türeme ile bağlantılı olan hayat ağacının altından akmaktadır[611]. Akan su yaşar, hareketlidir, esin kaynağı oluşturur, iyileştirir ve rehberlik eder[612]. Su kaynağı ya da nehir, güç, kuvvet, hayat, süreklilik, sonsuzluk ifadesidir[613]. Suyun bolca aktığı pınarlar, nehirler ve ırmaklar bu hayatı ve canlılığı taşıyan, farklı bölgelere nakleden varlıklardır, hayat ve güç sahibidirler[614]. Kur'ân-ı Kerîm'de de suyun hayat kaynağı olduğuna dair pek çok âyet bulunur. İslâm'da su maddî olan her şeye hayat verir[615].

Bu minyatürde su unsurunu dağ ile birlikte de düşünmek mümkündür. Zira Türk mitolojisinde dağ ve sular (ırmaklar) birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Bahaeddin Ögel, bu birlikteliğin Türklerdeki "Yer ve Su" anlayışının bir yansıması olduğunu söyler[616]. Nitekim bu minyatürün kompozisyon kurgusunda da böyle bir yer-gök dikotomisinin var olabileceği doneleri ile birlikte yukarıda belirtilmişti. Öyle ise mevcut minyatürdeki kıvrılarak akan ırmak, dağ ile birlikte Türklerdeki "yer ve su" ve dolayısı ile vatan kavramının görsel dile çevrimleniş biçimi gibi görünmektedir.

Su, evrenin bütün potansiyelini ve bütün tohumlarını barındıran bir rahimdir[617]. Bu bağlamda mevcut minyatürde kompozisyonda yer alan otağ ve dağ motiflerinin varlığı ile mağara ve yeniden doğuş kavramına olan atıf, kıvrımlı akan ırmak ile bir üçüncü kez tekrarlanmış gibi görünmektedir. Bu durum mevcut minyatürdeki tekrarlı ve yinelenen anlam katmanlarına bir yenisini daha ekler.

Su ayrıca *Kutadgu Bilig*'de kanun ve adalet ile örtüştürülür. Vezir Ögdülmüş, hükümdarın ülkesini adaletle ve adil kanunlarla yönettiğini, halkın memnun ve huzur içinde olduğunu anlattığı eserde şöyle der: "Kanun su gibidir, zulüm ise ateş gibi her

---

609 Eliade, a. g. m., s. 42.
610 Uslu, **Türk Mitolojisi**, s. 54; Gültepe, a. g. e., s. 384, 385.
611 Uslu, a. g. e., s. 54.
612 Eliade, a. g. m., s. 43.
613 Aynı makale, s. 42, 43; Uslu, a. g. m., s. 50.
614 İsmail Taşpınar, "Halk İnançlarında Su", **Z Kültür ve Sanat**, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul 2017, sa. 2, s. 36.
615 Aynı makale, s. 63.
616 Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 555.
617 Eliade, a. g. m., s. 41.

şeyi mahveder; sen berrak su akıttın ve ateş söndü"[618]. Yapmış olduğu kanunlar ile adaleti tesis eden ve bu sebeple kendisine "Kanunî" lakabının verildiği Sultan Süleyman'ın[619] resmedildiği bu minyatürde, su (ırmak) unsurunun adalet ve kanun vurgusu yapan bir kompozisyon unsur olduğunu söylemek hiç de yanlış olmasa gerektir. Bu durumda kompozisyonda padişahın otağının tam altına konumlandırılan kıvrılarak akan ırmak Sultan Süleyman'ın adaletine vurgu yapan bir unsur gibi görünmektedir. Suyun aynı zamanda sufizmde bilginin sembolü[620] oluşu bu minyatürde yer alan ırmağın padişahın bilgeliğine de atıf yapıyor olabileceğini düşündürtür.

Su yenileme gücüne de sahiptir[621]. Bu durum Amasya Antlaşması sonucu Osmanlı ve Safevî ilişkileri çerçevesinde meydana gelen yeni bir başlangıç, yenilenme durumu ile de bağlantılı gibi durmaktadır.

Mevcut minyatürde iktidar olgusu açısından ele alınacak bir başka unsur ise çadırdır (otağ, otağ-ı hümâyun). Çadırın bir evren prototipi, evrenin merkezinde yeri ve göğü birleştiren bir gök direği, aynı zamanda vatan vurgusu yapan bir unsur oluşuna yukarıda etraflıca değinilmiştir. Bu minyatürde çadır, otağ ve otağ-ı hümâyun motifinin kompozisyon içerisindeki sembolik anlamı bu kadarla kalmaz.

Türk çadırları sınıfına dâhil olan en gelişmiş çadır türü olan otağ-ı hümâyun, sultan çadırıdır. Bu otağ, padişahın sefer sırasında yatıp kalktığı, başkumandanlık karargâhı olarak kullandığı, savaş divanını topladığı gezici saray büyüklüğünde, pek çok daireden oluşan çok direkli kırmızı bir çadırdır[622] ve bir idare merkezi olarak devleti sembolize eder[623]. Otağ ve çadır, devletin olduğu kadar, hakanın ve komutanın sembolü, onun oturduğu yer, bir başkent, bir merkez, ordu ve devletin idare edildiği bir ordugâh ve karargâh olup devlet anlayışı ile devlet otoritesinin çekirdeği ve

---

618 Balcı, **Destanlar, Kitabeler ve Kutadgu-Bilig'den Örneklemelerle Türk Devlet Töresi**, s. 131.

619 A. e., s. 179.

620 Dilaver Demirağ, "Suyun Metafiziği", **Z Kültür ve Sanat**, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul 2017, sa. 2, s. 51.

621 A. y.

622 Taciser Onuk, **Osmanlı Çadır Sanatı (XVII-XIX)**, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 1988, s. 40; Atasoy, a. g. e., s. 55; Salim Koca, "Türkiye Selçuklu Devleti Hükümdarlarının Aldıkları ve Kullanılan Hâkimiyet ve Hükümdarlık Sembolleri", **III. Milli Selçuklu Kültürü ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (20-22 Mayıs)**, s. 158.

623 Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Ordu, Ordugah ve Otağ, Hunlar'dan Osmanalılar'a kadar**, Kültür Bakanlığı, c. VII, Ankara 1989, c. VII, s. 1, 34, 253, 362, 374.

temelidir[624]. Nitekim Osmanlı hükümdarlarının otağ-ı hümâyunları, aynı sarayları gibi hem içinde yaşadıkları evleri hem de devleti ve askerî harekâtı idare ettikleri yer olmuştur[625].

Türklerde hakanlık otağına merkez, başkent anlamına gelen "ordu" deniliyor olması[626] otağın merkezi simgeleyen bir unsur olması ile de anlamsal bir birliktelik oluşturur. Nitekim "ordu" Göktürklerde gezebilen otağlı bir başkent gibiydi[627]. Otağa "ordu" denmesindeki sebep hakan veya komutanın otağının ve sancağının ortada bulunması idi[628]. Zira Türklerde ve Osmanlılarda otağ-ı hümâyun askerin ortasında konumlanır, ordu da onun çevresinde bir daire şeklinde kamp kurardı[629]. Göçer kentlerin tam ortasında da padişahın şehirdeki sarayı yerine, etrafı kumaştan yapılmış sur duvarlarıyla çevrili otağ-ı hümâyun bulunurdu[630]. Zira otağ-ı hümâyun, sarayın bir küçük modeli olup adeta seyyar bir saray mahiyetinde idi[631]. Bu paralelde Osmanlı padişahlarının sarayı olan otağ-ı hümâyun da seferlerde sarayın görevini üstlenmiştir[632].

Bilindiği gibi saray ve padişah her daim yurdun merkezinde yer almışlardır. Bu bağlamda mevcut minyatürde yer alan saraya denk düşen otağ-ı hümâyunun ve padişah figürünün de minyatürün tam merkezinde konumlandırılmış olması, otağ ve padişah ikilisi üzerinden merkez, devlet ve imparatorluğa yapılan vurguyu gözler önüne serer. Bu vurgu otağın merkez, soy, imparatorluk vurgusu yapan ağaç ve dağ unsurlarının hemen altında konumlandırılmış olması ile de desteklenir (bkz. Ç. 16, Ç. 17).

Gök kubbeyi temsil eden Türk hükümdarının otağı[633] Osmanlı padişahlarının saray dışındaki zaferlerinin, kudret ve görkemlerinin simgesi[634], hükümdarlık[635] ve

---

624 Ögel, a. g. e., s. 77, 374; Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, s. 265, 270.
625 Atasoy, a.g. e., s. 56.
626 Ögel, a. g. e., s. 77, 78, 240.
627 A. e., s. 86.
628 A. e., s. 250.
629 A. e., s. 249, 251.
630 Atasoy, a.g. e., s. 15.
631 Ögel, a. g. e., s. 318; Onuk, a. g. e., s. 2; Atasoy, a.g. e., s. 55.
632 Atasoy, a.g. e., s. 16, 17, 55.
633 Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, s. 29.
634 Atasoy, a.g. e., s. 15, 58.
635 Taşağıl, **Kök Tengri'nin Çocukları, s. 179;** Emel Esin**, Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, s. 157.

aile birliğinin sembolüdür[636]. Yüceliğinden dolayı gökte yer alan Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olan Türk hükümdarı tüm Türk milletini kendi kubbesi olan otağının altında toplamayı amaçlamıştır. Bu sebeple devleti temsil eden Türk hükümdarının en önemli kutlu eşyası tüm cihandaki hâkimiyetini tek bir gök kubbede topladığının sembolü olan otağdır[637]. Bu çerçeveden bakıldığında minyatürde otağ unsuru üzerinden iktidarı yüceltici bir dilin inşa edilmiş olduğu düşünülmektedir.

Yukarıda otağın sarayı temsil ettiği, otağı-ı hümâyunların saray mimarîsinin bir örneği olduğu belirtilmişti. Lamartine (1790-1869), otağ-ı hümâyunla Topkapı Sarayı arasında bir bağ kurarak Topkapı Sarayı'nı otağ-ı hümâyuna benzetmiş ve onun yaldızlı tahtadan bir çadır gibi olduğunu belirtmiştir. Gülru Necipoğlu da Topkapı Saray'ının plan düzeni ile Osmanlı ordugâhları ve otağ-ı hümâyunlardaki çadır düzeni arasındaki benzerliğin sarayın çeşitli yapı ve fonksiyonlarında varlık alanı bulduğunu belirtir[638]. Bu durumda mevcut minyatürdeki otağ-ı hümâyun bir imparatorluk sarayı olan Topkapı Sarayı'na denk düşmektedir.

Bu minyatürde otağın üzerinin bol tezyinatlı olması, altın unsurlar içermesi ve kırmızı renk ağırlıkta olması onun bir padişah otağı olduğunu vurgular. Zira işlemeli çadırlar ve altın süslemeli çadırlar öncelikle padişaha ve ailesine aittir[639].

Kırmızı renk ağırlıklı olan bu otağın tepe kısmının yeşil ve mavi renkten oluşması da oldukça manidardır. Bilindiği gibi çadırın kubbesi simgesel olarak göğü sembolize eder. Mavi ve yeşil arasındaki tüm renkler de gök rengin içine girerler[640]. Öyleyse otağın bombeli tepe kısmında kullanılan bu iki renk, otağın kubbesinin Türk kozmolojisinde göğü sembolize etmesi ile anlamdaş bir yön içerir. Bu yönü ile de padişahı göksel bir otağ içine yerleştirmiş olan nakkaş, padişahı ve dolayısı ile iktidarı yüceltici bir dil kullanmış gibi görünmektedir.

Nurhan Atasoy, saray çevresi için yapılmış olan çadırların en azından iç yüzeylerinin "zar" denilen değerli ve desenli kumaşlarla kaplı olduğunu belirtir[641].

---

[636] Ögel, a. g. e., s. 5.
[637] Arslan, a.g. e., s. 29.
[638] Atasoy, a.g. e., s. 55, 56, 96.
[639] A. e.., s. 110.
[640] Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Tuğ ve Bayrak, Göktürkler'den Osmanalılar'a Kadar**, c. VI, s. 463.
[641] Atasoy, a.g. e., s. 58.

Sultan çadırı, boyutları ve dış süslemeleri ile diğer çadırlardan üstün olduğunu göstermek zorundadır. Bu tip padişah çadırları alt kısmı pamuk veya kendir ipliğinden su geçirmeyecek şekilde dokunmuş olup bunun üzerine de ikinci kat olarak kırmızı ipekten ve haricen renkli şerit ve sırma ile işlenmiş motif ve saçaklar ile süslenmiş ipek kumaşlar örtülerek yapılırdı[642].

Türklerde ve Osmanlılarda kırmızı otağ, sultanlara mahsus olup padişah, şehzâde, vezir ve devletin önemli kişileri dışında kimse kırmızı otağ kullanamazdı[643].

Kırmızı renge, Türk kültürü ve mitlerinde hem gök, hem de yer unsurlarıyla ilgili alanlarda rast gelinir[644]. Kırmızı ve varyantlarının kullanılması iktidar, güç, yetki, hükümdarlık, heyecan, cesaret, yenilenme, mücadele, koruyuculuk, kudret ve hâkimiyet anlatmaktadır[645]. Bu renk aynı zamanda savaşın ve zaferin işaretidir[646]. Kırmızı ve sarı , güneşin, sonsuzluk ve mutluluğun sembolüdür[647]. Türk düşüncesinde hükümdarlar da adaleti simgeleyen güneşe benzetilmişlerdir[648]. Eski çağlarda güneş ebediyetin işareti olduğuna göre hakanın ebediliğini belirten kırmızımsı renk de hâkime mahsus bir renk sayılmıştır[649]. Görüldüğü gibi kırmızı rengin sembolizmi de otağın saray ve devlet sembolizmine paralel bir anlamda hükümdarlığa ve adalete vurgu yapar.

Minyatürde otağ ile ilgili saptanan ve üzerinde durulması gereken bir başka nokta ise bu otağın altın direkli olmasıdır. Otağın altın direğinin olması oldukça manidardır. Zira bu altın direk Türklerde büyük padişahlara ait olan altın otağa atıf yapmaktadır.

---

642 Onuk, a.g. e., s. 40, 41.

643 Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Ordu, Ordugah ve Otağ, Hunlar'dan Osmanalılar'a Kadar,** c. VII, s. 228, 250, 276, 278; Esin, a. g. e., s. 157; Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, s. 259, 260; Onuk, a. g. e., s. 40, 41; Koca, a. g. m., s. 158; Küçük Tursun, "Türk Atasözlerinde Renkler", **Renk Kitabı**, s. 35.

644 Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 212.

645 Onuk, a.g. e., s. 199; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 303; Durbilmez, **Türk Dünyası Kültürü**, s. 69; Çoruhlu, a.g. e, s. 212.

646 Çoruhlu, a.g. e., s. 213.

647 Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 301; Durbilmez, a.g. e., s. 68, 69.

648 Bayat, a.g. e., s. 300; Arslan, a. g. e., s. 4, 5, 6; Esin, **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, s. 61; Niyazi, **Türk Devlet Felsefesi**, s. 75.

649 Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 301.

Eski Türklerde altınlı veya altın otağ sarayın ve Türk devletinin sembolüdür[650]. Yiğitlere ve hakanlara ait olan saray olarak anılan bu otağlar altın ve aklık ile tanımlanmışlardır[651]. Altınlı veya altın otağ, Göktürk çağından itibaren Uygur, Oğuz destanları ve Osmanlı Türk kültür çevrelerinde hakanlık, devlet ve saltanat sembolü olmuşlardır[652]. Altın otağların, kapıları, eşikleri ve direklerinin hepsi, altın ile kaplanmış olup çadırın kubbesi ile duvarları, çok değerli (altın işlemeli) kumaşlarla kaplanmıştır[653]. Türklerde hükümdarlık sembolü ve aynı zamanda merkez sembolü olan altın[654], Osmanlılar da dâhil tüm Türklerde hükümdarlık sembolü güneş ile birlikte düşünülmüştür[655].

Mevcut minyatürde resmedilmiş olan otağ-ı hümâyun, altın detaylara sahip yoğun tezyinatı, altın direği, zemininde yer alan altın bordürlü halısı ile adeta hakanlık, saltanat ve devlet sembolü olan[656] altınlı otağa bir gönderme yapar.

Bu noktada Kanunî Sultan Süleyman'ın çadırı ile ilgili tarihi kaynaklarda geçen bilgileri eklemek yerinde olacaktır. Nişancı Celâlzâde Mustafa *Tabakāt-ül-Memâlik Fî Derecâtü'l-Mesâlik* adlı eserinde 1532 senesinde Nemçe seferine giden Kanunî Sultan Süleyman'ın tahtını: "… Çeşitli nakışlar ve tasvirlerle, renkli ve sanatsal çeşitli motiflerle süslü, değerli taşlarla kakmalı, divanhaneli çadırlar, üzerlerine süslü sâyebânlar kurulup, çadırın zeminine nakışlı halı kilimler, ipek ve dibâdan altın süslemeli ve çok sanatlı halılar döşenmiştir" şeklinde anlatır[657]. Uzunçarşılı, Kanunî'nin Zigetvar'da kurduğu çadırın ise yedi direkli olduğunu belirtirken[658] Gülru Necipoğlu, içerisinde değerli taşlarla süslü altın tahtının yer aldığı

---

650 Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Ordu, Ordugah ve Otağ, Hunlar'dan Osmanalılar'a Kadar**, c. VII, s. 237, 240, 263.

651 Ögel, a. g. e., s. 196; Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, s. 55, 56; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 185; Kafesoğlu, a. g. e., s. 257.

652 Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Ordu, Ordugah ve Otağ, Hunlar'dan Osmanalılar'a kadar**, c. VII, s. 270; Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Tuğ ve Bayrak, Göktürklerden Osmanalılar'a Kadar**, c. VI, s. 372.

653 Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Ordu, Ordugah ve Otağ, Hunlar'dan Osmanalılar'a Kadar**, c. VII, s. 52, 350, 364.

654 Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 77; Von Gabain, "Renklerin Sembolik Anlamları", **Türkoloji Dergisi**, s. 109.

655 Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 78; Niyazi, **Türk Devlet Felsefesi**, s. 75.

656 Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Tuğ ve Bayrak, Göktürklerden Osmanalılar'a Kadar**, c. VI, s. 372.

657 Uzunçarşılı, a. g. e., s. 260.

658 A. e., s. 259; Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Ordu, Ordugah ve Otağ, Hunlar'dan Osmanalılar'a Kadar**, c. VII, s. 234.

Kanunî'nin çadırının, tavanının yaldızlı süslemeli olduğunu ve altın kaplama kapısının turkuvaz, yakut ve diğer değerli taşlarla bezenmiş olduğunu belirtir[659].

Görüldüğü gibi incelenen minyatürdeki hünkâr otağı da araştırmacıların Kanunî Sultan Süleyman'ın otağı ile ilgili vermiş olduğu bilgilere paralel bir görsellik içerir. Öyleyse nakkaş yapmış olduğu çizimde gerçekliğe sadık kalmaya çalışmıştır demek doğru bir tespit olacaktır.

Minyatürde otağ ile ilgili bir başka nokta ise sahnede otağın bir dağ eteğinde ve akarsu kıyısında yerleştirilmiş olmasıdır. Bu noktada da yine tarihi kaynaklarda geçen bilgilerden istifade etmek yerinde olacaktır.

Su ve dağ kıyıları, her daim Türklerin etrafında yerleşerek bir cemaat ve sosyal topluluk haline geldikleri yerler olmuştur[660]. Nitekim Türklerin bilinen en eski yerleşim alanı Altay olarak kabul edilen Altın dağdır[661] ve en büyük Türk hükümdarlarının altın bir dağda oturulduğuna inanılmıştır[662]. 11. yüzyıl Karahanlılar dönemine ait bir şiirde de yüksek dağlar ile yaylalarda yerleşip, oğlak ve hayvan yetiştirenler için "ordulanmak" sözü kullanılmıştır[663]. Dede Korkut'ta hemen hemen "oba" kavramına denk düşen "ordu", bir karargâh gibidir ve Oğuzların evleri, yurtları, sevdikleri ağaçlar ve pınarlar orda yer alır[664]. Bu bağlamda otağ yerleri de genellikle bir dağın eteğidir. Nitekim Selçuklu hükümdarları sefer esnasında konakladıkları yerlerde çadırlarını göl veya çay kenarlarına kurdurmuşlardır[665].

Görüldüğü gibi mevcut minyatürde de tıpkı yukarıdaki tarihi kaynaklarda belirtildiği üzere otağ-ı hümâyunun bir dağın eteğinde, akarsu ve ağacın olduğu bir mekân içerisinde resmedilmiş olduğu görülür. Bu durum nakkaşın kompozisyonu kurarken kadim Türk geleneklerinden ve Türk kaynaklarından istifade etmiş olabileceğini düşündürtür.

---

659 Atasoy, a.g. e., s. 56; **Necipoğlu, 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimarî, Tören ve İktidar**, s. 139.
660 Bahaeddin Ögel, **Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişim Çağları**, Türk Dünyası Araştırmalı Vakfı, İstanbul 2001, s. 427.
661 Von Gabain, a.g. m., s. 109.
662 Özer Pınarbaşı, a.g. e., s. 56.
663 Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Ordu, Ordugah ve Otağ, Hunlar'dan Osmanalılar'a Kadar**, c. VII s. 86.
664 A. e., s. 211
665 Merçil, **Selçuklular'da Hükümdarlık Alâmetleri**, s. 212.

Bahaeddin Ögel, savaş otağları içinde minder ve yastık görülmediğini belirtir[666]. Bu doğrultuda incelenen minyatürde de yastık ve minderin olmaması bu minyatürün ele aldığı konuyla bir birliktelik oluşturduğunu gösterir.

Minyatürde iktidar vurgusu açısından değerlendirilmesi gereken bir başka unsur ise padişahın otağının hemen üzerinde yer alan, göğe doğru meyilli şekilde resmedilmiş sâyebândır. Sâyebân iktidar vurgusu barındıran bir unsurdur. Hükümdar, Tanrı'nın yeryüzündeki gölgesidir ve bütün canlılar onda bir sığınak bulurlar. Bu minvalde sâyebân hem hükümdarın şahsı hem de hükümdarlık otoritesi için kullanılan bir semboldür[667]. Dede Korkut'ta ve Osmanlı minyatürlerinde, kabuller daha çok otağın önündeki günlükte veya sâyebânda yapılmaktadır[668]. İncelenilen minyatürdede elçi kabulü otağ-ı hümâyunun sâyebânında gerçekleşmektedir.

Dede Korkut *Oğuznâmeleri*'nde Bayındır Han'ın otağı "Otağ, kara yere dikiliyor, ala sayvanı da gökyüzüne aşanıyordu"[669] şeklindeki bir ifade ile dile getirilmiştir. Bu minyatürde yer alan, gökyüzüne doğru diyagonal olarak yerleştirilmiş sâyebânda yukarıya doğru konumlanmış olmasıyla Dede Korkut'un diliyle "gökyüzüne aşanmış, ala sayvanlı" anlatımındaki gibi Osmanlı otağı görünümü çizer. Sâyebânın sahnenin tam orta aksı üzerinde, ağaç, dağ otağ-ı hümâyun, padişah ve altıgen altın taht gibi merkez motifleri ile birlikte yer alıyor olması bu sâyebânın tüm bu unsurların birlikteliğinden oluşan merkez vurgusunu pekiştirir bir mahiyet taşıyor olabileceğini düşündürtür (bkz. Ç. 17). Bu ise mevcut sâyebânın sahne içerisinde bulunmuş olduğu konum itibarıyla da bir iktidar vurgusu barındırıyor olabileceği fikrini akla getirir. Bu sâyebânın hemen otağ-ı hümâyunun tepesinden yükseliyor olması da aynı bağlamda ele alınabilecek bir done gibi görünmektedir.

Daha önce de belirtildiği üzere bu minyatürde yer ve gök birlikteliğine atıf yapan bir kurgunun var olduğu düşünülmektedir. Bu kurguda yer ve gök unsurlarının sahnenin ortasından geçen bir dikey aks ile birleştirildiği müşahede edilir. Her biri hükümdarlık ve merkez vurgusu içeren ve aynı zamanda göksel ve yersel anlamlar barındıran, ağaç, otağ-ı hümâyun, padişah, altın taht, halı ve akarsu gibi unsurların

[666] Ögel, a. g. e., s. 190.
[667] Lewis, **İslam'ın Siyasal Söylemi**, s. 31.
[668] Ögel, a. g. e., s. 246.
[669] A. e., s. 228, 285; Esin, a.g. e., s. 158.

üzerinde yer aldığı bu dikey aks, yeri ve göğü birleştiren bir merkez hükmündedir ve üzerinde yer alan yersel ve göksel unsurları birbirine bağlar (bkz. Ç. 17). Bu minvalde otağ-ı hümâyunun sâyebânı, sahne içerisindeki bulunduğu konum itibarıyla bu aks üzerinde yer alan göksel unsurlardan bir tanesi gibi görünmekte olup bu özelliği ile de tek başına yapmış olduğu iktidar vurgusunu sahne içerisinde bulunduğu konum ile de çifte katlar.

Sahnede iktidar sembolü olarak görebilecek bir diğer unsur da tahtın altındaki halıdır. Daha önce de belirtildiği gibi taht bir hükümdarlık sembolü olup önemli günlerde padişahın tahtının altına gösterişli süslemelere sahip zerrinkâr (altın işlemeli) halılar serilirdi. Mevcut minyatürdeki halıya bakıldığında bu halının tam da yukarıda tarif edilen halıya benzer bir profil çizdiği görülür. Bu halının yoğun tezyinata sahip olması, onu sultanlara özgü bir halı yaparak sahne içerisindeki iktidar vurgusunu pekiştirir. Bu halının sahip olduğu altın ve mavi renk de bu vurguyu devam ettirir. Zira altın hükümdarlara mahsus bir renk iken mavi ise bir gök rengidir. Bu durumda kompozisyon içerisinde yer alan bu halının sahip olduğu altın ve mavi renk birlikte padişahın göksel yanına, onun hükümdarlığına gönderme yapan bir mahiyet taşıyor gibi görünmektedir.

Bu minyatürde kompozisyonun üst kısmında, dağın iki kenarına konumlandırılmış sipahilerin ellerinde tuttukları mızraklı kırmızı bayraklar da iktidar unsuru açısından ele alınması gereken bir unsurdur.

Al bayrak geleneği daha başlangıç günlerinde Osmanlı Devleti ve bilhassa orduları için vazgeçilmez olmuştur[670]. Osmanlı ordusunda her asker veya sipahinin, tıpkı incelenen minyatürde olduğu gibi kendi mızrağının ucuna taktıkları, çoğu kırmızı bezden yapılmış birer sipahi bayrakları[671] bulunurdu. 15-16. yüzyıllar arasında Osmanlılarda sipahi bölüğüne böyle kırmızı bayrak verildiği bilinmektedir[672]. Alp, savaş sırasında kendini bu mızraklı bayrak sayesinde tanıtırdı[673]. Bu bayraklar, alplar

[670] Genç, **Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil**, s. 21.
[671] Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Tuğ ve Bayrak, Göktürklerden Osmanalılar'a Kadar**, c. VI, s. 182, 229, 253.
[672] Genç, a. g. e., s. 45.
[673] Ögel, a. g. e., s. 235.

ve yiğitlerin, savaşlarda takmış oldukları birer belge ve alâmetler idi[674]. Gerek İslâmiyet'ten önceki çağlarda gerekse Osmanlı Devleti'nde kırmızı renkteki flamalar ordunun içinde diğer renklerden çok daha üstün sayılmış olup sipahi bayrak ve flamalarının kırmızı renkte olması bunun en belirgin örnekleridir[675]. Bu minyatürde sipahilerin ellerinde mızraklı kırmızı sipahi bayraklar ile resmedilmeleri, Osmanlı ordularının vazgeçilmezi olan kırmızı bayrak kullanımı geleneğinin görsel bir dile aktarılışı gibi görünmektedir.

Kırmızı renk Türklerde heyecanın, kudretin ve akıncılığın rengi[676] olup bir savaş simgesidir[677]. Bu minvalde Türklerde askerlerin mızraklarının ucuna taktıkları kırmızı bayraklar (sipahi bayrakları) bir savaş bayrağı olup erlerin bir uğur alâmeti olarak da kabul edilmiştir[678].

Bu tür bayraklara eski İran ve Avrupa'da da rast gelinmesine rağmen daha çok Türk ordularının bir özü ve ruhu gibi görünmektedir[679]. Zira al bayrak Türklerin en önemli alâmetleri arasında görülmekte idi[680]. Yedi katlı gök sisteminden oluşan Türk kozmolojisinde Türk diyarının gezegeni olan Merih'in renginin kırmızı olması[681] da bu rengin Türkler içerisindeki ayrıcalıklı konumunu gözler önüne sermektedir.

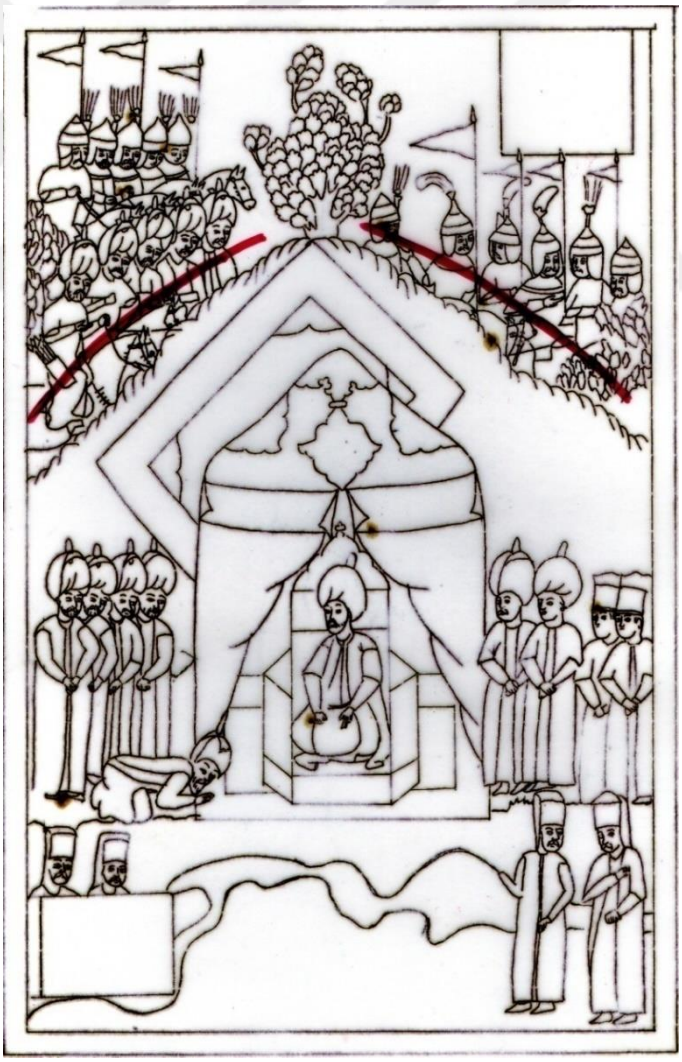
Tarihte, savaş esnasında baskı unsuru oluşturması için bayrak ve musikî âletlerinin fazlaca kalabalık tutulduğu görülmektedir[682]. İbn Haldun, savaş ortamında sancakların sayısının çokluğunu, boylarının yüksekliğini ve renklendirilme sebeplerini karşı saflarda yer alan düşman askerlerini psikolojik bakımdan yıpratmak gayesine bağlamaktadır[683].

Yukarıda verilen tüm bu bilgiler eşliğinde minyatürde yer alan kırmızı bayraklar incelendiğinde bu bayrakların renk itibarıyla Türklüğe ve soya atıf yapmış

---

674 Ögel a.g. e., s. 229, 235; Çaycı, a.g. e., s. 183.
675 Ögel, a.g. e., s. 425.
676 Küçük Tursun, a.g. m., s. 35.
677 Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 48.
678 Ögel, a.g. e., s. 251, 253, 263, 357; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 556, 564; Genç, a.g. e., s. 19, 20,
679 Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Tuğ ve Bayrak, Göktürkler'den Osmanalılar'a Kadar**, c. VI, s. 251.
680 Çaycı, a.g. e., s. 187.
681 Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 38.
682 Çaycı, a.g. e., s. 193.
683 A. e., s. 195.

olduğu görülür. Bunun ile birlikte askerlerin ellerinde bulunan mızraklı kırmızı bayrakların bir savaş simgesi olduğu, varlıkları ile birlikte karşı tarafa otoritenin ve iktidarın kudretini hissettirdiğini söylemek yerinde olacaktır. Nitekim bu sipahilerin padişahın elçiyi kabul ettiği sahnenin üst kısmında sultanı adeta bir yarım daire şeklinde kuşatarak konumlandırılmış olmaları, iktidarın her şeyi kuşatıcı, baskın gücüne vurgu yapan bir kurgu gibi görünmektedir (bkz. Ç. 18). Dairenin göksel olanı sembolize ettiği bilgisi ile birlikte düşünüldüğünde sipahilerin sahnenin en üst kısmında oluşturdukları bu yarım daire hareketi, yer ve gök kurgusu üzerinden inşa edildiği düşünülen kompozisyondaki göksel unsurlardan biri gibi görünmektedir.



Çizim 18

Sahnede yer alan kırmızı sipahi bayrakları üzerinden yapılabilecek bir başka yorum ise bu bayrakların sayısı üzerinedir. Bu minyatürde sipahi sancaklarının sayısı yedidir. Bu sayı oldukça manidardır. Yedi rakamı Türk mitolojisinde önemli yer işgal etmekte olup göğün ve genel olarak bütün evrenin simgesidir. Türklerde ve İslâm edebiyatında gök yedi katmanlı olarak kabul edilmiştir[684]. Padişahın bulunduğu törenlerde yedi adet sancak öne çıkması[685], saltanat sancağının yedi tane olması[686] da mevcut minyatürdeki sancağın yedi adet olmasının bir belgeleyici yanının olması yanında sultanın göksel yanına atıf yapan bir unsur olabileceğini de akla getirir. Nitekim bu sancakların sahnenin ve padişahın üst kısmında yarım daire şeklindeki hatta gök vurgusu yaptığı düşünülen sipahilerin elinde yer alıyor olması aynı anlamı pekiştirir bir mahiyet taşır.

Görüldüğü üzere nakkaş, mevcut kompozisyon kurgusunda, resimsel bir dil oluştururken Türk mitolojisinden, Türk kozmolojisinden, onun makro ve mikro âlem kavramlarından oldukça faydalanmış, yer ve gök kavramlarının altını defaten çizmiştir. Nitekim Türk kozmolojisi üzerinden oluşturulmaya çalışılan bu görsel dilin sipahi bayrak sayısı üzerinden de devam ettirilmiş olduğu fark edilir.

Sipahi bayraklarının sayısı üzerinden yapılan kozmolojik vurgu sadece bayrağın sayısı üzerinden değil, bayrağın Türk kozmolojisi üzerindeki varlık alanı üzerinden de kendine yer bulur. Zira Türklerde bayrağın, dip kısmı yerde, üst kısmı gökte aya ve güneşe değen bir unsur, yer ile göğü birleştiren mübarek bir varlık[687] olarak görülmüş olması bayrak üzerinden yapılan kozmolojik vurguyu bir kez daha gözler önüne serer. Kompozisyonun genelinde defaten vurgu yapılan Türk kozmolojisindeki yerin ve göğün direği vurgusunun bayrak unsuru üzerinden devam ettirildiği görülür.

[684] Bayat, a. g. e., s. 37, 53.
[685] Çaycı, a. g. e., s. 196.
[686] Uzunçarşılı, a. g. e., s. 231.
[687] Ögel, a. g. e., s. 231.

Padişah Figürü:

Padişah bir dağın yamacına kurulmuş olan otağının tam ortasında, yoğun tezyinatlı altın bordürlü lacivert renkli halı üzerine yerleştirilmiş, yarım şemse formundaki yüksek arkalıklı altıgen formlu altın tahtında Türk usulü bağdaş kurarak oturur (bkz. Ç. 19). Tahtın, padişahın sırtını dayadığı kısmı turuncu ve sarı arası bir renge sahiptir. Sultanın başında resmî törenlerde giymiş olduğu kırmızı tepelikli mücevveze bir sarık yer alır.

Sultan, uzun kollu açık mavi bir gömleğin üzerine, belinde kemeri olan, altın düğmeli altın ile tezyin edilmiş kısa kollu lacivert bir entari, onun üzerine ise kol kısmı arkasından sarkan, üzeri altın ile tezyin edilmiş bir yeşil tören kaftanı giyer.

Çizim 19

Sultan, kahverengi sakal ve bıyığı, dinç çehresi ile orta yaşlarında resmedilmiştir. Padişahın ifadesiz ve ileriye doğru bakan bakışı belgeleyici bir mahiyettedir. Zira Osmanlı padişahlarının kabul merasimlerinde, şahsiyetine dair kişisel bir izlenim edinilmesine imkân vermeyecek şekilde hareketsiz bir ihtişamla durması adetti[688].

İktidar olgusu açısından padişah figürü:

İktidar olgusu bağlamında padişah figürü ele alındığında irdelenecek pek çok done göze çarpar. Bunlardan ilki padişahın kompozisyonda merkezî bir konumda yerleştirilmiş olmasıdır. Böylece izleyicinin bakışının ilk anda merkeze, padişaha yönelmesi sağlanır. Bu ise kendisi de bir merkez olan padişahı bakışın da merkezine alarak mevcut vurguyu devam ettirir.

Padişahın sahip olduğu ifadesiz çehre de onun ulaşılmazlığına, otoritesine vurgu yaparak iktidarı taltif edici bir yön içerir.

Padişahın resmî törenlere mahsus mücevveze sarık takması, üzerine kaftan giymesi, kıyafetlerinin gök renkte olması, bir tahtın üzerinde ve Türk usulü bağdaş kurarak oturması bir devlet geleneğini devamı ettirmesi yönü ile devletin ve geleneğin devamlılığına vurgu yaparak iktidarı taltif edici bir yön içerir.

Padişahın üzerine giymiş olduğu kıyafetlerin yeşil ve mavi renkte olması, bu renklerin daha önce de belirtildiği gibi Türkler tarafından gök renk olarak nitelendirilmesiyle birleşince anlamlı bir bütün oluşturur. Zira gök renk, Türklerde gök ve Tanrı ile bağlantılı bir kavramdır.

Bu minyatürde padişahın kompozisyonun tam ortasından geçen bir dikey hat üzerinde ağaç, dağ, otağ, altıgen taht, halı gibi merkez ve hükümdarlık sembolleri ile birlikte yer alması daha önce de değinilmiş olduğu gibi sultanın yeri ve göğü birleştiren bir direk, bir Kutup Yıldızı oluşuna atıfta bulunan bir kurgu gibi görünmektedir (bkz. Ç. 17). Padişahın gök rengi kıyafetler giymesi bu kurgu ile anlamsal bir birliktelik oluşturarak sultanın göksel yanına işaret ediyor gibi görünmektedir.

---

[688] Faroqhi, **Yeni Bir Hükümdar Aynası, Osmanlı Padişahlarının Kamusal İmgesi ve Bu İmgenin Algılanması**, s. 67.

Padişah figürü üzerinden irdelenmesi gereken bir başka iktidar sembolü de sultanın üzerinde oturduğu tahttır. Taht bilindiği gibi hükümdarlara özgü bir unsur olup hükümdarlığın ve egemenliğin simgesidir[689]. Taht nesnesi, hükümdarın toplum üzerindeki gücüne işaret eden evrensel bir sembol olup gücün tek merkezde toplandığı bir odak noktasını teşkil eder[690].

Bu minyatürde yer alan taht da böylesi bir egemenlik simgesi olup gücün tek merkezde toplandığı odak noktasını teşkil etmektedir. Daha önce yukarıda etraflıca anlatılmış olduğu gibi incelenen minyatürün kompozisyon kurgusunda ağaç, dağ, otağ, vatan, yer-gök kavramları üzerinden yol alan bir merkez ve yerin-göğün hükümdarı vurgusunun var olduğu görülmektedir. Bu minyatürde görülen yerin-göğün hükümdarı ve merkez vurgusu sultanın tahtının, ağaç, dağ ve otağ unsurları ile aynı dikey hat üzerinde yer almasıyla birlikte bir kez daha devam ettirilir.

Taht aynı zamanda dinsel bir simge olup üzerine oturan kişiye bağlı olarak dinsel bir nitelik de kazanır. Özellikle din ve devlet ilişkisinin içiçe geçmiş olduğu erken dönemlerde tahtın dinsel anlamı göz ardı edilemez. Tahtın dinsel bir simge olarak değerlendirilmesi tahtta oturan kişinin dinsel kimliği ile bağlantılı olup devleti yöneten taht sahibi kişilerin sıklıkla dinsel bir kimlik taşıması durumu[691] tahtın dinsel bir simge olarak varlığına örnek teşkil eder. Tek tanrılı dinlerin kabulüyle birlikte tanrı krallar ortadan kalkarken, hükümdarlar yine de dinsel bir kimlik taşımışlar böylece taht unsuru hükümdarın dinsel kimliği ile bağlantılı olarak dinsel bir simge olmayı sürdürmeye devam etmiştir[692].

Bilindiği gibi Türklerde hükümdarın Tanrı tarafından aldığı kut ile tahtta oturmuş olduğu inancı hâkimdir[693]. Bu yönü ile hükümdar ve taht dinsel bir bağlam içerir. Nitekim kimi kaynaklarda Türk kağanının, gökyüzü ile olan ilişkisi dolayısıyla, kutsal ve dinsel bir kimliğe sahip olduğu belirtilir[694]. İslâmiyet öncesi Türklerde

---

689 Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 18; Lewis, **İslam'ın Siyasal Söylemi**, s. 185; Merçil, a. g. e., s. 132; Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, s. 257; Koca, "Türkiye Selçuklu Devleti Hükümdarlarının Aldıkları ve Kullanılan Hâkimiyet ve Hükümdarlık Sembolleri", **III. Milli Selçuklu Kültürü ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (20-22 Mayıs)**, s. 155.

690 Çaycı, a. g. e., s. 80.

691 Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 18, 20.

692 A. e., s. 25.

693 A. e., s. 22; Niyazi, a. g. e., s. 36, 70.

694 Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 23.

hükümdarlık kavramının dinsel bir içeriğe sahip olması Türklerin İslâmiyet'e girişiyle birlikte ortaya çıkan "halife sultan" kavramıyla da varlığını devam ettirmiştir[695].

Nitekim Kanunî Sultan Süleyman da dünyevî liderliğini halifelik makamı ile birlikte kendi bünyesinde birleştirmiş olması hasebiyle dinsel bir kimliğe sahiptir. Bu minvalde mevcut minyatürde padişahın üzerinde oturmuş olduğu tahtın, hükümdarın sahip olduğu dinsel kimliğe bağlı olarak dinsel bir simge niteliği kazandığı düşünülmektedir.

Türklerde üzerine oturmak, yani "halkın üzerine hakan olarak oturmak", hakan ile halk arasında, yüce devlet ile millet arasında, dikeyine bir yükseklik ve mesafe anlayışını doğurmakta idi[696]. Nitekim Göktürk Yazıtları, Kültigin Kitabesi'nde; "Üstte mavi gök, yerde yağız yer yaratıldığında, ikisinin arasında insanoğulları yaratılmış. İnsanoğullarının üzerine de atalarım, dedelerim Bumin Hakan ve İstemi Hakan hükümdar olarak tahta oturmuş" sözleri halk ve hükümdar arasındaki bu dikey hareketi gözler önüne serer. Yücelik ve yükseklik, han tahtının bir tanıtması idi[697].

1517'de Yavuz Sultan Selim'in hilâfeti alması ile birlikte Osmanlı sultanları artık hem bir dünyevî lider hem de sahip oldukları halifelik makamı ile tüm İslâm âleminin dinî lideri olma vasfını edinerek[698] yeri ve göğü eklemleyen bir dikey hareket oluşturmuşlardır.

Dikey ve yatay unsurlardan meydana gelen bu minyatürün kompozisyon kurgusunda da defaten belirtilmiş olduğu gibi sultanın yeri ve göğü eklemleyen bir unsur oluşuna atıfta bulunan bir dikey kurgunun varlığı görülür. Bu dikey kurguda kompozisyonun tam ortasından geçen dikey aksın üzerinde ağaç, dağ, otağ, altıgen altın taht ve kıvrımlı akan ırmak gibi bir kısmı yere bir kısmı göğe ait olan unsurların birlikte yer alıyor olması kompozisyondaki yeri ve göğü eklemleyen kurgunun varlığını destekler bir mahiyettedir (bkz. Ç. 17). Görüldüğü üzeri bu dikey aks üzerinde yer alan yeri göğü birleştiren unsurlardan biri de sultanın üzerinde oturmuş olduğu tahttır.

---

[695] Özer Pınarbaşı, a.g. e., s. 24.
[696] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 94.
[697] Taş, **Türk Düşüncesinde Kozmogeni Kozmoloji**, s. 42; Ögel, a.g. e., s. 94.
[698] Özer Pınarbaşı, a.g. e., s. 24.

Tahtın kompozisyon içerisindeki dikey hat üzerinde bulunması hem dünyevî hem de dinî bir lider olan padişahın konumu göz önünde bulundurulduğunda yalnız görsel manada değil sembolik boyutta da dikey bir hareketin varlığını gözler önüne serer. Zira yukarıda da değinilmiş olduğu üzere minyatürde yer alan taht, kompozisyon içerisinde gerek somut manada gerekse sembolik manada yeri ve göğü eklemleyen bir unsur olarak yer alır. Böylece Türk kozmolojisindeki dikeyine yükseklik ve mesafe anlayışının bu minyatürde bir görsel dil olarak taht üzerinden de kendine varlık alanı bulmuş olduğu görülür.

Tahtın altın olması da iktidar bağlamında ele alınması gereken bir olgudur. Altın sarısı, hükümdarlık rengi ve hükümdarlık alâmeti olup Osmanlılar da dâhil tüm Türklerde güneşle birlikte düşünülmüştür[699]. Bu minvalde kağanın soyu da altına benzetilmiş[700], Anadolu masallarında da altın padişaha eş tutulmuştur[701]. Emel Esin, yaldız ve sarı renklerin Çin'de ve Türklerde kâinatın merkezinin temsili olduğunu ve hükümdarlara atfedildiğini belirtir[702]. Altın, hükümdarlarla ilgili diğer önemli nesneleri de niteleyen bir özellik olarak kullanılmıştır[703]. Nitekim Hz. Süleyman'ın tahtının fildişi malzemeden ve altın kaplamalı olduğu belirtilir[704]. Türklerde hükümdarın otağı altından veya altınlı[705] olduğu gibi altın taht da hükümdarlara mahsustur[706]. Türklerin İslâmiyet'i kabulünden önceki dönemde Orta Asya'dan getirdikleri bu altın taht geleneği, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine kadar devam ettirilmiştir[707].

Bu minyatürdeki taht da altın olması hasebi ile böylesi bir altın tahtı sembolize ediyor olmalıdır. Bu taht, altın olması ile Eski Türklerden bu yana kabul gören, altın tahtın hükümdarlık alâmeti olduğu inanışını devam ettirerek iktidarı taltif edici bir görsel dil oluşturur. Türklerde altın tahtın kâinatın merkezinde olduğu inancı ile

---

699 Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 55, 56, 78; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 233; Çaycı, a. g. e., s. 77; Genç, a. g. e., s. 38.
700 Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 56.
701 Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 233.
702 Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 55.
703 A. e., s. 56.
704 Çaycı, a. g. e., s. 84.
705 Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 56.
706 Kafesoğlu, a. g. e., s. 258; Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, s. 29.
707 Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 77, 78.

birlikte düşünüldüğünde de bu altın tahtın kompozisyonda ağırlıklı bir şekilde vurgulanmaya çalışılan merkez kavramı vurgusu ile de anlamca bir birliktelik oluşturduğu görülür.

Taht ile ilgili bir başka önemli nokta da bu altın tahtın altıgen formda olmasıdır. Altıgen taht, inançlarla ilgili olarak biçimlenen bir taht tipi olup Budizm ile ilişkili olarak ortaya çıkmıştır[708]. Nitekim Budist sanatta altıgen taht üzerine oturmuş Buda figürleri sık sık karşımıza çıkar[709]. Bu taht tiplerine Türklerde Uygurlulardan itibaren rast gelinmekte olup Türklerin İslâmiyet'i kabul etmesinin ardından Osmanlılarda dâhil tüm Türklerde bu altıgen formlu tahtın kullanılmaya devam ettiği görülmüştür. İslâm düşüncesinde altıgen sevilen bir form olup bu tip tahtlar uzunca bir dönem kullanılmışlardır[710].

Emel Esin'e göre çokgen formlar kozmik kavramlarla ilişkili olup altıgen form dört esas yön, zedit ve nadir denen iki yön ile birlikte altı yönü oluşturur[711]. Nitekim İbn Haldun'un (1332-1406) altıgen muskaların güneşe mahsus olduğunu belirtmesi[712] altıgen formu yönler ile bağlantılandırır. Bu durum altıgen formu güneşle ve dolayısı ile bir merkez sembolü olan hükümdarla ilişkilendirir. Bu ise altıgenin tüm yönlerin üzerinde birleştiği bir merkez sembolü olabileceğini düşündürtür. Nitekim sekiz ve altı sayısının merkezi sembolize ettiği ve bu merkezin ise göğü, yeri ve yer altını birleştiren eksenin tam ortasında yer aldığına dair kaynaklarda verilen bilgiler[713] sekizgen formlu tahtın merkezi sembolize ediyor olabileceğine dair tespiti destekler mahiyettedir.

Ahmet Çaycı'ya göre ise altıgen form göksel bir sembol olup tabiattaki mükemmelliğin geometrik ifadesidir[714]. Tahtın altıgen formunun yönlerle olduğu gibi dinsel inançlarla da ilgili olabileceği düşünülmektedir[715]. Bu iki birlikte

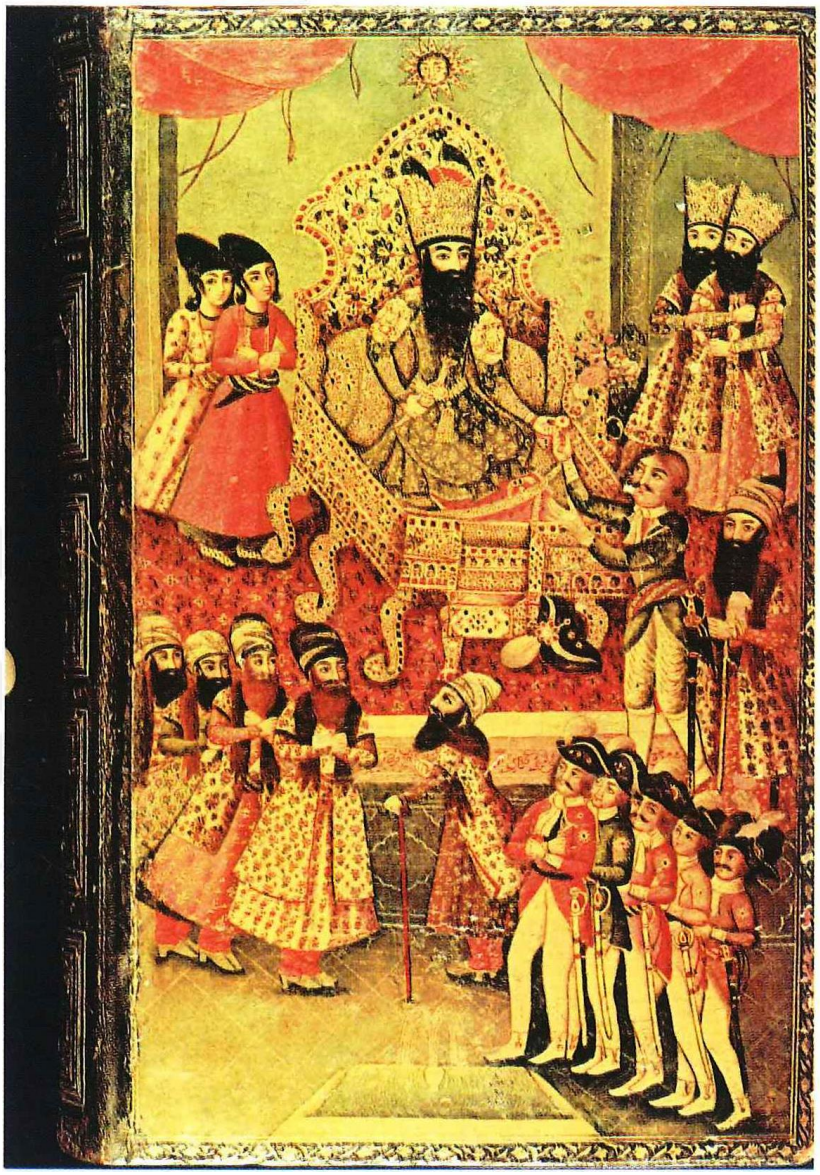
---

[708] Özer Pınarbaşı, "Taht Tiplerinin Oluşmasında İnançların Etkisi", **Sanat ve İnanç 1, Rıfkı Melûl Meriç Anısına**, s. 81.
[709] A. e., s. 62.
[710] A. e., s. 81, 82, 94, 104.
[711] Emel Esin, "'Ay Bitiği', The Court Attendants in Turkish Iconography", **Central Asiatic Journal**, y. y. y., 1970, Vol. XIV, No. 1-3, s. 81; Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, s. 62; Özer Pınarbaşı, a. g. m., s. 81.
[712] Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 62.
[713] Günkut Akın, "Edirne Selimiye Camii'ndeki Müezzin Mahfili Üzerine Düşünceler", **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri (Ankara,24-27 Ekim 1988)**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1996, s. 36.
[714] Çaycı, **İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol**, s. 71.
[715] Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 63.

düşünüldüğünde mevcut minyatürdeki altıgen tahtın sultanın göksel yanına, onun halife olarak bir dinî iktidarın sahibi oluşuna da atıf yapıyor olabileceği fikri akla gelir. Bu form aynı zamanda yerin ve göğün birleştiği bir merkezi sembolize ediyor olması ile de halife sultanın yeri ve göğü birleştiren bir merkez olduğuna da atıf yapıyor gibi görünmektedir.

Bu tahtın yarım şemse formundaki arkalığı da iktidar bağlamında ele alınması gereken bir olgudur. Tahtın dilimli arkalığı form itibarıyla güneşin stilize anlatımı olan şemse motifinin yarısı olup bu motif Osmanlı minyatürlerinde taht arkalığı olarak kullanılmıştır. Simge Özer şemse motifinin güneş ile olan bağlantısını bir İran minyatürü üzerinden temellendirmeye çalışır[716]. Bu minyatürde, sultanın arkasını yasladığı şemse formundaki arkalığın ucunda bir güneş motifi yer alır (bkz. R. 7). Simge Özer, Osmanlı tahtlarında da kullanılan bu motifin tahtın göksel anlamına işaret eden bir simge olabileceğini belirtir[717].

[716] Özer Pınarbaşı, a.g. e., 82.
[717] A. e., s. 83.



Resim 7: Taht sahnesi, minyatür, M.S. 20, vr. 138a, Edinburg Üniversitesi Kütüphanesi

(Simge Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004, s. 87, Resim 94).

Fatma Arenas Vives *Süleymannâme* minyatürlerinde kompozisyonda padişahın tam başı üzerine, denk gelecek şekilde yerleştirilmiş olan şemse formundaki bu taht arkalığını, minyatürlerde kutsal kişilerin başlarının etrafında yer alan hale ile özdeşleştirmiştir[718]. Bu tespit, Kanunî Sultan Süleyman'ın isminin Hz. Süleyman'a

[718] Eryılmaz Arenas Vives, "The Shehnamecis of Sultan Süleyman: Arif and Eflatun and Their Dynastic Project", Doktora Tezi, s. 207.

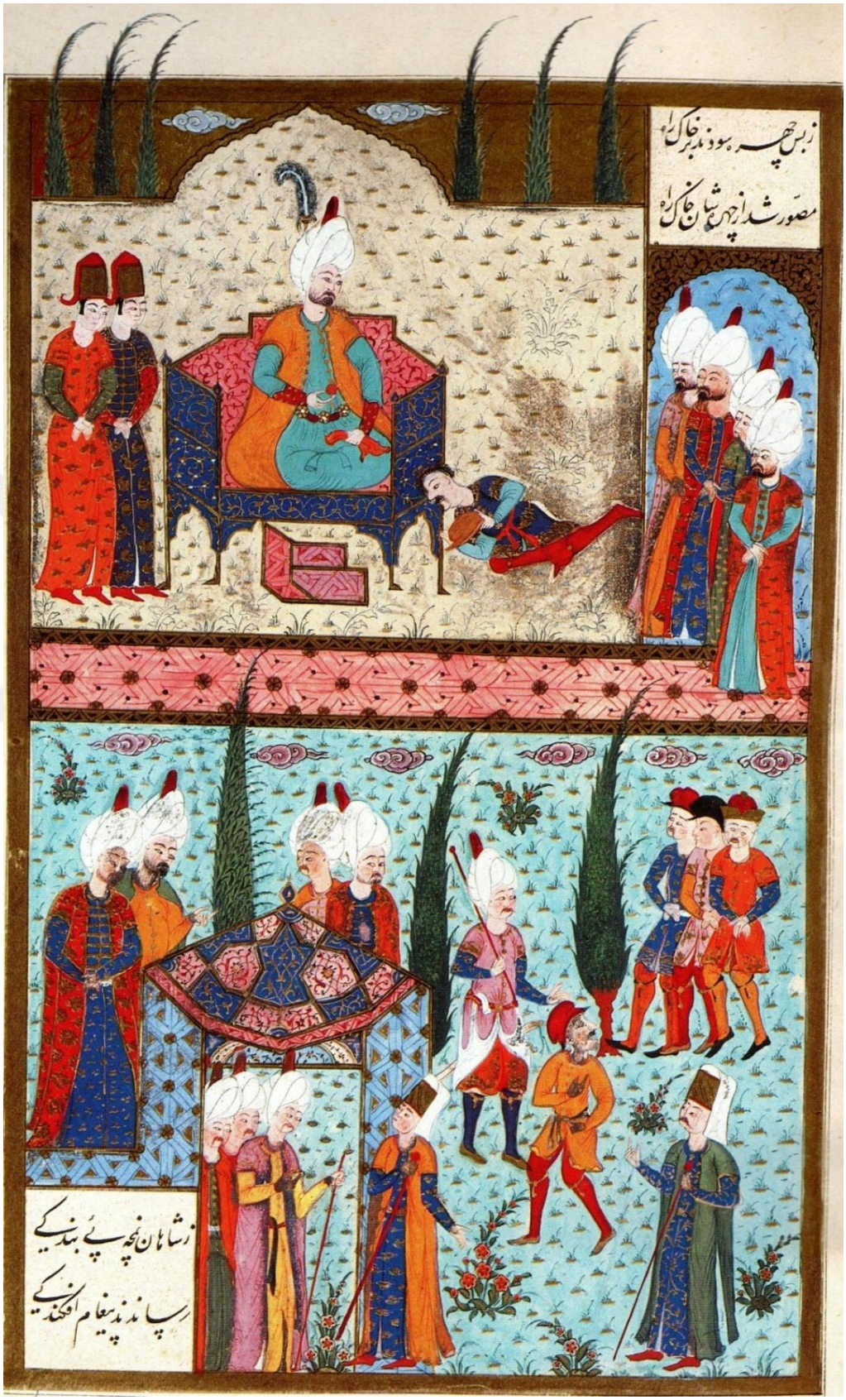
istinaden verilmesi[719] ve kendisinin zaman zaman Hz. Süleyman ile özdeşleştirilmiş olması gerçeğiyle de bir yöndeşlik içerir. Nitekim *Süleymannâme*'nin metninde de Kanunî Sultan Süleyman pek çok kez Hz. Süleyman ile özdeşleştirilmiş olup kendisi Hz. Süleyman'ın tahtının sahibi olarak betimlenmiştir.

Bu durum mevcut minyatürde sultanın Hz. Süleyman imgesine atıf yapan bir ikonografi ile resmedilmiş olabileceğini düşündürtür. Bu minvalde sultanın başının hemen üzerine denk gelecek şekilde konumlandırılmış olan şemse formundaki altın taht arkalığının bir yönü ile de Hz. Süleyman imgesine işaret edecek şekilde bir kutsal haleye atıf yapıyor olabileceği düşünülür.

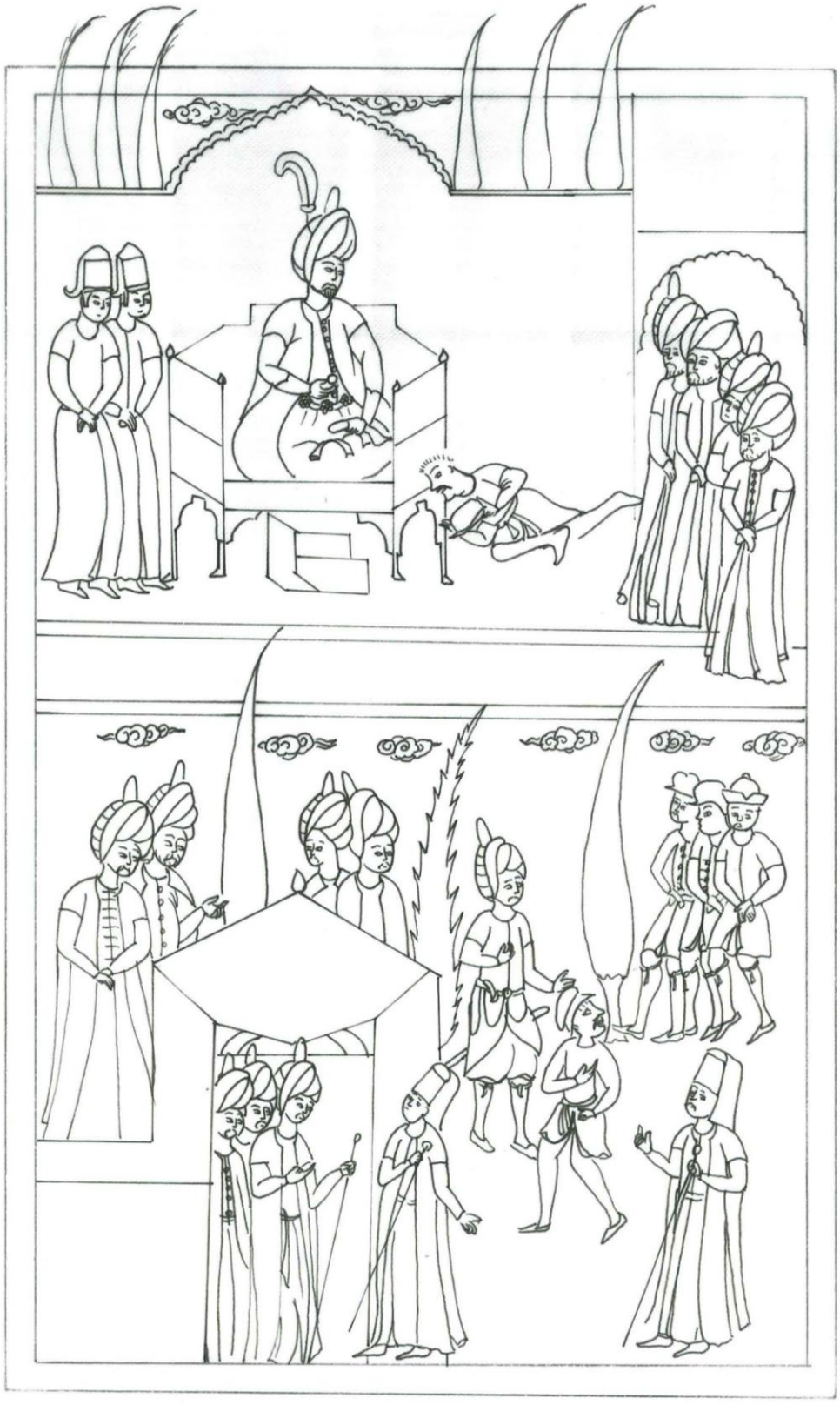
Bu taht aynı zamanda Hz. Süleyman'ın tahtının altın kaplamalı ve taçlı olduğu[720] bilgisi ile birlikte düşünüldüğünde anlamlı bir bütünlük oluşturur. Zira mevcut sahnedeki tahtın arkalığı da böylesi bir ikonografi içerir. Bu durumda padişahın tahtının da Hz. Süleyman'ın tahtına atıfta bulunuyor olabileceği düşünülür.

Kanunî Sultan Süleyman ve Hz. Süleyman arasında kurulan bu analoji sultanın iktidarını yüceltci bir mahiyet taşır. Bu kurgu Kanunî Sultan Süleyman'ın hükümdarlığını Hz. Süleyman gibi dünyevî ve uhrevî iktidara sahibi bir büyük hükümdarın iktidarına bağlamak sureti ile sultanı taltif ederken bir yandan da sultanın hükümdarlığının aynı anda yersel ve göksel (dünyevî ve uhrevî) bir iktidarı içeriyor olduğunun da altını çizer.

[719] Güler, **Süleymânnâme**, s. 22-24.
[720] Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 84.



Resim 8: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 337a.



Çizim 20

Eser Adı: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517)

Vr. No: 337a

Tarih: 1558

Nakkaş: Nakkaş B

Ölçüler: 23×14.5cm.

Konu: Kanunî Sultan Süleyman'ın Habsburg hanedanından Ferdinand'ın (1503-1564) gönderdiği Avusturya elçi heyetini Niş yakınlarında huzura kabulü.

Macaristan tacını Janos Zapolya'nın (1487-1540) elinden almak isteyen Habsburg hanedanından Alman İmparatoru Şarlken'in (V. Karl) biraderi Bohemya kralı ve Avusturya dükü Ferdinand[721], 1527 yılında hâlihazırda Macaristan'ın meşru kralı ve aynı zamanda rakibi olan Erdel Beyi Zapolya'yı mağlup etmiştir. Bu yenilginin ardından Zapolya Lehistan'a sığınarak Osmanlı Devleti'nden yardım istemiş, Zapolya'nın bu yardım isteği sonucunda Osmanlı padişahı ile Zapolya arasında 1528'de bir anlaşma gerçekleşmiştir. Anlaşma ile birlikte Osmanlı padişahı kendisine sığınan Zapolya'yı Avusturya'ya karşı koruyacağını ilan etmiş ve Macaristan'ı kendisine bırakmıştır[722]. Zapolya'nın Kanunî ile olan bu anlaşmasına karşı bir hamle olarak Ferdinand da Osmanlı Devleti ile anlaşma yapmak istemiştir. Bu maksatla 1530-1532 yılları arasında içerisinde Kont Lamberg'in de yer aldığı elçi heyetini göndererek Osmanlı Devleti ile çeşitli görüşmeler yapmış ancak bu görüşmelerin hiçbirinden bir netice alamamıştır[723]. Anlaşma süreci için görüşmelerin yapıldığı 1530 senesinde Ferdinand bir yandan da Budin'i işgal etmiş ancak başarılı olamamıştır[724]. Kanunî, hâmîsi olduğu Zapolya'nın Almanlar ve İspanya kralı Şarlken (V. Karl) tarafından hâlâ daha tanınmış olmaması gerekçesi ile 1532'de bu iki devlete karşı Almanya Seferi'ni başlatmıştır[725]. Sefer için 25 Nisan 1532'de İstanbul'dan yola

[721] Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi, İstanbul'un Fethinden Kanunî Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2016, c. II, s. 327.
[722] Yıldırım, **Osmanlı Devletinde Elçi Kabulleri**, s. 66.
[723] A. y.; Gökbilgin, **Kanunî Sultan Süleyman**, s. 47.
[724] Yıldırım, a. g. e., s. 66; Göbilgin, a. g. e., s. 48; Yücel, Sevim, **Klâsik Dönemin Üç Hükümdarı Fatih Yavuz Kanunî**, s. 168.
[725] Gökbilgin, a. g. e., s. 48; Yıldırım, a. g. e., s. 66.

çıkan sultan ve ordugâhı 12 Haziran 1532'de Niş'de duraklamıştır[726]. 13 Haziran'da barış anlaşması yapmak üzere Avusturya kralı Ferdinand'ın ve Alman imparatoru Şarlken'in (V. Karl) elçileri sultanın ordugâhının bulunduğu bu kampı ziyaret etmişlerdir[727]. Mevcut heyette iki yıl önce İstanbul'a gönderilmiş olan Kont Lamberg de yer almıştır[728]. Kont Lamberg ve Kont Nogarola, kısa bir müddet önce Vişegrad'da Zapolya ile Ferdinand arasında yapılan mütarekenin uzatılmasını ve vergi vermeleri karşılığında padişahtan Ferdinand'ın krallığını tanımasını istemişlerdir[729]. Kanunî Sultan Süleyman bu heyeti huzuruna kabul ederek tekliflerini dinlemiş ancak önerdikleri tekliflerin daha öncekilerle aşağı yukarı aynı olması nedeniyle şartları kabul etmeyerek onları huzurundan kovmuştur. Zira 1530-1531 kışındaki Budapeşte kuşatması sırasında Avusturyalıların Osmanlılar aleyhine savaşa meyilli olmaları Osmanlıların bu barış teklifini kabul etmelerini zorlaştırmıştı. Heyetin kovulmasının ardından Osmanlı askerî kuvvetleri, şehir kuşatmasında çok başarılı olan Semendere Sancak Beyi Mehmed Bey'in komutası altında ikiye ayrılmış ve Belgrad'a doğru hareket etmiştir. Ordu 25 Haziran-8 Temmuz tarihleri arasında yaklaşık olarak iki hafta Belgrad'da mola vermiştir[730].

[726] Atıl, **Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, s. 163; Öztuna, **Kanunî Sultan Süleyman**, s. 68.

[727] Atıl, a. g. e., s. 163; Yıldırım, a. g. e., s. 66; Gökbilgin, a. g. e., s. 48; Yücel, **Muhteşem Türk Kanunî İle 46 Yıl**, s. 43.

[728] Yıldırım, a. g. e., s. 66; Atıl, a. g. e., s. 163; Gökbilgin, a. g. e., s. 49.

[729] A. y.; Tayyip M. Gökbilgin, "Kanunî Sultan Süleyman'ın Macaristan Siyaseti", **Kanunî Armağanı**, Türk Tarih Kurumu, 2001, s. 21; Yücel, Sevim, a. g. e., s. 168; Yıldırım, a. g. e., s. 66; Yücel, a. g. e., s. 43.Ankara

[730] Atıl, a. g.e., s. 163; Yıldırım, a. g. e., s. 66.

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Tek sayfa halinde dikey olarak tasarlanmış olan sahne, üst üste yerleştirilmiş iki yatay mekândan tertip edilmiştir (bkz. R.8, Ç.20). Bu iki mekân, geometrik tezyinatlı bir yatay şerit vasıtası ile birbirinden ayrılmıştır. Nakkaşın aynı eser için resmetmiş olduğu diğer sahnelere bakıldığında, bu sahnelerde de kompozisyon içerisinde farklı mekânlar oluşturmak için bu minyatürde olduğu gibi geometrik tezyinatlı şeritlerden faydalandığı görülür.

Bu mekânlardan kompozisyonun üst kısmında yer alanı Arz Odası kurgusuna sahip iken, alt taraftaki bir ana giriş kapısı ile içeriye girilen yeşillikli bir avlu izlenimi verir.

Arzın gerçekleştiği mekânın zemini somon renkli olup üzerinde belirli bir düzen dâhilinde yerleştirilmiş ot kümeleri yer alır. Bunların arasında yer yer kontürleme tekniği ile yapılmış çiçekli bitkiler görülür. Padişah bu alanda, dilimli bir kubbenin altına gelecek şekilde, bol tezyinatlı, altıgen biçimli, altın tahtında Türk hükümdarlarına özgü oturma biçimi olan bağdaş kurarak resmedilmiştir. Tahtın hemen altında geometrik desenlerle süslü iki basamaklı bir platform bulunur. Padişah, sağ elinde kızıl bir küre, sol elinde kırmızı bir mendil tutar.

Ufuk çizgisinin yukarıda yer aldığı kompozisyonda gökyüzü altın ile boyanmıştır. Padişahın hemen üstüne denk gelen dilimli kubbenin sağ ve solunda birer adet bulut ve üçer adet uçları sağa doğru kıvrılmış servi ağaçları yer alır. Kubbenin sol tarafında, sahnenin sol üst köşesine denk düşen sahada yapraksız bir ağaç gövdesi görülür.

Sahnede padişaha göre sağda, kompozisyona göre solda olacak şekilde konumlandırılmış elleri önünde bağlı saygı ile ayakta duran iki has oda ağası bulunur. Tahtın hemen dibinde elinde tuttuğu şapkası ile etek öpmek üzere dizleri üzerine çökmüş Avusturya elçisi görülür. Elçi kabullerinde, muhatabın başını yere koyması,

sultanın ve tahtının önünde eğilip tahtın ayağını öpmesi bu törenlerde gerçekleştirilen geleneksel uygulamalardır[731].

Aynı mekânın sağ kısmında rûmî desen ile tezyin edilmiş dilimli kemerli bir kapı görülür. Kapının hemen üstünde içerisinde nesta'lik hat ile yazılmış bir Farsça metnin yer aldığı metin kutucuğu bulunur. Burada:

"Yolun toprağına o kadar yüzlerini sürmüştüler ki toprak yüzlerinin resmiyle kapanmıştı" anlamında bir ibare yer alır.

Kapının hemen önünde diyagonal olarak yerleştirilmiş elleri önlerinde bağlı ayakta durur vaziyette resmedilmiş dört vezir göze çarpar.

Arzın gerçekleştiği bu mekânın hemen altında, bir ana giriş kapısı ile içerisine girilen yeşillikli bir avlu yer alır. Avlunun zemini yeşil renkli olup üzerinde tıpkı arzın gerçekleştiği mekândaki gibi bir düzen dâhilinde yerleştirilmiş ot kümeleri yer alır. Bunlara yer yer kırmızı renkli, yeşil yapraklı çiçek öbekleri eşlik eder. İçerisinde üç adet servi ağacının yer aldığı bu dikdörtgen avlunun üst kısmında yan yana yerleştirilmiş altı adet bulut görülür. Bu bulutların varlığı mevcut avlunun bir dış mekân olduğunu kanıtlar mahiyettedir. Aynı bulutların, arzın gerçekleştiği mekânda dilimli kubbenin hemen üzerinde yer almış olması arzın gerçekleştiği bu yerin bir kapalı mekân olabileceği fikrini oluşturur. Ancak mekânın zemininde doğa unsurlarının kullanılmış olması buranın bir iç mekân mı yoksa bir dış mekân mı olduğu konusunda izleyiciyi muallâkta bırakır.

Bu avlunun sol alt köşesinde bir metin kutucuğu yer alır. Burada:

"Şahlardan utanmış bir şekilde bende olmak için elçi gelirdi" anlamında Farsça bir ibare yer alır.

Bu kutucuğun hemen yanında avluya girişi sağlayan konik çatılı bir kapı yer alır. Kapının önünde ve hemen sağında ellerinde asâları ile kapıcılar yer alırken, avlunun içerisinde kapıcılar, teşrifatçılar, devlet erkânına ait kişiler ve Avusturyalı delegeler görülür. Protokolden uzak bir hal içerisinde resmedilmiş olan bu figürlerin birbirleri ile diyalog halinde oldukları fark edilir. Avlunun içerisinde yan yana duran

[731] Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 84.

üç Avusturyalı delegenin tedirgin haline karşın onların hemen çapraz solunda yer alan liderleri oldukça rahat bir tavır içerisindedir[732]. Başlarında alçak kenarlıklı şapka, ayaklarında tozluk bulunan bu delegeler üzerlerine belinde kemeri olan kısa bir tunik giyer.

Bilindiği üzere padişahların sefer sırasında gerçekleştirdikleri elçi kabulleri otağ-ı humayûnda tertip edilirdi[733]. Nitekim kaynaklarda Kanunî'nin Ferdinand'ın elçilerini kabul ettiği bu törenin padişahın sefer sırasında konaklama yerlerinde biri olan Niş civarında kurulan ordugâhında gerçekleştiği bilgisi verilir[734]. *Süleymannâme*'nin 336b'deki metninde yer alan ibarelerden de bu mekânın otağ olduğu anlaşılır. Öyle ise tasviri yapılan kabul sahnesi açık havada, ordugâhta bulunan bir otağ-ı hümâyunda gerçekleşmiştir. Ancak yukarıda daha önce de bahsedilmiş olduğu gibi sultanın içerisinde elçi kabulünü gerçekleştirdiği otağının arka planında açık alan hissi verecek şekilde ot kümelerinden müteşekkil bir zeminin yer almış olması bu alanın iç mi yoksa bir dış mekân mı olduğu konusunda muğlaklık oluşturur. Bu durum tasviri yapılan elçi kabulünün açık havada mı yoksa bir otağın içerisinde mi gerçekleştirilmiş olduğu konusunda da izleyiciyi ikilemde bırakır.

Buna karşın arzın gerçekleştiği alanın dilimli kubbeli bir çatı ve kemerli bir kapı ile çerçevelenmiş olması çatıda yer alan kubbenin sağında ve solunda yer alan bulutların varlığı ile birlikte düşünüldüğünde burasının bir iç mekânın dikey kesit halindeki tertibi olabileceği fikrini akla getirir.

Bu minyatürde iç ve dış mekân muğlaklığının oluşmasında nakkaşın mimarî öğe ve doğa unsurlarını ustalıklı bir şekilde birbiri içerisinde eritmesinin etkin bir rol oynadığı görülür. İki unsurun birbiri içerisindeki bu eriyiş hali, mevcut mekânın bir iç mekân mı yoksa bir dış mekân mı olduğu fikrini askıda bırakır. Aynı nakkaşın

---

[732] *Süleymannâme*'nin vr. 336b'de yer alan metninde Avusturya elçilerine dair kaleme alınan, "Devletin huzuruna gitmek için yola düştüler ve askerin içinden dolaşarak geçtiler. Askerler o kadar heybetli ve azametli idi ki şahın istekli emirlerine hepsi tazim ettiler" şeklindeki ibareler, avluda yer alan elçilerin, elleri önlerinde, tedirgin bakışlarla resmedilişlerinin bir açıklaması mahiyetindedir. Bu tedirgin hal korku ile hayranlık duyguları arasındaki salınım halinin adeta görsel bir dil ile ifade ediliş biçimidir.

[733] Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, s. 113.

[734] Atıl, a.g. e., s. 163.

Süleymannâme için yapmış olduğu diğer minyatürlerinde de bu jestin devam ettirilmiş olduğu görülür (bkz. vr. 143a, 154b, 239a, 328a, 459a, 471b, 477b, 498b).

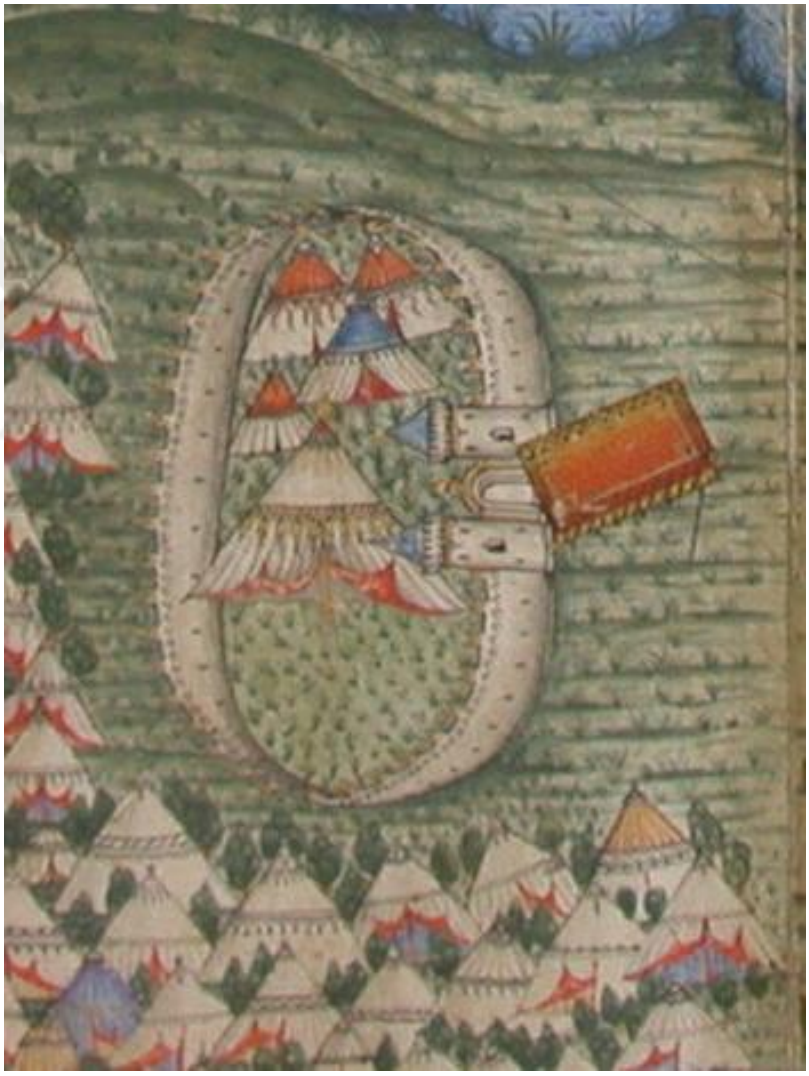
Görüldüğü üzere bu minyatürde nakkaş, tarihi gerçeği göz önünde bulundurarak kabul sahnesini ordugâh ve otağ-ı hümâyun içerisinde resmetmiş, sembolik manada Topkapı Sarayı'na denk düşen bu ordugâhı ise bu bağlamda Topkapı Sarayı mimarîsini örnek alarak kurgulamıştır. Nitekim *Süleymannâme*'nin Topkapı Sarayı'ndaki arz merasimlerinin resmedildiği diğer minyatürlerine bakıldığında (bkz. vr. 328a, 498b) 337a'da ki mekanın bahsi geçen minyatürlerdeki Topkapı Sarayı mimarî kurgusunu örnek aldığı görülür. Eserin mevcut kabulü konu edinen 336b'de ki metninde sultanın bu otağının "saray" ibaresi ile tanımlanmış olması minyatürdeki bu kurgunun eserin metninde de bir karşılı olduğunu gözler önüne serer

Bu minyatürde nakkaşın, kabulün gerçekleştiği ordugâhın mekân kurgusunda bilinçli olarak Topkapı Sarayı kalıbını kullanmış olduğu düşünülmektedir. Zira Osmanlılar da dâhil tüm Türklerde çadır ve otağ-ı hümâyun padişahın gezici sarayı hükmündedir ve seferlerde sarayın görevini üstlenmişlerdir[735]. Otağ-ı hümâyunlar saray mimarîsinin bir örneği olup Topkapı Sarayı düzeniyle Osmanlı ordugâhları ve otağ-ı hümâyunlardaki çadır düzeni arasında büyük bir benzerlik bulunur[736]. Nitekim otağ-ı hümâyun ve etrafında oluşturulan çadır kentin kuş bakışı görünüşü adeta Topkapı Sarayı'nı andırır[737]. Lamartine (1790-1869) de otağ-ı hümâyunla Topkapı Sarayı arasında bir bağ kurarak Topkapı Sarayı'nı otağ-ı hümâyuna benzetmiş ve onun yaldızlı tahtadan bir çadır gibi olduğunu belirtmiştir[738]. Gülru Necipoğlu ise Topkapı Sarayı plan düzeni ile Osmanlı ordugâhları ve otağ-ı hümâyunlardaki çadır düzeni arasındaki bu benzerliği sarayın çeşitli yapı ve fonksiyonlarında da göstermiştir. Bu kaynaklarda Topkapı Sarayı'nda, önünde törenler yapılan Bâbüssaâde (Akağalar Kapısı) diye bilinen üçüncü kapının yerini, otağ-ı hümâyunun etrafını saran zokakın

[735] Atasoy, **Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları**, s. 15, 16, 55; Onuk, **Osmanlı Çadır Sanatı (XVII-XIX)**, s. 3, 17.
[736] A. e., s. 56, 96.
[737] A. e., s. 16.
[738] Atasoy, a.g. e., s. 55.

aldığı, Kanunî Sultan Süleyman'ın Arz Odası'nın çadır şeklindeki bir örneğini seferlere giderken beraberinde getirdiği belirtilir[739].

Otağ-ı hümâyun ve ordugâhın Topkapı Sarayı'na atıfta bulunması minyatürlerde de kendine yer bulur. Örneğin *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* adlı eserin Zigetvar kuşatmasını gösteren sahnesinde otağ-ı hümâyunun giriş kapısının Topkapı Sarayı'ndaki Bâbüsselâm'a benzediği fark edilir (bkz. R.9).



Resim 9: Otağ-ı Hümâyun, *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar*, 1569, TSMK, H. 1339, vr. 32b

(Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 113, Resim 75).

[739] A. e., s. 56.

Öyle ise analizi yapılan minyatürde nakkaş tarihi gerçeği göz önünde bulundurarak mekân olarak ordugâh ve otağ-ı hümâyunu resmetmiş, sembolik olarak Topkapı Sarayı'na denk düşen bu mekânın kurgusunda ise bu minval üzere Topkapı Sarayı kurgusunu kendine örnek almıştır demek doğru bir tespit gibi görünmektedir.

Tüm bu bilgiler eşliğinde düşünüldüğünde mevcut kabul sahnesinde kompozisyonun yukarısında yer alan arzın gerçekleştiği mekânın bir otağ-ı hümâyunun kesit halindeki betimlenişi olduğu anlaşılır. Sahnenin sol alt kısmında yer alan konik çatılı kapı ve avlu ise zokak ile çevrelenmiş bir ordugâh avlusu olmalıdır. Bu kurguda otağ-ı hümâyun, Topkapı Sarayı'nın Arz Odası'na tekabül ederken konik çatılı kapı Bâbüssaâde'ye, bu kapının açıldığı avlu ise Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusuna tekabül eder.

Ordugâhta geçmiş olduğu tarihi belgeler ile kanıtlanmış olan bu kabul sahnesinde Topkapı Sarayı kalıbının tercih edilmesindeki maksadın hangi mantık silsilesi üzerine oturduğu açık bir şekilde müşahede edilebilmektedir. Öyle görülüyor ki nakkaş bu mantık silsilesini hem otağ-ı hümâyunun sembolik manada Topkapı Sarayı'na denk düşmesi hem de bir mimarî gerçek olarak ordugâh ve otağ-ı hümâyunun saray mimarîsine benziyor olması gerçeği ile temellendirmiştir.

Kompozisyonda arzın gerçekleştiği sahnenin yukarısında yer alan mekânın bir otağ olduğunu, *Süleymannâme*'nin diğer minyatürlerinde yer alan otağ sahnelerine bakarak da anlamak mümkündür (bkz. R. 10). Eserin 441a ve 588a'daki minyatürlerinde içerisinde padişahın ve tahtının yer aldığı otağ, onun hemen sağında yer alan bir başka otağa ait olan kapı, bu kapının önünde elleri önünde bağdaş kurarak ayakta duran devlet erkânına ait kişilerin varlığı tam da incelenen minyatürdeki arzın gerçekleştiği mekânın kurgusunu çağrıştırır.

Resim 10: Padişahın önünde bahadırların ok atarak hüner göstermesi, *Süleymannâme*, 1558, TSMK, H. 1517, y. 588a

(TSMK. Fotoğraf Arşivi).

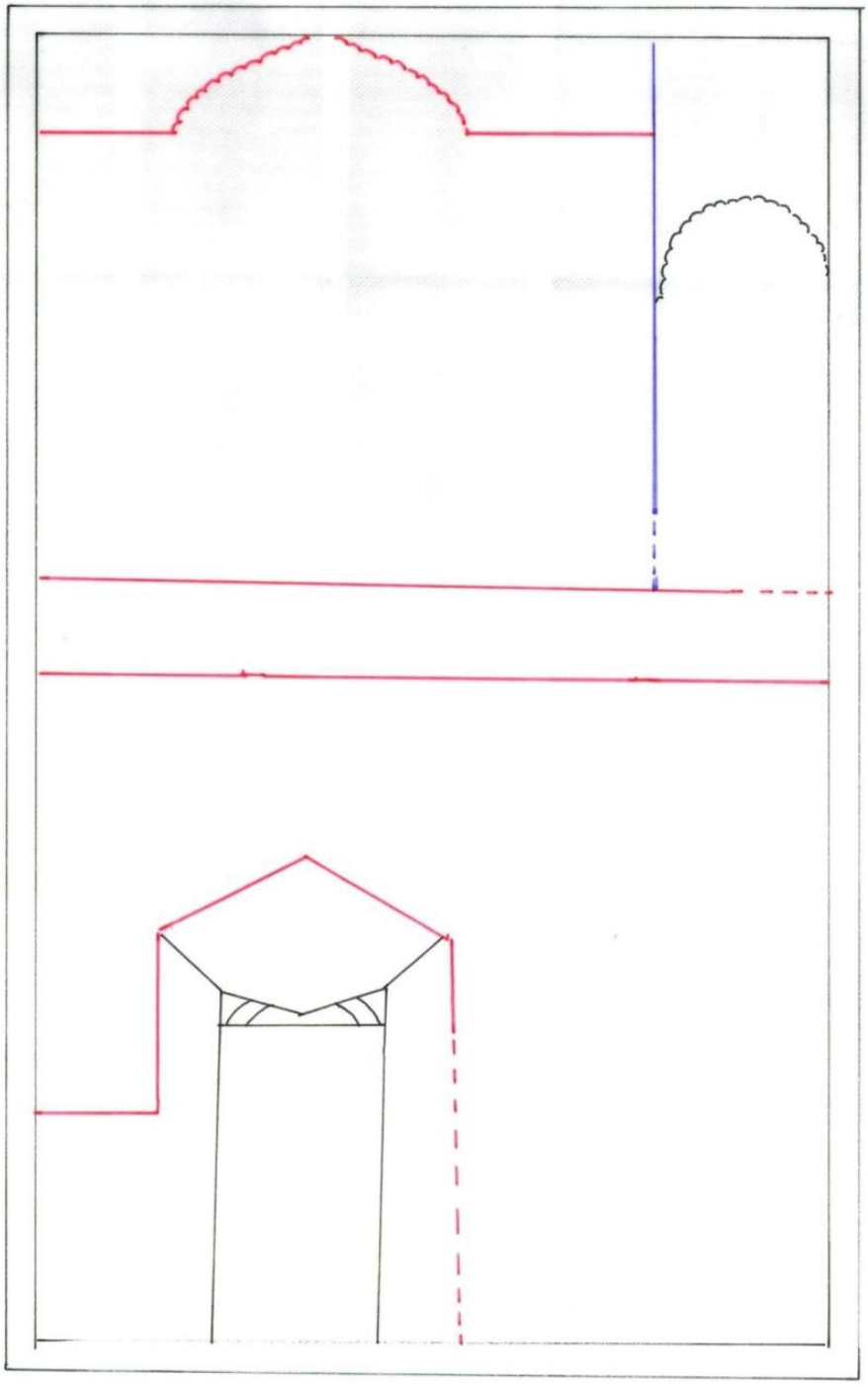
Araştırmalar esnasında karşılaşılan bir tek direkli çadır örneğinin mevcut minyatürdeki mekâna çok benziyor olması, bu minyatürde arzın gerçekleştiği yerin ön hazineleri açılmış bir otağ olduğu fikrini bir kez daha doğrular (bkz. R. 11).

Resim 11: II. Mahmud'a ait tek direkli çadır

(Nurhan Atasoy, **Otağ-ı Hümâyun Osmanlı Çadırları**, Aygaz, İstanbul 2002, s. 147, Resim 1).

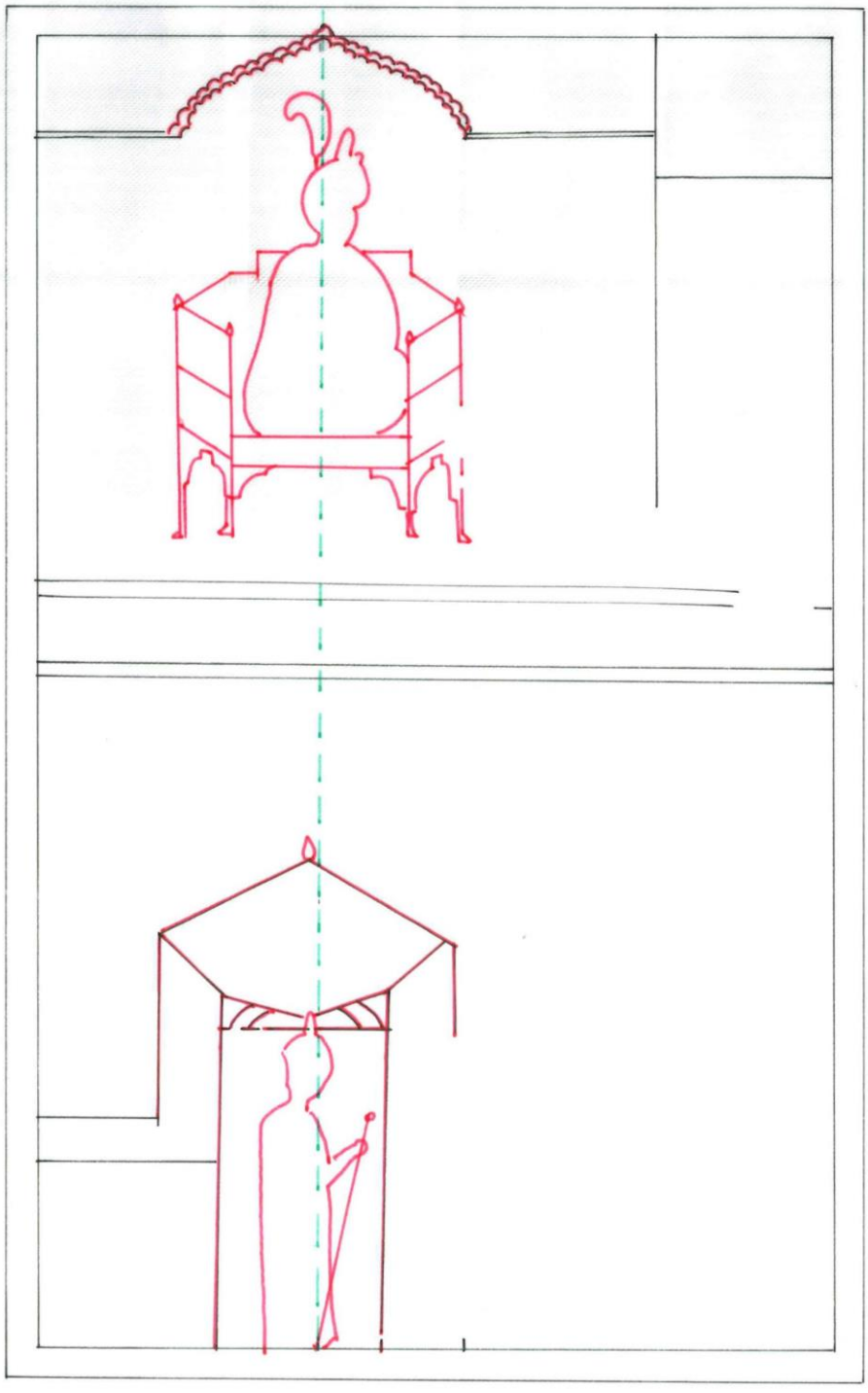
Kompozisyonda Kurgu ve Renk:

Tek sayfa halinde tasarlanmış olan dikey kurgulu bu minyatür, yatay ve dikey paftaların birlikteliğinden meydana gelir (bkz. Ç. 21). Kompozisyonda mekân, yukarıdan aşağıya doğru sırası ile altın renkli gökyüzü, dilimli kubbe ile çerçevelenmiş arzın gerçekleştiği alan (otağ) ve en altta girişinde konik çatılı kapının yer aldığı bir avludan oluşur. Arzın gerçekleştiği mekân ile avlu birbirlerinden geometrik tezyinatlı yatay bir şerit vasıtası ile ayrılır. Arzın gerçekleştiği yerin hemen sağında dilimli kemerli bir kapı yer alırken, bu kapı hemen üzerinde yer alan metin kutusu ile birlikte kompozisyondaki tek dikey paftayı oluşturur.



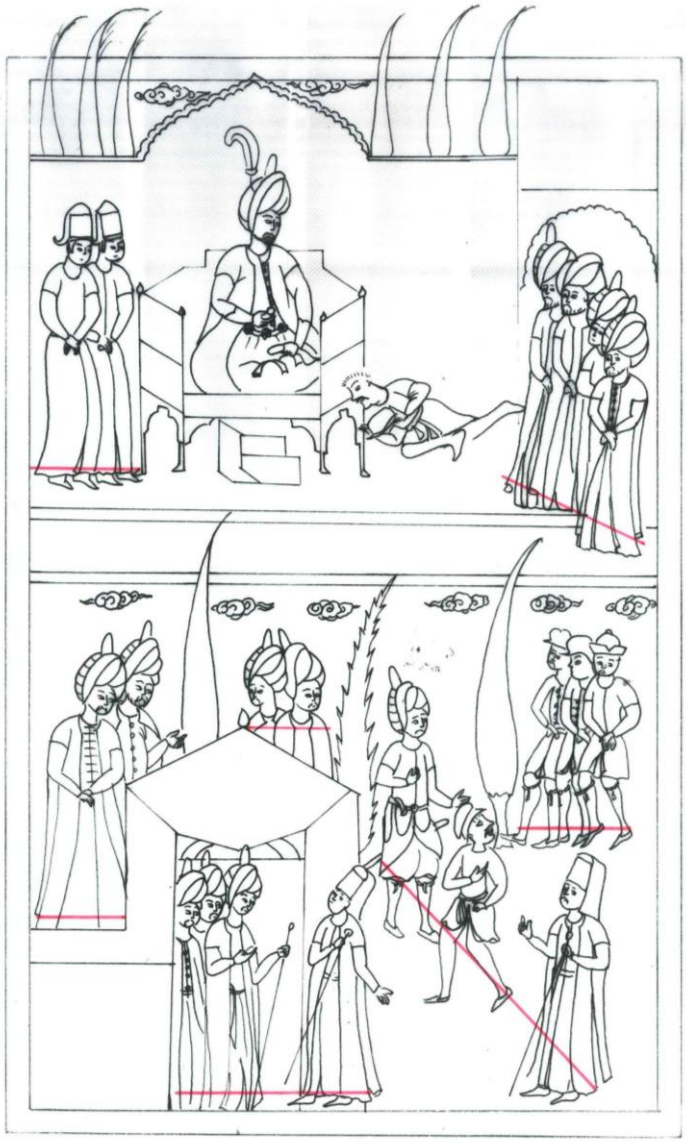
Çizim 21

Kompozisyonda padişahın hemen üstünde yer alan kubbenin orta tepe noktasından geçen aks, avluya girişi sağlayan kapının da tam tepe noktasından geçer. Bu aks üzerinde padişah, altıgen taht, kapı ve kapı ağaları da yer alır (bkz. Ç.22).



Çizim 22

Dikey olarak tasarlanmış olan kompozisyonda figürler genel olarak yatay dizilimde tertip edilmiştir. Yatay ve dikey unsurların bu birlikteliği kompozisyonda bir denge unsuru oluşturur (bkz. Ç. 23).

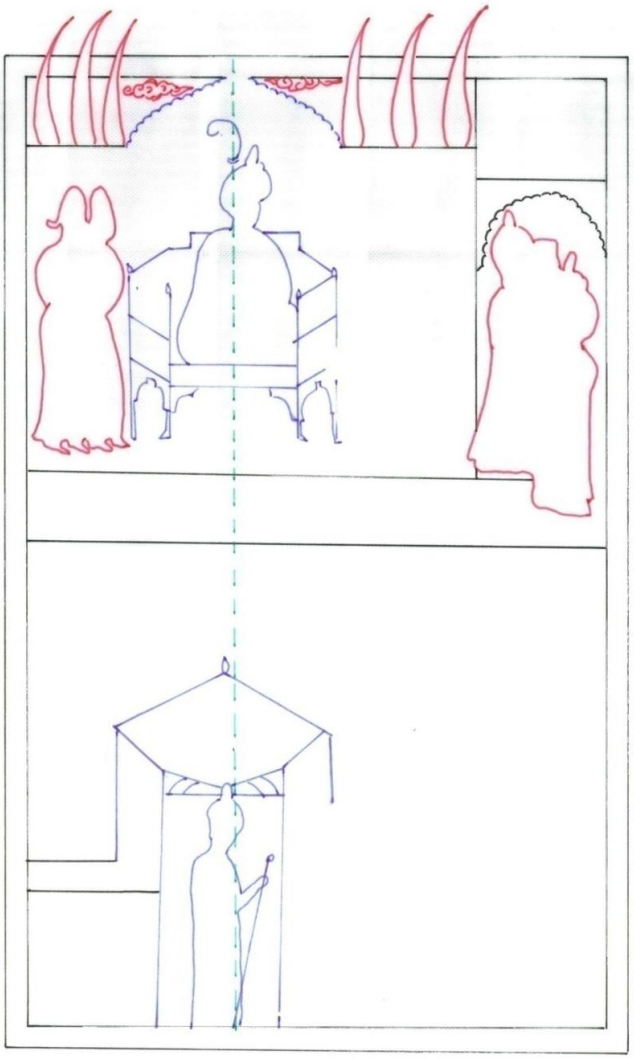


Çizim 23

Kompozisyonun sağ üst kısmında dilimli kemerli kapının altında yer alan dört vezir ile avlunun sağ alt köşesinde yer alan sarıklı asâlı kapıcı, elçi heyetinin lideri ve başında yeniçeri börkü olan asâlı kapıcıdan oluşan üçlü figür diyagonal dizilime sahiptirler.

Padişahın hemen üst kısmında yer alan kubbeli yapının tam ortasından geçen dikey aksın gökyüzüne denk gelen üst kısmında kısmen bir simetri görülür. Bu simetri sağ ve solda aynı şekilde yer alan üç servi ağacı ve bir adet bulut unsuru ile sağlanır

(bkz. Ç. 24). Bir simetri dâhilinde yerleştirilen servi ağaçları ve bulutlar, padişahın sağında ve solunda yer alan figürlerle birlikte izleyicinin bakışını padişah figürüne doğru yönlendirir.



Çizim 24

Sahnenin zemininde pastel renkler kullanılırken figürlerin renklendirilmesinde canlı renklerin tercih edildiği görülür. Bu durum zemini, yani mekânı arkaya atarak figürleri ön plana çıkarır. Figürlerin renklendirilmesinde sıcak ve soğuk renklerin dengeli bir şekilde kullanıldığı göze çarpar.

Padişahın kaftanında kullanılan turuncu renk, sıcak bir renk olmasıyla sahne içerisinde öne çıkarak padişahı vurgulayan bir işlev görür.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Bilindiği üzere cülûs, elçi kabulü, sünnet şöleni, geçit alayı vb. törenler imparatorluğun kendi gücünü dış dünyaya sergilediği ve bunun üzerinden iktidarını meşrulaştırdığı alanlardır. Dolayısı ile bu minyatür öncelikli olarak konu olarak elçi kabul sahnesini ele almış olması bakımından başlı başına bir iktidar vurgusu barındırır.

Minyatürde mekân olarak seçilen otağ-ı hümâyun ve zokaklı bir avludan oluşan ordugâhın kendisi de bir iktidar vurgusu içerir. Zira Türklerde otağ-ı hümâyun ve ordugâhlar sarayın bir küçük modeli olarak görülmüş ve onunla aynı sembolik anlamı barındırmışlardır. Bu minvalde otağ-ı hümâyun ve ordugâh, üzerinden dünya ekseninin geçtiği bir merkez, bir Türk yurdu hükmünde görülmüş ve bu konumu ile de bir iktidar sembolü olmuştur.

Sahnede, dikey ve yatay unsurların birlikteliği de iktidar vurgusu bağlamında irdelenmesi gereken bir hareket gibi görünmektedir. Dikey kurgulu kompozisyonun yatay paftalardan meydana gelmiş olması dikey ve yatay unsur birlikteliğini meydana getirir. Bu birliktelikte dikey düzlem içsel ve aşkın olan ontolojik birliğe, öze, gökyüzüne denk gelirken yatay düzlem ise varlık mertebesine ve yeryüzüne karşılık gelir. Mekânın Topkapı Sarayı örnek alınarak kurgulanmış bir ordugâh, bir gezici saray olduğu, sarayın ise üzerinde maddî ve manevî, dünyevî ve uhrevî, eklemlenmenin gerçekleştiği bir mekân olduğu bilgisi göz önünde bulundurulduğunda, bu yatay ve dikey unsur birlikteliğinin bir merkez fikrini destekliyor olabileceği düşüncesi akla gelir. Nitekim saray bir halife sultan olarak siyasi ve ruhanî iktidara sahip gücün merkezindeki padişahın evi olması vasfıyla üzerinde böylesi bir eklemlenmenin gerçekleştiği mekândır. Bu bağlamda kompozisyonda yatay ve dikey unsurlar üzerinden oluşturulmaya çalışılan bu kurgunun, maddî ve manevî eklemlenmenin vücut bulduğu saray ve merkez kavramına atıfta bulunuyor olabileceği fikri akla yatkın gelmektedir.

Arzın gerçekleştiği mekânda gerek has odalıların gerekse vezirlerin ellerini göğüslerinin altında birleştirerek sükût ve saygı ile ayakta beklemeleri, elçinin

padişahın tahtının hemen altında elinde tuttuğu şapkası ile başı yerde iki ayakları üzerinde saygıyla eğilmesi, bir geleneğin devamı ve padişaha olan hürmetin bir göstergesi olması itibari ile iktidarı taltif edici bir yön içerir.

Sahnenin yukarısında görülen bu olgun ve ağırbaşlı hava, alt tarafta yerini figürlerin avluda serbest dolanımda ve birbirleri ile adeta iletişim içerisinde oldukları protokolden uzak bir havaya bırakır. Arzın gerçekleştiği mekânda görülen durağan ve ağırbaşlı hâl ile avluda görülen dinamik hal arasındaki tezatlık iktidar vurgusu üzerinden anlam bulur. Padişaha (merkeze, iktidara) yaklaşıldıkça sultanın ulaşılmazlığına, gücüne ve kendisine duyulan hürmete binaen mekân içerisinde daha ağır başlı bir hava hissedilirken, figürlerde ise jestlerin azalmasına paralel olarak bir durgunluk hâli göze çarpar[740]. Oysa bunun aksine padişahtan, merkezden, iktidardan uzaklaşıldıkça mekândaki protokol havası erimeye başlayarak figürlerde bir hareket serbestliği belirmeye başlar.

Kompozisyonun üst kısmında, dolayısı ile padişaha yakın olan figürlerde görülen durgun, ağırbaşlı ve dingin hâl, padişaha daha uzak olan kompozisyonun alt kısmındaki figürlerde görülen el, kol ve yüz jestlerindeki hareketli ve canlı hâl ile bir tezat oluşturur. Sahnenin üst ve alt kısmı arasında görülen bu zıtlık sultana (iktidar ve merkeze) olan yakınlık ve uzaklık üzerinden inşa edilen hiyerarşik bir kurgunun varlığını akla getirir.

Minyatürde kompozisyon içerisinde yer alan unsurlar da iktidar vurgusu açısından ele alınması gereken başlıklar arasındadır. Bu unsurlardan biri Topkapı Sarayı'ndaki Bâbüssaâde'ye denk düşen sahnenin sol alt kısmına yerleştirilmiş konik çatılı avluya giriş kapısıdır. Daha önce de değinilmiş olduğu gibi saray kapısı kavramı ve dahi Bâbüssaâde, padişahın gücünü, hâkimiyetini temsil eden sembollerdir. Bu kapının orta yerinde yer alan kapı ağaları da kapının koruyucuları olmaları hasebi ile sultanı, hâkim gücü koruyan bir unsur olarak iktidarı yüceltici bir mahiyet taşırlar.

[740] *Süleymannâme*'nin mevcut sahnenin anlatıldığı vr. 337a'daki metininde yer alan "Asker padişahın huzuruna yaklaştıkça heyecan ve şevk alıyordu" şeklindeki ifade mevcut minyatürde iktidara olan mesafe üzerinden inşa edilmiş bulunan görsel hiyerarşik yapılanmanın eserin metinde de bir karşılık bulduğunu gözler önüne serer.

Kompozisyonda yer alan kubbe, padişah, altıgen taht, avlu kapısı, kapı ağası gibi unsurların her biri birer hükümdarlık ve merkez sembolleri olmaları ile birlikte bu unsurların aynı dikey hat üzerindeki birlikteliği de bir kez daha merkez kavramına (axis mundi) atıf yaparak kompozisyonda hâlihazırda mevcut olan iktidar vurgusunu yineler (bkz. Ç. 22). Bu unsurların yukarıdan aşağıya doğru aynı hizada yerleştirilmiş olması ile oluşan dikey aks, "yeri-göğü birleştiren hükümdar", yeryüzünün merkezi, gök direği, Kutup Yıldızı ve Demir Kazık vurgusu yapan bir kurgu gibi görünmektedir[741].

Padişah Figürü:

Padişah sayfanın sola yakın üst köşesinde, kubbe (kemer) şeklindeki bir çerçevenin hemen altında, altıgen formlu sedir tipindeki tahtında Türk sultanlarına özgü bir biçimde bağdaş kurarak resmedilmiştir (bkz. Ç. 25).

Çizim 25

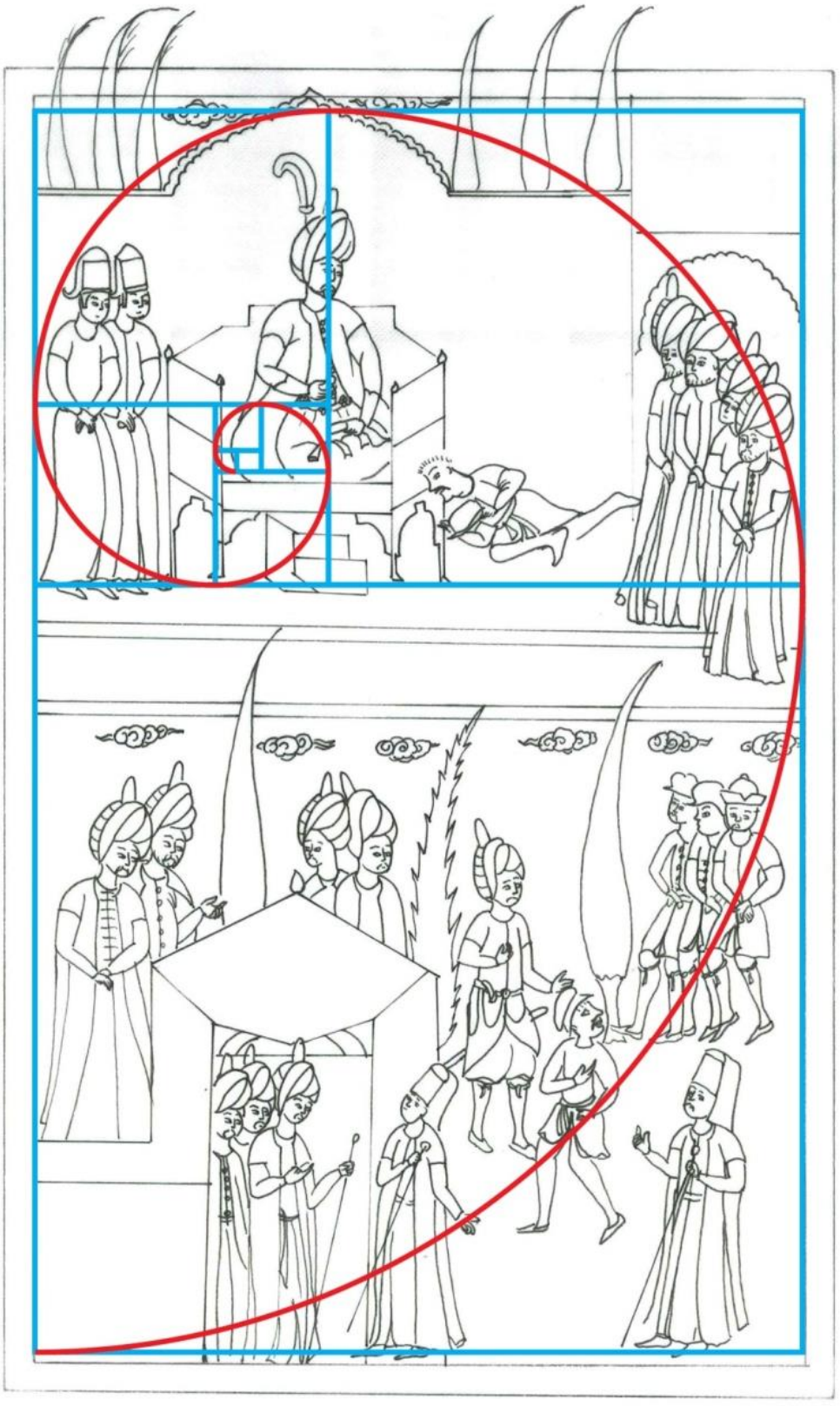
[741] *Süleymannâme*'de mevcut minyatürün anlatıldığı vr. 336b ve vr.337b'de yer alan metinlerinde, Ârifî yer ve gök kavramlarını defaten zikretmiştir. "O kadar geniş bir mekânda değerli otağını kurmuştu ki hayretten gök yere geldi", "Mızraklar gökyüzüne uzatıldığında kalkanlar da yeryüzünde bir güneş gibi parlıyorlardı" şeklindeki ifadeler, kompozisyonda yer ve gök unsurları üzerinden var olduğunu düşündüğümüz görsel dilin eserin metninde de bir karşılığı olduğunu düşündürtür.

Üzeri rûmî desen ile tezyin edilmiş olan tahtın dış kısmı lacivert iç kısmı pembe renklidir. Tahtın hemen altında geometrik desenlerle süslü iki basamaklı bir platform yer alır.

Padişahın başında bordo tepelikli mücevveze bir sarık, sarığın üzerinde ise bir tüy sorguç bulunur. Altın sırma işlemeli kırmızı renkli iç gömlek üzerine yarım kollu yeşil bir entari giyen padişah, yeşil entarisinin üzerine altın sırma çaprastlı turuncu renkli kolsuz bir tören kaftanı giyer. Bu entarinin belinde, üzerinde eşit aralıklarla yerleştirilen altın çiçeklerin yer aldığı kırmızı bir kemer bulunur. Padişah sağ elinde kırmızı bir küre sol elinde ise kırmızı bir mendil tutar.

Kahverengi sakalı ve bıyığı ile orta yaşlı bir görünüme sahip olan padişah, dörtte üç profilden resmedilmiştir. Sultanın bakışları ileriye doğru yönelmiş, yüzü ise son derece ifadesizdir. Kanunî, Reşad Ekrem Koçu'nun çizdiği eşgale uygun olarak koyu kumral olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca padişah, Seyyid Lokman'ın *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye*'de çizmiş olduğu profile ve Reşad Ekrem Koçu, Yaşar Çoruhlu, Henk Boom ve Yaşar Yücel'in verdikleri bilgilere uygun olarak sakallı ve bıyıklı olarak resmedilmiş ancak bu kaynaklarda verilen bilgilerdeki gibi kemerli bir burun ve çatma bir kaş ile tasvir edilmemiştir.

Padişah sahne içerisinde altın orana uygun olarak yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 26)



Çizim 26

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Padişah figüründe iktidar vurgusu açısından göze çarpan ilk unsur sultanın tüm sahneye hâkim olacak şekilde kompozisyonun sol üst köşesine yerleştirilmiş olmasıdır. Onun sahne içerisindeki bu hâkim konumu kendisine diğer figürler karşısında hiyerarşik bir üstünlük sağlar. Nitekim *Kutadgu Bilig*'de hükümdar olan Kün-Toğdu'nun bir güneş gibi en tepede oturuyor olması[742], Türklerde yükseklik konumu üzerinden padişahın hâkim gücüne, onun iktidarına yapılan vurgunun varlığını gözler önüne serer. *Süleymannâme*'nin mevcut sahneyi anlatan 337b'deki metninde de "Süleyman tahtına oturan şah, kendini yedinci göğe kadar ulaştırmak istedi" şeklindeki bir ifadenin yer almış olması, yükseklik üzerinden padişahın hâkim gücüne yapılan vurgunun bu minyatürün içerisinde yer aldığı eserde de kabul gören bir inanış olduğunu gözler önüne serer.

Padişahın sahne içerisindeki bu yüksek konumu onun yüksek mertebesine, kuşatıcı gücüne ve erişilmezliğine vurgu yapan bir mahiyet taşıyarak iktidarın gücünün altını çizen bir anlam katmanı içeriyor gibi görünmektedir. Nitekim kompozisyonun üst noktasına yerleştirilmiş olan padişaha erişimin aşağıdan yukarıya doğru kademeli bir geçiş ile mümkün olması onun bahsi edilen bu yüksek ve erişilmesi zor konumuna vurgu yapar.

Sultanın sahip olduğu ifadesiz çehre de iktidar vurgusu açısından önemlidir. Kaynaklardan edinilen bilgilere göre 16. yüzyılın sonlarından itibaren padişahların kabullerde tamamen hareketsiz bir ihtişamla durması bir adetti[743]. Bu idealize edilmiş cansız figür anlayışı, padişahı erişilmez bir figüre dönüştürür, onu adeta tanrısal bir imge haline sokarak yüceltici bir etki oluştururdu. Mevcut minyatürde de padişahın diğer figürler ile göz temasının olmadığı boş bakışlı ifadesiz yüzü, cansız bir heykele benzeyen duruşu, tam da yukarıdaki duruma paralel bir anlatım biçimi oluşturarak onu erişilmez bir imgeye dönüştürerek yüceltir.

Kompozisyon içerisinde padişahın üzerinde oturduğu tahtın kendisi de başlı başına bir hükümdarlık sembolüdür. Bu taht, hükümdar tahtlarına özgü bir biçimde

[742] Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, s. 5.
[743] Faroqhi, **Yeni Bir Hükümdar Aynası, Osmanlı Padişahlarının Kamusal İmgesi ve Bu İmgenin Algılanması**, s. 67.

yoğun tezyini öğeler içermesi, göksel bir renk olan mavi renge ve altıgen forma sahip olması ile de bir kez daha iktidar vurgusunu yineler. Bilindiği üzere altıgen form Türklerde göksel bir nitelik taşımasının yanında tam ortasından, göğü, yeri ve yer altını birleştirdiğine inanılan eksenin geçtiği bir merkezi temsil eder. Altıgen formun bu sembolik anlamı "yeri göğü birleştiren hükümdar" imgesine atıfta bulunarak kompozisyon içerisinde varlığı kuvvetli bir şekilde hissedilen iktidar vurgusunu destekler bir mahiyet taşır.

Altıgen tahtın sahnenin hemen hemen ortasından geçen, üzerinde kubbe, padişah, kapı ve kapı ağası gibi merkez motiflerinin yer aldığı bir dikey aksın üzerinde bu unsurlar ile birlikte yer alması kompozisyon içerisindeki göğü, yeri ve yeraltını birleştiren axis mundi (merkez, merkezî eksen) olgusunun varlığını gözler önüne serer (bkz. Ç. 22). Öyle ise bu altıgen taht, bir anlam silsilesi dâhilinde kompozisyondaki varlığı açık bir şekilde hissedilen "yeri ve göğü birleştiren hükümdar" imgesini tamamlayıcı bir sembolik unsur olarak sahne içerisinde yer alıyor olmalıdır.

Kubbemsi bir yapının hemen altında Türk usulü bağdaş kurarak resmedilen padişah kalıbı da yine merkez vurgusu üzerinden iktidarı taltif edici bir mahiyet taşır. Zira kemer ve kubbe Türk kozmolojisinde, gök kubbeye, manevî âleme, semavâta ve merkez kavramlarına karşılık gelmekte olup[744] bu bağlamda padişahların bir kemer altında resmedildikleri şema ise "yerin ve göğün hükümdarı" imgesinin sembolik bir dil ile ifade ediliş biçimi olmuştur.

Bir kubbenin altında, tahtında bağdaş kurarak oturan padişah figürü Türklerde sıkça kullanılan bir kalıp olmuştur. Bu geleneksel şemada görüleren bağdaş kurarak oturma ise Türklerde padişaha özgü bir oturma biçimi olarak kabul edilmiştir. Görüldüğü üzere nakkaşın tasarlamış olduğu bu kurgu gerek barındırdığı sembolik anlam gerekse geleneksel bir kalıbı devam ettirmiş olması itibarıyla iktidarı taltif edici bir yön içerir.

[744] Bruckhardt, **Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat**, s. 45, 104; Çaycı, **İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol**, s. 65, 200, 203, 207; Taş, **Türk Düşüncesinde Kozmogeni Kozmoloji**, s. 207, 208, 209; Özer Pınarbaşı, a.g. m., s. 79.

Padişahın resmî törenlerde başına takmış olduğu mücevveze bir sarık ile resmedilmesi ve bu sarığın üzerinde hükümdarlık sembolü olan bir tüy sorgucun yer almış olması da aynı bağlamda göze çarpan sultanı taltif edici bir başka unsurdur.

Sultanın üzerine giymiş olduğu tören kaftanı da bir iktidar sembolü olup bu kaftanın merkezi temsil eden turuncumsu sarı rengi de merkez kavramı üzerinden yol alan iktidar vurgusunu perçinler.

Padişahın kaftanının altına giymiş olduğu uzun kollu entarinin yeşil renkte olması da iktidar vurgusu açısından manalıdır. Zira yeşil renk Türklerde hükümdarlığı ve hâkimiyeti vurgulayan gök renklerinden biridir[745]. Yeşil ve gök renkli giyimin İslâmiyet'te de çok yaygın olarak kullanılmış olması[746] bu minyatürdeki yeşil entarinin padişahın bir halife olarak onun manevî tarafına atıfta bulunan bir unsur olabileceğini akla getirir. Padişahın beline takmış olduğu altınlı kırmızı kemer de Türklerde ve Osmanlılarda bir hükümdarlık sembolü olmuştur[747].

Padişahın sağ elinde tuttuğu altın küre ile sol elinde tutmuş olduğu kırmızı mendil de iktidarı taltif edici unsurlardır. Figürlerin ellerinde bir küre veya daire benzeri bir nesne ile birlikte resmedilmesi Budizm kökenlidir. Elinde bir küre veya daire ile resmedilmiş figürlere Uygur resim sanatında olduğu[748]kadar Ortaçağ Türk ve İslâm sanatlarında da sıklıkla rast gelinmiştir[749]

Osmanlı resim sanatında elinde küre ile resmedilmiş padişah portrelerine 16. yüzyılın son çeyreğinde rastlanılır. Bu kalıp 17. yüzyılın ikinci yarısında madalyonlu silsilenâmelerde de devam ettirilmiş, 18. yüzyılın başlarından sonra ise küre motifi sultan portreciliğinden tamamen çıkarılmıştır[750].

---

[745] Von Gabain, "Renklerin Sembolik Anlamları", **Türkoloji Dergisi**, s. 108.

[746] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 117.

[747] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 138; Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, s. 18; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 20; Koca, "Türkiye Selçuklu Devleti Hükümdarlarının Aldıkları ve Kullanılan Hâkimiyet ve Hükümdarlık Sembolleri", **III. Milli Selçuklu Kültürü ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (20-22 Mayıs)**, s. 153.

[748] Çoruhlu, "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesneler Açısından Bir Bakış", **Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan**, s. 156.

[749] Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 217.

[750] Banu Mahir, "Elinde Altın Küre (Kızıl Elma) Tutan Osmanlı Sultan Portreleri", **Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4-7 Kasım 1997, Ankara)**, y. y., Ankara 2000, s. 95, 96.

Yaşar Çoruhlu *Erken Devir Türk Sanatı* adlı eserinde, ellerinde küre, top, yuvarlak ya da daire şeklinde nesneler tutan figürleri aynı başlık altında toplarken, bu konu ile alakalı şekiller arasına daire, disk, yumurta, mücevherler, inci ve tekerlek sembollerini de ekleyerek bunları teker teker açıklamıştır. Çoruhlu, dairenin, mükemmellik, bütünlük, sonsuzluk, güneş, güneş tanrıları ve gök anlamına geldiğini, Budizm'de varlığın cevheri, Çin'de ve Türklerde yeryüzünü örten gökyüzü, İslâm döneminde ise kubbe, göğün çatısı, ilâhî ışık gibi anlamlara geldiğini belirtmiştir[751].

Ahmet Çaycı da küre biçimi ile inci biçimi arasında bir benzerlik olduğunu, incinin sihir ihtiva eden yönü ile kürenin güç ve kudreti simgeleyen boyutları arasında bir ortaklık olduğunu, küre tutan hükümdar tasvirinin asırlar boyunca gücü ve heybeti imgeleyen evrensel bir sembol olduğunu belirtir[752]. Aynı minvalde bir söylem ile Mustafa Sabri Küçükaşçı da kürenin dünya hâkimiyetini sembolize eden bir unsur olduğu bilgisini verir[753].

Çoruhlu, kürenin dünyadaki imkânların tümü, bütün diğer formların varlık ihtimallerini içeren biçim, kozmik yumurta, zaman ve mekânın kaldırılışı, göğün çatısı, dünyanın ve evrenin, ruh, ay ve güneşin simgesi olduğunu, mücevherlerin ise gönül, ışık ve ısı, güneş ve Ay'ı simgelediğini söyler. Kendisi tüm bu bilgiler eşliğinde figürlerin ellerinde tutmuş oldukları "küre" ve yuvarlak şekildeki nesnelerin, dünyayı, isteğe kavuşturan cevheri yani arzuların gerçekleşmesini sembolize ettiğini belirtir[754].

Osmanlı resim sanatında padişahların ellerinde tuttukları altın kürenin ne anlama geliyor olabileceğine dair bir başka görüş ise bu kürenin bir "kızıl elma" olabileceği fikridir. Banu Mahir "kızıl elma" kavramının tarihi kaynaklarda, neresi olduğu belirtilmeyen ve erişilmesi amaçlanan bir yer olarak tanımlandığını, kızıl kelimesinin etimolojik olarak incelendiğinde, Türkmence ve Azerbaycan Türkçesi'nde altın anlamında kullanıldığını belirtir[755]. Nitekim padişahların ellerinde

[751] Çoruhlu, a.g. m., s. 154.
[752] Çaycı, a.g. e., s. 217.
[753] Sabri Küçükaşçı, "Topkapı Sarayı'nda Kutsiyet ve Kutsal Mekânlar", **Topkapı Sarayı'nı Anlatmak**, s. 172.
[754] Çoruhlu, a.g. m., s. 154, 155.
[755] Mahir, a.g. m., s. 96.

tuttukları kürelerin kimi zaman altın renginde olması, bu kürelerin kızıl elma olabileceği fikrini destekler mahiyettedir.

Banu Mahir, kızıl elma kavramını açıklamak için bir adım daha ileri giderek, Türk mitolojisinde dünyanın ortasında olduğu düşünülen jambu ağacının aslında bir elma ağacı olduğunu, bu elmaya sahip olacak hükümdarın tüm dünyaya sahip olacağına inanıldığını ve bundan ötürü Türkler de dâhil dünyanın dört bir yanındaki hükümdarların bu elmaya sahip olmak istediklerini belirtir[756].

Evrenin yaratılışı hikayelerinde, Dünyanın ortasında (merkezinde) olduğuna inanılan bu jambu ağacının (elma ağacı) büyük denizin ortasında yer aldığına ve bu ağacın altında ise bir altın madeninin olduğuna dair söylemler yer alır[757]. Bu bilgi bir kez daha kızıl ve elma, altın ve elma ikilisi arasındaki ilişkiyi gözler önüne serer.

Banu Mahir, bu bilgiler eşliğinde altın küre ve kızıl elmanın Türkler arasında çok eskilerden beri bir hâkimiyet simgesi olarak kullanıldığını, kızıl elmanın hem Doğu'da hem de Batı'da hükümdarlık alâmeti olarak kabul edildiğini belirtir[758]. Mahir, Osmanlı dünyasında kızıl elma terimine ilk kez II. Bayezid (sal.1481-1512) dönemine ait olan TSM Arşivi, E, 10818 adlı bir belgede rastlanıldığını, Evliya Çelebi'nin (1611-1682) *Seyahatnâme*'sinde de bu terimin birçok yerde geçtiğini[759] ve 17. yüzyıda Roma, Viyana ve Budin gibi Hristiyan kentlerini simgelediğini belirtir[760].

Orhan Şaik Gökyay kızıl elmanın dünya hâkimiyetini sembolize ettiğini belirtirken, Ziya Gökalp (1876-1924) kızıl elmayı, Türk milletinin gelecekte erişip gerçekleştireceği bir ideal ülke, erişilmek ve gerçekleştirilmek istenen bir ülkü olarak açıklamıştır[761].

Görüldüğü gibi küre hakkında Yaşar Çoruhlu'nun ve Banu Mahir'in yapmış olduğu iki açıklama da birbirini tamamlar niteliktedir. Zira Çoruhlu'nun isteğe kavuşturan cevher olarak nitelediği küre, Banu Mahir'in ulaşılması arzulanan yer anlamındaki kızıl elma fikri ile örtüşür. Yine Çoruhlu'nun küre, inci, mücevher ve

[756] Mahir, a.g. m., s. 96.
[757] Orhan Şaik Gökyay, "Kızıl Elma Üzerine", **Tarih ve Toplum**, Ocak 1986, sa. 25, s. 10.
[758] Mahir, a.g. m., s. 96.
[759] A. e., s. 97.
[760] A. y, Dipnot 18.
[761] Şaik Gökyay, a. g. m., s. 425, 428.

daire sembollerini, dünya ile ilişkilendirmesi, kızıl elmanın sembolize ettiği dünya hâkimiyeti kavramı ile örtüşür.

Bu minvalde analizi yapılan minyatürde padişahın elinde tutmuş olduğu küre, dünya hâkimiyeti anlamında kullanılmış bir hükümdarlık alâmeti olması hasebiyle kompozisyon içerisinde iktidarı taltif edici bir unsur olarak yer alıyor olmalıdır. Elinde kırmızı küre tutan padişah ikonografisinin, Kanunî'nin rakibi olan bir ülkenin elçisini kabul ettiği bu sahnede kullanılmış olması ise oldukça manidardır. Bu ikonografi ile sultanın rakibine karşı olan üstünlüğü diplomatik yolla olduğu gibi görsel bir dil ile de ifade edilmeye çalışılmıştır.

Padişahın elinde tutmuş olduğu kırmızı mendil de bir hükümdarlık alâmeti olup Yaşar Çoruhlu, Göktürklerde, figürlerin elde mendil veya kumaş parçası tutarak resmedilmesinin, yas veya soyluluk işareti olabileceğini söyler[762]. Yine Ayten Sürür de elde mendil tutmanın sultanın gücünü sembolize ettiğini belirtir[763].

Bu minyatürde bir hükümdarlık ve soyluluk alâmeti olan mendilin kırmızı renk ile resmedilmiş olması da mendil unsurunun içerdiği iktidar vurgusunu perçinler. Zira kırmızı renk hâkimiyet, hükümdarlık ve savaş rengi olmasının yanında sarı renk ile birlikte güneşin sembolü, sonsuzluk ve mutluluğun işaretidir[764].

Bu bilgiler eşliğinde minyatüre bakıldığında, aynı zamanda bir halife olan sultanın yerin ve göğün desteğini alarak, dünyevî ve uhrevî iktidar ile yeri ve göğü birleştiren, bir direk, bir Kutup Yıldızı, bir merkez imge olarak resmedildiği fikri akla yatkın gelmektedir. Nitekim *Süleymannâme*'nin mevcut sahnenin anlatıldığı 336b ve 337b'de yer alan metninde de hükümdarın göksel ve yersel yönüne atıfta bulunan ifadelerin yer aldığı görülür. 336b'de "Süleyman şehinşah tahtını o mekânda düzenlemiş ve melekler ona kanatlarıyla gölge yapmışlar", 337b'de ise "Süleyman tahtına oturan şah kendini yedinci göğe kadar ulaştırmak istedi" şeklindeki ifadeler sultanın göksel yanına ve göksel hükümdarlığına işaret ederken, 337b'de Kanunî için kullanılan "Cihan padişahı" ve "İskender huylu yedi ülke aldı" şeklindeki ifadeler ise

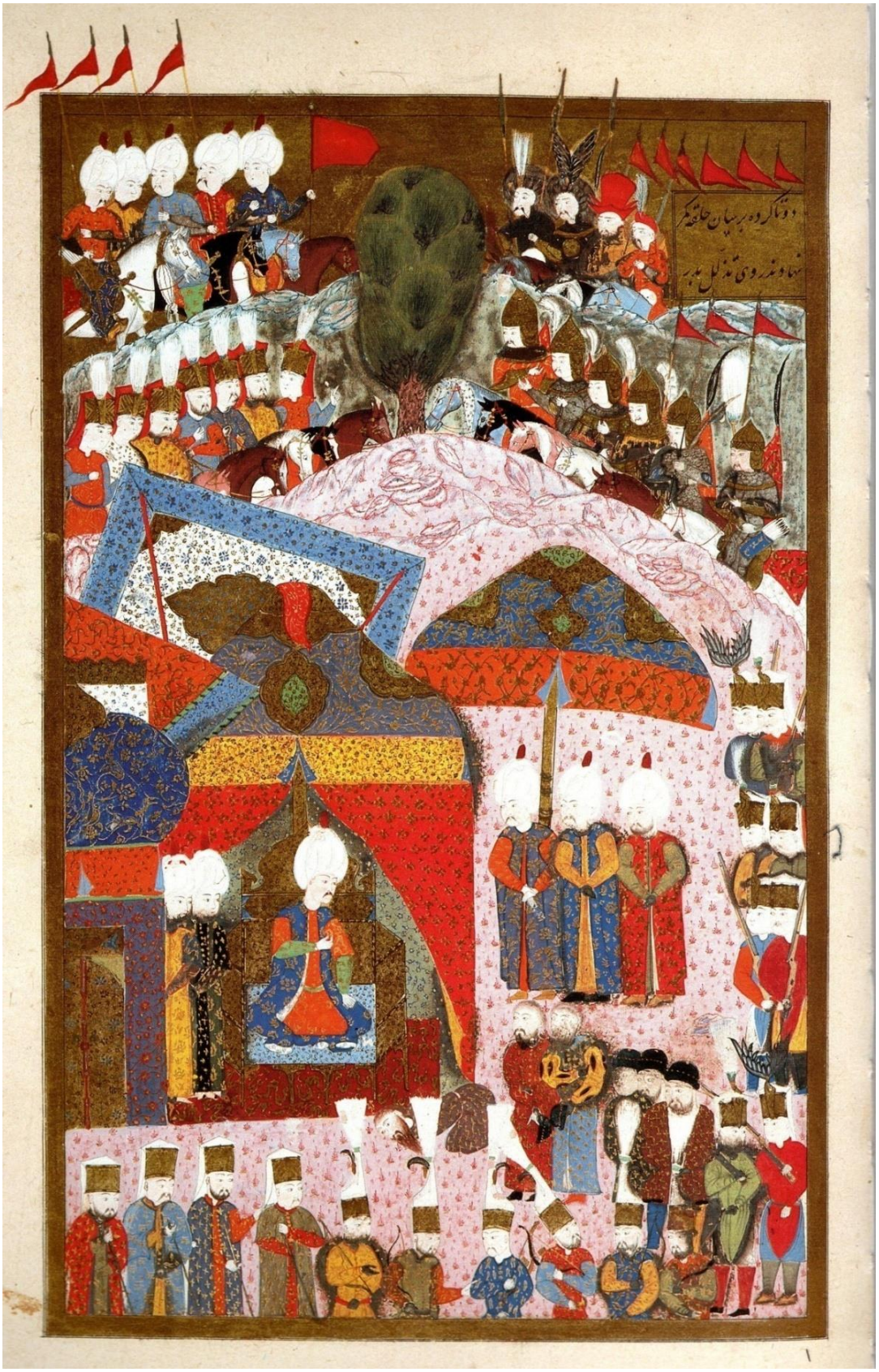
[762] Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, s. 226, 234.
[763] Ayten Sürür, "Kültürümüzde Mendil Kullanma Geleneği ve Mendiller", **V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Maddi Kültür Seksiyon Bildirileri**, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, s. 390.
[764] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 48, 301, 303.

onun yersel yani dünyevî hükümranlığına işaret eder. Bu durum mevcut minyatürde defaten altı çizilen yer ve gök birlikteliğine, sultanın yeri ve göğü birleştiren bir direk oluşuna atıf yapan görsel bir kurgunun varlığına dair yapılan tespitin eserin metninde de bir karşılığı olduğunu gözler önüne serer.

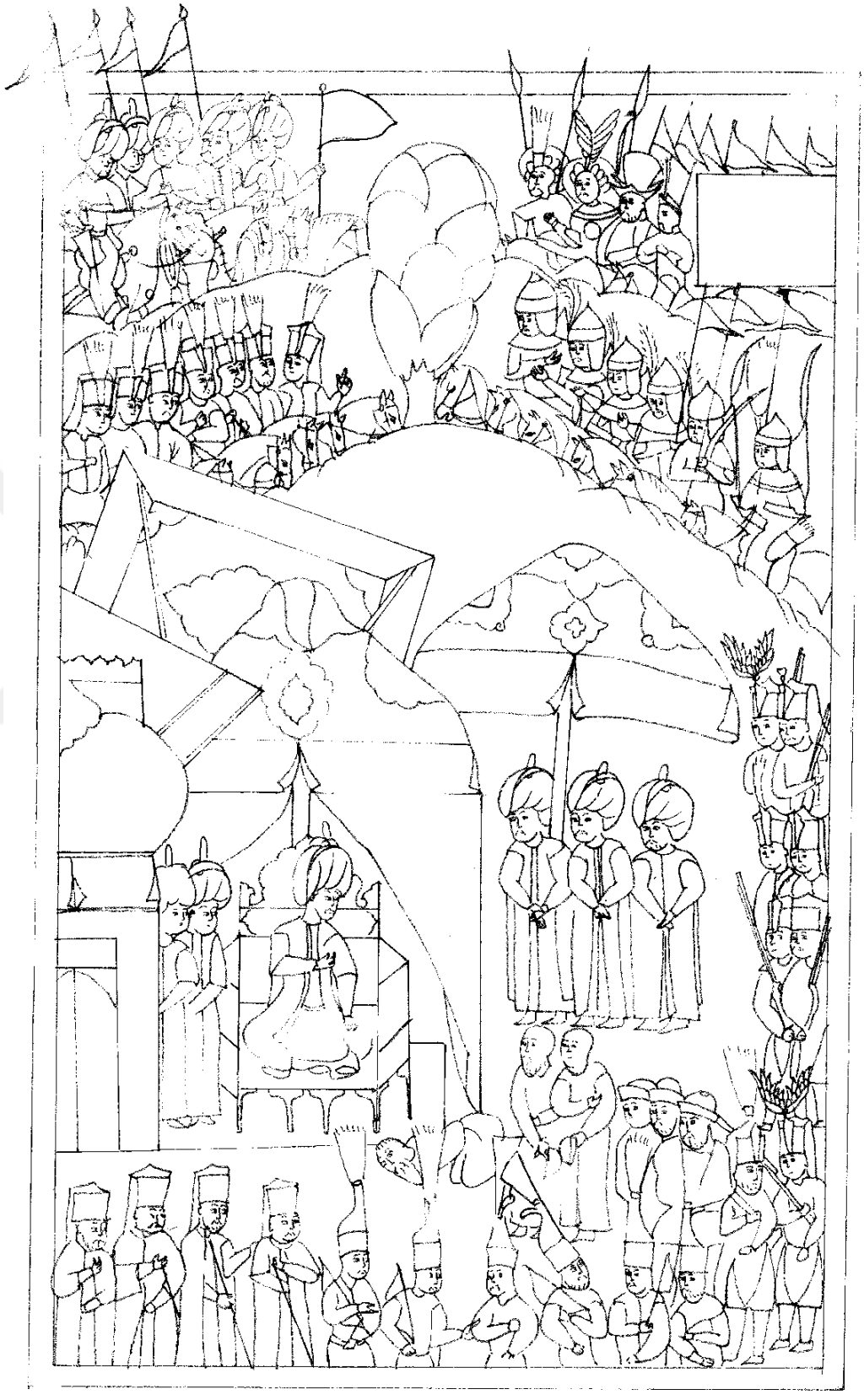
Türklerde Türk'ün devleti, sarayı ve dahi sultan merkez figürler olup bunların dünyanın merkezinde bulunduklarına[765], padişahın yeri ve göğü eklemleyen bir Kutup Yıldızı, bir Temur Kazık olduğuna inanılmıştır[766]. Öyleyse bu minyatürde padişah, tam da yeri ve göğü eklemleyen ideal bir hükümdar figürü olarak resmedilmiştir. Tıpkı bu minyatürde resmedilmek istendiği gibi tarihin hemen hemen her döneminde yönetimi elinde bulunduran kişiler yersel unsurlarla birlikte, göksel motiflerle de desteklemek suretiyle kendilerini güç ve kuvvet imgesi haline getirmişlerdir[767]. Nitekim bu minyatürü konu edinen *Süleymannâme* 336b ve 337b'de yer alan metinlerde de yersel ve göksel unsurlar ile birlikte anılan Kanunî Sultan Süleyman'ın böyle bir metot takip edilmek sureti ile yüceltilmiş bir imgesinin inşa edilmeye çalışıldığı görülür.

Minyatürde padişah figürünün kompozisyon içerisinde hemen hemen altın orana göre yerleştirilmiş olması da iktidar vurgusu açısından anlamlı bir unsur gibi görünmektedir (bkz. Ç. 26).

[765] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 319, 327; Lewis, **İslâm'ın Siyasal Söylemi**, s. 18; Taş, a. g. e., s. 159.
[766] Taş, a. g. e., s. 159; Niyazi, **Türk Devlet Felsefesi**, s. 87-88.
[767] Çaycı, a. g. e., s. 288.



Resim 12: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 346a.



Çizim 27

Eser Adı: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517)

Vr. No: 346a

Tarih: 1558

Nakkaş: Nakkaş A

Ölçüler: 26,5×17 cm.

Konu: Fransa elçisinin huzura kabulü

Osmanlı ordusu, Alman seferi sırasında konakladığı Niş'in ardından Belgrad'a doğru yol almış, Belgrad'ın batısındaki Slovanya'ya tâbi Sirmiye adasına geçmiştir[768]. Ordunun 28 Haziran'da Sirmiye ovasını geçmesinin ardından[769] Sultan Süleyman burada kurulan otağında kendisi sayesinde özgür olan I. François'in (1494-1547) gönderdiği Antonio Rincon (?-1541) başkanlığındaki Fransız elçi heyetini kabul etmiştir[770]. Sultan Süleyman tarafından son derece dostane bir merasimle kabul edilen heyete[771], dost devlete uygulanan özel teşrifat kuralları uygulanmış, kendilerine Ferdinand ve Şarlken'in (V. Karl) elçileri önünde ayrıcalıklı bir kabul töreni yapılmıştır. Fransızlar bu dostane törenin havasına uygun bir şekilde selam verdikten sonra Osmanlılar bu heyetin şerefine askeri bir geçit töreni düzenlemiştir. Antonio Riçon başkanlığındaki delegeler, Anadolu ve Rumeli alaylarını ziyaret etmiş, kumandanlarla ve vezirlerle karşılaşmış, akıncı ve yeniçeri kıtası kendilerine bir geçit töreni düzenlemiştir. Fransız delegeler sultan tarafından kabul edildikten ve onun elini (eteğini) öptükten sonra Franko-Osmanlı birliğini teyit eden François'in mektubunu kendisine sunmuşlardır[772]. Kaynaklar Fransa kralı I. François'in bu görüşme için görevlendirdiği elçi Riçon'a, Osmanlı padişahı ile müşterek düşmanları olan Habsburg imparatoru ve kardeşi aleyhinde teşviklerde bulunmasını değil aksine Sultan Süleyman'ı ve Osmanlı ordusunu seferden geri çevirmesi yolunda talimat verdiğini

[768] Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi, İstanbul'un Fethinden Kanunî Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar**, s. 332; Yücel, Sevim, **Klâsik Dönemin Üç Hükümdarı Fatih Yavuz Kanunî**, s. 168.
[769] Gökbilgin, **Kanunî Sultan Süleyman**, s. 49.
[770] Atıl, **Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, s. 163.
[771] Gökbilgin, "Kanunî Sultan Süleyman'ın Macaristan Siyaseti", **Kanunî Armağanı**, s. 21.
[772] Uzunçarşılı, a. g. e., s. 332; Yücel, Sevim, a.g. e., s. 168; Gökbilgin, a. g. e., s. 49; Atıl, a. g. e., s. 163.

belirtir. Riçon bu minvalde Sultan Süleyman'ın seferden vazgeçmesi için çok çalışmış ancak amacına muvaffak olamamıştır[773].

Fransız heyetiyle bu dostane görüşmeler cereyan ederken eş zamanlı olarak Ferdinand'ın elçileri de Kanunî Sultan Süleyman'a birçok hediyeler getirmiş ancak, padişah kendilerini, Fransız elçilerini karşıladıkları gibi iyi bir şekilde karşılamamıştır. Esin Atıl, sultanın Fransız ve Avusturya elçilerini kabul ettiği bu iki ayrı tören arasında kasıtlı bir zıtlık oluşturulmuş olduğunu belirtir. Zira Sultan Süleyman bu hareketi ile aslında I. François ve Ferdinand'ın her ikisine birden: "Müttefiklerimiz daima onurlu ve itibarlıdır, düşmanlarımız ise hor görülür ve küçümsenir" mesajını vermiştir[774].

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Sultan Süleyman'ın müttefiki olan I. François'in göndermiş olduğu elçilerine yapılmış olan bu görkemli kabul, Osmanlı ordusunun Güns güzergâhında Belgrad'ın yakınlarında konakladığı ordugâhında gerçekleşmiştir (bkz. R. 12, Ç. 27).

Pembe renkli konik bir tepenin üzerine gri renkli bir başka tepenin istiflenmesi ile oluşan ana mekânda, padişahın otağı merkeze yakın sol kenarda konumlanmıştır. Otağın solunda ona bitişik olarak birkaç yapı daha yer alır. Bunlardan en göze çarpanı, hünkâr otağının hemen solunda ona bitişik olarak yer alan bol tezyinatlı, lacivert soğan kubbeli, altın kapılı çadırdır.

Kaynaklarda Osmanlı padişahlarının birbirine bağlı üç otağı olduğu, bunlardan birincisinin padişah otağı, ikincisinin divan toplantısının yapıldığı otağ, üçüncüsünün ise hazine otağı olduğu bildirilir[775]. Taciser Onuk da aynı paralelde bir bilgi vererek seferde padişah otağı ve hemen ona bitişik olarak kurulan divan çadırı arasında geçit (galeri) mahiyetinde bir çadır daha olduğunu ve padişahın buradan divan toplantılarını dinlediğini belirtir. Onuk, bu ek çadırın karşısında yine bir geçit ile otağ-ı hümâyuna

---

773 Gökbilgin, a. g. m., s. 21, Ayrıca bkz. M. Tayyip Gökbilgin, **Kanuni Sultan Süleyman**, Kronik, İstanbul 2019, s. 49.

774 Atıl, a. g. e., s. 163.

775 Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Ordu, Ordugah ve Otağ, Hunlar'dan Osmanalılar'a Kadar**, c. VII, s. 234.

bitişik olan hazine-i hümâyun çadırının bulunduğunu bildirir.[776]. Analizi yapılan minyatürde de padişah otağının çevresi kaynaklarda verilen bilgiyi teyit eder şekilde birbirine bitişik bir çadır kompleksinden oluşmaktadır.

Minyatürde içerisinde padişahın yer aldığı otağ, arka kısımda yer alan tepe ve ağaç unsuru ile hemen hemen aynı dikey hat üzerinde yer alır (bkz. Ç. 30). Otağın tepenin eteğinde konumlandırılmış olması Türklerde padişah otağlarının bir tepenin eteğinde kurulduğu[777] gerçeğini yansıtması açısından minyatürdeki gerçekçi ve belgeleyici unsurlardan biridir.

Etekleri yere dik olan kazık tipli bu çadır, tek direkli, konik çatılı ve sâyebânlıdır. Otağın orta direği altından olup üzeri bol tezyinat ile süslenmiştir. 16. yüzyılda yurt tipi çadırların yanında bu minyatürdeki gibi tek direkli ve konik çatılı çadırlara[778] rastlanır. Topkapı Sarayı koleksiyonlarında da çok sayıda tek direkli, kazık çadır örnekleri bulunur[779]. Bu durum nakkaşın gerçekçi ve belgeleyici resimleme anlayışını gözler önüne serer. Minyatürde padişahın kısmen kırmızı renkli olan münakkaş bir otağ içerisinde resmedilmiş olması da Türklerde sultan otağlarının kırmızı renkte ve bol işlemeli olması gerçeği ile örtüşüyor olması ile sahne içerisindeki gerçekçi ve belgeleyici resmetme anlayışını devam ettirir.

Padişah otağının etek kısmı kırmızı, tepe kısmı mavi, etek ile tepe kısmını birleştiren pervazı ise altın renklidir. Otağın tepe kısmı, zemini altın ile boyanmış şemse motifleri ile tezyin edilmiştir. Otağın hemen üzerinde yer alan göğe doğru resmedilmiş olan dikdörtgen formlu sâyebânın tüm zemini yoğun bir şekilde tezyin edilmiştir. Bu sâyebânın orta kısmının zemini beyaz olup dört bir kenarını çevreleyen pervazı mavi renktedir. Beyaz zeminli orta kısmın merkezinde altın bir şemse motifi, köşelerinde ise altın zeminli dörtte bir şemse (madalyon, köşebent) motifi yer alır.

Nurhan Atasoy sâyebânların, madalyonlu halı veya cilt kapaklarında olduğu gibi ortada büyük bir madalyon ve köşelerde çeyrek madalyonların yer aldığı bir genel

[776] Onuk, **Osmanlı Çadır Sanatı (XVII-XIX)**, s. 42.
[777] Ögel, a. g. e., s. 208.
[778] Atasoy, **Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları**, s. 61.
[779] A. e., s. 77.

süsleme şeması içerdiğini belirtir[780]. İncelenen minyatürdeki sâyebânın deseninin de bu şemaya yansıttığı görülür.

Bol tezyinatlı, altın işlemeli değerli kumaşlardan yapılmış, tam ortasında tezyinatlı altın bir direk, zemininde ise altın tezyinatlı halının yer aldığı bu otağın belgeleyici bir yön içerdiği düşünülmektedir. Zira İsmail Hakkı Uzunçarşılı Kanunî Sultan Süleyman'ın çeşitli nakışlar, renkli ve sanatsal motiflerle süslü, divanhaneli, üzerinde süslü sâyebânların, zemininde ise ipek ve dibadan altın süslemeli halılarının olduğunu[781] belirttiği otağının mevcut minyatürdeki padişahın otağı ile oldukça benzer özellikler taşıdığı fark edilir.

Padişah bu otağın tam ortasında, yarım şemse arkalığı olan, altıgen formlu altın tahtının üzerinde bağdaş kurarak oturur. Tahtın hemen altında, üzerinde altın ile işlenmiş bulut motiflerinin yer aldığı bordo renkli münakkaş bir halı yer alır.

Padişahın hemen sağında (kompozisyona göre solda) gözleri yerde, elleri önlerinde bağlı olarak ayakta duran mücevveze sarıklı iki iç oğlan görülür. Otağ-ı hümâyunun hemen sağında ise merkeze yakın olarak konumlanmış şemsiye biçimli, konik tepeli, bol tezyinatlı bir gölgelik, sâyebân (çetr) bulunur. Üzerinde zemini altın renkli şemse motiflerinin yer aldığı bu gölgeliğin hemen altında elleri önlerinde bağlı olacak şekilde ayakta duran üç vezir yer alır.

Kompozisyona göre padişahın hemen sağ alt çaprazına denk düşen bölgede, etek öpmek üzere iki dizi üzerine çökmüş bir Fransız elçisi göze çarpar. Kaynaklarda bu kabullerde padişah ile göz göze gelmenin yasak olduğu bilgisi verilmektedir[782]. Analizi yapılan minyatürde de elçinin bu tarihî gerçeği yansıtacak şekilde yere doğru bakarak resmedilmiş olduğu fark edilir.

Baş delege padişahın önünde diz çökerken, bu figürün hemen gerisinde yer alan beş Fransız delege ise ayakta bekler pozisyondadır. Bunlardan öndeki ikisi şapkalarını ellerinde tutarken, daha geride duran üçü ise şapkaları başlarında takılı olarak ayakta beklerler. Huzura çıkan elçi heyetinde yer alan delegelerin her birinin üzerinde padişah tarafından verildiği düşünülen altın işlemeli hilatler görülür. Elçi

[780] Atasoy, a.g. e., s. 77, 111.
[781] Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı**, s. 260.
[782] Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, s. 52.

kabullerinde gelen elçilere böyle kıymetli kumaşlardan yapılı hilatler giydirildiği bilinmektedir[783]. Banu Mahir, bu hilatların otağlarda sefer sırasında yabancı bir toplumun itaat etmesi durumunda da verildiğini bildirir[784]. Minyatürde de Fransız hükümdarının Osmanlı sultanına olan bağlılığını, itaatini yenileyen bir kabul sahnesi resmedilmiştir.

Sahnenin en alt kısmında ellerinde asâsı olan kapcılar ile ok ve yayları bulunan solakların tek sıra halinde dizilmiş oldukları fark edilir. Bu figür dizisinin hemen bitiminde, kompozisyonun sağ alt kısmından sahnenin yukarısına doğru ikili figür grupları halinde istiflenmiş elleri tüfekli yeniçeriler görülür.

Aşağıdan yukarıya doğru bir bakışla resmedilmiş olan sahnede ufuk çizgisi yukarıda yer alır. Altın renkli gökyüzünün sağ köşesinde nesta'lik hat ile yazılmış Farsça bir metnin yer aldığı metin kutucuğu bulunur. Burada:

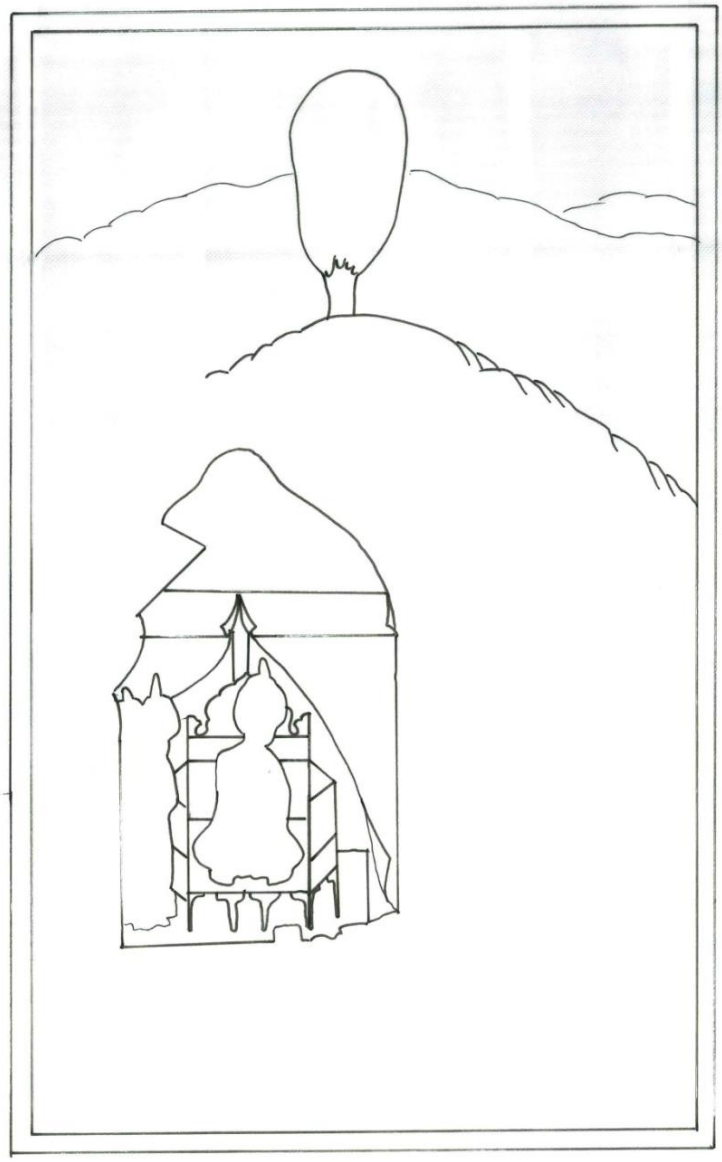
"Adete göre ellerini arkadan beline koyarak saygılı bir şekilde yüz sürdüler" anlamında bir ibare yer alır.

Kompozisyona hâkim bir unsur olan pembe tepenin zirvesinde, tam ortada bir ağaç göze çarpar (bkz. Ç. 28).

---

[783] Halaçoğlu, **XIV-XVII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Devlet Teşkilâtı ve Sosyal Yapı**, s. 43; Metin And, "Elçilikler ve Elçiler", **Hayat Tarih Mecmuası**, ,İstanbul,1 Nisan 1970, yıl 6, c. I, sa. 3, s. 22; Gülgün AybetÜçel, "Osmanlı Devletçiliği ve Divan'ın Çalışması (1570-1699)", **Yeni Türkiye Osmanlı Özel Sayısı,** İstanbul, Temmuz 2000, yıl 6, sa. 34, s. 37, 40; Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 214; Mahir, "Türk Minyatürlerinde Hil'at Merasimleri", **Belleten**, s. 748; Taneri, **Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Döneminde Hükümdarlık Kurumunun Gelişmesi ve Saray Hayatı-Teşkilâtı**, s. 223; Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, s. 114.

[784] Mahir, a.g. m., s. 754.



Çizim 28

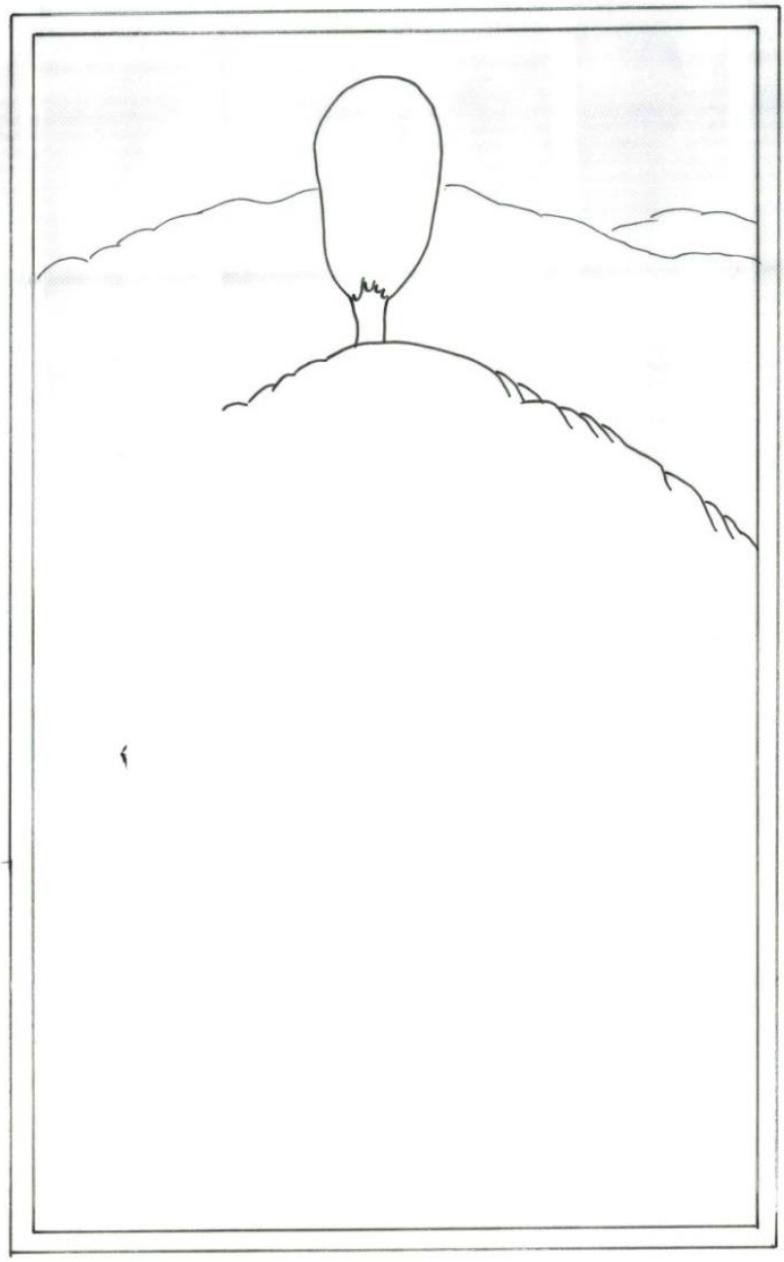
Bu tepenin ve dolayısı ile ağacın sağ ve sol kısmında ikişer sıra halinde diyagonal olarak yerleştirilmiş ordu kuvvetlerine ait çeşitli atlı alaylar görülür. Tepenin solunda en üst sırada ise ellerinde kırmızı sancakları ile sancaktarlar, onların hemen altında akıncılar yer alır.

Tepenin sağında, üst sırada sağdan sola doğru sırası ile iki serden geçti, kırmızı büyük şapkası ile Ferdinand'ın elçilik heyetinden olduğu düşünülen bir kişi ve yine

kırmızı başlıklı bir saray görevlisi görülür. Bu sıranın hemen altında mızraklı, zırhlı süvariler yer alır.

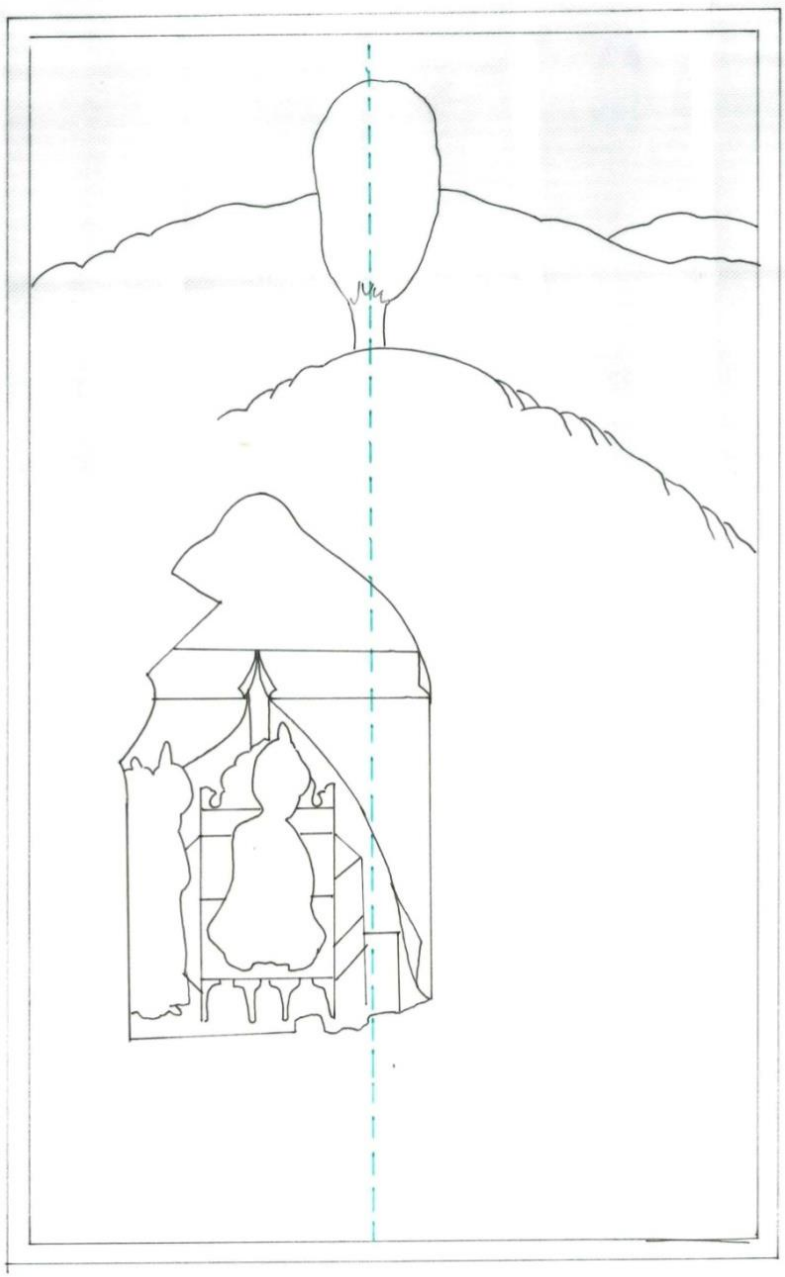
Kompozisyonda Kurgu ve Renk:

Dikey olarak tasarlanmış kompozisyonda mekân, üst üste istiflenmiş iki tepe ve altın renkli bir gökyüzünden meydana gelir (bkz. Ç. 29)



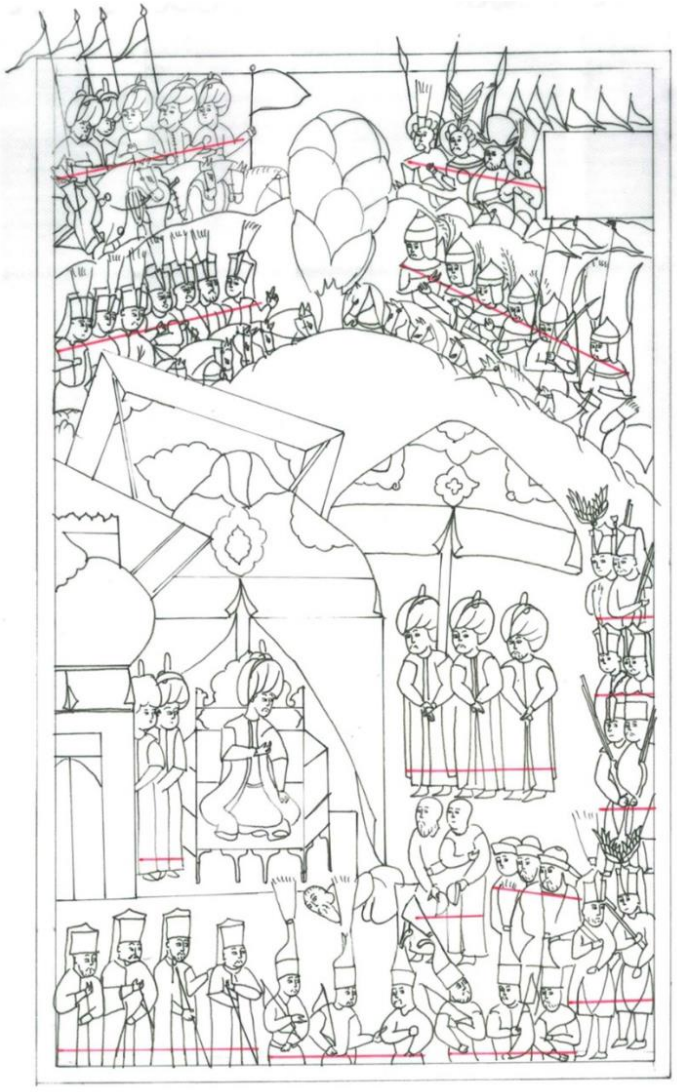
Çizim 29

Ufuk çizgisi yukarıda olacak şekilde tasarlanmış olan kompozisyonda, tepenin zirvesinde konumlanmış olan ağacın, hemen hemen kompozisyonun orta ekseni üzerinde yer aldığı fark edilir. Bu ağacın tam ortasından geçecek şekilde bir eksen çizildiğinde, mekânı oluşturan tepenin tam orta noktasının, ağaç ve otağ ile hemen hemen aynı dikey eksen üzerinde yer aldığı görülür (bkz. Ç. 30).



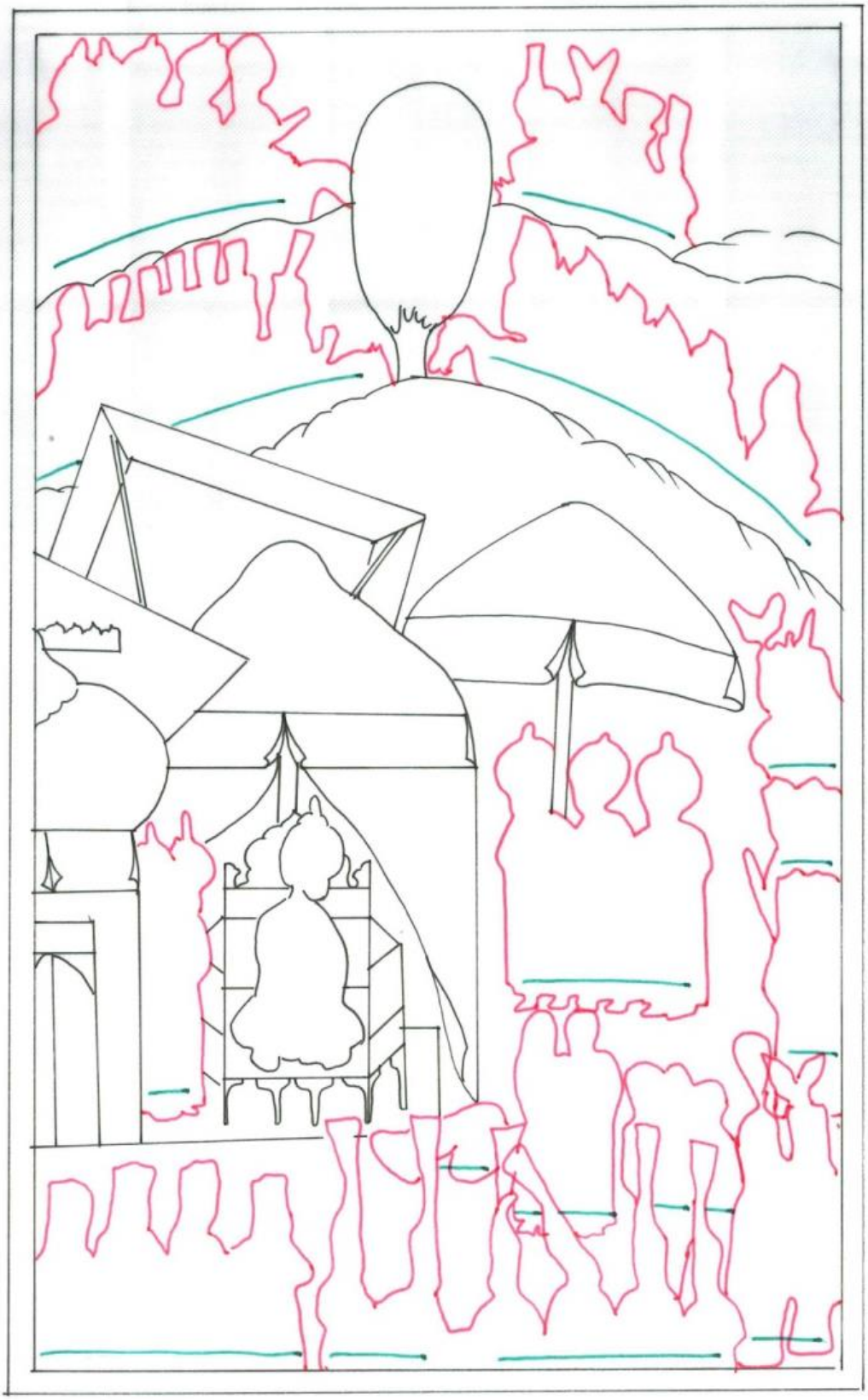
Çizim 30

Figürlerin dizilimine bakıldığında sahnenin merkezinde yer alan tepenin sağında ve solunda yer alan figürlerin diyagonal bir dizilim, sahnenin alt kısmında yer alan figürlerin ise yatay bir dizilime sahip oldukları görülür (bkz. Ç.31). Kompozisyonun üst kısmında, hünkâr otağının üstüne denk gelen sahada, yarım daire oluşturacak şekilde yerleştirilmiş askeri birlikler yer alır. Figürlerin sahip olduğu bu dizilim Türklerde ve Osmanlılarda otağ-ı hümâyunun askerin ortasında konumlandığına, ordunun ise onun çevresinde bir daire şeklinde kamp kurduğuna[785] dair verilen bilgileri belgeleyen bir mahiyet taşır (bkz. Ç.32).



Çizim 31

[785] Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Ordu, Ordugah ve Otağ, Hunlar'dan Osmanalılar'a Kadar**, c. VIİİ s. 249, 251.



Çizim 32

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Kompozisyonda iktidar vurgusu öncelikli olarak sahip oldukları sembolik anlamlar ile her biri birer iktidar vurgusu barındıran unsurların sahne içerisindeki varlığı ve bu unsurların iktidarı taltif edici bir anlam silsilesi dâhilinde bir araya gelmeleri üzerinden yol alır.

Sahne içerisinde iktidarın altını çizen başlıca unsurlar ağaç, dağ, otağ-ı hümâyun, çetr, kırmızı sancak, taht, halı ve askeri birliklerdir. Bu unsurların sahip oldukları sembolik anlamların sahne içerisinde yapmış oldukları iktidar vurgusuna dair daha önceki analizlerde etraflıca bilgi verilmiş olduğundan bu bölümde belirtilen bahis kısa bir bilgi verilmek sureti ile geçilecektir.

Ağaç Türklerde soyu, aileyi sembolize ettiği gibi bir dağ üzerinde tek başına yer alan ulu ağaçlar Türk kozmolojik sisteminde yeri, göğü birleştiren direk, Kutup Yıldızı ve merkez hükmündedir. Dağ ve tepe ise yiğitlik sembolü olup tıpkı ağaçta olduğu gibi yeri ve göğü birleştiren direk, merkez, Kutup Yıldızı sembolizmini barındırır.

Gök kubbeyi, kudret ve zaferi, devleti, hanedanın birliğini, hakanı ve merkezi temsil eden otağ-ı hümâyun bir gezici saray hükmündedir. Dolayısı ile kompozisyonda yer alan iktidar sembollerinden biridir. Analizi yapılan minyatürdeki otağ iktidar, güç, yetki, hükümdarlık, güneş ve sonsuzluğu sembolize eden kırmızı renkte ve münakkaş bir yapıya sahip olması ile de var olan iktidar vurgusunu pekiştirir.

Kompozisyonda otağın tepe kısmında, padişahın tam başının üstüne denk gelecek şekilde yerleştirilmiş olan altın zemin renkli şemse motifi de iktidar vurgusu açısından anlamlı bir unsur gibi görünmektedir. Zira Türklerde şemse ve altın, güneşi ve hükümdarlığı sembolize eder.

Bu noktada *Süleymannâme*'nin aynı nakkaş tarafından yapılmış (Nakkaş A) 108b-109a ve 588a'da yer alan minyatürlerinde otağın altında resmedilmiş olan padişahın hemen başının etrafında bir hale gibi yerleştirilmiş olan şemse motifinin varlığına ve bu kurgunun sahip olduğu sembolik anlama da değinmek gerekmektedir (bkz. R. 13, R. 10). Fatma Arenas Vives padişahın başının etrafında yer alan bu şemse motifini minyatürlerde kutsal kişilerin başlarının etrafında yer alan hale ile

özdeşleştirmiştir[786] ki bu da nura ve güneşe denk düşer. Ayrıca *Süleymannâme*'de yine Nakkaş A'nın resmetmiş olduğu Macar Kralı Layoş ve otağının tasvir edilmiş olduğu 200a'da yer alan sahnede, tüm çadırların tepe noktalarında bu defa şemse formu yerine altın renkli güneş motifinin yer almış olduğu görülür (bkz. R. 14). Bu sahnede Layoş, tıpkı Kanunî Sultan Süleyman gibi bir otağın hemen altında resmedilmiş olup hemen arkasındaki bu otağın tepe noktasında, Layoş'un başının üstüne denk gelecek şekilde yerleştirilmiş altın zemin renkli bir güneş motifinin var olduğu göze çarpar. Nakkaş A'nın yapmış olduğu bu minyatürlerde çadırların tepe kısmında görülen şemse ve güneş motifleri gerek bulundukları yer gerekse sahip oldukları sembolik anlamları bakımından birbirleriyle anlamca örtüşür bir mahiyet taşırlar. Tüm bu bilgiler eşliğinde düşünüldüğünde minyatürde padişahın hemen başının üzerine denk gelecek şekilde otağın tepe kısmında yer alan altın renkli şemse motifinin, tezyini bir öğe olmaktan öte sembolik bir anlam katmanı içeriyor olabileceği fikri akla yatkın gelmektedir. Bu durumda Kanunî'nin hemen başının üzerinde yer alan şemse motifi, güneşe ve dolayısı ile sultanın hükümdarlığına atıf yapan bir unsur gibi görünmektedir.

[786] Eryılmaz Arenas Vives, "The Shehnamecis of Sultan Süleyman: Arif and Eflatun and Their Dynastic Project", Doktora Tezi, s. 207.

Resim 13: Belgrad kalesinin muhasarası, *Süleymannâme*, 1558, TSMK, H. 1517, vr. 109b

(Esin Atıl, SüleymannameThe Illustrated History of Süleyman The Magnificent, National Gallery of Art, New York 1986, s. 112).

Resim 14: Macar Kralı Layoş ve otağı, *Süleymannâme*, 1558, TSMK, H. 1517, y. 200a

(Esin Atıl, Süleymanname The Illustrated History of Süleyman The Magnificent, National Gallery of Art, New York 1986, s. 130).

Bu otağın sahip olduğu özellikler ile Türklerde hükümdarlara özgü olan, kubbesi ve duvarları değerli kumaşlarla kaplı, kapıları, eşikleri ve direklerinin hepsi, altın ile kaplı[787] altın otağa çok benziyor olması, sultanın bu otağının altın otağ kavramı göz önünde bulundurularak kurgulanmış olabileceğini akla getirir. Var olduğu düşünülen altın otağ vurgusu, kompozisyon içerisinde otağ unsuru üzerinden yol alan iktidar vurgusunu çifte katlayan bir hareket gibi görünmektedir.

Bu otağın üzerinde yer alan sâyebân da bir hükümdarlık sembolüdür. Sâyebânın göbek kısmında yer alan altın renkli şemse motifi de bu vurguyu pekiştirir bir mahiyet taşır. *Süleymmannâme*'nin (TSMK, H. 1517) mevcut sahnenin anlatıldığı 345b'deki metninde yer alan:

"Gördüler ki altınla dokunan şemsiyeler birbirine dikilerek düzenlenmişler.

Hayran olarak birbirlerine dediler ki, bu gök mü yoksa yerin kendisi mi?"

"Gökteki güneş ki göğün gelinidir, bu güzelliğin karşısında utancından kendini bu şemsiyelerin altına gizlemiş" anlamındaki ibareler bu sâyebânın yapmış olduğu iktidar vurgusunun mevcut eserin metninde de bir karşılığı olduğunu gösterir.

Padişahın üzerinde oturmuş olduğu altıgen taht da merkez, hükümdarlık ve iktidar sembolüdür. Bu tahtın yapmış olduğu iktidar vurgusuna padişah figürünün analiz edileceği bölümde etraflıca değinilecektir.

Padişahın tahtının hemen altında yer alan halı da bir iktidar sembolüdür. Bu halının hükümdarlara özgü kırmızı renkte, altın işlemeli, münakkaş bir özellik taşıyor olması bu vurguyu pekiştirir.

Minyatürlerde hükümdar veya önemli kişilerin ululuğunu vurgulamak, onların diğer kişilerden farkını belirtmek üzere başları üzerine konulan şemsiye biçimindeki bir gölgelik olan çetr[788] bu minyatürde de yer alır. Altında üç vezirin ayakta durduğu şemsiye biçimli çetr de bu kompozisyonda bir hükümdarlık sembolü olarak yer alıyor olmalıdır.

[787] Ögel, a. g. e., s. 350, 364.
[788] Atasoy, a. g. e., s. 51.

Kompozisyonda iktidar vurgusu açısından göze çarpan bir diğer unsur ise elçilerin üzerlerine giymiş oldukları hilatlerdir. Zira hilat verme ve hilat giyme Türklerde hükümdarın hâkimiyetini ve gücünü ifade eder[789].

Kompozisyonun üst kısmında yer alan askerî birlikler, imparatorluğun askerî gücüne atıf yapması ile bir iktidar unsuru olduğu gibi bu askerlerin ellerinde tuttukları mızraklı kırmızı sancaklar da birer hükümdarlık sembolleridir.

Sahnede kompozisyon kurgusu açısından da iktidarı taltif edici bir örgütlenmenin varlığı göze çarpar. Her biri birer merkez, iktidarı taltif edici ve hatta iktidarın kendisini sembolize eden ağaç, tepe, otağ ve padişah unsurlarının kompozisyonun hemen hemen orta aksına rast gelecek şekilde dikey bir aks üzerinde, alt alta yerleştirilmiş olmaları da iktidar vurgusu açısından anlamlı bir birliktelik oluşturuyor gibi görünmektedir (bkz. Ç. 30). Bu unsurların bir dikey aks üzerinde bir araya gelmelerinin yeri ve göğü birleştiren direk, Kutup Yıldızı, yeri ve göğü birleştiren hükümdar imgesine gönderme yapıyor olduğu düşünülmektedir.

Türk kozmolojisinde cihan devleti anlayışı ile bağlantılı olarak Türk başkentinin dünyanın orta yerinde yer aldığı, Türk hakanlarının otağlarını kurup oturdukları yerin ise devletin ortası veya merkezi olduğu[790] inancı göz önünde bulundurulduğunda bu görsel dil doğrudan doğruya cihan devletine atıf yaparak iktidarı taltif eden bir anlatı içerir.

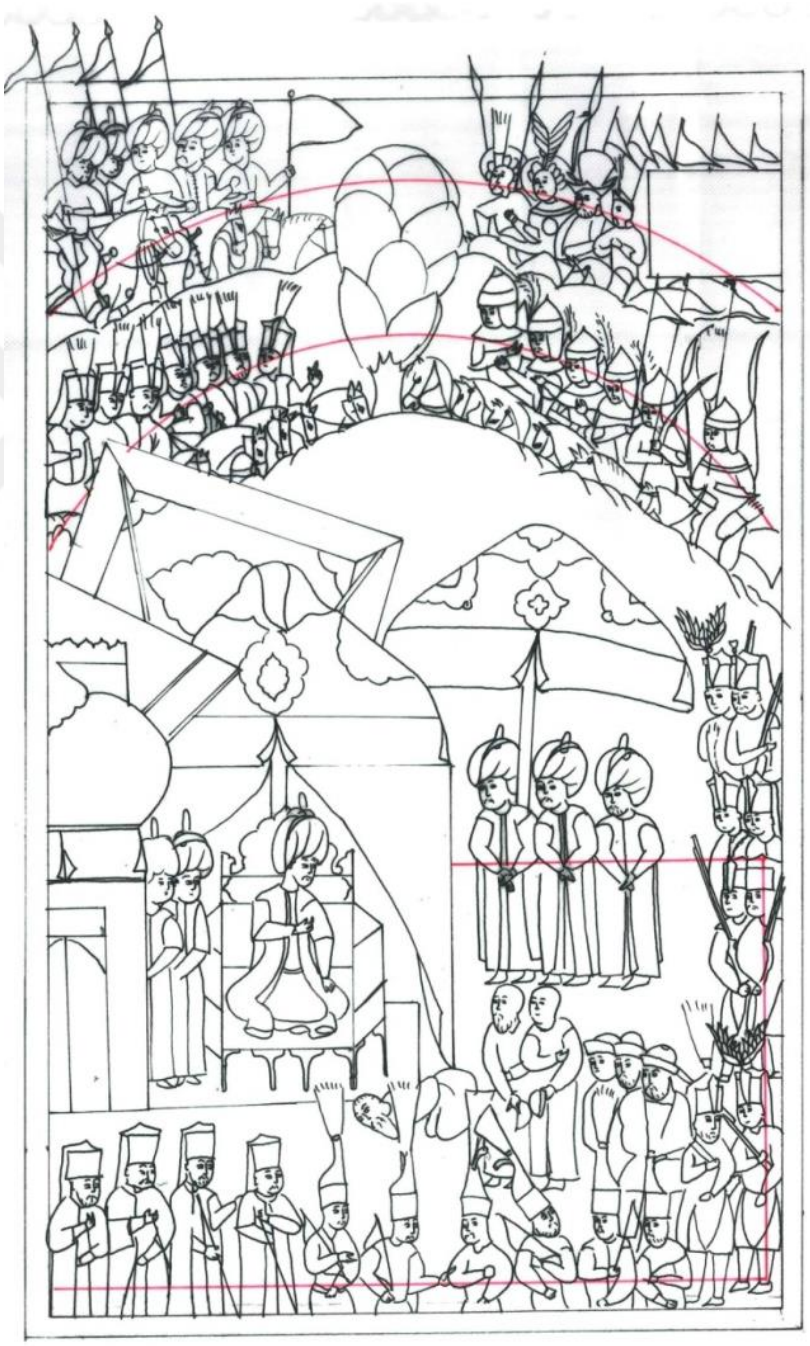
Padişah otağının bir dağın, bir tepenin eteğinde resmedilmesi de Türklerde hükümdar otağının çevreyi en iyi şekilde gören bir tepenin üzerine veya eteğine konumlandırılması[791] geleneğini yansıtıyor olması itibarıyla imparatorluk geleneğinin sürekliliğine işaret ederek iktidarın altını çizer (bkz. Ç. 28).

Tüm sahnenin ve dahi padişah figürünün yukarıdan kubbemsi bir yay, aşağıdan ise yatay dizilimli figür kümeleri ile çerçevelenmiş olması ise yerin ve göğün hükümdarı imgesine atıf yapan bir kurgu gibi görünmektedir (bkz. Ç. 31). Bu figür dizilerinden sahnenin üst kısmında yarım daire şeklinde bir yay oluşturan askeri

---

789 Yaşar Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, 2c., Ötüken, c. I, İstanbul 2009, s. 290
790 Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 319.
791 Onuk, a.g. e., s. 40, 41; Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Ordu, Ordugah ve Otağ, Hunlar'dan Osmanalılar'a Kadar**, c. VII, s. 208.

birlikler göğe tekabül ederken, kompozisyonun alt kısmında hemen hemen bir tam kare oluşturacak şekilde konumlanan, çoğunluğunu imparatorluğun idari kısmını temsil eden devlet erkânının teşkil ettiği yatay yerleşimli figürler ise yere tekabül ediyor olmalıdır (bkz. Ç. 33).



Çizim 33

Askeri birlikler sahip oldukları fetih (cihat) görevleri ile dinamik, döngüsel, dairevî ve göksel bir harekete ve yukarı yöne, imparatorluğun idari kısmı ise yürütme göreviyle stabil, durağan, yatay ve dünyevî bir harekete ve dahi aşağı yöne denk gelir. Padişahın bu iki hareketin tam ortasında, biri imparatorluğun askerî, diğeri idari gücünü temsil eden iki ayrı grup tarafından çevrili olarak resmedilmesi tam da "yerin ve göğün hükümdarı" imgesinin görsel bir dile aktarılış biçimi gibi görünmektedir. Bu şema, Osmanlılarda hükümdar otağlarının tıpkı saraylar gibi hükümdarın aynı anda devleti ve askerî harekâtı idare ettiği yerler[792] olduğu bilgisinin de altını çizen bir kurgu gibi görünmektedir.

Padişahın karşısında, bakışları yerde, elleri önlerinde bağlı saygı ve sükûnet içinde bekleyen iç oğlanlar ve vezirler ile başı yerde, iki elleri ve iki dizi yerde olacak şekilde yere eğilen elçi figürü bir geleneği gerçekçi şekilde yansıttığı gibi iktidara, padişaha ve onun gücüne olan saygıyı yansıtması açısından kompozisyon içerisinde yer alan bir başka iktidar unsurudur.

Padişah Figürü:

Padişah, bir tepenin yamacına kurulmuş olan otağının tam ortasında, şemse formunda (Simge Özer Pınarbaşı'na göre taç formunda)[793] yüksek arkalıklı, yoğun tezyinat ile süslü altından yapılmış altıgen tahtının üstünde Türk usulü bağdaş kurarak oturur (bkz. Ç. 34). Tahtın padişahın üzerine oturduğu kısmı açık mavi renkli ve bol tezyinatlıdır. Bu maviye boyanmış kısım padişahların oturdukları yerlerin altına serilen makad örtüsü[794] olmalıdır.

[792] Atasoy, a.g. e., s. 56.
[793] Özer Pınarbaşı, a.g. e., s. 83.
[794] Atasoy, a.g. e., s. 138.

Çizim 34

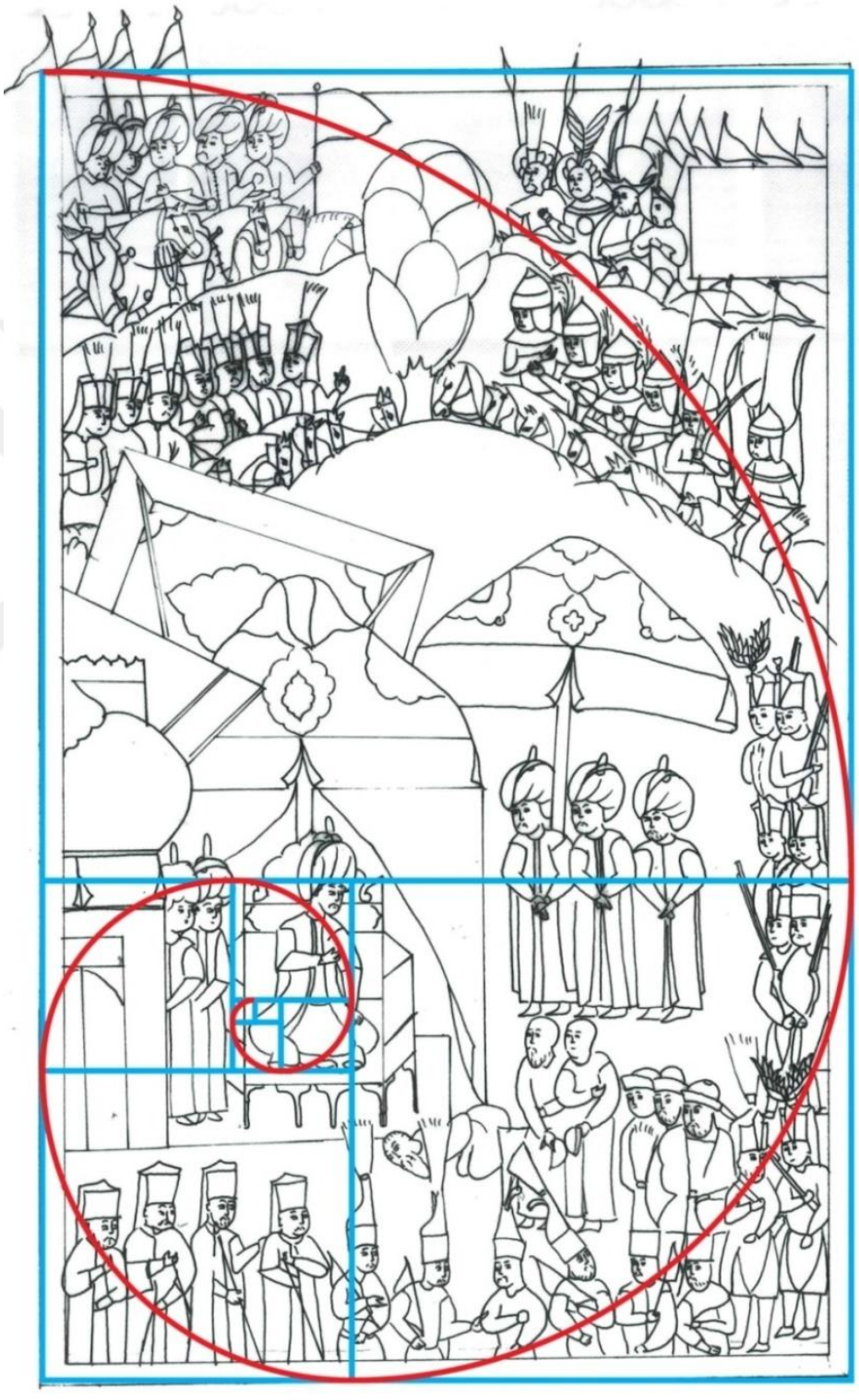
Padişahın başında resmî törenlerde giymiş olduğu kırmızı tepelikli mücevveze bir sarık bulunur. Uzun kollu açık yeşil renkli bir gömleğin üzerine, belinde yeşil renkli kuşağı, ön tarafından beline kadar altın düğmeleri olan altın ile tezyin edilmiş kısa kollu turuncu bir entari giyer. Padişahın bu turuncu entarisinin üzerinde yine altın ile tezyin edilmiş, kol kısmı arkasından sarkan lacivert renkli bir tören kaftanı bulunur.

Padişah sol eli sol dizine yaslı, sağ eli ise karşısındakine bir şey anlatıyor hissi verecek şekilde dirsekten bükülmüş olarak resmedilmiştir. Kahverengi bıyıklı ve sakalsız olan sultan bu hali ile genç yaşlarını yansıtır. Padişahın ileriye bakan bakışları ve ifadesiz yüzü, Osmanlı padişahlarının kabul merasimlerindeki tavırlarını yansıtan bir mahiyet taşır. Zira Osmanlı padişahlarının kabul merasimlerinde hareketsiz bir ihtişamla durması bir adet olmuş, onların bu duruşları kendilerinin şahsiyetine dair kişisel bir izlenim edinilmesini imkânsızlaştırmıştır[795].

Sultan, Seyyid Lokman'ın, Reşad Ekrem Koçu, Yaşar Çoruhlu, Henk Boom ve Yaşar Yücel'in belirttiği gibi kemerli bir buruna ve çatma bir kaşa sahip değildir.

[795] Suraiya Faroqhi, **Yeni Bir Hükümdar Aynası, Osmanlı Padişahlarının Kamusal İmgesi ve Bu İmgenin Algılanması**, s. 67.

Padişah kompozisyonda altın orana göre yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 35).



Çizim 35

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Padişah figüründe iktidar vurgusu açısından göze çarpan ilk unsur sultanın ağaç, tepe, otağ ve otağ direği gibi merkez sembollerinin yer aldığı dikey aks üzerinde yer alıyor olmasıdır (bkz. Ç. 30). Bu dikey aksın daha önce de belirtildiği gibi yeri ve göğü birleştiren direk, Kutup Yıldızı ve kâinatın merkezine atıf yapıyor olduğu düşünülmektedir. Türk sultanının, Türk yurdunun ve sultan otağının evrenin merkezinde yer aldığı inancı da hesaba katıldığında minyatürde padişahın böyle bir dikey hat üzerinde bulunuyor olması "yerin ve göğün hükümdarı" vurgusunun altını çizen bir hareket gibi görünmektedir.

Padişahın üzerine giymiş olduğu kaftan ve beline taktığı kemer unsurlarının her ikisi de iktidar sembolleridir. Buna ilave olarak lacivert renkli tören kaftanı, yeşil renkli kemer ve yeşil renkli uzun kollu entari sahip oldukları renkler ile de iktidarı taltif edici bir mahiyet taşırlar. Zira bilindiği üzere mavi ve yeşil renk Türklerde gök rengi olup bu renklerin hükümdarlık ve hâkimiyeti vurguladığı kabul edilir[796]. Padişahın resmî törenlerde başına takmış olduğu mücevveze tipi bir sarık ile resmedilmiş olması da bu vurguyu devam ettirir.

Padişahın sahip olduğu ifadesiz çehre de iktidar vurgusunu pekiştiren bir olgudur. Bu ifadesiz çehre sultanların elçi kabulleri esnasında hareketsiz ve ihtişamlı durduğu bir imparatorluk geleneğini yansıtıyor olması ile imparatorluğun sürekliliğine, süre gelen düzene vurgu yapar. Ayrıca bu ifadesiz çehre padişahı idealize edilmiş cansız bir figüre dönüştürerek onu ulaşılmaz bir güç olarak izleyiciye sunması ile bir kez daha iktidarın altını çizer.

Padişahın üzerinde oturduğu taht bir merkez, bir hükümdarlık sembolü olmakla birlikte bu tahtın hükümdar tahtlarına özgü bir özellik olan bol tezyinatlı ve altından olması da başlı başına bir iktidar vurgusu içerir. Tahtın sahip olduğu altıgen formun göğü sembolize etmesi ve gök renkli (mavi) bir makad örtüsünün olması yine bu bağlamda ele alınabilecek bir olgudur. Altıgen form sadece göksel bir form olmakla kalmaz üzerinde yönlerin buluştuğu bir biçim, hükümdarlık sembolü olan güneşin bir başka ifade ediliş biçimidir. Altıgenin bu sembolik anlamları merkeze ve

[796] Von Gabain, "Renklerin Sembolik Anlamları", **Türkoloji Dergisi**, s. 108.

hükümdarlığa atıf yaparak kompozisyon içerisinde genel manası ile hissedilen yerin ve göğün merkezinde, bu ikisini birleştiren padişah imgesini anlamca destekler.

Tahtın sahip olduğu yarım şemse formundaki arkalık da iktidar bağlamında değerlendirilebilecek bir unsurdur. Simge Özer, padişah tahtlarının yarım şemse formundaki arkalığını, Selçuklu taçlarına benzetmiş ve bu formun simgesel bir anlamının olabileceğini belirtmiştir. Bu form, İran taç geleneği ile bağlantılı olabileceği gibi Sâsânî krallarının kabul törenlerinde de tavana asılı böyle taçlar kullanmış oldukları bilinmektedir. Bu bağlamda Selçuklular da Sâsânîler'in etkisiyle böyle asma taçlar kullanmışlardır[797]. Nitekim *Camiü't-Tevârîh*'e ait bir kabul sahnesinde başında üç dilimli Selçuklu tacı ile tahtında oturan sultanın hemen başının üstünde asılı olarak duran bir taç ile birlikte görülür. Tüm bu doneler taht arkalıklarında yer alan bahsi edilen formun, taç olabileceğine dair görüşleri destekler bir nitelik taşır (bkz. R. 15).

Resim 15: Taht Sahnesi, *Camiü't-Tevârîh*, 1303, Edinburg Üniversitesi Kütüphanesi no: 20

(Simge Özer Pınarbaşı, Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004, s. 84, Resim 87).

[797] Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 81; Zühre İndirkaş, "Selçuklular'da Taç Geleneği", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi,** y. y. y., Aralık 1991, sa. 10, s. 43; Taneri, **Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Döneminde Hükümdarlık Kurumunun Gelişmesi ve Saray Hayatı-Teşkilâtı,** s. 31.

Bu formun bir taç olduğu kabul edildiğinde, kendisi de bir hükümdarlık sembolü olan tacın, tahtın arkasında bir arkalık formu olarak yer almış olması bir anlam birlikteliği oluşturur. Bu durumda taç formlu taht arkalığının, tahtın yapmış olduğu iktidar vurgusunu pekiştiren bir görev üstlenmiş olabileceği fikri akla gelmektedir.

Kudüs şehrinin tasvirinin yapıldığı kimi kaynaklarda Hz. Süleyman'ın tahtının bu minyatürdeki gibi altın kaplamalı ve taçlı olarak ifade edilmiş olması[798], Kanunî Sultan Süleyman'ın isminin Hz. Süleyman'a istinaden verildiği[799] ve kendisinin zaman zaman Hz. Süleyman'a benzetildiği bilgisi ile birlikte düşünüldüğünde mevcut minyatürdeki tahtı bir başka anlam katmanı içerisine oturtur.

Fatma Arenas Vives, *Süleymannâme* minyatürlerinde Kanunî Sultan Süleyman'ın üç çeşit imgeye sahip olduğunu, bu imgelerden birinin de altın tahtında oturan Hz. Süleyman gibi resmedilmiş, anlamca ona denk düşen Kanunî imgesi olduğunu belirtir[800]. Bu bilgi *Süleymannâme*'nin metninde Kanuni'nin kimi zaman Hz. Süleyman ve onun tahtı ile bağlantılandırılmış olması ile de desteklenir. Nitekim *Süleymannâme*'de yer alan, "Süleyman'ın tahtında oturan şah"[801], "Dünyada olan tacını bağışlasan da senin arkanda Süleyman'ın tahtı var", "Senin Süleyman'ın tahtında şah olman Osmanlı adalet ve geleneklerini şöhretlendirdi"[802] şeklindeki ibarelerde Kanunî'nin Hz. Süleyman ve onun tahtı ile özdeşleştirilmiş olduğu görülür. Bu durum eserin metninde defaten işaret edilen Hz. Süleyman'ın tahtında oturan Kanunî imgesinin eserin minyatürlerinde de görsel bir karşılık bulduğunu ve bu sahnede padişahın üzerinde oturduğu tahtın, Hz. Süleyman'ın tahtına gönderme yapan bir ikonografik dil ile resmedilmiş olabileceğini düşündürtür. Kanun Sultan Süleyman ve Hz. Süleyman arasında taht üzerinden kurulan bu analoji sultanın iktidarını yüceltici bir mahiyet taşır. Bu kurgu Kanunî Sultan Süleyman'ın hükümdarlığını Hz. Süleyman gibi dünyevî ve uhrevî iktidara sahibi bir büyük hükümdarın iktidarına bağlayarak

[798] Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, İz Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 84.
[799] Güler, **Süleymânnâme**, s. 22-24.
[800] Eryılmaz Arenas Vives, a.g. tez, s. 173.
[801] Bu ibare *Süleymannâme*'nin vr. 337b'deki metinde yer alır.
[802] Bu ibare *Süleymannâme*'nin vr. 503b'deki metinde yer alır.

sultanı taltif ediyor olduğu gibi Kanunî'nin hükümdarlığının aynı anda yersel ve göksel (dünyevî ve uhrevî) bir iktidarı barındırıyor olduğunun da altını çizer.

Nitekim Fatma Arenas Vives de *Süleymannâme*'de Ârifî'nin, Kanunî'yi zamanının politik ve dinî iktidara sahip en son hükümdarı olarak betimlediğini belirtir. Kendisi ve bu düşüncenin eserde yer alan minyatürlerin görsel diline de tesir ettiğini ve eserdeki minyatürlerde resmedilen Kanunî imgelerinin bu argüman üzerine inşa edilmiş olduğunu söyler[803]. Bu durum mevcut minyatürde "yerin ve göğün" hükümdarı imgesinin altını çizen bir kompozisyon kurgusunun var olduğuna dair yapılan tespiti destekler bir mahiyet taşır.

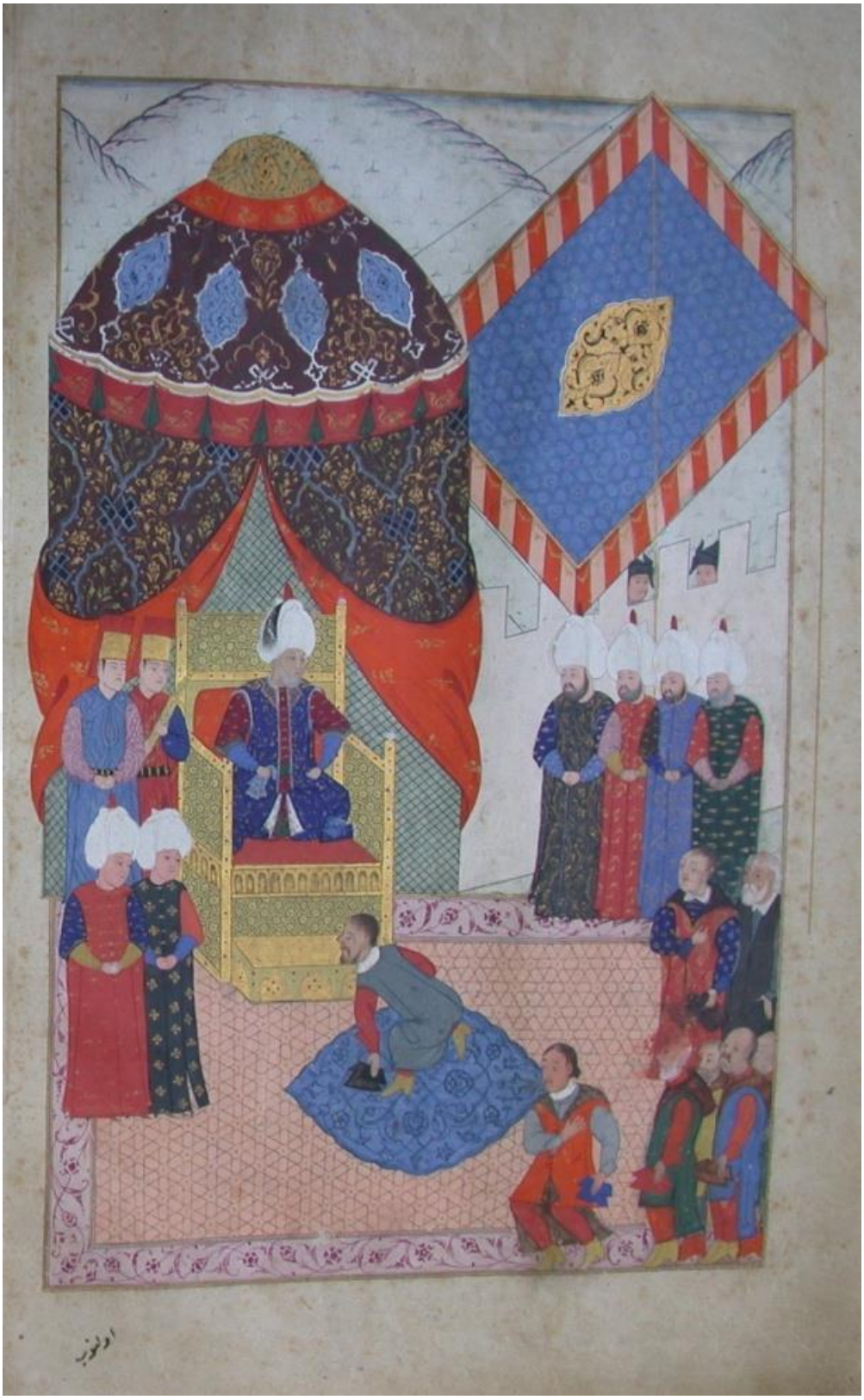
Fatma Sinem Arenas Vives *Süleymannâme*'de padişahın hemen başının arka kısmına denk gelecek şekilde yerleştirilmiş şemse formlu bu altın taht arkalıklarını minyatürlerde kutsal kişilerin kutsallıklarını belirtmek için başlarının etrafında yer alan altın haleler ile bağlantılandırmıştır[804]. Ona göre Kanunî'nin başının etrafında bulunan bu hale, Ârifî'nin padişah için kutsal hükümdar imgesi inşa etme gayretinin bir yansımasıdır[805] ki bu da mevcut minyatürde nakkaşın Kanunî'yi Hz. Süleyman'a atıf yapan bir görsel dil üzerinden resmetme gayreti içerisinde olduğunu düşündürtür.

Kanunî'nin üzerinde oturmuş olduğu tahtın arkasındaki form bir şemse olarak düşünüldüğünde de bir iktidar vurgusu barındırır. Zira önceki analizlerde de değinildiği gibi güneş ve altın Türklerde hükümdarlığı sembolize eden unsurlardır. Tahtın bu arkalığının güneşi ve dolayısı ile hükümdarı sembolize ediyor olabileceğine dair yapılan bu tespitin *Süleymannâme*'nin metninde de bir karşılığı olduğu düşünülmektedir. Nitekim eserin mevcut minyatürü konu edinen 346b'deki metninde yer alan "Cihandar altın tahtına çıktı kafasındaki taç sanki bir güneş gibi ışıldıyordu" anlamındaki ifadeler adeta analizi yapılan bu minyatürdeki görsel tasvirin metinsel karşılığı gibi durmaktadır. Bu ifadede sultanın başının tam üstüne denk gelen şemse formlu taht arkalığına, onun güneşe benzer bir taç oluşuna işaret eden bir dilin varlığı göze çarpar. Bu durumda minyatürdeki tahtın arka kısmında, padişahın hemen başının

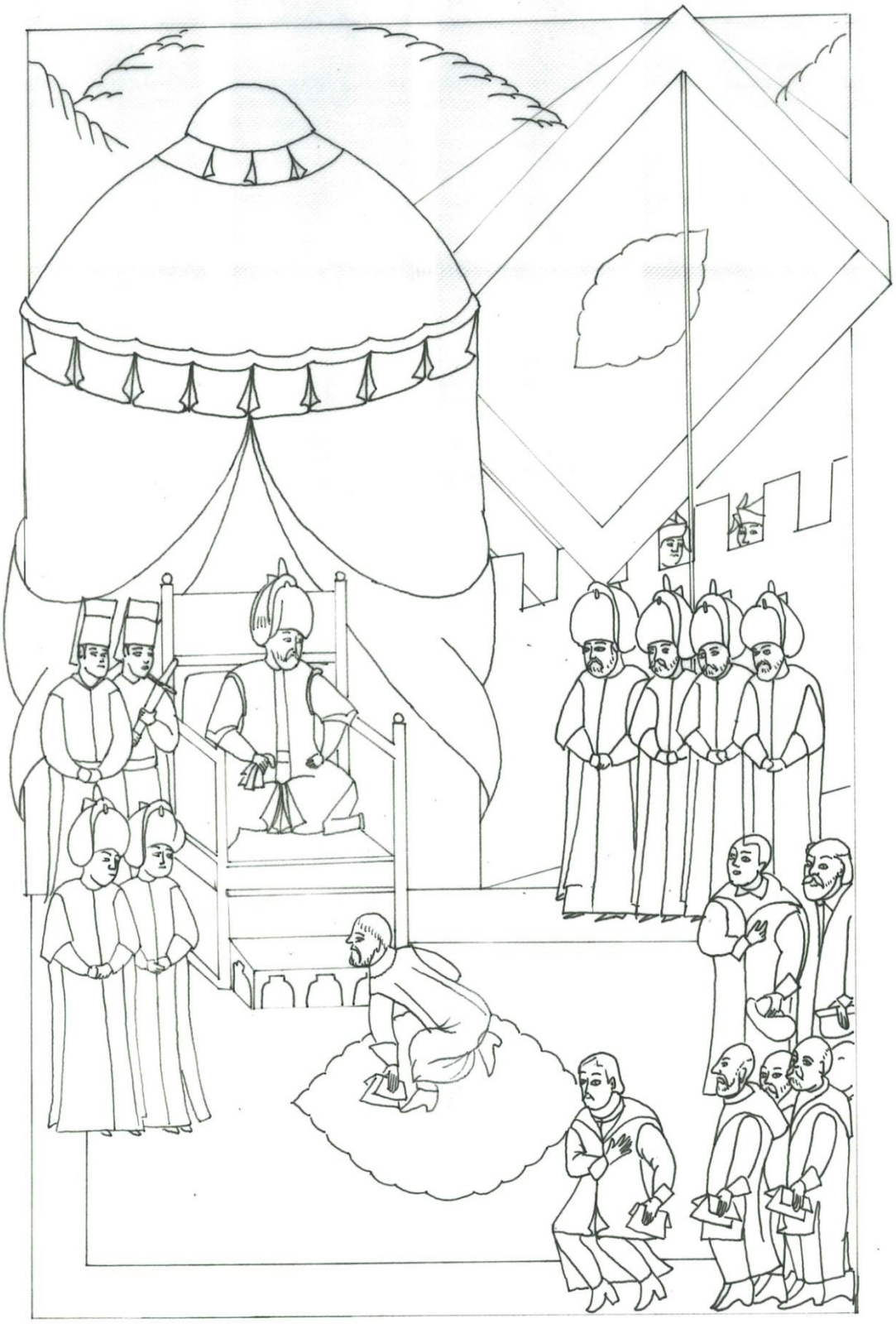
[803] Eryılmaz Arenas Vives, a. g. tez, s. 173, 207.
[804] Aynı tez, s. 170, 171.
[805] Aynı tez, s. 167, 173.

üzerine denk gelecek şekilde yerleştirilmiş altın renkli şemse motifi, sultanın hükümdarlığının altını çizen bir mahiyet taşıyor gibi görünmektedir.

Sahne içerisinde padişah figürünün hemen hemen altın orana göre yerleştirilmiş olduğu görülür (bkz. Ç. 35). Padişahın kompozisyon içerisindeki bu ideal yerleşiminin de iktidarı taltif edici bir mahiyet taşıyor olabileceği düşünülmektedir.



Resim 16: *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339), vr. 16b.



Çizim 36

Eser Adı: *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339)[806]

Vr. No: 16b

Tarih: 1569

Nakkaş: Nakkaş Osman

Ölçüler: 30,5×20 cm

Konu: Kanunî Sultan Süleyman'ın kendi otağında Macar kralı, Erdel prensi (Taransilvanya) Janos Zigismond'u (Yanoş) (1540-1571) ve Macar soylularını huzura kabul etmesi[807].

---

[806] 1552'de Sokullu Mehmed Paşa'nın (1506-1579) hizmetine kâtip olarak giren, daha sonra dîvan kâtibi ve 1573'de de nişancı payesi alan Ahmed Feridun Paşa (?- 1582) tarafından kaleme alınmış olan eser, ketebe kaydında verilen bilgiye göre 1 Ocak 1568 senesinde Çorlu'da tamamlanmıştır. 39×25 cm ölçüsünde ve 305 varaktan müteşekkil olup 20 minyatür içerir. Türkçe ve iri nesih hat ile kaleme alınmıştır. 1558-1568 yıllarını kapsayacak şekilde kaleme alınmış olan bu yazma Ahmed Feridun Paşa'nın bilinen ilk eseri olup 16. yüzyılın ortalarına ait eşine az rastlanır minyatürlü bir Osmanlı kroniği, bir yarı resmi tarihçedir. *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar*'da 1566 tarihinde gerçekleşen, padişahın çıkmış olduğu son muharebe olan Zigetvar Seferi, öncesi ve sonrasında meydana gelen hadiselerle birlikte anlatılır. Bu minvalde eserde Zigetvar Seferi sonrası Sultan II. Selim'in saltanatının ilk iki yılında meydana gelen olaylar da ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Sokullu Mehmed Paşa'nın himayesinde yazılan ve onun sadaretini meşrulaştırıcı bir mahiyete sahip olan bu eser, içeriği ile Sokullu Mehmed Paşa'nın ön plana çıktığı bir çizgide ilerlemektedir. Bu yarı resmî tarihçe, dönemin Osmanlı siyasi kültürüne ve Sultan Süleyman'ın Zigetvar Seferi'nden önceki saltanat yıllarında vuku bulmuş hadiselere dair kıymetli bilgiler vermesi açısından oldukça önemlidir. Araştırmacılar, esere ait minyatürlerin Nakkaş Osman'a ait olduğunu söylese de bu bilgi kesinlik arz etmez. Zira eserin metninde bu minyatürlerin kime ait olduğuna dair bir ibare ya da açıklamaya rastlanılmamıştır. Nakkaş Osman'ın Ahmed Feridun Paşa ile yakın bir ilişki içerisinde olması, kendisinin 16. yüzyılda ortaya çıkan şehnâmecilik kurumunun önemli bir üyesi olması ve *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar*'da yer alan minyatürlerin üslup olarak Nakkaş Osman'a ait olduğu bilinen minyatürlere oldukça fazla benzemesi gerekçelerinden ötürü uzmanlar eserde yer alan minyatürlerin Nakkaş Osman tarafından yapılmış olduğunu düşünmüşlerdir. Kimi araştırmacılar Nakkaş Osman'ın ilk minyatürlerini Ahmed Feridun Paşa'nın himayesinde *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* için yapmış olduğunu belirtirler. Eserin minyatürleri 16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan gerçekçi üslubun ilk örnekleri olması bakımından oldukça önemlidir. Nitekim bu yazmanın metin kısmında da her türlü süslemecilikten arınmış, metne bağlı olarak tarihî gerçekleri yakalamayı hedef edinmiş bir üslup görülür. Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Günhan Börekçi, H. Ahmet Aslantürk, **Nüzhet-i Esrârü'l-Ahyâr Der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar**, Zeytinburnu Belediyesi, ,İstanbul 2012; Zeren Akalay, "Osmanlı Tarihi İle İlgili Minyatürlü Yazmalar: Şehnameler ve Gazanameler", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Enstitüsü, Türk ve İslam Sanatı Kürsüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1972, s. 156; Fehmi Edhem Karatay, **Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu**, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 1961, c. I, s. 227, 228; Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Gürsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 112; Filiz Çağman, Zeren Tanındı, **Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri**, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul 1979, s. 59.

[807] Feher, "Türk Vekayinamelerinde Zigetvar", **Türkiyemiz**, s. 11; Feher, "Türk Minyatürlerinde Macar Tarihi", **Türkiyemiz**, s. 10.

4 oğlu ve eşi Hürrem'in (1500-1558) ölümleriyle birlikte sarsılan Kanunî Sultan Süleyman, Nahcivan Seferi'nden döndüğü 31 Temmuz 1555[808] sonrası 10 yıl 9 ay boyunca ordusunun başında sefere çıkmamıştır[809]. O sıralarda 73 yaşında olan padişahın[810] ordunun başında sefere çıkmayışı bir nevi ihtiyarladığının ilanıydı[811]. Bu süre içerisinde seferlerde vezirler, kaptan paşalar ve baş vezirler orduya başkomutanlık yapmış, bundan ötürü kimi seferlerde başarısızlığa uğranılmıştı. Nitekim Zigetvar Seferi'nden bir yıl öncesinde Osmanlı ordusu ve donanması Malta'da yenilgiye uğramış, bu durum padişahın seferde bizzat bulunmayışı nedeniyle birtakım söylentilerin dolaşmasına sebebiyet vermişti. Sultan Süleyman bu söylentileri bertaraf etmek ve Hristiyanlara karşı ezici bir zafer kazanarak Malta yenilgisinin izlerini ortadan kaldırmak için ilerlemiş yaşına ve nikris ağrılarına rağmen ordusunun başında Zigetvar Seferi'ne çıkmaya karar vermiştir[812]. Ağaran sakalı ve beyaz elbisesi ile "nurdan bir minare" ye benzetilen Kanunî[813], son derece parlak bir merasimle 1 Mayıs 1566 tarihinde sefer için İstanbul'dan hareket etmiştir[814]. Padişah rahatsız olduğu için şehirlere girerken vatandaşların kendisini at üstünde görmesi için zor da olsa ata binmiş, bunun dışındaki zamanlarda ise özel arabasında seyahat etmiştir. Sefer güzergâhında yollardaki engebelerin sultanı rahatsız etmemesi için baş vezir nezaretinde sultanın geçeceği yollar bir gün öncesinden düzeltilmiştir[815]. Bunca ihtimama rağmen yollardaki sarsıntılar ve Balkan coğrafyasında hâlihazırda etkisini kaybetmemiş olan soğuklar padişahın hassas bünyesini bir hayli yıpratmıştır[816].

Sefer için çıkılan güzergâhta sırası ile Sofya, Niş ve Belgrad'da mola veren ordu, Kurban Bayramı arifesine rast gelen 27 Haziran 1566 (9 Zilhicce 973) Perşembe günü, Tuna nehri üzerinde ve Belgrad'ın karşı kıyısındaki Zemlin (Zemun, Semlin) ovasında, Semih şehrine hâkim bir tepeye kurulan padişah otağının olduğu yerde

---

808 Güler, **Demir Kuşaklı Cihângir Süleymânnâme**, s. 630.
809 Yücel, **Muhteşem Türk Kanunî ile 46 Yıl**, s. 97; Öztuna a. g. e., s. 139.
810 Yücel, Sevim, **Klâsik Dönemin Üç Hükümdarı Fatih Yavuz Kanunî**, s. 208.
811 Öztuna, a. g. e., s. 139.
812 Gökbilgin, **Kanunî Sultan Süleyman**, s. 131; Gökbilgin, "Kanunî Sultan Süleyman'ın Macaristan ve Avrupa Siyasetinin Sebep ve Âmilleri, Geçirdiği Safhalar", **Kanunî Armağanı**, s. 37; Güler, a. g. e., s. 631; Yücel, a. g. e., s. 97, 98.
813 Güler, a. g. e., s. 631.
814 Öztuna, a. g. e., s. 139; Yücel, a. g. e., s. 98; Gökbilgin, a. g. e., s. 131.
815 Yücel, a. g. e., s. 98; Güler, a. g. e., s. 631.
816 A. e.., s. 632.

konaklamıştır. Aynı gün içinde Erdel voyvodası Janos Zigismond (Yanoş) da Zemlin'de olup padişahın huzuruna çıkmak için izin talep istemiştir. Erdel prensi iki gün bekletildikten sonra Kurban Bayramı'nın ikinci günü 29 Haziran 1566 (11 Zilhicce 973) Cumartesi günü burada huzura kabul edilmiştir[817].

Selânikli Mustafa Efendi (?-1600 civ.) cihân devletinin ihtişâmını aksettiren bu sahneyi şöyle anlatmıştır:

> Mezbûra[818] küllî iltifât u 'itibâr olunub kırmızı otâğ kurulub envâ'-ı ni'am-ı firâvân çekildi[819] ve irtesi gün Dîvân-ı 'Âlî olub mezbûr İstefan[820] pâye-i serîr-i saltanata[821] yüz sürmeğe üç yüz nefer bâlâ-kadd mülebbes[822], müzeyyen atlu ve yaya kâfir ile gelüb azîm kesret ü izdihâm üzre[823]dîvân oldı. Kapu halkı şu mertebe zîb ü ziynet[824] ve haşmet ü şevket ve debdebe-i devlet üzre idi ki, kābil-i ta'bîr ü beyân değül. Ve Rûmeli ve Anadolu ve Karaman askeri ve Beylerbeyileri ve ümerâ ve züamâ[825] ve sipâh hadd ü-hasrdan bîrûn ve ta'dâd olunmağa mecâl ü imkân muhâl idi[826]. Ve mezbur İstefan-Kral vüzerâ-yı 'izâm hazerâtiyle izz-i huzûr-ı Şehinşâhî'ye[827]girdüklerinde âyinleri[828] üzre mücevher ve murassa' takyasın[829] çıkarub Padişâh-ı Âlem-penâh nazar-ı Hümâyunu'nda makām-ı 'ubûdiyyete[830] diz çöküb oturdukda, Sa'âdetlû Pâdişâh Hazretleri: 'Kalksun!' diyü buyurmuşlar, emre imtisâl ile[831] kalkub iki hatve[832] yörüyüb yine oturmuş, üçüncü mertebede varub Hâk-i pây-i kimyâ-misâllerine[833] yüz sürüb kalkduğunda, Sadr-ı a'zam Mehmed Paşa Hazretleri

---

817 Güler, a. g. e., s. 633; Öztuna, a. g. e., s. 139; Yücel, a. g. e., s. 98; Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi, İstanbul'un Fethinden Kanunî Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar**, s. 410; Feher, "Türk Vekayinamelerinde Zigetvar", **Türkiyemiz**, s. 11; Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, s. 59; Çağman, Tanındı, **Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri**, s. 59.

818 Szigmond Janos'a.

819 Her çeşit izzet ü ikrâmda bulunuldu.

820 Szigmond Janos.

821 (Türk Cihân Devleti'nin) saltanat tahtının ayağına.

822 Boylu-boslu, giyimli-kuşamlı.

823 Büyük kalabalığın katıldığı.

824 Süs ve takı.

825 Zeâmet sahipleri.

826 Sayılamayacak kadar çoktu.

827 Kanûnî Sultan Süleymanı'n huzuruna.

828 Âdetleri.

829 Mücevherli ve süslü takkesini.

830 Kulluk makâmına.

831 Uyarak.

832 Adım.

833 (Padişahın)saâdet veren ayağının toprağına.

incü ile dûhte murassa' iskemleyi[834] kendisi koyub iclâs eylemişlerdür[835]. Ve dragman[836] İbrâhim Bey'e Kral-ı mezbûr taşrada[837] özridüb[838]: 'Mehâbet[839] beni bîhûş idüb[840] nutka[841] tâkatum kalmadı!' dimiş ve Huzûr-ı Hümâyun'da: 'Hemen kadimî[842] kul oğlu kulum. Fermân Pâdişâhum Hazretleri'nündür!' didiğünde: 'Eyülük üstüne eyülük görsün!' buyurmuşlar[843].

Ahmed Feridun Paşa (?-1582) ise bu olayı anlatırken Erdel Beyi Yanoş'un kendisini tayin eden Kanunî Sultan Süleyman'a ağır kumaşlar, güzel hediyeler, altın ve gümüşten kap kacaklar getirdiğini, sultanın tahtının saçağını öpmüş olduğunu belirtir. Yazar aynı eserde Yanoş'un padişahın iltifatını kazanmış olduğunu ve zamanın âdetine göre padişah tarafından kendisine, murassa kutaslı, altın süslü, heybetli bir at, altın bir kılıç verildiğini bildirir. Yanoş'a altın elbiseler ve ağır hilâtlar giydirilmiş olduğunu, hilâtın sadece ona değil onunla birlikte gelen seçkinlere de verildiğini söyler[844].

1540 yılında Osmanlı tâbiyetindeki Macar Kralı Zapolya'nın oğlu olarak dünyaya gelen Janos Zigismond, 1541'deki Istabur Sefer-i Hümâyun'u sonrasında Macaristan'ın Budin Beylerbeyliği'ne dönüştürülmesi üzerine annesi ile birlikte Erdel voyvodalığına gönderilmiştir[845]. Babasının ölümü üzerine bir yaşında iken kral olmuş, Kanunî tarafından kundağı içinde kabul edilerek Erdel prensi olarak Transilvanya'ya gönderilmiş[846], on sekizine geldiğinde ise Kanunî tarafından kendisine Erdel'de voyvoda olacağına dair söz verilmiştir[847].

---

[834] İnci ile süslenmiş sandalyeyi.
[835] Oturtmuşlardır.
[836] Tercüman.
[837] Dışarıda.
[838] Özür beyân edip.
[839] Heybet, ihtişâm, yücelik.
[840] Kendimden geçirip.
[841] Söze, konuşmaya.
[842] Eskiden beri, babam zamanından bu yana.
[843] Güler, a. g. e., s. 633, 634, 635.
[844] Feher, "Türk VekayinamelerindeZigetvar", **Türkiyemiz**, s. 12; Börekçi, Arslantürk, **Nüzhet-i Esrârü'l-Ahyâr Der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar**, s. 101.
[845] Güler, a. g. e., s. 633.
[846] Öztuna, a. g. e., s. 140.
[847] Yücel, a. g. e., s. 98.

Katolikliği bırakarak Protestanlığa geçmiş olan Yanoş, bu kabul sırasında yirmi yaşında idi[848]. Tören sırasında üç defa diz çöküp yeri ve sonrasında sultanın elini öpmüştür[849]. Bu kabul sırasında Kanunî kendisine "Nasılsın sevgili oğlum?" şeklinde hitap ederek ona büyük bir iltifatta bulunmuş[850], bir isteğinin olup olmadığını sorduktan sonra bir zorlukla karşılaşırsa kendisine yardım edeceğini belirtmiştir. Sultanın bu hitabı sonrasında Avusturyalıların zabtettiği kaleleri geri almak için kendisinin gönderilmesini isteyen Yanoş'un isteği, sultan tarafından kabul edilip kendisine gereken destek sağlanmıştır. Yine onun isteği üzerine Tise ve Erdel arasındaki topraklar kendisine bırakılmıştır[851].

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Dikey olarak tasarlanmış olan minyatürde, padişahın otağı sahnenin sol üst köşesinde beyaz zemin renkli, konik tepeli dağlık bir alanın eteğine yerleştirilmiştir. Padişah otağının bir tepenin eteğinde resmedilmesi, kaynaklarda bahsi geçen kabulde padişah otağının Zemlin şehrine hâkim bir tepeye yerleştirilmiş olduğu gerçeği ile örtüşür.

Bu otağ 16. yüzyılın sonuna kadar Osmanlılarda kullanıldığı bilinen yurt tipi çadır şeklinde betimlenmiştir[852]. Etekleri yere dik olması ile kazık tipli olan bu çadır, konik çatılı ve sâyebânlıdır. *Süleymannâme* minyatürlerindeki otağlardan farklı olarak orta kısmında bir direk bulunmaz. Sahip olduğu özellikleri ile 16. yüzyılda sıklıkla rastlanan tek direkli, konik çatılı bir çadır özelliği gösterir. Ancak nakkaş bu otağı resmederken orta direğini çizmeyi ihmal etmiş olmalıdır.

Otağın padişah çadırlarına özgü bir şekilde yoğun tezyinat içeriyor olması bu minyatürün gözleme dayalı resmetme anlayışını ortaya koyar. İçi ve dışı zengin bir şekilde tezyin edilmiş bu otağın tezyinatında kullanılan desenler kendi dönemini

[848] Güler, a. g. e., s. 633.
[849] Yücel, a.g. e., s. 98; Börekçi, Arslantürk, a.g. e., s. 101; Öztuna, a.g. e., s. 140.
[850] A. e., s. 140.
[851] Yücel, a.g. e., s. 98; Güler, a. g. e., s. 635.
[852] Atasoy, **Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları**, s. 56.

yansıtır[853]. Otağın tepe kısmı yukarıdan aşağıya doğru sırası ile altın, turuncu ve kahverengiye yakın kızılımsı renklerdeki üç yatay paftadan oluşur. Zemini altın ile boyanmış olan en üst pafta, şemse motifleri ile tezyin edilmişken, onun altında yer alan turuncu zeminli kısmın üzerinde yüzleri birbirlerine dönük olacak şekilde altın ile yapılmış, ördek, kuğu ya da kuş olduğu düşünülen motifler yer alır. Bu kısmın hemen altında yer alan kızılımsı kahve renkli alan zemini mavi renge boyalı, yan yana dizilmiş salbekli şemse motifleri ve rûmi desenlerinin birlikteliğinden oluşan bir desen ile tezyin edilmiştir.

Otağın etek kısmı kızılımsı kahve renkli olup üzeri geometrik geçme düğümlerle birbirine bağlı şemse motifleri ve altın ile yapılmış nebati desenler ile tezyin edilmiştir. Etek kısmını oluşturan kumaşın iç astarı turuncu renkli olup üzerinde serbest fırça tekniği ile yapılmış altın desenler yer alır. Otağın, etek ile tepe kısmını birleştiren pervaz kısmı turuncu zemin renkli olup üzeri tek sıra halinde dizilmiş ördek, kuğuya da kuş olduğu düşünülen motifler ile tezyin edilmiştir. Otağın pervaz kısmında ve tepe kısmında yer alan bu kuş motifleri eserin diğer minyatürlerinde yer alan otağlarda da aynı yerde, aynı şekilde kullanılmıştır. Bu tekrar otağın şemse motiflerinden müteşekkil kumaş deseninde de devam ettirilmiştir. Zira şemse motiflerinden oluşan kumaş deseni eserin diğer minyatürlerinde yer alan otağlarda da bir tezyin unsuru olarak kullanılmıştır. Otağın iç kısmı açık yeşil renkli olup üzerinde baklava deseni oluşturacak şekide tertip edilmiş diyagonal çizgiler yer alır.

Daha önce ki analizlerde de değinildiği gibi kaynaklar Kanunî'nin otağının çeşitli nakışlarla, tasvirlerle, renkli ve sanatsal çeşitli motiflerle süslü olduğunu, üzerinde bir sâyebânın olduğunu ve zemininde nakışlı, ipek ve altın süslemeli sanatlı halıların olduğunu belirtir. İncelenen minyatürdeki otağ da sahip olduğu altınlı, bol süslemeli kumaşı, tezyinatlı sâyebânı, zemininde yer alan yoğun tezyinatlı halı ile bu bilgiyi teyit eder.

---

[853] Nakkaş Osman'ın *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* için yapmış olduğu padişah portrelerinde padişahların giymiş oldukları kaftanların üzerlerindeki desenler, incelemiş olduğumuz minyatürdeki otağın etek kısmında görülen desenlere çok benzer. Bu desenler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Zaliha Peçe, "Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması", Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 2015.

Padişah, otağın tam orta kısmına yerleştirilmiş yüksek arkalıklı, tek basamaklı koltuk tipindeki tahtında, arkası turuncu renkli bir yastığa dayalı şekilde bağdaş kurarak oturur. Beyaz sakalı ve yorgun yüz ifadesi ile resmedilmiş olan sultanın bu fizikî görünümü yaşlılığını ve bu süreçte yaşamış olduğu hastalığını yansıtması hasebi ile gerçekçi ve belgeleyici bir nitelik taşır.

Altıgen birim hücrelerin bal peteği şeklinde tertip edilmesinden meydana gelen bir geometrik desen ve değerli taşlarla tezyin edilmiş olan bu altın tahtta padişahın oturduğu zemin kırmızı renklidir. Bu kırmızı alanın makad örtüsü olabileceği düşünülmektedir.

Padişahın sağ yanında (kompozisyona göre solunda) iki has odalı görülür. Bunlardan elinde sultanın kılıcını tutan kişi silahtar ağadır. Has odalıların hemen altında elleri önlerinde bağlı şekilde ayakta duran iki iç oğlan yer alır.

Padişahın soluna, kompozisyona göre otağın hemen sağına düşen bir alanda dendanlı bir zokak dikkati çeker. Bilindiği gibi sefer sırasında dışarıdan görünmemek için padişah çadırlarının etrafı bir nevi sur duvarı işlevi gören bir perde-duvar (zokak) ile çevrilirdi[854]. Minyatürdeki zokakın bahsi edilen bu göreve vurgu yaparcasına kale duvarını andıran dendanlarla resmedilmiş olması bu bağlamda oldukça dikkat çekici bir ayrıntıdır.

Nurhan Atasoy, padişahların otağını çevreleyen zokakların yapımında en çok jengari olarak adlandırılan bakır beyazı rengin kullanıldığını belirtir[855]. Bu minyatürde padişah otağının çevresinde beyaz renkte bir zokak olması sahnenin resmedilişinde gerçekçiliğin göz önünde bulundurulduğunun bir başka delilidir.

Zokağın hemen arkasında, dendanların arasından bakmakta olan iki kişi görülür. Başlıklarından anlaşıldığı kadarı ile bu iki figür Yanoş ile birlikte gelen elçi mahiyetine ait kişiler olmalıdır.

Zokağın hemen önünde, sâyebânının ise altına denk gelen sahada dört vezir yer alır. Üzerlerinde tören kaftanı, başlarında mücevveze sarık olan bu vezirler elleri

---

[854] Atasoy, a. g. e., s. 58; Akın, "Türk Oturma Kültürü Bağlamında Topkapı Sarayı'nda Hükümdar Sergilenmesi", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 3**, s. 10.

[855] Atasoy, a. g. e., s. 99; Mevlüt Karaca, **Osmanlıca Türkçe Lugat**, Hisar Yayınevi, İstanbul 2010, s. 418.

önlerinde bağlı şekilde saygı ile ayakta durdukları görülür. Vezirlerin başlarında resmî törenlere mahsus bir başlık türü olan mücevvezenin olması bir kez daha bu minyatürün gerçekçi ve belgeleyici yönünü ortaya koyar.

Vezirlerin altında yer aldıkları dikdörtgen formlu sâyebânın dört tarafı turuncu ve somon renkli diyagonal şeritlerden müteşekkil bir pervaz ile çerçevelenmiştir. Sâyebânın orta kısmı mavi renkli olup üzeri yıldız ve altıgen formlardan müteşekkil bal peteği yayılımlı bir geometrik desen ile tezyin edilmiştir. Bu kısmın göbeğinde altın zeminli bir semşe formu yer alır. Bu formun içi rûmî ve nebatî motiflerle tezyin edilmiştir. Sâyebânın, göbek kısmında yer alan şemse (madalyon), sâyebânların genel süsleme şemasını yansıtması açısından belgeleyici bir yön içerir.

Dört vezirin hemen altında Erdel prensi ile birlikte gelen yedi Macar soylusu yer alır. Soylular, ellerinde başlıklarını tutar vaziyette padişahın eteğini öpmek üzere sırada beklemektedirler. Bunların üzerlerine kürk yakalı kaftanlar giydikleri görülür. Bu kürklü kaftanların kendilerine padişah tarafından giydirilmiş olan hilâtlar olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Ahmed Feridun Paşa da *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar*'da bu kabul töreni öncesinde Erdel prensi ve yanında gelen Macar soylularına padişah tarafından değerli kumaşlarla yapılmış hilatler giydirildiğini belirtir. Bu durum analizi yapılan minyatürün gerçekçi bir anlayış ile resmedildiğinin bir diğer kanıtıdır.

Padişahın tahtının hemen altında üzeri yoğun şekilde tezyin edilmiş büyük bir dikdörtgen halı görülür. İki iplik üzerine yerleştirilmiş nebati motifler ile tezyin edilmiş pembe renkli bordürü olan bu halının, orta kısmının zemini somon renklidir. Bu alan altıgen formlar içeren geometrik bir desen ile tezyin edilmiştir. Halının merkezinde (göbek kısmında) zemini mavi renge boyanmış üzeri rûmî ve çiçek motifleri ile tezyin edilmiş bir şemse formu yer alır. Şemsenin bulunduğu alanın tam üzerinde elinde başlığını tutan, etek öpüp padişaha bağlılığını belirtmek için iki ayağı üzerine çömelmiş Erdel prensi görülür. Bu minyatür tam da Selânikli Mustafa Efendi'nin eserinde "…mezbur İstefan-Kral Vüzerâ-yı 'izâm hazerâtiyle İzzi Huzûr-ı Şehenşâhî'ye girdüklerinde âyinleri üzre mücevher ve murassa' takyasın çıkarub Padişâh-ı Âlem-penâh nazar-ı Hümâyunu'nda makaam-ı 'ubûdiyyete diz çöküb oturdukda, Sa'âdetlû Pâdişâh Hazretleri: 'Kalksun!' diyü buyurmuşlar…" şeklindeki kelimelerle ifade ettiği anı doğrular mahiyettedir. Zira

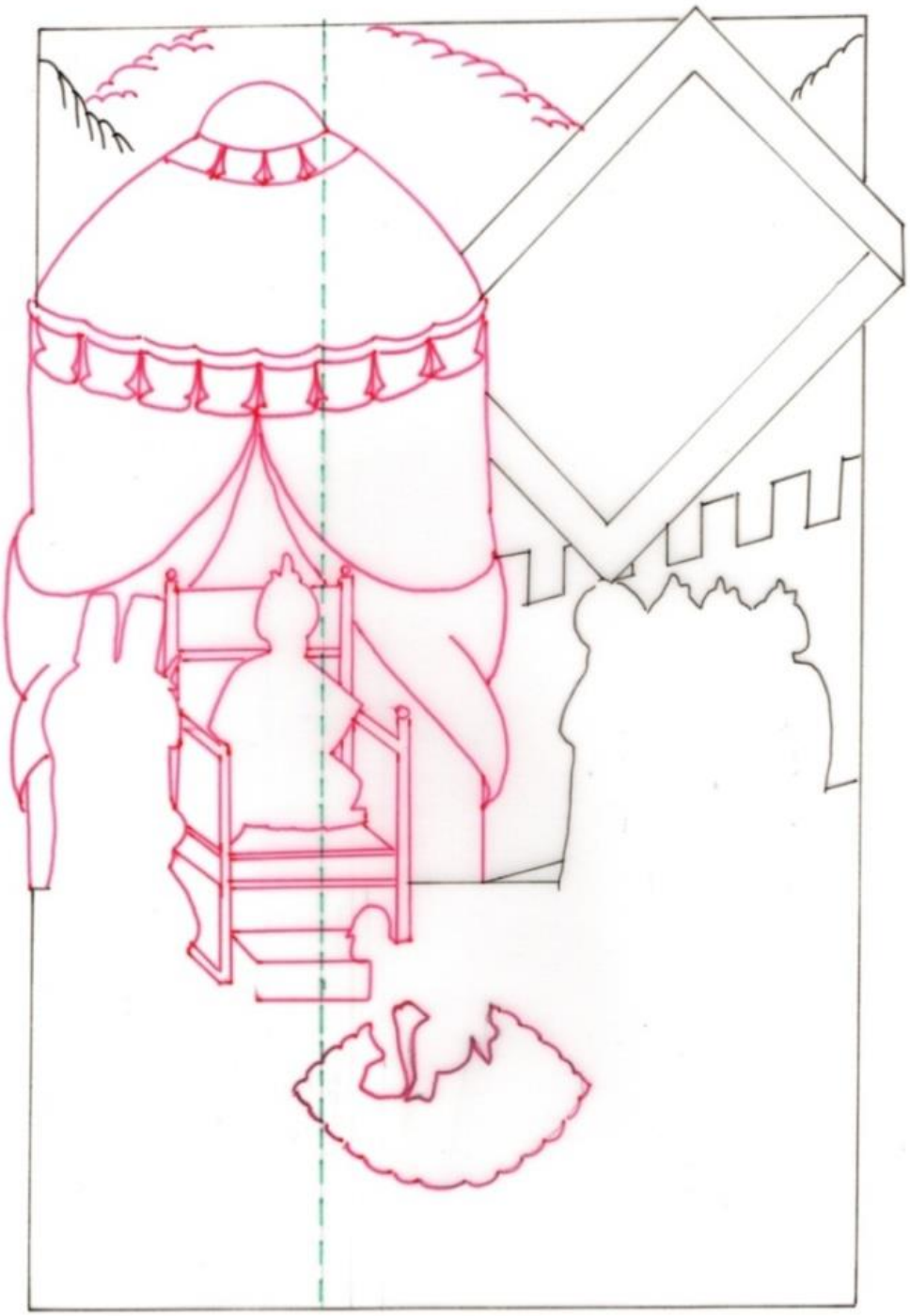
görüldüğü üzere bu minyatürde de Yanoş padişahın karşında tam da yukarıdaki metinde belirtildiği gibi başındaki başlığı çıkarıp, diz çökmüş bir şekilde resmedilmiştir.

Zigetvar seferi sırasında Ahmed Feridun Paşa'nın maiyetinde yer alan Nakkaş Osman'ın kişisel üslubunun fark edildiği bu tasvir, Kanunî dönemi minyatürlerinde hâkim olan bezemeci anlayıştan farklı olarak daha yalın ifade biçimlerine ve renklere sahiptir[856].

Kompozisyonda Kurgu ve Renk:

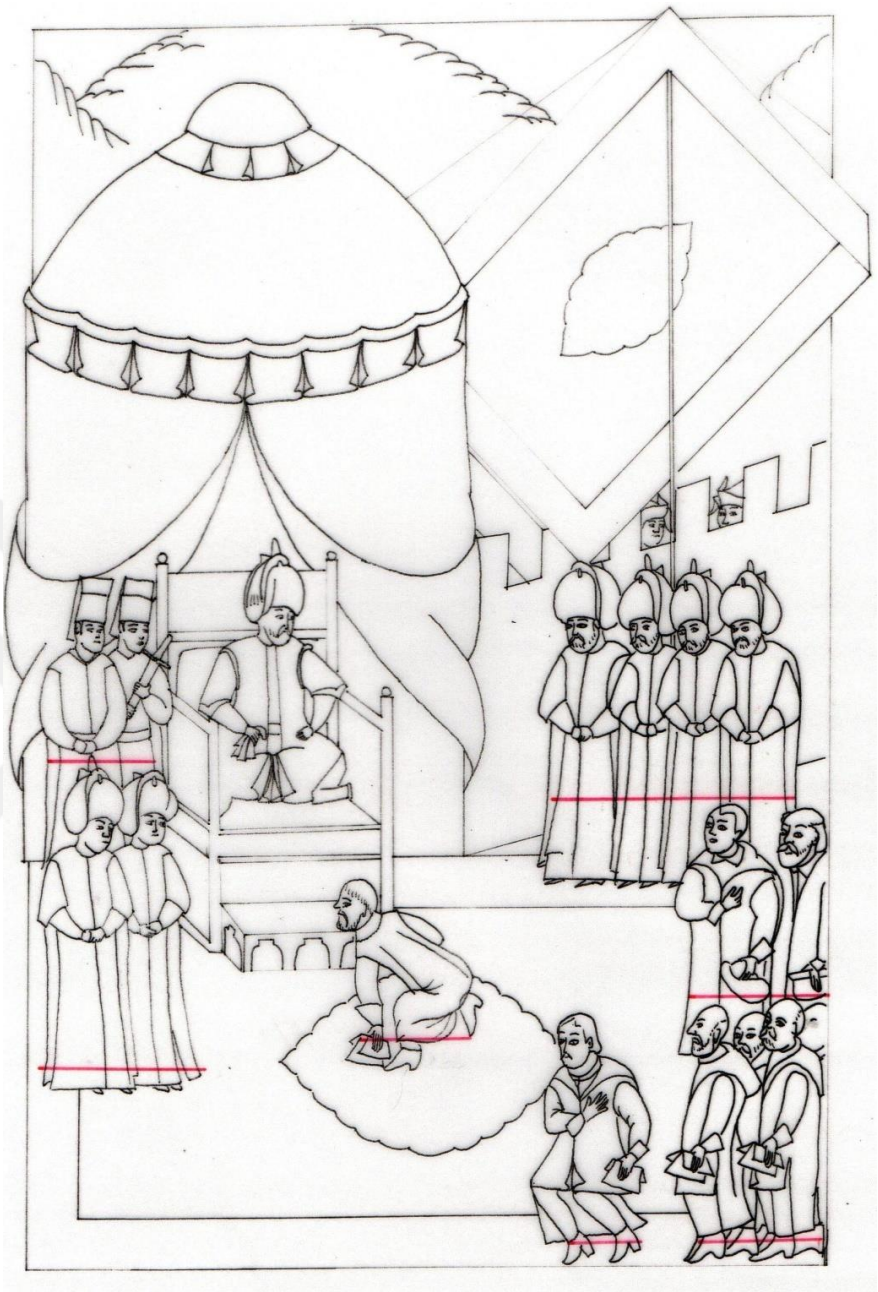
Dikey kurgulu kompozisyonda mekân gökyüzü, tepelerden oluşan bir alan, otağ-ı hümâyun, zokak ve büyükçe bir halıdan müteşekkildir. Halı kompozisyonun hemen hemen üçte birlik bir alanını kaplar. Ufuk çizgisi yukarıda olacak şekilde tasarlanmış olan kompozisyonda tepe, otağ, taht, padişah ve şemse motiflerinin hemen hemen aynı dikey aks üzerinde yer aldıkları görülür (bkz. Ç. 37).

[856] Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, s. 59, 146.



Çizim 37

Kompozisyonda figürler yatay dizilimli, ikili ve dörtlü figür gruplarından oluşur (bkz. Ç. 38). Kompozisyonun dikey kurgusu ile figür dizilimindeki bu yataylık birlikte bir denge oluşturur.



Çizim 38

Arka fon olarak yer alan mekânda soluk renkler tercih edilirken otağ ve figürlerin renklendirilmesinde canlı ve doygun renkler kullanılmıştır. Bu sayede izleyicinin bakışlarının mekândan ziyade törenin kendisine odaklanması temin edilmiştir. Sıcak ve soğuk renklerin birlikte kullanıldığı kompozisyonda soğuk renklerin daha baskın olduğu dikkati çeker.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

İncelenmekte olan minyatür analizi yapılan önceki örnekler gibi konusu itibari ile bir iktidar vurgusu içerir. Zira elçi kabul törenleri padişahların güçlerini sergiledikleri tertiplerden biridir. Minyatürde, Janos Zgismond'un padişaha olan bağlılığını, ona olan sadakatini göstermek üzere diz çöküp etek öptüğü bir anın resmedilmiş olduğu görülür. Janos diz çökerken, onun arka saflarında da etek öpmek üzere sıraya girmiş Macar soyluları yer alır. Etek öpme geleneği başlı başına padişahın ve sultanî iktidarın taltif edilip gücünün onaylandığı bir tertiptir.

Elçinin eline şapkasını alması, tahtın önünde diz çökmesi onun sultana olan bağlılığının ve itaatinin sembolüdür. Bu hareket iktidar karşısında boyun eğen ve dolayısı ile onu yücelten bir mahiyet taşır. Minyatürde, sultan kabullerinde bir gelenek olan muhatabın başını yere koymasının ve tahtın ayağının öpülmesinin resmedilmiş olması geçmişten gelen bir geleneğin devamına vurgu yaparak imparatorluğun sürekliliğine, gücüne ve uzun ömürlülüğüne işaret eder.

Kompozisyondaki kabul sahnesinin son derece disiplinli bir tertip içerisinde resmedilmesi padişaha olan hürmet, itaat ve saygının bir göstergesidir. Bu bağlamda devlet erkânına ait figürler elleri önlerinde bağlı gözleri yere bakar şekilde, elçi heyetine ait kişiler ise ellerinde şapkaları, kimisi sağ elini sol göğsüne getirmiş olarak ayakta durur halde resmedilmişlerdir.

Elçi heyetinin padişah tarafından hediye edilmiş bazısı altın işlemeli değerli kumaşlardan yapılmış, kürk yakalı hilâtlar giymiş olması da bir iktidar vurgusudur. Zira hilât verme ve hilât giyme Türklerde hükümdarın hâkimiyetini ve gücünü ifade eden bir gelenektir.

Kompozisyonun kurgusunda iktidarı taltif edici olduğu düşünülen bir başka unsur ise padişahın hemen arka tarafında yer alan tepenin tam ortasından geçen, üzerinde dağ, otağ, taht, padişah, şemse ve halı gibi merkez ve iktidar unsurlarının yer aldığı dikey eksenin varlığıdır (bkz. Ç.37). Varlığı *Süleymannâme* minyatürlerinde de müşahede edilen bu dikey eksenin, evrenin merkezinde, yeri ve göğü birleştiren direk, yeri ve göğü birleştiren hükümdar imgesinin görsel bir dil ile ifade ediliş biçimi olduğu düşünülmektedir.

Türk kozmolojisinde cihan devleti anlayışı ile bağlantılı olarak Türk başkentinin dünyanın orta yerinde yer aldığı, Türk hakanlarının otağlarını kurup oturdukları yerin ise devletin ortası veya merkezi olduğu[857] inancı göz önünde bulundurulduğunda bu dikey akslı kurgunun cihan devletine atıf yapan bir mahiyet taşıyor olabileceği fikri akla yatkın gelmektedir.

Padişah otağının bir tepenin (dağın) eteğinde resmedilmiş olması da Türklerde hükümdar otağının daima çevreyi en iyi şekilde gören bir tepenin üzerine veya eteğine konumlandırılmış olması[858] geleneğini devam ettiriyor olması ile geleneğin sürekliliğine işaret ederek bir iktidar vurgusu içerir.

Kompozisyonda sembolik anlamları itibarıyla iktidar vurgusu içeren unsurların varlığı ve bunların bir anlam silsilesi dahilinde bir araya gelmeleri de sahnenin genelinde hissedilen iktidar olgusunu devam ettirir. Minyatürde iktidara gönderme yapan unsurlar dağ, otağ-ı hümâyun, sâyebân, zokak, taht ve halı elemanlarıdır. Bu unsurların barındırdıkları iktidar vurgusuna daha önceki analizlerde de etraflıca değinilmiştir.

Dağ unsuru merkez, dağ eteğinde kurulan Türk Yurdu, yeri ve göğü birleştiren direk ve yiğitlik vurgusu içeriyor olması ile iktidarı taltif edici bir mahiyet taşır. Otağ-ı hümâyun ise gezici bir saray, bir merkez, Türk kozmolojik sisteminde yerin ve göğün birlikteliğini, devleti temsil eden bir sembol, Osmanlı padişahlarının saray dışındaki kudret ve görkemlerinin simgesi, hükümdarlık ve hanedanın birliğinin sembolü, kudret ve zafer gibi çoklu anlam katmanlarını üzerinde barındıran taltif edici bir öğedir.

Bu otağın padişah otağlarına özgü bol tezyinatlı ve altın işlemeli oluşu, üzerinin güneşi ve hükümdarı sembolize eden şemse motifleri ile tezyin edilmiş olması iktidar olgusu açısından anlamlı gibi görünmektedir. Otağın padişah ile aynı dikey hat üzerinde yer alan tepe kısmının altın renkli olması da oldukça manidardır. Zira altın hükümdarlara mahsus bir renk olup, hükümdarı, merkezi ve güneşi sembolize eder. Araştırmalar esnasında karşılaşılan bir hükümdar imgesi, mevcut minyatürdeki otağın

[857] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 319.
[858] Onuk, **Osmanlı Çadır Sanatı (XVII-XIX),** s. 40, 41; Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Ordu, Ordugah ve Otağ, Hunlar'dan Osmanalılar'a Kadar**, c. VII, s. 208.

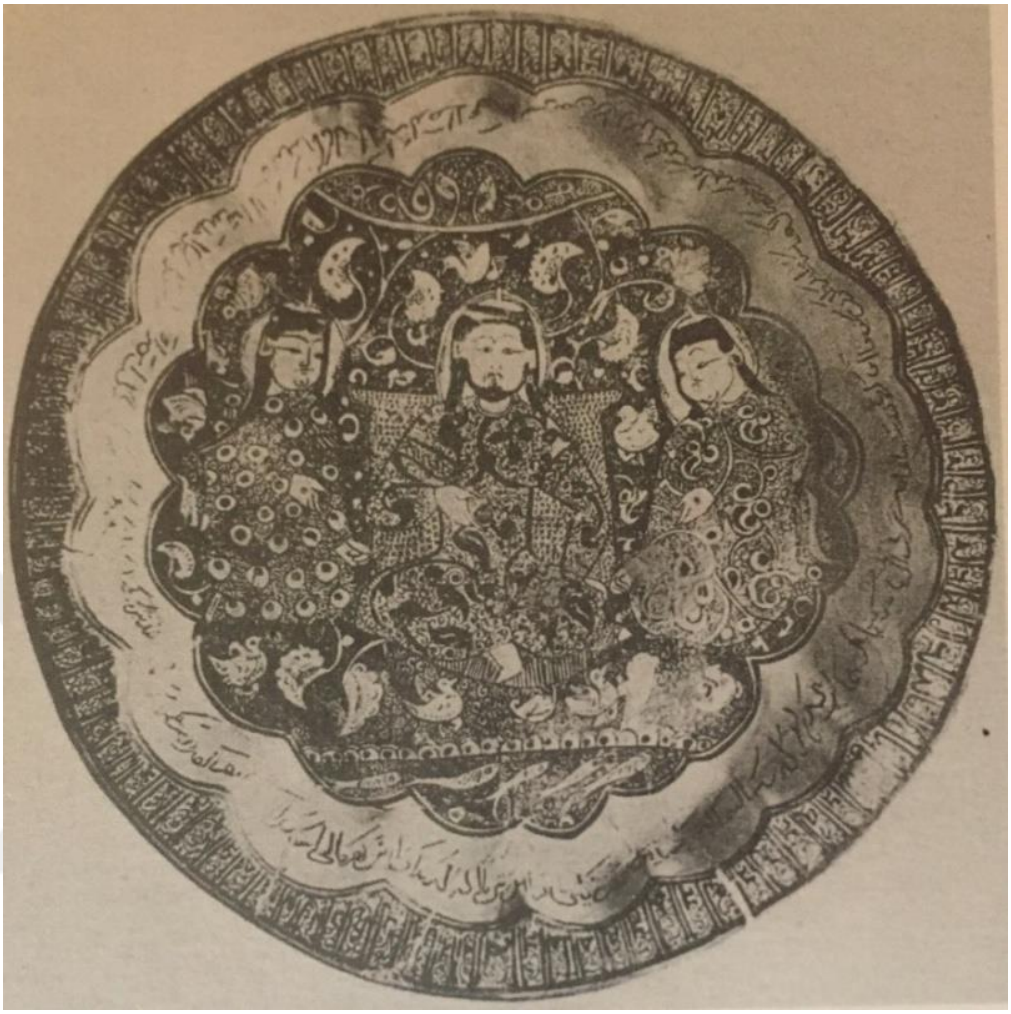
altın renkli tepe kısmının iktidar vurgusu yapıyor olabileceğine dair görüşü destekler mahiyettedir.

Büyük Selçuklu dönemine ait keramik tabaklar üzerinde yer alan taht sahnelerinde, tıpkı analizi yapılan minyatürde olduğu gibi sultanın hemen başının üstünde, bahsi geçen otağın tepesindeki altınlı alana benzer bir form yer alır. Bu formun kimi zaman direk bir güneş motifine dönüştürülerek, kimi zaman ise içerisi kıvrımlı dallarla bezenmiş şekilde kullanılmış olduğu görülür (bkz. R. 17, R. 18)[859]. Bu kalıp gerek görsel benzerliği gerekse sahip olduğu sembolik anlamı ile analizi yapılan minyatürde yer alan otağın altın renkli tepeliği ile bir yöndeşlik içerir.

Resim 17: Taht sahnesi, keramik tabak, 13. yüzyıl, J. A. Barlow Koleksiyonu

(Simge Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004, s. 89, Resim 102)

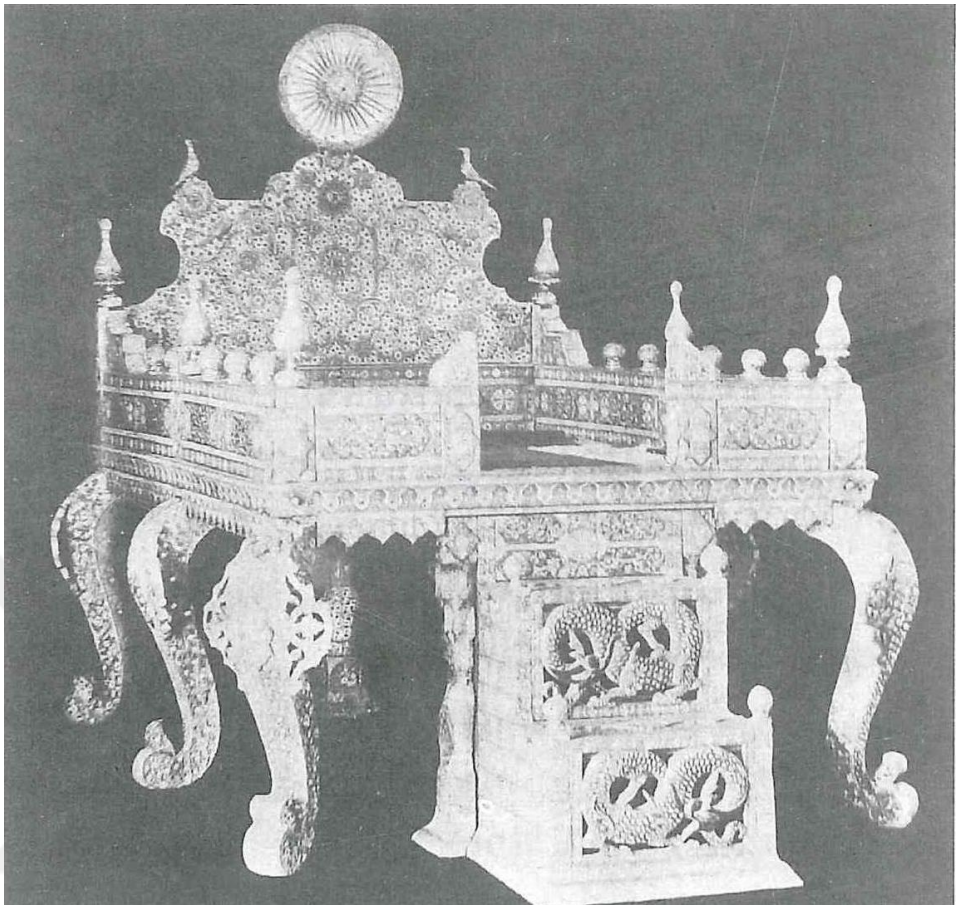
[859] Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, s. 84.



Resim 18: Taht Sahnesi, keramik tabak, 1219-1220, Arkeoloji Müzesi, Tahran

(Simge Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004, s. 89, Resim 101).

Nitekim daha önceki analizlerde de değinildiği üzere hükümdarların üzerlerinde oturdukları tahtların yüksekçe olan arkalığının tepe noktasında da kimi zaman sultanın başının üzerine denk gelecek şekilde yerleştirilmiş bir güneş motifi yer almıştır (bkz. R.5, R. 19). Görüldüğü üzere padişah ve başı üzerinde yer alan güneş motifi birlikteliğinden oluşan bu ikonografi anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde önceki dönem taht sahnelerinde de kullanılmıştır.



Resim 19: Taht-ı Tavus, 1800, Gülistan Sarayı, Tahran

(Simge Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004, s. 87, Resim 95).

Bu durum minyatürde, padişahın başı üzerine tekabül eden ve onun ile aynı dikey hat üzerinde yer alan otağın tepesindeki altın renkli alanın aynı ikonografi üzerinden anlamlandırılabileceğini düşündürtür. Bu alanın güneşi sembolize eden şemse motifleri ile tezyin edilmiş olması da bir anlam birlikteliği oluşturur.

İki kalıp arasındaki görsel benzerlikte padişahın hemen başının üstüne tekabül eden otağın altın zemin renkli tepe kısmı, Selçuklu keramiklerinde sultanın başı üzerinde yer alan yarım daire şeklindeki güneşe tekabül eder. Bu durumda otağın altın renkli tepe kısmı gerek formu itibarıyla gerekse altın oluşu ile güneşe atıfta bulunan bir sembolik anlamı barındırıyor gibi görünmektedir. Tüm bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda incelenen minyatürdeki bahsi geçen görsel kalıbın, Selçuklu

keramiklerinde görülen hükümdar imgesi kalıbını devam ettiren bir mahiyet taşıdığını düşündürtür.

Otağın tepe ve tepe ile eteği birleştiren pervaz kısımlarında yer alan kuş motiflerinin varlığı da oldukça manidardır. Daha çok kaz, ördek, kuğu cinsi bir su kuşunu andıran bu motifin minyatür içerisindeki anlamsal katmanını sağlıklı olarak analiz edebilmek adına Türklerde kuşların ve özelde de su kuşlarının barındırmış oldukları sembolizme dair bilgi vermek yerinde olacaktır.

Göç etmeleri, suda yaşamaları veya avcı olmaları özelliklerine göre her bir kuş türü farklı sembolik anlamlar taşır. Ancak bu farklı kuş türleri, ortak bir özellik olarak kanatlarının olması ve bunlar vasıtası ile göğe yükselmeleri ile Türkler de dâhil Mezopotamya, Mısır, Yunan, Roma ve diğer pek çok antik kültürde ruh ile ilişkilendirilmiş, semavî nitelik taşıyan ortak bir sembolik anlam içermişlerdir[860].

Türklerde kuş motifi gökyüzünün, takımyıldızlarının, insan ruhunun ve kutun sembolü[861] olmakla birlikte esas itibarıyla ruhu temsil eder[862]. Bu bağlamda ruhların insanın bedenine bir kuş biçiminde girdiği ve yine bir kuş biçiminde bedeni terk ettiğine inanılmıştır[863]. Kuş, Şamanizm'de de ölen kişinin ruhu olarak telakki edilmiş bu doğrultuda Türklerde ölenin ruhunun bir kuş olarak göğe uçtuğu inancı yaygın bir biçimde kabul görmüştür[864]. Türklerdeki bu anlayışın bir yansıması olarak bazı bilgelerin ölümlerinin ardından bir su kuşuna binerek (genellikle turna) göğe çıktığına dair yaygın bir görüş oluşmuştur[865].

Genel bir çerçeve içerisinde kuş ruhu temsil eden bir sembol iken bir su kuşu olan kaz ise yine aynı bağlamda bir anlam katmanı içerir. Bu bağlamda Budist kültürde

---

860 Münevver Ebru Zeren, "Budist Uygur Kültüründe Kuş", **Kuş Dili, Dilde, Edebiyatta ve Sanatta Kuşlar**, Dergâh, İstanbul 2017, s. 12.

861 Esin, **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, s. 231; Zeren, a. g. m., s. 11, 13; Abonoz Küçük, "Türklerin Yaratılış Mitlerinde Kuşlar", **Kuş Kitabı**, Kitabevi, İstanbul 2017, s. 24; Bekar, "Türklerde Kuşlarla ilgili İnanışlar", **Kuş Kitabı**, Kitabevi, İstanbul 2017, s. 42; Mehmet Açа, "Kuşlar Geleneksel Toplumlara Ne Sölüyor/du?", **Kuş Kitabı**, Kitabevi, İstanbul 2017, s. 220; Yaşar Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c.II, s. 291, 292, 293.

862 Fuzuli Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 61; Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 176.

863 Mehmet Açа, a. g. e., s.220.

864 Mustafa Sever, "Türk Mitolojisinde Kuşlar", **Kuş Kitabı**, Kitabevi, İstanbul 2017, s. 10.

865 Emel Esin, a. g. e., s. 231.

kaz, yeniden doğmak üzere cennet veya cehennemin yer aldığı öteki âleme göçen ölü ruhları temsil eder[866].

Türklerde kuşun ruhu (canı) sembolize edişi İslâmiyet 'in kabulü sonrasında da devam etmiştir. Nitekim Karahanlı döneminde kuşlar ruhun sembolü olarak görülmüşlerdir. Yine 12. yüzyılda Mengücekoğlu Fahrüddin Behram Şah(1168-1225) adına yazılmış ve ona hediye edilmiş olan *Mahzen-i Esrâr* adlı eserde de kuş ruh sembolü olarak düşünülmüştür[867].

Türklerde kuş, insan ruhu dışında kut sembolü[868] boy ve hakanlık ongunudur (amblemi)[869]. Eski Türklerde kutsal sayılan kutun kuşlardaki gibi uçma ve konma gibi özelliklerinin olması bu ikisi arasında sembolik bir anlam birliği oluşturur. Bu sebeple bazı araştırmacılar "kut" ve "kuş" kelimelerinin ortak kökten türediğini kabul etmişlerdir[870]. Nitekim Kâşgarlı Mahmud'un *Divânü Lugāti't-Türk* adlı eserinden elde edilen bilgiler erken Türk-İslâm devrinde kuşların genel olarak parola işareti, yıldız sembolü, beylik, kut ve talih timsali olduğunu gözler önüne serer[871].

İnsanlarla tanrılar arasında irtibat sağlayıcı bir unsur olarak görülen[872] kuşlar, Gök Tanrı'nın iradesindeki kutsal bir varlık olmaları hasebiyle insana iyilik sağlayan uğurlu bir canlı olarak kabul edilmişlerdir[873]. Bu bağlamda *Divânü Lugāti't-Türk*'de kaz ve kuğu talih sembolü olarak kabul edilirken Dede Korkut'ta kuğu bereket ve refah sağlayıcı bir kuş olarak görülmüştür[874]. Kaz ve kuğu Türklerde çok eskiden beri yüksek rütbeli kişilerin, beyliğin ve kutun, koruyucu ruh ve hükümdarlığın sembolü

---

866 Münevver Ebru Zeren, a. g. m., s. 30.
867 Yaşar Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. II, s. 303, 304, 305.
868 Ebru Zeren, a. g. m., s. 11.
869 Sever, a. g. m., s. 786; Küçük, a. g. m., s. 16; Çoruhlu, a. g. e., c. I, s. 87; Esin, a. g. e., s. 231; Kuş motifinin bir gökyüzü motifi, hakanlık ongunu olduğuna dair daha ayrıntılı bilgi için bkz. Emel Esin, **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, Kabalcı, İstanbul 2003, s. 203-252;
870 Bekar, a. g. m., s. 42.
871 Çoruhlu, a. g. e., s. 301.
872 Açа, a. g. m., s.220.
873 Sever, a. g. m., s. 10.
874 Çoruhlu, a. g. e., s. 301, 304.

olmuştur[875]. Türklere ait tüm öykülerde kuğu ile kaz arasında tereddüt edilmiş, ancak bu iki kuş akraba olmaları dolayısı ile bu durum önem arz etmemiştir[876].

Kuşlar, Türklerin yaratılış konulu anlatılarında kara kaz, ördek ve ak kuğu şeklinde karşımıza çıkmakta olup bu anlatılarda yaratmaya yardımcı fonksiyona sahip unsurlar olarak yer alırlar[877]. Nitekim Yakutların köken efsanelerinde kuğu ve yaban ördeği motifi dikkati çekerken, Yenisey yaratılış destanında da başta balıkçıl olmak üzere kuğu ve diğer su kuşlarından bahsedilmektedir[878]. Yine bu bağlamda Hintliler tarafından "hamsa" olarak adlandırılan yaban kazı Hint mitolojisinde de görülmekte, Upanişadlarda bireysel ruhu ve evrensel ruhu temsil etmektedir[879].

Budist Uygur sanatında garudadan sonra en önemli motif olan yaban kazı (hamse) Uygur dönemi öncesi Turfan Budist sanatında sıkça rastlanılan bir motif olmuştur (bkz. R. 20). Kuça bölgesindeki Budist mağaraların tonozlarını süsleyen duvar resimlerinde kaz tasvirleri oldukça sık kullanılan bir unsur olup bunların Budistler'in ruhlarını temsil ettiklerine ve ölülerin toplanma yeri olan Ay'dan yeniden bedenlenmek üzere Güneş'e uçtuklarına inanılmıştır[880].

---

[875] Zeren, a. g. m., s. 13, 30; Bekar, a. g. m., s. 59, 60; Çoruhlu, a. g. e., s. 297; Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 177; Sever, a. g. m., s. 8; İlhan Sadıkoğlu, "Kuğu", **Kuş Dili: Dilde, Edebiyatta ve Sanatta Kuşlar**, Dergâh, İstanbul 2017, s. 340.

[876] Roux, **Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar**, Kabalcı, İstanbul 2005, s. 335.

[877] Küçük, a. g. m., s. 15, 18.

[878] Sadıkoğlu, a. g. m., s. 341, 342; Sever, a. g. m., s. 7; Deniz Gezgin, **Su Mitosları**, İstanbul, Sel, 2016, s. 79.

[879] Zeren, a. g. m., s. 14.

[880] Aynı makale, s. 26, 16.

Resim 20: Kuça bölgesinde Subaşı'nda kazıda bulunan cesedi yakılmış Budistlere ait kül muhafazasının kapak süslemesindeki ruhu temsil ettiği düşünülen kuş tasvirli detay

(Münevver Ebru Zeren, "Budist Uygur Kültüründe Kuş", **Kuş Dili: Dilde, Edebiyatta ve Sanatta Kuşlar**, Dergâh, İstanbul 2017, s, 38, Resim 9b).

Kaz, kuğu ve ördek resimleri M. S. 7-8. yüzyıllarda Türkistan tapınaklarının ve saraylarının duvarlarında, Semerkand yakınındaki Afrasiab sarayı ve Cavsak ul Hakani duvar resimlerinde de yer almıştır[881]. Budist Uygur sanatında özellikle uçan ördekler veya kazlar duvarlarda, zeminde ve frizlerde kimi zaman yalnızca dekoratif amaçla resmedilmişlerdir[882].

İslâmiyet'ten sonraki dönemde Asya ve Anadolu Türk sanatında da kaz, ördek, kuğu ve bunların dışında yer alan çeşitli kuşlar çok yoğun bir şekilde tasvir edilmişlerdir[883].

[881] Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. II, s. 299.
[882] Zeren, a. g. m., s. 29.
[883] Çoruhlu, a. g. e., c. II, s. 301.

Türk mitolojisinde önemli bir hayvan olan kaz, çok akıllı ve bilgiç bir kuş olup ördek ile birlikte bilgeliği sembolize ederler[884]. Gök ve yer katları arasında gezinmek suretiyle ruhlarla iletişime geçen kamların ayin esnasında üzerine binip uçtukları kuş da genellikle kaz olmuştur[885]. Kaz, Brahman'ın olduğu kadar, Kam'ın da binek kuşudur[886]. Şamanizm'de binek kuşları, şamanın gökle ilişki kurmasını sağladığı gibi gökyüzü seyahati sırasında da kama yardım eder[887], göğe yükselerek onun gizemli bilgilere ulaşmasını sağlar[888].

Ayinde gökteki Tanrı'yla iletişim kurma gayesi güden şaman, göksel niteliklerinden ötürü kutsallık arz eden bu kuşları kullanır[889]. Bu ayin esnasında şamanlar çeşitli hayvanların şekline girer onları taklit eder ki en çok suretine girdikleri hayvanlar kaz, karga, baykuş ve kuğudur[890]. Bu doğrultuda kamların ayin esnasında üzerlerine kuş kıyafetini andıran giysiler giydikleri bilinmektedir[891]. Yine aynı bağlamda Altaylıların şaman elbiselerinde su altındaki dünyaya dalışı işaret eden martı ve kuğu gibi su kuşu figürleri yer alır. Çeşitli kurganlarda özellikle de Pazırık kurganında görülen su kuşu motiflerinin şamanın su altına dalışını ya da yaratma sürecinde kullanılacak toprağı getiren hayvanı ifade ettiği düşünülmektedir[892].

Kaz, güneşin doğacağını bildiren elçi kuşu, tan kuşu olup kozmolojide Tan yıldızı, Sabahyıldızı, Zöhre veya Venüs olarak bilinir[893]. Kaz, Mesnevî'de ise aklı sembolize eder ki bu da eski Türklerde kazın kut ve beylik simgesi olması ile anlamca örtüşür[894].

---

884 Sever, a. g. m., s. 8; Bekar, a. g. m., s. 60; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 91.
885 Zeren, a. g. m., s. 13; Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 176
886 Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. II, s. 293, 294, 299; Sever, a. g. m., s. 8; Bekar, a. g. m., s. 60.
887 Çoruhlu, a. g. e., s. 293, 294; Küçük, a. g. m., s. 17.
888 Açа, a. g. m., s.221.
889 Küçük, a. g. m., s. 17; Çoruhlu, a. g. e., s. 294.
890 Sadıkoğlu, a. g. m., s. 340; Çoruhlu, a. g. e., s. 293, 294; Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 176; Küçük, a. g. m., s. 17.
891 A. y; Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. II, s. 294; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 34.
892 Sadıkoğlu, a. g. m., s. 340; Sever, a. g. m., s. 7; Küçük, a. g. m., s. 17; Gezgin, a. g. e., s. 79; Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 78.
893 Bekar, a. g. m., s. 60; Sever, a. g. m., s. 8.
894 Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. II, s. 307.

Türklerde "ayısıt" denilen bolluk, bereket ve huzur sağlayıcı dişi ruhların sembolü de kuğudur[895]. Bazı Tuva ve Altay (Çelkan) boylarının kuğu kuşunu ataları olarak saydıkları bilinmektedir[896].Kuğu, İslâmiyet sonrasında da rastlanılan bir unsur olup kimi zaman ihtiyarlık ile özdeşleştirilmiştir[897]. Nitekim Türklerin İslamiyet'i kabulü sonrası yazılan ilk eserlerden biri olan *Kutadgu Bilig*'de de kuğu kuşundan bahsedilmiş, eserde yaşlanmak, saçın ağarması "kuğu kondı başka" ifadesiyle özdeşleştirilmiştir[898]. Aynı eserde kuğular kimi zaman gökte uçan kuşlarla bir sayılmış, kimi zaman ise devlet kuşu olarak görülmüştür[899].

Ördek Türklerde güneşin ve göğün sembolü olarak görülmüştür[900]. Bütün Ortaçağ İslâm düşüncesinde ise temizlik, saflık, din, bağlılık, ilim, irfan, dinî hüzün, manevî güzellik gibi kavramların sembolü olmuştur[901].

Türk kültüründe önemli yeri olan bir diğer kuş ise kartaldır. Kutsal kabul edilen, Gök Tanrı'nın kuşu olduğuna inanılan, görkemli hükümdar kartalın diğer adı "berkut" tur. Bu kelime etimolojik olarak "berk kut" (güçlü kut) olup Türkler bu kuşun güçlü kut getirdiğine inanılmışlardır. Kanatlarını açtığında güneşi kaplayan bu kuş çoğunlukla gök veya güneş ile ilişkilendirilmiştir[902]. Nitekim Türklerde göğün en üst katında ve göğün yere açılan kapısında, yeri ve göğü bağlayan Dünya Ağacı'nın tepesinde göklerin korunması ile vazifeli çift başlı bir kartalın olduğuna inanılmıştır[903]. Genellikle kozmik ağacın zirvesine tüneyen bu kuşların, öteki dünyanın bekçileri olduklarına, cennetin anahtarını ellerinde tutup baharı ve yeni yılı getirdiklerine inanılmıştır[904].

Bu inancın bir yansıması olarak evrenin merkezinde yeri (yer-su) ve göğü birleştiren hayat ağacı ve onun iki yanında yer alan kuş motifi ikonografisi Türk sanatında sıklıkla kullanılan bir kalıp olmuştur (bkz. R. 21, R. 22). İki yanında kuş

---

[895] Sadıkoğlu, a. g. m., s. 341; Bekar, a.g. e., s. 62; Çoruhlu, a. g. e., s. 298.
[896] Küçük, a.g. m., s. 17.
[897] Çoruhlu, a.g. e., s. 303.
[898] Sadıkoğlu, a. g. m., s. 343.
[899] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 529.
[900] Bayat, a.g. e., s. 93.
[901] Çoruhlu, a.g. e., s. 310.
[902] Aynı makale, s. 18,19.
[903] Sever, a. g. m., s. 10; Ögel, a.g. e., s. 377.
[904] Açа, a. g. m., s. 220; Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. I, s. 86.

bulunan bu hayat ağacı kimi zaman sağında ve solunda yer alan figürlerle birlikte kullanılmıştır (bkz. R. 6. 23).

Resim 21: Hayat ağacı motifli çini örneği,1300 civarı, İran, Godmen Collection p21, no: 143, pl XXI

(E. J. Grube, **Islamic Pottery 800-1400 a. d.**, London 1966, s. 34, R. 101).

Resim 22: Hayat ağacı motifli keramik kâse, 14. yüzyıl başı, İran

(E. J. Grube, **Islamic Pottery 800-1400 a. d.**, London 1966, s. 34, R. 127).

Resim 23: Ağaç altında oturan iki hanedan üyesi, minai teknik ile yapılmış keramik tabak, 12. veya 13. yüzyıl, İran

(Nasser D. Khalili, **Islamic Art and Culture Timeline and History**, The American University in Cairo Press, Cairo 2008, s. 95).

Kuşun kimi zaman tahtların yüksekçe olan arkalığının iki yanında, kimi zaman ise resmedilen taht sahnelerinde tahtın hemen üstüne gelecek şekilde sultanın başının iki yanında ya da tahtın hemen altında yer alacak şekilde resmedilmiş oldukları görülür (bkz. R.19, R. 24)[905]. Bu durum kuşların Türk mitolojisinde sahip oldukları sembolik anlamlarla birlikte düşünüldüğünde anlamlı bir bütün oluşturur. İmam Kurtubî'nin verdiği bilgilere göre Hz. Süleyman'ın tahtının üst tarafında da iki kartal sureti bulunmaktadır[906]. Araştırmacılar bu kuşların kozmolojik bir anlama sahip olabileceklerini belirtirler[907].

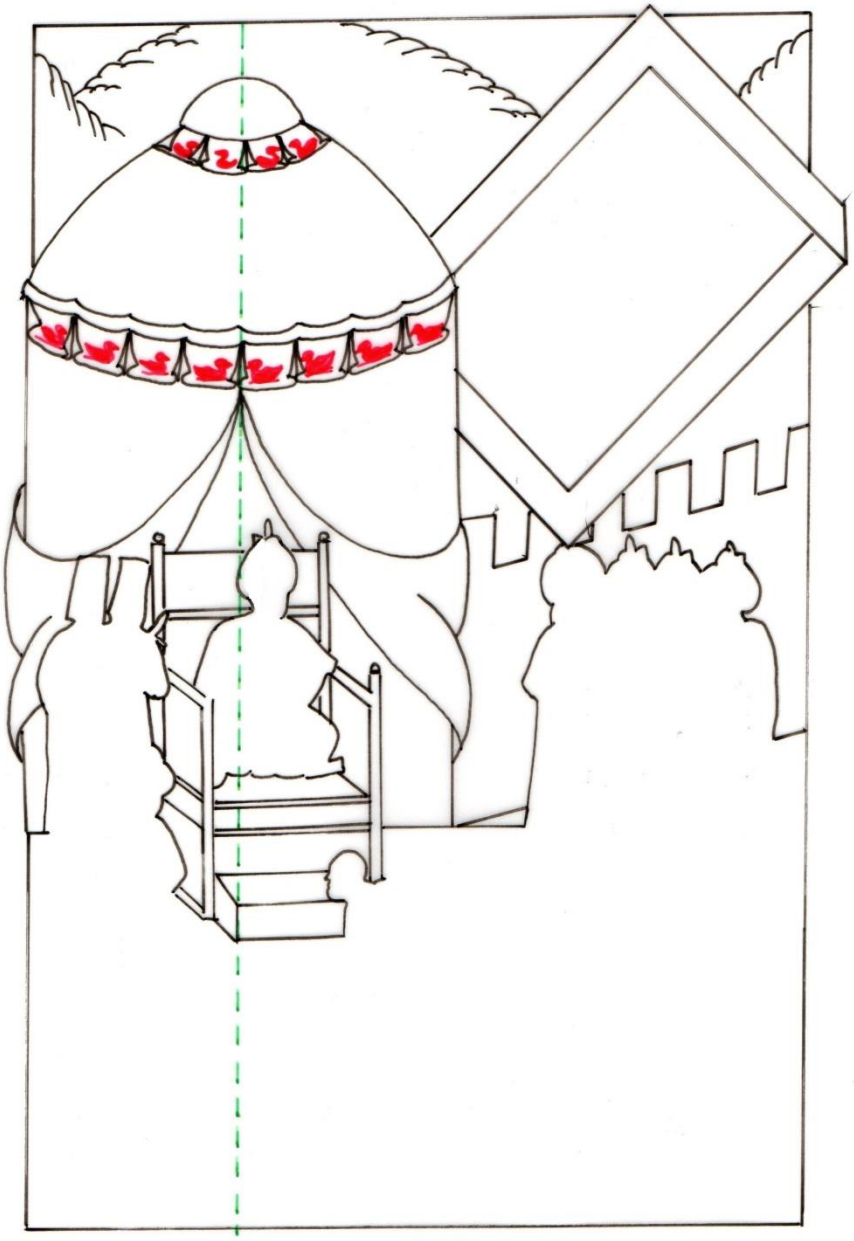
Resim 24: Taht sahnesi, minai teknik ile yapılmış keramik tabak, 13. yüzyıl, Lisbon Gülbenkian Koleksiyonu

(Ahmet Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, İz Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 102, Resim 33).

[905] Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 99, 106; Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, s. 83.
[906] Çaycı, a. g. e., s. 77.
[907] Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 83.

Bu durum sembolik bir anlama sahip olan kuş ve hükümdar ikilisinden meydana gelen ikonografinin Türk sanatındaki varlığını gözler önüne serer. Bu ikilinin birlikteliği sultanın merkezî konumuna, onun bir hayat ağacı unsuru olarak yeri ve göğü birleştiren bir direk olduğuna atıfta bulunur. Zira bu ikilinin birlikteliğinden tesis edilmiş olan ikonografi, evrenin merkezinde yeri (yer-su) ve göğü birleştiren bir direk, bir kapı hükmünde olan hayat ağacı ve tepesinde bulunan çift başlı kuş motifinin birlikteliğinden oluşan ikonografiyi anımsatır. Bu ise yukarıda zikredilen hükümdar, taht ve kuştan müteşekkil olan ikonografik kurgunun "Evrenin merkezinde, yeri ve göğü birleştiren hükümdar" lafzına atıf yapıyor olabileceğini akla getirir.

Daha önce de değinildiği üzere mevcut minyatürün kurgusunda, üzerinde merkez ve hükümdarlık sembollerinin ardı sıra yer aldığı ve bu konumu ile de Türk kozmolojisindeki yeri ve göğü birleştirdiğine inanılan bir gök direğine denk düştüğü sanılan dikey bir aksın varlığı göze çarpar (bkz. Ç. 37). Bu doğrultuda otağın tepe kısmında yer alan kuş motiflerinin, yüzleri birbirlerine dönük şekilde bu dikey aksın sağında ve solunda yer almaları, hayat ağacı ve kuş motifi birlikteliğinden oluşan geleneksel ikonografiyi akla getirir (bkz. Ç. 39).



Çizim 39

Bu kuş motiflerinin, Türk kozmolojisinde evren şemasını sembolize eden bir çadırın tam orta aksı üzerinde yer alan, çadır direği, yeri ve göğü birleştiren direk ve hayat ağacı hükmünde olan padişahın hemen üst kısmında yer almış olmaları, padişah ve iki yanında yer alan kuş motifinden müteşekkil olan geleneksel şemayı da çağrıştırır (bkz. R.22).

Bu durumda analizi yapılan minyatürde kuş, hükümdar ve taht unsurlarının birlikteliğinden meydana gelen kurgu, kökeni eskiye dayanan gelenekselleşmiş bir kalıbı devam ettirir mahiyet taşır. Bu durum görsel bir tekrardan öte mevcut kalıbın yüklendiği sembolik anlamı da devam ettirip, taşıyıcılığını yaparak yeri ve göğü birleştiren hükümdar imgesinin altını çiziyor gibi görünmektedir.

Bahsi edilen kurgu, kaz, kuğu ve ördek gibi su kuşlarının Türk mitolojisinde kut, hükümdarlık, bilgelik, temizlik, saflık, din, bağlılık, ilim, irfan, manevî güzellik, bolluk, bereket, huzur, talih ve korucu ruh sembolü olmaları ile birlikte düşünüldüğünde de bir anlam bütünlüğü oluşturur. Bu durumda sultanın bilgeliğine, temiz ahlakına, kut sahibi oluşuna, talih, bolluk ve berekete atıf yapan, yeri ve göğü birleştiren hükümdar imgesinin altını çizen bir mahiyet taşır.

Mevcut minyatürde iktidarın altını çizen bir diğer unsur ise altında vezirlerin yer aldığı sâyebândır. Zira sâyebân hem hükümdarın şahsı hem de hükümdarlık otoritesi için kullanılan bir semboldür. Sahne içerisinde yer alan bu sâyebânın, Dede Korkut Oğuznamelerinde sâyebân hakkında belirtilen "gökyüzüne aşan" ibaresine denk düşecek şekilde gökyüzüne doğru diyagonal olarak konumlandırılmış olması da sâyebânın bu konumunun bir gökyüzü vurgusu içeriyor olabileceği fikrini akla getirir. Bu durumda mevcut sâyebânın tek başına yapmış olduğu iktidar vurgusu yan unsurlar üzerinden devam ettirilir.

Sâyebânın bol tezyinat içermesi onu hükümdar otağlarına yaraşır hale getirerek bir kez daha aynı vurguyu devam ettirir. Ota kısmının gök renkte olması, bu kısmın göbeğinde (merkezinde) sahip olduğu renk ve form itibari ile merkezi, güneşi, hükümdarı sembolize ediyor olduğu düşünülen bir altın şemse motifinin yer alıyor olması iktidar vurgusu açısından oldukça manidar görünmektedir.

Elleri önlerinde bağlı olacak şekilde saygı ile ayakta duran vezirlerin, belirtilmiş olan tüm özellikleri ile birlikte mevcut sâyebânın hemen altında yer alışları ise kuvvetli bir iktidar vurgusu içerir. Zira bu kurgu kulların, sultanın yüce çatısı altında, onun gölgesinin korumalığında güven ile yer alışlarının altını çizerek padişahın gücüne ve kudretine atıf yapan bir anlatım içerir.

Sahne içerisinde yer alan bir başka iktidar sembolü de tahttır. Bu unsurun içerdiği iktidar vurgusuna "padişah figürü açısından iktidar vurgusu" başlıklı kısımda değinilecektir.

Tahtın hemen altına serili olan halı da yine daha önceki analizlerde belirtildiği üzere Türk hükümdarının yeryüzündeki hâkimiyetini sembolize eder[908]. Bu halı yoğun tezyinatı ile sultana yaraşır bir mahiyet taşıyarak içerdiği iktidar vurgusunu çifte katlar.

Halının tam orta kısmında (göbeğinde) Türklerde güneşi ve hükümdarı simgelediği bilinen bir şemse formu bulunur. Bu formun içi Türklerde gök ile ilişkilendirilen mavi renk ile boyanmıştır. Şemsenin tam üzerinde etek öpmek üzere diz çökmüş bir elçi figürü yer alır. Bu durum, bu iki unsurun kompozisyonda dağ, otağ, taht ve padişahın da üzerinde yer aldığı bir dikey aks üzerinde beraberce yer almaları ile birlikte düşünüldüğünde bir anlam bütünlüğü oluşturur (bkz. Ç. 37). Zira bu halının tam merkezinde yer alan mavi renkli şemse motifinin, bahsi geçen iktidar ve merkez sembolleri ile aynı dikey hat üzerinde bir arada yer alıyor olması, onun kompozisyon içerisinde merkez ve iktidar vurgusunu devam ettiren bir unsur olabileceğini düşündürtür.

Padişah otağlarının çevresini saran zokaklar da birer hükümdarlık alâmetidir. Günkut Akın, Çin'den Roma'ya kadar yayılmış olan bu geleneğin hükümdarın kutsallığı inancından kaynaklandığını belirtmektedir[909]. Nurhan Atasoy ise otağ-ı hümâyunun zokak ile çevrelenmiş olmasının onu kudret ve zaferin bir simgesi haline getirdiğini belirtir[910].

Minyatürde iktidar sembolü olarak yer alan bir diğer unsur da padişahın altın tahtının hemen arkasında yer alan has odalının (silahtar ağa) elinde tutmuş olduğu altın kılıçtır. Türk devlet geleneğinde hükümdar ile bütünleşmiş olan kılıç, sultanın en kutlu eşyası olup yiğitliğin, dünya hâkimiyetinin, devletin, kuvvet ve iktidarın sembolü olarak görülmüştür. Bu doğrultuda murassa kılıçlar ve hançerler tören alaylarındaki ihtişam düzeninin değişmez birer parçaları olmuşlardır. Mevcut minyatürde yer alan

[908] Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, s. 28.
[909] Akın, "Türk Oturma Kültürü Bağlamında Topkapı Sarayı'nda Hükümdar Sergilenmesi", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 3**, s. 10.
[910] Atasoy, **Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları**, s. 58.

kılıç da böylesi bir geleneksel törenin parçası olması ile geleneğin sürekliliğine ve devamına atıf yapar. Bu kılıcın hükümdarı sembolize eden altın madeninden yapılmış olması da iktidar bağlamında değerlendirilebilecek bir ayrıntıdır.

Padişah Figürü:

Padişah ve otağı sahnenin odak noktasını oluşturur. Padişah otağın tam ortasına yerleştirilmiş kıymetli taşlarla ve altıgen birimden oluşan geometrik desenle tezyin edilmiş altın murassa tahtında, sırtı turuncu renkli bir yastığa dayalı olacak şekilde bağdaş kurarak oturur. Tek basamaklı koltuk tipinde olan bu tahtın köşelerinde topuz bulunur. Tahtın padişahın üzerinde oturduğu kısmın zemini kırmızıdır. Sağ elinde mavi renkli bir mendil tutan sultan, kırmızı tepelikli mücevveze bir sarık takar. Sarığının üzerinde ucu aşağı doğru sarkan siyah püsküllü bir sorguç yer alır (bkz Ç. 40).

Çizim 40

Padişah uzun kollu mavi bir gömleğin üzerine kısa kollu yeşil iç astarlı, kırmızı renkli bir entari giyer. Üzerinde altın desenlerin, her iki kol ağzında ise yeşil ile gri arası renkte biyelerin bulunduğu bu entarinin belinde yeşil bir kemer bulunur. Padişahın entarinin üzerine yaka kısmı altın işlemeli, beyaz kürk astarlı kolsuz lacivert renkli bir tören kaftanı giydiği görülür.

Dörtte üç profilden resmedilmiş olan padişahın portresi, beyazlamış bıyık ve sakalı, göz çevresinde görülen çizgileri, yorgun yüz ifadesi ile ilerlemiş yaşını yansıtır. Bu yorgun ve yaşlı çehre belgeleyici bir nitelik taşır. Zira sultanın son seferi olan Zigetvar Seferi öncesinde gerçekleştirmiş olduğu bu kabul esnasında nikris hastalığı şiddetlenmiş ve bu sebeple sefer güzergâhı üzerinde oldukça zorlanmıştır. Minyatürde padişahın sahip olduğu solgun çehre ve yorgun bakışlar bu tarihi gerçeği yansıtmaktadır

Son derece ifadesiz bir çehre ile resmedilmiş olan Kanunî, yanık ve soluk renkli teni, ne zayıf ne de şişman olan kilosu, kemerli burnu ile tarihi kaynaklarda kendisi ile ilgili verilen bilgileri doğrulayan bir fizyonomiye sahiptir.

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Padişah figüründe iktidar vurgusu açısından ele alınacak ilk unsur onu erişilmez kılan ifadesiz, ikonik çehresidir. Onun kimse ile temas kurmayan bakışları da bu vurguyu pekiştirir.

Sultanın beyazlamış bıyık ve sakalla resmedilmiş olması da portresinin sahip olduğu yüceltici unsurlardan biri olmalıdır. Zira sakal ve dahi beyaz sakal Türklerde bilgelik sembolüdür[911]. Türklerde bir sultanda olması gereken en önemli özelliklerden biri alplık diğeri bilgeliktir ki bilgelik alplikten her daim önce gelmiştir[912]. Bu durumda sultanın beyazlamış bir bıyık ve sakalla resmedilmiş olması belgeleyici bir yön taşıdığı gibi dolaylı yoldan da onun bilgeliğine vurgu yapar.

Padişahın üzerinde oturduğu taht da bir hükümdarlık ve egemenlik sembolüdür. Bu altın tahtın değerli taşlar ve altıgen birimli geometrik desen ile süslü münakkaş bir yapıya sahip olması da onu hükümdarlara özgü kılar. Taht aynı zamanda

[911] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 72.
[912] A. e., s. 316; Memiş, **Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Bazı Kesitler**, s. 65, 66, 67, 72.

merkezi temsil eder. Nitekim Türklerde altın tahtın, kâinatın merkezinde olduğu inancı hâkimdir. Merkez vurgusunun padişahın yine bir merkez sembolü olan otağın tam ortasında bağdaş kurarak oturmuş olması ile de devam ettirilmiş olduğu fark edilir. Merkez olgusu aynı zamanda halife olan padişahın, uhrevî ve dünyevî iktidarı bünyesinde barındıran konumu ile yeri ve göğü birleştiren bir direk, bir Kutup Yıldızı olduğuna atıf yapan "yerin ve göğün hükümdarı" imgesinin altını çizer.

Padişahın üzerinde bir kaftan ile tasvir edilmesi, başında mücevveze bir sarık olması, sarığın üzerinde siyah bir sorgucun yer alması da iktidar vurgusu bağlamında değerlendirilebilecek unsurlar arasındadır.

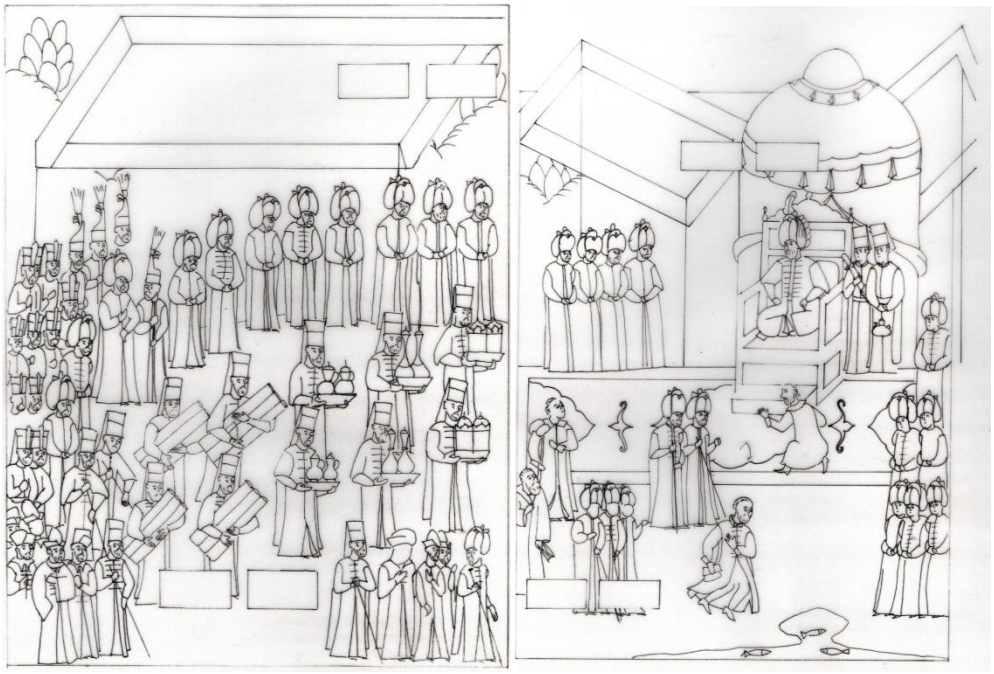
Padişahın beline takmış olduğu yeşil kemer de iktidar sembolüdür. Zira kemer Türklerde hükümdarlık ve hâkimiyet sembolü olup Türk hükümdarlarının ve beylerinin mertebelerini belirten en önemli kutlu eşyalardan biridir.

Padişahın giymiş olduğu kıyafetlerde mavi ve kırmızı renklerin tercih edilmesinin de iktidar vurgusunu pekiştiren bir mahiyet taşıyor olabileceği düşünülmektedir. Zira kırmızı renk hükümdarlara özgü bir renk iken mavi ve türevleri olan renkler ise gök ile bağlantılıdır. Bu bağlamda bu iki renk barındırdıkları sembolik anlamları ile bir iktidar vurgusu içeriyor olmalıdır.

Padişahın elinde tuttuğu mavi renkli mendil de aynı bağlamda ele alınabilecek bir başka unsurdur. Hükümdarın gücünü sembolize eden mendil, soyluluk ve hükümdarlık alâmetlerinden biridir. Mendilin Türklerde gök ve Tanrı ile bağlantılı bir renk olan mavi ile resmedilmiş olması da aynı bağlamda ele alınabilecek bir olgudur.

Padişahın arkasını yaslamış olduğu yastık (minder) da yine bir hükümdarlık sembolüdür. Bu unsur geleneksel padişah portre kalıbının bir parçası olması ile geleneği devam ettirerek hanedanın ve iktidarın sürekliliğine vurgu yapar. Padişahın bağdaş kurarak resmedilmiş olması da geleneksel kalıbı devam ettiren bir mahiyet taşır.

Resim 25: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 55b-56a.



Çizim 41

Eser Adı: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413)[913]

Vr. No: 55b-56a

Tarih:1579

Nakkaş: Nakkaş Osman

Ölçüler: 29×22, 31×22 cm.

Konu: Kanunî Sultan Süleyman'ın otağında Macar kralı ve Erdel prensi (Taransilvanya) Janos Zigismond'u (Yanoş) (1540-1571) ve Macar soylularını huzura kabul etmesi[914].

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

İki sayfa halinde, yatay olarak tasarlanmış olan minyatür altın renkli gökyüzü, yeşil zemin renkli tepelikli bir alan, mavi bir zemin ve onun hemen altında içerisinde balıkların yer aldığı bir su unsurundan oluşur. 55b ve 56a'nın her ikisinde de sağ üst ve sol alt köşelerde nesta'lik hatla Farsça olarak kaleme alınmış ifadelerin yer aldığı metin kutucukları bulunur. 55b'nin sağ üst kısmındaki kutucukta:

"Şehinşah Allah'ın gölgesinin altında renkli taç ve tahtını kurmuş"

[913] Saray nakkaşları tarafından resmedilen şehnâmelerin ilki olan bu eser, Lokman b. Seyyid Hüseyn el-Aşûri Urmevî tarafından 1579 senesinde kaleme alınmıştır. Zahriye sayfasından edinilen bilgiye göre III. Murad'a takdim edilmek amacı ile yapılmış olan yazmanın hattatı Kasım el-Huseyni al-Aridi al-Kazvini'dir. 4 sütun ve 17 satır halinde tertip edilen nesta'lik hatlı metin, Farsça ve manzum olarak kaleme alınmıştır. 121 varaktan müteşekkil olan eserin bazı sayfaları eksik ve dağınıktır. Lokman'ın ilk minyatürlü çalışması olan bu eser, Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali'nin üslubunu ve resim anlayışını yansıtan çoğu tam sayfa halinde 25 minyatür içerir. *Zafernâme* olarak da bilinen bu eser Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının 1559-1566 yılları arasındaki olayları konu edinir. Lokman bu çalışmasında, Kanunî dönemini Ârifî'nin *Sülemnannâme*'de bırakmış olduğu yerden devam ettirir. Eserde yer alan minyatürlerde Kanunî Sultan Süleyman'ın yaşamının son yılları, bu dönemin önemli seferleri betimlenmiştir. *Tarih-i Sultan Süleyman* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı İstanbul 2012, s. 59, 60; Zeren Akalay, "Osmanlı Tarihi ile İlgili Minyatürlü Yazmalar: Şehnameler ve Gazanameler", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1972, s. 61-63; Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 119-121.

[914] Minyatürün konusu ile ilgili ayrıntılı bilgi bir önceki analizde verilmiştir.

Sol alt köşedekinde ise:

"Kral ve etrafındaki grubu şapkalarını açarak çok saygılı bir şekilde şaha saygı göstererek ayaklarından öpüyor" anlamına gelen ifadeler yer alır.

56a'da ise sayfanın sağ üst köşesindeki metin kutucuğunda:

"Zahirde Frenkler gibi göründüler ama batından sanki Müslüman gibiydiler"

Sol alt köşedekinde:

"Hepsi padişahın ayağının altından öptüler değerli eşya aynı güneş gibi açık ve parlak" anlamına gelen ibareler yer alır.

Sahnenin sağ üst köşesinde bulunan padişahın otağı (bkz. R. 25, Ç. 41) arkasından yeşil yapraklı ağaçların yükseldiği yeşil zemin renkli dağlık bir alanın yamacında, içerisinde balıkların olduğu bir su unsurunun (ırmak, akarsu, nehir) hemen üst kısmında, kırmızı renkli bir halının üzerine yerleştirilmiştir. Padişah otağının bir su kenarında yer alan tepenin eteğinde resmedilmiş olması, kaynaklarda bahsi geçen kabulde padişah otağının Tuna nehri üzerinde ve Belgrad'ın karşı kıyısındaki Zemlin ovasında, bu şehre hâkim bir tepede kurulmuş olduğu bilgisini yansıtır mahiyettedir.

Eteklerinin yere dik olması sebebi ile kazık tipli olduğu düşünülen bu kırmızı renkli münakkaş çadır, konik tepelikli ve sâyebânlıdır. Sahip olduğu bu özellikler ile 16. yüzyılın sonuna kadar Osmanlılarda kullanıldığı bilinen yurt tipi çadır özelliği gösterir. Otağ gerek sahip olduğu renkler ve tezyinat, gerekse sahip olduğu form itibarıyla aynı konunun resmedildiği *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSM, H. 1339), vr. 16b'de (bkz. R. 16) yer alan otağ ile hemen hemen aynı özellikleri taşır. Öyleyse Nakkaş Osman bu minyatürdeki otağın yapımında *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSM, H. 1339), 16b'deki otağ kalıbını kendine örnek almıştır demek doğru bir tespit olacaktır.

Kırmızı zemin renkli, altın ile tezyin edilmiş münakkaş otağın konik formlu tepesi, yukarıdan aşağıya doğru sırası ile altın, lacivert ve kırmızı zemin renkli kuşaklardan meydana gelir. En üstte yer alan altın zemin renkli bölgenin üzerinde serbest fırça tekniği ile yapılmış desenler bulunur. Bu kısmın hemen altında yer alan lacivert zemin renkli alanda kuğu ya da ördek cinsi bir su kuşu olduğu düşünülen

motiflerin tek sıra halinde yerleştirilmiş oldukları görülür. Onun hemen altında bulunan kırmızı zemin renkli alan ise şemse ve bulut motiflerinden tertip edilmiş bir desen ile tezyin edilmiştir.

Otağın eteği ile tepe kısmını birleştiren lacivert renkli pervazda da otağın tepe kısmında görülen kuş motiflerinin aynısının yer aldığı görülür. Bu otağın kırmızı zemin renkli eteği bir düzen dâhilinde aralıklarla yerleştirilmiş motifler ile tezyin edilmiş[915] olup yeşil zemin renkli iç kısmında ise baklava formu oluşturacak şekilde tertip edilmiş diyagonal çizgiler yer alır.

Otağ, altınlı, bol süslemeli kumaşı ve hemen altında yer alan yoğun tezyinatlı halı ile kaynaklarda bilgisi verilen Kanunî Sultan Süleyman'ın otağının özelliklerini yansıtır. Otağın tezyinatında kullanılan desenler de kendi dönemini motif özelliklerini yansıtır[916].

Padişah otağın tam orta kısmına yerleştirilmiş yüksek ve yarım şemse formunda arkalığı olan tek basamaklı koltuk tipindeki tahtında, sırtı pembe renkli yastığa dayalı olarak Türk usulü bağdaş kurarak oturur. Altından yapılmış olan bu tahtın üzeri geometrik desenlerle tezyin edilmiş olup sultanın üstünde oturduğu kısmın zemininde kırmızı renkli makad örtüsü yer alır.

Kanunî altın desenleri olan sarı renkli uzun kollu bir gömlek giyer. Bu gömleğin üzerinde kol ağzında yeşil kumaştan biyelerin bulunduğu kısa kollu turuncu renkli bir entari bulunur. Entarinin üzeri, altınlı desenler ile tezyin edilmiş olup belinde kemer yer alır. Sultan bu entarinin üzerine altın çaprastlı lacivert renkli kolsuz bir tören kaftanı giyer. Kaftanın üzeri altın ile yapılmış şemse motiflerinden müteşekkil bir desen ile tezyin edilmiştir.

---

[915] Bu motifin Nakkaş Osman'ın *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* adlı eser için yapmış olduğu padişah portrelerindeki gömleklerin desenlerine benzedikleri görülür. Bkz. Zaliha Peçe, "Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması", Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 2015, s. 117.

[916] *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK, H. 1563)'deki padişah portrelerinde sultanların kaftanlarındaki desenler, analizi yapılan minyatürdeki otağın etek kısmındaki desenlere benzemektedir. Bu desenler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Zaliha Peçe, "Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması", Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 2015.

Sultanın başında bordo renkli tepelikli resmî törenlere mahsus mücevveze beyaz bir sarık bulunur. Bu sarığın üzerinde iki sorguç yer alır. Bunlardan biri sarığın tepe kısmından aşağıya doğru sarkan uzun siyah tüylü püsküllü bir sorguç iken diğeri ucu kıvrılmış bir tüy sorguçtur.

Dörtte üç profilden resmedilmiş olan Kanunî'nin portresi, beyaz sakalı ve yorgun yüz ifadesi ile belgeci bir nitelik taşır. Bilindiği üzere bu kabul sırasında 71 yaşında olan Kanunî, nikris hastalığının yıpratıcı etkisi altında oldukça yorgun düşmüştür. Minyatürde sultanın portresinin bu gerçekler göz önünde bulundurularak resmedilmiş olduğu görülür.

Bu minyatürde otağ dışında padişahın duruş şekli, başına takmış olduğu siyah sarkıtma sorguçlu mücevveze sarık, üzerine giymiş olduğu lacivert renkli, altın ile tezyin edilmiş kolsuz tören kaftanı, beyaz sakallı ve yorgun ifadeli portresi, kırmızı bir makad örtüsünün üzerinde, sırtı yastığa dayalı şekilde bağdaş kurarak oturuşu ve koltuk biçimli, tek basamaklı, geometrik tezyinatlı altın tahtı da *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSM, H. 1339), vr. 16b'deki sahne ile benzerlik gösterir.

Padişahın hemen solunda (kompozisyona göre sağda) iki has odalının yer aldığı görülür. Bunlardan padişahın hemen solunda yer alan silahtar ağanın elinde altın bir kılıç, hemen yanında bulunan çuhadar ağanınkinde ise altın bir matara bulunur. Has odalıların sağ alt çaprazında ikili ve üçlü gruplar halinde alt alta sıralanmış elleri önlerinde bağlı olarak ayakta duran iç oğlanlar dikkati çeker.

Padişahın hemen sağında (kompozisyona göre solda) sırası ile üzerlerinde beyaz, yeşil, kırmızı ve sarı renkli kolsuz tören kaftanları bulunan dört vezir yer alır. Elleri önlerinde bağlı şekilde ayakta duran bu vezirler dikdörtgen formunda bir sâyebânın tam altına gelecek şekilde resmedilmiştir.

Dört kenarında Prusya ve safir mavisi ile renklendirilmiş diyagonal şeritlerden müteşekkil bir pervazı olan bu sâyebânın orta kısmı sarı renklidir. Sâyebânın orta kısmının göbeğinde her iki ucunda salbek deseni bulunan bir şemse motifi bulunurken, bu kısmın dört köşesinde ise çeyrek şemse motifi yer alır. Tariflenen bu tezyini şema sâyebânların genel tezyinatında kullanılan şemayı yansıtır mahiyettedir. Bu şemse motiflerinin arasında mavi renkli bulut desenlerinin yer aldığı görülür.

Padişahın tahtının hemen altında 55b'deki sahnenin eni boyunca uzanan bol tezyinatlı kırmızı renkli bir halı yer alır. Bu halının dört bir kenarında zemini bordo renkli, üzerinde floral desenlerin yer aldığı kenar suyu görülür. Halının üzerinde zemini açık mavi renkte olan bir tam, iki yarım şemse motifi yer alır. Göbek kısmında yer alan şemsenin iki ucunda salbekler bulunur. Halının kırmızı zemininin üzeri bulut motifleri ve floral desenlerle tezyin edilmiştir. Salbekli şemse ve bulut motiflerinin birlikteliği ile oluşturulan bu tezyini anlayışın otağın tepe kısmında ve sâyebânlarda da devam ettirilmiş olduğu görülür.

Halının göbek kısmında yer alan şemse motifi ile hemen hemen aynı dikey hizada, padişaha bağlılığını belirtmek üzere diz çökmüş olan Erdel Prensi Janos Zigismond görülür. Zigismond, gerek kompozisyondaki yeri (tahtın altında yer alan halının orta kısmındaki şemsenin üzerinde), gerek giyim şekli gerekse duruş şekli itibarıyla hemen hemen *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSM, H. 1339), vr. 16b'deki gibi resmedilmiştir. Ancak bu sahnede Erdel prensinin üzerine giymiş olduğu hilatın farklı renkte olduğu ve yukarıya doğru bükük olan sol elinde şapka olmadığı fark edilir.

Zgismond'un sol alt çaprazında kendisinden sonra padişaha olan bağlılığını göstermek üzere etek öpmek için sırada bekleyen Macar soylularından bir kişi yer alır. Üzerinde hilat bulunan bu kişinin sağ elinde şapkasını tutuyor olduğu görülür.

Zgismond'un hemen sol çaprazında ellerinde asâları olan iki kapı ağası yer alır. Bu kapı ağalarının sol çaprazında da yine elleri asâlı üç kapı ağası bulunur. Onların hemen arkasında alt alta gelecek şekilde yerleştirilmiş iki Macar soylusu yer alır. Üzerlerinde hilatları olan bu soylulardan altta yer alanın şapkasını elinde tuttuğu görülür.

Törenin 56 a'da yer alan kısmında sayfanının eni boyunca yatay olarak yerleştirilmiş dikdörtgen bir sâyebân yer alır. Bu sâyebân, sayfada yer alan tüm figürlere bir gölgelik, bir çatı oluşturacak şekilde kompozisyonun en üst kısmına yerleştirilmiştir. Dört bir kenarında turuncu ve lacivert renkli diyagonal şeritlerden oluşan pervazı olup orta kısmı pembe renklidir. Tezyininde de sâyebânların genel süsleme şemasında görülen unsurların kullanılmış olduğu görülür. Göbek kısmında iki

yanında salbeki olan bir şemse motifinin bulunduğu bu sâyebânda, tezyini unsur olarak mavi renkli bulut motiflerinin de kullanılmış olduğu fark edilir.

Bu sâyebânın hemen altında devlet erkânı, solak, yeniçeri ve Macar soylularına ait kişilerin yarım daire oluşturacak şekilde yerleştikleri görülür. Yarım daire dizilimi 55b'deki figürlerin devamı niteliğindedir. Bu yarım daire şeklindeki dizilimde sağ üst köşede devlet erkânına ait kişiler yer alırken, sonrasında bu dizilim sağdan sola doğru sırası ile solak, yeniçeriler, Macar soyluları ve kapı ağaları şeklinde devam eder.

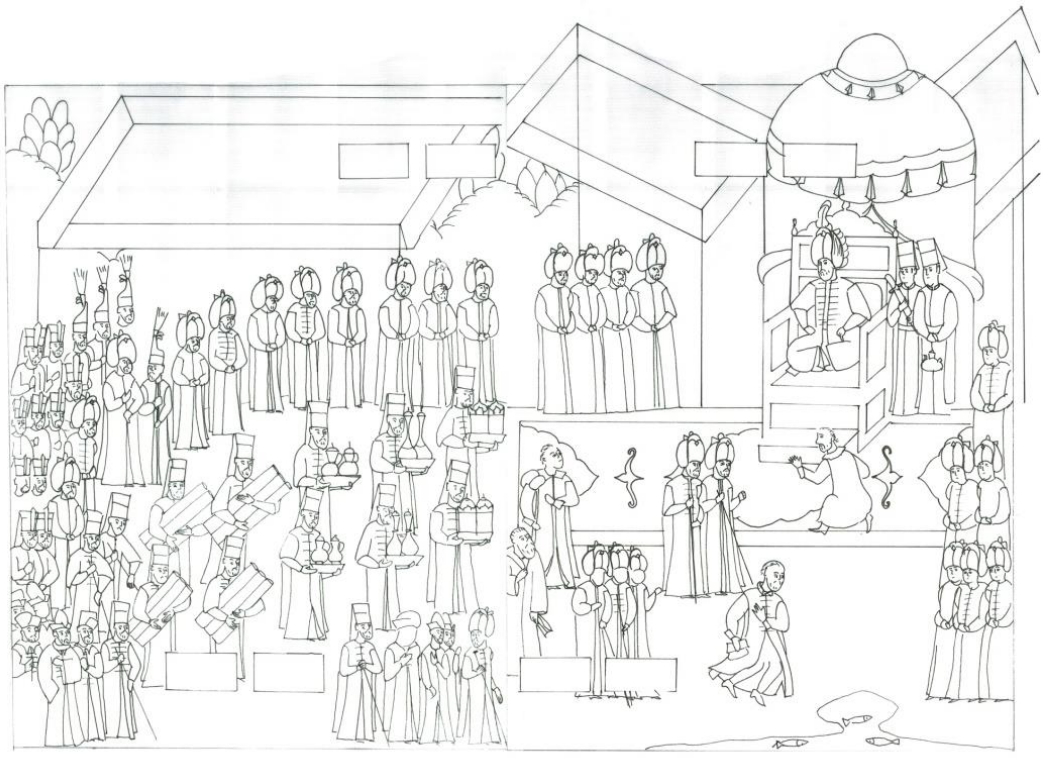
Sahnenin orta kısmında ellerinde Janos Zigismond'un getirdiği hediyeleri taşıyan yeniçeriler görülür. Bunların bir kısmının ellerinde değerli kumaşlar, bir kısmının ellerinde ise altından kaplar içerisinde kendileri de altından olan kupa, sürahi ve şişe olduğu düşünülen objeler taşıdıkları görülür[917]. Nitekim Ahmed Feridun Paşa *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar*'da bu olayı anlatırken Erdel Beyi'nin kendisini tayin eden padişaha çeşitli kap kacak, yemek takımı, değerli kumaşlar getirerek tahtın saçağını öpmüş olduğunu ve öteki Macar soylularının da padişahın iltifatını kazanarak kendilerine hilâtlar giydirildiğini belirtmiştir[918].

Kompozisyonda Kurgu ve Renk:

Yatay olarak tasarlanmış olan minyatürde kabulün gerçekleştiği mekân iki sayfa halinde tasarlanmıştır. Birbirinin devamı niteliğinde olan bu iki sayfa yan yana konulduğunda arka planda yer alan tepeler ile mavi renkli zeminin kopukluk oluşturmayacak şekilde bir diğer sayfaya doğru devam etmiş olduğu görülür (bkz. Ç. 42). İki sayfa arasında mekânda görülen bu kesintisizlik haline ters bir hareket olarak 55b'de sayfanın sol alt kısmına yerleştirilmiş olan Macar soylusunun eksik kalan kısmının 56a'da devam ettirilmemiş olduğu görülür.

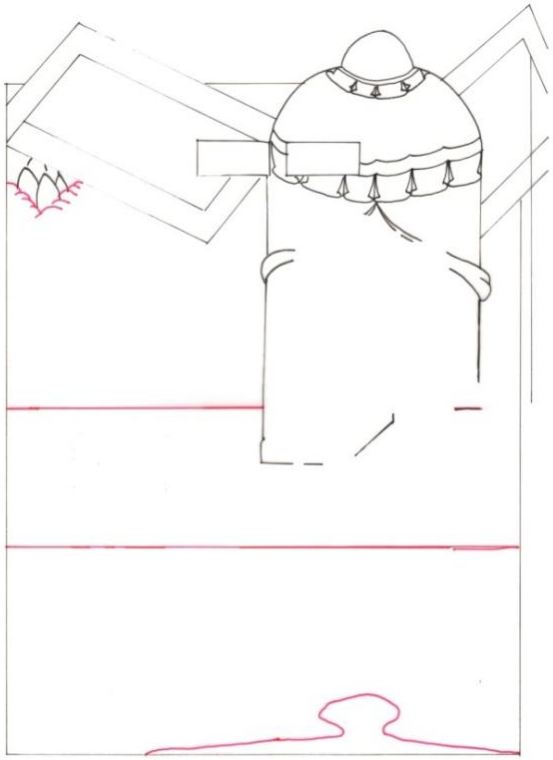
[917] Yeniçerilerin ellerinde taşımış oldukları kup, şişe ve sürahi olduğunu düşündüğümüz bu objelerin benzerlerine birçok kaynakta rast gelinmiştir. Bu durum minyatürdeki tasvir anlayışının belgeci bir yan taşıdığını bir kez daha gözler önüne serer.

[918] Géza Feher, "Türk Vekayinamelerinde Zigetvar", **Türkiyemiz,** İstanbul 1974, sa. 13, s. 11-12.

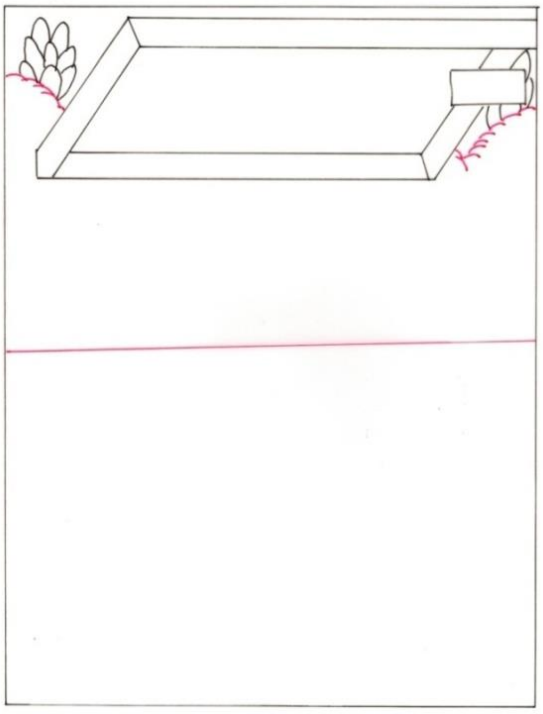


Çizim 42

Yatay kurgulu kompozisyonda mekân yukarıdan aşağıya doğru sırası ile altın renkli gökyüzü, yeşil zemin renkli tepelikli alan ve mavi renkli bir zeminden oluşur. Bu iki yaprak teker teker ele alındığında 55b'de mekânın altın renkli gökyüzü, yeşil zemin renkli tepeler, halı, mavi renkli zemin ve içerisinde balıkların yer aldığı bir su unsurundan (bkz. Ç. 43), 56a'da ise altın renkli gökyüzü, yeşil zemin renkli tepeler ve mavi renkli bir zeminden oluştuğu görülür (bkz. Ç. 44).

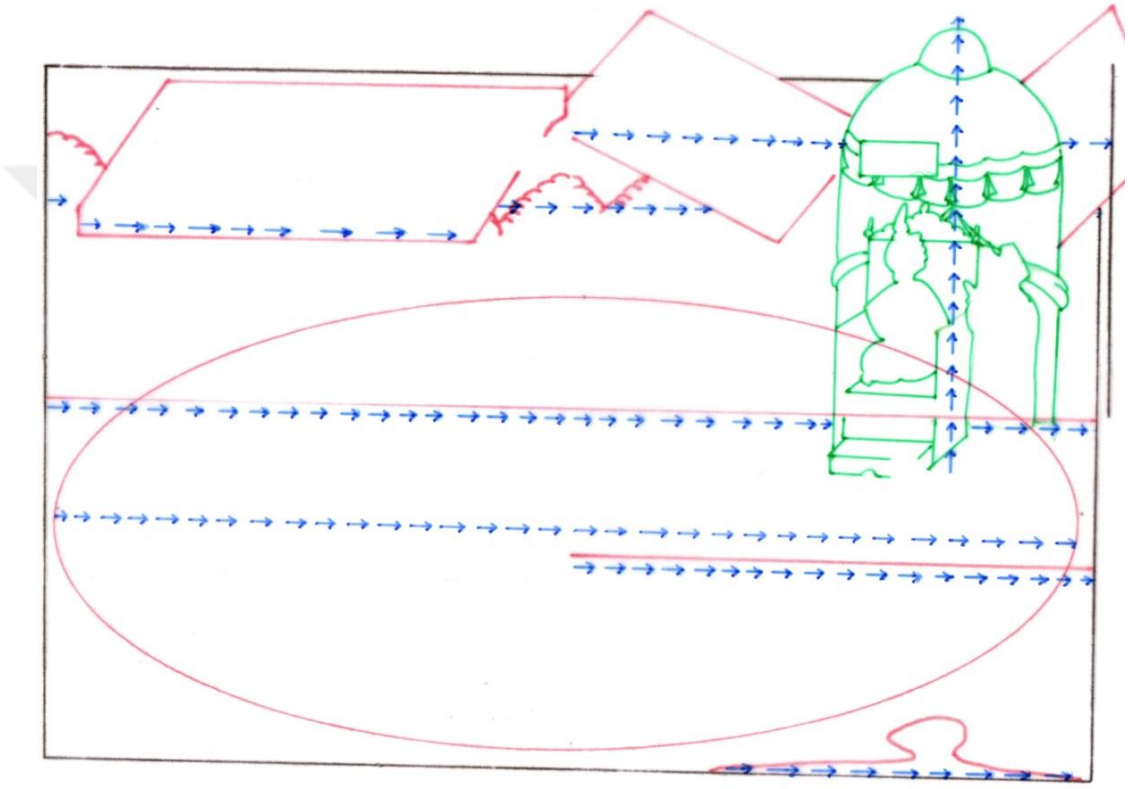


Çizim 43



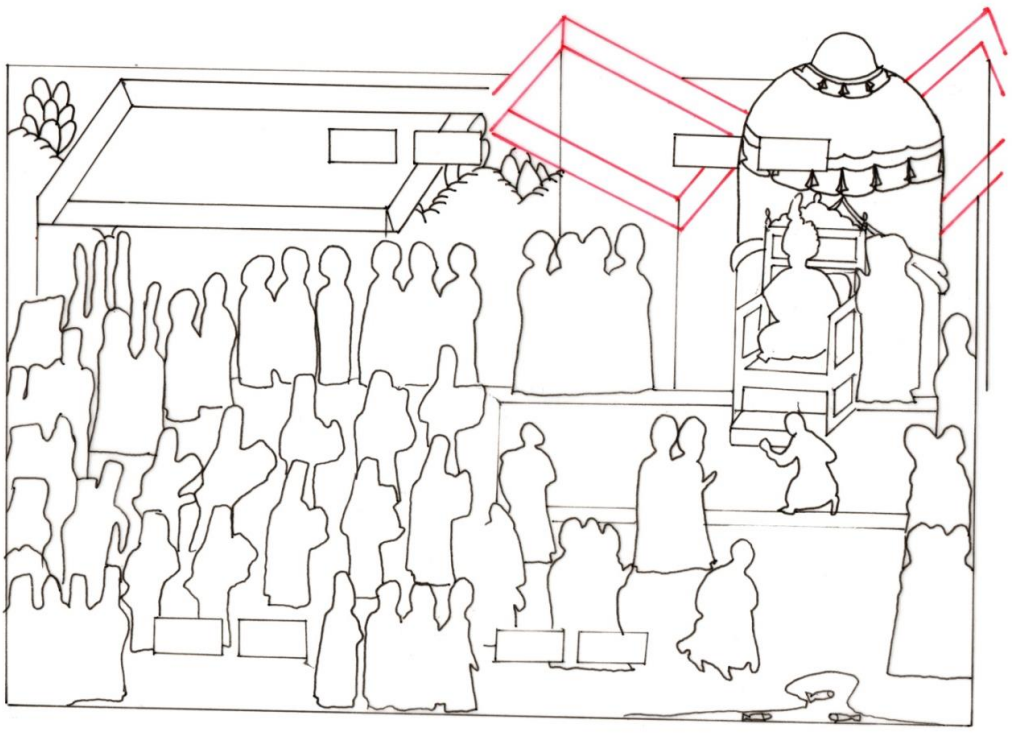
Çizim 44

Figür dizilimi, sâyebânların mekân içerisindeki yerleşimi, mekânın paftalanması ve kompozisyonun genel kurgusunda görülen yatay hareketin aksine sahnede görülen tek dikey hareket padişahın otağıdır. Bu durum kompozisyonda padişahın otağını odak noktası haline getirir (bkz. Ç. 45).



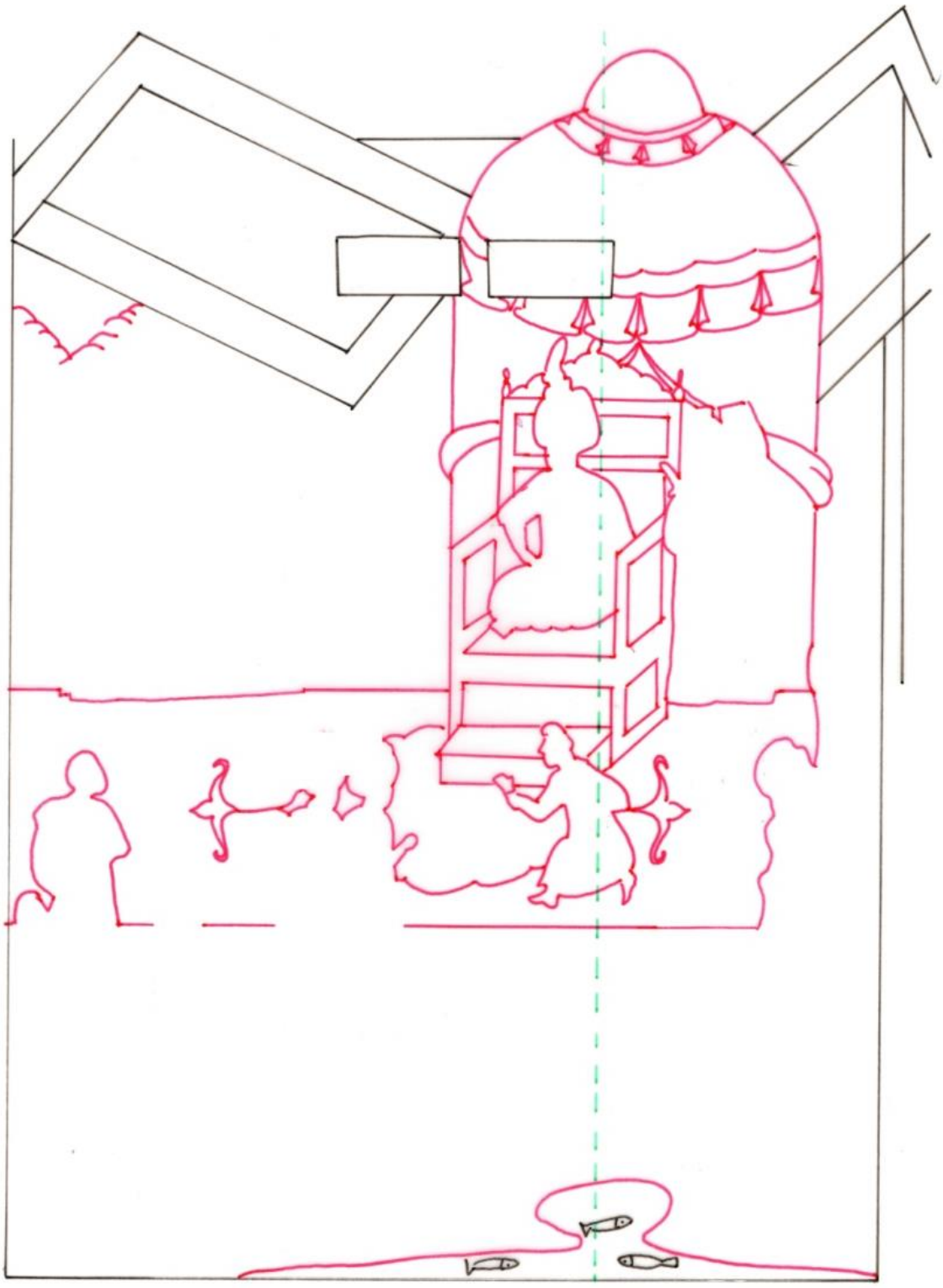
Çizim 45

Otağın iki yanında yer alan her iki sâyebânın da hünkâr otağını işaret edecek şekildeki diyagonal duruşları, izleyicinin bakışlarını otağa doğru yönlendiren bir ikinci hamledir (bkz. Ç. 46).



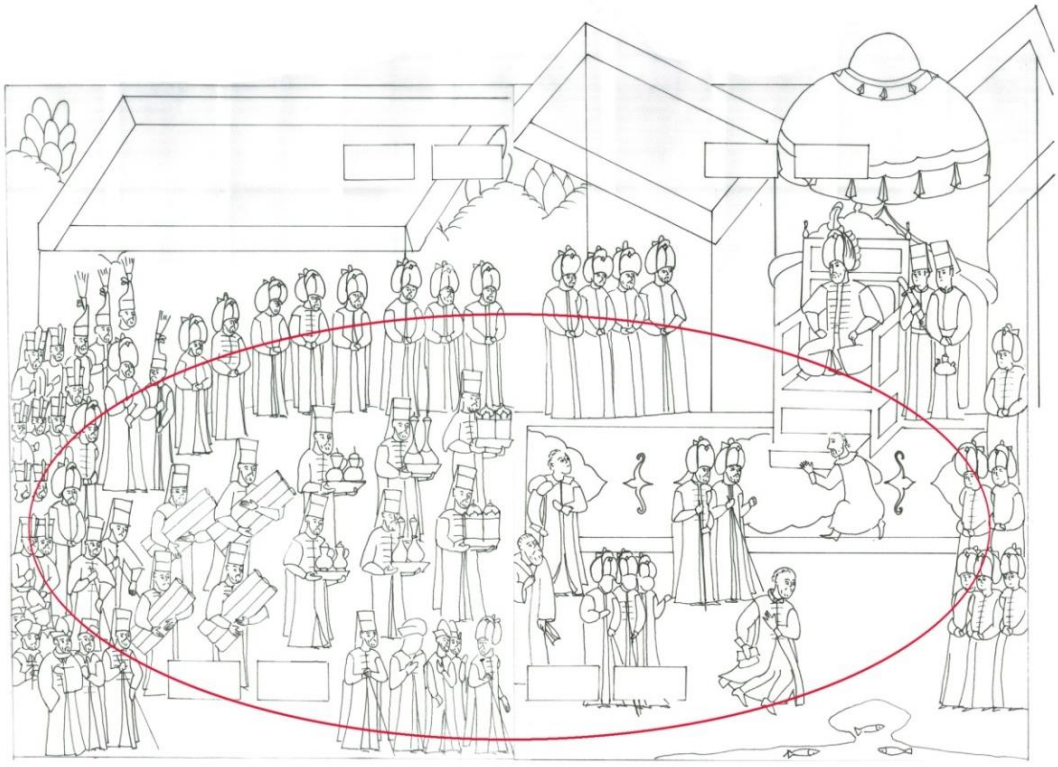
Çizim 46

Ufuk çizgisi yukarıda olacak şekilde tasarlanmış olan kompozisyonda, padişah otağının hemen bir tepenin yamacında yer aldığı görülür. Bu kurguda otağ, taht, padişah, halı, şemse motifi, Janos Zigismond ve su unsuru aynı dikey aks üzerinde yer alır (bkz. Ç. 47).



Çizim 47

Figürlerin kompozisyonda bir daire düzeni oluşturacak şekilde yerleştirildiği görülür (bkz. Ç. 48).



Çizim 48

Gökyüzü, dağlar ve zeminden oluşan mekânın renklendirilmesinde pastel renkler tercih edilirken, otağ, halı ve figürlerin yer yer ise sâyebânın renklendirilmesinde canlı ve doygun renklerin kullanılmış olduğu dikkati çeker. Bu durum izleyicilerin bakışlarını mekândan ziyade otağa, padişaha ve dahi törene yönlendiren bir hareket gibi görünmektedir.

Figürlerin renklendirilmesinde sıcak ve soğuk renklerin dengeli bir şekilde kullanıldığı görülür. Halı ve otağ unsurunun renklendirilmesinde bir sıcak renk olan kırmızı rengin tercih edilmiş olması bu iki unsuru sahne içerisinde öne çıkararak, izleyiciye yakınlaştırır. Nakkaş bu hareket ile izleyicinin bakışlarını bu iki unsur üzerine odaklar.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

İncelenen minyatür daha önceki analizi yapılan minyatürlerde olduğu gibi öncelikli olarak ele aldığı konu itibarıyla iktidar vurgusu içerir. Otoriteye itaat ve bağlılığın sergilendiği elçi kabulleri, iktidarın gücünü karşı tarafa hissettirdiği törenlerden biridir. Aynı konunun ele alındığı bir önceki minyatürde olduğu gibi bu minyatürde de Erdel prensi Janos Zigismond'un padişaha bağlılığını belirtmek üzere taht önünde dizleri üzerine çökmüş olduğu görülür. 55a ve 56a'da Janos ile birlikte gelen Macar soylularının da etek öpmek üzere sıraya girdikleri fark edilir. Etek öpmek, tahtın ayağını öpmek padişahın, hâkim gücün ve dolayısı ile iktidarın taltif edildiği, gücünün onaylandığı bir geleneksel tertip olup geçmişten gelen bir geleneğin kesintisiz bir şekilde devamı niteliğindedir. Geleneğin devam ettirilmesi, imparatorluğun sürekliliğine, gücüne ve uzun ömürlülüğüne atıf yapması ile bir iktidar vurgusu içerir.

55b'de, Macar soylularının şapkalarını ellerinde tuttukları görülürken, padişaha daha uzakta olan 56a'daki Macar soylularının ise şapkalarının başlarında olduğu fark edilir. Figürlerin padişaha olan mesafesi üzerinden inşa edilmeye çalışılan bu tören düzeni iktidarın altını çizen bir hareket gibi görünmektedir.

Figürlerin elleri önlerinde bağlı, gözleri yere bakacak şekilde saygı ile ayakta duruşları padişaha olan hürmetin, itaatin ve saygının bir göstergesi olarak aynı vurguyu devam ettirir.

Figürlerin dikdörtgen bir zemin üzerinde daire oluşturacak şekilde disiplinli bir sıra oluşturmaları da bir iktidar vurgusu içerir. Zira cülûs sahnelerinin ele alındığı daha önceki analizlerde de değinildiği üzere dairesel dizilimli figür yerleşimi, üzerinde bulunduğu dikdörtgen zemin ile birlikte merkeze atıf yapan, göğü ve yeri birleştiren bir kurgu gibi görünmektedir. Padişahın konumunu ve gücünü kabul edici bir nitelik taşıyan mevcut minyatürdeki elçi kabulünde de kompozisyon içerisindeki dikdörtgen ve daire birlikteliği böylesi bir anlam katmanı içeriyor gibi görünmektedir. Bu birliktelik dünyevî ve uhrevî iktidara sahip olan padişahın sahip olduğu bu ikili iktidar ile yeri ve göğü eklemliyor oluşuna atıf yapan bir kurgunun varlığına işaret eder.

Figürlerin dairevî formdaki dizilimleri aynı zamanda Türk toplumlarında, şimdi ve geleceğin geçmişin tekrarından ibaret olduğu döngüsel zamana ve dolayısı

ile tekrar eden geleneksel tertiplere atıf yapar. İmparatorluk geleneğinin bir devamı niteliğindeki daire dizilimli törenler de bu doğrultuda hanedanın sürekliliğine ve gücüne atıf yaparak iktidarı yüceltici bir mahiyet taşırlar. Dolayısı ile mevcut minyatürdeki dairesel figür dizilimi böylesi bir anlam katmanı barındırarak iktidarın altını çizer.

Macar soylularının padişah tarafından hediye edilen hilatler ile resmedilmiş olmaları da yine iktidar bağlamında değerlendirilebilecek bir harekettir. Zira hilat verme ve hilat giyme Türklerde hükümdarın hâkimiyetini ve gücünü ifade eder.

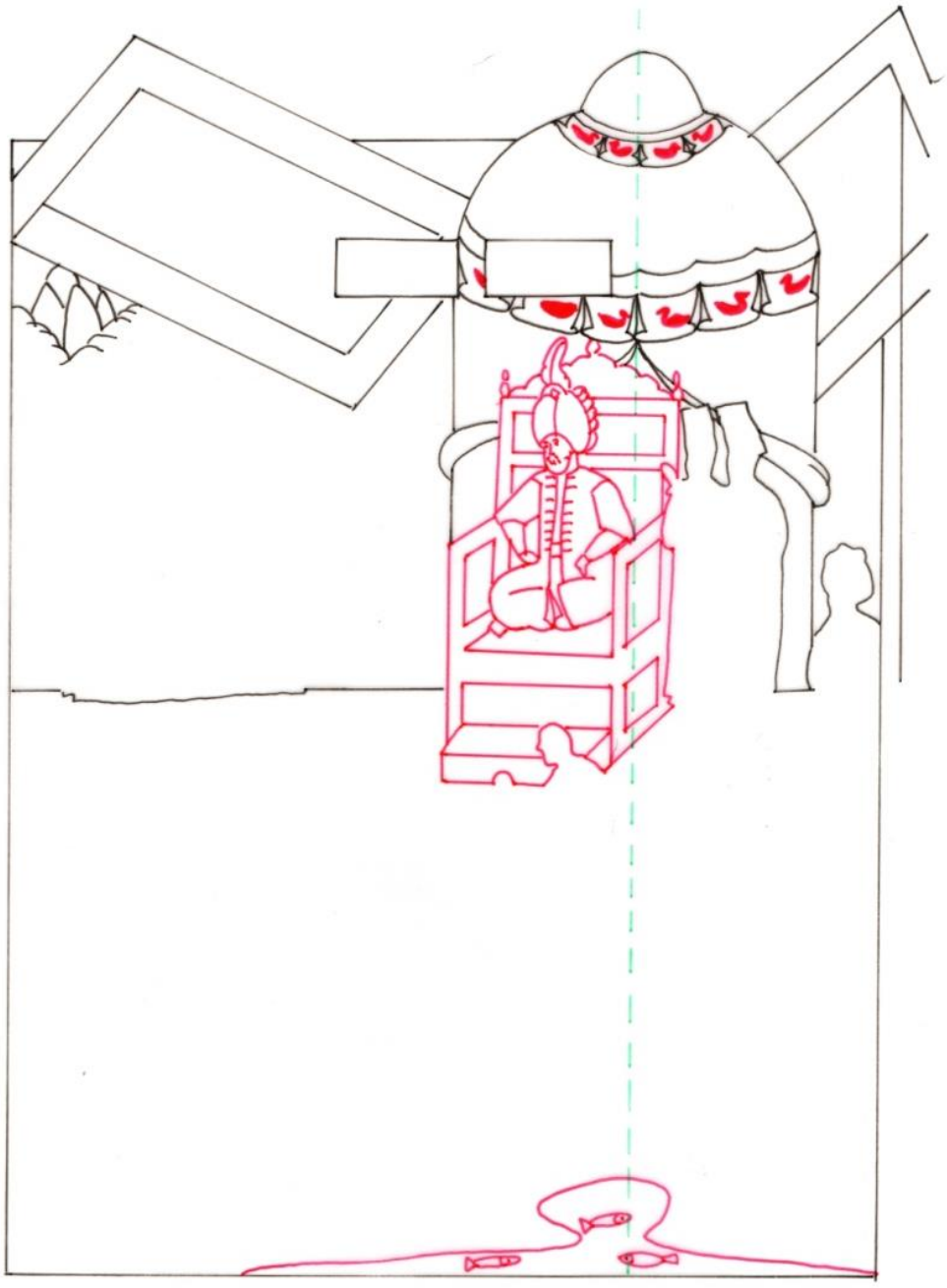
Minyatürün kompozisyon kurgusunda da bir iktidar vurgusu dikkati çeker. 55b'de hükümdar otağının altın renkli tepe kısmından bir dikey aksın geçiyor olması bu bağlamda ele alınacak bir kurgu gibi görünmektedir. Otağ (otağın altın tepesi), şemse formundaki yüksek arkalıklı altın taht[919], padişah, halı ve su gibi merkez unsurlarının beraberce bu dikey aks üzerinde yer alıyor olmaları daha önceki analizlerde de etraflıca ele alındığı gibi bir iktidar vurgusu içerir (bkz. Ç. 47). Bu dikey eksenin, evrenin merkezinde, yeri ve göğü birleştiren direk, yeri ve göğü birleştiren hükümdar imgesine işaret ediyor olduğu düşünülmektedir.

Türk kozmolojisinde cihan devleti anlayışı ile bağlantılı olarak Türk başkentinin dünyanın orta yerinde yer aldığı, Türk hakanlarının otağlarını kurup oturdukları yerin ise devletin ortası veya merkezi olduğu bilgileri göz önünde bulundurulduğunda bu dikey akslı kurgunun doğrudan doğruya cihan devletine atıf yaparak iktidarı taltif eder bir mahiyet taşıyor olabileceği düşünülür.

Dikey kurguda padişahın başının üzerinde konumlanan otağın tepe kısmının altın olması bir önceki analizde değinildiği üzere güneşe ve dolayısı ile hükümdarlığa atıf yapan bir hareket gibi görünmektedir (bkz. R. 17, R. 19). Yine bir önceki analizde değinildiği üzere sultanların başlarının üzerinde buna benzer bir kavis ile resmedilmeleri Türk resim sanatında kullanıla gelen bir kalıp olmuştur (bkz. R. 17, R. 18).

[919] Şemse motifi güneşe ve hükümdara atıf yapar. Şemse formlu ve güneş unsurlu tahtların varlığı ve bu tahtların yapmış olduğu iktidar vurgusuna önceki analizlerde değinilmiştir.

Kompozisyonda yer alan dikey aksta dikkati çeken bir başka unsur, padişahın başı üstüne denk gelecek şekilde otağın pervaz ve tepe kısmına yerleştirilmiş kuş motifleri, onun ile aynı dikey aks üzerinde yer alan içerisinde üç adet balığın yer aldığı su unsuru ve bu ikisinin birlikteliğinden oluşan kurgudur (bkz. Ç. 49).



Çizim 49

Kuş motiflerinin sahnede padişahın başının üzerine denk gelecek şekildeki konumlandırılışlarının barındırıyor olabileceği sembolik anlama daha önceki analizde de değinilmiştir. Bu kurgunun Türk resim geleneğinde yeri ve göğü birleştiren ağaç ve onun tepesinde yer alan kuş ikonografisi ile alakalı olabileceği düşünülmektedir. Bu minvalde tepe kısmında kuş motifi olan hayat ağacı şeması, mevcut minyatürde başının iki yanında kuş olacak şekilde tahtında oturan hükümdar kalıbına evrilmiş gibi görünmektedir (bkz. R. 21, R. 22, R.213, R. 24). Bu kalıbın, Türklerde padişahın, yeri ve göğü eklemleyen direk, Kutup Yıldızı ve merkez oluşuna atıf yapan bir anlam katmanı barındırıyor olabileceği düşünülmektedir (bkz. R. 21, R. 22).

Bu kalıba eklemlenen ve onu anlamca destekleyen bir başka unsur ise kuş motifleri ve padişah figürü ile aynı dikey hat üzerinde yer alan içerisinde balıkların yer aldığı su unsurudur.

Türk resim geleneğinde tepesinde sağlı sollu kuşların yer aldığı, yeri ve göğü birleştiren bir merkez olan hayat ağacı ikonografisi, yer yer bu ağacın dibinde yer alan ve kimi zaman içerisinde balığın yer aldığı su unsuru ile de birlikte gösterilmiştir (bkz. R.21, R. 22, R. 23). Bu kalıpta ağacın alt kısmında yer alan su unsuru, Türk kozmolojisindeki yer ve gökten müteşekkil olan evren kurgusunda yer unsuruna tekabül eder. Zira yer, Türk kozmolojisinde yer-sub, yer-su şeklindeki bir ikili ile de ifade edilir. Öyle ise bu ikonografi yer-su ve göğü birleştiren kozmik ağacın görsel forma dönüştürülmüş bir anlatımı gibi görünmektedir.

Figürlerin ve dahi hükümdarların altlarında içerisinde balığın yer aldığı bir su unsuru ile birlikte resmedilmeleri Türk sanatında oldukça sık rastlanılan bir ikonografidir. Bu kalıbın, sultanın baş kısmının üstünde, otağın altın renkli tepe kısmını andıracak şekildeki bir kavisle birlikte resmedildiği sahnelerde de kullanılmış olduğu görülür (bkz. R. 26.).

Analizi yapılan minyatürdeki kalıbın daha önceki yüzyıllarda da sıkça kullanıldığı görülür. Bu resimlerde bu minyatürdekine benzer şekilde tahtının üzerinde bağdaş kurarak oturan padişah, başının üzerinde kimi zaman otağın bombeli tepe kısmına muadil gelecek şekilde bir çetr veya perde ile resmedilmiş olup sultanın

başının iki yanında kuş figürü, tahtın altında ise içerisinde balıkların yer aldığı su unsuru bulunur (bkz. R. 26, R. 27, R. 28).

Resim 26: Keramik kâse, Metropolitan Museum of Art

(Oleg Grabar, **İslâmic Visual Culture, 1100-1800, Consturcting the Study of Islamic Art, Volume II**, Ashgate Varıorum, 2010, s. 29, Resim 11).

Resim 27: İpek ve altın dokulu madalyon formundaki duvar halısı, Batı İran, 14. yüzyılın ilk yarısı, David Collection, Cophenagen

(Sheila Blair, Jonathan Bloom, **God is Beautiful and Loves Beauty The Object in Islamic Art and Culture**, Yale University Press, 2013, s. 231, Resim 220).

Resim 28: Keramik tabak, 13. yüzyıl, İran

(Bernard Lewis, "The Faith and The Faithful", **The World of Islam**, Thames and Hudson, London 1980, s. 50, Resim 22).

Görüldüğü üzere minyatürde kuş, otağ, taht ve balıktan oluşan dikey aksın varlığı R. 26, R. 27 ve R. 28'da ki kalıbın bir devamı niteliğinde olup "yerin, suların ve göğün hükümdarı" imgesine atıf yapan bir anlam katmanı içeriyor gibi görünmektedir.

Kompozisyonda yer alan balıklar bu kalıbın içerisinde yer almalarının yanında sahip oldukları sembolik anlamları ile de sahne içerisinde farklı anlam katmanları oluştururlar. Bu anlam katmanlarını anlayabilmek adına balık sembolizmi hakkında kısa bir bilgi vermek gerekmektedir.

Yakutlara göre dünyanın tabanı Baykal gölüydü ve dünya Baykal gölü, içinde yaşayan Arağıt adı verilen büyük bir kutsal balık üzerinde durmakta idi[920]. Altay Yaratılış Destanı'na göre dünya üç balık tarafından taşınmaktaydı. Bu üç balıktan ortada yer alanın daha büyük ve diğer iki balıktan daha önemli olduğuna inanılmaktaydı[921]. Bu destanda yer alan başı kuzeye dönük ve dünya ağacına (dünya eksenine) zincirlerle bağlı olduğu düşünülen balık astronomik açıdan ayrı bir öneme sahiptir[922]. Zira bilindiği üzere tam kuzeyde Kutup Yıldızı yer almakta olup, Bahaeddin Ögel'e göre destandaki balığın zincirlerle bağlı olduğu orta direk, Kutup Yıldızı ile bağlantısı olduğu bilinen Demir Kazık'tır[923].

Yer altı dünyası ve suları ile ilişkilendirilen, yeryüzünü ve toprağı sabit tuttuğu varsayılan balık ikonografisi, Türk, Uygur ve Selçuklu sanatının ve kozmolojisinin vazgeçilmez motifidir[924]. Türk kozmolojisinde dünyanın bir balık üzerinde durduğu inanışı Zekeriya Bin Mahmut el Kazvînî'ye (1203-1283) ait *Acâibü'l-Mahlûkât* adlı eserde yer alan minyatürlerde de kendisine yer bulur.

Bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda minyatürde su unsuru içerisinde yer alan balıkların dikey aks üzerinde yer alıyor olmaları yerin ve göğün hükümdarı imgesini destekleyen bir kurgu gibi görünmektedir. Bu balıkların sayısının Altay

[920] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 507, 508.
[921] A. e., s. 474, 475, 476; Gezgin, **Su Mitosları**, s. 77.
[922] Gezgin, a.g. e., s. 77; Ögel, a. g. e., s. 475.
[923] Ögel, a. g. e., s. 475.
[924] Nuray Bilgili, **Türk Mitolojisi: Türklerde Yaratılış ve Evren Tasarımı**, Kripto, Ankara 2017, s. 264.

yaratılış destanındaki dünyayı taşıyan balıkların adedince (3 adet) olması da bu manayı destekliyor olması açısından manidardır.

İncelenen minyatürde yer alan kuş ve balık unsurlarının yeri ve göğü birleştiren aksın bir devamı niteliğinde olmalarının barındırdığı sembolik anlama ek olarak bu kurgudan ayrı ikincil anlamlar da barındırırlar. Daha önceki minyatürün analizinde de değinilmiş olduğu gibi padişahın başının üzerinde yer alan kuş motifi aynı zamanda kut ve hükümdarlık sembolüdür. Bu minvalde sahnede otağın tepe ve pervaz kısmında yer alan kuş motiflerinin böylesi bir anlam taşıyor olabileceği de düşünülmektedir.

Türkler aklı göle, büyük denizlere benzetmişler, akıllı ve bilgili insanlar için de "aklı deniz gibi" tabirini kullanmışlardır[925]. Yukarıda verilen bilgiler eşliğinde düşünüldüğünde bu su unsurunun padişahın aklına ve bilgeliğine atıfta bulunan bir ikincil anlam taşıyor olabileceği fikri akla gelmektedir. Zira Türklerde hükümdarda bulunması gereken en önemli özelliklerden biri de bilgeliktir[926].

Padişah otağının bir dağın, bir tepenin eteğinde resmedilmiş olması Türklerde hükümdar otağının daima çevreyi en iyi şekilde gören bir tepenin üzerine veya eteğine konumlandırılması geleneğini devam ettirmesi yönü ile imparatorluğun devam eden geleneğine işaret ederek iktidar vurgusu içerir.

55b'de vezirlerin altında gölgelendiği, 56a'da ise tüm kompozisyona ve dolayısı ile tüm figürlere bir çatı, bir gölgelik olacak şekilde kompozisyonun en üst kısmına boylu boyunca yatay olarak yerleştirilmiş olan ve aynı zamanda hükümdarın şahsı ve otoritesi için kullanılan bir hükümdarlık sembolü olan sâyebân da iktidarın altını çizen bir unsurdur. Kompozisyonda yer alan bu sâyebân padişahın, altında kullarının topladığı koruyucu bir çatı, bir gölgelik oluşuna atıfta bulunan bir anlam katmanı içeriyor gibi görünmektedir.

Kompozisyonda iktidar vurgusu açısından göze çarpan bir diğer unsur ise padişahın hemen sağında yer alan dört vezirin üzerine giymiş olduğu kaftanların renkleridir. Sarı, kırmızı, yeşil ve beyaz renkler Türk tarihinin muhtelif devirlerinde, Osmanlı'nın son dönemine kadar, beylik ve hükümdarlık sembolleri olarak yan yana

[925] Ögel, a. g. e., s. 509.
[926] A. e., s. 316; Memiş, **Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Bazı Kesitler**, s. 65, 66, 67, 72.

veya içiçe olarak çok yaygın bir biçimde kullanılmışlardır. Bu üç rengin Türklerde Beyler zümresinin bir sembolü olarak kullanıldığına dair en eski bilgi Göktürkler dönemine dayanır. 7-8. yüzyıla tarihlenen Türk aristokrasi zümresine mensup beylere ait mezarlarda, üzerlerinde kırmızı, yeşil ve sarı renklerde üç ayrı kat kıyafet bulunan iskeletlerin bulunmuş olması[927] bu bilgiyi teyit eder bir mahiyet taşır.

Sarı, kırmızı ve yeşil renkler gerek tek başlarına gerekse diğer bazı renkler ile birlikte umumiyetle bayrak ve sancaklarda yer almışlardır. Nitekim Osmanlılarda da beyaz, sarı, kırmızı ve yeşil renkler Osman Bey'den başlayarak bayrak ve sancaklarda yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır[928]. Bu bağlamda Macaristan seferine çıkan orduyu kumanda eden Sadrazam İbrahim Paşa'ya (1493-1536) beyaz, sarı, kırmızı ve yeşil renklerde sancak ve bayrak verilmiş olması bu renklerin sancak ve bayrak renkleri olarak ne kadar yaygın bir biçimde kullanıldığını göstermesi açısından önemlidir[929].

Sarı, kırmızı ve yeşil, Osmanlılarda, paşa ve vezir sancaklarında, "Osmanlı Devlet Arması" başta olmak üzere, pek çok sancak ve nişanda yaygın olarak kullanılmıştır. Nitekim Osmanlılarda devlete üstün hizmetlerde bulunanlar ile savaşlarda kahramanlık gösterenlere, padişah adına, onu temsilen verilen madalyalarda sancağın bu üç renginin yer aldığı görülür[930].

Osmanlılarda padişahın şahsına mahsus olan saltanat sancakları da beyaz, sarı, kırmızı ve yeşil renklerde idi ve bunlar arasında beyaz renkli olanı asıl saltanat sancağı idi. Osmanlılarda Vezîriâzam İbrahim Paşa'ya seraskerlik beratı verilinceye kadar saltanat sancakları dört tane iken o tarihten itibaren yediye çıkarılmıştır. *Kavânîn-i Osmanî ve Râbıta-i Âsitâne* adlı eserde padişahın ve serdarın ardınca giden bu yedi sancaktan ilk sancağın baş sancak olup beyaz renkte olduğu, ikincisinin yeşil, üçüncüsünün kırmızı, dördüncüsünün ise sarı renkli olduğu belirtilir[931].

---

927 Genç, **Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil**, s. 51, 52, 53, 77.
928 A. e., s. 51, 52, 56; Ali Miralay, "Bayrağımız ve Ay Yıldız Nakşı", **Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası**, İstanbul 1333, No: 46, 48, s. 202.
929 Fuat Köprülü, "Bayrak"madd., **DİA**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, c. V, s. 417.
930 Genç, a. g. e., s. 57, 58, 61.
931 A. e., s. 56, 57; Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, s. 231, 232.

Minyatürde padişahın hemen sağ yanında bulunan vezirler sahip oldukları görev itibarıyla padişah adına, onu temsilen yürütme görevini yerine getirerek sultanın yürütme kanadını temsil ederler. Bu sebeple birer saltanat temsilcisi olan vezirlerin saltanat renkleri ile resmedilmiş olmaları oldukça manidardır. Vezirlerin giymiş oldukları kaftanların renklerinin padişaha yakından uzağa doğru beyaz, sarı, kırmızı ve sarı renk sırasını takip ederek resmedilmiş olmaları da oldukça manidardır. Zira bu sıralama *Kavânîn-i Osmanî ve Râbıta-i Âsitâne* adlı eserde padişah sancaklarının, padişaha yakından uzağa doğru, beyaz, yeşil, kırmızı ve sarı renk sıralaması ile yerleştirilmiş olduğu bilgisiyle örtüşür.

Kompozisyonda iktidar vurgusu her biri birer hükümdarlık ve merkez sembolü olan dağ, otağ, altın taht, halı ve sâyebân gibi unsurların varlığı ile de hayat bulur. Sahnede yer alan dağ unsuru, merkeze, dağ eteğinde kurulan Türk Yurduna, yeri ve göğü birleştiren direğe ve yiğitlik mefhumuna yaptığı vurgu ile iktidarı taltif edici bir mahiyet taşır.

Otağ-ı hümâyun ise Osmanlı padişahının saray dışındaki kudret ve görkeminin simgesi, gezici bir saray, bir merkez olup Türk kozmolojik sisteminde yerin ve göğün birlikteliğini ve devleti temsil eder. Otağ ayrıca hükümdarlık ve hanedanın birliğinin sembolü olup kudret ve zafer gibi çoklu anlam katmanlarını barındırması ile sahne içerisinde mevcut olan iktidar vurgusunu pekiştirir. Bu otağın padişah otağlarına özgü bol tezyinatlı, altın işlemeli ve kırmızı renkte oluşu, tepe kısmının güneşi ve hükümdarlığı temsil eden altın renge sahip olması, güneşi ve dolayısı ile hükümdarı sembolize eden şemse motifleri ile tezyin edilmiş olması da iktidar olgusu açısından anlamlıdır.

Sâyebân unsuru da hem hükümdarın şahsı hem de hükümdarlık otoritesi için kullanılan bir sembol olması hasebi ile iktidar vurgusu yapan unsurlardan bir diğeridir. Bu unsurun yoğun tezyinî unsurlar barındırmış olması da hükümdar otağlarına özel bir durum olması itibari ile aynı vurguyu devam ettirir.

Padişahın tahtı da sahne içerisindeki iktidar vurgusu içeren unsurlardandır. Tahtın yapmış olduğu bu vurguya padişah figürünün ele alınacağı bölümde ayrıntılı bir şekilde değinilecektir.

Tahtın altına serili olan halı da aynı bağlamda ele alınması gereken bir başka unsurdur. Zira halı, Türk hükümdarının yeryüzündeki hâkimiyetini sembolize eder. Bu halının hükümdarlara özgü bir renk olan kırmızı renge sahip oluşu, sultanlara yaraşır şekilde yoğun tezyini unsurlar içermesi de iktidar olgusu bağlamında anlamlıdır. Halının tam orta kısmında (göbeğinde) Türklerde güneşi ve hükümdarı simgelediği bilinen şemse motifinin olması, bu motifin dağ, otağ, taht, padişah gibi merkez ve hükümdarlık sembolleri ile aynı dikey eksen üzerinde yer alıyor olması da bir iktidar vurgusu içeriyor gibi görünmektedir. Bu bağlamda bahsi edilen şemse motifinin dikey eksende yer alan diğer unsurlar gibi kompozisyona bir merkez sembolü olarak yerleştirilmiş olabileceği düşünülmektedir.

İktidar bağlamında göze çarpan son unsur padişahın tahtının hemen arkasında yer alan silahtar ağanın elinde tutmuş olduğu altın kılıçtır. Türk devlet geleneğinde hükümdar ile bütünleşmiş bir unsur olan kılıç, hükümdarın en kutlu eşyası olup yiğitliğin, dünya hâkimiyetinin, devletin, kuvvet ve iktidarın sembolüdür. Bu minvalde mücevher kılıçlarla, hançerler tören alaylarındaki ihtişam düzeninin değişmez birer parçalarıdırlar. Mevcut minyatürde yer alan kılıç da böylesi bir geleneksel törenin parçası olması itibarıyla geleneğin sürekliliğine ve devamına atıf yapar. Bu kılıcın altın olması da aynı vurguyu pekiştirir. Zira defaten belirtildiği gibi altın bir hükümdarlık sembolüdür.

Padişah Figürü:

İki sayfa halinde tasarlanmış olan minyatürde padişah tüm sahneye hâkim olacak şekilde kompozisyonun sağ üst köşesine konumlandırılmıştır. Kırmızı otağının tam ortasında yer alan padişah, şemse formundaki yüksek arkalığa sahip altın tahtında, sırtı pembe bir yastığa dayalı şekilde bağdaş kurarak oturur. Üzeri geometrik desenlerle tezyin edilmiş olan bu taht koltuk tipinde olup tek basamaklıdır. Padişahın üzerine oturmuş olduğu zemin kırmızı renkte olup üzerinde altın ile yapılmış tezyini unsurlar yer alır. Bu kırmızı zemin makad örtüsü olmalıdır.

Nakkaşın padişahı resmederken aynı olayın anlatıldığı *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSM, H. 1339) vr. 16b'de ki kalıbı kullanmış olduğu fark edilir. Her iki minyatürdeki padişah figürü için yapılmış olan eskizler üst üste

konulduğunda bu iki kalıbın birbiri ile örtüştüğü görülür. İki kalıp arasındaki tek fark, mevcut minyatürde padişahın elinde mendil olmamasıdır.

Çizim 50

Sultanın başında resmî törenlere özgü bordo tepelikli mücevveze sarık bulunur. Sarığın üzerinde bir adet ucu aşağı doğru sarkan siyah püsküllü bir sorguç, bir adet ise tüy sorguç yer alır (bkz. Ç. 50).

Osmanlı padişahları merasim esnasında, kabul günlerinde ve tahta çıktıkları vakit başlarına Horasanî, Mücevveze, Selimî veya Yusufî denilen serpuşlardan birini giyerler ve bu merasim serpuşlarının üzerine bazen bir, bazen iki ve hatta üç sorguç takarlardı. Mevcut kabul sahnesinde padişahın, üzerinde iki adet sorguç bulunan mücevveze bir sarık ile resmedilmiş olması bu gerçeği yansıtır mahiyettedir.

Sultan üzerinde altın ile yapılmış desenlerin olduğu uzun kollu sarı renkli gömleğinin üzerine, belinde kemeri olan kısa kollu turuncu renkli, bir entari giyer.

Üzerinde altın ile yapılmış desenlerin yer aldığı bu entarinin her iki kol ağzında yeşil renkte biyeler bulunur. Padişah bu entarinin üzerine, sırma çaprastları olan, altından yapılmış şemse motifleri ile tezyin edilmiş lacivert renkli kolsuz bir tören kaftanı giyer.

Dörtte üç profilden resmedilmiş olan sultan beyazlamış bıyığı ve sakalı, yorgun yüz ifadesi ile ilerlemiş yaşını yansıtır. Nakkaşın sultanı yorgun ve yaşlı bir portre ile resmetmiş olması tıpkı *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSM, H. 1339) vr. 16b'deki gibi belgeleyici ve gerçekçi bir yön içerir. Zira Sultan Süleyman'ın nikris hastalığı, çıkmış olduğu bu son seferi esnasında oldukça şiddetlenmiştir. Mevcut portrede padişahın yüzündeki bu solgun ve yorgun ifade kendisinin ilerlemiş olan yaşını ve o süreçte geçirmiş olduğu hastalıktan dolayı yaşadığı yorgunluğu yansıtır.

Sultanın son derece ifadesiz olan portresi ikonik tarzda resmedilmiştir. Kanunî ne zayıf ne de şişman olan kilosu ve kemerli burnu ile tarihi kaynaklarda kendisi ile ilgili verilen fizyolojik bilgileri yansıtır şekilde resmedilmiştir.

Padişah figürü, gerek üzerinde oturduğu taht, gerek duruş biçimi gerek üzerine giymiş olduğu kıyafetler gerekse portre özelliği ile *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSM, H. 1339) vr. 16b'de ki portre kalıbını yansıtır.

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Padişah figüründe iktidar vurgusu açısından dikkati çeken ilk hareket sultanın tüm sahneye hâkim olacak şekilde kompozisyonun sağ üst köşesine konumlandırılmış olmasıdır. Onun kompozisyon içerisindeki bu konumu kendisinin sahne içerisindeki ayrıcalıklı ve yüksek konumuna atıf yaparak iktidarın altını çizer.

Sahne içerisinde padişahın kimse ile temas etmeyen bakışları ve sahip olduğu ikonik portresi de sultanı ulaşılmaz ve ideal bir figüre dönüştürerek bir iktidar vurgusu içerir.

Padişahın giymiş olduğu kıyafetler de iktidarın altını çizen bir mahiyet taşır. Zira hükümdarın kaftan ile tasvir edilmesi bir iktidar vurgusu içermekte olup bu kıyafetlerin altınlı ve tezyinli olması da aynı vurguyu devam ettirir.

Padişahın beline takmış olduğu hükümdarlık ve hâkimiyet sembolü olan kemer, başına takmış olduğu resmî törenlere mahsus olan mücevveze sarık da iktidar

vurgusunu pekiştiren unsurlar arasındadır. Bu sarığın üzerinde yer alan sorguçlarda egemenlik, güç, saltanat, hükümdarlık ve iktidar sembolü olmaları ile bu bağlamda düşünülmesi gereken bir başka unsurdur.

Taht da bir hükümdarlık ve egemenlik sembolüdür. Bu tahtın altın olması, yüksekçe olan ve padişahın tam başının üzerine tekabül eden arkalığının hükümdarlığı, güneşi sembolize eden şemse formunda olması onu hükümdarlara özgü kılar.

Tahtın bir merkez sembolü oluşu ve Türklerde altın tahtın kâinatın merkezinde olduğu inancı, mevcut minyatürdeki yeri göğü birleştiren hükümdar olgusu ile birlikte düşünüldüğünde, bu tahtın kompozisyonda aynı vurguyu devam ettiren bir mahiyet taşıyor olabileceğini düşündürtür. Zira minyatürdeki taht, kırmızı otağın tam ortasında, yer-su ve gök sahası arasında, bahsi edilen dikey aks üzerinde yer alarak bir kez daha padişahı yeri ve göğü birleştiren bir figür olarak ön plana çıkarır.

Padişahın arkasını yaslamış olduğu yastık (minder) da bir hükümdarlık simgesidir. Bu unsur geleneksel padişah portre kalıbının bir parçası olması dolayısı ile kompozisyonda geleneği devam ettiren bir unsur olarak iktidara ve onun sürekliliğine vurgu yapar. Padişahın bağdaş kurarak oturması da bu geleneksel kalıbın bir parçası olması itibarıyla aynı bağlamda değerlendirilebilecek bir olgudur.

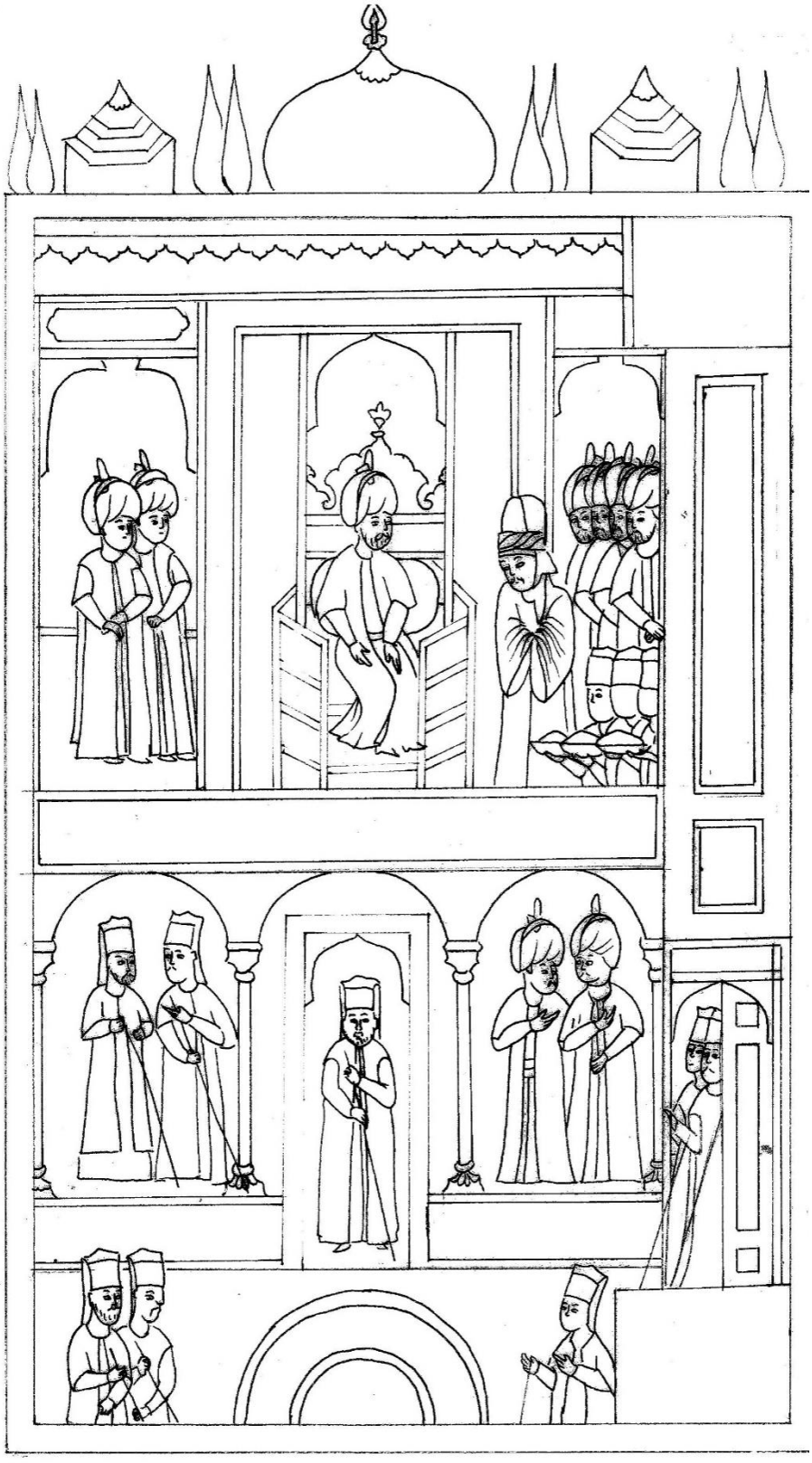
Sultanın beyaz sakalla tasvir edilmiş olması da iktidar bağlamında ele alınması gereken bir detaydır. Zira Türklerde beyaz sakal bilgelik sembolü olup bilgelik ise bir sultanda olması gereken en önemli özelliklerden biridir[932].

[932] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 72, 316; Memiş, **Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Bazı Kesitler**, s. 65, 66, 67, 72.

2. 2. 2. 2. Sarayda Kabul

Sarayda gerçekleşen elçi kabulü sahneleri *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 332a, 503a, 603a; *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 14b'de yer alır. Bu 4 minyatür arasından tez kapsamında *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 503a, 603a ve *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 14b'nin analizleri yapılmıştır.

Resim 29*: Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 503a.



Çizim 51

Eser Adı: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517)

Vr. No: 503a

Tarih: 1518

Nakkaş: Nakkaş A

Ölçüler: 23×14,5 cm.

Konu: Kanunî Sultan Süleyman'ın Halep'teki sarayda Hicaz'dan sorumlu Mekke şerifinin elçisini huzura kabulü.

Kanunî Sultan Süleyman, 1548-1549 yılında 2. İran Seferi'ne çıkmıştır[933]. Bu sefer sırasında padişah 25 Kasım 1548 Pazar günü Halep'e geçerek bütün kışı burada geçirmiştir. Halep'te 6 ay 10 gün kaldıktan sonra 6 Haziran 1549 Perşembe günü Diyarbekir'e gitmek üzere ordu-yu hümâyun ile birlikte buradan ayrılmıştır[934].

Mısır'ın 1517 yılında Yavuz Sultan Selim tarafından fethinin ardından Hicaz, kutsal şehirleri Mekke ve Medine ile birlikte kendi isteği ile Osmanlı himayesi altına girmiştir. Mevcut sahnede Hicaz elçisinin Kanunî'ye olan bu ziyareti, efendisi Hicaz emîrinin Osmanlı sultanına olan bağlılığını göstermek için gerçekleştirilmiş ve *Süleymannâme*'nin metnine göre bu olay 1548-1549 yılının kışında Halep'te vuku bulmuştur. Hicaz büyükelçisinin Hicaz emîri adına sultana hediyeler sunarak ayrılmasının ardından Kanunî, Şiî baskınına karşı padişahtan yardım isteyen bir başka Müslüman yönetici Cengiz Han'ın (1162-1227) torunu Taşkent (Özbek) emîrinin göndermiş olduğu elçiyi huzura kabul etmiştir. Esin Atıl, Kanunî Sultan Süleyman'ın bir başka Müslüman hükümdar olan İran şahı ile olan savaşının hâlihazırda devam ettiği bir süreç içerisinde bahsi geçen Müslüman hükümdarların bağlılık yeminlerinin bir parçası olarak gerçekleştirdikleri bu elçi ziyaretlerinin oldukça önemli ve manidar olduğunu belirtir[935]. Bu durum Osmanlı sultanının Safevîler karşısında giriştikleri mücadelede diğer Müslüman liderlerin kendilerini desteklediklerini ve yapmış

[933] Öztuna, **Kanunî Sultan Süleyman**, s. 132; Gökbilgin, **Kanunî Sultan Süleyman**, s. 95.
[934] Öztuna, a.g. e., s. 133; Güler, **Demir Kuşaklı Cihângir Süleymânnâme**, s. 483, 485.
[935] Atıl, **Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, s. 201.

oldukları bağlılık yeminleri ile birlikte Osmanlı sultanını tüm Müslümanların lideri olarak görüp, desteklediklerini gözler önüne serer.

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Dikey olarak tasarlanmış olan sahnenin sağ üst ve sol üst köşesinde içerisinde nesta'lik hat ile Farsça olarak kaleme alınmış metinlerin yer aldığı iki yazı kutucuğu bulunur. Üstteki kutucukta:

"Mekke'nin sultanı ve Araplar'ın padişahı tarafından bizim için saygılı ve asil soylu bir seyyid geldi"

Alttakinde ise:

"Tahtın bulunduğu dergâha girdi ve kendi kafasını tahtın altına koydu" anlamına gelen ibareler yer alır.

Sahne Halep'te bulunan bir sarayda gerçekleşmektedir (bkz. R. 29, Ç. 51). Eserin Topkapı Sarayı Arz Odası'nda gerçekleşen elçi kabullerinin resmedildiği 332a, 471b ve 519a'da yer alan minyatürlerine bakıldığında, 503a'da resmedilen mekânın bu minyatürlerdeki Topkapı Sarayı Arz Odası'nın özelliklerini yansıttığı görülür. Bu durum nakkaşın bu mekânı tasarlarken Topkapı Sarayı Arz Odası'nın resmedildiği minyatürleri kendisine örnek olarak almış olduğunu gösterir.

Dikey olarak tasarlanmış olan kompozisyon, üst üste yerleştirilmiş 3 yatay mekân ile sahnenin sağına dikey olarak yerleştirilmiş ince uzun bir koridordan müteşekkildir (bkz. Ç. 52). Aşağıdan yukarıya doğru kurgulanmış olan kompozisyonun en altında, ortasında yuvarlak bir havuzun yer aldığı yeşil bitkilerden müteşekkil bir avlu yer alır. Havuzun sağında ve solunda başlarında yeniçeri börkü olan elleri asâlı üç kapı ağası bulunur. Bu üç figür sahip oldukları el ve kol hareketleri ile adeta birbirleri ile iletişim halindedirler.

Havuzlu avlunun hemen üstünde, cepheden resmedilmiş sütunlu ve üç kemerli bir revak yer alır. Revakın tam orta kısmında sivri kemerli bir kapı bulunur. Bu kapının tam ortasında seyirci ile adeta göz teması kuran, yüzü seyirciye dönük olacak şekilde cepheden, ifadesiz bir portre ile resmedilmiş, iki eli ile asâsını tutarak hareketsiz halde

ayakta duran bir kapı ağası yer alır. Kapının sol tarafında sahip oldukları el ve kol hareketlerinden birbirleri ile sohbet halinde oldukları anlaşılan yeniçeri börklü, ellerinde asâlar tutan iki kapı ağası görülür. Kapının sağ tarafında ise birbirleri ile sohbet halinde olan bordo tepelikli, mücevveze sarıklı, devlet erkânına ait oldukları düşünülen iki figür yer alır.

Revaklı mekânın hemen üstünde, büyük mavi bir kubbe ve bunun iki yanında sivri külâhlı, konik çatılı iki küçük kulenin yer aldığı bir saçağı olan arzın gerçekleştiği mekân yer alır. İç kesit olarak resmedilmiş olan mekânda, kubbe ve kulelerin kompozisyonun ana çerçevesinin dışına taşacak şekilde sayfanın marjına yerleştirilmiş olduğu görülür.

Padişah tüm sahneye hâkim olacak şekilde sahnenin üst kısmında, orta aks üzerinde yer alır. Sultan kompozisyonun bu kısmında, mavi kubbenin ve kemerli bir nişin hemen altına gelecek şekilde yerleştirilmiş olan altın tahtında, Avrupalı hükümdarlar gibi otururak resmedilmiştir. Altıgen formlu bu tahtın, üç dilimli taca benzeyen yüksekçe bir arkalığı bulunur.

Padişahın hemen solunda (kompozisyona göre sağda), bir Bursa kemerinin altında, elleri önlerinde bağlı olacak şekilde ayakta duran dört vezir yer alır. Başlarında bordo tepelikli beyaz mücevveze sarıklar olan bu vezirlerin altın ile tezyin edilmiş lila, sarı, kırmızı ve mavi renklerde kaftanlar giydikleri görülür.

Vezirlerin hemen solunda Hicaz elçisi yer alır. Bordo renkli bir külah ve üzerine sarılmış beyaz bezden müteşekkil bir başlığa sahip olan bu elçi, yeşil renkli, uzun ve bol bir cübbe giyer. Esin Atıl, bu giysinin karakteristik bir Arap kıyafeti olduğunu belirtir[936]. Hicaz elçisi padişaha olan saygı, hürmet ve bağlılığını belirtir şekilde iki eli önünde bağlı, başı hafifçe sağa eğik, gözleri yere bakacak şekilde resmedilmiştir.

Elçinin giymiş olduğu cübbenin yeşil renkli olması üzerinde durulması gereken bir husustur. Zira yeşil ve gök renkte giyim İslâmiyet'te oldukça yaygındır[937]. Bu renk Hazreti Peygamber'in üç sancağından birinin rengi olması hasebiyle manevî bir anlam

[936] Esin Atıl, a.g. e., s. 201.
[937] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 117.

kazanmış, Müslüman Türklerin hayatında müstesna bir yer işgal etmiştir[938]. Din, iman ve ebediyeti simgeleyen yeşil, İslâm dininde peygamber ailesinin ve ehl-i beytin de simgesi olmuştur. Bu renk günümüzde de seyitliğin alâmeti olarak kullanılmaktadır[939]. Yeşil rengin Türk ve İslâm geleneğindeki bu sembolik anlamları göz önünde bulundurulduğunda Müslümanlarca özel bir öneme sahip olan Mekke şehrinin şerifini temsil eden elçinin yeşil renkli bir cübbe giymiş olması anlamlıdır.

Elçinin hemen sağ alt kısmında, yeniçeri börklü üç saray hizmetlisi görülür. Ellerinde ağzı kapalı altın sahanlar tutan bu hizmetliler elçinin getirdiği hediyeleri sultana sunarlar.

Padişahın hemen sağında (kompozisyona göre solda) başlarında bordo tepelikli beyaz mücevveze sarık, üzerlerinde bordo ve turuncu renklerde tören kaftanları olan iki iç oğlan yer alır. Bursa kemerinin altına tekabül edecek şekilde konumlandırılmış olan bu figürlerin elleri önlerinde bağlı olacak şekilde saygı ile ayakta durdukları görülür.

Kompozisyonun en sağında, sahneye dikey olarak yerleştirilmiş ince uzun bir alan yer alır. Reha Güney, bu mekânın üstü pencereli bir kapıdan geçilen koridor olduğunu belirtir[940]. Bu alanın en alt kısmında üzerinde kafesli bir pencerenin yer aldığı, bir kanadı açık olacak şekilde resmedilmiş, tepesi sivri kemerli bir kapı yer alır. Elleri asâlı, yeniçeri börklü iki kapı ağasının bu kapının arkasından dışarıdaki avluya baktıkları görülür.

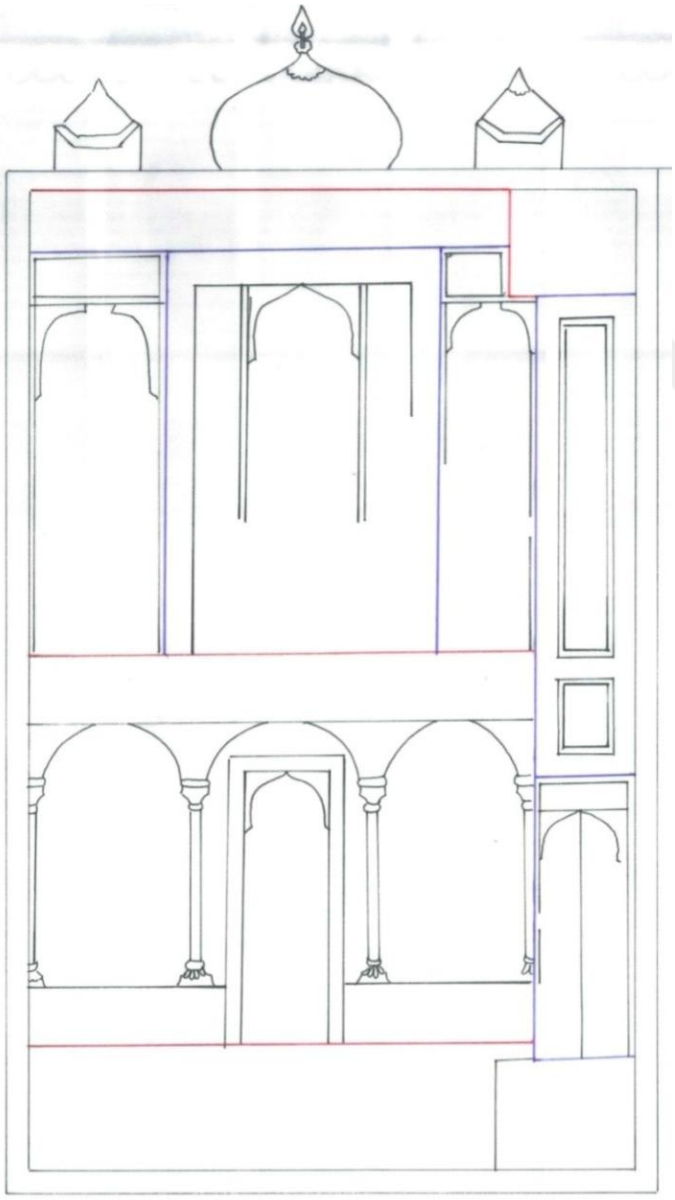
Sahnede dikkati çeken en önemli unsur, mimarî öğelerin tamamının geometrik desenlerle tezyin edilmiş olmasıdır. Nakkaş bu mimarî unsurlarda gerçekçilik yerine tezyini anlayışı benimsemiştir. Bu geometrik tezyinat, gerçekleşmekte olan kabul töreninin önemine ve ciddiyetine paralel olarak mekânda ciddiyetli ve ağır başlı bir hava oluşturur.

---

[938] Genç, **Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil**, s. 31.
[939] Küçük Tursun, "Türk Atasözlerinde Renkler", **Renk Kitabı**, s. 41; Genç, a.g. e., s. 33.
[940] Günay, "Süleymannâme Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 5**, s. 132.

Kompozisyon Kurgusu ve Renk:

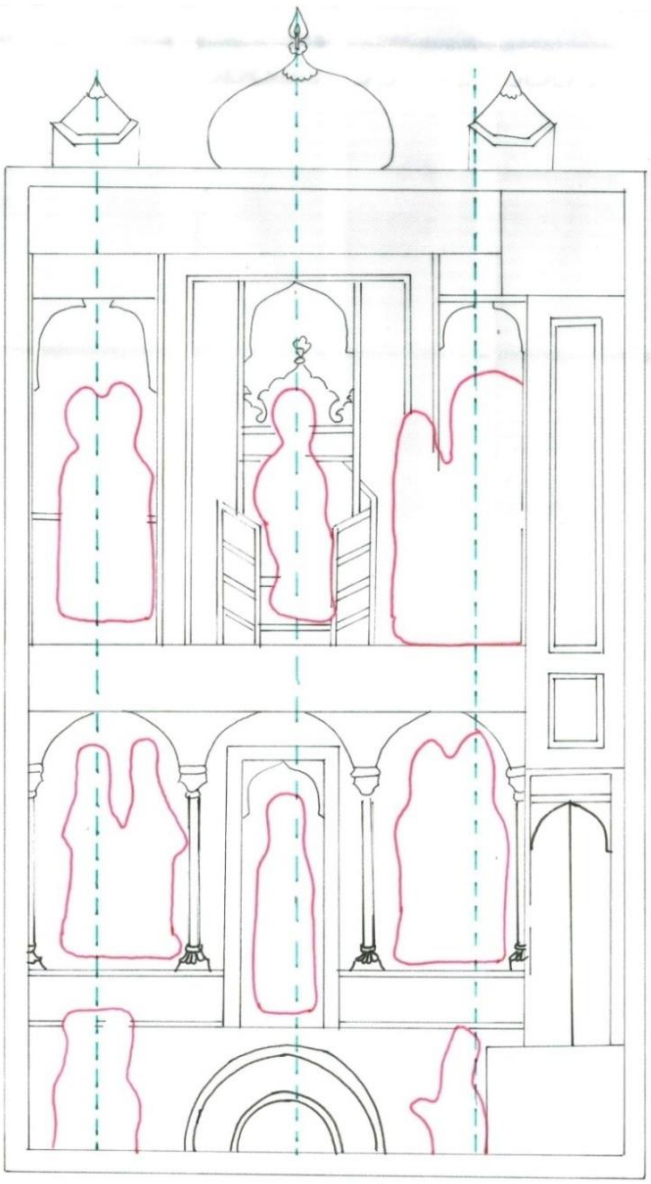
Tek sayfa olarak tasarlanmış olan minyatür genel olarak dikey bir kurgu içerir. Bu dikey kurgu kendi içerisinde yatay ve dikey paftalara ayrılmıştır. Kompozisyon, üç yatay ve bir dikey mekândan meydana gelmiştir. Yatay ve dikey olarak tasarlanmış bu mekânlar da yer yer kendi içlerinde ayrı ayrı paftalara bölünmüşlerdir. Yatay paftalardan birini oluşturan kabulün gerçekleştiği en üstteki kubbeli mekân, kendi içerisinde üç dikey paftaya bölünürken kompozisyonun sağında yer alan dikey konumlu mekân ise kendi içerisinde iki dikey bölüme ayrılmıştır (bkz. Ç. 52).



Çizim 52

Bu yatay mekânlar aşağıdan yukarıya (önden arkaya) doğru sırası ile ortasında dairevî bir havuzun yer aldığı yeşillikli avlu, sütunlu kemerli revak ve kubbe ve konik çatılı kulelerden müteşekkil saçağı olan Arz Odası'dır. Mekânın sağında yer alan dikey pafta ise daha önce de belirtildiği gibi Reha Güney'e göre avluya açılan kapısı olan bir koridordur.

Kompozisyonda başlangıç noktası mavi kubbenin tam ortasından geçen bir dikey simetri ekseni görülürken, Arz Odası ile sütunlu revakın da kendi aralarında bir yatay simetri ekseni içerdiği görülür (bkz. Ç. 53)



Çizim 53

Bu iki mekânın kendi aralarında tesis edilmeye çalışılan simetri gerek mimarî formlar gerek pafta sayısı gerekse figürlerin yerleşimlerinde net bir şekilde müşahede edilir. Nitekim arzın gerçekleştiği mekânda görülen iki Bursa kemeri ve bir sivri kemerli nişten oluşan üçlü mekânsal paftalamanın, bu mekânın tam altındaki revaklı alanda, üst paftadaki kemerlerle aynı dikey hizaya yerleştirilmiş üç adet yuvarlak kemer vasıtası ile gerçekleştirilmiş olduğu fark edilir. Figürlerin yerleşim yeri de yine kısmen bir simetri gösterir. Zira üstteki figürlerin mukabili olarak alt paftada yukarıdaki figürlerle aynı hizaya yerleştirilmiş figürler görülür.

Figürler kompozisyon içerisinde yatay sıralar halinde yer alırlar. Dikey kurgulu kompozisyon içerisindeki yatay dizilimli bu figür sıraları kompozisyonda bir denge unsuru oluşturur (bkz. Ç. 54).

Çizim 54

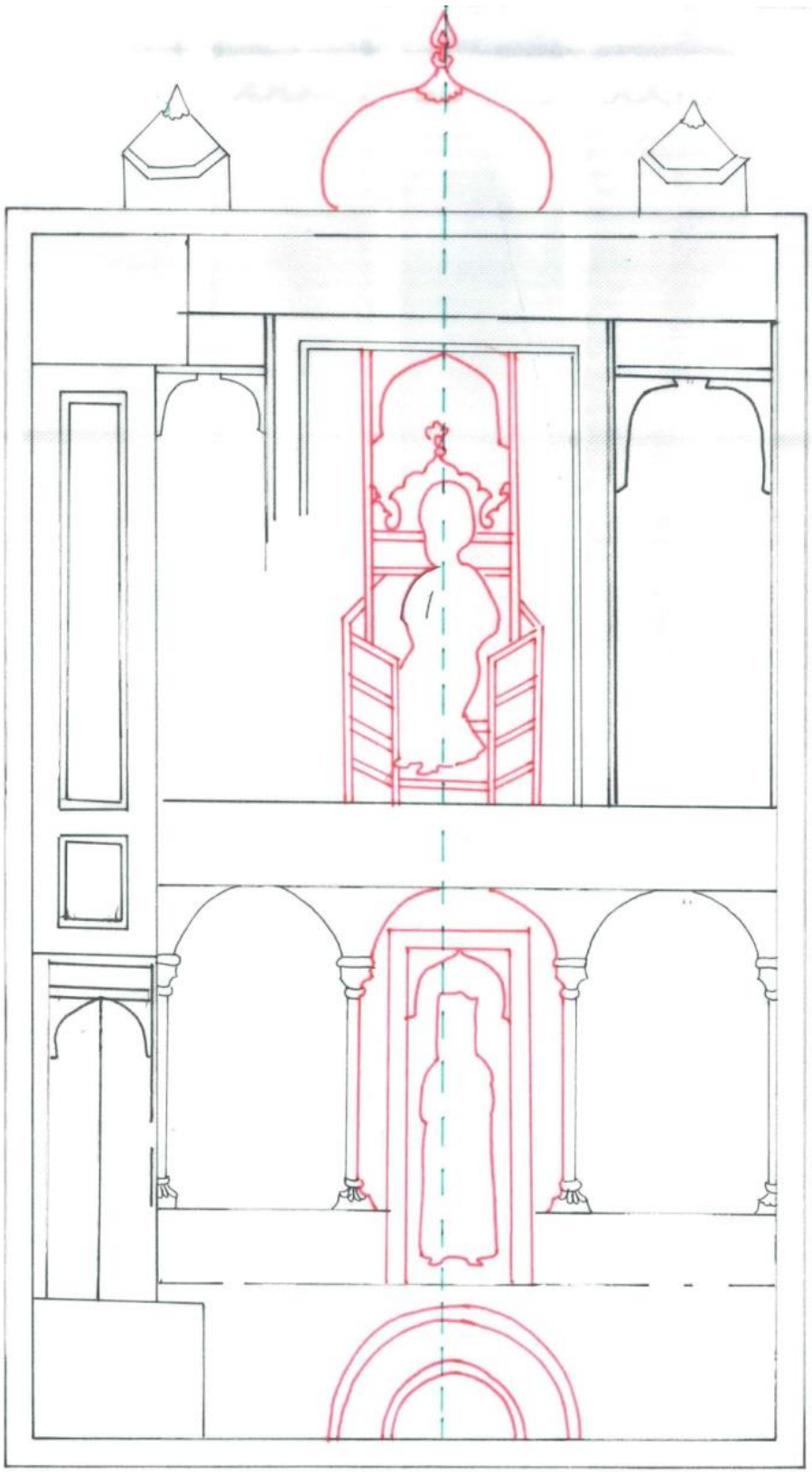
Kompozisyonda figürler üzerinden dikkati çeken bir başka husus, figürlerin dinamizminde görülen değişim halidir. Zira sahnede arzın gerçekleştiği mekânda yer alan figürlerdeki sakin ve ağırbaşlı halin kompozisyonun alt kısmında yer alan figürlerde müşahede edilmediği görülür. Ana kapının önünde duran kapı ağası istisna olmak üzere gerek avluda gerek koridor kapısının ağzında gerekse revakların altında yer alan, el ve kol jestleri ile birbirleri ile iletişim halinde oldukları anlaşılan figürlerin oldukça dinamik bir yapıya sahip oldukları görülür.

Sahnenin renklendirilmesinde nakkaşın genel olarak soğuk renkleri tercih ettiği dikkati çeker. Soğuk renklerin baskın olarak kullanıldığı kompozisyonda padişahın dış kaftanında sıcak bir renk olan sarı rengin tercih edilmiş olması oldukça manidardır. Zira soğuk renkler kendini gözden uzağa atarken sıcak renkler göze yakınlaşırlar. Nakkaş böylesi bir hareketle mekânı geriye atıp padişahı öne çıkararak seyircinin bakışını padişaha yönelten bir hareket gerçekleştirir.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Minyatürün konu olarak elçi kabul sahnesini ele alıyor olması bir iktidar vurgusu içerir. Zira cülûs, sünnet şölenleri, geçit alayları ve elçi kabulleri gibi törenler padişahın kendi kudretini ve gücünü gözler önüne serdiği sahalardır.

Minyatürde kompozisyon kurgusuna bakıldığında, sahnenin tam ortasından geçen dikey bir hat boyunca birbirleri ile yöndeş sembolizme sahip unsurların ard arda yerleştirilmiş olmalarının bir anlam katmanı oluşturdukları göze çarpar (bkz. Ç. 55). Mavi kubbe ile başlayan bu dikey aks sonrasında kemerli niş, padişah, altıgen fomlu altın taht, Arz Odası'na giriş kapısı, kapı ağası ve son olarak yeşil avlunun tam ortasında yer alan dairevî formdaki bir havuz ile sona erer. Sahnenin tam ortasından geçen dikey aks ve üzerinde yer alan unsurların sembolik anlamları göz önünde bulundurulduğunda bu dikey kurgunun Türklerdeki Demir Kazık, Kutup Yıldızı, yeri göğü birleştiren direk ve merkez kavramlarını çağrıştırdığı fark edilir.



Çizim 55

Eski Türk inanışında Kutup Yıldızı evrenin merkezinde ruh âlemi ile madde âlemini birleştiren bir kutlu kapı[941], göğün kapısı[942] olarak görülmüştür. Türklerde gök-yer-yeraltından müteşekkil olduğu düşünülen üçlü evren anlayışında, bu üçlü katmanın tam ortasından geçerek onları birbirine bağlayan dikey aksın da Kutup Yıldızı olduğuna inanılmıştır. Türklerde sultan, Türk'ün yurdu ve dahi sultanın sarayının evrenin merkezinde yer aldığına inanılmış bu bağlamda da sultanın bu üçlü katmanı bir araya getiren, yeri ve göğü, dünya ve ukbâyı birleştiren bir Kutup Yıldızı olduğuna inanılmıştır. Türk sultanının bu üçlü evren kozmolojisinde gök ve yer altının tam ortasında, evrenin merkezindeki tahtında oturduğu görüşü benimsenmiştir.

Tüm bu bilgiler eşliğinde düşünüldüğünde aynı zamanda bir halife olan Kanunî Sultan Süleyman, sahip olduğu bu özelliği ile dünyevî ve manevî bir lider olarak yeri ve göğü, dünyayı ve ukbâyı birbirine eklemleyen, bu ikisi arasındaki dengeyi kuran bir merkez hükmündedir.

Bahsi geçen dikey hat boyunca üst üste sıralanmış unsurların her biri sahip oldukları sembolik anlamları ve bir arada aynı dikey hat üzerinde bulunmaları ile bir bütün olarak bu anlamı destekler bir kurgu oluştururlar. Bu unsurların sahip oldukları sembolik anlamlara yukarıdan aşağıya doğru sırası ile değinildiğinde bahsedilen durum açık bir şekilde gözler önüne serilir.

Kubbe göğü, manevî âlemi, samâvatı ve merkezi sembolize eden bir unsurdur. Mavi renge sahip olması da bu anlamı pekiştirir. Zira mavi Türklerde göğü ve ilâhî olanı sembolize eder. Bu durumda mavi renk ve kubbe birlikteliği göğe, ilâhî olana ve merkeze atıf yapan bir unsur olarak sahne içerisinde yer alıyor olmalıdır. Mavi kubbenin hemen altında yer alan sivri kemerli niş de tıpkı kubbe gibi göğü, manevî âlemi, semavatı ve merkezi sembolize eder.

Bu kemerli nişin hemen altında, altın tahtında, sarı kaftanı ile oturan padişah figürü de sahip olduğu tüm unsurlarla birlikte bir bütün olarak merkezi sembolize eder. Zira Türklerde padişah merkezi, yeri göğü eklemleyen Kutup Yıldızı'nı sembolize

[941] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 128, 214, 231.
[942] Gültepe, **Türk Mitolojisi**, s. 446.

ederken üzerine giymiş olduğu kaftanın sarı rengi de Türklerde merkezi ve vatanı sembolize eden[943] bir renk olması itibarıyla aynı anlamı pekiştirir.

Padişahın üzerinde oturmuş olduğu bol tezyinatlı altın taht da egemenlik, hükümdarlık ve merkez sembolüdür. Tahtın altıgen formda olması ve şemse formlu bir arkalık içermesi de gök ve merkez sembolizmiyle bağlantılı unsurlardır[944].

Tahtın arkalığında görülen ve *Süleymannâme*'nin diğer minyatürlerinde de kullanılan, biçim olarak Selçuklu tacına benzeyen üç dilimli taht arkalığı[945], Hz. Süleyman'ın tahtının altın kaplamalı ve taçlı olduğu[946] bilgisi ile birlikte düşünüldüğünde anlamlı bir birliktelik oluşturur. Kanunî Sultan Süleyman'ın isminin Hz. Süleyman'a istinaden verildiği[947] ve kendisinin zaman zaman Hz. Süleyman'a benzetildiği düşünüldüğünde bu ikonografinin Hz. Süleyman'ın tahtına atıf yapan bir anlam katmanı içeriyor olabileceği fikri akla yatkın gelmektedir. Bu ise mevcut minyatürde, Kanunî ve Hz. Süleyman arasındaki analoji üzerinden inşa edilmeye çalışılan bir görsel dilin var olduğunu düşündürtür.

Süleymanâme'nin metninde de Kanunî ve Hz. Süleyman arasındaki analoji, sıkça işaret edilen bir husus olmuş bu bağlamda Kanunî'nin tahtı sıkça Hz. Süleyman'ın tahtı ile özdeşleştirilmiştir. Nitekim *Süleymannâme*'nin mevcut minyatürü konu edinen 503b'de yer alan metninde de aynı analojinin "Dünyada olan tacını bağışlasan da senin arkanda Süleyman'ın tahtı var" ve "Senin Süleyman'ın tahtında olman Osmanlı adalet ve geleneklerini şöhretlendirdi" şeklindeki ibareler ile devam ettirilmiş olduğu görülür. Bu durum sahnede yer alan tahtın Hz. Süleyman tahtına atıf yapan bir ikonografi ve anlam katmanı içeriyor olduğuna dair yapılan tespitin, eserin metinde de bir karşılığı olduğunu gözler önüne serer.

---

[943] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 39, 46; Durbilmez, **Türk Dünyası Kültürü**, s. 74; Von Gabain, "Renklerin Sembolik Anlamları", **Türkoloji Dergisi**, s. 107; Genç, a. g. e., s. 35; Küçük Tursun, a. g. m., s. 22.

[944] Bu bahis *Süleymannâme*'nin vr. 346a'da yer alan minyatürünün analiz edildiği bölümde ele alınmıştır.

[945] Özer Pınarbaşı, "Taht Tiplerinin Oluşmasında İnançların Etkisi", **Sanat ve İnanç 1, Rıfkı Melûl Meriç Anısına**, s. 81.

[946] Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 84.

[947] Güler, **Süleymânnâme**, s. 22-24.

Dikey hat boyunca yer alan kapı da mekânın genel kurgusu dikkate alındığında adeta Topkapı Sarayı'ndaki padişahın varlığını temsil eden Bâbüssaâde'ye denk düşer[948]. Bâbüssaâde gerek tekil anlamı gerekse saray kapısına olan atfı ile hükümdarın gücüne işaret eden bir unsurdur[949]. Kapı, bütün yüce makamları simgesel olarak ortaya koyan bir unsur olup hükümdar ve saray ile bağlantılıdır[950].

Bu kapının tam orta kısmında, hükümdarın sürekli olarak hizmetinde bulunarak, ona her türlü yardımda bulunan, misafirleri ağırlayan ve mevcut minyatür de ise saraya ait kapıyı koruma görevini ifa eden kapı ağası da iktidar vurgusu açısından önemlidir. Zira hükümdarın hemen altında, onunla aynı dikey hat üzerinde yer alan bu figür, bir hâkimiyet sembolü olan sarayın kapısını koruma görevini üstlenmesi ve egemenlik ve hükümdarlık sembolü olan asâsı[951] ile kompozisyonda iktidarı taltif edici bir unsur olarak yer alır.

Bu kapı ağasının yüzünün ve bakışlarının seyirciye dönük olarak resmedilmesi de oldukça manidardır. Ağanın son derece kendinden emin, seyirciye doğru yönelen, onun ile göz göze gelmekte bir an olsun tereddüt etmeyen sabit ve donuk bakışları, izleyici üzerinde bir hâkimiyet kurar. Bu hâkim bakış iktidarın ta kendisidir. İktidar, seyirci üzerindeki gücünü bu bakış vasıtası ile inşa ederek, bakışı bir baskı, bir güç unsuru olarak tesis eder.

Aynı dikey hat üzerinde bulunan son unsur olan dairevî formlu havuz da bir başka iktidar ve merkez sembolüdür. Topkapı Sarayı'nda sultanın bulunduğu ve kabuller yaptığı mekânlarda, su motifinin kullanımı çok yaygın olup su ve ırmak (nehir, akarsu) gibi imgeler Osmanlı padişahlarının karaların ve denizlerin sultanı olduğunu, mekânın cennet bahçelerinden biri olduğunu vurgulayan unsurlardır[952].

Bu dairevî havuzun bir merkez ve iktidar sembolü olduğunun anlaşılabilmesi için öncelikle havuz ve saray, kapı ve daire birlikteliğinin içermiş olduğu sembolizme,

---

948 Küçükaşçı, "Topkapı Sarayı'nda Kutsiyet ve Kutsal Mekânlar", **Topkapı Sarayı'nı Anlatmak**, s. 173.

949 H. Canan Cimilli, "Topkapı Sarayı'nın Anıtsal Tören Kapılarındaki Simgesellik, Kapı Kavramı ve Törenler ile Bağlantısı", **Filiz Çağman'a Armağan**, Lale Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 178.

950 Aynı makale., s. 177-195.

951 Çaycı, a. g. e., s. 221, 225.

952 Küçükaşçı, "Topkapı Sarayı'nda Kutsiyet ve Kutsal Mekânlar", **Topkapı Sarayı'nı Anlatmak**, s. 173.

sonrasında da Türk kozmolojisindeki gök, yer ve yer altından oluşan üç katmanlı evren anlayışına değinmek gerekmektedir.

Simgesel nitelikli havuzlar, Asya'da birçok kültür çevresinde sarayın ayrılmaz bir parçası olarak var olmuşlardır. Bu egemenlik simgesinin, saray ve cami mimarîsindeki ortak kullanımı erken İslâmiyet dönemine kadar geriye gitmektedir[953]. Semra Ögel, bu havuzların evrenin merkezi hükmünde bir sembolizm barındırdığını, kubbeli medreselerde kubbenin altındaki havuzun da bu minvalde bir anlama sahip olduğunu belirtir[954].

Havuz unsurunun saray ile birliktelik kazanan bu sembolik anlamının minyatürlerde açık bir şekilde müşahede edildiğini belirten Günkut Akın, tahtında oturan padişah ve önünde yer alan havuzdan meydana gelen geleneksel şemanın merkez ve egemenlik sembolizminin anlamını ve kökenini açıklayacak bir mahiyet taşıdığını söyler[955].

Görüldüğü üzere tahtında oturan padişah ve önünde yer alan havuzdan müteşekkil olan geleneksel şemanın bu minyatürde de kullanılmış olduğu fark edilir. O halde kompozisyonda yer alan havuz mevcut kurguda bir egemenlik sembolü olmalıdır.

Türk kozmolojisinde evren gök, yer ve yer altı olmak üzere üçlü bir katmandan oluşur. Bu kurguda kimi zaman yer altı katmanının bir göl veya deniz ile yer değiştirip[956] onun yerine geçtiği görülür. Yerin derinliklerinden gelerek onun bütün gizemini taşıyan su, aynı zamanda bir yer altı simgesi olup Emevî ve Abbâsî saraylarında yer alan havuzların böylesi bir simgesel anlama sahip olduğu bilinmektedir[957].

---

953 Akın, "Edirne Selimiye Camii'ndeki Müezzin Mahfili Üzerine Düşünceler", **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri (Ankara,24-27 Ekim 1988)**, s. 28; Muhittin Aykut, "Türk Mimarlığında Su Kompozisyonları Kullanımı", **8. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler (23-27 Eylül 1991 İstanbul)**, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, c. I, s. 205.

954 Semra Ögel, **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, İstanbul, Akbank, İ 1994, s. 69.

955 Akın, a. g. m., s. 30.

956 N. Çiçek, Akçıl Harmankaya, **Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm**. Kitabevi, İstanbul 2018, s. 146, dipnot: 486; Rövşen Alizade, **Türk Halk Kültürü ve Tarihi**, Karma Kitaplar, İstanbul 2014, s. 373.

957 Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 146.

Birbirine paralel üç yatay düzlem olarak tasarlanan bu tabakalar, tam ortalarından geçtiği düşünülen bir dikey eksen ile birbirlerine bağlanırlar. Türk kozmolojisine göre dünyanın ekseni olduğu düşünülen bu dikey aks, en alt tabakada yer alan su yüzeyinin içine girerek, yerin derinliklerine ulaşır. Bu bağlamda su, havuz ve göl unsurları da dünyanın merkezi işlevini vurgular bir mahiyet taşırlar. Çiçek Akçıl, Asya'da İslâmiyet öncesi dinler tarafından da geniş ölçüde paylaşılan gök, yer ve yeraltından oluşan üçlü evren anlayışının, havuz öğesini anlamak için bir çıkış noktası olabileceğini belirtir[958].

Günkut'a göre Sâsânîlerin tapınak ve saraylarını doğal veya yapay bir gölün merkezinden geçen bir eksen üzerine yerleştirmelerinin Türklerdeki gök, yer ve yer altı (göl-deniz) kozmolojisine benzer bir inançla ortaklık gösterdiğini belirtir. Ona göre buradan yola çıkarak havuzun bir dünya egemenliği ve hükümdar gücü sembolü olduğu daha kolay anlaşılır. Günkut, dünyanın merkezinden geçen axis mundi inancı dışında, yer altı güçlerine olan inancın da burada rol oynuyor olabileceğini, havuzun başında duran hükümdarın, yer altı dünyasına açılan kapının ağzında durduğunu ve burada yerin altındaki güçlerle iletişimi elinde tutmakta olduğunu belirtir[959]. Yine bu minvalde İstanbul Süleymaniye Camii girişinde kubbeyi taşıyan ayaklardan ikisinin de altında yer alan çeşmeler, kubbe altında oluşan evren kozmolojisini tamamlar[960].

Verilen bilgiler ışığında minyatüre bakıldığında, kompozisyonun merkezinden geçen, üzerinde kubbe, padişah, altıgen taht, kapı, kapı ağası ve dairevî havuz gibi merkez ve hükümdarlık sembollerinin yer aldığı dikey eksenin varlığı, yukarıdaki bilgiler ile anlamca örtüşür. Bu dikey eksende mavi renkli kubbe göğe tekabül ederken, dairevî havuz ise yeraltına tekabül eder. Padişah ise tam bu ikisinin arasında, yerde, merkezde altın tahtında otururak cihana hükmeder.

Su unsurunun ebedi yaşatma özelliği gösteren âb-ı hayât ile bağlantısı[961] göz önünde bulundurulduğunda, minyatürde yer alan havuzun, ölümsüzlük suyunu (âb-ı

---

[958] Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 146; İsmail Taşpınar, "Halk İnançlarında Su", **Z Kültür Sanat Şehir**, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul 2017, sa. 2, s. 35.

[959] Akın, a. g. m., s. 30, dipnot. 29.

[960] Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, **Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi**, YKY, İstanbul 2016, c. I, s. 143.

[961] Alizade, a. g. e., s. 193; İsmail Taşpınar, a. g. m., s. 36; Mircea Eliade, "Su ve Su Simgeleri**", Z Kültür Sanat Şehir**, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul 2017, sa. 2, s. 41; İsmail Taşpınar, "Su,

hayât) arayan Büyük İskender'le ilişkili olduğu düşünülen, dünya egemenliğini, hükümdarlık meşruiyetini, ölümsüzlük pınarını simgeleyen, İran İmparatorluğu'nun efsanevî kurucusu Cemşid'e ait Câm-ı Cemşid'i, câm-ı cihannümâyı (bu dünyayı gösteren kâsedir ki bu kâseyi elinde tutan hükümdarın dünyanın merkezinde olduğuna inanılır)[962] çağrıştırdığı düşünülmektedir.

Bu havuzun, ölümsüzlük pınarını, dünya egemenliğini ve hükümdarlık meşruiyetini sembolize eden câm-ı cihannümâyı çağrıştırıyor olabileceğine dair yapılan tespit, mevcut minyatürün konusu dikkate alındığında birbiri ile örtüşen anlamlı bir zemine oturur. Zira minyatür Hicaz elçisinin Kanunî Sultan Süleyman'a olan bağlılığını ve dolayısı ile onun meşru hükümdar olduğunu onaylamak üzere yaptığı ziyareti konu edinmiştir.

Süleymannâme'nin bu minyatürü konu edindiği 503b'de yer alan metninde de "Şimdi ey Cemşid'in kadehine sahip olan şehinşah ki sekiz dünyanın hanları senin kapında gulamdır" şeklindeki bir ifadenin yer almış olması minyatürdeki havuza dair yapılan bu tespitin metinde de bir karşılık bulduğunu gözler önüne serer. Öyle ise bu havuz, âb-ı hayâta, Câm-ı Cemşid'e atıf yapan bir sembolik katman içererek sultanın gücüne, imparatorluğun devamlılığına, dünya hâkimiyetine vurgu yapan bir unsur olarak kompozisyon içerisinde yer alıyor olmalıdır.

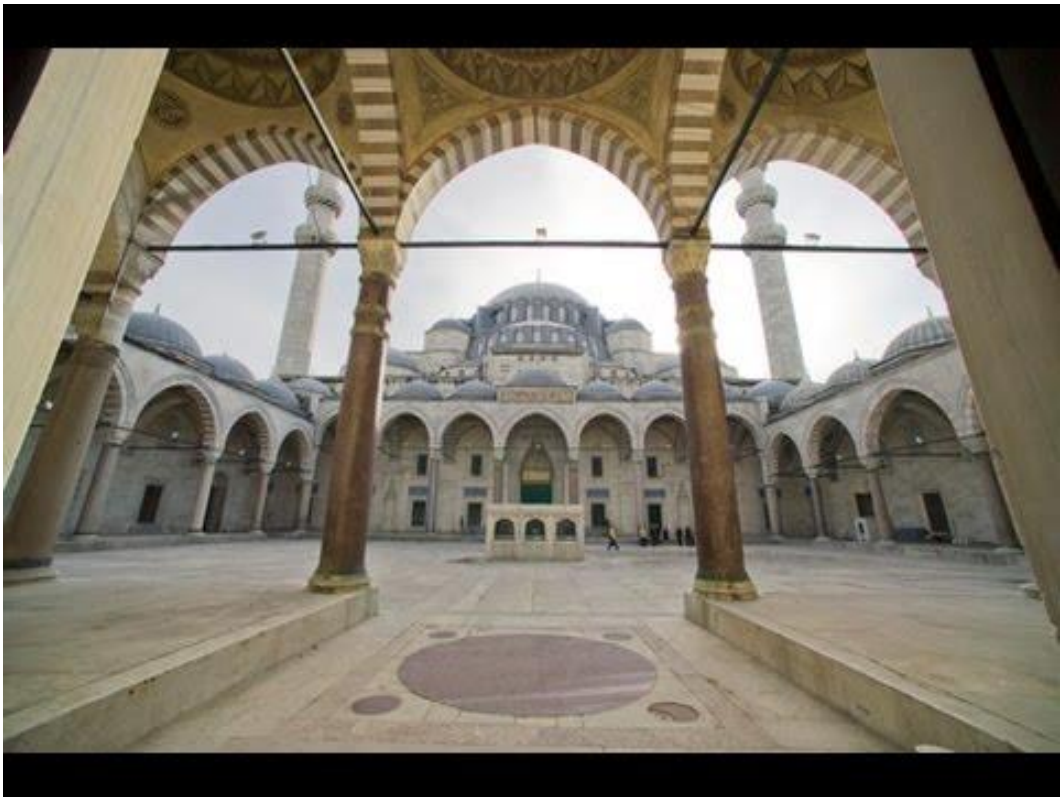
Bu minyatürde, saray-havuz ve üçlü evren kozmolojisi üzerinden açıklanmaya çalışılan havuz unsurunun barındırdığı sembolik anlam katmanı, kapı ve daire ikilisi üzerinden de yol alır. Kompozisyonda havuzun, dikdörtgen bir alanın ortasında, giriş kapısının hemen önünde yer alıyor olması ve daire formunda olması, Osmanlılarda,

---

Dinler ve Ritüeller", **Z Kültür Sanat Şehir**, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul 2017, sa. 2, s. 62; Murat Öztabak, "Âb-ı hayat", **Z Kültür Sanat Şehir**, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul 2017, sa. 2, s. 30.

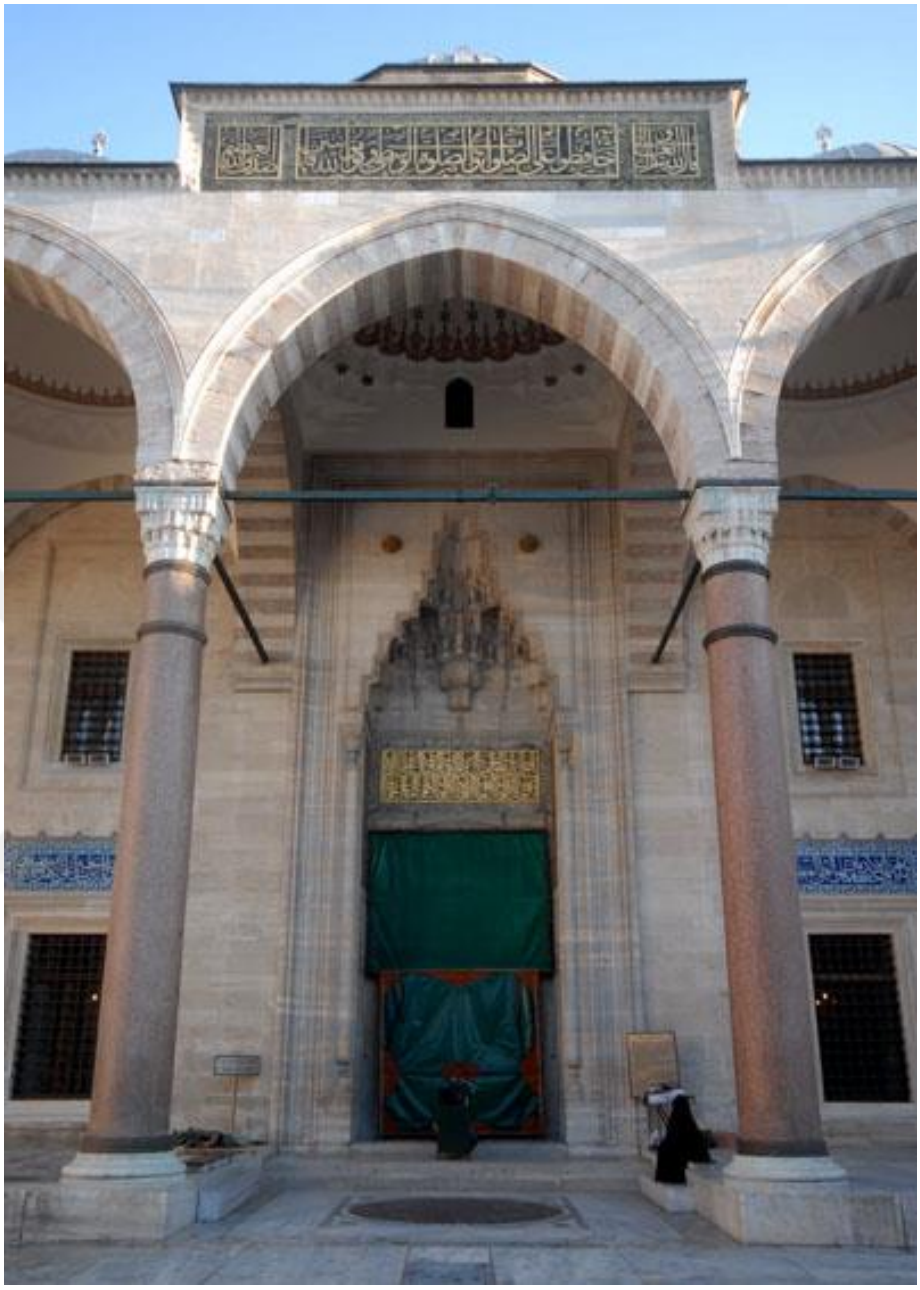
962 Akın, a. g. m., s. 30, 31; Esin Atıl, **Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, s. 215. Günkut Akın, "Edirne Selimye Camii'ndeki Müezzin Mahfili" adlı makalesinin 31-32. sayfalarında havuz, Cam-ı Cemşid ve âb-ı hayât arasındaki bağlantıyı şu ifadeler ile belirtmiştir: "18. yüzyılda Dayezâde Mustafa Efendi'ye göre, Selimiye müezzin mahfilindeki havuzun suluğu İskender'in kâsesini, yani cam-ı cihannümâyı çağrıştırır. Ona göre Sinan'ın, 'mahfilin altında fağfurî kâseyi andıran şadırvan yapmasının gayesi, İskender-i Zulkarneyn'in onca zaman, büyük güçlüklere katlanarak bulamadığı âb-ı hayât adlı suyun burada olduğuna ima ve işaret içindir'". Bu konu için ayrıca bkz. Zeki Sönmez, **Mimar Sinan ile İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler**, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul 1988, s. 114.

cami avlu girişlerinde, cümle kapısında ve harim giriş eksenlerinde bulunan her biri birer merkez sembolü olan, daire şeklindeki döşeme taşlarını[963] hatırlatır (bkz. R. 30, R. 31). Aslına bakılırsa dair formunun kendisi de tek başına üzerinde tüm yönlerin birleştiği bir merkez sembolüdür[964].



Resim 30: Süleymaniye Camii kuzey avlu girişi önündeki dairesel formda döşeme taşı (http://mustafacambaz. com, 06.02. 2012).

[963] Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 91.
[964] Ögel, a. g. e., s. 67.



Resim 31: Süleymaniye Camii harim girişi önündeki dairesel formda döşeme taşı (http://mustafacambaz. com, 05.02. 2012).

Ayasofya'da da Bizans döneminden kalan böylesi bir yer döşeme taşı, taç giyme törenlerinde imparatorun tahtının konacağı yeri vurgulayan nokta olarak sembolik bir anlam taşır[965].

[965] Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 103.

Çiçek Akçıl, sultanın her cuma geldiği selâtîn camii olarak işlevini sürdürmüş olan Şehzâde ve İstanbul Süleymaniye Camii'nin girişinde, son cemaat yerinin zemininde yer alan büyük daire şeklindeki taşların, bu taşın yer aldığı girişin üzerindeki kubbenin sembolik manadaki bir yansıması olduğunu belirtir (bkz. R. 32). Akçıl, daha çok İstanbul Süleymaniye Camii avlusunda görülen bu döşeme taşlarının, mevcut caminin İstanbul'u, devrin sultanını, Mimar Sinan'ı sembolize edişini gösteren bir simge olduğunu belirtir. Ona göre aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun cihan devleti olduğunu vurgulayan bir simge olarak kullanılan bu taşlar, Roma-Bizans imparatorluk geleneğinin bir devamını da sembolize eder[966].

Resim 32: Süleymaniye Camii kuzey avlu girişi önündeki döşeme taşı ve üzerinde yer alan kubbe (http://mustafacambaz. com, 26. 09. 2009).

Görüldüğü gibi bir kapı eşiğinde yer alan daire formu sultanı, imparatorluğun bir cihan devleti olduğunu simgelemesi ile merkez ve iktidar sembolü hükmündedir. Bu minyatürde de sarayın giriş kapısı önünde yer alan dairevî formlu havuz gerek saray-havuz, gerekse kapı-daire şeklindeki ikili semboller üzerinden merkez ve iktidar sembolizmi barındırır.

[966] Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 103.

Minyatürde iktidar vurgusu yapan bir başka kompozisyon unsuru da sahnenin en üst kısmında, kubbe ve konik çatılı kulelerin arasında yer alan ikili servi ağaçlarıdır. Servi ağaçları sonsuzluğa, uzun ve hayırlı bir ömre, saltanatın devamlılığına delalet eder. Sahip olduğu bu sembolik anlamı ile birlikte düşünüldüğünde, mevcut minyatürde Osmanlı İmparatorluğu'nun devamlılığına vurgu yapan bir iktidar unsuru olarak yer alıyor gibi görünmektedir.

Bir gök rengi olan mavi rengin kompozisyon içerisindeki kullanıldığı yer de iktidar vurgusu açısından manidardır. Dikkat edilecek olursa mavi renk padişahın iç entarisinde, hemen baş kısmının üzerinde yer alan kubbede, iki yanında yer alan dikey şeritte ve hemen alt kısmında yer alan sütunlu revakın kemerlerinin renklendirilmesinde kullanılmıştır (bkz. Ç. 6. 56). Bu gök rengin, göğü sembolize eden kubbe ve kemerlerde kullanılmış olması anlamca bir birliktelik oluşturur. Bu durum nakkaşın mavi rengi kompozisyon içerisinde gök manası ile kullanmış olabileceğini düşündürtür. Padişahın mavi renk kubbenin tam altında mavi bir entari giyerek resmedilmesi, her iki yanının mavi renkli iki dikey şerit ile çerçevelenmesi onun göksel yanına atıfta bulunan bir hareket gibi görünmektedir.

Çizim 56

Sahnede iktidar vurgusu açısından dikkati çeken bir diğer hareket ise kompozisyonda aşağıdan yukarıya doğru, padişaha yaklaşıldıkça figürlerin hareket ve

jestlerinde görülen azalma halidir. Arzın gerçekleştiği mekânda, gözleri yere bakan, elleri önlerinde bağlı şekilde ayakta saygı ile stabil bir halde resmedilmiş olan figürler, kompozisyonun aşağılarına doğru inildikçe yerlerini sahip oldukları el ve jest hareketleri sayesinde birbirleriyle iletişim halinde olan, protokolden uzak, serbest haldeki dinamik figürlere bırakırlar. Padişahın bulunduğu Arz Odası'nda görülen bu ağır başlı, protokol havası sultanı ve dolayısı ile iktidarı taltif edici bir mahiyet taşır.

Padişah Figürü:

Kompozisyonun hemen hemen orta aksı üzerinde, üst kısma yerleştirilmiş olan padişah, mavi kubbenin ve nişli bir kemerin hemen altına denk gelecek şekilde taç (şemse) formlu yüksek arkalıklı, bol tezyinatlı, altıgen formlu altın tahtında oturur (bkz. Ç. 57). Padişah sırtını pembe renkli yastığa dayamış olup altında pembe renkli makad örtüsü yer alır.

Çizim 57

Padişahın Avrupalı sultanlar gibi tahtında oturur şekilde resmedilmiş olması, Kanunî Sultan Süleyman'ın tahtta Batı usulünde oturan ilk padişah[967] oluşuna işaret eden bir hareket gibi görünmektedir.

Sultanların resmî törenlerde giydikleri mücevveze bir sarık ile resmedilmiş olan Kanunî, belinde yeşil kemerin olduğu, altın işlemeli uzun kollu lacivert bir entarinin üzerine yeşil kumaş astarlı, altın işlemeli kısa kollu sarı bir kaftan giyer. Padişahın ayağında sarı renkli bir ayakkabı görülür.

Dörtte üç profilden, kahverengi sakal ve bıyık ile resmedilmiş olan padişah, sahip olduğu bu porte ile orta yaşlı halini yansıtır. Seyyid Lokman'ın *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye*'de ve Reşad Ekrem Koçu, Yaşar Çoruhlu, Henk Boom ve Yaşar Yücel'in verilen bilgilerin tersine padişah kemersiz bir buruna sahiptir.

Sultanın sahip olduğu ifadesiz çehre, Osmanlı padişahlarının kabul merasimlerinde takınmış oldukları tavrı yansıtır.

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Padişah figüründe iktidar vurgusu açısından göze çarpan ilk unsur sultanın tüm sahneye hâkim olacak şekilde kompozisyonun orta aksı üzerinde üst kısma yerleştirilmiş olmasıdır.

Padişahın, mavi kubbe, kemerli bir niş, altıgen formlu altın bir taht, kapı ağası, kapı, dairesel formlu havuz gibi merkez sembolleri ile birlikte kompozisyonun tam ortasından geçen bir dikey aks üzerinde yer alıyor olması iktidar vurgusu açısından göze çarpan en önemli unsurdur (bkz. Ç. 55). Bu dikey aks daha önce de belirtildiği gibi yeri ve göğü birleştiren direk, Kutup Yıldızı ve kâinatın merkezi vurgusu yapar. Türk kozmolojisinde, Türk yurdunun, sultanın ve sarayın evrenin merkezinde yer aldığı inancı da hesaba katıldığında mevcut minyatürde padişahın böyle bir dikey hat üzerinde, gök ve yer unsurlarının tam ortasında olacak şekilde konumlandırılmış olması "yerin ve göğün hükümdarı" vurgusu yapan bir kurgu gibi görünmektedir. Bu kurguda mavi kubbe, sivri kemerli niş ve tahtın taç formundaki atından yüksekçe

[967] Akın, a.g. m., s. 10.

arkalığı göğe denk gelirken, kapı ağası, kapı ve havuzun yer ve yer altı unsurlarına denk geldiği görülür.

"Yerin ve göğün hükümdarı" imgesinin eserin metninde de bir karşılık bulması, analizi yapılan minyatürde "yerin ve göğün hükümdarı" imgesine atıf yapan bir görsel dilin var olduğuna dair yapılmış olan tespiti destekler mahiyettedir. Zira bu minyatürün içerisinde yer aldığı *Süleymannâme* adlı eserin metninde hükümdarın yer ve gök unsurları ile olan bağlantısına atıf yapan pek çok ibare yer alır. Bununla birlikte eserin mevcut minyatürü konu edinen 502b ve 503b'de yer alan metin kısmında da sultanın göksel ve yersel unsurlar ile olan bağlantısına, onun bu iki unsur arasındaki bağlayıcı konumuna atıfta bulunan ibareler yer alır. 502a'da yer alan:

"Gökte ve yerde olan bütün yaratılmışlar o doğu şahının çevresinde misafir olmuşlar" ibaresi ve 503b'de yer alan:

"Senin şöhretini bütün dünyada kulaklar duymuş ve gökteki güneş yere inip senin önünde ayağından öper", "Babadan babaya taht-ı şahi sizindi ve yerden göğe var olanlar sizin sayenizdedir", şeklindeki ifadeler mevcut minyatürde yerin ve göğün hükümdarına atıf yapan görsel dilin metin ile de desteklenmiş olduğunu gözler önüne serer.

Dikey hat üzerinde yer alan bu göksel ve yersel unsurların barındırdıkları anlam katmanlarına kısaca değinmek gerekirse mavi renk, kubbe ve kemerli niş unsurlarının her biri göğü sembolize eden unsurlardır. Padişahların geleneksel bir kalıp olarak bir kemer ve kubbe altında yer alan tahtında oturur şekilde resmedilişi ise "yerin ve göğün hükümdarı" imgesinin görsel bir dil ile ifade ediliş biçimidir. Mevcut minyatürde padişahın, mavi renkteki kubbe ve kemerli bir niş altında resmedilişi böylesi bir anlam katmanı barındırır.

Padişahın üzerine giymiş olduğu kaftan ve kemer de başlı başına hâkimiyet ve hükümdarlık sembolüdür. Bu kıyafetler sahip oldukları renkler ile de iktidarı taltif edici bir mahiyet taşırlar. Sultanın giymiş olduğu kaftanın sarı rengi merkezi, güneşi ve dolayısı ile hükümdarı sembolize eder. Beline takmış olduğu kemerin ve üzerine giymiş olduğu entarinin yeşil ve lacivert renkleri ise birer gök rengi, hükümdarlık ve hâkimiyet sembolü olmaları ile aynı vurguyu devam ettirir. Hem kaftanın hem de

entarinin üzerinde görülen altın işlemeli, bol tezyinat bu unsurları padişaha yaraşır bir hale dönüştürerek iktidar vurgusunu pekiştirir.

Sultanın ayağına giymiş olduğu sarı renkli ayakkabı da iktidar unsuru açısından ele alınması gereken unsurlardan biridir. Zira sarı çizme Türklerde hükümdarlık alâmeti[968] ve yiğitlik sembolüdür[969]. Sarı çizme Osmanlılarda da hükümdarlık[970] aynı zamanda bir merkez sembolüdür. Zira sarı renk Türklerde merkezi sembolize eder. Bu minvalde, sarı çizmenin merkezi temsil etmesi, tüm kompozisyonda merkez kavramı üzerinden örgütlenen sembolizmi destekleyen bir yön içerir.

Padişahın ifadesiz bir portre ile ulaşılmaz, idealize bir figür halinde izleyiciye sunuluyor olması, sultanı yücelten bir hareket olarak kompozisyon içerisinde iktidar vurgusu yapan manevralardan biridir. Bu ifadesiz çehre sultanların kabuller esnasında hareketsiz ve ihtişamlı bir şekildeki duruyor olmaları geleneğini de yansıtıyor olması açısından belgeleyici bir yön de içerir.

Padişahın tahtı da altından yapılmış olması, hükümdar tahtlarına özgü bol tezyinat içermesi ile iktidar vurgusunu pekiştirir. Tahtın sahip olduğu altıgen form, yönleri birleştiren bir merkez, bir gök sembolü olması ile de kompozisyon genelinde altı çizilen yerin ve göğün merkezinde, bu ikisini birleştiren padişah imgesine vurgu yapar.

Tahtın yüksekçe olan arkalığının sahip olduğu form da bir iktidar unsuru olarak değerlendirilebilir. Kısaca değinmek gerekirse padişahın tahtının arkalığında yer alan bu form Simge Özer'in tespit ettiği gibi bir Selçuklu tacına benzemesi ile hükümdarlığa atıfta bulunan sembolik bir anlam içerir[971]. Bu taht gerek altından ve altıgen formlu olması gerekse sahip olduğu bu arkalığı ile Hz. Süleyman'ın tahtına atıf yaparak Kanunî ve Hz. Süleyman arasındaki analojiye de işaret eder. Bu durum minyatürde Hz. Süleyman imgesi üzerinden inşa edilmeye çalışılan bir hükümdar

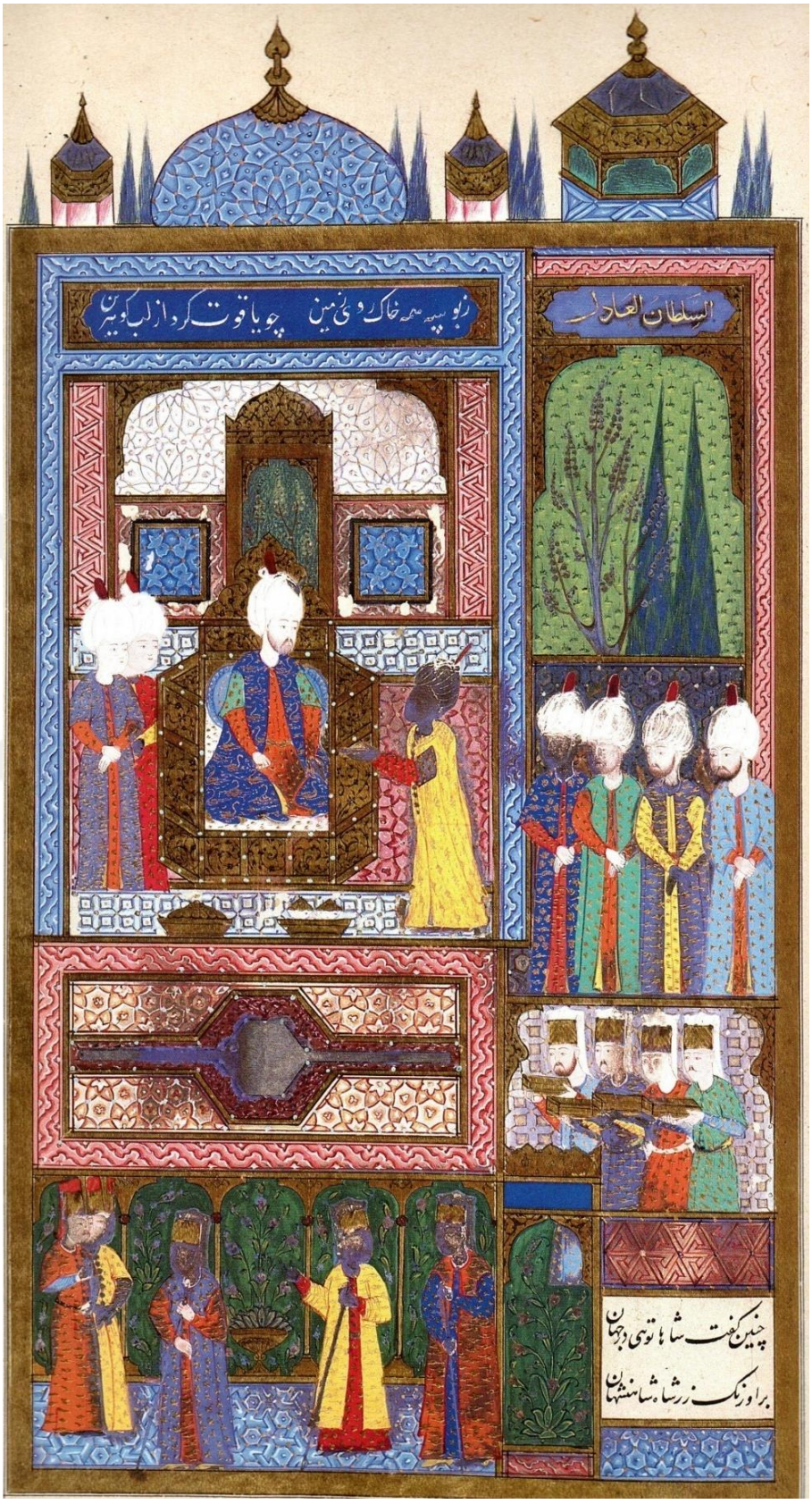
[968] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 138, 158; Genç, **Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil**, s. 10.
[969] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 20, 21.
[970] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 158; Genç, a.g. e., s. 10
[971] Özer Pınarbaşı, a.g. e., s. 81.

imgesinin varlığına gönderme yaparak sultanın göksel ve yersel iktidarına, onun büyük ve güçlü hükümranlığına atıf yapan bir mahiyet içerir.

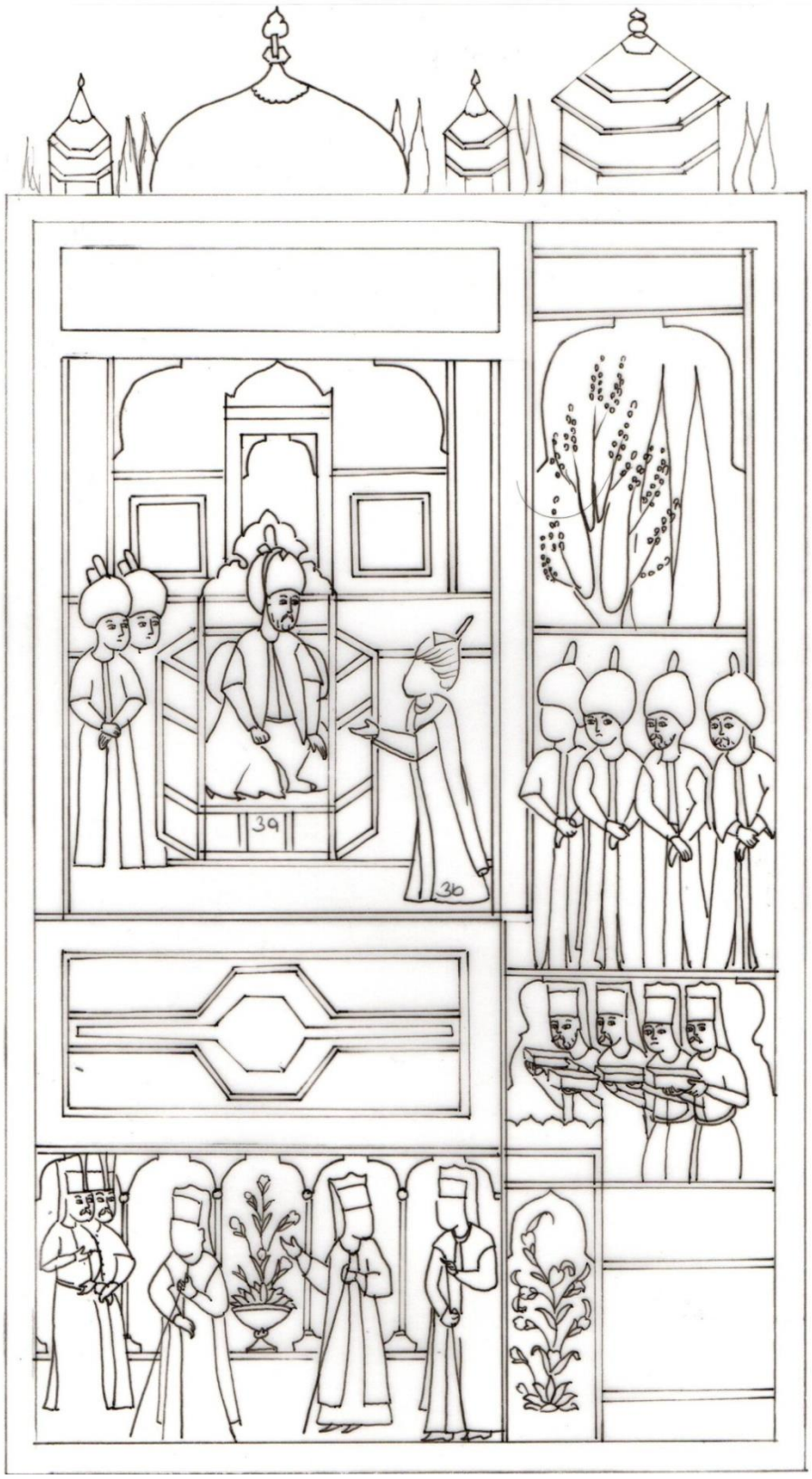
Yastık (minder) ise hem bir hükümdarlık simgesi[972] hem de geleneksel padişah portre kalıbının bir parçası olması dolayısı ile geleneği sürdüren bir unsurdur. Zira yastık (minder), gerek Batı gerekse Doğu resim geleneğinde padişahların resmedilmesinde kullanılan geleneksel kalıbın ayrılmaz bir parçasıdır. Hükümdarların gerek tahtta otururken gerekse geleneksel kalıplarda olduğu gibi oturarak tasvir edildiği bu resimlerde sırtlarında çoğunlukla yaslandıkları bir yastık bulunur.

Soğuk renklerin hâkim olduğu kompozisyonda padişahın sıcak bir renk olan sarı kaftan ile resmedilmiş olması izleyicinin bakışlarını padişah figürüne yönelten bir mahiyet taşır. Zira sıcak renkler göze yakınlaşırken, soğuk renkler gözden uzaklaşan bir özellik barındırırlar. Öyle ise kaftan renginde kullanılan bu sıcak renk kompozisyon içerisinde padişahı diğer unsurlara göre öne çıkararak iktidarı önceleyen bir mahiyet taşıyor gibi görünmektedir.

[972] Özer Pınarbaşı, a.g. e., s. 83.



Resim 33: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 603a.



Çizim 58

Eser Adı: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517)

Vr. No: 603a

Tarih: 1518

Nakkaş: Nakkaş A

Ölçüler: 24,5×15,5 cm.

Konu: Kanunî Sultan Süleyman'ın Şah Tahmasb'ın elçisi Ferruhzâde Kemaleddin Bey'i Amasya Sarayı'nda huzura kabul etmesi.

Safevî Şahı Tahmasb (1514-1576), Osmanlıların Batı ile olan savaşından istifade ederek 1550 ile 1554 yılları arasında Osmanlıların doğu ve güneydoğu sınırlarında önemli tahribatlar yapmış, bazı bölgeleri işgal etmiştir[973]. Bu sebeple Sultan Süleyman, 1554 yılında Doğu seferine çıkmak zorunda kalmıştır. 1554 yılında birer Safevî toprağı olan Revan ve Nahçıvan'a ulaşan Osmanlı ordusu, buralarda büyük tahribatta bulunarak Safevîler üzerinde ciddi bir baskı kurmuş ve bu baskı sonucunda Şah Tahmasb barış istemek zorunda kalmıştır[974].

Safevî sarayına Kânunî'nin barış anlaşmasını kabul ettiği haberi ulaştığında Şah Tahmasb derhal hazırlıklara başlamış ve tecrübeli bir diplomat olan Akkoyunlu Türkmenlerinden Baş Eşik Ağası Kemaleddin Ferruhzâde Bey'i barış görüşmeleri için görevlendirmiştir. Ferruhzâde Kemaleddin Bey, 10 Mayıs 1555'te Tahmasb'ın dostluk teklifini sunmak ve ateşkes yapmak üzere Amasya'ya ulaşmış[975], 29 Mayıs 1555'de imzalanan Amasya Antlaşması ile iki taraf arasında yıllardır süre gelen savaş sona ermiştir. Mevcut minyatür Amasya Antlaşması sürecinde Sultan Süleyman'ın, Şah Tahmasb elçisi Ferruhzâde Kemalettin Bey'i barış antlaşması ile ilgili olarak huzura kabul edişini konu edinmiştir.

Şahın dostluğunu arz eden elçi Amasya sarayına gelirken beraberinde sultana verilmek üzere pek çok kıymetli hediyeler getirmiştir. Ârifî, bu kıymetli hediyeler arasında gül bahçesini andıran altın desenli bir sâyebân, içerisi altın sikkelerle dolu

---

973 Yıldırım, **Osmanlı Devletinde Elçi Kabulleri**, s. 79; Mehmet İpçioğlu, **Kanunî Sultan Süleyman'ın Nahçivan Seferi**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara 2003, s. 34, 35.

974 Yıldırım, a. g. e., s. 79.

975 Yıldırım, a. g. e., s. 79; Atıl, **Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, s. 231; İpçioğlu, a. g. e., s. 62.

mücevher kutular, ipek kumaşlar, mücevherler, yaylar ve pek çok alışılmamış ve nadir parçaların olduğunu söyler[976]. Avusturya elçisi Baron Ogier de Busbecq (1522- 1592) ise bu elçinin, İran'ın meşhur halıları, koşum takımları, kılıçlar, hançerler, kalkanlar ve el yazması Kur'ân-ı Kerîm'den ibaret muhteşem hediyelerle gelmiş olduğunu bildirir[977].

21 Mayıs 1555'de divana kabul edilen İran elçisi Kemaleddin Ferruh Bey[978], divan vezirleri ile görüşmesinin ardından Sultan Süleyman tarafından huzura kabul edilmiştir[979]. Elçi, Şah Tahmasb'ın batı kaynaklarında[980] "Kemer Mektubu" olarak adı geçen mektubunu padişaha sunmuştur. Kur'an'dan bir âyetle başlayan mektup, Hz. Muhammed ve Hz. Ali'ye salât ü selam ile devam etmiş sonrasında da Kânunî Sultan Süleyman'a övgüler içermiştir[981]. Mektubun bundan sonraki bölümünde Tahmasb, kendi arzusunun da barışın kuvvetlenmesi için gayret sarf etmek olduğunu, amacının güvenlik ve barış içinde yaşamayı gerçekleştirecek bir anlaşma yapmak olduğunu bildirmiş ve bunun için eşik ağası Kemaleddin Ferruhzâde'yi tam yetkiyle donanmış bir şekilde padişahın kapısına gönderdiğini beyan etmiştir. Şah mektubun ilerleyen satırlarında Kânunî'ye ettiği övgü dolu sözleri sürdürmüş, kutsal mekânlardan Mekke ve Medine ile Şiîler için kutsal sayılan meşâhid-i mukaddese adı verilen Necef'teki Hz. Ali türbesi ve Kerbelâ'daki İmam Hüseyin türbelerinin ziyareti için izin istemiştir[982].

Kânunî, Tahmasb'a göndermiş olduğu cevabî mektubunda barışın faydalarından söz ederek Şah'ın isteklerine olumlu cevap vermiş, sahabelere ve halifelere saygının korunması, belirlenen hudutlara tecavüz edilmemesi şartıyla

---

[976] Atıl, a.g. e., s. 231; Yıldırım, a.g. e., s. 80. *Süleymannâme*'nin mevcut sahneyi anlatan vr. 602b'deki metninde bu sâyebândan şitayiş ile bahsedilir. Metinin bu kısmında ayrıca elçinin hediye olarak getirmiş olduğu kumaşlardan ve mücevherlerden de bahsedilir.

[977] G. Busbecg, **Kanunî Devrinde Bir Sefirin Hatıratı: Türk Mektupları**, Serdengeçti Neşriyat, Ankara 1953, s. 42.

[978] İpçioğlu, a. g. e., s. 63.

[979] Esin Atıl, a.g. e., s. 231; İbrahim Yıldırım, a.g. e., s. 80.

[980] Colin Paul Mitchel, "The Sword And The Pen, Diplomacy in Early Safavid Iran", Ph. D. Thesis (unpublished), University of Toronto, 2002, s. 321-352.

[981] *Süleymannâme*'nin vr. 603b'deki metninde bu mektup "güzel kokulu ve kapalı bir mektup" ibareleri ile nitelendirilmiş olup başında Allah'ın isminin yazılı olduğu belirtilir. Metnin ilerleyen kısmında mektubun içerisindeki yazılar için "o yazılarda cennetin kokusu vardır" ibaresi kullanılmıştır.

[982] İpçioğlu, a. g. e., s. 63.

kendilerine Necef'te ve Kerbela'da rahatça ibadet yapmalarının sağlanacağını bildirmiştir[983].

Amasya Antlaşması yapıldıktan sonra İranlı elçiler 1 Haziran 1554'te Erzurum üzerinden Tebriz'e doğru gitmek üzere, Kanunî Sultan Süleyman ise 19 Haziran 1554'te İstanbul'a dönmek üzere Amasya'dan yola çıkmış, 31 Haziran'da İstanbul'a ulaşmıştır. Tarihlere "Nahcivan Seferi" olarak geçen, Kanunî'nin III. İran Seferi böylece tamamlanmıştır. Sonraki on bir yıl boyunca herhangi bir askerî sefere çıkmayan Kanunî, on üçüncü ve son seferini 1566'da gerçekleştirmiş ve bu sefer sırasında vefat etmiştir[984].

İran elçisinin Amasya'ya geldiği bu süre içerisinde Ferdinand tarafından yollanan bir grupla birlikte, Fransız İmparatoru II. Henry'i (1519-1559) temsilen Fransız elçileri de Amasya'ya gelmişlerdir[985]. Ünlü devlet adamı Baron Ogier de Busbecq başkanlığında Amasya'ya gelen Habsburglular Viyana'ya dönmeden önce yalnızca altı aylık bir ateşkes temin edebilmişlerdir[986].

Şah Tahmasb'ın elçileri Amasya'daki bu süreç içerisinde Osmanlılarla daha önceki Safevî elçileri ile olan süreçlerin aksine oldukça dikkatli ve dostane bir ilişki sürdürmüşlerdir. Bu süreçte Osmanlılar Şah Tahmasb'ın elçisini son derece iyi bir şekilde ağırlamıştır. Elçiler Şah Tahmasb'ın özrünü Kanunî'ye iletip şah tarafından gönderilmiş hediyeleri padişaha sunmuşlardır. Aynı dönem içerisinde Amasya'da gerçekleşen Osmanlı-Habsburg görüşmeleri için gelen elçilerle benzeri bir barış havası yaşanmamıştır[987].

29 Mayıs 1555'de imzalanan[988] Amasya Antlaşması ile birlikte Osmanlı ve Safevîler arasında 37 yıldır aralıksız olarak süren savaş bir süreliğine sona ermiş[989], Osmanlılar ve Safevîler arasındaki sınırlar belirlenmiştir[990]. Bu antlaşmanın ardından

---

983 İpçioğlu, a. g. e., s. 63, 64.
984 A. e., s. 64; Atıl, a. g. e., s. 231; Yıldırım, a. g. e., s. 81.
985 Atıl, a. g. e., s. 231; Şahin, **Kanunî Döneminde İmparatorluk ve İktidar**, s. 139, 140; Öztuna, **Kanunî Sultan Süleyman**, s. 134; Yıldırım, a. g. e., s. 80.
986 Atıl, a. g. e., s. 231; Yıldırım, a. g. e., s. 81.
987 Şahin, a. g. e., s. 139, 140; Öztuna, a. g. e., s. 134.
988 Yıldırım, a. g. e., s. 80.
989 Yücel, **Muhteşem Türk Kanunî ile 46 Yıl**, s. 87; Yücel, Sevim, **Klâsik Dönemin Üç Hükümdarı Fatih Yavuz Kanunî**, s. 181; Güler, **Demir Kuşaklı Cihângir Süleymânnâme**, s. 570.
990 Atıl, a. g. e., s. 231; Yıldırım, a. g. e., s. 80.

Osmanlılar, İslâm'ı ve tüm Müslümanları temsil etme iddiasından vazgeçerek Sünnîlik yanlısı, Şiîlik karşıtı bir söylem geliştirmeye başlamışlardır[991]. İki tarafça da benimsenen mesiyanik anlayışın, muhafazakâr Sünnî ve İsna Aşeriye Şiîliğine evrilmiş olduğu bu süreçte, Osmanlıların mesiyanik krallık ve cihanşümul hükümdarlık anlayışı yerini Sünnî İslâm halifesi, kanun, adalet ve nizam sağlayıcı hükümdar anlayışına devretmiştir. Bu süreçte Safevî rejimi de benzer bir siyasi ve kültürel süreçten geçmiştir. Bu bağlamda Amasya Antlaşması her iki tarafın bir diğerini dolaylı olarak kabul ettiği bir tür itikadi pozisyonların tesis edilmesi evresi olmuştur[992]. Kaya Şahin'e göre birbirine bir hayli benzeyen iki rakip arasında gerçekleşen bu antlaşma önceki dönemlerde dile getirilen dünyaya dini ve ruhanî önderlik edecek tek bir hükümdarın hâkimiyeti altında kurulacak cihanşümul egemenlik iddialarının sona erdiğini simgeler. Amasya Antlaşması, her iki tarafın da kendi imparatorluk kimlikleri için Sünnîlik ve Şiîliğin siyasallaştırılmış biçimlerini kabul ettiklerinin, önceki dönemlerdeki keskin dini fikirlerinden ve mesiyanik iddialarından vazgeçip daha muhafazakâr bir dini söylem benimsediklerinin delilidir. Her iki taraf daha önceki dönemlerde dile getirmiş oldukları hırslı imparatorluk projelerini gerçeğe dönüştüremeyeceklerini idrak etmiştir. Böylece Osmanlılar Safevîler'i sapkın ve dinsiz olarak suçlamaktansa onları İsna Aşeriye Şiîleri olarak tanımayı kabul etmiş, Safevîler ise hac ziyaretleri için izin talebi vesilesiyle Osmanlı İmparatorluğu'nun Sünnîliğin payandalarından biri olan kutsal şehirleri koruma görevine sahip olduğunu onaylamışlardır[993].

[991] Şahin, a. g. e., s. 141.
[992] A. e., s. 123, 234.
[993] A. e., s. 143, 144.

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Minyatürde elçi kabulü, Amasya'da bulunan bir sarayda gerçekleşmektedir (bkz. R. 33, Ç. 58). Eserin Topkapı Sarayı Arz Odası'nda gerçekleşen elçi kabullerinin resmedildiği 332a, 471b ve 519a'da yer alan diğer minyatürleriyle kıyaslandığında 503a'da resmedilen mekânın mimarî kurgusunun Topkapı Sarayı'nın resmedildiği minyatürlerdekine benzerliği fark edilir. Nitekim minyatürde arzın gerçekleştiği mekân, iki yanında konik çatılı kulelerin yer aldığı mavi soğan kubbeli, avlulu bir köşk oluşu, hemen altında Arz Odası'na giriş kapısının yer aldığı kemer sıralarından oluşan saraya giriş bölümünün yer alıyor olması ile *Süleymannâme*'deki Topkapı Sarayı'nın resmedildiği diğer minyatürlerdeki mimarî yapılara oldukça benzer. Tıpkı bu minyatürde olduğu gibi Amasya'daki sarayı bizatihi görmemiş olan nakkaşın, mevcut eser içerisinde yer alan minyatürlerin mekân tasarımında Topkapı Sarayı mimarîsini kendisine örnek almış olduğu görülür. Bu kurguda padişahın içerisinde yer aldığı köşk, Topkapı Sarayı Arz Odası'na tekabül ederken, önünde ellerinde asâları ile kapıcıların yer aldığı, kemerli sütunlardan müteşekkil revaklı duvar ve üzerindeki Arz Odası'na giriş kapısı ise Topkapı Saray'ında Bâbüssâde'nin yer aldığı kemerli revaklı duvara ve Bâbüssâde'ye denk düşer.

Sahnede sol üst köşeye yerleştirilmiş olan sultan, iki yanında konik çatılı kulelerin yer aldığı mavi soğan kubbeli bir köşkün içerisinde, altıgen tahtında bağdaş kurarak oturur. Tamamı geometrik desenlerle tezyin edilmiş olan bu köşkün üst kısmında, tekli ve ikişerli gruplar halinde tertip edilmiş servi ağaçları yer alır. Soğan kubbenin hemen altın yer alan yazı bandında Farsça, nesta'lik hat ile beyaz mürekkep ile yazılmış "Dudaklarla öpmekten dolayı bütün dünyadaki toprak sanki yakut gibi değerli oldu" anlamında bir ibare yer alır.

Bursa kemerli bir eyvanı andıran bu köşkün padişahın tahtının hemen arkasına denk gelen kısmında, içerisinde yer alan bahar dallarından ötürü bahçeye açıldığı düşünülen bir pencere yer alır. Padişah ve hemen arkasında yer alan pencereden müteşekkil olan bu kalıp, *Süleymannâme*'nin diğer minyatürlerinde de görülür (bkz. vr. 260a, 321b, 471b, 519a, 557a). Altından çerçevesi olan bu pencere, kubbemsi sivri

kemerli alınlığı ve Bursa kemerli yapısı ile bir minberi çağrıştırır. Pencerenin iki yanında zemini mavi renkli, üzeri geometrik desenlerle tezyin edilmiş iki kare pafta yer alır.

Köşkün hemen alt kısmında ortasında sekizgen formlu havuzun yer aldığı mermer bir avlu yer alır. Esin Atıl, bu havuzlu mermerin bir iç avluda olduğunu belirtir[994]. Padişahın, tahtının hemen altında yer alan bir su veya havuz unsuru ile birlikte resmedilişi, hükümdar imgelerinin tasvirinde eskiden bu yana kullanılagelen geleneksel bir kalıp olmuştur[995]. Bu kalıbın *Süleymannâme* içerisinde yer alan diğer minyatürlerde de kullanılmış olduğu görülür (bkz. vr. 260a, 321b, 412a, 503a, 557a).

Reha Günay, arzın gerçekleştiği mekânda yer alan bu havuzun nakkaş tarafından mevcut mekânın Topkapı Sarayı olmadığını belirtmek için yerleştirilmiş olabileceğini belirtirken[996], Esin Atıl ve İbrahim Yıldırım, kemerli bir duvarın arkasında yükselen köşk kurgusunun Topkapı Sarayı Arz Odası'nı andırdığını, mermer avlu ve onun ortasında yer alan havuz kurgusunun ise Topkapı Sarayı'ndaki Has Odayı çağrıştırdığını belirtir[997].

Bu avlu dikdörtgen yapısı, dörtkenarında yer alan desenli bordürü, bir halının göbek kısmındaki deseni andıran merkezinde yer alan altıgen formu ve yoğun tezyinatlı yapısı ile adeta bir halıyı andırır.

Padişahın içerisinde yer aldığı köşk, cepheden ve kesit şeklinde, onun hemen altında yer alan havuzlu avlu ise kuş bakışı olarak resmedilmiştir. Bu durum mevcut köşkün ön cephesi mermerli, havuzlu avluya açılan bir eyvan olabileceğini düşündürtür.

Arzın gerçekleştiği köşkte, padişahın hemen solunda (kompozisyona göre sağda) Şah Tahmasb'ın elçisi Ferruhzâde Kemaleddin Bey'in yer aldığı görülür. Safevîlere özel haydarî başlığı olan elçi, altın işlemeli uzun kollu kırmızı bir gömleğin üzerine kısa kollu altın işlemeli bir entari, bu entarinin üzerine ise önden düğmeleri

---

994 Atıl, a. g. e., s. 231.

995 *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSM, H. 1339), vr. 16b'nin analizinde tahtın altında yer alan su unsuru ve bu unsurun barındırdığı sembolizme değinilmiştir.

996 Günay, "Süleymannâme Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 5**, s. 145.

997 Yıldırım, a. g. e., s. 81; Atıl, a. g. e., s. 231.

olan altın işlemeli, sarı renkli, kolsuz bir tören kaftan giyer. Elçinin elinde tuttuğu bir objeyi sultana uzattığı görülür. Bu objenin, elçi tarafından sultana iletilmek üzere kendisine verilen Şah Tahmasb'ın mektup olabileceği fikri akla gelmektedir. Nitekim *Süleymannâme*'nin mevcut kabulü ele alan 603b'deki metninde elçinin bu mektubu padişahın eline verdiğini belirten ifadenin yer almış olması elçinin elinde tuttuğu bu objenin mektup olabileceği görüşünü teyit eder bir mahiyet taşır.

Busbeck'le birlikte Amasya'da bulunan Hans Dernshwam (1494-1568), İran elçisini saçları ağarmış, uzun sakallı bir adam olarak tarif etmekte ve yanında yüz kişiden fazla maiyeti olduğunu bildirmektedir[998]. Ancak minyatürde elçinin portresi oksitlenmeden ötürü kararmış olduğundan elçinin bu betime uygun olarak resmedilip resmedilmediğinin tespiti yapılamamaktadır.

Padişahın hemen sağında (kompozisyona göre solda) elleri önünde bağlı bir şekilde saygı ile ayakta bekleyen iki iç oğlan yer alır. Tahtın hemen alt kısmında ise kapaklı bir altın kap ve altın bir sahan içerisine yerleştirilmiş altın kapaklı iki küçük kap görülür. Esin Atıl ve İbrahim Yıldırım bu kapların iki küçük porselen fincan olduğunu belirtir. Esin Atıl'a göre yiyecek ve içecek kaplarının sahnedeki varlığı, anlaşmanın hemen hemen bittiğinin ve kutlamaların başlamak üzere olduğunun bir emaresidir[999]. Nitekim Osmanlı padişahlarının meclis sahnelerinde padişahların tahtlarının hemen önünde tıpkı bu sahnede olduğu gibi yiyecek içecek kaplarının yer almış olması Esin Atıl'ın yapmış olduğu tespiti doğrular bir mahiyet taşır. Görünen o ki iki taraf arasındaki anlaşma ile ilgili konuşmaların bitip yeme içme faslının gerçekleştirileceği bir anın tasviri yapılmıştır.

Arzın gerçekleştiği köşkün hemen sağında ayrı bir dikey dikdörtgen şeklinde tasarlanmış bir alan yer alır. Üst kısmında konik çatılı kulenin yer aldığı[1000] bu mekânın, Bursa kemerli bir hayat[1001] ya da revak olma ihtimali yüksektir. Nitekim bu

---

[998] Hans Dernschwam, **İstanbul ve Anadolu'ya Seyahat Günlüğü**, T. C. Kültür ve Turzim Bakanlığı, Ankara 1987, s.290.

[999] Yıldırım, a. g. e., s. 81; Atıl, a. g. e., s. 231.

[1000] Reha Güney bu yapının bir aydınlık kemeri olduğunu belirtir. Bkz., Günay, "Süleymannâme Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 5**, s. 145.

[1001] Büyük açık revak, galeri.

kemerli yapının arka kısmında ağaçlıklı yeşil bir alanın (bahçenin) yer almış olması bu tespiti kuvvetlendirir.

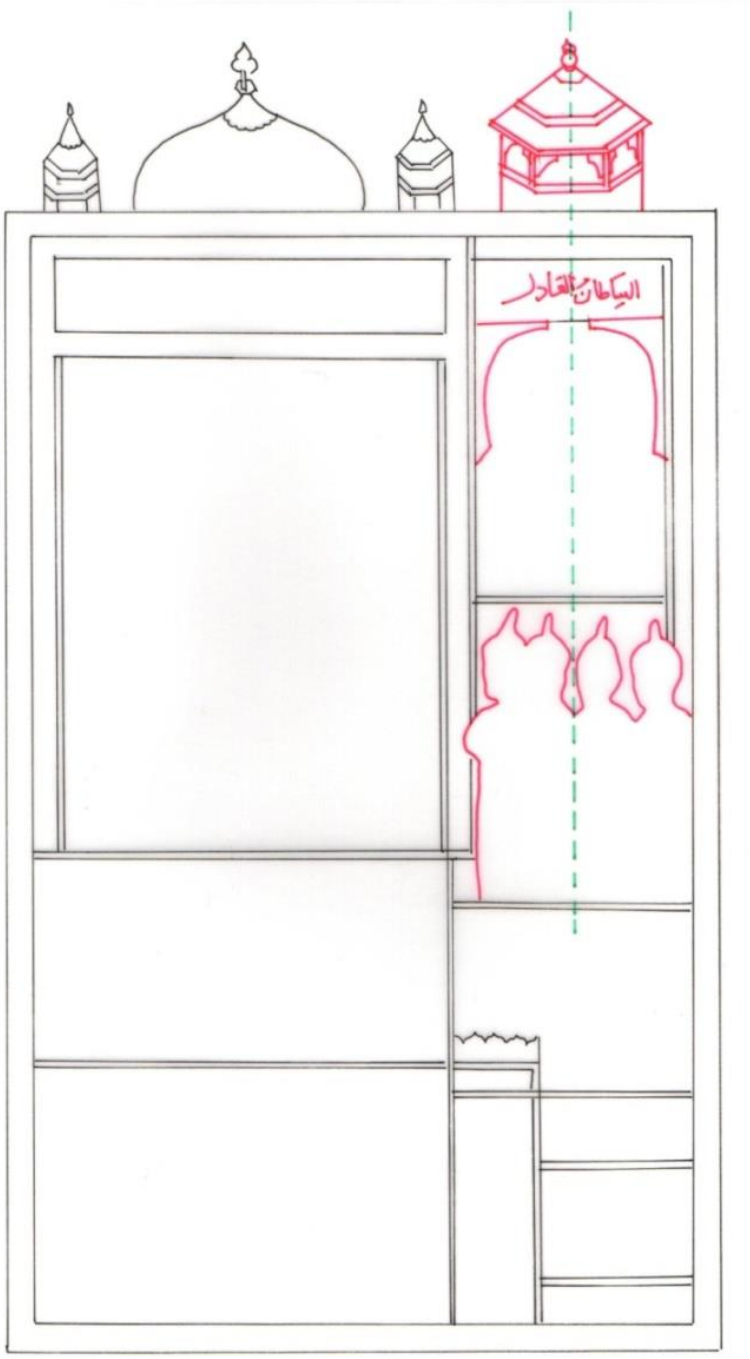
Bu revaklı alanda elleri önlerinde bağlı şekilde saygı ile ayakta duran dört vezir yer alır. Vezirlerin Bursa kemerinin altına denk getirilecek şekilde resmedilmiş olmaları (bkz. Ç. 59) *Süleymannâme'*nin diğer kabul minyatürlerinde de devam ettirilmiş bir kalıptır (bkz. vr. 328a, 332a, 337a, 471b, 498b, 503a). Bahsi edilen bu sahnelerde vezirlerin yuvarlak veya sivri bir kemerin ya da Bursa kemerli bir yapının altında resmedildikleri görülür.

Üzerinde konik çatılı bir kulenin yer aldığı bu açık revakın Bursa kemerinin tam üstünde yer alan "es-Sultan el-Adil" ibaresi Esin Atıl'a göre kanun yapıcılığı ile şöhret olan bu sebeple kendisine Kanunî lakabı verilen Sultan Süleyman'ın bu yönüne işaret eder[1002]. Bu ibare aynı zamanda sultanın adil oluşuna da vurgu yapar. Nitekim yukarıda bahsedilmiş olduğu üzere Amasya Antlaşması ile birlikte Osmanlılar daha önceki mesiyanik krallık ve cihanşümul hükümdarlık iddialarını terk ederek Sünnî İslâm halifesi, kanun, adalet ve nizam sağlayıcı hükümdar anlayışını benimsemişlerdir. Amasya Antlaşma sürecine dâhil olan bir olayın resmedildiği bu minyatürde, adalet vurgusu içeren bir ibarenin varlığı yukarıda verilmiş olan tarihsel gerçeğin minyatür üzerindeki yansıması gibi görünmektedir. Sultanın adaletine olan vurgunun *Süleymannâme*'nin bu minyatürü konu edinen 603b'de ki metninde de işaret edilen bir husus olmuştur. 603b'de yer alan "Senin fil gibi güçlü padişahın adaletinde hatta bir tane karınca bile incinmemiştir", "Akıllı insanlar yaptıklarına göre onun adaletinden nasiplerini alırlar" şeklindeki ibareler minyatürde altı çizilen bu olgunun eserin metninde de bir karşılık bulduğunu gözler önüne serer.

Bu yazının, konik çatılı kule ve dört divan veziri ile birlikte aynı dikey hat üzerinde yer almış olması oldukça manidardır (bkz. Ç. 59). Bu durum sahne içerisinde adalet olgusu üzerinden inşa edilmeye çalışılan bir görsel dilin varlığını düşündürtür. Zira bilindiği üzere vezirler, sultan adına, onu temsilen, onun kanunlarını ve dolayısı ile adaleti yürütme görevini yerine getiren devlet görevlileridirler ve bu görevlerini üzerinde adalet kulesinin yer aldığı divanda gerçekleştirirler. Bu minvalde vezirlerin

[1002] Atıl, a.g. e., s. 231.

tam üstünde yer alan konik yapılı kulenin adaleti temsil eden Topkapı Sarayı'ndaki Adalet Kulesi'ne denk düşüyor olabileceği fikri akla gelmektedir. Dikkat edilecek olursa bu yapının mimarî kurgu açısından Adalet Kulesi'ni andırdığı fark edilir. Bu dikey kurgu aynı zamanda yer ve gök arasında tesis edilen adalet olgusuna, bu dikey harekete gönderme yapan bir kurgu gibi görünmektedir.



Çizim 59

Vezirlerin hemen altında ayrı bir yatay dikdörtgen pafta içerisinde ellerinde Şah Tahmasb tarafından hediye olarak gönderilen mücevherli altın kutuları taşıyan dört görevli yer alır[1003]. Bu mücevherli kutular, Ârifî'nin bilgisini vermiş olduğu elçinin beraberinde getirdiği altın sikkelerle dolu mücevher kutular olmalıdır. Bu durum minyatürdeki gerçekçi ve belgeleyici yönü gözler önüne serer.

Görevlilerin hemen altında içerisinde Farsça nesta'lik hatla yazılmış bir metnin yer aldığı yazı kutucuğu bulunur. Burada:

"Böyle söyledi ki bütün dünyada şahsın ve sen şahların içinde en kıymetli şahsın" anlamında bir ibare yer alır.

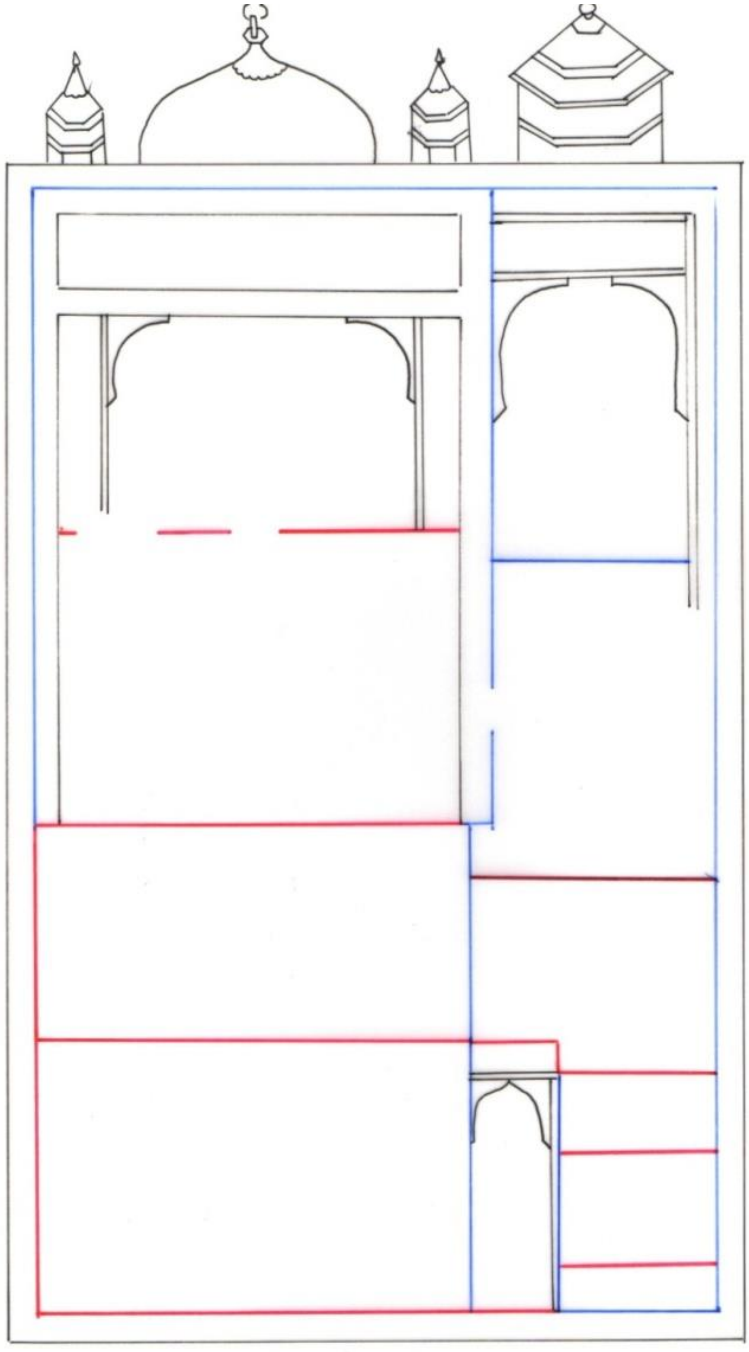
Sahnenin en alt kısmında, yatay dikdörtgen bir alan içerisinde kemerli, revaklı bir alan ve Arz Odası'na geçişi sağlayan bir kapı bulunur. Revakların arası, yeşillikli bir alandan oluşur ve tam ortadaki kemerin altında altın vazo içerisine yerleştirilmiş bir çiçek görülür.

Kemerli sütunların hemen önünde ellerinde asâları olan kapıcılar ve diğer saray görevlileri yer alır. Bu figürlerin üzerinde yer aldıkları mavi zeminin geometrik desenlerle tezyin edilmiş olduğu dikkati çeker.

[1003] Atıl, a.g. e., s. 231.

Kompozisyon Kurgusu ve Renk:

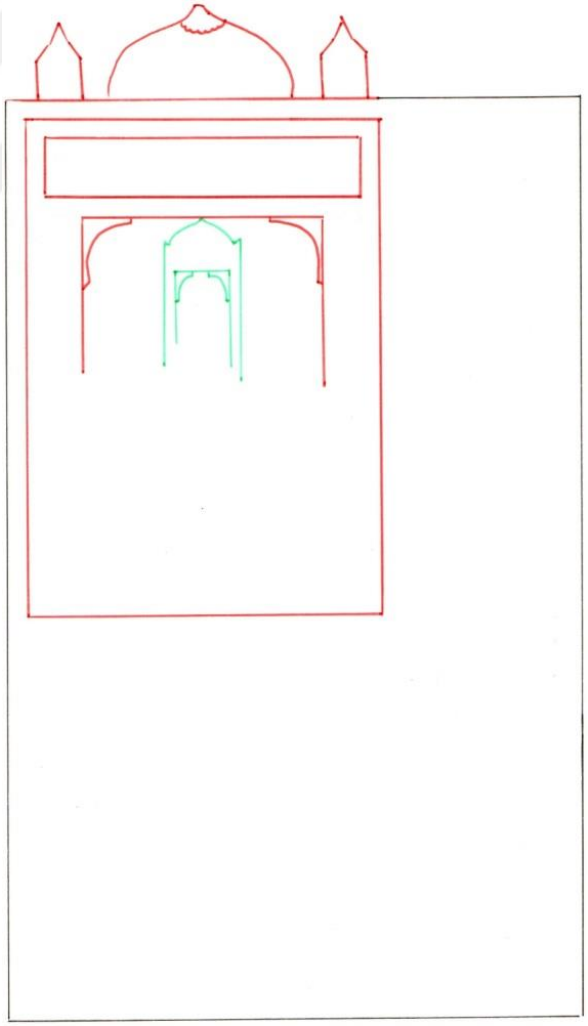
Dikey kurgulu kompozisyon tıpkı eserin 503a'da yer alan minyatüründe olduğu gibi dikey ve yatay paftaların birlikteliğinden meydana gelmiştir (bkz. Ç. 60).



Çizim 60

Bir simetri ekseninin olmadığı kompozisyonda arzın gerçekleştiği mekânın kurgusunda aynı eserin 600a'da yer alan minyatüründe olduğu gibi padişahın merkezde yer aldığı dıştan içe doğru küçülerek tekrar eden bir kalıbın varlığı göze çarpar (bkz. Ç. 61). Bu tekrarlı kalıp mekânda içe, padişaha doğru uzanan bir derinlik duygusu oluşturur. Nakkaş böylesi bir hareket ile izleyicinin bakışını padişaha doğru yöneltir.

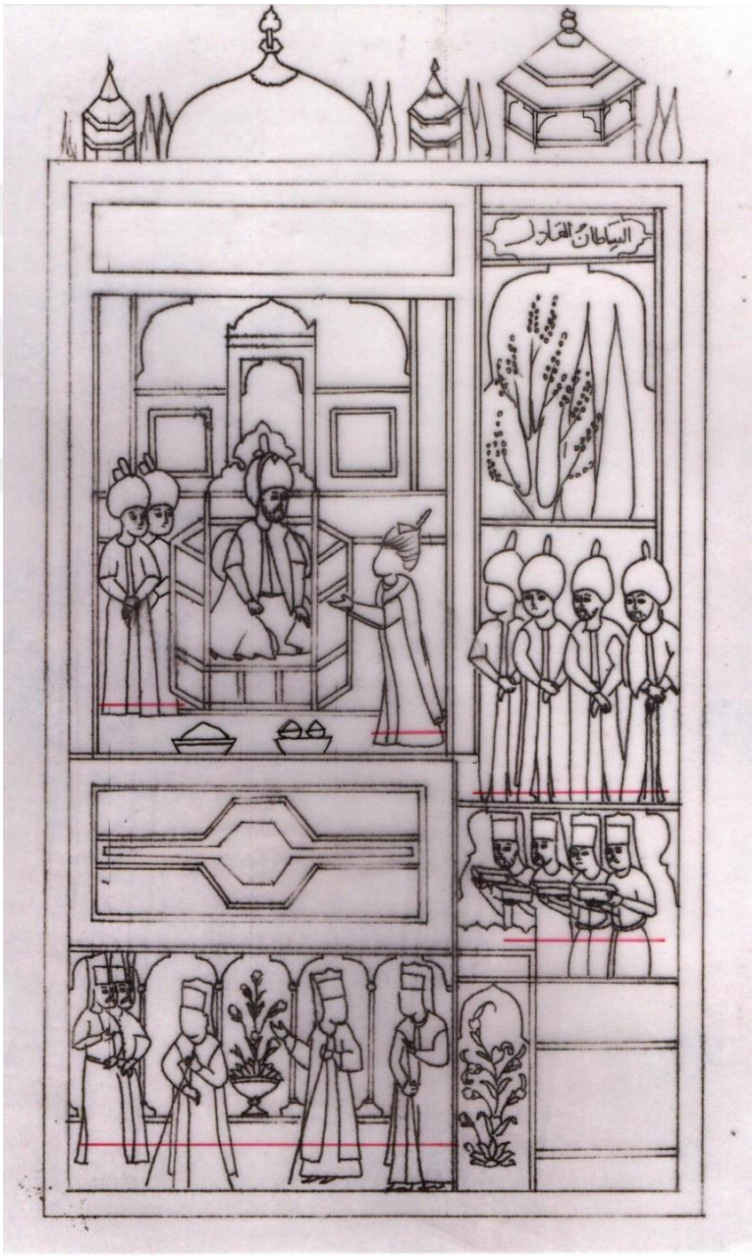
Dikkat edilecek olursa nakkaş dıştan içe doğru küçülen (içten dışa doğru büyüyen) tekrarlı kalıpta bir otağ kalıbını kendine model almış, içe doğru katman katman küçülterek devam ettirmiştir. Bu kalıbın form olarak taç kapı, mihrap ve bir pencereyi de anımsattığı fark edilir.



Çizim 61

Padişahın hemen sağında ve solunda yer alan mavi renkli kutucuklar da izleyicinin bakışlarını padişaha doğru yönlendiren bir hareket gibi görünmektedir.

Dikey kurgulu kompozisyonda figürlerin yatay sıralar halinde tertip edilmiş olduğu görülür (bkz. Ç. 62). Dikey ve yatay hareketlerin bu birlikteliği kompozisyonda bir denge oluşturur.



Çizim 62

Figürlerin arzın gerçekleştiği mekânda sahip oldukları sakin ve ağırbaşlı hal, kompozisyonun alt kısmında yerini daha serbest, daha dinamik bir yapıya bırakır. Zira sahnenin en altında, revakların önünde yer alan kapı ağalarının ve iki has odalının sahnenin yukarısında yer alan figürlerde görülen durağanlığın aksine sahip oldukları el ve kol jestleri ile birbirleri ile iletişim halinde oldukları fark edilir.

Mekânın renklendirilmesinde soğuk renkleri tercih eden nakkaş, sıcak renkleri küçük bir leke olarak sadece birkaç figürün kıyafetinde kullanmıştır. Renk kullanımında dikkati çeken bir diğer unsur ise padişahın genel itibarıyla farklı tonlarda mavi bir renk ile çevrelenmiş olmasıdır (bkz. Ç. 64).

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

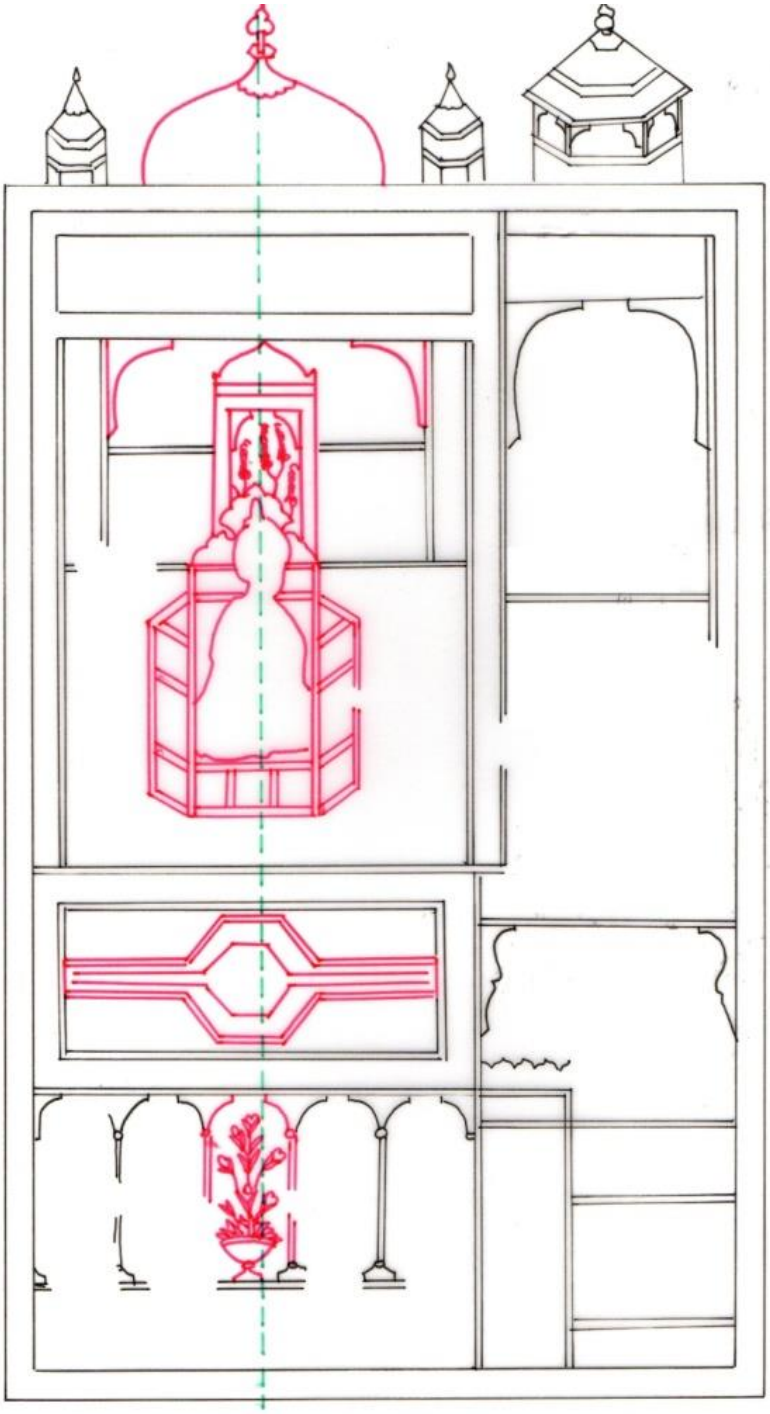
Kompozisyonda da bir önceki minyatürdeki (vr. 503a) gibi mavi kubbenin tepe noktasından geçen bir dikey aksın varlığı göze çarpar. Ancak bu aks kompozisyonun tam ortası yerine hafif sola doğru konumlandırılmıştır. Dikey aks dışında bu aks üzerinde yer alan unsurlar açısından da bir birliktelik görülür. Bahsi edilen aks üzerinde, yukarıdan aşağıya doğru sırası ile mavi bir kubbe, Bursa kemerli bir niş, kubbemsi sivri kemerli alınlığa sahip altın çerçeveli bir pencere, şemse formlu yüksek arkalıklı altıgen formlu altın murassa taht, padişah, altıgen havuz ve bir Bursa kemeri altında yer alan altın saksılı bir çiçek yer alır (bkz. Ç. 63). Dikey olarak bir araya gelen bu unsurların her biri bir merkez ve hükümdarlık sembolü olarak iktidar vurgusu yaptığı gibi bunların dikey bir hat üzerinde beraberce yer almaları 503a'da olduğu gibi Türklerdeki Demir Kazık, Kutup Yıldızı, göğü ve yeri (yer-su) birleştiren direk ve merkez kavramlarını çağrıştırarak, iktidar vurgusu içeren bir anlam zinciri oluşturur.

Bu dikey yapılanma daha önce de belirtildiği gibi padişahın aynı anda hem dünyevî hem de manevî lider olmasına atıfta bulunarak onun evrenin merkezinde dünyayı ve ukbâyı, Türk kozmolojisi ile düşünürsek göğü ve yer-su sahasını birleştiren bir direk, bir merkez oluşuna vurgu yapıyor gibi görünmektedir. Nitekim *Süleymannâme*'nin bu kabul sahnesinin anlatıldığı 602b'deki metninde Kanunî'nin "Sanki Süleyman yeniden dirilmiş ve altın tahtı kurulmuş" şeklindeki bir ibare ile Hz. Süleyman ile bağlantılandırılmış olması, Kanunî'nin yersel ve göksel hükümdarlığına atıf yapan bir ibare gibi görünmektedir. Bu durum minyatürün görsel kurgusunda

“yerin ve göğün hükümdarı” imgesine yapılan atfın var olmuş olabileceğine dair yapılan tespitin eserin metninde de bir karşılık bulduğunu gözler önüne serer.

Nitekim eserin 602b ve 603b’de yer alan metin kısmında Kanunî’nin dünyevî hükümdarlığına kimi zaman ise uhrevî hükümdarlığına atıf yapan ibarelerin bir arada yer alıyor olması, “yer ve gök” üzerine inşa edilmiş olduğu düşünülen bu kurgunun varlığını destekler mahiyettedir. 602b ve 603b’de sultan kimi zaman onun dünyevî hükümdarlığına atıf yapan “dünyanın şahı”, “Acem ve Rûm şahı” gibi ibarelerle anılırken kimi zaman ise “gök onun tacının sayesinde güneşe muhtaç değil”, “O zaman ki yaklaştı özgür şahın yanına secde edip öyle bir yeri öptü ki sanki peygamberin önünde secde ediyor” şeklindeki uhrevî hükümdarlığına atıf yapan ifadelerle anılmıştır.

Bu dikey kurgunun içerdiği anlam katmanları hakkında eserin 503a’da yer alan minyatürünün analizinde kapsamlı bir bilgi verilmiş olduğundan bu bahiste bahsi geçen kurgu ve üzerinde yer alan unsurların barındırdığı sembolik anlamlara kısa bir şekilde değinilecektir.



Çizim 63

Kubbe göğü, manevî âlemi, samâvatı ve dahi merkezi sembolize eden bir unsurdur. Bu minyatürde kubbe unsurunun bir gök rengi olan mavi renkte oluşu bu anlamı pekiştirir.

Mavi kubbenin hemen altında yer alan Bursa kemerli niş de kubbe gibi yine göğü, manevî âlemi, semavatı ve merkezi sembolize eder. Hükümdarların bir kemer altında resmedilmeleri geleneği o kişinin dünyevî ve manevî makamına, gücüne ve saygınlığına vurgu yapan, onun yerin ve göğün hükümdarı olduğunun altını çizen bir kurgu barındırır. Bu kemerin bir Bursa kemeri olması itibarıyla Türklerdeki yurt tipi çadırına atıf yapıyor olması[1004] da bu anlamı pekiştirir. Zira Türk kozmolojisinde çadırın kozmik anlamı, padişahın bu kemerin tam orta yerine denk gelecek şekilde yerleştirilmesi ile birlikte düşünüldüğünde sultanın yeri ve göğü birleştiren direk oluşuna atıf yapan bir kurgu gibi görünmektedir.

Bu kemerin altında, padişahın hemen başının üstüne denk gelecek şekilde tahtın arkasına yerleştirilmiş olan altın çerçeveli pencere de zincirin anlamlı bir parçasını teşkil eder. Form olarak mihrabı ve taç kapıyı andıran bu pencerenin minyatürdeki sembolik anlamı ile ilgili yorum yapabilmek için taç (cümle) kapı ve mihrap unsurlarına değinmek gerekir.

Mihrap Arapça'da, saray, sarayda hükümdarın tahtının bulunduğu kısım, hükümdarın sarayda oturduğu veya ayakta durduğu kısım, Hristiyan azizlerin heykel hücresi, çardak, oda köşk, heykel nişi, yüksekçe yer, meclisin baş tarafı, en şerefli kısmı gibi karşılıklara denk gelir[1005]. Arapça anlamına paralel olarak, Kur'an'da ise mabet, mescit, mahfil ve kale, yüksek ve ihtişamlı binalar, özel bir mekânı ifade etmek için kullanılır. Yunan ve Roma mimarîsinde ise bir imgeyi yücelten yaygın bir motif olmasından yola çıkarak mihrabın antik saray salonlarındaki taht girintisinden dönüştürülmüş bir eleman olduğu düşünülmüştür. Görüldüğü gibi mihrap, İslâm mimarîsine has niş anlamını yüklenmeden önce ayrıcalıklı, kutsal bir mekân veya makamı tanımlamak için kullanılmış bir kavramdır[1006]. Nitekim en önemli işlerin icra

[1004] "Nakkaş Osman ve Levnî'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması" başlıklı yüksek lisans tezimizde Bursa kemeri ve yurt tipi çadır arasındaki bağlantıya değinilmiştir. Bkz. Zaliha Peçe, "Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması", Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 2015, s. 71, 72.

[1005] Tuğba Erzincan, "Mihrap" madd., **DİA**,, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2005, c. XXX, s. 30; Tolga Bozkurt, "İslam Mimarisinde Mihrap Sembolizmi", **Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları**, Lale Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 191.

[1006] Bozkurt, a. g. m., s. 188, 189, 191.

edildiği hükümdarların saraydaki kubbeli, sütunlu yüksek platformunun mihraba benzetilmesi, mihrabın bahsi geçen ayrıcalıklı bir makamı simgelediğini gösteren isabetli bir örnektir[1007]. Dikkat edilecek olursa minyatürde de padişahın içerisinde oturduğu yüksekçe köşk de form itibarıyla bir mihraba benzer (bkz. Ç. 61). Bu minvalde mevcut minyatürde padişahın kompozisyonun sol üst köşesine, mihraba benzer formdaki yüksekçe bir mekâna (köşke) yerleştirilmiş olması sultanın yüksek makamına atıf yapan bir kurgu gibi görünmektedir. Mihrap formlu köşkün, bahsi geçen dikey aks üzerinde yer alıyor olması da aynı anlamı destekleyen bir harekettir.

Eserin 602b'deki metninde yer alan "Baktığında öyle görünüyor ki onun tahtının ayakları yeryüzünde değil sanki gökyüzünde gibidir" ve 603b'de yer alan "Sensin o firuz bahtlı Süleyman ki senin yanında bütün padişahların tahtı aynı karıncadır" şeklindeki ifadeler sultanın yüksek makamına olan vurgunun eserin metninde de vücut bulmuş olduğunu gösterir. Bu durum minyatür ile metnin ortak bir dil, anlamsal bir beraberlik içerdiğini gözler önüne serer.

Mihrabın İslâm mimarîsindeki terminolojik karşılığı, imamların cemaate namaz kıldırması amacıyla cami, mescit ve namazgâh gibi ibadet mekânlarının ön kısımlarına, kıble duvarı üzerine yerleştirilen kemerli niştir[1008]. Mihrap, cami içinde bir merkez, bir odak noktası, buraya gelen inanalar için birleştirici bir semboldür[1009]. Burası merkeze, birliğe doğru olan fiziksel ve ruhî yönelimin gerçekleştiği bir mekândır[1010]. Namaz esnasında bu alana geçen imam, cemaatin önünde bulunarak, onları bu birliğe yönlendirir.

Öyle ise padişahın içerisinde oturduğu mihrap formlu köşk de böyle bir merkeze atıf yapıyor olmalıdır. Aynı zamanda bir halife olan sultan, kemerli niş formundaki köşkünde tıpkı imamın mihrapta cemaate önderlik ettiği gibi tebaası altındaki kullarına dünyevî ve uhrevî alanda liderlik yaparak onların fiziksel ve ruhî yönelimini örgütler. Merkez hükmündeki sultan bu hareketi ile yeri ve göğü eklemler.

[1007] Akçıl Harmankaya, **Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm**, s. 186.

[1008] Bozkurt, a. g. m., s.187; Çaycı, **İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol**, s. 144; Erzincan, a. g. ansiklopedi madd, s. 31; Harmankaya, a. g. e., s. 186; Çaycı, **İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol**, s. 150.

[1009] Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 186; Çaycı, a. g. e., s. 150.

[1010] Gülay Apa Kurtişoğlu, "Dini Mekânlarda Fonksiyonel Estetik Ögeler", VI. Dini Yayınlar Kongresi, İslam Sanat ve Estetik, Ankara Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2014, s. 400.

R. Guénon'un aynı zamanda sığınak anlamına gelen mihrabın camilerde gök kubbeye tekabül eden üst örtüsü ve yeryüzüne tekabül eden zeminiyle âlem mağarasının tutarlı bir imajı[1011] olduğuna dair yapmış olduğu yorumu mihrabın yer ve gök ile olan bağlantısına dair yapılan tespiti destekler.

Mihrap, Hz. Muhammed'den sonra[1012] onun sütresinin (asâ) sembolü olarak ortaya çıkmıştır[1013]. İlk uygulaması Hz. Peygamber'in asâsı olan "Anaze" dir[1014]. Hz. Muhammed'in mekânı olarak sembolleşmiş[1015] olan mihrap, O'nun şahsına ve sütresine yönelik bir yücelik göstergesidir. Nitekim I. Velid döneminde, Hz. Muhammed'in Müslümanların "ilk imamı" olduğunu hatırlatmak, O'nun cami içindeki manevî varlığını vurgulamak amacıyla Mescid-i Nebevî'ye niş tipi mihrap eklenmiştir. Cemaatin önünde, Hz. Muhammed'e ait makamın yatay göstergesi olarak ibadethanelere yerleştirilmiş olan niş tipi mihrap, zamanla gelişen cephe düzeniyle beraber İslâm mimarîsine özgü bir eleman haline gelmiştir[1016]. Ahmet Çaycı, ilk imamdan hareketle bu mekânda görev ifa edenlerin de bu sorumluluğu taşımakta olduğunu belirtir[1017]. Hz. Muhammed'in makamının sembolü olan mihrabın önünde, maksurede oturup devlet yönetimiyle ilgili kararlar alan ve bunu minber üzerinde okunan hutbe ile toplum tabanına yaymaya çalışan Emevîlerin bu hareketi, bir mekân olarak mihrabın bahsi geçen manada kullanımını gözler önüne serer[1018] .

Özetle mihrap camide kıble yönünü gösteren, Hz. Muhammed'in İslâm'ın ilk imamı olduğunu hatırlatan ve "içi boş" niş biçimiyle toplu namazlarda O'nun manevî varlığını ve liderliğini sembolleştiren bir işlev yürütmektedir[1019].

Öyleyse sultanın içerisinde oturduğu köşkün mihrap formu, bu makamın aynı zamanda bir peygamber makamı olduğuna atıfta bulunup sultanın da bu görevi aynı sorumlulukla devam ettirdiğini vurgulayan bir kurgu gibi görünmektedir. Osmanlı

[1011] René Guénon, "Yapı Sembolizmi", **İ. Aydın Yüksel'e Armağan**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 2012, s. 180, dipnot 8.
[1012] Erzincan, a. g. ansiklopedi madd., s. 31; Çaycı, a. g. e., s. 144.
[1013] Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 186.
[1014] Estelle Whelan, "The Origin of The Mihrab Mujawwaf: A Reinterpretation", İnternational Jomal of Middle East Studies, XVIII, Cambridge University Press, y. y. y., 1986, s. 215.
[1015] Çaycı, a. g. e., s. 144.
[1016] Bozkurt, a. g. m., s. 195; Whelan, a. g. m., s. 215.
[1017] Çaycı, a. g. e., s. 144.
[1018] Bozkurt, a. g. m., s. 197.
[1019] A. e., s. 198.

sultanının aynı zamanda bir halife olduğu düşünüldüğünde bu kurgunun birbirini destekleyen bir dizi anlam katmanlarından müteşekkil olduğu fark edilir. Bu noktada eserin 602b'de yer alan "O zaman ki yaklaştı özgür şahın yanına secde edip öyle bir yeri öptü ki sanki peygamberin önünde secde ediyor" şeklindeki ibareyi hatırlatmak mevcut okumayı sağlam bir zemine oturtması açısından önemlidir. Bu ibare eserin metninde de Kanunî'nin bir peygamber makamına oturuyor oluşuna yapılan bir vurgunun var olduğunu gösterir. 603b'de yer alan metinde Hz. Muhammed ve Kanunî'den ard arda bahsediliyor olması da bu anlamda oldukça manidardır.

İncelenen minyatürde sadece padişahın içerisinde oturmuş olduğu köşk değil hemen başının üzerinde tahtın arkasında yer alan mihrap formlu altın pencere de bir yönü ile Hz. Muhammed'in makamına dolayısı ile de Sultan Süleyman'ın halifeliğine atıfta bulunuyor gibidir. Bu pencerenin tanrısallığı, nuru, merkezi sembolize eden altından olması bu anlamı destekler mahiyettedir.

Mihrap formunda altın çerçeveli pencerenin merkeze, yeri göğü birleştiren direğe, Kutup Yıldızı'na atıf yapan bir dikey aks üzerinde yer alması, Hz. Muhammed'in İslâmiyet'in direği, bir Kutup Yıldızı olması inancı ile birlikte düşünüldüğünde anlam bütünlüğü oluşturur. Yeri ve göğü, dünya ve ukbâyı birleştiren halife-sultan imgesine vurgu içeren bu dikey aks üzerinde yer alan mihrap, gök tarafını, ukbâ tarafını temsil ediyor olmalıdır.

Bu pencere form olarak aynı zamanda taç kapı (cümle kapısı) ile de bir benzerlik içerir. İslâm mimarîsinde her ikisi de taş veya mermerden inşa edilen mihrap ve taç kapılar tasarım boyutuyla yaklaşık olarak aynı ölçü, diziliş ve tezyinata sahiptirler. Bu benzerliğin varlığı Mimar Sinan (1489-1588) dönemi camilerinde çok net bir şekilde müşahede edilir. Bu camilerin taç kapıları, ibadet mekânının mihrabı ile neredeyse aynı forma sahiptir. Bu iki unsur arasındaki benzerlik, formdan öte bir anlam birlikteliği içeriyor gibidir. Yapılan kaynak taramalarından elde edilen bilgiler mihrap ve kapı unsuru arasında böyle bir anlam birlikteliğinin var olduğunu gösterir. Abidevi bir geçit olan taç kapılarının aynı zamanda son cemaat yerinin mihrabı

olması[1020] bu iki unsur arasında var olduğu düşünülen anlam birlikteliğine verilebilecek güzel örneklerden biridir.

Mihrap ve taç kapının, camilerde aynı yatay aks üzerinde yer alıyor olmaları bu iki unsur arasındaki başka bir bağlantıya işaret eder. Taç kapı ile mihrap arasındaki bu aksiyel birliktelik kapıdan mihraba uzanan aks üzerinde ilâhî bir yol açar[1021]. Bu aks üzerinde taç kapı, harici mekândan Allah'ın evi olan ibadet mekânına (dâhili mekâna) geçiş yeri iken ibadet mekânının merkezi durumundaki mihrap ise Allah'ın evine (Kâbe) yönelen bir mekân, mescit ile Kâbe arasındaki irtibatı ve bütünleşmeyi sağlayan bir vasıtadır[1022]. Dolayısıyla zahirî ve bâtını âleme girişi temsil eden bu iki kapının (taç kapısı ve mihrap)[1023] her ikisi de aynı gayeye, aynı ideale, Allah'a olan yönelimin gerçekleştiği yerlerdir[1024].

Mihrap ve kapı arasındaki birlikteliğin sembolik yönü Oleg Grabar'ın, mihrabın bir yan anlam olarak insanlara tanrısal lütfun yolunu açan bir kapı olabileceğine[1025] dair söylemi ile de gözler önüne serilir. Titus Bruckhardt'a göre bu lütuf, Nur Suresi 24/35 âyetinde içinde lamba yanan mişkate (kandil hücresi) benzetilen, Allah'ın nurudur[1026]. Ömür Bakırer'in Ortaçağ Anadolu Türk mimarîsine özgü çini mihraplarında güçlü renk kontrastlarıyla sağlanan canlı ifadeyi, ilâhî ışığın ibadet mekânına yansıtılması olarak yorumlaması[1027], Oleg Grabar ve Titus Bruckhardt'ın mihrap ile bağlantılı olan lütuf ve nur yorumunu destekler mahiyettedir.

Mihrap ve mişkât (kandil hücresi) arasındaki bu sembolik bağ benzer şekilde pencere formu ve içeri giren gün ışığı arasında da görülür[1028]. Bu durum ışık üzerinden yol alan kapı, mihrap ve pencere arasındaki sembolik birlikteliği gözler önüne serer.

Pencereler sayesinde ışık/nur mekânlara ulaşmakta ve bu sayede madde anlamlı hale gelmektedir. Mekânların ışık kaynakları olan pencereler bu görevleri ile

---

[1020] Çaycı, a. g. e., s. 148; Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 140.
[1021] Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 140.
[1022] Çaycı, a. g. e., s. 132, 148, 150.
[1023] Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 141.
[1024] Çaycı, a. g. e., s. 148.
[1025] Oleg Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1988, s. 120
[1026] Titus Bruckhardt, **İslam Sanatı Dil ve Anlam**, Klasik Yayınları, İstanbul 2005, s. 105.
[1027] Ömür Bakırer, **Onüçüncü ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2000, s. 32.
[1028] Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 188.

nur algısının fizikî mekâna intikalini sağlayan unsurlardır. Taç kapılarda oluşan gölgelerin, arka plandaki ışığın varlığına dikkat çekerek, bu alanı tasavvufî yaklaşım ile ışık-gölge metaforunun teşekkül ettiği alanlara dönüştürmesi[1029] pencere ve taç kapı unsurları arasında ışık üzerinden ortak bir sembolik anlam birlikteliği oluşturur.

Verilen tüm bu bilgiler ışık ve nur kavramları üzerinden, mihrap, kapı ve pencere unsurlarını bir anlam bütünlüğü içerisinde birbirlerine bağlar. Nitekim minyatürde yer alan altın pencerenin form olarak mihrap ve taç kapıyı andırıyor olması nakkaşın bu üç unsur arasındaki ışık üzerinden var olan sembolik anlam birlikteliğini formsal bir anlatıya dönüştürmüş olabileceğini düşündürtür. Nakkaş, yapmış olduğu bu hareket ile mihrap, taç kapı ve pencere unsurlarını içiçe geçmiş yekpare bir bütün haline getirir. Bu durum minyatürdeki altın pencerenin, mihrap ve kapı üzerinden de bir sembolik anlam katmanı içeriyor olabileceğine dair yapılmış olan tespiti destekler mahiyettedir.

Mihrab, dârü'l-fenâ ile dârü'l-bekâ arasındaki geçişin simgesi[1030], ölümden sonraki hayat için bir geçit, caminin giriş kapısıyla benzerlik gösteren biçimsel özelliği ile sonsuza ve cennete açılan kapı[1031], cennet makamının sembolüdür[1032]. Nitekim seccadeler üzerindeki mihrap resmine işlenen ağaç motifi, mihrabın cennet bahçelerine açılan bir kapı olduğu çağrışımını yapar[1033]. Bu kapı analojisi mihrabın üzerinde kullanılan âyetlerle de pekiştirilmiştir[1034]. İslâm mimarîsinde taç kapıların da cennet kapısı olduğu düşünülmüş ve cennet özleminin bir yansıması olarak üzerleri oldukça müzeyyen bir tarzda tezyin edilmiştir[1035]. Yine benzer şekilde İslâm mimarîsinde pencere unsuru da tıpkı mihrap ve taç kapılar gibi cennete açılan bir kapı olarak yorumlanmıştır[1036].

Yukarıda verilmiş olan bilgiler göz önünde bulundurulduğunda incelenen minyatürde cennete açılan bir geçit (kapı) sembolizmi ortak paydası altında mihrap,

---

[1029] Çaycı, a. g. e., s. 132, 144.
[1030] A. e., s. 152.
[1031] Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 140, 186, 187.
[1032] Bozkurt, a. g. m., s.198.
[1033] Clark, **İslam Medeniyetinde Bahçe Sanatı**, s. 131.
[1034] Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 187.
[1035] Çaycı, a. g. e., s. 130.
[1036] Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 188.

taç kapı ve pencere unsurlarının birlikteliğini içeren bir başka anlam katmanının da var olabileceğini düşündürtür. Bu üç unsur arasında nur, ışık ve cennete açılan geçit vurgusu üzerinden oluşan birliktelik kendi arasında bir anlam bütünlüğü oluşturur. Zira nur ve cennet kavramları birbirlerini çağrıştıran, birbirlerine denk düşen kavramlardır. Bu dünya ile diğer dünya arasındaki sınırda yer alan altın pencereden (kap, mihrap) içeriye sultanın makamına süzülen ışık adeta cennetten, cennet bahçesinden gelir gibidir. Dikkat edilecek olursa minyatürde yer alan bu pencereden bir bahar dalının görünüyor olduğu fark edilir. Bu bahar dalı, pencereye dair yukarıda yapılmış olan tespitler göz önünde bulundurulduğunda adeta cennet bahçesine atıf yapan bir mahiyet taşıyor gibidir. Pencerenin, nuru, ışığı ve saltanatı temsil eden altın renginde olması da bu anlamı pekiştirir. Bu minvalde minyatürde padişah adeta bu dünya ile diğer dünyanın eşiğinde konumlanmış, bulunduğu bu makamda arkasında yer alan öte dünyanın nuru ile aydınlanıp desteklenmiştir. Bu durum kompozisyonda yer alan, yerin ve göğün desteğini alarak yeri ve göğü birleştiren dikey aksın varlığını anlamca tamamlar.

Cümle kapısı, taç kapı ve portal terimi birlikte ve birbirlerinin yerlerine kullanılan terimlerdir. Yönetimi elinde bulunduranın başına taktığı bir siyaset sembolü olan taç ise hükümdarın en yüksek noktasını teşkil eden bir azamet, ululuk ve siyasi güç göstergesidir. Taç kapı da yüksekliği ve sahip olduğu ihtişamlı süslemeleri ile mimarîyi dış dünyaya takdim eden bir vitrin, hâkimiyet ve güç göstergesidir[1037]. Bu minvalde Roma ve Bizans dönemindeki portaller, kralları sembolize eden kozmik ve astral yapı elemanları olmuşlardır[1038]. Bu bilgiler eşliğinde var olan minyatür değerlendirilmeye çalışıldığında sultanı ve hâkimiyeti sembolize eden altından yapılmış taç kapı formundaki pencerenin padişahın hâkimiyetini, onun gücünü vurgulamak için kompozisyona yerleştirilmiş bir eleman olabileceği fikri akla yatkın gelir. Pencerenin tam da bir taç gibi padişahın baş kısmının üzerinde yer alıyor olması bu anlamı pekiştirir.

[1037] Çaycı a. g. e., s. 125, 128.
[1038] E. Baldwin Smith, **Architectural Symbolism of İmperial Rome and The Middel Ages**, Princeton-y. y., New Jersey 1956, s. 46.

Kapı eşiği iki mekân arasındaki sınır olup bir dünyadan diğerine, bâtını hayattan züht hayatına geçişin sınırıdır. Taç kapı da tıpkı bunun gibi insanın sosyal ihtiyaçlarını karşıladığı ve hayatını idame ettirdiği haricî mekân ile ibadetlerin yapıldığı dâhilî/kutsal mekân arasındaki sınırı teşkil eder. Bu bağlamda taç kapı, ilâhî makam ile yönetici makama göndermelerin birleşimini[1039] içeren bir mimarî öğe olup, hakikate yönelimin vasıtasıdır. Bu durum minyatürde yer alan altın pencerenin aynı zamanda halife olan sultanın, dünyevî ve uhrevî hâkimiyeti bünyesinde birleştiren makamına atıf yapan bir anlam katmanı içeriyor olabileceğini düşündürtür.

Halife-sultan imgesinin ikili bir iktidarı barındırıyor olması, Türk kozmolojisinde Kutup Yıldızı'nın evrenin merkezinde[1040] ruh âlemi ile madde âlemini birleştiren bir kutlu kapı[1041], bir gök kapısı[1042] olduğuna dair inançla da anlamca bir yöndeşlik içerir.

Yukarıda verilen tüm bilgiler göz önünde bulundurulduğunda minyatürde birbirini anlamca tamamlayan üst üste binmiş pek çok anlam katmanlarının var olduğu müşahede edilir. Anlaşılan o ki nakkaş yapmış olduğu kurguda bilinçli bir şekilde içiçe geçen anlam katmanları tesis etmiştir. İçe doğru oluşturulan bu derinlikli katmanın sultanın içerisinde oturduğu köşkün mekânsal kurgusunun inşasında da devam ettirilmiş olması oldukça manidardır (bkz. Ç. 61).

Kompozisyonda bahsedilen dikey aks üzerinde yer alan iktidar ve merkez sembollerinden biri de padişahın üzerine oturmuş olduğu tahttır. Bu tahtın hükümdar tahtlarının özgü olacak şekilde bol tezyinatlı, değerli taşlarla süslü ve altından olması, üç dilimli Selçuklu tacını (yarım şemse) andıran yüksek bir arkalığa sahip olması ve merkezi sembolize eden altıgen formda olması ile sahne içerisinde iktidar vurgusu içeren unsurlardan biridir. Tahtın arkalığında görülen ve *Süleymannâme*'nin diğer minyatürlerinde de kullanılan, biçim olarak Selçuklu tacına benzer üç dilimli taht arkalığı daha önceki analizlerde de belirtildiği üzere güneşe ve hükümdarlık tacına atıf yaptığı gibi kutsal kişilerin başında yer alan haleler ile de özdeşleştirilir. Tahtın sahip olduğu özelliklerle Hz. Süleyman'ın altın kaplamalı ve taçlı tahtına benziyor olması,

[1039] Çaycı, a. g. e., s. 130, 132.
[1040] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 128, 231.
[1041] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II., s. 214.
[1042] Gültepe, **Türk Mitolojisi**, s. 446.

Sultan Süleyman'ın isminin Hz. Süleyman'ın ismine istinaden verildiği bilgisi ile birleştirildiğinde minyatürde Hz. Süleyman'ın imgesine atıf yapan bir görsel dilin varlığına işaret eder. Nitekim 602b'de yer alan metinde" Sanki Süleyman yeniden dirilmiş ve altın tahtı kurdurmuş" ifadesinin yer almış olması eserin metninde de sultanın Hz. Süleyman ile özdeşleştirilmiş olduğunu gözler önüne serer.

Öyleyse tüm bu doneler eşliğinde minyatürde Kanunî Sultan Süleyman'ın adeta sahip olduğu dünyevî ve uhrevî hükümdarlığı ile yeri ve göğü birleştiren büyük hükümdar Hz. Süleyman'a atıf yapan bir imge olarak resmedilmiş olabileceğini söylemek doğru bir tespit gibi görünmektedir. Bu taht güneşin ve hükümdarlığın sembolü olan altından yapılmış olması ve merkezi sembolize eden sekizgen (altıgen) forma sahip olması ile var olan merkez ve iktidar vurgusunu devam ettirir.

Bir egemenlik sembolü olarak sarayın ayrılmaz parçası olan havuz da bir iktidar, dünya egemenliği ve merkez sembolüdür. Bu havuzun mevcut minyatürde olduğu gibi padişahın yer aldığı tahtın hemen altında olacak şekilde resmedilmesi geleneksel bir şema olup merkez ve egemenlik vurgusu yapan bir anlam katmanı içerir.

Türk kozmolojisinde evren, tam ortasından geçtiğine inanılan bir dikey eksen (Kutup Yıldızı) ile birbirine bağlanan, gök, yer ve yer altından oluşan üç katmanlı bir yapıdan oluşur. Bu üç katmanlı evrende, Türk sultanı gök ve yer altının tam ortasında, yani yerde, tahtında, evrenin merkezinde oturur. İncelenen minyatürde havuz bu üçlü evren telakkisinde yer altı katmanına, yer altı katmanındaki su unsuruna denk düşer. Bu bağlamda havuzun kompozisyonda yer alan dikey aksın alt tarafında konumlandırılmış olması da bu anlamı destekler.

Türk kozmolojisinde havuzun başında duran hükümdarın yer altı dünyasına açılan kapının ağzında durmakta olduğuna ve burada yerin altındaki güçlerle iletişim içerisinde olduğuna inanılmaktadır. Bu bilgi mevcut minyatürde padişahın başının hemen üstünde yer alan kapı formlu altın pencerenin, bu dünya ile diğer dünya arasında bir geçit, bir kapı hükmünde olabileceği ve bu kapının tam ortasına denk gelecek şekilde konumlandırılmış olan padişahın ise bu iki dünyayı birbirine bağlayan bir direk, bir merkez olarak kompozisyonda yer almış olabileceğine dair yapılan tespiti destekler mahiyettedir.

Havuzun sekizgen (altıgen) form da olması da mevcut kurguda anlamlı bir bütünün parçasını oluşturur. Kareden daireye geçişin ilk aşamasını ifade eden sekizgen, sonsuzluğun sembolü olup göksel manalı bir formdur[1043]. Sekizgenin yeri sembolize eden kare ile göğü sembolize eden daireyi birbirine bağlayan bir geçiş elemanı olması tıpkı bu minyatürde padişahın yeri ve göğü eklemlemesine benzeyen bir harekettir.

Sekiz sayısı tıpkı hükümdar gibi merkezi sembolize etmekte olup bu merkez göğü, yeri ve yer altını birleştiren eksenin tam ortasında yer alır[1044]. Nitekim İslâm mimarîsinde, bir merkezî kubbenin altındaki sekizgen formlu havuz merkezî mekân vurgusu yapar[1045].

Üzerinde tüm merkezlerin kesiştiği bir merkez olan sekizgen havuz içerisinde yer alan su unsuru ile de Türk kozmolojisindeki üçlü evren telakkisinde yerin derinliklerine atıf yaparak göğe bağlanan bir öğedir[1046]. Kompozisyonda bahsi edilen dikey aks üzerinde yer alan sekizgen formlu havuzun yapmış olduğu merkez vurgusu, dikey aksın yapmış olduğu yeri ve göğü birleştiren merkez vurgusunu yineler.

Sekiz sayısı merkez dışında İslâmiyet'te cennetle de ilişkili olup yenilenmenin ve yeniden dirilişin sembolüdür[1047]. İslâm inancında saflığı sembolize eden suyun, Kevser havuzu olarak da bilinen cennetteki havuz ile ilişkilendirilmesi[1048] sekizgen havuz ve onun cennet ile olan bağlantısını destekler. Sekizgen tasarım cennete atıf yapar[1049]. Nitekim sekiz sayısının cennetin sekiz kapısını simgelemesi, Hz. Muhammed'in cennet için sekizgen havuz metaforunu kullanması bu bağlantıyı açık bir şekilde ortaya koyar. Anadolu Türk mimarîsinde özellikle tekke, dergâh gibi tarikat yapıları ile tabhaneli\zaviyeli camilerin merkezî kubbe altında bulunan havuzlarının

---

[1043] Çaycı, **İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol**, s. 71; Akçıl Harmankaya, **Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm,** s.112; Clark, a. g. e., s. 69.

[1044] Akın, "Edirne Selimiye Camii'ndeki Müezzin Mahfili Üzerine Düşünceler", **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri (Ankara,24-27 Ekim 1988)**, s. 36.

[1045] Kahraman, Dağlı, **Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi**, c. I, s. 144-145.

[1046] Akın, a. g. m., s. 36; Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 147.

[1047] Clark, a. g. e., s. 69; Schimmel, **Sayıların Gizemi**, Alfa, İstanbul 2017, s. 149.

[1048] Akçıl Harmankaya, a. g. e., s. 142.

[1049] Schimmel, a. g. e., s. 150.

peygamberin cennet için kullandığı bu havuz metaforuna atıf yapıyor olması[1050] sekizgen havuzun yapmış olduğu cennet atfının İslâm mimarîsindeki yansımasıdır.

Kompozisyondaki sekizgen havuzun dikdörtgen bir alanın ortasına yerleştirildiği görülür. Bu durum bir kare veya dikdörtgen içerisinde yer alan daire veya sekizgenden müteşekkil evren kalıbını hatırlatır[1051] ki burada dikdörtgen yere, sekizgen ise göğe işaret eder. Bu durumda padişahın hemen altında yer alan sekizgen havuzun, ortasında yer aldığı dikdörtgen alan ile birlikte yer-gök birleşimine, tüm yönlerin üzerinde birleştiği merkeze ve dolayısı ile sultanın merkezî konumuna atıf yapan bir kurgu içeriyor olabileceğini düşündürtür. Zira sultan bu kompozisyonda dikdörtgen ve sekizgenden oluşan bu şemanın tam orta aksı üzerinde, merkeze denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir.

Sekizgen havuzun üzerinde yer aldığı yatay dikdörtgen alanın, dört kenarında yer alan bordür ile padişahların tahtlarının altına serilen bir halıyı andırıyor olması da iktidar vurgusu açısından oldukça manidardır. Zira Türk hükümdarının yeryüzündeki hâkimiyetini sembolize eden halı yeri ve göğü birbirine eklemleyen bir unsurdur. Bu unsurun yapmış olduğu eklemleme hareketi, üzerinde yer aldığı dikey aksın yapmış olduğu eklemleme hareketini de pekiştirir mahiyettedir.

Bu noktada yeri ve göğü eklemleyen bir sembol olan halılarda desen olarak dikdörtgen ve sekizgenden müteşekkil bir evren şemasının sıklıkla kullanılmış olduğu bilgisini de vermek yerinde olacaktır. Orta Asya-Anadolu sahasında dokunulan bu halılardan geometrik şemaya sahip örneklerde çoğu kez dikdörtgen veya kare bir çerçevenin merkezinde zaman zaman göl olarak adlandırılan ve genellikle gök cisimleri ile alakalı olduğu düşünülen motifler yer alır. Bunlar bazen sekizgen veya daha genel olarak söylenirse çokgen bir şema içinde bulunur ya da bu şemayı teşkil ederler[1052]. İncelenen minyatürde de böylesi bir görsel kalıbın kullanıldığı görülmektedir. Bu dikdörtgen alanın, tahtın hemen altında yer alıyor olması da bir

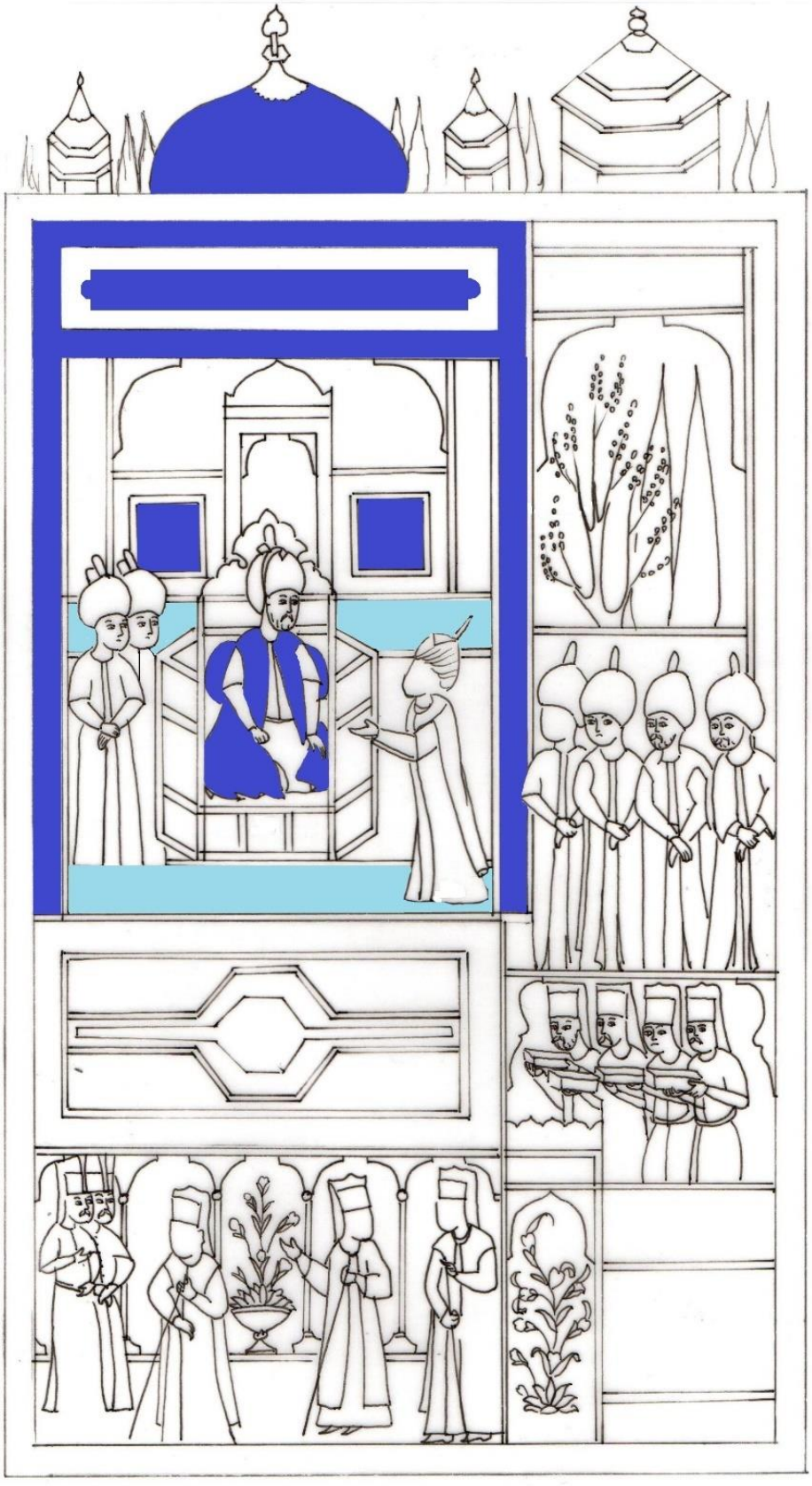
[1050] Akçıl Harmankaya, a.g. e., s.147; Akın, a.g. m., s. 35; Ahmet Çaycı, a.g. e., s. 71.
[1051] Yaşar Çoruhlu, "Türk Kozmolojisi'nde Yer Alan Bazı Unsurların Türk Halılarındaki İzleri", **Türk Dünyası Araştırmaları**, Şubat 1996, sa. 100, s. 228.
[1052] Aynı makale, s. 228, 230

görsel şema olarak padişah tahtlarının altına serilen halıyı anımsatarak bu vurguyu devam ettirir.

Dikey aksın dışında minyatürde iktidar vurgusu yapan bir diğer unsur sahnenin en üst kısmında, kubbe ve kulelerin arasında yer alan servi ağaçlarıdır. Bu servi ağaçları sonsuzluğa, uzun hayırlı bir ömre, saltanatın devamlılığına atıf yapması ile sahnede iktidarı taltif edici bir öğe olarak yer alır.

Kompozisyonda aşağıdan yukarıya doğru, dolayısı ile padişaha doğru yaklaşıldıkça figürlerin hareket ve jestlerinde görülen azalma hâli de iktidarı taltif edici bir mahiyet taşır. Padişaha doğru yaklaşıldıkça figürlerin hareketlerinde görülen durağanlık ve protokol havası padişahı ve iktidarı taltif edici bir yön içerir.

Bir başka iktidar vurgusu ise tüm sahneye hâkim olacak şekilde kompozisyonun sol üst köşesine yerleştirilen padişahın içerisinde yer aldığı köşkün içiçe devam eden bir tekrarlı kalıp içermesidir (bkz. Ç. 61). Merkeze, padişaha doğru bir derinlik oluşturan bu tekrarlı kalıp bir anlam katmanı oluşturduğu gibi aynı zamanda izleyicinin bakışlarını padişaha doğru yönlendirir. İzleyicinin bakışlarını padişaha yönlendiren bir başka hareket ise sultanın adeta gök renkli bir çerçeve içerisine alınmış olmasıdır (bkz. Ç. 64). Bu şekilde izleyicinin bakışları genel kompozisyon içerisinde direkt olarak sultanın içerisinde yer aldığı köşke ve dolayısı ile padişaha yönelir. Bu renk seçimi aynı zamanda padişahın göksel yanına işaret eden bir hareket gibi görünmektedir.



Çizim 64

Padişahın başının hemen sağ ve sol tarafında yer alan mavi renkli kare kutucuklar da iktidar vurgusu açısından manidar görünmektedir (bkz. Ç. 64). Tüm sahneye hâkim olacak şekilde sol üst köşede yer alan, gök renk ile çerçevelenmiş bu köşkte, padişahın arkasında ve başının hemen sağ ve sol yanında yer alan gök renkli kutucuklar iktidarın bakışını çağrıştırır. Genel hatları ile köşke bakıldığında tıpkı Matrakçı Nasuh'un (?-1564) minyatürlerindeki mimarîlerde olduğu gibi adeta cepheden görünen bir portrenin ve dolayısı ile bakışın varlığı sezilir. Bu kutucukların gök renkli olmaları ve padişahın hemen arkasında, sağında ve solunda yer almaları, bu bakışın bir manevî iktidarı sembolize ediyor olabileceğini düşündürtür. Sultanın bir halife olarak arkasında Allah'ın desteği ile O'nun iktidarını, O'nun adına sürdürüyor olması düşüncesi akla bu fikri getirmektedir. Sadece İslâm resim geleneğinde değil hükümdarların gücünü Tanrı'dan aldığı ve tebaasını Tanrı adına yöneten, Tanrı'nın bu dünyadaki temsilcisi olarak görüldüğü kültürlerde, tahtında oturarak resmedilen hükümdarın arkasında ya da başının üzerinde Tanrı'nın desteği ile onu temsilen tahtta duruyor olduğunu belirtecek şekilde imgelerin kullanılmış olması[1053] minyatürde padişahın arkasında yer alan pencerelerin bu minvalde bir anlama sahip olabileceğini düşündürtür.

[1053] İndirkaş, "Selçuklular'da Taç Geleneği", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, s. 39, 41. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Zaliha Peçe, "Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması", Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 2015, s. 143-148.

Padişah Figürü:

Kompozisyonun sol üst köşesine yerleştirilmiş olan padişah, mavi kubbeli bir köşkte, Bursa kemerli bir nişin hemen altında, yüksek arkalıklı, bol tezyinatlı, altıgen formlu altın tahtında bağdaş kurarak oturur (bkz. Ç. 65). Bulunduğu tahtta altın işlemeli beyaz bir makad örtüsü üzerinde oturan sultan sırtını üzerinde altın işlemelerin olduğu mavi bir yastığa dayar.

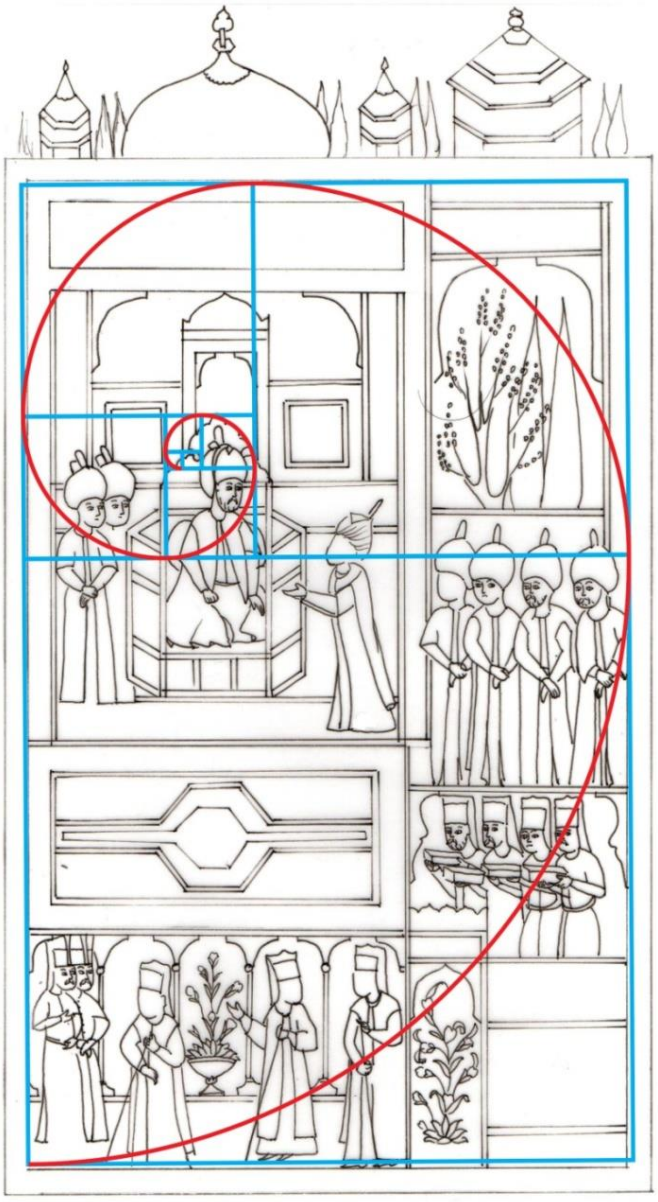
Çizim 65

Bordo tepelikli beyaz mücevveze bir sarık ile resmedilmiştir. Önden beline kadar altın düğmeleri olan turuncu renkli uzun kollu bir entari giyen padişahın bu entarisi, altından yapılmış desenlerle tezyin edilmiş olup belinde bir kemer yer alır.

Padişah entarinin üstüne üzerinde altından yapılmış su kuşuna benzer desenlerin olduğu lacivert renkli kolsuz bir tören kaftanı giyer.

Dörtte üç profilden resmedilmiş olan padişah kahverengi sakal ve bıyığı ile orta yaşlı bir profil çizer. Sahip olduğu ifadesiz portre Osmanlı padişahlarının kabul merasimlerinde takınmış oldukları tavrı yansıtır.

Padişah kompozisyonda altın orana göre yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 66).



Çizim 66

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Padişah figüründe iktidar vurgusu açısından göze çarpan ilk unsur sultanın tüm sahneye hâkim olacak şekilde yerleştirilmiş olmasıdır (bkz. Ç. 66). Padişahın kompozisyon içerisindeki bu yerleşimi iktidarın dikey yüksekliğine, onun hâkim gücüne atıf yapar bir mahiyet taşır.

Sultanın her biri merkez ve iktidar sembolü olan mavi kubbe, Bursa kemerli bir niş, form itibarıyla taç kapı ve mihrabı andıran altın bir pencere, padişahlara özgü bol işlemeli altıgen formlu altın bir taht ve sekizgen bir havuz ile birlikte aynı dikey aks üzerinde yer alması iktidar vurgusu açısından göze çarpan bir başka unsurdur (bkz. Ç. 64). Yeri ve göğü birleştiren direk, Kutup Yıldızı, kâinatın merkezi vurgusu yapan bu dikey aksın üzerinde yer alan padişah figürü de bu aksın yapmış olduğu vurguyu anlamca destekleyen bir unsurdur. Zira Türk kozmolojisinde, Türk yurdu, sultanı ve sarayı evrenin merkezinde yer alır. Öyle ise dikey hat üzerinde yer alan padişah, bu aks üzerinde yer alan diğer unsurlarla birlikte düşünüldüğünde "yerin ve göğün hükümdarı" vurgusu yapan bir hükümdar imgesine işaret ediyor gibi görünmektedir.

Unsurlar açısından "yerin ve göğün hükümdarı" vurgusunu açmak gerekirse, padişahın mavi renkli bir kubbe ile Bursa kemerli bir nişin altında resmedilmiş olması iktidar vurgusu açısından anlamlıdır. Zira mavi renk, kubbe ve Bursa kemerli nişin her biri göğü sembolize eder.

Geleneksel bir kalıbı devam ettirecek şekilde padişahın, bir kemer ve kubbe altında, yerde ya da tahtında, bağdaş kuracak şekilde resmedilmiş olması bir geleneği devam ettirmesi açısından iktidarı taltif edici bir mahiyet taşır. Zira padişahın tasvirinde süregelen geleneksel kalıbın devam ettirilmiş olması imparatorluk geleneğinin, hanedanın ve dolayısı ile imparatorluğun sürekliliğine atıf yaparak iktidarı yüceltir.

Padişahın üzerine giymiş olduğu kaftan ve altın kemer de hâkimiyet ve hükümdarlık sembolüdür. Sultanın üzerine giymiş olduğu entari ve kaftanın hükümdarlara özgü bol tezyinatlı ve altın işlemeli olması iktidar vurgusu açısından anlamlı olduğu gibi bu kaftanın gök renkte olması aynı vurguyu pekiştirir. Padişahın

başına takmış olduğu resmî törenlere özgü bordo tepelikli mücevveze sarık da aynı paralelde bir vurgu içerir.

Padişahın sahip olduğu ifadesiz çehre de kendisi ile tebaası arasına mesafe koyarak onu ulaşılmaz, idealize bir hükümdara dönüştürerek iktidara vurgu yapar.

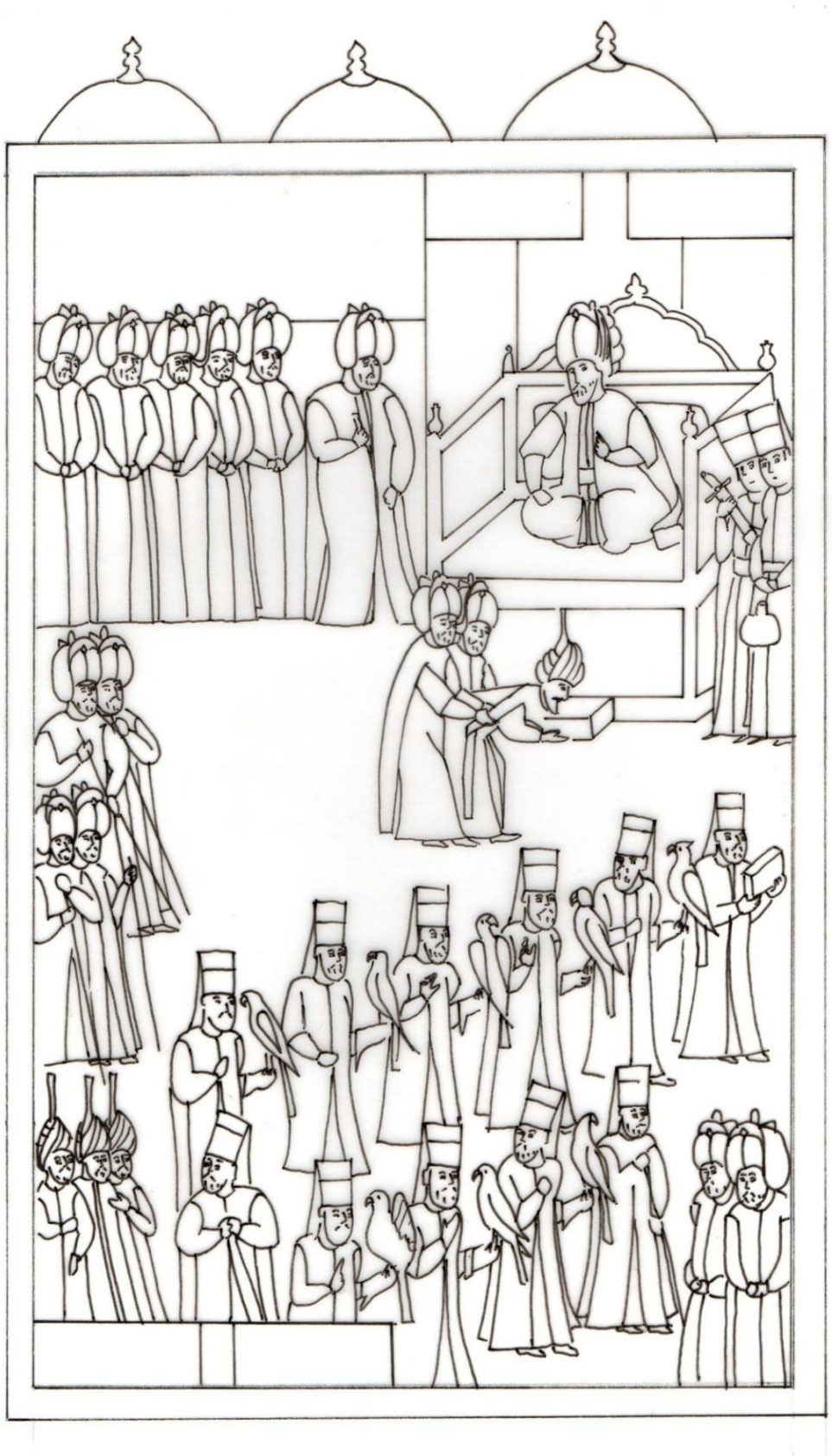
Minyatürde padişahın, sultanların kabuller esnasında hareketsiz ve ihtişamlı bir şekilde durduğu gerçeğiyle örtüşecek şekilde resmedilmiş olması bir geleneği devam ettirir mahiyette olmasıyla imparatorluğun sürekliliğine, süre gelen düzenine vurgu yapar.

Padişahın üzerinde oturmuş olduğu altın taht da bir hükümdarlık alameti olması ile kompozisyonda iktidar vurgusu yapan unsurlardan biridir. Bu altın tahtın hükümdar tahtlarına özgü bol tezyinatlı ve değerli taşlarla süslü olması, merkezi ve göğü sembolize eden altıgen forma, yarım şemse ve taç formunu andıran yüksek arkalığa sahip olması bu tahtın yapmış olduğu iktidar vurgusunu perçinler.

Sultanın sırtını yaslamış olduğu yastık (minder) da bir hükümdarlık simgesi olmasının yanında geleneksel padişah portre kalıbının bir parçası olması ile de geleneği sürdüren bir unsur olarak sahne içerisinde iktidarın altını çizen bir unsurdur.

Padişah figürünün kompozisyon içerisinde hemen hemen altın orana göre yerleştirildiği görülür (bkz. Ç. 66). Sultanın kompozisyon içerisindeki bu ideal yerleşim şekli de iktidarı taltif edici bir yön içerir.

Resim 34: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL T. 413), vr. 14b.



Çizim 67

Eser Adı: *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413)

Vr. No: 14b

Tarih: 1579

Nakkaş: Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali Üslubu

Ölçüler: 24,5×15 cm.

Konu: Kanunî Sultan Süleyman'ın Safevî elçisini huzura kabulü.

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Tek sayfa olarak tasarlanmış olan minyatürde sayfanın sağ üst ve sol alt köşelerinde içerisinde nesta'lik hatla Farsça olarak kaleme alınmış ibarelerin bulunduğu metin kutucukları yer alır. Sağ üst köşede yer alan kutucuklarda:

"Allah o şaha yakışan bir renk vermiş ve Allah kendi aklının gölgesinden ona vermiş"

Sol alt köşedekilerde ise:

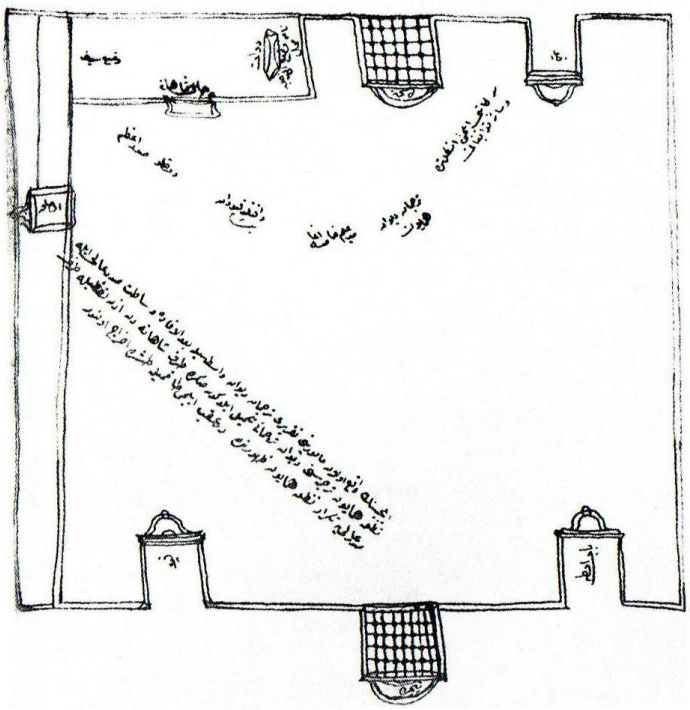
"Kızılbaş bu hadsiz hesapsız, haşmetli padişaha hâciblerin üzerinden yalvarıyordu" anlamına gelen ibareler bulunur.

Minyatürde mekân en üstte üç kubbe olacak şekilde iki yatay pafta halinde tertip edilmiştir. Kubbenin hemen altında yer alan, geometrik desenlerle tezyin edilmiş olan yatay paftada padişahın tahtının sırt kısmının dayalı olduğu duvar yer alırken, bunun hemen altında ise altıgen birimden oluşmuş bal peteği görünümlü geometrik desen ile tezyin edilmiş bir zemin bulunur. Bu durum nakkaşın mimarî unsurları resmederken gerçekçilik yerine tezyini anlayışı benimsemiş olduğunu gösterir.

Elçi kabulünün gerçekleştiği üç kubbeli mekânın Topkapı Sarayı Arz Odası'nın özelliklerini yansıttığı görülür (bkz. R. 34, Ç. 67). Padişahın tahtının Topkapı Sarayı Arz Odası'nda olduğu gibi mekânın bir köşesine[1054] (sağ üst köşe) yerleştirilmiş olması bu gerçeği destekler mahiyettedir. Elçi tarafından getirilen

[1054] Necipoğlu, **15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimarî, Tören ve İktidar**, s. 145.

hediyeleri taşıyan görevlilerin sahnenin solundan sağına doğru olan hareketleri mekânda soldan girilip sağdan çıkılan iki kapının var olduğunu düşündürtür. Bu durum bir kez daha Topkapı Sarayı Arz Odası'ndaki kurguyu akla getirir. Zira Topkapı Sarayı'nda ki Arz Odası'nın ikisi güney cephesinde diğeri bu duvarın tam karşısında, kuzey cephesinde olmak üzere üç kapısı bulunur[1055]. Güney cephesi üzerindeki duvarın sol tarafında elçilerin getirdikleri hediyeleri sultana sunmak amacı ile girdikleri büyük bir kapı (Maruzat kapısı) sağ tarafında ise takdim edilen hediyelerin Arz Odası'ndan çıkarıldığı Pişekâr kapısı yer alır[1056]. Kuzey cephede yer alan kapı hükümdar kapısı olup sultan tarafından kullanılırdı[1057]. Arz Odası'nın18. yüzyılda yapılmış planına bakıldığında bu iki kapının ve sultanın tahtının konumlanışının minyatürdeki kurgu ile benzerliği açık bir şekilde görülür (bkz. R. 35).

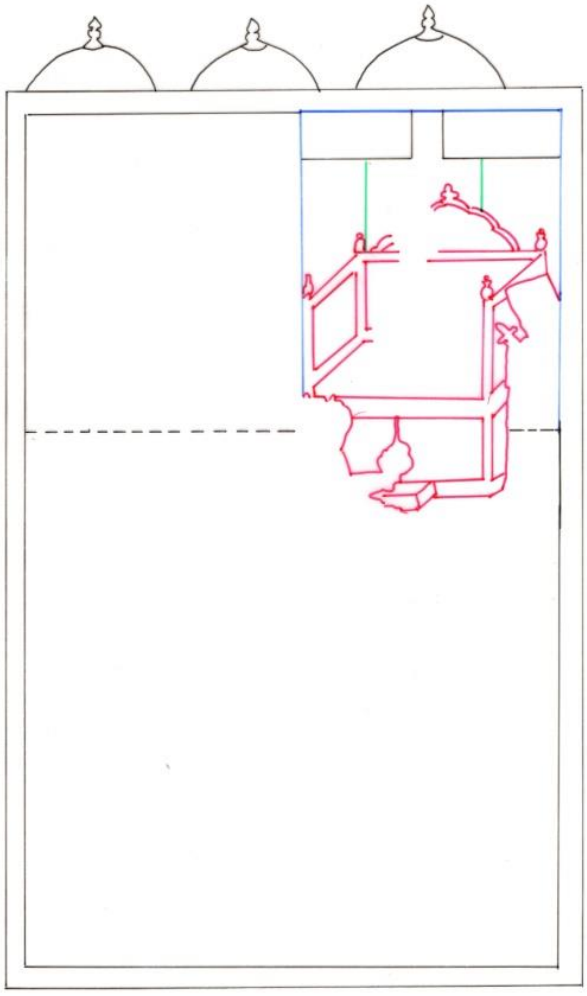


Resim 35: Arz Odası'nın 18. yüzyılda yapılmış şematik planı

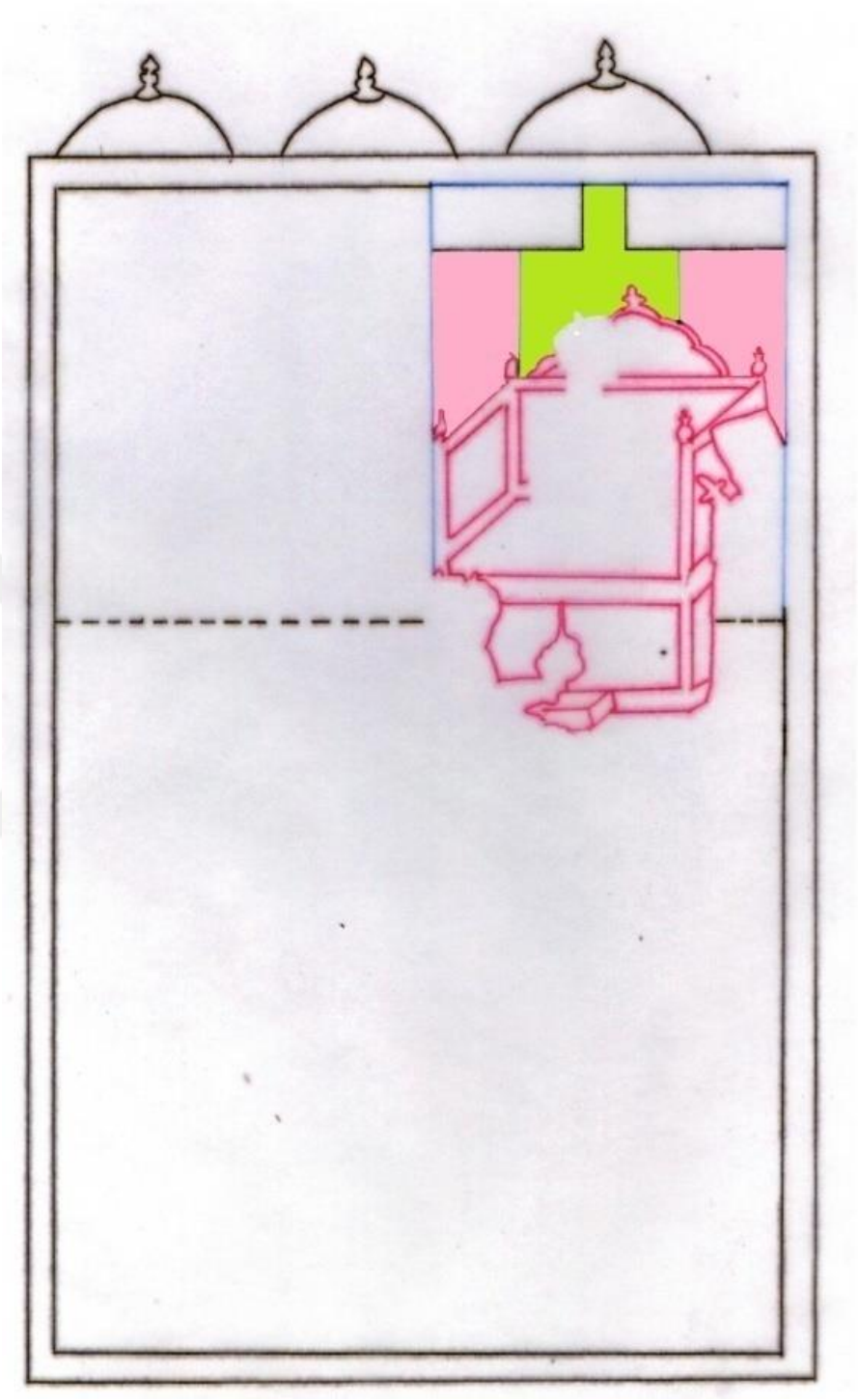
(Gülru Necipoğlu, **15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimarî, Tören ve İktidar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 147, Resim 67).

[1055] Ortaylı, **Mekanlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı**, s. 105.
[1056] Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, s. 24; Necipoğlu, a. g. e., s. 147.
[1057] Ortaylı, a. g. e., s. 105; Necipoğlu, a. g. e., s. 147.

Bir kubbenin altında yer alan sultanın tahtı, kompozisyonda ayrı bir dikdörtgen alan içerisinde yer alır (bkz. Ç. 68). Bu alan yalnızca kompozisyon içerisinde ayrı bir dikdörtgen çerçeve içerisine alınmış olması ile değil aynı zamanda aynı yatay hat üzerinde yer aldığı duvardan farklı bir zemin rengine sahip olması ve farklı geometrik desende tezyin edilmiş olması ile de genel mekândan ayrılır. Üç dikey paftadan oluşan bu alanda iki kenarda yer alan paftaların pembe renkli, ortadakinin yeşil renkte olması izleyicide bu alanın içe doğru uzayan derinlikli bir mekân olabileceği hissini uyandırır (bkz. Ç. 69). Bu dikdörtgen alan içerisine yerleştirilmiş olan padişah tahtının iki kolunun da perspektifi anımsatacak şekilde diyagonal çizgilerden oluşması mekândaki içe doğru olan derinlik hissiyatını kuvvetlendirir.



Çizim 68



Çizim 69

Sultanın tahtının tam kubbenin altına gelecek şekilde, içe doğru derinlikli dikey bir dikdörtgen alan içerisine yerleştirilmiş olması, çeşitli kültürlerde yaygın olarak

görülen tahtın üzerinin kubbe, tonoz gibi bir örtü elemanı ile kapatıldığı baldaken tipi tahtı[1058] hatırlatır. Topkapı Sarayı'nda Has Oda ve Harem'de bulunan tahtlar bu tipte olduğu gibi[1059] Arz Odası'nda da sultanın elçileri böyle baldakenli bir tahtta karşıladığı bilinmektedir[1060]. Osmanlılardan günümüze ulaşmış olan 1597-98 tarihli en eski baldakenli tahtın bir Arz Odası tahtı[1061] olması bu gerçeği doğrular mahiyettedir. Baldaken tarzı taht Kanunî Sultan Süleyman tarafından da elçi kabullerinde kullanılmıştır[1062]

Sultanın hemen solunda (kompozisyona göre sağda) iki has odalı yer alır. Bunlardan soldaki silahtar ağa altın bir kılıç sağdaki çuhadar ağa ise altın bir matara tutar.

Sultanın hemen sağında (kompozisyona göre solda) yeşil renkli entarisi, beyaz renkli tören kaftanı ve mücevveze sarığı ile duran kişi sadrazam olmalıdır. Zira kaynaklar elçi kabul sahnelerinde sadrazamın tıpkı bu minyatürde olduğu gibi padişahın hemen yanında, sağında yer aldığını belirtir[1063]. Sadrazamın giymiş olduğu tören kaftanının beyaz renkte olması ise tarihî gerçekleri yansıtıyor olması açısından oldukça önemlidir. Zira Henk Boom, sadrazamların iki kaftanı olduğunu, bunlardan birinin Pazar günleri giydiği beyaz kemha (brokar) kumaştan diğerinin ise kırmızı kemhadan yapılmış olduğunu belirtir[1064].

Padişah ile yüz yüze bakan, onunla iletişim halinde olduğu görülen sadrazamın sağ elinde bir nesne tuttuğu fark edilir. Bu turuncu renkli nesnenin elçinin sultana sunmak üzere getirmiş olduğu nâme olduğu düşünülmektedir. Nitekim eserin bu minyatürü anlatan 15b'deki metninde bu nâmeden bahsedilmiş olduğu görülür.

[1058] Özer Pınarbaşı, "Taht Tiplerinin Oluşmasında İnançların Etkisi", **Sanat ve İnanç 1, Rıfkı Melûl Meriç Anısına**, s. 78; Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, s. 95.

[1059] Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 95.

[1060] Olga Zirogeviç, "Yabancı Elçilerin Osmanlı Memleketlerinde Seyahatleri ve Huzura Kabulleri", **Belgelerle Türk Tarihi**, Ocak 1968, sa. 4, Ankara, s. 49; Yıldırım, a. g. e., s. 55; Reşad Ekrem Koçu, **Topkapı Sarayı**, Doğan Kitap, İstanbul 2015, s. 88; Küçükaşçı, "Topkapı Sarayı'nda Kutsiyet ve Kutsal Mekânlar", **Topkapı Sarayı'nı Anlatmak**, s. 174.

[1061] Özer Pınarbaşı, a. g. m., s. 79.

[1062] Necipoğlu, a. g. e., s. 139, 145.

[1063] Zirogeviç, a. g. m., s. 49; Yıldırım, a. g. e., s. 58.

[1064] Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, s. 32.

Osmanlılarda, kabul törenlerinde elçinin getirdiği nâmeyi mîr-i alem ağa alır ve ayakta durmakta olan en yakınındaki kubbe vezirine verirdi. Bu nâme en alt kademedeki vezirden, kıdem sırasına göre en üstteki vezire kadar elden ele verilerek en son sadrazama ulaşırdı. Sadrazam gelen bu nâmeyi padişahın oturduğu tahtın sol yanındaki yastığın üstüne koyardı[1065].

Minyatürde yukarıda bahsi edilen bu anın resmedilmiş olduğu düşünülmektedir. Bu minvalde sadrazamın solunda yer alan elleri önünde bağlı bir şekilde ayakta duran figürler kıdem sırasına göre dizilmiş vezirler olmalıdır. Sağdan sola sırası ile mavi, sarı, lacivert, yeşil ve kırmızı renkli tören kaftanı giyen bu vezirlerin başlarında bordo tepelikli beyaz müvecceze sarık bulunur.

Padişahın tahtının hemen önünde iki kapıcı başının (rikâb-ı hümâyun ağa) sultanın eteğini öpmek üzere eğilmiş olan Safevî elçisinin koluna girdiği görülür. Başında Safevîlere özel haydarî başlık bulunan elçi, padişah tarafından kendisine hediye edilmiş olan kırmızı renkli altın işlemeli bir hilat giyer.

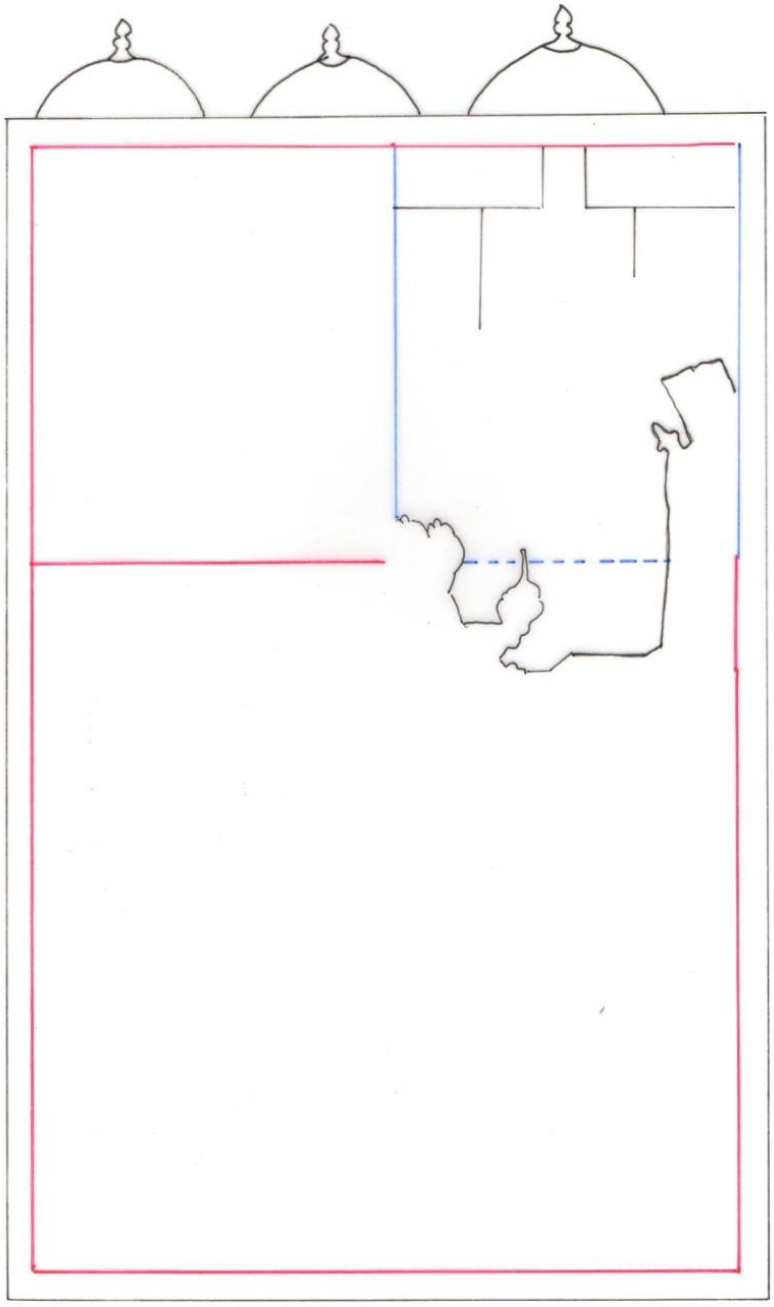
Elçinin hemen altında sağdan sola doğru ilerleyen, alt alta iki diyagonal sıra halinde tertip edilmiş saray görevlileri yer alır. Bu görevlilerin elçinin beraberinde getirmiş olduğu hediyeleri taşımakta oldukları görülür. Üstteki sıranın en başında yer alan görevli, elçinin hediye olarak getirmiş olduğu kitabı tutarken diğerlerinin ise hediye olarak gönderilmiş olan avcı kuşlar ile birlikte resmedilmiş oldukları dikkati çeker.

Kompozisyonun sol orta kenarında alt alta ikili figür grupları halinde tertip edilmiş ellerinde asâları olan kapı ağaları görülür. Kapı ağalarının hemen altında, kompozisyonun sol alt köşesinde, elçi ile birlikte gelen heyete ait üç kişi yer alır. Başlarında haydarî başlığı olan bu kişilerin de padişah tarafından kendilerine hediye edilen hilatları giydikleri fark edilir. Onların tam karşılarında elinde asâsı olan bir kapı ağası yer alır. Sahnenin sağ alt köşesinde ise elleri önlerinde saygı ile bağlı bir şekilde ayakta bekleyen iki kişi görülür.

[1065] Yıldırım, a. g. e., s. 58, 59, 138.

Kompozisyon Kurgusu ve Renk:

Tek sayfa olarak tasarlanmış olan bu minyatür dikey bir kurgu içerir. Bu dikey kurguda mekânın kendi içerisinde alt alta yerleştirilmiş iki paftadan meydana gelmiş olduğu görülür. Paftalardan en üstte olanı da kendi içerisinde iki bölüme ayrılır (bkz. Ç. 70).



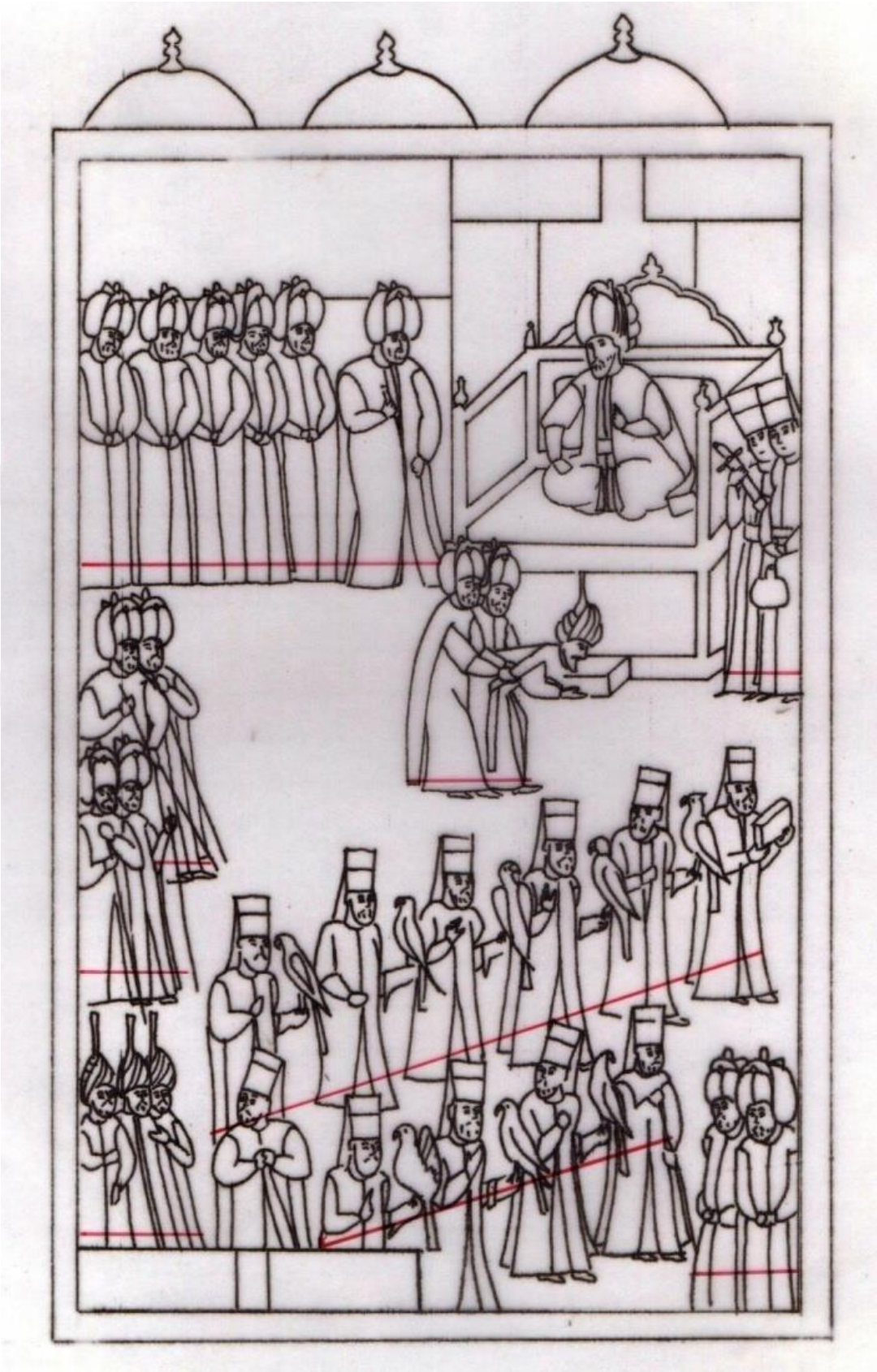
Çizim 70

Kompozisyonu meydana getiren bu iki paftadan sahnenin üst kısmında yer alanı, üzerinde üç kubbenin yer aldığı arzın gerçekleştiği mekânın duvarıdır. Bunun hemen altındaki alan ise arzın gerçekleştiği odanın zeminidir.

Arz Odası'nın duvarı da kendi içerisinde iki ayrı paftaya bölümmüştür. Soldaki pafta Arz Odası'nın duvarına tekabül ederken, sağdaki ise içerisinde padişahın tahtının yer aldığı içeriye doğru derinlikli bir mekândır (bkz. Ç. 68, Ç. 69)

Kompozisyonun kurgusunda bir simetri eksenine rast gelinmez. Sahne içerisindeki figürlerin yatay ve diyagonal sıralar halinde tertip edildikleri görülür (bkz. Ç.71).

Mekânın renklendirilmesinde pastel renkler tercih edilirken, figürlerde doygun renklerin kullanılmış olduğu görülür. Bu durum izleyicinin bakışlarını mekândan ziyade gerçekleşmekte olan törene yönlendirir.



Çizim 71

Renk açısından dikkati çeken bir diğer unsur ise figürlerin başlıklarında yer almak sureti ile kompozisyonun genelinde küçük lekeler olarak kullanılan beyaz rengin, padişah ve sadrazam figürlerinde büyük bir leke şeklinde kullanılmış olmasıdır. Bu durum izleyicinin bakışlarını padişaha ve sadrazama yönelten bir hareket olması açısından oldukça manidardır.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Minyatür padişahların kudret ve gücünü sergileyen törenlerden biri olan elçi kabul sahnesini konu ediyor olması ile daha en başından bir iktidarın gücüne işaret eder. Sahnede iktidar vurgusu açısından göze çarpan unsurlar çoğunlukla padişah figürü üzerinden yol alır. Bu bahis aşağıda ayrı bir başlık altında incelenecektir.

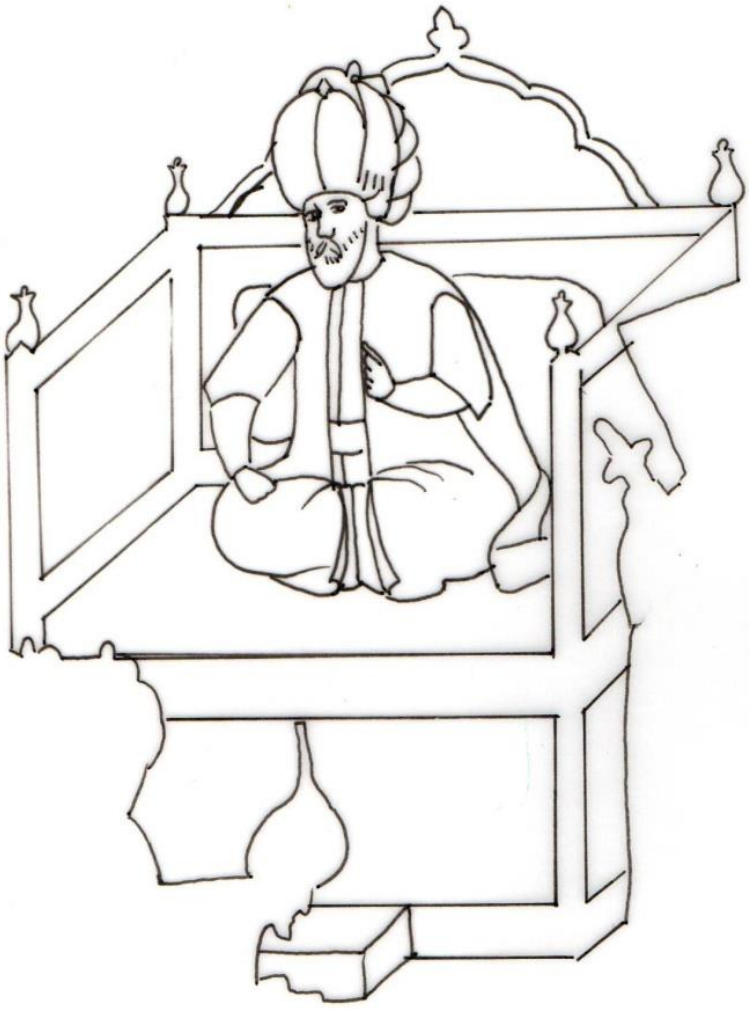
İncelenen minyatürde iktidar vurgusu açısından göze çarpan unsurlardan biri padişahın tahtının önünde etek öpmek, sultanın tahtına yüz sürmek üzere eğilmiş elçi figürüdür. Bilindiği gibi elçinin etek öpmek üzere eğilmesi onun padişaha olan biatının bir göstergesidir. Bu sebeple elçinin hükümdar karşısındaki bu pozisyonu iktidarın gücüne karşı bir boyun eğişin ifadesidir.

Bu kabullerde, elçinin padişah ile göz göze gelmesi yasaktı. Bu durum padişahı erişilmez bir yere koyarak iktidarı yüceltici bir mahiyet taşır. Mevcut minyatürde de elçinin iki koluna giren kapıcı başı ile birlikte, başı ve bedeni yere doğru eğik olacak şekildeki duruşu kendisinin padişah ile göz göze temasını imkânsız kılarak iktidarın erişilmezliğine işaret eder. Elçinin başının tam da padişahın tahtının basamak kısmına denk gelecek şekilde resmedilmesi minyatürün konusu dikkate alındığında oldukça manidar bir hareket gibi görünmektedir. Elçinin bu konumu, tahta yüz sürmek, etek öpmek kavramlarının görsel bir ifade ediliş biçimi gibi görünmektedir.

Minyatürde iktidar unsuru olarak dikkati çeken bir diğer unsur ise kompozisyonda aşağıdan yukarıya, padişaha doğru ilerledikçe, figürlerin hareket ve jestlerinde görülen azalma halidir. Dikkat edilecek olursa padişaha yakın olan figürlerin el, kol ve yüz jestlerinde görülen durağan hal sahnenin aşağısında yerini bir dinamizme bırakır. Kompozisyonda padişaha yakınlaştıkça artan bu stabil ve ağırbaşlı hal, padişaha olan uzaklık ve yakınlık üzerinden tesis edilmiş, iktidarı yüceltici bir kurgunun varlığını gözler önüne serer

Padişah Figürü:

Padişah, sahnenin sağ üst köşesinde, bir kubbenin hemen altına denk gelecek şekilde yerleştirilmiş olan altından tahtında, sırtı kırmızı bir yastığa dayalı şekilde, Türk usulü bağdaş kurarak oturur (bkz. Ç. 72). Kompozisyonda ayrı bir dikdörtgen alan içerisine yerleştirilmiş olan padişahın tahtı, koltuk tipli ve tek basamaklıdır. Şemse formlu yüksek bir arkalığa sahip olan bu taht geometrik desenlerle tezyin edilmiştir. Sultanın tahtta üzerinde oturduğu altın ile tezyin edilmiş somon renkli zemin bir makad örtüsü olmalıdır.



Çizim 72

Padişah, üzerinde aşağıya doğru sarkan siyah renkli bir püskül sorgucun olduğu beyaz mücevveze sarık takar. Kendisinin sorguçlu bir mücevveze sarık ile resmedilmiş olması tarihî bir gerçeklik içerir. Zira Osmanlı padişahlarının resmî merasimler sırasında ve kabul günlerinde başlarına Horasanî, Mücevveze, Selimî ve Yusufî denilen serpuşlardan birini takıp, bu sorguçların üzerlerine bazen bir, bazen iki, bazen ise üç sorguç taktıkları bilinmektedir.

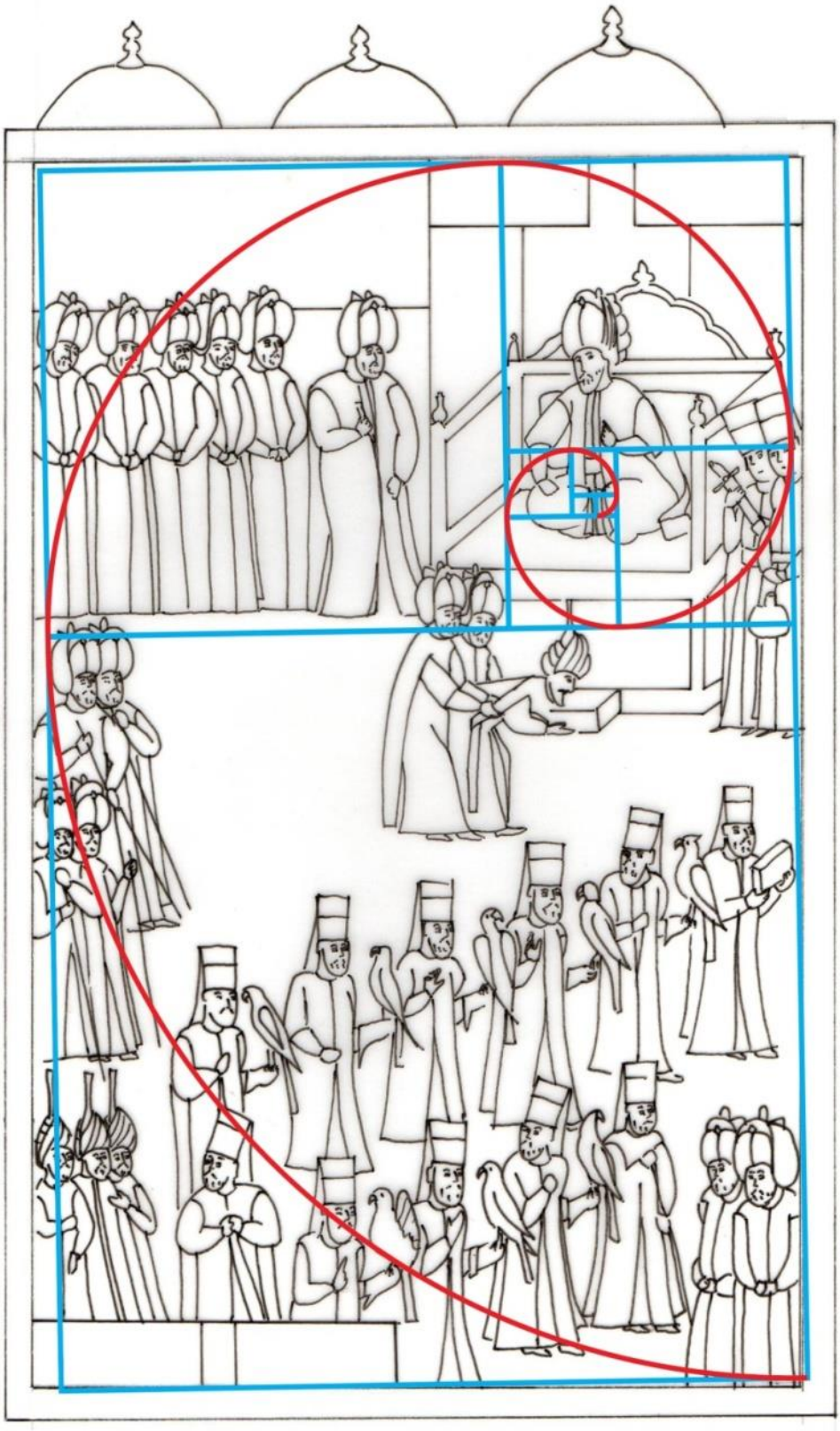
Lacivert uzun kollu gömleğin üzerine, belinde turuncu renkli kuşağı olan mavi renkli kısa kollu bir entari giyen padişah bu entarinin üzerine beyaz renkli bir tören kaftanı giyer.

Dörtte üç profilden resmedilmiş olan sultan sahip olduğu ifadesiz ikonik portesi ile Osmanlı padişahlarının kabul merasimlerinde takınmış oldukları ifadesiz tavrı yansıtır.

Sultanın gri sakal ve bıyıklı, yorgun çehreli portresi onun ileri yaşlarda olduğunu gösterir. Padişah, Seyyid Lokman'ın *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye*'de ve Reşad Ekrem Koçu, Yaşar Çoruhlu, Henk Boom ve Yaşar Yücel'in verdiği bilgileri teyit eder şekilde kemerli bir burun ile resmedilmiştir.

Yüzü sadrazama dönük şekilde tasvir edilmiş olan sultan, sadrazam ile temas halindeki bakışları ve sahip olduğu el ve kol jestleri ile adeta sadrazam ile iletişim halindedir.

Padişahın kompozisyonda altın orana denk gelecek şekilde konumlandırılmış olduğu görülür (bkz. Ç. 73).



Çizim 73

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Padişah figüründe iktidar vurgusu açısından göze çarpan ilk unsur sultanın tüm sahneye hâkim olacak şekilde kompozisyonun sağ üst köşesine yerleştirilmiş olmasıdır. Kendisinin bir kubbenin hemen altında yer alan tahtında, Türk usulü bağdaş kurarak resmedilmiş olması geleneksel bir kalıbı devam ettirmesi açısından geleneğin, imparatorluğun ve iktidarın sürekliliğine vurgu yapar.

Hükümdarın bir kemer veya kubbe altında olacak şekilde resmedildiği portre geleneğinde, kubbenin gökyüzüne dolayısı ile padişahın göksel tarafına tekabül ettiği düşünülmektedir. Sultanın bu kalıptaki gibi bir kemer veya kubbe altında yer alan tahtında bağdaş kurarak resmedilmesi "yerin ve göğün hükümdarı" imgesinin görsel bir dil ile ifade ediliş biçimi gibi görünmektedir.

Minyatürde padişah tahtının, bir kubbenin hemen altında, içe doğru derinliği olan bir mekân içerisinde yer almış olması form bakımından elçi kabullerinde de kullanılan baldaken tarzı tahtı hatırlatır. Padişahın baldaken tahtı hissiyatı veren böyle bir mekân içerisinde resmedilmiş olması, iktidar vurgusu açısından mühimdir.

Simge Özer Pınarbaşı, Osmanlı döneminde kabul törenlerinde baldakenli taht kullanımının çadır, kubbe ve gökyüzü ilişkisine bağlı olabileceğini, baldakenin gökyüzünün simgesi olarak kullanıldığını belirtir. Osmanlı Sarayı'nda kapalı mekânlar içerisinde ve Arz Odası'nda bu tip tahtların kullanılmış olmasının hükümdarın göksel gücünü vurgulama gereksiniminden kaynaklanmış olabileceğini de ilave eder[1066]. Mustafa Sabri Küçükaşçı ise Arz Odası'nın büyük kubbesi ile altındaki baldaken tarzındaki tahtın, mekânın önemini ortaya koyan, padişahların mutlak güç ve egemenliğinin yanında saltanatlarının devamlılığına vurgu yapan sembolik bir anlam taşıdığını belirtir[1067].

Bu bilgiler ışında mevcut minyatür okunmaya çalışıldığında, nakkaşın padişahın tahtının içerisinde yer aldığı mekânın kurgusunda, baldaken tahtı anımsatan

[1066] Özer Pınarbaşı, a. g. m., s. 80, 81, 128.
[1067] Küçükaşcı, "Topkapı Sarayı'nda Kutsiyet ve Kutsal Mekânlar", **Topkapı Sarayı'nı Anlatmak**, s. 174.

bir görsel form kullanmış olması, bu kurgunun padişahın gücüne, onun yerin ve göğün hükümdarı olma durumuna vurgu yapan bir hareket olabileceğini düşündürtür.

Padişahın üzerinde oturmuş olduğu altın taht da bir hükümdarlık alâmetidir. Bu taht altın olmasının yanında padişahın tam başının arkasına gelecek şekilde yer alan şemse formlu yüksek arkalığı da bir iktidar vurgusu barındırır. Zira gibi bu arkalığın sahip olduğu şemse form, güneşe ve dolayısı ile hükümdarlığa atıf yapar. Bu arkalık form itibarıyla aynı zamanda sivri uçlu bir kubbeyi, bir kemeri de andırır ki bilindiği gibi padişahın bir sivri kemer veya kubbe altında resmedilmesi yine bir iktidar vurgusu içerir.

Geleneksel padişah portre kalıbının bir devamı olan yastık (minder) de bir hükümdarlık simgesi[1068] olması bakımından kompozisyon içerisinde yer alan bir başka iktidar sembolüdür. Tüm bunların dışında padişahın üzerine giymiş olduğu kaftan, kemer, sorguçlu başlık da başlı başına hâkimiyet ve hükümdarlık sembolleridir. Bu kıyafetler sahip oldukları renklerle de iktidarı taltif edici bir mahiyet taşırlar. Zira sultanın üzerine giymiş olduğu uzun kollu gömlek ve kısa kollu entari, gök renkli olmaları bakımından sultanın göksel tarafına atıf yapar. Üzerine giymiş olduğu tören kaftanının hükümdarlık sembolü olan beyaz renkte olması da aynı vurguyu devam ettirir.

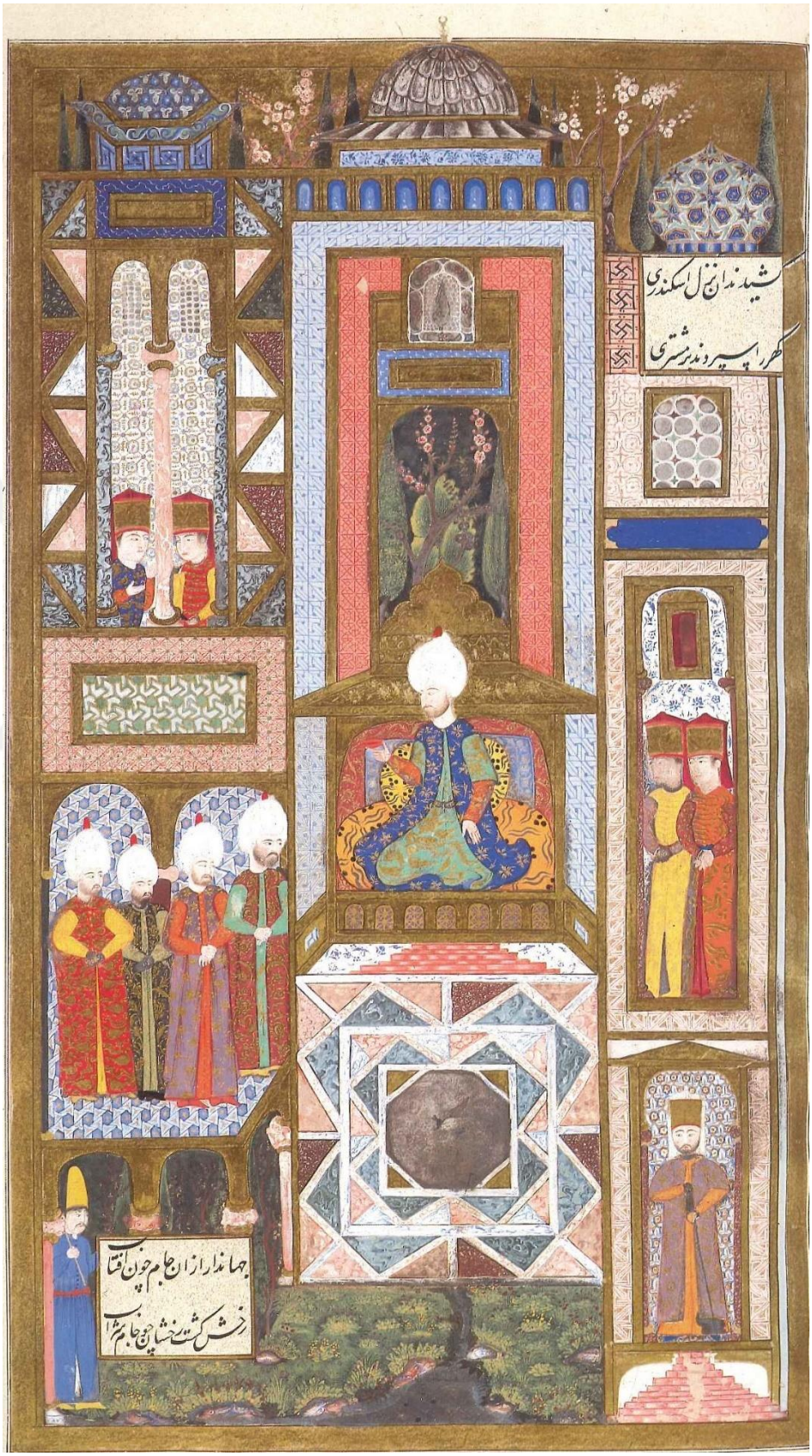
Padişahın ikonik portresi de iktidar bağlamında irdelenmesi gereken bir durumdur. Sultanın sahip olduğu bu ifadesiz çehre, sultan ile diğerleri arasına mesafe koyarak, onu ulaşılmaz bir iktidar unsuru haline dönüştürür. Kompozisyonun geneline küçük lekeler şeklinde dağıtılmış olan beyaz rengin, padişah ve sadrazamın kıyafetlerinde büyük bir leke olarak yer alması bakışları padişaha ve sadrazama yöneltmesi açısından sultanın sahne içerisindeki hiyerarşik üstünlüğüne atıf yapan bir olgu gibi görünmektedir.

Ele alınan minyatürde padişahın hemen hemen altın orana göre yerleştirilmiş olması da aynı bağlamda ele alınabilecek bir başka hareket gibi görünmektedir (bkz. Ç. 73). Bu ideal yerleşim izleyicinin bakışlarını padişah figürüne yönlendirir.

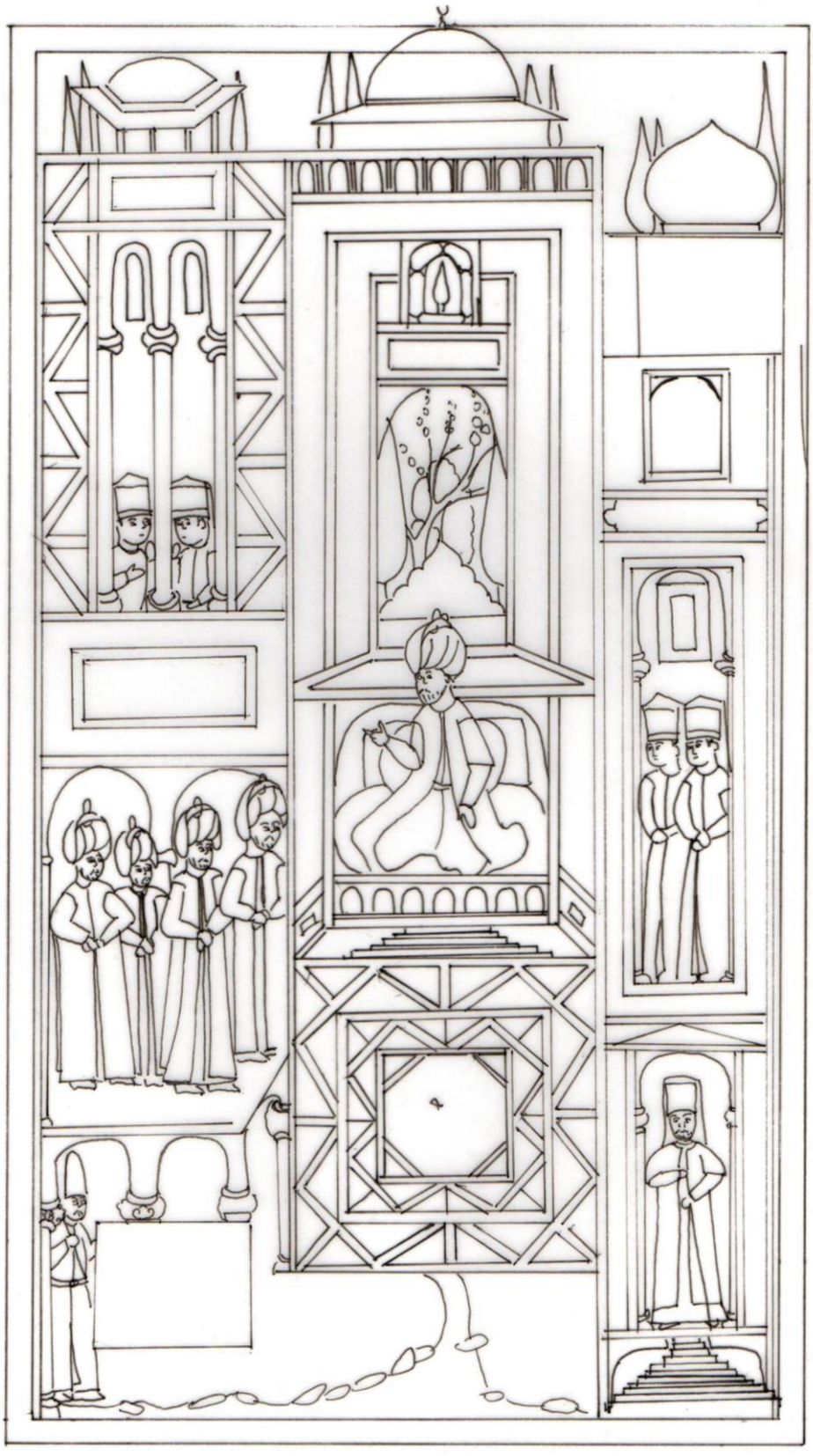
[1068] Özer Pınarbaşı, a. g. e., s. 83.

2. 2. 3. Diğer Kabul Sahneleri

İlgili 148 minyatür içerisinde elçi kabulleri dışında paşalar, devlet erkânına ait kişiler, şehzadeler, esirler vb. kişilerin padişahın huzuruna kabul edildikleri sahneler de yer alır. Toplamda 24 adet olan bu minyatürler *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 81a, 189b, 260a, 297a, 309a, 360a, 441a, 471b, 477b, 519a, 557a, 570a; *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 93b; *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 122b-123a, 152b, 227b, 232b, 244b, 266a, 271a; *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a, 80a; *Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l-Câmi'* (TSMK, B. 373), vr. 382a ve *Cāmiü's-Siyer* (TSMK, H. 1369), vr. 6a'da yer alır. Tez kapsamında bu minyatürler arasından *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 557a; *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 152b ve *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a'nın analizleri yapılmıştır.



Resim 36: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 557a.



Çizim 74

Eser Adı: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517)

Vr. No: 557a

Tarih: 1518

Nakkaş: Nakkaş A

Ölçüler: 27,8×16 cm.

Konu: İskender Paşa'nın (d. 1490-ö.1571) Câm-ı Cem'i (Câm-ı Cemşid, lal kadeh) Kanunî Sultan Süleyman'a sunuşu.

1551 yılında Erzurum beylerbeyliğine atanan İskender Paşa[1069] takip eden süreçte Gürcistan üzerine yürümüştür[1070]. Câm-ı Cemşid olarak adlandırılan değerli yakut kâsenin saklı olduğu Gürcistan'da, Ardanuç kalesini kuşatan paşa, 33 gün süren kuşatmanın ardından 13 Haziran 1551 tarihinde Ardanuç kalesini ele geçirmiştir. Burayı bir sancak merkezi haline getiren İskender Paşa, ardından doğuya doğru ilerleyerek Ardahan ve çevresini, Şavşat ve Göle'yi almıştır[1071].

İskender Paşa'nın Ardanuç'u fethettiğini duyan Gürcü beylerinin Şah Tahmasb'tan yardım istemesi üzerine Safevîlere karşı harekete geçen İskender Paşa, buradan çok sayıda esir ve ganimet almıştır. Bu ganimetlerden biri olan Sâsâni hükümdarı Nûşirevan'a (501-579) veya efsanevî İran hükümdarı Cemşid'e ait olduğu rivayet edilen Câm-ı Cemşid'i (la'l kadeh) Kanunî'ye takdim etmiştir[1072]. Adı geçen kâse İstanbul'a ulaştığında, resmî bir törenle sultana sunulmuştur[1073].

Esin Atıl, İskender Paşa'nın Tahmasb'a, bu kadehin de içerisinde yer aldığı hazinesi üzerindeki talebinden vazgeçmesi için ısrar etttiğini ve bu isteğini içeren bir mektup ile birlikte şahın sarayına bir elçi gönderdiğini belirtir. Câm-ı Cemşid'in Osmanlılar tarafından ele geçirilmesi sadece Safevîlere ciddi askerî yenilgiler vermekle kalmayan aynı zamanda onların saygı duydukları ulusal hazineye de el

---

[1069] Abdülkadir Özcan, "İskender Paşa" madd., **DİA**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, c. XXII, s. 565.

[1070] Atıl, **SüleymannâmeThe Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, s. 215; Özcan, a. g. ansiklopedi madd., s. 565.

[1071] Feridun Emecen, "Sultan Süleyman Çağı ve Cihan Devleti", **Genel Türk Tarihi 6**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 28; Özcan, a. g. ansiklopedi madd., s. 565.

[1072] Özcan, a. g. ansiklopedi madd., s. 565.

[1073] Atıl, a. g. e., s. 217.

koyacak kadar güçlü olan Osmanlı İmparatorluğu'nun üstünlüğünü sembolize ederek Safevîlere acı verici bir darbe vurmuştur. Esin Atıl, Kanunî Sultan Süleyman'ın, 1553-1555 yılları arasında Safevîler üzerine gerçekleştireceği Nahçivan Seferi öncesinde Cemşid'in bu ünlü kâsesine sahip olmasının kendisini pek memnun etmiş olduğunu belirtir[1074].

Ardanuç kalesinin İskender Paşa tarafından ele geçirilmesinin ardından Şah Tahmasb, Osmanlı ordularının Macaristan'da, padişahın da Edirne'de olmasını fırsat bilerek Osmanlı topraklarını işgale başlamıştır[1075]. Tahmasb'ın oğlu Mirza İsmail (?-1577) komutasındaki Safevî ordusu ise Ahlat kalesini ele geçirip, Erzurum'u kuşatmıştır. Buna karşın İskender Paşa Erzurum'u kahramanca savunarak Safevî ordusunu geri püskürtmeyi başarmıştır[1076]. Erzurum'da İskender Paşa'yı sıkıştıran Tahmasb, Ahlat ve Van civarını yakıp yıkmış, daha sonra Erciş ve Muradiye'yi de zapteden Safevî ordusu 1553 baharına kadar Doğu Anadolu'da tahrip faaliyetlerini sürdürmüştür[1077].

1551 yılında başlayan Erdel meselesi ile meşgul olan Osmanlı'nın kara ordusu, bu olaylar sırasında Macar cephesinde savaşıyordu. Doğu'daki bu hâdiseler baş gösterince Kanunî Sultan Süleyman, Erdel harekâtını durdurup, orduyu yeniden doğu seferine (Nahçivan Seferi) yöneltmiştir.

[1074] Atıl, a.g. e., s. 217, 215.

[1075] A. e. s. 215; Emecen, a.g. m., s. 28; Gökbilgin, **Kanunî Sultan Süleyman**, s. 99.

[1076] Atıl, a. g. e, s. 215; Özcan, a. g. ansiklopedi madd, s. 565; Gökbilgin, a. g. e., s. 99; Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi, İstanbul'un Fethinden Kanunî Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar**, s. 360; Yücel, **Muhteşem Türk Kanunî İle 46 Yıl**, s. 79; Yücel, Sevim, **Klâsik Dönemin Üç Hükümdarı Fatih Yavuz Kanunî**, s. 180.

[1077] Emecen, a. g. m., s. 28.

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Câm-ı Cemşid'in İskender Paşa tarafından sultana sunuluşunun resmedildiği bu minyatürde direkler üzerine yükselen bir terasın varlığı Reha Günay'a göre kompozisyonda gerçek bir mekânın tasarlandığının delilidir. Ona göre bu mekân Topkapı Sarayı'nda aranmalıdır. Nitekim tarihî kaynaklar, İskender Paşa'nın sözü edilen bu kâseyi Kanunî Sultan Süleyman'a Topkapı Sarayı'nda takdim ettiğini belirtir. Bu bilgi, Reha Günay'ın mekân ile ilgili tespitini teyit eder. Reha Günay'a göre bu mekân, sol tarafında yükseltilmiş bir terasın varlığından ötürü yükseltilmiş teraslar ve binalardan müteşekkil olan Topkapı Sarayı'nın Haliç'e bakan kısmına benzer. Nitekim sarayın Haliç'e bakan kısmında yer alan Sünnet Köşkü'nün her iki yanındaki Eski Kule Köşkü ve Mabeyn Taşlığı, mevcut minyatürdeki gibi teraslardır. Öyle ise bu minyatürde resmedilmiş teraslı alan bunlardan biri olmalıdır[1078].

Dikey olarak tasarlanmış olan kompozisyonda olayın geçtiği mimarî, ayrı ayrı kubbeleri olan, üç ayrı dikey mimarî yapıdan oluşur. Kubbelerinin arasından bahar dalları ve servi ağaçlarının yükseldiği bu yapıda, sultanın içerisinde yer aldığı kurşun kubbeli köşk kompozisyonun orta ekseni üzerinde yer alır.

Kompozisyonda havuzun hemen üzerinde yer alan köşkte, basamaklarla ulaşılan bir altın tahtın üzerinde bağdaş kurarak oturan sultanın sahnenin merkezine konumlandırılmış olduğu görülür. Reha Günay'a göre sultanın içerisinde oturduğu bu mekân Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusunda yer alan II. Bayezid Köşkü, Sünnet Köşkü, Has Oda, Eski Kule Köşkü ve III. Murad Köşkü'nden biri olmalıdır (bkz. R. 36, Ç. 74)[1079]. Bu yapının, *Süleymannâme* 260a'da resmedilmiş olan Sırça Köşk'e de oldukça benzediği fark edilir.

Bu kubbeli mekâna dikkatli olarak bakıldığında yapının kurgusal olarak Bursa Yeşil Camii'nde yer alan hünkâr kasrını anımsattığı fark edilir. Ortasında sekizgen formlu havuzun yer aldığı kare formlu bir avlunun hemen üzerinde yer alan Yeşil Camii'de ki hünkâr kasrı hem bu yönü ile hem de giriş eyvanının hemen üzerinde yer

[1078] Günay, "Süleymannâme Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 5**, s. 140.
[1079] A. y.

alan, üst kısmında bir revzen pencerenin yer aldığı Bursa kemerli hünkâr mahfili ve onu arkadan ve yanlardan kuşatan, hükümdarın maiyetiyle harem halkına mahsus olduğu düşünülen beş birimli yapısı ile incelenen minyatürdeki mimarî yapı ile benzerlikler içerir (bkz. R. 37). Bu minvalde bakıldığında minyatürdeki mimarî yapının bir hünkâr kasrı mimarîsini andırdığı fark edilir.

Resim 37: Bursa Yeşil Camii hünkâr mahfili

(httb://www.busaabugun.com).

Tahtın sağ ve sol alt kısmında yer alan horizantal çizgilerin varlığı, padişahın üzerinde oturmuş olduğu tahtın, merkeze doğru derinlikli bir mekân içerisine yerleştirilmiş olduğunu düşündürtür. Tahtın hemen arkasında, ağaçlıklı bir bahçeye açılan kemerli bir pencere göze çarpar. Bu pencerenin hemen üstünde üzerinde servi motifinin yer aldığı bir revzen pencere bulunur.

Tahtın hemen altında, ortasında sekizgen formlu, fıskiyeli havuzun bulunduğu kare formlu mermer bir avlu yer alır. Avlunun kuş bakışı olarak resmedilmiş olduğu fark edilir. Buranın hemen üstünde, cepheden resmedilmiş altı basamaklı bir merdiven yer alır.

Mermerli avlunun hemen altında yeşillikli bir alan göze çarpar. Bu alanda, mermer avlunun hemen altına tekabül edecek şekilde yerleştirilmiş bir su kütlesinin var olduğu görülür. Bu su unsuru sahip olduğu kıvrımlı yapısı ile adeta bir akarsuyu andırır.

Sultanın bulunduğu köşkün hemen solunda yer alan dikey pafta, geometrik tezyinatlı, mavi renkli, saçaklı bir kubbeye sahiptir. Bu dikey yapı, yukarıdan aşağıya doğru sırası ile hemen önünde kuş bakışı olarak resmedilmiş dikdörtgen bir avlunun yer aldığı mermer sütunlu kemerli bir revak ve üzerinde yuvarlak kemerli sütunların bulunduğu kemerlerle yükseltilmiş revaklı bir terastan oluşur. Reha Günay, havuz çevresinde ve sol üst köşede avlu çevresindeki renkli mermer kaplamaların, Topkapı Sarayı'ndaki Has Oda'nın Boğaziçi tarafındaki revakını andırdığın belirtir[1080].

Sol üstte yer alan avlulu alanda, mermer sütunların arasında iki has odalı görülür. Yüzleri birbirlerine dönük olacak şekilde resmedilmiş olan bu iki figürün sahip oldukları el ve kol jestleri, birbirleri ile iletişim halinde olduklarını düşündürtür.

Avlunun hemen altında yer alan terasta, elleri önlerinde bağlı, saygı ile ayakta duran dört kişi görülür. Başlarında bordo tepelikli mücevveze sarık, üzerlerinde altın desenli seraser tören kaftanı bulunan bu figürlerden padişahın hemen sağında (kompozisyona göre solda) yer alan bordo kaftanlı kişi İskender Paşa'dır[1081]. Geri kalan diğer üç kişi vezirlerdir. Terasın hemen altında, yeşillikli alanda elinde asâsı ile bir kapıcı görülür.

Sultanın bulunduğu köşkün hemen sağında, bir başka dikey pafta yer alır. Geometrik tezyinatlı, mavi ve yeşil renklerle boyanmış bir soğan kubbeye sahip bu mimarî yapı, yukarıdan aşağıya doğru sırası ile dikdörtgen formlu revzen bir pencere, sütunlu kemerli bir kapı ve basamakla çıkılan bir merdivene sahip konik çatılı, sütunlu kemerli bir kapıdan meydana gelir. Reha Günay, bu merdivenli giriş kapısının, İncirlik'ten Kule Köşkü'ne çıkan kapı ya da Şimşirlik-Harem Bahçesi'nden yukarı çıkan bir merdiven olabileceğini belirtir[1082].

[1080] Günay, a.g. m., s. 140.
[1081] Özcan, a. g. ansiklopedi madd., s. 565.
[1082] Günay, a.g. m., s. 140, 141.

Revzen pencerenin hemen altında yer alan sütunlu, kemerli kapının girişinde elleri önlerinde bağlı bir şekilde ayakta duran iki has odalı görülür. Bu kapının altında yer alan konik çatılı ana giriş kapsının ortasında ise yüzü seyirciye dönük olacak şekilde cepheden resmedilmiş eli asâlı bir kapı ağası yer alır.

Sahnede en büyük alanı kaplayan bu mimarî yapıda dikkati çeken diğer önemli unsur mekânı oluşturan her bir mimarî öğenin özenle bezenmiş olmasıdır. Bu mimarî öğeler sahip oldukları geometrik tezyinat ile soyut bir dekoratif anlayış içerirken, vitray pencerelerin ve mermer sütunların gerçekçi bir anlayışla resmedildikleri görülür.

Sahnenin sağ üst ve sol alt köşelerinde birer adet yazı kutucuğu yer alır. Farsça ve nesta'lik olarak kaleme alınan metinlerin yer aldığı bu kutucuklardan sağ üst köşedekinde:

"İskenderî bir ziyafet tertip ettiler, mücevheri isteyenine bıraktılar"

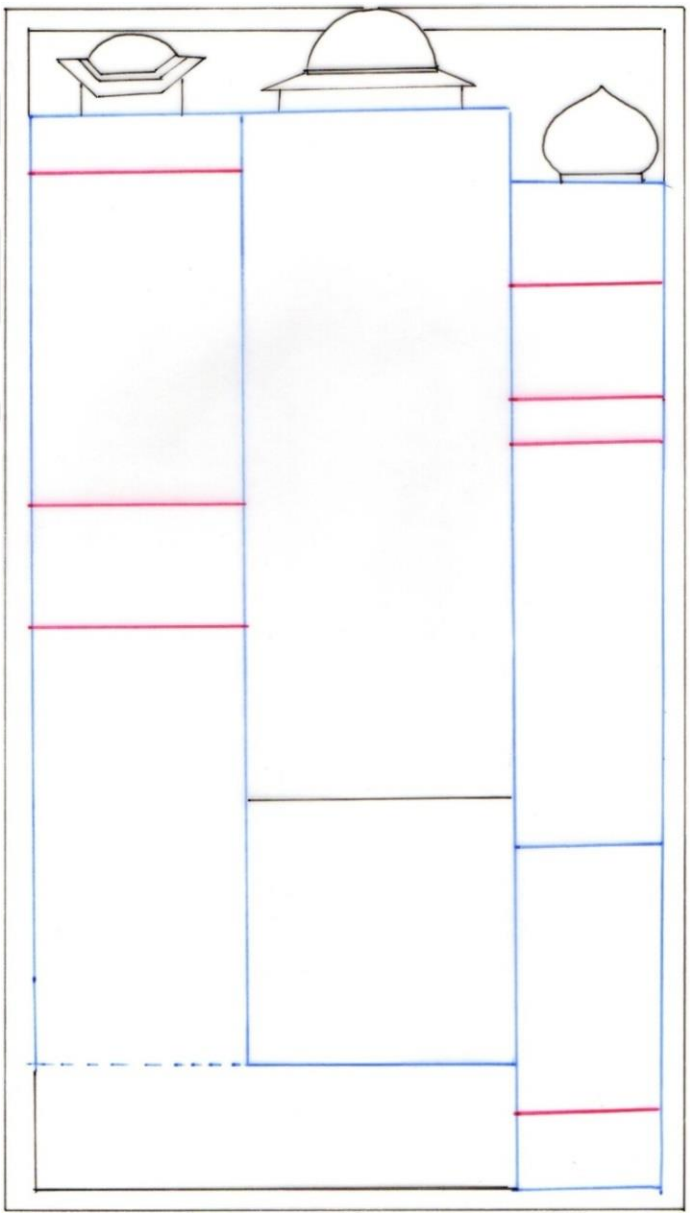
Sol alt köşedekinde ise:

"Ey şah, eğer bizim cezamız varsa, onun affı ve ihsanı sadece senin elindedir" anlamına gelen ibareler yer alır.

Kompozisyon Kurgusu ve Renk:

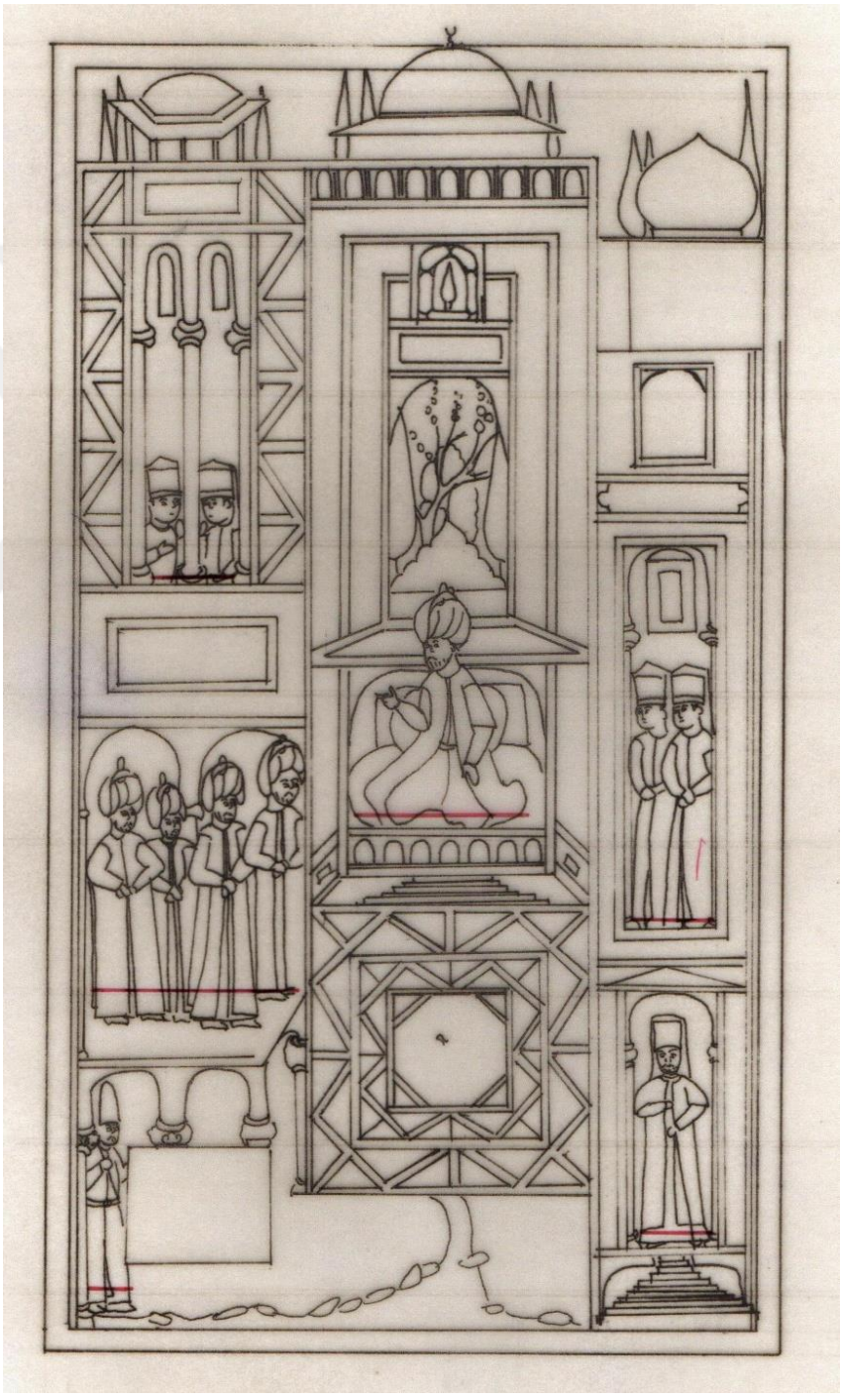
Tek sayfa halinde tasarlanmış olan bu minyatür dikey bir kurgu içerir. Mekân yukarıdan aşağıya doğru sırası ile altın gökyüzü, dikey kurgulu mimarî yapı ve onun altında yer alan yeşillikli bir avludan meydana gelmiştir.

Üç dikey paftadan oluşan mimarî yapı, kendi içerisinde yatay ve dikey paftalara ayrılmıştır (bkz. Ç.75).



Çizim 75

Kompozisyonda yer alan figürlerin yatay sıralar halinde tertip edilmiş oldukları görülür. Sahnede dikey ve yatay hareketlerin birlikteliği kompozisyonda bir denge unsuru oluşturur (bkz. Ç. 76).



Çizim 76

Altın bir gökyüzüne sahip olan bu minyatürde mimarî unsurların renklendirilmesinde pastel tonların tercih edildiği fark edilir. Mimarî unsurların kompozisyonda ağırlıklı bir yer tutmasından ötürü, sahnede pastel renklerin ağırlığı göze çarpar. Köşkün alt kısmında yer alan yeşillikli alanda, padişahın hemen başının üst kısmında yer alan pencereden görülen bahçe manzarasında ve figürlerin kıyafetlerinde ise doygun renklerin tercih edildiği görülür.

Kompozisyonun büyük bir alanını kaplayan bu köşkün, yoğun tezyini öğeler ve gerçekçi dokularla birlikte resmedilmiş olması, figürlerin görünürlüğünü zorlaştıracağı beklenirken, arka plandaki yoğun tezyinatın oluşturduğu hareketin bu alanın renklendirilmesinde tercih edilen pastel renkler ile hafifletilmiş olması ve figürlerin renklendirilmesinde doygun renklerin kullanılması bu durumun önüne geçmiştir. Nakkaş yapmış olduğu hareket ile figürlerin arka plandaki hareketlilik içerisinde görünürlüğünün azalmasına engel olmaya çalışmıştır.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Kanunî Sultan Süleyman'ın Câm-ı Cemşid'e sahip oluşunun gösterildiği bu minyatür diğer minyatürler gibi ele aldığı konu itibarıyla bir iktidar vurgusu yapar[1083]. Zira Esin Atıl'ın da bahsetmiş olduğu gibi Câm-Cemşid'in ele geçirilmesi, Safevîlere ciddi askerî yenilgiler vermekle kalmayıp onların saygı duydukları ulusal hazineyi de ele geçirecek kadar güçlü olan Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü ve üstünlüğünü sembolize eder[1084].

Minyatürde Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünün ve onların Safevîler üzerine olan zaferinin sembolü olarak kullanılan Câm-ı Cemşid, sultanın ve sarayının görkemini vurgulayan bir objedir[1085]. Bu kadehe sahip olmanın Osmanlıların Safevîler karşısındaki zaferine ve padişahın gücüne işaret ediyor oluşu *Süleymannâme*'nin mevcut törenin anlatıldığı 556b ve 557b'de yer alan metninde de işaret edilen bir nokta olmuştur. Nitekim 556b'de "Seninki gibi parlak kadehe baktığında Cemşid gibi liyakatliden şahlığı almak ne kadar hoştur" ve 557b'de "Ben ki şu anda şah

[1083] *Süleymannâme*'nin incelenen minyatürdeki konuyu ele alan vr. 556b ve vr. 557b'de yer alan metninde bu kadeh, mübarek kadeh, mukaddes kadeh, renkli kadeh, parlak kadeh, mücevherden kadeh, Keyhüsrev'in kadehi, cem kadehi, altın kâse ve cam ibareleri ile adlandırılmıştır.
[1084] Atıl, **Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, s. 215, 217.
[1085] A. e., s. 217.

Hüsrev'in[1086] yerine naib olmuşum ve şimdi Acem sahipleri de buna inanmışlardır", "Senin büyüklüğünden ve şerefinden yad etti ve o kadehi senin için emanet etti" şeklindeki ibareler bu durumu gözler önüne serer. İncelenen minyatürde nakkaşın Câm-ı Cemşid üzerinden inşa etmeye çalıştığı iktidar vurgusu üzerine sağlıklı tespitler yapabilmek adına öncelikli olarak Câm-ı Cemşid hakkında birkaç bilgi vermek yerinde olacaktır.

Farsça bir kelime olan "câm", kadeh, içecek kabı, ayna veya camdan yapılmış içki kadehi anlamlarına gelmektedir[1087]. İran ve Türk edebiyatlarında câm-ı cihân-ârâ (dünyayı süsleyen kadeh), câm-ı cihân–nümâ (dünyayı gösteren kadeh), câm-ı cihân-bin (dünyayı gören kadeh) , câm-ı gîtî-nümâ (dünyayı gösteren kadeh), âyine-i cihannümâ (cihanı gösteren ayna), âyine-i gîttî nümâ (dünyayı gösteren ayna), câm-ı Keyhusrev (Keyhusrev'in kadehi), câm-ı İskender (İskender'in kadehi), âyine-i Süleyman (Süleyman'ın aynası), âyine-i İskender (İskender'in aynası) adları ile de anılan Câm-ı Cemşid (Câm-ı Cem), içine bakıldığında dünyada olup biten her şeyin ve tüm dünyanın yansımalarının içerisinde görünür olduğu düşünülen bir fiziksel nesne, efsanevî bir kadehtir[1088]. Bu kadehin içine bakıldığında dünyada olup biten her şeyin ve tüm dünyanın yansımalarının içerisinde görünür olduğu inancının mevcut minyatürün içerisinde yer aldığı *Süleymannâme*'de de benimsenmiş olduğu fark edilir. Zira eserin mevcut minyatürü konu alan 556b ve 557b'de yer alan metninde buna atıfta bulunan ibarelerin yer aldığı görülür.

Firdevsî'nin (?-1020) *Şehnâme* adlı eserinde de adı geçen kâse[1089] gücün ve hükümdarlık meşruiyetinin bir sembolü olarak yüzyıllar boyunca bir İran kralından diğerine el değiştirmiştir[1090]. Nitekim *Süleymannâme*'nin 557b'de yer alan metninde "Senin büyüklüğünden ve şerefinden yad etti ve o kadehi senin için emanet etti" şeklindeki ibare bu kâseye sahip olmanın güç ile bağlantılandırılmış olduğunun eserin

[1086] I. Hüsrev ya da Farsça 'da bilinen adıyla Enûşirvân. Adil Enûşirvân adıyla da tanınan 531-579 yılları arasında hükümdarlık yapmış Sâsânî İmparatoru.

[1087] Persis Berlekamp, **Wonder, Image and Cosmos in Medieval Islam**, New Heven, Yale University Press, 2011, s. 91; Nimet Yıldırım, **Fars Mitolojisi Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı, 2008, s. 188.

[1088] Tahsin Yazıcı, "cam-ı cem" madd., **DİA**, İstanbul Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1993, c. VII, s. 42; Berlekamp, a.g. e., s. 91; Yıldırım, a. g. e., s. 190.

[1089] Yazıcı, a. g. ansiklopedi madd., s. 42; Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 242; Yıldırım, a.g. e., s. 190.

[1090] Atıl, a.g. e, s. 215.

metninde de bir karşılığı olduğunu göstermesi açısından önemlidir. *Süleymannâme*'nin 557b'de yer alan metninde bu kadehe sahip olmak aynı zamanda adaletin sahibi olma ile de yöndeşlik içerir.

İran İmparatorluğu'nun efsanevî kurucusu Cemşid'e ait olduğu düşünülen bu kâsenin aynı zamanda Hz. Süleyman'la, Büyük İskender'le (M. Ö. 356-M. Ö. 323)[1091] ve İran mitolojisinin bir başka antik büyük hükümdarları olan Keyhusrev'in (M. Ö. ?-M. Ö. 530) kâsesi ile de bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Emîr Hüsrev Dîhlevi (1253-1323) bu minvalde bir görüş bildirerek, daha sonra Büyük İskender tarafından sahip olunacak bu kâsenin Keyhusrev'in kâsesi ile aynı kâse olduğunu belirtir[1092]. Yukarıdaki verilen bilgilerin *Süleymannâme*'nin metninde de bir karşılığı olduğu görülür. Eserin mevcut minyatürü konu edinen 556b ve 557b'de yer alan metninde bahsi edilen kâsenin aynı anda hem Cemşid hem İskender hem de Keyhusrev ile ilişkilendirilmiş olduğu ve 557b'de kadehin Keyhusrev'in kadehi olarak da adlandırıldığı görülür.

Kaynaklar her ikisi de uzakta olanları gösterebilme özelliğine sahip olan, Câm-ı Cemşid ve âyîne-i İskender'in[1093] de aynı şeyler olduğunu[1094] ve âyîne-i İskender'in[1095] Keyhusrev'in kâsesinden yapılmış olduğunu belirtir[1096]. Bu durumda âyine-i İskender, İskender'in kâsesine denk düşmektedir. Tüm bu bilgiler Câm-ı Cemşid, Büyük İskender ve Keyhusrev'in kâseleri arasındaki bağlantıyı gözler önüne serer.

Câm-ı Cemşid'in bir peygamber ve aynı zamanda bir kral olan Hz. Süleyman ile de bağlantısı vardır. Bu ikisi arasındaki bağlantı ise, öncelikli olarak Cemşid ve Hz. Süleyman arasındaki bağlantı üzerinden yol alır. Zira Ortaçağ İslâm dünyasında Cemşid ile Hz. Süleyman'ı birleştirme eğilimi görülmüş[1097], Süleyman peygamber

[1091] Yazcı, a. g. ansiklopedi madd., s. 42.
[1092] Berlekamp, a. g. e., s. 92., 93.
[1093] Âyine-i İskender, İskenderiye Feneri'nin tepesinde bulunduğu rivayetinden dolayı aynı zamanda İskenderiye Feneri adıyla da anılmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. İskender Pala, "âyine-i İskender" madd., **DİA**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1993, c. IV, s. 252.
[1094] Yazıcı, a. g. ansiklopedi madd., s. 42; Berlekamp, a. g. e., s. 92; Yıldırım, a. g. e., s. 192.
[1095] İskender Pala, "âyine-i İskender" madd., **DİA**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1993, c. IV, s. 252.
[1096] Berlekamp, a. g. e., s. 92-93.
[1097] A. e., s. 92.

gibi devlere ve cinlere hâkim olmak, havada seyahat etmek gibi olağanüstü özelliklere sahip olan Cemşid, 6. yüzyıldan itibaren Hz. Süleyman ile karıştırılmıştır. Her ikisinin de büyük bir saray inşa etmesi ve Persopolis'in hem Hz. Süleyman'ın hem de Cemşid'in sarayı olarak tanımlanması[1098] bu ikisi arasındaki bağlantıyı bir kez daha gözler önüne serer.

Cemşid ve Hz. Süleyman arasındaki bu bağlantıya paralel olarak, Hz. Süleyman'ın kupasının ortadan kaybolup sonrasında bir başka büyük İran hükümdarı olan Keyhusrev'in kâsesi olarak tekrar ortaya çıkmış olması ise dolaylı yollardan Câm-ı Cemşid'i (Câm-ı Cem) Hz. Süleyman ile ilişkilendirir. Nitekim Persis Berlekamp tam da bu bağlantıyı ortaya koyacak şekilde Cemşid'in kâsesi ile Hz. Süleyman'ın kâsesinin tek bir kâse olarak anlaşıldığını belirtir[1099].

Edebi metinlerde Câm-ı Cem'in yüzük, kuşlar, rüzgâr, cin ve periler gibi yaratıklarla birlikte kullanıldığında Hz. Süleyman'la, ayna, sed ve âb-ı hayât tabirleri ile birlikte kullanıldığında İskender'le, bunların dışındaki kullanımlarında ise Cemşid veya Keyhusrev ile ilişkilendirilmesi, sufilerin Câm-ı Cem'i bazen Hz. Süleyman ile bazen ise Attar'da olduğu gibi Hızır ve âb-ı Hızır ile ilgili göstermesi[1100] yukarıda değinilmiş olan Câm-ı Cem, Cemşid, Keyhusrev, Büyük İskender ve Hz. Süleyman arasındaki bağlantıyı bir kez daha teyit eder mahiyettedir.

Kanunî Sultan Süleyman'ın elinde tuttuğu bu kâsenin Hz. Süleyman imgesi ile ilintili olabileceğine dair bir başka delil, Bursalı Uzun Firdevsî'nin (1453-1517 sonrası) kaleme aldığı 1490 tarihli *Süleymannâme* (DCBL, T. 406) adlı eserin vr. 3a'da yer alan Hz. Süleyman'ın resmedildiği minyatürdür (bkz. R. 38). Bu minyatürde Hz. Süleyman tıpkı analizi yapılan minyatürdeki gibi 3 dikey paftadan meydana gelen bir köşk içerisinde, tam ortada, bir kubbenin altına denk gelecek şekilde tasvir edilmiştir. Bu durum *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517) vr. 557a'da yer alan minyatürde Kanunî Sultan Süleyman'ın, Hz. Süleyman imgesini anıştıran bir ikonografi ile resmedilmiş olabileceğini düşündürtür. Bu kurgu analizi yapılan minyatürde Kanunî Sultan

[1098] Yazıcı, a. g. ansiklopedi madd., s. 42; Yıldırım, a. g. e., s. 191; Berlekamp, a. g. e., s. 91.
[1099] A. e., s. 92.
[1100] Yazıcı, a. g. ansiklopedi madd., s. 42; Yıldırım, a. g. e., s. 191.

Süleyman ve Hz. Süleyman arasında kurulmaya çalışılan imgesel bağlantının bir tezahürü gibi görünmektedir.

Resim 38: Hz. Süleyman'ın meclis sahnesinden detay, *Süleymânnâme*, 1490 civarı, DCBL, T. 406, vr. 2b

(Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 47, Resim 19).

Tüm bu bilgiler eşliğinde dünyaya dair sırları gösterdiğine inanılan bu kupanın (Câm-ı Cemşid) ilk olarak Hz. Süleyman'ın kupası olarak ortaya çıktığı, sonrasında efsanevî İran Hükümdar'ı Cemşid'e, Cemşid'den yine bir büyük İran hükümdarı olan Keyhusrev'e, Keyhusrev'den de Büyük İskender'e geçmiş olduğunu söylemek yerinde bir tespit olacaktır. İncelenen minyatürden de anlaşılacağı üzere bu kâse sonrasında Kanunî Sultan Süleyman'a intikal etmiştir. Öyle ise bir kez daha söylemek gerekirse Câm-ı Cemşid, Hz. Süleyman, Cemşid, Keyhusrev ve Büyük İskender ile bağlantılı bir Kâsedir. Kâse üzerinden oluşan bu dörtlü bağlantı mevcut minyatürde Kanunî Sultan Süleyman'ı bu dört efsanevî hükümdarın silsilesine bağlayarak güç ve iktidar vurgusu yapar.

Kanunî Sultan Süleyman'ı, Câm-ı Cemşid üzerinden Büyük İskender ve Hz. Süleyman'a bağlayan bu görsel dil kendisinin yaşarken bir imge olarak Büyük İskender ve Hz. Süleyman'a benzetilmesi gerçeği ile de örtüşür. Bilindiği üzere

Kanunî Sultan Süleyman'a babası Yavuz Sultan Selim tarafından Hz. Süleyman'ın ismi verilmiştir. Bu durum Kanunî'yi daha en başından Hz. Süleyman ile ilişkilendirir. Rivayete göre onun doğduğu gün Kuran'dan rastlantısal olarak bir sayfa açılmış, açılan o sayfada "O, Süleymân'dan olup işte muhtevâsı: Rahmân ve Rahim olan Allah'ın ismiyle…" 27/30 âyeti ile karşılaşılmıştır[1101]. Bu âyet ümidin işareti olarak görülmüş, yeni doğan bebeğin bilgelik, adalet, bolluk ve ün anlamında kral Süleyman'a benzeyeceğine inanılmıştır[1102].

Sultan Süleyman'ın Hz. Süleyman'a benzetilişi döneminde yazılan eserlerde de kendine yer bulmuştur. Nişancı Celâlzâde Mustafa Çelebi (d.1490-ö. 1567), 1557 tarihli *Tabakât* adlı eserinde Kanunî Sultan Süleyman'ın namının olağanüstü başarıları sayesinde efsanevî Pers krallarının şöhretini bile aştığını öne sürer ve sultanın arkasındaki ilâhî yardım ile Hz. Muhammed'in askerî başarılarını yakaladığını, Hz. Süleyman'ın itibarına eriştiğini belirtir. Mustafa Çelebi, aynı eserde Kanunî Sultan Süleyman'ın dünya üzerindeki en güçlü hükümdar olduğunu, kazandığı zaferler ile Hz. Süleyman ve İskender-i Zulkarneyn'i geçen bir padişah olduğunu bildirir[1103]. Minyatürün içerisinde yer aldığı *Süleymannâme*'nin metninde de Kanun Sultan Süleyman ve Hz. Süleyman arasındaki bağlantıya işaret eden pek çok ifadeye rast gelinir[1104].

Osmanlı devlet geleneği içerisinde İskender imajı da altı çizilen bir olgu olmuş ve bu minvalde Osmanlı padişahları İskender imgesi ile sembolleştirilmişlerdir. Bu imaj, Osmanlılardaki cihan hâkimiyeti anlayışının ve Osmanlı Sultanı'nın gazâ üzerine inşa edilen evrensel hâkimiyet ideolojisinin bir yansıması olmuştur. Zira doğunun ve batının hükümdarı olan İskender, bu özellikleri ile idealize edilmiş hükümdarlık algısının sembolü olmuştur[1105].

[1101] Henk Boom, açılan sayfada 28. surenin 30. âyetinin olduğunu söylese de yapılan çalışmada söz konusu âyetin 27. sure içerisinde yer aldığı görülmüştür. Bkz. Henk Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566,** Kitapyayınevi, İstanbul 2012, s. 28; Elmalılı Hamdi Yazır, **Kur'ân-ı Kerîm Yüce Meâli**, Şemyıldız Yayınevi, İstanbul 2001, s. 353.

[1102] Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, s. 28, 29.

[1103] Şahin, **Kanunî Devrinde İmparatorluk ve İktidar Celâlzâde Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası**, s. 123, 148.

[1104] Eserin metninde bu iki figür arasındaki bağlantının Süleyman tahtı üzerinden oluşturulmuş olduğu görülür.

[1105] Turan, **Hilafet, Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına**, s. 251, 253.

Bu minvalde Kanunî Sultan Süleyman, Hz. Süleyman dışında Büyük İskender ile de ilişkilendirilmiş, bu yolla sultanın imgesi kadim İran krallarına ve İskender'e atıflar içermiştir[1106]. Nitekim Henk Boom, Sultan Süleyman ve çağdaşı Habsburg imparatoru V. Karl'ın (1500-1558) sahip oldukları geniş toprakları ile kendilerine büyük bir imparatorluk sahibi olan Büyük İskender'i örnek aldıklarını belirtir. Kanunî Sultan Süleyman'ın Büyük İskender'e benzetilişi ve bu yolla elde edilen güç ve iktidar, sultanın üzerine giydiği aksesuarlar üzerinden de desteklenmiştir. Bu minvalde Sadrazam İbrahim Paşa'nın Avrupalı ziyaretçilere, İskender'in bizzat giydiği süslü taşlarla bezenmiş merasim miğferini kendi hükümdarının kullandığını söylemesi ve bu durumdan övünmüş olması bahsedilen durumu gözler önüne serer[1107].

Kanunî'nin vakanüvisleri de kendisini Büyük İskender'le kıyaslamışlardır. Nitekim şair Lamiî Çelebi (1472-1531) "İskender'in ölümüne üzülmeyelim. Allah bize onu Sultan Süleyman olarak geri gönderdi"[1108] şeklindeki dizeleri ile kendi döneminde Kanunî Sultan Süleyman ve Büyük İskender arasındaki imgesel beraberliği gözler önüne serer.

Osmanlı padişahının İskender imgesi ile sembolleştirilmesi Bakî'nin (1526-1600) Kanunî Sultan Süleyman'ın ölümü üzerine yazdığı mersiyede de açıkça görülür. Bakî sözü edilen mersiyesinde: "Hakka ki zib ü zinet-i ikbal ü can idi. Şah-ı Skender-efser ü Dara-sıpah idi"[1109] beyitinde Kanunî Sultan Süleyman'ı tanımlarken İskender ve Pers hükümdarı Darius (M. Ö. 550- M. Ö. 487) imgelerini bir arada kullanmıştır.

Minyatürde Câm-ı Cemşid üzerinden inşa edilmeye çalışılan iktidar vurgusu içeren ikonografik dili daha ayrıntılı bir şekilde çözümleyebilmek için cam, ayna, kristal, göz, kâse, ışık ve kaleydoskop gibi birkaç kavrama ve bu kavramların dünyayı gösteren kadeh (Câm-ı Cemşid) ile olan bağlantısına değinmek gerekecektir.

Daha önce de belirtildiği gibi "câm" sözcüğü, içecek kabı, ayna veya camdan yapılmış bir cisim demektir. Aynı zamanda câm-ı cihân–nümâ (dünyayı gösteren kadeh), câm-ı cihân-bin (dünyayı gören kadeh) ve câm-ı gîtî-nümâ (dünyayı gösteren

[1106] Şahin, a. g. e, s. 217.
[1107] Boom, a.g. e, s. 139, 141.
[1108] A. e., s. 140.
[1109] Turan, a.g. e., s. 251.

kadeh) olarak da adlandırılan Câm-ı Cemşid, sahip olduğu tüm bu adların içermiş oldukları anlamlardan da anlaşılacağı üzere tıpkı bir ayna ve bir göz gibi, dünyayı gören ve gösteren bir objedir. Tüm dünyanın yansımalarının içerisinde görünür olması da onun bu gören ve gösteren özelliğini gözler önüne serer. Tam da bu doğrultuda Câm-ı Cemşid tamlamasındaki "câm" sözcüğünün aynı zamanda "ayna" anlamına geldiği ve Câm-ı Cemşid ile âyîne-i İskender'in aynı şeyler olduğu bilgileri de hatırda tutulduğunda, Câm-ı Cemşid ve ayna arasındaki bağlantı açık bir şekilde tahayyül edilir.

Bu noktada ayna olarak düşünülebilecek çok çeşitli cisimlerin, Farsça ve Arapça'da kullanılan "mir'ât" sözcüğü ile de bağlantılı olarak düşünüldüğünü belirtmek gerekmektedir. "Ayna" manasında kullanılan "mir'ât" kelimesi, Arapça "görmek" fiilinden türetilmiş olup "görme aleti, görme aracı"[1110] anlamını taşır. Tüm bu doneler, Câm-ı Cemşid'in gören ve gösteren bir ayna, bir görme aleti, bir câm-ı cihân–nümâ (dünyayı gösteren kadeh), câm-ı cihân-bin (dünyayı gören kadeh) ve câm-ı gîtî-nümâ (dünyayı gösteren kadeh) olduğu bilgilerini birbirine bağlar.

Aynalar, yüzeyleri kısmen mat ve kısmen yansıtıcı olan, ışığı olduğu kadar gölgeyi de yakalayan, opak maddelerden yapılabildiği gibi cisimlerin görüntülerini hem yansıtıcı yüzeyleri üzerine yansıtarak hem de içerisinden geçirerek değişikliğe uğratan ve kimi zaman prizmatik akisler meydana getiren yarı saydam maddelerden da imal edilebilirler. Ortaçağ İslâm kaynakları ayrıca kristal, cam, su veya şarap havuzları gibi yansıtıcı yüzeylere sahip, saydam ya da yarı saydam malzemelerden yapılmış olan aynalara da dikkat çeker. Bunlar, cisimleri hem yansıtıcı yüzeyleri üzerinde hem de içerilerinden geçirerek gösteren bir görme aracı olmaları hem de aynaların özelliği olan gösteren, açığa vuran ve aynı zamanda kaybeden, aldatan bir mahiyet taşımaları açısından oldukça önemlidirler[1111]. Nitekim Hz. Süleyman ve Sebe Melike'si Belkıs'ın hikâyesinde, Hz. Süleyman Belkıs'ı sarayının avlusuna yaptırmış olduğu, altında balıkların yüzdüğü bir suyun aktığı, yansıtıcı özelliğe sahip yarı

[1110] Berlekamp, a.g. e., s. 91.
[1111] A. y.

saydam bir billur zemin (kristal) ile aldatmıştır[1112]. Belkıs bu billur zemini su kütlesi olarak algılamıştır.

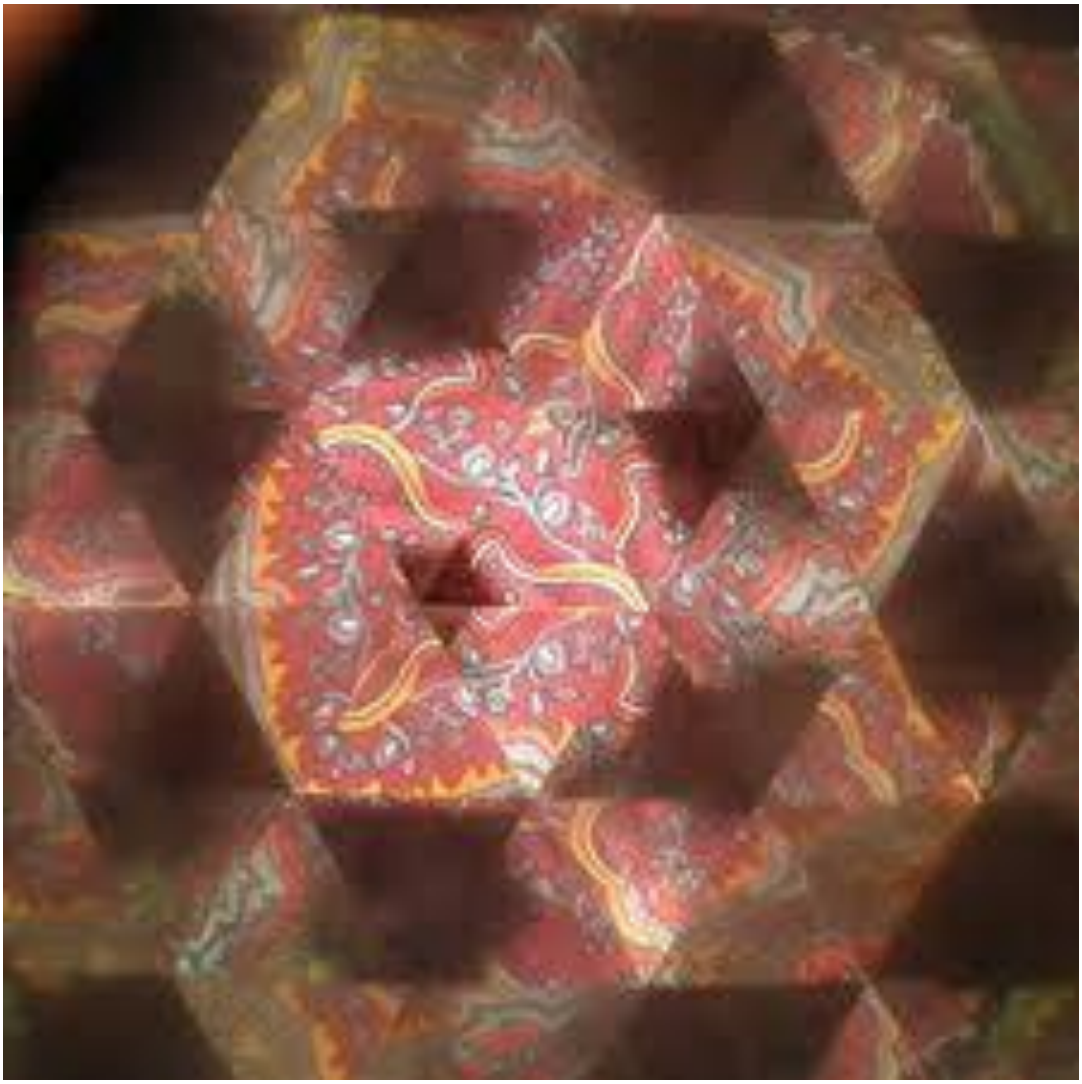
Bu hikâyeden de anlaşılacağı üzere kristal malzeme sahip olduğu yarı saydam yapısı ve yansıtıcı yüzey özelliği ile bir ayna gibi gösterme ve ortadan kaldırma, açığa çıkartma ve aldatma özelliklerini aynı anda bünyesinde barındırır. Persis Berlekamp'ın dünyayı gösteren kâsenin de aynı anda hem ışığı kıran hem de yansıtan bir optik alet olduğunu belirtmesi[1113] Câm-ı Cemşid ve ayna arasındaki bağlantıyı açık bir şekilde ortaya koyar.

Türk-İran saraylarının edebi ilkelerinin merkezinde yer alan İran şiir geleneğinde Câm-ı Cemşid'in ayna veya bardak (kâse) olarak görülmüş olması, 11. yüzyıldan önceki Arap kaynaklarında da aralarında Hz. Âdem, Hz. Süleyman, Emevî ve Abbâsî hazinelerinin de olduğu, çeşitli sahipleri arasında el değiştirdiği süreç içerisinde kırılan ve tekrar yapılan bu kâsenin bir ayna olarak görülmüş olması aynı tespiti doğrular mahiyettedir. Dikkat edilecek olursa minyatürde de Kanunî Sultan Süleyman'ın elinde tutmuş olduğu dünyadaki olayları gösterdiğine inanılan kâse (Câm-ı Cemşid), hem bu özelliği ile hem de sahip olduğu saydam, camsı, kristal yapısı ve içerisinde yer alan yansıtıcı özelliğe sahip kırmızı renkli şeffaf içecek ile tıpkı bu tariflerdeki gibi ışığı hem kıran hem de yansıtan bir optik alet, gören ve gösteren bir ayna, bir görme aracı[1114] ve bir göz hükmündedir. O halde bu kâse sahip olduğu tüm bu özellikleri ile bir ayna gibi, Hz. Süleyman'ın sarayının zeminine döşettiği bir kristal zemin gibi gösterme ve ortadan kaldırma, açığa çıkartma ve aldatma özelliklerini aynı anda bünyesinde barındırmalıdır.

Bu kâse daha nadir olarak da bir mimarî form olarak düşünülmüş bu bağlamda 12. yüzyıl Farsça metinlerde, Tarsusi, İskender'in fenerini aynalı bir kule olarak tanımlayarak onu Câm-ı Cemşid ile özdeşleştirmiştir[1115]. Bu bilgi Ortaçağ İslâm kaynaklarında kristal, cam, su veya şarap havuzları gibi yansıtıcı yüzeylere sahip, saydam ya da yarı saydam malzemelerden yapılmış aynaların varlığı ile birlikte

[1112] Orhan Seyfi Yücetürk, "Belkıs" madd., **DİA**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1993, c. V, s. 421; Berlekamp, a. g. e, s. 91.
[1113] Berlekamp, a. g. e., s. 92.
[1114] A. y.
[1115] A. y.

düşünüldüğünde analizi yapılan minyatürde padişahın hemen altında yer alan tam ortasında sekizgen formlu bir havuzun bulunduğu kaleydoskopik[1116] görüntüye sahip (bkz. R. 39, R. 40) mermer avlunun, sembolik manada bir ayna, bir Câm-ı Cemşid olabileceği fikrini düşündürtür.



Resim 39: Kaleydoskopik detay görüntü

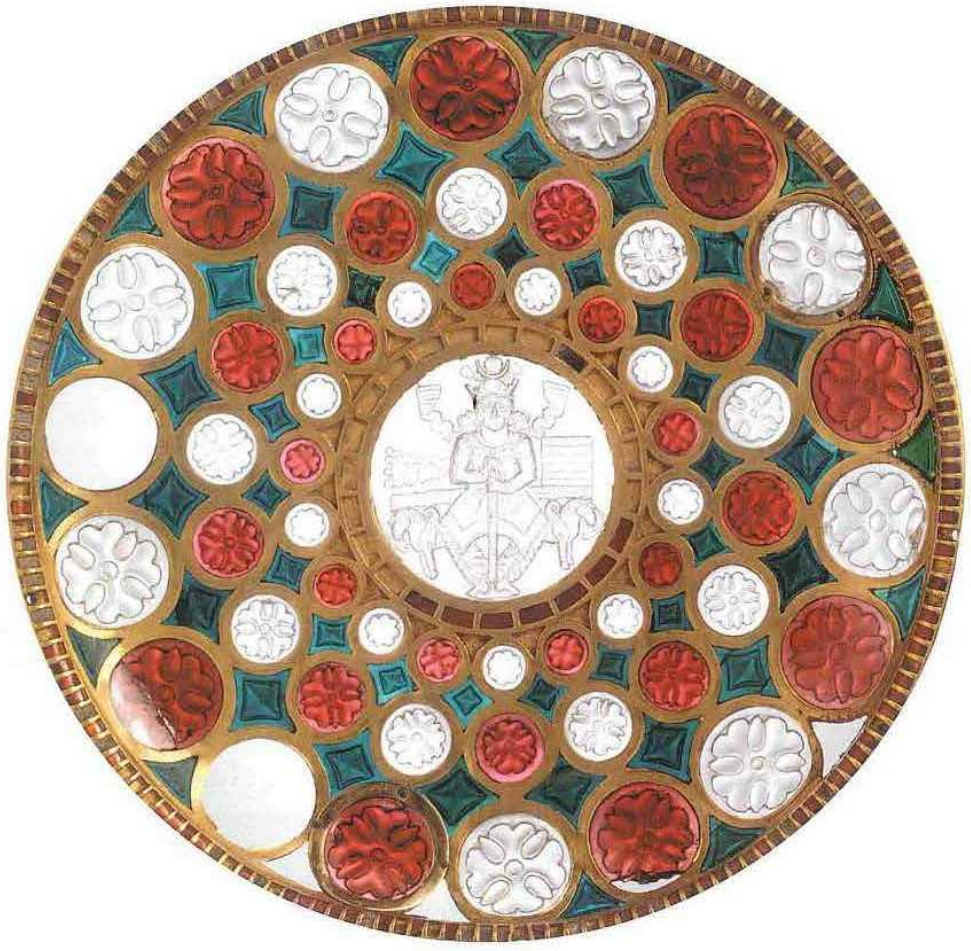
[1116] Kaleydoskop; bir ucu buzlu camla kapatılmış, metal ya da mukavvadan bir boru içine yerleştirilmiş aynaların aracılığıyla, boru içine konulan renkli küçük cisimlerin ve onların görüntülerinin oluşturduğu çeşitli biçimleri gösteren optik alet, çiçek dürbünü. İçerisi siyah ya da koyu bir renge boyalı olan kaleydoskop, her birinin arası 60 derecelik eğimli, birbirine bitişik olan üç aynadan oluşur. Bu aynaların arasında çeşitli renklerde cam parçaları, pul, boncuk, tüy vb. malzemeler bulunur. Aletin dürbününden bakıldığında her defasında farklı şekillerde renkli desenler görülür. Yansımalardan oluşan simetrik özellikteki bu şekiller dürbünün hareketiyle sürekli olarak değişir.

Resim 40: Kaleydoskopik görüntü

Tam ortasında sekizgen havuzun yer aldığı bu mermerli avlunun Kanunî Sultan Süleyman'ın sarayının avlusunda yer almış olması ve bu havuzun tam altından bir suyun akıyor olması, Hz. Süleyman ve Belkıs hikâyesindeki altından suyun aktığı billurdan zeminli saray avlusunu anımsatır. Kanunî Sultan Süleyman'ın isminin Hz. Süleyman'a istinaden verilmiş olması, sultanın imgesinin zaman zaman Hz. Süleyman'a benzetilmiş olması ve Hz. Süleyman'ın da içerisinde dünyaya dair bilgileri gösteren böyle bir kâsesinin olması, yukarıdaki kurgu ile birlikte düşünüldüğünde, mevcut minyatürde anlamlı bir katman birlikteliğinin var olduğu göze çarpar.

Paris, Bibliothéque Nationale de France'da rast gelinen bir kristal kâse, bu mermer avlunun sembolik mana da bir Câm-ı Cemşid olabileceğine dair tespiti kuvvetlendirir mahiyettedir (bkz. R.41). Keyhusrev'e ya da Hz. Süleyman'a ait olduğu

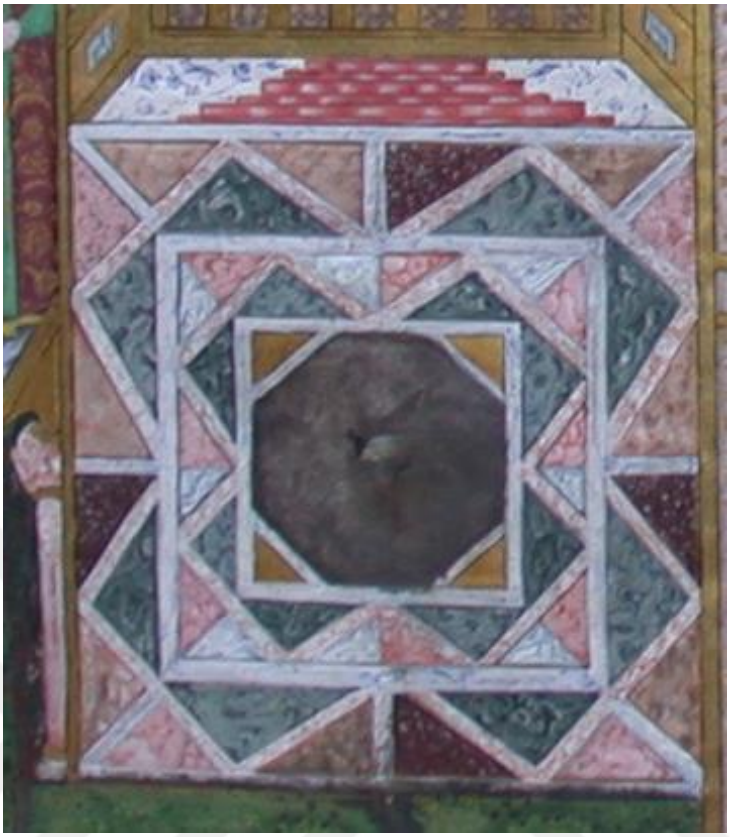
düşünülen bu kâse[1117], altın çerçevesi, beyaz, kırmızı, yeşil renkteki kristal, lal taşı ve camdan oluşan yapısı ve görüntüsü bakımından adeta incelenen minyatürdeki havuzlu, mermer avluyu anımsatır (bkz. R. 42). Bu da mevcut minyatürdeki havuzlu mermerli avlunun, Câm-ı Cemşid'in bir mimarî unsurla sembolik olarak betimlenişinin bir başka delili gibi görünmektedir.



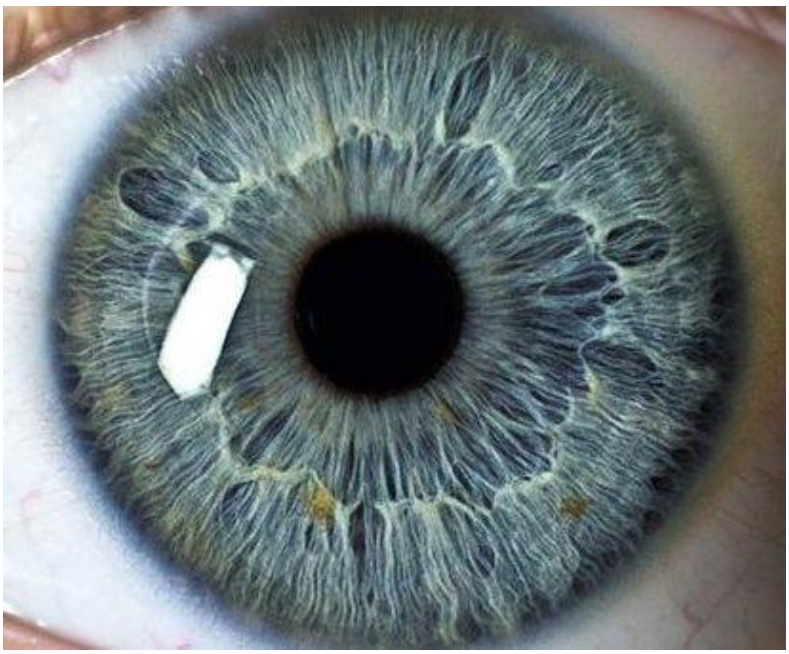
Resim 41: Keyhusrev'in kâsesi (Hz. Süleyman'ın kâsesi), kristal, cam, lâl taşı ve altın, Paris Bibliothéque Nationale de France, Département de monnaies médailles et antiques-Camee 379

(Persis Berlekamp, **Wonder, Image and Cosmmos in Medieval Islam**,, Yale University Press, New Haven 2011, s. 95, Resim 46).

[1117] Berlekamp, a.g. e., s. 93.



Resim 42: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 557a'dan havuz detayı.



Resim 43: Göz detayı

(http://www.sabah.com.tr).

Câm-ı Cemşid'in dünyaya dair bilgilerin içerisinde görüldüğü bir ayna, bir optik cisim, bir görme aleti olduğu düşünüldüğünde, kâse (Câm-ı Cemşid) ve göz arasındaki anlamsal birlikteliğin aynı zamanda görsel bir benzerlik içerdiği de görülür (bkz. R. 41, R. 43).

Bu kâse (Câm-ı Cemşid) gerek sahip olduğu kristal yapısı gerek içerisinde yer alan saydam sıvı içecek sayesinde, içerisinde ışık kırılmalarının ve aynı zamanda ışık yansımalarının gerçekleştiği bir objedir. Nitekim incelenen minyatürde sultan, elinde tutmuş olduğu kâsedeki kırmızı renkli içeceği içmek için kâseyi her eğişinde kâse üzerindeki ve kâsenin içerisindeki yansımaların sultana sunduğu görüntü her defasında değişecektir[1118]. Dünyayı gören, gösteren bu kâsenin ışık ile olan görüntü bağlantısı akla bir kez daha kâse ve göz arasındaki bağlantıyı getirir. Nitekim kaynaklar da kâse ve göz arasındaki bu bağlantının çok eskilere dayandığın gösterir[1119].

Bu minyatürde Kanunî Sultan Süleyman'ın elinde tutmuş olduğu Câm-ı Cemşid ile ilgili değinilmesi gereken bir başka mevzu ise kırmızı renkli olan bu kâsenin içerisinde farklı tonlarda ama yine kırmızı renkte bir içeceğin yer almış olması ve bu kâsenin arka kısmında yer alan zeminin de kırmızı renkli olmasıdır. Farklı tonlardaki kırmızının bu birlikteliği varlığı hâli hazırda sahnede mevcut olan kâsenin izleyici tarafından görünürlüğünü zorlaştırır[1120]. Bu durum ise tıpkı dünyadaki olayları gösterdiğine inanılan bu kâsenin her daim varlığına rağmen sürekli kaybolmasına ve dolayısı ile onun erişilmezliğine atıfta bulunuyor gibidir. Burada nakkaş tıpkı bir ayna gibi kâseyi hem görünür kılan hem de gözden kaybettiren bir illüzyon gerçekleştirmiştir.

[1118] Berlekamp, a.g. e., s. 96.

[1119] Kristal yapıdaki göz merceği ve onun hemen arkasında, gözün retina ile çevrili olan boşluğunu dolduran pelte koyuluğundaki saydam ve renksiz sıvının birlikteliğinden oluşan yapının Keyhüsrev'in kâsesinde ortasında hükümdar imgesinin olduğu kristal taban ve bu tabanı çevreleyen kırmızı, beyaz ve yeşil renklerdeki kâse cidarından oluşan ikili yapı ile olan görsel benzerliği dikkat çekicidir. Bu durum gözün anatomik yapısı ile dünyayı gören kâse arasında bir görsel benzerliğin var olduğunu gözler önüne serer. Ayrıntılı bilgi için bkz. Persis Berlekamp, **Wonder, Image and Cosmmos in Medieval Islam**,Yale University Press, New Haven 2011, s. 97.

[1120] Berlekamp, a.g. e., s. 92.

Daha önce de belirtildiği gibi Câm-ı Cemşid, Türk İran saraylarındaki İran şiir geleneğinde ayna veya bardak (kâse) olup, gerçek olmakla birlikte ele geçmez, bulunması zor bir nesnedir. Tıpkı kırılan, kaybolan, bulunan ve tekrar yapılan tasavvuftaki Âdem aynası[1121] ve Hz. İsa'nın kutsal kâsesi gibi dünyayı gösteren kâsenin önemi ulaşılamaz olmasıdır. Mütemadiyen ele geçirilen ve sonrasında kaybedilen kâsenin bu erişilmezliği, kendisine sahip olan hükümdara ayrıcalıklı bir konum oluşturmuş, bu sebeple Ortaçağ ve İslâm saraylarında önemli bir politik sembol olmuştur. Nitekim *Süleymannâme*'de Ârifî'nin Kanunî'nin elinde tuttuğu kâsenin bu törenden sonra kaybolduğunu belirtmesi[1122] analizi yapılan minyatürde Kanunî'nin elinde tuttuğu kâsenin böyle bir politik güce sahip olduğunu gösterir.

Saraylardaki çeşitli törenlerde özellikle saltanatın içecek kabı olarak düşünülen bu kâsenin İran geleneğinde olağanüstü yeteneklere sahip eskiçağ hükümdarlarına verilmiş olması, farklı söylencelerde Cemşid'in, Hz. Süleyman'ın, Keyhusrev ve Büyük İskender'in değerli bir mülkü olarak görülmesi[1123] bu erişilmez kâsenin politik gücünü ortaya koyar.

Ârifî, *Süleymannâme*'de bu kupanın dünyanın sırlarına, renklerine ışık tuttuğunu söyler. Bu durum akla ışık ışınlarını, aydınlanma, aydınlatma ve gökkuşağını getirir ki Persis Berlekamp, bunun anlamsal olarak güneşi, kırmızı ve beyaz renkleri anımsattığını belirtir. Nitekim Ârifî aynı mısrada kadehi sahip olduğu kırmızı renge binaen güneş ve şarap ile karşılaştırır[1124]. Güneş'in bir hükümdarlık imgesi, şarabında âb-ı hayât ile bağlantılı olan sembolik anlamı göz önünde bulundurulduğunda mevcut kâsenin aynı anda hem gören ve gösteren bir görme aleti (ayna), hem de hükümdarlık sembolü oluşunun anlamsal olarak içiçe geçmiş olduğunu gözler önüne serer.

Câm-ı Cem'in bunun dışında tasavvuf metinlerinde her türlü kötülükten arınmış tertemiz gönül ve ruh anlamlarında da kullanılmış olduğu bilinmektedir[1125].

[1121] Tasavvuf inancında (esasında yaratılanın özü, kendisi olan) yaradanın, boşlukta kendisine bakması ile birlikte yansımasının (tecelli) evreni (madde) oluşturduğuna inanılan ayna, enerjinin maddeye dönüşmesinin sembolik anlatımına yarayan vasıtadır.

[1122] Berlekamp, a.g. e., s. 92, 93.

[1123] A. e., s. 92.

[1124] A. e., s. 93.

[1125] Yazıcı, "Cam-ı Cem" madd., **DİA**, s. 42; Yıldırım, a. g. e., s. 191.

Minyatürde Kanunî'nin elinde tuttuğu kâseyi, sultanların dünya hâkimiyeti ve ölümsüzlüğün simgesi olarak ellerinde tuttukları onları yüceltici mahiyetteki[1126] bir kâse olarak da yorumlamak mümkündür. Zira kadeh ve kâse gökyüzünü, sonsuzluğu ve hâkimiyeti simgeler[1127]. Kadeh ve içerisindeki şarap Türklerde ölümsüzlük ve âb-ı hayât ile de bütünleşmiş bir ikonografidir. Bu kadehin içerisinde yer alan kırmızı içecek ve şarap, iktidarını kaybetme korkusu yaşayan hükümdarın kullandığı mitsel bir unsur olan ölümsüzlük içkisine, âbı- hayâta denk düştüğü gibi şarapta tıpkı kadeh gibi göksel bir nitelik taşımaktadır[1128]. Nitekim Nimet Yıldırım "Câm-ı Cem" ile "âb-ı hayât" arasında bir ilişkinin var olduğunu ve bu minvalde bazı şiirlerde bu kâsenin Câm-ı Hızır (Hızır'ın kadehi) olarak adlandırıldığını belirtmiştir[1129].

Kadehin sultanın sağ elinde olması da kadeh motifinin İslâmî dönemdeki gelişmesi olup gerek Fâtımî gerekse Selçuklu dönemine ait tasvirlerde kadehler her daim sağ elde tutulmuşlardır[1130].

Minyatürde iktidar vurgusu Câm-ı Cemşid dışında başka unsurlar üzerinden de yol alır. Bu unsurlardan bir tanesi de sultanın içerisinde konumlanmış olduğu mimarî yapıdır. Daha önceki başlık altında da değinildiği gibi minyatürde padişahın içerisinde yer aldığı mimarî yapının bir hünkâr kasrı kurgusunda tasarlanmış olması bu mekânı hükümdarlara özgü bir hale getirerek iktidar vurgusu yapar.

Bu mimarî yapıda padişahın bulunduğu yer, sahnenin merkezinde yer almış olması, üst kısmında pencere bulunuyor olması merkezî bir avluya bakması ve merdivenle çıkılan bir basamak içermesi bakımından tipik bir yükseltilmiş mekân özelliği gösterir. Gerek İlhanlı ve Timur döneminde gerekse eş zamanlı olarak Anadolu örneklerinde, yükseltilmiş mekânlar tıpkı bu minyatürde olduğu gibi

---

[1126] Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 242; Joseph Campell, **Yaratıcı Mitoloji**, İmge Kitapevi, Ankara 1994, s.3; Zühre İndirkaş, "Türk Kültüründe Bir Hükümdarlık Simgesi; Kadeh", **Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan 10-13 Ekim 2001 Bildiriler**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, y. y., İzmir 2002, s. 356, 357; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 116.

[1127] Campell, a. g. e, s. 3.

[1128] Çaycı, a. g. e., s. 254; Mircea Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2000, s.285.

[1129] Yıldırım, a. g. e., s. 192.

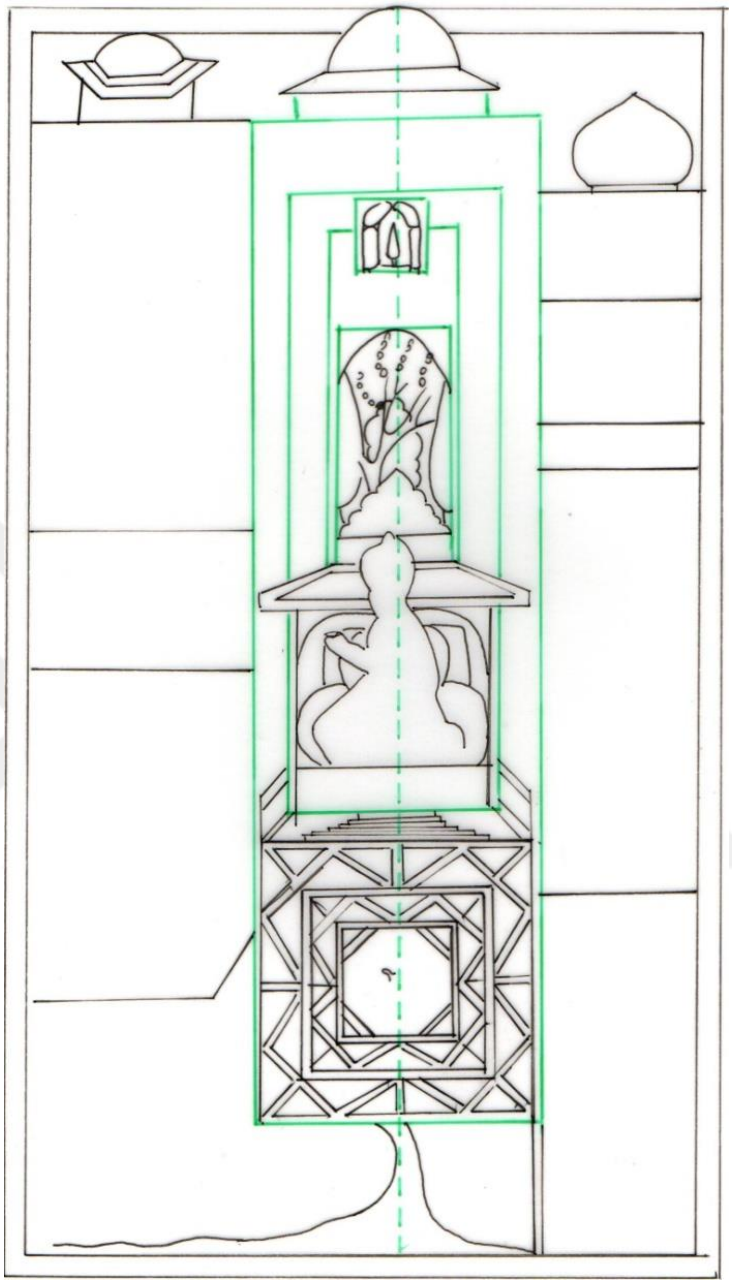
[1130] Çaycı, a. g. e., s. 235; Çoruhlu, "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesneler Açısından Bir Bakış", **Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan**, s. 158.

birbirinden farklı birçok yapı tipinin merkezî mekânı çevresinde görülürler. Bu yükseltilmiş mekânlar kimi zaman orta kubbe ile eyvan arasındaki duvar içinde, her iki mekânı birbirine bağlayan ve hükümdar penceresi olarak nitelenen bir bağlantı mekânı içerir. Günkut Akın, yükseltilmiş mekânların simgesel özellik taşıdığını ve bunun Asya inançlarında yaygın olan hükümdar, dinsel statü özdeşliğinin bir göstergesi olduğunu belirtir[1131]. Görüldüğü üzere padişahın içerisinde yer aldığı yapı, kurgusal olarak yükseltilmiş mekân özelliği gösteriyor olmasından ötürü bir iktidar vurgusu barındırır.

Günkut Akın yükseltilmiş mekân kurgusunun tıpkı havuzlar gibi Osmanlı mimarîsinde merkezî mekân kimliği oluşturma sürecinin bir neticesi olduğunu belirtir[1132]. İncelenen bu minyatürde de böylesi bir merkezî mekân kurgusu göze çarpar. Türklerde sultanın ve yurdunun evrenin merkezinde olduğu inancı ile birlikte düşünüldüğünde mekânın kurgusunda görülen bu merkezî anlayış, mekânı sultana özgü bir hale getirir. Merkez vurgusu, kompozisyonun kurgusunda da göze çarpar. Kompozisyonun tam ortasında, padişahın bulunduğu hat boyunca var olduğu görülen merkezî dikey hattın, bahsi edilen merkez vurgusunu perçinleyen bir unsur olarak minyatürde yer aldığı görülür (bkz. Ç. 77).

[1131] Günkut Akın, "Türk Mimarlığına Yükseltilmiş Mekân", **9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler (23-27 Eylül 1991)**, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, c. I, s. 49, 50.

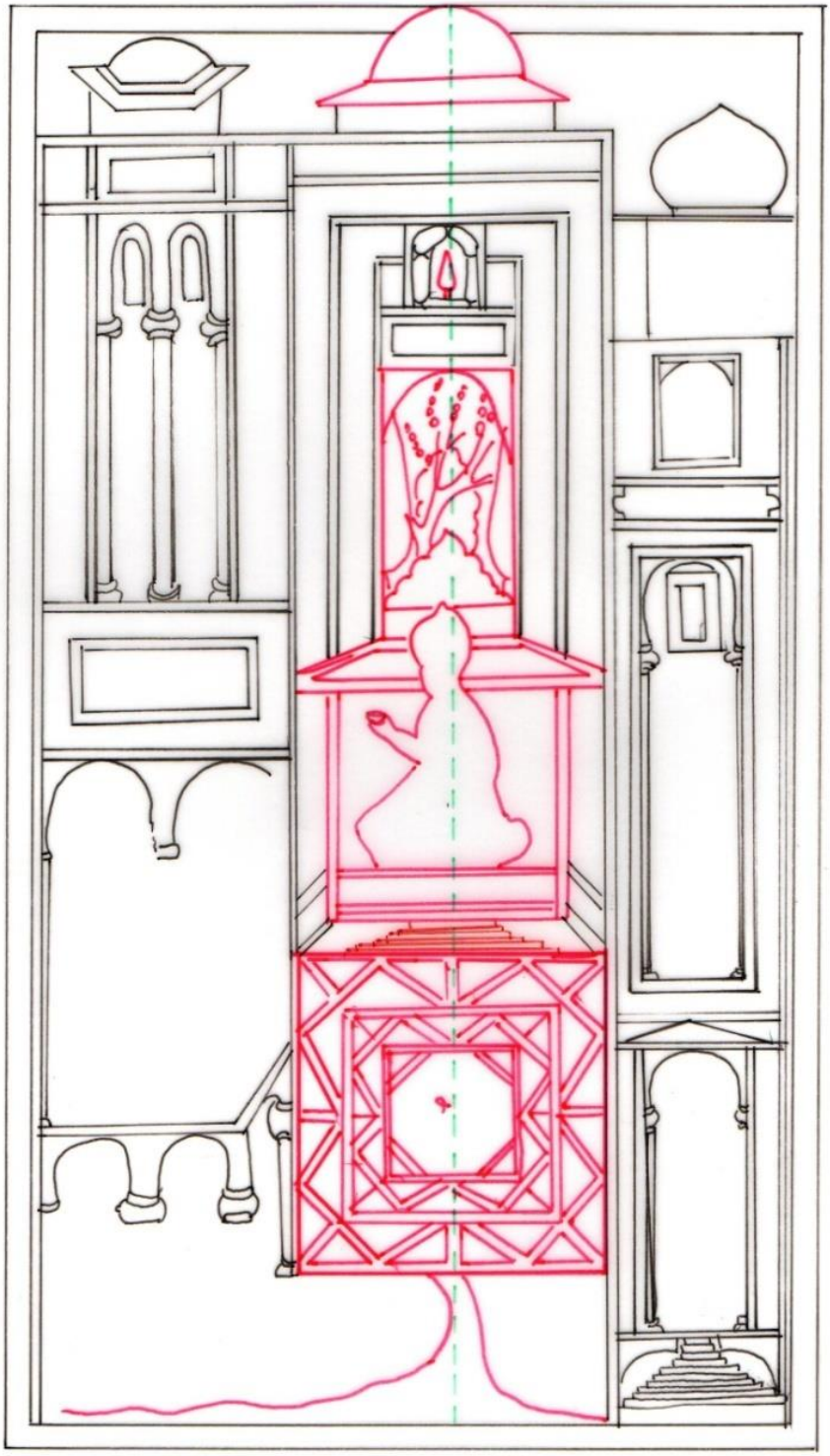
[1132] Aynı makale, s. 51.



Çizim 77

Bu merkezî örgütlü mekânda daha önce analizi yapılan minyatürlerde de görüldüğü gibi kompozisyonun tam ortasından geçen dikey bir aksın varlığı göze çarpar. Dikey aksın üzerinde üst üste yerleştirilmiş her biri merkez ve iktidar vurgusu yapan unsurlar yer alır. Bu aks üzerinde yer alan kubbe, servi motifli revzen pencere, tahtın hemen arkasında yer alan kemerli pencere, bu pencerenin ardında merkezde yer alan ağaç, dilimli yüksek arkalıklı altın taht, mavi yeşil giyimli padişah, kare bir form

içerisinde yer alan sekizgen formlu havuz ve onun altında yer alan su unsurlarının her biri bir merkez ve iktidar vurgusu içerir (bkz. Ç. 78).



Çizim 78

Dikey kurgulu kompozisyonun tam ortasında yer alan bu aks ve üzerinde bulunan unsurların sembolik anlamları teker teker göz önünde bulundurulduğunda Türklerde evrenin merkezinde, göğü, yeri ve yeraltını, maddî ve manevî âlemi birleştiren direk, Demir Kazık ve Kutup Yıldızı, kavramlarını çağrıştırır. Minyatürde de Kanunî Sultan Süleyman'ın gök direği oluşuna atıf yapan bir görsel dilin var olduğu fark edilir.

Minyatürde, yer ve gök birlikteliğine atıf yapan bir kurgunun var olduğuna dair yapılan tespitin eserin metninde de karşılığı olduğu görülür. Bahsedilen kadehin padişaha sunuluşunun anlatıldığı 556b'deki metinde yer alan "O mübarek kadehi örnek getirerek bütün yere ve göğe düzen vereni hatırlattı" şeklindeki ibare bu tespiti destekler mahiyettedir. Bu ibarede yer ve gök birlikteliğinin tesisinin kadeh unsuru ile birlikte anılıyor olması, kadehin sultana sunuluşunun resmedildiği bu minyatürdeki yerin ve göğün birlikteliği üzerinden inşa edilen görsel dilin varlığını gerekçelendiren bir mahiyet taşıması ile mevcut kurguyu anlamlı bir zemine oturtur.

Bahsi edilen dikey aks üzerinde yer alan unsurların barındırmış oldukları sembolik anlamlara kısaca bir kez daha değinilecek olursa kubbe göğü, manevî âlemi, samâvatı ve merkezî sembolize ederken kubbenin hemen altında yer alan revzen pencere, yükseltilmiş merkezî mekânlarda görülen pencereye tekabül eder gibi görünmektedir. Günkut Akın, bu pencerenin simgesel bir nitelik taşıyarak hünkârı sembolize ettiğini belirtir[1133] ki bilindiği gibi hünkârın kendisi de bir merkez motifidir. Revzen pencerenin üzerinde yer alan servi motifi de yine yeri ve göğü birleştiren bir direk hükmünde olduğu gibi hayat, ölüm ve sonsuzluğu, vahdeti ve Tanrı'yı hatırlatan, aynı zamanda yeşilliği, yüksekliği ve uzunluğu ile de uzun ve hayırlı ömre, saltanatın devamlılığına işaret eden, doğruluğun ve dürüstlüğün sembolüdür.

Revzen pencerenin hemen altında yer alan üst kısmı kubbe biçimli, altın çerçeveli pencere, *Süleymannâme*'nin diğer minyatürlerinde de görülen padişah tahtının arkasında yer alan pencere kalıbını devam ettirir mahiyettedir (bkz. vr. 260a, 321b, 471b, 519a, 603a). Padişahın hemen arkasında, başının üzerinde, dikey olarak resmedilmiş olan bu pencerenin kubbeyi (kemeri) andıran bombeli üst kısmı,

[1133] Akın, a. g. m., s. 50.

sultanların kemerli bir niş, bir kubbe altında resmedildikleri geleneksel kalıbı çağrıştırır. Daha önce pek çok kez değinilmiş olduğu gibi padişahın kubbeli ve kemerli bir yapı altında resmedilmesi onun göksel yanına atıfta bulunarak yerin ve göğün hükümdarı imgesinin altını çizer. Bu pencerenin, içerisinde yer alan bahar dalları ve yeşil ağaçlar ile birlikte resmedilmiş olması, sahnenin üst kısmında görülen servi ve bahar dalları ile birlikte düşünüldüğünde, kompozisyona bir bahar havası kadar. Oluşturulmaya çalışılan bu bahar havası, Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünün ve onların Safevîler üzerine olan zaferinin sembolü olarak kullanılan Câm-ı Cemşid'e, sahip olmanın verdiği coşkuyu vurgular bir mahiyet taşıyor gibidir. Sultanın ve sarayının görkemini vurgulayan bu kadehe sahip olmanın verdiği coşku eserin 556b ve 557b'de yer alan metninde de hissedilir. 556b'de kadeh için söylenen "Benim kaderim buymuş ki seni gördükten sonra kendimi cennette hissettim" şeklindeki ifade sahnede oluşturulmaya çalışılan bu bahar havasının cennete atıf yapan bir kurgu olabileceğini düşündürtür.

Pencerenin içerisinde yer alan ağaçlardan tam ortada yer alan bahar dalının tam da padişahın başının üzerinden yükseliyor olması, yeri ve göğü birleştiren hayat ağacına işaret eder gibi durmaktadır. Padişahın bu kadehe sahip olmasının 556b'de "Şimdi onun zamanıdır ki azametle bir çiçek gibi şah olmana kavuşasın" şeklindeki bir ifade ile belirtilmiş olması, sahnenin genelinde ve padişahın hemen başının üzerinde yer alan çiçekli bahar dallarının metindeki bu ibareye gönderme yapan bir anlam katmanı içeriyor olabileceğini düşündürtür.

Altın çerçeveli bu pencerenin hemen altında yer alan altın taht ve bu tahtın kubbe (şemse) formlu yüksek arkalığı da yine yer-gök kurgusu üzerine inşa edilen kompozisyonda göğe atıf yapan bir unsur gibi görünmektedir. Padişahın hemen başının üstüne denk gelerek onu adeta çerçeveleyecek şekilde yer alan şemse formundaki bir altın taht arkalığı ile birlikte resmedilişinin içerdiği anlam katmanı gerekçeleri ile birlikte daha önceki analizlerde etraflı bir şekilde anlatılmıştır. Bu kurgu başlarında kutsal haleleri ile resmedilen figür ikonografisini çağrıştırır. Sultanın bir kutsal figür gibi resmedilişi kendisinin Hz. Süleyman ile bağdaştırılması ile de bir anlam bütünlüğü oluşturur. Kanunî'nin aynı zamanda bir halife olduğu düşünüldüğünde bu kurgunun sultanın yerin ve göğün hükümdarı oluşuna atıf yapan

bir anlam barındırıyor olabileceği akla gelir. Nitekim eserin 556b ve 557b'de yer alan metin kısmında da sultanın yerin ve göğün hükümdarı oluşuna atıflar içeren ibarelerin yer aldığı görülür.

Padişahın tahtının hemen alt kısmında yer alan basamaklar da bir iktidar vurgusu içerir. Zira bu basamaklar padişahın içerisinde bulunduğu mekânı yükseltilmiş bir mekâna dönüştürerek onun yüksek konumuna atıf yapar.

Basamakların hemen altında yer alan kare formlu mermer avlu ve onun ortasındaki sekizgen formlu havuz da iktidar vurgusu yapan unsurlar arasındadır. Daha önceki tespitlerde de belirtilmiş olduğu gibi kare yeri, daire ise göğü temsil eden geometrik formlardır. Bu bağlamda kare ve onun içerisinde yer alan daire formu birlikteliği bir evren tasarımı olup üzerinde tüm yönlerin birleştiği bir merkezdir[1134]. Yukarıda mevcut havuzun, dünyaya dair sırları gösteren Câm-ı Cemşid'in soyut bir temsili olabileceğine dair yapılan yorum, bu havuzu oluşturan kare ve daire formlarının birlikte evreni temsil ediyor olması ile birlikte düşünüldüğünde bir anlam bütünlüğü oluşturur.

Padişahın ve dahi tahtında oturan padişah figürünün, hemen altında yer alan su ve fıskıyeli havuz unsurları ile birlikte resmedildiği kurgu hükümdar imgelerinin tasvirinde sıklıkla kullanılmış geleneksel bir kalıptır. Bu şema aynı eser içerisinde birkaç kez kullanılmıştır (bkz. vr. 260a, 321b, 412a, 503a, 603a). Tahtında oturan padişah ve önünde yer alan havuzdan meydana gelen bu geleneksel şema, merkez ve iktidar vurgusu içerir. Havuzun sahip olduğu sekizgen form da merkezi sembolize ediyor olması ile aynı vurguyu devam ettirir.

Havuzun hemen altında yer alan şekil itibarıyla küçük bir ırmağı andıran kıvrımlı su kütlesi, Türk kozmolojisinde yer ve gök ikilisinden oluşan evren kavramında yer ile birlikte düşünülen su kavramına, yer altı sularına atıf yaparak bir bütün olarak tüm kompozisyonda oluşturulmaya çalışılan yerin ve göğün hükümdarı imgesinin altını çiziyor gibi görünmektedir. Topkapı Sarayı'nda sultanın bulunduğu ve kabuller yaptığı mekânlarda da bu minyatürdeki gibi bir su motifinin kullanılmakta

[1134] Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 67; Çoruhlu, "Türk Kozmolojisi'nde Yer Alan Bazı Unsurların Türk Halılarındaki İzleri", **Türk Dünyası Araştırmaları**, s. 228, 229, 230.

olduğu görülür. Su ve nehir gibi imgeler Osmanlı padişahlarının karaların ve denizlerin sultanı olduğuna atıf yaparken bu unsurlar bulundukları mekânlarda cennet bahçelerine gönderme yapan bir anlam katmanı da barındırırlar.

Minyatürde su unsurunun aynı zamanda ebedi yaşamı sağlayan "âb-ı hayât" ile bağlantısı da göze çarpar. Bu doğrultuda mevcut havuzun, ölümsüzlük suyunu (âb-ı hayât) arayan İskender'le ilişkili olduğu düşünülebilir. Nitekim padişahın elinde tuttuğu Câm-ı Cemşid'in âb-ı hayâta ve Büyük İskender'e atıfta bulunuyor olabileceğine dair yukarıda yapılmış olan tespit havuz ve İskender imgesi arasında var olduğu düşünülen bu birlikteliği destekler bir yön içerir[1135]. Bu havuzun, içerisinden âb-ı hayâtın içildiği Câm-ı Cemşid'in soyut bir temsili olabileceğine dair yapılmış olan daha önceki tespit de göz önünde bulundurulduğunda, kompozisyondaki havuzun, etrafını çevreleyen mermer avlu ile birlikte dünya egemenliğini, ölümsüzlük pınarını simgeleyen, câm-ı cihannümâyı (bu dünyayı gösteren kâsedir ki bu kâseyi elinde tutan hükümdarın dünyanın merkezinde olduğuna inanılır) çağrıştırdığı görülür. Bu minvalde minyatürde yer alan sekizgen formlu havuz ve havuzun hemen altında yer alan kıvrımlı akan su, sultanın merkezî konumuna, gücüne, imparatorluğun devamlılığına da vurgu yapıyor olmalıdır.

İktidar vurgusu yapan unsurlardan biri de kompozisyonun sağ alt köşesinde yer alan ve tam ortasında seyirci ile yüz yüze gelecek şekilde cepheden resmedilmiş asâlı bir kapı ağasını yer aldığı basamaklı giriş kapısıdır. Kapı bütün yüce makamları simgesel olarak ortaya koyan bir kavram olup hükümdar ve sarayı ile bağlantılıdır. Kapı bir iktidar ve güç simgesi olarak hükümdarın gücünü sembolize eder. Bu doğrultuda sultanın yüce kapısı sultanın dünya gücünü sembolize eder[1136]. Bu kapının basamaklı olması onu yükseltilmiş bir mekâna dönüştürür ki bu da yine hükümdarın gücüne atıf yapan bir harekettir.

Kapının tam ortasında, tıpkı aynı eserin 503a'da yer alan minyatüründe olduğu gibi kapıyı korumakla görevli olan kapı ağasının seyirciye dönük olarak cepheden resmedilmiş olması da izleyici üzerinde bir hâkimiyet kurma çabası gibi

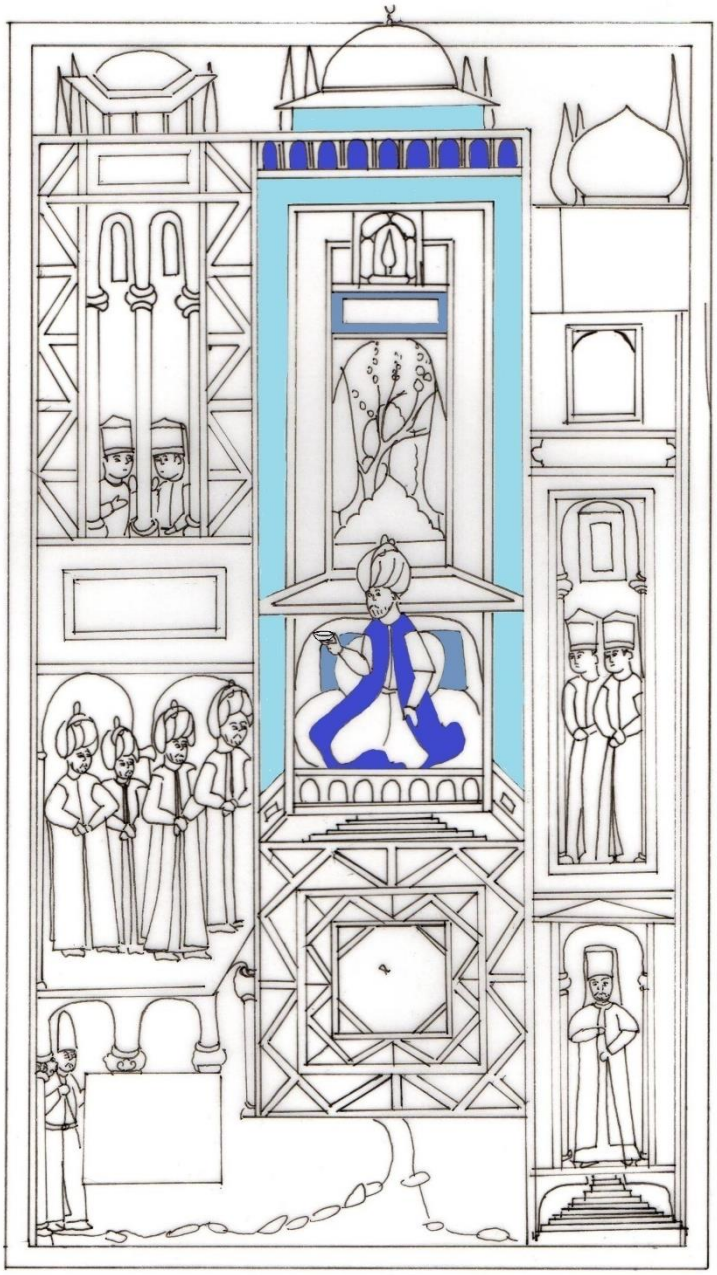
[1135] Eserin metninde mevcut tertibin "İskenderî bir ziyafet" olarak nitelendirilmesi yapılan bu yorumu destekler bir mahiyet taşır.

[1136] Halil İnalcık, "Avrupa Devletler Denge Sistemi ve Osmanlı Fransız İttifakı", **Muhteşem Süleyman**, Timaş Yayınları, İstanbul 2017, s. 29.

görünmektedir. Bu hareket adeta iktidarın varlığının ta kendisidir. İktidar, seyirci üzerindeki gücünü bu bakış vasıtası ile inşa ederek, bakışı bir baskı unsuru olarak tesis eder.

Kompozisyonun en üst kısmında, kubbeler arasında yer alan servi ağaçları da sonsuzluğa, uzun hayırlı bir ömre, saltanatın devamlılığına delalet etmesi açısından minyatüre bir iktidar unsuru olarak yerleştirilmiş öğelerden biridir.

Padişahın bir kubbe çatısı altında, mavi renkli çerçeve içerisinde resmedilmiş olması da bir iktidar vurgusu içerir (bkz. Ç. 79). Bilindiği gibi mavi renk Türklerde göğü sembolize eden bir iktidar rengidir. Sultanın bir gök unsuru olan kubbe unsuru altında böyle bir renk ile çerçevelenmiş olması onun göksel tarafına atıf yapıyor gibidir. Padişahın sırtını yaslamış olduğu mavi yastık, üzerine giymiş olduğu yeşil renkli kısa kollu entari ve lacivert renkli kolsuz tören kaftan,ı sahip oldukları göksel renklerden ötürü sultanın göksel yanına olan vurguyu devam ettirir gibi görünmektedir.



Çizim 79

İktidar unsuru olarak dikkati çeken bir diğer unsur ise padişahın sağında ve solunda elleri önlerinde bağlı şekilde saygı ile ayakta duran figürlerdir. Bu figürler sahip oldukları bu ikonografi ile padişaha olan hürmetin ve saygının bir göstergesi olarak iktidarı yüceltici bir mahiyet taşırlar.

Padişah Figürü:

Kompozisyonun tam merkezine yerleştirilmiş olan padişah, bir kubbenin altında, yarım şemse formlu, yüksek arkalıklı, altından tahtında bağdaş kurarak oturur (bkz. Ç.80). Sağ elinde Câm-ı Cemşid'i tutan sultanın arkasında mavi ve sarı renkte iki adet yastık yer alır. Sarı renkli yastığın üç benek ve bulut motiflerinden müteşekkil çintemanî desenleri ile tezyin edilmiş olduğu görülür. Sultanın tahtında üzeri çintemanî deseni ile tezyin edilmiş sarı renkteki bir minderin üzerinde oturduğu fark edilir. Tahtın arka kısmında görülen altın işlemeli kırmızı zemin de form itibarıyla bir büyük minderi andırır.

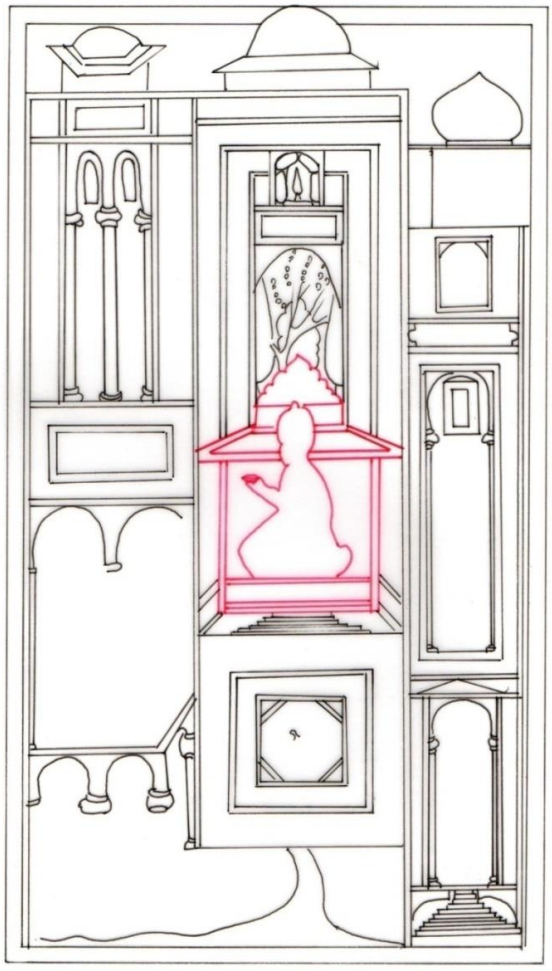
Çizim 80

Bordo tepelikli mücevveze bir sarık takan padişah, altın işlemeli uzun kollu turuncu renkli bir gömlek, belinde kemeri olan altın işlemeli kısa kollu yeşil bir entari ve altın işlemeli kolsuz lacivert renkli bir tören kaftanı giyer.

Dörtte üç profilden ifadesiz bir portre ile resmedilmiş olan padişah, kahverengi sakal ve bıyığı, dinç çehresi ile orta yaşlarında bir profil çizer.

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Padişah figüründe iktidar vurgusu açısından göze çarpan ilk unsur sultanın kompozisyonun tam merkezine yerleştirilmiş olmasıdır (bkz. Ç. 81). Bu durum tüm kompozisyonda padişahın yeri ve göğü birleştiren direk ve bir merkez oluşuna yapılan vurguyu pekiştirir.



Çizim 81

Sultanın, kompozisyonun tam ortasından geçen, üzerinde kubbe, servi motifli revzen pencere, kemer formlu pencere, yarım şemse formlu yüksek arkalıklı altın taht, altıgen formlu havuz ve kıvrımlı su kütlesi gibi merkez ve iktidar unsurlarının yer aldığı elemanlarla birlikte bir dikey hat üzerinde yer almış olması, padişahın merkezî konumuna, yeri ve göğü eklemleyen konumuna atıf yapan bir mahiyet taşır (bkz. Ç.77, Ç. 78).

Padişahın hükümdarlara özgü bir oturma biçimi olan bağdaş kurarak resmedilmiş olması da bir iktidar vurgusu içerir. Padişahın üzerine giymiş olduğu kaftan ve kemer de hâkimiyet ve hükümdarlık sembolleri olmaları ile aynı vurguyu devam ettirir.

Sultanın kıyafetlerinin renkleri de iktidarı taltif edici bir mahiyet taşır. Zira padişahın gök renklerden oluşan entari ve kaftanı onun göksel yanına atıf içermesi ile mevcut vurguyu pekiştirir. Sultanın üzerine giydiği kıyafetlerin altın işlemeli olması bu kıyafetleri sultana yaraşır bir mahiyete büründürerek iktidar olgusunun altını çizer.

Kanunî'nin elinde tutmuş olduğu kırmızı renkli Câm-ı Cemşid de bir iktidar sembolüdür. Bu kâsenin yapmış olduğu iktidar vurgusuna yukarıda ayrıntılı bir şekilde değinilmiştir.

Kanunî'nin üzerinde bağdaş kurarak oturduğu taht bir göksel unsur olması açısından iktidarın gücüne işaret eden bir unsurdur. Tahtın form itibarıyla gökyüzünün simgesi olarak kullanılan bir baldakenli tahta benziyor olması padişahın gücüne, onun yerin ve göğün hükümdarı oluşuna vurgu yapar. Bu tahtın altından olması, bol tezyini unsurlar barındırması, yarım şemse formunda yüksek bir arkalığa sahip olması da bir iktidar vurgusu içerir.

Sultanın tahtının üzerinde yer alan yastık ve minderler de birer hükümdarlık simgeleridir. Bu minder ve yastıkların sayısı da bir cihan hâkimiyeti vurgusu yapar. Zira sultanların tahtlarında yer alan dört minder veya dört şilte dünyanın dört bucağını ve dolayısı ile sultanın dört bucağın hakanı olduğunu sembolize eder[1137]. Nitekim cihanşümul imparator manasında bir unvana sahip olan Cengiz Han'ın, torunlarının

[1137] Niyazi, **Türk Devlet Felsefesi**, s. 174.

tahtlarında da dört bucak anlamında dört minder veya dört şilte bulunmakta idi[1138]. Bu yastık ve minderler sahip oldukları kırmızı, mavi, sarı renkler ve üzerlerindeki tezyini unsurlar açısından da iktidar vurgusu içerirler.

Kırmızı, Türklerde hükümdarlara ait bir renk iken mavi ise bir gök rengidir. Sarı renk ise Türklerde merkezi, güneşi ve hükümdarı sembolize eder. Yastık ve minderlerin renklendirilmesinde kullanılan bu üç rengin her biri iktidarı taltif edici bir yön içerir. Sultanın sırtını yasladığı ve üzerinde oturduğu sarı renkli yastık ve minderin peleng ve üç benek motiflerinden oluşan çintemanî deseni de yüce aklın ve hükümdarlığın sembolü[1139] olması açısından iktidar vurgusu içerir.

[1138] Niyazi, a.g. e., s. 174.

[1139] Esin, **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, s. 132, 154; Esin, **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, s. 303.

Resim 44: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 152b.

Çizim 82

Eser Adı: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524)

Vr. No: 152b

Tarih: 1587-88

Nakkaş: Nakkaş Osman ve ekibi

Ölçüler: 31×19 cm.

Konu: Üsküdar civarına avlanmak için giden padişahın bir ağaç gölgesinde dinlendiği sırada yaşlı bir kadının kızının düşük yapmasına sebep oldukları iftirası ile acemi askerleri padişaha şikâyet etmesi.

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Mevcut minyatürün altın gökyüzünün üst kısmına denk gelen yerde kırmızı mürekkep ve nesih hat ile yazılmış, "Sultan Süleyman Hân şikarda iken bir 'acuze gelüb kızı içun zulm ile uşak bırakdı deyu şekvâ itdikde 'adaletle dinleyüb gayr-i vâki'idüği zuhûra gelmişdir ve hilmle acuze dahî afv u…" şeklindeki ibareler yer alır.

Dikey olarak tasarlanmış olan resmedilen olay dışarıda, açık bir alanda gerçekleşmektedir (bkz. R. 44, Ç. 82). Kompozisyonun orta aksı üzerinde, tüm sahneye hâkim olacak şekilde yukarıya doğru konumlandırılmış olan padişah, pembe zemin renkli tepelikli alanın eteğinde yer alan bir ağacın hemen altına serilmiş mavi bir halının üzerinde bağdaş kurarak oturur. Padişahın bulunduğu bu yerin hemen altında, etrafı yeşilliklerle çevrelenmiş kıvrılarak akan bir suyun (dere, ırmak, akarsu) varlığı göze çarpar.

Sahnenin hemen üst kısmında yer alan tepelerin gerisinde atlı süvariler ve peykler görülürken, sultanın hemen arkasında ise üç has odalı yer alır. Bu has odalılardan elinde altın matara tutanı çuhadar ağa, onun hemen yanında elinde altın kılıç tutan ise silahtar ağadır. Has odalıların hemen arkalarında doğancılar yer alır. Ellerinde tuttukları doğanları ile ayakta durur pozisyonda resmedilmiş olan doğancılar, mevcut olayın padişahın avı sırasında gerçekleştiğini doğrular mahiyettedir.

Padişahın hemen karşısında beyaz başörtülü, siyah pardösülü bir kadın bulunur[1140]. El ve kol hareketlerinden sultan ile iletişim halinde olduğu anlaşılan bu kadının sultana şikâyetini iletirken ki hali resmedilmiş olmalıdır. Kendisinin siyah renkte bir kıyafet ile tasvir edilmiş olması minyatürün konusu da göz önünde bulundurulduğunda anlamlı bir durum teşkil eder. Zira siyah bir matem rengidir. Bu durum minyatürde kadın figürünün siyah renkli bir kıyafet ile gösterilmiş olmasındaki maksadın bir matem belirtisi olabileceği fikrini akla getirir. Siyah giyimli kadının hemen arkasında olayı seyreden kişiler görülür.

Sahnenin sol alt köşesinde, her ikisinin de kuyrukları düğümlenmiş biri kahverengi (doru at), diğeri gri, kır renkte olan iki at ve onlarla ilgilenen iki görevli göze çarpar. Bu atların hemen arkasında ise bir peyk yer alır.

Atların hemen önünde sultanın av köpeklerini[1141] tutan iki zağarcı[1142] görülür. Zağarcıların varlığı tıpkı doğancılar gibi bu olayın bir av esnasında gerçekleştiğini teyit eder.

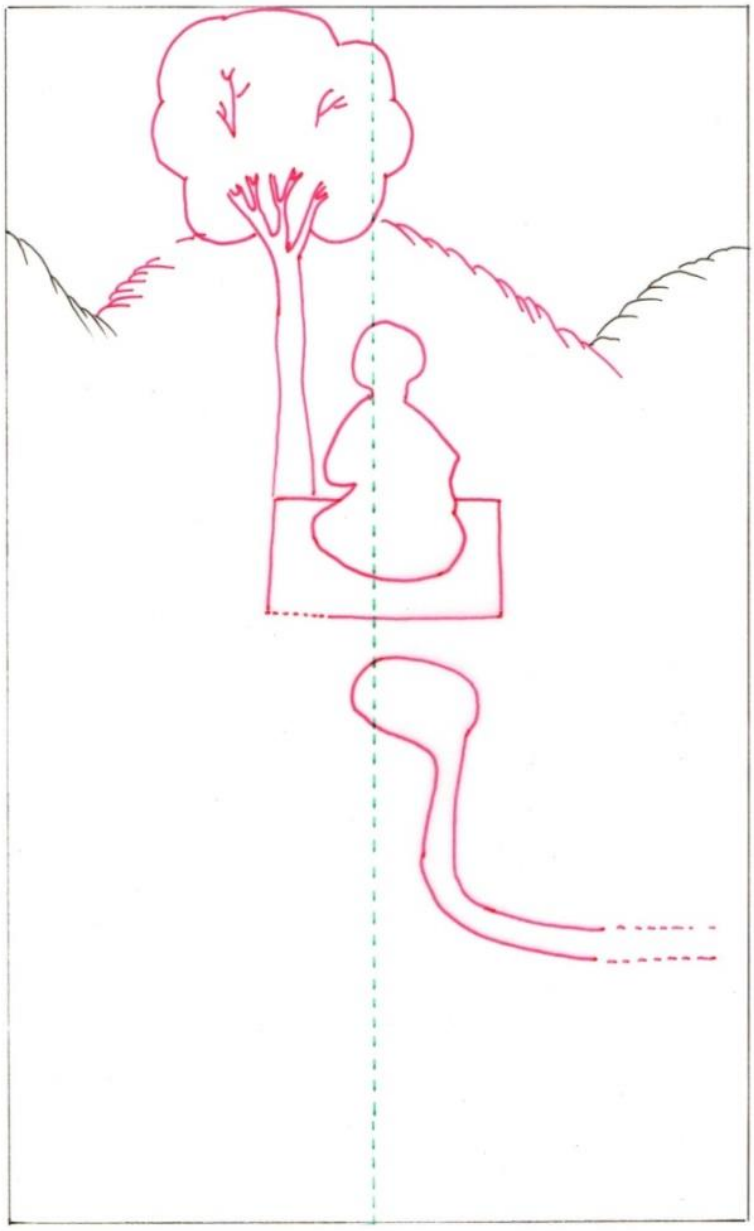
Kompozisyonda Kurgu ve Renk:

Dikey kurgulu kompozisyonda mekân altın gökyüzü ve pembe zemin renkli tepelikli bir açık alandan oluşur. Ufuk çizgisi yukarıda olacak şekilde tasarlanmış olan kompozisyonda tepe, ağaç, padişah, halı ve kıvrımlı akan su unsurlarının kompozisyonun orta ekseni üzerinde yer aldığı görülür (bkz. Ç. 83).

[1140] Eserin mevcut konuyu ele alan vr. 152a'daki metninde bu kadının "acûze-i kâfire" olarak nitelendirilmiş olması kendisinin geçkince bir yaşa sahip olduğunu gösterir.

[1141] Bu av köpekleri ince bel yapısı ve uzun bacakları ile anatomik olarak bir tazıya benzer.

[1142] Osmanlı döneminde padişahın av köpeklerini yetiştiren, onlara bakan, padişahla birlikte ava giden görevli kimse.



Çizim 83,

Figürlerin sahne içerisine dağınık bir şekilde yerleştirildiği kompozisyonda, yatay ve diyagonal dizilimli figür sıralarının varlığı göze çarpar. Diyagonal dizilimli figür sıralarının sahnede ağırlıkta olduğu görülür (bkz. Ç. 84). Dikey kurgulu kompozisyonda figürlerin yatay ve diyagonal dizilimi sahne içerisinde bir denge unsuru oluşturur.

Çizim 84

Mekânın renklendirilmesinde pastel renkler tercih edilirken figürlerde doygun renkler kullanılmıştır. Bu durum izleyicinin bakışlarını mekândan ziyade figürlere ve dolayısı ile olayın kendisine yönlendirir. Figürlerin renklendirilmesinde sıcak ve soğuk renklerin dengeli bir şekilde kullanılmış olması da kompozisyonda renk açısından dikkati çeken ayrıntılardan biridir.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon

Bu minyatürün sahip olduğu kompozisyon kurgusu, iktidar bağlamında ele alınması gereken en önemli unsurlardan biridir. İktidar vurgusu (merkez, direk, Kutup Yıldızı) içeren bu kurgu, başlangıç noktası sahnenin üst kısmında yer alan tepelerin tam orta noktasından geçen bir dikey aksın varlığı ile oluşturulmuştur. Bu aks üzerinde alt alta sıralanan tepe, ağaç, padişah, halı ve kıvrımlı akan su unsurlarının her biri tek başına iktidar vurgusu yaptığı gibi bunların beraberce aynı dikey aks üzerinde bulunmaları da aynı vurguyu devam ettirir (bkz. Ç. 83).

Kompozisyonun orta dikey aksı üzerinde yer alan bahsi geçen unsurların her birinin yapmış olduğu iktidar vurgusuna kısaca bir kez daha değinilecek olunursa dağ, yeri ve göğü birleştiren bir direk, Kutup Yıldızı, bir merkez sembolüdür. Bu unsur merkez sembolü olması ile padişahın merkezî konumunu pekiştirir. Dağ aynı zamanda beylik, hakanlık ve yiğitlik sembolü olması bakımından bir kez daha iktidar vurgusu içerir. Bu durumda minyatürde padişahın, arkasında bir tepelikli alan ile birlikte resmedilmiş olması merkez olgusu dışında sultanın yiğitliğine de vurgu yapan bir mahiyet taşıyor gibidir.

Ağaç unsuru da bir merkez sembolüdür ve aynı zamanda hükümdarlık, soy, cihan devlet ve dünya hâkimiyetini sembolize eder. Sultanın tam arkasında ağaç olacak şekilde kompozisyona yerleştirilmiş olması ise onun bir merkez figürü olmasına, cihan hâkimi olan soyuna atıf yapıyor olmalıdır.

Bu aks üzerinde yer alan halı ise daha önceki analizlerde değinilmiş olduğu üzere yer ve gök arasında, bu ikisini birbirine bağlayan bir iktidar ve hâkimiyet sembolüdür.

Bahsi geçen aks üzerinde yer alan son unsur ise kıvrımlı akan sudur. Padişahın hemen altına gelecek şekilde konumlandırılmış olan bu su, tezin önceki analizlerinde de karşılaşılan bir kurgudur. Bu kurguda padişahın hemen altında konumlandırılmış kıvrılarak akan su Türk kozmolojisindeki yer altı sularına tekabül eder.

Türk kozmolojisinde evren, yer ve gök ikilisinden müteşekkildir. Bu ikilide yer, yer-sub (yer-su) şeklinde telakki ediliyor olup dağ, su, ağaç, orman ve kaya kültleri de yer-sub adıyla ifade edilir. Türk kağanı ise Kutup Yıldızı'nın tam altında,

yer (yer-sub) ve gök arasındaki sahada oturup, yeri ve göğü eklemleyen bir direk olarak, bu ikisinin hâkimdir. Sultan bulunduğu bu konum üzerinden tüm evrene ve insanlara hükmeder. Nitekim Göktürk Yazıtlarında hakanın yer ve gök arasında konumlandığına ve bulunduğu bu yerden insanları yönettiğine dair bilgiler yer alır[1143].

Tüm bu bilgiler eşliğinde düşünüldüğünde minyatürde padişahın gök ve yer-su unsurları arasında konumlanmış bir kurgu içerisinde olduğu ve bu konumu ile padişahın nakkaş tarafından göğün ve yerin (yer-su) desteğini alan, göğün ve yerin (yer-su) hâkimi bir imge olarak seyirciye sunuluyor olduğu fikri akla gelir.

Kıvrılarak akan bu su (dere, ırmak), şekil itibarıyla bir yılanı anımsatır. Padişah figürünün, hemen altında form bakımından yılana benzeyen bir su unsuruyla birlikte resmedilişi Osmanlı minyatürlerinde karşılaşılan bir durumdur (bkz. R. 45) (bkz. *Hünernâme I*, TSMK, H. 1523, vr. 49a, 72a, 96b). Yılan formu ve su unsurunun birlikteliği bir alt anlam katmanı içeriyor gibi görünmektedir. Bu alt anlam katmanının kompozisyon içerisindeki varlığını anlayabilmek için Türk ve İslâm düşüncesinde yılan kavramının sembolik anlamı üzerine bilgi vermek yerinde olacaktır.

[1143] *Hünernâme II*'nin metninde de padişahın bu ikili konumunun altı çizilmiştir. Eserde padişah kimi zaman dünyevî hükümdarlığına işaret eden, onun karaların hükümdarı olduğunun altını çizen "rub-i meskûn", kimi zaman manevî hükümdarlığına atıf yapan onun gökyüzünün hükümdarı olduğunun altını çizen "Hüsrev-i din", "Hurşid-i saltanat", kimi zaman ise yerin ve göğün her ikisinin birden hâkimi olduğuna işaret eden "sahib-kıran" gibi sıfatlar ve ibarelerle birlikte anılmıştır.

Resim 45: Osman Gazi'nin hükümdar olması, *Hünernâme I,* 1584, TSMK, H. 1523, vr. 49a

(Şevket Rado, **Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları**, Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul 1969, s. 26).

Padişahın hemen altında yer alan su (dere, ırmak) unsuru Türk kozmoloji anlayışında yer altı sularına tekabül eder. Bu minvalde bahsi edilen suyun yılan formunda olması bu anlamı destekler bir mahiyet taşır gibi görünmektedir. Zira Türk kozmolojisinde suyun ve yeraltının hâkimi ejderha ve yılan unsurlarıdır.

Yılan ve ejderha motiflerinin yer altı evreninin ve sularının hâkimi oluşu evren kavramı üzerinden yol alır. Türk kozmolojisinde evren; kudret, bolluk, bereket, refah, mutluluk, uğur, aynı zamanda hükümdarlıkla ilgili olarak iktidar, kuvvet ve güç gibi

kavramlarla özdeşleştirilmiş olan ejderha motifi ile tasvir edilmiştir[1144]. Yılan gibi pullu ve sürüngen bir gövdeye sahip, yılan ile timsaha yakın cinsten bir hayvanın türlü hayvanlarla birleşmesinden meydana gelmiş olduğuna inanılan[1145] ejder, Göktürk ve Uygur dünya modelinde de yerini almış, Uygurların Kök Luu dedikleri bu hayvan *Kutadgu Bilig*'de evren olarak adlandırılmıştır[1146].

Evren, burçlardan oluştuğu belirtilen felek çarkına serilmiş bir ejderdir ve evrilmesi suretiyle feleğin çarkının gece ve gündüz dönmesini temin eder. Hem eski hem de Ortaçağ düşüncesinde evren daire şeklinde kıvrılan ejder veya yılan olarak tasavvur edilmiştir. Fuzuli Bayat'a göre evrenin Türkçe'de ejder veya dev yılan anlamında kullanılmış olması evrenin evrilmesinin tıpkı yılan gibi kıvrılarak gerçekleşiyor olmasına yapılan bir atıf üzerinden temellenir[1147].

Ejder ve yılan terimleri aynı anlamda kullanılmış olup ejder kimi zaman yılan biçiminde tasvir edilmiştir[1148]. Nitekim *Şehnâme*'de de yılan bir ejderha gibi algılanıp anlaşılmıştır[1149]. Evrenin bir ejderha ve yılan olarak telakki edilişi Osmanlılarda da devam ettirilmiş ve bu bağlamda evren büyük bir yılan olarak tanımlanmıştır[1150].

Evrenin yılan veya ejderha ile temsilinde yer üstü ve yer altı motifleri arasında bir benzeşme olmuş bu doğrultuda Topkapı Sarayı'nda bulunan bir *Oğuznâme*'de "yer evreni" yılan olarak düşünülmüştür[1151]. Yılan, dünyanın en altında yer alan kozmolojik bir semboldür[1152]. Yine Antik İran medeniyetinde de dünyanın koruyucusu olduğuna inanılan ve yer altı sularının efendisi olan Tanrı doğrudan yılanla bağlantılandırılmıştır[1153].

Evrenin bir ejderha veya yılan ile temsilinin dışında su kaynaklarının, yer-su sahasında yer alan yer altı sularının sahibi ve koruyucusunun da bir ejder olduğu

---

[1144] Şenay Sayın Alsan, **Türk Mimari Süsleme Sanatında İkonografik Figürler**, Gece Kitaplığı, Ankara 2017, s. 65, 67, 90.
[1145] A. e., s. 67.
[1146] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 68.
[1147] A. e., s. 68, 74.
[1148] Sayın Alsan, a. g. e., s. 66, 68; Bayat, a. g. e., s. 69.
[1149] Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 184.
[1150] Sayın Alsan, a. g. e., s. 90.
[1151] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 343.
[1152] Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. II, s. 283.
[1153] Ahmet Emre Dağtaşoğlu, "Anadolu Türkülerinde Yılan Motifi ve Nefs", **Yılan Kitabı**, Kitabevi, İstanbul 2014, s. 135-136.

düşünülmüştür[1154]. Bu minvalde biçimsiz şekli ile kaosun simgesi olan su, ejder, yelbüke ve yılan ile eşleştirilmiştir[1155].

Verilen bilgilerden anlaşıldığı üzere yılan motifinin su, yer altı unsuru ve yer altı suları ile bağlantılı bir kavram olduğu görülür. Bu durumda minyatürde sultanın hemen altında yer alan su, sahip olduğu yılan formu ile Türk kozmolojisinde yer altı sularının yılan ve ejderhaya tekabül ediyor olması ile ilintili bir unsur gibi görünmektedir. Kompozisyonda su unsurunun yılan formunda resmedilmiş olması mevcut minyatürde Türk kozmolojisindeki yer (yer-sub, yer-su) ve gök kavramı üzerinden yol alan kurgunun varlığını bir kez daha gözler önüne serer.

Kompozisyonda yılan üzerinden ilerleyen farklı anlam katmanları da mevcuttur. Bu anlam katmanlarından biri Dünya Ağacı'na sarılı yılan veya ejder motifinin evrenin katmanlarını birleştiren ağaç simgesi ile bütünleşmiş olmasıdır[1156]. Ağaç motifi çoğu kere Luu ile beraberdir ve Luu dünya ağacına sarılır. Nitekim Er-Töştük masalında hayat ağacının altında bekçi olarak bir yılan bulunur[1157]. Görüldüğü üzere iminyatürde de yılan formundaki su unsuru, ağaç motifinin hemen altında yer alır ve bu ikisi birlikte yeri ve göğü birleştiren direk hükmünde olduğunu düşündüğümüz bir dikey aks üzerinde yer alırlar.

Yılan bunun dışında kötücül bir anlama da sahiptir ve çeşitli korkuları, kötülüğü ve çirkinliği temsil eder[1158]. Nitekim eski Uygur metinlerinde insanların hırs ve ihtirasları, onların kötülükler yapmasına ve günahkâr olmalarına neden olmaktadır. İnsanı üç kötü yola sürükleyen bu davranışlar Budist Uygur edebiyatına ait metinlerde yılana benzetilmiştir[1159].

Yılan Türk Şamanizm'inde yer altı ilahı Erlik ile alakalı bir kavram olup Ön Asya kültürlerinde şeytanın, kötülüğün ve yer altı dünyasının sembolüdür[1160]. Onun

[1154] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 255, 256; Sayın Alsan, a. g. e., s. 65, 67.
[1155] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 69; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 256, 257; Sayın Alsan, a. g. e., s. 90.
[1156] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 69.
[1157] Sayın Alsan, a. g. e., s. 79, 84.
[1158] Ümit Demirci, "Uygur Metinlerinde Yılan", **Yılan Kitabı**, Kitabevi, İstanbul 2014, s. 384.
[1159] Aynı makale, s. 383.
[1160] Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. II, s. 183, 277, 278, 279, 283; Sayın Alsan, a. g. e., s. 73.

kötülüğün ve yer altı dünyasının sembolü oluşu Altay yaratılış efsanelerinde de kendine yer bulur[1161]. Bu efsanede yılan Erlik'in sözüne aldanan bir hayvan olarak yer alır. Efsaneye göre yılan ve köpek yenilmesi yasaklanan dört daldaki meyveyi korumakla görevlidir. Erlik, ilk insanlar olan Törüngey ve Eje'ye yasak meyveleri yemeleri için kandırmaya çalışırken, yılan ağaca çıkarak elmayı ısırmıştır. Bu arada Erlik'in sözüne kanan ve yılanın yaptığını gören Eje de elmayı ısırır ve ısırmak istemediği halde Törüngey'in ağzına sürer. O anda ikisinin de tüyleri dökülür. Bunun üzerine yaratıcı Ülgen, yılan, köpek, Eje ve Törüngey'i cezalandırır. Ülgen yılana "Şimdi sen Körmös (şeytan) oldun. Kişiler sana düşman olsun, vursun, öldürsün" der. Sonunda Törüngey ve Eje dünyada, şeytan da yeraltında yaşamaya mahkûm edilir. Bu destanda yılan görevine ihanet eden ve Erlik'e uymakla kötülük sembolü olan bir yaratıktır[1162].

Eski mitolojilerde su hâmîsi olan yılan veya ejder, semavi, dinlerde karanlıkların gücü ve kötü ruhların simgesine dönüşmüştür[1163]. Eski Ahit'te yılan Hz. Âdem ile Hz. Havva'yı kandıran şeytanın sembolü olarak ele alınmıştır. Buradaki metinde yılan, Tanrı'nın yasakladığı bilgi ağacının meyvesini yemesi için Havva'yı kandırmaya çalışır. Kuran'da Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın yasak meyveyi yiyerek cennetten kovulmaları hadisesinde yılan yer almadığı halde Yahudi-Hristiyan tasavvurlarının etkisiyle Hz. Âdem ve Hz. Havva minyatürlerinde yılan da yer almıştır[1164]. Yılan *Şehnâme*'de de kötülüğün sembolü olarak karşımıza çıkar[1165].

Yılan aynı zamanda tasavvufta insanı yanlışa sevk eden nefsin sembollerinden biri olması hasebiyle yine kötücül bir anlam taşır. Tasavvufta nefis sıklıkla yılana ve ejderhaya benzetilir[1166]. Yılanın bu kötücül anlamı, ağaç ve su, ağaç ve yılan formlu su birlikteliğini başka bir anlam katmanı içerisine yerleştirir. Bu durumun üzerinde en

---

[1161] Pervin Ergun, "Şaman/Kam ve Yılan", **Yılan Kitabı**, İstanbul, Kitabevi, 2014, s. 56.

[1162] Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 118, 183; Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. II, s. 279, 280; Mustafa Gürbüz Beydiz, **Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2016, s. 267.

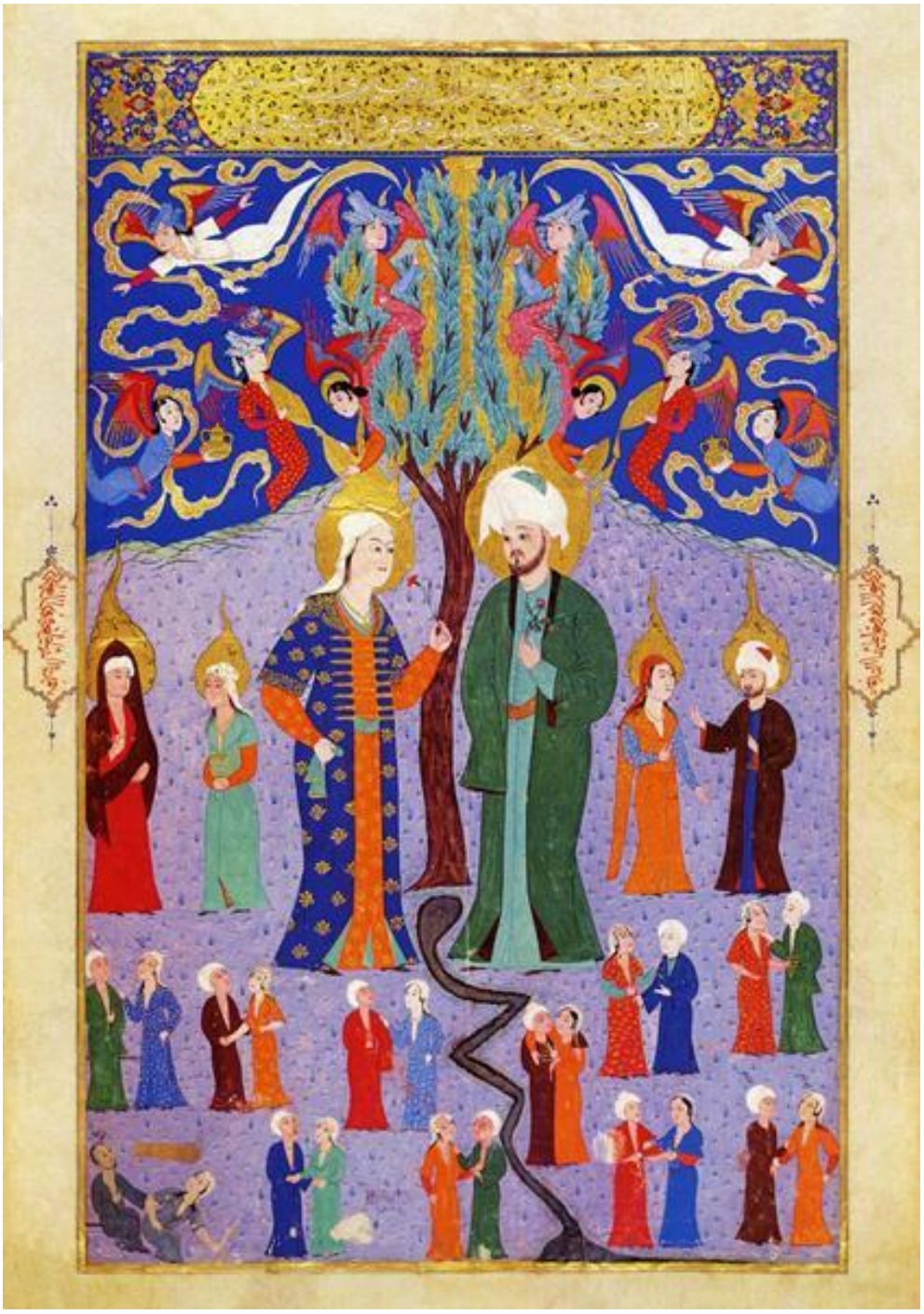
[1163] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 257.

[1164] Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. II, s. 121, 285, 287.

[1165] A. e., s. 284; Sayın Alsan, a. g. e., s. 87.

[1166] Dağtaşoğlu, a. g. m., s. 149.

iyi şekilde müşahede edilebileceği örnek *Zübdetü't-Tevârîh,* TİEM, vr. 18b'de yer alan Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın resmedildiği minyatürdür (bkz. R. 46).



Resim 46: Hz. Âdem ile Hz. Havva, *Zübdetü't-Tevârîh*, 1583, TİEM, 1973, vr. 18b

(Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 133, Resim 96).

Zübdetü't-Tevârîh'teki bu minyatürde yılanı andıran formdaki suyun bir ağacın altından çıktığı görülür. Bu kurgu analizi yapılan minyatürün kurgusunu anımsatır. Bu minyatürde ağacın hemen altında yer alan yılan formundaki su, Hz. Âdem ile Hz. Havva'yı kandırarak cennetten kovulmasına neden olan yılanı imgeliyor olmalıdır. Yılanın tasavvufta nefse denk geldiği de düşünüldüğünde incelenmekte olan minyatürde padişahın hemen altındaki suyun yılan formlu oluşu böylesi kötücül bir yana işaret eder gibi görünmektedir. Zira incelenen minyatür, kızının düşük yapmasına sebep oldukları gerekçesi ile askerleri padişaha şikâyet eden iftiracı bir yaşlı kadının bu şikâyetini konu ediniyor olması bakımından kötücül bir yön içerir.

Ağaç altından yılan formunda akan su unsuru, köklerinden içenlere gençlik, zindelik ve hayat bahşeden hayat suyunu da anımsatır. Nitekim Orta Asya inanışlarına göre hayat ağacının altında bekçi olarak bir yılanın bulunuyor oluşu[1167] hayat ağacı, su ve yılan arasındaki bu bağlantıyı gözler önüne serer.

Türklerde yeryüzünün merkezinde yer alarak yeri ve göğü eklemleyen gök ağaçları, hayat ağacına denk düşmektedir. Bir tepenin başında tek başına yer alan bu ağacın köklerinden içenlere gençlik, zindelik, ölümsüzlük ve hayat bahşeden bir hayat suyu aktığına inanılmaktadır. İslâm inancında da cennetin ortasında olduğu düşünülen ve altından ırmakların aktığı, canlılık ve iyi talihi temsil eden Sidretül Münteha ve Tûbâ ağaçları da böylesi bir hayat ağacına denk düşmektedir.

Akan su yaşar, hareketlidir, esin kaynağı oluşturur, iyileştirir ve rehberlik eder. Su kaynağı ya da nehir, güç, kuvvet, hayat, süreklilik, sonsuzluk ifadesidir. Suyun bolca aktığı pınarlar, nehirler ve ırmaklar, hayatı ve canlılığı taşıyıp farklı bölgelere nakleden bir unsur olarak hayat ve güç sahibidirler. Bu minvalde Türklerde su ve su kaynaklarının sonsuzluğa gittiğine inanılmıştır[1168]. Kur'ân-ı Kerîm'de suyun hayat kaynağı olduğuna işaret eden pek çok âyet bulunur. Nitekim İslâm'da su maddî olan her şeye hayat verir[1169].

[1167] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 584.
[1168] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 424.
[1169] Bkz. Araf Suresi 57. âyet, İbrahim Suresi 32. âyet, Kehf Suresi 37. ve 47. âyetler, Taha Suresi 53. âyet, Enbiya Suresi 30. âyet, Hac Suresi 5. ve 63. âyetler, Nur Suresi 45. âyet, Furkan Suresi 54. âyet, Neml Suresi 60. âyet, Rum Suresi 24. âyet, Lokman Suresi 10. âyet, Secde Suresi 11. ve 27. âyetler, Yasin Suresi 77. âyet, Mümin Suresi 67. âyet, Fussilet Suresi 39. âyet, Zuhruf Suresi 11. âyet, Kaf Suresi 9. âyet, İnsan Suresi 2. âyet, Abese Suresi 25. âyet, Tarık Suresi 6. âyet.

Tüm bu bilgiler eşliğinde padişahın ve ağacın altına denk gelecek şekilde yerleştirilmiş olan bu su, sultanın ve hanedanın gücüne ve sürekliliğine atıf yapıyor gibi görünmektedir. Su unsurunun her biri iktidar vurgusu barındıran unsurlarla birlikte aynı dikey aks üzerinde yer almış olması aynı bağlamı devam ettirmesi açısından oldukça anlamlıdır. Bu durum minyatürde nakkaşın iktidarı taltif edici bir kurguyu bilinçli bir şekilde var etmiş olabileceğini düşündürtür. Öyle ki bu taltif edici vurgu birkaç anlam katmanı üzerinden defaten devam ettirilir.

Su, bolluk, bereket, refah ve hükümdarlık ile ilgili bir unsur olarak iktidar, kuvvet, güç ve tasavvuf gibi kavramlarla özdeşleştirilmiştir[1170]. Su ile bağlantılı olan yılan ve ejder motifi ise kötücül anlamının dışında kudretin, yiğitliğin, hükümdarlığın ve gücün de sembolüdür[1171]. Bu durumda mevcut minyatürde yılan formundaki su unsuru ağaç unsurundan bağımsız olarak da padişahın gücüne atıfta bulunan bir unsur olarak iktidarı taltif edici bir mahiyet taşır.

Su aynı zamanda bilgi, kanun ve adalet ile özdeşleştirilir. Bu durumda padişahın hemen altında yer alan bu unsur, analizi yapılan minyatürün konusu ile birlikte düşünüldüğünde sultanın adaletini, onun mevcut durum karşısındaki adil hükmünü sembolize ediyor olmalıdır. Nitekim yapmış olduğu kanunlar ile adaleti tesis eden ve bu minvalde kendisine "Kanunî" lakabının verildiği Sultan Süleyman'ın böylesi bir sembolle resmedilmiş olması hiçte tesadüf olmasa gerektir. *Hünernâme II*'nin bu minyatürdeki olayı anlatan 152a'daki metninde de sultanın adaletine vurgu yapılmış, onun devri metinde "devr-i adl" olarak nitelendirilmiştir. Aynı eserin bir köylünün ihtiyar kadının yapmış olduğu bu şikâyetin bir iftira olduğunu söylemek üzere padişahın huzuruna çıkışının anlatıldığı 152b'deki metninde, padişah "rikab-ı'adalet-meâb" şeklindeki bir ifade ile zikredilmiştir.

Minyatürde su unsurunun ağaç ve dağ ile olan birlikteliği de bir başka anlam katmanı oluşturur. Zira Türklerde ata-baba ruhlarının iktidar ve kuvvetlerine göre büyük su kenarlarında, yüksek dağlarda, sık ormanlıklar ile gölgesi bol olan ağaç altlarında ikamet ettiğine inanılmaktadır. Su kenarlarının Türk yurtlarının yerleri olması ve Türk yurdunun evrenin merkezinde olduğu inancı birlikte düşünüldüğünde

[1170] Sayın Alsan, a. g. e., s. 73.
[1171] A. e., s. 87; Dağtaşoğlu, a. g. m., s. 137; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 69.

su unsuru merkeze dair bir motif olmalıdır. Öyleyse suyun analizi yapılan minyatür içerisindeki yeri Türk'ün yurdu kavramına vurgu yapıyor gibi görünmektedir. Nitekim suyun kompozisyonda her biri birer merkez motifleri olan ağaç ve dağ unsurları ile birlikte yer alıyor oluşu bahsi edilen merkez ve vatan kavramlarına atıf yapar.

Dağ, su, ağaç üçlüsü Türk mitolojisinde aile ve soy koruyuculuğu ile de bağlantılıdır. Bu durum minyatürde padişahın soyuna, atadan aldığı güce atıfta bulunan bir kurgunun var olabileceğini akla getirir. Nitekim soyun sembolü olan ağacın bir tepenin eteğinde, padişahın hemen üstündeki konumu bu vurguyu destekler mahiyettedir.

Sahnede padişahın hemen sağında elinde sultanın altın kılıcını tutan silahtar ağa da iktidar vurgusu içeren bir unsur olmalıdır. Zira kılıç, Türk devlet geleneğinde iktidar ve hâkimiyet sembolü olarak hükümdar ile bütünleşmiş bir unsur[1172] olup aynı zamanda yiğitliği sembolize eder[1173]. Bu kılıcın altından olması, altın kılıcın dünya hâkimiyetini sembolize ettiği[1174] bilgisi ile birlikte düşünüldüğünde iktidar vurgusunu pekiştirir bir mahiyet taşır.

[1172] Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 228; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 66; Lewis, **İslam'ın Siyasal Söylemi**, s. 32.
[1173] Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, s. 20; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 20.
[1174] Balcı, **Destanlar, Kitabeler ve Kutadgu-Bilig'den Örneklemelerle Türk Devlet Töresi**, s. 206.

Padişah Figürü:

Padişah kompozisyonun orta aksı üzerinde ve tüm sahneye hâkim olacak şekilde yukarıya doğru konumlandırılmıştır. Yüzü sola dönük olarak resmedilmiş olan sultan, mavi zeminli bir halı üzerinde bağdaş kurarak oturur. Sağ eli havada, sol eli dizinde olan sultan, siyah püsküllü sorgucu olan beyaz bir sarık ile resmedilmiştir (bkz. Ç.85).

Çizim 85

Uzun kollu, altın desenli yeşil bir gömlek üzerine belinde altın kemeri olan kısa kollu yeşil bir entari giyen padişah bu entarinin üzerine beyaz kürk astarlı, üzerinde altın desenlerin olduğu kısa kollu kırmızı bir kaftan giyer.

Dörtte üç profilden son derece ifadesiz bir çehre ile resmedilmiş olan padişah, kahverengi bir bıyık ve hafif kırlaşmış kahverengi sakal ile resmedilmiştir.

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Padişah figürü üzerinden yol alan iktidar vurgusu öncelikli olarak sultanın kompozisyon içerisindeki konumu üzerinden yol alır. Padişahın kompozisyonun orta aksı üzerinde ve tüm sahneye hâkim olacak şekilde yukarıya yerleştirilmiş olması onun bir hükümdar olarak yüksek konumuna işaret eder.

Sultanın dağ, ağaç, halı ve su unsuru gibi iktidar vurgusu içeren unsurlarla birlikte aynı dikey aks üzerinde yer alıyor olması da bir kez daha padişahın kompozisyon içerisindeki konumu üzerinden yol alan iktidar olgusunun varlığını gözler önüne serer (bkz. Ç. 83). Sultanın diğer unsurlarla birlikte üzerinde bulunduğu bu dikey aks, yeri ve göğü birleştiren direk hükmündedir. Sultanın bu aks üzerinde, yer ve gök unsurları arasında ki bu konumu Türk hakanının yerin ve göğün hâkimi olarak bu ikisi arasındaki konumuna işaret eden bir hareket gibi görünmektedir.

Padişahın mavi renkli bir halı üzerinde bağdaş kurarak oturmuş olması da iktidar olgusu açısından ele alınması gereken bir unsurdur. Zira bağdaş kurarak oturma Türk hükümdarlarına özgü bir oturma biçimi olup bu hali ile de sultanın soyuna vurgu yaparak onu yüceltir. Sultanın bağdaş kurarak üzerinde oturduğu halının hükümdarlık sembolü oluşu, bu halının sahip olduğu gök renk ile birlikte düşünüldüğünde bu kurgunun padişahın göksel yanına atıf içeren bir hareket olabileceği akla gelir (bkz. Ç. 86).

Çizim 86

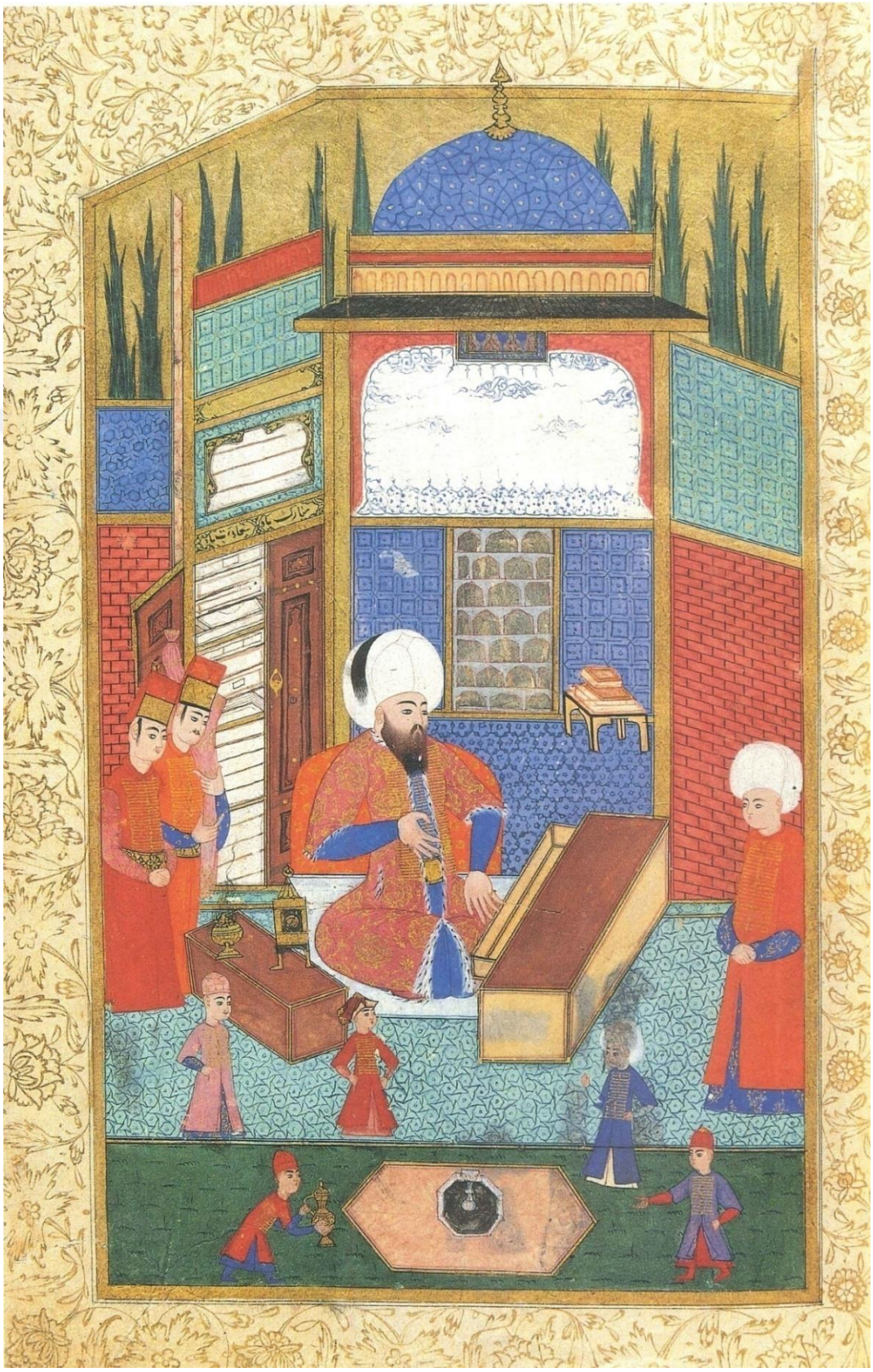
Padişahın sahip olduğu ifadesiz ikonik portre de iktidar bağlamında değerlendirilmesi gereken bir olgudur. Zira bu ifadesiz çehre daha önceki analizlerde de defaten belirtildiği üzere sultanı tüm eksiklerden münezzeh ideal bir hükümdar imgesine dönüştürüp onu erişilmez kılarak yüceltir.

Sultanın beyaz sarığında yer alan sorguç, beline takmış olduğu altın kemer ve beyaz kürk astarlı kaftan da birer hâkimiyet ve hükümdarlık sembolleridir.

Sultanın entarisinin ve kaftanının hükümdarlara özgü bol tezyinatlı ve altın işlemeli olması da bir iktidar vurgusu içerir. Kıyafetlerde kırmızı ve yeşil renklerin tercih edilmesi de aynı bağlamda bir harekettir. Zira kırmızı Türklerde hâkimiyet ve hükümdarlık rengi, yeşil ise bir gök rengi olması bakımından yine bir hâkimiyet ve hükümdarlık rengidir.

Yeşil ve gök renk giyime İslâm geleneğinde yaygın olarak karşılaşılır. Bu renk Hz. Muhammed'in üç sancağından birinin rengi olması hasebiyle hâkimiyet ve hükümdar rengi olmasının dışında manevî bir anlama da sahiptir. Nitekim İslâm dininde peygamber ailesinin ve ehl-i beytin simgesi yeşil renk olmuştur. Yeşil renk din, iman ve ebediyeti simgeler.

Öyle ise bu minyatürde sultanın üzerine giymiş olduğu kıyafetlerin yeşil renkte olması hükümdarlık ve hâkimiyet vurgusu yaptığı gibi sultanın bir halife olarak da manevî liderliğine atıf yapıyor gibi görünmektedir. Bu durumda nakkaşın sultanın kıyafetlerini resmederken tercih etmiş olduğu kırmızı ve yeşil renk ikilisinin birlikteliği, biri sultanın dünyevî, diğeri ise manevî liderliğine denk düşen ve bu birliktelik hâli ile de sultanın ikili iktidarına işaret eden bir anlam katmanı içeriyor gibi görünmektedir.



Resim 47: *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a.

Çizim 87

Eser Adı: *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592)[1175]

Vr. No: 79a

Tarih: 1590 civ.

Nakkaş: Nakkaş Hasan (?-1622) ve ekibi.

Ölçüler:33,5×20 cm.

Konu: Kanunî Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzâde Mehmed'e nasihat etmesi[1176].

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Konu ve stil açısından 16. yüzyılın özelliğini yansıtan bu minyatürde olay, bahçesinde sekizgen formlu bir havuzun yer aldığı, mavi kubbeli bir köşkte gerçekleşmektedir. İç ve dış mekânın birbiri içerisinde ustaca eritildiği kompozisyonda sultanın içerisinde yer aldığı köşk kesit olarak gösterilmiştir. Arka kısmında göğe doğru yükselen servi ağaçlarının yer aldığı bu köşkün sağ ve sol uçta yer alan kırmızı zeminli duvarı, taş dokusu ile resmedilmişken, zemin ve kubbede dâhil olmak üzere köşkün diğer kısımları çeşitli geometrik desenler ile tezyin edilmiştir.

[1175] Zeren Akalay, ketebe kaydı olmayan bu eserin 1595 yıllarında tamamlanmış olduğunu belirtirken, bazı kaynaklar ise 1590'lı yıllarda tamamlanmış ve resimlenmiş olduğu bilgisini verirler. Eserin 9a varağında müellifin adı Mehmed b. Mehmed el-Fenarî eş-Şehir Talîkîzâde (?-1601?) olarak geçmektedir. *Şemâilnâme-i Âl-i Osman,* Talikîzâde'nin şehnâmeci Seyyid Lokman'ın ekibine dâhil olduktan sonra yazdığı eserlerden biridir. Nesir ve nazım ile Türkçe olarak kaleme alınmış olan çalışma *Hünernâme* geleneğinde yazılmıştır. Osmanlı tarihini III. Murad'a (sal. 1574-1595) kadar ele alan çalışmada Talikîzâde kendinden söz ettikten sonra Osmanlı idaresi ve padişahlarının özellikleri, İstanbul'un önemi ve Osmanlı sarayında şairlerin konumunu anlatır. 41×25 cm. ölçüsünde, birçok sayfası eksik ve dağılmış halde olan bu eser 125 yapraktan oluşur. Sayfalar altın yaldız cetvelli olup kenarları yer yer halkâr desenlidir. İki, üç sütun halinde tertip edilmiş olan metin, sayfa içerisinde 27,5×16 cm'lik bir yer kaplar. Eserin içerisinde Nakkaş Hasan'ın üslubunu yansıtan ikisi çift sayfa halinde toplam 10 minyatür bulunur. Bazı minyatürlü sayfaların arkaları boş bırakılmıştır. Yazarın 12 yılını geçirdiği Manisa şehrinin tasvirleri ve bu şehirde şehzadeliğini geçiren III. Murad'ın portresi eserin başlangıcına yerleştirilmiştir. Ayrıntılı bilgi edinmek için bkz. Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 177-179; Banu Mahir**, Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı, İstanbul 2012, s. 166; Zeren Akalay, "Osmanlı Tarihi ile İlgili Minyatürlü Yazmalar: Şehnameler ve Gazanameler", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Enstitüsü, Türk ve İslam Sanatı Kürsüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1972, s. 132-136.

[1176] Bu minyatürün tam karşısında yer alan vr.78b'de, sayfanın sağ marjında "Sultan Süleyman oğlu şehzâde sultan Mehmed'e pend eylediğidir" şeklinde bir ibare yer alır.

Sultan bu köşkte, mavi kubbenin hemen altında, sırtı altın işlemeli turuncu yastığa dayalı şekilde, beyaz bir yaygı üzerinde bağdaş kurarak oturur. Köşkün sultanın arka kısmına denk gelen mavi kubbeli bu dikey bölümü Bursa kemerli bir eyvanı andırır. Nitekim mevcut alanda içeriye doğru hissedilen derinlik algısı bu tespiti destekler mahiyettedir. Bu alan içerisine yerleştirilmiş olan sehpanın, içerlikli bir zemin ve onun üzerinde yükselen duvar algısını hissettirecek şekilde kurgulanmış iki ayrı geometrik deseninin tam birleşme sınırında, diyagonal olarak konumlandırılmış olması sözü edilen derinlik algısını oluşturan bir harekettir.

Mavi kubbenin hemen altında yer alan Bursa kemerinin orta boşluğunda, ayrı bir çerçeve içinde üç adet servi ağacı motifi yer alır. Kemer ile çerçevelenmiş olan alanın zemini beyaz olup üzerinde mavi boya ile serbest fırça tekniği ile yapılmış desenler bulunur. Bu alanın kubbeye yakın üst tarafında bulut motiflerinin yer alıyor olması oldukça manidardır.

Beyaz zeminli alanın hemen altında, iki ayrı geometrik desenle tezyin edilmek sureti ile iki ayrı yatay paftaya ayrılmış mavi zeminli bir alan göze çarpar. Dikkatlice bakıldığında bu iki ayrı yatay alandan üstte olanının duvara, onun altındakinin ise zemine tekabül ettiği fark edilir. Mavi zeminli duvarın üzerinde dikine dikdörtgen formlu nişli bir alan yer alır. Bu alan, 4'lü ve 3'lü niş sıraları halinde tertip edilmiş 7 ayrı yatay kattan müteşekkil bir yapıya sahiptir. Bu yapının hemen sağında, mavi zemin üzerine diyagonal olarak yerleştirilmiş üzerinde üç adet kitabın yer aldığı bir sehpa görülür.

Kubbenin hemen altına tekabül edecek şekilde yerleştirilmiş olan sultanın, sol eli ile hemen önünde yer alan diyagonal yerleşimli uzun dikdörtgen yazı masasının çekmecesini açarken ki an resmedilmiştir. Sahnenin padişahın hemen soluna denk gelen kısmında da yine diyagonal yerleşimli bir başka uzun dikdörtgen masa yer alır. Bu masanın üzerinde buhuru tüten altın bir buhurdanlık ve altın bir masa saati bulunur.

Sultanın hemen karşısında yer alan şehzâde Mehmed'in, elleri önünde bağlı şekilde saygı ile ayakta durduğu görülür. Sultanın el ve kol jestlerine sahip olması kendisinin şehzâde ile sohbet halinde olduğunu düşündürtür. Nurhan Atasoy, baba ve oğlu arasında geçen bu sohbetin resmiyetten uzak bir havada gerçekleştiğini belirtir

ki[1177] mevcut sahne içerisinde yer alan figürlerin sergilemiş oldukları rahat tavırlar bahsi edilen resmiyetten uzak havanın varlığını hissettirir.

Başında beyaz sarığı ile resmedilen şehzâdenin altın desenli lacivert uzun kollu bir entari üzerine kısa kollu, önden beline kadar sırma çaprastları olan bir kaftan giydiği görülür. Bıyıksız ve sakalsız olan şehzâde çocuksu görünümlü bir sima ile resmedilmiştir. Bu durum şehzâdenin çocukluk yaşlarında resmedilmiş olduğunu gösterir.

Sultanın hemen arkasında bir kapağı açık şekilde resmedilmiş ahşap kapaklı kitaplık yer alır. Kitaplığın hemen üzerinde "Mübârek-bâd saâdet-bâd" ifadesinin yazılı olduğu görülür. Bu kitaplığın hemen solunda kırmızı börklü iki silahtar ağa göze çarpar. Sağda yer alan silahtar ağa sırma işlemeli koruma kılıfı içerisinde sultanın sadağını taşırken soldaki ağanın elleri önünde bağlı bir şekilde ayakta durduğu görülür.

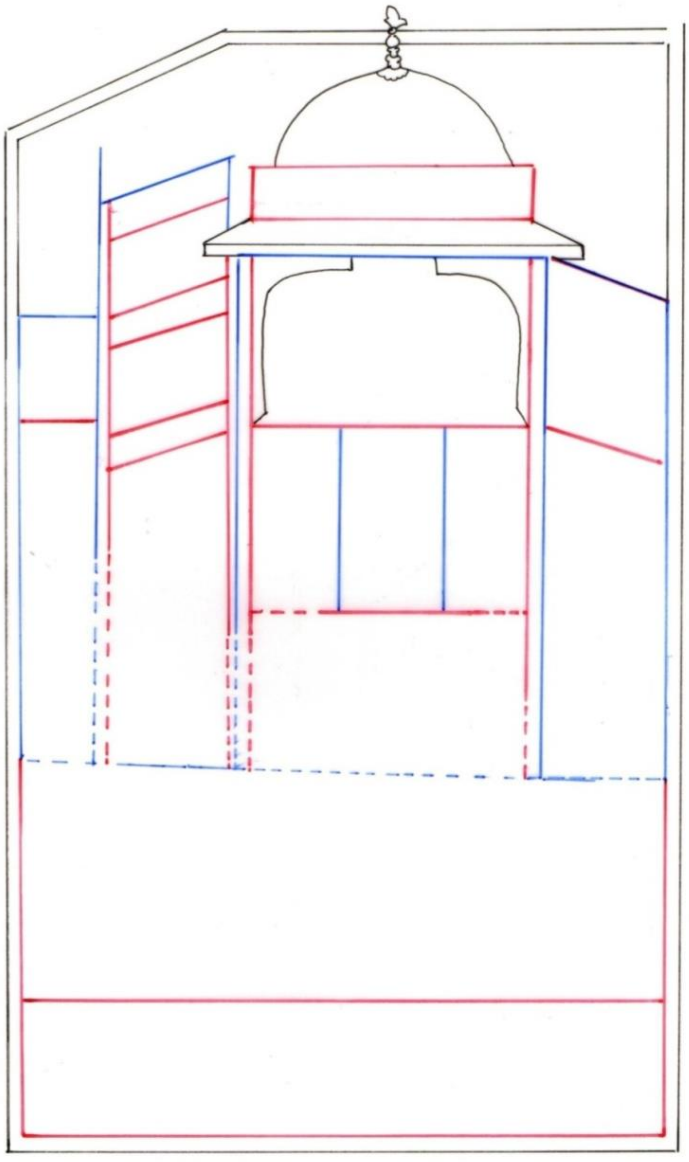
Sultanın içerisinde olduğu köşkün hemen altında yeşillikli bir alan yer alır. Bu alanın tam ortasında altıgen formlu bir kaide üzerine yerleştirilmiş sekizgen formlu, fıskiyeli bir havuz bulunur. Havuzun etrafında çeşitli duruşlarda resmedilmiş 5 cücenin dairesel formda dizildiği görülür (bkz Ç. 90). 1580'li yıllardan başlayarak sultanların özel dairelerinde birlikte vakit geçirmekten hoşlandıkları cüceler, köşkte oturan sultan tasvirlerinin vazgeçilmez figürleri olarak muhtemelen görgü tanığı olan sanatçının da tercihi doğrultusunda, Kanunî Sultan Süleyman'ın meclisine de yakıştırılmış ve bu resimde de havuzun çevresinde yerlerini almışlardır[1178].

[1177] Nurhan Atasoy, Filiz Çağman, **Turkish Miniature Painting**, R. C. D. Cultural Instıtute, İstanbul 1974, s. 56.
[1178] Serpil Bağcı vd., **Osmanlı Resim Sanatı**, s. 179.

Kompozisyon Kurgusu ve Renk:

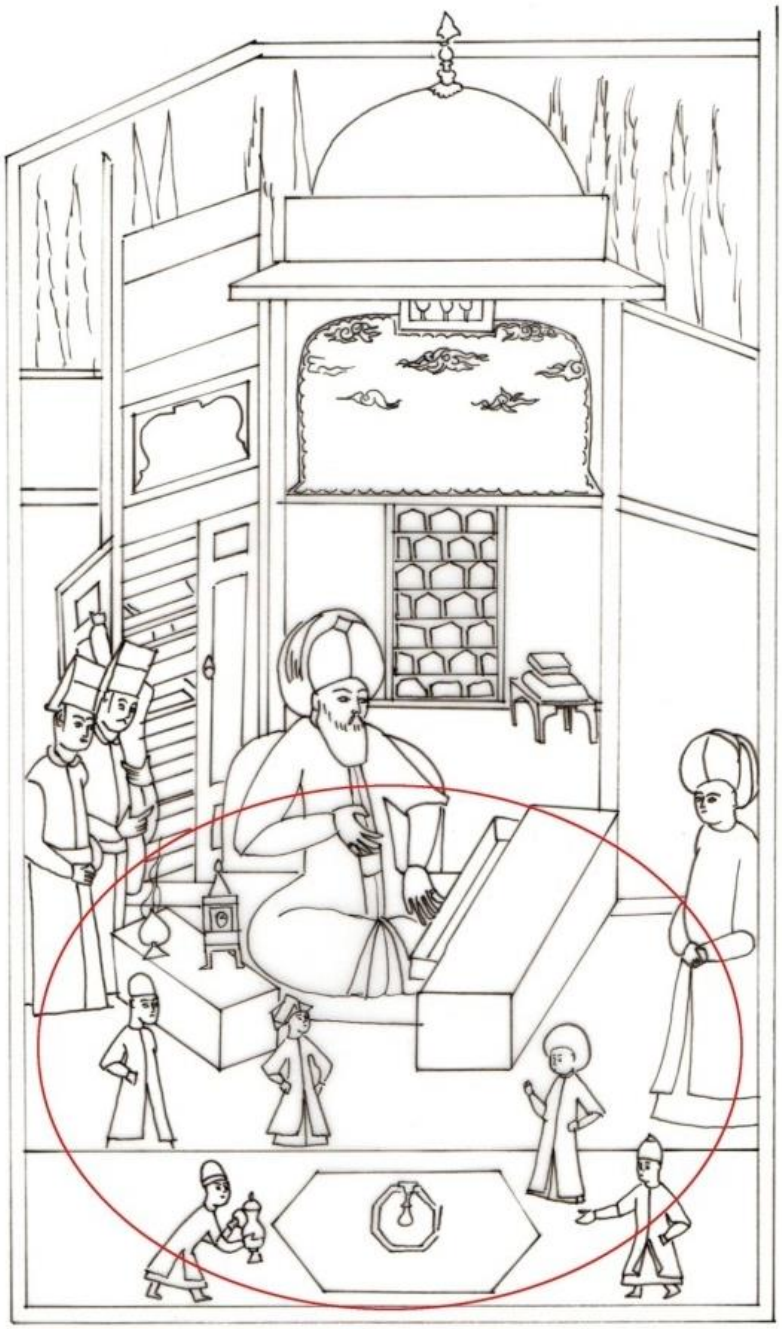
Dikey olarak tasarlanmış minyatürde mekân yukarıdan aşağıya doğru sırası ile altın gökyüzü, mavi kubbeli köşk ve ortasında sekizgen bir havuzun yer aldığı yeşillikli alandan müteşekkildir (bkz. Ç. 88).

Sahnede en büyük alanı kaplayan köşk tıpkı genel kompozisyonda olduğu gibi dikey bir kurgu içerir. Dikey kurgulu bu mimarî yapı kendi içerisinde dikey, yatay ve diyagonal alanlardan oluşur (bkz. Ç. 88).

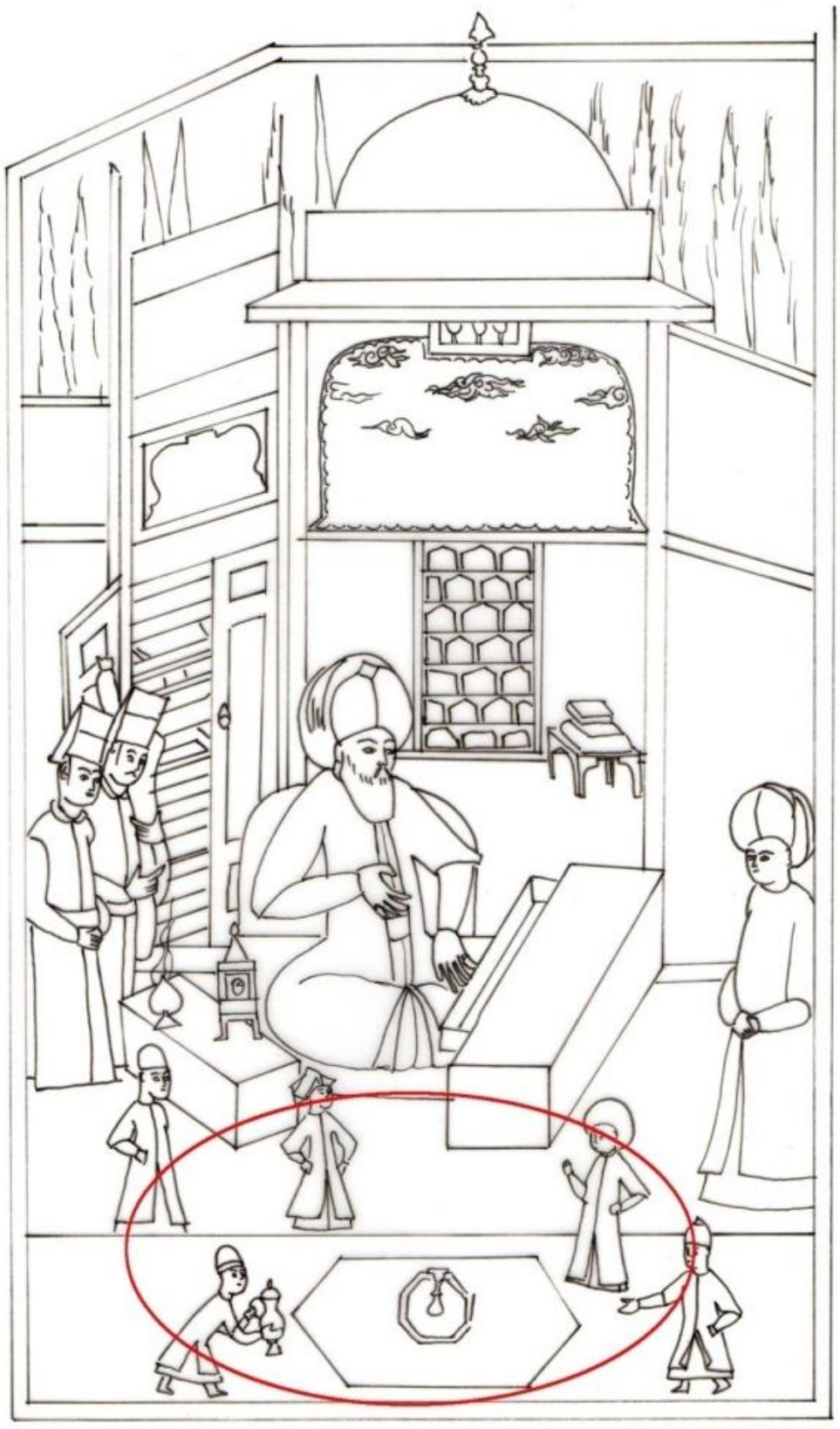


Çizim 88

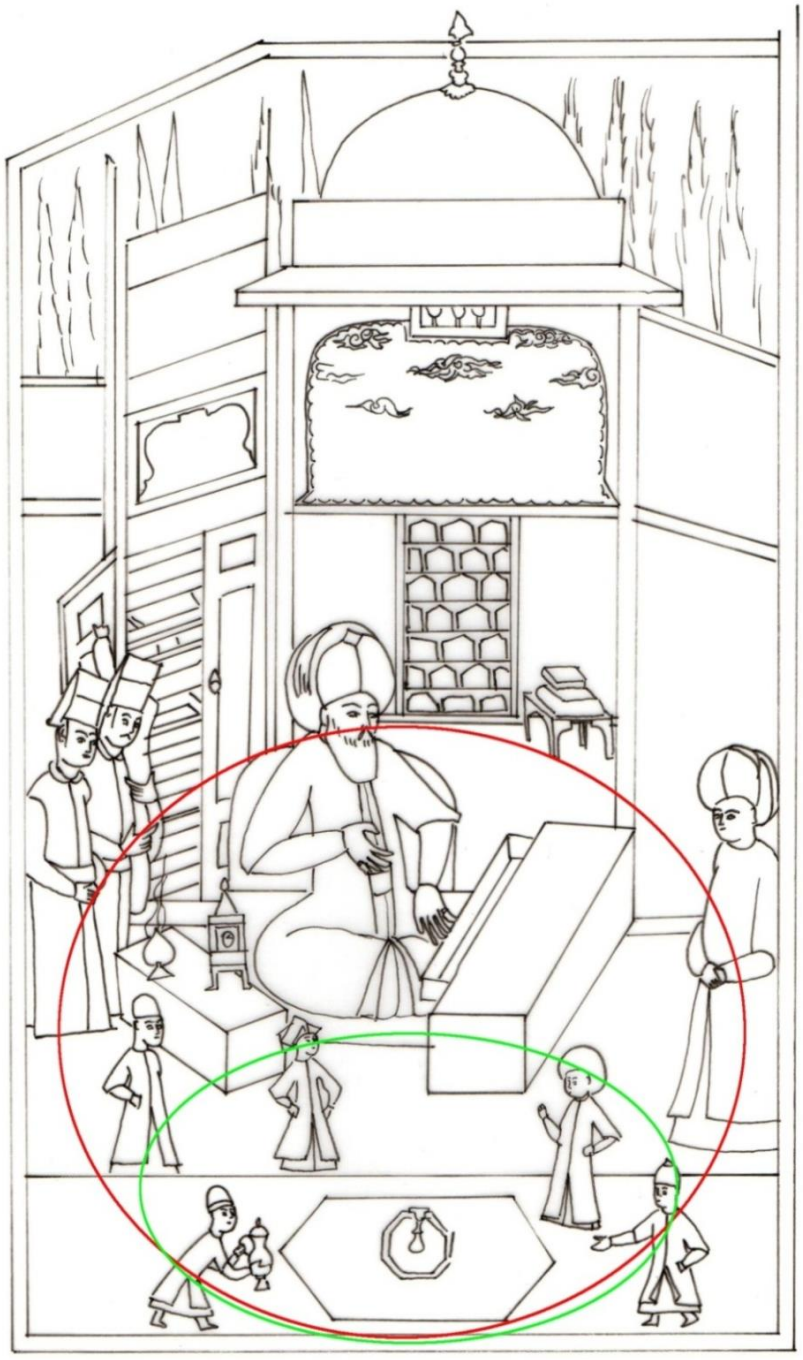
Kompozisyonda içiçe geçmiş iki ayrı dairesel dizilimin varlığı göze çarpar (bkz. Ç. 89, Ç. 90). Dikkat edilecek olursa padişahın da içerisinde yer aldığı büyük dairesel dizilimin, havuzun etrafında konumlanan cücelerin oluşturduğu dairesel dizilimi kapsadığı görülür (bkz. Ç. 91).



Çizim 89

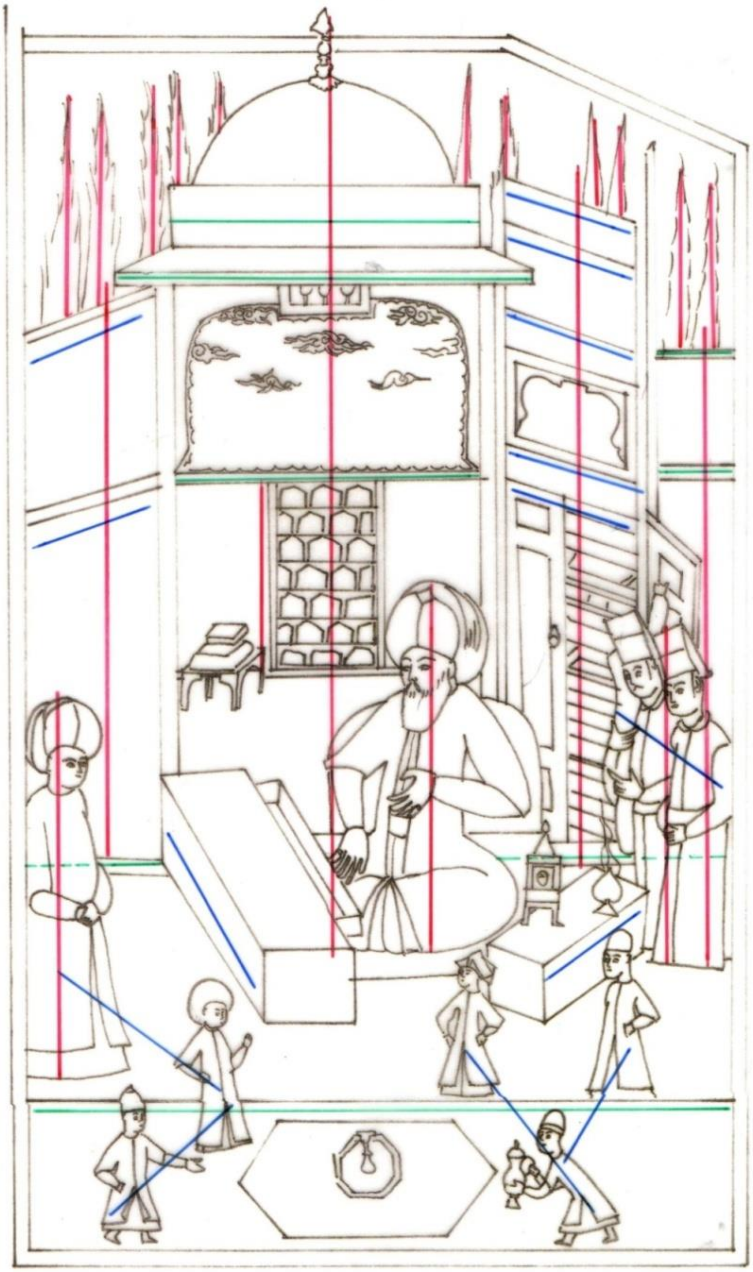


Çizim 90



Çizim 91

Figürlerin bu iki ayrı dairesel dizilim dışında kendi aralarında da ayrı bir diyagonal dizilim oluşturdukları fark edilir (bkz. Ç. 92). Diyagonal, dikey ve yatay hareketlerin bir arada olduğu bu minyatürde bu üç hareketin birlikteliği kompozisyonda bir denge unsuru oluşturur.



Çizim 92

Sıcak ve soğuk renklerin birlikte kullanıldığı kompozisyonda sultanın içerisinde yer aldığı köşk pastel tonlar ile renklendirimiştir. Bu duruma zıt bir hareket olarak köşkün alt kısmında yer alan havuzlu yeşil alanın ve köşkün hemen üzerinden göge yükselen servi ağaçlarının renklendirilmesinde ise yeşil rengin doygun tonlarının tercih edilmiş olduğu görülür.

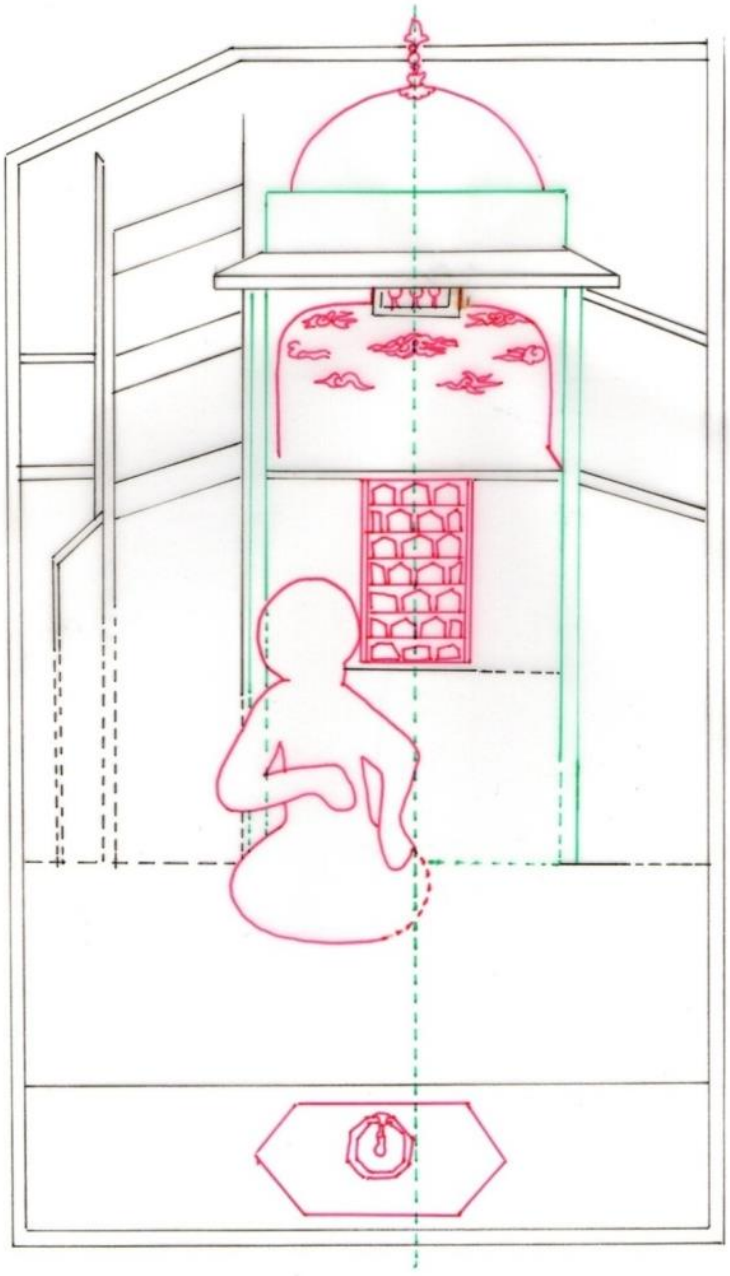
Mavi, kırmızı, yeşil ve beyaz renklerin tercih edildiği köşkte bu renkler, her biri ayrı bir üçgen oluşturacak şekilde sahne içerisine taksim edilmiştir (bkz. Ç. 93).

Çizim 93

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Minyatürde iktidar vurgusu açısından dikkati çeken en önemli unsur başlangıç noktası mavi kubbeden geçen bir dikey aksın kompozisyon içerisindeki varlığıdır. Bu aksın üzerinde yer alan her bir unsur padişahı taltif edici bir anlam barındırır. Bu unsurlar barındırdıkları sembolizm dışında hep birlikte aynı dikey hat üzerinde bulunuyor olmaları bakımından da aynı iktidar vurgusunu devam ettirir. Dikey aks üzerinden oluşturulmaya çalışılan iktidar vurgusu tez kapsamında analizi yapılan diğer minyatürlerde de karşılaşılan bir kurgu olmuştur. Yeri ve göğü eklemleyen direğe (Kutup Yıldızı) tekabül ettiği düşünülen bu yapılanmanın padişahın yerin ve göğün hükümdarı olduğuna atıf yapan bir kurguya işaret ediyor olabileceği düşünülmektedir.

Dikey aks üzerinde iktidar vurgusu yaptığı düşünülen unsurlar yukarıdan aşağıya doğru sırası ile mavi kubbe, Bursa kemeri, yan yana yer alan üç servi ağacı motifi, bulut motifleri, yedi katlı nişli yapı, padişah figürü, altıgen formlu platform ve sekizgen havuzdur (bkz. Ç. 94).



Çizim 94

Bu aks üzerinde yer alan kimi unsurların sahip oldukları sembolik anlamların yapmış olduğu iktidar vurgusuna daha önceki analizlerde de değinilmiş olduğundan tekrara düşmemek adına bu unsurların barındırdığı iktidar vurgusuna özet bir şekilde değinilecektir. Bu minvalde aksın ilk unsuru olan mavi kubbe, sahip olduğu gök rengi ile birlikte adeta sultanın göksel yanına tekabül eder. Nitekim padişahların bir kubbe

ya da kemer altında resmedildikleri geleneksel kalıp sultanın yerin ve göğün hükümdarı oluşuna atıf yaparak onun dünyevî ve manevî iktidarının altını çizer.

Aynı dikey hat üzerinde yer alan bir ikinci unsur olan Bursa kemeri ise Türk kozmolojisinde yer ve gökten müteşekkil olduğuna inanılan evrenin küçük bir prototipini teşkil eden yurt tipi çadıra tekabül ediyor olmalıdır. Tam ortasından yeri ve göğü birleştiren direğin geçtiğine inanılan bu çadır yerin ve göğün kesişim noktasında olduğuna inanılan evrenin merkezindeki Türk hakanının yurduna da tekabül eder. Bu çadırın tam ortasında yer alan direk, yeri ve göğü birleştirdiğine inanılan direğe, Kutup Yıldızı'na denk düşerken çadırın tepe noktasındaki açıklık ise göğe açılan kapıya tekabül ediyor olmalıdır. Nitekim padişahların bir Bursa kemeri altında resmedildiği geleneksel kalıp onun yerin ve göğün direği olduğuna atıf yapan bir anlam katmanı içeriyor gibi görünmektedir[1179]. Bu noktada kubbe veya kemer altında resmedilen geleneksel padişah portre kalıbını devam ettiren bir mahiyet taşıyan Bursa kemeri padişahın göksel yanına işaret eden bir unsur olmalıdır.

Padişahın hemen altında resmedildiği mavi kubbeli, Bursa kemerli dikey mimarî yapı ise daha önce belirtildiği üzere içeriye doğru derinliği olan bir mekândır. Bu durum bir kez daha hükümdarların kubbeli, kemerli bir niş altında resmedildiği geleneksel kalıbı devam ettirir bir mahiyet taşır.

Kemerli yapının içerlikli bir niş şeklinde olması gerek sahip olduğu form gerekse taşıdığı sembolik anlam açısından mihrap unsurunu akla getirir. Daha önceki analizlerde de değinildiği üzere mihrap, yeri ve göğü birleştiren dünyevî ve manevî makamı temsil eden bir mimarî unsurdur. Bu makamın sahibi olarak mihrapta konumlanan kişi, bulunduğu bu mekândan kitlelere liderlik eder. Öyle ise sahnede padişahın mihrabı andıran bir nişli alan içerisindeki konumu akla bu kurgunun aynı zamanda bir halife olan sultanın ikili iktidarına atıf yapan bir mahiyet taşıyor olabileceğini getirir.

[1179] Bu konu hakkında bilgi için bkz. Zaliha Peçe, "Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması", Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul, 2015; Zaliha Erdoğan Peçe, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portrelerinde Görülen Kozmik Kurgu ve İktidarı Taltif Edici Unsurlar, Levnî'nin Bu Kalıba Getirmiş Olduğu Yenilikler", **Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi**, Geleneksel Sanatlar Derneği, İstanbul, Temmuz-Eylül 2020, sa. 2, s. 79-93.

Yüksek bir makamın yeri olan bu nişli yapı dikeyliği ile de sultanın bu yüksek konumunun varlığını hissettirir. Mihrap daha önce belirtilmiş olduğu üzere yeri ve göğü birleştiren bir merkez noktasıdır. Kendisi de bir merkez olan sultanın içerisinde bulunduğu bu nişli mekânın, kompozisyonun ortasında, yeri ve göğü birleştiren bir direği sembolize ettiği düşünülen dikey aks üzerinde yer almış olması bir anlam bütünlüğü oluşturur.

Mavi kubbenin hemen altında, Bursa kemerinin ise hemen orta yerindeki açıklığa yerleştirilmiş olan servi ağacı motifleri de iktidar vurgusu açısından anlamlıdır. Bilindiği üzere servi motifi tek başına vahdeti, sonsuzluğu, yeri ve göğü eklemleyen hayat ağacını sembolize eder. Sahip olduğu bu sembolik anlamla saltanatın devamlılığına, uzun ömrüne gönderme yaparak bir iktidar vurgusu içeren bu motif, sahne içerisinde bulunduğu yer itibarıyla de aynı vurguyu devam ettirir. Zira dikkat edilecek olursa servi motifleri tam da yurt çadırında yeri ve göğü eklemleyen direğin geçtiğine inanılan orta açıklıkta yer alır. Öyle ise sahnede yer alan servi ağacı motifi, gerek tek başına sahip olduğu sembolik anlam gerekse kompozisyon içerisindeki bulunduğu yer açısından padişahın yeri ve göğü eklemleyen bir unsur oluşuna atıf yapıyor olmalıdır.

Bu motifin hemen altında Bursa kemeri ile çerçevelenmiş beyaz zeminli bir alan göze çarpar. Bu zemin üzerinde yer alan ve bir göksel unsur olan bulut motifleri de sahne içerisinde iktidar sembolü olarak kullanılmış unsurlardan biri olmalıdır. Bir gök unsuru olan bulutun beyaz zeminin üst kısmına, dolayısı ile kubbeye (göğe) yakın, Bursa kemerinin ise tam altına gelecek şekilde yerleştirilmiş olması ve bir gök rengi olan mavi ile renklendirilmesi bir bütün olarak sultanın göksel yanına vurgu yapan bir hareket gibi görünmektedir.

Dikey aks üzerinde yer alan dikine yerleştirilmiş nişli yapı da yine kompozisyonda yeri ve göğü birleştiren sultanın göksel yanına yapılan vurguyu destekleyen bir unsur gibi görünmektedir. Zira bu unsur dikey olması, göğü sembolize eden kemerli nişlerden müteşekkil ve 7 katlı olması ile gök unsurunu akla getirir. 7 rakamının Türk mitolojisinde göğün ve genel olarak bütün evrenin simgesi olduğu, Türklerde ve İslâm edebiyatında göğün 7 katmanlı olarak kabul edildiği bilgisiyle

birlikte düşünüldüğünde minyatürde yer alan bu yapının işaret etmiş olduğu düşünülen gök vurgusu daha net bir şekilde anlaşılır.

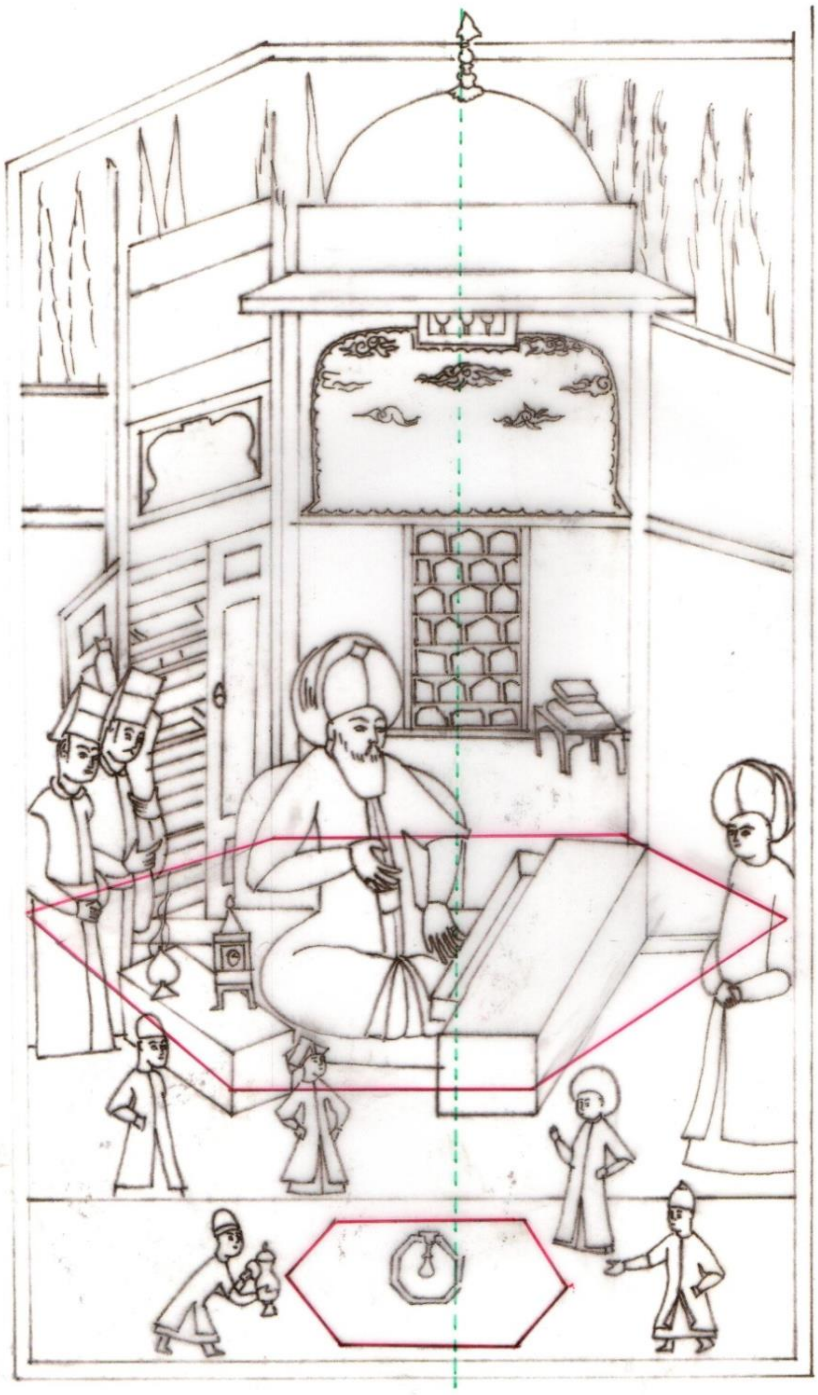
Bahsi edilen dikey aks üzerinde, yer ve gök unsurlarının tam ortasına yerleştirilmiş olan padişah kompozisyonda bulunduğu konum açısından sultanın yeri ve göğü birleştiren bir direk oluşuna atıf yapar.

Sultanın hemen altında yer alan altıgen şeklindeki platform da altıgenin bir merkez sembolü olduğu düşünüldüğünde bir kez daha yeri ve göğü birleştiren merkez vurgusunu pekiştiren bir mahiyet taşıyor gibi görünmektedir.

Altıgen platformun merkezinde yer alan sekizgen formlu fıskiyeli havuz da sahip olduğu sekizgen form bakımından yine bir merkez vurgusu içerir. Bu havuzun altını çizmiş olduğu merkez olgusunun su sembolizmi üzerinden de devam ettirilmiş olduğu düşünülmektedir. Sultanların hemen altında bir su, ırmak veya havuz ile birlikte tasvir edilişi oldukça sık kullanılan bir kalıptır. Bu kalıbın sahip olduğu sembolik anlam Türk kozmolojisi üzerinden yol alır. Türklerdeki yer ve gökten oluşan evren inancında, yer kavramı yer ve su (yer-sub) ikilisine denk düşer. Bu ikilide yer alan su unsuru ise yerin altındaki sulara tekabül eder. Bu durumda sultanın ve kompozisyonun en altına yerleştirilmiş olan sekizgen formlu havuz, yer altı sularına denk düşerek sultanın yeri ve göğü eklemleme görevine atıf yapan bir unsur gibi görünmektedir. Öyleyse kompozisyon içerisinde yer alan havuz iktidarın gücünü pekiştiren bir mahiyet taşır. Nitekim sarayın ayrılmaz bir parçası olan havuzun iktidar, dünya egemenliği ve merkez sembolü oluşu, mevcut kompozisyonda havuz unsuru üzerinden de temellendirilen bir iktidar vurgusunun olabileceğine dair yapılan tespiti destekler bir mahiyet taşır.

Minyatürde, merkezinden bahsi geçen dikey aksın geçtiği alt alta yerleştirilmiş altıgen ve sekizgen formların varlığı da iktidar olgusu açısından anlamlı gibi görünmektedir (bkz. Ç. 95). Sahneye dikkatlice bakılacak olursa kompozisyonda içerisinde sultanın da yer aldığı altıgen formlu bir hareketin varlığı sezilir. Bu altıgen hareketin hemen altında ise altıgen formlu platform ve sekizgen formlu bir havuz yer alır. Sahnenin ortasından geçen yer ve gök direğine tekabül ettiği düşünülen dikey aks tam da bu formların merkezinden geçer. Altıgen ve sekizgen formların merkezi

sembolize ediyor olmaları, yeri ve göğü eklemleyen direğe ve merkeze vurgu yapan dikey aksın tam da bu merkez sembollerinin ortasından geçiyor olmaları kompozisyonda defaten tekrarlanan yeri ve göğü birleştiren merkez vurgusunu pekiştiren bir hareket gibi görünmektedir.



Çizim 95

Kompozisyonda padişahın sahne içerisindeki diğer figürlerle birlikte dairevî bir dizilim oluşturmaları da iktidar vurgusu açısından anlamlıdır (bkz. Ç. 91). Zira daire merkezi ve göğü sembolize eden bir geometrik formdur.

Kompozisyonda iktidarı taltif edici bir diğer unsur da sultanın hemen arkasında yer alan içerisi kitaplarla dolu bir kitaplıkla resmedilmiş olmasıdır. Bu durum sultanın bilgeliğine atıf yapıyor olmalıdır. Zira Türklerde bilgelik hükümdarın sahip olması gereken en önemli vasıflarından biridir.

Sahnede sultanın hemen arkasına, kütüphanenin ise hemen soluna denk gelecek şekilde resmedilmiş olan iki silahtar ağanın kompozisyon içerisindeki bu konumu oldukça düşündürücüdür. Zira kütüphane ve iki silahtar ağanın (ki bu silahtar ağalardan biri sultanın silahını taşır) padişahın hemen arkasında yan yana konumlandırılışı kalem ve kılıç birlikteliğini hatırlatarak onun aynı anda bilgelik ve alplık vasıflarını bünyesinde barındıran bir hükümdar oluşuna gönderme yapan bir kurgu gibi görünmektedir. Alpliğin de tıpkı bilgelik gibi Türk hükümdarlarının sahip olması gereken vasıflarından biri olması sahnedeki bu kurgunun sultanı yücelten, iktidarın altını çizen bir mahiyet taşıdığını gözler önüne serer.

İki silahtar ağanın ve Şehzâde Mehmed'in elleri önlerinde bağlı olacak şekilde ayakta duruşları da sultana ve dolayısıyla iktidara olan saygının bir ifadesi olarak sahnenin genelinde görülen yüceltici havayı devam ettirir.

Minyatürde kompozisyonun kurgusunda görülen dikey hareketler de bir yükseklik vurgusu yapıyor olması açısından sultanın yüksek konumuna işaret eden bir durum gibi görünmektedir. Bahsedilen bu dikeyliğin, kompozisyonun dikeyliği, sultanın hemen altında yer alan kubbeli nişli mimarînin dikeyliği, bu nişli yapı içerisine dikey olarak yerleştirilmiş 7 kattan müteşekkil nişli yapı ve köşkün hemen arkasından göğe doğru yükselen, sonsuzluk ve uzun ömre atıf yapan servi ağaçlarının dikeyliği üzerinden inşa edildiği fark edilir.

Sahnede iktidar vurgusu açısından değinilmesi gereken bir başka unsur ise renk tercihleridir. Sultanın mavi renkli bir kubbenin altında, arkasında yer alan mavi bir fon birlikte resmedilmiş olması iktidar vurgusu açısından anlamlı bir birliktelik gibi

görünmektedir (bkz. Ç. 96). Zira mavi bir gök rengi olması bakımından sultanın göksel yanına atıf yapar.

Çizim 96

Padişah Figürü:

Kompozisyonun merkezine yakın, hafif sola doğru konumlandırılmış olan padişah, mavi kubbeli bir köşkte, Bursa kemerli bir nişin hemen altında bağdaş kurarak resmedilmiştir (bkz. Ç. 97). Altında beyaz bir örtü bulunan sultan, sırtını altın işlemeli turuncu renkli bir yastığa yaslar.

Çizim 97

Aşağıya doğru sarkan siyah püsküllü sorgucu olan beyaz mücevveze bir sarık takan padişah belinde altın kemerin olduğu altın sırma çaprastlı mavi renkli uzun kollu bir entari giyer. Sultan bu entarinin üzerine yine altın sırma çaprastları olan beyaz kürk astarlı kısa kollu bir kaftan giyer. Gülkurusu renkte olan bu kaftanın üzeri altın desenler ile tezyin edilmiştir. Sultanın sağ ve sol elinin serçe parmaklarında birer kırmızı taşlı altın yüzük bulunur.

Dörtte üç profilden, son derece ifadesiz bir portre ile resmedilmiş olan padişah kahverengi sakal ve bıyığı, dinç çehresi ile orta yaşlarını yansıtır.

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Padişah figüründe iktidar vurgusu açısından göze çarpan ilk unsur sultanın kompozisyonun merkezine yakın, yer ve gök unsurları ile birlikte aynı dikey aks üzerinde konumlandırılmış olmasıdır (bkz. Ç. 94) Sultanın bu konumu onun yeri ve göğü eklemleyen direk oluşuna atıf yapar. Bu dikey aks aynı zamanda sultanın (iktidarın) dikine olan yüksekliğine atıfta bulunarak taltif edici bir mahiyet taşır.

Sultanın bir kubbe ve Bursa kemerli niş altında, sırtı bir yastığa dayalı şekilde bağdaş kurarak resmedilmiş olması da geleneksel padişah portesi kalıbını devam ettirmesi açısından imparatorluk geleneğine, hanedanın devamlılığına atıf yaparak bir kez daha iktidarın altını çizer.

Padişahın üzerine giymiş olduğu kıyafetler de iktidar bağlamında ele alınacak unsurlar arasındadır. Sultanın üzerine giymiş olduğu kaftan ve altın kemer bir hâkimiyet ve hükümdarlık sembolüdür. Kemer ise Türk hükümdarlarının ve beylerinin mertebelerini belirleyen en önemli kutlu eşyalardan biridir ve hükümdarların kemerleri altındır.

Sultanın üzerine giymiş olduğu entari ve kaftanın hükümdarlara özgü bol tezyinatlı ve altın işlemeli olması, bu kollu entarinin gök renkte olması da iktidar vurgusunu pekiştirir.

Sultanın sağ ve sol serçe parmağına takmış olduğu kırmızı taşlı altın yüzükler de iktidar vurgusu açısından anlamlıdır. Zira yüzük de hükümdarlık alametlerinden biridir[1180].

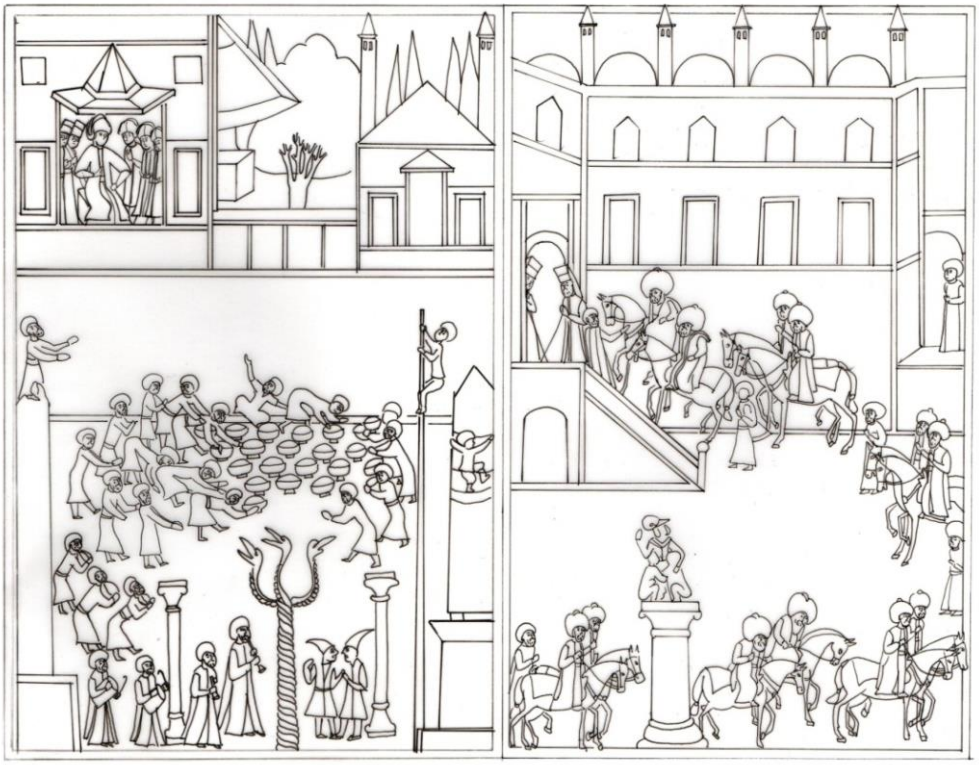
Padişahın kendisi ile tebaası arasına mesafe koyan, onu ulaşılmaz ve idealize bir figüre dönüştüren ifadesiz portre ile resmedilmiş olması da bu bağlamda değerlendirilebilecek bir harekettir.

[1180] Merçil, **Selçuklular'da Hükümdarlık Alâmetleri**, s. 196, 198; Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 232, 233.

2. 2. 4. Sünnet Şöleni Sahneleri

İçerisinde Kanunî'nin yer aldığı sünnet şöleni konulu minyatürler hepsi çift sayfa halinde olmak üzere 4 tanedir. Bu minyatürlerin hepsi *Hünernâme II* içerisinde yer almakta olup vr. 103b-104a, 116b-117a, 119b-120a, 125b-126a'da yer alır. Tez kapsamında bu 4 minyatürden vr. 119b-120a'nın analizi yapılmıştır.

Resim 48: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 120a-119b.



Çizim 98

Eser Adı: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524)

Vr. No: 119b-120a

Tarih: 1587-88

Nakkaş: Nakkaş Osman ve ekibi

Ölçüler: 32,7×20 cm.

Konu: Kanunî Sultan Süleyman'ın oğulları Şehzâde Mustafa (1515-1553), Mehmed (1522-1543) ve Selim'in (1524-1574) At Meydanı'nda gerçekleşen sünnet düğünü eğlencelerinde cambazları ve halkın çanak yağmasını izlemesi.

1530 yılında padişahın üç oğlu için tertip etmiş olduğu sünnet düğünü İstanbul'da haftalarca süren muhteşem bir merasimle gerçekleştirilmiştir. Bu sünnet düğünü sırasında Mustafa 15, Mehmed 8, Selim ise 6 yaşında idi[1181]. Merasim

[1181] Gökbilgin, **Kanunî Sultan Süleyman**, s. 46; Güler, **Demir Kuşaklı Cihângir Süleymânnâme**, s. 274.

hazırlıkları sırasında Venedik Doçu Andrea Gritti'ye (1455-1538) de bir mektup gönderilmiş, ihtiyarlığını ve rahatsızlığını mazeret gösteren Doç, yerine Zen, Bernardo, Mocenigo ve Rossi'den müteşekkil bir Venedik heyetini İstanbul'a göndermiştir[1182].

Düğün için büyük eğlencelere en uygun yer olmasından ötürü At Meydanı ve onun karşısında yer alan İbrahim Paşa Sarayı tercih edilmiştir.[1183] 18 Haziran Cumartesi günü At Meydanı'nda başlamış olan merasimler için padişaha, İbrahim Paşa Sarayı'nın önünde, bir kasır inşa edilmiş, Kanunî bir ay süren eğlenceleri bu kasırdan seyretmiştir. Nitekim *Hünernâme II* minyatürleri başta olmak üzere bu eğlenceleri gösteren diğer minyatürlerde de bahsi edilen kasır resmedilmiştir[1184]. Altın işlemeli kıymetli taşlarla kaplanan kasır, kıymetli halılarla döşenmiş, ortaya direkleri lapislerle süslü bir altın taht yerleştirilmiştir. Meydana vezirler, devlet erkânı ve diğer davetliler için otağlar ve sâyebânlar hazırlanmış ve bunların arasına İbrahim Paşa'nın (1493-1536) Budin'den getirttiği heykeller yerleştirilmiştir. İlk gün sabahın erken saatlerinde, ikinci vezir Ayas Paşa (1483-1539), üçüncü vezir Kāsım Paşa (?-1541 sonrası) ve diğer devlet erkânı, Arslanhane'den itibaren yaya olarak padişahın atının üzengileri hizasında At Meydanı'na gelmişler, burada padişahı ve yanındaki erkânı Sadrazam İbrahim Paşa karşılamıştır. Padişah kendisi için hazırlanan köşkün yanına gelince atından inerek tahtına oturmuştur. Sultana dualar edildikten sonra mehter nağmeleri arasında devlet erkânı teşrifat sırasına göre padişahın elini öperek kendisine getirdikleri hediyeleri takdim etmiştir[1185].

28 Haziran Salı günü emekli vezirler, Pîrî Mehmed Paşa (1463-1532) ve Zeynel Paşa, 29 Haziran Çarşamba günü ise sancakbeyleri, Kürt beyleri ve Venedik Doç'u Andrea Gritti'nin (1455-1538) heyeti huzura kabul edilmiştir. Bu sünnet düğünü dolayısı ile padişaha, Mısır ve Şam kumaşları, Hind şalları, altın ve gümüş tabaklar, mücevher dolu kâseler ve siniler, billur kadehler, Çin fağfurları, Kıpçak ve Tatar ülkelerinden getirilmiş kıymetli kürkler ve türlü cinsten kölelerin olduğu

[1182] Gökbilgin, a. g. e., s. 46; Güler, a. g.e., s. 274.
[1183] Nurhan Atasoy, **İbrahim Paşa Sarayı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2017, s. 53.
[1184] Semavi Eyice, "İbrahim Paşa Sarayı" madd., **DİA**, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2000, c. XXI, s. 345.
[1185] Gökbilgin, a. g. e., s. 46; Güler, a. g. e., s. 274, 275; Atasoy, a. g. e., s. 53.

kıymetli hediyeler sunulmuş, sadece Sadrazam İbrahim Paşa'nın takdim ettiği hediyeler 25 yük akçe (50.000 Venedik dukası) değerinde olmuştur. Şölenler için ülkenin her tarafından oyuncular, câmbâzlar, âteşbâzlar, hünerbâzlar ve hokkabazlar İstanbul'a getirtilmiş, bu kişiler yapmış oldukları hünerlerle başta At Meydanı olmak üzere İstanbul'un muhtelif yerlerinde halkı eğlendirmişlerdir[1186].

30 Haziran Perşembe günü Matrakçı Nasuh'un (1480-1564) mukavvadan yaptığı iki kale meydanda karşı karşıya yerleştirilmiş ve 100 kadar yeniçerinin gerçekleştirdiği harp oyunu padişah tarafından hoşnutlukla seyredilmiştir[1187].

3 Temmuz Pazar günü yeniçeri ve sipahiler şehzâdeler için yakılmış sünnet mumlarını ve üzerlerinde altın yaprakları ile ince çiçek, meyve ve kuş süsleri bulunan nahıllarını At Meydanı'nda sergiledikleri bir geçit gerçekleştirmişlerdir[1188]. Câmbâzların, kâsebazların direğe tırmanma gösterileri, kolları bağlı bir adamın at eğerlemesi, bir ustanın yaptığı arabaya oturup, bu arabayı kendi kendine yürütmesi seyredilmiştir. Aynı gün padişah, İbrahim Paşa Sarayı divanhanesi şahnişininden meydandaki halka altın ve gümüş serpmiştir[1189].

6 Temmuz Çarşamba günü, müderrisler, dânişmendler, şeyhler, mütevellîler ve bedesten ehline ziyafet verilirken, 10 Temmuz Pazar günü divan mensupları Eski Saray'a giderek şehzâdeleri At Meydanı'na getirmişler, divanhane kapısında onları attan indirmişlerdir[1190]. 11 Temmuz Pazartesi günü ise padişahın iştirak ettiği büyük bir sofra kurulmuş, bu ziyafette padişahın sağında vezirler, ümerâ, padişah hocaları, kazaskerler, Kırım Hânzâdesi, solunda Pîrî Mehmed ve Zeynel Paşalar, Akkoyunlu Ferrûhzâd ve Murad Bey'ler, eski Memlûk sultanı Kansu Gavri'nin (1441-1516) oğlu Mehmed Bey, Dulkadirli Latif Beyler yer almışlardır[1191]. Ziyafetlerden sonra padişah

[1186] Gökbilgin, a. g. e., s. 46; Güler, a. g. e., s. 275.
[1187] Gökbilgin, a. g. e., s. 47; Güler, a. g. e., s. 275; Atasoy, a. g. e., s. 53.
[1188] Gökbilgin, a. g.e., s. 47; Güler, a. g. e., s. 276; Atasoy, a. g.e., s. 53.
[1189] Atasoy, a. g. e., s. 53; Abdülkadir Özcan, "Atmeydanı" madd., **DİA**, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 1991, c. IV, s. 83.
[1190] Atasoy, a. g. e., s. 53; Güler, a. g. e., s. 278.
[1191] Gökbilgin, a. g. e., s. 47; Güler, a. g. e., s. 276, 279.

şehzâdeleri ile beraber meydana bakan kasırdan[1192] altın ve gümüş saçtıktan sonra eğlenceleri seyretmeye devam etmiştir[1193].

12 Temmuz Salı günü Kanunî'nin huzurunda sultanın da bizatihi kanaatlerini belirttiği ilim adamları tarafından gerçekleştirilen bir ilmî münazara gerçekleştirilmiştir. 14 Temmuz günü şehzâdelerin İbrahim Paşa sarayındaki divanhanede gerçekleşen sünnetlerinin ardından 16 Temmuz'da Okmeydanı'nda ok atma müsabakaları, Kâğıthane'de ise at yarışları tertip edilmiştir[1194].

Şenliklerden çok memnun kalan Kanunî'nin İbrahim Paşa ile arasında geçen bir diyalog da konumuz açısından önemlidir. Padişah bu diyalogda İbrahim Paşa'ya kendi düğünü ile bu sünnet düğününden hangisinin daha parlak geçtiğini sormuş, bunun üzere İbrahim Paşa'nın "Benim düğünümü bizzat Mekke, Medine, Mısır, Budin ve Şam padişahı teşrif etti, elbette daha muhteşem oldu." şeklindeki cevabı kendisinin sultanın takdirini kazanmasını sağlamıştır[1195].

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Bahsi geçen sünnet töreninin başlangıcına dair bir sahnenin gösterildiği bu minyatür, iki sayfa halinde tertip edilmiştir (bkz. R. 48, Ç. 98). Her iki sahnenin de arka planını boylu boyunca uzanan İbrahim Paşa Sarayı kaplamaktadır. 119b'de sünnet töreni için İbrahim Paşa Sarayı'na gelen devlet erkânı resmedilmişken 120a'da ise 119b'da resmedilmiş olayla eş zamanlı olarak gerçekleşen, sultanın İbrahim Paşa Sarayı'nın ön cephesinde yer alan şahnişininden At Meydanı'ndaki törenleri ve çanak yağmasını seyredişi resmedilmiştir. 120a'daki sayfanın üst marjında kırmızı mürekkeple nesih hat ile yazılmış "Sultan Mustafa ile sünnet olan şehzâdeler düğününde ulemâ ziyâfetinde çanak yağması ve sâyir teferrücleridir" şeklindeki bir ibare yer alır.

[1192] Eserin vr. 120 b'deki metninde sultanın meydandaki halka altın ve gümüş saçtığı bu şahnişin "gökyüzü köşkü" anlamına gelen "kâh-ı felek" şeklindeki bir ibare ile adlandırılmıştır.
[1193] Atasoy, a.g. e., s. 53.
[1194] Gökbilgin, a. g. e., s. 47; Güler, a. g. e., s. 276, 279, 280; Atasoy, a.g. e., s. 53.
[1195] Gökbilgin, a. g. e., s. 47; Atasoy, a.g. e., s. 56.

İbrahim Paşa Sarayı'nı ve onun iç avlusunu gösteren 119a sayfasında saray, kompozisyonun üst kısmına boylu boyunca yerleştirilmiştir. Sarayın hemen altında ise yeşil zeminli saray iç avlusu görülür.

Tüm yüzeyi geometrik desenler ve mermer dokusu ile tezyin edilmiş olan sarayın çatısı kubbelerden müteşekkildir. Bu kubbelerin her birinin arasından sivri konik çatılı bacamsı yapıların altın renkli gökyüzüne doğru uzandığı görülür. Alt alta iki pencere sırasının görüldüğü sarayda, üsttekiler sivri uçlu revzen pencereler iken alt sırada yer alan dikdörtgen pencerelerin kafesli yapıda oldukları görülür.

Sarayın sol tarafında rampalı bir giriş kapısının yer aldığı fark edilir. Bu kapının hemen girişinde elleri asâlı iki kapı ağası yer alır. Sarayın hemen altında yer alan iç avluda sünnet düğününe davetli olan saray mensuplarının atları üzerinde dairesel bir düzende sarayın giriş kapısına doğru ilerledikleri görülür[1196]. Bu atların kuyruklarının düğümlü olduğu fark edilir. Avluda ayrıca gelen bu ziyaretçileri yaya olarak seyreden saray mensuplarının varlığı da göze çarpar.

İç avlunun ön kısmında yer alan bir sütün üzerine yerleştirilmiş üç figürden oluşan heykelin varlığı mevcut minyatürün belgeci bir yön içeriyor olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Zira minyatürde resmedilen bu heykelin Sadrazam İbrahim Paşa'nın 1526 yılında Macaristan seferi sırasında başkent Budin'den harp ganimeti olarak getirip bir zafer alameti olarak sarayına getirttiği Herkül, Diana ve Apollo heykelleri olduğu düşünülmektedir. İbrahim Paşa'nın sarayının iç avlusuna yerleştirdiği bu heykeller o dönem bir tür putperestlik olarak nitelendirilerek kendisinin eleştirilmesine neden olmuştur. Nitekim dönemin şairi Figânî'nin (1505?-1532), İbrahim Paşa'nın bu heykelleri sarayına yerleştirmesini konu edinen hicviyesi, kendisinin İbrahim Paşa tarafından tutuklanarak Eminönü'ndeki Yemiş İskelesi'nde darağacına çekilmesine sebep olmuştur[1197]. Bu heykellerin İbrahim Paşa'nın katledilmesinden önce ya da sonra tahrip edilerek kayıplara karıştığı tahmin edilmektedir[1198].

[1196] Akalay, "Osmanlı Tarihi ile İlgili Minyatürlü Yazmalar: Şehnameler ve Gazanameler", Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 303.

[1197] Sezer Tansuğ, **Şenlikname Düzeni**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 19, 20; Atasoy, a. g. e., s. 27, 35.

[1198] Tansuğ, a. g. e., s. 20; Atasoy, a. g. e., s. 35.

Sultanın, At Meydanı'ndaki şölenleri seyrettiği 120a'da, İbrahim Paşa Sarayı'nın şahnişinli ön cephesi 119a'daki gibi kompozisyonun üst kısmına boylu boyunca yerleştirilmiştir. Sarayın hemen alt kısmında Örme sütun, Yılanlı sütun, Obelisk ve iki sütünün yer aldığı At Meydanı görülür.

Sarayın cephesi tıpkı 119a'da olduğu gibi geometrik desenler ve yer yer mermer dokusu ile tezyin edilmiştir. Kompozisyonun sol üst köşesinde tüm sahneye hâkim olacak şekilde yerleştirilmiş olan sultan, sarayın ön cephesinde yer alan sivri külahlı, konik kurşun çatılı bir şahnişinde altın tabure üzerinde oturur. Sultanın oturduğu bu yerden At Meydanı'ndaki eğlenceleri ve çanak yağmasını seyrettiği görülür. Sultanın hemen solunda (kompozisyona göre sağda) şehzâdeleri Mustafa, Mehmed ve Selim yer alır. Soldan sağa doğru sırası ile kırmızı, sarı ve pembe renkli kaftan giyen şehzâdelerin siyah püskül şeklinde sorgucu olan beyaz mücevveze sarık taktıkları görülür. Sultanın hemen solunda yer alan Şehzâde Mustafa'nın sultan ile diyalog halinde olduğu görülür. Sultanın ve şehzâdelerinin sahip olduğu el ve kol hareketleri, her ikisinin yüzlerinin ve bakışlarının birbirine dönük olması bu görüşü destekler mahiyettedir. Diğer iki şehzâdenin ise elleri önlerinde bağlı olacak şekilde saygı ile ayakta durup sultan ve Şehzâde Mustafa arasındaki bu ikili diyalogu dinledikleri görülür. Sultanın hemen sağında (kompozisyona göre solda) iki has odalı yer alır. Has odalılardan, sultanın hemen yanı başında elinde sultanın altın kılıcını tutan kişi silahtar ağadır.

İbrahim Paşa Sarayı'nın hemen önünde sünnet şölenlerinin yapıldığı At Meydanı yer alır. Bu meydanın tümünün tek bir sahnede gösterilmiş olduğu fark edilir. Zira meydanda yer alan Örme sütun, Yılanlı sütün ve Obelisk gibi Hipodrom anıtlarının hepsinin birlikte bu tek kare içerisinde resmedilmiş olduğu görülür. Bahsi edilen bu anıtların sahnenin en altına yerleştirildikleri görülür. Bu sahnenin bir başka özelliği de törenin başlangıcında yağlı direğe ve Obeliske tırmanma gösterisi yapan câmbâzların resmedilmiş olmasıdır[1199]. Nitekim eserin mevcut sahneyi anlattığı 119a'daki metninde bu düğün için çeşit çeşit yiyecek ve içeceklerin hazırlanarak yenilip içildiği, keyifli geçen günün sonunun ulemâya verilen ziyafet ile son bulduğu,

[1199] Tansuğ, a. g. e., s. 19; Atasoy, a. g. e., s. 36, 37.

bu mesut günde, üzerine altın ile dolu bir maşrapanın bağlandığı, bir yağlı direğin dikilmiş olduğu, çevik olan kişilerin pazı güçleri ile dikilitaştan daha uzun olan bu direğe tırmanıp mevcut altınlara kavuştukları belirtilir.

Bahsi geçen eğlencelerin yapılmış olduğu bu alanda hemen hemen sultanın altına denk gelecek şekilde konumlandırılmış düğün ziyafetlerine özgü bir çanak yağmasının resmedilmiş olduğu fark edilir. Alanda dairevî bir dizilim ile yer alan figürler, Osmanlı İmparatorluğu'nun sonuna kadar düğün, kutlama ve özel gün yemeklerinin olmazsa olmazı olan zerde ve pilavın yer aldığı tabakları yağmaladıkları görülür. Mevcut minyatürde sarı renkli olmasıyla zerde, beyaz renkli olmasıyla da pilav olduğu düşünülen bu ikilinin mevcut minyatürdeki varlığı belgeci bir yön içerir. Zira kaynaklar Kanunî'nin bu kutlamalarda yeniçeri ve fakirlere verilen ziyafette pilav ve zerdeyi bir arada sunmuş olduğunu belirtir[1200]. Zerde ve pilav, Orta Asya'dan süregelen, ziyafeti veren kişinin itibarını arttıran yağma geleneğinin temel ikramları arasındadır. Sarayın düzenlediği düğün şenliklerinde, halk için hazırlanan geleneksel çanak yağması ziyafetinin vazgeçilmez tek yemeği zerde-pilav ikilisidir[1201].

Sahnenin hemen altında düğün ve şenliklerin tamamlayıcı elemanı olan musikinin[1202] varlığını temsilen ikisi davul, diğer ikisi ise zurna çalan bir mehter takımı göze çarpar. Musikinin düğün ve şenliklerin tamamlayıcı elmanı olması şehzâdelerin sünnet düğünlerinde mehter takımının nevbet vurduğu[1203] bilgisi ile birlikte düşünüldüğünde sahnede yer alan bu figürlerin, incelenmekte olan minyatürün belgeleyici ve gerçekçi bir nitelik kazandırdığını gözler önüne serer. Bu dörtlü figürün hemen sağında, sayfanın sol alt köşesine yakın bir yerde, iletişim halinde olan yüzleri birbirlerine dönük iki hokkabazın yer aldığı görülür.

Bu minyatür Nakkaş Osman ve ekibinin daha önce *Sûrnâme-i Hümâyun* (TSMK, H. 1344) için yapmış olduğu tasvirlere çok benzer. Banu Mahir'e göre 1530

[1200] Priscilla Mary Işın, **Avcılıktan Gurmeliğe Yemeğin Kültürel Tarihi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019, s. 216, 264, 266.

[1201] Marianna Yerasimos, **Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Yemek Kültürü Yorumlar ve Sistematik Dizin**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019, s. 118; Işın, a. g. e., s. 208, 264.

[1202] Taneri, **Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Döneminde Hükümdarlık Kurumunun Gelişmesi ve Saray Hayatı-Teşkilâtı**, s. 238.

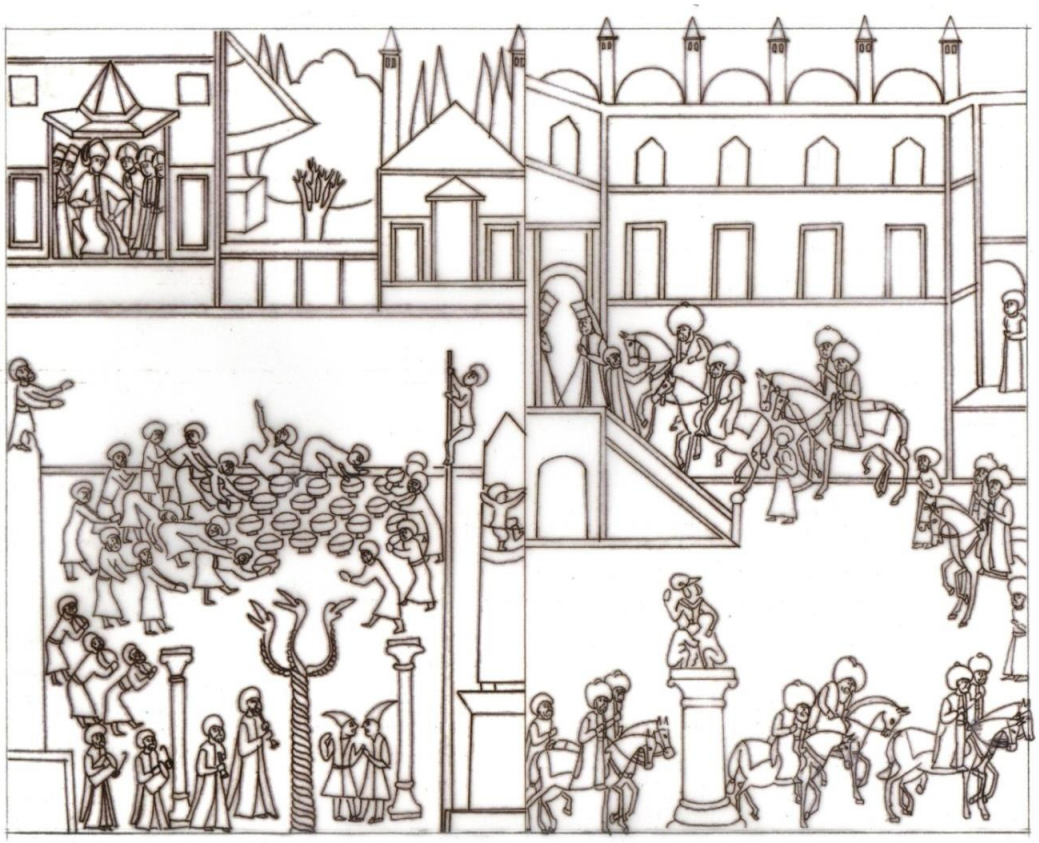
[1203] Erol Özbilgen, **Bütün Yönleriyle Osmanlı Âdab-ı Osmâniyye**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2014, s. 269; Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 169.

yılındaki sünnet düğünü şenliklerinin, 1582 yılında III. Murad'ın (sal.1574-1595) şehzâdesi Mehmed (sal. 1595-1603) için yapmış olduğu sünnet düğünü şenlikleri ile aynı yerde yapılmış olması, Kanunî Sultan Süleyman'ın ve şehzâdelerinin III. Murad gibi şenliği İbrahim Paşa Sarayı'nın şehnişininden seyretmiş olması nakkaşları bu eserden önce resimlemiş oldukları *Sûrnâme-i Hümâyun* (TSMK, H. 1344) kompozisyonlarını değerlendirmeye yöneltmiştir[1204]. *Hünerâme*'nin ikinci cildindeki şenlik tasvirlerinde İbrahim Paşa Sarayı ve At Meydanı'nın konumu *Sûrnâme-i Hümâyun* (TSMK, H. 1344)'daki gibi resmedilmiş olmasa da sarayın III. Murad döneminde geçirmiş olduğu tadilatın bu minyatürlere yansıtılmadığı, önceki haliyle çizildiği ve At Meydanı'nın da Sadrazam İbrahim Paşa'nın Macaristan'dan getirdiği sütun ve heykellerle birlikte resmedilmiş olduğu görülür[1205].

Kompozisyonda Kurgu ve Renk:

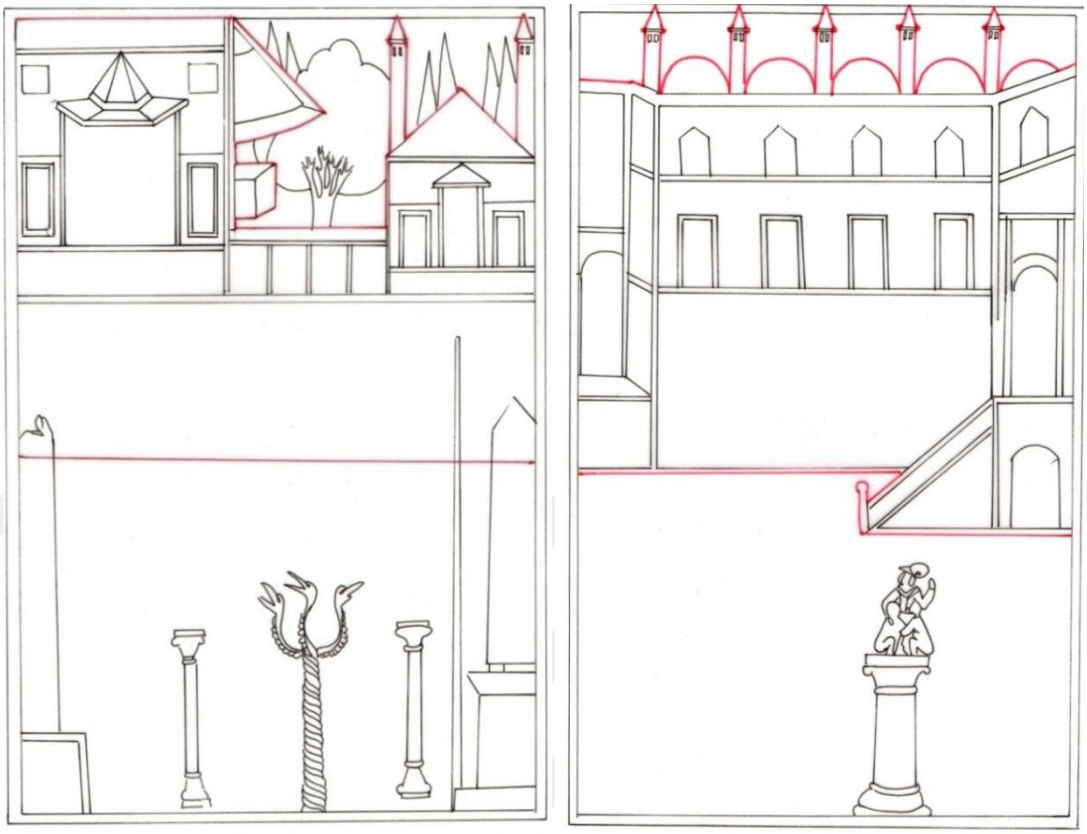
İki sayfa halinde tertip edilmiş olan kompozisyonda 120a ve 119b'de eş zamanlı olarak gerçekleşen olaylar iki farklı mekân içerisinde resmedilmişlerdir. Buna rağmen her iki minyatürde benzer renk ve tezyinatın tercih edilmiş olması, kompozisyonun en üst kısmına yerleştirilen mimarî yapının her iki sahnede de aynı yerde aynı yükseklikte konumlandırılması bu iki minyatürün soldan sağa doğru kesintisiz şekilde devam eden tek bir sahne olduğu hissini vererek seyirciyi yanıltır (bkz. Ç. 99).

[1204] Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, s. 146., 147.
[1205] Nurhan Atasoy, **1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı**, Koçbank, İstanbul 1997, s. 17.



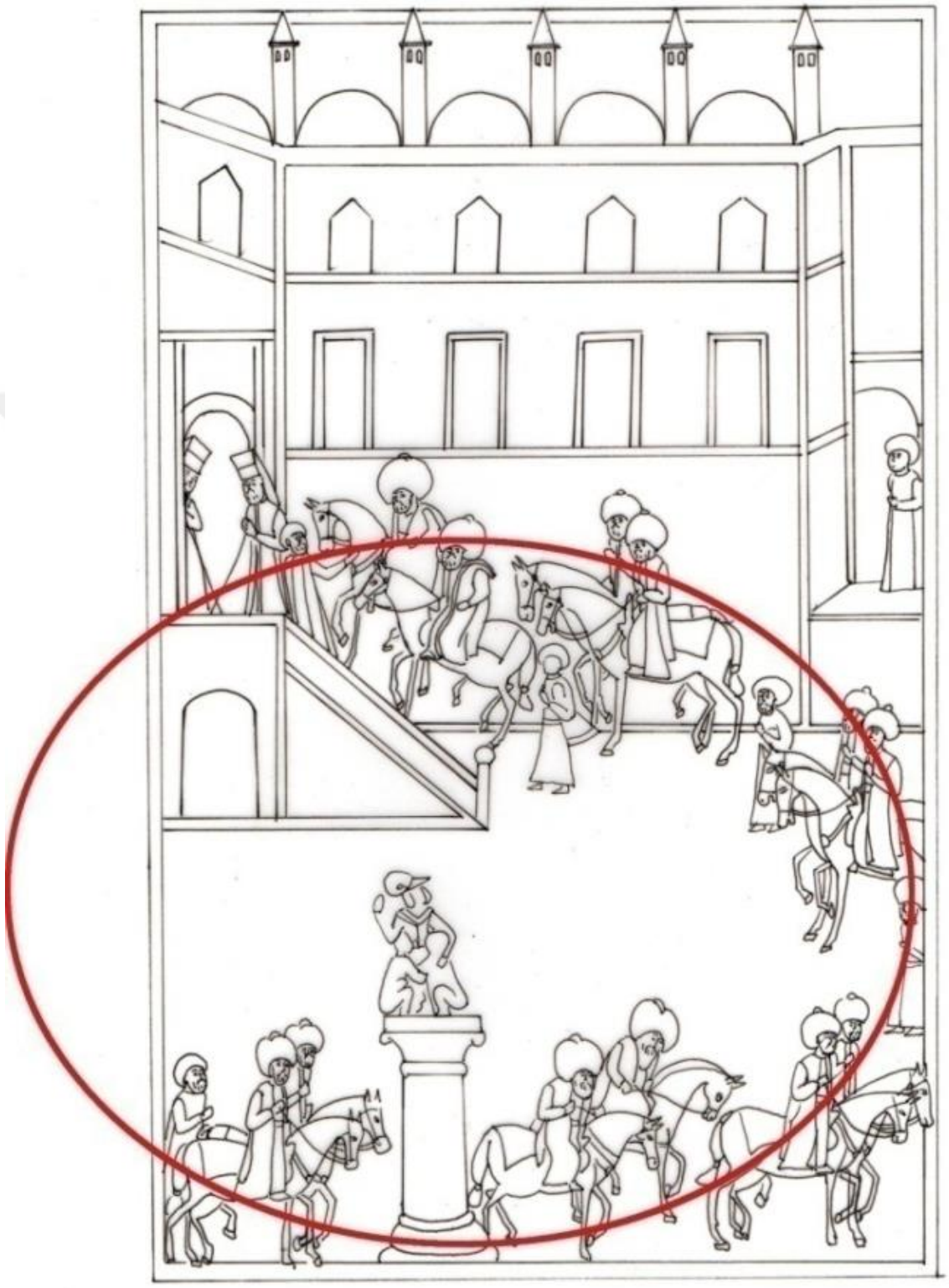
Çizim 99

Bu iki minyatür birlikte yatay bir kurgu oluşturmasına rağmen her bir minyatürün tek başına dikey bir kurgu içerdiği görülür. Her iki minyatürde de sahne, yatay olarak tertip edilmiş üç ayrı mekân unsurundan oluşur (bkz. Ç. 100). 119b'de mekân yukarıdan aşağıya doğru sırası ile altın renkli gökyüzü, İbrahim Paşa Sarayı ve saray iç avlusu şeklinde, 120a'da ise altın renkli gökyüzü, İbrahim Paşa Sarayı ve At Meydanı şeklinde örgütlendir.

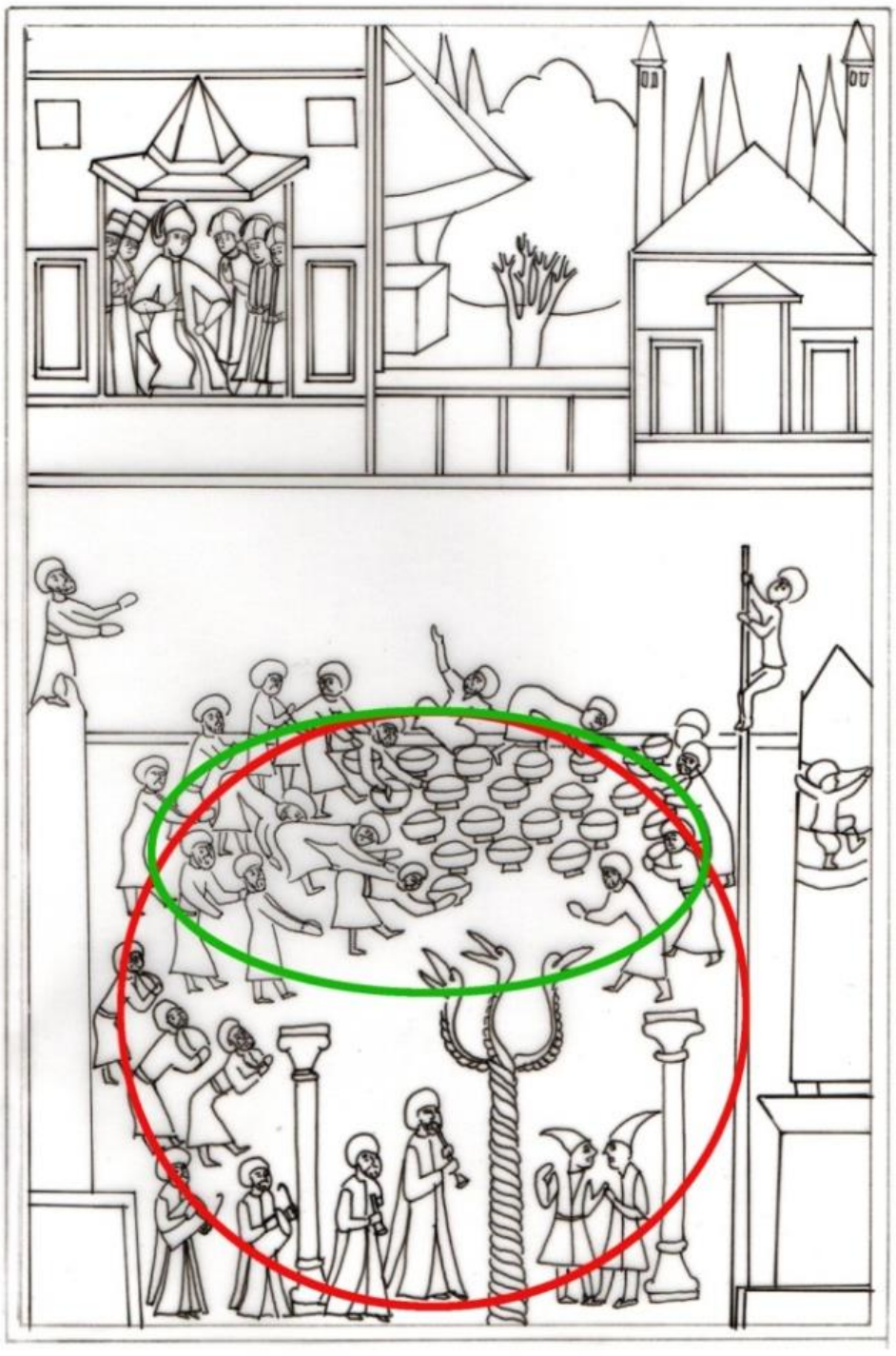


Çizim 100

119b'de figürler sahne içerisinde bir daire oluşturacak şekilde dizilirken 120a'daki figürlerin de dairevî dizilim oluşturdukları görülür (bkz. Ç. 101). Ancak 120a'da, 119b'den farklı olarak birbiri ile kesişen iki ayrı dairevî figür dizilimin olduğu göze çarpar (bkz.Ç.102)

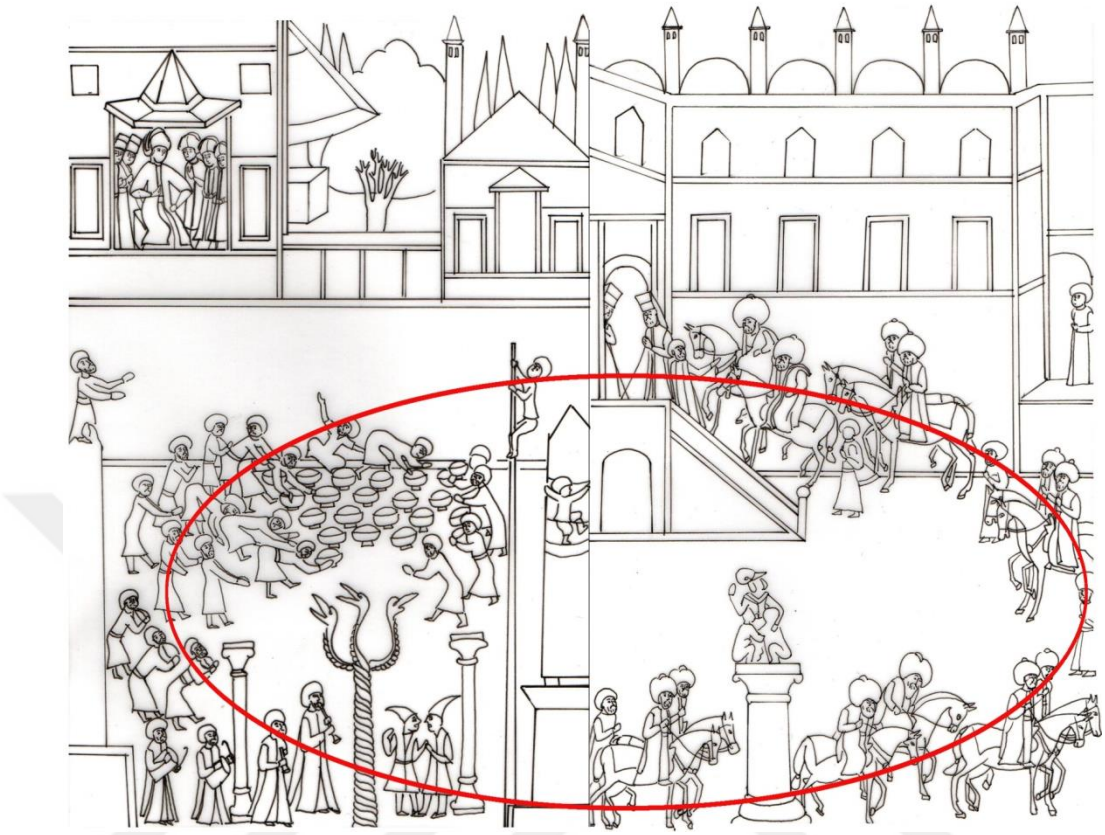


Çizim 101



Çizim 102

Bu iki minyatür tek bir sahne gibi düşünüldüğünde ise figürlerin hep birlikte sahne içerisinde bir başka dairevî dizilim oluşturdukları fark edilir (bkz. Ç. 103).



Çizim 103

Görüldüğü üzere gerek bu iki minyatür ayrı ayrı ele alındığında gerekse birlikte düşünüldüğünde sahne içerisinde yer alan figürlerin her daim dairevî bir dizilimle bir araya geldikleri görülür. Figür dizilimindeki bu düzenli ve disiplinli hal, mevcut şölene imparatorluk törenlerine mahsus disiplinli ve ağırbaşlı bir hava katar.

Daha öncede belirtilmiş olduğu gibi 119b ve 120a'da yer alan sahnelerin her ikisinin de zemininde, mimarîde ve gökyüzünde kullanılan renklerin aynı olması, her biri farklı mekânı gösteren bu iki ayrı sahnenin tek ve birbirinin devamı bir sahne gibi görünmesini sağlayarak gözü yanıltır. Her iki minyatürde de mekânın renklendirilmesinde ağırlıklı olarak kullanılan pastel tonlar figürlerde yerini doygun renklere bırakır. Bu zıtlık izleyicinin bakışını olayın geçtiği mekândan çok mevcut törenin kendisine yöneltir.

120a'da figürlerin kıyafetlerinde tercih edilen sıcak renkler, çanak yağması ve cambazların tırmanış gösterilerinin resmedildiği sahnenin dinamizmini yansıtır

mahiyettedir. Oysa sünnet düğünü için İbrahim Paşa Sarayı'na doğru ilerleyen saray erkânının gösterildiği 119b'de figürlerin kıyafetlerinde 120a'daki figürlerin aksine soğuk renklerin tercih edildiği görülür. 119b'de figürlerin kıyafetlerinin renklendirilmesinde tercih edilen bu soğuk renkler tam da mevcut sahnenin resmiyetini, disiplinini, durağanlığını yansıtır mahiyettedir.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Çift sayfa olarak tertip edilmiş olan bu minyatürde iktidar vurgusu öncelikle mevcut minyatürün sünnet şölenini konu edinmesi üzerinden yol alır. Zira daha önceki analizlerde de değinilmiş olduğu gibi cülûs törenleri, elçi kabulleri, sünnet şölenleri gibi törenler imparatorluğun ve sultanın gücünün gösterildiği, sultanî cömertliğin halka sergilendiği sahalardan biridir. Bu itibarla incelenen minyatür ele aldığı konu bakımından bir iktidar vurgusu içerir.

Başlı başına bir iktidar geçidi olan bu sünnet şöleninde, resmedilmiş olan çanak yağması da konu üzerinden yol alan iktidar vurgusunu çifte katlar. Çifte katlayan bu iktidar vurgusunu anlayabilme adına bazı temel kavramlara açıklık getirmek gerekir. Bu minvalde Türk hükümdarının halkının karnını doyurma vazifesine, hükümdar sofraları ve han-ı yağma kavramlarına değinmek yerinde olacaktır.

Türk kavimlerinin sosyal yapılarının bir gerekliliği olan "halkın karnının doyurulması" vazifesi bir Türk hükümdarının sahip olması gereken en önemli vasıflardan biridir[1206]. Zira iyi bir bey ve hakan halkını gözetmek zorundadır. Nitekim açı doyurma, çıplağı giydirme, Göktürk Yazıtlarından Dede Korkut'a, Manas Destanı'ndan Selçuklu ve Osmanlı topluluklarına kadar Türklerde değişmez bir düstur, bir kanun, en başta gelen vazife olarak günümüze kadar devam etmiştir. Bu köklü Türk geleneği ve inancı, Türklerin İslâmiyet'i kabul etmelerinden sonra da İslâmiyet'in yüce prensipleri ile kolayca uyuşarak devam ettirilmiştir.

[1206] İnalcık, **Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve Adâlet**, s. 27, 28; İnalcık, **Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet**, s. 28, 29; Osman Turan, **Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi**, Ötüken, İstanbul 2017, s. 127, 129; Merçil, **Selçuklular'da Hükümdarlık Alâmetleri**, s. 9.

Türk hakanının bu yükümlülüğüne değinilen Göktürk Yazıtlarında, hükümdarın esas ödevinin halkın, kara-budunun karnını doyurmak, onu giydirmek ve zengin etmek olduğu belirtilmiştir. Türk hakanının bu vazifesi Göktürk Yazıtlarında "… ölecek milleti diriltip besledim, çıplak milleti zengin kıldım. Az milleti çok kıldım", "… amcam hakan olarak tahta oturdu. Tahta oturup Türk halkını yeniden düzenledi ve yeniden besleyip doyurdu. Yoksulu zengin kıldı, azı çok kıldı", "Türk milleti aç idi. O at sürüsünü alıp besledim", "Türk Bilge Kağanı Türk milletini, Oğuz milletini besleyip oturuyor", "Türk milleti, tokluğun kıymetini bilmezsin. Acıksan tokluk düşünmezsin. Bir doysan açlığı düşünmezsin. Öyle olduğun için beslemiş olan kağanın sözün almadan her yere gittin", "Türk milleti aç idi. Bir at sürüsünü alıp (onlara) bakarak onardım (eğittim)", "Çıplak milleti elbiseli, yoksul milleti, zengin kıldım" şeklindeki ifadeler ile dile getirilmiştir[1207].

Hakanın bu vazifesi Uygurlularda da kabul görmüş olup M. S. 983-985 yıllarında Uygurlara giden Çin elçisi Wang Yen-te'nin, "Uygur ilinde, fakir ve yoksulluk içinde yaşayan kimse yoktu. Çalışmayan Uygur vatandaşlarına ise devlet ile Uygur kağanı yardım ederdi"[1208] şeklindeki sözleri Uygurlular devrinde hakanın bu vazifesinin başarılı bir şekilde ifa edildiğini gözler önüne serer.

Türk hakanının halkının karnını doyurma vazifesi Dede Korkut masallarında da konu edinilmiştir. Bu masallarda, Türk töresinde başarılı bir yönetimin sadece ülke topraklarını korumak, tanzim etmek ve çok çalışmakla sağlanmadığı, hükümdarın bunların yanında halkının refahını arttırıp, karınlarını doyuracak şekilde çalışması gerektiği vurgusu öne çıkarılmıştır. Salur Kazan'ın hanımının tutsak edilen oğlu için sarfettiği "Yanum ala bakduğumda komşuma eyü bakdum. Umanuna usanu-ına aş yedürdüm. Aç görsem doyurdum. Yalıncak görsem donattum"[1209] şeklindeki sözleri, çocuğu olmayan Dirse Han'ın hanımının, Han'a söylediği "Ala çadırın yeryüzüne dikdürgil, attan aygır, deveden buğra, koyundan koç öldürgil, İç Oğuz'un Taş Oğuz'un

[1207] İnalcık, **Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve Adâlet**, s. 27, 28; İnalcık, **Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet**, s. 28; Tekin, **Orhon Yazıtları**, **Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk**, s. 37, 41, 45, 55, 61, 65; Balcı, **Destanlar, Kitabeler ve Kutadgu-Bilig'den Örneklemelerle Türk Devlet Töresi**, s. 176, 177.

[1208] Balcı, a. g. e., s. 177.

[1209] A. e., s. 176.

beglerin üstüne yığnaketgil, aç görsen toyırgıl…" sözleri Dede Korkut'ta sultanın bahsi edilen vazifesine vurgu yapan ifadelerden bir kaçıdır.

Sultanın bu vazifesine yapılan vurgu Manas Destanı'nda da görülür. Destanda Manas bütün müşküllerin çözücüsü, fakirin, yoksulun yanında, ezilenin arkasında, halkının karnını doyuran bir kişi olarak sunulmuş "Yoksulları bay etmiş. Çıplakları donatmış. Açları doyurmuş. Arıkları semirtmiş" şeklindeki ifadeler ile kendisinin bu vazifesine vurgu yapılmıştır. Bu vurgu Kırgızların Kara-Han'ın oğlu Almanbet Destanı'nda da devam ettirilmiştir. Kırgızların düşmanı Oryatların reisi Almanbet'in insanlara, bacısını, çatısını yağla yapma, fakirler, giydirip donatma vaadinde bulunması[1210] aynı anlayışın devamıdır.

Türk hükümdarının bu vasfı *Kutadgu Bilig*'in de konusunu teşkil etmiş, Balasagunlu Yusuf Has Hacib'in kaleme aldığı eserde Türk hükümdarının sahip olması gereken bu vasfı "Cömert ol, bağışla, yedir, içir…", "Halkın yiyecek ve içeceklerini eksik etme", "Fakiri zenginleştirmeli, açı doyurmalıdır… Çıplak ise giydirmeli, aç ise doyurmalı… Aç mıdırlar tok mudurlar elbiseleri eskimiş midir (bunlar sorulmalıdır)… Açları doyur, hem çıplakları ve hem de yırtık elbiselileri giydir… Yedirse, içirse, doyursa karın, onların ellerini boş gönderme", "Yiyecek, içecek, giyecek ver. Eli darda ise ihtiyacın karşıla. Aç mıdırlar, tok mudurlar sor. Hür insanı gerçekten kul etmek istersen elini açık tut, mal dağıt. Kara Bodun'un yiyecek ve içeceklerini eksik etme, fakirlere iyilik et", "Halk mesut olmalıdır, halkın mesut olması için karnının doyması lazımdır zira kara budunun kaygısı hep karındır… Onların yiyecek ve içeceklerini eksik etme", "Malınla ve paranla hayır yap. Yedir, içir, giydir. Cömert ol…", "…Yoksul kimseler vardır ki sen onlara sadaka vererek iyilik et. Doyur ve giydir", "Cömert ol, beylere cimrilik yakışmaz", "Bey halkın mutluluğu için vardır. Halkın mutlu olması için karnının doyması gerekir", "Hazineni aç, yoksullara dağıt", "(Bilginlerin) yiyecek ve içeceklerini sağla, yoksul düşmesinler", "Hazine niçin vardır? ... Halkın tok olması bey için yeterli zenginlik değil mi?", "Ey devletli

[1210] Balcı, a. g. e., s. 176.

hükümdar, devlet memurundan fakirliği gideremeyen nasıl bey olur?" şeklindeki ifadelerle dile getirilmiştir[1211].

Türk hükümdarlarının halkını doyurma ve besleme görevi sultanın belirli zamanlarda halkına ve dahi devlet ileri gelenlerine umumi ziyafetler vermesini gerektiren bir durumdur ki bunlardan biri de düğün ve sünnet şölenleridir[1212]. Türk hükümdarlarının cihan hâkimiyeti, dünya nizamı mefkûreleri ve velilik sıfatları onları milletini ve tebaasını korumak, beslemek ve umumi ziyafetler vermek vazifesi ile sorumlu tutmakta idi[1213]. Sultanın babalık vazifesi gereği vermiş olduğu bu ziyafetler, hükümdarlığının icabı olup bu yemeğe katılmak ise kendisine olan bağlılığın ifadesi olarak görülmekte idi[1214].

Oğuz töresine göre hükümdar, babalık vazifesine, beylerin ve milletin hukukuna saygı göstermeğe ve ziyafet vermeye mecbur idi. Bu hukuk ihlal edildiği zaman halk hakkını talep eder, bu durumda isyan bile meşruiyet kazanırdı[1215]. Şamanik kağanlar gibi Müslüman sultanlar da babalık inancı ve vazifesi ile hareket ederek bu gelenek ve müesseseyi Karahanlılardan, Büyük Selçuklulara, Anadolu Selçuklularından, beyliklere ve Osmanlılara kadar devam ettirmiştir[1216].

Sultanın babalık vasfının gereği olarak halkını doyurması ve bu doğrultuda sofralar kurup ziyafetler vermesi mevzu Nizâmülmülk'ün (1018-1092) *Siyasetnâme* adlı eserinde de konu edinilmiştir. Ünlü vezir bu eserde, Türk hükümdarlarının hükümdarlıklarının icabı olarak kurmuş oldukları sofralar ile ilgili olarak padişahların sabahları hizmete gelen kimselere yiyecek bir şey bulsunlar diye sarayda sofralar kurdurduğunu belirtir[1217]. Aynı eserde Büyük Selçuklu Sultanı Melikşah'la (1055-1092) ilgili olarak sultanın cihan ailesinin babası olduğu, devrin hükümdarlarının kendisine bağlı olup babalık şefkati ve cömertliği gereği sofrasının büyük olması

[1211] İnalcık, **Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet**, s. 27, 28; Yusuf Has Hacib, **Kutadgu Bilig**, s. 83, 120, 165, 167, 227, 238, 269, 271, 275, 277; Balcı, a. g. e., s. 177, 178.

[1212] Turan, a. g. e., s. 123; Taneri, a. g. e., s. 240; Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, s. 258; Merçil, a. g. e., s. 9.

[1213] Turan, a. g. e., s. 127.

[1214] Kafesoğlu, a. g. e., s. 249, 258; Turan, a. g. e., s. 123, 125, 129; Memiş, **Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Bazı Kesitler**, s. 22.

[1215] Turan, a. g. e., s. 127.

[1216] A. e., s. 125; Memiş, a. g. e., s. 22.

[1217] İnalcık, **Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve Adâlet**, s. 28; İnalcık, **Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet**, s. 28; Erdoğan Merçil, a. g. e., s. 9.

gerektiği belirtilmiştir. Nizâmülmülk, *Siyasetnâme*'de Tuğrul Bey'in (990-1063) kurdurduğu sofralardan da bahsetmiş, kendisinin haftada bir veya iki kere umumi ziyafetler verdiğini[1218], güzel sofralar kurulması ve çeşit çeşit yiyecek konması hususunda olağanüstü dikkat ettiğini, ata binip seyre ve ava gittiği zaman kırda sofralar kurdurttuğunu[1219], her sabah çeşitli yemeklerin bulunduğu sofrasını halka açık bulundurduğunu belirtmiştir[1220]. Eserde Türkistan (Karahanlı) hakanlarının da daima sofralarının halka açık olduğu bilgisi verilmiştir[1221].

Melikşah döneminden itibaren Selçuklu sultanlarının cuma günleri sultan sofrası kurması, bu sofrada havas ve avâmın ziyafetlerden faydalanması[1222] aynı anlayışın bir devamıdır.

Sultanların halka açık sofralar kurması Beylikler döneminde de devam ettirilmiş bir adettir. 1330'da İbn Batuta'nın (1304-1368) Kastamonu beyliğinde her gün ikindi namazından sonra sultanın kabul resminde bulunduğunu, bu kabulde yemek getirilip, kapılar açıldığını, şehirli, göçebe, yabancı misafir kim olursa olsun yemeğe oturmaktan men edilmediğini belirtmesi bu dönemde aynı âdetin devam ettirilmekte olduğunu belgeler[1223].

Sultanın, halkının karnını doyurma vazifesi ve bu doğrultuda kurulan sultan sofraları Anadolu Selçuklularında da devam ettirilmiştir. Bu durum Anadolu Selçuklularında sultanların cuma günleri sultan sofrası kurup halkı ziyafetten faydalandırmaları şeklinde zuhur etmiştir. Bu gelenek Osmanlılarda, sultanların sarayda ikindi vakitlerinde vurulan nevbetler ile birlikte halktan kimselerin karnını doyurmak içi kurdurdukları sofralarla devam ettirilmiştir[1224]. Nitekim Osman Gazi, her ikindiden sonra sofra hazırlatır bu sofrada arkadaşlarını, misafirlerini, yolcuları ve fakirleri ağırlardı. Müneccimbaşının onun için söylediği "Fakirleri giydirip yedirmeyi

---

[1218] Balcı, a. g. e., s. 178; Turan, a. g. e., s. 125.

[1219] İnalcık, **Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve** Adâlet, s. 29; İnalcık, **Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet**, s. 28; Turan, a. g. e., s. 125; Merçil, a. g. e., s. 9.

[1220] Taneri, **Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Döneminde Hükümdarlık Kurumunun Gelişmesi ve Saray Hayatı-Teşkilâtı**, s. 66.

[1221] Turan, a. g. e., s. 125.

[1222] A. y; Merçil, a. g. e., s. 11.

[1223] İnalcık, **Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve Adâlet**, s. 29; İnalcık, **Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet**, s. 29.

[1224] İnalcık, **Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve Adâlet**, s. 29; İnalcık, **Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet**, s. 29; Balcı, a. g. e., s. 178.

çok severdi. Her gün fakir ve yetimler için sofralar kurdurur, kendi de hizmet ederdi şeklindeki ifadeler kendisinin bu yönünü gözler önüne serer. Osman Gazi'nin tertip ettiği bu sofralar sonraki Osmanlı padişahları tarafından da devam ettirilmiştir. Nitekim Âşık Paşa-zâde'nin (1400-1484) Orhan Gazi, Sultan Murad (sal. 1362-1389), Yıldırım Bayezid (sal. 1389-1402) ve diğer padişahların verdikleri ziyafetlerden bahsetmesi bu gerçeği teyit eder mahiyettedir[1225].

Sultanın bu görevi *Hünernâme II* adlı eserin metin kısmında da altı çizilen bir mevzu olmuştur. Eserin analizi yapılan minyatürdeki olayın anlatıldığı 119a ve 120b'de yer alan metinde sultanın, sünnet şöleninde halk ve devletin ileri gelenleri için şehrin çeşitli yerlerinde hazırlattığı çeşitli içecek ve yiyeceklerden müteşekkil şenlik havası içerisinde geçen zengin sofralarına defaten vurgu yapılmış, bu sofralarda havâs ve âvâmın bolca yiyip içtiği, kesilen kurban ve adakların ihtiyacı olan kişilere ulaştırıldığı belirtilmiştir.

Hükümdarın halkının karnını doyurma vazifesi ve bu amaçla kurulan sultan sofralarının ardından bu iki kavramla bağlantılı olduğu düşünülen toy ve Orta Asya'dan beri süregelen, ziyafeti veren kişinin toplumsal itibarını arttıran yağma (han-ı yağma)[1226] meselelerine de değinmek gerekmektedir.

Türk geleneğinin icabı olarak zafer, düğün, doğum, bey oğlunun ilk avı, dilekte bulunma, felaketten kurtulma gibi herhangi bir sevinç vesilesi ile verilmekte olan ziyafet ve şölene toy denmektedir[1227]. Toy kelimesinin Farsça karşılığı han-ı yağma olup bu kelime ziyafet anlamına gelmekte[1228] ve Osmanlı Türkçesi'nde fakirlere, yoksullara dağıtılan yemeklere[1229], halk için hazırlanmış sofralara han-ı yağma adı

[1225] Turan, **Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi**, s. 125; Turan, a. g. e., s. 125; Oğuz Adanır, **Osmanlı ve Ötekiler**, Doğubatı, İstanbul 2013, s. 211.

[1226] Marianna Yerasimos, **Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Yemek Kültürü Yorumlar ve Sistematik Dizin**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019, s. 118.

[1227] Taneri, a. g. e., s. 66, 240; Feyzan Göher Vural, **İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri**, Ötüken, İstanbul 2016, s. 162; İnalcık, **Has-Bağçede'Ayş u Tarab: Nedîmler Şâîrler Mutrîbler**, s.73.

[1228] Taneri, a. g. e., s. 66; İnalcık, **Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve Adâlet**, s. 28; İnalcık, **Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet**, s. 28.

[1229] Özbülgen, **Bütün Yönleriyle Osmanlı Âdab-ı Osmâniyye**, s. 525.

verilmiştir[1230]. Ahmed Hulusi Köymen'e (1891-1965) göre ise hükümdarın verdiği umumi kabul han-ı yağmayı ifade etmektedir[1231].

Türk kağan ve sultanlarının, yabgu ve meliklerinin Oğuz töresine ve onun tayin ettiği hukukî kaidelere göre toylarda beylere, devlet adamlarına ve halka umumi ziyafet vermeleri, bu esnada sofra ve saray eşyasına yağma ettirmeleri padişahlık vazifelerinin, babalık sıfat ve vazifesinin icabı bir gelenek olmuştur. Bu sebepledir ki İranlılar, han ve sultanların bu ziyafet veya toylarına hân-ı yağma (yağma sofrası) adını vermişlerdir[1232].

Halka açık olan şölen, toy ve yeme-içme faaliyetleri padişahlara mahsus bir durum[1233] olarak bir devlet nizamı sürdürme tekniği olmuştur[1234]. Toy, şölen ve yağma hükümdarın cömertliğinin kanıtı olarak görülmüş, Türk beylerinin toy (şölen) vermesi ve belirli zamanlarda mallarını yağmalatması ise bir gereklilik olarak görülmüş[1235], sultanın sofra yağmalatmaması halk arasında memnuniyetsizliğe sebep olmuştur[1236]. Nitekim Sultan Melikşah'ın Karahanlılara karşı düzenlemiş olduğu seferde Semerkand ve Özkend'e gittiği sırada halka ziyafet vermemiş ve yağma yaptırmamış olması Maveraünnehir halkı ve Çiğiller arasında huzursuzluğa sebep olmuştur[1237].

Toy, Osmanlılara kadar bütün Türk devletlerinde dikkatle uygulanan vazgeçilmez bir müessese olmuş, İran devlet anlayışının egemen olduğu coğrafyalarda ve zaman diliminde ise daha ziyade sembolik bir mana taşımaya başlamış ancak Orta Asya'da ehemmiyetini her daim devam ettirmiştir[1238].

Bütün millî töre ve gelenekler gibi toy ve yağma de Oğuz Han ile veziri Irkıl Hoca'ya atfolmuş bir anane olmuştur. Nitekim Oğuz Han, dünyayı fethettikten sonra

---

[1230] Adanır, a. g. e., s. 202.
[1231] Merçil, a. g. e., s. 10.
[1232] Turan, a. g. e., s. 12, 123, 125; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 121; Taneri, a. g. e., s. 240.
[1233] Ögel, a. g. e., s. 120.
[1234] Adanır, a. g. e., s. 203.
[1235] Özbilgen, a. g. e., s. 525; Adanır, a. g. e., s. 213.
[1236] Merçil, a. g. e., s. 10.
[1237] İnalcık, **Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve Adâlet**, s. 28; Taneri, a. g. e., s. 67; Balcı, a. g. e., s. 178; Turan, a. g. e., s. 125; Merçil, a. g. e., s. 11.
[1238] İnalcık, **Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet**, s. 29; İnalcık, **Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve Adâlet**, s. 28.

muhteşem bir altın otağ kurdurarak büyük bir toy düzenlemiş, bu toyda halka ve beylere ziyafet vermiştir[1239].

Düğün ve sünnet şölenleri de birer toy sayılmakta olup[1240] Türk beyleri sünnet ve düğün şölenleri de dâhil olmak üzere tüm geleneksel şölenlerde fakir fukarayı doyurup, giydirmişler ve mallarının yağmalanmasına göz yummuşlardır. Dede Korkut masalları, bunun sayısız örnekleri ile doludur[1241]. Dede Korkut'ta Beylerbeyi Salur Kazan'ın her yıl bir defa ordasına geldiklerinde onlar için büyük bir toy verdiği, bu toyda yenilip içildikten sonra Kazan'ın, hatunun elinden tutarak dışarı çıktığı sonrasında davetlilerin, toyun verildiği yerdeki bütün eşyayı yağmaladıkları belirtilir[1242].

Düğün aşı ve açları doyurma anlayışı bütün Türklerde müşterek bir inanç olmuştur. Düğünlerde görülen düğün yağması Dede Korkut ile birlikte Orta Asya Türklerinde de görülmüş, bu geleneğin izlerine Anadolu'da da rast gelinmiştir[1243]. Bu minvalde Kâşgarlı Mahmud, hanların bayram ve düğünlerde otuz arşın yükseklikte minare gibi sofra kurdurtup yağmalattıklarını belirtmiştir[1244]. Tuğrul Bey'in, halifenin kızı ile olan nikâhı için verilen ziyafet sonrası Türk âdeti gereğince altın sofra takımının yağma edilmesi[1245] de sultan düğünlerinde gerçekleştirilen han-ı yağmaya bir başka örnek teşkil eder. Aynı gelenek, Büyük Selçukluların ardından Anadolu Selçuklularında ve Osmanlılarda da devam ettirilmiştir[1246].

Osmanlılarda şehzâdelerin sünnet düğünleri için gerçekleştirilen ziyafetler bir toy biçiminde yapılmıştır. Bu ziyafetlerde davetliler ve halk mevkilerine göre kendilerine ayrılmış yerlere oturur, yemeğin bitiminde ise sofra üzerindeki eşyaları yağmalarlardı. Bu düğünlerde sünnet şöleni için hediyeleri ile birlikte padişahın arzına

---

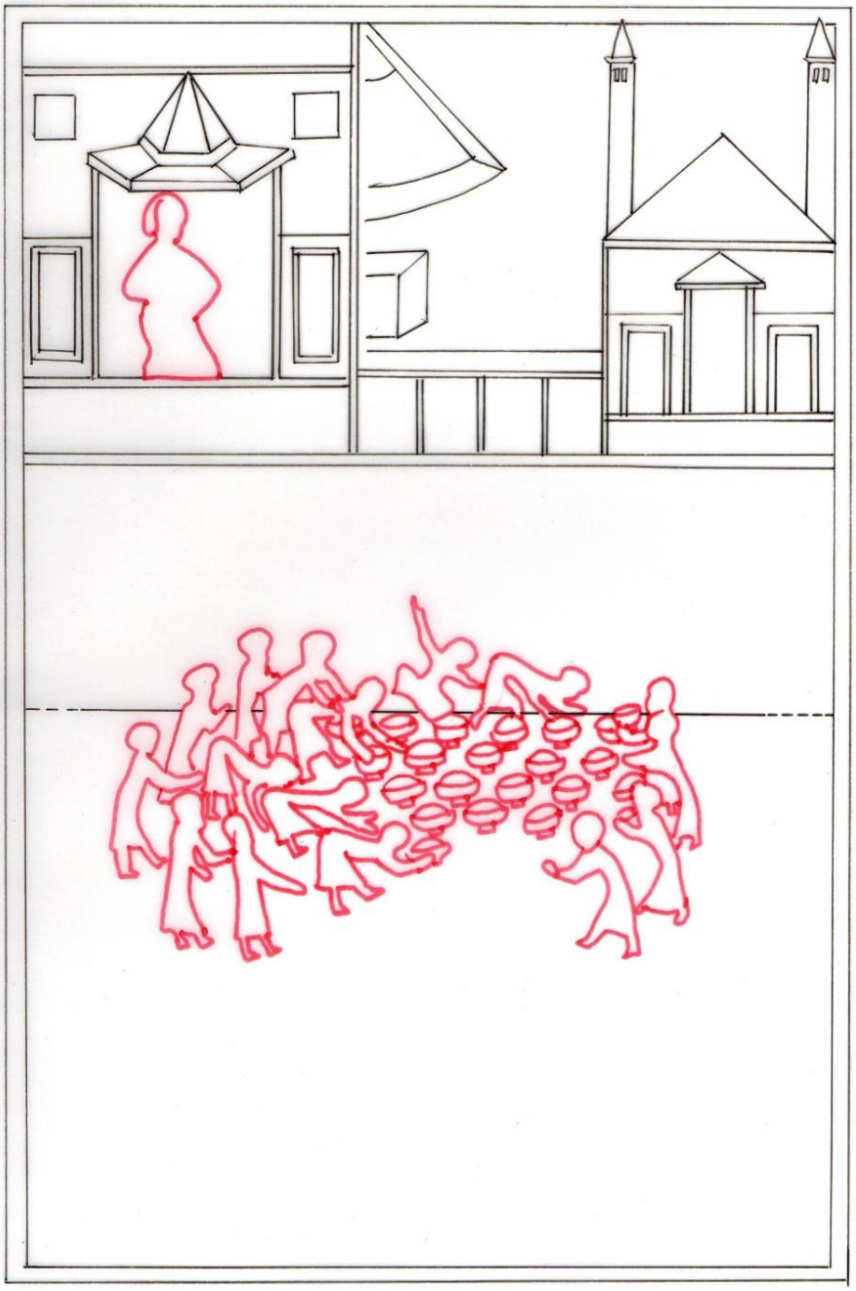
[1239] Turan, a.g. e., s. 123.
[1240] Ögel, **Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişim Çağları**, s. 269.
[1241] Memiş, **Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Bazı Kesitler**, s. 22; Taneri, a. g. e., s. 66,67; Ögel, a. g. e., s. 269.
[1242] Taneri, a. g. e., s. 66; Niyazi, **Türk Devlet Felsefesi**, s. 190, 191.
[1243] Ögel, a. g. e., s. 269.
[1244] Turan, a.g. e., s. 125; Adanır, a. g. e., s. 202, 213.
[1245] Taneri, a. g. e., s. 66; Merçil, a. g. e., s. 10.
[1246] Memiş, a. g. e., s. 22.

gelen devlet erkânı ve ricali sultanla birlikte yemeklerini yer, halk ziyafet sofraları civarına geldiğinde padişahın uygun gördüğü bir zamanda yağma başlatılırdı[1247].

Ziya Gökalp'e göre yağma ziyafeti bir tür toplumsal sözleşme yerine geçmekte idi. Yağma yapan kişi daha savurganca bir ziyafetle karşılık veremeyeceği için ziyafeti veren kişiye isteyerek boyun eğmiş oluyordu[1248]. Yağma esnasında sultanın yemeğini yemiş olmak aynı zamanda sultana olan sadakatin de bir göstergesi idi[1249]. Kısaca halka açık olarak tertiplenen sultan sofraları ve bu ziyafetlerin ardından gerçekleştirilen yağmalama sultanın halkı doyurma vazifesinin bir tezahürüydü. Tüm bu bilgiler eşliğinde minyatüre bakıldığında, resmedilmiş olan çanak yağmasının iktidar vurgusu yapan bir unsur olduğu görülür. Bu yağma, sultanın halkının karnına doyurma vazifesinin temsilidir. Nitekim eserin 119a ve 120b'de yer alan metininde sultanın kurdurmuş olduğu bu sofraların zenginliğine ve havâs ve âvâm'ın bu sofralarda bolca yiyerek karınlarını doyurduklarına dair defaten yapılan vurgu sultanın bahsi edilen bu görevine gönderme yapar.

Yağmanın sultana olan bağlılığı, sadakati ve boyun eğişi ifade ediyor olması, mevcut minyatürde yağma üzerinden yol alan iktidar vurgusunu çifte katlar. Ast-üst, veren el-alan el ilişkisi içerisinde vuku bulan bu törende bu ikili ilişki kompozisyon kurgusu ile de desteklenir. Nitekim k sultanın tüm sahneye ve çanak yağmasına egemen olacak şekilde yukarıda konumlandırılmış olması bu ikili ilişkiyi gözler önüne serer (bkz. Ç. 104). Veren el yukarıdaki konumuyla egemen bir güç olarak kompozisyondaki yerini alırken, alan el i sultana (iktidara) olan sadakatini ve boyun eğişini vurgulayacak şekilde padişahın hemen altında konumlandırılmıştır.

[1247] Özbilgen, a. g. e., s. 525.
[1248] Adanır, a. g. e., s. 207.
[1249] Faroqhi, **Osmanlılar Kültürel Tarih**, s. 273.

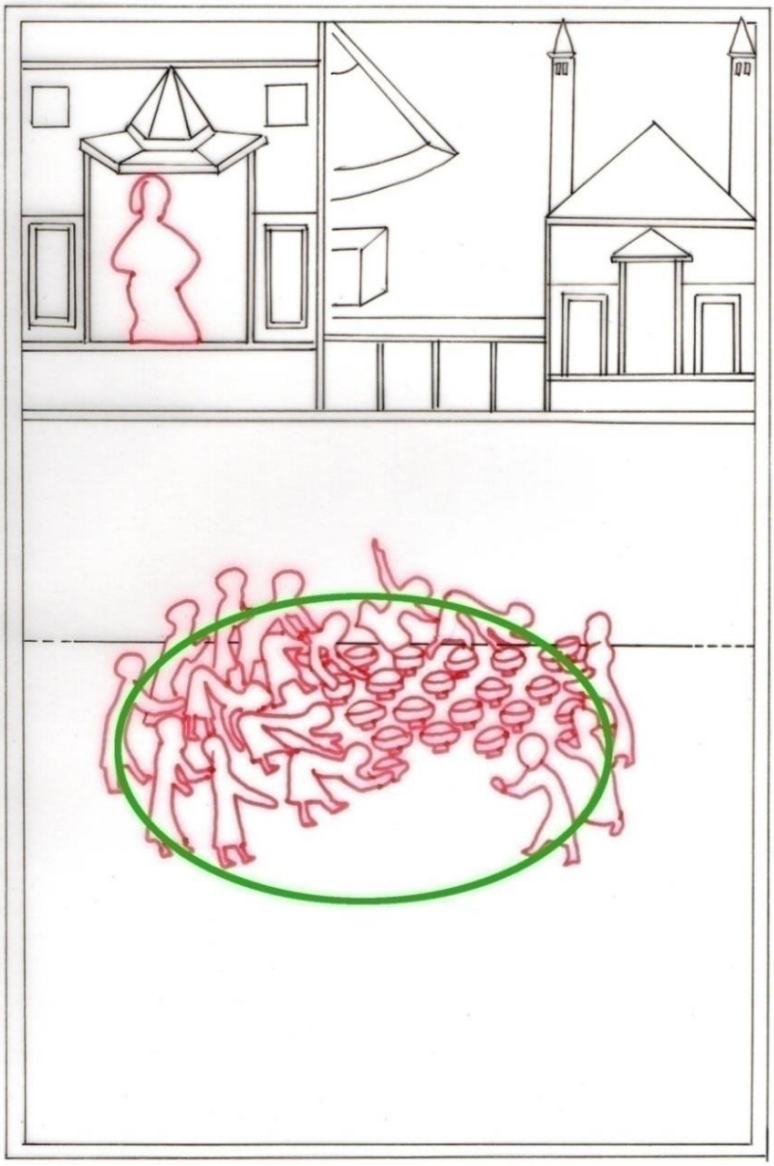


Çizim 104

Yağmanın dairesel bir düzende gerçekleştirilmiş olması da iktidar vurgusu açısından anlamlı bir hareket gibi görünmektedir (bkz. Ç. 105). Bilindiği üzere Osmanlı Sarayı tarafından tertiplenen şölenlerde yemekler genellikle yuvarlak şekle sahip bir sininin üzerinde yenilirdi[1250]. Bu bilgi eşliğinde minyatüre bakıldığında

[1250] Faroqhi , a. g. e., s. 286

sahnede yer alan çanak yağmasının dairesel şekilde resmedilmiş olmasının sultan sofrasına yapılan bir gönderme olduğu düşünülmektedir.



Çizim 105

Sultanın kurdurduğu bu sofralar sahip olduğu dairesellik ile adeta birer gök sofralarıdır. Nitekim eserin 119a'daki metninde yer alan "her gün kâh-ı felek iştibahdan arsa-ı çeşn-gâhda derâhim ve dînâr bârân-ı bahâr ve ezhâr-ı eşcâr gibi nisâr olunup tavâyif-i ümem behre-mend olmuşlardı" şeklindeki ibare sultanın bulunduğu

şahnişini gökyüzü köşküne benzetmesi itibarıyla kendisinin göksel yanına işaret eder. Aynı zamanda bir halife olan sultanın sahip olduğu bu vasıf ile yersel ve göksel unsurları bünyesinde birleştiren bir unsur olduğu[1251], daire formunun gökyüzünü sembolize eden bir geometrik şekil olduğu bilgisi ile birlikte düşünüldüğünde anlamlı bir birliktelik oluşturur. Bu durum minyatürdeki dairesel formlu sultan sofrasının bir gök sofrası olabileceği tespitini anlamlı bir zemine oturtur. Yağmanın dairesel düzende resmedilmiş olması göksel nitelikli sultan sofrasına ve yağmanın göksel tarafına atıf yapıyor gibi görünmektedir.

Dikkat edilecek olursa dairesel düzendeki yağma, dikdörtgen planlı bir zemin üzerinde gerçekleşmektedir. Yerin, dikdörtgen ve kareyle göğün ise daireyle temsil edildiği göz önünde bulundurulduğunda bu durum minyatürde yeri ve göğü eklemleyen, ona işaret eden bir kurgunun varlığını düşündürtür. Bu kurgu yağma töreninin sultanla halk arasında gerçekleşen sembolik bir akitleşme olduğu ve bu yönüyle de yeri ve göğü eklemleyen bir eylem olduğu bilgisi ile birlikte anlamlı bir temele oturur.

120a'da sahnenin altında yer alan zurna ve koltuk davulu çalan figürlerden oluşan dört kişilik mehter takımı da bir iktidar vurgusu içerir. Zira Türklerin saraylarda ve ordularda çaldığı musiki ve dolayısı ile mehter takımı cesareti ve neşeyi arttıran bir unsur[1252] olduğu gibi mehterhane asırlarca Türklerin cihan hâkimiyeti ve İslâm cihadı uğrunda ilâhî aşklarını ve kahramanlıklarını yükseltmiş, zafer şarkılarını okumuş, imparatorluğun azameti, ihtişam ve derin imanını ses ve aletle ifade etmiş bir oluşumdur[1253]. Mehter takımı bir hükümdarlık alameti[1254] olup hâkimiyeti ve devleti sembolize eder[1255]. Bunun yanında mehter takımını oluşturan enstrümanlardan olan

[1251] Sultanın yeri ve göğü birleştiren bir vasfa sahip oluşu aynı eserin vr. 25b-26a'da yer alan cülûs sahnesinin vr. 26a'daki sayfasının sol üst köşesinde yer alan metin kısmında da işaret edilen bir husus olmuştur. Konuya dair ayrıntılı bilgi aynı eserin vr. 25b-26a'daki minyatürünün analizinin yapıldığı bölümde ele alınmıştır.

[1252] Turan, **Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi**, s. 261; Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 181.

[1253] Turan, a.g. e., s. 261.

[1254] Merçil, **Selçuklular'da Hükümdarlık Alâmetleri**, s. 110, 122; Özbilgen, a. g. e., s. 269.

[1255] Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, s. 25.

davul ve zurna da[1256] birer egemenlik, bağımsızlık, hükümdarlık ve hâkimiyet sembolleridirler[1257]. Öyle ise sahnede yer alan zurna ve koltuk davulu çalan figürler bu sünnet şöleninin neşe ve coşkusunu yansıtan bir göreve sahip oldukları gibi bu enstrümanlar bir hükümdarlık ve hâkimiyet sembolü olmaları ile de sünnet düğününün sultanî bir şölen oluşunun altını çizer.

120a'da seyir terasında yer alan sultanın solunda yer alan üç şehzâdenin kavuklarının üzerindeki siyah püskül şeklindeki sorguç da iktidar unsurlarından biridir.

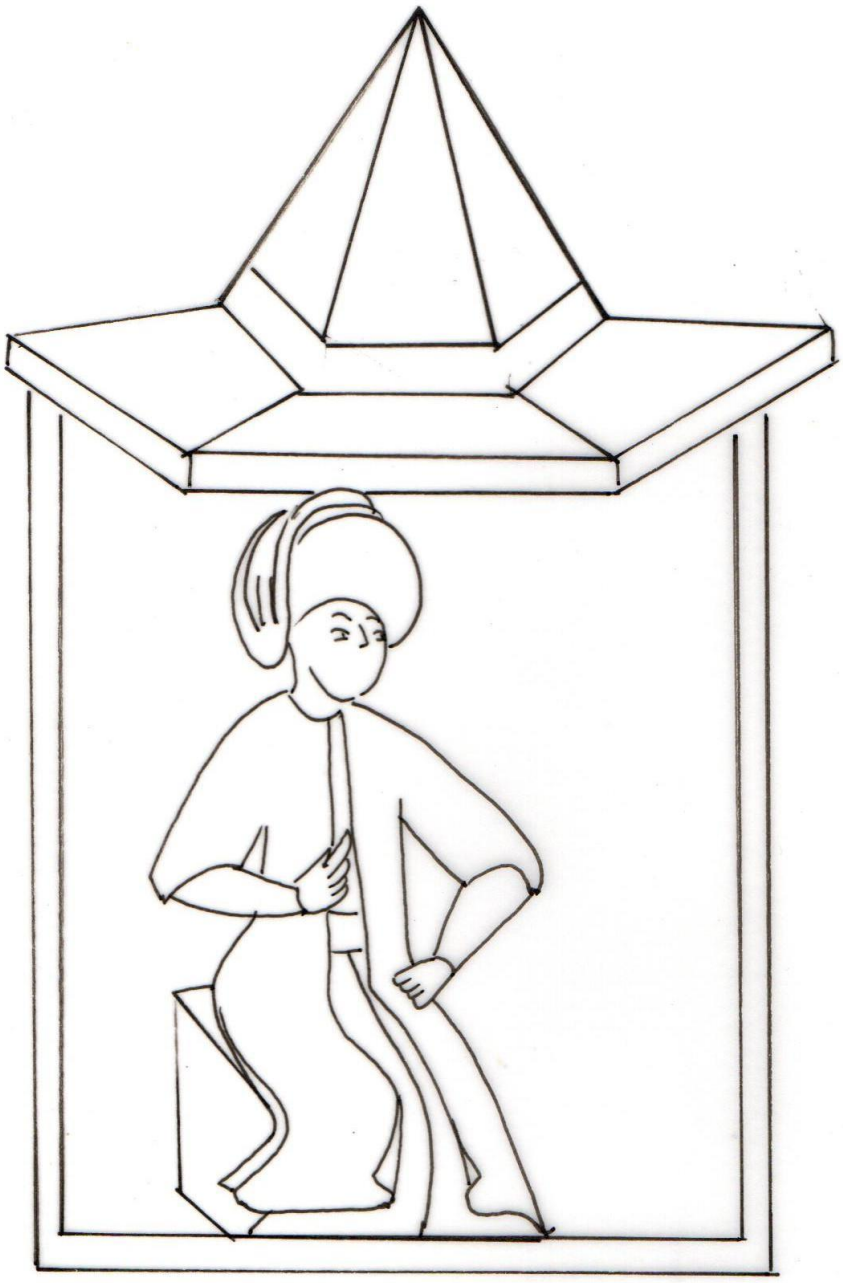
119b'de sünnet şöleni için İbrahim Paşa Sarayı'na giden devlet erkânına ait atların kuyruklarının düğümlü olması da aynı bağlamda değerlendirilebilecek bir harekettir. Zira Türklerde kuyruğu düğümlü at, savaş ve yiğitlik sembolüdür. Bu durumda devlet erkânının, devlete ait bir törene kuyruğu düğümlü at ile katılıp geçit oluşturmaları mevcut törenin sultani tarafına atıf yapan bir hareket gibi görünmektedir.

Padişah Figürü:

At Meydanı'nda gerçekleştirilen çanak yağmasının resmedildiği 120a'da sayfanın sol üst köşesine konumlandırılmış olan padişah, İbrahim Paşa Sarayı'nın At Meydanı'na bakan seyirlik terasında, altın bir taburede, Avrupalı hükümdarlara özgü bir biçimde oturarak resmedilmiştir (bkz. Ç. 106). Padişahın başında üzerinde siyah püsküllü sorgucun olduğu beyaz mücevveze bir sarık bulunur. Mücevvezenin Osmanlı padişahlarının resmî merasimleri sırasında kullandıkları bir sarık türü olduğu ve padişahların bu merasimler sırasında sarıklarına bir, iki, kimi zaman ise üç sorguç taktıkları göz önünde bulundurulduğunda bu minyatürde nakkaşın sultanı gerçekçi ve belgeleyici bir anlayışla resmetmiş olduğu fark edilir. Padişah belinde altın bir kemerin olduğu, altın desenli turuncu renkli uzun kollu bir entari, bu entarinin üzerine ise altın desenli beyaz renkli kısa kollu bir kaftan giyer.

[1256] Çaycı, a. g. e., s. 165; Merçil, a. g. e., s. 125; Niyazi, a. g. e., s. 83; Özbilgen, a. g. e., s. 269; Cemal Karabaşoğlu, "Osmanlı Dönemi Türk Müziğinde Eğitim Kurumları ve Müzikal Aktarım", **Osmanlı'da Mimari, Sanat ve Yemek Kültürü**, Mahya, İstanbul 2018, s. 292.

[1257] Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, s. 258; Merçil, a. g. e., s. 110; Çaycı, a. g. e., s. 179; Göher Vural, a. g. e., s. 78.

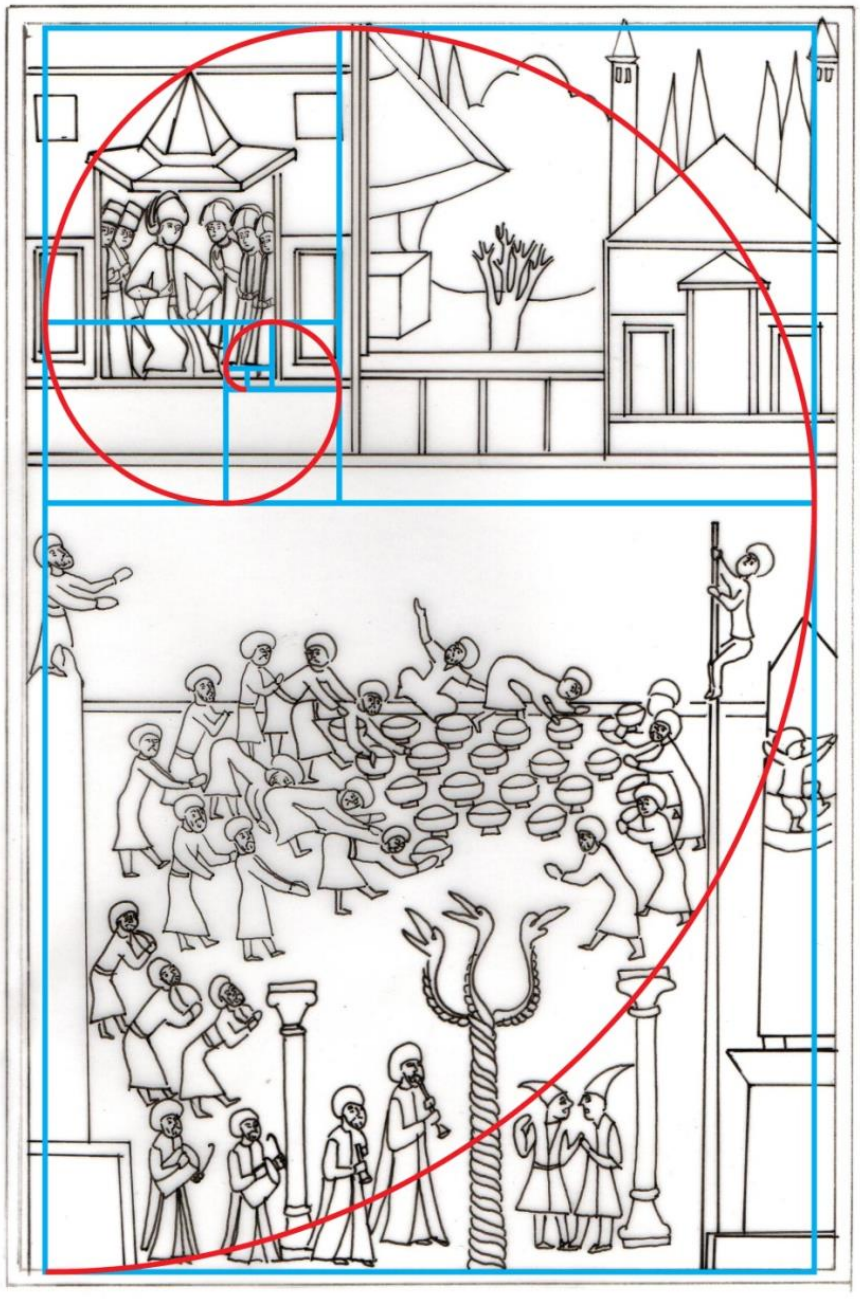


Çizim 106

Padişahın ve onun hemen sol yanında (kompozisyona göre sağda) yer alan şehzâdenin sahip oldukları el ve kol jestleri, bu iki figürün birbirine dönük bakışları sultan ve şehzadenin bir sohbet halinde olduğunu düşündürtür.

Dörtte üç profilden son derece ifadesiz portre ile resmedilmiş olan padişah bıyıksız ve sakalsız çehresi ile genç bir portre özelliği gösterir.

Padişah kompozisyonda altın orana denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 107).



Çizim 107

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

İncelenen minyatürde padişah figürü üzerinden yol alan iktidar vurgusu öncelikli olarak padişahın kompozisyon içerisindeki konumu üzerinden yol alır. Zira padişah gerek çift sayfa halindeki kompozisyonda gerekse tek sayfa kompozisyonda tüm sahneye hâkim olacak şekilde sahnenin sol üst köşesinde yer alır (bkz. Ç. 89, Ç.104). Sultanın kompozisyon içerisindeki bu egemen konumu tebaa ile olan ast-üst ilişkisine, veren el olma pozisyonuna atıf yaparak onun bir sultan olarak yüksek pozisyonuna işaret ederek iktidarın gücüne işaret eder. Nitekim sultanın bu yüksek konumu ve veren el oluşu eserin mevcut minyatürü anlatan 119a'daki metninde de bir karşılık bulur. Bu metinde geçen "her gün kâh-ı felek iştibahdan arsa-ı çeşn-gâhda derâhim ve dînâr bârân-ı bahâr ve ezhâr-ı eşcâr gibi nisâr olunup tavâyif-i ümem behremend olmuşlardı" şeklindeki ibarede sultanın halka altın saçtığı yer olan şahnişinin "kâh-ı felek", "gökyüzünün köşkü" olarak nitelendirilmesi, sultanın bulunduğu yüksek konuma, bulunduğu bu konumdan meydandaki ziyaretçilere dirhem ve dinar saçması ise onun veren el oluşuna işaret eder. Padişahın veren el oluşu şölenin anlatıldığı 119b ve 120a'da yer alan metninde sultanın halk ve devletin ileri gelenleri için kurdurtmuş olduğu zengin sofralara defaten yapılan vurgu ile de açık bir şekilde kendini gösterir.

Padişahın bulunduğu bu yüksek konumda, adeta ayrı bir çerçeve oluşturacak şekilde konik çatılı seyirlik teras içerisinde resmedilmiş olması onun ayrıcalıklı konumuna atıf yapar gibi görünmektedir. Sultanın konik bir çatı altında resmedilmiş olması, padişahların bir kubbe altında resmedildikleri geleneksel ikonografiyi anımsatır[1258].

[1258] Bu ikonografinin içerdiği iktidar vurgusu için bkz. Zaliha Erdoğan Peçe, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portrelerinde Görülen Kozmik Kurgu ve İktidarı Taltif Edici Unsurlar, Levnî'nin Bu Kalıba Getirmiş Olduğu Yenilikler", **Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi**, Geleneksel Sanatlar Derneği, İstanbul, Temmuz-Eylül 2020, sa. 2, s. 79-93; Zaliha Peçe, "Nakkaş Osman ve Levnî'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması", Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 2015.

Padişahın sahip olduğu ifadesiz portre de bir iktidar vurgusu içerir. Zira bu portre, sultanı tüm eksiklerden münezzeh ideal bir hükümdar imgesine dönüştürerek onu erişilmez kılması hasebi ile bu vurguyu pekiştirir.

Sultanın üzerine giymiş olduğu kıyafetler de iktidar bağlamında ele alınması gereken unsurlar arasındadır. Padişahın mücevveze sarığı üzerinde yer alan siyah püsküllü sorguç, beline takmış olduğu altın kemer de bir hâkimiyet ve hükümdarlık sembolüdür. Sultanın üzerine giymiş olduğu entari ve kaftanın hükümdarlara özgü bol tezyinatlı ve altın işlemeli olması da iktidara işaret etmesi açısından anlamlı bir harekettir.

Kaftanın beyaz renkli oluşu aynı paralelde bir vurgu içerir. Zira beyaz renk Türklerde arılık, yücelik, birlik, adalet ve güce işaret eden bir sembolüdür. Beyaz aynı zamanda devletin adalet ve gücünü simgeler ve devlet büyüklerinin ve rütbenin simgesidir. Beyaz hükümdarlık sembolüdür ve soyluluğu ifade eder. Bu bağlamda beyaz renkli giyinmek de çoğunlukla hakanlara mahsus bir durumdur.

Dikkat edilecek olursa minyatürde beyaz renkli giyimi olan tek kişi sultanın kendisidir. Onun kompozisyonda tüm sahneye hâkim olacak şekildeki yüksek konumu, tüm sahnede beyaz giyimli tek kişi olması ile birlikte düşünüldüğünde kendisini ayrıcalıklı bir konuma oturtarak iktidarı taltif eder. Nakkaş yapmış olduğu bu ikili hareket ile izleyicinin bakışlarını sultana yönlendirmek sureti ile mevcut vurguyu açığa çıkarır.

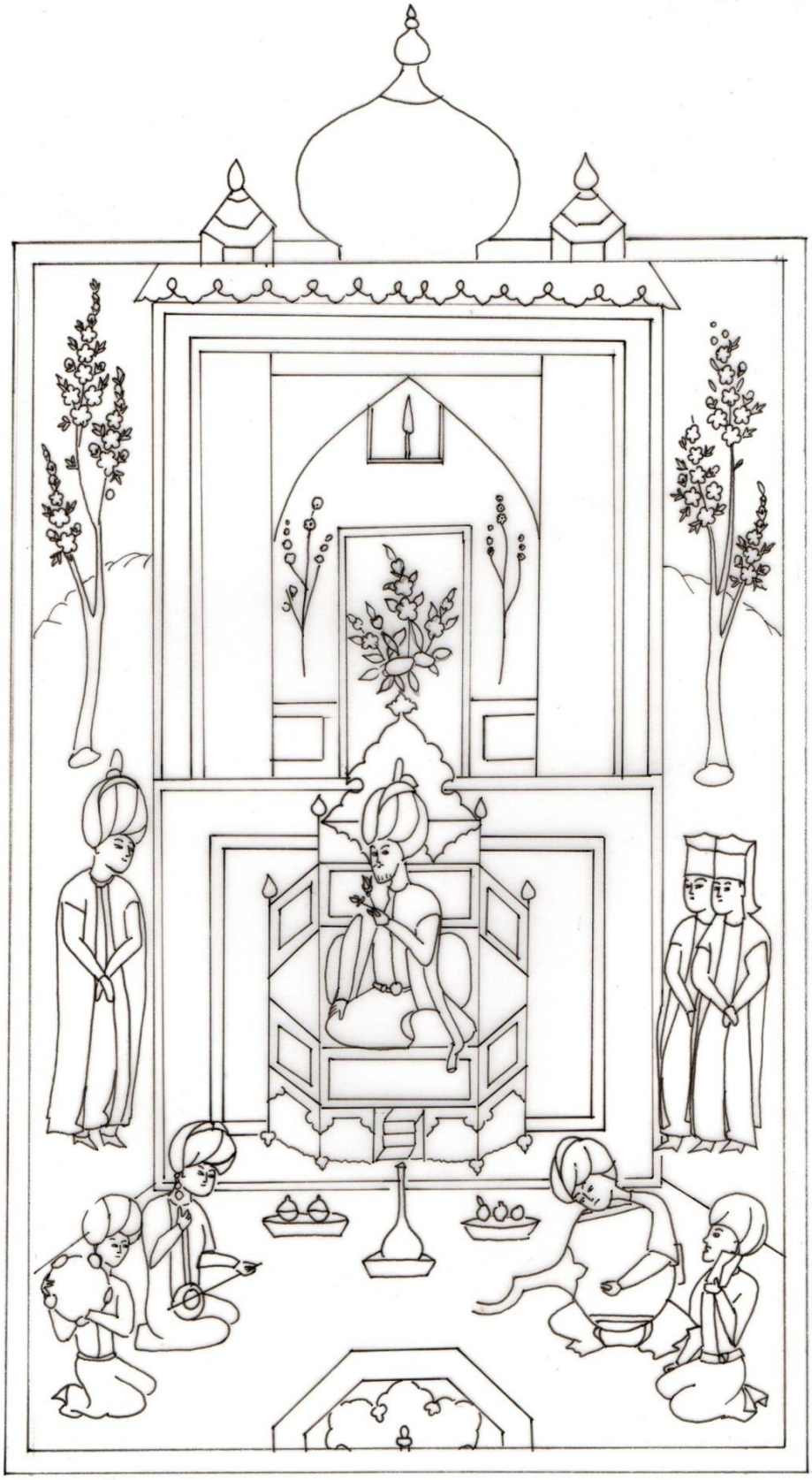
Tüm sahnede beyaz renk sadece figürlerin başlıklarında ve sultanın sarık ve kaftanında kullanılmıştır. Beyaz renk, lekesellik olarak en çok sultan figüründe kullanılırken, bu renk daha küçük bir leke olarak tebaanın başlıklarında kullanılmıştır. Aynı renk üzerinden oluşturulmaya çalışılan bu leke dengesi nakkaşın bir oyunu gibi görünmektedir. Zira nakkaş yapmış olduğu bu renksel leke zinciri ile tebaayı sadık oldukları sultana adeta bir renk zinciri üzerinden bağlayarak ast-üst ilişkisi temelinde bir iktidar zinciri oluşturur.

Padişah figürünün kompozisyon içerisinde altın orana göre yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 107)

2. 2. 5. Meclis Sahneleri

Kanuni'nin yer aldığı meclis sahneleri 3 adet olup bu minyatürlerin tamamı *Süleymannâme* içerisinde yer alır. Eserin 71a, 321b ve 412a varaklarında yer alan bu sahnelerden tez kapsamında vr. 321b'nin analizi yapılmıştır.

Resim 49: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 321b.



Çizim 108

Eser Adı: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517)

Vr. No: 321b

Tarih: 1558

Nakkaş: Nakkaş C

Ölçüler: 23×17,5 cm.

Konu: Kanunî Sultan Süleyman'ın sarayda tertip ettiği müzikli eğlence.

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Tek sayfa halinde dikey olarak tasarlanmış olan minyatürde sultanın tertip ettiği meclis yeşillikli alan içerisine yerleştirilmiş bir köşkte tasvir edilmiştir (bkz. R.49, Ç. 108). Köşkün saçakları üzerinde tam ortada geometrik desen ile tezyin edilmiş büyük mavi renkli bir soğan kubbe yer alır. Bu kubbenin hemen altına denk gelecek sahada bir yazı bandı bulunur. Beyaz mürekkep ve nesta'lik hat ile Frarsça olarak yazılmış bu metinde:

"Saltanat tahtında mutlulukla otur. Âmin. Ki bu kasrın varlığı senin sayendedir" anlamında bir ibare yer alır.

Kubbenin iki yanında biri sağda, diğeri solda olmak üzere sivri külâhlı, konik çatılı iki küçük kule bulunur. Bu köşk, yeşil bir alan içerisine konumlandırılmış olması, dikey kurgusu, kesit şeklindeki görünümü, geometrik desenli mavi soğan kubbesi, dikdörtgen pencereli, sivri kemerli yapısı ve fıskiyeli havuzu ile *Süleymannâme* 260a'da İbrahim Paşa'nın Topkapı Sarayı üçüncü avlusunda kabul edildiği köşke çok benzer. Bu durum 321b'de resmedilen eğlencenin Topkapı Sarayı üçüncü avlusunda yer alan bir köşkte gerçekleştirilmiş olabileceğini düşündürtür. Nitekim Zeynep Tarım Ertuğ'un Osmanlı padişahlarının düzenlemiş oldukları bu eğlencelerin Topkapı Sarayı'nda genellikle bahçedeki köşklerden birisinde yapıldığını belirtmesi[1259], Halil İnalcık'ın bu sazlı sözlü işret meclislerinin seçkin mekânlarının saray bahçeleri ve

[1259] Tarım Ertuğ, "Onaltıncı Yüzyılda Osmanlı Sarayı'nda Eğlence ve Meclis", Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, y. y. y., 2007, c. IV, sa. 1, s. 5.

köşkleri olduğuna dair verdiği bilgiler[1260] yukarıda yapılan tespiti teyit eder mahiyettedir. Nitekim minyatürde padişahın gerçekleştirdiği müzikli eğlence yukarıda verilmiş olan bilgilerle bir paralellik içerecek şekilde bahçeyi çağrıştıran yeşillikli bir alanda bulunan bir köşkte gerçekleştirilmiştir.

Köşkün yeşillikli bir açık alan içerisinde resmedilmiş olması oldukça manidardır. Zira bu alan, yeşil zemini, üzerinde yer alan çiçekli bahar dalları ve renkli çiçekleri ile sahneye adeta bir bahar coşkusu katar. Çiçeklerle oluşturulmaya çalışılan bahar havası, köşkün padişahın arka kısmına denk gelen kemerli mimarî öğenin zemininde yer alan bahar dalları ve çiçek unsurları ile de devam ettirilmiş olduğu görülür.

Dış mekânda ve köşkün duvarları üzerinde yer alan çiçek ve doğa unsurları üzerinden oluşturulmaya çalışılan bahar havası, sahnenin neşe ve coşkusunu yansıtma arzusu olabileceği gibi belgeleyici bir yan da içeriyor gibi görünmektedir. Zira kaynaklarda bu meclislerin bahar vakitlerinde bahçelerde gerçekleştirildiği bilgisi verilmektedir. Revânî (1457?-1524), Yavuz Sultan Selim'e (sal. 1512-1520) sunduğu *İşretnâme*'sinde de bu eğlence toplantılarının mutlaka baharda, çoğu kez Nevrûz'da bir cennet bahçesinde, hava soğuk ise bir köşkte gerçekleştirilmiş olduğunu belirtir. Kaynaklarda çiçeklerle adeta cennet bahçesine dönen bu mekânlarda havuzun da bulunduğu bilgisi verilir[1261]. Nitekim *Süleymannâme*'nin 322a'da yer alan metninde bu meclis sahnesin bir bahar ayında gerçekleştirilmiş olduğuna dair ibareler yer alır. Görüldüğü üzere meclis konulu bu minyatürdeki mekân kurgusu kaynakları ve eserin metnini teyit edecek şekilde bahar havasını yansıtan bir açık alan ve aynı havayı devam ettiren havuzlu bir köşk içerisinde resmedilmiştir.

Kompozisyonun genelinde oluşturulmaya çalışılan bahar havası eğlence meclislerinin resmedildiği minyatürlerde sıklıkla görülen bir durumdur. Bu sahnelerde yer alan altın tahtında oturan sultan, içecek servisi yapan sakiler, altından kaplar içerisindeki meyve ve içecekler, fıskiyeli havuzlar, ırmak ve çiçek gibi doğa unsurlarının her biri Kur'an'da bahsi geçen cennet tasvirlerindeki öğelerdir. Bu durum, barındırdığı cennet unsurları ile birlikte bahar coşkusu havasında tasvir edilen eğlence

[1260] İnalcık, **Has-Bağçede'Ayş u Tarab: Nedîmler Şâîrler Mutrîbler**, s. 281.
[1261] A. e., s. 233, 281, 283.

sahnelerinin nakkaşın cennetin yeryüzündeki izdüşümünü tasvir etme arzusunun bir yansıması gibi görünmektedir. Nitekim *Süleymannâme*'nin 322a'da yer alan metninde Ârifî'nin, meclisin yer aldığı bahçeleri cennete, kasırları huriye benzetmiş olması, havuzların içerisinin Kevser suları ile dolu olduğunu belirtmesi bu tespitin metindeki karşılığını gözler önüne serer. Mevcut minyatürde de yeşillikli açık alan, bahar dalları, çiçekler, fıskiyeli havuz, meyve ve içecek dolu altın kaplar, altın tahtında oturan sultan ve mutrip heyeti ile birlikte adeta cennetin görsel bir tasviri yapılmıştır.

Kompozisyonun orta ekseni üzerinde bulunan köşk, nakkaşın bakışı şaşırtmaya yönelik yapmış olduğu hamleler ile birlikte sahne içerisinde adeta bir illüzyon unsuru olarak yer almıştır. Kapladığı alan ile sahnede baskın bir unsur olarak yer alan dikey dikdörtgen köşkün sahip olduğu dikey uzunluk ilk bakışta seyirci tarafından köşkün yüksekliği olarak algılanır. Ancak bu durum nakkaş tarafından ustaca kurgulanmış bir illüzyondur. Zira dikkatlice bakıldığında bu dikine dikdörtgen alanın yekpare bir alan olmayıp iki ayrı mekânsal alana denk düşen alt alta konumlanmış iki ayrı dikdörtgen alandan müteşekkil olduğu fark edilir. Bu dikdörtgen alanlardan üstteki köşkün yüksekliği iken onun altındaki köşkün zemini olacak şekilde tasarlanmıştır. Köşkün kaplamış olduğu dikine dikdörtgen alanın ilk bakışta yekpare bir blokmuş gibi algılanışı, sultanın tahtının köşkün kapladığı alanın hemen alt sınırına konumlandırılmış olması ve köşkün yüksekliğinin kesit halinde gösterilirken, zemininin kuş bakışı olarak tasvir edilmesi sayesinde başarılmıştır.

Köşk üzerinden gerçekleştirilen illüzyon, köşkün sivri kemerli mimarî unsurunun bulunduğu alanda izleyicinin bakışının şaşırtılması yolu ile de devam ettirilmiştir. Zira nakkaşın bu alanda ustalıkla inşa etmiş olduğu mekân kurgusu mevcut alanın iki ayrı mekân kurgusu üzerinden okunmasına olanak sağlar. Nakkaş bahsedilen alanda üst üste binmiş iki ayrı mekân olasılığını tek bir karede birbirine teğellemiştir.

Bu okumalardan ilki mevcut alanın geometrik desenli korkulukları olan sivri kemerli bir balkon olabileceğidir. İzleyicinin bakışlar bu minvalde örgütlendiğinde beyaz renkli zemin üzerinde yer alan ağaçların bu balkonun dışarıya açılan pastoral manzarası olduğu, alanın altında yer alan geometrik desenli yatay şeridin ise balkonun korkulukları olarak inşa edildiği görülür.

Bahsi edilen alan ile ilgili yapılabilecek bir ikinci mekân okuması ise bu alanın, önünde havuzlu bir avlusu olan, sivri kemerli bir niş, bir eyvan olabileceğidir. Sahneye bu şekildeki bir okuma ile bir kez daha bakıldığında sivri kemerli nişin tam orta aksı üzerinde, padişahın hemen başının üzerine denk gelecek şekilde yerleştirilmiş bir dikdörtgen pencerenin varlığı göze çarpar. Bu dikdörtgen alanda yeşil zemin üzerine yerleştirilmiş pastoral unsurlar, mevcut pencerenin bir açık alana, bir bahçeye açıldığını hissettirir. Pencerenin hemen üst kısmında, üzerinde servi ağacı motifinin yer aldığı bir revzen pencerenin varlığı göze çarpar. Görüldüğü üzere nakkaş bu alanda sanatlı bir illüzyon oyunu tertip ederek izleyicinin bakışlarını ve düşüncelerini ikili bir hareketle dinamize etmeye çalışmış ve bunu da ustalıkla başarmıştır.

Üzerinde tahtın olduğu dikdörtgen alan daha öncede belirtilmiş olduğu gibi köşkün kuş bakışı olarak resmedilmiş zemin kısmıdır. Bu alanın tamamı bir halı görünümünde resmedilmiştir. Bu durum padişahların tahtlarının altlarına değerli halıların serilmesi gerçeğini yansıtır mahiyettedir. Nitekim padişahların resmedildiği sahnelerde taht unsuru çoğunlukla altına serilmiş bir halı ile birlikte resmedilmiştir. Bu ikili, geleneksel kalıbın bir parçası olarak pek çok kompozisyonda birlikte yer almıştır.

Sultanın altın tahtı, halı şeklinde tasarlanmış olan bu zeminin hemen orta kısmına yerleştirilmiştir. Dilimli, yarım şemse (taç) formlu yüksek arkalığa sahip olan sekizgen taht, altın ve yeşil renklerden müteşekkil olup geometrik desenler ile tezyin edilmiştir. Basamaklı olan bu tahtın bacaklarının arasında altın desenli kırmızı kumaştan yapılmış taht eteği bulunur. Sol elinde tuttuğu gonca gülü koklayan sultan Türk hükümdarlarına özgü bir oturuş biçimi olan bağdaş kurarak oturur.

Sultanın hemen sağında (kompozisyona göre solda) iki eli önünde bağlı saygı ile ayakta duran bir iç oğlan, solunda (kompozisyona göre sağda) ise yine iki elleri önlerinde bağlı olacak şekilde saygı ile ayakta duran iki has odalı yer alır.

Tahtın olduğu halı görünümlü zeminin hemen alt kısmında sekizgen formlu bir avlu göze çarpar[1262]. Tam ortasında sekizgen formlu fıskiyeli bir havuzun yer aldığı

[1262] Bu avlunun şekil olarak bir sekizgenin yarısı olduğu görülür. Avlunun ortasında yer alan havuzun da avlunun bu formu ile bir birliktelik oluşturacak şekilde yarım sekizgen olarak resmedildiği fark edilir.

sekizgen avlunun zemin tezyinatında altıgen birim hücrelerinin var olması bu alanda bir birliktelik, bir içiçelik oluşturur.

Sekizgen formlu havuzun etrafında, üç sazende ve bir hanendeden oluşan dört kişilik mutrip heyeti yer alır. Mutrip heyetinin padişah ile birlikte sekizgen formlu havuzun etrafında bir daire oluşturdukları görülür. Sultanı merkeze alan dairevî şema Osmanlı padişahlarının saray eğlencelerini gösteren meclis minyatürlerinde sıklıkla kullanılmış[1263] olup bu minyatürlerde de tıpkı incelenen minyatürde olduğu gibi sazende ve hanendeler sıklıkla bir havuz etrafında konumlandırılarak tasvir edilmişlerdir.

Sazendeler, Osmanlıların müzikli meclislerinde en çok sevilen müzik aletleri olan zilli def, rebap ve ud çalarken[1264] sağ alt köşedeki figürün ise elinde bir şiir kitabı tuttuğu görülür. Bu figür, şiir okuyan bir şair ya da şarkı söyleyen bir hanende olmalıdır[1265]. Zira 16. yüzyılda sadece padişah meclislerinde değil pek çok mecliste, şarkı söylenip, şiir okunup, hikâye söylenmesi bir gelenek halini almıştır[1266]. Bu meclislerde devrin ünlü musiki heyetleri, seçkin şair, edip ve sanatkârlar buluşur ve burada kendilerini padişaha gösterme imkânı yakalarlardı[1267].

Kompozisyonda diğer tüm eğlence sahnelerinde olduğu gibi padişahın tahtının hemen önünde zemine yerleştirilmiş altın tabaklar, kapaklı porselenden kaplar ve bu ikisinin hemen ortasında içecek şişesi ya da gülabdan olduğu düşünülen altın bir kap yer alır. Sağdaki altın tabağın içerisinde sırası ile ayva, nar ve narenciye (turunç)[1268] olduğu düşünülen üç meyve bulunur.

Bu kapların varlığı, mevcut sahnenin gerçekçilik ön planda tutularak resmedildiğinin kanıtıdır. Zira eğlence meclisleri tıpkı bu minyatürdeki gibi meyve ve yemişlerin yanında alkollü ve alkolsüz çeşitli içkilerin sunulup içildiği toplantılar[1269]

[1263] Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, s. 128; Tarım Ertuğ, a. g. m., s. 6; İnalcık, a. g. e., s. 276.
[1264] Tarım Ertuğ, a. g. m., s. 6.
[1265] *Süleymannâme*'nin vr. 321b ve vr. 322a'daki metninde verilen bilgilerden bu hanendelerin şarkı ve gazel söyledikleri anlaşılır.
[1266] Tarım Ertuğ, a. g. m., s. 6; İnalcık, a. g. e., s. 287.
[1267] İnalcık, a. g. e, s. 281.
[1268] Eserin vr. 321a'daki metninde bu mecliste yer alan meyveler arasında narenciyenin ismi sıkça zikredilmiştir. Nitekim sahnede narın hemen sağında yer alan meyve form ve renk olarak narenciyeye oldukça benzemektedir.
[1269] Tarım Ertuğ, a. g. e., s. 7.

olarak tertip edilmişler, çiçekler ve meyve dolu çanaklar bu meclislerin ayrılmaz parçaları olmuşlardır[1270]. Bu meclislerde meyve olarak çini kaplarda tanelenmiş nar, armut, ayva, kuru yemiş olarak ise badem tercih edilen ikramlar arasında yer almıştırr[1271]. Nitekim *Süleymannâme*'nin 322a ve 321a'da yer alan metninde bu meclis sahnesi, yukarıda verilen bilgileri teyit edecek şekilde içerisinde çeşit meyvelerin yer aldığı meyve dolu tabaklar, tanelenmiş narlar, çeşitli içecekler ve türlü türlü çiçeklerle birlikte zikredilmiştir.

Meclislerdeki bir diğer önemli ikram ise gül suyu olmuştur[1272]. Gül suları bu meclislerde üst kısmında serpme ağzı olan, armudî formlu gövdeye sahip dar ve uzun boyunlu gülabdan isimli özel şişelerde sunulmuştur. Tariflenen bu şişe mevcut minyatürde padişahın hemen altında yer alan altın şişeye oldukça benzemektedir. Bu bilgiler eşliğinde minyatüre bakıldığında bu altın şişenin bir içecek şişesi olabileceği gibi bir gülabdan da olabileceği fikri akla yatkın gelmektedir. Şişenin bir gülabdan olduğu düşünüldüğünde, elinde tuttuğu gül goncasını koklayan padişahın hemen altında bir gülabdan ile birlikte resmedilmesi bir anlam bütünlüğü oluşturur. Zira kimi zaman Allah'ın güzelliğini kimi zaman ise Hz. Muhammed'i simgeleyen bir çiçek olan gülün kokusu Hz. Muhammed'in terinin kokusuna benzetilmiştir[1273].

Bu kabın bir içecek şişesi olduğu düşünüldüğünde ise şişenin içerisindeki içeceğin bu tür ziyafetlerde sunulan bir gül şerbeti olabileceği ihtimali de akla gelmektedir. Bu durumda gülsuyu ve padişahın elinde tuttuğu gül arasındaki anlamsal birlikteliğin gül şerbeti ve gül ikilisi üzerinden de devam ettirilebileceği görülür[1274].

[1270] Nurhan Atasoy, **Hasbahçe**, Kitapyayınevi, İstanbul 2011, s. 123.

[1271] Tarım Ertuğ, a. g. m., s. 7.

[1272] A. y; Serkan Gedük, "Osmanlı Saray Kültüründe Buhur ve Gülsuyu Geleneği", Topkapı Sarayı **Müzesi Yıllık 6,** İstanbul, y. y., İstanbul 2013, s. 141; Işın, **Avcılıktan Gurmeliğe Yemeğin Kültürel Tarihi**, s. 161; R. Ruveyda Okumuş, "Osmanlı'dan Günümüze Isparta'da Gül Yetiştiriciliği", **Çiçek Kitabı**, Dergâh, İstanbul 2018, s. 386.

[1273] Gedük, a. g. m., s. 138, 140; Atasoy, a. g. m., s. 126; Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Kabalcı, İstanbul 2012, s. 149; Emma Clark, **İslam Medeniyetinde Bahçe Sanatı**, İstanbul, İnkılâb Yayınları, 2017, s. 161; Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesneler Açısından Bir Bakış", **Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan**, s. 170.

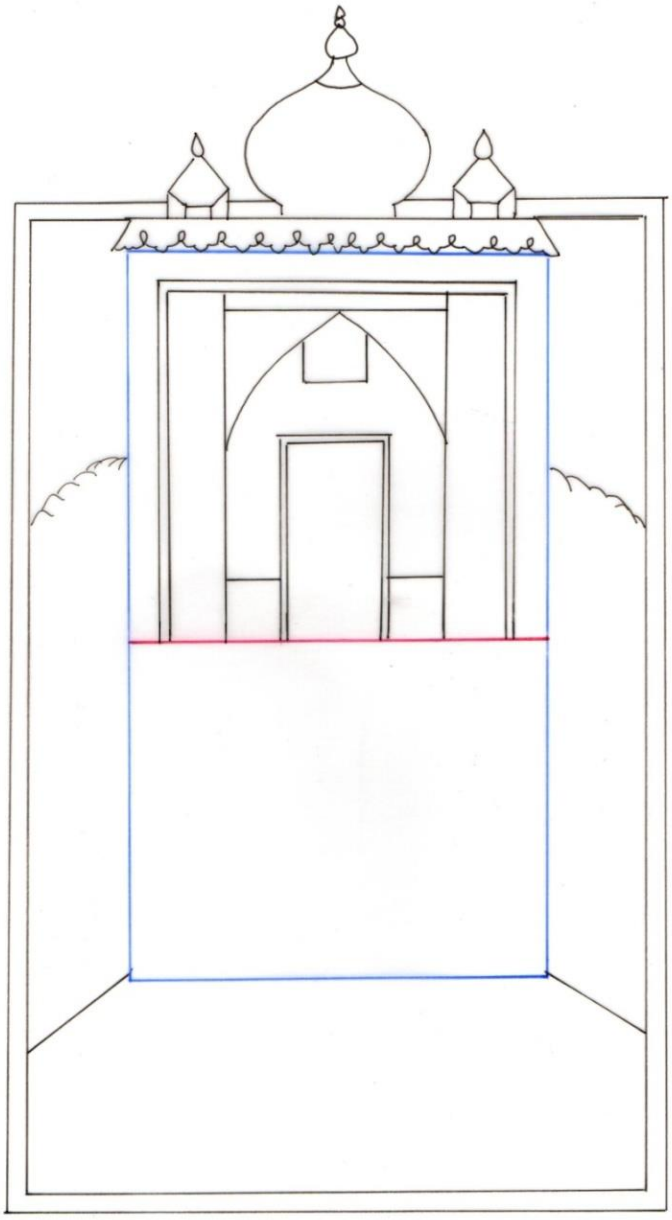
[1274] *Süleymannâme*'nin mevcut sahnenin anlatıldığı vr. 321a ve vr. 322a'daki metininde bu mecliste içilen içeceklerden bahis edilmesine rağmen gülsuyuna dair bir ibare bulunmamaktadır. Metinde içecek olarak nar suyu, üzüm suyu, narenciye suyu ve suyun bahsi geçmektedir. Biz bu analizde nakkaşın bu sahneyi, metinden bağımsız olarak kendi yorumu üzerinden tasvir etmiş olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurarak, sahnede yer alan bu şişenin içerisinde yer alan sıvının gül

Padişahın hemen altında yer alan bu altın şişenin bir içecek şişesi olduğu düşünüldüğünde bu şişenin, kompozisyonun tam ortasından geçen, üzerinde merkez sembollerinin yer aldığı bir dikey aks üzerinde bulunuyor olması oldukça manidar görünmektedir (bkz. Ç. 110, Ç.112). İçecek şişesinin merkezî dikey aks üzerinde yer alması, kompozisyonda anlatılan olayı yani meclis tertibini merkeze koyan bir hareket gibi görünmektedir. Zira bilindiği üzere sultanın tertiplediği bu müzikli eğlencelerin en önemli karakteristiği içecek eşliğinde gerçekleştirilmiş olmalarıdır. Bu minvalde nakkaşın içecek sürahisini merkezî unsurlarla birlikte aynı dikey hat üzerinde, padişahın hemen altına denk gelecek şekilde yerleştirmiş olması bu minyatürde anlatılan konuyu merkeze alan bir hareket gibi görünmektedir.

suyu ya da gül şerbeti olabileceği yorumunu dile getirmiş bulunmaktayız. Zira padişahın elinde tuttuğu gül ile birlikte düşünüldüğünde bu yorumun kompozisyon içerisinde bir anlam bütünlüğü oluşturduğu görülmektedir. Eğlence meclislerinde gül suyu ve gül şerbetinin ikramlar arasında yer alıyor olması bu yorumu destekler bir mahiyet içerir. Bu yorum bir kesinlik arz etmemekle birlikte değerlendirilmesi gereken bir başka ihtimal olarak tezimizin içerisinde yer almıştır.

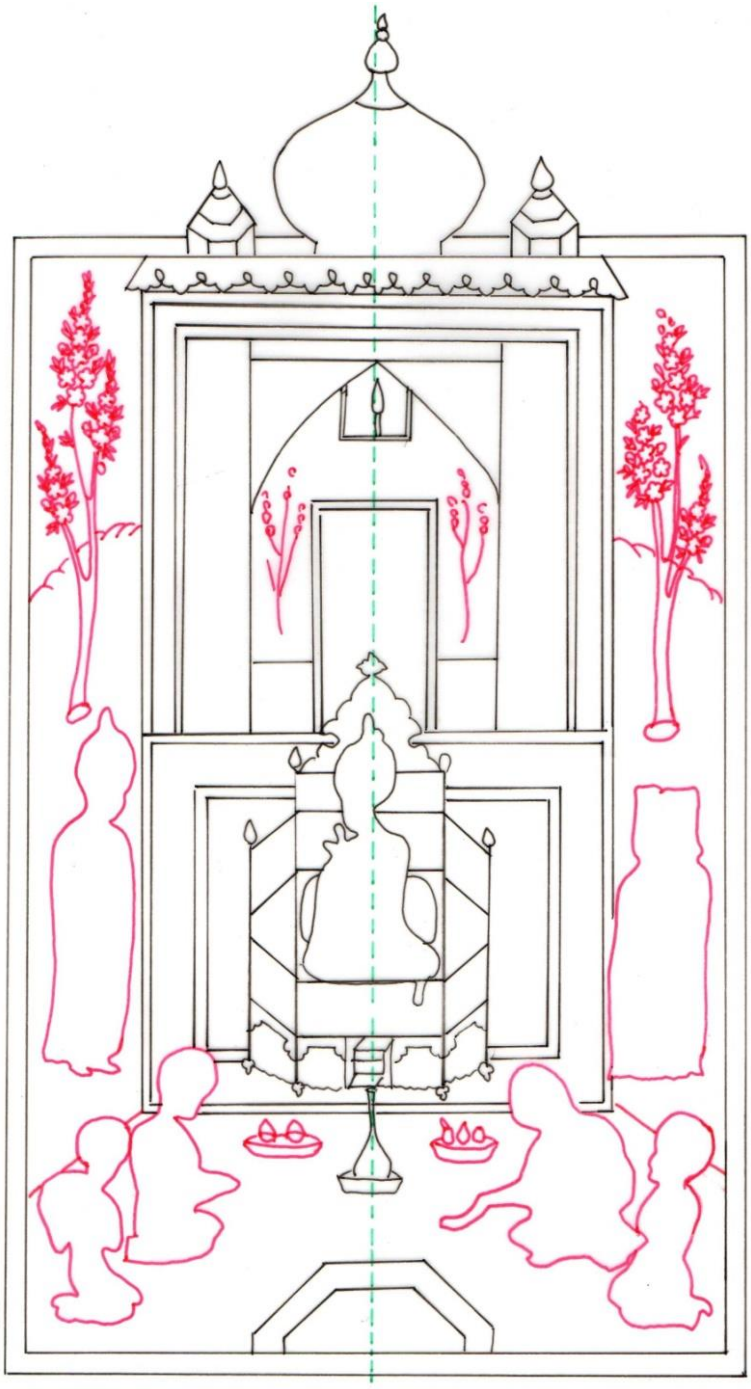
Kompozisyonda Kurgu ve Renk:

Dikey olarak tasarlanmış olan minyatürde mekân altın gökyüzü, yeşillikli bir açık alan ve sekizgen avlulu, mavi soğan kubbeli bir köşkten meydana gelmiştir. Kompozisyonun tam orta aksı üzerinde konumlanmış olan köşk önünde yer alan sekizgen avlu dışında dikey bir kurgu içerir. Köşkün bu dikey kısmı kendi içerisinde iki dikdörtgen alana ayrılmıştır (bkz. Ç. 109).



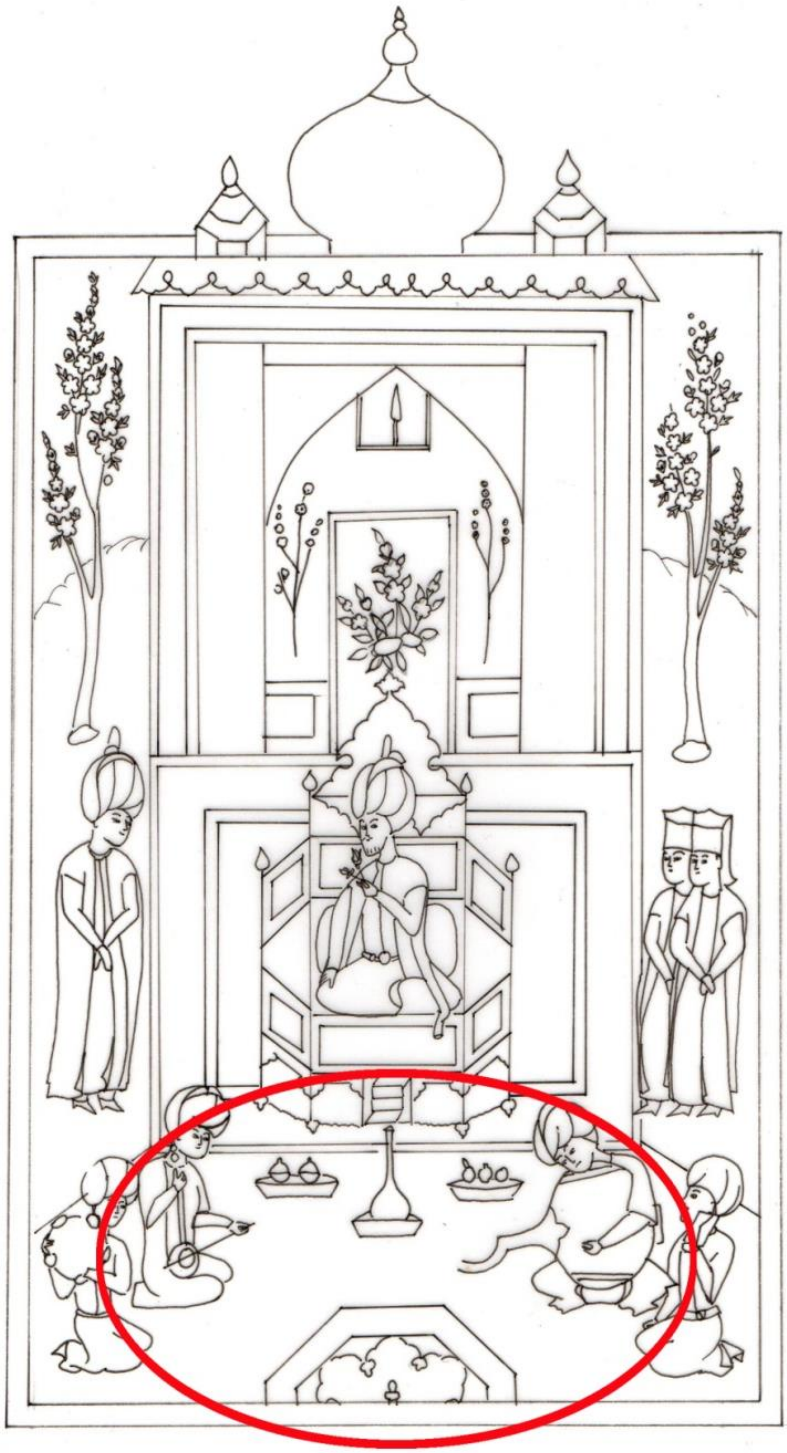
Çizim 109

Kompozisyonun tam ortasında, başlangıç noktası mavi kubbenin tam ortasından geçen bir dikey simetri eksenin varlığı göze çarpar (bkz. Ç. 110). Bu simetrinin mimarî öğeler ile sınırlı kalmayıp, sahne içerisine sağlı sollu olarak yerleştirilmiş figürler, zemin üzerinde yer alan altın tabaklar ve doğada yer alan ağaç unsurları ile de devam ettirilmiş olduğu görülür.



Çizim 110

Padişahın önünde yer alan sekizgen havuzun etrafına yerleştirilmiş olan mutrip heyeti, yarım daire oluşturacak şekilde bir dizilim gösterir. Bu dizilime merkezde duran padişah da dâhil edilmiştir (bkz. Ç.111).

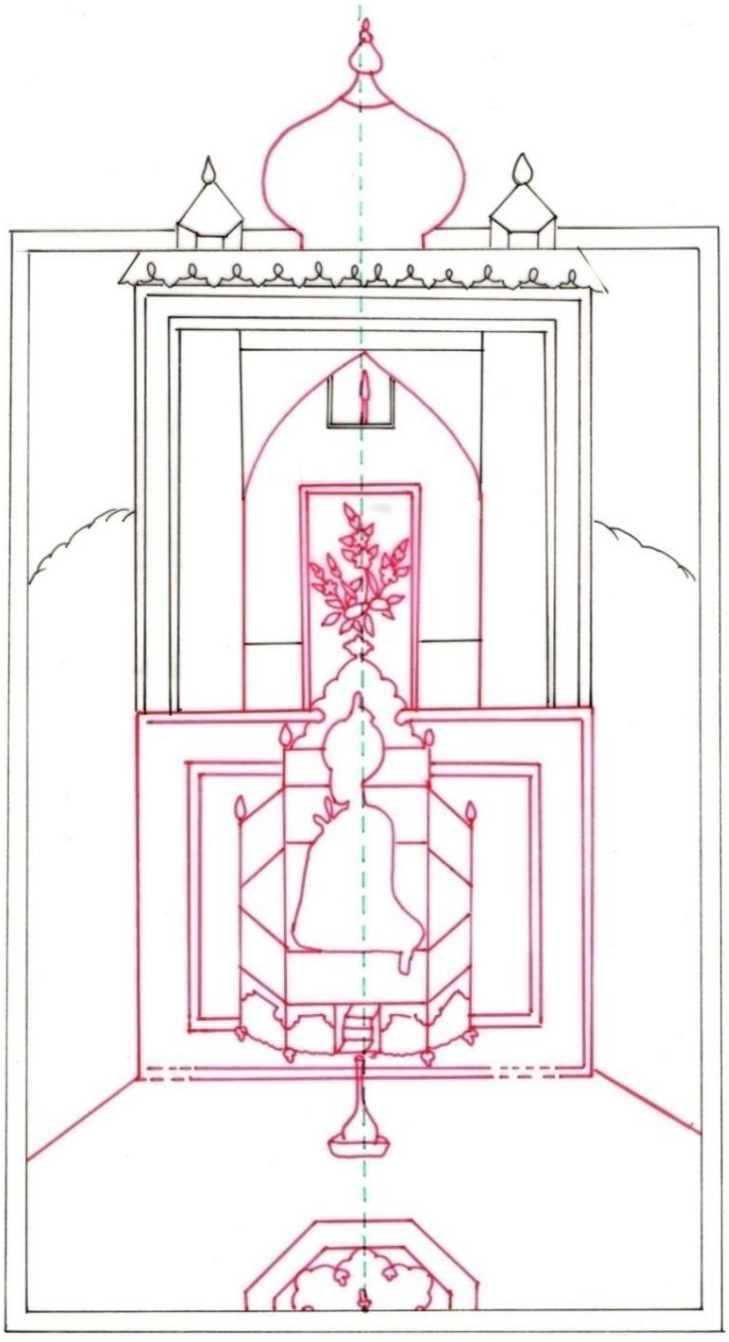


Çizim 111

Doygun renklerin yer aldığı kompozisyonda sıcak ve soğuk renklerin dengeli bir şekilde kullanıldığı görülür.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Sahnede iktidar vurgusu açısından dikkati çeken ilk unsur dikey aksın varlığıdır (bkz. Ç. 112). Başlangıç noktası mavi kubbeden geçen bu dikey aks, kompozisyonun tam ortasından geçmektedir. Dikey aks üzerinde yer alan mavi kubbe, servi ağacı motifli revzen pencere, sivri kemerli yapı (niş), taht, padişah, halı, sekizgen avlu ve sekizgen formlu havuz unsurlarının her biri daha önceki analizlerde değinilmiş olduğu gibi birer merkez sembolü, yer ve gök unsurları olarak iktidarı taltif edici bir anlam içerirler. Bu unsurların kompozisyonda yeri ve göğü eklemleyen bir direği temsil ettiği düşünülen dikey aks üzerinde birlikte yer almaları mevcut unsurların tek tek yapmış oldukları merkez vurgusunu anlamca destekleyerek çifte katlar. Bu kurgu padişahın yeri (yer-su) ve göğü birleştiren bir direk olduğu anlatısını öne çıkarır. Dikkat edilecek olursa padişahın kompozisyon içerisindeki yerleşimi de böyle bir merkeziyet içerir. Dikey aks ve üzerinde yer alan unsurların yapmış olduğu iktidar vurgusu önceki analizlerde ayrıntılı bir şekilde ele alındığından tekrara düşmemek adına bu fasılda konu hakkında daha fazla bilgi verilmeyecektir.



Çizim 112

Minyatürde figürlerin padişahı da içine alacak şekilde dairesel bir dizilim içerisinde olmaları kurguda görülen bir başka iktidar vurgusudur (bkz. Ç. 111). Dikkat edilecek olunursa tezyinatında altıgen formların olduğu sekizgen formlu bir avlu üzerinde yer alan figürler, merkezde yer alan sekizgen formlu bir havuzun etrafında

dairesel olarak dizilmişlerdir. Daha öncede belirtilmiş olduğu üzere daire, altıgen ve sekizgen formlar merkezi, göğü sembolize eden geometrik şekillerdir. Nitekim cülûs törenlerinde gerçekleştirilen biat törenlerinde devlet erkânının bulundukları alanda dairesel düzende dizilmeleri, hükümdarların tebaaları için kurdurdukları sofraların çoğunlukla dairesel formda olması daire formunun bir göksel sembol olarak Osmanlılardaki somut kullanım alanlarını gözler önüne sermesi açısından oldukça önemli örneklerdir. Öyleyse zemin üzerinde yer alan bu dairesel dizilim sultanın yerin ve göğün arasında bu ikisini birleştiren bir direk oluşuna, onun dünyanın ortasında, bulunduğu bu merkezden cihana hükmeden bir padişah olduğuna atıf yapan bir kurgu gibi görünmektedir.

Minyatürde kurgu üzerinden oluşturulan iktidar vurgusu köşkün zemininde de kendini gösterir. Zira dikkat edilecek olunursa köşkün, üzerinde sultanın tahtının bulunduğu zemin kısmı bir halı olarak kurgulanmıştır. Daha önceki analizlerden de bilindiği üzere halı bir iktidar ve hâkimiyet sembolüdür. Mekânın bir iktidar unsurunu anımsatacak şekilde kurgulanmış olması kompozisyonun genelinde görülen iktidar vurgusunu pekiştirir mahiyettedir. Bu halının padişahlara yaraşır şekilde bol tezyinat ve gök renkli bir bordür içermesi, orta kısmının bir gök unsuru olan bulut deseni ile tezyin edilmiş olması da halı unsurunun tek başına yapmış olduğu iktidar vurgusunu pekiştiren bir hareket gibi görünmektedir.

Bu minyatürde kurgu dışında sahne içerisine yerleştirilmiş kimi unsurlar da iktidar vurgusunu pekiştiren bir işleve sahiptirler. Nitekim göğü sembolize eden mavi kubbenin hemen altında, padişahın başının üzerine denk gelecek şekilde yerleştirilen revzen pencerede yer alan servi ağacı motifi vahdeti sembolize etmesi, yüksekliği ve uzunluğu itibarıyla uzun ve hayırlı bir ömre, saltanatın devamlılığına delalet etmesi ile kompozisyonda sultanın varlığını taltif edici bir unsur olarak yerini alır.

Sahnede kullanılan kapların altın olması da bir iktidar vurgusudur. Zira altın hükümdarlara özgü bir unsurdur. İçerisinde meyvelerin olduğu altın kap da yine iktidar vurgusu açısından anlamlıdır. Meyve ve içecek sunma Türklerde Tanrı'nın gazabından

korunmak, onun yardımını almak, soyun devamlılığını ve bereketi sağlamak amacı ile yapılan "sunma" ve "kurban" kavramları ile bağlantılı bir olgudur[1275].

Türklerin ziyafet sahnelerinde törensel olarak yer alan çiçek, meyve, yemek ve içecekler bir ikonografik gelenek oluşturmuş, kadeh veya başka bir kap ile içecek içmek, yiyecek ve meyve sunmak gibi eylemler özellikle hükümdarların ziyafet sofralarında yerini almıştır. Hükümdarlara meyve sunma, hediye olarak meyve gönderme veya meyve verme eylemi Ortaçağ metinlerinin de konusunu teşkil etmiştir[1276]. Osmanlılarda meyve, şekerleme ve çiçek, kutlama, hatır sorma ve taltif etmek amacı ile armağan edilen unsurlardır[1277].

Minyatürlerde meyvelerin sunulduğu sahnelere Orta Asya veya Anadolu Türk minyatürlerinde rastlanmakta olup bu sahnelerde meyve sunma, minyatürün konusuna, sunulan meyvenin cinsine ve sunulduğu kişiye göre bir anlam kazanmıştır. Bu tasvirlerde meyveler en çok hükümdarlara, beylere ve önemli sayılan kişilere sunulmaktadır. Meyve sunmanın sevgi ifade etme biçimi olduğunu belirten Yaşar Çoruhlu, hükümdara meyve sunulan bu sahnelerde meyvelerin hükümdarlarla ilgili iyi dilekleri, saltanatlarının ve nesillerinin devamına, öldükten sonra mekânlarının cennet olmasını dair temennileri ifade ettiklerini belirtir [1278].

Öyleyse bu minyatürde sultanın eğlence meclisinde görülen meyve dolu tabak, onun hükümdarlığının gereği olarak sahneye yerleştirilmiş bir unsur olmalıdır. Bu meyve tabağı hükümdara olan sevginin, onun soyunun devamlılığına dair olan dileğin sembolik bir dil ile ifade ediliş biçimi gibi görünmektedir.

Tbağın içerisinde yer alan ayva, nar ve narenciye (turunç) olduğu düşünülen meyveler sahip oldukları sembolik anlamları ile de meyve üzerinden yol alan ikincil bir iktidar vurgusu içerirler. Zira ayva bir verimlilik simgesi, nar, Akdeniz, Orta Doğu, Hindistan çevrelerinde ve Orta Asya'dan Çin'e kadar olan yerlerde bereket, üreme, doğuş, öldükten sonra dirilme, doğanın dirilişi ve ölümsüzlük simgesi olmuştur[1279].

[1275] Yaşar Çoruhlu, "Meyve Sunma Sahnelerinin Anlamı", **Meyve Kitabı**, Kitabevi, İstanbul 2006, s. 3, 4, 5, 12.
[1276] Aynı makale, s. 5, 7, 8.
[1277] Işın, a. g. e., s. 250.
[1278] Çoruhlu, a. g. m., s. 8, 9, 12.
[1279] Aynı makale, s. 9.

Narenciye (turunç) ise yuvarlak oluşu, renginin sarılığı, parlaklığı, sayılarının çokluğu ve yüksekte bulunması ile güneşe ve yıldıza benzetilmiştir[1280]. Görüldüğü üzere altın tabağın içerisinde yer alan meyveler sahip oldukları sembolik anlamları ile sahne içerisindeki iktidar vurgusunu pekiştirir.

Padişahın sağında ve solunda konumlanan iç oğlan ve has odalıların gözleri yerde, elleri önlerinde bağlı olacak şekilde saygı ile ayakta duruşları da sultanın kendine, makamına ve iktidara olan taltifi içeren bir harekettir.

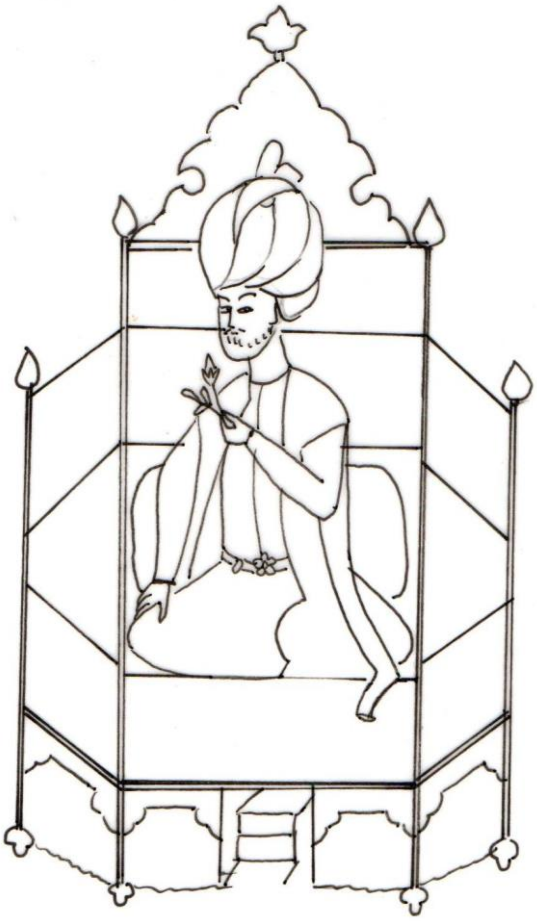
Kompozisyonda padişahın etrafının gök rengi olan mavi ile çerçevelenmiş olması da iktidar vurgusu açısından dikkati çeken bir unsur gibi görünmektedir (bkz. Ç. 113). Zira bu kurgunun sultanın göksel yanına vurgu yapan bir hareket olabileceği düşünülmektedir.

[1280] Sebahat Deniz, "Meyveli Teşbihler", **Meyve Kitabı**, Kitabevi, İstanbul 2006, s. 591.

Çizim 113

Padişah Figürü:

Kompozisyonun orta ekseni üzerinde, hemen hemen sahnenin merkezine yerleştirilmiş olan sultan, mavi kubbeli köşkte, kemerli bir mimarî öğenin hemen altına denk gelecek şekilde resmedilmiştir. Sultan burada altıgen formlu tahtında, sırtı altın desenli, mavi zemin renkli bir yastığa dayalı olacak şekilde bağdaş kurarak oturur (bkz. Ç. 114).



Çizim 114

Sultanın üzerinde oturmuş olduğu altın ve yeşil renklerden müteşekkil olan altıgen taht yarım şemse formlu (taç formlu) yüksek bir arkalığa sahiptir. Üzeri geometrik desenler ve klasik tezyini unsurlar ile süslenmiş olan bu taht basamaklı olup ayakları arasında altın desenli kırmızı kumaştan bir taht eteği bulunur.

Sağ eli dizine yaslı, sol elinde tuttuğu kırmızı gonca gülü koklayan padişah, bordo tepelikli beyaz mücevveze bir sarık ile resmedilmiştir. Önden beline kadar altın düğmeleri olan, altın desenli turuncu renkli uzun kollu bir entari giyen padişahın belinde çiçek formlu altın tokası olan beyaz bir kemer bulunur. Sultan bu entarinin üzerine altın desenli, lacivert renkli, kısa kollu bir tören kaftanı giyer.

Kahverengi sakal ve bıyığı ile orta yaşlı hallerinde tasvir edilmiş olan padişah dörtte üç profilden son derece ifadesiz bir çehre ile resmedilmiştir.

Sultanın bağdaş kurarak oturduğu tahtında sol elinde tuttuğu bir kırmızı gonca gülü kokladığı görülür[1281]. Padişahın elinde gül ile resmedilmesinin çiçeğe ve bahçeye düşkünlüğü ile bilinen Kanunî Sultan Süleyman'ın[1282] bu yanına atıf yapıyor olabileceği düşünülmektedir.

Elde bir çiçekle resmedilme, Budist ve Maniheist Türk ve Türk olmayan Orta Asya sanatlarında tıpkı kap ve kadehte olduğu gibi 'sunma' kavramı içerisinde ele alınır. Bu dönemde çiçekler, Buda'ya Budist ya da Maniheist tanrılara duyulan hürmeti ve bağlılığı göstermek üzere sunulan ve karşılığında bir isteğin dilendiği unsurlar olmuştur. Sunulan bu çiçeklerin her birine türüne ve rengine göre çeşitli sembolik anlamlar yüklenmiştir[1283].

Budist resim sanatında olduğu gibi Türk-İslâm sanatında da çiçekler değişik anlamlara sahiptir. Budist sanatta Buda'nın simgelerinden biri olarak kullanılan lotus (Nilüfer) çiçeği, Türk İslâm sanatında yerini Hz. Muhammed'i sembolize eden güle ve lâleye bırakmıştır[1284].

Figürlerin ellerinde bir çiçek ile resmedilmeleri kökeni çok eskilere dayanan bir gelenektir. Nitekim Orta Asya kaya resimlerinde, balballarında, fresklerinde, kaftanı ile bağdaş kurarak oturan figürler, ellerinde kimi zaman tuttukları bir kadehle,

---

[1281] Hükümdarların ellerinde tuttukları çiçekler ile resmedildikleri ikonografi için bkz. Zaliha Peçe, "Nakkaş Osman ve Levnî'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması", Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 2015.

[1282] Atasoy, **Hasbahçe**, s. 129.

[1283] Çoruhlu, "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesneler Açısından Bir Bakış", **Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan**, s. 153.

[1284] Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi**, s. 290; Çoruhlu, a. g. m., s. 154.

kimi zaman ise bir bitki ile resmedilmişlerdir[1285]. Budistler, Uygur prens ve prensesleri de duvar resimlerinde veya başka resimlerde Buda'ya da diğer tanrılara hürmet ve istekte bulunmak için adak olarak sunulan bir tapınma nesnesi olarak ellerinde çiçek tutarak resmedilmişler (bkz. R. 50)[1286].

Resim 50: Doğu Türkistan, XIX. Bezeklik Mağara Tapınağı'nda bulunan elinde çiçek tutan bir Uygur prensini gösteren duvar resmi, 8–9. yüzyıl, Berlin Staatliche Museen

(Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, Kabalcı, İstanbul 2011, s. 496, Renkli Resim 96).

[1285] Gönül Öney, "Selçuklu Figür Dünyası", **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 402, 403; Gönül Öney, Ülker Erginsoy, **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları, Architectural Decoration and Minor Arts in Seljuk Anatolian**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1978, s. 32.

[1286] Çoruhlu, a. g. e., s. 290, s. 291; Çoruhlu, "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesneler Açısından Bir Bakış", **Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan**, s. 153-154.

Elinde çiçek veya bitki tutan figürlere Selçuklu sanatında da rast gelinir. Bu kalıp Osmanlı resim sanatında sultan portrelerinde de yaygın olarak kullanılmıştır. Osmanlı sultanları bu portrelerde, tıpkı Uygur prens ve prensesleri gibi ellerinde çoğunlukla bir çiçek tutarak resmedilmişlerdir[1287].

Verilen bu bilgilerin ardından mevcut minyatürde Kanûni'nin elinde tutmuş olduğu kırmızı gül goncası hakkında sağlıklı bir yorum yapabilmek için gülün sembolik anlamına da kısaca değinmek gerekmektedir.

Kırmızı gül, Allah'ın cemâli ile ilişkilendirilmiş bir çiçektir[1288]. Gül aynı zamanda Hz. Muhammed'i de simgeler. Nitekim Hz. Muhammed gül kokulu peygamber olarak nitelendirilmiştir[1289].

Gül aynı zamanda dünyadaki güzelliğin ve ihtişamın mükemmel bir tezahürü, huzurlu bir ruhun temsilcisidir[1290]. Gül, şiirlerde Allah veya Resulü, padişah, devletin ileri gelenlerinden bir kişi, makam, şan, şöhret, sevgili, dost, arkadaş kavramlarını da karşılayacak şekilde kullanılmış[1291], cennet, bahçe, minber, bayram, yaz mevsimi, hazan, hikmet gibi doğal ve kozmik unsurlarla birlikte zikredilmiştir[1292].

Gül çiçeği, "gülmek, gül" anlamlarında "eğlenmek, açılmak, ferahlamak, neşelenmek, mutlu olmak" gibi sözcüklere denk düşecek şekilde de kullanılmıştır. Bahara güzel koku veren gül, baharın süsü olarak nitelendirilmiş ve klasik Türk şiirinde bahar ve eğlence meclisleri ile de ilişkilendirilmiştir[1293]. Nitekim Gelibolulu Mustafa Âlî, ziyafet sofraları hakkında bilgi veren *Mevâidü'n-Nefâis fî Kavâidi'l-Mecâlis* adlı eserinde, bâde meclisi yani içki meclisinde çiçeklere ve güle de yer vermiştir[1294].

Padişahın elinde tutmuş olduğu bu gül, padişah ve bahçe ikilisi üzerinden de anlam kazanır. Zira padişahın güle benzetilmesi, sultanın cömertliğinden ötürü

[1287] Çoruhlu, a.g. e., s. 290; Çoruhlu, a.g. m., s. 154.
[1288] A. y.
[1289] Gedük, a.g. m., s. 138; Atasoy, a.g. e., s. 126; Uludağ, a.g. e., s. 149; Clark, a.g. e., s. 161.
[1290] Clark, a.g. e., s. 161, 162.
[1291] Hasan Doğan, "Klasik Türk Şiirinde Çiçekler", **Çiçek Kitabı**, Dergâh, İstanbul 2018, s. 420, 421, 422; Aysun Sungurhan, "Nedîm Divanı'nda Gül ile Lâle", **Çiçek Kitabı**, Dergâh, İstanbul 2018, s. 446, 455.
[1292] Doğan, a.g. m., s. 422.
[1293] Sungurhan, a.g. m., s. 439, 447, 450, 451, 442, 446.
[1294] Atasoy, a.g. e., s. 70.

güllerin açarak, her yerin cennet bahçesine, dönmesi[1295] anlayışı gül, bahçe, cennet ve padişah arasındaki sembolik bağlamı gözler önüne serer.

Gül goncasının açılıp gül olma hali gülmeye benzetilmiş, bu durum baharın gelmesi ile de bağlantılandırılmıştır. Gül goncası ile ilgili verilebilecek bir başka bilgi ise aşığın kimi zaman gonca güle benzetilerek, sevgilinin bahçesi olmayı dilemesidir. Tasavvufta ise gonca gül vahdeti sembolize eder[1296].

Görüldüğü üzere bu sahnede Kanunî Sultan Süleyman'ın elinde bir kırmızı gül goncasıyla resmedilmesi geleneksel bir kalıbın devamı olduğu gibi yukarıda verilen bilgiler de göz önünde bulundurulduğunda pek çok sembolik anlamı da barındırır. Bu sembolik anlamlardan biri sultanın elinde tutmuş olduğu gonca gülün onun peygamber sevgisine atıf yapıyor olmasıdır. Bu gonca gül aynı zamanda onun padişahlığına da atıf yapıyor olmalıdır. Zira yukarıda da belirtilmiş olduğu üzere gül aynı zamanda padişahı simgeleyen bir çiçektir.

Sultanın elinde bir gül goncası ile resmedilmesi gülün meclislerin ayrılmaz bir unsuru olması üzerinden de anlam kazanır. Bu eğlencelerin çoğunlukla bahar vakitleri açık havada veya köşklerde tertip ediliyor olması mevcut minyatürde de karşılığını bulur. Zira kompozisyonda bahar havasını hissettirecek pek çok doğa unsuru sahne içerisine yerleştirilmiştir. Bu durumda padişahın elinde tuttuğu gonca gül kompozisyonun genelinde oluşturulmaya çalışılan bahar havasını perçinleyici bir unsur olarak sahne içerisindeki yerini almıştır. Bu bahar havası sayesinde sultanın bulunmuş olduğu musikili eğlencenin coşkulu havası yansıtılmaya çalışılmıştır.

Bu gül, bahar ve bahçe üzerinden cennet tasviri ile de bağlantılanır. Minyatürde yer alan yeşillikli alan, çiçekler, bahar dalları, altın taht, içi meyve ve içecek dolu altın kaplar ve fıskiyeli havuz gibi unsurlar mevcut eğlence sahnesini adeta bir cennet tasvirine dönüştürür. Bu durumda padişahın elinde tutmuş olduğu gonca gül de bu anlamı pekiştirir bir mahiyettedir.

Padişahın elinde tutmuş olduğu gonca gül aynı zamanda sultanın sanatsal yanına, ince zevkine, zarafetine de atıf içeren bir unsur gibi görünmektedir. Zira bu

[1295] Sungurhan, a.g. m., s. 446.
[1296] Aynı makale, s. 439, 445, 446, 455.

sahne sazendelerin icra ettiği müzik ve hanendenin söylediği şiir ve şarkılar ile tam da sanatsal bir zarafeti sergiler.

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Padişahın kompozisyonun tam orta ekseni üzerinden geçen bir dikey aks üzerinde, her biri bir merkez ve iktidar sembolü olan mavi kubbe, servi ağacı motifli revzen pencere, sivri kemerli yapı (niş), taht, halı, sekizgen avlu ve sekizgen formlu havuz unsurları ile birlikte yer alması iktidar vurgusu açısından önemlidir (bkz. Ç. 110, Ç. 112). Sultanın dikey hat üzerinde, merkezde, yer ve gök unsurlarının arasındaki bu konumu onun yerin ve göğün hükümdarı olarak bu ikisini eklemleyen bir merkez olduğuna atıf yapan bir kurgu gibi görünmektedir. Nitekim padişahın sembolik manada bir merkez oluşu onun kompozisyonda merkezî bir konuma yerleştirilmiş olması ile de anlamsal bir bütünlük oluşturur.

Sultanın mavi renkli kubbe ve sivri kemerli mimarî elemanın altında resmedilmesi de iktidar vurgusu açısından anlamlıdır. Daha önce de defaten değinilmiş olduğu gibi mavi kubbe ve kemerli yapılar göğü sembolize eden mimarî unsurlar olup geleneksel padişah portre kalıbının bir parçası olarak kullanılmışlardır. Bu geleneksel kalıpta padişahların bir kemer veya kubbe altında resmedilmeleri "yerin ve göğün hükümdarı" imgesinin görsel karşılığıdır.

Padişahın üzerine giymiş olduğu kıyafetler de iktidar vurgusu açısından anlamlıdır. Sultanın başındaki mücevveze sarık, üzerine giymiş olduğu tören kaftanı ve altın tokalı beyaz kemer bahsi geçen iktidar vurgusunu devam ettiren unsurlar arasındadır. Entari ve kaftanın hükümdarlara özgü bol tezyinatlı ve altın işlemeli olması da aynı vurguyu pekiştirir.

Padişahın sahip olduğu ifadesiz çehre de aynı bağlamda değerlendirilebilecek bir başka olgudur. Sultan sahip olduğu bu ikonik portre ile kusursuz, idealize edilmiş, ulaşılmaz bir hükümdar imgesine dönüşür. Türk oturma biçimi olan bağdaş kurarak resmedilmesi de iktidar bağlamında değerlendirilmesi gereken bir husustur. Sultanın bağdaş kurarak oturduğu tahtında elinde tuttuğu gonca gül de iktidara mahsus bir unsurdur. Zira bir üst başlıkta belirtilmiş olduğu gibi gül pek çok sembolik anlamının yanında padişahı da sembolize eder.

Padişahın üzerinde oturmuş olduğu taht da bir hükümdarlık alametidir. Bu taht, altın unsurlar içermesi, altıgen formda olması, şemse (taç) formunda yüksek bir arkalığa sahip olması ve hükümdarlara yaraşır şekilde yoğun tezyini unsurlar içermesi ile de iktidar vurgusunu pekiştirir.

Tahtın yarım şemse (taç) formlu yüksek arkalığının padişahın hemen başının üstüne denk gelecek şekilde resmedilmesi de iktidar vurgusu açısından anlamlıdır. Bu konu hakkındaki bilgi daha önceki analizlerde etraflıca verilmiştir.

Sultanın sırtını yaslamış olduğu yastık da bir hükümdarlık simgesi olarak iktidar vurgusu yapar. Bu yastığın gök renkte olması ise mevcut vurguyu destekler. Yastık ayrıca geleneksel portre kalıbının bir parçası olması ile de geleneği sürdüren bir unsur olarak var olan iktidar vurgusunu devam ettirir.

Padişahın sıcak bir renk olan turuncu bir entariyle resmedilmesi de sıcak renklerin bulunduğu yüzeyde soğuk renge göre kendini daha öne attığı bilgisi ile birlikte düşünüldüğünde sultanı merkeze alan, iktidarı önceleyen bir görsel dil oluşturma gayreti gibi görünmektedir. Zira padişahın sıcak renkle resmedilmiş olması onu kompozisyon içerisinde öne çıkaran, görünür kılan bir harekettir.

2. 2. 6. Av Sahneleri

148 minyatür içerisinde Kanunî'nin yer aldığı av sahneleri 5'i çift sayfa halinde olmak üzere 16 tanedir. Bu minyatürler *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 115a, 132a, 177a, 393a, 403a, 462b, 576a; *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 53a, 55b-56a, 60b-61a, 63b-64a, 66b-67a, 77b, 80b, 84b, 87b-88a'da yer alır. Mevcut sahneler arasında tez kapsamında *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 177a ve *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 66b-67a'nın analizi yapılmıştır.

Resim 51: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 177a.

Çizim 115

Eser Adı: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517)

Vr. No: 177a

Tarih: 1558

Nakkaş: Nakkaş A

Ölçüler: 22,7×15 cm.

Konu: Kanunî Sultan Süleyman'ın Edirne civarında gerçekleştirdiği av.

Belgrad ve Rodos'un fethinin ardından sınırların güvenliği konusunda rahatlayan, Mısır'da patlak veren isyanları bastırıp bu bölgedeki istikrarı yeniden tesis ederek iç güvenlik tehdidini de bertaraf etmeyi başaran Kanunî, oluşan bu sakin sürecin ardından imparatorluğun yönetim ve yasama işlerine yönelmeye imkân bulmuştur[1297]. Oluşan bu sükûnet ortamında sultan, rahatlamak için zamana zaman en sevdiği avlanma yeri olan Edirne'nin dışındaki bir avlanma sahasında avlar tertip etmiştir.

Belgrad ve Rodos'un alınmasının ardından gelen süreç Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa ilişkileri açısından yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bu dönemde Kutsal Roma İmparatorluğu tacını ele geçirmek için Fransa kralı I. François (1494-1547) ile Habsburg kralı Şarlken (V. Karl/V. Charles) arasında baş gösteren çatışma, Habsburg kralı Şarlken (V. Karl) lehine sonuçlanmıştır. Bu durum Avrupa'yı, I. François'i destekleyen Martin Luther ve taraftarları (Protestanlar) ve Şarlken'ı (V. Karl) destekleyen Katolikler olmak üzere iki cepheye bölmüştür. Bu çatışma süreci içerisinde 1525'te iki taraf arasında gerçekleşen Pavia (Pavi) Savaşı'nda Fransa kralı I. François esir düşerek[1298] Habsburg hükümdarı Şarlken (V. Karl) tarafından Madrid'deki Alcazar şatosuna hapsedilmiştir[1299]. Bu olayın ardından Fransa kralı I. François'in annesi Louise de Savoie (1476-1531) elçi Kont Jean Frangipan aracılığı

[1297] Atıl, **Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, s. 127; Şahin, **Kanunî Döneminde İmparatorluk ve İktidar, Celâlzâde Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası**, s. 65

[1298] Şahin, a. g. e., s. 73; Gökbilgin, **Kanunî Sultan Süleyman**, s. 30; Reşad Ekrem Koçu, **Türk Zaferleri,** Doğan Kitap, İstanbul 2017, s. 147.

[1299] Öztuna, **Kanunî Sultan Süleyman**, s. 50, 51; Koçu, a. g. e., s. 147.

ile Kanunî Sultan Süleyman'a gönderdiği mektupta[1300] sultandan oğlunu kurtarması için yardım talebinde bulunmuştur. Osmanlı-Fransız ittifakının kendisinin Avrupa'daki emellerine kavuşması açısından faydalı olacağını düşünen Kanunî bu talebe olumlu bir yanıt vererek Habsburglulara karşı 1526 yılında girişeceği üçüncü Macaristan Seferi'nin (Mohaç Meydan Muharebesi) hazırlıklarına girişmiştir.

Analizi yapılacak bu minyatür Rodos ve Belgrad seferi sonrası, Macaristan Seferi öncesi, yukarıda bahsi geçen siyasi çalkantıların olduğu bir süreçte sultanın Edirne civarında gerçekleştirmiş olduğu bir av sahnesini konu alır.

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

Dikey dikdörtgen olarak tasarlanmış olan kompozisyon yukarıdan aşağıya doğru sırası ile mavi bir gökyüzü ve onun altında yer alan altın zeminli yuvarlak tepeli bir açık alandan meydana gelir. Sahnenin sağ üst ve sol alt köşelerinde içerisinde nesta'lik hat ile yazılmış Farsça metinlerin yer aldığı iki yazı kutucuğu yer alır. Bu kutucuklardan sağ üst köşede yer alanında:

"O sağlam ok öyle bir hedefe isabet etti ki dünyayı yaratan ona 'Aferin' dedi"

Sol alttakinde ise:

"Ona darbenin şiddetinden yılan gibi dikenlerin arkasından sahraya çıktı" anlamında ibareler yer alır.

Sahne yukarıdan aşağıya doğru sırasıyla mavi bir gökyüzü ve onun altında yer alan altın zeminli yuvarlak tepeli bir açık alandan meydana gelir. Bu sahne, *Süleymannâme* içerisinde yer alan minyatürler arasında zemini altın ile renklendirilmiş tek örnek olması bakımından eser içerisinde yer alan en gösterişli minyatürlerden biridir.

Altın zemin üzerinde dikkati çeken en büyük unsur padişahın hemen üstüne denk gelecek şekilde yerleştirilmiş olan yeşil yapraklı büyük ağaçtır. Dikkatli

[1300] Öztuna, a. g. e., s. 50; Gökbilgin, a. g. e., s. 30; İnalcık, "Avrupa Devletler Denge Sistemi ve Osmanlı Fransız İttifakı", **Muhteşem Süleyman**, s. 15; Koçu, a. g. e., s. 147.

bakıldığında ağacın tam da kompozisyonun orta dikey ekseni üzerinde yer aldığı görülür (bkz. Ç. 117).

Altın zeminli alanın tamamı, bir tertip dâhilinde yerleştirilmiş olan kahverengi otlar ile bezenmiş olup bu otların arasında rastgele yerleştirilmiş taş, çiçek ve yeşil otlardan müteşekkil doğa unsurları yer alır. Gökyüzünde kullanılan canlı mavi renk, zeminde kullanılan altın ve bu zemin üzerinde yer alan doğa unsurları mekânda bir bahar havası oluştururlar.

Kompozisyonun tam orta dikey aksı üzerinde, merkeze yerleştirilmiş olan sultanın bir geyiği okuyla avlama anı gösterilmektedir. Dörtnala koşan beyaz hotozlu, beyaz benekli (alacalı) mavi renkli bir at üzerinde avlanan sultan, elinde bir yay, bedeni geriye, bakışları avına dönük olacak şekilde resmedilmiştir.

Türklere ve Moğollara özgü bir durum olan geriye dönerek ok atma gerek savaş sırasında gerekse sürek avlarında kullanılan bir saldırma yöntemidir. Türklerden ve Moğollardan sonra başka kavimlere de yayılan bu saldırı yöntemi bir savaş taktiğinin en dramatik en vurucu anını ifade eder. Türk ve Moğol ikonografisine ait bu şema, Türk sanat tarihi boyunca savaş, av ve mücadele sahnelerinde sıklıkla kullanılan bir kalıp olmuştur[1301]. Bu tema özellikle tasvir sanatlarında, tıpkı incelenen minyatürde olduğu gibi dörtnala veya hızlı bir şekilde giden atın üzerindeki süvarinin, geriye dönerek düşmana veya hedefe ok attığını gösteren sahnelerde görülür[1302].

Osmanlı hükümdarları, beyleri, paşaları ve prensleri de savaşta veya avda atlarının üzerlerinde geriye dönerek ok atma maharetine sahiptiler. Nitekim Osmanlı minyatürlerinde de buna ilişkin pek çok minyatür örneğine rast gelinir[1303]. Öyleyse bu minyatürde padişahın dörtnala koşan atının üzerinde koşarken geriye dönerek ok atması, geleneksel bir şemayı devam ettirmesinin yanında bir tarihî gerçeği de yansıtması açısından belgeleyici bir yan içerir.

[1301] Yaşar Çoruhlu, "Türk Atışı, Türk Sanatında Geriye Dönerek Ok Atma Teması", **Türk Dünyası Araştırmaları**, sa. 222, Haziran 2016, s. 9, 22, 23; Yaşar Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. I, s. 253; Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 189.

[1302] Çoruhlu, a. g. m., s. 9.

[1303] Aynı makale, s. 23.

Sahnede dikkati çeken bir başka unsur ise sultanın avı esnasında etrafta koşuşan geyikler, ceylanlar ve siyah benekli beyaz parstır. Geyikler ve ceylanlar sürek avlarında yaygın olarak avlanılan hayvanlar olup sanat tarihinde sürek avlarının tasvir edildiği sahnelerde sıklıkla resmedilmişlerdir. Geyikler resmedildikleri mücadele sahnelerinde çoğunlukla mücadele ettiği kişi ya da hayvan tarafından yenilgiye uğratılan bir unsur olarak yer almışlardır[1304]. Öyleyse bu minyatürde geyik ve ceylan unsurlarının yer almış olması sürek avlarına dair bir gerçekliği yansıtmaktadır. Buna ilave olarak geyiğin sahne içerisinde yenilgiye uğratılmış bir unsur olarak gösterilmesi de bu sahnelerin resmedildiği minyatürlerdeki görsel anlatımı devam ettirmesi açısından anlamlıdır.

Has odalıların hemen önünde görülen beyaz benekli pars, avlanacak hayvanların peşinden koşup onları bir araya toplayarak sultanın avına yardım eder. Nitekim kaynaklarda sürek avları sırasında av için terbiye edilmiş çita ve pars gibi hayvanların kullanıldığı, bu hayvanların avın peşinden koşarak onların bir çember altına alınıp avlanılmasına yardımcı olduğu belirtilir[1305]. Pars, Türk ve Moğol kaynaklarında hızlı avlanma özelliği ile anılan bir hayvandır[1306]. Bu minvalde sürek avlarının resmedildiği minyatürlerde, bu gerçeği yansıtacak şekilde av sahası içerisinde çoğunlukla av hayvanı olarak parsın da resmedilmiş olduğu görülür. Bu durum mevcut sahnenin tasvirinde gerçeklik olgusunun göz önünde bulundurulduğunu bir kez daha gözler önüne serer.

Merkezde yer alan sultan mevcut avı seyreden peykler, solaklar, has odalılar ve devlet erkânına ait yüksek rütbeli atlı kişilerce daire içerisine alınmıştır. Nitekim kaynaklar sultanın sürek avlarına katılım sağlayan kişiler arasında doğancı, şikâr, zağarcılar, sekbanlar, yeniçeriler, bostancılar ile birlikte peykler, solaklar, has odalılar

---

[1304] Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine Gök ve Yer Sembolizmi Açısından Bir Bakış", **Türk Dünyası Araştırmaları**, sa. 87, Aralık 1993, s.26; Yaşar Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. I, s. 252, 253, 256; Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. II, s. 161, 165, 170, 175; Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 166, 188; Bahaeddin Ögel, **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi-Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1984, s. 208; Beydiz, **Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi**, s. 146.

[1305] Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. I, s. 250, 251; Çoruhlu**, Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 187; Mustafa Nuri Türkmen, **Osmanlı'da Av Kültürü**, Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2013, s. 91.

[1306] Jean Paul Roux, **Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar**, Kabalcı, İstanbul 2005, s. 230.

ve devlet erkânına ait yüksek rütbeli kişilerin olduğunu, bu av esnasında katılımcıların avın ve sultanın çevresinde bir daire oluşturacak şekilde dizildiklerini belirtir[1307]. Bu dairsel dizilimde, dairenin sağında ve solunda tek sıra halinde yerleştirilmiş olan figürlerin yüzlerinin birbirlerine dönük olacak şekilde resmedildikleri fark edilir (bkz. Ç. 117).

Kompozisyondaki bu dairesellik üzerine yorum yapabilmek adına Osmanlılarda avcılık ve sürek avı hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır. Osmanlılarda iki çeşit avlanma şekli bulunmakta idi. Bunlardan ilki doğan, çakır, şahin, atmaca gibi yırtıcı, alıcı kuşlarla yapılan kuş avı, bir diğeri ise mevcut minyatürde de resmedilmiş olduğu görülen kuşların dışındaki hayvanları avlamak için uygulanan sürgün veya sürek avı idi. Özellikle önemli askeri zaferlerden veya yoğun devlet işlerinden sonra tertip edilen sürek avları uzun günler sürecek bir av olarak tertip edilir, bu avlarda İstanbul yerine, av alanı geniş, hayvanı bol olan Edirne veya Rumeli bölgelerinden biri tercih edilirdi. Ancak özellikle daha uzun sürecek olan sürgün avlarında av sahası olarak Rumeli yerine Edirne tercih edilirdi. Edirne ve çevresi Kanunî'nin saltanat döneminde de sürek avı mekânı olarak önemini korumaya devam ettirmiştir. Seferden feragat eden veya sefer dönüşü Edirne'ye uğrayan Kanunî burada dinlenir ve çoğunlukla da ava çıkardı[1308].

Avcılık müessesesi Osmanlı devrinde mükemmel bir devlet kuruluşu haline gelmiştir. Bu dönemde hükümdarın, devletin ileri gelenleri ve ordusu ile birlikte gerçekleştirdiği sürek avları, spor ve eğlence mahiyeti taşımasının yanında hesapların yapıldığı, planların kurulduğu, zorlukların aşıldığı, devlet meselelerinin çözüldüğü bir saha idi[1309]. Sürek avları aynı zamanda sultan ve ordusu için askerî bir eğitim, savaşa hazırlanma ve bu minvalde küçük bir savaş tatbikatı niteliğinde idi[1310]. Bu avlarda sembolik bir düşman yerine vahşi hayvanların üzerine askerî tatbikat yapılmakta idi[1311].

[1307] Ahmet Işık, "Avcı" madd., **DİA**, Türkiye Diyanet Vakfı, c. IV, İstanbul 1991, s. 113.
[1308] Türkmen, a. g. e., s. 90, 93, 94, 123.
[1309] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 2**, s. 215; Çoruhlu, a. g. e., s. 251, 258.
[1310] Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, s. 276; Bayat, a. g. e., s. 210, 217; Türkmen, a. g. e., s. 90; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 565 s. 210; Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 187; Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. I, s. 251, 258; Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 139.
[1311] Türkmen, a. g. e., s. 90, 91.

Sürek avlarında kullanılan avlanma şekli de bir nevi sefer organizasyonunun küçültülmüş faaliyetler silsilesine sahipti[1312]. Zira Hunlardan beri tüm Türklerin savaş sırasında kullandığı, ordunun sağ ve sol kanatları tarafından düşmanın bir çember içine alınması sureti ile uygulanılan bir savaş stratejisi olan Türk Turan taktiği[1313] sürek avlarındaki av hayvanları üzerinde de uygulanmıştır. Bu avlarda avlanılacak olan hayvanlar belirlenen uygun yere doğru sürüklenerek tıpkı savaş düzeninde olduğu gibi sağ kol, sol kol ve merkez olmak üzere muhtelif kısımlara ayrılan askerler tarafından çember içine alınırlardı[1314]. Bu çember kademe kademe daraltılır, bu sayede hükümdarın önüne sürülen hayvanı kolaylıkla avlaması sağlanırdı[1315].

Belgrad ve Rodos seferleri sonrası, Mohaç Meydan Muharebesi öncesi gerçekleştirilen bu av sahnesi adeta bu muharebe öncesinde gerçekleştirilmiş bir savaş tatbikatı niteliğini taşımaktadır. Nitekim mevcut minyatürde nakkaşın kullanmış olduğu dairesel dizilim, sürek avlarında kullanılan çember taktiğini belgeler bir mahiyet taşıdığı gibi, Türk Turan savaş taktiğini anımsatması ile de mevcut avın Mohaç Muharebesi öncesi gerçekleştirilen bir savaş tatbikatı niteliği taşıyor olabileceğini düşündürtür. Bu sürek avındaki dairesel dizilim Mohaç Muharebesi'nde düşmanın çember içine alınması suretiyle gerçekleştirilen Turan taktiğinin kullanılmış[1316] olduğu bilgisi ile birlikte düşünüldüğünde bir anlam bütünlüğü oluşturur. Zira bu durum mevcut minyatürdeki dairesel kurgunun Mohaç Muharebesi'ne bir atıf yapıyor olabileceğini düşündürtür.

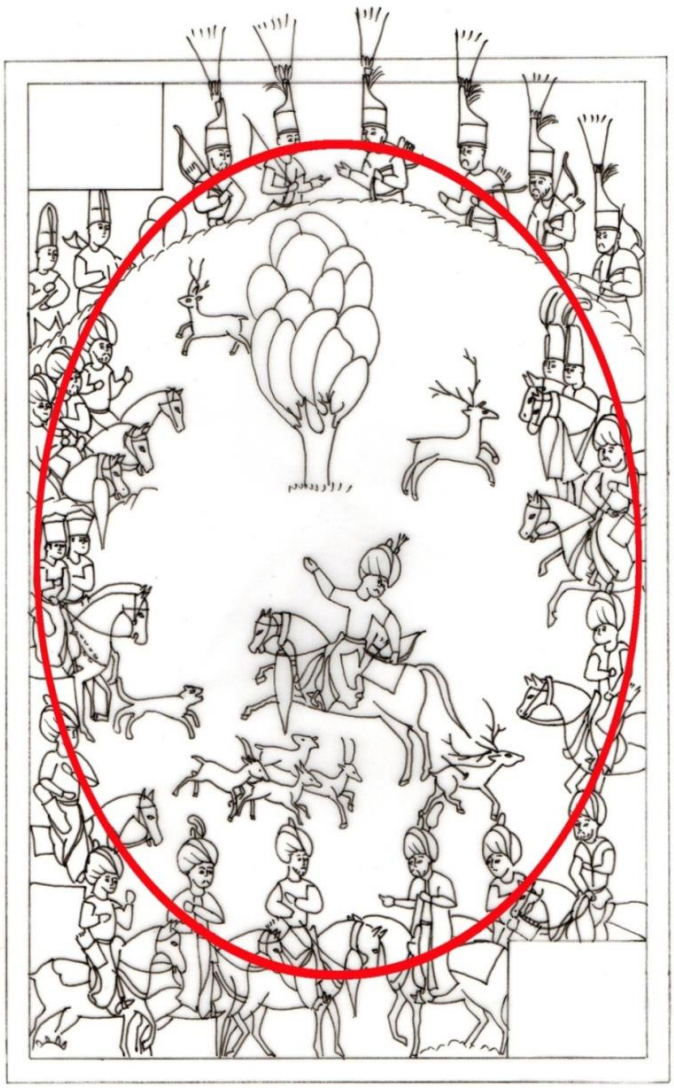
Sahnede yer alan figürler sahip oldukları el ve kol jestleri ile adeta birbirleri ile iletişim halindedirler. Bu iletişim hali, özellikle tepenin gerisinde yer alan solaklar ve kompozisyonun en altında yer alan atlı figürler arasında çok net bir şekilde görülür.

[1312] Türkmen, a. g. e., s. 90.
[1313] Kafesoğlu, a. g. e., s. 275; Bayat, a. g. e., s. 209.
[1314] Bayat,a. g. e., s. 214, 218; Çoruhlu, a. g. e., s. 274.
[1315] Çoruhlu, a.g.e., s. 252, 256; Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 187; Bayat, a. g. e., s. 218, 219; Türkmen, a. g. e., s. 94.
[1316] Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, s. 275; Emecen, **Osmanlı Klasik Çağında Savaş**, Kapı, İstanbul 2018, s. 230; Yücel, Sevim, **Klâsik Dönemin Üç Hükümdarı Fatih Yavuz Kanunî**, s. 163.

Kompozisyonda Kurgu ve Renk:

Dikey olarak tasarlanmış olan minyatürde, ufuk çizgisi yukarıda olacak şekilde tasarlanmış olup mekân mavi renkli bir gökyüzü, altın zemin renkli tepelikli bir alandan oluşur.

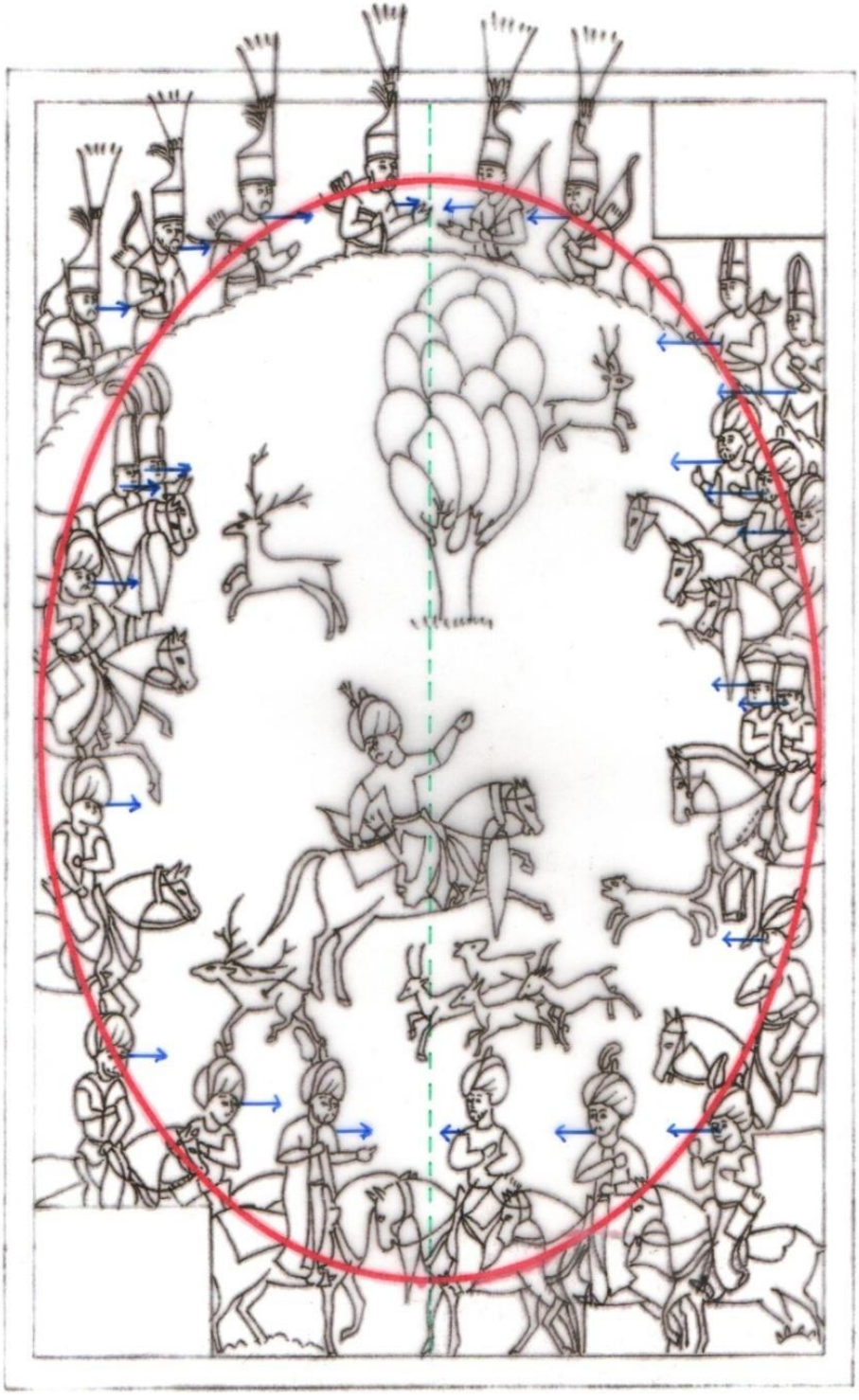
Kompozisyonda sürek avını seyreden figürlerin padişahın etrafında bir daire oluşturacak şekilde yerleştirildikleri görülür (bkz. Ç. 116).



Çizim 116

Bu dairesel dizilimde dairenin sağında ve solunda yer alan figürlerin yüzlerinin birbirlerine dönük olacak şekilde resmedildikleri fark edilir (bkz. Ç. 117). Bu hareket

kompozisyonda merkezî konumda yer alan padişahı bir kez daha merkeze alan bir hareket gibi görünmektedir.



Çizim 117

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Bir sürek avının resmedildiği bu minyatür öncelikli olarak ele almış olduğu konu bakımından bir iktidar vurgusu yapar. Zira insan ve hayvan arasındaki mücadeleyi sembolize eden av tertipleri, Osmanlı dönemi dahil Türklerde hükümdarla ilgili bir olgu olarak görülmüştür. Gelibolulu Mustafa Âlî de aynı yaklaşım ile avın padişahlara ve şehzâdelere yaraşır bir eylem olduğunu belirtmiştir. Bu noktada gerek İslâmiyet'ten önce gerekse İslâmiyet'ten sonra Türk hükümdarlarının tertip etmiş oldukları avların, devletin, ordunun ve hükümdarın gücünün, kudretinin temsil edildikleri sahalar olarak görülmüş oldukları bilgisini vermek[1317] yerinde olacaktır. Zira bu bilgi, av tertibinin padişahlara yaraşır bir eylem olduğu anlayışı ile anlamca bir birliktelik oluşturur. Yine bu minvalde bir çeşit askerlik manevrası, savaş tatbikatı olarak görülen büyük sürek avları da devletin ve padişahın gücünü, sultanın yiğitliğini simgelemekte idi[1318]. Başarılı bir sürek avı aynı zamanda halk ile ordunun gücünü ortaya koyardı[1319]. Nitekim *Süleymannâme*'de mevcut av sahnesinin anlatıldığı vr. 176b ve vr. 177a'da yer alan metinlerde padişahın bu av esnasındaki hüneri yüceltici bir dil ile anlatılmış olup padişah, avcılıktaki mahareti ve yiğitliği ile meşhur ünlü Sâsânî hükümdarı Behramşah'a benzetilmiştir. Bu metinde sultanın av konusundaki mahareti, onun fiziksel gücü, yiğitliği ve cesaretiyle ilintilendirilerek ele alınmıştır.

Gerek İslâmiyet öncesi gerekse İslâmiyet sonrası Türk minyatürlerinde en çok resmedilen konular arasında yer alan av tasvirleri hükümdar, hükümranlık, devletin veya bir şahsın güç ve kudreti, insan hayvan mücadelesi ile ilgili hususlara sembolik olarak işaret etmişlerdir[1320].

Bu bağlamda incelenen minyatür, padişahlarla özdeşleştirilen, onun gücünü ve kudretini temsil eden sürek avı temasını ele almış olması açısından en başından bir iktidar vurgusu içerir.

Bu av sahnesinin Türk Turan taktiği şemasında gerçekleştirilmiş olması da av temasının yapmış olduğu iktidar vurgusunu çifte katlar. Zira Türkler, bu taktiği

---

[1317] Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. I, s. 257, 258, 259.
[1318] Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 187; Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. I, s. 254, 258.
[1319] Ögel, a. g. e., s. 139.
[1320] Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. I, s. 252, 259.

kullanan kişinin, askerin veya tarafın, yiğit, çevik, güçlü, üstün, becerikli ve yetenekli olduğunu ve onun mensubu olduğu ordunun da aynı özelliklere sahip olduğunu belirtmişler, ordunun, savaşçının veya yiğit kişinin bu muharebe veya mücadelenin sonucunda zafer kazanacağına inanmışlardır[1321].

Mevcut sahnenin Türk Turan taktiğinde tertip edilmiş olması yukarıdaki bilgiler eşliğinde düşünüldüğünde ordunun ve sultanın gücüne atıf yaptığı gibi bu av sonrasındaki sürece denk gelen Mohaç Muharebesi'ne, kazanılacak olan büyük zafere de atıf yapıyor gibi görünmektedir. Bilindiği üzere, Türk Turan taktiği çerçevesinde gerçekleştirilmiş olan Mohaç Muharebesi, Osmanlı ordusunun etkin bir direnişe maruz kalmadan iki saat gibi kısa bir süre içerisinde Macar ordusunu darmadağın ederek bozguna uğrattığı[1322] büyük bir zaferdir. Mevcut sahnenin Mohaç Muharebesi ile birlikte kazanılan büyük zafere atıf yapıyor olabileceğini Emel Atıl da dile getirmiştir[1323].

Bu minyatürün mevcut eser içerisinde zemini altın olan tek sahne olmuş olması onu bu özelliği ile eser içerisinde yer alan en görkemli minyatüre dönüştürür ki bu da mevcut minyatürde gelmekte olan büyük zafere atıf yapan bir dilin varlığına dair yapılan tespiti destekler bir mahiyet taşıyor gibi görünmektedir.

Zeminin altın rengi olması izleyicinin bakışlarını padişaha yönelten bir hareket olması itibarıyla aynı anlamı destekleyen bir hareket gibi görünmektedir. Zira Esin Atıl, tüm unsurları padişah üzerine yoğunlaşan altın bir zemin üzerine inşa edilmiş olan minyatürde bu sayede hiyerarşik bir görüntü oluşturulduğunu ve bu hiyerarşik yapılanmanın Belgrad ve Rodos seferlerinde kazanılmış olan başarılara ve gelecekte gerçekleşecek olan Mohaç Zaferi'ne atıf yapıyor olabileceğini belirtir[1324].

Türklerde av, bir insanı bir başkasına veya düşman sayılan başkalarına karşı güçlü kılmak için yapılan önemli bir mücadele alanı olarak görülmüş ve bu tertipler mücadele azmi ve tekniklerini diri tutmak için yapılan birer savaş talimi olarak

---

[1321] Çoruhlu, "Türk Atışı, Türk Sanatında Geriye Dönerek Ok Atma Teması", **Türk Dünyası Araştırmaları**, s. 9.
[1322] Yücel, Sevim, a.g. e., s. 164.
[1323] Atıl, **Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, s. 127.
[1324] A. y.

algılanmışlardır[1325]. Bu bağlamda avın yapmış olduğu güç ve kudret vurgusunu mücadele kavramı üzerinden temellendirmenin doğru olacağı kanaatini taşımaktayız. Bu anlamda av sahnelerinde sıklıkla yer alan insan ve hayvan arasındaki mücadele konusuna değinmek yerinde olacaktır.

İnsanın insanla, hayvanın hayvanla ve insanın hayvanla mücadelesini anlatan av sahnelerinde temel olarak iyi-kötü, aydınlık-karanlık, dost-düşman, erkek-dişi gibi birbirine zıt görünen kavram çiftlerinin mücadelesi söz konusudur[1326]. Bu minvalde av sahnelerinde hayvanın hayvanla, insanın hayvanla mücadelesi üzerinden hükümdarın güç ve kudretine vurgu yapılır.

Dikkat edilecek olursa av temasını işlemesi açısından bir mücadele sahnesi olarak değerlendirilebilecek bu minyatürde de mücadele sahnelerinde gördüğümüz türden insan ve hayvan arasındaki mücadeleden ve bu mücadelede yer alan diğer hayvanlardan söz etmek mümkündür. Bu sürek avında mücadele, kahverengi bir geyik ile beyaz benekli mavi-gri atı üzerinde ok atan padişah arasında geçerken, diğer geyik ve ceylanların, siyah benekli beyaz parsın da mücadele sahnesine dâhil oldukları görülür.

Mevcut minyatürde hayvan ve insan unsuru arasındaki mücadele üzerinden temellendirilmiş olan güç ve kudret vurgusunu anlamlandırabilmek adına bu mücadelede yer alan her bir unsurun sahip olduğu sembolik anlamlara teker teker değinmek gerekmektedir. Bize göre bu av sahnesinde yer ve gök unsurlarının mücadelesi üzerinden yapılan bir iktidar vurgusu mevcuttur. Nitekim Türk kültüründe av, gök ve yer altı ruhları ile ilgili olarak görülmüş ve bu avlar yer altı ve gök unsuru ile ilgili tasavvurlara işaret eden alegorik bir sembol olmuşlardır[1327].

İslâmiyet öncesi ve sonrasında Türk sanatında geyik figürleri, av sembolizmiyle ilgili olarak çeşitli resimlerde yer almıştır[1328]. Geyikler, gök ve yer unsurlarına bağlı olarak diğer birçok hayvanla ortak özellik gösterirler[1329]. Nitekim Emel Esin'e göre de geyiğin hem göğü hem de yer-su'yu (yeraltına) temsil eden iki

[1325] Çoruhlu, a. g. e., s. 274, 279.
[1326] A. e., s. 255; Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 189.
[1327] Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. I, s. 249.
[1328] Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. II, s. 165, 175.
[1329] Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 165.

şekli mevcuttur[1330]. Beyaz geyik gök, al ya da kahverengi geyikler[1331], tüylerinin arasına beyaz benekler karışmış bir geyik türü olan alageyik de yer altı unsurları ile bağlantılı olarak görülmüşlerdir[1332]. Bunun dışında hayvan mücadelelerinde geyik yenilen bir unsur olarak düşmanın, kötülüğün, karanlığın sembolü olması[1333] ile de yer unsuru içerisinde ele alınmıştır[1334].

Görüldüğü üzere bu minyatürde de sultanın oku ile vurmuş olduğu geyik mücadelenin kaybeden tarafı olması, kahverengi bir renge sahip olması ve ala geyiği andırması ile mevcut mücadelede yer ve yer altı unsurlarıyla bağlantılı bir hayvan olarak yer almıştır. Oysa bu geyiği avlayan, dolayısıyla onunla mücadele edip onu alt etmeyi başarmış olan padişahın üzerinde yer aldığı atın gerek kendisinin göksel bir binek hayvanı olması[1335], gerekse beyaz benekli ve gök renkli olması mevcut mücadelede göğe denk geliyor gibi görünmektedir.

Mevcut minyatürde geyik ve atı üzerindeki padişahın başrol oynadığı, yer ve gök unsurları arasında geçen bu mücadele sahnesinde ava dâhil olan diğer hayvanlar da göksel ve yersel unsurların bir parçası olarak sahneye dâhil olurlar. Nitekim ava dâhil olan diğer ceylan ve geyikler de yine bir yersel unsur iken sultanın avına yardım eden siyah benekli beyaz pars da beyaz renkli olması ile[1336] göğe dair bir unsur olarak kompozisyonda yer alır. Zira Yaşar Çoruhlu, ak renkli hayvanın gök unsuruna izafe edildiğini belirtir[1337]. *Kutadgu Bilig*'de yiğitlik, hakanlık ve alplığın karşılığı olarak kullanılan parsın[1338] evrenle birlikte giden kozmik motiflerden biri[1339] olması, ak veya benekli parsın dört büyük yıldız grubundan birinin de timsali[1340] olması onun bir gök

---

[1330] Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. II, s. 164.
[1331] Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 165.
[1332] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 129, 130.
[1333] Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. II, s. 165, 175.
[1334] Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 186.
[1335] Çoruhlu, "Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi", **Türk Dünyası Araştırmaları**,Ekim 1995, sa. 98, s. 178, 182.
[1336] Zira beyaz renk temizlik, arılık ve ululuk sembolüdür. Bkz. Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi", **Türk Dünyası Araştırmaları**, Ekim 1995, sa. 98, s. 173.
[1337] Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine Gök ve Yer Sembolizmi Açısından Bir Bakış", s. 20.
[1338] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 148
[1339] Esin, **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, s. 134, 144; Emel Esin, "Kuşcı, Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında", **Sanat Tarihi Yıllığı 6 1974-75**, Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1976, s. 439.
[1340] Çoruhlu, a. g. e., s. 160.

unsuru olduğunu destekler bir mahiyet taşır. Kısaca yersel ve göksel unsurlar arasındaki mücadelenin resmedildiği bu minyatürde, göksel unsurların yersel unsurlar karşısındaki mağlubiyeti üzerinden hükümdarın güç ve kuvveti vurgulanmaya çalışılmıştır.

Hayvan unsurları üzerinden yol alan yer ve gök dualizmi sahne içerisindeki mekân kurgusunda da kendine varlık alanı bulur. Nitekim bu minyatürde yer ve gök unsurları arasında gerçekleşen mücadele, mekânın kurgusunda yer ve gök sembolizminin birlikte kullanımıyla da anlamlı bir birliktelik oluşturur. Avın gerçekleştiği bu mekânda, üzerinde mücadelenin gerçekleştiği tepelikli alan (dağ-toprak) yer unsuruna, bu alan üzerinde görülen dairesel hareket ise göğe denk düşer (bkz. Ç. 116).

Bu açıdan bakıldığında incelenen minyatürde hayvan unsurları yanında mekânın kendisinde de bir yer ve gök birlikteliği göze çarpar. Bu kurgu aynı zamanda bir halife olan sultanın yersel ve göksel görevine, bu ikisi arasında merkezde yeri ve göğü eklemleyen bir kutup, bir direk olmasına atıf yapıyor gibi görünmektedir.

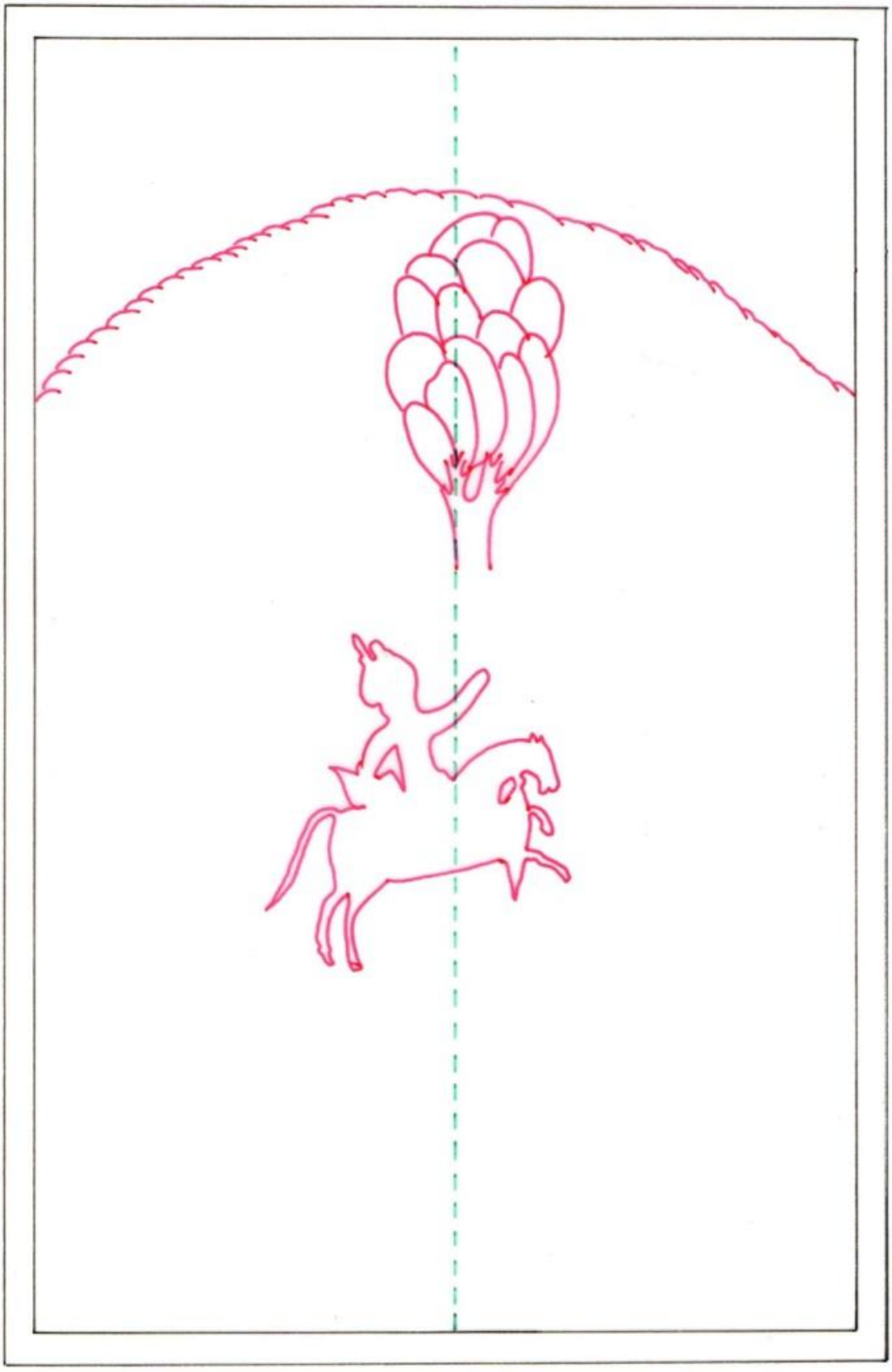
Bu minyatürde av hayvanı olarak geyiğin seçilmiş olması da bir başka açıdan iktidar vurgusu yapar. Zira kaynaklarda geyiğin bir ölümsüzlük motifi olduğu, onun aynı zamanda hükümdarlıkla ilgili bir hayvan olduğu ve bey kutunun da simgesi olduğu belirtilir[1341]. Bu bilgiler eşliğinde düşünüldüğünde, mevcut minyatürdeki sultan avında, av hayvanı olarak geyiğin seçilmiş olması sultanın hükümdarlığına, onun saltanatının sürekliliğine atıf yapan bir hareket gibi görünmektedir.

İktidar vurgusu açısından dikkati çeken bir başka unsur ise kompozisyonda başlangıç noktası mekânı oluşturan tepenin tam orta yerinden geçen bir dikey aksın varlığıdır (bkz. Ç. 118). Bu aks, yer ve gök (dağ-gök) sahası üzerinde, bu ikisini birleştirecek şekilde kompozisyonun tam orta ekseninde yer alır. Dikey aks üzerinde alt alta yerleştirilmiş olan dağ, ağaç ve atlı padişah figürlerinin her birinin birer merkez ve hükümdarlık sembolü olmaları ve bunların kompozisyonun orta aksı üzerinde yer almaları, sultanın yerin ve göğün direği olarak merkezî konumuna atıf yapan bir mahiyet taşır.

[1341] Çoruhlu, a.g. e., s. 166; Esin, a.g. e., s. 39, 50.

Dağ ve ağaç unsurlarının aynı dikey eksende bulunmaları bakımından bir merkez olgusu üzerinden iktidar vurgusu yapıyor olduğu gibi bu iki unsur bir başka açıdan da mevcut iktidar vurgusunu devam ettirir. Nitekim dağ önceki analizlerde de belirtilmiş olduğu üzere aynı zamanda bir yiğitlik sembolüdür. Dolayısı ile avlanan sultanın hemen arkasında, büyük bir dağ ile birlikte resmedilmiş olması av teması ile birlikte yapılmış olan yiğitlik vurgusunu perçinler.

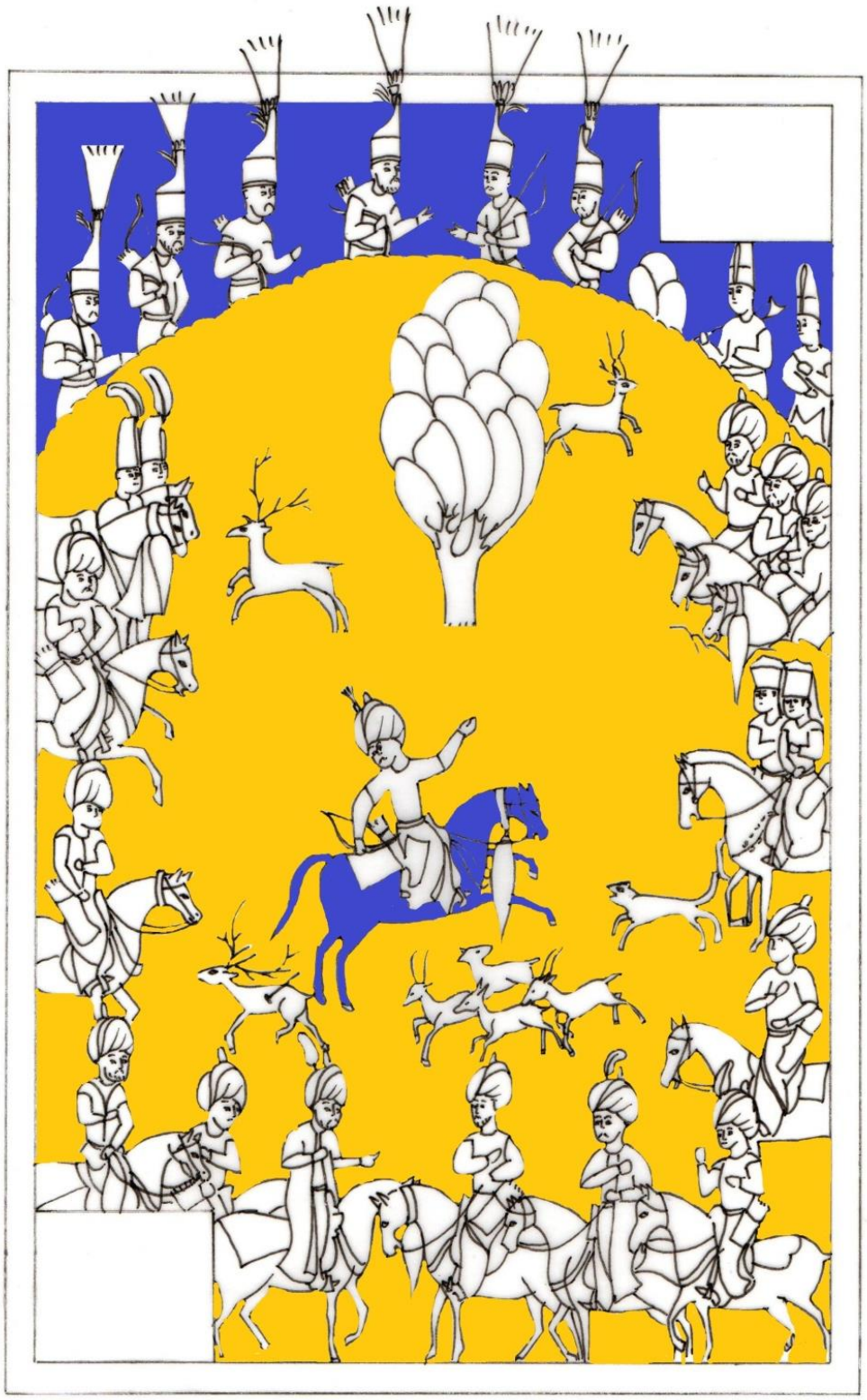
Bu dikey eksen üzerinde yer alan ağaç da yine önceki analizlerde değinilmiş olduğu üzere bir merkez sembolü olmasının yanında soy, sop, hanedan ve hükümdarlık sembolüdür. Öyle ise sultan ve onun hemen başının üzerinde yer alan ağaçtan müteşekkil olan ikonografi, hanedana, onun uzun ömürlülüğüne vurgu yapan bir anlam katmanı içeriyor olmalıdır. Bu durumda bahsi edilen bu ikonografi barındırdığı bu sembolik katman ile sahnenin genelinde oluşturulmaya çalışan iktidardan yana olan yüceltici dili pekiştirir bir mahiyet taşır.



Çizim 118

Kompozisyonda görülen bir başka iktidar vurgusu ise sultanı, mücadele sahnesini, dolayısı ile avı merkeze alan bir kurgunun varlığıdır. Bu kurgu gerek sultanın çevresine dairesel şekilde dizilmiş figürler, gerekse bu dairesel dizilimde dairenin iki yanında yer alan figürlerin yüz yüze yani merkeze (padişaha) bakacak şekilde konumlandırılmış olmaları üzerinden inşa edilmiştir (bkz. Ç. 116, Ç. 117). Bu durum kompozisyon içerisinde dikey aksın varlığı ile oluşturulan merkez vurgusunu bir kez daha perçinler. Bu dairesel kurgunun yapmış olduğu merkez vurgusu kozmik bir anlam katmanı üzerinden yol aldığı gibi izleyicinin bakışlarını merkeze yönelten bir hareket olması ile de bir varlık alanı bulur.

Ele alınan minyatürde iktidar vurgusu açısından değinilmesi gereken bir başka olgu ise kompozisyondaki renk seçimleridir. Dikkat edilecek olursa gökyüzünde kullanılan mavi ve zeminde kullanılan altın ile birlikte tüm sahneye bu iki rengin hâkim olduğu görülür (bkz. Ç. 119). Bu iki renkten mavinin bir gök rengi, altın rengin ise hükümdarlara özgü bir renk olduğu bilgisi göz önünde bulundurulduğunda, mavi ve altın rengin sahne içerisindeki bu hâkimiyetinin kompozisyon içerisindeki diğer unsurlar üzerinden de altı çizilmeye çalışılan yer ve gök birlikteliğini renk sembolizmi üzerinden de devam ettirme gayreti gibi görünmektedir. Bu hareket, mevcut minyatürde yer ve gök ikilisi üzerinden oluşturulmaya çalışılan iktidar olgusunu çifte katlayan bir mahiyet taşır.



Çizim 119

Padişah Figürü:

Kompozisyonun dikey aksı üzerinde merkeze yakın bir şekilde konumlandırılmış olan sultan, dörtnala koşar vaziyetteki atının üzerinde sağ elinde tuttuğu yay ile tam da ok attığı esnada resmedilmiştir (bkz. Ç. 120). Geriye doğru dönerek ok atma Türkler'in savaş ve av esnasında kullandıkları bir teknik olup dörtnala koşan at üzerinde geriye dönerek ok atan figür ikonografisi Türk sanatında sıklıkla kullanılmış bir kalıp olmuştur.

Çizim 120

Üzerinde altın murassa koşum takımları, boynunda düğümlü bir şekilde resmedilmiş beyaz kutası olan bu at, gri-mavi arası bir renge sahiptir ve üzerinde beyaz benekleri bulunur. Siyah yeleli bu alaca atın kuyruğu kısmen siyah olup bacaklarının uç kısımları da yine siyah renktedir.

Atların mavi renge boyanarak resmedilmesi Türklerde İslâmiyet öncesi döneme dayanır. Nitekim Eski Turfan at heykelciklerinin kimi zaman mavi renge boyandıkları görülür. İslâmiyet öncesi bu yaklaşım sonrasında Selçuklu ve Osmanlı minyatürlerinde de devam ettirilerek at tasvirlerinde mavi ve kimi zaman yeşil renkler kullanılmıştır[1342].

Padişahın atı, sahip olduğu grimsi mavi renkli bedeni, siyah yelesi, kuyruğunun ve bacaklarının ucundaki siyah lekeleri ile bir kır at özelliği göstermektedir[1343]. Bu kır at aynı zamanda mavi-gri zemin üzerinde yer alan beyaz benekleri ile birlikte alaca donda bir at özelliği gösterir.

Kimi kaynaklarda semanın ve dolayısı ile Tanrı'nın renk simgesi olduğu belirtilen boz renk[1344], mavi rengin ve dahi mavi-gri arasındaki rengin diğer adı olarak belirtilmektedir[1345]. Bu kaynaklarda mavi-gri renkteki atlar için ise kır ibaresi yerine boz, boz gök ibareleri kullanılmış olduğu görülür[1346]. Bu bağlamda kır atlar için gök at terimi de kullanılmıştır[1347]. Nitekim ak, boz, ala, gök (mavi) renkler Türk dillerinde birbirlerine yakın renkler olup birbirlerinin yerlerine kullanılmışlar ve Türk mitolojisinde arketip kutsalı ile de bağlantılandırılmışlardır[1348].

Öyle ise tüm bu bilgiler eşliğinde mevcut minyatürdeki maviye kaçan gri renkli atı, kır alaca ya da boz alaca olarak adlandırmak doğru olacaktır. Bu atın kır at ya da boz at olarak adlandırılabileceğine dair yapılan bu tespit Türk kozmolojisindeki dört yön ve renk sembolizmi üzerinden de anlam bulur. Zira Türk kozmolojisinde her biri doğuyu sembolize eden mavi, kır ve boz renkler anlamca birbirlerine denk düşerler. Bu yön ve renk sembolizmi at sembolizmi ile de birleşmiş, bu doğrultuda savaşlarda

---

[1342] Emel Esin, "Türk Sanatında At", **Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık**, Türkiye Jokey Kulübü, İstanbul 1995, s. 60.

[1343] Kır at için bkz. Murat Küçük, "Türkiye Türkçesi Ağızlarında At, At Donları ve Nişaneleri ile İlgili Adlandırmalar", **At Kitabı**, Kitabevi, İstanbul 2017, s. 373, 374.

[1344] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 104.

[1345] Lütfi Bergen, **Türk'ün Kanadı At**, Yazgen, İstanbul 2018, s. 229; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 625.

[1346] Bergen, a.g. e., s. 228; Ögel, a.g. e., s. 625.

[1347] Nezihe Seyhan, "Türk Kültüründe At Tasvirleri", **Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık**, Türkiye Jokey Kulübü, İstanbul 1995, s. 171.

[1348] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 178.

doğuya giden atlar kimi zaman mavi renkli, kimi zaman kır renkli kimi zaman ise boz renkli olarak[1349] nitelendirilmişlerdir.

Üzerinde siyah püskül şekline bir sorgucun yer aldığı, bordo tepelikli, beyaz mücevveze bir sarık takan sultan, kırmızı renkli uzun kollu bir entari giyer. Sultan kırmızı entarinin üzerine yeşil astarlı lacivert renkli kısa kollu bir kaftan giyer. Üzeri yoğun altın tezyinat ile bezenmiş olan bu kaftanın belinde mavi renkli bir kemer bulunur. Sultanın belinde, üzerinde büyük bir zümrüt taşının bulunduğu altın bir hançer ve içerisinde okların yer aldığı altın bir sadak yer alır.

Son derece ifadesiz bir porte ile dörtte üç profilden gösterilmiş olan sultan kahverengi bıyığı, dinç görünümüyle genç yaşlarındaki hali ile resmedilmiştir.

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Bu minyatürde öncelikle padişahın kompozisyon içerisindeki konumu iktidar vurgusu açısından ele alınması gereken bir olgudur. Zira sultanın dağ ve ağaç gibi merkez unsurları ile birlikte kompozisyonun tam ortasından geçen dikey aks üzerinde, sahnenin hemen hemen merkezine denk gelecek şekilde konumlandırılmış olması onun sahne içerisindeki hiyerarşik üstünlüğüne, yeri ve göğü birleştiren bir merkez oluşuna atıf yapar (bkz. Ç. 120). Padişahın bu merkezî konumu, etrafındaki figürler tarafından daire içine alınmış olması ve bu dairenin sağına ve soluna yerleştirilmiş figürlerin yüzlerinin birbirlerine dolayısıyla sultana (merkeze) dönük olacak şekilde yerleştirilmiş olmasıyla da bir kez daha perçinlenir (bkz. Ç. 116, Ç. 117). Zira her iki harekette de izleyicinin bakışları merkeze yani padişaha doğru yönlendirilmek sureti ile sultanın merkezî konumunun altı bir kez daha çizilmeye çalışılmıştır.

Padişahın dörtnala koşan bir at üzerinde geriye dönerek avlanması da iktidar vurgusu açısından değerlendirilmesi gereken bir olgudur. Zira daha öncede zikredilmiş olduğu üzere geriye dönerek ok atma Türklere özgü bir savaş ve av tekniği olup tıpkı bu minyatürde olduğu gibi dörtnala koşan atı üzerinde geriye dönerek ok atan insan figürü Türk ikonografisinde sıklıkla kullanılan bir kalıp olmuştur. Öyleyse kullanılan

[1349] Çoruhlu, "Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi", **Türk Dünyası Araştırmaları**, s. 177; Bergen, a. g. e., s. 229.

bu kalıp, geleneksel Türk ikonografisini devam ettirmiş olması ile sultanın silsilesini güçlü köklere bağlayarak imparatorluğun ve sultanın gücüne atıf yapar.

Bir önceki bölümde savaş ve dahi avda, düşmanı veya avı yenilgiye uğratmak için kullanılan Türk Turan taktiğinden bahsedilmiştir. At üzerinde geriye dönerek ok atma, bahsi geçen bu taktik çerçevesinde değerlendirilmesi gereken bir olgudur. Zira bu ok atış şekli, Türk Turan taktiğine bağlı olarak geliştirilmiş bir tekniktir. Savaş alanında düşmana saldırıldıktan sonra ordunun sahte bir geri çekiliş ile düşmanı aldatıp çember içine alarak yok ettiği Türk Turan taktiğinde, askerler düşmanın geldiği yönün aksi istikametine doğru kaçarlarken bu minyatürde olduğu gibi dörtnala giden atlarının üzerlerinde geriye dönerek düşmana ok atarlardı. Aynı uygulama bir savaş idmanı sayılan sürek avlarında da uygulanmakta idi[1350].

Görüldüğü üzere dörtnala giden atın üzerinde geriye dönerek ok atmak büyük yetenek isteyen bir iştir ve bu nedenle Türklerde gücün, çevikliğin, askeri yeteneğin, yiğitliğin ve hatta zaferin bir ifadesi olarak tekrarlanan bu ikonografik kalıba Türk Sanatı'nın çeşitli devirlere ait örneklerinde sıklıkla rast gelinir[1351].

Öyleyse padişahın dörtnala koşan atı üzerinde geriye dönerek ok atar şekilde resmedilmesi, onun yiğitliğine, gücüne, askerî yeteneğine atıf yaparak bir iktidar vurgusu yapıyor olmalıdır.

Padişahın üzerine giymiş olduğu kıyafetler de iktidar vurgusu açısından değerlendirilmesi gereken bir başka unsurdur. Sultanın başındaki sarık, mücevveze olması ve üzerinde hükümdarlık alameti olan siyah bir sorguç olması ile bir iktidar vurgusu içerir. Bunun dışında sultanın üzerine giymiş olduğu entarinin gök renkte ve sultanlara yaraşır şekilde bol altın tezyinat içermiş olması da sultanın kıyafetlerinde iktidar vurgusu açısından göze çarpan unsurlardır. Padişahın beline takmış olduğu kemer de hem tek başına bir iktidar sembolü olması hem de gök renkte olması hasebi ile ikili bir iktidar vurgusu içerir.

Sultanın belindeki kemere takılı halde duran altın murassa hançer de yine iktidar vurgusu açısından anlamlıdır. Belinde bir hançer ile resmedilme geleneği gerek

[1350] Çoruhlu, "Türk Atışı, Türk Sanatında Geriye Dönerek Ok Atma Teması", **Türk Dünyası Araştırmaları**, s.9, 12, 15.
[1351] Aynı makale, s. 9, 15, 16, 17.

İslâmiyet öncesinde gerekse İslâmiyet sonrasında Türk sanatında sıklıkla kullanılan bir ikonografik kalıp olmuştur[1352]. Mevcut minyatürde bu geleneksel kalıbın devam ettirildiği görülür.

Hançerin kendisi aynı zamanda bir iktidar sembolüdür[1353]. Nitekim maden ve madeni silahlar (kılıç, kama, hançer, bıçak) eski Türklerde tanrılar ile ilişkilendirilen gücün, erkekliğin ve hükümdarlığın simgesi olmuş, bunların insanları kötü ruhlardan koruduğuna inanılmıştır. Yine bu bağlamda, kılıç, kama ve hançer gibi silahlar hem silah olmaları hem de madenden yapılmış olmalarından ötürü Türklerde kutsal sayılmışlardır[1354].

Öyleyse bu minyatürde sultanın belindeki hançer bir hükümdarlık sembolü olarak sultanın gücüne atıf yapan bir mahiyet taşır. Bu hançerin altın olması ve üzerinde kıymetli taşların yer almış olması da onu sultanlara özgü kılarak var olan iktidar vurgusunu pekiştirir.

Sultanın belindeki sadakta yer alan oklar, elinde tuttuğu yay da iktidar vurgusu bağlamında ele alınması gereken bir diğer iki unsurdur. Zira ok ve yay birlikte hükümdarlık, dünya hâkimiyeti, bağımsızlık ve egemenlik sembolleridir[1355].

Sultanın sahip olduğu ifadesiz portre de sultanı erişilmez, idealize bir imge haline dönüştürerek iktidar vurgusu içerir.

[1352] Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi**, s. 217, 226, 228 229; Çoruhlu, "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesneler Açısından Bir Bakış", **Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan**, s. 158; Çoruhlu, "Tasvirlere Göre Selçuklu Silahları ve Bu Silahların Osmanlılardaki Devamı", **VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (16-17 Mayıs 1996)**, s. 52; Tülin Çoruhlu, "Eyüp Sultan ve Çevresindeki Hazirelerde Bulunan Hançerli Lahitler ve Taş Sandukalar", I. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler, Eyüp Sultan Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 1997, s. 43.

[1353] Kemere takılı haldeki hançer ve kılıç ikonografisi için bkz. Zaliha Peçe, "Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması", Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 2015.

[1354] Çoruhlu, "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesneler Açısından Bir Bakış", **Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan**, s. 158.

[1355] Niyazi, **Türk Devlet Felsefesi**, s. 176; Balcı, **Destanlar, Kitabeler ve Kutadgu-Bilig'den Örneklemelerle Türk Devlet Töresi**, s. 207; Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 224, 226, 352; Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, s. 21, 22; Çaycı, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, s. 163, 200.

Sahne içerisinde iktidar bağlamında ele alınabilecek bir diğer unsur da padişahın atıdır. Sultanın atı sahip olduğu özellikleri ile iktidar vurgusunu pek çok kez yineler. Öncelikle belirtmek gerekir ki at, çeşitli anlamlarının yanı sıra bir politik güç, kuvvet, kudret, hâkimiyet ve izzet sembolü olarak[1356] başlı başına bir iktidar unsurudur. At Türklerde bir hükümdar bineği olup hükümdarın gücünü sembolize eder[1357].

İki renkli bu alaca at sahip olduğu gri-mavi arası renk ve üzerinde yer alan beyaz benekler ile de bir iktidar vurgusu içerir. Türklerde at, göksel yolculuk bineği olması hasebiyle göksel bir unsur olma özelliğini taşır[1358]. Atlar ayrıca sahip oldukları renkler ile de çeşitli sembolik anlamlara sahiptirler. Nitekim analizi yapılan minyatürdeki gibi gök renkli atlar göksel mahiyet taşıyan semavî atlar olarak kabul edilmişlerdir[1359]. Bu minyatürde de sultanın atı, sahip olduğu gri-mavi renk ile böylesi bir göksel attır ve bu özelliği ile de sultanın göksel yanına işaret ederek bir iktidar vurgusu içerir.

Bu minyatürde, aynı anda mavi ve beyaz rengi içermiş olması ile alaca olarak nitelendirebilecek olan sultanın atı, alaca olması ve üzerinde beyaz beneklerin olması ile de bir iktidar vurgusu içerir. Beyaz benekli ve dahi alaca at İslâmiyet öncesi ve sonrasında Türkler arasında son derece yaygın bir at tipi[1360] olup Türklerde bu tip atların tasvirlerine sıklıkla rast gelinir[1361]. Nitekim Hz. Muhammed'in miraç sahnelerinde görülen göksel binek olan Burak da Türklerin İslâmiyet'i kabulünden Osmanlı devrinin sonuna dek gövdesi alaca renkte ve benekli olarak resmedilmiştir[1362].

[1356] Çoruhlu, "Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi", **Türk Dünyası Araştırmaları**, s. 178, 182, 186.

[1357] Esin, a.g. m, s. 56, 57.

[1358] Aynı makale, s. 178, 182, 184; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 296.

[1359] Çoruhlu, a.g. m., s. 177, 178; Emel, "Kuşcı, Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında", **Sanat Tarihi Yıllığı 6 1974-75**, s. 425.

[1360] Çoruhlu, a. g. m., s. 187; Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine Gök ve Yer Sembolizmi Açısından Bir Bakış", **Türk Dünyası Araştırmaları**, s. 24.

[1361] Çoruhlu, a. g. m., s. 24; Çoruhlu, "Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi", **Türk Dünyası Araştırmaları**, s. 193.

[1362] Çoruhlu, a.g. m., s. 188, 196; Esin, "Türk Sanatında At", **Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık**, s. 63.

Benekli atlar Türkler tarafından makbul sayılmakta olup bu minvalde beyaz benekli atlar ise uğur getirici, tılsımlı, büyülü semboller olarak görülmüşlerdir[1363]. Uygur sanatında ise ak, gök ve kırmızı benekli dik yeleli atlar, semavî atlar olarak kabul edilmişlerdir[1364]. Türklerde hükümdarlara ait bir binek hayvanı olarak görülen alaca atlar[1365] bu anlam çerçevesinde göksel atlar olarak görülmüşler[1366] ve tıpkı beyaz benekli atlar gibi talih ile ilişkilendirilmişlerdir[1367]. Mevcut minyatürdeki sultanın atının bir boz at olduğu düşünüldüğünde de aynı anlamın devam ettirildiği görülür. Zira boz renk Türklerde semanın ve dolayısı ile Tanrı'nın renk simgesi olarak kabul edilmiştir[1368]. Tüm bu bilgiler eşliğinde sultanın sahip olduğu atın alaca dona sahip olması, mavi renkte ve üzerinde beyaz beneklerin olması göksel bir ata işaret ediyor gibi görünmektedir ki bu da sultanı taltif edici bir yön içerir.

Sultanın atının boynundaki kutas da bir iktidar sembolü olarak ele alınabilir. Nitekim kutasın Uygur alpinin atının boynunda savaş atlarına mahsus bir alamet olarak yer alması[1369] bu tespiti doğrular mahiyette bir bilgidir.

Atın boynunda yer alan beyaz kutasın düğümlü olması, Türklerde alplik ve yiğitlik sembolü olarak savaşa giden atların kuyruğunun düğümlenmesi geleneğini hatırlatır. Sürek avlarının bir savaş tatbikatı niteliğinde olduğu ve bu avların sultanın yiğitliğinin temaşa edildiği sahalar olarak görüldüğü bilgileri ile birlikte düşünüldüğünde, bu düğümlü kutasın Türklerdeki düğümlü atkuyruğu ile ilintili bir unsur olabileceği fikri akla gelir. Nitekim mevcut minyatürde padişah, savaş tatbiki hükmündeki bir sürek avında, attığı maharetli oku ile yiğitliğini sergilemektedir.

Bu atın sahip olduğu değerli taşlarla süslü koşum takımları, altın sırma işlemeli eyer altı örtüsü de onu bir kez daha sultana yaraşır bir bineğe dönüştürerek var olan iktidar vurgusunu devam ettirir. Nitekim Emel Esin eyer örtülerinin (gaşiye) bir hükümdarlık sembolü olduğunu ve varlıklı binicilerin bu örtülerinin zengin işlemeli

[1363] Çoruhlu, a. g. m., s. 193.
[1364] Esin, "Kuşcı, Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında", **Sanat Tarihi Yıllığı**, s. 425.
[1365] Esin, "Türk Sanatında At", **Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık**, s. 61.
[1366] Çoruhlu, a. g. m., s. 179.
[1367] Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 99.
[1368] A. e., s. 104.
[1369] Esin, "Kuşcı, Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında", **Sanat Tarihi Yıllığı**, s. 428.

olduğunu belirtir[1370]. *Dîvânü Lugâti't-Türk*'te de devlet yöneticilerine ait atların eyer örtülerinin renkli bir kumaştan yapıldığı, bu atların eyerlerinin altın ve gümüş ile işlenmiş, oldukça süslü bir yapıda olduğu bilgisi verilmektedir[1371].

Sultanın atının dörtnala koşarak resmedilmesi de mevcut atı sultanın yiğitliğine yaraşır bir hale dönüştürür.

[1370] Esin, "Türk Sanatında At", **Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık**, s. 70

[1371] Ali Abbas Çınar, "Divanu Lügati't-Türk'te At Kültürü", **Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık**, Türkiye Jokey Kulübü, İstanbul 1995, s. 151.

Resim 52: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 66b-67a.

Çizim 121

Eser Adı: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524)

Vr. No: 66b-67a

Tarih: 1587-88

Nakkaş: Nakkaş Osman ve ekibi

Ölçüler: 33,3×19,2 cm.

Konu: Kanunî Sultan Süleyman'ın av esnasında kılıcı ile bir ayıya hücum etmesi.

Minyatürün Analizi

Kompozisyon:

İki sayfa halinde tasarlanmış olan minyatürde mekân altın renkli bir gökyüzü ve renkli tepelerden oluşmuş bir av alanından meydana gelmiştir (bkz. R. 52, Ç. 121). Bu tepelikli alanın zemininde rastgele yerleştirilmiş küçük taşların olduğu görülür.

Vr. 66b'de sayfanın üst kısmında yer alan marjda kırmızı mürekkeple nesih hatla yazılmış "Sultan Süleyman Han şikârda iken bir dahîm hırsı tiğ-ı âbdârla urub yıkduğıdır" ibaresi yer alır. 66b'de avın gerçekleştiği tepelikli alan biri lila diğeri yeşil renkli olan üst üste istiflenmiş iki tepeden müteşekkildir. Bu alanın sol üst köşesinde yeşil yapraklı iki ağaç yer alır. Ağaçlardan en soldakinin altında kıvrımlı akan bir suyun (ırmak, akarsu, dere) varlığı göze çarpar. Bu kıvrımlı su, şekil itibarıyla bir yılanı andırır. Ağaç altından kıvrılarak akan yılan formlu su unsuru hakkında *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524) vr. 152b'ye ait analizde etraflıca bilgi verilmiş olduğundan bu bahis hakkında kısa bir bilgi vermek sureti ile yetinilecektir.

Yılan ve ejderha, Türklerde evreni sembolize eden unsurlar olmakla birlikte aynı zamanda da su ile bağlantılı birer kozmik sembollerdir. Bu iki unsur, Türkler tarafından suyun, su kaynaklarının, yer-su sahasında yer alan yer altı sularının sahibi ve koruyucuları olarak görülmüşlerdir. Evreni temsil eden yılan, kıvrılarak hareket etmesi bakımından kıvrılarak akan ırmak (su) ile de bağdaştırılmıştır. İncelenen minyatürde sahne içerisinde yer alan ırmak (su) unsurunun bir yılanı andırır şekilde resmedilmiş olması bu sahnede Türk kozmolojisindeki su ve yılan unsurunun ilişkisi göz önünde bulundurularak inşa edilmiş bir görsel kurgunun varlığını düşündürtür.

66b'de sayfanın tam orta ekseni üzerinde, merkezî bir konumda yer alan padişah, şaha kalkmış atının üzerinde avlanırken sağ elinde tuttuğu kılıcı bir ayıya saplarken görülür. Sultanın hemen arkasında tırıs giden atları üzerinde iki silahtar ve bu silahtarların hemen altında ise elinde tüfek tutan bir zağarcı yer alır. Sahnenin en üst kısmında tepelerin arkasında ise atları üzerinde ilerlemekte olan süvariler göze çarpar. Bu süvarilerin hemen solunda beyaz bir av köpeğinin tepeye doğru koşmakta olan bir tavşanı kovaladığı fark edilir. Sayfanın sol alt kısmında yüzü ve bedeni sahnenin sağ tarafına dönük olacak şekilde resmedilmiş iki teberdar yer alır. Sahnenin en altında yer alan yeşil tepelikli alanda ise sahnenin sağına doğru ilerleyen bir zağarcı ile dörtnala koşan atı üzerinde sahnenin soluna doğru ilerleyen civelekler[1372] görülür.

67a'da yer alan sahnede ise av alanı, lila renkli ve somon renkli iki tepenin üst üste istiflenmesi ile oluşturulmuştur. Kompozisyonun en üstünde yer alan tepelerin arkasında, sahnenin sağına doğru ilerlemekte olan atlı süvariler ve bir doğancı dikkati çeker. Bu süvarilerden biri tasmalı, siyah benekli beyaz bir pars ile birlikte resmedilmiştir. Bir önceki analizde de belirtilmiş olduğu gibi pars sürek avlarında ava yardımcı olması için özel olarak yetiştirilmiş olan bir hayvandır ve bu minvalde sürek avlarının resmedildiği minyatürlerde av sahası içerisinde çoğunlukla av hayvanı olarak pars da yerini almıştır.

Doğancının sol elinde tuttuğu kuş, açılmış kanatları ile hemen ilerisinde gökyüzünde uçmakta olan bir diğer kuşa her an saldıracakmış hissiyatı oluşturur. Doğancının ve avcı kuşun yüzlerinin ve dahi bedenlerinin uçmakta olan bu kuşa dönük olarak resmedilmiş olması da bu hissiyatı pekiştirir.

Üst sıradaki figür grubunun hemen altında, soldan sağa doğru sırası ile iki yeniçeri, dörtnala koşar atı üzerinde resmedilmiş olan bir civelek ve bir süvari yer alır.

[1372] Akalay, "Osmanlı Tarihi ile İlgili Minyatürlü Yazmalar: Şehnameler ve Gazanameler", başlıklı doktora tezinde bu figürleri "civelek" olarak adlandırmıştır. Osmanlı kaynaklarına göre "civelek", yeniçeri ocağına yeni girmiş acemi, delikanlı asker demektir. Zeren Akalay'ın civelek olarak nitelediği bu figürlerin sahip oldukları başlıklar İzzet Kumbaracı'nın çalışmasında "doğan iç oğlanı serpuşu" olarak nitelendirilir. Kumbaracı, doğan iç oğlanlarının, padişaha ait doğan gibi avcı kuşları besleyip, onlara uçmayı öğreten, padişah ile birlikte ava katılan görevliler olduğunu ve katıldıkları bu avda sayılarının 30 ila 40 arasında olduklarını belirtir. Bu serpuşlar ve doğan iç oğlanı için bkz. İzzet Kumbaracılar, **Serpuşlar**, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul, t. y., s. 16, Resim 32.

Yaya olan yeniçerilerden soldakinin elinde bir sopa, sağdakinin elinde ise av için yetiştirilmiş olan köpeklerden birine ait olduğu düşünülen kırmızı bir tasma bulunur.

Bu ikinci figür grubunun hemen altında lila renkli tepelerin üst kısmına konumlandırılmış bir üçüncü figür grubu daha yer alır. Bu figür grubunda tazı ve köpeklerini[1373] av hayvanına (ceylan, karaca, geyik)[1374] saldırtan zağarcılar görülür. En solda yer alan zağarcı, elinde tutuğu tasma ile hemen önünde gerçekleşen mücadeleyi seyretmektedir. Bu mücadelede kahverengi ve beyaz renkte iki köpeğin (tazı)[1375] kahve renkli ve benekli bir ceylana (karaca, geyik) saldırdıkları görülür.

Geyikler ve ceylanlar daha öncede belirtilmiş olduğu gibi sürek avlarında yaygın olarak avlanan hayvanlar arasındadır ve sanat tarihinde sürek avlarının tasvir edildiği sahnelerde sıklıkla resmedilmişlerdir. Bu sahnelerde geyikler (ceylan) çoğunlukla yenilgiye uğratılan bir unsur olarak gösterilmişlerdir. Bu av sahnelerinde geyik türü hayvanların köpeklerin yardımı ile avlanmış olduğu görülür[1376]. İncelenen bu minyatürde de av sahnelerine dair yukarıda bahsedilmiş olan kalıplardan istifade edilmiş olduğu görülür.

Türk resim geleneğinde hayvan mücadelesini gösteren sahneler, iki yırtıcı hayvanın mücadelesi ya da bir etçil hayvanın toynaklı bir hayvana saldırısını gösteren sahneler olmak üzere iki gruba ayrılır[1377]. İncelenen bu minyatürde geyik ve köpekler arasındaki mücadele ikinci türden mücadele sahnesine örnek teşkil eder.

Vahşi ve yırtıcı bir hayvanın otçul bir hayvana saldırdığı sahnelerde değişik varyasyonlar gösteren şematik bir tasvir anlayışı görülmektedir. Vahşi hayvanın diğer hayvana geriden saldırdığı, üstüne sıçrayıp, boynundan ısırdığı sahneler bu şemalardan biridir[1378]. Bu minyatürde de köpek ve geyik arasında gerçekleşenler bu geleneksel şemaya uygun olarak resmedilmiştir.

[1373] Eserin mevcut sahneyi kaleme alan vr. 66a'da yer alan metninde bu köpekler" tazı" ve "samsun" (bir köpek cinsi) olarak zikredilir.
[1374] Metinde bu hayvan "âhu-yı sahra" olarak nitelendirilir.
[1375] Bu köpeklerin anatomik olarak bir tazıya benzemektedir.
[1376] Beydiz, **Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi**, s. 221.
[1377] Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. I, s. 240.
[1378] A. y.

Yaşar Çoruhlu, mücadele sahnelerinde yenilen hayvanların vücutları üzerinde nokta, virgül, at nalı vb. biçimlerin yer aldığını belirtir[1379] ki mevcut sahnede köpekler tarafından saldırıya uğrayan geyiğin üzerinde beneklerin olduğu fark edilir. Tüm bu bilgiler nakkaşın bahsedilen mücadele sahnesinin tasvirinde geleneksel kalıplardan istifade etmiş olduğunu göstermektedir.

Hayvanlar arasında geçen bu mücadelenin hemen sağında, yere doğru eğilmiş, eli sopalı, yüzü bu mücadeleye dönük, bir zağarcı yer alır. Figür sahip olduğu el ve kol jestler ile adeta mücadeleye dâhil olmaya çalışır. Bu figürün hemen sağında ise elinde sopası ile sahnenin sağına doğru ilerlemekte olan bir başka zağarcı yer alır.

Kompozisyonun en altında dördüncü bir figür sırası yer alır. Bu figürler soldan sağa doğru sırası ile biri elinde sopa, diğer elinde tüfek tutan iki zağarcı ile kahve renkli ve siyah beyaz alacalı üç köpeği tasmasından tutan üç yeniçeridir. Atı üzerinde ve bazen yaya olarak, ellerinde avcı kuşlarla ve zaman zaman bunlara ilave olarak bir av köpeği ile ava giden süvari tasvirleri, av sahnelerinde geleneksel kalıbın bir parçası olarak sıklıkla kullanılmış unsurlar olmuşlardır[1380]. Görüldüğü üzere ele alınan av sahnesinde yer alan unsurlar göz önünde bulundurulduğunda nakkaşın bu sahnenin tertibinde bahsi geçen geleneksel kalıplardan faydalandığı bir kez daha müşahede edilir.

Kompozisyonda Kurgu ve Renk:

İki sayfa halinde tasarlanmış olan minyatürde sahne ufuk çizgisi yukarıda olacak şekilde tasarlanmıştır. Mekân yukarıdan aşağıya doğru sırası ile altın gökyüzü ve üst üste istiflenmiş farklı renklerdeki tepelerden müteşekkildir.

Konu ve mekân açısından birbirinin devamı niteliğinde olan bu iki sayfa yan yana konulduğunda, 67a'da sayfanın üst sağında, 66b'de ise sayfanın üst sol kısmında kalan iki yarım tepenin çizim açısından birbirini tamamladıkları fark edilir (bkz. Ç. 122). Mekânda görülen bu devamlılığın kompozisyonda yer alan diğer unsurlar üzerinden devam ettirilmediği görülür.

[1379] Çoruhlu, a.g. e., s. 241.
[1380] A. e., s. 261.

Nakkaşın kompozisyonun en üstünde yer alan tepeler vasıtası ile yapmış olduğu bu hareket iki sayfayı tek bir mekân unsuru (tepe) üzerinden birbirine bağlar. Çizim üzerinden oluşturulmaya çalışılan bu birlikteliğin, iki tepenin tasvirinde kullanılan farklı renk tercihleri sebebi ile devam ettirilmediği görülür.

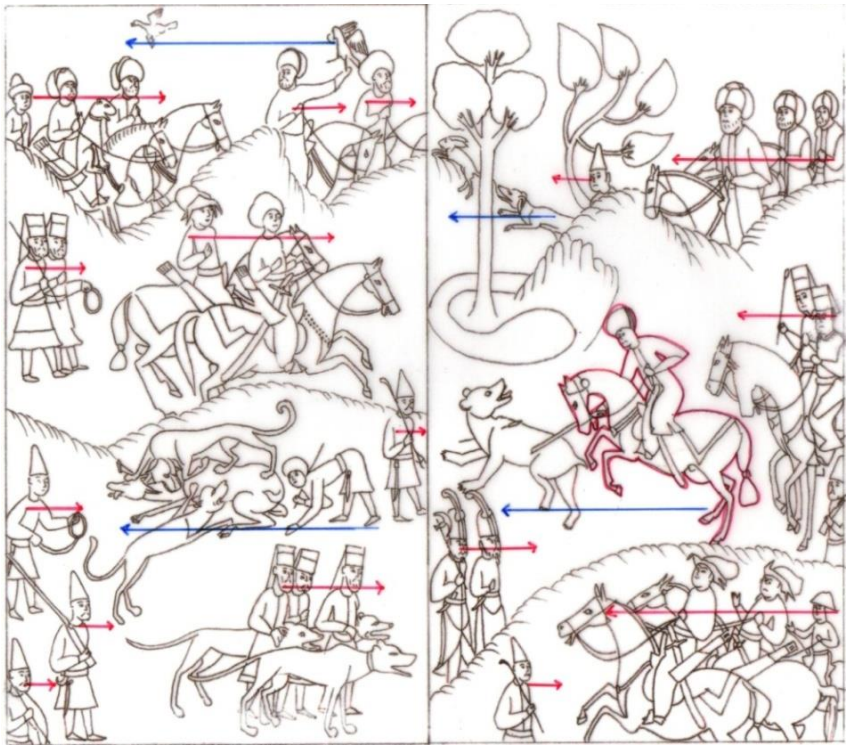
Çizim 122

Önden arkaya doğru üst üste olacak şekilde istiflenmiş olan renkli tepeler, mekânı adeta bir tiyatro sahnesine dönüştürür. Tiyatro dekorunu anımsatan bu tepeler, önünde ve arkasında konumlandırılmış olan figürler ile birlikte figür gruplarını birbirinden ayıran bir paravan, figürlerin sayfanın kenarından sahnenin merkezine doğru olan akışını temin eden bir perde, bir geçit görevini üstlenirler.

Sahnede, figürlerin bahsi geçen tepeler vasıtası ile alttan üste doğru yatay sıralar halinde istiflendiği görülür (bkz. Ç. 124). Bu yatay hareketlerin kendi içerisinde bir dairesellik içerdiği göze çarpar. Zira dikkatlice bakıldığında her iki varakta da ana temayı vurgulayan mücadele sahnelerinin (hayvan-hayvan, insan-hayvan) sahne içerisinde yer alan diğer figürler tarafından daire içerisine alındığı fark edilir (bkz. Ç. 123). Bu kurgu kompozisyonun konusunu teşkil eden ve esas itibarıyla bir mücadele sahnesi olan avı ve dolayısı ile konuyu merkeze alan bir harekettir.

Karşılıklı iki sayfa halinde tertip edilmiş olan kompozisyonda, karşılıklı sayfalarda yer alan figürlerin, birbirlerine, sahnenin merkezine doğru yöneldikleri göze çarpar. Bu hareketin yaratmış olduğu ritim, her iki sayfada da mücadelenin resmedildiği alanlarda yer alan figür grupları tarafından bozulur. Zira sultanın ayı ile köpeklerin geyik ile köpeğin tavşan ile olan mücadelesinde ve doğancının elinde tutmuş olduğu avcı kuşun gökyüzünde uçmakta olan kuş ile olan gerilimli ilişkisinde figürler sahnenin merkezine doğru yönelmek yerine hep birlikte sola doğru yönelen bir hareket içerisinde resmedilmişlerdir (bkz. Ç. 124). Kompozisyondaki bu hareket mücadele sahnesini öncelemesi, ona işaret etmesi ile minyatürün konusunu (av) merkeze alan bir yön içerir.

Çizim 123



Çizim 124

Mekânın renklendirilmesinde pastel tonların tercih edildiği minyatürde, lila rengin 66b'de sahnenin üstünde, 67a'da sahnenin altında olacak şekildeki çapraz kullanımı iki sahayı birbirine bağlar.

Sahnedeki figürler, zemindeki pastelliğe tezat oluşturacak şekilde son derece doygun renkler ile renklendirilmişlerdir. İzleyicinin bakışlarını mekândan mevcut ava yönlendiren bu hareket nakkaşın konuyu merkeze alan hareketlerinden biri gibi görünmektedir.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

İncelenen minyatür bir av sahnesini konu edinmiş olması bakımından en başından bir iktidar vurgusu içerir. Hükümdarlarla ilgili bir olgu olduğuna inanılan av, küçük çaplı bir savaş tatbikatı niteliğinde olup hükümdarın gücünü, yiğitliğini göstereceği bir saha olmuştur. *Süleymannâme* 177a'ya ait bir önceki analizde, av sahnesi ve onun yapmış olduğu iktidar vurgusuna dair etraflıca bilgi verilmiş olduğundan bu bahiste aynı konuya bir kez daha değinilmeyecek bir önceki minyatürden farklı olan iktidar unsurlarının anlatılmasına ağırlık verilecektir.

İncelenen minyatürde avın daire içine alındığı bir Türk Turan taktiği şeması *Süleymannâme* 177a'daki gibi net bir şekilde görülmese de kısmen 66b ve 67a'da sayfanın merkezine yakın bir yere konumlandırılan sultanın ayıyı, iki köpeğin geyiği avladığı sahne, etrafındaki figürler tarafından çembere alınmıştır (bkz. Ç. 123). Bu hareket daha önce de belirtilmiş olduğu gibi minyatürün konusunu teşkil eden avı merkeze koyan bir harekettir. Avın padişahlarla özdeşleştirilen, onun gücünü ve kudretini temsil eden bir tertip olduğu düşünüldüğünde, konuyu merkeze alan bu kurgu iktidarı yüceltici bir mahiyet taşıyor gibi görünmektedir.

Türklerde av, insanı bir başkasına veya düşman sayılan başkalarına karşı güçlü kılmak için yapılan önemli bir mücadele alanıdır ve bu tertipler mücadele azmi ve tekniklerini diri tutmak için yapılan birer savaş talimi olarak görülmüştür. Bu minvalde mevcut minyatürün 66b ve 67a'da yer alan sahnelerinde mücadele vurgusunun pek çok kez tekrar edildiği görülmektedir. 66b'de atı üstündeki sultan ile ayı, tavşan ile onu kovalayan köpek, 67a'da ise geyik ve iki köpek arasında geçen arbede ve yine

67a'da doğancının elinde tuttuğu avcı kuş ile gökyüzünde serbestçe uçan kuş arasındaki gergin hal kompozisyon içerisinde bahsini edilen mücadele sahneleridir.

Karşılıklı sayfalarda yer alan bu mücadele sahneleri kompozisyonun geri kalan kısmında görülen hareketin aksine birbirlerine doğru değil sahnenin soluna doğru yönelirler (bkz. Ç. 124). Mücadele sahnelerinde kullanılan bu ters yönlü hareket bu sahneleri minyatür içerisindeki genelden ayırıp önceleyerek merkeze koyar.

Mücadele sahnelerinin bir yiğitlik göstergesi olduğu göz önünde bulundurulduğunda incelenen minyatürde birden çok mücadele sahnesinin aynı kompozisyon içerisinde resmedilmiş olması, bu sahnelerin tüm kompozisyonun genelinde görülen merkeze doğru olan akışın aksine sağdan sola doğru olan bir istikamette resmedilmiş olması sultanın ve ordusunun gücünü, kudretini, yiğitliğini vurgulayan bir hareket gibi görünmektedir.

Mücadele sahneleri esas itibarıyla karşılıklı güç ve kudret gösterisinin yapıldığı sahalardır. Nitekim Türklerde gerek İslâmiyet öncesi gerekse İslâmiyet sonrası devirlerde sultanın av hayvanı ile giriştiği mücadele onun gücüne kuvvetine işaret eden bir eylem olarak görülmüştür[1381]. Bu doğrultuda analizi yapılan minyatürde padişahın, ayı gibi güçlü, kuvvetli bir hayvanla mücadele içinde olup onu mağlup etmesi kendisinin gücünü ve kudretini göstermesi açısından iktidar vurgusu içerir.

Sultanın ayı ile olan mücadelesi, onu avlaması başka bir anlam katmanı üzerinden de mevcut iktidar vurgusunu devam ettirir. Ayı erken devirlerde Türklerde dâhil birçok toplulukta cesaretin, gücün, yürekliliğin ve kuvvetin sembolü sayılmıştır[1382]. *Kutadgu Bilig*'de de ayı cesaret ile eşleştirilmiş[1383], kimi Türk Halk Edebiyatı örneklerinde de yiğidin ayı donuna girdiği görülmüştür[1384].

Bu noktada Hun ve Göktürklerde avlayarak kurban etme, avlanan hayvanı öldürerek ya da yiyerek onun ruhuna, canına ve gücüne sahip olunacağına dair inanca değinmek gerekmektedir. Nitekim Hun ve Göktürklerde bu amaç ile yapılmış olan

---

[1381] Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 189, 190.
[1382] Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. I, s. 175; Roux, **Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar**, s. 229; Beydiz, a. g. e., s. 67.
[1383] Roux, a. g. e., s. 229.
[1384] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 144.

avların resmedildiği tasvirlere rast gelinir[1385]. Paralel bir anlayış ile Türklerde ayının avlanarak etinin yenilmesiyle onun gücünün, kuvvetinin ve çeşitli özelliklerinin insana geçtiğine inanılmıştır[1386].

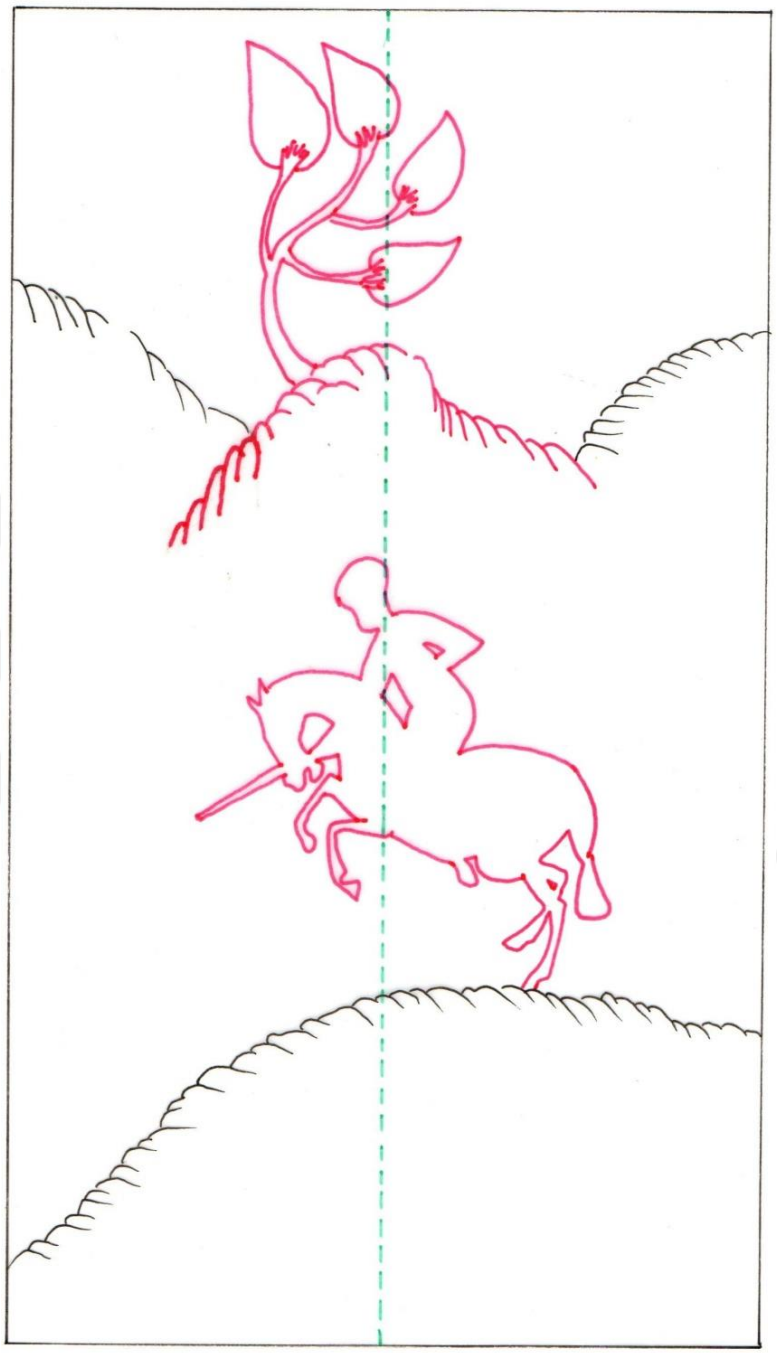
Tüm bu bilgiler eşliğinde mevcut minyatürde padişahın bir ayıyı avlayarak onu alt etmesi, ayıya atfedilen tüm yeteneklerin, cesaret ve gücün padişaha geçmiş olduğuna atıfta bulunan ve bu yolla sultanın gücüne ve cesaretine vurgu yapan bir kurgu gibi görünmektedir.

İncelenen minyatürde iktidar vurgusu açısından dikkati çeken bir başka unsur ise 66b'de başlangıç noktası, mekânı oluşturan tepenin tam ortasından geçen bir dikey aksın varlığıdır (bkz. Ç. 125). Daha önce de pek çok kez belirtilmiş olduğu gibi minyatürlerde görülen bu dikey aks, Türk kozmolojisinde evrenin merkezinde yeri ve göğü birleştirdiğine inanılan gök direğine tekabül eder. Nitekim bu minyatürde yer ve gök sahası üzerinde, bu ikisini birleştirecek şekilde kompozisyonun tam orta ekseninde dikey aksın üzerinde yer alan ağaç, dağ ve at üzerindeki padişah unsurlarının her biri birer merkez ve hükümdarlık sembolleridir. Bu unsurların birlikte kompozisyonun orta dikey merkezinde yer almaları sultanın yerin ve göğün direği, bir merkez oluşuna atıf yapan bir kurgu gibi görünmektedir.

Dağ merkez sembolü olmasının yanında aynı zamanda bir yiğitlik sembolüdür. Bu durumda kompozisyonda sultanın hemen arkasında onunla aynı dikey aks üzerinde yer alan dağ, av teması ile birlikte düşünüldüğünde sultanın yiğitliğine ve gücüne de vurgu yapan bir unsur olarak kompozisyon içerisinde yer alır.

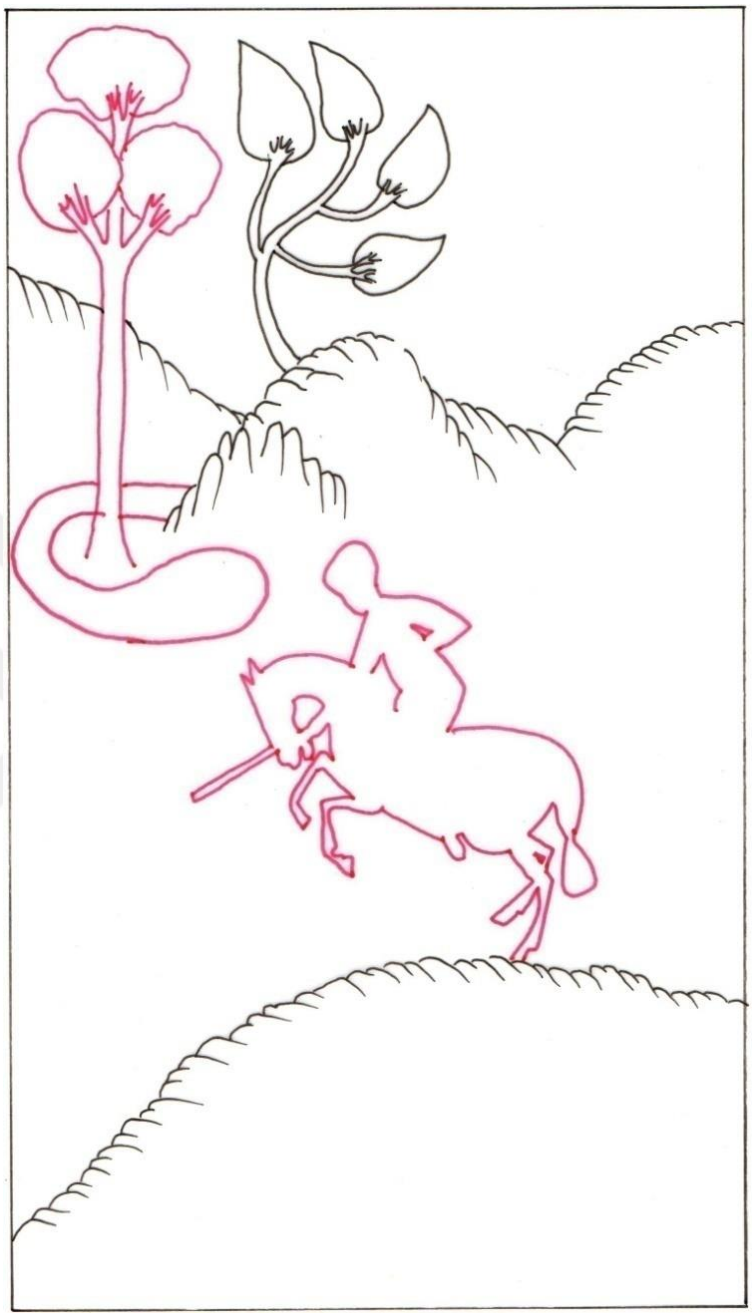
Sultanın hemen üzerinde konumlanan ve onunla aynı dikey aks üzerinde yer alan ağaçda sahip olduğu bu konumuyla merkez vurgusu içerdiği gibi sultanın soyuna, hanedanın uzun ömrüne de atıf yapar.

[1385] Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 189.
[1386] Çoruhlu, a. g. e., s. 163; Beydiz, **Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi**, s. 70; Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, c. I, s. 174.



Çizim 125

İncelenen minyatürde iktidar vurgusu açısından dikkati çeken son unsur, padişahın sol üstünde yer alan ağaç ve onun hemen altında yılanı andırır bir formda resmedilmiş kıvrılarak akan su (ırmak, dere, akarsu) unsurudur (bkz. Ç. 126).



Çizim 126

Yılan ve ejderha Türklerde su ile bağlantılı kozmik semboller olup evreni temsil ederler. Bu iki motif ayrıca Türk kozmolojisinde yer altı evreninin ve suların hâkimidir. Türklerde evrenin dönüş ve bükülüş hareketi onu sembolize eden yılan motifinin kıvrılarak ilerleyişiyle benzeşmekte olup bu minvalde suyun kıvrılarak akması da suyun ve evrenin hâkimi olan yılana atıf yapar. Tüm bu bilgilerle birlikte

düşünüldüğünde incelenen minyatürde suyun bir yılanı andırır şekilde resmedilmiş olması Türk kozmolojisindeki su ve yılan unsuru göz önünde bulunarak yapılmış bir kozmik görsel kurgu gibi görünmekte olup bu kurgu Türk kozmolojisindeki yer (yer-sub, yer-su) ve gök kavramları üzerinden yol alır.

Yılan ve ejderhanın yer altı evreninin ve sularının hâkimi oluşu, ejderhanın aynı zamanda kudret, bolluk, bereket, refah, mutluluk, uğur, yiğitlik, hükümdarlık, iktidar, kuvvet ve güç gibi kavramlar ile özdeşleştirilmiş olması birlikte bir anlam bütünlüğü oluşturur. Bu ikili anlam birlikteliği yılan unsurunun iktidarın gücüne ve hâkimiyetine yaptığı vurguyu gözler önüne serer.

İncelenen minyatürde kıvrılarak akan suyun bir ağacın etrafını dolanıp onu sarmalayacak şekilde resmedilmiş olması da iktidar vurgusu açısından bir başka anlam katmanı içerir. Ağaç ve altından kıvrılarak akan su (yılan formlu) kalıbı hakkında *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524) vr. 152b'ye ait analizde etraflıca bilgi verilmiş olduğundan bu bahiste bu konu hakkında kısa bir bilgi verilecektir. Ağacın altında kıvrılarak akan bu su Türk kozmolojisinde evren katmanlarını birleştirdiğine inanılan Dünya Ağacına sarılı yılan (ejderha) motifini anımsatmaktadır. Bu görsel kalıpta ağaç motifi çoğu kere Luu (ejderha, yılan) ile beraber ve ona sarılı bir şekilde gösterilmiştir. Nitekim Er-Töştük masalında da hayat ağacının altında bekçi olarak bir yılan bulunur.

Analizi yapılmakta olan minyatürde de yılan formundaki su unsuru böyle bir ağacın etrafını saracak şekilde kıvrılarak akar. Kompozisyonda bir tepenin üzerinde görülen ağaç ve su birlikteliğinden müteşekkil olan bu kalıp Türk kozmoloji anlayışının Osmanlı minyatürlerine yansımasıdır. Bu kalıp hükümdarın yeri ve göğü eklemleyen gücüne, onun hâkimiyetine atıf yapar. Ağaç ve su birlikteliğinden oluşan bu kalıbın hükümdarın üzerinde konumlanmış olması da bu anlamı pekiştirir.

Türklerde yeryüzünün merkezinde yeri ve göğü eklemleyen gök ağaçları, hayat ağacına denk düşmekte olup bir tepenin başında tek başına yer alan bu hayat ağacının köklerinden içenlere gençlik, zindelik, ölümsüzlük ve hayat bahşedildiğine inanılan bir hayat suyunun akmakta olduğuna inanılır.

Bu minyatürde altında yer alan yılan formlu bir suyla resmedilmiş olan ağaç, tam da bu hayat ağacını anımsatır. Bu bağlamda ağacın altında kıvrılarak akan yılan

formlu su da hayat suyuna denk düşer. Orta Asya inanışlarına göre bu hayat ağacının altında bekçi olarak bir yılanın bulunuşu da hayat ağacı, su ve yılan arasındaki bu bağlantıyı gözler önüne serer. Hayat ağacı sembolü İslâm inancında da kendine yer edinmiştir. Nitekim cennetin ortasında olduğu düşünülen ve altından ırmakların çıktığı, canlılık ve iyi talihi temsil eden Sidretü'l-Müntehâ ve Tûbâ ağaçları da böylesi bir hayat ağacıdır.

Akan su yaşar, hareketlidir, esin kaynağı oluşturur, iyileştirir ve rehberlik eder. Su kaynağı ya da nehir, güç, kuvvet, hayat, süreklilik, sonsuzluk ifadesidir. Suyun bolca aktığı pınarlar, nehirler ve ırmaklar, bu hayatı ve canlılığı taşıyan ve farklı bölgelere nakleden varlıklar olup hayat ve güç sahibidirler. Bu minvalde Türklerde su ve su kaynaklarının sonsuzluğa gittiğine inanılmıştır. İslâm'da da su maddî olan her şeye hayat verir. Nitekim Kur'ân-ı Kerîm'de suyun hayat kaynağı olduğuna dair ibarelerin yer aldığı pek çok âyet bulunur.

Su ayrıca bolluk, bereket, refah ve hükümdarlık ile ilgili olarak yine iktidar, kuvvet, güç ve tasavvuf gibi kavramlarla özdeşleştirilmiştir. Su, ayrıca bilgi, kanun ve adalet ile örtüşen bir semboldür.

Ağaç, su ve yılan sembolizmine dair verilen tüm bu bilgiler birlikte düşünüldüğünde mevcut kompozisyonda padişahın üst kısmına denk gelecek şekilde yerleştirilmiş ağaç ve kıvrımlı su birlikteliği sultanın dünya hâkimiyetine, onun güç ve kuvvetine, hanedana ve onun devamlılığına atıf yaparak çok yönlü iktidar vurgusu içerir.

Sahnedeki ağaç ve su ikilisi dağ unsuru üzerinden de bir anlam katmanı içerir. Bu üç unsurun birlikteliğinden oluşan anlam katmanına daha önceki analizlerde değinilmiştir. Türklerde ata-baba ruhlarının iktidar ve kuvvetlerine göre büyük su kenarlarında, yüksek dağlarda, sık ormanlıklar ile gölgesi bol olan ağaç altlarında ikamet ettiklerine ve Türk yurdunun evrenin merkezinde olduğuna inanılmıştır.

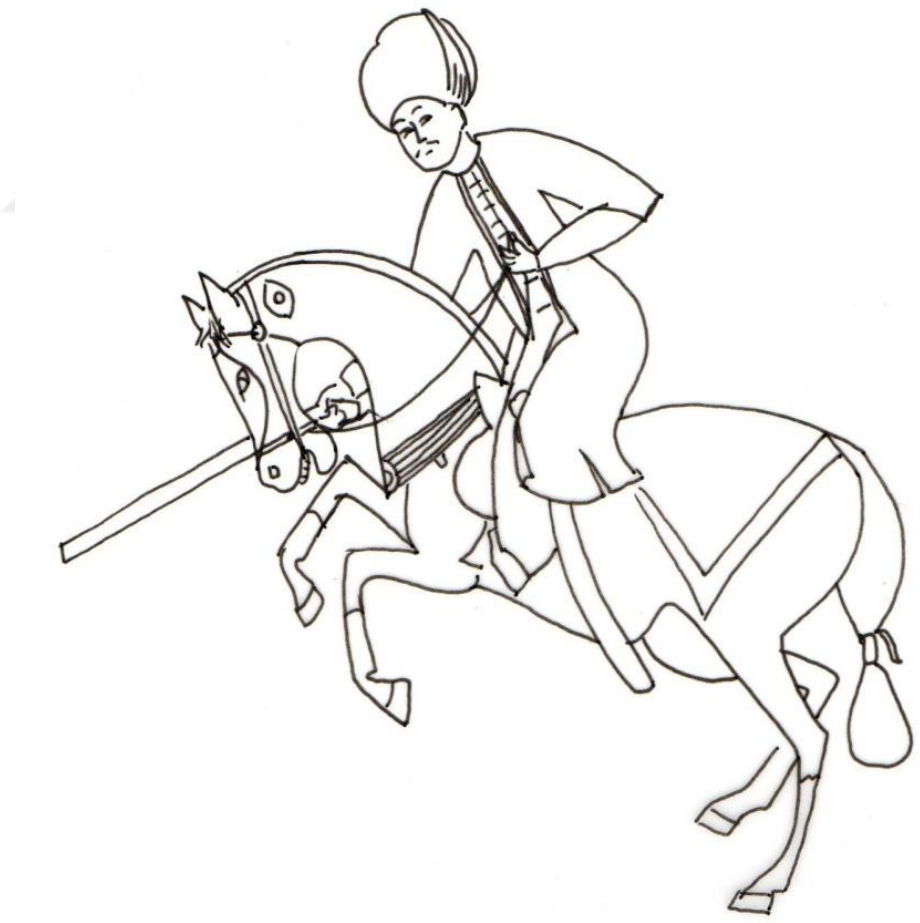
Bu bilgiler eşliğinde mevcut minyatüre bakıldığında kompozisyonda yer alan dağ-ağaç ve su birlikteliği Türk yurdu kavramına da atıf yapıyor gibi görünmektedir. Dağ, ağaç ve su unsurlarının birer merkez sembolleri oluşları, Türk yurdunun de bir

merkez olduğu ile birlikte düşünüldüğünde anlamlı bir bütünlük oluşturur. Bu merkez vurgusu sultanın merkezî konumuna atıf yaparak iktidarı taltif edici bir mahiyet taşır.

Dağ-su ve ağaç üçlüsü Türk mitolojisinde insan, aile, soy koruyuculuğu ile de bağlantılıdır. Öyle ise bu kurgu padişahın soyuna atıf yaparak onun gücünü köklü bir silsileye bağlayarak bir kez daha iktidar vurgusu yapar.

Padişah Figürü:

Av sahnesinin 66b sayfasında yer alan padişah, sayfanın orta aksı üzerinde tam merkeze konumlandırılmıştır. Dörtnala koşan atı üzerinde avlanan sultan sol elinde atının iplerini tutarken sağ elinde tuttuğu kılıcı önündeki ayıya saplar (bkz. Ç. 127).



Çizim 127

Altın murassa koşum takımları ve altın işlemeli eğer örtüsü bulunan sultanın atı, bedeninin kahverengi, yele, kuyruk ve ayak uçlarının siyah renkte olması ile doru[1387], vücudunda yer alan beyaz lekeleri ile de alaca donda bir attır.

Koyu donlu atların alınlarda, burun üstünde, bacaklarında, tırnaklarında görülen beyaz lekeler nişâne olarak adlandırılır. Bu nişâneler atların eşkâl tespitinde oldukça önemlidir. İncelenen minyatürde de sultanın atının alnında ve ayaklarında bahsedilen türden beyaz lekeler (nişâneler) olduğu görülür. Bu atı, alnındaki ve ayaklarındaki nişânelere göre de bir kez daha adlandırmak mümkündür. Bu minvalde sultanın atı alnından burnunun doğru uzanan beyaz lekesi ile akıtma nişaneli[1388], bacaklarında yer alan nişânelerin büyüklüğüne göre de yüksek sekili bir attır[1389]. Öyleyse sultanın atı yüksek sekili, atkıma nişâneli, doru (beyaz-doru) alaca donda bir attır. Bu at, dik siyah yeleli olup kuyruğu düğümlüdür.

Başında beyaz bir sarık olduğu görülen sultanın bu sarığının üzerinde aşağıya doğru sarkan siyah tüylü püsküllü bir sorguç bulunur. Uzun kollu turuncu bir gömlek ile bordo renkli bir şalvar giyen sultanın belinde altın bir kemer bulunur. Altın murassa bir kılıç kılıfının sultanın bu kemerine asılı halde bağlanmış olduğu görülür. Sultan gömlek ve şalvarının üzerine benekli beyaz kürk astarlı kısa kollu yeşil bir kaftan giyer.

İfadesiz bir yüzle dörtte üç profilden resmedilmiş olan sultan sakalsız, kahverengi bıyığı, dinç görünümü ile genç bir portre özelliği gösterir.

[1387] Doru atlar için bkz. Murat Küçük, "Türkiye Türkçesi Ağızlarında At, At Donları ve Nişaneleri ile İlgili Adlandırmalar", **Turkish Studies, İnternational Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, y. y., Ankara 2012, Volume 7/4, s. 2297.

[1388] Akıtma, atlarda bir burun üstü nişânesidir. Beyaz lekesi alnından burun üstüne kadar uzanan atlar akıtma nişâneli at olarak adlandırılmışlardır. Atlarda burun üstü nişâneneleri için bkz. Murat Küçük, "Türkiye Türkçesi Ağızlarında At, At Donları ve Nişaneleri ile İlgili Adlandırmalar", **Turkish Studies, İnternational Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, y. y., Ankara 2012, Volume 7/4, s. 2299.

[1389] Bacak nişânesi sekiler, bazı koyu donlu atların bacaklarının alt tarafında bulunan beyazlıklardır. Bu lekeler benek hâlinde olabileceği gibi, bacağı çepeçevre sarabilir, kimi durumlarda ise bacakların yukarılarına kadar uzar. Sekiler, beyaz lekenin büyüklüğüne göre çeşitli adlar alırlar. Atlardaki bacak nişâneleri için bkz. Murat Küçük, "Türkiye Türkçesi Ağızlarında At, At Donları ve Nişaneleri ile İlgili Adlandırmalar", **Turkish Studies, İnternational Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, y. y., Ankara 2012, Volume 7/4, s. 2302.

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Mevcut sahnede 66b'de yer alan padişahın sayfanın tam merkezinde yer almış olması sultanı merkeze alan bir hareket olması bakımından iktidarı yüceltici bir mahiyet taşır. Dikkat edilecek olursa sultanın, sahnede yer alan diğer figürler tarafından çember içine alınmış olduğu görülür. Bu hareket sultanı dolayısı ile iktidarı ikinci kez merkeze alması, seyircinin bakışlarını sultana doğru örgütlemesi itibarıyla iktidar vurgusu açısından anlamlıdır (bkz. Ç. 123).

Sultanın merkezî konumu, onun sahnenin tam orta ekseninden geçen dikey bir aks üzerinde, kendileri de birer merkez sembolleri olan ağaç ve dağ unsurlarıyla birlikte yer almış olması ile de bir kez daha yinelenir (bkz. Ç. 125). Bu kurgu sultanın yeri ve göğü eklemleyen bir direk, bir kutup olduğuna atıf yaparak iktidarı yüceltici bir mahiyet taşır.

Padişahın dörtnala koşan bir at üzerinde avını gerçekleştiriyor olması da onun maharetini gözler önüne sererek, kendisini ayrıcalıklı bir yere oturtur.

Padişahın üzerine giymiş olduğu kıyafetler de iktidar vurgusu içerir. Bu minvalde sultanın sarığında yer alan siyah sorguç, beline taktığı altın kemer birer hükümdarlık alameti olmaları açısından bu vurguyu pekiştirir.

Sultanın üzerine giymiş olduğu kaftanın yeşil renkte olması da iktidar vurgusu açısından anlamlıdır. Zira Türklerde yeşil renk tıpkı mavi renk gibi Türklerce gök rengi olarak kabul edilmiştir.

Sultanın giymiş olduğu kaftanın kürk astarlı olması, belindeki kemere asılı şekilde duran kılıcının değerli taşlarla süslü, altın bir kılıfının olması ve tüm kıyafetlerinin altın desenli olması tüm bu bahsi geçen unsurları hükümdara yaraşır bir hale dönüştürerek bir iktidar vurgusu içerir.

Sultanın elinde tutmuş olduğu kılıç hükümdar ile bütünleşmiş bir hâkimiyet, güç ve iktidar sembolüdür. Hükümdarın en kutlu eşyalarından olan kılıç aynı zamanda yiğitliğin de sembolüdür. Bu minyatürde sultanın yiğitlik göstergesi olan bu avı yine yiğitlik sembolü olan bir kılıç ile gerçekleştirmiş olması oldukça manidardır.

Sultanın sahip olduğu ifadesiz yüz de onu erişilmez, idealize bir imge haline dönüştürerek yine bir iktidar vurgusu yapar.

Sultanın kendisinin dışında üzerinde avlandığı at da iktidar vurgusu açısından değerlendirilmesi gereken bir unsurdur. Zira at bir politik güç kuvvet, kudret, hâkimiyet ve izzet sembolü olması ile tek başına bir iktidar unsurudur.

Sultanın bu bineği sadece bir at olmasıyla değil aynı zamanda sahip olduğu renk donu ve nişâneleriyle de iktidar vurgusu içerir. Sultanın üzerinde avlandığı bu at yüksek sekili, akıtma burun nişâneli, doru (beyaz-doru) alaca donda bir attır. Bu at öncelikle bir alaca olması ile başlı başına bir iktidar vurgusu yapar. Zira Türklerde alaca at hükümdarlara ait bir binek hayvanı olarak görülmüştür. Alaca atlar aynı zamanda göksel at olarak görülmüşler ve tıpkı beyaz benekli atlar gibi talih ile bağlantılandırılmışlardır.

Sultanın binmiş olduğu alaca at burun üstü ve ayak nişâneleriyle de hükümdarlara yaraşır bir binek hayvanıdır. Bu at alnında bulunan beyaz leke ile özel bir yere sahiptir zira alnı beyaz renkli olan atlar Türkler tarafından uğurlu olarak görülmüştür. *Tuhfetü'l-Mülûk*'ta ise alnında yıldıza benzer beyaz bir leke bulunan koyu renkli atların binicisini zafere götürdüğü ve bunların doğaüstü (ruhanî) bir at olduğu belirtilmiştir[1390]. Bu durumda sultanın atının alnında görülen bu beyaz leke onu herhangi bir at olmaktan alıkoyarak ayrıcalıklı bir yere koyar.

Türklerde bacağında beyaz lekesi olan atlar da tıpkı alnında beyaz lekesi olan atlar gibi uğurlu görülmüştür. Bu minvalde üç ayağında da beyaz lekesi olan atlar uğurlu seki olarak adlandırılmışlardır[1391]. *Tuhfetü'l-Mülûk*'ta ise ayak bileklerindeki beyaz lekeleri bilezik gibi halka halinde olan atların, atların en hızlısı olduğu ve bunların hükümdarlara layık olduğu belirtilir[1392].

Türklerde kara benekli alacalardan alnı ve ayak bilekleri beyaz lekeli olanlar hükümdarlara layık olarak görülmüştür[1393]. Dikkat edilecek olunursa incelenen

---

[1390] Esin, "Türk Sanatında At", **Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık**, s. 62, 64.

[1391] Murat Küçük, "Türkiye Türkçesi Ağızlarında At, At Donları ve Nişaneleri ile İlgili Adlandırmalar", **Turkish Studies, İnternational Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, y. y., Ankara 2012, Volume 7/4, s. 2303; Esin, a. g. m., s. 64.

[1392] Esin, a. g. m., s. 64.

[1393] Aynı makale, s. 62.

minyatürde de sultanın atı alaca olması, alnında ve ayaklarında olan beyaz lekeleri ile yukarıda tarifi verilen hükümdar atına çok benzer. Öyle ise sultanın atının sahip olduğu alaca don, alnında ve bacaklarında görülen beyaz lekeler bu atı ayrıcalıklı bir yere koyarak onu sultana yaraşır bir binek hayvanına dönüştürür.

Sultanın atının yelesinin dik olması da iktidar vurgusu açısından anlamlıdır. Zira Uygur sanatında ak, gök ve kırmızı benekli dik yeleli atlar semavi atlar olarak görülmüşlerdir[1394].

Türklerde kuyruğu düğümlü at savaş ve yiğitlik sembolü olup muharebe veya av için kullanılan atların kuyrukları bağlanılmıştır. Bu minvalde mevcut minyatürde sultanın atının kuyruğunun düğümlü olması mevcut bilgiyle birlikte düşünüldüğünde iktidarın altını çizen bir hareket gibi görünmektedir.

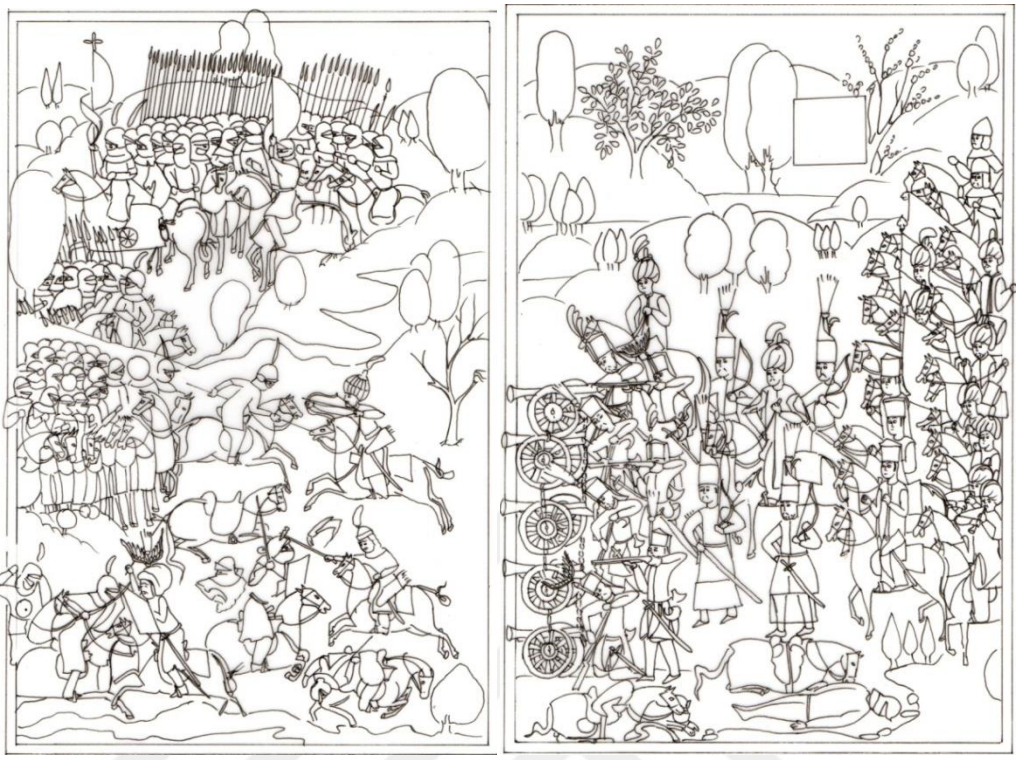
Bu at sahip olduğu fiziksel özelliklerinin yanında altın murassa koşu takımları ve altınlı eğer altı örtüsüyle de hükümdarlara yaraşır bir özellik taşır.

[1394] Esin, "Kuşcı, Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında", **Sanat Tarihi Yıllığı**, s. 425.

2. 2. 7. Savaş ve Kuşatma Sahneleri

Kanunî'nin yer aldığı savaş ve kuşatma sahnelerinin resmedildiği minyatürler dördü çift sayfa halinde olmak üzere 16 tanedir. Bu minyatürler *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 108b-109a, 143a, 149a, 154b, 219b-220a, 459a; *Tabakātü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik* (VÖNB, H. O. 41), vr. 103a-104b ve *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 256b'de yer alır. Savaş ve kuşatma sahneleri içerisinde Mohaç Meydan Muharebesi'nin resmedildiği minyatürler *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 108b-109a; *Tabakātü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik* (VÖNB, H. O. 41), vr. 103b-104a ve *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 256b'de yer alır. Tez kapsamında savaş ve kuşatma sahneleri arasından Mohaç Meydan Muharebesi'nin analiz edildiği bu çalışmada bu bağlamda *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 108b-109a ve *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 256b'deki minyatürler ele alınmıştır.

Resim 53: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 219b-220a.



Çizim 128

Eser Adı: *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517)

Vr. No: 219b-220a

Tarih: 1558

Nakkaş: Nakkaş A

Ölçüler: 29,8×20,4 cm.

Konu: Mohaç Meydan Muharebesi

Macarlar, Osmanlılar Rumeli'ye ayak bastıkları tarihten 1526 yılına değin, bir buçuk asırdan fazla bir süre içerisinde Osmanlılara karşı her daim düşmanca bir tutum içerisinde bulunmuşlardır[1395]. Osmanlılar ve Macarlar arasındaki bu düşmanlık Osmanlıların Macaristan'ı ele geçirip, Macar krallığının ortadan kalkmasına değin

[1395] Yücel, **Muhteşem Türk Kanunî ile 46 Yıl**, s. 29; Yücel, Sevim, **Klâsik Dönemin Üç Hükümdarı Fatih Yavuz Kanunî**, s. 162; Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi, İstanbul'un Fethinden Kanunî Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar**, c. II, s. 323.

devam etmiştir[1396]. Bu süre zarfında Macarlar, Osmanlıları Avrupa'dan atmak için savaşmışlar ve Osmanlılara savaş açan devletlere yardım etmişlerdir[1397].

1521 yılında Belgrad'ın, 1522'de Rodos'un alınması ve 1524 yılında ise Mısır'da patlak veren iç isyanın bastırılmasının ardından Kanunî Sultan Süleyman hedefini tekrar Macaristan'a doğru yöneltmiş[1398], Belgrad ve diğer birkaç kalenin alınması ile Macarlara büyük bir darbe vurmuştur[1399]. Zira Belgrad'ın alınmasının ardından Macaristan, Hırvaristan, Transilvanya ve Dalmaçya gibi çevredeki devletlerin toprakları, bu kale ve çevresini üst olarak kullanan Osmanlı uç akınlarının ve beylerin saldırılarına uğramaya başlamıştır. Gazi Hüsrev Bey (1480-1541), Sinan Bey ve Bâli Bey'in (1495-1548) bu topraklar üzerine olan akınları Mohaç Meydan Muharebesi'ne kadar devam etmiştir[1400].

Bu dönemde, II. Layoş (1506-1526) ile Osmanlılarla her daim iyi ilişkiler içerisinde bulunan Janos Zapolya (1541-1571) arasında Macar tacına sahip olabilmek için yaşanan çekişme Avrupa'da gerilimli bir ortam oluşturmuştur. Bu gerilimli ortam içerisinde 1525'de gerçekleşen Pavia Savaşı'nda Macar kralı II. Layoş'a esir düşen Fransa kralı I. François'in Osmanlılardan yardım istemesi[1401] hâlihazırda Macarlar ile gerilimli bir ilişki içerisinde bulunan ve Avrupa siyasetinde bir denge haline gelen Osmanlıların bu durumdan yararlanmak istemesine yol açmıştır. Tüm bu yaşanan gelişmeler Osmanlıların Macaristan üzerine harekât yapma kararı ile sonuçlanmıştır.

Görünüşte Fransa'ya yardım etmek amacı ile yapılıyormuş gibi görünen bu seferin asıl amacı Macaristan'ı alarak burayı bir üst olarak kullanmak ve bu sayede Habsburgluların gücünü kırmak, Şarlken'in (V. Karl) Fransa'yı ele geçirerek Avrupa'da tek güç haline gelmesini engellemekti[1402]. Osmanlıların Macaristan seferi,

[1396] Uzunçarşılı, a. g. e., s. 323.
[1397] Yücel, a.g. e., s. 29.
[1398] A. y.
[1399] Uzunçarşılı, a. g. e., s. 323.
[1400] Yücel, a. g. e., s. 29; Şahin, **Kanunî Döneminde İmparatorluk ve İktidar, Celâlzâde Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası**, s. 73; Uzunçarşılı, a.g. e., s. 323.
[1401] Şahin, **Kanunî Döneminde İmparatorluk ve İktidar, Celâlzâde Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası**, s. 73; Emecen, **Osmanlı Klasik Çağında Savaş**, s. 213.
[1402] Emecen, a. g. e., s. 213, 214.

Osmanlı Habsburg rekabetinin ilk adımı, Avrupa'ya yönelik büyük Osmanlı stratejisinin önemli bir parçasıdır[1403].

Kanunî, Macaristan üzerine yapılacak olan sefer öncesinde öncelikle çevre ülkeler ile barışın devam etmesi amacı ile diplomatik temaslarda bulunmuştur. Bu süreç içerisinde Avrupa genelindeki ve Doğu'daki siyasi şartlar da kendisi lehine gelişmiş bu doğrultuda Avrupa'da Venedik ile ilişkiler sorunsuz bir şekilde ilerlerken, Eflâk'ta bir kargaşa ortamı hüküm sürmüştür. Aynı dönemde Doğu'da Şah İsmail'in ölmüş olması dolayısı ile İran herhangi bir tehdit oluşturmazken, Mısır meselesi ve Suriye'deki isyanlar ise fazla zahmet çekilmeksizin yatıştırılmıştı. Avrupa'daki ve Doğu'daki bu elverişli şartlara ek olarak Batı Avrupa'da Fransa ile imparatorluk arasındaki çatışma hâli, imparatorluğa bağlı topraklarda görülen iç buhran, Osmanlıların Macaristan üzerine yapacakları sefer için uygun bir ortam sağlamıştır[1404].

Sultan, Macaristan üzerine yapılacak bu sefer için vezîr-i âzamı ve Rumeli Beylerbeyi olan İbrahim Paşa komutasındaki birliği önden yollamış, ardından kendisi de 100 bin kişilik büyük bir kuvvetle yola çıkmıştır. İbrahim Paşa, Macar topraklarına varıncaya kadar düşman elinde bulunan bazı önemli kaleleri ele geçirerek Mohaç'a doğru ilerlemiştir. Bu sırada Osmanlı ordusunun gelmekte olduğunu haber alan Macar kralı II. Layoş bir yandan savaş hazırlıklarına başlarken bir taraftan da Avrupa'nın nüfuslu devlet ve imparatorluklarından Osmanlılara karşı yardım talebinde bulunmuş ancak beklediği yardımı alamamıştır[1405].

Mohaç Muharebesi'nin gerçekleştiği süreç içerisinde ilkbahar mevsiminde sürekli yağan Nisan yağmurları araziyi yumuşatmış, bu yağmurlarla birlikte kabaran derelerin yol açtığı sellerle boğuşan ordu güçlükle ve çok yavaş bir şekilde Mohaç'a doğru hareket etmek zorunda kalmıştır[1406]. Mohaç Ovası'na doğru ağır ağır ilerlemekte olan Osmanlı ordusu bu ilerleyiş esnasında savaş düzenini de almaya başlamıştır. Ordu, sağ kanatta Vezîriâzam ve Rumeli Beylerbeyi İbrahim Paşa, sol kanatta Anadolu Beylerbeyi Behram Paşa, ortada, merkezî kanatta ise padişah,

[1403] Şahin, a. g: e., s. 73, 74.
[1404] A. e., s. 29, 30; Emecen, a. g. e., s. 213.
[1405] Yücel, a. g. e., s. 30, 31; Yücel, Sevim, a. g. e., s. 162; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 323.
[1406] Emecen, a. g. e., s. 222.

yeniçeri ağası ve kapıkulu askerleri olacak şekilde üç kanata ayrılmak suretiyle bir savaş düzeni almıştır[1407].

Osmanlı ve Macar orduları 29 Ağustos 1526 senesinin Çarşamba gününün sabahında[1408] Mohaç Ovası'na varmıştır. Bu sırada bahar ve yaz mevsiminde aralıksız olarak yağan yağmurlarla birlikte nehirlerde oluşan yükselme, arazilerde görülen su baskınları ile sonuçlanmış bu ise Mohaç Ovası'nda geniş bataklıkların oluşmasına sebebiyet vermiştir[1409].

Düzgün saflar halinde saldıran çok iyi yetişmiş bir ordu oldukları Osmanlılar tarafından bilinmekte olan Macar ordusu süvarilerinin birbirlerine zincirlerle bağlı olmaları, baştan aşağı zırhlı ve atlarının eğitimli olmaları bakımından saldıracakları cepheleri altüst edebilir kuvvette idiler. Bu şartlar altında, eski savaş düzeninde savaşa girildiği takdirde Osmanlı ordusunun yenilebileceği endişesini taşıyan Semendire Sancakbeyi Bâli Bey yeni bir savaş planı tertip etmiştir[1410].

Bu planda düşmanla ilk teması Vezîriâzam ve Rumeli Beylerbeyi İbrahim Paşa kuvvetleri sağlayacak, bu kuvvetlerin arkasında Anadolu askerleri, Anadolu askerilerinin arkasında ise padişah ve kapıkulu askerleri yer alacaktı. Ordu-yu hümâyunun öncüleri, Semendire ve Bosna Sancakbeyleri olan sultanın iki kuzeni Bâlî ve Hüsrev Beylerin komuta ettiği, ordunun iki tarafını koruyan akıncılar ise düşman gerisine sarkmakla görevlendirilmişlerdi[1411].

Bu tertipte, ordunun ağırlıkları geride bırakılacak, Macar ordusu saldırdığında ordunun iki kanadı olan Rumeli ve Anadolu askerleri ikiye açılıp geri çekiliyor gibi yaparak yanlara çekilecek, bu sayede Macar ordusunun içeriye çekilerek, merkezdeki padişah ve kuvvetleri ve onların önünde yer alan topçu kuvvetleri ile karşı karşıya gelmesi temin edilecekti. Sonrasında Bâlî ve Hüsrev Beylerin geriye sarkması, Rumeli ve Anadolu askerlerinin yanlardan sararak saldırması sonucu Macar ordusu yok

---

[1407] Yücel, a. g. e., s. 31; Yücel, Sevim, a. g. e., s. 162; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 324; Güler, **Demir Kuşaklı Cihângir Süleymânnâme**, s. 206.

[1408] Yücel, Sevim, a. g. e., s. 163.

[1409] Atıl, **Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, s. 134; Öztuna, **Kanunî Sultan Süleyman**, s. 53.

[1410] Yücel, a. g. e., s. 31, 162; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 324; Emecen, a. g. e., s. 237; Şahin, a. g. e., s. 74; Yücel, Sevim, a. g. e., s. 163.

[1411] Yücel, a. g. e., s. 31; Atıl, a. g. e., s. 134; Öztuna, a. g. e., s. 52, 53.

edilecekti[1412]. Bu aşamada yeniçeriler geriye alınacak, onların önlerine ise zincirlerle birbirine bağlı toplar yerleştirilecekti[1413].

Yaklaşık olarak 100 bin asker ve 300 adet uzun menzilli toptan oluşan Osmanlı ordusunun karşısında İspanyol, Alman ve Avusturya birliklerinin de katılımı ile 150 bin ila 200 bin arasında ağır zırhlı asker ve 100 adet eski teknoloji toplardan oluşan Macar ordusu bulunmakta idi. Macar ordusu, zekice tasarlanmış askerî stratejiye, çevik hafif süvarilere ve güçlü toplara sahip disiplinli Osmanlı ordusu karşısında oldukça dezavantajlı bir konuma sahipti[1414].

Osmanlı ordusunun eski tarzda savaşacaklarını sanan Macar ordusu, Osmanlı merkez hattına saldırarak zaferi kazanacaklarını umuyorlardı. Oysa Osmanlılar planladıkları yeni taktiği uygulayarak Macarları merkeze çekerek imha etmeyi amaçlamışlardı[1415]. Macar ordusu bu ümitle 29 Ağustos 1526 Çarşamba günü ikindi vakti bir an önce saldırıya geçmiş, Sultan Süleyman ise bu sırada zırhlı harp elbisesi ile beyaz atı üzerinde geri saflarda yerini almıştı[1416].

Saldırının ilk etabında Macar kumandanları Piyer Pereney ile papaz Pol Tomori (1475-1526), bütün kuvvetleriyle İbrahim Paşa komutasındaki Rumeli askerlerine karşı saldırıya geçmiştir[1417]. Bâli Bey'in tavsiyesiyle Osmanlılar, Macarların bu ağır süvarilerinin hücumuna izin vererek onların yapmış olduğu hücuma tüfek ve top atışları ile karşılık vermişlerdir[1418]. Rumeli birliğinin bu hafif şiddetteki mukavemetinin ardından Sultan Süleyman birliğin ikiye ayrılıp düşmanı içine almasını emretmiştir[1419]. Öndeki kuvvetlerin geri çekildiğini sanan Macar kuvvetleri bu cesaretle saldırılarını şiddetlendirmiştir[1420].

[1412] Yücel, a. g. e., s. 31; Emecen, a. g. e., s. 237, 240; Yücel, Sevim, a. g. e., s. 163; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 324.
[1413] Yücel, Sevim, a. g. e., s. 163; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 324; Emecen, a. g. e., s. 243.
[1414] Atıl, a. g. e., s. 134; Öztuna, a. g. e., s. 52.
[1415] Yücel, Sevim, a. g. e., s. 163; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 324.
[1416] Yücel, a. g. e., s. 31, 32; Atıl, a. g. e., s. 134, 163, 164; Öztuna, a. g. e., s. 53; Yücel, Sevim, a. g. e., s. 163; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 324; Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, s. 89.
[1417] Yücel, Sevim, a. g. e., s. 163; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 325.
[1418] Şahin, a. g. e., s. 74.
[1419] Öztuna, a. g. e., s. 53; Yücel, Sevim, a. g. e., s. 163.
[1420] Yücel, a. g. e., s. 32.

Osmanlı birliklerinin taktik icabı yapmış olduğu geri çekilme hareketi Macar kuvvetlerini içeriye çekerek bu kuvvetlerin merkezde yer alan Osmanlı toplarının ve bunları siper almış yeniçeri tüfekçilerinin önüne sevk edilmesini temin etmiştir. Bu sırada Bâli Bey'in kuvvetleri süratle harekete geçip arkadan kuşattıkları Macar süvarilerini ikiye ayırmışlardır[1421].

Macarların II. Layoş'un kumandasındaki ikinci kolu, Anadolu kuvvetleri üzerine saldırmış, bu kuvvetler de düzme bir geri çekilme ile gerilemişlerdir[1422]. Bunun üzerine Macar kuvvetleri, bu kez padişahın yer aldığı Osmanlı merkez hattına saldırmış, başarılı duruma geldiğini sanan düşman kuvvetleri tam anlamı ile içeriye çekilmiştir. Bu esnada bir ara padişahı öldürmeye yemin etmiş 30 kadar Macar şövalyesi ön sıralardan hızla ilerleyip, merkezi delip geçmiş, bunlardan 3'ü padişaha kadar ulaşmayı başarmış diğerleri öldürülmüştür. Bu esnada sultan ok ile yaralanmış, ancak üzerindeki zırh kendisini ölmekten kurtarmıştır.Yaralı olan padişah elindeki kılıcı ile bu üç askerle mücadele edip onları kılıçtan geçirerek öldürmüştür[1423].

Macarların II. Layoş kumandasındaki kuvvetleri, içeriye, topların önüne çekildikten ve arkası akıncı ve deli kuvvetleri tarafından kuşatıldıktan sonra 300 Osmanlı topu hep birden ateşe başlamıştır. Bunun üzerine Macar ordusu paniğe kapılmış, bu kuvvetleri komuta eden ve yaralanan II. Layoş da ortalardan yok olmuştur. Öte yandan geriden Bâli Bey tarafından sıkıştırılan bir başka Macar birliği ise darma dağın olmuş, ölümden kurtulabilenler ise gece karanlığında bataklığa düşüp boğulmuşlardır[1424]. Feridun Emecen, Macar süvarilerini dağıtmada toplardan ziyade top arabalarının arkasında yer alan yeniçeri tüfekçilerinin seri halde atışlarının etkili olduğunu belirtir[1425].

Bir yandan Osmanlı topçusunun ateşi, bir yandan sağdan, soldan ve geriden Macar ordusunun abluka altına alınması, bir yandan da Bâli ve Hüsrev Beylerin devamlı olarak Macar kuvvetlerini bataklığa doğru süren manevraları ile birlikte

---

[1421] Yücel, Sevim, a.g. e., s. 163; Uzunçarşılı, a.g. e., s. 325; Emecen, a. g. e., s. 240.
[1422] Yücel, Sevim, a.g. e., s. 163; Uzunçarşılı, a.g. e., s. 325.
[1423] Atıl, a. g. e., s. 134; Yücel, a. g. e., s. 32; Öztuna, a.g. e., s. 53; Yücel, Sevim, a. g. e., s. 163; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 325.
[1424] Yücel, Sevim, a.g. e., s. 163, 164; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 325, 326; Emecen, a. g. e., s. 244.
[1425] Emecen, a. g. e., s. 240.

Macarlar iki saat gibi kısa bir süre içerisinde Mohaç Ovası'nda büyük bir bozguna uğratılmıştır. Macar ordusunun büyük bir kısmı Mohaç Meydanı'nda yok edilirken ordunun geri kalan kuvvetleri ise Karasu bataklığına doğru geri çekilmiş, Macar kralı II. Layoş da dâhil 25 bin kadar asker ağır donanımları sebebi ile bu bataklıkta boğularak can vermişleridir[1426]. Bazı kaynaklar II. Layoş'un kaçarken tökezleyen atı üzerine düşünce, atının ve zırhının ağırlığı altında Karasu'nun çamurlu batağında boğularak öldüğünü belirtir[1427]. Yaşar Yücel, II. Layoş'un ölüsünün ertesi gün ova yakınındaki bataklıkta bulunmuş olduğunu söyler[1428].

Bu savaş sonucunda Osmanlı kuvvetlerinden 150 asker hayatını kaybetmiş, birkaç bin kadar asker de yaralanmıştır[1429]. Buna mukabil Macar ordusundan ise 2 başkumandan, 6 başrahip ve Macar ileri gelenlerden 300 kişi hayatını kaybetmiştir[1430].

Zaferin ertesi günü akıncı kuvvetleri Macaristan'ın içlerine doğru akınlar yapmış, bu akınlarla birlikte Macar ordusu tamamen yok edilmiştir. Böylece Osmanlı ordusunun önünde artık bir engel kalmamıştır. İki saat gibi çok kısa bir sürede düşmanın bozguna uğratıldığı Mohaç Muharebesi sonunda Macar krallığı tarihe karışmış[1431], bu büyük bozgun Osmanlı sultanının Macaristan üzerindeki hâkimiyetinin devam etmesini sağlamıştır[1432].

Mohaç Muharebesi'nden yaklaşık iki hafta sonra, Sultan Süleyman 11 Eylül 1526 tarihinde başkent Budapeşte'ye (Budin) girmiş, şehir halkının herhangi bir direniş göstermemesi sebebiyle şehir kan dökülmeden kolayca teslim alınmıştır[1433]. Burada kimi kaynaklara göre on, kimi kaynaklara göre ise on dört gün kadar kalan Sultan, Buda ve Peşte'yi ayıran Tuna Nehri üzerine bir köprü inşa ettirmiştir[1434].

[1426] Yücel, a. g. e., s. 32; Atıl, a. g. e., s. 134; Öztuna, a. g. e., s. 53; Boom, a. g. e., s. 92; Emecen, a. g. e., s. 244; Koçu, **Türk Zaferleri**, s. 153; Güler, a. g. e., s. 210.
[1427] Boom, a. g. e, s. 92; Atıl, a. g. e., s. 134; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 325.
[1428] Yücel, a. g. e., s. 32.
[1429] Atıl, a. g. e., s. 134; Öztuna, a. g. e., s. 53; Boom, a. g.e., s. 92.
[1430] Emecen, a. g.e., s. 246.
[1431] Yücel, a. g. e., s. 32; Yücel, Sevim, a. g. e., s. 164; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 326.
[1432] Atıl, a. g. e., s. 134.
[1433] A. y. ; Yücel, a. g. e., s. 32; Boom, a. g. e., s. 93; Yücel, Sevim, a. g. e., s. 164; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 326.
[1434] Atıl, a. g. e., s. 134; Şahin, a. g. e., s. 75; Uzunçarşılı, a. g. e., s. 326.

Sultan Süleyman daha sonra, 11 Kasım 1526'da II. Layos'a karşı Osmanlılara katılan Macar asilzadesi Transilvanya voyvodası Janos Zapolya'yı, Türkiye'ye tabi Macaristan kralı ve Erdel prensi ilan ederek kendisine törenlerle Macar krallığı tacı giydirilmiştir[1435].

Mohaç Muharebesi, neticesini bir bakıma ateşli silah gücünün belirlediği bir meydan muharebesi olarak öne çıkar[1436]. Bu muharebede özellikle düzenli piyade askerlerinin tüfeklerini etkili bir şekilde kullanması sonucu belirlemede oldukça etkili olmuştur[1437]. Sultan Süleyman'ın Avrupalı bir kralı mağlup ettiği bu ikinci Macar Seferi kendisine babasına eş bir itibar getirmiş, seferin olumlu sonuçlanması, cihanşümul hâkimiyet ve Tanrı tarafından bahşedilmiş egemenlik gibi Osmanlı iddiaları için de sağlam bir dayanak oluşturmuştur. Zira Hıristiyan krallığına karşı alınan böylesi bir büyük zafer, birçok Osmanlı kaynağı tarafından da dile getirildiği üzere ancak Allah'ın doğrudan yardımı ile gerçekleşebilirdi[1438].

Kompozisyon:

Mohaç Ovası'nda gerçekleştiği bilinen bu zafer iki sayfa halinde kurgulanmıştır. Bu kurguda mekân, yukarıdan aşağıya doğru sırası ile altın gökyüzü, üç ayrı sıra halinde tertip edilmiş kahverengi, yeşil ve pembe renkli tepeler ve en altta, içerisinde kıvrılarak akan bir suyun yer aldığı yeşillikli bir alandan müteşekkildir (bkz. R. 53, Ç. 128). İnişli çıkışlı bu tepelerin üzerinde çeşitli türde ağaçlar yer alır.

219b'de sayfanın sol üst köşesinde içerisinde nesta'lik hatla yazılmış Farsça metinlerin yer aldığı bir yazı kutucuğu bulunur. Burada:

"Koşarak düşünmeden onların boyunlarından vuruyorlardı o kötü soyluları kılıcın ağzına verdiler" anlamında bir ibare yer alır.

Minyatürde muharebenin gerçekleştiği Mohaç Ovası yoğun doğa unsurları ve bu doğa unsurlarının vermiş olduğu enerjiyi yansıtan son derece canlı zemin renkleri ile resmedilmiştir. Muharebe alanının bu şekildeki tasviri nakkaşın belgeleyici resim anlayışının da bir yansıması olmalıdır. Zira Reşad Ekrem Koçu, Türk ordusunun 28

[1435] Öztuna, a.g. e., s. 53; Şahin, a.g. e., s. 756; Uzunçarşılı, a.g. e., s. 329.
[1436] Emecen, a. g. e., s. 246.
[1437] A. e., s. 247.
[1438] Şahin, a. g. e., s. 76.

Ağustos günü Mohaç Ovası'na geldiği vakit Tuna'nın batı kıyısında yer alan bu bölgeyi bağlık, bahçelik, cennet gibi bir yer olarak betimler[1439].

219b'de sahnenin üst kısmında, yeşil renkli tepeler ile pembe renkli tepeler arasında kıvrılarak akan nehir veya ırmak olduğu düşünülen bir su unsurunun 220a'ya doğru devam ettiği görülür. Tüm kompozisyonda genel itibarıyla yeşil renkli ağaçlara rast gelinir. Ancak 220a'da sahnenin merkezinde Macar süvarisiyle savaşan atlı Osmanlı askerinin hemen sağ üst köşesinde yer alan dalları kırılmış beyaz çiçekli bahar dalıyla 219b'de sayfanın sağ üst köşesinde yer alan beyaz çiçekli bahar dalı bu ritmi bozar.

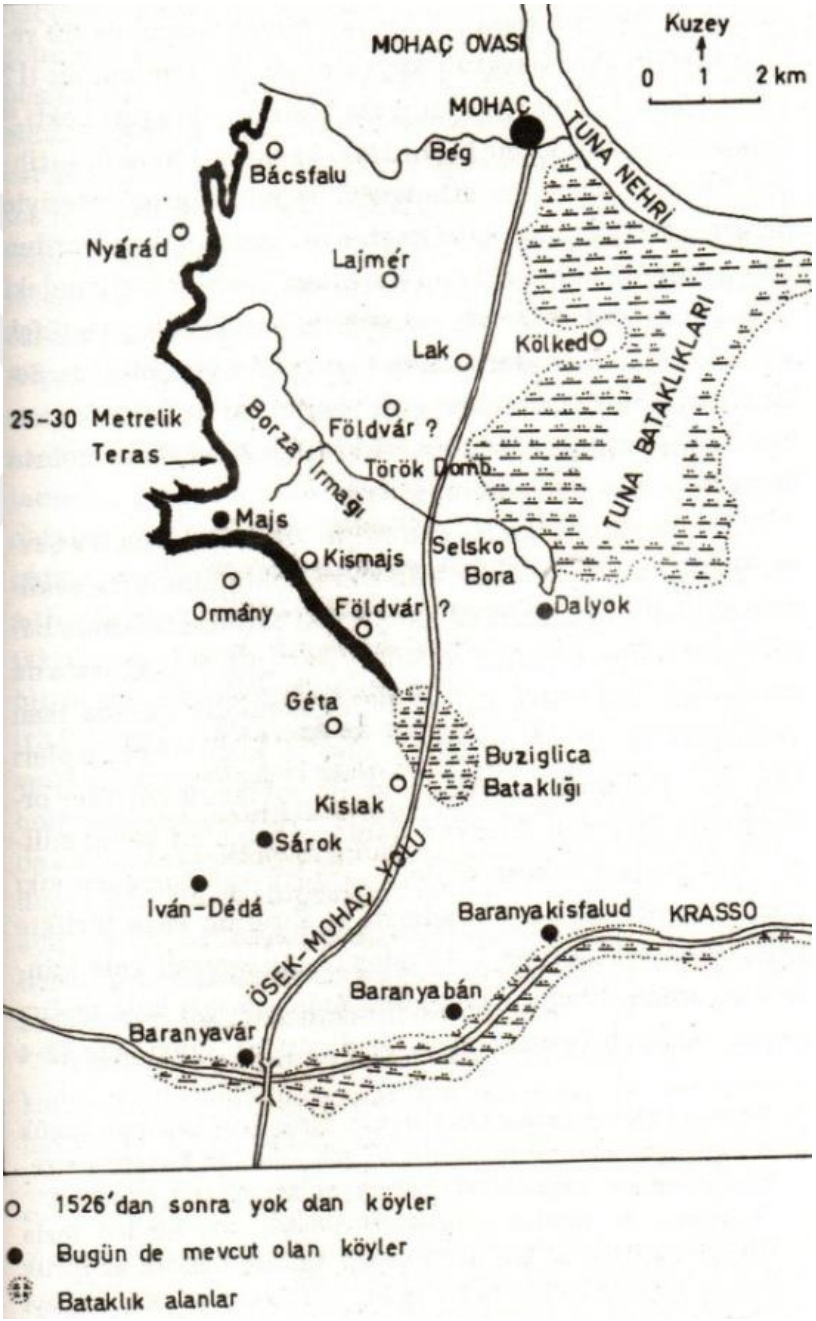
Sahnenin hemen altında boylu boyunca yer alan yeşil zeminli alan dışında, tüm zeminde belli bir düzen dâhilinde yerleştirilmiş küçük ot kümelerinin yer aldığı görülür. Ancak 219b'deki pembe zeminin devamı niteliğinde olan 220a'da yer alan pembe zeminin üzerinde 219b'deki pembe zemine tezat oluşturacak şekilde bu ot kümelerinin arasına çeşitli renklerde (kırmızı, mavi, beyaz) çiçeklerin yerleştirilmiş olduğu görülür. Sayfanın en altında yer alan yeşillikli alan da çeşitli renklerdeki çiçeklerle (kırmızı, sarı beyaz) birlikte resmedilmiştir.

Bu minyatürde muharebenin gerçekleştiği alanın (Mohaç Ovası) tepelerden müteşekkil olması, bu tepelerin arasında akıp giden bir su unsurunun bulunması, sahnenin hemen altında kenarında ölmüş haldeki Macar askerlerinin ve atlarının yer aldığı bir başka su unsurunun bulunuyor olması minyatürün belgeleyici niteliğini gözler önüne serer. Zira yapılan araştırmada muharebenin gerçekleştiği alanın tam da bu minyatürdeki gibi tepeler arasında uzanan derelerden ve bu tepelerin her birini kesen içinde asker gizlenebilecek vadilerden oluştuğu görülür[1440].

Mevcut minyatürde resmedilen muharebe meydanının ne derece gerçeklik göz önünde bulundurularak tasarlandığını görebilmek açısından Mohaç Muharebesi'nin yapıldığı alanın ve Osmanlı ve Macar ordularının muharebeden önceki konumunun gösterildiği plan çizimlerinden istifade etmek yerinde olacaktır (bkz. R. 54, R. 55). Bu iki plana bakıldığında, mevcut minyatürde kompozisyonun en üstünde yer alan

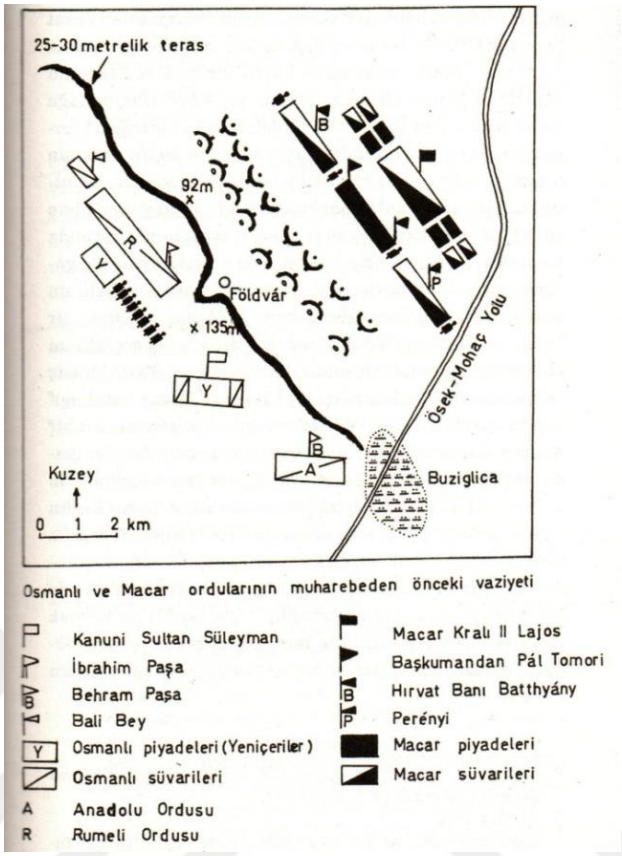
[1439] Koçu, a. g. e., s. 151.
[1440] Emecen, **Osmanlı Klasik Çağında Savaş**, s. 230; Feridun M. Emecen, Erhan Afyoncu, **Savaşın Sultanları Osmanlı Padişahlarının Meydan Muharebeleri**, Bilgi, İstanbul 2018, c. II, s. 38.

tepelerin arasından akan suyun Borza Irmağı ya da Tuna Nehri olabileceği düşünülmektedir. Kompozisyonun en altında yer alan Macar süvarileri ve atlarının cesetlerinin yer aldığı kıvrımlı akan suyun ise yoğun yağışlar nedeniyle bataklığa dönmüş olan Karasu Deresi olabileceği fikri akla yatkın gelmektedir.



Resim 54: Mohaç Meydan Muharebesi'nin yapıldığı alanın planı

(Feridun M. Emecen, **Osmanlı Klasik Çağında Savaş**, Kapı, İstanbul 2018, s. 225).



Resim 55: Osmanlı ve Macar ordularının muharebeden önceki konumları

(Feridun M. Emecen, **Osmanlı Klasik Çağında Savaş**, Kapı, İstanbul 2018, s. 231).

220a'da merkezî konumda yer alan sultan altın murassa koşu ve eyer takımları olan siyah bir at üzerinde gösterilmiştir. Sultanın önünde ve arkasında ikişerli gruplar halinde yer alan dört adet solak yer alır. Yaya olarak resmedilmiş olan bu solaklar kemerlerine takılı halde yer alan siyah kılıflı kılıçları ve sol ellerinde tuttukları kırmızı, altın ve beyaz renkteki yayları ile birlikte resmedilmişlerdir.

Sultanın hemen arkasında aşağıdan yukarıya doğru bir düzen dâhilinde dikey olarak yerleştirilmiş atları üzerinde yer alan üç Has Oda ağası, davul ve zurna çalan mehter takımı, dört adet sancaktar ve iki zırhlı süvarinin yer alır. Bu figür grubunun aşağısından yukarıya doğru bir dikey hat boyunca düzenli bir şekilde yerleştirildikleri görülür.

Kompozisyonda dört adet sancağın olması bir tarihî gerçeği yansıtması açısından bu minyatürün belgeleyici yanını ortaya koyar. Zira kaynaklar Kanûni'nin

Vezîriâzam İbrahim Paşa'ya seraskerlik beratı verdiği 1527 yılının mart ayına kadar Osmanlılarda saltanat sancaklarının dört adet olduğu, bu tarihten sonra ise saltanat sancaklarının sayısının yediye çıkarılmış olduğu bilgisi yer alır[1441]. 1526 senesinde gerçekleşen Mohaç Meydan Muharebesi'ni tasvir eden bu minyatürde sancakların dört adet olması bu tarihî gerçek ile örtüşür.

Sultanın hemen arkasında yer alan mehteran takımı da bu minyatürde gerçekçilik göz önünde bulundurularak resmedilmiş unsurlardan biridir. Zira Turgut Güler, Sultan Süleyman'ın muharebenin sonuna doğru, mehteran bölüklerine askerin arasında muntazam biçimde dağılarak marşlar çalmalarını emrettiğini belirtir[1442]. Nitekim *Süleymanâme* (TSMK, H. 1517)'nin mevcut minyatürdeki olayı anlattığı vr. 219a'daki metinde de bu mehter takımından bahsedildiği görülür.

Sultanın hemen önünde, karşı sayfada yer alan düşmanı hedef almış, birbirlerine zincirlerle bağlı toplardan müteşekkil bir barikatın arkasında duran iki sıra halinde tertip edilmiş tüfekli yeniçeriler yer alır. Bu yeniçerilerden ön sıradakiler iki dizleri üzerine çökmüş halde tüfeklerine barut doldururken, arka sıradakiler tüfeklerini düşmana doğrultmaktadır. Topların birbirine zincirli bir şekilde bağlı olarak resmedilmesi, bu topların hemen arkasında tüfekli yeniçerilerin yer almış olması, bu yeniçerilerin hemen merkezde yer alan sultanın önünde konumlandırılmış olmaları nakkaşın bu muharebede Osmanlı ordusunun kullanmış olduğu savaş taktiğini gerçekçi bir şekilde tasarımına yansıttığının bir kanıtıdır.

Tüfekli yeniçerilerin hemen üstünde ise kahverengi atı üzerinde gösterilmiş, üzerinde tüy sorgucun yer aldığı beyaz mücevveze sarık takan bir figür göze çarpar. Esin Atıl bu genç subayın ordunun sağ kanadını komuta eden vezîriâzam ve Rumeli beylerbeyi olan İbrahim Paşa yahut ordunun sol kanadını komuta eden Rumeli beylerbeyi Behram Paşa olabileceğini belirtir[1443].

Sayfanın hemen altında, Macar askerlerinin ve onlara ait atların ölü bedenlerinin, Karasu bataklığının kenarında bir hat halinde yerleştirilmiş oldukları görülür. Mohaç Muharebesi ile ilgili yukarıda verilmiş olan bilgiler göz önünde

[1441] Feridun M. Emecen, Erhan Afyoncu, a.g. e., c. II, s. 38.
[1442] Güler, **Demir Kuşaklı Cihângir Süleymânnâme**, s. 210.
[1443] Atıl, **Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, s. 134.

bulundurulduğunda bu askerler, Bâli ve Hüsrev Beylerin savaş taktiği gereği Karasu bataklığına çektikleri burada boğulan Macar askerleri olmalıdır. Bu savaşın dikkat çeken en önemli yanlarından biri de savaş esnasında pek çok askerin Karasu bataklığında boğulmuş olmasıdır[1444]. Sayfanın hemen altında diğer sayfaya doğru da devam ettirilen bu kurgu, nakkaşın mevcut muharebedeki tüm önemli ayrıntıları yapmış olduğu minyatüre yansıtma çabasıdır. Minyatürün geneline bakıldığında nakkaşın tasarımını yaparken sahnenin her bir ayrıntısında bu amaca yönelik bir kurgu oluşturduğu ve bunu da son derece başarılı bir şekilde gerçekleştirdiği fark edilir.

İki sayfa boyunca kompozisyonun en alt kısmına yerleştirilmiş bataklık ve bunun kenarında yer alan ölü Macar süvarileri bir başka açıdan da kıymetlidir. 219b'de başlanıp 220a'ya doğru devam ettirilen bu kurgu mevcut sahnenin, Macar ordusunun geri çekiliş anını gösteriyor olabileceğini düşündürtür. Zira kaynaklarda top ve tüfek atışları ile serseme dönen Macar askerlerinin geri çekildiği ve bu geri çekiliş sırasında yenik olan kuvvetlerin pek çoğunun bataklığa saplanarak orada canlarını verdikleri belirtilir[1445]. Bu minyatürde olayların tam da bu gerçeğe uygun olarak resmedildikleri dikkati çeker.

219b'den 220a'ya doğru ilerleyen bu bataklıklı yeşil zeminin üzerinde kırmızı renkte çiçeklerin yer alması da oldukça ilginçtir. Kullanılan bu kırmızı renk bataklığın kenarında kanlara bulanmış şekilde yer alan asker ve at figürleri ile görsel ve anlamsal bir birliktelik oluşturur. *Süleymannâme*'nin mevcut sahneyi anlatan 219a'da yer alan metninde "Gelincik çiçekleri o dertli manzaraları gördükten sonra nefesleri kurudu" şeklindeki bir ibarenin yer almış olması, bu minyatürde sahne içerisine resmedilmiş olan kırmızı çiçeklerin metindeki bahsi geçen gelincik çiçeklerine atıf yapıyor olabileceğini düşündürtür.

Osmanlı askerlerinin yer aldığı 219b'de bu askerlerin son derece nizamî ve disiplinli sıralar halinde resmedildikleri dikkati çeker. Askerlerin dizilimindeki bu statik ve nizamî hâl mevcut muharebedeki gerçekliği yansıtır bir mahiyettedir. Zira pek çok kaynakta Mohaç Muharebesi ile ilgili verilen en önemli detaylardan biri de Osmanlı ordusundaki disiplinli hâldir. Nitekim Yaşar Yücel, Sultan Süleyman'ın bu

[1444] Emecen, a. g. e., s. 244.
[1445] Yücel, **Muhteşem Türk Kanunî ile 46 Yıl**, s. 32.

sefer sırasında Osmanlı ordusundaki sıkı disiplini çok daha katı bir biçimde uygulamış olduğunu belirtir[1446].

Sahnenin diğer yarısının yer aldığı 220a'da savaş hali ve düşman gruplarının geri çekilişleri resmedilmiştir. Bu sayfanın kompozisyonunda hissedilen düzensizlik ve bölünmüşlük hali sultanın yer aldığı karşı sayfadaki düzenli ve disiplinli hal ile bir zıtlık oluşturur. İki sayfa arasında oluşturulmaya çalışılan bu zıtlık, nakkaşın Macar askerlerinin mevcut saldırı karşısındaki bozgununu, dağılmışlığını ve şaşkınlık halini yapmış olduğu tasarıma yansıtma isteği gibi görünmektedir.

220a'da sayfanın tam merkezinde düşmanla mücadele eden iki Osmanlı komutanı görülür. Bunlardan biri başında sarığı, elinde tuttuğu ok ve yayla kendisine mızrağıyla saldıran rakibiyle mücadele eder. Başında miğferi olan diğer kumandanın ise elinde tuttuğu baltaya benzer silahı, kılıcı ve kalkanıyla kendisini savunan Macar askerinin kafasına vurduğu görülür. Esin Atıl, bu iki figürün Osmanlı akıncı birliklerinin iki komutanı olan Semendire Sancakbeyi Bâli Bey ile Bosna Sancakbeyi Hüsrev Bey olabileceğini belirtir[1447].

Bu muharebeyle ilgili bilgiler göz önünde bulundurulduğunda Esin Atıl'ın yapmış olduğu bu tespitin doğruluğu anlaşılır. Zira genel kurguya bakıldığında bu minyatürde tam da Rumeli ve Anadolu askerlerinin geriye çekilip Macar ordularının içeriye, merkeze, sultanın önündeki topların önüne sürüklendiği, atılan top ve tüfekler ile serseme dönen Macar ordusunun paniğe kapılıp top ve tüfek ateşi ile yaralanan bu kuvvetleri komuta eden kral II. Layoş'un kaçıp, Bâli ve Hüsrev Beyler'in Macar ağır zırhlı süvarilerini taktik icabı Karasu bataklığına çektikleri anın resmedilmiş olduğu görülür.

Elindeki yayla karşısındaki mızraklı ve ağır zırhlı Macar askeriyle mücadele halinde olan sarıklı komutanın Semendire Beyi Bâli Bey olduğu düşünülmektedir. Zira Celâlzâde Mustafa Çelebi *Tabakât* adlı eserinde, Mohaç Muharebesi'ni anlatırken Osmanlı ordusunun içerisine çekilerek top ve tüfekli yeniçeriler ile karşı karşıya gelmesi temin edilen Macar askerlerinin üç bölük halinde saldırdıklarını, sağ tarafta

[1446] Yüzel, a.g. e., s. 30.
[1447] Atıl, a.g. e., s. 134.

"barata" olarak adlandırdığı papaz Pol Tomori'nin Bâli Bey'in bulunduğu yere doğru yürüdüğünü, Bâli Bey'in de üzerine hücum eden papazı ve askerlerini kılıçtan geçirdiğini belirtir[1448].

Bu bilgiler üzerinden mevcut minyatür okunmaya çalışıldığında sahnede Macar birliğinin önünde mücadele eden kişilerin Semendire Beylerbeyi Bâli Bey ve Pol Tomori olabileceği fikri akla yatkın gelmektedir.

Mevcut minyatürün Celâlzâde'nin vermiş olduğu bilgiler ile karşılaştırılarak okunmasına devam edildiğinde Macar birliklerinin tıpkı Celâlzâde'nin belirtmiş olduğu gibi üç bölük halinde resmedildikleri fark edilir.

Üç bölük halinde resmedilen Macar süvarilerinden, Osmanlı süvarileriyle çarpışma halinde olan öncü birlikler, altın ve gümüş zırhlı başlıkları, ellerinde mızrak ve kimi zaman altın kalkanla birlikte resmedilmişlerdir. Bu askerlerin atlarının baş ve gövdelerinde de gümüş renkte zırhlarının olduğu görülür. Dikkat edilecek olursa bu öncü birliğin üstte yer alan diğer iki Macar bölüğüne nazaran daha fazla zırhla donanmış olduğu görülür.

Öncü Macar birliklerinin bu şekilde ağır zırhlarla donatılmış şekilde resmedilmeleri bir tarihî gerçeği yansıtır. Zira Mohaç Muharebesi ile ilgili bilgi veren tüm kaynaklarda bu Macar öncü birliğinin ağır zırhlar ile donatılmış olduğu bilgisi verilir. Bu ağır zırhlı birlik, Mohaç Muharebesi'ne dair bilgiler veren kaynaklardan elde edilen bilgiler ile birlikte okunduğunda kral II. Layoş'un en güvendiği, onun komutasındaki ağır zırhlı Macar süvari birliği[1449] olmalıdır.

Bu öncü birliğin hemen üzerinde, iki ayrı Macar bölüğünün var olduğu görülür. Bu iki bölükte yer alan Macar süvarilerinin de tıpkı altta yer alan öncü birlikler gibi altın ve gümüş zırhlı başlıklar taktıkları, ellerinde mızrak ve yer yer de altın kalkanlar tuttukları görülür. Süvarilerin atlarının baş ve gövdelerinde de yer yer gümüş renkte zırh olduğu fark edilir. Macar askerlerinin bu şekilde yoğun bir zırh ile resmedilişi eserin metninde de bir karşılık bulur. Zira *Süleymannâme*'nin 220b'de yer alan metninde Macar askerlerinin bu ağır zırhlı hali defaten işaret edilen bir bahis olmuştur.

[1448] Emecen, a. g. e., s. 243; Emecen, Afyoncu, a. g. e., c. II, s. 43.
[1449] Koçu, **Türk Zaferleri**, s. 152.

En üstte yer alan Macar süvarilerinin arasında ellerinde bayrak tutan iki süvari yer alır. Biri kırmızı, diğeri lacivert renkte olan bu bayraklardan lacivert renkte olanının üzerinde haç sembolü, kırmızı renkli olanının üzerinde ise haç ve rozet benzeri motiflerin bir araya gelmesinden oluşan bir desenin var olduğu görülür.

Macar birliklerinde yer alan askerlerin aynı yöne bakmak yerine kimisinin ileriye kimisinin ise geriye doğru baktıkları dikkati çeker. Oluşturulan bu kurgu askerlerin yaşamış oldukları şaşkınlık halini izleyiciye geçirmek maksadı ile yapılmış bir hareket gibi görünmektedir. Askerlerin içinde bulundukları bu şaşkın ve sersemlemiş hâl tarihî bir gerçeği de belgeler mahiyettedir. Nitekim kaynaklarda Macar birliklerinin topların önüne geldiğinde top ve tüfek kurşunu yüzünden kralın birliğinde büyük bir panik yaşandığı belirtilir[1450].

Mevcut sayfada askerlerin arasında ve zeminde atının üzerinden fırlamış, parçalanmış Macar askerlerinin yer aldığı görülür. Sayfanın sol alt köşesinde sahip olduğu başlıktan bir "deli" (serdengeçti) olduğu anlaşılan Osmanlı süvarisinin iki Macar süvarisi ile cesurca çarpıştığı görülür.

Sayfanın en altında ise 219b'de olduğu gibi kıvrımlı şekilde gösterilmiş bir bataklık ve bu bataklığa saplanmış atı üzerindeki bir Macar süvarisi görülür.

Kompozisyonda Kurgu ve Renk:

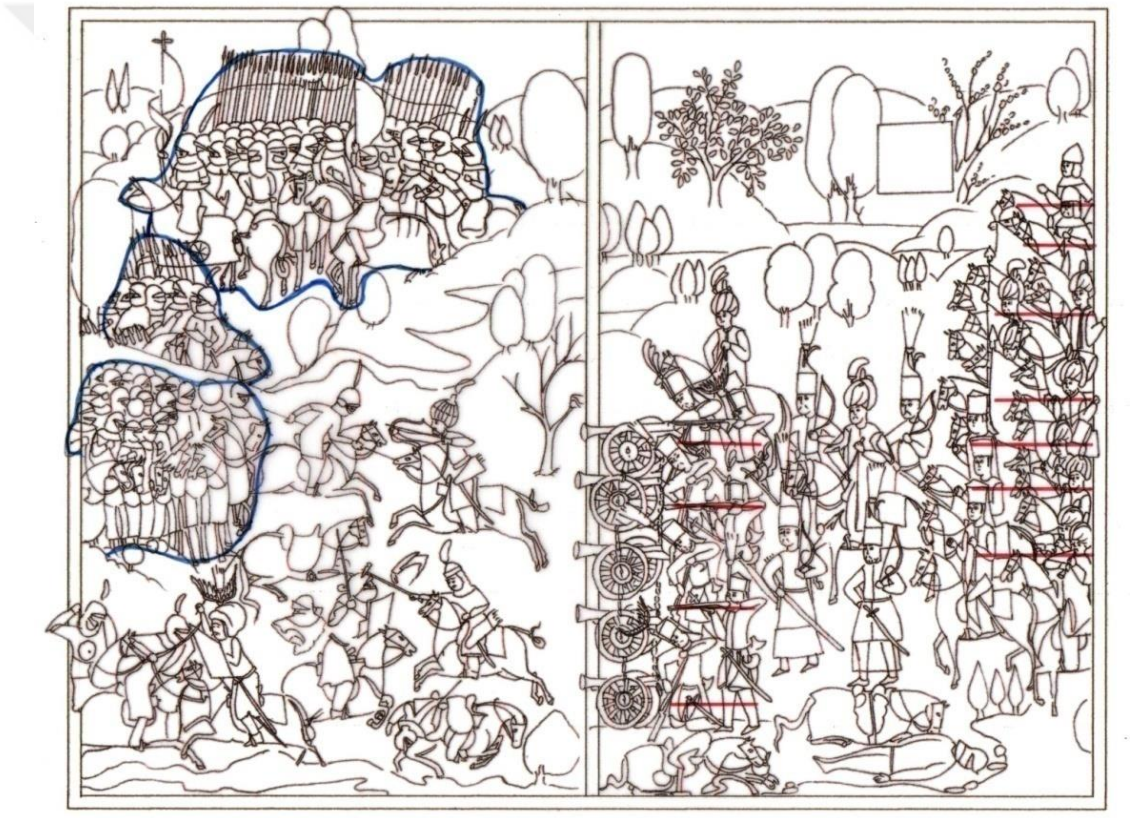
İki sayfa halinde tasarlanmış olan minyatürde kompozisyon ufuk çizgisi yukarıda olacak şekilde tasarlanmıştır. Mekân yukarıdan aşağıya doğru sırasıyla altın bir gökyüzü, üst üste istiflenmiş pembe, yeşil ve kahverengi tepeler ve en altta bir bataklıktan oluşmuştur. Ayrıca 219b'de yeşil ve pembe renkli tepelerin arasından 220a'ya doğru kıvrılarak akan bir su unsuru yer alır.

Önden arkaya doğru perdeleme tekniği ile üst üste olacak şekilde istiflenmiş olan pembe, yeşil ve kahverengi renkteki tepeler bu minyatürde mekânı bir tiyatro sahnesine dönüştürür. Tiyatro dekorunu anımsatan bu tepeler mevcut sahnede bir doğa unsuru olarak görev yaptığı gibi, önünde ve arkasında konumlanmış olan figürlerle

[1450] Emecen, a. g. e., s. 244.

birlikte figür gruplarını birbirinden ayıran bir paravan, bir perde, bir geçit görevini üstlenirler.

Osmanlı askerlerinin yer aldığı 219b'de figürler kompozisyon içerisinde bir tertip dâhilinde yerleştirilmişken 220a'da yer alan Macar süvarilerinin yerleştirilmesinde herhangi düzen gözetilmemiştir (bkz. Ç. 129). Aralarında yer alan tepeler vasıtası ile birbirinden ayrılan bu düzensiz birliklerin üç grup halinde resmedildikleri fark edilir.



Çizim 129

Minyatürde mücadelenin gerçekleştiği kompozisyonun orta kısmı pastel bir renk olan açık pembe ile renklendirilmiş iken mücadele sahnesinin dışında kalan alanlar doygun renkler ile renklendirilmiştir. Bu durum izleyicinin bakışını orta alanda gerçekleşen savaş mücadelesine yönlendirir.

Pembe zemin üzerinde yer alan figürler, zeminin pastelliği ile zıtlık oluşturacak şekilde canlı renkler ile renklendirilmişlerdir. Pastel zemin üzerinde yer alan figürlerin canlı ve doygun renklerle renklendirilmiş olmaları mevcut alanda gerçekleşen mücadeleyi öne alır bir hareket gibi görünmektedir.

219b'de figürlerin renklendirilmesi esnasında sıcak ve soğuk renklerin sahne içerisinde dengeli bir şekilde dağıtıldığı görülür.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Bu minyatür Osmanlı ordusunun üstün bir başarı ile düşmanını mağlubiyete uğrattığı bir muharebeyi konu edinmiş olması bakımından başlı başına bir iktidar vurgusu içerir. Minyatürde muharebenin coşkuyla canlandırılmış olması da Osmanlı ordusunun Macar ordusu karşısında kazanmış olduğu zaferi vurgular bir görev ifa ederek aynı vurguyu pekiştirir.

Muharebedeki coşkunun minyatürdeki yansıması öncelikli olarak mekânı oluşturan pastoral unsurlar üzerinden müşahede edilir. Nitekim yeşil ve pembe tepelerin, sahip oldukları bu renklerle sahne içerisinde oluşturdukları canlılık, bu tepelerin arasından kıvrılarak akan su, zeminde görülen çeşitli renklerdeki çiçek öbekleri, yeşil renkli ağaçların ve beyaz çiçekli bahar dallarının varlığı sureti ile sahnede tesis edilmeye çalışılan bahar havası, savaşın şiddetini yansıtmak yerine zaferin coşkusunu önceler bir mahiyet taşır. Bu coşkuya eklemlenen bir başka unsur ise davul ve zurna çalan mehter takımıdır.

Görüldüğü üzere savaşın içerdiği şiddet hâli, sahnede oluşturulan bahar havasının yarattığı coşkun ve neşeli hâl ile başarılı bir şekilde eklemlenerek yumuşatılmıştır. Bu iki zıt halin birlikteliği, sahnenin en altında yer alan, içerisinde kıvrılarak akan bataklığın yer aldığı yeşillikli alanda net bir şekilde müşahede edilir. Bu alanda muharebenin seyrinin Osmanlı ordusu lehine değişmesini sağlayan önemli bir sahnenin resmedilmiş olduğu görülür. Zira Karasu bataklığı, tarihî kaynaklara göre Mohaç Muharebesi sırasında içerisinde pek çok Macar askerinin boğularak öldüğü bir yerdir. Kenarında Macar süvarilerinin ve atlarının kanlar içerisindeki cesetlerinin yer aldığı bu bataklık mevcut minyatürde şiddetin en yoğun şekilde hissedildiği yerdir. Bataklığın içerisinden aktığı yeşil zeminin üzerinde yer alan kırmızı çiçekler, bu

alanda yer alan Macar askerleri ve atlarına ait kanın kırmızı rengiyle bir birliktelik, bir içiçelik oluştururlar. Bu içiçelikle birlikte kan unsurunun yaratmış olduğu şiddet ve sertlik var olan çiçek unsurlarıyla birlikte yumuşatılmıştır. Bu durum nakkaşın mevcut sahnede, muharebenin şiddetinden çok zaferin coşkusunu öncelemeye yönelik bir girişimi gibi görünmektedir. Sahnenin coşkuyla resmedilmesi, Osmanlı ordusunun zaferini önceleyen bir olgu olarak iktidarın gücünün altını çizer.

Osmanlı ordusunun kazanmış olduğu bu zafer, 219b'de Osmanlı ordusunun 220a'da ise Macar süvari birliklerinin yoğun olarak yer almış olması sureti ile bu iki sayfa arasında tesis edilmeye çalışılan zıtlıkla da vurgulanmaya çalışılmıştır. Tesis edilmeye çalışılan bu zıtlık 219b'de oluşturulmaya çalışılan mağlubiyet coşkusu ve 220a'da oluşturulmaya çalışılan bozguna uğratılmışlık hali üzerinden temellenir.

219b'de Osmanlı ordusunun düzenli sıralar halinde resmedildikleri görülür (bkz. Ç. 129). Düzenli sıralar halinde tertip edilmiş olan bu askerlerin kendinden emin, gerginlik belirtisi göstermeyen yüz ifadeleri, aynı disiplini devam ettirir mahiyettedir. Bu düzenli hal ordunun disiplinine vurgu yapmasıyla iktidarın gücünü perçinler.

220a'da yer alan Macar askerleri ise Osmanlı askerlerinin aksine düzensiz, parçalı ve dağınık gruplar halinde resmedilmişlerdir. Bu askerlerin her birinin farklı yöne çevrilmiş başları, içinde bulundukları belirsiz ve tedirgin hali gözler önüne serer. Bu durum 220a'daki sahnede, karşı sayfadaki Osmanlı askerlerinde görülen kendinden emin, güçlü ve statik halin tam tersi bir duyguyu hâkim kılar.

219b'de Osmanlı askerleri ağır zırhlarla resmedilmez iken karşı sayfada yer alan Macar askerlerinin son derece ağır zırhlarla birlikte resmedilmiş olmaları aynı zıtlığı devam ettirir bir mahiyet taşır. Bu durum sahnede, Osmanlı ordusunu saldırıya geçen etkin güç, Macar ordusunu ise savunmaya geçen pasif bir taraf olarak konumlandırarak Osmanlı ordusunun Macar ordusu üzerindeki baskın gücünü ortaya koyar.

İki sayfa arasındaki bu zıtlığın biri 219b'de diğeri ise 220a'da yer alan beyaz çiçekli bahar dalları üzerinden de devam ettirilmiş olduğu görülür. 219b'de sayfanın sağ üst köşesinde, Osmanlı ordusunun hemen üzerinde yer alan beyaz çiçekli bahar dalı adeta ordunun yaşamış olduğu zaferin müjdeleyicisi gibidir. Oysa 220a'da

sayfanın sağ orta kenarında yer alan dalları kırılmış beyaz çiçekli bahar dalı adeta Macar süvarilerinin yaşamış olduğu büyük bozgunu hatırlatır. Oluşturulan bu zıtlık ile bir kez daha savaş halinde olan iki ordu arasındaki güç hiyerarşisi tesis edilir.

Minyatürde sahnede yer alan kimi unsurlar da iktidar vurgusu içerirler. Bu unsurlardan biri 219b'de yer alan sancaklardır. Daha önceki analizlerde de belirtilmiş olduğu üzere sancak, hükümdarlık, devlet ve ordu sembolüdür ve sahip olduğu bu anlam ile kompozisyon içerisinde iktidarı önceleyen bir unsur olarak yer alır.

Yukarıdan aşağıya doğru sırası ile sarı, yeşil-kırmızı, yeşil[1451] ve turuncu[1452] renklerdeki bu dört sancak sahip olduğu renkler bakımından da iktidar vurgusu içerirler. Zira sarı, kırmızı ve yeşil renkler gerek tek başlarına gerekse diğer bazı renkler ile birlikte umumiyetle bayrak ve sancaklarda kullanılmış olup Türk tarihinin muhtelif devirlerinde, Osmanlı döneminin de son dönemine kadar, beylik ve hükümdarlık sembolleri olarak yan yana veya içiçe olarak çok yaygın bir biçimde kullanılmışlardır. Osmanlılarda padişahın şahsına mahsus sancaklarda kullanılmış olan bu üç renk, imparatorluğun sonuna değin padişahın hâkimiyet renkleri olarak kullanılmaya devam edilmişlerdir. Bu minvalde mevcut minyatürde görülen sancaklar sahip oldukları renklerle birer sultan sancağı olarak hâkimiyet vurgusu yaparlar.

Davul ve zurnadan oluşan mehter takımı da bu sahne içerisinde iktidar vurgusu açısından irdelenmesi gereken bir unsurdur. Türklerin saraylarda ve ordularda çaldığı musiki ve dolayısı ile mehter takımı cesareti ve neşeyi arttıran bir unsurdur. Ayrıca bu bağlamda mehterhâne asırlarca Türklerin cihan hâkimiyeti ve İslâm cihadı uğrunda ilâhî aşklarını ve kahramanlıklarını yükseltmiş, zafer şarkılarını okumuş, imparatorluğun azameti, ihtişam ve derin imanını ses ve aletle ifade etmiş bir oluşumdur. Mehter takımı bir hükümdarlık alameti olup hâkimiyeti ve devleti sembolize ettiği gibi mehter takımını oluşturan enstrümanlardan davul ve zurna da tek başlarına birer egemenlik, bağımsızlık, hükümdarlık ve hâkimiyet sembolüdür.

Bu minyatürde yer alan mehter takımı mevcut muharebenin coşkusunu yansıtıyor olması açısından da bir iktidar vurgusu içerir.

[1451] Mevcut minyatürde sancak üzerindeki renklerin oksitlenmesi renk tespitinin yapılmasını güçleştirmiştir.

[1452] Bu renk kırmızıya yakın bir turuncudur.

Padişah Figürü:

219b'de yer alan padişah hemen hemen sayfanın merkezine yerleştirilmiştir. Sultan siyah atı üzerinde resmedilmiştir. Sol eliyle atının iplerini tutan sultan, ileriye yönelen bakışlarıyla hemen ilerisinde gerçekleşmekte olan muharebeyi seyreder (bkz. Ç. 130).

Çizim 130

Boynunda beyaz kutası, üzerinde altın murassa koşum takımları ve altın işlemeli eğer örtüsü bulunan sultanın atı, siyah renge sahip olmasıyla bir yağız attır. Sağ ön bacağı yukarı kalkmış biçimde resmedilen bu atın, mevcut minyatürde sadece üç bacağı görülmektedir. Bu atın üç bacağının da alt tarafında bilezik şeklinde beyaz lekeler yer alır. Sahnede atların bacaklarının alt tarafında görülen bu lekeler bir bacak nişânesidir. Sultanın atının bacaklarında bulunan bu beyaz lekeler yükseklik durumuna göre yüksek seki grubuna girer[1453]. Siyah, dik yeleleri olan bu atın kuyruğunun düğümlü olduğu görülür.

Üzerinde bir adet tüy sorgucun yer aldığı bordo tepelikli beyaz mücevveze sarık takan padişah uzun kollu mavi (lacivert) bir gömleğin üzerine kırmızı renkli kısa kollu bir entari, bu entarinin üzerine ise altın renkli kısa kollu bir tören kaftanı giyer. Sultanın uzun kollu mavi (lacivert) gömleğinin üzerinde kaydırmalı şekilde yerleştirilmiş altın ile yapılmış şemse motifleri yer alırken, kırmızı kısa kollu entarisinin üzerinde ise zemini altın renk ile doldurulmuş şemse motifleri yer alır. Entarinin sağ ve sol kollarında yer alan bu şemselerin orta kısmında bir hataî motifi bulunur. Sultanın altın zemin rengine sahip tören kaftanı ise klasik floral tezyini öğelerle süslenmiştir. Padişahın bu kıyafetlerinin altına sarı renkte bir ayakkabı giydiği görülür.

Bu minyatürde padişahın gösterişli kaftanı ile birlikte yağız bir at üzerinde resmedilmiş olması tarihi kaynaklarda verilen bilgilerle bir çelişki oluşturur. Zira kaynaklar Sultan Süleyman'ın Mohaç Muharebesi sırasında beyaz bir ata bindiğini ve üzerinde zırhlı bir harp elbisesinin olduğunu belirtirler [1454]. Nitekim *Süleymannâme*'nin 220b'de yer alan metninde de Kanunî'nin bu muharebe esnasında üzerine metal bir zırh giymiş olduğuna dair ibare yer alır.

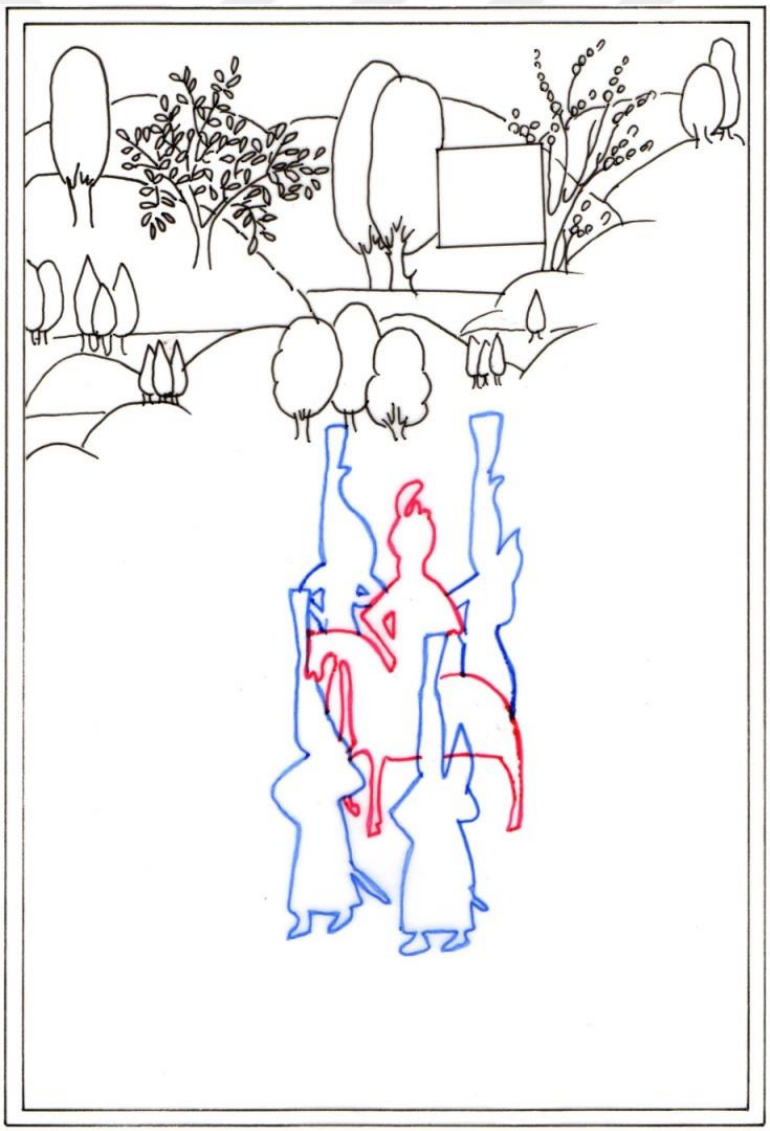
Dörtte üç profilden son derece ifadesiz bir şekilde, sakalsız kahverengi bıyığı ile resmedilmiş olan padişahın sahip olduğu bu portre onun genç yaşlarındaki halini yansıtır.

[1453] Yüksek seki için bkz. M. Tekin Koçkar, "Atlarda akıtma, seki ve donlar", **Z Kültür Sanat Şehir**, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul 2018, sa. 3, s. 19.

[1454] Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi, İstanbul'un Fethinden Kanunî Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar**, c. II, s. 324; Boom, **Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566**, s. 89; Yücel, **Muhteşem Türk Kanunî ile 46 Yıl**, s. 31, 32; Atıl, a. g. e., s. 163.

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

219b'de yer alan sultanın, mevcut sayfada merkeze konumlandırılmış olması sultanı merkeze alan bir hareket olması itibarıyla iktidarı önceleyen bir harekettir. Sayfanın merkezinde yer alan sultanın dört solağın tam ortasında olacak şekilde yerleştirilmiş olması hem fiziksel hem de sembolik anlamda bir kez daha sultanı merkeze alan bir kurgu gibi görünmektedir (bkz. Ç. 131). Bu kurgu, adeta bir merkez ve etrafında yer alan dört yön sembolizmini anımsatması ile sultanı sembolik manada da merkeze oturtur.



Çizim 131

Padişahın üzerine giymiş olduğu kıyafetler de iktidar vurgusu açısından anlamlıdır. Sultanın başına taktığı mücevveze sarık, bu sarığın üzerinde yer alan tüy sorguç daha önceki analizlerde de belirtildiği gibi iktidar vurgusu içerir. Padişahın üzerine giymiş olduğu kıyafetlerin sultanlara yaraşır şekilde altın desenli ve bol tezyinatlı olması, bu kıyafetlerin mavi, kırmızı ve altın renklerden oluşması yine bir iktidar vurgusu içerir. Zira yine daha önce belirtmiş olduğumuz gibi Türklerde mavi göğü sembolize eden bir renk, kırmızı ve altın ise hükümdarlara özgü renklerdir.

Sultanın ayağına giymiş olduğu sarı renkli ayakkabı da sarı rengin bir merkez rengi olması ve Türklerdeki sarı çizme sembolizmini hatırlatması açısından yine bir iktidar vurgusu içerir. Zira sarı çizme Türklerde yiğitliğin sembolü[1455] ve bir hükümdarlık alametidir[1456]. Sarı çizme ayrıca Osmanlı padişahlarının da sembolüdür[1457].

Padişahın sahip olduğu kendinden emin yüz ifadesi, muharebe esnasında Osmanlı ordusunun sahip olduğu disiplinli hâl ile bir birliktelik oluşturarak ordunun ve padişahın Macar güçleri karşısındaki üstünlüğüne atıf yapar.

Sultanın atı da iktidar vurgusu açısından ele alınması gereken bir unsurdur. At bir politik güç, hâkimiyet sembolü olması ile başlı başına bir iktidar unsurdur. Bunun yanında var olan minyatürde padişahın bindiği yağız at bacaklarının altı kısmında yer alan beyaz lekelerle ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bir önceki analizde de değinildiği gibi bacaklarının alt kısmında beyaz lekeleri olan atlar Türklerde uğurlu olarak görülmüş, üç ayağında da beyaz lekesi olan atlar uğurlu seki olarak adlandırılmışlardır. Yine bir önceki analizde bilgisi verildiği gibi *Tuhfetü'l-Mülûk*'ta ayak bileklerindeki beyaz lekeleri, bilezik gibi halka halinde olan atların, atların en hızlısı olduğu ve bu doğrultuda bu atların hükümdarlara layık oldukları belirtilmiştir. Öyle ise padişahın atının bacaklarında görülen beyaz lekeler bu atı sultanlara layık bir binek hayvanına dönüştürür.

[1455] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 20-21.
[1456] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 138, 158.
[1457] A. e., s. 158; Genç, **Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil**, s. 10

Padişahın atı sahip olduğu dik yelesi, boynunda yer alan beyaz kutası ve kuyruğunun düğümlü olmasıyla da iktidar vurgusu açısından anlamlı bir yere oturur. Zira dik yeleli at, Türkler tarafından semavî at olarak nitelendirilmiştir. Sultanın atının boynundaki beyaz kutas ta savaş atlarına mahsus bir alamet olması ile bulunduğu atı özellikli bir yere oturtur. Bu atın kuyruğunun düğümlü olması da onun bu ayrıcalıklı konumunu yineler. Zira Türklerde kuyruğu düğümlü at savaş ve yiğitlik sembolüdür.

Sultanın atı fiziksel özelliklerinin yanında sahip olduğu bol tezyinatlı altın zeminli eyer altı örtüsü ve altın murassa koşu takımları ile de hükümdarlara yaraşır bir mahiyet taşır.

Bir üst bölümde Sultan Süleyman'ın Mohaç Muharebesi esnasında zırhlı bir harp elbisesiyle beyaz bir ata binmiş olduğu ancak incelenen bu minyatürde padişahın ve atının bu gerçeklerle uyuşmayan bir profil çizdiği belirtilmişti. Gerçek ile tasvir arasında oluşan bu çelişkili durum nakkaşın, tıpkı Osmanlı ordusunu resmederken kullanmış olduğu görsel dilde olduğu gibi padişahı kudretli, kendinden emin gösterme gayreti olmalıdır. Padişahın, karşısında yer alan ağır zırhlı Macar askerlerinin aksine, savaş kostümü olan zırh yerine, saray törenlerine özgü görkemli kumaşlardan yapılmış entari ve tören kaftanı içerisinde resmedilmiş olması kendisini sahne içerisinde savunmadan çok hücuma geçen taraf olarak konumlandırır. Bu konumlandırılış, padişahın karşı taraf üzerindeki üstünlüğünü vurgulama ve bu minvalde iktidarı yüceltme gayreti gibi görünmektedir.

Resim 56: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 256b.

Çizim 132

Eser Adı: *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524)

Vr. No: 256b

Tarih: 1587-88

Nakkaş: Nakkaş Osman ve ekibi

Ölçüler:39×23 cm.

Konu: Mohaç Meydan Muharebesi

Kompozisyon:

Sayfanın üst marjında kırmızı mürekkeple, nesih hatla yazılmış "Sultan Süleyman Han Mohac Ovası'nda Bedun kralın basduğu gazâ-yı ekber âsarıdır" ibaresi yer alır.

Tek sayfa halinde kurgulanmış olan minyatürde mekân, altın gökyüzü ve birbirine paralel olarak üst üste istiflenmiş pembe tepelerden müteşekkil bir alandan meydana gelir (bkz. R. 56, Ç. 132).

Sahnenin büyük bir kısmını oluşturan tepelikli alanın zemini, taş ve kuru dallardan müteşekkil bitki unsurları ile doldurulmuştur. Kompozisyonun en üstünde yer alan tepelerin arkasından yeşil yapraklı ağaçlar yükselir.

Muharebenin gerçekleştiği mekânın doğa unsurları, aynı olayın resmedildiği *Süleymannâme*'nin vr. 219b-220a'da yer alan minyatürüne nazaran son derece basit, yalın ve sadedir.

Alt alta yerleştirilmiş diyagonal tepelerin arasında bu tepeleri aşarak sahnenin soluna doğru ilerlemekte olan Osmanlı ordusuna mensup askerlerin yer aldıkları görülür. Diyagonal tepeler vasıtasıyla birbirinden ayrılmış olan figürler yukarıdan aşağıya doğru nizamlı sıralar halinde tertip edilmişledir.

En üstte yer alan figür grubunda sağdan sola doğru sırası ile zırhlı ve mızraklı süvariler, mızraklı solak ağaları, bu grubun hemen altında yer alan ikinci figür grubunda mehter takımı, sancaktarlar, yüksek rütbeli iki subay, Zeren Akalay'a göre

Vezîriâzam İbrahim Paşa[1458] olduğu düşünülen atlı bir figür ve tüfekli yeniçeriler yer alır.

Bu grubun hemen altında yer alan üçüncü figür grubunda kalkan ve mızraklı süvariler, üç silahtar, atı üzerinde yer alan padişah ve ellerinde tuttukları yayları ile gösterilen solaklar yer alır. Padişahın ve solakların bulunduğu yerin zemininde düşman askerlerine ait kesik başların yer aldığı görülür.

Dördüncü figür grubunda atlı ve kalkanlı süvariler, topların hemen arkasında ellerinde tuttukları tüfeklerle ateş eden yeniçeriler ve önünde duran topu ateşleyen bir figür yer alırken hemen altındaki beşinci figür grubunda gerek atları gerekse kendileri ağır zırhlar ile donatılmış mızraklı ve kalkanlı süvariler bulunur.

Süvarilerin hemen önünde yer alan iki atlı figür Zeren Akalay tarafından yüksek rütbeli kumandanlar olarak nitelendirilmiştir[1459]. Nitekim biri sarıklı diğeri, zırhlı olarak resmedilmiş olan bu iki figürün ayrıcalıklı bir görsel dille resmedilmiş oldukları fark edilir. Zira iki atlı figürden sarıklı olanın sarığının üzerinde beyaz tüy sorguca ilave olarak yelpaze şeklindeki siyah bir sorgucun daha yer alması, atının boynunda beyaz bir kutasın olması, zırhlı olan figürün ise miğferinin üzerine bağlı beyaz bir bez ve atının boynunda kırmızı bir kutasının olması bu iki figürü mevcut kompozisyonda ayrıcalıklı bir konuma oturtur.

Sarıklı figürün sahip olduğu kimi ikonografik detaylar onu sahne içerisinde padişah figürü dışındaki diğer tüm figürlerden ayrıcalıklı bir konuma oturtur. Akalay tarafından İbrahim Paşa olduğu belirtilen atlı figürlerle hemen hemen benzer donanıma sahip olan bu atlı figür, sarığında ilave siyah sorguç olması, atının boynunda beyaz bir kutası olmasıyla hiyerarşik açıdan İbrahim Paşa olduğu belirtilen figürden avantajlı bir konuma sahiptir. Bu ise padişahtan sonra en kuvvetli ikonografiye sahip olması icap

[1458] Akalay, "Osmanlı Tarihi ile İlgili Minyatürlü Yazmalar: Şehnameler ve Gazanameler" Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 168; Eserin mevcut olayı anlatan vr. 256a ve vr. 257a'daki metninde bu minyatürde resmedilmiş olan kişilerin kim olduğuna dair bir ibareye rastlanılmamıştır. Bu sebeple minyatür içerisindeki figürlerin kimliğine dair yapılan yorumlar kesinlik içermemektedir. Figürlerin kimliklerinin tespitine dair yapılan çalışmada Mohaç Meydan Muharebesi esnasında ordunun yerleşimine dair kimi tarihî kaynaklardaki verilen bilgiler ve figür ikonografisi göz önünde bulundurulmuştur.

[1459] Akalay, a.g. tez, s. 318.

eden İbrahim Paşa figürünün minyatür içerisindeki hangi figüre denk geldiğine dair yapılacak tespiti güçleştirerek seyirciyi ikilemde bırakır.

Nitekim İbrahim Peçevî'nin (1574-1650), Mohaç Meydan Muharebesi sırasında göstermiş olduğu üstün başarıdan ötürü Kanunî Sultan Süleyman'ın İbrahim Paşa'nın başlığına altın işlenmiş bir sorguç koyarak şanını yükselttiğine dair vermiş olduğu bilgi[1460] bahsi geçen figürün sarığında fazladan yer alan siyah sorguçun bu figürün İbrahim Paşa olduğunu vurgulamak amacı ile yapılmış bilinçli bir hareket olabileceğine dair bir fikri akla getirerek mevcut kompozisyonda hangi figürün İbrahim Paşa olabileceğine dair bir kafa karışıklığı yaratır.

Zira diğer taraftan Zeren Akalay'ın İbrahim Paşa olarak belirttiği figür de izleyicinin bakışlarını cezbedecek şekilde sahnenin üst kısmında, başının hemen üstünde yer alan iki sancakla etrafı kalabalık bir asker grubu tarafından çevrili olacak şekilde resmedilmiş olmasıyla tıpkı siyah sorguçlu diğer atlı figür gibi kompozisyonda hiyerarşik açıdan ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Bahsi geçen bu iki figürden biri İbrahim Paşa olduğu durumda bir diğer figürün mevcut muharebede ordunun sol kanadını komuta eden hiyerarşik açıdan İbrahim Paşa'dan daha alt konumdaki Anadolu Beylerbeyi Behram Paşa olabileceği fikri akla gelir. Bu iki atlı figürün hemen önünde dörtnala koşan atı ile düşmana saldırırken resmedildikleri anlaşılan zırhlı, kalkan ve mızraklı iki süvari yer alır.

Bu grubun ve dolayısıyla kompozisyonun en alt kısmında yer alan altıncı ve son figür grubunda ise en sağda zırhlı ve zırhsız, kalkanlı ve mızraklı süvariler, hemen ilerisinde ise kaçan Macar askerleri ve onları kovalayan Osmanlı süvarileri görülür. Sahnenin bu en alt kısmında Macar askerlerine ait kesik başlar ve sol kenarda yüz üstü şekilde yere serilmiş kanlar içerisindeki bir zırhlı Macar askeri görülür.

Dikkat edilecek olursa nakkaşın, mevcut zaferi görselleştirirken savaşın kanlı vuruşma sahnelerini öncelemek yerine Osmanlı ordusunun düzenini, ciddiyetini ve zorlu tabiat koşulları karşısındaki alt edici gücünü ön plana çıkaran bir görsel dili tercih ettiği fark edilir. Nitekim sahnede ilk bakışta göze çarpan, çarpışma anı yerine Osmanlı ordusunun kalabalık ve disiplinli gruplar halinde tepelerin arasından sakin ve

[1460] İbrahim Peçevi, **Peçevi Tarihi**, Neşriyat Yurdu, İstanbul 1969, c. I, s. 57.

emin adımlarla olan ilerleyişidir. Zira ordunun ilerleyişi kompozisyonda büyük bir alan işgal ederken, savaşın çarpışma anı sahnenin sol alt köşesinde küçük bir alan içerisinde görselleştirilmiştir.

Ordunun tepeler arasındaki ilerleyişini önceleyen bu tavır, Mohaç Muharebesi'nde Osmanlı ordusunun Macar ordularına nazaran zorlu arazi şartları ile çarpıştıklarının[1461] altını çizen bir hareket gibi görünmektedir.

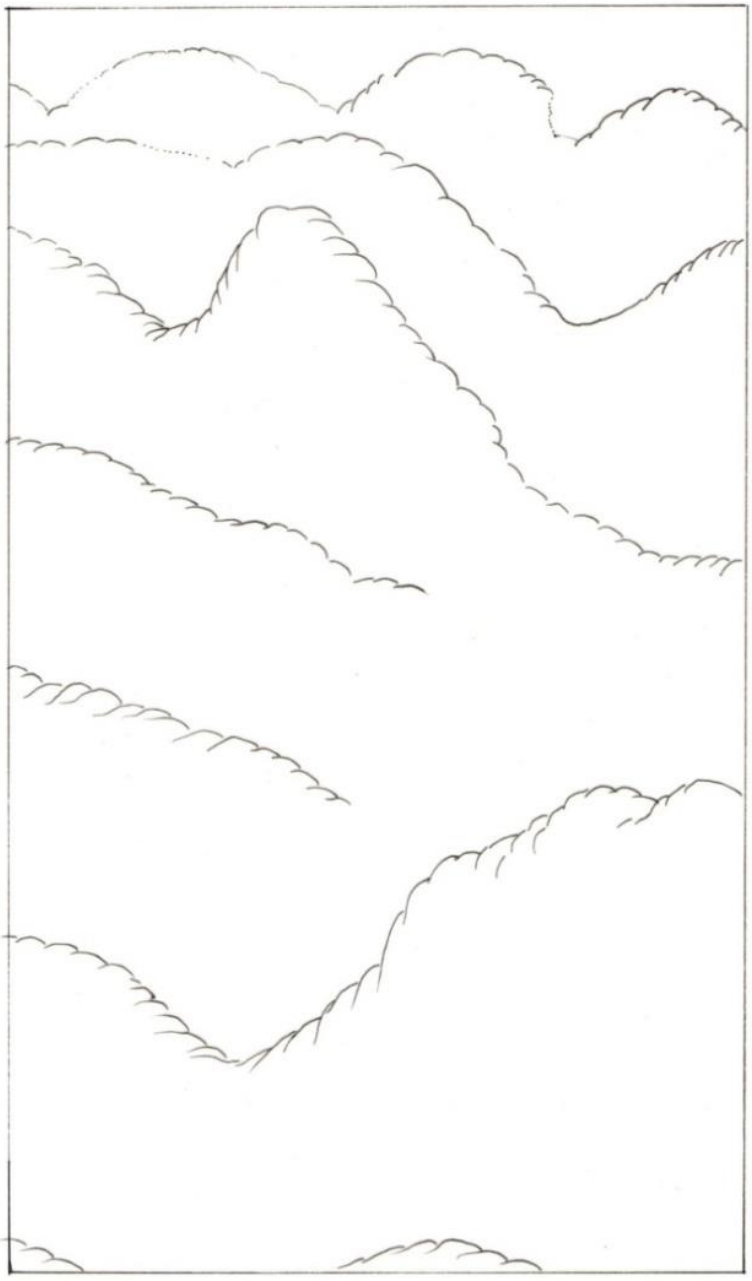
Nakkaşın Mohaç Muharebesi'ni görselleştirirken gözleme dayalı, gerçekçi ve belgeleyici bir betimsel tavır tercih ettiği görülür. Bu tavır, kompozisyonda tepelerden müteşekkil olan mekân kurgusunda, Osmanlı ordusunun tepelerin arasından ağır adımlarla ilerler şekilde betimlenişinde kendine yer bulur. Zira kaynaklarda Mohaç Muharebesi'nin gerçekleştiği sahanın tam da bu minyatürde olduğu gibi tepelerden ve bu tepelerin her birini kesen vadilerden müteşekkil olduğu, Osmanlı ordusunun bu tepe ve vadiler boyuna inerek çarpıştıkları bilgisi verilir[1462]. Analizi yapılan minyatürde, kaynaklarla uyuşan bu görsel dilin varlığı nakkaşın belgeleyici yanını teyit eder.

[1461] Feridun M Emecen ve Erhan Afyoncu, Osmanlı ordusunun bu muharebe sırasında Macarlara nispetle oldukça zor arazi şartları ile boğuştuğunu ve bu sebeple yavaş hareket ettiklerini belirtir. Bkz. Feridun M Emecen, Erhan Afyoncu, **Savaşın Sultanları Osmanlı Padişahlarının Meydan Muharebeleri**, Bilgi, İstanbul 2018, c. II, s. 51.

[1462] Emecen, Afyoncu, **Savaşın Sultanları Osmanlı Padişahlarının Meydan Muharebeleri**, c. II, s. 38.

Kompozisyonda Kurgu ve Renk:

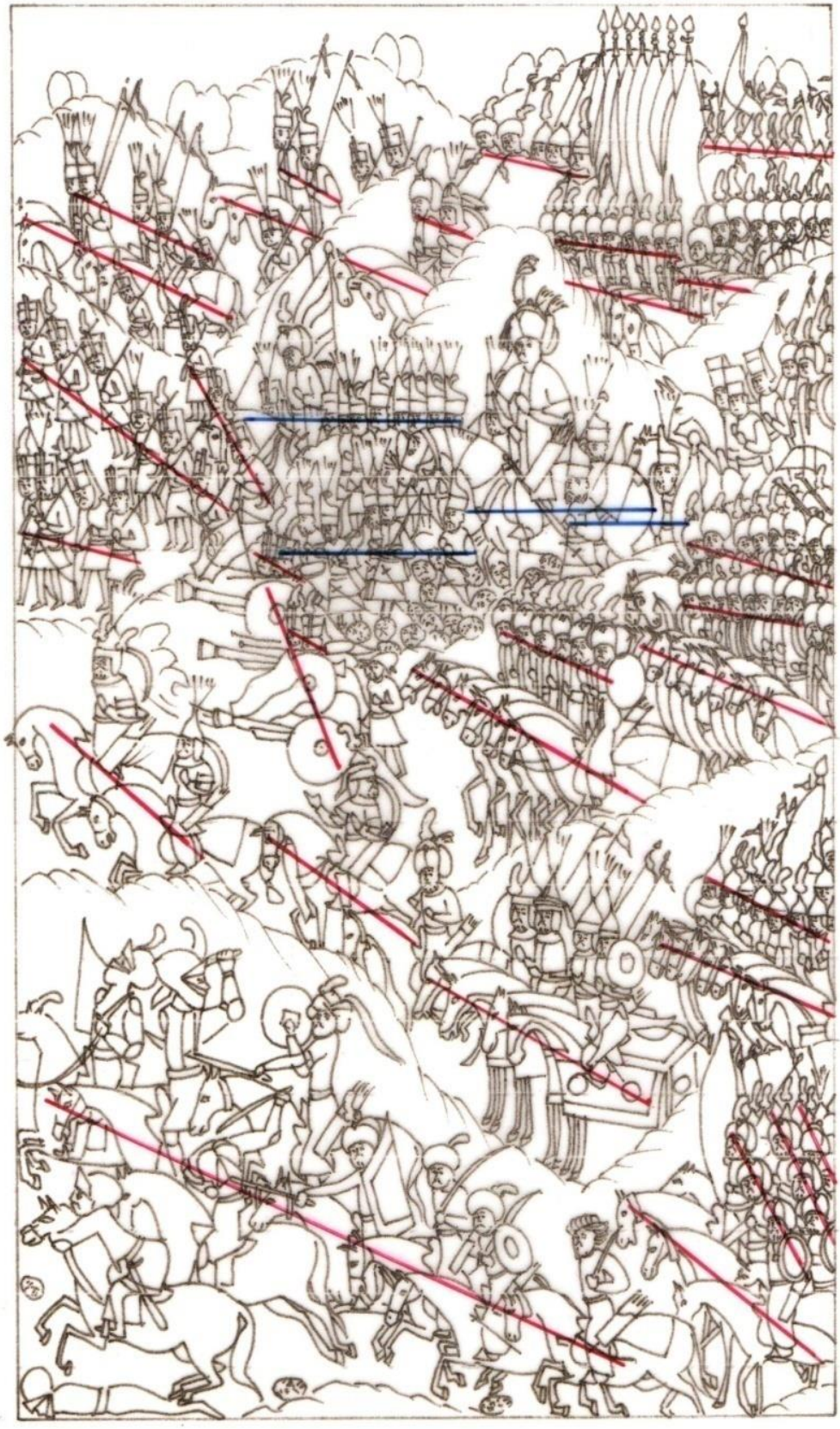
Ufuk çizgisi yukarıda olacak şekilde tasarlanmış olan bu minyatür cepheden bir bakışla resmedilmiştir. Mekân, altın bir gökyüzü ve aşağıdan yukarıya doğru istiflenmiş pembe tepelerden oluşmakta olup (bkz. Ç. 133) kompozisyon bu tepeler vasıtası ile bölümlere ayrılmıştır.



Çizim 133

Perdeleme tekniği ile önden arkaya doğru istiflenmiş olan tepeler, sahne içerisinde yer alan figür gruplarını birbirinden ayıran bir paravan, bir geçit görevi görerek adeta tiyatro dekoru işlevini yerine getirirler. Figürler bu tepelerin arasından ilerleyerek sayfanın karşı istikametine doğru yol alırlar. Bu kurgu mekânı adeta bir tiyatro sahnesine dönüştürür.

Yatay ve diyagonal hareketlerin birlikteliğinden oluşan bir dengenin var olduğu kompozisyonda, figürlerin kendi aralarında diyagonal bir yerleşim içerdikleri görülür. Ancak bunun aksine içerisinde padişah ve maiyetinin yer aldığı figür grubunda, figürlerin yatay bir dizilim gösterdikleri fark edilir (bkz. Ç. 134). Bu tersine hareket padişahı ve içerisinde olduğu figür grubunu diğer gruplardan ayırarak, izleyicinin bakışlarına sunar.



Çizim 134

Zeminin pastel tonlarda olduğu minyatürde figürlerin renklendirilmesinde doygun renklerin tercih edildiği dikkati çeker. Zemin ve figür arasındaki bu zıtlık izleyicinin bakışını mekân yerine figürlere ve olayın kendisine yöneltir.

Figürlerin renklendirilmesinde sıcak ve soğuk renklerin dengeli bir şekilde kullanıldığı görülür.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Bu minyatür Osmanlı ordusunun büyük bir zaferini konu edinmiş olması itibarıyla daha en başından iktidardan yana bir anlatı içerir.

Osmanlı ordusunun kalabalık ve düzenli gruplar halinde, kendinden emin bir kararlılıkla ilerlerken resmedildiği minyatürde, ordunun bu şekildeki resmedilişi onun disiplinine ve gücüne vurgu yaparak iktidarı yüceltici bir mahiyet taşır.

Dikkat edilecek olursa ordunun düzenli yürüyüşünün resmedildiği alan kompozisyonda büyük bir yer kaplar. Bu hareket nakkaşın yapmış olduğu minyatürde ordunun gücünü vurgular bir görsel anlatı tercih etmiş olduğunu bir kez daha teyit eder.

Zeminin pastel, figürlerin ise doygun renklerde resmedildiği minyatürde, zemin ve figürler arasındaki bu zıtlık figürleri zeminden ayırarak izleyicinin bakışlarının Osmanlı ordusuna yönelmesini sağlar. Bu durum bir kez daha Osmanlı ordusunu önceleyen bir görsel dil oluşturur.

Düzenli gruplar halinde, sakin ve kendinden emin bir şekilde ilerleyişini sürdüren ordu, sahip olduğu bu görsellikle adeta bir şenlik geçidini andırır. Bu durum sahnede bir coşku hissi oluşturur. Nakkaş tarafından oluşturulmaya çalışılan bu coşkun hava Mohaç Muharebesi'nde Osmanlı ordusunun kazanmış olduğu üstün başarının altını çizen bir mahiyet taşır. Sahnenin sağ üst köşesinde yer alan mehter takımı da bu coşkuyu perçinleyen bir unsur olarak sahnedeki yerini alır. Oluşturulmaya çalışılan bu coşku gelmekte olan zaferi işaret eder gibidir ve bu mahiyeti ile de iktidarı yücelten bir yön içerir.

Sahnenin üst kısmında hissedilen dinginlik, sahnenin alt kısmında yer alan mücadele sahnesinin oluşturmuş olduğu dinamizmle bir zıtlık oluşturur. Bu zıtlık

ordunun gücünü çifte katlayan bir anlatım içerir. Zira sahnenin üst kısmındaki dinginlik, ordunun mevcut muharebeyi kazanacağına dair bir özgüveni yansıtırken sahnenin alt tarafındaki mücadele sahnesi ise ordunun savaştaki maharetine, yiğitliğine, Macar ordusunun Osmanlı ordusu karşısındaki bozgununa vurgu yaparak iktidarı yücelten çift yönlü bir hareket oluşturur.

Sahnede yer alan kimi unsurlar da iktidar vurgusu içerirler. Bu unsurlardan biri de sancaklardır. Sancak hükümdarlık, devlet ve ordu sembolüdür ve sahip olduğu bu anlam ile kompozisyon içerisinde iktidarın altını çizer. Nitekim eserin Mohaç Muharebesi'nin anlatıldığı 256a'da yer alan metninde de sancağın devlet, ordu ve hükümdarlık sembolü oluşuna yapılan atıflar dikkati çeker. Metinde muharebenin anlatıldığı satırlarda sancak güneş ve onun parlaklığı ile özdeşleştirilmiş, sancağın parlaklığıyla etrafı aydınlatıp ışık saçtığına dair ibareler defaten kaleme alınmıştır. Metinde ayrıca "tuğ-ı zafer fürüğ" şeklindeki bir ibareyle de nitelendirilmiş olan sancak ışık, parlaklık ve güneş üzerinden hükümdarlık ve zafer ile bağlantılandırılır.

Padişahın hemen sağ üst çaprazında bir grup halinde yan yana 7 adet sancak olduğu görülür. Bu sancaklar sağdan sola doğru sırası ile kırmızı-sarı, kırmızı-yeşil, kırmızı, beyaz, yeşil, kırmızı-yeşil ve kırmızı renklerdedir. Bu sancaklar gerek 7 adet olmaları gerekse sahip oldukları renkler ile bir iktidar vurgusu içerir. Zira kaynaklarda saltanat sancaklarının sayısı 7 olarak belirtilir[1463]. Bu bayrakların sahip olduğu kırmızı, sarı, beyaz ve yeşil renkler ise Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine kadar, Türk tarihinin muhtelif devirlerinde, beylik ve hükümdarlık sembolleri olarak yan yana veya içiçe olarak çok yaygın bir biçimde kullanılmışlardır. Osmanlılarda padişahın şahsına mahsus sancaklarda kullanılmış olan bu üç renk imparatorluğun sonuna değin padişahın hâkimiyet renkleri olarak kullanılmaya devam etmiştir. Bu minvalde incelenen minyatürde yer alan 7 adet sancak gerek sayısı gerekse renkleri itibarıyla birer sultan sancağı mahiyeti taşıyarak hâkimiyet ve iktidar vurgusu yapar.

Sultan sancaklarının hemen yanında, zurna ve davuldan müteşekkil olan mehter takımı da bir hükümdarlık alameti olması hasebi ile kompozisyon içerisine yerleştirilmiş iktidar vurgusu içeren bir diğer unsurdur. Nitekim eserin 256a'da yer

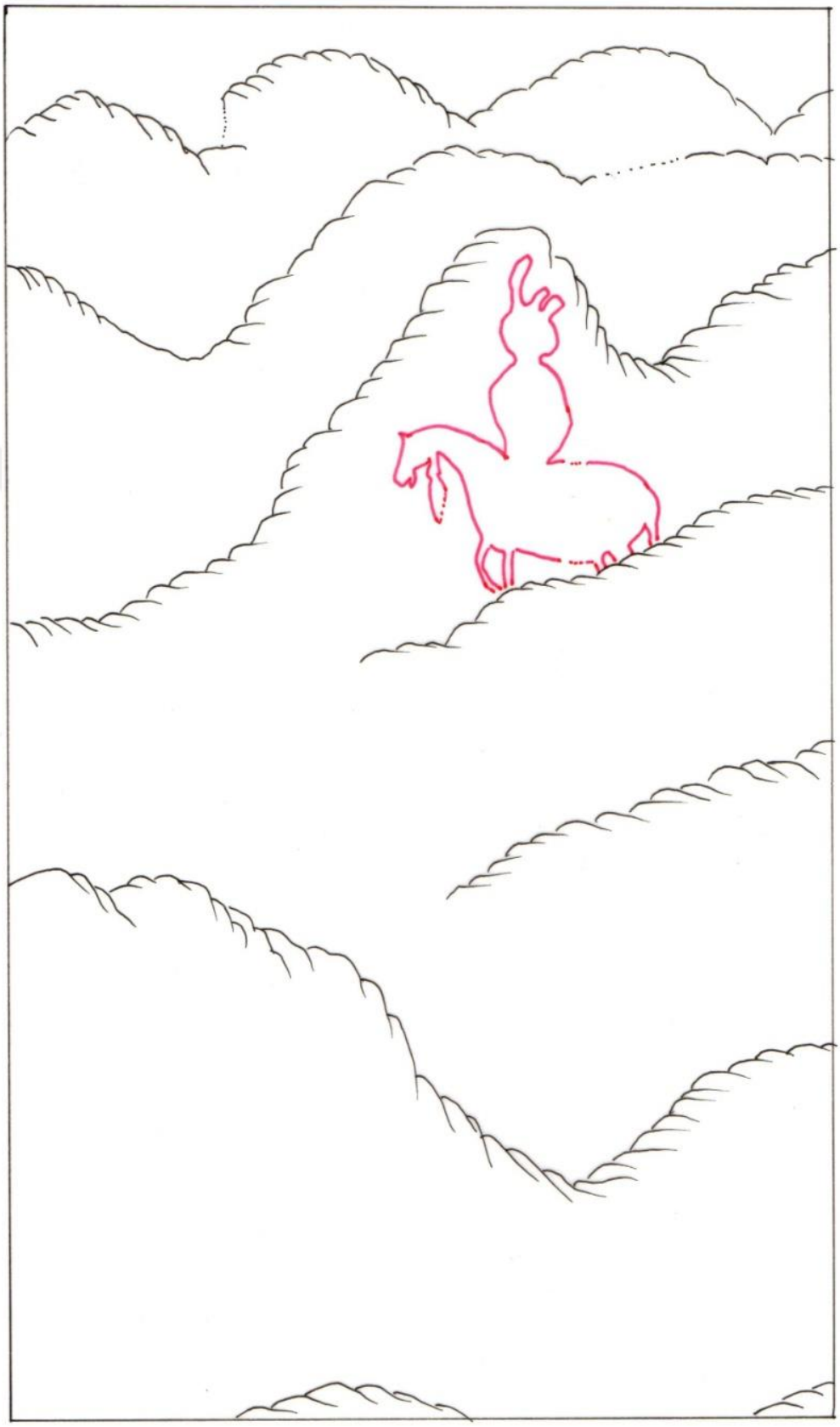
[1463] Saltanat sancaklarının dört ve yedi adet olduğu bilgisi için bkz. Emecen, **Osmanlı Klasik Çağında Savaş**, s. 230; Emecen, Afyoncu, a. g. e., s. 38.

alan metinde sancağın hemen ardından onunla birlikte anılan ilk unsur mehter olmuştur. Metinde mehterin çıkarmış olduğu seslerin cihanı kapladığı belirtilmiş olup bu mehterin oluşturduğu coşkun zafer havası metinde mehterin seslerinin cihanı kapladığı ibaresinin hemen akabinde askerlerin "Allah. Allah" nidası ile savaş alanına ulaşmış olduğu ibarelerinin yer almış olması bakımından desteklenmiştir

Padişah Figürü:

Atının üzerinde resmedilmiş olan padişah sahnede sağ üst köşeye yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 132, Ç. 135). Kompozisyon içerisinde bulunmuş olduğu bu yüksek pozisyonda sultana erişim kademeli bir görsel dille tesis edilmiştir (bkz. Ç. 136). Bu kademeli anlatı sahne içerisinde üst üste yerleştirilmiş olan tepeler sayesinde gerçekleştirilmiştir.

Çizim 135



Çizim 136

Sağ ön bacağı yukarı kalkmış şekilde gösterilmiş olan sultanın atı, altın koşum takımı, altın eyer örtüsü ve boynunda yer alan beyaz kutas ile birlikte resmedilmiştir. Kuyruğu düğümlü olan bu atın, siyah renkli, dik yeleleri vardır. Gövdesi beyaz, yelesi ve kuyruğu siyah, bacaklarının alt kısımları siyah olan bu at, sahip olduğu renklerle bir kır at özelliği gösterir[1464].

Sultanın atının sahip olduğu beyaz renk kaynaklardaki bilgilerle örtüşür. Zira kaynaklarda Sultan Süleyman'ın Mohaç Muharebesi sırasında beyaz bir ata bindiği bilgisi verilir.

Padişahın atının beyaz renkte oluşu bir başka açıdan da anlamlıdır. Beyaz, Türklerde batıyı sembolize eden bir renktir. Renk sembolizmi at tercihlerinde de yansımasını bulmuş bu doğrultuda Türkler, Batı'ya yapacakları seferlerde beyaz ve kır atları tercih etmişlerdir[1465]. Nitekim analizi yapılan minyatürde padişahın Batı'ya yapmış olduğu bir sefer resmedilmiştir.

Bordo tepelikli beyaz mücevveze sarık takan sultanının sarığının üzerinde bir adet üzerinde altından damlaların olduğu tüy sorguç, bir adet aşağıya doğru sarkan siyah püskül şeklindeki sorguç ve iki adet altın sorguç yuvalıklı siyah tüyden yapılmış yelpaze şeklinde sorguç yer alır.

Bilindiği üzere sultanlar ve devlet adamları özellikle sefere çıkarlarken sarıklarının üzerlerine sorguç takarlardı[1466]. Dolayısıyla mevcut minyatürde sultanın başındaki sarıkta yer alan sorguçlar bu bilgiyi teyit eder bir mahiyet taşır.

İbrahim Peçevî, Mohaç Muharebesi'nde Sultan Süleyman'ın başına üç adet sorguç taktığını belirtir[1467]. Oysa incelenen minyatürde sultanın sarığının üzerinde dört adet sorguç yer alır.

[1464] Kır at için bkz. Murat Küçük, "Türkiye Türkçesi Ağızlarında At, At Donları ve Nişaneleri ile İlgili Adlandırmalar", **At Kitabı**, Kitabevi, İstanbul 2017, s. 373, 374.

[1465]. Çoruhlu, "Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi", **Türk Dünyası Araştırmaları**, s. 177; Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 160; Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine Gök ve Yer Sembolizmi Açısından Bir Bakış", **Türk Dünyası Araştırmaları**, s.19.

[1466] Tarım Ertuğ, "Sorguç" madd., **DİA**, c. XXXVII, s. 379.

[1467] Bekir Sıtkı Baykal, **Peçevi İbrahim Efendi Peçevi Tarihi**, Kültür Bakanlığı, Ankara 1999, c. I, s. 93-94.

İçerisine mavi renkli uzun kollu bir gömlek ve bordo renkli şalvar giyen sultan bu kıyafetlerin üzerine altın renkli kısa kollu bir kaftan giyer. Sultanın kollarına, koruma amaçlı altından bir zırh (kolçak) taktığı görülür. Bu kolçaklar Sultan Süleyman'ın Mohaç Muharebesi sırasında üzerinde zırhının olduğu bilgisi ile uyumluluk gösterir.

Dörtte üç profilden, ifadesiz bir portreyle resmedilmiş olan sultan kahverengi bıyığı, dinç yüz ifadesiyle orta yaşlarını yansıtır.

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Sahnenin sağ üst köşesinde konumlanan Sultan'a, kademeli olarak ulaşımı mümkün kılan aşağıdan yukarıya doğru istiflenmiş tepeler suretiyle tesis edilmiş kurgu, Sultan'ın yüksek konumuna atıf yaparak iktidar vurgusu içerir (bkz. Ç. 136).

Daha önce sahnenin genelinde figür gruplarının kendi içerisinde diyagonal bir yerleşim gösterdiği ancak bunun aksi olarak padişah ve maiyetinin yer aldığı figür grubunun yatay bir yerleşim içerdiği bilgisi verilmişti. Bu tersine hareket, padişahın ve maiyetinin yer aldığı grubu, kompozisyon içerisinde yer alan diğer gruplardan ayırarak izleyicinin bakışlarını kendi üzerine yöneltir (bkz. Ç. 134). Bu, padişah ve maiyetinin sahne içerisindeki hiyerarşik üstünlüğünü vurgulayan bir hareket gibi görünmektedir.

Padişahın kompozisyon içerisindeki konumlanışı üzerinden tesis edilmeye çalışılan iktidar vurgusu, padişah figürünün kurgulanışında da kendine yer bulmuştur. Bu doğrultuda padişahın üzerine giymiş olduğu kıyafetler başlı başına bir iktidar vurgusu içerir.

Sultanın başına takmış olduğu beyaz mücevveze sarık, bu sarık üzerinde yer alan sorguçlar, giymiş olduğu altın renkli kaftan, hükümdarlık ve gök sembolizmi ile birlikte düşünülen kırmızı ve mavi renkten müteşekkil kıyafetler, belindeki altın kılıç ve içerisinde okların yer aldığı altın sadak unsurlarının her biri hükümdarlığa yapmış oldukları vurgularla kompozisyon içerisinde yer alan iktidar unsurları arasındadır. Bu unsurların bizatihi kendilerinin ve sahip oldukları renklerin yapmış oldukları hükümdarlık vurgusu daha önceki analizlerde değinilmiş olan bir mevzu olduğundan bu bahiste aynı bilgiler tekrar edilmeyecektir.

Yukarıda da belirtildiği gibi kaynaklar Mohaç Muharebesi sırasında sultanın üzerine zırh giymekte olduğu bilgisini verirler. Oysa bu minyatürde sultanın böylesi bir zırh yerine altın bir kaftan içerisinde resmedilmiş olduğu fark edilir. Padişahın bir koruma unsuru olarak giyilen zırh yerine kaftanla birlikte resmedilmiş olması düşmandan korkmayan, kendinden emin, cesur ve güçlü bir sultan imajı çizmiş olması bakımından aynı vurguyu devam ettirir gibi gözükmektedir.

Sultanın sahip olduğu ifadesiz yüz de onu erişilmez, idealize bir imge haline dönüştürerek yine bir iktidar vurgusu yapar.

Sultanın atı, kendisinin bir hâkimiyet sembolü olmasının dışında beyaz rengi, dik yelesi, düğümlü kuyruğuyla kompozisyondaki iktidar vurgusunu devam ettirir.

Beyaz renk Türklerde temizlik, arılık ve ululuğu sembolize eder[1468]. Bu sebeple beyaz at, Gök Tanrı'nın veya Buda'nın sembolü olarak görülmüştür[1469]. Türkler tarafından fresko ve minyatürlerde yaygın bir şekilde resmedilmiş olan beyaz atlar gök atları olarak kabul edilmişlerdir[1470]. Bu sembolik anlama paralel olarak Gök Tanrı'ya yapılan at kurbanı törenlerinde de özellikle beyaz atlar tercih edilmiştir[1471].

Türklerde İslâmiyet öncesi ve sonrasında beyaz at hükümdarların, alpların, tanrıların ve semavi şahısların binek atı olarak görülmüş, bu anlayış resimsel dile de yansımıştır[1472]. Bu bağlamda Uygur sanatında alplerin ve semavî şahısların atları ak renkte ve kuyruğu düğümlü olarak[1473], Hz. Muhammed'in bineği olan Burak ise kimi zaman beyaz bir at olarak resmedilmiştir[1474].

[1468] Çoruhlu, "Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi", **Türk Dünyası Araştırmaları**, s. 173.

[1469] Aynı makale, s. 193.

[1470] Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine Gök ve Yer Sembolizmi Açısından Bir Bakış", **Türk Dünyası Araştırmaları**, s. 20, 24.

[1471] Çoruhlu, "Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi", **Türk Dünyası Araştırmaları**, s. 173, 176.

[1472] Emel Esin, "Kuşcı, Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında", **Sanat Tarihi Yıllığı 6 1974-75**, İstanbul, Sanat Tarihi Enstitüsü, 1976, s. 428; Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi", **Türk Dünyası Araştırmaları**, Ekim 1995, sa. 98, s. 179, 181, 186, 193, 196.

[1473] Emel Esin, "Kuşcı, Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında", **Sanat Tarihi Yıllığı 6**, s. 428; Çoruhlu Yaşar, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine Gök ve Yer Sembolizmi Açısından Bir Bakış", **Türk Dünyası Araştırmaları**, s. 24.

[1474] Çoruhlu, "Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi", **Türk Dünyası Araştırmaları**, s. 186, 196.

Bu bilgiler eşliğinde düşünüldüğünde mevcut minyatürde sultanın atının beyaz renkli oluşu onu hükümdara özgü, yüce, göksel bir at imgesine dönüştürerek iktidar vurgusu içerir.

Bu atın sahip olduğu dik yele ve düğümlü kuyruk mevcut iktidar vurgusunu perçinler. Zira dik yeleli atlar semavi atlardır ve Türklerde kuyruğu düğümlü at savaş ve yiğitlik sembolüdür. Bu at boynunda yer alan beyaz kutası, sahip olduğu altın murassa koşu takımları ve altınlı eğer altı örtüsüyle de hükümdarlara yaraşır bir özellik taşıyarak mevcut vurguyu devam ettirir.

2. 2. 8. Tekli Portreler

Kanunî'nin tek sayfa halinde resmedildiği minyatürler 32 tanedir. Bu minyatürler *Albüm* (PBN, Cabinet des Estampes, Re'xs. Od.n41), vr. 40a; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şeâaili'l-Osmaniyye* (TSMK. H. 1563), vr. 61a; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemaili'l-Osmaniyye* (İÜK, T. 6087), vr. 51a; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (İÜK, T. 6088), vr. 53b; *Zübdetü't-Tevârîh* (TİEM, no. 1973, Petevniyal Valide Sultan Kütüphanesi, (nr. 2234), vr. 63b; *Zübdetü't-Tevârîh* (TSMK, H. 1321), vr. 90b; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK, R. 1264), vr. 76b; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemaili'l-Osmaniyye* (AETrh, 1216), vr. 51a; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (BL, Add. 7880), vr. 53b; *Tâcü't-Tevârîh* (TSMK, R. 1112), vr. 426b; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK, R. 1265), vr. 57a; *Albüm* (TSMK, H. 2169), vr. 10a; *Tercüme-i Şakāik-ı Nu'mâniye* (TSMK, H. 1263), vr. 213b; *Albüm* (BM, 1974-6-17-013), vr, 1b; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (VÖNB, AF. 59); *Kebîr Musavver Silsilenâme* (TSMK, A. 3109), vr. 10a; *Silsilenâme-i Osmaniye* (İÜK, TY.9366), s. 18; *İcmâl-i Tevârîh-i Âl-i Osman* (TSMK, EH. 1435), vr. 24a; *Tesâvîr-i Hükümdârân-ı Osmaniye* (İÜK, TY. 9367), vr. 10b; *Silsilenâme-i Âl-i Osman* (İÜK, TY. 9365), vr. 7a; *Kapıdağlı serisi* (TSM 17/80); *19. Yüzyıl Osmanlı Padişah Portreleri Albümü* (Suna İnan Kıraç Koleksiyonu); *Tomar rulo* (TSMK, H. 1896); *Fihrist-i Şâhân ve Zeyilleri* (İSK, Nafız Paşa 1183), vr. 38b; *Tesâvîr-i Selâtîn-Âl-i Osman* (KMM, M 114), vr. 26b: *Hadîkatü'l-Mülûk* (BL. Or. 9505), vr. 26b; *Tesâvîr-i Selâtin-i Osmaniyye* (TİEM, Nr. 1976, Pertevniyal Valide Sultan Kütüphanesi, nr: 2230), vr. 6a; TSMK, H. 2027, 37/181; *Tezkire-i Şuarâ* (AETrh 772, Millet Kütüphanesi), s. 55; TSMK, H. 2150, vr. 6a; *Albüm* (TSM 17/203) ve TSM 17/628'de yer alır. Bu portreler arasından tez kapsamında *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK. H. 1563), vr. 61a'nın analizi yapılmıştır.

Resim 57: *Kıyâfetü 'l-İnsâniyye fî Şemâili 'l-Osmaniyye* (TSMK. H. 1563), vr. 61a.

Çizim 137

Eser Adı: *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK. H. 1563)[1475]

Vr. No: 61a

Tarih: 1579 öncesi

Nakkaş: Nakkaş Osman

Ölçüler: 20,85×13,3 cm

Konu: Kanunî Sultan Süleyman Portresi

Kompozisyon:

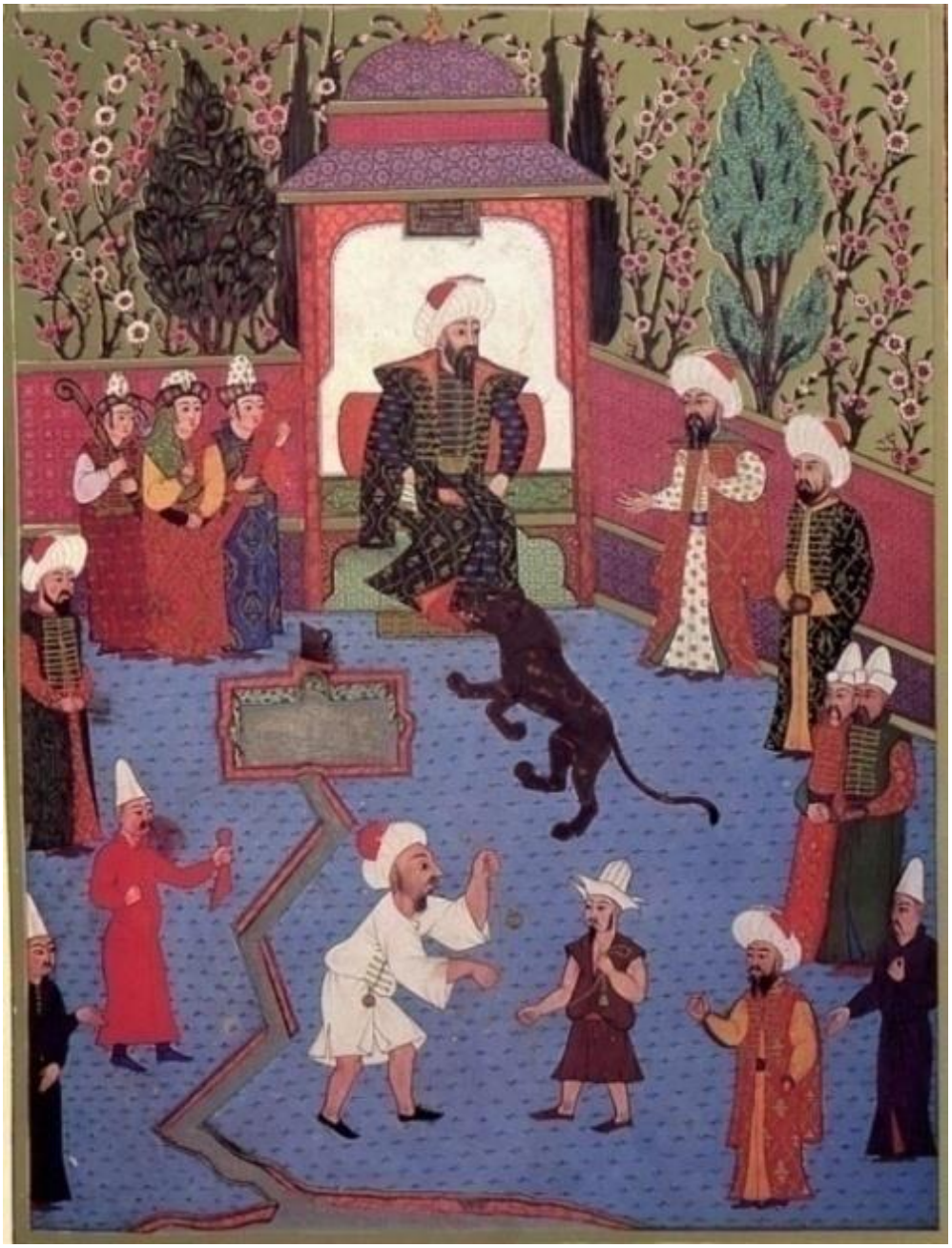
Kanunî Sultan Süleyman'ın tekli portresinin yer aldığı bu minyatürde portrenin hemen üstünde nesta'lik hat ile yazılmış "Nigîn ü taht ile Sultan Süleyman. Kılurdı div (dev) hasm-ı bende-i fermân" ibaresi yer alır. Kompozisyonda padişah, içeriye doğru derinliği olan kemerli[1476] bir niş içerisinde resmedilmiştir. Bu mekân içerisinde sultan, kemer açıklığının hemen altına denk gelen bir yerde, sırtı yastığa dayalı olacak şekilde, zemine serilmiş bir halının üzerine oturur.

Padişahın içerisinde resmedildiği bu kemerli niş, Nakkaş Osman'ın yapmış olduğu minyatürlerde sıklıkla kullanmış olduğu bir mekân unsurdur. Nakkaş Osman'ın *Hünernâme I* (TSMK, H. 1523) için yapmış olduğu minyatürlere bakıldığında bu kemerli nişli alanın, padişahın tahtına denk düşen, yerden yüksekçe bir mekân olduğu görülür[1477] (bkz. R. 58).

[1475] Eylül 1579 öncesine tarihlenen bu çalışma bir padişah portre albümüdür. Bu eserle birlikte padişah portre albümleri yeni bir yazma türü olarak Osmanlı minyatür sanatındaki yerini almıştır. Eserde, Osman Gazi'den III. Murad'a kadar olan 12 Osmanlı padişahının görünüşünün ve özelliklerinin anlatıldığı metne Nakkaş Osman'a ait 12 adet tam sayfa halindeki padişah portreleri eşlik eder. Metin kısmı Seyyid Lokman tarafından Türkçe olarak kaleme alınan bu çalışma, 77 sayfadan müteşekkil olup iri nesta'lik hat ile yazılmıştır. Pek çok nüshası olup III. Murad (TSMK, H. 1563) ve Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa (İÜK, T. 6087) için yapılanları ilk ve en güzel nüshalardır. Nakkaş Osman'ın bu albüm için oluşturmuş olduğu portre kalıbı kendinden sonraki dönemlerde yapılmış olan padişah portre albümlerine örnek teşkil ederek hemen hemen aynı şekilde devam ettirilmiştir. Eser ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Zaliha Peçe, "Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması", Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 2015.

[1476] Bu kemer terminolojide Bursa Kemeri olarak adlandırılır.

[1477] Konu ile ilgili bilgi için bkz. Zaliha Peçe, "Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması", Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 2015.

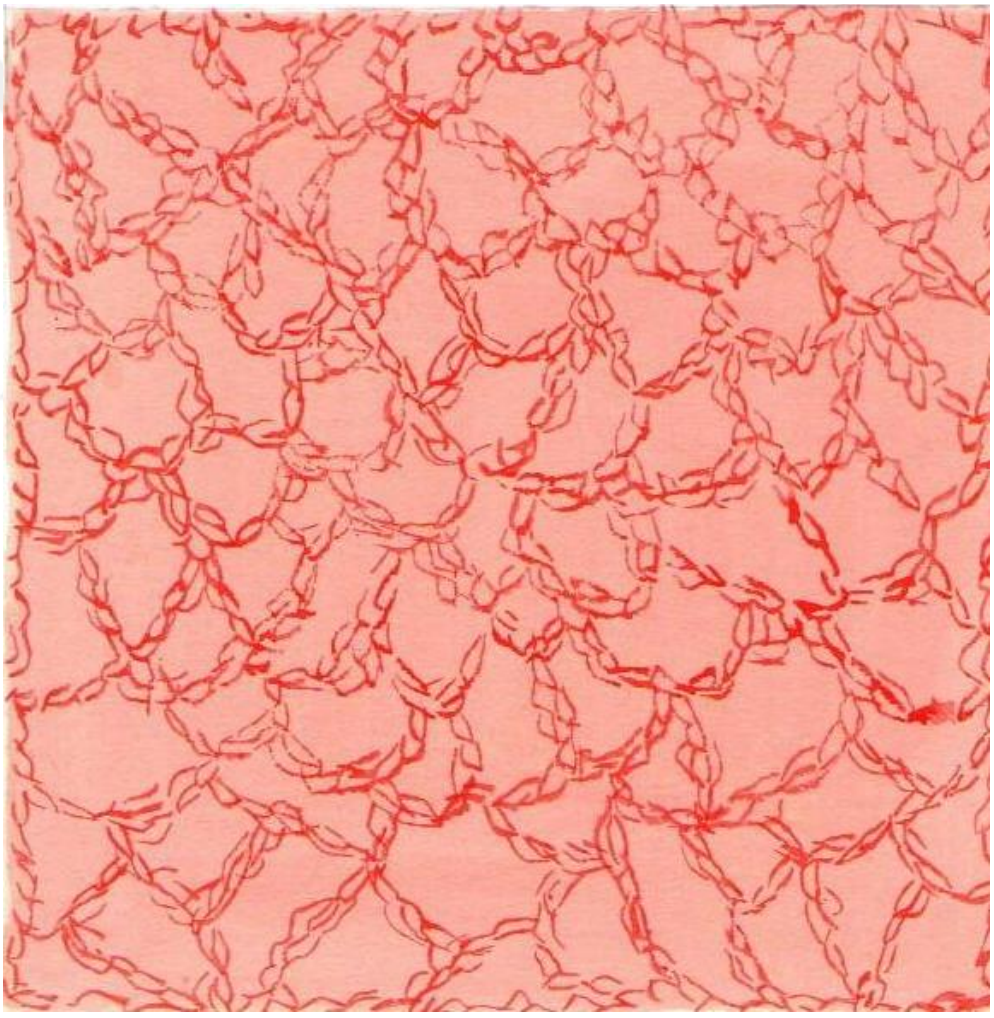


Resim 58: Bağdat'tan getirilen bir aslanın Osman Gazi'nin çizmesini yalaması, Nakkaş Osman, 1584–85, *Hünernâme I,* 1584, TSMK, H. 1523, vr. 57b

(Şevket Rado, **Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları**, İstanbul, Yapı ve Kredi Bankası, 1969, s. 1).

Sultanın içerisinde bulunduğu mekânın çatısını teşkil eden somon renkli kemerin üzeri serbest fırça tekniği kullanılarak yapılmış ağımsı bir dokuyla birlikte resmedilmiştir (bkz. R. Ç. 1). Bu kemerin hemen altında yer alan sultanının arka

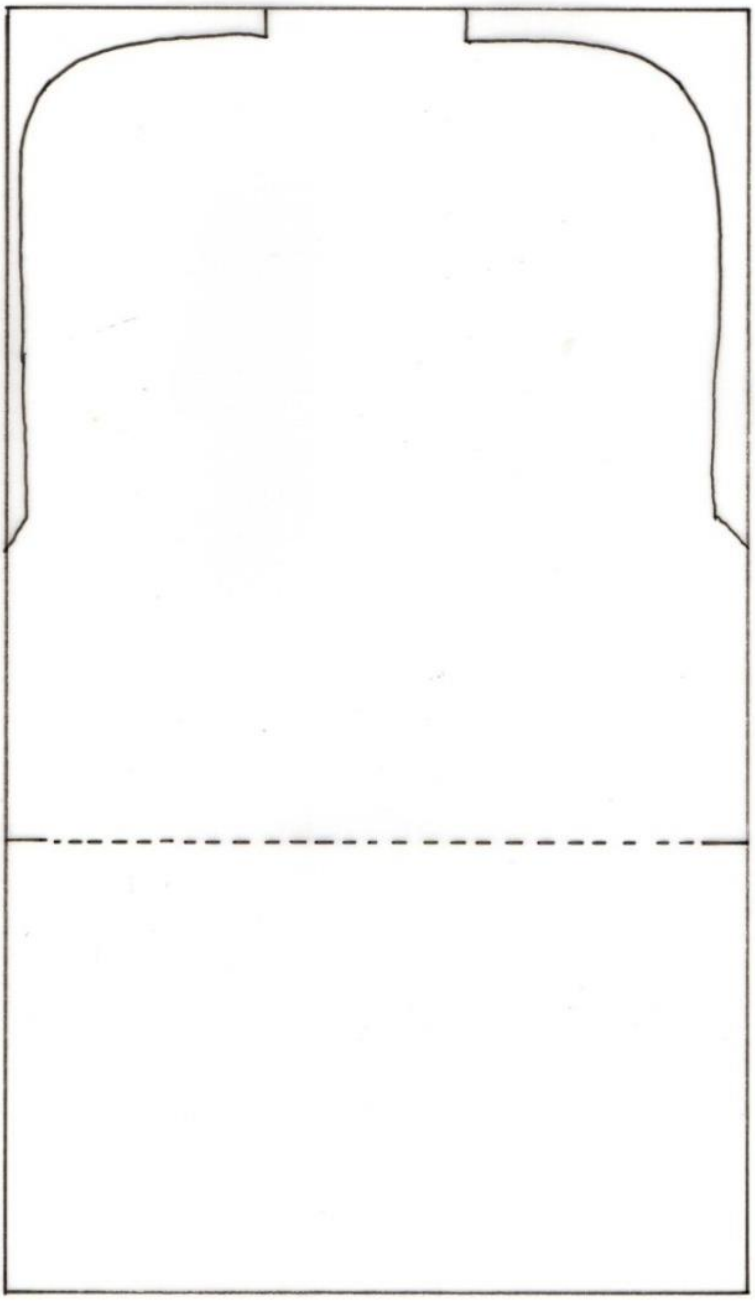
kısmına denk gelen alan mavi zemin rengiyle boyanmış olup üzeri altıgen birim hücrelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir geometrik desen ile tezyin edilmiştir. Bu kısmın hemen altında ise sultanın üzerine oturmuş olduğu halı (yaygı, makad örtüsü) yer alır. Rûmî ve floral motiflerin birlikteliğinden müteşekkil desenlerle tezyin edilmiş olan bu halı yeşil renkli olup dört bir kenarında pembe zemin renkli bordür bulunur. Sultanın sırtını yasladığı yastık, turuncu renkli olup üzerinde serbest fırça tekniğiyle rastgele yapılmış desenler yer alır.



Renkli Çizim 1

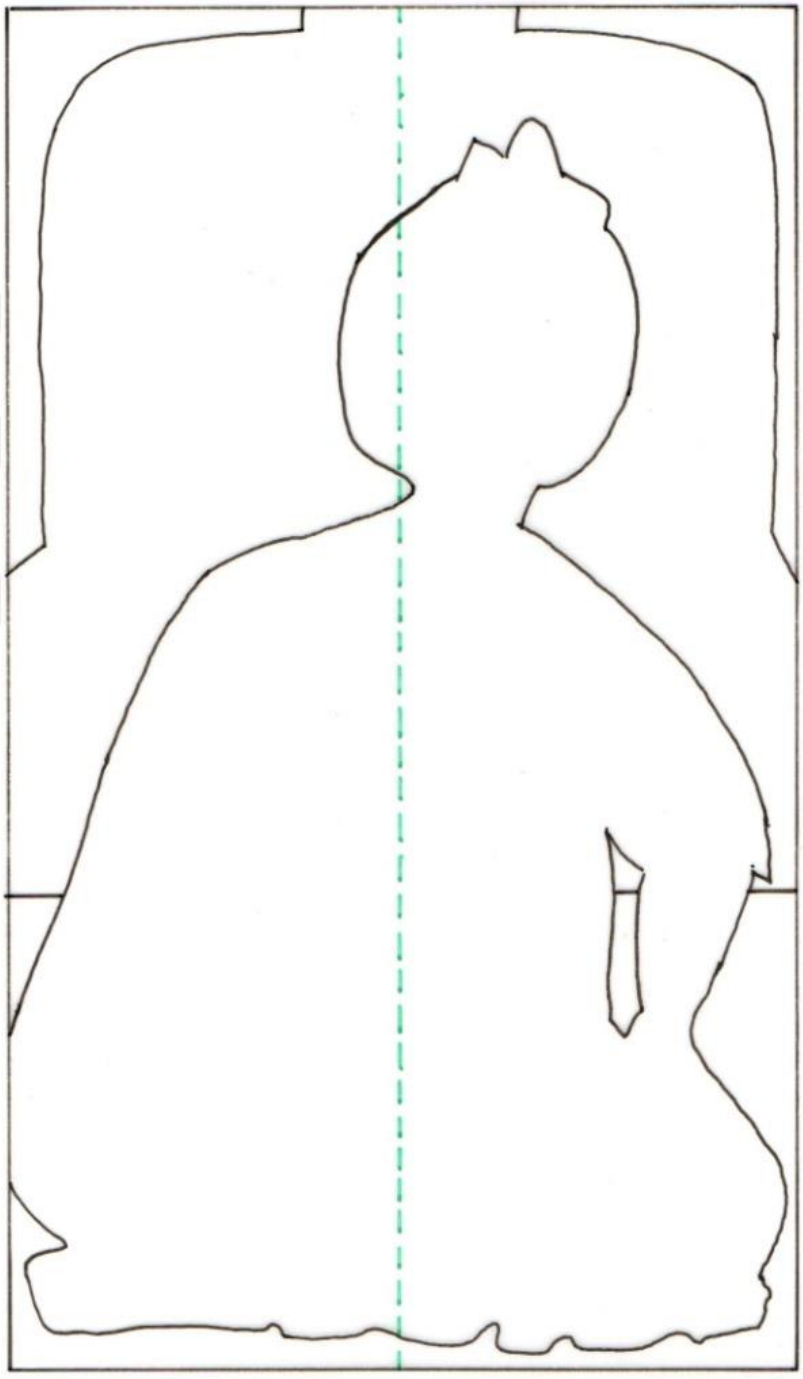
Kompozisyonda Kurgu ve Renk:

Minyatürde mekân yukarıdan aşağıya doğru somon renkli bir kemer, geometrik tezyinat ile bezenmiş bir arka fon ve sultanın üzerinde oturduğu zemin (yaygı, makad örtüsü, halı) meydana gelir (bkz. Ç.138). Cepheden resmedilmiş olan mekânda sultanın üzerinde oturmuş olduğu zeminin (halı) kuş bakışı olarak resmedilmiş olduğu görülür.



Çizim 138

Padişah bu mekân içerisinde kompozisyonun tam orta aksı üzerinde konumlanır (bkz. Ç. 139).



Çizim 139

Sıcak ve soğuk renklerin birlikteliğinden müteşekkil olan bu sahnede mekânın renklendirilmesinde pastel, padişah figürünün renklendirilmesinde ise doygun renklerin tercih edilmiş olduğu fark edilir.

İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon:

Bu minyatürün içerisinde yer aldığı *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK. H. 1563) adlı eserin, Osmanlı hanedanını temsilen hazırlanmış ilk hanedan portre albümü olması[1478] içerisinde yer alan her bir portreyi işlevsel açıdan bir iktidar imgesi olarak örgütler. Eser, hanedanın her bir üyesini kesintisiz bir zincirle bir araya getirme gayreti içermesiyle hanedanın gücüne, sürekliliğine vurgu yaparak iktidardan yana, onun imajını yüceltici yazınsal ve görsel bir dil içerir.

İncelenen minyatürde iktidar vurgusu öncelikli olarak mekânın kurgusunda dikkati çeker. Sultanın içerisinde oturduğu mekân kemerli bir niş olup bu kemerli niş tahta denk düşen, yerden yüksekçe bir mekândır (bkz. R. 53). Böyle bakıldığında mekânın bir taht şeklinde örgütlenmiş olması padişahın bulunduğu sultanî konuma işaret ederek bir iktidar vurgusu yapar.

Mekânın inşasında yer alan her bir unsur da ayrı ayrı iktidar vurgusu açısından anlamlıdır. Bu doğrultuda padişahın bir kemerin altında konumlandırılarak resmedilmiş olması da iktidar vurgusu açısından değerlendirilmesi gereken bir olgudur. Daha önce de belirtildiği üzere bir kubbe ya da bir kemer altındaki tahtında oturan hükümdar betimlemeleri Türk resim sanatında sıklıkla rast gelinen bir kalıp olup kozmik bir mesaj ihtiva eder.

Kemer ve kubbe gerek Batı kültüründe gerekse İslâmiyet öncesi ve sonrası Türk kültüründe göğü, manevî âlemi ve merkezî sembolize eden mimarî elemanlar arasında yer almışlardır[1479]. Bu bağlamda kemer elemanı Türkler de dâhil çok çeşitli

[1478] Günsel Renda, "Osmanlılarda Portreli Nişanlar", Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu: 10-30 Ekim 2001, İzmir 2002, s. 492.

[1479] Bruckhardt, **Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat**, s. 45, 104; Çaycı, **İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol**, s. 65, 200, 203, 207.

kültürlerde gökselliğin yeryüzündeki yansıması olarak görülmüş[1480], bu benzeşim bugün de sıkça kullanılan gök kubbe kavramını doğurmuştur.

Gök unsurunun olduğu bir yerde çoğunlukla onu tamamlayan bir yer unsurunun da varlığına rast gelinir. Zira gök yerin, yer ise göğün tamamlayıcısı olan iki ayrı unsurdur. Yer ve gök birlikteliği tıpkı kubbe kavramında olduğu gibi gerek Batı gerekse İslâmiyet öncesi ve sonrası Türk kültüründe ve İslâm inancında kendine yer bulmuştur. Bu doğrultuda Türk kozmolojisinde evrenin yer ve gökten müteşekkil olduğu ve bu iki unsurun bölünmez bir bütün olduğu anlayışı kabul edilmiştir[1481]. Kur'ân-ı Kerîm'de "Göklerle yer bitişik bir halde iken, Yüce Allah onları birbirinden ayırdı"[1482] ve "Yeri bir karargâh, göğü bir bina (kubbe) yaptı"[1483] âyetleri de bahsi geçen yer-gök birlikteliğinin ve kubbe-gök benzeşiminin İslâm inancındaki varlığını gözler önüne serer. Nitekim kubbeyle kare veya dikdörtgenin birleşmesi sonucunda meydana gelen şema, Asya sanatında (Türklerde) ve İslâm sanatında yerin ve göğün birlikteliğini sembolize edecek şekilde birlikte kullanılmışlardır[1484].

Yer-gök ikilisinin sultan ve iktidar kavramı ile de bir bağlantısı bulunur. Zira Türklerde Tanrı'nın izniyle tahta çıkan sultanın, yerin ve göğün arasında konumlandığına, onun bulunduğu bu konumda göğü temsil eden Tanrı ve yeri temsil eden Yer-Su ruhlarının desteğini alarak güçlendiğine inanılmakta idi[1485] . Bu inanışta gök ve yer birlikte hakanın gücünü arttırarak onun başarıya ulaşmasını sağlardı[1486] . Bu inanış Türklerde İslâmiyet sonrasında da kısmen devam ettirilmiştir.

Sultanın yer ve gök arasında, bu ikisinin desteği ile iktidarını sürdürüşü, Osmanlılarda padişahın siyasi ve ruhanî iktidarı kendi bünyesinde birleştirmiş olması[1487] şeklinde vücut bulmuştur. Zira sultanın iktidarının göksel ve dünyevî

[1480] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 203; Engin Beksaç, Tayfun Akkaya, **Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990, s. 63, 85.

[1481] Ögel, a. g. e., s. 187, 188.

[1482] Bkz. Enbiya Suresi, 30. âyet.

[1483] Bkz. Mü'min Suresi, 64. âyet.

[1484] Bruckhardt, a. g. e., s. 145; Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi 1**, s. 34, 44, 45, 145; Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi**, s. 306.

[1485] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 31, 36, 94, 225; Taş, **Türk Düşüncesinde Kozmogeni Kozmoloji**, s. 202, 231.

[1486] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 307.

[1487] Turan, **Hilafet Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına**, s. 227, 228.

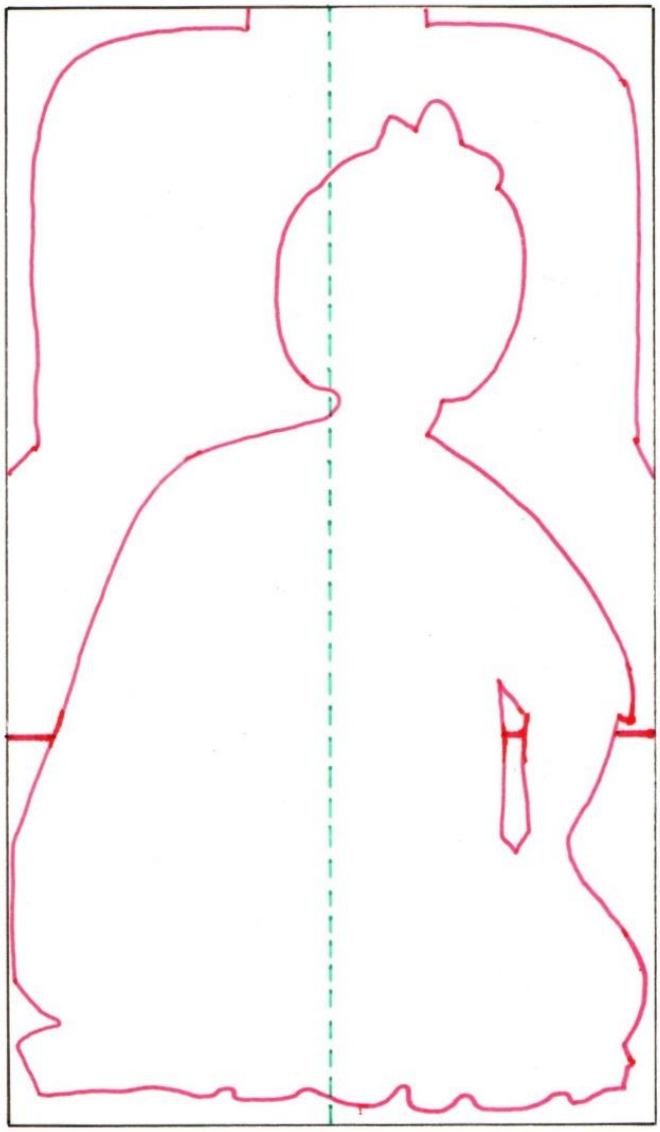
kökenlerine işaret eden halife-sultan unvanı ikili iktidarın ifadesi[1488] olarak sultanın yer ve gök arasındaki konumuna, bu ikisinin desteğiyle iktidarda bulunuyor oluşuna işaret eder.

Öyleyse padişah bu ikili iktidarın sahibi olarak bünyesinde yeri ve göğü barındıran bir imge, yerin ve göğün tam ortasında konumlanan, bu ikisini birleştiren bir unsurdur. İncelenen minyatürde bu düalizmin görsel tezahürünü görmek mümkündür. Bu portre kalıbında padişahın tam ortasında konumlandığı mekânın inşasında kullanılan kemerle padişahın üzerinde oturduğu zeminin (taht, halı, yaygı) birlikteliği, bahsi edilmiş olan yer-gök ikilisine denk düşerek, sultanın bu ikisi arasındaki konumuna, bünyesinde yeri ve göğü barındıran bir imge oluşuna, onun yersel ve göksel makamına, dünyevî ve uhrevî hayatın kesiştiği ideal düzene ve nizam-ı âleme atıf yaparak bir düalizm oluşturur.

Kendi de bir merkez olan sultanın, birer merkez ve hükümdar sembolleri olan kemer ve halı unsurlarıyla birlikte mekânın tam ortasından geçen dikey aksın üzerinde dikey olarak konumlanışı da merkez ve yer-gök birlikteliği üzerinden yol alan bir anlam katmanı içerir (bkz. Ç. 140).

Yerin ve göğün tam ortasında konumlanmış olan padişah imgesi, Türk kültüründe rastlanılan yeri ve göğü birleştiren gök direğine, Kutup Yıldızı'na, hayat ağacına ve merkez kavramlarına atıf yaparak sultanın bu iki unsuru birleştiren bir merkez, bir gök direği, bir Kutup Yıldızı oluşuna işaret eder. Bu benzeşim İslâm kültüründe de kendine yer bulmuş, bu minvalde Hz. Muhammed kimi kaynaklarda göğün direği olarak nitelendirilmiştir[1489].

[1488] Turan, a.g. e., s. 228.
[1489] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 213.



Çizim 140

Orhun Yazıtlarında gök ile yer yaratıldığında, ikisi arasında insanoğlunun yaratıldığı ve insanoğlunun üzerine de Türk hakanlarının kağan olarak oturtulduğu belirtilmektedir[1490]. Halkın üzerine hakan olarak oturmak, hakan ile halk arasında, yüce devlet ile millet arasında, dikey bir yükseklik ve mesafe anlayışını doğurur[1491].

[1490] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 31, 36.
[1491] A. e., s. 94.

Bu durum evren katları arasında kağan merkezli bir iletişim olduğunu göstermektedir[1492].

Yine Türk kozmolojisinde Türk yurdunun ve Türk hükümdarının evrenin merkezinde[1493], ruh âlemi ile madde âlemini, gök kubbe ile yeryüzünü birleştiren bir kutlu kapı, göğün kapısı olarak görülmekte olan "Altun" ya da "Temur Kazık" denilen Kutup Yıldızı'nın tam altında bulunduğuna inanılmakta idi[1494].

Tüm bu bilgiler eşliğinde düşünüldüğünde mevcut minyatürde padişah figürünün kompozisyonun merkezindeki dikey konumu, kendisi ile tebaası arasında tesis edilen dikey mesafeye, yer ve gök arasında bir gök direği, bir Kutup Yıldızı olarak konumlanışına vurgu yapan bir kurgunun varlığını düşündürtür. Dünyevî ve uhrevî liderlik vasfı ile aynı zamanda bir merkez olan padişah, oturduğu bu merkezî konumda yer ve gök âlemini birleştirerek nizâm-ı âlemi sağlayan bir gök direği hükmündedir. Nakkaş Osman inşa ettiği bu kurguyla yerin ve göğün yüce hükümdarı kelamını görsel dile aktarmayı murat etmiş gibi görünmektedir.

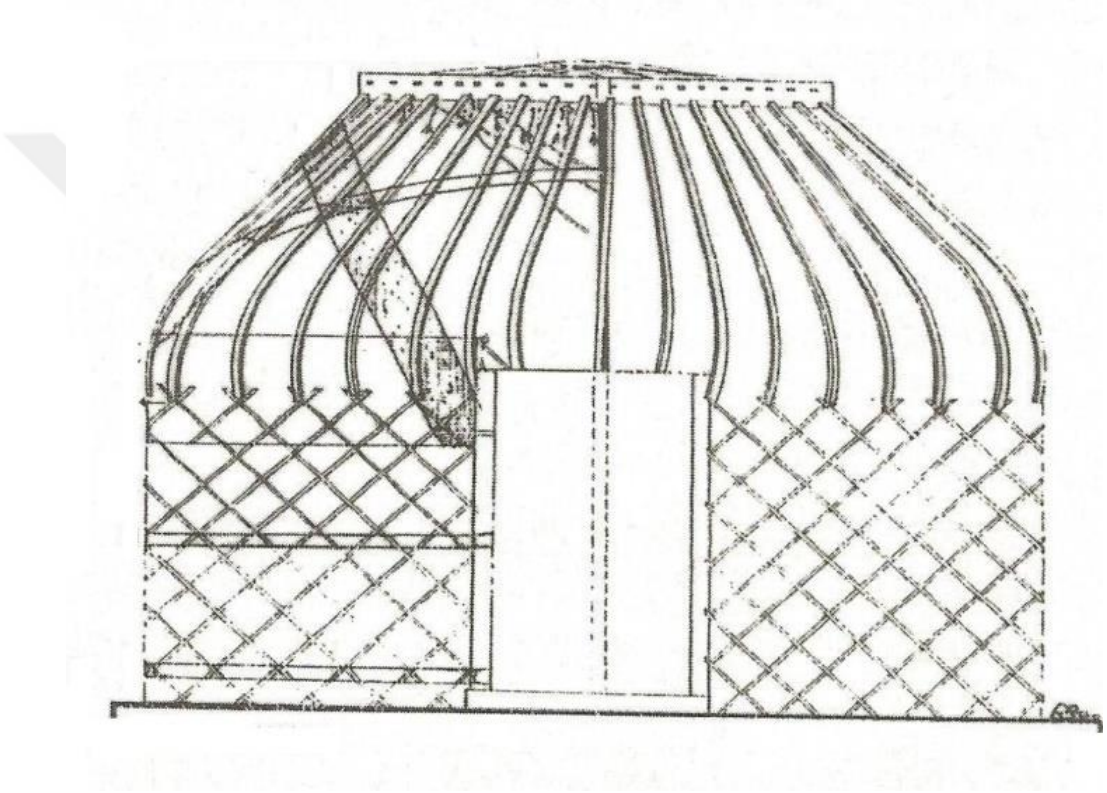
Bu minyatürde mekânın nişli bir kemer olması da yer ve gök birlikteliğini yineleyen unsurlardan biridir. Bilindiği üzere camilerde, kıble yönündeki duvar üzerinde bulunan mihrap da kemerli bir niştir. Bu kemerli niş, belli bir yöne doğru (Kâbe), maddî (bedenen) ve manevî (ruhen) bir yönelişin gerçekleştiği yer (makam) olup, namaz esnasında mihraba geçen imam, bu mekânda fizikî olarak cemaatin önüne geçmek sureti ile tüm topluluğa namaz kıldırarak bir liderlik görevini icra eder.

İşte tıpkı bunun gibi incelenen minyatürde de padişah bulunduğu bu kemerli nişli mekânda tebaasına gerek dünyevî gerekse manevî liderlik yaparak onları yöneten bir lider vasfına sahiptir. Görüldüğü üzere padişah, nakkaş tarafından adeta yerin ve göğün eklemlendiği ideal bir düzenin kusursuz hükümdarı olarak örgütlenmiştir.

Bu minyatürde mekânın kurgusunda yer alan kemerle ilgili bir başka ilginç durum ise padişahın içerisinde oturduğu mekânın çatısını teşkil eden bu kemerin şekil

[1492] Taş, a. g. e., s. 231.
[1493] Bayat, a.g. e., s. 46; Taş, a. g. e., s. 151.
[1494] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. I, s. 214; Necati Gültepe, **Türk Mitolojisi**, s. 446; İsmail Taş, a. g. e., s. 159.

bakımından bir "yurt tipi"[1495] Türkmen çadırına dönüştürmüş olmasıdır (bkz. R. 59). Yurt tipi çadırın Türklerdeki kozmik manası göz önünde bulundurulduğunda mekânın tasarlanışında tercih edilmiş olan bu kurgunun kompozisyonun genelinde hâkim olan yer ve gök birlikteliğini desteklemek amacıyla nakkaş tarafından bilinçli olarak tesis edilmiş bir hareket olabileceğini düşündürtür.



Resim 59: Yurt tipi Türkmen çadırı

(Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, Kabalcı, İstanbul 2011, s. 201, Çizim 40).

Çadır ve yurt tipi çadır Türklerde yerden ve gökten oluşan, bu ikisini birbirine eklemleyen evren kozmolojisinin küçük bir modelini oluşturur[1496]. Çadırın üst kısmı (tavan) göğü sembolize ederken bu kısımdaki dışarıya açılan açıklık ise göğe açılan

[1495] "Yurt tipi" Türkmen çadırı, genel olarak Türk topluluklarının birçoğunda görülen bir çadır tipidir. N. Diyarbekirli bu yapının muhtemelen Hun devrinden beri aynı şekilde devam ettirildiğini belirtilir. Bkz. Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı**, Kabalcı, İstanbul 2011, s. 121.

[1496] Arslan, **Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı**, s. 29.

kapıyı, yeri ve göğü birleştiren gök direğini (Kutup Yıldızı) sembolize eder[1497]. Çadırın direği de gökle yer arasına atılmış bir eksen olup yine yeri ve göğü birleştiren gök direğini, "Altun" ya da "Temur Kazık" denilen Kutup Yıldızı'nı, çadırın ortası ise dünyanın göbeğini sembolize eder[1498]. Tüm bu bilgilere ek olarak Türk hakanının yurdunun, otağlarını kurup oturdukları yerin de dünyanın merkezi olarak kabul edildiği bilgisini vermek mevcut kalıbı doğru şekilde analiz edebilmek adına önemlidir[1499].

Bu minyatürde padişah kemer açıklığının altına denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 139, Ç. 140). Padişahın mekân içindeki bu konumu oldukça manidar olup onun bu konumunun nakkaş tarafından bilinçli olarak yapılan bir tercih olduğu düşünülmektedir. Verilen bilgiler eşliğinde mevcut kalıba bir kez daha bakıldığında evrenin merkezinde (çadır) yer alan padişahın tam da gök kapısının altına denk gelecek şekilde konumlanarak yeri ve göğü birleştiren bir direk olarak tasvir edildiği görülür. Padişah bu sahnede adeta yeri ve göğü birleştiren direk, yüce hükümdar, siyasi ve ruhanî lider, nizâm-ı âlem direği olarak resmedilmiştir.

Gökte yer alan Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olan Türk hükümdarının, tüm Türk milletini kendi kubbesi olan otağının altında toplamayı amaçlamış[1500] olması da hükümdarın yer ve gök arasında, nizamı tesis eden bir direk olduğuna dair tespiti destekler mahiyettedir.

Türklerde çadır evren kozmolojisiyle bağlantılı bir unsur olduğu gibi aynı zamanda Türk'ün yurdunu sembolize eder[1501]. Bilindiği üzere Türklerde, Türk yurdunun evrenin merkezinde olduğuna inanılırdı[1502]. Bu durumda mevcut portre kalıbında padişahın yurt tipi çadırı anımsatan bir mekân içerisinde resmedilmesi, onun evrenin merkezinde yer alan Türk yurdundaki konumuna da atıf yapıyor olmalıdır. Bu mekânsal kurgu dolaylı yoldan hanedanın Türk soyuna mensup olduğunun da altını çizer.

[1497] Ögel, a. g. e., s. 219.
[1498] Bayat, a. g. e., s. 43, 283, 290, 291.
[1499] Ögel, **Türk Mitolojisi**, c. II, s. 319.
[1500] Arslan, a. g. e., s. 29.
[1501] Ögel, **Türklerde Devlet Anlayışı**, s. 113, 163.
[1502] Taş, a. g. e., s. 72, 159.

Göktürklerde ölen alpın bir kubbe altına taşınması gelenek olup bu gelenek Türklerde, Osmanlı döneminde ve hatta günümüzde bazı bölgelerde de kısmen devam ettirilmiş, ölen kişilerin cenazeleri bir çadır içinde bekletilmiştir. Kubbe, çadır ve ölüm üzerinden ilerleyen bu anlam Budist Uygur mimarîsinde görülen stupaların ilhamını "yurt tipi" çadırdan almış olduğu görüşü ile de örtüşür[1503]. Yurt tipi çadırın, stupa ve kurganların, Türk İslâm mimarîsindeki mezar anıtlarının temelini oluşturması, Türklerin öncesinde bu stupaların, bir dinî şahsın kemiklerini veya eşyalarını koruyan, kubbeli bir yapıdan ibaret iken Türklerle birlikte bu yapının, naaşın yatırıldığı kubbeli yurt tipi çadır şeklini alarak mezar anıtı kimliğine bürünmesi yine aynı anlamsal çerçevede okunulabilecek bilgilerdir[1504].

Bu durumda mevcut minyatürde padişahın, yurt tipi çadırı anımsatan bir mekân içinde resmedilmesi Türklerdeki bu geleneği devam ettirir mahiyette bir hareket olarak mevcut kalıbın bu gelenek üzerinden de bir kez daha okunabilmesine kapı aralar.

Bu minyatürde, mekânın kurgusunda kullanılan her bir unsur yer-gök birlikteliğine defaten vurgu yapar. Nitekim padişahın üst arka fonunda kullanılan mavi renk gerek renk sembolizmi açısından gerekse kompozisyon içerisinde bulunmuş olduğu yer bakımından bu çerçevede değerlendirilmesi gereken bir unsurdur (bkz. Ç. 141). Zira daha önceki analizlerde pek çok kez bilgisi verilmiş olduğu üzere mavi renk Türklerde göğü, uhrevî olanı sembolize eder. Dikkat edilecek olursa bu rengin minyatür içerisindeki kullanıldığı yer de mevcut kurguda göğe denk gelen bir alandır. Öyle ise tüm bu bilgiler eşliğinde arka fonda görülen mavi rengin kompozisyonda bir gök unsuru olarak yer aldığını söylemek doğru bir tespit gibi görünmektedir.

Mavi fonun hemen altında yer alan padişahın üzerinde oturmuş olduğu halı ise yere dair bir unsurdur. Bu halı, hemen üstünde yer alan mavi zemin ile birlikte kompozisyonda defaten tekrarlanan yer gök birlikteliğini yineler.

Minyatürde mavi rengin kompozisyon içerisinde baskın bir şekilde kullanılmış olması mavi rengin bir gök rengi olduğu bilgisi ile birlikte düşünüldüğünde oldukça anlamlı bir birliktelik oluşturur (bkz. Ç. 141). Bu rengin kompozisyon içerisindeki

[1503] Çoruhlu, a. g. e., s. 205.
[1504] A. e., s. 273.

baskın kullanımı sultanın göksel yanının altını çizerek onu yücelten bir dilin varlığını akla getirir.

Çizim 141

Padişah Figürü:

Sayfanın merkezine yerleştirilmiş olan padişah sol bacağını yana bükerek, sağ bacağını ise yukarıya doğru toplamış şekilde oturarak resmedilmiştir. Sağ eli yukarıya doğru bükük şekilde resmedilmiş olan sultan, sol elini dizine yaslar (bkz. Ç. 142).

Çizim 142

Bordo renkli tepelikli, beyaz müvecceze bir sarık takan sultan, açık mavi renkli uzun kollu gömleğinin üzerine belinde yeşil renkli bir kemerin olduğu açık mavi renk kumaş astarlı, beline kadar düğmeleri olan lacivert renkte kısa kollu bir entari giyer. Sultan, bu entarinin üzerine beyaz kürk astarlı bordo renkli kolsuz bir tören kaftanı giyer. Sultanın tüm bu kıyafetleri altın ile tezyin edilmiştir.

Dörtte üç profilden resmedilmiş olan padişah, son derece ifadesiz ikonik bir portreye sahiptir. Bu portre kahverengi sakal ve bıyığı, genç yüz ifadesi ile padişahın genç yaşlarındaki halini yansıtır.

Seyyid Lokman'ın *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye*'deki Kanunî Sultan Süleyman'ı anlattığı metinde Kanunî'nin açık, yuvarlak ve zarif yüzlü, çatma kaşlı, koyu ela gözlü, koç burunlu[1505], aslan heybetli, uzun boylu olduğu, göğsünün geniş, el ve kollarının uzun olduğu, tok sözlü, yüksek sesli, kahraman, kudretli ve cihangir olduğu ayrıca sarığının mücevveze olduğu bilgisi verilir[1506]. İncelenen minyatürde padişahın kısmen bu özellikleri yansıtır şekilde resmedildiği görülür.

İktidar Vurgusu Açısından Padişah Figürü:

Padişah mevcut kompozisyonda öncelikli olarak bulunduğu yer bakımından yeri ve göğü birleştiren bir merkez imgesinin altını çiziyor olması ile iktidar vurgusu içerir (bkz. Ç. 139, Ç. 140). Bu konu "İktidar Vurgusu Açısından Kompozisyon" başlıklı kısımda etraflıca irdelenmiş olduğundan bu bahiste aynı konunun bir kez daha ele alınması uygun görülmemiştir.

Padişahın oturuş biçimi de iktidar vurgusu açısından değerlendirilmesi gereken bir olgudur. Zira bir ayağın yukarıya doğru bükük, diğerinin yana doğru toplandığı oturuş biçimi hükümdarlara özgü bir oturuş şeklidir[1507].

Padişahın üzerine giymiş olduğu kıyafetler de iktidar vurgusu açısından anlamlıdır. Nitekim padişahın beyaz kürk astarlı bir tören kaftanı ile resmedilmiş olması, giymiş olduğu kıyafetlerin sultanlara yaraşır şekilde altın desenli ve bol tezyinatlı olması, bu kıyafetlerin gök rengi olan mavi, yeşil ve hükümdarlara özgü bir renk olan kırmızı renklerde olması bahsi geçen iktidar vurgusunun bir kez daha altını çizer.

Sultanın sahip olduğu ifadesiz, donuk, herhangi kişisellikten ve canlılıktan uzak ikonik portre de sultanı erişilmez, yüce bir hükümdar olarak sunarak bir kez daha iktidar vurgusu yapar. Figürlerin, ifadesiz bir şekilde resmedilmesi aslında onları bir

[1505] Burnu kemerli ve alnıyla aynı doğrultuda olan (kimse).
[1506] Nurhan Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", **Türkiyemiz**, İstanbul, Şubat 1972, yıl 2, sa. 6, s. 14.
[1507] Esin, **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, s. 324.

şekilde insanî olandan tanrısal olana yakınlaştırma gayretidir. Zira acı, üzüntü, mutluluk gibi insan olmaya dair duygular güçsüzlük, acziyet ve eksiklik ile tıka basa doludurlar ve bu halleri ile de tanrısal olandan uzaktırlar. Öyleyse, ifadeli bir tasvir anlayışı, figürü tanrısal olandan uzaklaştırır. Nitekim ikonalarda portreler gücün ve tanrısallığın ifadesi olarak böylesi bir ikonik anlayış ile resmedilmişlerdir.

Belli kalıplara bağlı, yalın, düzlemsel ve şematik tasvir anlayışı, Platon'un idealar öğretisindeki fenomenin arkasında ideanın yani hakikatin olduğu inancına dayanır[1508]. Bu anlayışta ikona, maddî ve ruhanî olanı temsil ederek bir düalizm oluşturur[1509]. Öyleyse bu ikonik portre Platon'un idealar öğretisinde olduğu gibi görünenin arkasında var olan ideayı, hakikati saklayan bir perde olarak kullanılmıştır. Böylece ikonik portre maddî ve ruhanî olan arasında perde oluşturarak bir düalizm gerçekleştirir, onunla biz arasına mesafe koyar, onu ulaşılmaz kılarak yüceltir.

Bu yalın ve şematik anlayış ağırbaşlı ve güçlü bir etki oluşturarak erkin gücünü pekiştirir. Sanatçının kendi bakış ve yorumunu sıfırlayarak, mevcut sade ve yalın kalıpları kullanması, onun kendi bakışlarını körleştirip, mevcut olan erkin bakışına ve gücüne boyun eğdiğinin göstergesidir. Bu noktada sanatçı, sanatı belli bir ideolojinin propaganda aracı olarak icra eder.

Nakkaş Osman'ın, ifadesiz, sade ve yalın bir anlatımla yapmış olduğu bu ikonik portre, tıpkı kökenini Platon'un "idealar" öğretisinden alan görünenin ardındaki hakikati saklayan bir perde işlevi görür. Bu perde padişaha duyulan hürmet ve saygının bir göstergesi olup, o ve biz arasına mesafe koyarak padişahı ulaşılmaz kılmak sureti ile onu yüceltir.

Nitekim İslâm minyatürlerinde Hz. Muhammed'in tasvirine, bu saygı ve hürmet gereği pek de hoş bakılmamış, onu perdenin arkasında saklanan ve bizim göremeyeceğimiz bir hakikat olarak resmetmeyi tercih etmişlerdir.

Bu minyatürde padişahın sahip olduğu ifadesiz, ikonik portre kendisinin bir halife olarak manevî liderliğini ve bir cihan hükümdarı olarak dünyevî liderliğini (tahtını) birbirine dikişleyerek yine bir düalizm oluşturur. Bu ikonik portre bir perde

[1508] Beksaç, Akkaya, a.g. e., s. 35.
[1509] A. e., s. 36.

görevi görerek iktidarının kaynağını Tanrı'dan aldığına inanılan padişahı[1510], insanî olandan, eksik ve kusurlu olandan uzak tutarak onu kutsar, yüceltir ve ulaşılmaz kılar.

[1510] Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, s. 239; Merçil, **Selçuklular'da Hükümdarlık Alâmetleri**, s. 1.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DEĞERLENDİRME

Osmanlı İmparatorluğu'nda en kuvvetli imgeye sahip olan padişahlardan biri Kanunî Sultan Süleyman'dır. Kanunî'ye ait imgelerin, iktidar bağlamında ele alındığı bu çalışmada 65 eser içerisindeki 148 minyatür arasından seçilen 20 minyatür bu bağlamda irdelenmeye çalışılmıştır.

Seçilen minyatürlerin belgeleyici yanının da ele alındığı bu araştırmada, ağırlıklı olarak iktidarın altını çizen görsel dilin varlığının tespitine yönelik bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda analizi yapılan minyatürlerde Türk kozmolojisi ve İslâm inancı ile harmanlanmış, iktidarın gücüne işaret eden görsel dilin varlığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Yapılan incelemelerde bu yüceltici dilin kompozisyon kurgusu, sahne içerisine yerleştirilmiş kimi unsurlar, figür dizilimleri, kullanılan renkler, padişahın sahne içerisindeki konumu ve giydiği kıyafetler üzerinden temellendirildiği görülmüştür.

İncelemeler sonucunda bahsi edilen bu yüceltici dilin ağırlıklı olarak padişahın yerin ve göğün hükümdarı oluşuna işaret eden bir anlam katmanı içermekte olduğu ve bu dilin Kanunî dönemi hükümdarlık telakkileri arasında yer alan "cihân hükümdarı", "halife sultan" ve "adil hükümdar" kavramları üzerinden yol aldığı görülür. Sultan'ı, yer ve gök unsurları ile ilişkilendiren bu dilin kimi zaman Kanunî'yi Hz. Süleyman'a, Cemşid'e ve Büyük İskender'e bağlayan bir imgeyle resmetme arzusunun yansıması olduğu fark edilir. Kanunî'nin, Hz. Süleyman'a atıf içeren imgesi padişahın dünyevî ve uhrevî hükümdarlığını bir araya getiren bir imge iken Büyük İskender'e atıf yapan imgesi onun cihan hükümdarı oluşunun altını çizer.

Bu yüceltici dil kompozisyon kurgusu bağlamında ele alındığında dikkati çeken en önemli unsur, Türk kozmolojisi ve İslâm inancıyla harmanlanmış bir anlam katmanı barındıran dikey aksın sahne içerisindeki varlığı olmuştur. Üzerinde padişahın

da yer aldığı bu dikey aksın, yer ve gök ile bağlantılı ve her biri birer merkez ya da hükümdarlık sembolü olan unsurların alt alta konumlandırılması yoluyla inşa edilmiş olduğu fark edilmiştir.

Bu dikey aksın, üzerinde yer alan unsurlarla birlikte sultanın yeri ve göğü birleştiren direk ve Kutup Yıldızı olduğuna atıf yapan bir anlam katmanı içeriyor olduğu düşünülmektedir. Sultanın dikey aks üzerinde, yer ve gök unsurları arasında konumlanmış olması da bu anlamı destekler bir mahiyet taşıyor gibi görünmektedir.

Türklerde hükümdarın yer ve gök arasındaki konumu, kökeni İslâmiyet öncesine dayanan bir anlayıştır. Yer, gök ve yer altından müteşekkil bir evren görüşünün benimsendiği Eski Türklerde bu evren katmanlarının, merkezlerinden geçen bir gök direği (Kutup Yıldızı) ile birbirlerine bağlandıklarına inanılmıştır. Bu bağlamda sultanın da evrenin tam merkezinde bir gök direği, bir Kutup Yıldızı ve bir merkez olduğu, onun hâkimiyeti altındaki Türk yurdunun da dünyanın merkezinde yer aldığı görüşü kabul görmüştür. Bu evren anlayışında gök ve yer altı katmanları arasında oturan hükümdarın bulunduğu bu konumda, evrenin merkezinde, yerin (yeraltı suları), göğün ve Tanrı'nın yardımı ile insanların üzerinde hükümdar olarak oturuyor olduğuna inanılmıştır. Hükümdarın güç ve başarısının yerin ve göğün birlikteliğine bağlı olduğu bu hükümdarlık telakkisinde hükümdar Tanrı'nın ve göğün yeryüzündeki temsilcisi olarak görülmüştür.

Hükümdarın bu konumu Göktürk Yazıtlarında ,"Yukarıda mavi gök, aşağıdaki yağız yer yaratıldığında, ikisi arasında kişioğlu, yani insanlar yaratılmış. Kişioğlunun üzerine de büyük amcalarım Bumin Kağan ve İstemi Kağan (hükümdar) olarak tahta çıkmış", "Yukarıda Türk Tanrısı, Türk'ün mukaddes yeri ve suyu, şöyle demiş: Türk milleti, yok olmasın diye, O (yeniden bir) millet olsun diye (Tanrı) benim babam İl-Teriş Kağanı ve annem İl-Bilge hatunu göğün tepesinden tutup yukarı götürmüş, yani hakan olarak Türk milletinin üzerine oturtmuş, hatununu tepesinden tutup, yukarı götürmüş ve Türk milletinin başına kağan yapmıştır" şeklindeki ifadelerde kendine yer bulmuştur.

Hükümdarın Tanrı'nın desteğiyle evrenin merkezinde, yerin ve göğün arasındaki konumu, onun yeri ve göğü birleştiren bir direk oluşu Türklerin İslâmiyet'i

kabulü sonrasında İslâm inançlarıyla harmanlanmış bir şekilde devam ettirilmiştir. Nitekim İslâmiyet'le birlikte ortaya çıkan halife-sultan olgusunun sultanın yersel ve göksel hükümdarlığının birlikteliğine işaret etmesi, bu ikili iktidarın birlikteliğiyle sultanın yeri ve göğü, dünya ve ukbâyı eklemleyen bir merkez, bir gök direği olarak görülmüş olması İslâmiyet öncesi Türklerde hükümdarın yer ve gök arasında, bu ikisini birleştiren bir direk olduğu anlayışının devamı niteliğindedir.

İslâmiyet sonrası inşa edilen bu sentez anlayışta, hükümdarın yönetme hakkının Allah tarafından kendisine verildiği karizmatik hâkimiyet telakkisi, Karahanlılardan itibaren Osmanlılar da dâhil tüm Türk İslâm devletlerinde benimsenmiştir. Hükümdarın yetkisini Allah'tan aldığı, Allah adına saltanat sürdüğü karizmatik hâkimiyet telakkisinde bu anlayışa paralel olarak sultanın Allah'ın gölgesi olduğu inancı benimsenmiştir. Bu minvalde hükümdar için "Zıllu'llah fi'l-âlem/Allah'ın yeryüzündeki gölgesi" ibaresi kullanmıştır. Hükümdarın ilâhî adalet ve düzenin temsilcisi oluşuna da işaret eden bu sıfat onun yer ve gök arasında, bu ikisini ayakta tutan, nizam-ı âlemin teminatı olan bir direk oluşuna da göndermeler içerir. Nitekim bu anlayışın yansıması olarak Osmanlılarda padişah devletin varlık nedenlerinden biri olarak görülmüş, onun eksikliği durumunda devletin çökeceğine inanılmıştır. Bu bağlamda çalışmanın konusunu teşkil eden Kanunî de yaşadığı dönemde "Zıllu'llah fi'l-Arz" olarak ilan edilmiştir.

Sultanın yer ve gök arasındaki konumuna, onun Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olduğuna işaret eden ibarelere tez kapsamında analizi yapılan minyatürlerin içerisinde yer aldığı *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413) ve *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524) adlı eserlerin metin kısmında da rast gelinmiştir. Ârifî'nin *Süleymannâme*'de Kanunî'nin sahip olduğu politik gücün Allah tarafından onaylandığını, onun Allah tarafından seçilmiş bir hükümdar olduğunu belirtmiş olması, onu zamanın politik ve dinî iktidara sahip en son hükümdarı olarak betimlemesi de aynı bağlamda değerlendirilebilecek bir olgudur. Bu durum tez kapsamında analizi yapılan minyatürlerde rast gelinen dikey aksın sultanın yer ve gök arasında, yeri ve göğü birleştiren bir hükümdar oluşuna atıf yapan bir anlam katmanı barındırıyor olabileceğine dair yapılan tespiti destekler mahiyet taşır.

Tarihin her döneminde yönetimi elinde bulunduran kişiler kendilerini yersel ve göksel unsurlarla birlikte güç ve iktidar imgesi haline getirmişlerdir. Bu durum sultanın yer ve gök arasındaki konumuna, bu ikisini birleştiren bir unsur oluşuna da atıf içermesi bakımından oldukça manidardır. O halde sultanın göksel ve yersel unsurlarla birlikte resmedilişi de aynı bağlamda değerlendirilebilecek bir olgudur. Bu bağlamda analizi yapılan minyatürlerde sultan yersel ve göksel unsurlarla birlikte resmedilirken bu minyatürlerin içerisinde yer aldığı *Süleymannâme, Tarih-i Sultan Süleyman, Hünernâme II* ve *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* adlı eserlerin ilgili minyatürleri anlatan metin kısımlarında da sultanın yer ve gök unsurları ile birlikte zikredildiği görülmüştür. Bu durum bir kez daha analizi yapılan minyatürlerde yer ve gök üzerinden yol alan bir görsel dilin var olabileceğine dair yapılan tespiti destekler bir mahiyet taşır.

Bu bağlamda *Süleymânnâme*'nin analizi yapılan minyatürlerini konu edinen metin kısmında Kanunî'nin Hz. Süleyman'a, Cemşid ve Büyük İskender'e benzetiliyor olması ve metindeki bu atfın ilgili minyatürlerde görsel bir dile dönüştürülmüş olması da aynı bağlamda değerlendirilebilecek bir olgudur.

Aşağıda ele aldıkları konulara göre farklı başlıklar altında tasnif edilen içerisinde Kanunî Sultan Süleyman'ın yer aldığı minyatürlerde padişahın nasıl bir imge ile resmedilmiş olduğu 148 minyatürün tamamını kapsayacak şekilde genel bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur.,

Cülûs Sahneleri

Kanunî'nin yer aldığı 148 minyatür arasında cülûs töreninin 2 minyatürde resmedilmiş olduğu görülür. *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), 17b-18a ve *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), 25b-26a'da yer alan bu iki minyatürün de tez kapsamında analizi yapılmıştır. Çift sayfa halinde tertip edilen bu minyatürlerde sultan sahnenin sağ üst köşesinde bir kubbenin altında resmedilmiştir.

Padişahın sahnenin tamamına hâkim olacak şekilde kompozisyonun sağ üst köşesine, yüksek bir konuma yerleştirilmiş olması onu sahne içerisinde hiyerarşik açıdan üstün bir pozisyona oturtur.

Her iki minyatürde de sultanın Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusunda, bir kubbenin hemen altında yer alan altın tahtta resmedilmiş olması da sultanı yücelten, onun göksel yanına atıf yapan bir kurgu gibi görünmektedir. Zira hükümdar ve kutsal kişilerin bir kemer ya da kubbe altında resmedilişleri sıklıkla kullanılan bir kalıp olup kemer ya da kubbe altında yer alan kişinin göksel yanına işaret eden bir anlam katmanı içerir. Bu kubbenin *Süleymannâme,* vr. 17b-18a'da bir gök rengi olan mavi renkten müteşekkil olması aynı anlamı destekler bir mahiyet taşır.

İki minyatürde de sultan sahne içerisinde bulunduğu bu yüksek konumda, *Süleymannâme,* vr.17b-18a'da Bâbüssaâde'nin yer aldığı kemerli bir revakın önünde, *Hünernâme II,* vr. 25b-26a'da ise Bâbüssaâde önünde yer alan koltuk formundaki altın tahtında oturur vaziyette resmedilmiş olması, bu tahtın altında bir halının serili olması cülûs törenlerindeki uygulamaları yansıtması açısından belgeleyici bir yön içerir.

Her iki minyatürde de padişahın hemen altında biat etmek amacı ile etek öpen solak ya da yaya başı olduğu sanılan bir figür görülmekte olup padişahın sağında (kompozisyona göre solda) iç oğlanlar, solunda (kompozisyona göre sağında) sadrazam yer alır. *Hünernâme II*'deki minyatürde padişahın sol arkasında (kompozisyona göre sağ arkasında) ise iki has odalı yer alır.

Bu iki cülûs sahnesinde de biat için sıraya giren devlet erkânının dairesel formda dizilmiş olmaları cülûs törenlerinin dairesel düzende gerçekleştirilmiş olduğu gerçeğini yansıtır bir mahiyet taşır.

Figürlerin dikdörtgen bir zemin üzerindeki bu dairesel dizilimi belgeleyici bir yön içermesinin yanında yer ve gök birlikteliğine atıf yapan bir sembolik kurgunun varlığını da akla getirir. Yer ve gök ikilisine denk düşen daire ve dikdörtgen (kare) birlikteliğinde daire gökyüzüne, uhrevî olana, manevî âleme, kare ve dikdörtgen ise dünyaya, yeryüzüne ve maddî âleme işaret eder.

Nitekim Türklerde hakanın tahta çıkış merasimi esnasında bir halı veya keçe üzerinde dairesel bir hareketle güneşin doğduğu yerden (doğu) güneşin battığı yöne (batıya) doğru dokuz kez döndürülmesinin sembolik olarak göğün dokuz katını aşmak olarak kabul edilmesi cülûs merasimleri esnasında gerçekleştirilen bu dairesel hareketin gökle olan bağlantısını gözler önüne serer.

Bilindiği üzere cülûs törenleri padişahın hükümdarlığının imparatorluk tarafından resmî olarak onaylandığı merasimlerdir. Bu bağlamda Osmanlı padişahlarının, Yavuz Sultan Selim'in Mısır Seferi ile birlikte halife vasfına da sahip oldukları düşünüldüğünde mevcut tören padişahın yalnızca dünyevî iktidarının değil uhrevî iktidarının da onaylandığı bir tertibe dönüşmüştür.

Sultanın ve sarayının bir merkez olduğu ve dairesel dönüşlerin cülûs da dâhil kimi törenlerde merkez motifi olarak değerlendirildiği göz önünde bulundurulduğunda Topkapı Sarayı'nda gerçekleştirilen bu cülûs törenindeki dairesel hareketin yeri ve göğü birleştiren merkez olgusuna işaret ediyor olabileceği fikri akla gelir.

Cülûs törenin yerin ve göğün birlikteliğine atıf yapıyor olması bu minyatürlerin içerisinde yer aldığı eserlerin mevcut sahneleri anlatan metinlerinde de karşılık bulur. Nitekim Kanunî'nin cülûsunun *Süleymannâme*, vr. 18b'de "Bütün dünya yüce gökten yerin dibine kadar 'Aferin' diyorlar" ve *Hünernâme II*, vr. 26a'da "Süleyman Şah altın tahta oturunca Kaf dağının devleri onun korkusundan ürktüler. Düşman mutlak bir şekilde ona itaat etti. Büyükler önünde baş eğdi. Meleklerin mekânı olan felek (gökyüzü) de dünya gibi onu kabul etti" şeklindeki ibarelerle belirtilmesi bu durumu gözler önüne serer.

Dairesel hareket aynı zamanda hanedanların devirsel olarak iktidara gelmelerini de ifade etmektedir. Daire, Türk toplumlarında, şimdinin ve geleceğin, geçmişin tekrarından ibaret olduğu, ritmik tekrarlarla müşahede edilen tekrarlı döngüsel zamana ve dolayısıyla tekrarlı ritüellere atıf yapar. İmparatorluk geleneğinin bir devamı olan daire formlu cülûs töreni de hanedanın sürekliliğine ve gücüne atıf yaparak iktidarı yüceltici bir mahiyet oluşturur.

İki cülûs sahnesinde de padişaha yaklaşıldıkça figürlerin jestlerinde, el ve kol hareketlerinde bir azalmanın vuku bulduğu dikkati çeker. Padişaha (merkeze) doğru artan bu disiplinli ve stabil hâl iktidarın altını çizen bir hareket gibi görünmektedir.

Hünernâme II, vr. 25b-26a'da yer alan cülûs sahnesinde görülen bahar dallarının varlığı mevcut törenin 1 Ekim 1520'de gerçekleştirilmiş olduğu göz önünde bulundurulduğunda çelişkili bir durum oluşturur. Sahne içerisindeki bahar dallarının mekâna kattığı bahar havası minyatürlerin belgeleyici bir anlatım dilinin yanında

zaman zaman nakkaşın kendi inisiyatifi ile yapmış olduğu dokunuşları da barındıran bir dil içeriyor olabildiklerini gözler önüne serer. Bu durumda kompozisyondaki bahar dalları nakkaş tarafından sultanın tahta çıkışının coşku ve sevincini yansıtmaya yönelik bir hareket gibi görünmektedir. Oluşturulmaya çalışılan bu coşku iktidarı yüceltici bir mahiyet taşır. *Süleymannâme*, vr. 17b-18a'da yer alan cülûs sahnesinde ise kompozisyon içerisinde yeşil yapraklı ağaçların var olmasına rağmen bahar dallarının varlığına rastlanılmaz.

Her iki cülûs sahnesinde de koltuk tipi bir altın tahtta oturur vaziyette resmedilmiş olan padişah, bordo tepelikli beyaz mücevveze bir sarık takar. *Hünernâme II,* vr. 25b-26a'da padişahın bu sarığının üzerinde üç adet sorguç yer alır. Padişahın üzerinde üç sorgucun yer aldığı bir sarık ile resmedilmiş olması Osmanlı padişahlarının tahta çıktıkları vakit başlarına taktıkları sarıkların üzerine kimi zaman bir, kimi zaman iki, kimi zaman ise üç sorguç taktıkları tarihî gerçeğini yansıtır bir mahiyet taşır.

Her iki sahnede de kolsuz bir tören kaftanı ile resmedilmiş olan padişah, *Süleymannâme,* vr. 17b-18a'da lacivert, *Hünernâme II,* vr. 25b-26a'da ise beyaz bir kaftanla resmedilmiştir. Bu durum Kanunî'nin bu merasime matem elbiseleriyle katılmış olduğunu belgeler bir mahiyet taşır. Zira bu iki renk yası sembolize eder.

Dörtte üç profilden ikonik bir portre ile resmedilen padişah her iki minyatürde de bıyıklı ve genç bir çehre ile tasvir edilmiştir. Sultanın sahip olduğu bu portre kendisinin genç yaşlarındaki halini yansıtır.

Elçi Kabul Sahneleri

148 minyatür içerisinde Kanunî'nin yer aldığı elçi kabul sahnesi 9 tanedir. Bu kabul minyatürlerinden 4'ü sarayda 5'i otağda gerçekleşmektedir. Kabulün sarayda tertip edildiği minyatürler *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 332a, 503a, 603a; *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 14b'de yer alırken otağda gerçekleşen elçi kabul minyatürleri ise *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr.337a, 346a, 600a; *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339), vr. 16b ve *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 55b-56a'da görülür.

Tez çalışması kapsamında sarayda gerçekleştirilen elçi kabul sahnelerinden *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 503a, 603a; *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413) vr. 14b'nin, otağda gerçekleştirilen elçi kabul sahnelerinin ise tamamının analizleri yapılmıştır.

Sarayda kabul sahnesinin ele alındığı tüm minyatürlerde padişahın sahnenin sağ ya da sol üst köşesinde yahut sahnenin en üstünde orta aks üzerinde tüm sahneye hâkim olacak şekilde konumlandırılmış olduğu görülür. Padişahın sahne içerisindeki bu konumu onu kompozisyon içerisinde hiyerarşik açıdan üstün bir pozisyona oturtur.

Bu sahnelerin hepsinde padişahın bir kubbe ve kemerin altına yerleştirilmiş altın tahtında resmedilmiş olması hükümdarların bir kemer yahut bir kubbe altında resmedildikleri geleneksel ikonografiyi yansıtır. Bu kubbelerin *Süleymannâme*'deki üç örneğin hepsinde gök rengi olan mavi olması kubbe elemanının göğü sembolize ediyor olması ile bir anlam birlikteliği oluşturur.

İlgili minyatürlerde *Tarih-i Sultan Süleyman*, vr. 14b dışında padişahın üzerinde oturmuş olduğu tahtın altıgen formda olduğu görülür. Altıgen tahtlar *Süleymannâme*'nin (TSMK, H. 1517) sarayda elçi kabullerinin resmedildiği tüm örneklerinde taç ve şemse formunda altından yüksek bir arkalık içerir.

Tahtın altın olması bir hükümdarlık vurgusu içerdiği gibi altıgen formda olması da bir merkez vurgusu barındırır. Bu tahtlarda padişahın hemen başının üzerinde olacak şekilde görülen şemse ya da dilimli taç formundaki altından yüksek taht arkalığı da taç ve güneş ile bağlantılandırılan bir unsur olması itibarıyla iktidarın altını çizen bir öğedir. Nitekim *Süleymannâme*'nin vr. 603a'daki elçi kabul sahnesini anlatan 602b'deki metninde "Gök onun tacının sayesinde güneşe muhtaç değil" şeklindeki bir ibarenin yer alması taç ve güneş arasındaki analojinin eserin metninde de bir karşılığı olduğunu gösterir.

Süleymannâme'nin sarayda geçen elçi kabullerini konu edinen minyatürlerinin dışında bu eserin Kanunî'nin tahtta resmedildiği 22 minyatürünün 12'sinde padişahın şemse ya da taç formlu yüksek arkalıklı altıgen altın bir tahtta olduğu görülür.

Bahsi geçen minyatürlerdeki şemse ya da taç formlu yüksek arkalığı olan altın taht aynı zamanda Hz. Süleyman'ın tahtına da atıfta bulunan bir anlam katmanı içerir.

Bu tahtların *Süleymannâme*'de yer alan minyatürlerde altıgen formda olması da bu vurguyu pekiştirir. Zira bu durum kaynaklarda Hz. Süleyman'ın altıgen formlu, taçlı, yüksek arkalıklı bir altın tahta sahip olduğuna dair verilen bilgiyle birliktelik oluşturur.

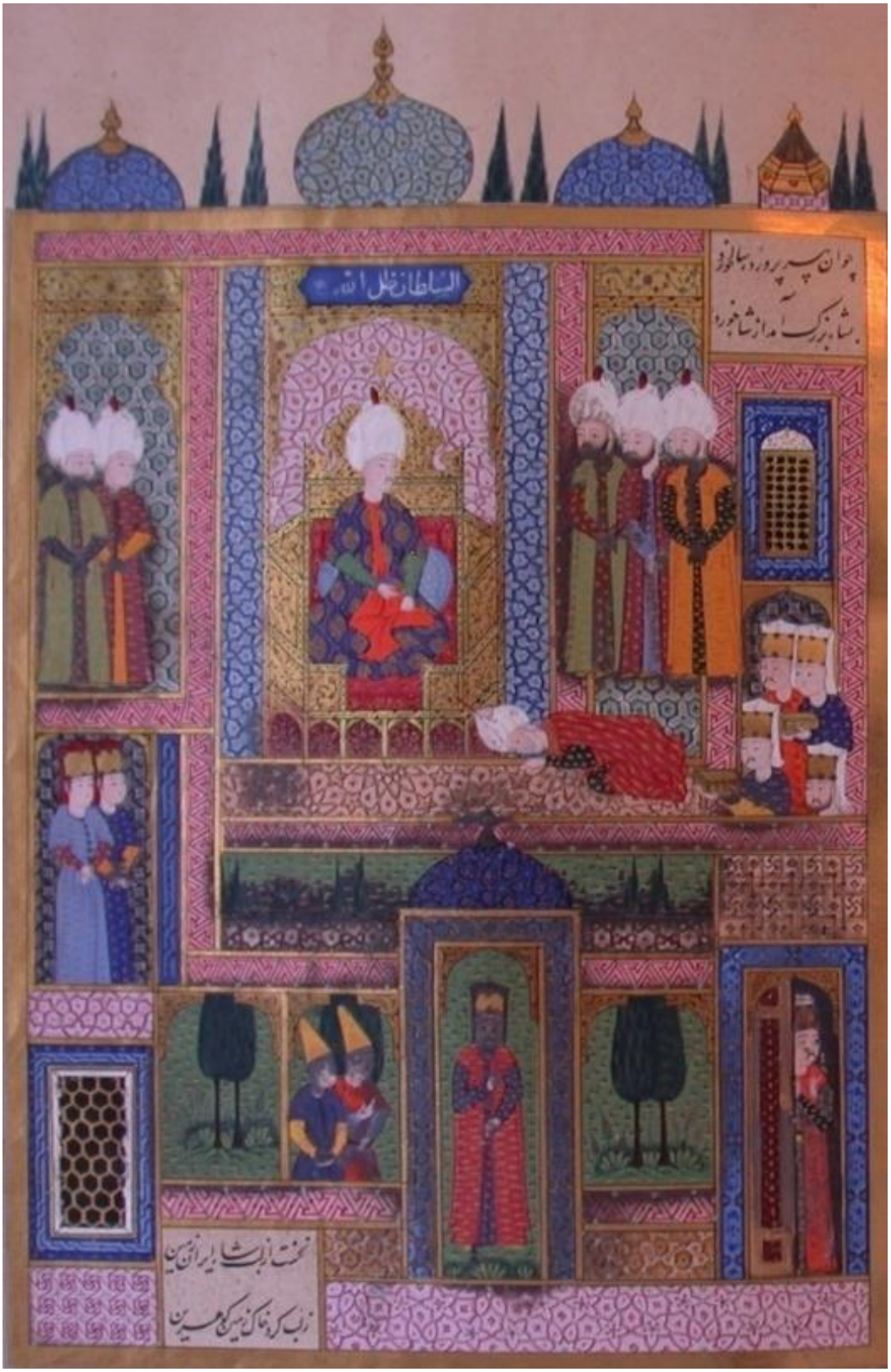
Tahtın şemse ya da taç formlu altın arkalığının padişahın başının etrafında bir hâleyi andıracak şekilde oluşu da peygamberlerin ve kutsal kişilerin başlarının etrafında altın bir hale ile resmedildiği ikonografiyi çağrıştırır. Bu durum padişahın tahtıyla birlikte düşünüldüğünde Kanunî'nin Hz. Süleyman'a atıf içeren bir imgeyle resmedilmiş olduğunu düşündürtür. Kanunî'nin isminin Hz. Süleyman'a istinaden verilmiş olması ve kendisinin zaman zaman Hz. Süleyman ile özdeşleştirilmiş olması yapılan bu tespiti teyit eder bir yön içerir.

Kanunî'nin Hz. Süleyman'a atıf içeren bu görsel imgesi *Süleymannâme*'de yer alan minyatürlerde çok yoğun bir şekilde müşahede edilir. Nitekim bu eserin metninde de Kanunî Sultan Süleyman pek çok kez Hz. Süleyman ile özdeşleştirilmiş, tahtı Hz. Süleyman'ın tahtına benzetilmiştir.

Tez kapsamında analizi yapılan *Süleymannâme*, vr. 503a'daki elçi kabul sahnesini anlatan 503b varağında "Dünyada olan tacını bağışlasan da senin arkanda Süleyman'ın tahtı var", "Senin Süleyman'ın tahtında şah olan Osmanlı adalet ve geleneklerini şöhretlendirdi" ve vr. 603a'daki elçi kabul sahnesinin anlatıldığı 602b'deki varağında "Sanki Süleyman yeniden dirilmiş ve altın tahtına kurulmuş", "O zaman ki yaklaştı özgür şahın yanına secde edip öyle bir yeri öptü ki sanki peygamberin önünde secde ediyor" şeklindeki ifadelerin yer almış olması mevcut minyatürlerde Hz. Süleyman'a, onun tahtına atıf içeren bir görsel dilin eserin metninde de bir karşılık bulduğunu gözler önüne serer.

Kanunî Sultan Süleyman ve Hz. Süleyman arasında kurulan bu analoji sultanın iktidarını yüceltici bir mahiyet taşır. Bu kurgu Kanunî Sultan Süleyman'ın hükümdarlığını, Hz. Süleyman gibi dünyevî ve uhrevî iktidara sahibi bir büyük hükümdarın saltanatına bağlamak suretiyle sultanı taltif ederken bir yandan da kendisinin hükümdarlığının aynı anda yersel ve göksel (dünyevî ve uhrevî) bir iktidarı içeriyor olduğunun da altını çizer. Nitekim mevcut minyatürlerde yer ve gök birlikteliği içeren bir kurgunun varlığına rast gelinmiş olması bu vurguyu perçinler.

Bu bağlamda *Süleymannâme*'nin sarayda elçi kabullerinin konu edinildiği tüm minyatürlerinde, yer ve gök vurgusu içeren bir dikey kurgunun varlığına rast gelinir (bkz. R. 60). Bu dikey kurguda padişahın, her biri yere yahut göğe denk gelen merkez ve hükümdarlık sembolleriyle ya da dikey kurgunun yapmış olduğu vurguyu anlamca destekleyen unsurlarla birlikte aynı dikey hat üzerinde ve bu ikisi arasında konumlandığı fark edilir. Bahsi geçen minyatürlerde dikey aksın mavi kubbe, kemer, kemerli niş, sivri kemer formundaki alınlığa sahip pencere, şemse formlu yüksek arkalıklı altıgen altın taht, halı, daire ve altıgen formlu havuz, kapıağası ve kapı gibi unsurlardan müteşekkil olduğu fark edilir.



Resim 60: İran elçisinin kabulü, *Süleymannâme*, 1558, TSMK, H. 1517, vr. 332a

(TSMK Fotoğraf Arşivi).

Bu dikey aks, üzerinde yer alan merkez ve hükümdarlık sembolleri ile birlikte adeta merkeze, yeri ve göğü birleştiren gök direğine ve Kutup Yıldızı'na atıf yapan bir anlam katmanı içerir. Bu ise yerin ve göğün hükümdarı olan padişaha, onun yeri ve göğü ayakta tutan bir gök direği oluşuna atıf yapan bir kurgu gibi görünmektedir.

Sultanın yer ve gök arasındaki konumuna işaret eden bu kurgunun *Süleymannâme*'nin metninde de karşılık bulduğu görülür. Nitekim eserin vr. 503a'daki elçi kabul sahnesinin anlatıldığı 502a'daki metninde "Gökte ve yerde olan bütün yaratılmışlar o doğu şahının çevresinde misafir olmuşlar" ve 503b'de yer alan metninde "Senin şöhretini bütün dünyada kulaklar duymuş ve gökteki güneş yere inip senin ayağından öper", "Babadan babaya taht-ı şâhî sizindi ve yerden göğe var olanlar sizin sayenizdedir" şeklindeki ibarelerin varlığı bu durumu gözler önüne serer.

Süleymannâme'nin bahsi geçen sahnelerinde padişahın gök rengi olan mavi renkle çerçevelenmiş olması da iktidarı yüceltici bir dilin sahne içerisindeki varlığı açısından oldukça manidardır.

Süleymannâme'de vr. 503a'da yer alan sahne dışındaki tüm sarayda gerçekleşen elçi kabul sahnelerinde padişah bağdaş kurarak oturduğu tahtında sırtı bir yastığa yaslı olarak resmedilmiştir. 503a'da ise padişah sırtı bir yastığa dayalı şekilde, Avrupalı hükümdarlar gibi tahtında otururak tasvir edilmiştir.

Saraydaki elçi kabulleri sahnelerinin tümünde padişah, bordo tepelikli beyaz mücevveze bir sarık takarken *Tarih-i Sultan Süleyman*, vr. 14b'deki sahnede bu sarığının üzerinde bir adet sorguç bulunur. Padişah tüm sahnelerde belinde kemer, üzerinde kaftanla resmedilmiştir.

Kanunî, bu 4 minyatürün hepsinde dörtte üç profilden ikonik bir portre ile resmedilmiştir. *Süleymannâme*, vr. 332a'da sakalsız ve bıyıklı portresiyle genç yaşlarında olan sultan, 503a ve 603a'da kahverengi sakalı ve bıyığıyla orta yaşlarında, *Tarih-i Sultan Süleyman*, vr. 14b'de ise gri renk tonlarındaki sakalı ve bıyığı ile ilerlemiş bir yaşta resmedilmiştir.

Elçi kabul sahnelerinin, yer ve gök birlikteliğine atıf yapan bir kozmik evren modeli, bir merkez olan otağda gerçekleştirildiği minyatürlerde de tıpkı saraydaki elçi kabul sahnelerinde görüldüğü gibi yer ve gök üzerinden inşa edilmiş, padişahın bir

merkez, bir gök direği (Kutup Yıldızı) olduğuna atıf yapan dikey kurgunun var olduğu görülür. Daha önce de belirtilmiş olduğu üzere sultanın yer ve gök arasındaki bu konumunun *Süleymannâme*'nin metninde de bir karşılığı bulunur. Buna ilave olarak *Süleymannâme*'nin ilgili elçi kabulü minyatürlerini anlatan metinlerinde de bu anlayışın yansımasına rast gelinir. Nitekim eserin vr. 337a'daki kabul sahnesinin ele alındığı 337b'deki metninde "Süleyman tahtına oturan şah kendini yedinci göğe kadar ulaştırmak istedi", 336b'de ise "Süleyman şehinşah tahtını o mekânda düzenlemiş ve melekler ona kanatlarıyla gölge yapmışlar" şeklindeki ifadeler padişahın yer ve gök unsurları ile olan bağlantısını gözler önüne serer.

Süleymannâme, vr. 346a ve 600a'da sultanın şemse ya da taç formlu yüksek arkalıklı, altıgen formlu altın tahtında, yer ve gök unsurları ile birlikte aynı dikey aks üzerinde resmedildiği ikonografi tıpkı aynı eserin vr, 332a, 503a ve 603a'daki sarayda gerçekleşen elçi kabul sahnelerindeki gibi Hz. Süleyman imgesine atıf yapan bir kurgu gibi görünmektedir. *Süleymannâme*, vr. 337a'da sultanın üzerinde oturmuş olduğu altıgen taht padişahın başında yer alan şemse/kubbe formlu bir yapıyla birlikte aynı anlamı barındırır. Eserde mevcut sahnenin anlatıldığı 337b'de "Süleyman tahtına oturan şah, kendini yedinci göğe kadar ulaştırmak istedi" şeklinde bir ifadenin yer almış olması bu tespiti doğrular mahiyettedir.

Süleymannâme'de, saraydaki elçi kabullerinin resmedildiği minyatürlerde vr. 332a'daki elçi kabulü Topkapı Sarayı Arz Odası'nda, 503a'daki Halep Sarayı'nda, 603a'daki ise Amasya Sarayı'nda gerçekleştirilmiştir. Elçi kabulü her üç minyatürde de farklı mekânlarda gerçekleştirilmesine rağmen her üç minyatürde de benzer bir mimarî kalıbın kullanıldığı fark edilir. Nakkaşın bu üç minyatürde kullandığı mimarî kalıpta kendine Topkapı Sarayı Arz Odası'nı örnek aldığı düşünülmektedir.

Bu üç minyatürde kurgu açısından da bir benzerlik görülür. Her üç minyatürde de padişahın solunda (kompozisyona göre sağında) bir Bursa kemerinin hemen altına denk gelecek şekilde konumlandırılmış elleri önlerinde bağlı şekilde ayakta duran dört kubbe veziri yer alır. Padişahın hemen sağında ise (kompozisyona göre solda) yine elleri önlerinde bağlı şekilde ayakta duran iki iç oğlan resmedilmiştir. Huzura kabul edilen elçiler, her üç minyatürde de padişahın solunda (kompozisyona göre sağında) konumlandırılmıştır. 332a'da elçi iki ayağı üzerinde çömelerek yeri öperken, 503a'da

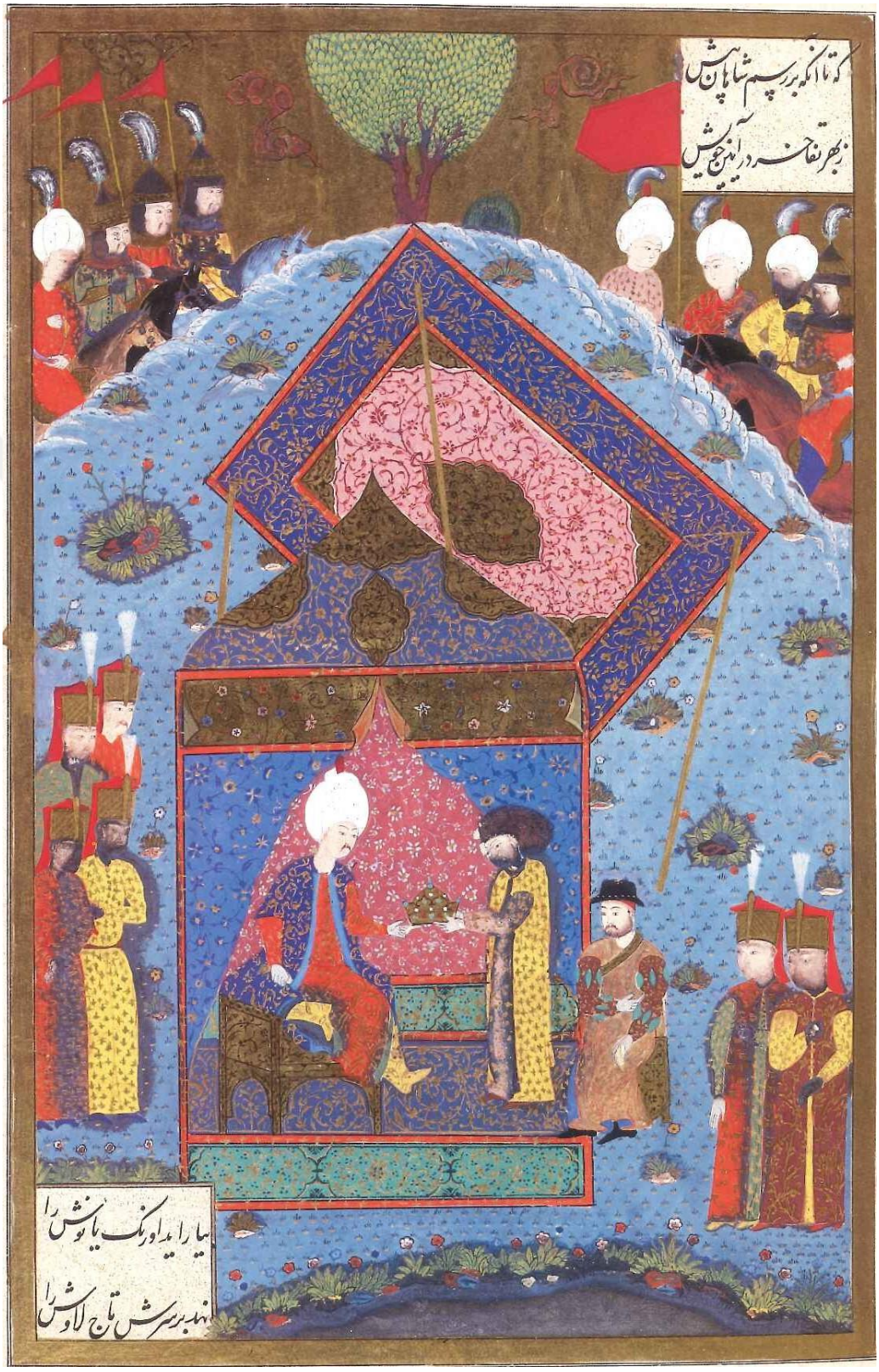
elleri önünde bağlı bir şekilde ayakta, 603a'da ise elinde tuttuğu bir objeyi padişaha sunarken resmedilmiştir.

Tarih-i Sultan Süleyman, vr. 14b'de Topkapı Sarayı Arz Odası'nda gerçekleştirilen elçi kabul sahnesinde ise padişahın hemen solunda (kompozisyona göre sağda) iki has odalı yer alırken, sağında (kompozisyona göre solda) sağ elinde tuttuğu nâme ile sadrazam yer alır. Padişahın tahtının hemen altında yer alan elçi ise etek öpmek üzere eğilmiş olup iki koluna giren kapı ağası ile birlikte resmedilmiştir.

Otağda gerçekleştirilen beş elçi kabul sahnesinin de analizinin yapıldığı bu çalışmada bu beş sahne içerisinde var olduğu görülen dikey aksın ağaç, dağ, sâyebân, kemer, otağ, şemse ve kuş motifi, altın taht, padişah, halı, kapı, kapı ağası, su ve balık gibi unsurların birlikteliği üzerinden inşa edilmiş olduğu görülmüştür.

Padişahın otağı *Süleymannâme,* vr. 346a ve 600a'da bir ağaç ve tepenin hemen altında, göğe doğru yükselen bir sâyebân, şemse ve taç formlu yüksek arkalığa sahip altıgen altın taht ve bağdaş kurarak oturmuş padişah ile aynı dikey hat üzerinde yer alırken 600a'da bu kurguya padişahın otağının altında yer alan bir su unsurunun da eklenmiş olduğu fark edilir (bkz. Ç. 17). *Süleymannâme,* vr. 337a'da kesit halinde resmedildiği düşünülen otağ, altıgen tahtının üzerinde bağdaş kurarak oturan padişah, kapı ağası ve konik çatılı bir kapı ile aynı hat üzerinde yer alır.

Padişah otağının bir ağaç ve tepenin hemen altında, üzerinde yer alan göğe doğru yükselen bir sâyebân ile resmedildiği kalıp vr. 109a'daki sahne dışında *Süleymannâme*'nin padişahı otağla birlikte resmettiği tüm sahnelerde görülür (bkz. R. 61, R. 62). Bu sahnelerde mevcut kalıba kimi zaman otağın hemen altında yer alan bir su unsurunun da eklenmiş olduğu fark edilir. Bu şemada padişahın altın tahtının çoğunlukla şemse ya da taç formlu yüksek arkalığa sahip, altıgen formda bir taht ile resmedilmiş olduğu dikkati çeker.



Resim 61: Kanunî'nin Macar kralının tacını alışı, *Süleymannâme*, 1558, TSMK, H. 1517, vr. 309a (TSMK Fotoğraf Arşivi).

Resim 62: Kumandanın Kanunî'nin otağına gelip etek öpmesi, *Süleymannâme*, 1558, TSMK, H. 1517, vr. 189b

(TSMK Fotoğraf Arşivi).

Benzer bir kurguya sahip olduğu görülen *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar,* vr. 16b'de ve *Tarih-i Sultan Süleyman,* vr. 55b-56a'da padişah otağının bir tepenin hemen altında resmedilmiş olduğu fark edilir. Bu otağın her iki sahnede de padişahın altın tahtı, padişah ve göbek kısmında şemse motifinin yer aldığı bir halı ile aynı dikey hat üzerinde yer aldığı görülür. *Tarih-i Sultan Süleyman,* vr. 55b-56a'da bu kurguya içerisinde balıkların yer aldığı bir su unsurunun da dâhil olduğu görülür. Bu iki sahnede yer olan padişah otağları eteklerinin yere dik, kazık tipli, konik çatılı, altın tepelikli ve sâyebânlı oluşu, kuş motiflerinden müteşekkil iki yatay bordür içermesi, tepe kısmının şemse motifleri ile bezenmiş olması ile birbirlerine oldukça benzer. *Süleymannâme,* vr. 346a ve 600a'da yer alan otağların da form bakımından birbirlerine benzedikleri fark edilir.

Süleymannâme, vr. 346a ve 600a'da sahnenin üzerine yerleştirilen atlı süvarilerin benzer şekilde sahnenin üst kısmında yarım daire şeklinde bir dizilim içerdikleri görülür.

Otağda gerçekleştirilen elçi kabul sahnelerinin tümünde padişah tahtında bağdaş kurarak otururken *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar,* vr. 16b ve *Tarih-i Sultan Süleyman,* vr. 55b-56a'da sırtını bir yastığa yasladığı görülür.

Süleymannâme, vr. 337a'da padişah sağ elinde bir kırmızı küre, sol elinde kırmızı bir mendil, *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar,* vr. 16b'de ise sağ elinde beyaz bir mendil tutar.

Tüm sahnelerde bordo tepelikli beyaz mücevveze bir sarık taktığı görülen padişahın *Süleymannâme,* vr. 337a ve *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar,* vr. 16b'de bu sarığının üzerinde bir, *Tarih-i Sultan Süleyman,* vr. 55b-56a'da ise iki adet sorguç yer alır.

Tüm sahnelerde belinde kemeri, üzerinde kaftanı ile resmedilmiş olan padişah dörtte üç profilden ikonik bir çehre ile resmedilmiştir. *Süleymannâme,* vr. 346a'da sakalsız bıyıklı hali ile genç yaşlarında resmedilen Kanunî, *Süleymannâme,* vr. 337a, 600a, ve 503a'da kahverengi sakalı ve bıyığı ile orta yaşlarında, *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar,* vr. 55b-56a'da beyaz sakalı ve bıyığı, *Tarih-i Sultan*

Süleyman, vr. 14b'de ise gri renk tonlarındaki sakalı ve bıyığı ile daha ilerlemiş bir yaşta resmedilmiştir.

Otağda gerçekleştirilmiş olan bu elçi kabul sahnelerinin tümünde törene katılan figürlerin benzer bir teşrifat düzeninde resmedilmiş oldukları göze çarpar. *Süleymannâme,* vr. 337a, 346a; *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar*, vr. 16b'de dört vezir padişahın solunda (kompozisyona söre sağda) yer alırken, *Süleymannâme*, vr. 600a ve *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 55b-56a'da padişahın sağında (kompozisyona göre solda) yer alır. Bu vezirlerin *Süleymannâme,* vr. 346a; *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der Sefer-i Sigetvar*, vr. 16b ve *Tarih-i Sultan Süleyman,* vr. 55b-56a'da bir çetr ya da sâyebân altında resmedildikleri görülür.

Süleymannâme, vr. 337a'da padişahın sağında (kompozisyona göre solda) iki has odalı yer alırken, bu iki has odalının *Tarih-i Sultan Süleyman*, vr. 55b-56a'da padişahın solunda (kompozisyona göre sağında) konumlandığı fark edilir. Bu iki has odalı *Süleymannâme*, vr. 600a'da padişahın solunda (kompozisyona göre sağda) ve *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar,* vr. 16b'de ise padişahın sağında (kompozisyona göre solda) iki iç oğlanla birlikte resmedilmiştir.

Bu beş sahnenin tümünde elçiler padişahın tahtının hemen altında resmedilmiş olup *Süleymannâme,* vr. 346a ve 600a'da yer alan elçi iki ayağı üzerinde çömelip yeri öperken *Süleymannâme,* vr. 337'a'da elinde tuttuğu şapkasıyla iki ayağı üzerinde çömelerek resmedilmiştir. *Tarih-i Sultan Süleyman,* vr. 55b-56a'da tek ayağı üzerine çömelerek resmediliş olan elçi *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar,* vr. 16b'de aynı pozisyonda ancak sol elinde tuttuğu şapkası ile resmedilmiştir.

Diğer Kabul Sahneleri

Kanunî'nin resmedilmiş olduğu 148 minyatür içerisinde elçi kabulleri dışında paşalar, devlet erkânına ait kişiler, şehzadeler, esirler vb. kişilerin padişah huzuruna kabul edildikleri toplamda 24 adet minyatür bulunur. Bu minyatürler *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 81a, 189b, 260a, 297a, 309a, 360a, 441a, 471b, 477b, 519a, 557a, 570a; *Tarih-i Sultan Süleyman* (DCBL, T. 413), vr. 93b; *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 122b-123a, 152b, 227b, 232b, 244b, 266a, 271a; *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a, 80a; *Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l-Câmi'* (TSMK, B. 373), vr. 382a; *Cāmiü's-Siyer* (TSMK, H. 1369), vr. 6a'da yer alır. Bu tez çalışmasında ilgili minyatürlerden *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 557a; *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 152b ve *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a'nın analizleri yapılmıştır.

Analizi yapılan bu üç minyatürde de padişahın sahnenin orta aksı üzerinde kubbe, kemer, niş, ağaç, dağ, şemse formlu yüksek arkalıklı altın taht, mavi halı, altıgen formlu fıskiyeli havuz, kıvrılarak akan su unsurları ile birlikte yer almış olduğu görülmüştür. *Süleymannâme,* vr. 557a ve *Şemâilnâme-i Âl-i Osman,* vr. 79a'da padişah sahnenin orta aksı üzerinde merkezde yer alırken *Hünernâme II*, vr. 152b'de ise orta aks üzerinde sahnenin tümüne hâkim olacak şekilde kompozisyonun üst kısmına yerleştirilmiştir.

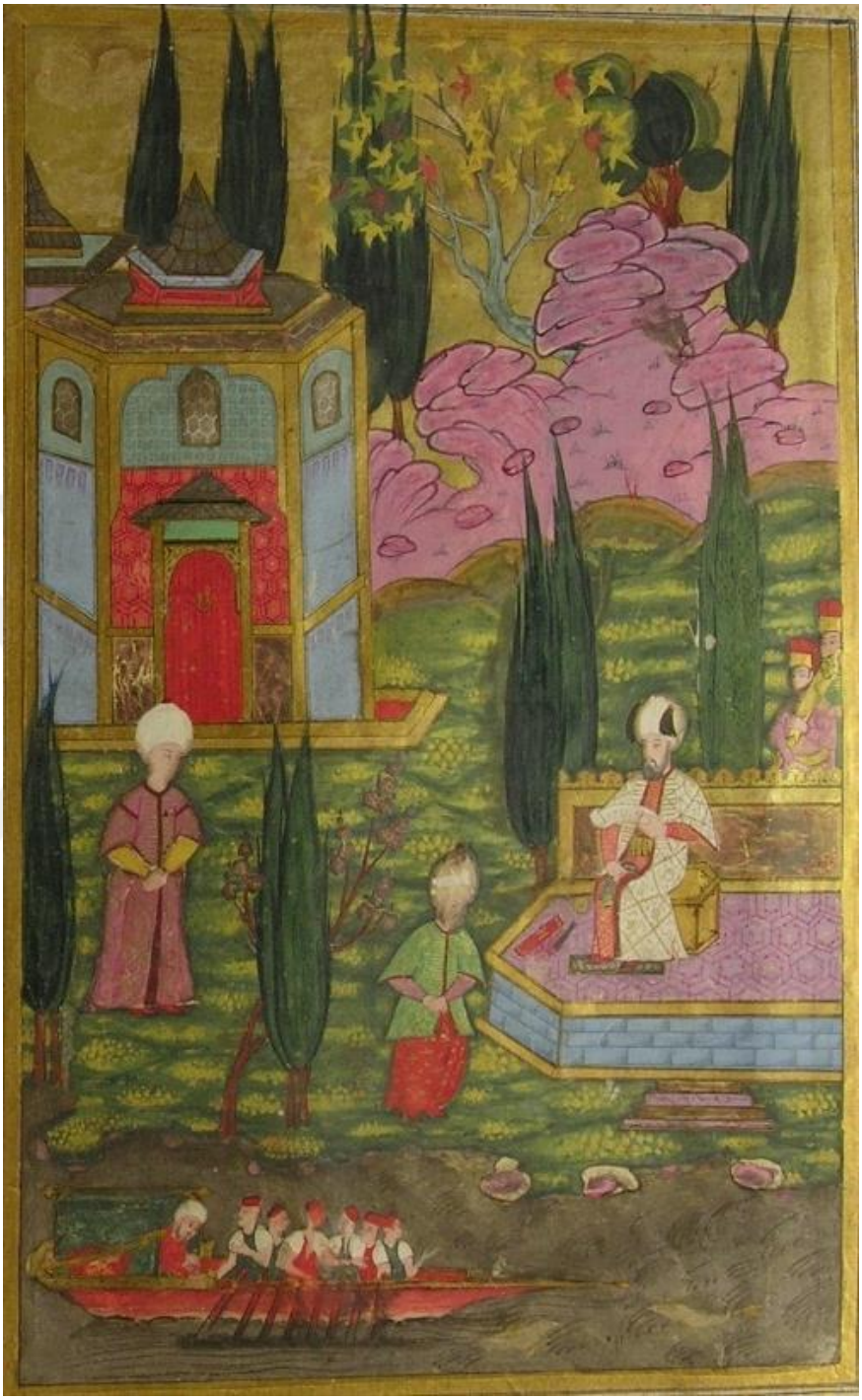
Analizi yapılan üç minyatürde de padişahın, her biri merkez ve iktidar vurgusu içeren ve yere ya da göğe tekabül eden unsurlarla birlikte sahnenin orta aksı üzerinde konumlandırılmış olması, sultanın yer ve gök arasındaki konumuna, bu ikisinin desteği ile yerin ve göğün hükümdarı, bir gök direği ve merkez oluşuna atıf yapan bir kurgu gibi görünmektedir. Nitekim analizi yapılan *Süleymannâme*, vr. 557a'daki minyatürün konu edildiği 556b'deki metinde "O mübarek kadehi örnek getirerek bütün yere ve göğe düzen vereni hatırlattı" ibaresinin varlığı mevcut minyatürde yer ve gök bağlamında değerlendirilecek bir kurgunun var olduğuna dair tespitin eserin metninde de bir karşılık bulduğunu ortaya koyar.

Analiz yapılan bu üç minyatürden *Süleymannâme*, vr. 557a ve *Şemâilnâme-i Âl-i Osman*, vr. 79a'da padişahın orta aks üzerinde sahnenin merkezinde yer alıyor olması merkez vurgusunun altını bir kez daha çizerken, *Hünernâme*, vr. 152b'de

padişahın orta aks üzerinde sahnenin üst kısmında konumlandırılması ise onu sahne içerisinde hiyerarşik açıdan üstün bir konuma oturtarak iktidarın altını çizer.

Bu bağlamda çeşitli kabul sahnelerinin resmedildiği 23 minyatür arasından *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517) içerisinde yer alan 12 minyatürün hepsinde sultanın kubbe, niş, ağaç, dağ, çetr, sâyebân, otağ, altın taht, halı, ok ve yay, kapı, altıgen havuz, fıskiye ve çeşitli su unsurları ile birlikte hemen hemen aynı hat üzerinde konumlandırılmış olduğu görülür. 12 minyatürün 7'sinde padişah bu unsurlarla birlikte sahnenin hemen hemen orta ekseninden geçen bir aks üzerinde yer alırken, bu 7 minyatürün 4'ünde ise padişah orta aks üzerinde sahnenin merkezine konumlandırılmıştır. *Süleymannâme*'de yer alan bu 12 minyatürün 2'sinde padişah tüm sahneye hâkim olacak şekilde kompozisyonun üst kısmında yer alır.

Hünernâme II'de ilgili konunun resmedildiği 7 minyatürde *Süleymannâme* minyatürlerindeki kadar olmasa da padişah kısmen merkez ve iktidar vurgusu barındıran kubbe, kemer, ağaç, otağ, şemse formlu yüksek arkalığı olan altın taht, altıgen tabure, altıgen platform, halı, altıgen formlu fıskiyeli havuz ve kıvrılarak akan yılan formlu su gibi unsurlarla birlikte aynı hat üzerinde resmedilmiştir. Padişah *Hünernâme II*'deki bu minyatürlerin 5'inde kubbe, kemer ve otağ altında, 227b'de yüksek altıgen bir platformda yer alan altıgen formlu altın tabure üzerinde, hemen arkasından yükselen bir servi ağacı ile birlikte (bkz. R. 63), 232b'de ise bir ağacın hemen altında, altında kıvrılarak akan yılan formlu bir su unsuruyla birlikte resmedilmiştir.

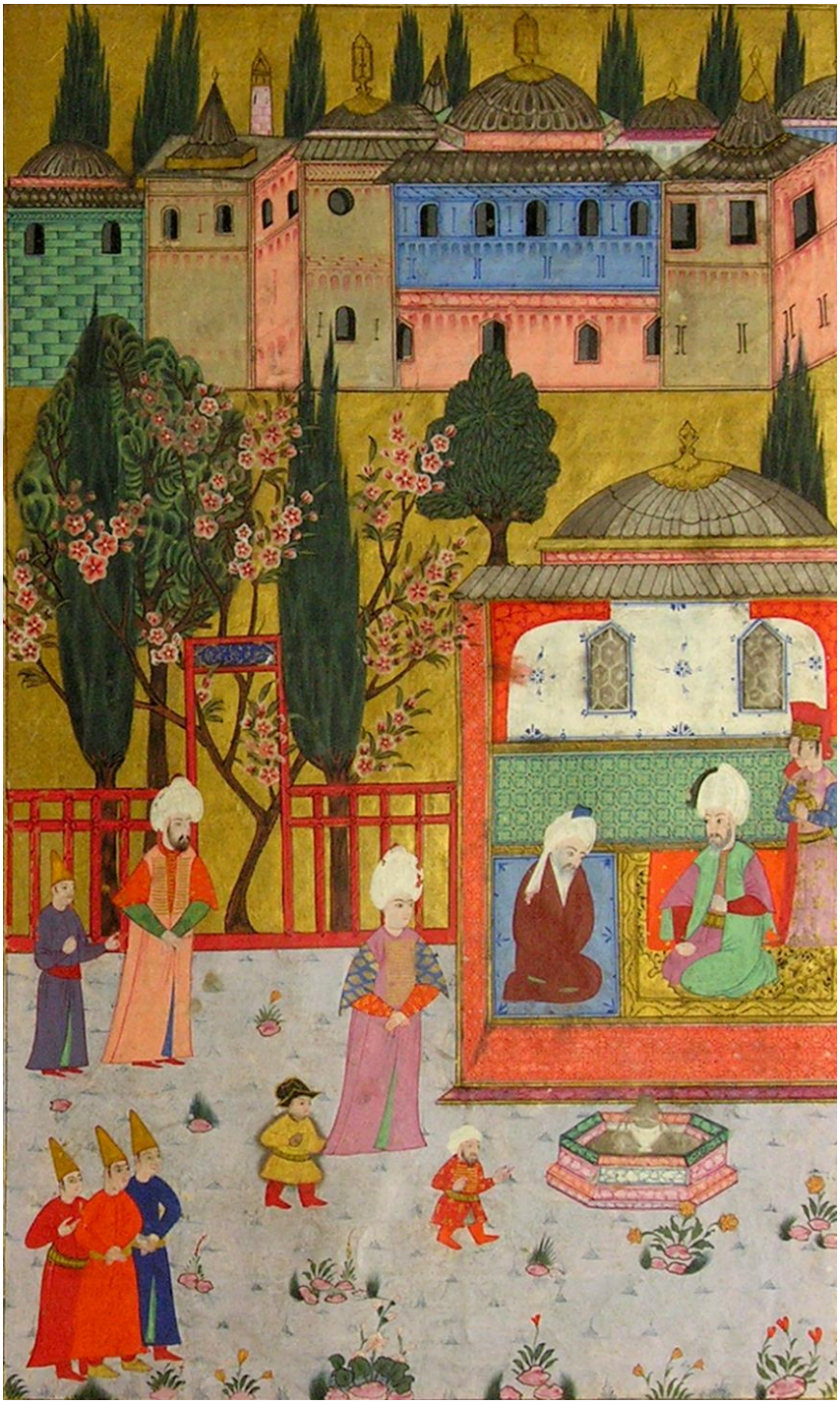


Resim 63: Başkapıcı Hasan Ağa'nın İran'dan getirdiği mektubu Üsküdar Sarayı'nda padişaha vermesi, *Hünernâme II*, 1587-88, TSMK, H. 1524, vr. 227b

(TSMK Fotoğraf Arşivi).

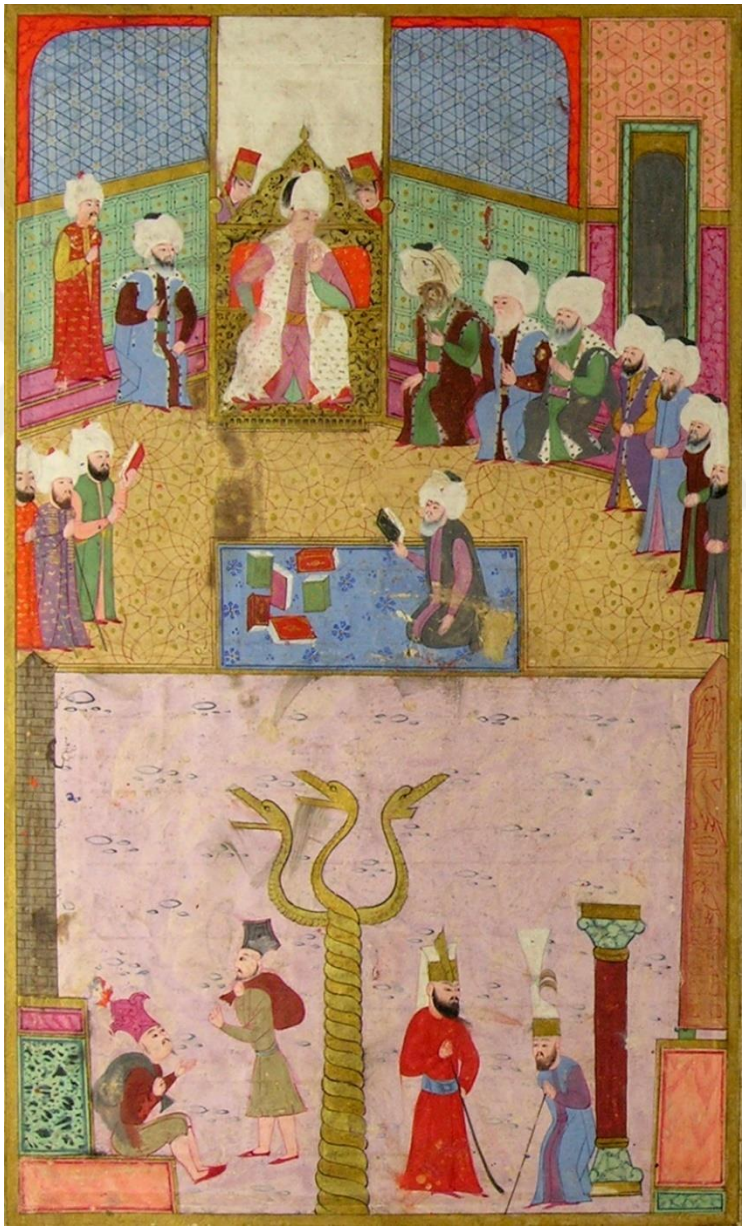
Hünernâme II'de padişah kubbe, kemer ve otağ altında resmedildiği 5 minyatürün 3'ünde şemse formlu yüksek arkalıklı altın bir taht üzerinde oturur.

Padişah, bir kubbe altında resmedildiği 232b'de hemen altında yer alan fıskiyeli altıgen formlu bir havuzla birlikte resmedilmiştir (bkz. R. 64).



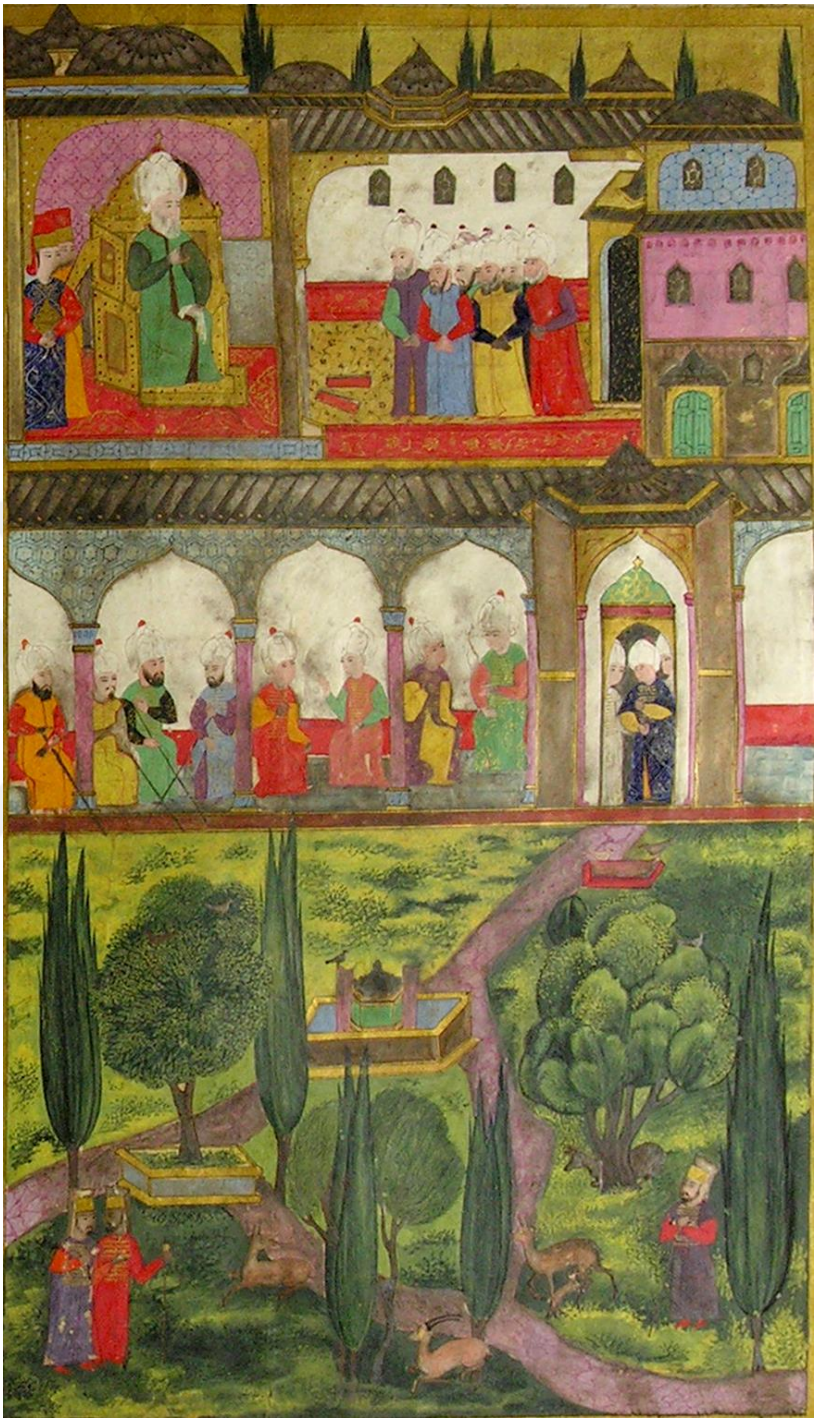
Resim 64: Kanunî'nin Şeyh Abdüllatif ile buluşması, *Hünernâme II*, 1587-88, TSMK, H. 1524, vr. 232b (TSMK Fotoğraf Arşivi).

Hünernâme II, vr. 123a'da bir kemer altında resmedilmiş olan padişah, aynı eserin analizi yapılan 152b'deki minyatüründe olduğu gibi sahnenin orta merkezinden geçen bir hat üzerinde konumlanmıştır (bkz. R. 65). *Hünernâme II*, vr. 244b'de ise bir kubbe altında şemse formundaki altın tahtında oturan padişahın tüm sahneye hâkim olacak şekilde sahnenin sol üst köşesine yerleştirilmiş olduğu görülür (bkz. R. 66).



Resim 65: Şehzâdelerin sünnet düğününde Kanunî'nin âlimlerle yaptığı toplantı, *Hünernâme II*, 1587-88, TSMK, H. 1524, vr. 123a

(TSMK Fotoğraf Arşivi).



Resim 66: Kanunî'nin Vezir Ahmed Paşa'yla görüşmesi, *Hünernâme II*, 1587-88, TSMK, H. 1524, vr. 244b

(TSMK Fotoğraf Arşivi)

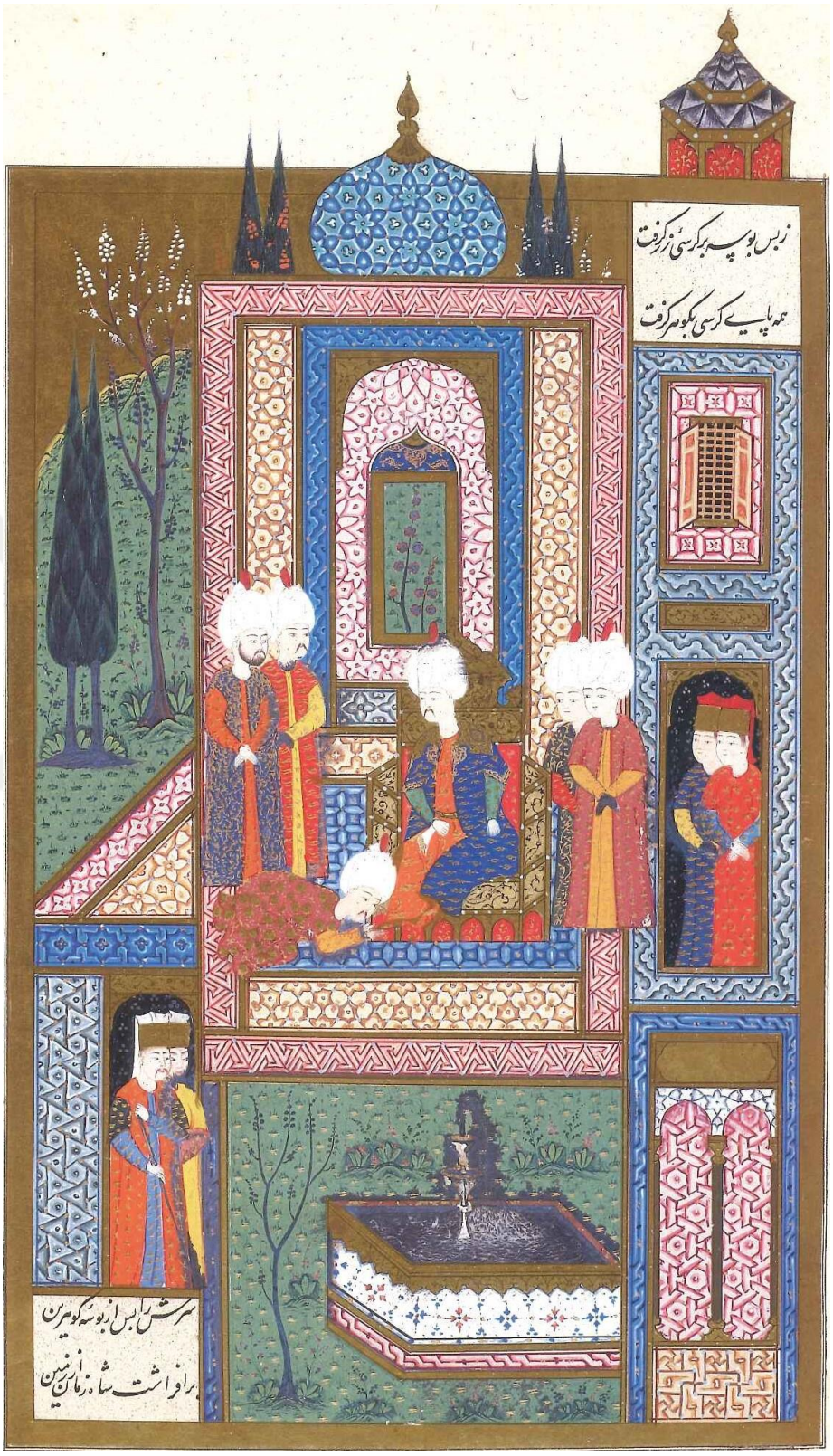
.

Padişah, *Şemâilnâme-i Âl-i Osman*, vr. 79a ve 80a'daki sahnelerin her ikisinde de dikey bir kurgu içerisinde resmedilmiştir. 79a'da padişahın mavi bir kubbe, Bursa

kemerli bir niş, Bursa kemerinin orta boşluğunda ayrı bir çerçeve içinde yer alan üç adet servi ağacı motifi ve altıgen formlu fıskiyeli havuz gibi her biri yere ya da göğe denk düşen merkez ve iktidar vurgusu içeren unsurlarla aynı dikey hat üzerinde, sahnenin merkezinde yer aldığı görülür. Aynı eserin vr. 80a'da yer alan sahnesinde padişahın mavi kubbe, Bursa kemerli bir niş, Bursa kemerinin orta boşluğunda ayrı bir çerçeve içinde yer alan üç adet servi ağacı motifi ve şemse formlu yüksek arkalığı olan altın bir tahtla birlikte yer almış olması kısmen 79a'daki kurguyu anımsatır. Her iki minyatürde de padişahın arkasında fon olarak mavi rengin kullanılması yer ve gök kurgusu üzerinden yol alan bu dikey kurgunun barındırdığı anlam katmanını pekiştiren bir hareket gibi görünmektedir.

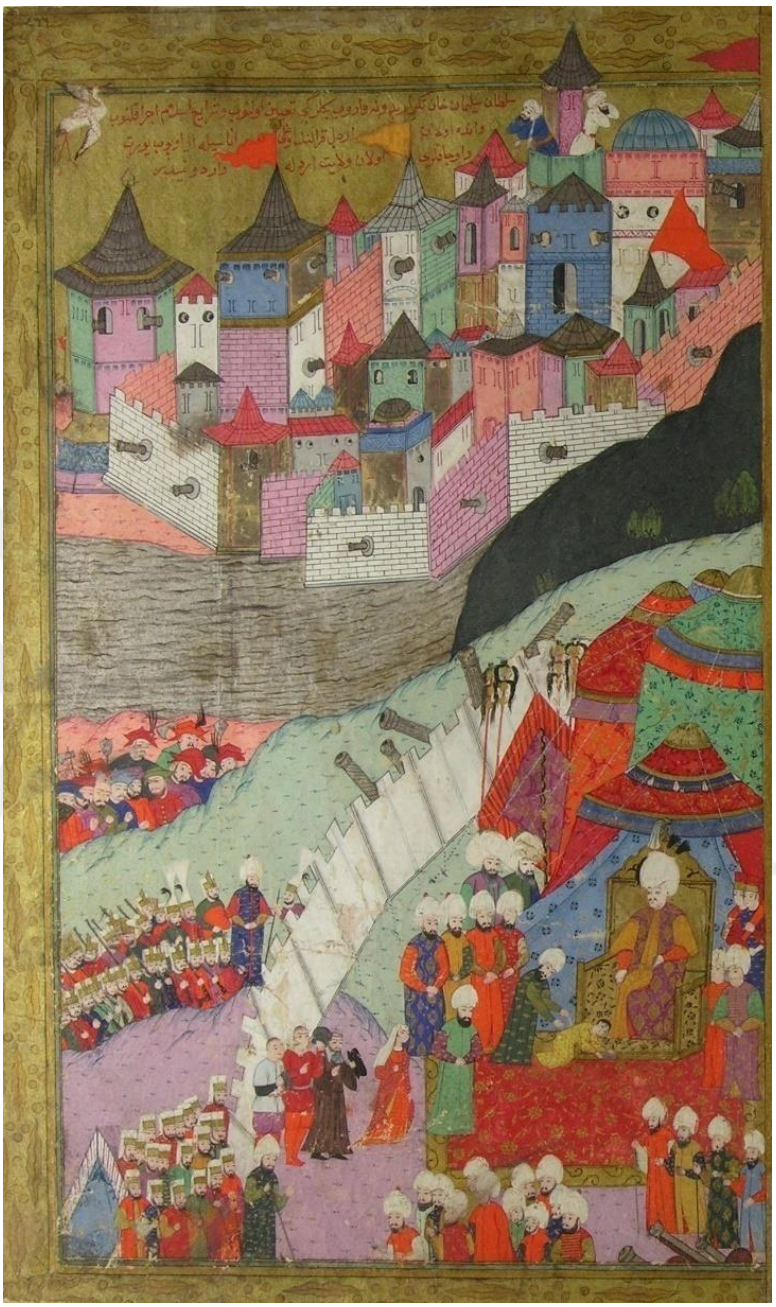
Çeşitli kabul sahnesi başlığı altında tez kapsamında analizi yapılan 3 minyatürden *Süleymannâme,* vr. 557a ve *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* (TSMK, A. 3592), vr. 79a'da padişahın bir kemer ya da bir kubbe altında resmedilmiş olmaları geleneksel padişah porte ikonografisini yansıtır. Kutsal kişiler ve hükümdarların bir kubbe ve kemer altında resmedildikleri geleneksel şemanın o kişilerin göksel yanına işaret eden bir kurgu olduğu göz önünde bulundurulduğunda sahne içerisinde yer alan kubbe ve kemerin iktidarı yüceltici bir unsur olduğu fikri akla gelir. Bu bağlamda çeşitli kabul sahnelerinin resmedildiği *Süleymannâme*'deki 12 minyatürün 4'ünde, *Hünernâme II*'de yer alan 7 minyatürün 3'ünde, *Şemâilnâme-i Âl-i Osman*'da yer alan 2 minyatürde ve *Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l-Câmi*'de yer alan 1 minyatürde olmak üzere toplamda 23 minyatürün 10'unda padişahın bir kemer ve kubbe altında resmedildiği görülür.

Padişahın kemer ve kubbe altında resmedildiği bu kalıbın içerdiği göksel anlamın sahne içerisinde gök renklerin (mavi-yeşil) kullanımı ile de desteklendiği fark edilir. Bu gök renkler kimi zaman padişahın başının üzerinde yer alan mavi bir kubbe, çetr, otağ ve sâyebân, kimi zaman padişahın etrafında yer alan mavi bir çerçeve, kimi zaman ise padişahın arkasında bir fon olarak yer alır. Bu renk aynı zamanda padişahın kıyafetlerinde, sırtını yasladığı yastık ve üzerinde oturduğu halıda da kullaılnarak aynı vurgu devam ettilir. Nitekim içerisinde Kanunî'nin resmedildiği tespit edilen 23 kabul minyatürünün 15'inde mavi rengin bu şekilde kullanılmış olduğu görülür (bkz. R. 67, R. 68).



Resim 67: İbrahim Paşa'nın Kanunî'nin huzuruna gelip etek öpmesi, *Süleymannâme*, 1558, TSMK, H. 1517, vr. 260a

(TSMK fotoğraf arşivi).



Resim 68: Kanunî'nin Budin'de Erdel Kralı'nın oğlunu ve karısını huzura kabulü, *Hünernâme II,* 1587-88, TSMK, H. 1524, vr. 266a

(TSMK Fotoğraf Arşivi).

Kabul sahnesi başlığı altında analizi yapılan *Süleymannâme*, vr. 557a'da dikey aksın üzerinde yer alan altın tahtın padişahın başının üzerinde konumlanacak şekilde yer alan şemse formundaki altın arkalığı, bir hükümdarlık sembolü olan güneşe denk düşmesi ile mevcut kompozisyonun yer ve gök birlikteliğine atıf yapan yüceltici dilini

pekiştirir. Kanunî'nin kabul sahnelerinin resmedildiği 23 minyatürden *Süleymannâme*'de yer alan 12 minyatürün 3'ünde, *Şemâilnâme-i Âl-i Osman*'da yer alan 2 minyatürün 1'inde, *Cāmi'ü's-Siyer*'de yer alan minyatürde padişahın şemse formlu yüksek arkalığı olan altın bir taht üzerinde resmedilmiş olduğu görülür.

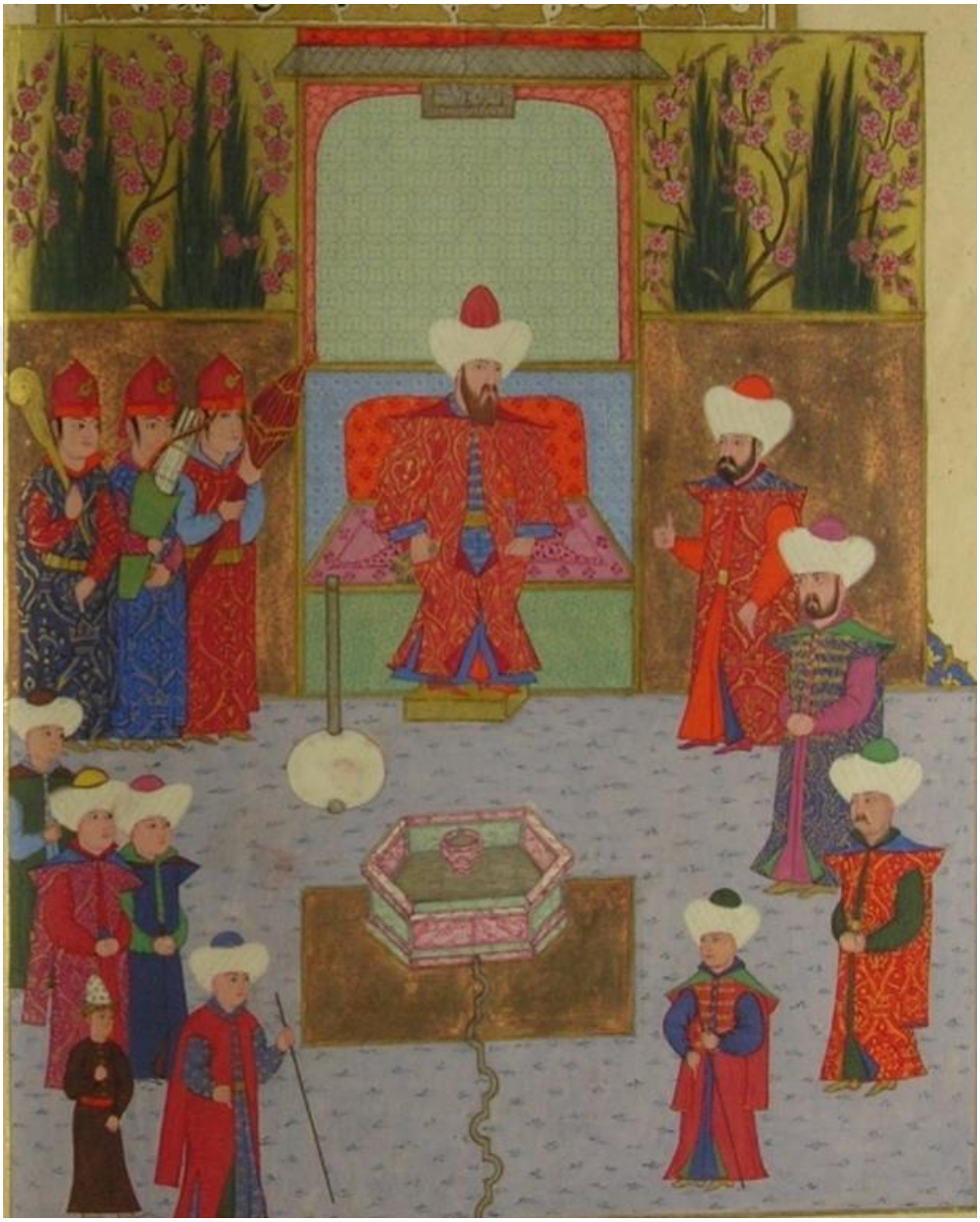
Çeşitli kabul sahnesi başlığı altında analizi yapılan *Süleymannâme*, vr. 557a; *Hünernâme II*, vr. 152b ve *Şemâilnâme-i Âl-i Osman*, vr. 79a'da padişahın hemen altında altıgen formlu bir havuz ve su unsuru ile birlikte resmedilmiş olduğu fark edilir.

Dikey kurgu barındıran *Süleymannâme*, vr. 557a'da bu kurgunun bir parçası olarak padişahın hemen tahtının altında yer alan fıskiyeli altıgen formlu havuz ve kıvrılarak akan su unsuru ile birlikte resmedildiği görülür. Analizler esnasında da belirtilmiş olduğu gibi merkezde, yer ve gök arasında yer ve su unsurlarının desteğiyle tahtta oturan padişah ikonografisinin bir parçası olan havuz ve su unsuru, yer altı sularına tekabül eden bir anlam katmanı içeriyor gibidir. Padişahın tahtının hemen altında havuz veya su unsuru ile resmedilmesi *Süleymannâme* içerisindeki bahsi edilen konuyu ele alan 12 minyatürün 6'sında görülür. Bu kurgu aynı eser içerisinde Kanunî'nin resmedildiği 40 minyatürün 18'inde kullanılmıştır. *Şemâilnâme-i Âl-i Osman*, vr. 79a'da da bir kubbe altında resmedilmiş olan padişahın *Süleymannâme*, vr. 557a'da olduğu gibi hemen altında altıgen formlu fıskiyeli bir havuz ile resmedilmiş olduğu dikkati çeker.

Hünernâme II, vr. 152b'de de bu kalıbın kullandığı dikkati çeker. Eserin mevcut konuyu ele alan 7 minyatürünün 3'ünde padişahın hemen altında yer alan bir su veya altıgen formlu havuz ile birlikte resmedildiği fark edilir. Aynı eserin içerisinde Kanunî'nin resmedildiği 36 minyatürünün 7'sinde padişahın hemen altında yer alan bir su ya da altıgen formlu bir havuz yer alır.

Hünernâme II, vr. 152b'de su unsurunun yılan formuna benziyor olması Türk kozmolojisinde yer altı suları ile bağlantısı kurulan yılan veya ejderha unsurunu akla getirir. Eserin Kanunî'nin yer aldığı minyatürlerinin 2'sinde padişahın böyle yılan formlu bir su unsuruyla birlikte resmedildiği görülür. Bu bağlamda padişahın hemen altında yer alan havuz ve yılan formunu andıran bir su unsuru ile resmedildiği kalıp

eserin birinci cildini oluşturan *Hünernâme I*'de (TSMK, H. 1523) de sıklıkla kullanılmıştır (bkz. R. 45, R. 69).



Resim 69: Orhan Gazi'nin kuvvet gösterisi, *Hünernâme I*, 1584, TSMK, H. 1523, vr. 68b

(Şevket Rado, Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları, Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul 1969, s. 22).

İlgili konuyu ele alan 24 minyatürde de kaftanla resmedilmiş olan Kanunî, *Süleymannâme*'deki 12 minyatürün 5'inde bağdaş kurarak, 6'sında Avrupalı hükümdarlar gibi tahtında oturarak, *Tarih-i Sultan Süleyman*, vr. 14b'de tahtında

oturarak, *Hünernâme II*'deki 7 minyatürün 2'sinde bağdaş kurarak, 5'inde tahtında oturarak, *Şemâilnâme-i Âl-i Osman*, vr. 79a'da bağdaş kurarak, 80a'da tahtında oturarak, *Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l-Câmi'*, vr. 10a ve *Câmi'ü's-Siyer*, vr. 6a'da tahtında oturarak resmedilmiştir.

Padişah *Süleymânnâme*, vr. 260a, 297a, 360a; *Hünernâme II*, vr. 227b, 244b ve *Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l-Câmi'*, vr. 10a'da elinde bir mendil ile birlikte resmedilmiştir.

Bu minyatürlerin hepsinde başında beyaz bir sarıkla resmedilen padişah, *Süleymannâm*e'de yer alan 12 minyatürün 1'inde, *Hünernâme II*'deki 7 minyatürün 6'sında, *Şemâilnâme-i Âl-i Osman* ve *Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l-Câmi*'deki ilgili minyatürlerin hepsinde sarığının üzerinde yer alan sorguç ile resmedilmiştir. Bu minyatürlerde Kanunî portresinin yer yer kaynaklarda verilen fizyolojik özellikleri yansıtmadığı dikkati çeker.

İlgili minyatürlerin hepsinde dörtte üç profilden ikonik bir çehreye sahip olan padişah *Süleymannâme*, vr. 81a, 189b, 260a, 297a, 309a ve *Hünernâme* II, vr. 266a'da genç yaşlarını yansıtacak şekilde sadece bıyığı ile resmedilmiştir. Padişah *Süleymannâme*, vr. 360a, 441a, 471b, 477b, 519a, 557a, 570a; *Tarih-i Sultan Süleyman*, vr. 93b; *Hünernâme II*, vr. 152b, 227b, 232b, 244b; *Şemâilnâme-i Âl-i Osman*, vr. 79a, 80 ve *Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l-Câmi*', vr. 382a'da ise sakal ve bıyıkla birlikte resmedilmiştir. Padişah, *Süleymânnme*, vr. 477b; *Hünernâme II*, vr. 152b, 227b, 232b'de yer alan sahnelerde sakal ve bıyığı hafif beyazlamış, *Hünernâme II*, vr. 244b'de ise sakal ve bıyığı tamamen beyazlamış olarak ileri yaşlarındaki hali ile resmedilmiştir.

Bu minyatürlerde var olan olayların kimi zaman olduğu şekliyle değil olması gereken en ideal şekille resmedilmiş olduğu fark edilir. Bu sebeple minyatürlerde nakkaşın yer yer belgeleyici resmediliş tarzını ihmal ettiği görülür.

Sünnet Şöleni Sahneleri

İçerisinde Kanunî'nin yer aldığı sünnet şöleni konulu minyatürler hepsi çift sayfa halinde olmak üzere 4 tanedir. Bu minyatürlerin hepsi *Hünernâme II* 'de yer olup vr. 103b-104a, 116b-117a, 119b-120a, 125b-126a'da yer alır. Tez kapsamında bu 4 minyatürden vr. 119b-120a'nın analizi yapılmıştır.

119b-120a'da padişahın sahnenin sol üst köşesinde, tüm sahneye hâkim olacak şekilde, tebaasının hemen üzerinde resmedilmiş olması sultana hiyerarşik açıdan üstün bir pozisyon yaratır. 116b-117a,, 125b-126a'da yer alan sahnelerde de padişahın sahne içerisinde sol üst köşeye konumlandırıldığı görülür. 103b-104a'daki sahnede vr. 103b'de yer alan padişahın merkezde konumlandırılmış olması da sultanı merkeze alan bir hareket olması itibarıyla sahne içerisinde sultanın konumu üzerinden onun lehine oluşturulmaya çalışılan görsel dilin varlığına işaret eden bir hareket gibi görünmektedir.

119b-120a'da sahnenin sol üst köşesinde yer alan sultanın sivri külahlı bir şahnişin içerisinde resmedilmiş olması da hükümdarların göğe denk düşen bir kubbe ya da kemer altında resmedildiği kalıba benzemesi ile sahne içerisinde padişahın sahip olduğu hiyerarşik üstünlüğün altını çizer. Eserin mevcut sahneyi konu edinen 119a'daki metninde padişahın içerisinde yer aldığı bu şahnişinin "kâh-ı felek" olarak nitelendirilmiş olması bu mekânın göksel bir anlam katmanı barındırıyor olduğunun eserin metninde de bir karşılık bulduğunu gözler önüne serer. 116b-117a'da da padişahın sahnenin aynı yerinde aynı şahnişin içerisinde resmedilmiş olduğu fark edilir. Eserin 125b-126a'da yer alan sahnesinde sol üst köşeye konumlandırılmış olan padişahın yer ve gök birlikteliğini barındıran bir otağ içerisinde resmedilmiş olması da şahnişin içerisinde oturan padişah kalıbı ile yöndeş bir anlam katmanı içerir.

Analizi yapılan vr. 119b-120a'da resmedilen çanak yağması, Türklerde hükümdarların sahip olması gereken vasıflardan biri olan halkının karnını doyurma görevinin mevcut törendeki sembolik karşılığıdır. Bu bağlamda sultanın hemen çanak yağmasının üst kısmında yer alacak şekilde sahne içerisindeki yüksek konumu onun veren el olarak halkı üzerindeki egemen gücünün altını çizer. Çanak yağmasının daire şeklinde tertip edilmiş olması daire formunun sahip olduğu sembolizm göz önünde

bulundurulduğunda gök sofrası ve hükümdar sofrasına atıf yapan bir kurgu gibi görünmektedir.

Sünnet şöleninin resmedildiği bu 4 minyatürün 3'ünde padişah oturur vaziyette, 103b-104a'da ise atı üzerinde resmedilmiştir. Tüm sahnelerde beyaz bir sarıkla tasvir edilen padişah 103b-104a ve 125b-126a'daki sahnelerde üzerinde üç adet sorgucun bulunduğu bir sarıkla görülür. Diğer sahnelerde padişahın sarığında bir adet sorguç yer alır. Padişah tüm sahnelerde belinde kemer, üzerinde kaftanla resmedilmiştir.

Dört minyatürde de dörtte üç profilden ikonik bir portre ile resmedilmiş olan Kanunî, 119b-120a'da sakalsız ve bıyıksız, onun dışındaki sahnelerde ise kahverengi bıyığıyla genç yaşlarında resmedilmiştir.

Meclis Sahneleri

Kanuni'nin yer aldığı meclis sahneleri 3 adet olup bu minyatürlerin tamamı *Süleymannâme* içerisinde yer alır. Eserin 71a, 321b ve 412a varaklarında yer alan bu sahnelerden tez kapsamında vr. 321b'nin analizi yapılmıştır.

321b'de sahnenin merkezinde yer alan padişahın vr. 71a ve vr. 412a'da sahnenin sağ üst kısmında konumlandırılmış olması her üç minyatürde de padişahın sahne içerisindeki konumu üzerinden oluşturulmaya çalışılan yüceltici bir dilin varlığını düşündürtür.

321b'de padişahın her biri merkez ve iktidar vurgusu içeren ve aynı zamanda yer ve gök unsurlarından birine tekabül eden öğelerle, aynı dikey aks üzerinde bulunuyor olduğu dikkati çeker

Vr. 321b'de sahnenin tam ortasından geçen bu dikey aks mavi renkli kubbe, servi ağacı motifi, sivri kemerli bir niş, şemse formlu yüksek arkalıklı altıgen altın taht, padişah, halı ve sekizgen formlu fıskiyeli bir havuzdan müteşekkildir. Yerin ve yeraltı sularının desteğini alarak tahtta oturan padişahın yerin ve göğün hükümdarı, gök direği, Kutup Yıldızı ve bir merkez oluşuna işaret eden bu kurgu. 71a ve 412a'da da müşahede edilir.

Bu dikey kurguda sultanın bir mavi kubbenin altında yer alan altın tahtında resmedilmiş olması padişahların kubbe veya kemer altında resmedildikleri kalıbın devamı niteliğindedir. Bu kurgunun sultanın yer ve gök arasındaki konumuna işaret eden bir anlam katmanı içeriyor olduğu düşünülmekte olup kubbenin gök rengi olan mavi ile resmedilmiş olması da aynı anlamı destekler. Eserin aynı konuyu ele alan 71a ve 412a'da bulunan minyatürlerinde de sultanın tıpkı bu minyatürdeki gibi mavi renkli bir kubbe altında yer alan tahtında resmedilmiş olduğu görülür.

321b'de padişahın gök rengi olan mavi renkle çerçevelenmiş olması iktidarı yüceltici bir dilin sahne içerisindeki varlığı açısından oldukça manidardır (bkz. Ç. 113). Vr. 71a ve 412a'da yer alan sahnelerde de sultanın kısmen mavi renkle çevrelenmiş olduğu görülür. *Süleymannâme*'de Kanunî'nin resmedilmiş olduğu kimi minyatürlerde de tıpkı 321b'de olduğu gibi padişahın yer yer mavi renkle çerçevelenmiş olduğu fark edilir (bkz. R. 29, R. 33, R. 36, R. 68; Ç. 56, Ç. 64, Ç. 79, Ç. 113).

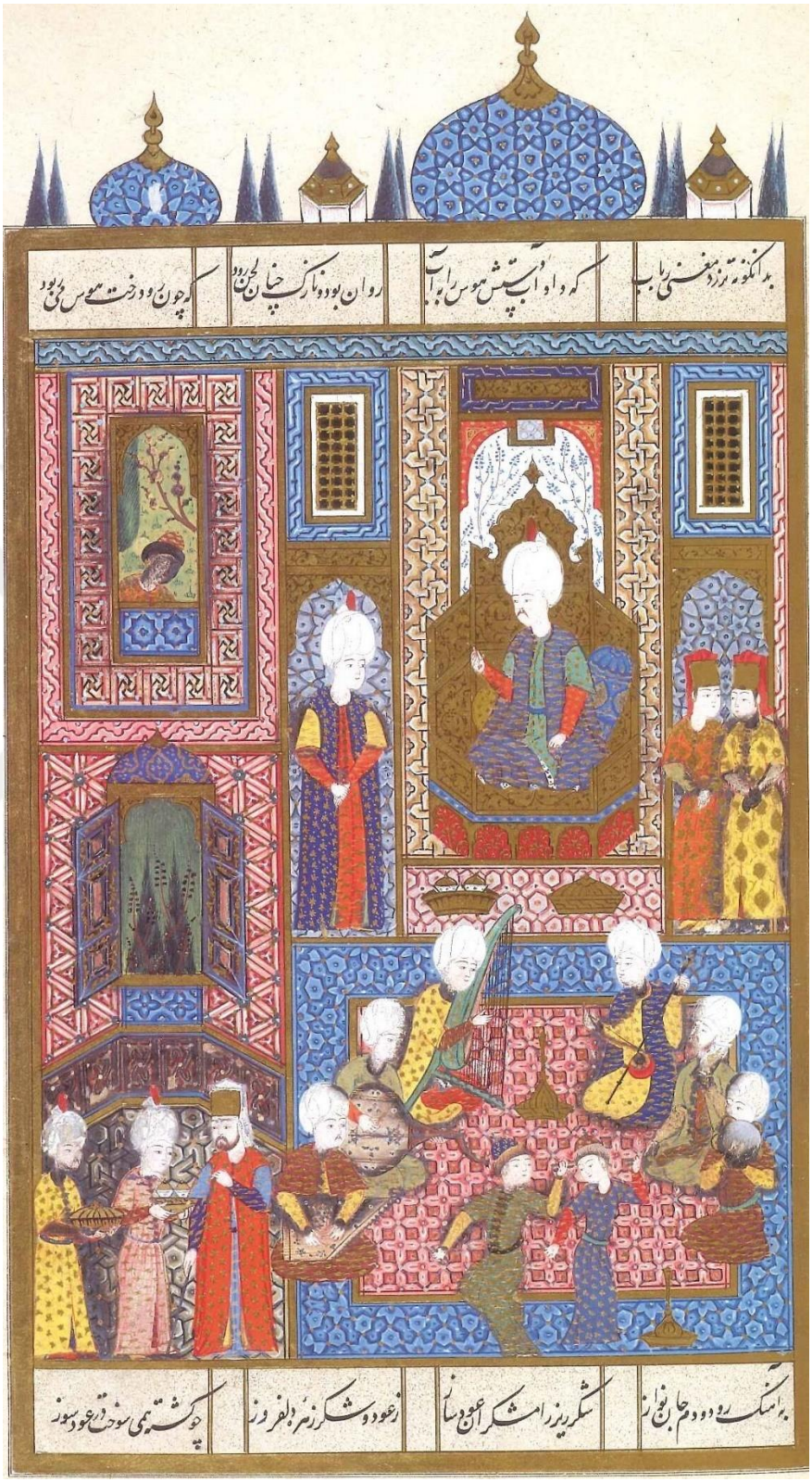
321b'de sultanın üzerinde yer aldığı tahtın altından ve altıgen formlu olması merkez vurgusu yaparken bu tahtın padişahın başını çevreleyecek şekilde konumlanmış şemse ya da taç formundaki altından yüksek arkalığı da güneşe ve hükümdarlığa yaptığı vurguyla sultanın gücüne atıf yapan bir unsur gibi görünmektedir. 71a'da yer alan meclis sahnesinde de tıpkı bu minyatürdeki gibi padişahın altın tahtı, altıgen formlu olup şemse ya da taç formlu yüksek bir arkalığa sahiptir.

Sahne içerisinde padişahın başının etrafında yer alacak şekilde yer alan şemse formlu bu taht arkalığına *Süleymannâme*'de Kanunî'nin resmedildiği diğer minyatürlerde de rast gelinmektedir. Eserin bu minyatürleri anlatan metin kısımlarında padişahın tahtının kimi zaman Hz. Süleyman'ın tahtına benzetilmiş olması, bu taht arkalığının Kanunî'nin Hz. Süleyman imgesine atıf içeren bir ikonografik dille anlatılma gayretinin görsel bir ifade ediliş biçimi olabileceğini düşündürtür. Bu minvalde sultanın başının çevresine denk gelen şemse formundaki altın taht arkalığının oluşturduğu ikonografinin peygamberlerin ve kutsal kişilerin başlarının etrafında bir hâle ile resmedildikleri görsel kalıbı çağrıştırdığı fark edilir. Bu durum bahsi edilen taht arkalığının haleye denk düşüyor olabileceğini akla getirir. Eserin vr.

321b'deki minyatürü konu edinen 322a'daki metninde padişahın "Cemşid'in kadehine sahip olan şah" olarak nitelendirilmesi bu minyatürde Kanunî'nin Hz. Süleyman'a atıf içeren bir imgeyle resmedilmiş olabileceğine dair yapılan yorumu destekler. Zira İslâm dünyasında İran İmparatorluğu'nun efsanevî kurucusu Cemşid ile Hz. Süleyman'ı birleştirme eğilimi görülmekte olup bu bağlamda Cemşid'e ait olduğu düşünülen kâse de Hz. Süleyman'ın kâsesi ile bağlantılandırılmıştır.

321b'de padişahın hemen tahtının altında, onunla aynı hat üzerinde yer alan sekizgen formlu havuz, sahip olduğu bu formla mevcut sahne içerisinde yer ve gök unsurları üzerinden yol alan dikey kurgunun bir parçası gibi görünmektedir. Göğün ve yer altının desteğiyle tahtında oturan padişahın simgesel bir dille anlatıldığı bu kurguda sultanın tahtının hemen altında yer alan havuz (su) unsurunun Türk kozmolojisindeki yer altı sularına denk gelebileceği fikri akla yatkın gelmektedir. *Süleymannâme*'nin, vr. 412a'da yer alan meclis sahnesinde ve eserin içerisinde Kanunî'nin resmedildiği diğer minyatürlerinde de padişahın kimi zaman hemen altında yer alan altıgen, sekizgen yahut daire formlu bir havuz ile birlikte resmedilmiş olduğu görülür.

312b'de padişahın hemen altında yer alan sâzende ve hânendeden oluşan mutrip heyetinin dairesel bir formda resmedildiği fark edilir. Meclis sahnelerinde sıklıkla rastlanılan bu şemanın eserin 71a ve 412a'da yer alan meclis sahnelerinde de kullanılmış olduğu görülür (bkz. R. 70).



Resim 70: Kanunî'nin Edirne sarayında gerçekleştirilen meclisi, Süleymannâme, 1558, TSMK, H. 1517, vr. 71a

(TSMK Fotoğraf Arşivi).

Benzer bir kurgunun kullanılmış olduğu bu meclis sahnelerinin hepsinde padişahın hemen solunda (kompozisyona göre sağda) elleri önlerinde bağlı şekilde ayakta duran iki has odalı yer alırken, sağında (kompozisyona göre solda) ise vr. 412b'de bir, vr. 71b ve vr. 321b'de iki iç oğlan yer alır.

321b'de çiçekler ve bahar dallarıyla sahnede oluşturulmaya çalışılan bahar havası, sultanın altın tahtı, elinde tuttuğu gonca gül, hemen altında yer alan havuz, mutrip heyeti (sâzende ve hânendeler), içerisinde meyvelerin yer aldığı altın kâse ve altın içecek şişesi ile birlikte kompozisyonda adeta cennete atıf yapan bir görsel anlatı içerir. Nitekim eserin mevcut sahneyi konu edinen 322a'daki metninde bu meclisin cennet ile bağlantılandırıldığı görülmüştür. Bu bağlamda aynı metinde havuz kevser suyu ile ilintilendirilmiş, bağlar cennete benzetilmiş, sık sık bu meclisteki meyve ve içeceklerden bahsedilmiştir.

71a ve 412a'da yer alan meclis sahnelerinde bahar dalları ve servi ağaçlarının varlığı, sultanın altın tahtı, mutrip heyeti (sâzende ve hânendeler), altından yapılmış kaplar ve içecek şişeleri, 412a'da ilave olarak sultanın hemen altında yer alan fıskiyeli havuz 321b'de ki cennet atfının diğer meclis sahnelerinde de devam ettirilmiş olduğunu gözler önüne serer.

Her üç meclis sahnesinde de mavi bir kubbenin altında, tahtında bağdaş kurar vaziyette resmedilmiş olan padişah başında beyaz sarığı, belinde kemeri ve üzerinde kaftanıyla tasvir edilmiştir. Tüm bu sahnelerde dörtte üç profilden ikonik bir çehre ile resmedilmiş olan padişah. 71a'da kahverengi bıyık, 321b ve 412a'da ise kahverengi sakal ve bıyık ile birlikte resmedilmiştir.

321b'de sol elinde bir gonca gül tutan padişah, 412b'de sağ elinde yer alan beyaz bir mendil ile gösterilmiştir.

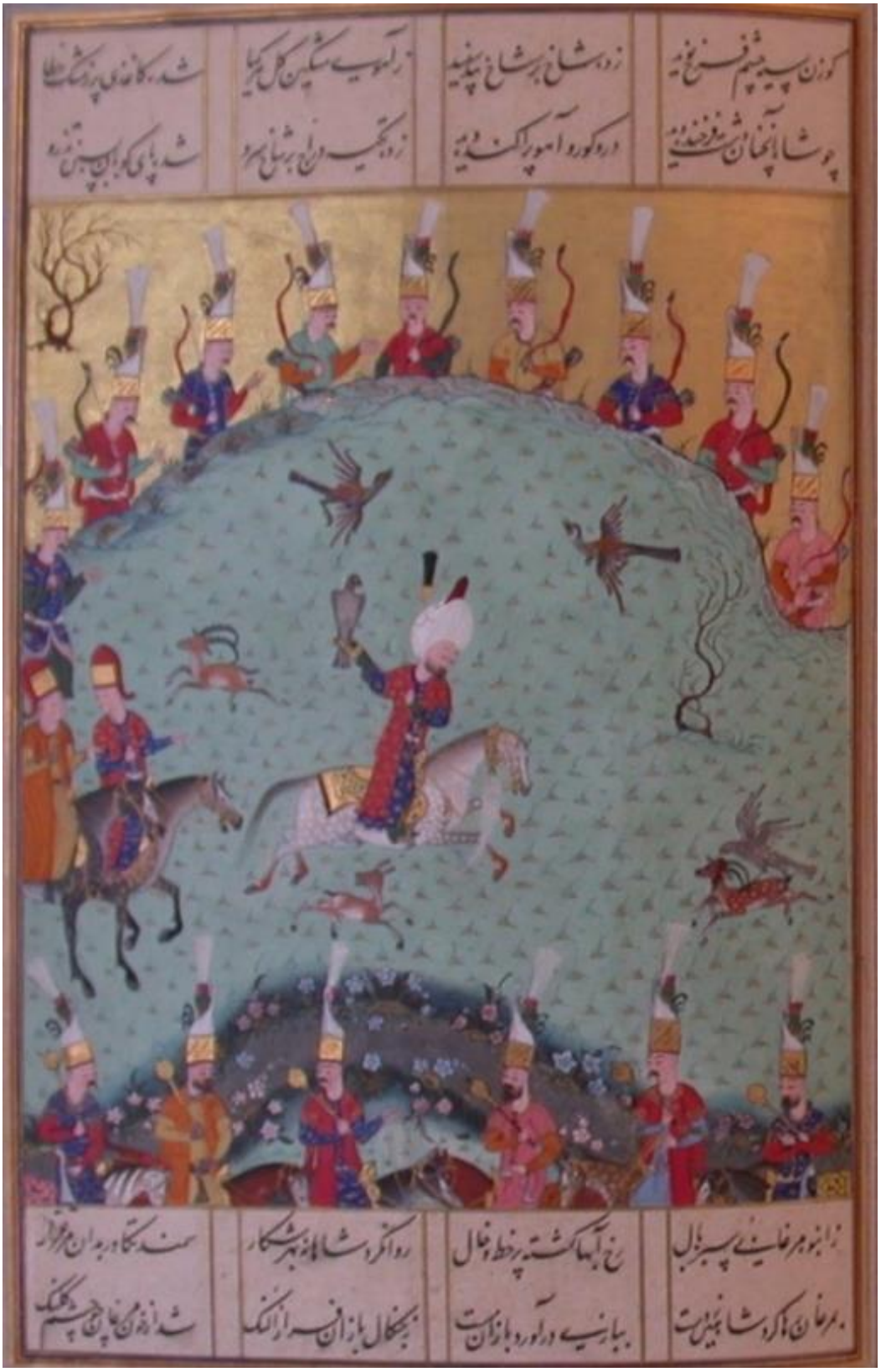
Av Sahneleri

148 minyatür içerisinde Kanunî'nin resmedildiği av sahneleri 5'i çift sayfa halinde olmak üzere 16 tanedir. Bu minyatürler *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 115a, 132a, 177a, 393a, 403a, 462b, 576a; *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 53a, 55b-56a, 60b-61a, 63b-64a, 66b-67a, 77b, 80b, 84b, 87b-88a'da yer alır. Mevcut sahneler arasında tez kapsamında *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 177a ve *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 66b-67a'nın analizi yapılmıştır.

Padişah *Süleymannâme*, vr. 177a ve *Hünernâme II*, vr. 66b'de kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Padişahın sahne içerisinde bu merkezî konumu kendisinin ayrıcalıklı konumunun altını çizme gayreti gibi görünmektedir. Nitekim *Süleymannâme* içerisinde yer alan 7 av sahnesinin 6'sında, *Hünernâme*'de yer alan 9 av sahnesinin ise 5'inde padişahın hemen hemen sahnenin merkezine yerleştirilmiş olduğu görülür. Bahsi geçen eserlerde padişahın orta merkezde yer almadığı *Süleymannâme*, vr. 576a'da padişah sahnenin sol üst köşesinde, *Hünernâme II,* vr. 80b'de sahnenin sol üst köşesinde, 84b'de ise sahnenin orta aksında kompozisyonun üstünde tüm sahneye hâkim olacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu durum mevcut sahnelerde de padişahın sahne içerisinde bulunduğu yer üzerinden kendisinin ayrıcalıklı konumunun altını çizmeye yönelik hareketin bir devamı gibi görünmektedir.

Süleymannâme, vr. 177a'da padişahın bir tepe ve ağacın hemen altında, onlarla aynı dikey aks üzerinde yer aldığı şema gök direği, Kutup yıldızı ve merkez kavramlarına atıf yapan bir kurgu gibi görünmektedir (bkz. Ç. 118). Benzer kurgunun analizi yapılan *Hünernâme II,* vr. 66b'de de var olduğu görülür (bkz. Ç. 125, Ç. 126).

Süleymannâme, vr. 177a'daki dikey kurguda sultanın atının beyaz benekli, mavi renkte bir gök at olması bu kurguyla anlamca bir birliktelik oluşturur. Padişahın tepe (dağ), ağaç, su gibi yer ve gök unsurlarıyla aynı dikey aks üzerinde yer aldığı dikey kurgu *Süleymannâme* içerisinde yer alan av sahnelerinin 5'inde görülür. Aynı kurgu kısmen *Hünernâme II*'de yer alan av sahnelerinin 5'inde kullanılmıştır (bkz. R. 71, R. 72).



Resim 71: Kanunî'nin avı, *Süleymannâme*, 1558, TSMK, H. 1517, vr. 132a

(TSMK Fotoğraf Arşivi)

Resim 72: Padişahın ok ile azgın bir suaygırını yere sermesi, *Hünernâme II*, 1587-88, TSMK, H. 1524, vr. 53a

(TSMK Fotoğraf Arşivi).

Süleymannâme, vr. 177a'da padişahın ava katılan kişiler tarafından daire içerisine alınışı belgeleyici bir yön içerir (bkz. Ç. 116). Zira kaynaklarda bu sürek avlarında katılımcıların avın ve padişahın etrafında bir daire oluşturacak şekilde dizildikleri bilgisi verilir. Aynı kalıbın analizi yapılan *Hünernâme II*, vr. 66b'de de var olduğu görülür (bkz. Ç. 123). Av sahnelerinde görülen dairesel hareketin *Süleymannâme* içerisinde yer alan av sahnelerinin hepsinde, *Hünernâme II*'de yer alan av sahnelerinin ise 4'ünde kısmen var olduğu fark edilir (bkz. R. 71, R. 72).

Figürlerin padişahın etrafında daire oluşturmaları, padişahın ağaç ve dağ unsuru ile birlikte sahnenin orta aksı üzerinde bulunuyor olmasıyla da bir anlam birlikteliği oluşturur. Bu iki hareketin birlikteliği ile oluşan kurgunun sultanın merkez oluşuna işaret eden bir anlam katmanı barındırıyor olabileceği düşünülmektedir (bkz. Ç. 117).

Süleymannâme, vr. 177a'da, padişahın dörtnala koşan atı üzerinde geriye doğru ok atarken resmedildiği kalıp tıpkı dairesel dizilimde olduğu gibi belgeleyici bir yön içerir. Zira Türklere ve Moğollara özgü bir durum olan geriye doğru ok atma, savaş ve sürek avları esnasında kullanılan bir saldırı yöntemi olmuştur. Türk ve Moğol ikonografisine ait bu şema, Türk sanat tarihi boyunca savaş, av ve mücadele sahnelerinde sıklıkla kullanılan bir kalıptır. Kanunî, *Süleymannâme,* vr. 462b'de yer alan sahnede de atı üzerinde geriye doğru ok atarken resmedilmiştir.

Tez kapsamında analizi yapılan *Süleymannâme*, vr. 177a ve *Hünernâme II,* vr. 66b'nin her ikisinde de sultanın değerli koşum takımlarına sahip bir at üzerinde resmedilmiş olduğu görülür. Bu bağlamda *Süleymannâme*'de yer alan av sahnelerinin tamamında, *Hünernâme II*'de yer alan av sahnelerinin ise 5'inde padişahın değerli koşum takımlarına sahip bir at üzerinde resmedilmiş olduğu fark edilir. Bahsi edilen av sahnelerinde padişahın üzerinde yer aldığı atın gök, kır, beyaz, yağız, doru veya kula donda olmaları dikkat çeker.

Türklerde beyaz benekli atlar uğurlu olarak görülmüşlerdir. Bu minvalde *Süleymannâme*'deki 3 minyatürde ve *Hünernâme II*'deki 1 minyatürde padişahın atının üzerinde beneklerin olduğu görülür. Bu atların bazılarının burun ve ayaklarında da nişâneler bulunur. Bu bağlamda alnında ve bacaklarında beyaz lekeleri olan atların

da tıpkı benekli atlar gibi uğurlu oldukları düşünülmüştür. Nitekim üç ayağında beyaz lekesi olan atlar "uğurlu seki" olarak adlandırılmışlardır. Bu minvalde *Süleymânnâme*'de av sahnelerinin resmedildiği minyatürlerden 2'sinde, *Hünernâme II*'de ki av sahnelerinin 3'ünde padişahın bindiği atın alnında beyaz bir nişânenin olduğu fark edilir. Ayrıca *Süleymânnâme*, vr. 462b'de padişahın iki arka bacağında beyaz leke görülürken *Hünernâme II*'deki ilgili 5 minyatürün 4'ünde padişahın atının iki ön ve bir arka bacağında beyaz lekenin olduğu görülür.

Analizi yapılan *Hünernâme* II, vr. 66b'de padişahın atı yiğitlik ve alplık sembolü olarak görülen düğümlü bir kuyruk ile resmedilmiştir. Bu eser içerisinde yer alan av sahnelerinde padişahın atı *Hünernâme* II, vr. 53a'da yer alan minyatür dışında kuyruğu düğümlü olarak resmedilmiştir. *Süleymannâme*'de yer alan av sahnelerinin 5'inde, *Hünernâme II*'de yer alanların ise 1'inde padişahın atı boynunda yer alan bir kutasla resmedilmiştir.

Tüm av sahnelerinde dörtte üç profilden, ikonik bir çehreyle resmedilen padişah, tüm bu sahnelerde beyaz bir sarıkla gösterilmiştir. *Süleymannâme*'de yer alan minyatürlerin 5'inde, *Hünernâme II*'de yer alan ilgili minyatürlerin ise tamamında padişahın bu sarığının üzerinde bir adet sorguç bulunur.

Süleymannâme'nin 2 sahnesinde sadece bıyıklı, 5 sahnesinde kahverengi sakalla resmedilen Kanunî, *Hünernâme II*'de yer alan av sahnelerinin tümünde sadece kahverengi bıyıkla resmedilmiştir.

Padişah *Süleymannâme*, vr. 177a, 403a, 462b; *Hünernâme II*, vr. 53a, 56a, 60b, 63b, 87b'de elinde ok ve yay tutarken, *Süleymannâme*, vr. 115a; *Hünernâme* II, vr. 66b, 77b, 84b'de elinde tuttuğu kılıçla avlanır. Padişah ayrıca *Süleymannâme* (vr. 576a, 132a, 393a'da sağ elinde tutmuş olduğu bir yırtıcı kuşla birlikte resmedilmiştir.

Savaş ve Kuşatma Sahneleri

İçerisinde Kanunî'nin yer aldığı savaş ve kuşatma sahnelerinin konu edinen minyatürler 4'ü çift sayfa halinde olmak üzere 16 tanedir ve *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 108b-109a, 143a, 149a, 154b, 219b-220a, 459a; *Tabakātü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik* (VÖNB, H. O. 41), vr. 103a-104b; *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 256b'de yer alır. Bu minyatürler arasında Mohaç Muharebesi'nin resmedildiği sahneler *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 108b-109a; *Tabakātü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik* (VÖNB, H. O. 41), vr. 103b-104a ve *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 256b'de bulunur. Tez kapsamında savaş ve kuşatma sahneleri arasından Mohaç Muharebesi'nin analiz edildiği çalışmada bu bağlamda *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), vr. 108b-109a ve *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524), vr. 256b'deki minyatürler ele alınmıştır.

Süleymannâme, vr. 108b ve *Tabakātü'l-Memâlik ve Derecâtü'l*-Mesâlik, vr. 103b-104a ve *Hünernâme II*, vr. 256b'de yer alan her üç minyatürde de aynı anının resmedilmiş olduğu görülür. Padişahın hemen önüne konumlandırılmış olan toplar, kendisinin solak figürleri ile yan yana resmedilişi, sahnede yer alan mehter takımı, sancaklar, kompozisyonun en altında ölü halde yerde yatan zırhlı Macar askerleri, her üç minyatürde de ilk etapta göze çarpan benzerliklerdir. Bunun yanında özellikle *Süleymannâme,* vr. 108b-109a ile *Tabakātü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik,* vr. 103a-104b'de yer alan iki minyatürün oldukça benzer bir kurguyla resmedilmiş oldukları fark edilir (bkz. R.73). Her ikisi de çift sayfa halinde tertip edilmiş olan bu minyatürlerde sağ sayfada sancaklar, mehter takımı, solaklar, yeniçeriler ve padişahın da içerisinde yer aldığı Osmanlı ordusu, sol sayfada ise ağır zırhlara sahip Macar ordusu sancaklarıyla birlikte resmedilmiştir. Padişah, her iki minyatürde de bulunduğu sayfada sahnenin merkezinde yer alır. Bu iki minyatürde sahnenin en altında boylu boyunca yerde yatan ölmüş zırhlı Macar askerleri görülür. İki tarafın mücadeleye giriştiği an, her iki minyatürde de kompozisyonun hemen hemen aynı yerinde resmedilmiştir.

Resim 73: Mohaç Meydan Muharebesi, *Tabakātü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik*, 1575, VÖNB, H. O. 41, vr. 103a-104b (https://historum.com/threads/the-arts-of-turkey.32326/page-2).

Kanunî, *Süleymannâme,* vr. 108b'de ve *Tabakātü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik,* vr. 103b'de sahnenin merkezinde yer alırken *Hünernâme II,* vr. 256b'de ise sahnenin sağ üst köşesine doğru konumlandırılmıştır. Her üç sahnede de padişahın bu yeri onu kompozisyon içerisinde ayrıcalıklı bir konuma oturtur.

Süleymannâme, vr. 108b'de savaşın vuku bulduğu alan tepelerden müteşekkil olup bu tepelerin arasında kıvrılarak akan bir su unsurunun yer aldığı görülür. Bu durum tarihi kaynaklarda mevcut muharebenin gerçekleştiği alan ile ilgili verilen bilgilerle uyuşur. Minyatürde mekân, üzerinde doğa unsurlarının yoğun şekilde müşahede edilebileceği bir şekilde resmedilmiştir. Kıvrımlı akan bir ırmak vasıtasıyla birbirinden ayrılmış tepelikli alandan müteşekkil olan bu açık alanda, yeşil yapraklı ağaçlar, çiçekli bahar dalları, zeminde yer alan çiçek öbekleriyle sahnede bir bahar havası oluşturulmuştur.

Koyu yeşil zemine sahip *Tabakātü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik,* vr. 103b'de yer alan sahnede ise savaşın vuku bulduğu mekâna dair herhangi bir izlenimde bulunmak mümkün değildir.

Hünernâme II, vr. 256b'de ise mekân üst üste istiflenmiş tepelerden müteşekkil olup sahnenin en üstünde yer alan tepelerin arkasından yeşil yapraklı ağaçların yükselmekte olduğu görülür.

Süleymannâme, vr. 108b'de de sultanın bineği değerli koşum takımına sahip, boynunda beyaz kutası olan yağız bir attır. Siyah ve dik yelesi olan bu atın ön iki ve sol arka bacağının alt tarafında beyaz lekeler bulunur.

Padişahın atı, *Tabakātü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik,* vr. 104a ve *Hünernâme II,* vr. 256b'de yer alan sahnelerde beyaz renkte olup, değerli koşum takımlarına sahiptir. Padişahın beyaz bir atla resmedilmesi Kanunî'nin bu sefer esnasında beyaz bir ata bindiğine dair kaynaklarda verilmiş olan bilgiyle de örtüşür.

Her üç minyatürde de dörtte üç profilden resmedilmiş olan Kanuni *Süleymannâme* ve *Hünernâme II*'nin ilgili minyatürlerinde sadece bıyıkla resmedilmişken *Tabakātü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik*, vr. 108'de kahverengi sakalla ve bıyıkla resmedilmiştir.

Her üç minyatürde de padişahın başında beyaz bir sarık yer alır. *Tabakātü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik,* vr. 104a'da padişahın sarığında herhangi bir sorguç bulunmazken, *Süleymannâme*, vr. 108b'de bu sarığın üzerinde bir adet tüy sorguç, *Hünernâme* II, vr. 256b'de ise dört adet sorguç yer alır.

Her üç minyatürde de hemen hemen aynı duruş, aynı el ve kol jestleriyle resmedilmiş olan padişah, altın rengin ağırlıkta olduğu bir kıyafetle tasvir edilmiştir. *Tabakātü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik* ve *Hünernâme II*'nin ilgili minyatürlerinde padişahın her iki minyatürde de belinde altın kılıç ve altın sadak, kollarında ise altın kolçak bulunur.

Tekli Portreler

Kanunî'nin tek sayfa halinde resmedildiği minyatürler 33 adettir. Bu minyatürler *Albüm* (PBN, Cabinetdes Estampes, Re'xs. Od.n41), vr. 40a; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK. H. 1563), vr. 61a; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemaili'l-Osmaniyye* (İÜK, T. 6087), vr. 51a; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (İÜK, T. 6088), vr. 53b; *Zübdetü't-Tevârîh* (TİEM, no. 1973, Petevniyal Valide Sultan Kütüphanesi, (nr. 2234), vr. 63b; *Zübdetü't-Tevârîh* (TSMK, H. 1321), vr. 90b; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK, R. 1264), vr. 76b; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (AETrh, 1216), vr. 51a; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (BL, Add. 7880), vr. 53b; *Tâcü't-Tevârîh* (TSMK, R. 1112), vr. 426b; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK, R. 1265), vr. 57a; *Albüm* (TSMK, H. 2169), vr. 10a; *Tercüme-i Şakāik-i Nu'mâniye* (TSMK, H. 1263), vr. 213b; *Albüm* (BM, 1974-6-17-013), vr, 1b; *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (VÖNB, AF. 59); *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye, Nasser Khalili Koleksiyonu, MSS 870; Kebîr Musavver Silsilenâme* (TSMK, A. 3109), vr. 10a; *Silsilenâme-i Osmaniye* (İÜK, TY.9366), s. 18; *İcmâl-i Tevârîh-i Âl-i Osman* (TSMK, EH. 1435), vr. 24a; *Tesâvîr-i Hükümdârân-ı Osmaniye* (İÜK, TY. 9367), vr. 10b; *Silsilenâme-i Âl-i Osman* (İÜK, TY. 9365), vr. 7a; *Kapıdağlı serisi* (TSM 17/80); *19. Yüzyıl Osmanlı Padişah Portreleri Albümü* (Suna İnan Kıraç Koleksiyonu); *Tomar rulo* (TSMK, H. 1896); *Fihrist-i Şâhân ve Zeyilleri* (İSK, Nafız Paşa 1183), vr. 38b; *Tesâvîr-i Selâtîn-Âl-i Osman* (KMM, M 114), vr. 26b: *Hadikatü'l-Mülûk* (BL. Or. 9505), vr. 26b; *Tesâvîr-i Selâtin-i Osmaniyye* (TİEM, Nr. 1976, Pertevniyal Valide Sultan Kütüphanesi, nr: 2230), vr. 6a; TSMK, H. 2027, 37/181; *Tezkire-i Şuarâ* (AETrh 772, Millet Kütüphanesi), s. 55; TSMK, H. 2150, vr. 6a; *Albüm* (TSM 17/203) ve TSM 17/628'de yer alır. Bu portreler arasından tez kapsamında *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şeâaili'l-Osmaniyye* (TSMK. H. 1563), vr. 61a'nın analizi yapılmıştır.

Bu 33 minyatürün 14'ü oldukça benzer bir kalıba sahiptir. Nakkaş Osman'ın *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK. H. 1563), vr. 61a'daki portre kalıbını devam ettiren bu minyatürlerde padişah bir Bursa kemerinin hemen altında, sırtı yastığa dayalı şekilde bir ayağı yukarı kıvrılmış oturur halde resmedilmiştir (bkz. R. 74. R. 75). 14 minyatürün 10'unda padişahın arka kısmına denk gelen fon geometrik

desenlerle tezyin edilmiştir. 14 minyatürün 11'inde padişah klasik bezeme unsurları ile tezyin edilmiş bir örtü üzerinde otururken geri kalan 3 minyatürde geometrik desenlerle tezyin edilmiş bir zemin üzerinde yer alır.

Resim 74: Kanunî Sultan Süleyman, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye*, 1580, İÜK, T. 6088, vr. 53b

(İÜK Fotoğraf Arşivi).

Resim 75: Kanunî Sultan Süleyman, *Silsilenâme-i Osmaniye*, 1757-1777, İÜK, TY.9366, s. 18 (İÜK Fotoğraf Arşivi).

14 minyatürde de bordo tepelikli beyaz bir sarık takan padişah, bu minyatürlerin 4'ünde sarığının üzerinde bir adet tüy sorguç ile resmedilmiştir. Bu minyatürlerde padişah uzun kollu bir iç gömleğin üzerine belinde kemeri ve önden beline kadar düğmeleri olan kısa kollu entari, onun üzerine ise kolsuz bir tören kaftanı giyer. Bahsi edilen 14 minyatürden *Albüm* (TSMK, H. 2169), vr. 10a'da padişah diğer 13 minyatürdekinden farklı olarak uzun kollu entari üzerine kolsuz bir tören kaftanı

giyer. 14 minyatürün 8'inde padişah bir elinde mendil tutarken bu sahnelerin tümünde dörtte üç profil ve ikonik bir çehre ile resmedilmiştir. Bu sahnelerin tümünde sakallı ve bıyıklı bir portre ile rtasvir edilmiş olan padişah *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (İÜK, T. 6088), vr. 53b'de hafif kırlaşmış saç ve sakalla, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye* (TSMK, R. 1265), vr. 57a; *Tesâvîr-i Hükümdârân-ı Osmaniye* (İÜK, TY. 9367), vr. 10b ve *Silsilenâme-i Âl-i Osman* (İÜK, TY. 9365), vr. 7a'da ise beyazlamış sakalı ve bıyığı ile ileri yaşlarındaki hali ile resmedilmiştir (bkz. R. 76).

Resim 76: Kanunî Sultan Süleyman, *Tesâvîr-i Hükümâarân-ı Osmaniye,* 1774-89, İÜK, TY. 9367, vr. 10b (İÜK Fotoğraf Arşivi).

Tâcü't-Tevârîh (TSMK, R. 1112), vr. 426b'de yer alan minyatür padişahın giydiği kıyafetler, oturuş biçimi, el ve kol jestleri bakımından kısmen Nakkaş Osman'ın portre kalıbını devam ettirir. Geometrik desenlerle tezyin edilmiş bir mekân içerisinde resmedilmiş olan padişah dörtte üç profilden ikonik bir çehre, kahverengi saç ve sakal ile tasvir edilmiştir (bkz. R. 77). *Tercüme-i Şakāik-ı Nu'mâniye* (TSMK, H. 1263), vr. 213b'de Ahmet Nakşî'nin padişahı konik çatılı kemerli bir dikey mimarî içerisinde resmetmiş olduğu minyatürde de padişahın kemer altında resmedilmiş olması, giymiş olduğu kıyafetler, sahip olduğu el ve kol jestleri ile oturuş biçimi kısmen Nakkaş Osman'ın kalıbını yansıtır (bkz. R. 78). Dörtte üç profilden ikonik çehreyle kahverengi bıyık ve sakalı ile resmedilmiş olan padişah, Nakkaş Osman'ın kalıbından farklı olarak beyaz sarığının üzerinde bir adet sorguç yer alır.

Resim 77: Kanunî Sultan Süleyman, *Tâcü't-Tevârîh*, 1580-1595, TSMK, R. 1112, vr. 426b

(TSMK Fotoğraf Arşivi).

Resim 78: Kanunî Sultan Süleyman, *Tercüme-i Şakāik-i Nu'mâniye*, 1620, TSMK, H. 1263, vr. 213b (TSMK Fotoğraf Arşivi).

Kanunî'nin resmedilmiş olduğu tek sayfa halindeki tekli portreler arasında *İcmâl-i Tevârîh-i Âl-i Osman* (TSMK, EH. 1435), vr. 24a'da, padişahın önünde egemenlik sembolü olan değerli taşlarla süslü murassa bir kılıçla resmedilmiş olması bu minyatürü diğer tekli portrelerden farklı kılar (bkz. R. 79). Dörtte üç profilden, ikonik bir çehreyle resmedilmiş olan padişah kırlaşmış sakalı ve bıyığı ile orta yaşlarında resmedilmiştir.

Resim 79: Kanunî Sultan Süleyman, *İcmâl-i Tevârîh-i Âl-i Osman*, 1786-87, TSMK, EH. 1435, vr. 24a (TSMK Fotoğraf Arşivi).

Kanunî'nın tek sayfa halinde tertip edilmiş olan 33 portresi arasında, *Kebîr Musavver Silsilenâme* (TSMK, A. 3109), vr. 10a'da Levnî tarafından resmedilmiş olan portresi, kısmen Nakkaş Osman kalıplarını devam ettirmekle birlikte bu kalıba getirilen yenilikleri de içerir (bkz. R. 80). Daha gerçekçi bir resimleme anlayışının

kullanıldığı bu portrede mekâna yerleştirilen perde, Nakkaş Osman'ın kalıbına getirilmiş ilaveler olarak görülmektedir. Sırtını bir yastığa dayar vaziyette bağdaş kurarak resmedilmiş olan padişah, belinde altın kemeri olan uzun kollu bir entari üzerine beyaz kürk astarlı kolsuz bir tören kaftanı giyer. Kemerine sokulu halde duran murassa bir hançerle resmedilen padişah, üç sorgucu olan beyaz bir sarık takar. Dörtte üç profilden resmedilen olan padişah, kırlaşmış bıyık ve sakal ile ileri bir yaşta tasvir edilmiştir.

Resim 80: Kanunî Sultan Süleyman, *Kebîr Musavver Silsilenâme*, 1710-20, TSMK, A. 3109, vr. 10a (TSMK Fotoğraf Arşivi).

Levnî'nin bir perde ile birlikte resmetmiş olduğu Kanunî portresi kısmen *Tesâvîr-i Selâtîn-Âl-i Osman* (KMM, M 114), vr. 26b'de devam ettirilirken, onun Kanunî figürü aynıyla TSMK, H. 2150, vr. 6a'da kullanılmıştır. Bu iki minyatürde de padişah dörtte üç profilden resmedilmiştir. *Tesâvîr-i Selâtîn-Âl-i Osman* (KMM, M 114), vr. 26b'de ışık ve gölgenin kısmen kullanıldığı bir teknikle resmedilmiş olan padişah iki dizi üzerinde oturur şekilde gösterilmiştir. Beyaz saç ve sakal ile tasvir edilmiş olan Kanunî'in bu sahnede sarığının üzerinde bir adet sorguç bulunur.

Bu iki portreye ek olarak Konstantin Kapıdağlı'da, Levni'nin Kanunî figürünü kullanmış ancak padişah figürünü üç boyutlu resimleme tekniğiyle ayakta, yarı boydan ve bir madalyon içerisinde resmetmiştir (bkz. R. 81).

Resim 81: Kanunî Sultan Süleyman, *Kapıdağlı serisi*, 1804-06, TSM 17/80

(TSMK Fotoğraf Arşivi).

33 tekli portre içerisinde Konstantin Kapıdağlı sonrası vücuda getirilen 4 minyatürde Kanunî böyle bir madalyon içerisinde resmedilmiştir (bkz. R. 82). Bu 4 minyatürün 3'ünde padişah yarım boydan gösterilirken Suna İnan Kıraç Koleksiyonu'na ait portrede tam boydan, iki dizi üzerinde oturur şekilde tasvir edilmiştir. Bu 4 minyatürde de padişah dörtte üç profilden, beyaz bıyık ve sakalı ile ileri yaşlarındaki hali ile resmedilmiştir.

Resim 82: Kanunî Sultan Süleyman, *Tomar rulo*, 1829 öncesi, TSMK, H. 1896

(TSMK Fotoğraf Arşivi).

Kanunî'nin bunun dışında madalyon içerisinde resmedilen 2 portresi daha bulunur. Bu portrelerden birinde padişah yarı boydan ayakta diğerinde ise büst olarak görülür. Her ikisinde de dörtte üç profilden resmedilmiş olan padişah sahip olduğu beyaz bıyık ve sakal ile ilerlemiş yaşlarındadır.

Albüm (PBN, Cabinetdes Estampes, Re'xs. Od.n41), vr. 40a'da Kanunî'yi at üzerinde gösteren minyatür bu yönüyle diğer 33 portreden farklı bir yön içerir. Üzerinde iki sorgucun yer aldığı beyaz bir sarık, beyaz kürk astarlı kolsuz bir kaftana sahip olan padişah, minyatürde dörtte üç profilden resmedilmiştir. Beyaz sakalı ve bıyığı, yorgun bir yüz ifadesiyle tasvir edilen padişah, sahip olduğu bu portre özelliği ile ileri yaştaki hâlini yansıtır.

SONUÇ

Kanunî Sultan Süleyman imgesinin iktidar bağlamında ele alınmaya çalışıldığı bu çalışmada sultanın kimi zaman bir cihan hükümdarı, kimi zaman adil bir hükümdar, kimi zaman Hz. Süleyman ve Büyük İskender'e atıflar içeren imgelerle resmedilmiş olduğu görülmüştür. Sultanın sahip olduğu bu görsel imgeler gerek kendi döneminde gerekse kendisinden sonraki dönemde Kanunî ile özdeşleştirilen cihan hükümdarı, İslâm lideri (halife), adil hükümdar, İskender ve eskatolojik hükümdar anlayışını yansıtır bir özellik taşır.

Analizi yapılan minyatürlerde sultanın bu imgelerinin Türk kozmolojisi ve Türk İslâm inancıyla sentezlenmiş görsel bir dil üzerinden vücuda getirilmiş olduğu görülür. Sembolik anlam katmanlarıyla tesis edilen bu görsel dilin eserlerin metninde de bir karşılığı olduğu müşahede edilmiştir.

Bu dil, kimi zaman kompozisyon kurgusuyla kimi zaman sahne içerisine yerleştirilen unsurlarla kimi zaman ise kullanılan renk tercihleriyle inşa edilmiştir. Bahsi edilen katmanlı dilin *Süleymannâme*'de yer alan minyatürlerde çok yoğun bir şekilde müşahede edildiği görülmüştür. Kompozisyon içerisinde yer-gök, gök direği, Kutup Yıldızı ve merkez kavramlarına işaret eden dikey aksın varlığı özellikle *Süleymannâme*'de yer alan minyatürlerde etkin bir şekilde kullanılmıştır.

Kanunî Sultan Süleyman'ın tasvir edilmiş olduğu bu minyatürlerde mevcut sahneler belgeleyici bir anlayışla resmedilmiş olduğu gibi kimi zaman var olan olaylar olduğu şekliyle değil olması gereken en ideal şekliyle resmedilmiştir. Bu hareket, sahne içerisinde iktidardan yana olan dilin inşası için kullanılan bir yöntem olmuştur. Bu sebeple mevcut minyatürlerde nakkaşın yer yer belgeleyici resmetme anlayışını ihmal ettiği görülmüştür.

Bu minyatürler bir görsel dilin ötesinde barındırdığı anlam katmanları ile suret ve siret arasındaki bir salınım halinin tecrübesidir. İbnü'l Heysem'e göre görünür

dünya okunarak algılanır. Bu minvalde mevcut minyatürler sahip olduğu katmanlı yapı ile bakmak yerine okunmak üzere örgütlenmiş bir görsel dil içerirler.

Bu minyatürler barındırdıkları katmanlı sembolizmle İbnü'l Haysem'in imgelerin insanın gözünde değil, hayal gücünde oluştuğu, hayal gücününse içsel duyularla zuhur ettiği anlayışının bir yansıması gibidir. Zira İslâm sanatında imgeler hayal gücüyle göz arasındaki engelin ötesinde hiçbir görme teorisinin ulaşamadığı bir alan olan beyinde oluşur. Çalışmada analizi yapılan minyatürlerdeki görme biçimi, barındırdığı anlam katmanlarıyla tam da bu görme biçiminin ürünü gibi görünmektedir.

Minyatürlerin görmek değil okunmak üzerine analiz edilmeye çalışıldığı bu tez çalışmasında elde edilen verilerin bu alanda yapılacak yeni çalışmalar için bir yol gösterici nitelik taşıması temenni edilmektedir.

KAYNAKÇA

AÇA Mehmet, "Kuşlar Geleneksel Toplumlara Ne Sölüyor/du?", *Kuş Kitabı,* Kitabevi, İstanbul 2017, s. 217-231.

ADANIR Oğuz, *Osmanlı ve Ötekiler,* Doğubatı, İstanbul 2013.

ADIGÜZEL TOPRAK Filiz, *Ârifi'nin Süleymanname'sindeki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları, İzmir 2007.

AKALAY Zeren, "Tarihi Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı 1966-1968*, Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1968, sa. 2, s. 102-115.

AKALAY Zeren, "Tarihi Konularda Türk Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1970, sa. 3, s. 151-166.

AKALAY Zeren, *"*Osmanlı Tarihi ile İlgili Minyatürlü Yazmalar (Şehnameler ve Gazanameler)", *Türk ve İslâm Sanatı Kürsüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi,* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1972.

AKALAY Zeren, "Klasik Türk Minyatür Resimlerinin Öncüleri", *Sanat Dünyamız,* İstanbul, Mayıs 1976, yıl 3, sa. 7, s. 14-23.

AKBIYIK Yaşar, "Türk Devlet Geleneğinde Rüya Motifi", *V. Milletlerarası Türk Kültürü Kongresi Genel Konular Seksiyon Bildirileri*, Ank. 1997, s. 1-9.

AKDENİZ Fikri, *Doğada, Sanatta, Mimaride Altın Oran*, Nobel Kitabevi, İst. 2007.

AKIN Günkut, "Türk Oturma Kültürü Bağlamında Topkapı Sarayı'nda Hükümdar Sergilenmesi", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 3,* İstanbul 1988, s. 7-22.

AKIN, Gunkut, "The Muezzin Mahfili and Pool of the Selimiye Mosque in Edirne", *Muqarnas,* 1995, volume 12, s. 63-83.

AKIN Günkut, "Türk Mimarlığına Yükseltilmiş Mekân" *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler (23-27 Eylül 1991)*, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, c. I, s. 47-54.

AKIN Günkut, "Edirne Selimiye Camii'ndeki Müezzin Mahfili Üzerine Düşünceler", *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri (Ankara,24-27 Ekim 1988),* Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1996, s. 27-37.

AKSU Hüsamettin, "İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde Bulunan Minyatürlü, Resimli, Şekilli, Cedvelli, Plân ve Haritalı (Türkçe-Arapça-Farsça) Yazmalar", *Sanat Tarihi Yıllığı XIII*, İstanbul 1988, s. 19-62.

ALDERSON A. D., *Osmanlı Hanedan Yapısı,* çev. Şefaettin Severcan, Alfa, İst. 2018.

ALİZADE Rövşen, *Türk Halk Kültürü ve Tarihi,* Karma Kitaplar, İstanbul 2014.

ALPSOY Hüseyin, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye Padişahlar ve Fizyonomileri Seyyid Lokman Çelebi,* Yazıgen Yayıncılık, İstanbul 2016.

ANAFARTA Nigâr, *Topkapı Sarayı Padişah Portreleri*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul 1966.

AND Metin, "Eski Osmanlı Şenlikleri Üzerine Üç İtalyan Kaynağı", *Forum XIV,* Aralık 1961, No: 184, s. 14-16.

AND Metin, "Elçilikler ve Elçiler", *Hayat Tarih Mecmuası*, İstanbul, 1 Nisan 1970, yıl 6, c. I, sa. 3, s. 20-24.

AND Metin, "16. Yüzyılda Serpuşlar, Sorguçlar ve Yeniçeri Nişanları", *Kültür ve Sanat*, İstanbul, Mart 1992, yıl 4, sa. 13, s. 5-9.

AND Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*, Yapı Kredi Yayınları, İst. 2014.

AND Metin, *16. Yüzyılda İstanbul Kent-Saray-Günlük Yaşam*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.

ARISAN Kâzım, ARISAN GÜNAY Duygu, *Osmanlı Âdalet, Merasim ve Tabirleri Toplum Hayatı Abdülaziz Bey*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1995.

ARSLAN Ali, *Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı*, Kitabevi, İstanbul 2014.

ARTEMEL Süheyla, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye,* The Historical Research Foundation İstanbul Research Center, İstanbul 1987.

ASAN Ünal, *Anıt Ağaç Kavramının Fiziksel, Görsel ve Sosyokültürel Dayanakları,* Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2016.

ATASOY Nurhan, "1558 tarihli Süleymannâme ve Macar Nakkaş Pervane", *Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1970, s. 167-196.

ATASOY Nurhan, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", *Türkiyemiz,,* İstanbul, Şubat 1972, yıl 2, sa. 6, s. 2-14.

ATASOY Nurhan, ÇAĞMAN Filiz, *Turkish Miniature Painting,* R. C. D. Cultural Institute, İstanbul 1974.

ATASOY Nurhan, RABY Julian, *İznik Seramikleri* Alexandria Press, London 1989.

ATASOY Nurhan, *1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı*, Koçbank, İstanbul 1997.

ATASOY Nurhan, *Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları,* Aygaz, İstanbul 2002.

ATASOY Nurhan, *Hasbahçe,* Kitapyayınevi, İstanbul 2011.

ATASOY Nurhan, *İbrahim Paşa Sarayı,* Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2017.

ATEŞ Mehmet, *Mitolojiler ve Semboller*, Milenyum Yayınları, İstanbul 2014.

ATIL Esin, "Minyatürlerle Osmanlı Tarihi", *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, Mart 1970, sa. 30, s. 63-68.

ATIL Esin, "Minyatürlerle Osmanlı Tarihi", *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, Mayıs 1970, sa. 32, s. 69-73.

ATIL Esin, *Süleymanname The Illustrated History of Süleyman The Magnificent,* National Gallery of Art, New York 1986.

ATIL Esin, "Arifî'nin Süleymannâmesi'nde Kanunî'nin Seferleri", *P Dünya Sanatı Dergisi*, İstanbul 2003, sa. 30, s. 65-79.

AYAR Mehmet Taha, *Nizamü'l-Mülk Siyasetname*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017.

AYBET ÜÇEL Gülgün, "Osmanlı Devletçiliği ve Divan'ın Çalışması (1570-1699)", *Yeni Türkiye Osmanlı Özel Sayısı*, İstanbul, Temmuz 2000, yıl 6, sa. 34, s. 35-41.

AYĞAN, Abdurrahim, "Osmanlılarda Silsile Geleneği ve Resimli Hanedan Silsilenameleri", *Doktora Tezi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslâm Sanatları Program, İstanbul 2017.

AYKUT Muhittin, "Türk Mimarlığında Su Kompozisyonları Kullanımı", *8. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler* (23-27 Eylül 1991 İstanbul), T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, c. I, s. 205-217.

BAĞCI Serpil, "İslâm Toplumlarında Matemi Simgeleyen Renkler: Mavi Mor ve Siyah", *Cımetıéres et Traditions Funèraires Dand le Monde Islamıque, İslâm Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Geleneği II,* Türk Tarih Kurumu, Ankara 1996, s. 163-169.

BAĞCI Serpil, ÇAĞMAN Filiz, RENDA Günsel, TANINDI Zeren, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012.

BAKIRER Ömür, *Onüçüncü ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları,* Türk Tarik Kurumu, Ankara 2000.

BALCI Cengiz, *Destanlar, Kitabeler ve Kutadgu-Bilig'den Örneklemelerle Türk Devlet Töresi*, Bilgeoğuz, İstanbul 2018.

BARTHOLD Vasilij Vladimiroviç, *İslâm'da İktidarın Serüveni Halife ve Sultan*, çev. İlyas Kemaloğlu, Yeditepe, İstanbul 2012.

BASSANO Luigi, *Kanunî Dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nda Gündelik Hayat*, çev. Selma Çangi, Yeditepe, İstanbul 2015.

BAŞER SAİT, *Kutadgu Bilig'de Kut ve Töre*, İrfan Yayıncılık, İstanbul 2015.

BAYAT Fuzuli, *Türk Mitolojik Sistemi 1-2*, Ötüken, İstanbul 2015.

BAYKAL Bekir Sıtkı, *Peçevi İbrahim Efendi Peçevi Tarihi,* Kültür Bakanlığı, Ankara 1999, c. I.

BAYRAM Sadi, "İrlanda-Dublin, Chester Beatty Library'de Minyatürlü Bir Osmanlı Tarihi (Zübdetü't-Tevârih)", *Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi*, Aralık 1991, yıl 3, sa. 12, s. 63-68.

BAYRAM Sadi, "The 1682 Silsilename at the General Directorate of Foundations", *Silsilename (GenealogicalTree)*, Tıpkıbasım, Vakıfbank, Ankara 2000, s. 7-32.

BEKAR Beytullah, "Türkler'de Kuşlarla İlgili İnanışlar", *Kuş Kitabı,* Kitabevi, İstanbul 2017, s. 41-78.

BEKSAÇ Engin, AKKAYA Tayfun, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna,* Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990.

BELTİNG Hans, *Floransa ve Bağdat Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*, çev. Zehra Aksu Yılmazer, Küy, İstanbul 2012, s. 23.

BERGEN Lütfi, *Türk'ün Kanadı At,* Yazıgen, İstanbul 2018.

BERGİL Mehmet Suat, "Geçmişimizde Tahta Kılıç Simge Nesnesi ve Mitolojik Bağlamdaki Evrensel Boyutu", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Maddi Kültür Seksiyon Bildirileri*, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, s. 125-133.

BERGİL Mehmet Suat, *Altın Oran*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2009.

BERKİ Şakir, "Türkiye'de Mutlak Hükümdarlık ve Dini Saltanat Teşkilatı", *Türk Yurdu*, Ankara, Mayıs 1960, c. II, sa. 284, s. 48-49.

BERLEKAMP Persis, *Wonder, Image and Cosmmos in Medieval Islam*, Yale University Press, New Haven, 2011

BEYDİZ Mustafa Gürbüz, *Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2016.

BLAİR Sheila, BLOOM Jonathan, *God is Beautifuland Loves Beauty The Object in Islamic Art and Culture*, Yale University Press, 2013.

BOOM Henk, *Büyük Türk Muhteşem Süleyman'ın İzinden 1494-1566*, çev. Lon Mutlu Briet, Gül Özlen, Kitapyayınevi, İstanbul 2012.

BOZKURT Tolga, "İslâm Mimarisinde Mihrap Sembolizmi", Prof. *Dr. Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları,* İstanbul, Lale Yayıncılık, 2015, s. 185-205.

BÖREKÇİ Günhan, ARSLANTÜRK H. Ahmet, *Nüzhet-i Esrârü'l-Ahyâr Der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar*, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul 2012.

BRUCKHARDT Titus, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam,* çev. Turan Koç, Klasik Yayınları, İstanbul 2005.

BRUCKHARDT Titus, *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*, çev. Tahir Uluç, İnsan, İstanbul 2017.

BUSBECG G., *Kanuni Devrinde Bir Sefirin Hatıratı (Türk Mektupları)*, Serdengeçti Neşriyat, Ankara 1953.

CAHİT Hüseyin, "Hilâfet Meselesi", *Fikir Hareketleri*, İstanbul 1933 (29 Teşrinievvel), yıl 1, sa. 1, s. 5-8.

CAMPELL JOSEPH*, Yaratıcı Mitoloji,* çev. Kudret Emiroğlu, İmge Kitapevi, Ankara 1994.

CAMPBELL Joseph, *Doğu Mitolojisi,* çev. Kudret Emiroğlu, Islık, İstanbul 2016.

CAMPBELL Joseph, *İlkel Mitoloji,* çev. Kudret Emiroğlu, Islık, İstanbul 2016.

CENKMEN Emin, *Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri,* Türkiye Yayınevi, İstanbul 1948.

CİMİLLİ H. Canan, "Topkapı Sarayı'nın Anıtsal Tören Kapılarındaki Simgesellik, Kapı Kavramı ve Törenler ile Bağlantısı", *Filiz Çağman'a Armağan*, Lale Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 177-195.

CLARK Emma, *İslâm Medeniyetinde Bahçe Sanatı,* çev. Adem Yerinde, Elif Dolanbay, İnkılâb Yayınları, İstanbul 2017.

ÇAĞMAN Filiz, "Şehname-i Selim Han ve Minyatürleri", Sanat Tarihi Yıllığı, Ocak 1973, sa. 5, s. 411-442.

ÇAĞMAN Filiz, TANINDI Zeren, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul 1979.

ÇAĞMAN Filiz, "İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi", *Padişahın Portresi: Tesâvîr-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s. 164-187.

ÇAVUŞ Fatih, *Osmanlı Mezar Taşlarının Sırları*, Bilge Külür Sanat, İstanbul 2018.

ÇAYCI Ahmet, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2008.

ÇAYCI Ahmet, *İslâm Mimarisinde Anlam ve Sembol*, Palet Yayınları, Konya 2017.

ÇIĞ Kemal, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki Minyatürlü Kitapların Kataloğu, *Şarkiyat Mecmuası III*, İstanbul 1959, s. 51-101.

ÇINAR Ali Abbas, "Divanu Lügāti't-Türk'te At Kültürü", *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık,* Türkiye Jokey Kulübü, İstanbul 1995, s. 147-155.

ÇINAR Ali Abbas, "Türk Mitolojisinde Yerin Yaratılışı", *I. Türk Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyumu Bildirileri (22-23 Aralık 1994, Ankara),* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1996, s. 1-11.

ÇORUHLU Tülin, "Eyüp Sultan ve Çevresindeki Hazirelerde Bulunan Hançerli Lahitler ve Taş Sandukalar", *I. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler,* İstanbul Eyüp Sultan Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 1997, s. 43-59.

ÇORUHLU Tülin, "Tasvirlere Göre Selçuklu Silahları ve Bu Silahların Osmanlılar'daki Devamı", *VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (16-17 Mayıs 1996)*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1997, s. 49-68.

ÇORUHLU Yaşar, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine Gök ve Yer Sembolizmi Açısından Bir Bakış", *Türk Dünyası Araştırmaları,* Aralık 1993, sa. 87, s.17-42.

ÇORUHLU Yaşar, "Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi", *Türk Dünyası Araştırmaları,* Ekim 1995, sa. 98, s. 171-219.

ÇORUHLU Yaşar, "Türk Kozmolojisi'nde Yer Alan Bazı Unsurların Türk Halılarındaki İzleri", *Türk Dünyası Araştırmaları,* Şubat 1996, sa. 100, s. 227-237.

ÇORUHLU Yaşar, "Selçuklu Sanatı'nda Görülen Kuyruğu Düğümlü At Tasvirlerinin İkonografik ve İkonolojik Mahiyeti", *VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (16-17 Mayıs 1996)*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1997, s. 227-267.

ÇORUHLU Yaşar, "Meyve Sunma Sahnelerinin Anlamı", *Meyve Kitabı*, Kitabevi, İstanbul 2006, s.3-19.

ÇORUHLU Yaşar, "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesneler Açısından Bir Bakış", *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan,* ed. Turgay Yazar, 6-7 Mart 2003, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara 2006, s. 149-168.

ÇORUHLU Yaşar, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı, İstanbul 2011.

ÇORUHLU Yaşar, *Erken Devir Türk Sanatı İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi,* Kabalcı, İstanbul 2013.

ÇORUHLU Yaşar, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Kömen, Konya 2014.

ÇORUHLU Yaşar, "Türk Atışı, Türk Sanatında Geriye Dönerek Ok Atma Teması", *Türk Dünyası Araştırmaları,* Haziran 2016, sa. 222, s. 9-36.

ÇORUHLU Yaşar, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1-2,* Ötüken, İstanbul 2019.

ÇÜRÜK Cenap, "Çadır" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1993, c. VIII, s. 158-164.

DAĞTAŞOĞLU Ahmet Emre, "Anadolu Türkülerinde Yılan Motifi ve Nefs", *Yılan Kitabı,* Kitabevi, İstanbul 2014, s. 133-168.

DEGEORGE Gérard, PORTER Yves, *The Art of The Islamic Tile,* Flammarion, Paris 2002.

DEĞİRMENCİ Tülün, *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar, II. Osman Devrinde Değişen Güç İmgeleri*, Kitap Yayınevi, İstanbul 2012.

DEMİR Necati, *Oğuz Kağan Destanı*, Ötüken, İstanbul 2016.

DEMİRAĞ Dilaver, "Suyun Metafiziği", *Z Kültür ve Sanat*, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul 2017, sa. 2, s. 51

DEMİRCİ Ümit, "Uygur Metinlerinde Yılan", *Yılan Kitabı,* Kitabevi, İstanbul 2014, s. 377-390.

DENİZ Sebahat, "Meyveli Teşbihler", Meyve Kitabı, Kitabevi, İst. 2006, s. 579-597.

DERNSCHWAM Hans, *İstanbul ve Anadolu'ya Seyahat Günlüğü*, çev. Prof. Dr. Yaşar Önen, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 1987.

DOĞAN Hasan, "Klasik Türk Şiîrinde Çiçekler", *Çiçek Kitabı,* Dergâh, İstanbul 2018, s. 419-435.

DURBİLMEZ Bayram, *Türk Dünyası Kültürü*, Ötüken, İstanbul 2017.

ELDEM Edhem, *İstanbul'da Ölüm Osmanlı-İslâm Kültüründe Ölüm ve Ritüelleri,* Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul 2005.

ELİADE Mircea, *Dinler Tarihine Giriş,* çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, İst. 2000.

ELİADE Mircea, *İmgeler ve Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Doğubatı, Ankara 2017.

ELIADE Mircea, "Su ve Su Simgeleri", *Z Kültür ve Sanat*, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul 2017, sa. 2, s. 40-43.

EMECEN Feridun M, AFYONCU Erhan, *Savaşın Sultanları Osmanlı Padişahlarının Meydan Muharebeleri*, Bilgi, İstanbul 2018, c. II.

EMECEN Feridun, "Sultan Süleyman Çağı ve Cihan Devleti", *Genel Türk Tarihi 6*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 9-41.

EMECEN Feridun M., *Osmanlı Klasik Çağında Savaş,* Kapı, İstanbul 2018.

ERCAN Yavuz, *Esad Efendi Osmanlılarda Töre ve Törenler (Teşrifât-ı Kadîme)*, Tercüman, İstanbul 1979.

ERDOĞAN Çağrı, “Mevlana İsa Ve Câmi‘ü’l-Meknûnât Adlı Eseri (Transkripsiyon ve Değerlendirme)”, *Yüksek Lisans Tezi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih (Yeniçağ Tarihi) Anabilim Dalı, Ankara 2019.

ERDOĞAN PEÇE Zaliha, “Nakkaş Osman’ın Padişah Portrelerinde Görülen Kozmik Kurgu ve İktidarı Taltif Edici Unsurlar, Levnî’nin Bu Kalıba Getirmiş Olduğu Yenilikler”, *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi*, İstanbul, Geleneksel Sanatlar Derneği, Temmuz-Eylül 2020, sa. 2, s. 79-93.

ERGUN Pervin, “Şaman/Kam ve Yılan”, *Yılan Kitabı,* Kitabevi, İst. 2014, s. 53-122.

ERGUN Pervin, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü,* Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara 2017.

EROĞLU Haldun, *Osmanlılar Devlet ve Hâkimiyet*, Bilge Kültür Sanat, İst. 2016.

ERSOY Ayla, “Eyüp’deki Mezar Taşlarında Servi Ağacı Kültü”, *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüp Sempozyumu V Tebliğler (11-13 Mayıs 2001)*, Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s. 90-95.

ERYILMAZ ARENAS VİVES Fatma Sinem, “The Shehnamecis of Sultan Süleyman: Arif and Eflatun and Their Dynastic Project”, *Doktora Tezi*, The University of Chicago, Chicago 2010.

ERZİNCAN Tuğba, “Mihrap” madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* c. 30, İstanbul 2005, s. 30-37.

ERZURUMLU Kenan, *Tarihsel ve Sosyolojik Manâda Türkler’de Devlet*, Doğu Kütüphanesi, İstanbul 2016.

ESİN Emel, “Ay Bitiği”, The Court Attendants in Turkish Iconography”, *Central Asiatic Journal,* 1970, Vol. XIV, No. 1-3, s. 78-117.

ESİN Emel, “Bağdaş ve Çökmek Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi”, *Sanat Tarihi Yıllığı 1979-1970*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1970, s. 231-242.

ESİN Emel, “Kuşcı, Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında”, *Sanat Tarihi Yıllığı 6 1974-75*, Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1976, s. 411-452.

ESİN Emel, *Ottoman Empire in Miniatures,* The Historical Research Foundation İstanbul Research Center, İstanbul 1988.

ESİN Emel, "Türk Sanatında At", *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık,* Türkiye Jokey Kulübü, İstanbul 1995, s. 54-90.

ESİN Emel, *Türkler'de Maddi Kültürün Oluşumu,* Kabalcı, İstanbul 2003.

ESİN Emel, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı, İstanbul 2004.

ES-SEÂLİBİ Ebû Mansûr, *Hükümdarlık Sanatı (Âdâbu'l-Mulûk)*, Çev., Sait Aykut, İnsan Yayınları, İstanbul 1997.

EYİCE Semavi, "Avrupalı bir Ressamın Gözü ile Kanunî Sultan Süleyman", *Kanunî Armağanı,* Türk Tarih Kurumu, Ankara 1970, s. 129-171.

EYİCE Semavi, "İbrahim Paşa Sarayı" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 2000, c. XXI, s. 345-347.

FAROQHI Suraiya, *Yeni Bir Hükümdar Aynası, Osmanlı Padişahlarının Kamusal İmgesi ve Bu İmgenin Algılanması*, Alfa Tarih, İstanbul 2011.

FAROQHI Suraiya, *Osmanlılar Kültürel Tarih*, çev. Çağdaş Sümer, Akılçelen Kitaplar, Ankara 2018.

FEHER Géza, "Türk Minyatürlerinde Macar Tarihi", *Türkiyemiz*, İstanbul 1972, sa. 7, s. 2-11.

FEHER Géza, "Türk Minyatürlerinde Macar Tarihi", *Türkiyemiz*, İstanbul 1973, sa. 10, s. 11-18.

FEHER Géza, "Türk Vekayinamelerinde Zigetvar", *Türkiyemiz*, İstanbul 1974, sa. 13, s. 10-14.

FEHER Géza, "Mohaç Savaşının Yayınlanmamış Bir Minyatürü", *Türkiyemiz*, İstanbul 1976, sa. 18, s. 15-16.

FETVACI Emine, *Sarayın İmgeleri, Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih, Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul 2000.

FETVACI Emine, “The Production of Sehname-i Selim Han”, *Muqarnas,* 2009, volume 26, s. 263-316.

FLEISCHER, Cornell, “Mehdi ve Binyıl: Osmanlı Emperyal İdeolojisinin Gelişimi”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, c. VII, s. 149- 161.

GEDÜK Serkan, “Osmanlı Saray Kültüründe Buhur ve Gülsuyu Geleneği”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 6*, İstanbul 2013, s. 138-155.

GENÇ Reşat, *Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 2009.

GERMANER Semra, “18. Yüzyıl Resminde Elçilerle İlgili Törenler”, *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı (20-21 Mart 1997 Sempozyum Bildirileri)*, İstanbul 1988, s. 131-144.

GEZGİN Deniz, *Su Mitosları,* Sel, İstanbul 2016.

GÖHER VURAL Feyzan, *İslâmiyet’ten Önce Türkler’de Kültür ve Müzik Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri,* Ötüken, İstanbul 2016.

GÖKBİLGİN M. Tayyip, “Kanunî Sultan Süleyman’ın Macaristan ve Avrupa Siyasetinin Sebep ve Âmilleri, Geçirdiği Safhalar”, *Kanunî Armağanı,* Türk Tarih Kurumu, Ankara 2001, s. 5-41.

GÖKBİLGİN M. Tayyib, *Kanuni Sultan Süleyman,* Kronik, İstanbul 2019.

GÖKYAY Orhan Şaik, “Kızıl Elma Üzerine”, *Tarih ve Toplum*, Ocak 1986, sa. 25, s. 9-14.

GRABAR Oleg, *İslâm Sanatının Oluşumu,* çev. Nuran Yavuz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1988.

GRABAR Oleg, *İslâmic Visual Culture, 1100-1800, Consturctingthe Study of Islamic Art, Volume II,* Ashgate Varıorum, 2010.

GRUBE E. J., *Islamic Pottery 800-1400 AD*, London 1966.

GUÈNON René, “Yapı Sembolizmi”, *İ. Aydın Yüksel’e Armağan,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 2012, s. 76-192.

GUÈNON Renè, *Âlemin Hükümdarı Dinlerde Merkez Sembolizmi*, çev. Prof. Dr. İsmail Taşpınar, İnsan Yayınları, İstanbul 2014.

GÜL Sema, *Türkler'in Kültür Tarihi*, Nokta Kitap, İstanbul 2007.

GÜLENSOY Baybars, "Türk Dünyası Giyim Kuşamı Üzerine", *I. Türk Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyumu Bildirileri, (22-23 Aralık 1994, Ankara)*, Ankara 1996, c. I, s. 202-209.

GÜLER Turgut, *Demir Kuşaklı Cihângir Süleymannâme*, Ötüken, İstanbul 2016.

GÜLMUHAMMET Hasan, "Elamlılarda, İrani Kavimlerde ve Türkler'de Saltanat Veraseti Usulü: Kardeş Taht Tevarüs Geleneği", *Türk Dünyası Araştırmaları*, İstanbul, Mart-Nisan 2011, s. 117-135.

GÜLTEPE Necati, *Türk Mitolojisi*, Kapı, İstanbul 2017.

GÜLTEPE Necati, *Oğuznâme*, Kapı, İstanbul 2018.

GÜNAY Reha, "Süleymannâme Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 5,* İstanbul 1992, s. 56-159

GÜNAY Ünver, GÜNGÖR Harun, *Başlangıçlarından Günümüze Türkler'in Dinî Tarihi*, Bilge, İstanbul 1997.

GÜNDÜZ Filiz, GÜLCÜ Şerife, *Osmanlı Dönemi Kaftanlarına Yeni Yorumlar,* Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya 2003.

GÜNDÜZ KÜSKÜ Sema, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçuklu Geleneği,* Türk Tarih Kurumu, Ankara 2014.

GÜRKAN Salime Leyla, "Su" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 2009, c. XXXVII, s. 440-442.

GÜRSOY NAKSALI Emine, *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*, Türkiye Jokey Kulübü, İstanbul 1995.

GÜRSOY NAKSALİ Emine, *Yılan Kitabı,* Kitabevi, İstanbul 2014.

GÜRSOY NAKSALİ Emine, *Renk Kitabı*, Kitabevi, İstanbul 2017.

GÜRSOY NAKSALİ Emine, ŞEKER Ayşe, *Kuş Dili Dilde, Edebiyatta ve Sanatta Kuşlar,* Dergâh, İstanbul 2017.

GÜRSOY NAKSALİ Emine, ŞEKER Ayşe, *Kuş Kitabı,* Kitabevi, İstanbul 2017.

HALAÇOĞLU Yusuf, "Klâsik Dönemde Osmanlı Devlet Teşkilatı", *Türk Tarihi 6,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 149-224.

HALAÇOĞLU Yusuf, *XIV-XVII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Devlet Teşkilâtı ve Sosyal Yapı,* Türk Tarih Kurumu, Ankara 2014.

HARMANKAYA AKÇIL N. Çiçek, *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm*. Kitabevi, İstanbul 2018.

HAS HACİB Yusuf, *Kutadgu Bilig*, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2017.

HASSAN Ümit, *Eski Türk Toplumu Üzerine İncelemeler*, Doğubatı, İstanbul 2015.

IŞIK Ahmet, "Avcı" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* İstanbul 1991, c. IV, s. 113-115.

IŞIN Priscilla Mary, *Avcılıktan Gurmeliğe Yemeğin Kültürel Tarihi,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019.

İNALCIK Halil, "Su" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 2009, c. XXXVII, s. 432-440

İNALCIK Halil, *Has-bağçede'ayş u tarab: Nedîmler Şâîrler Mutrîbler*, Türkiye İş Bankası, İstanbul 2010.

İNALCIK Halil, *Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet*, Türkiye İş Bankası, İstanbul 2016.

İNALCIK Halil, *Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve Adâlet*, Kronik, İstanbul 2017.

İNALCIK Halil, Kuruluş *ve İmparatorluk Sürecinde Osmanlı Devlet, Kanun, Diplomasi,* Timaş, İstanbul 2017.

İNALCIK Halil, "Avrupa Devletler Denge Sistemi ve Osmanlı Fransız İttifakı", *Muhteşem Süleyman*, Timaş Yayınları, İstanbul 2017, s. 15-32.

İNALCIK Halil, *Osmanlı İmparatorluğu Klâsik Çağ (1300-1600)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018.

İNAN Abdülkadir, "Eski Türkler'de Teslim ve İtaat Sembolleri", *Makaleler ve İncelemeler,* Türk Tarik Kurumu Basımevi, Ankara 1997, s. 331-334.

İNDİRKAŞ Zühre, "Selçuklular'da Taç Geleneği", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi,* Aralık 1991, sa. 10, s. 39-46.

İNDİRKAŞ Zühre, "Türk Kültüründe Bir Hükümdarlık Simgesi; Kadeh", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan 10-13 Ekim 2001 Bildiriler*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İzmir 2002, s. 353-360.

İPÇİOĞLU Mehmet, *Kanunî Sultan Süleyman'ın Nahçivan Seferi,* Nobel Yayın Dağıtım, Ankara 2003.

İREPOĞLU Gül, *Osmanlı Saray Mücevherleri,* BKG Yayınları, İstanbul 2013.

KABACALI Alpay, *Süleyman The Magnificent*, Deniz Bank, İstanbul 2008.

KAFESOĞLU İbrahim, "VII. İslâmî Türk Devletlerinde Kültür ve Teşkilat", *Türk Dünyası El Kitabı*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1992, c. I, s. 351-379.

KAFESOĞLU İbrahim, *Türk Milli Kültürü*, Ötüken, İstanbul 2017.

KAHRAMAN Seyit Ali, Dağlı Yücel, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi*, YKY, İstanbul 2016, c. I.

KALAFAT Yaşar, *Türk Halk İrfanında Kurt,* Lalezar Kitabevi, Ankara 2007.

KARABAŞOĞLU Cemal, "Osmanlı Dönemi Türk Müziğinde Eğitim Kurumları ve Müzikal Aktarım", *Osmanlı'da Mimari, Sanat ve Yemek Kültürü,* Mahya, İstanbul 2018, s. 283-297.

KARACA Mevlüt, *Osmanlıca Türkçe Lugat*, Hisar Yayınevi, İstanbul 2010.

KARAMAN Abdülkadir, "Figânî" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1996, c. XIII, s. 57-58.

KARATAY Fehmi Edhem, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 1961.

KARATAY Fehmi Edhem, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 1961, c. I.

KARATAY Fehmi Edhem, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 1966, c. III.

KÂŞGARÎ M., *Dîvânü Lugāti't Türk*, Kabalcı, İstanbul 2007.

KAYDU Ekrem, "Türkler'de Kutsal Hükümdarlık", *Prof. Dr. M. Tayyib Okiç Armağanı*, Atatürk Üniversitesi İslâmi İlimler Fakültesi, Ankara 1978, s. 97-103.

KHALİLİ Nasser. K, *Islamic Art and Culture Timeline and History,* The American University in Cairo Press, Cairo 2008.

KOCA Salim, "Türkiye Selçuklu Devleti Hükümdarlarının Aldıkları ve Kullanılan Hâkimiyet ve Hükümdarlık Sembolleri", *III. Milli Selçuklu Kültürü ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (20-22 Mayıs)*, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya 1994, s. 149-161.

KOÇKAR M. Tekin, "Atlarda Akıtma, Seki ve Donlar", *Z Kültür Sanat Şehir*, İstanbul 2018, sa. 3, s. 16-33.

KOÇU Reşad Ekrem, *Osmanlı Padişahları,* Doğan Kitap, İstanbul 2015.

KOÇU Reşad Ekrem, *Topkapı Sarayı,* Doğan Kitap, İstanbul 2015.

KOÇU Reşad Ekrem, *Türk Zaferleri*, Doğan Kitap, İstanbul 2017.

KÖKSAL İsmail, İslâm Hukuku Açısından Osmanlı Hilafetinin Meşruiyetinin Değerlendirilmesi", Journal of İslâmic Research, İstanbul 2000, c. XIII, sa. 1, s. 63-74.

KÖPRÜLÜ FUAT, "Bayrak", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, c. V, s. 247-252.

KUMBARACILAR İzzet, *Serpuşlar*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, ty., İstanbul.

KURTİŞOĞLU APA Gülay, "Dini Mekânlarda Fonksiyonel Estetik Ögeler", *VI. Dini Yayınlar Kongresi, İslâm Sanat ve Estetik,* Ankara Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2014, s. 397-416.

KÜÇÜK Abanoz, "Türkler'in Yaratılış Mitlerinde Kuşlar", *Kuş Kitabı,* Kitabevi, İstanbul 2017, s. 15-26.

KÜÇÜK Murat, "Türkiye Türkçesi Ağızlarında At, At Donları ve Nişaneleri ile İlgili Adlandırmalar", *Turkish Studies, İnternational Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Ankara 2012, Volume 7/4, s. 2287-2304.

KÜÇÜK Murat, "Türkiye Türkçesi Ağızlarında At, At Donları ve Nişaneleri ile İlgili Adlandırmalar", *At Kitabı*, Kitabevi, İstanbul 2017, s. 361-385.

KÜÇÜK TURSUN Fatmagül, "Türk Atasözlerinde Renkler", *Renk Kitabı,* Kitabevi, İstanbul 2017, s. 19-52.

KÜÇÜKAŞCI Mustafa Sabri, "Topkapı Sarayı'nda Kutsiyet ve Kutsal Mekânlar", *Topkapı Sarayı'nı Anlatmak,* Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2018, s. 164-183.

KÜTÜKOĞLU Mübahat S., "Minyatürlerde Divân-ı Humâyûn ve Arz Odası, *Tarih Enstitüsü Dergisi*, İstanbul 1998, sa, 16, s. 47-57.

LEWİS Bernard, "The Faithand The Faithful", *The World of Islam, Thamesand Hudson,* London 1980.

LEWİS Bernard, *İslâm'ın Siyasal Söylemi,* çev. Ünsal Oskay, Phoenix, Ankara 2007.

LYBYER Albert Howe, *Kanuni Sultan Süleyman Döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nun Yönetimi,* çev. Seçkin Cılızoğlu, Sarmal, İst. 2011.

MAHİR Banu, "Türk Minyatürlerinde Hil'at Merasimleri", *Belleten*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1999, c. LXIII, sa. 238, s. 745-766.

MAHİR Banu, "Elinde Altın Küre (Kızıl Elma) Tutan Osmanlı Sultan Portreleri", *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4-7 Kasım 1997, Ankara)*, Ankara 2000, s. 91-98.

MAHİR Banu, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı, İstanbul 2012.

MAHMUD ŞEVKET PAŞA, *Osmanlı Teşkilât ve Kıyafet-i Askeriyesi*, Mekteb-i Harbiye Matbaası, İstanbul 1325.

MAHMUT Nedret, "Karacaoğlan'ın Şiirinde Sanat Olarak Renkler", *I. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu (21-23 Kasım 1990, Adana)*, Adana, s.178-183.

MEMİŞ Ekrem, *Türk Kültür Tarihi (Türk Kültüründen Bazı Kesitler)*, Ekin, Bursa 2015.

MERÇİL Erdoğan, *Selçuklular'da Hükümdarlık Alâmetleri*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2007.

MERÇİL Erdoğan, "Taht" madd., *İslâm Ansiklopedisi*, İst. 2010, c. XXXIX, s. 434-436.

MITCHEL Colin Paul, "The Sword And The Pen, Diplomacy in Early Safavid Iran", *Ph. D. Thesis (unpublished)*, University of Toronto 2002.

MİLSTEİN Rachel, *Miniature Painting in Ottoman Baghdad*, Mazda Publishers, 1990.

MİRALAY Ali, "Bayrağımız ve Ay Yıldız Nakşı", *Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası*, İstanbul 1333, No: 46, 48.

NECİPOĞLU Gülru, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimarî, Tören ve İktidar,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.

NİCOL M. Donald, *Osmanlı Sultanları,* çev. Necdet Balta, Kitapyayınevi, İst. 2015.

NİTTİ Francesco, "Hükümdarlık İdaresinin Ruhu", *Fikir Hareketleri*, İstanbul 1933 (29 Teşrinievvel), yıl 1, sa. 1, s. 9-10.

NİYAZİ Mehmed, *İslâm Devlet Felsefesi*, Ötüken, İstanbul 2015.

NİYAZİ Mehmed, *Türk Devlet Felsefesi*, Ötüken, İstanbul 2017.

NİZAMİ K. A., "Dağ" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1993, c. VIII, s. 403.

NORWICH John Julius, *Dört Hükümdar,* çev. Ebru Kılıç, Hep kitap, İstanbul 2017.

OCAK Ahmet Yaşar, *İslâm'ın Ayak İzleri: Osmanlı Dönemi Makaleler-Araştırmalar,* Kitap Yayınevi, İstanbul 2011.

OĞUZOĞLU Yusuf, *Osmanlı Devlet Anlayışı*, Eren, İstanbul 2005.

OKUMUŞ R. Ruveyda, "Osmanlı'dan Günümüze Isparta'da Gül Yetiştiriciliği", *Çiçek Kitabı,* Dergâh, İstanbul 2018, s. 383-415.

ONUK Taciser, *Osmanlı Çadır Sanatı (XVII-XIX),* T.C. Kültür Bakanlığı, Ank. 1988.

ORTAYLI İlber, *Mekânlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı,* Kaynak Yayınları, İstanbul 2007.

ÖGEL Bahaeddin, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi-Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre,* Türk Tarih Kurumu, Ankara 1984.

ÖGEL Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türk Halk Musikisi Aletleri, Hunlar'dan Osmanalılar'a kadar*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1989, c. IX

ÖGEL Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türkler'de Devlet ve Ordu Mehteri, Hunlar'dan Osmanalılar'a Kadar*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1989, c. VIII.

ÖGEL Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türkler'de Ev Kültürü, Göktürkler'den Osmanalılar'a kadar*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1989, c. III.

ÖGEL Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türkler'de Giyecek ve Süslenme, Göktürkler'den Osmanalılar'a Kadar*, Kültür Bakanlığı, Ank. 1989, c. V.

ÖGEL Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türkler'de Köy ve Şehir Hayatı, Göktürkler'den Osmanalılar'a Kadar*, Kültür Bakanlığı, Ank. 1989, c. I.

ÖGEL Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türkler'de Ordu, Ordugah ve Otağ, Hunlar'dan Osmanalılar'a kadar*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1989, c. VII.

ÖGEL Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türkler'de Tuğ ve Bayrak, Göktürkler'den Osmanalılar'a Kadar*, Kültür Bakanlığı, Ank. 1989, c. VI.

ÖGEL Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türkler'de Yemek Kültürü, Göktürkler'den Osmanalılar'a kadar,* Kültür Bakanlığı, Ank. 1989, c. IV.

ÖGEL Bahaeddin, *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişim Çağları*, Türk Dünyası Araştırmalı Vakfı, İstanbul 2001.

ÖGEL Bahaeddin, *Türk Mitolojisi 1-2*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2014.

ÖGEL Bahaeddin, *Türkler'de Devlet Anlayışı*, Ötüken, İstanbul 2016.

ÖGEL Semra, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi,* Akbank, İstanbul 1994.

ÖNDER Mehmet, "Selçuklu Tasvir Sanatlarında Halk İnançları", *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri,* Feryal Matbaası, Ankara 1992, c. V, s. 159-201.

ÖNEY Gönül, "Selçuklu Figür Dünyası", *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 401-418.

ÖNEY Gönül, ERGİNSOY Ülker, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları, Architectural Decoration and Minor Arts in Seljuk Anatolian*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1978.

ÖNGE Yılmaz, "Fıskiyeli Türk Çeşmeleri", *Vakıflar Dergisi,* Ankara 1991, sa. 22, s. 99-113.

ÖZBİLGEN Erol, *Bütün Yönleriyle Osmanlı Âdab-ı Osmâniyye,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014.

ÖZCAN Abdülkadir, "Atmeydanı" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1991, c. IV, s. 82-83.

ÖZCAN Abdülkadir, "Cülûs" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. VIII, İstanbul 1993, s. 108-114.

ÖZCAN Abdülkadir, "İskender Paşa" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, c. XXII, s. 565-566.

ÖZER PINARBAŞI Simge, "Taht Tiplerinin Oluşmasında İnançların Etkisi", *Sanat ve İnanç 1, Rıfkı Melûl Meriç Anısına,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tük Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, İstanbul 2004, s. 73-84.

ÖZER PINARBAŞI Simge, *Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004.

ÖZTABAK Murat, "Âb-ı hayat", *Z Kültür Sanat Şehir,* Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul 2017, sa. 2, s. 24-31.

ÖZTUNA Yılmaz, *Kanuni Sultan Süleyman*, Ötüken, İstanbul 2016.

ÖZTÜRK Ali, *Çağların İçinden Türk Destanları*, Pozitif, İstanbul.

ÖZTÜRK Meriç Türker, *Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığına Bağlı İstanbul Bölgesi Kütüphanelerinde Yer Alan Minyatürlü Eserlerin Katalogu,* T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Uzmanlık Tezi, İstanbul 2012.

Padişahın Portresi Tesâvîr-i Â l-i Osman, Türkiye İş Bankası, İstanbul 2000.

PALA İskender, "âyine-i İskender" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1993, c. IV, s. 252.

PARMAKSIZOĞLU İsmet, *Türkler'de Devlet Anlayışı,* Semih Ofset Matbaacılık, Ankara 1986.

PEACOCK A. C. S., YILDIZ Sara Nur, *Anadolu Selçukluları Ortaçağ Ortadoğusu'nda Saray ve Toplum*, çev., Sait Aykut, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

PEÇE Zaliha, "Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması", *Yüksek Lisans Tezi,* Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 2015.

PEÇEVİ İbrahim, *Peçevi Tarihi*, Neşriyat Yurdu, İstanbul 1969, c. I.

PEKER Ali Uzay, "Selçuklu Anıtsal Mimarisinde Kozmolojik İmgeler: Evren Simgesi Olarak "Kutsal Ağaç" Kompozisyonu", *I-II. Milli Selçuklu Kültürü ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları, Konya 1993, s. 199-205.

PETSOPOULOS Yanni, *Tılips, Arabesques &Turbans,* Alexandria Press, London 1982.

RADO Şevket, *Suhbatu'l-Ahbâr* (Tıpkı Basım), İstanbul, Doğan Kardeş, 1968.

RADO Şevket*, Hünername Minyatürleri ve Sanatçıları*, Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul 1969.

RENDA Günsel, *Padişah Portreleri Mevlânâ Müzesi Albümü*, T C. Kültür Bakanlığı, Konya 1999.

RENDA Günsel, "Osmanlılarda Portreli Nişanlar", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (10-30 Ekim 2001),* İzmir 2002, s. 491-501.

ROGERS J. M., *Empire of The Sultans: Ottoman Art from The Collection of Nasser D. Khalili,* The Nour Foundation, London, 1996,

ROUX Jean Paul, *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar,* çev. Prof. Dr. Aykut Kazancıgil, Lale Arslan, Kabalcı, İstanbul 2005.

RUGGLES D. Faircchild, *İslâmi Bahçeler ve Peyzaj,* Küy, İstanbul 217.

SADIKOĞLU İlhan, "Kuğu", *Kuş Dili: Dilde, Edebiyatta ve Sanatta Kuşlar,* Dergâh, İstanbul 2017, s. 338-347.

SAYIN ALSAN Şenay, *Türk Mimari Süsleme Sanatında İkonografik Figürler,* Gece Kitaplığı, Ankara 2017.

SCHIMMEL Annemarie, *Sayıların Gizemi*, çev. Mustafa Köpüşoğlu, Alfa, İst. 2017.

SEÇKİN Nadide, "Osmanlı Mimarisinde 15. Yüzyıla İlişkin İki Saray Yerleşimi: Edirne (Yeni) Sarayı ve Topkapı Sarayı", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler Üçüncü Cilt (Atatürk Kültür Merkezi, 23-27 Eylül 1991, İstanbul)*, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, s. 179-190.

SEVER Mustafa, "Türk Mitolojisinde Kuşlar", *Kuş Kitabı,* Kitabevi, İstanbul 2017, s. 5-14.

SEYHAN Nezihe, "Türk Kültüründe At Tasvirleri", *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık,* Türkiye Jokey Kulübü, İstanbul 1995, s. 167-176.

Silsilename (Genealogical Tree), Tıpkıbasım, Vakıfbank, Ankara 2000.

SMITH E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of İmperial Rome and the Middel Ages,* Princeton-New Jersey 1956.

SÖNMEZ Zeki, *Mimar Sinan İle İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler,* Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1988.

SUNGURHAN Aysun, "Nedîm Divanı'nda Gül ile Lâle", *Çiçek Kitabı,* Dergâh, İstanbul 2018, s. 436-456.

SÜRÜR Ayten, "Kültürümüzde Mendil Kullanma Geleneği ve Mendiller", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Maddi Kültür Seksiyon Bildirileri,* T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, s. 386-395.

ŞAHİN Kaya, *Kanuni Döneminde İmparatorluk ve İktidar, Celâlzâde Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası,* YKY, İstanbul 2014.

ŞAHİN Muhammed, *Türk Tarihi ve Kültürü*, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara 1999.

ŞEŞEN Ramazan, *İslâm Coğrafyacılarına Göre Türkler ve Türk Ülkeleri*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2017.

TANER Melis, "Caught in a Whirlwind: Painting in Baghdad in the Late Sixteenth-Early Seventeenth Centuries", *Doktora Tezi,* Harvard University, Graduate School of Arts&Sciences, Cambridge 2016

TANER Melis, "Harvard Sanat Müzesinde Bulunan Minyatürlü Bir Baki Divanı", *Türkiyat Mecmuası,* İstanbul 2019, sa. 29, s. 553-576.

TANERİ Aydın, "Çetr" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 8, İstanbul 1993, s.293-294.

TANERİ Aydın, *Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Döneminde Hükümdarlık Kurumunun Gelişmesi ve Saray Hayatı-Teşkilâtı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2019.

TANINDI Zeren, "Osmanlı Sarayında Safevî Şehzâdeler ve Elçiler", *Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat*

Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü (Ankara 25-27 Kasım 1998 Bildiriler), Türkiye İş Bankası, Ankara 2000, s. 236-241.

TANINDI Zeren, "Transformation of Words to Images: Portraits of Ottoman Courtiers in the "Diwans" of Bākī and Nādirī", *RES: Anthropology and Aesthetics,* 2003, sa. 43, s. 131-145.

TANMAN M. Baha, "mahfil" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2003, c. XXVII, s. 331-333.

TANSUĞ Sezer, *Şenlikname Düzeni,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.

TARIM ERTUĞ Zeynep, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri,* T.C. Kültür Bakanlığı Osmanlı Eserleri, Ankara 1999.

TARIM ERTUĞ Zeynep, "Osmanlı Devleti'nde Resmî Törenler ve Birkaç Örnek", *Yeni Türkiye*, Osmanlı Özel Sayısı IV, Temmuz,Ağustos 2000, yıl 6, sa. 34, İstanbul 2000, s. 27-41.

TARIM ERTUĞ Zeynep, "Onaltıncı Yüzyılda Osmanlı Sarayı'nda Eğlence ve Meclis", *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi,* 2007, c. IV, sa. 1, s. 1-15.

TARIM ERTUĞ Zeynep, "Sorguç" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* İstanbul 2009, c. XXXVII, s. 378-380.

TARIM ERTUĞ Zeynep, "Topkapı Sarayı'nın Kısımları, Kullanımı ve Teşrifatı", *Topkapı Sarayı'nı Anlatmak,* Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2018, s. 102-109.

TARIMAN CENİKOĞLU Gökhan, *Türk Halkbilimi Araştırmaları*, Kömen Yayınları, Konya 2013.

TAŞ İsmail, *Türk Düşüncesinde Kozmogeni Kozmoloji*, Kömen, Konya 2011.

TAŞAĞIL Ahmet, *Kök Tengri'nin Çocukları*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2018.

TAŞPINAR İsmail, "Halk İnançlarında Su", *Z Kültür ve Sanat,* Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul 2017, sa. 2, s. 32-39.

TAŞPINAR İsmail, "Su, Dinler ve Ritüeller", *Z Kültür ve Sanat,* Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul 2017, sa. 2, s. 56-63.

TEKİN Talat, *Orhon Yazıtları, Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk,* Bilgesu, Ankara, 2017.

TEMEL Nihat, *Kur'an-ı Kerim'de ve Sosyo Kültürel Hayatımızda Su,* Ensar Neşriyat, İstanbul 2006.

TİTLEY M. Norah, *Miniatures from Turkish Manuscripts,* The British Library, London 1981.

TURAN Namık Sinan, *Hilafet Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2017.

TURAN Osman, *Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi*, Ötüken, İstanbul2017.

TÜFEKÇİOĞLU Abdülhamit, "Mîmârî Özellikler Açısından Topkapı Sarayı", *Topkapı Sarayı'nı Anlatmak,* İstanbul Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2018, s. 66-85.

TÜRKMEN Mustafa Nuri, *Osmanlı'da Av Kültürü,* Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2013.

TÜRKMEN Nalan, "Anadolu Konut Mimarîsinde Meyve Motifleri", Meyve Kitabı, Kitabevi, İstanbul 2006, s. 41-52.

ULUDAĞ Süleyman, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü,* Kabalcı, İstanbul 2012.

USLU Bahattin, *Türk Mitolojisi*, Kamer Yayınları, İstanbul 2017.

UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, *Osmanlı Devleti'nin İlmiye Teşkilâtı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2014.

UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilâtı,* Türk Tarih Kurumu, Ankara 2014.

UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, *Osmanlı Tarihi, İstanbul'un Fethinden Kanunî Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2016, c. II.

ÜNVER Süheyl, *Ressam Nakşî Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1949.

VON GABAİN Annemarie, "Renklerin Sembolik Anlamları", *Türkoloji Dergisi*, 1968, c. III. s. 107-113.

WHELAN Estelle, "The Origin of tte Mihrab Mujawwaf: A Reinterpretation", *İnternational Jornal of Middle East Studies,* XVIII, Cambridge University Press, 1986, s. 205-223.

YAZICI Tahsin, "cam-ı cem" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1993, c. VII, s. 42.

YAZIR Elmalılı Hamdi, *Kur'ân-ı Kerîm Yüce Meâli*, Şemyıldız Yayınevi, İstanbul 2001.

YERASİMOS Marianna, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Yemek Kültürü Yorumlar ve Sistematik Dizin,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019.

YILDIRIM İbrahim, *Osmanlı Devleti'nde Elçi Kabulleri*, Kitap Yayınevi, İstanbul 2014.

YILDIRIM Nimet, *Fars Mitolojisi Sözlüğü,* Kabalcı, İstanbul 2008.

YÜCEL Yaşar, *Muhteşem Türk Kanuni ile 46 Yıl*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1991.

YÜCEL Yaşar, SEVİM Ali, *Klâsik Dönemin Üç Hükümdarı Fatih Yavuz Kanunî,* Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1991.

YÜCETÜRK Orhan Seyfi, " Belkıs" madd., *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1993, c. V, s. 420-421.

ZEREN Münevver Ebru, "Budist Uygur Kültüründe Kuş", *Kuş Dili Dilde, Edebiyatta ve Sanatta Kuşlar,* Dergâh, İstanbul 2017, s. 11-40.

ZİROGEVİÇ Olga, "Yabancı Elçilerin Osmanlı Memleketlerinde Seyahatleri ve Huzura Kabulleri", *Belgelerle Türk Tarihi,* Ankara, Ocak 1968.

İNTERNET KAYNAKLARI

http://mustafacambaz.com

https://historum.com/threads/the-arts-of-turkey.32326/page-2

DİZİN

A

ab-ı hayat 157, 311, 400, 401, 408
Açına oğulları 21, 22
Adalet Kulesi 103, 110, 332
Afrasiab sarayı 253
Afrasiyab 21
ağaç 11, 15, 74, 83, 84, 85, 86, 87, 93, 103, 126, 128, 130, 131, 133, 138, 143, 144, 149, 152, 154, 155, 156, 160, 165, 166, 171, 172, 173, 183, 211, 213, 215, 219, 223, 227, 282, 345, 403, 417, 419, 421, 422, 425, 427, 429, 430, 432, 496, 526, 527, 533, 540,549, 550, 552, 553, 554, 556
Ahmed Feridun Paşa 52, 234, 237
Ahmedî 28
Alp Er Tunga 21
altıgen 69, 73, 113, 127, 131, 156, 165, 170, 171, 173, 175, 176, 183, 191, 197, 201, 212, 222, 225, 228, 240, 241, 263, 264, 304, 307, 310, 317, 318, 320, 328, 329, 337, 348, 349, 354, 356, 360, 413, 439, 446, 450, 493, 500, 505, 511, 607
altın 7, 24, 64, 66, 67, 69, 75, 91, 92, 94, 96, 98, 101, 103, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 119, 120, 126, 127, 128, 129, 156, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 170, 173, 174, 175, 178, 183, 190, 198, 202, 203, 204, 206, 211, 212, 215, 220, 222, 226, 230, 231, 237, 239, 240, 241, 245, 246, 247, 249, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 273, 280, 282, 284, 288, 289, 290, 291, 292, 298, 299, 304, 306, 307, 311, 317, 318, 320, 325, 328, 329, 330, 333, 337, 340, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 354, 355, 356, 357, 364, 365, 370, 371, 374, 380, 382, 384, 386, 396, 397, 403, 405, 406, 411, 412, 413, 417, 419, 430, 431, 434, 437, 438, 439, 440, 454, 455, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 477, 482, 484, 485, 486, 490, 492, 493, 494, 495, 496, 501, 503, 505, 506, 509, 510, 511, 515, 516, 520, 523, 529, 531, 533, 534, 535, 537, 540, 543, 555, 556, 558, 567, 570, 574, 575, 581, 583, 584, 587, 589, 591, 597, 598, 599, 601, 619, 620
altın taht 96, 119, 174, 406
Amasya Antlaşması 124, 143, 324, 326, 327, 331
Anaze 342
Andrea Gritti 458
Antonio Riçon 209
Arslanhane 458
Arz Odası 82, 109, 183, 187, 188, 297, 301, 304, 317, 328, 329, 333, 360, 361, 364, 367, 373, 697
Âşık Paşa-zâde 475
At Meydanı 457, 458, 459, 460, 462, 464, 465, 482
Ay 11, 175, 203, 287, 690, 698
Ayas Paşa 458
ayva 493, 494, 502

B

Bâb-ı Hümâyûn 66, 69, 73, 75, 80, 81, 82, 83, 88
Bâbüssaâde 66, 67, 69, 70, 72, 100, 101, 102, 109, 110, 112, 113, 119, 187, 188, 196
Bâbüsselâm 69, 73, 75, 80, 82, 83, 85, 88, 187
bağdaş kurma 201
baldaken 363, 373
balık 285, 286
Baron Ogier de Busbecq 325, 326
Bayat 12, 85, 86, 89, 92, 98, 117, 121, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 147, 148, 149, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 162, 167, 169, 205, 250, 254, 255, 307, 424, 425, 426, 429, 518, 519, 532, 536, 537, 611, 614, 616
Bayındır Han 165
bayrak 166, 167, 169, 287, 575, 579, 699
Behramşah 44, 522
beyaz 67, 69, 70, 71, 92, 101, 103, 114, 116, 117, 118, 121, 127, 139, 184, 211, 235, 238, 240, 264, 269, 270, 287, 288, 293, 298, 299, 328, 354, 364, 365, 368, 370, 371, 374, 396, 399, 400, 418, 431, 434, 438, 439, 445, 449, 454, 462, 463, 482, 486, 491, 506, 510, 516, 517, 524, 525, 531, 532, 533, 536, 537, 541, 542, 543, 555, 557, 564, 568, 570, 571, 577, 578, 581, 583, 584, 588, 595, 597, 598, 599, 600, 601, 619, 620
Bilge Kağan 10, 11, 25, 133, 145, 471, 704
Buda 506, 507
Bumin 10, 25, 173
Bursa kemeri 302, 337, 340, 446, 448, 449
Bursa Yeşil Camii 380, 381
Bursalı Uzun Firdevsi 389

C

Câm-ı Cem 378

Câm-ı Cemşid 311, 378, 387, 388, 389, 390, 392, 393, 395, 397, 399, 408
Camiü't-Tevârîh 229
Camuka 12
Cavsak ul Hakani 253
Celalzâde Mustafa 41, 44, 45, 47, 48, 68, 124, 140, 391, 514, 561, 573, 703
Cemşid 44, 311, 378, 380, 386, 387, 388, 389, 390, 392, 393, 394, 395, 396, 399, 400, 401, 406, 407, 408, 411, 413
Cengiz Han 11, 25, 49, 296, 413
ceylan 517, 525, 542
cihan hâkimiyeti 23, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 36, 38,
leddin Bey134, 391, 413, 473, 481, 579
cihanşümul saltanat 27, 34
cülûs 1, 7, 16, 42, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 81, 89, 90, 91, 93, 96, 102, 104, 105, 108, 110, 112, 116, 118, 119, 195, 279, 304, 470, 481, 501
cümle kapısı 344

Ç

çadır 127, 134, 135, 153, 159, 161, 164, 186, 189, 190, 210, 211, 238, 260, 268, 373, 448, 615, 616, 617
çetr 212, 219, 222, 282

D

dağ 11, 131, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 151, 153, 155, 156, 158, 160, 164, 165, 171, 172, 173, 219, 245, 246, 262, 288, 289, 421, 422, 429, 430, 432, 526, 527, 533, 549, 553, 554, 556, 698
daire 88, 89, 151
Darius 45, 392
Darüssaâde Ağası İdris Ağa 16
Dasitan-ı Tevârîh-i Âli Osman 28
Dasitan-ı Teâarîh-i Müluk-ı Âl-i Osman 38
Deâvî Kasrı 73
Dede Korkut 153, 155, 165, 251, 261, 470, 471, 477
Demir Kazık 147, 149, 197, 285, 304, 337, 405
dikdörtgen 70, 88, 108, 129, 130, 148, 151, 184, 211, 241, 270, 271, 279, 312, 329, 330, 333, 350, 351, 362, 363, 370, 382, 438, 461, 481, 489, 491, 492, 515
Dirse Han 471
Divan-ı Bâki 56, 58
Dîvânü Lugāti't-Türk 12, 138, 538
Doğu Türkistan 507

E

Ebusuûd Efendi 38, 40, 43
ejderha 423, 424, 425, 540, 551, 552
Elkas Mirza 63
etek öpmek 72, 183, 212, 241, 245, 262, 271, 279, 369
Evliya Çelebi 15, 47, 204, 310, 349, 695
evrensel hâkimiyet 28, 31, 36, 37, 38, 44, 49, 391

F

Fahrüddin Behram Şah 251
Fârâbî 42
Fatih Sultan Mehmed 9, 16, 23, 27, 33, 46
Ferdinand 181, 209, 210, 214, 326
Ferhad Paşa 67, 68, 71
Ferruhzâde Kema 324, 329
Fethullah Arif Çelebi 36, 39, 41, 47, 48, 52
Figânî 461, 695
Fihrist-i Şâhân ve Zeyilleri 60
François 34, 209, 210, 514, 561
Fuzuli 42, 86, 89, 134, 138, 250, 424, 684

G

gazavatnâme 1
Gelibolulu Mustafa Âlî 15, 35, 508
geyik 517, 524, 525, 542, 545, 547
gök 9, 10, 11, 24, 25, 85, 86, 87, 92, 93, 97, 98, 108, 117, 134, 135, 146, 147, 149, 150, 151, 154, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 197, 201, 202, 203, 205, 219, 222, 228, 251, 254, 255, 259, 261, 262, 265, 292, 298, 306, 307, 309, 310, 315, 318, 319, 320, 332, 338, 339, 342, 343, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 356, 374, 405, 406, 407, 409, 413, 414, 421, 422, 425, 428, 432, 434, 447, 449, 450, 451, 453, 455, 480, 499, 501, 503, 510, 511, 517, 524, 525, 526, 529, 532, 534, 536, 537, 549, 552, 556, 558, 598, 599, 600, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 620, 687
Gök Tanrı 9, 24, 146, 251, 255, 600
Göktürk 10, 11, 21, 24, 25, 137, 139, 145, 146, 147, 163, 173, 422, 424, 470, 471
göl 164, 309, 310, 351
gül 325, 494, 495, 506, 508, 509, 510
Gün Han 23
Güneş 134, 162, 174, 176, 400

H

Hadikatü'l-Mülûk 61
halı 70, 101, 111, 112, 126, 127, 131, 163, 166, 170, 171, 211, 212, 219, 222, 239, 241, 245, 246, 262, 269, 270, 273, 276, 278, 280, 288, 289, 351, 419, 421, 431, 432, 492, 493, 499, 501, 510, 607, 608, 612, 617
han-ı yağma 470, 475
Hans Dernshwam 330
Has Oda 363, 380, 382, 570

Hatt-ı Humâyun 9
havuz 304, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 318, 329, 337, 348, 349, 350, 356, 382, 398, 404, 407, 408, 413, 439, 450, 451, 491, 493, 499, 509, 510
hayat ağacı 86, 155, 256, 259, 260, 282, 428, 553
hayat suyu 154, 155, 157, 428
Herkül, Diana ve Apollo heykelleri 461
hilâfet 27, 29, 30, 31, 34, 39, 40, 42, 43, 151
Hünernâme II 48, 50, 99, 101, 119, 422, 429, 475
Hüsrev 387, 388, 561, 563, 564, 566, 571, 573
Hz. Âdem 1, 142, 394, 426, 427, 428
Hz. Havva 426, 427, 428
Hz. İsa 400
Hz. Muhammed 12, 30, 41, 42, 45, 50, 67, 342, 343, 350, 391, 494, 506, 508, 536, 600, 612
Hz. Süleyman 45, 47, 174, 178, 230, 231, 258, 307, 320, 338, 348, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 400, 406

I

I. Ahmed Albümü 55
I. Alâeddin Keykubad 14, 118
I. Ferdinand 37, 43
I. François 209, 514
I. Gıyâseddin Keyhusrev 14
I. İzzeddin Keykâvus 14
Iduk-Kut 11
II. Bayezid 23, 33, 204, 380
II. Gıyâseddin Keyhusrev 15, 118
II. İzzeddin Keykâvus 15
II. Layoş 561, 562, 565, 573, 574
II. Maximillian 37, 43
II. Selim 115
III. Keyhüsrev 15
III. Murad 28, 55, 100, 114, 267, 380, 437, 464, 605
III. Selim 9, 16, 61
IV. Mehmed 16

İ

İbn Batuta 474
İbn Bîbî 14
İbn Haldun 167, 175
İbn Zünbül 30
İbnü'l Heysem 153, 154
İbnü'l-Arabî 41
İcmâl-i Tevârîh-i Âl-i Osman 59
İl-Bilge 10
İl-Teriş 10
İskender 5, 28, 44, 45, 49, 50, 205, 311, 378, 379, 380, 382, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 400, 408, 700, 701
İskender Paşa 378, 379, 380
İskendernâme 28
İstemi Kağan 10, 25, 173
İşretnâme 490

J

Janos Zapolya 36, 181, 237, 561, 567

K

Kansu Gavri 459
Kanunî Sultan Süleyman 2, 3, 4, 5, 16, 27, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 69, 71, 82, 91, 92, 93, 94, 96, 100, 113, 114, 116, 117, 118, 124, 141, 146, 150, 151, 153, 163, 164, 173, 177, 178, 181, 182, 187, 206, 209, 210, 212, 220, 230, 234, 235, 236, 237, 267, 269, 296, 306, 307, 311, 318, 324, 326, 348, 364, 378, 379, 380, 386, 389, 390, 391, 392, 394, 396, 399, 405, 437, 439, 457, 464, 489, 506, 509, 514, 515, 560, 561, 563, 581, 589, 605, 620, 691, 692, 695, 705
kapı 3, 4, 9, 69, 72, 73, 79, 82, 83, 103, 104, 109, 110, 119, 128, 139, 144, 148, 150, 184, 185, 190, 191, 196, 197, 201, 259, 271, 272, 297, 299, 304, 306, 308, 309, 310, 312, 314, 318, 333, 335, 337, 340, 344, 345, 346, 347, 349, 356, 361, 365, 382, 383, 408, 461, 519, 569, 570, 614, 617, 686, 689, 693
Kapıdağlı 59, 60
Karahanlılar 12, 25, 164, 473, 476
kare 88, 89, 98, 151, 329, 349, 350, 351, 353, 380, 381, 404, 407, 462, 481, 611
karizmatik hâkimiyet 8, 12, 13, 17
Kāsım Paşa 68, 71, 458
Kaşgârlı Mahmud 12, 25, 26, 155, 251, 477
Kavânin-i Osmanî ve Râbıta-i Âsitâne 288
Kayı 23
kaz 251, 253, 254
kemer 97, 120, 197, 198, 201, 202, 228, 264, 265, 269, 292, 302, 318, 319, 325,328, 340, 354, 356, 373, 374, 413, 434, 438, 447, 448, 455, 486, 506, 510, 533, 534, 555, 556, 605, 608, 610, 612, 614, 616
Kerîmüddin Mahmud-i Aksarayî 14
Kevser havuzu 350
Keyhüsrev 386, 387, 388, 389, 390, 396, 397, 399, 400
Keyumers 44
kılıç 101, 112, 237, 262, 270, 289, 364, 417, 430, 452, 535, 555, 556, 573, 599
Kınalızâde Ali Çelebi 42
kırmızı 67, 69, 70, 90, 92, 94, 101, 102, 103, 114, 127, 128, 159, 161, 162, 166, 167, 169, 170, 183, 184, 198, 202, 205, 211, 214, 219, 222, 223, 226, 236, 240, 263, 264, 265, 268, 269, 270, 278, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 298, 329, 364, 365, 370, 394, 396, 399, 400, 401, 411, 413, 414, 417, 431,

434, 438, 439, 445, 454, 455, 460, 462, 492, 505, 506, 508, 509, 533, 537, 540, 542, 558, 568, 570, 572, 575, 577, 579, 581, 583, 587, 588, 595, 599, 620
Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye 53, 54, 55, 58, 65, 93, 114, 198, 269, 318, 371, 603, 605, 610, 620
kızıl elma 33, 203, 204, 692, 697
Kont Jean Frangipan 514
Kont Lamberg 181
Kont Nogarola 182
kubbe 69, 71, 97, 98, 102, 119, 151, 190, 197, 201, 203, 298, 301, 304, 306, 310, 314, 315, 318, 319, 337, 339, 340, 350, 351, 356, 360, 363, 364, 373, 374, 402, 403, 405, 406, 409, 413, 446, 447, 448, 455, 485, 489, 499, 510, 610, 611, 614, 617
kuğu 239, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 261, 268, 269
Kule Köşkü 380, 382
kuş 186, 239, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 281, 282, 283, 285, 286, 329, 381, 382, 459, 491, 492, 518, 541, 545, 548, 608
kut 8, 9, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 86, 146, 147, 172, 251, 255, 261, 286
Kutadgu Bilig 8, 12, 18, 19, 20, 22, 25, 96, 158, 200, 255, 424, 472, 473, 525, 548, 684, 694
Kutup Yıldızı 84, 98, 146, 147, 148, 150, 153, 171, 197, 205, 206, 219, 223, 227, 265, 282, 285, 304, 306, 318, 337, 343, 347, 349, 356, 405, 421, 422, 446, 448, 612, 614, 616
Kün ay Tengri 11
Kün-Toğdu 96, 200
küre 183, 198, 202, 203, 204, 205

L

la'l kadeh 378
Lamartine 161, 186
Lamii Çelebi 45, 392
Lokman Hekim 67, 102
lotus 506
Louise de Savoie 514
Lütfi Paşa 41

M

Mabeyn Taşlığı 380
mağara 138, 139, 140, 141, 143, 146, 158
Manas Destanı 470, 472
Maniheist 506
Martin Luther 514
Matrakçı Nasuh 64, 353, 459
mavi 10, 25, 67, 69, 70, 71, 74, 90, 91, 92, 97, 98, 102, 117, 127, 161, 166, 170, 171, 173, 201, 211, 225, 228, 239, 241, 262, 263, 264, 265, 267, 270, 271, 272, 273, 298, 301, 306, 310, 315, 317, 318, 319, 328, 329, 333, 336, 337, 339, 353, 354, 356, 365, 371, 382, 403, 409, 411, 414, 417, 431, 432, 437, 438, 440, 446, 447, 448, 449, 452, 454, 489, 495, 496, 499, 501, 503, 505, 510, 515, 516, 520, 524, 529, 531, 532, 533, 536, 537, 556, 568, 581, 583, 598, 599, 607, 617, 619, 620
Mehdi 46, 48, 49, 692
Melikşah 13, 473, 474, 476
mendil 183, 198, 202, 205, 263, 265, 290
Mengü Tanrı 12
merkez 78, 79, 84, 85, 89, 97, 98, 108, 109, 119, 136, 137, 140, 142, 143, 144, 146, 148, 149, 152, 156, 159, 160, 163, 165, 171, 172, 175, 176, 195, 197, 201, 202, 205, 206, 219, 222, 223, 227, 228, 245, 246, 259, 262, 265, 280, 282, 288, 289, 292, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 314, 318, 320, 337, 341, 348, 349, 350, 356, 402, 403, 405, 407, 412, 413, 421, 430, 449, 450, 451, 495, 499, 510, 519, 526, 527, 528, 533, 549, 553, 556, 564, 565, 582, 583, 612, 614, 620
Mescid-i Nebevi 342
Mevâidü'n-nefâis fî kavâidi'l mecâlis 508
Mevlana İsa 48, 689
mihrap 340, 341, 342, 343, 344, 345, 449, 686, 690
Mimar Sinan 96, 175, 309, 311, 314, 341, 344, 349, 682, 684, 694, 700, 702
minder 25, 165, 265, 292, 321, 357, 374, 413
Mirza Sarayı 67
mişkât 345
Moğolların Gizli Tarihi 11
Muhammed b. Ali b. Süleyman Râvendî 14
Mustafa Paşa 67, 68, 71
Mustansır Billâh 15
müceddid 34, 41, 48, 150
Mücevveze 114, 115, 120, 291, 371

N

Nahçivan Seferi 324, 379, 695
Nakkaş Ali 53, 54, 267, 360
Nakkaş Hasan 55, 56, 437
nar 493, 494, 495, 502
narenciye 493, 495, 502
Nevî 42
niş 304, 306, 318, 319, 337, 340, 341, 342, 343, 356, 406, 438, 448, 455, 492, 499, 510, 605, 610, 614
Nizamü'l-Mülk 13,473, 474, 683
nur 345, 346
Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar 48, 52, 115, 232, 234, 268, 270, 290, 291, 329

O

ocak 141, 142, 143, 149

Ogier Ghiselin Busbecq 125
Oğuz Kağan 11, 22, 24, 134, 136, 688
Oğuz Kağan Destanı 11, 22, 24, 136, 688
Oğuzname 261
Orhan Gazi 475
Osman Gazi 15, 16, 26, 61, 423, 474, 605, 606
otağ 65, 127, 130, 131, 135, 136, 139, 140, 141, 147, 151, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 171, 172, 173, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 195, 210, 211, 217, 219, 222, 223, 227, 238, 239, 242, 244, 245, 246, 262, 268, 269, 270, 276, 278, 280, 285, 288, 289, 335, 477, 699

Ö

ördek 239, 250, 252, 253, 254, 255, 261, 268, 269
Ötüken 8, 66, 86, 89, 121, 125, 137, 138, 140, 141, 144, 145, 146, 149, 156, 223, 470, 475, 684, 688, 689, 692, 693, 695, 698, 700, 701, 705

P

pars 517, 525, 541
peleng 414
pencere 111, 328, 340, 343, 345, 346, 356, 381, 382, 401, 403, 405, 413, 461, 499, 510
Piri Mehmed Paşa 66, 67, 68, 71, 101, 458
Piyer Pereney 564
Pol Tomori 564, 574

R

Râhatüş-şudûr ve Âyetü's-sürûr 14
Risale fi Emval-i Beyt'il-mal ve Aksamıha ve Ahkâmiha ve Masarifiha 43
Rüstem 44

S

Sadrazam İbrahim Paşa 45, 46, 287, 392, 458, 459, 461, 464
Sadrazam Piri Mehmed Paşa 65, 70
sahib-kıran 28, 34, 47, 48, 49, 150, 422
Salur Kazan 471, 477
sancak 128, 169, 219, 287, 288, 378, 579, 589, 595
saray 1, 2, 43, 63, 66, 72, 78, 79, 83, 100, 103, 104, 105, 109, 110, 159, 160, 161, 162, 186, 188, 195, 196, 214, 219, 246, 288, 299, 308, 309, 312, 314, 333, 340, 365, 389, 396, 460, 461, 465, 470, 476, 490, 493, 584
sarı 90, 142, 148, 162, 170, 174, 202, 205, 269, 270, 287, 288, 291, 298, 304, 306, 318, 319, 320, 321, 330, 365, 411, 414, 462, 463, 568, 579, 581, 583, 595
sarı çizme 320, 583
sâyebân 131, 165, 212, 222, 246, 261, 271, 286, 288, 289, 325
Seba Melikesi Belkıs 394
sekizgen 82, 175, 329, 348, 349, 350, 351, 356, 380, 381, 395, 396, 404, 407, 408, 437, 439, 440, 446, 450, 492, 493, 495, 497, 499, 500, 510
Selâniklli Mustafa Efendi 236, 241
Semendire Sancakbeyi Bali Bey 563, 573
servi 69, 73, 87, 88, 103, 104, 183, 184, 193, 315, 328, 351, 380, 381, 403, 405, 406, 409, 413, 437, 438, 444, 446, 449
Seyahatnâme 204
Seyyid Lokman 53, 54, 55, 58, 65, 93, 94, 100, 198, 226, 318, 371, 437, 605, 620, 682
Sezar 42, 45
Sidretül Münteha 87, 155, 428, 553
silsilename 1, 56, 59, 60, 685, 702
siyah 92, 94, 114, 116, 117, 118, 138, 152, 263, 265, 270, 291, 370, 395, 418, 431, 454, 462, 482, 486, 517, 524, 525, 532, 533, 534, 541, 543, 555, 556, 570, 580, 581, 588, 589, 597, 598
Siyasetnâme 13, 473, 474, 683
Sokullu Mehmed Paşa 234, 605
sorguç 114, 116, 120, 198, 263, 269, 291, 371, 434, 482, 486, 534, 555, 556, 583, 589, 598
su 18, 131, 133, 134, 136, 151, 155, 156, 157, 158, 161, 239, 250, 252, 254, 261, 268, 269, 280, 308, 309, 310, 329, 349, 355, 382, 393, 395, 404, 407, 408, 413, 419, 421, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 450, 540, 551, 552, 553, 554, 563
Suhbatu'l-Ahbâr 58
Sultan Alparslan 13
Sûrnâme-i Hümâyûn 464
Süleymannâme 4, 36, 37, 39, 41, 44 ,48, 52, 62, 63, 65, 73, 85, 86, 93, 102, 105, 108, 118, 119, 122, 124, 133, 143, 153, 177, 179, 181, 182, 185, 186, 188, 189, 196, 197, 200, 205, 206, 207, 209, 219, 221, 230, 231, 238, 245, 294, 296, 299, 307,311, 319, 322, 324, 325, 328, 329, 330, 331, 337, 348, 375, 376, 378, 380, 382, 386, 387, 388, 389, 391, 398, 400, 405, 487, 489, 490, 491, 493, 494, 495, 512, 514, 515, 522, 523, 547, 559, 560, 563, 571, 572, 574, 581, 587, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 654, 655, 656, 657, 659, 660, 662, 663, 664, 665, 666, 679, 683, 693
Sünnet Köşkü 380

Ş

Şah İsmail 27, 34, 379, 562
Şah Tahmasb 124, 125, 127, 153, 324, 326, 329, 333, 378, 379
Şarlken 150, 181, 209, 514, 561
Şehname-i Selim 53

Şemâilnâme-i Âl-i Osman 37, 50, 435, 437
şemse 127, 142, 170, 176, 177, 178, 211, 212, 219, 222, 225, 228, 231, 239, 241, 242, 246, 249, 261, 262, 268, 269, 270, 271, 276, 280, 289, 290, 291, 292, 307, 337, 348, 374, 406, 411, 413, 492, 505, 511, 581
Şeyh Edebali 15
Şeyhülislam Kemal Paşazâde 87

T

Tabakātü'l-Memâlik ve Derecât-Mesâlik 53
Tabakât 42, 45, 66, 68, 102, 163, 391, 573
Tâcü't-Tevârîh 55
taç 16, 36, 44, 225, 229, 231, 267, 313, 318, 335, 340, 344, 345, 346, 347, 356, 492, 505, 511
taç kapı 345, 347
taht 16, 22, 36, 66, 96, 97, 112, 119, 131, 142, 156, 165, 166, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 191, 197, 200, 201, 219, 222, 228, 230, 231, 239, 240, 242, 245, 246, 247, 248, 249, 258, 259, 261, 262, 264, 276, 279, 280, 285, 288, 289, 290, 291, 292, 304, 307, 310, 318, 319, 320, 337, 340, 348, 356, 357, 363, 364, 370, 373, 374, 403, 406, 413, 458, 492, 499, 505, 509, 510, 511, 605, 610, 612, 693, 698, 700
Tarih-i Sultan Süleyman 6, 53, 117, 266, 267, 358, 360
Temur Kazık 98, 146, 206, 614, 616
Tercüme-i Cifrü'l-Câmi ve Nûrü'l-Lâmi 57
Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l-Cam'i 56
Tercüme-i Şakaık-ı Nu'mâniye 57
Tesâvîr-i Hükümdârân-ı Osmaniye 60
Tesâvîr-i Selâtîn-Âl-i Osman 60
Tesâvîr-i Selâtin-i Osmaniyye 61
Tezkire-i Şuarâ 61
Timur 22, 48, 49, 402
töre 8, 19, 20, 684, 689
tören kaftanı 67, 69, 70, 92, 101, 116, 127, 170, 198, 202, 226, 228, 264, 269, 270, 291, 355, 364, 365, 371, 382, 409, 412, 506, 510, 581, 584, 619, 620
Tuğrul Bey 26, 474, 477
Tuhfetü'l-Mülûk 557, 583
Türk Turan taktiği 519, 522, 523, 547

U

Umay 138
Uygurlular 11, 21, 471
Uzun Hasan 16

Ü

Ülgen 426

V

V. Karl 37, 43, 44, 150, 181, 209, 392, 514
vatan 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 148, 156, 158, 159, 172, 430
Veli Can 54, 100

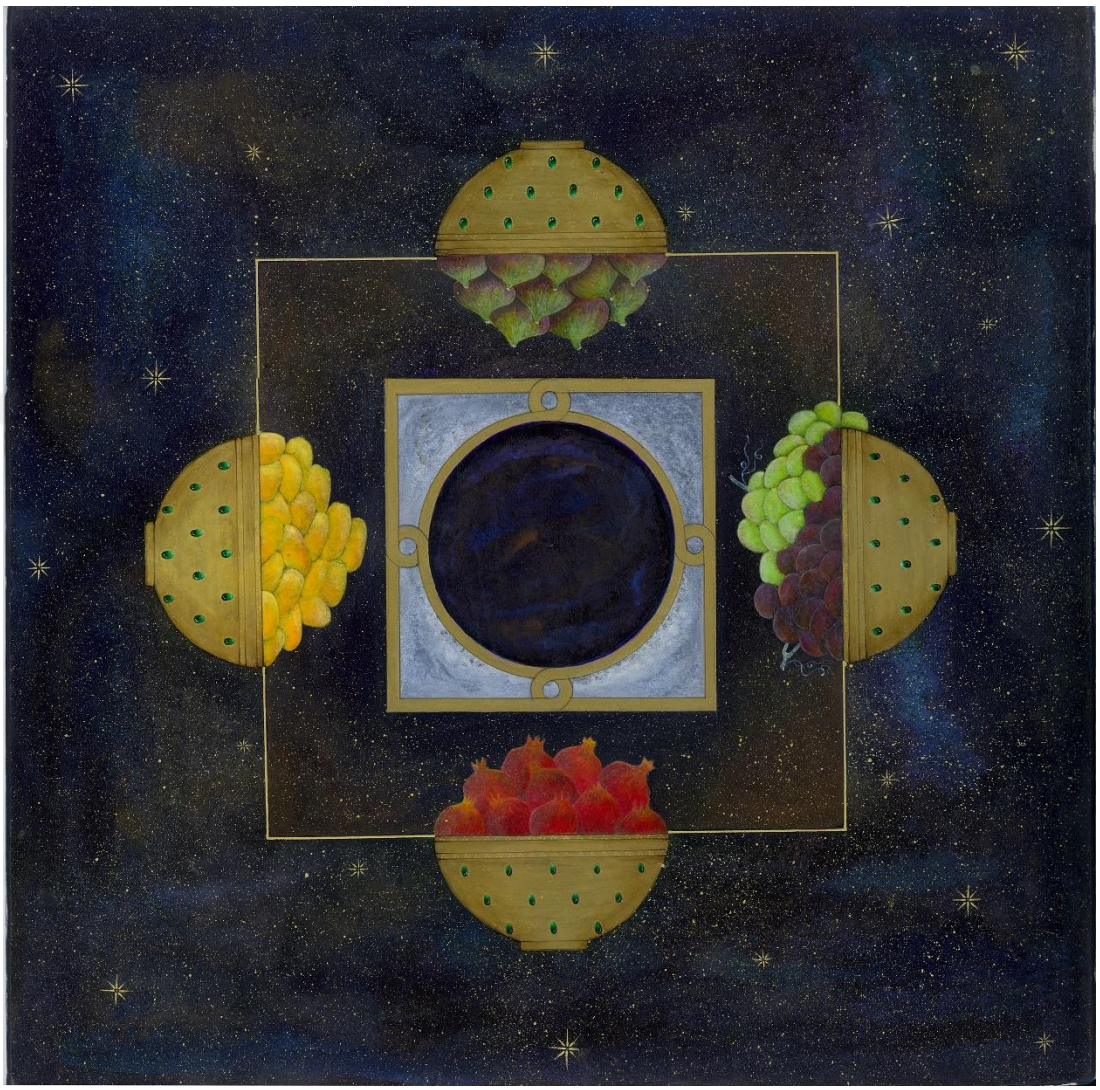
Y

yastık 165, 265, 292, 321, 357, 374, 409, 411, 413, 414, 511, 607
Yavuz Sultan Selim 27, 29, 30, 33, 34, 36, 44, 47, 55, 65, 93, 96, 124, 149, 173, 296, 391, 490
Yazıcızâde Ali 23
yer ve gök 149, 165, 197, 342, 405, 422, 526, 529, 549, 612, 614
yer-gök 143, 611
yer-su 133, 134, 135, 136, 146, 148, 256, 259, 282, 292, 337, 422, 425, 499, 524, 540, 552
yeşil 69, 72, 87, 92, 97, 98, 101, 107, 116, 127, 128, 130, 161, 170, 171, 184, 198, 202, 226, 228, 239, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 273, 287, 288, 291, 297, 298, 304, 318, 319, 331, 362, 364, 365, 382, 396, 399, 403, 406, 409, 412, 431, 434, 444, 445, 461, 489, 490, 492, 505, 515, 516, 532, 533, 540, 541, 555, 556, 567, 568, 572, 575, 577, 579, 587, 595, 607, 619, 620
yılan 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 515, 540, 551, 552, 553
Yıldırım Bayezid 475
yıldız 11, 149, 287, 698
yurt tipi çadır 130, 136, 147, 615, 617
Yusuf Has Hâcib 12, 22, 121, 472
yüzük 389, 454, 455

Z

Zafernâme 117
Zekeriya Bin Mahmut el Kazvini 285
Zeynel Paşa 458
Zıllu'llah fi'l-âlem 14, 15, 16, 625
zokak 188, 240, 242, 246, 262
Zulkarneyn 45, 311, 391
Zübdetü't-Tevârîh 6, 54, 55, 57, 59

EKLER



Eser 1 (37 cm x 37cm)

Eser 2 (27,5cm x 16,5cm)