



Süleymannâme (TSMK, H. 1517) Vr. 503a'da Yer Alan Elçi Kabul Sahnesinde Kozmik Merkez Üzerinden Yol Alan İktidar Dili*

Zaliha Peçe**

Öz

Kitap sanatları arasında önemli bir yere sahip olan minyatür sanatı, yazma eserler içerisinde yer alan metinleri görselleştirmek amacı ile yapılmışlardır. Bir haminin desteği ile vücuda getirilen resimli tarihlerde eserin metninde olduğu gibi içerisinde yer alan minyatürlerde de hami lehine inşa edilmiş taltif edici bir dilin varlığı göze çarpar. Bu bağlamda bizzat padişahın ya da yüksek makamdaki devlet görevlilerinin emri ile yapımına başlanan resimli tarihlerde padişah lehine inşa edilen, onun iktidarını taltif edici bir görsel dilin varlığı dikkati çeker. Ele alınan makalede, padişaktan yana olan bu iktidar dilinin Osmanlı minyatürlerindeki varlığı, Türklerdeki iktidar sembolleri ve kozmik merkez kavramları üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu analizin yapılacağı örnek olarak ise bizzat padişahın talimatı ile yapımına başlanan 1558 tarihli *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517) adlı eserin vr. 503a da yer alan “Kanunî Sultan Süleyman’ın Halep’teki Sarayda Hicaz’dan Sorumlu Mekke Şerifi’nin Elçisini Huzura Kabulü” sahnesi seçilmiştir. Yapı-

* Bu çalışma, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalında sürdürülen “Osmanlı Minyatürlerinde Kanunî Sultan Süleyman İmgesi” isimli sanatta yeterlik tez çalışmasından türetilmiştir.

** Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul/Türkiye, zalihapece@gmail.com, orcid.org/0000-0002-1573-2138.

lan bu analiz sonucunda mevcut minyatürde merkez ve iktidar sembollerinin varlığından müteşekkil bir dikey kompozisyon şemasının varlığına rast gelinmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Süleymannâme*, kozmoloji, kozmik merkez, iktidar sembolleri, minyatür.

Language of Power Through the Cosmic Center in the 'Receiving of the Messenger' Scene of the *Suleiman-Nama* (*Süleymannâme*) (TSMK, H. 1517) Vr. 503a

Abstract

Miniature art, which has an important place among the book arts, was created with the aim of visualizing the texts in the manuscripts. In the illustrated dates brought to life with the support of a patron, the presence of a gratifying language built in favor of the patron stands out in the miniatures included as well as in the text of work. In this context, the presence of a visual language built in favor of the sultan on the illustrated dates, which were started to be created by the order of the sultan himself or the state officials in high office, that gratifies his power, draws attention. In the article discussed, the existence of this language of power in Ottoman miniatures were tried to be analyzed through the concepts of symbols of power in Turks and the cosmic center. As the example through which this analysis was to be done, the scene "Suleiman the Magnificent Receiving the Messenger of the Sharif of Mecca Responsible of Hijaz in the Palace in Aleppo" in the vr. 503a of the 1558 dated work d *Suleiman-nama (Süleymannâme)* (TSMK, H. 1517), the making of which had started by the order of sultan, was selected. As a result of this analysis, a vertical composition scheme consisting of the symbols of center and power has been found in the present miniature.

Keywords: *Süleymannâme*, cosmology, cosmic center, symbols of power, miniature.

Giriş

Saray içerisinde aktif dolaşım içerisinde olan, hanedan ve saray çevresi tarafından okunup bu çevrelerin eğitiminde etkin bir rol oynayan resimli tarihler, okuyucularının görüşlerini şekillendirmede, hamilerinin fikirlerini hedef kitle olan Osmanlı sarayı mensupları arasına yaymada önemli bir görev üstlenmişlerdir¹. Bu sayede Osmanlı hanedanının ve yönetici elitinin timsalini inşa etmeye yardımcı olmuşlar, sarayın emperyal kimliğini oluşturarak, saray içerisindeki sosyal hiyerarşiyi meşrulaştırmada hatırı sayılır bir etki oluşturmuşlardır².

Çoğunlukla padişah, bürokratik-askeri sınıf ve kapıkullarının siparişi üzerine, onların hamiliğinde, politik bir savaşın silahı, bir propaganda aracı olarak siyasal amaçlarla vücuda getirilen resimli tarihler, hamilerinin iktidarını ve gücünü pekiştirmişlerdir³. Nitekim eserlerin metninde ve bu metine eşlik eden minyatürlerde hamî lehine inşa edilmiş olan bir ikonografinin, bir iktidar dilinin varlığı göze çarpar⁴. Sanatsal ve edebi söylem aracılığı ile iktidardan yana yaratılan bu dil Osmanlı sarayı da dâhil tarihte her daim rastlanıla gelen bir durum olmuştur⁵. Osmanlı Sarayının ideal dünya düzeni şeklinde sunulduğu bu eserlerde, eserlerin metin ve minyatürleri meşruiyet ve düzeni yansıtır bir mahiyet taşımışlardır⁶.

Resimli tarihlerde bahsi geçen iktidar dili, hamilerin kendi lehlerine olumlu bir imaj yaratmaları, kendilerini padişaha faydalı bir kul olarak göstermeleri gayeleri ile inşa edilmiştir⁷. Böylece hamiler, saray hiyerarşilerindeki konumlarını sanat hamiliği ile etkilemeye çalışıp kendilerine ve mensup oldukları camiaya dair belirli mesajları yaymak için yazmaların ifade potansiyelinden faydalanmışlar⁸ bu doğrultuda bir iktidar dili oluşturarak kendi lehlerine bir propaganda gerçekleştirmişlerdir.

Resimli tarihlerin propaganda potansiyelinden yararlanan, bu dili kendi lehinde kullanan ilk saraylı Sokullu Mehmed Paşa (d. 1505 - ö. 1579) olmuştur⁹. Bu güçlü sadrazam, III. Murad (sal. 1579-1595) döneminin ilk yıllarında sönen

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

2 *a.e.*, s. 40, 43, 46, 48, 137.

3 *a.e.*, s. 19, 26, 140; Tülin Değirmenci, *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2012, s. 16.

4 Tülin Değirmenci, *a.g.e.*, s. 17.

5 Emine Fetvacı, *a.g.e.*, s. 44.

6 *a.e.*, s. 119, 137.

7 *a.e.*, s. 19.

8 *a.e.*, s. 20, 138.

9 *a.e.*, s. 42.

siyasal ikbalini, hamisi olduğu resimli tarihlerde kendisi hakkında olumlu intiba yaratarak düzeltmeye çalışmıştır¹⁰. Sonraki dönemlerde sultanın savaş sahasından saraya çekilmesi ile birlikte değişen güç dengeleri, sarayı yeni güç merkezi haline getirmiş, bunun sonucu olarak hadımağaların rolleri ve saraydaki güçleri artmıştır¹¹. Hadımağalar sahip oldukları bu yeni konumları ile yazma eser hamiliğinde etkin bir rol alarak bu eserler vasıtası ile saray içerisindeki konumlarını pekiştirmişlerdir.

Sokullu Mehmed Paşa'nın ardından Dârüssaâde Ağası Mehmed Ağa (d.? - ö. 1590), Bâbüssaâde Ağası Gazanfer Ağa (d. ? - ö. 1603), Darüssaâde Ağası el-Hac Mustafa Ağa (d. ? - ö. 1624) ve Darüssaâde Ağası Süleyman Ağa (d.? - ö. 1622) gibi hadımağalar da resimli tarih hamileri olarak kendi konumlarını güçlendirmek, saray içerisinde artan etkin konumlarını pekiştirmek amacı ile sanatsal eser siparişlerinin gücünden etkin bir şekilde yararlanmışlar, hamisi oldukları eserlerin gerek metinlerinde, gerekse minyatürlerinde kendi lehlerine bir dil inşa ettirmişlerdir¹².

III. Murad döneminde, Dârüssaâde Ağası Mehmed Ağa'nın hamiliğinde yazılmış olan *Şehinşahnâme I* (İÜK, F. 1404) adlı eserde, Mehmed Ağa'nın betimlenme biçimi, ağanın saray içerisindeki artan gücünü ve saray içerisindeki değişen güç dengelerini gözler önüne serer¹³. Sultan için hazırlanan bir eser içerisinde Dârüssaâde Ağası Mehmed Ağa'nın peş peşe 4 minyatürde resmedilmiş olması, ağanın bu minyatürlerde Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa'nın uğradığı suikastı soruşturan güçlü bir karakter olarak karşımıza çıkması, saray içerisinde hadımağalar lehine değişen güç dengelerini yansıtmaları¹⁴ açısından mevcut eserdeki hami lehine inşa edilmiş iktidar dilini gözler önüne serer. Osmanlı minyatürlerinde genellikle kapı eşiğinde, pencereden bakarken ya da emir bekler durumda elleri önlerinde bağlı, edilgen bir duruşla resmedilen hadımağa figürünün aksine¹⁵ bu eserde Mehmed Ağa, sahip olduğu güçlü ikonografi ile adeta bir baş aktör gibi sunulmuştur. Bu bağlamda Mehmed Ağa'nın bir hadımağa için oldukça sıra dışı denecek bir şekilde at üzerinde, buyurgan bir eda ile gösterildiği aynı eserin vr. 131b'de yer alan minyatürü, resimli tarihlerde hami lehine inşa edilmiş olan görsel dilin varlığına güzel bir örnek teşkil eder (bkz. R. 1).

10 a.e., s. 70.

11 Tülin Değirmenci, a.g.e., s. 37, 38.

12 Emine Fetvacı, a.g.e., s. 42, 43, 137; Tülin Değirmenci, a.g.e., s. 41, 43.

13 Emine Fetvacı, a.g.e., s. 200; Tülin Değirmenci, a.g.e., s. 43.

14 Tülin Değirmenci, a.g.e., s. 43, 44; Emine Fetvacı, a.g.e., s. 203

15 Emine Fetvacı, a.g.e., s. 204, 205.



R. 1- Darüssaade Ağası Mehmed Ağa Sokulluyu ölüm döşeğinde görmeye giderken, *Şehinşahnâme I*, 1581, İÜK, F. 1404, vr. 131b (Emine Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 202, Resim 4.02).

Osmanlı Sarayını ideal dünya düzeni şeklinde sunan resimli tarihler yönetici elitin olduğu kadar padişahın ve Osmanlı hanedanının de ideal kamusal timsalini şekillendirmişler, bu timsalin ilgili çevrelere tanıtılmasına katkıda bulunmuşlardır¹⁶.

16 a.e., 2013, s. 21, 43, 119.

Esrelerin gerek metinlerinde gerekse minyatürlerinde ideal padişah imgesi oluşturulmaya çalışılmış, padişahın, hanedan ve saraydan medhile bahseden metinlere, imparatorluğun ve geleneklerinin ağırlığını gözler önüne seren, padişaha ve saraya ait ideal kamusal timsalin yer aldığı minyatürler eşlik etmiştir¹⁷. Bu minyatürlerde sarayın ihtişamını yansıtır şekilde kurgulanmış kompozisyon düzenleri, Osmanlı saray portresini oturtmaya yönelik tekrarlı kompozisyonlar, merkezi konuma yerleştirilmiş padişah figürü ve ikonik tasvirler sarayın gücüne, değişmez düzenine ve hanedanın sürekliliğine gönderme yaparak ideal padişah imgesini tesis etmeye çalışmışlardır¹⁸.

Osmanlı hanedan tarihine 12 Osmanlı padişahının eşlik ettiği 1579 tarihli *Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâli'l-Osmâniyye* (TSM, H. 1563)'de yer alan padişah portre serisi, resimli tarihlerde inşa edilmeye çalışılan ideal padişah imgesinin önemli örneklerinden birini teşkil eder (bkz. R. 2). Hükümdarın soy çizgisine vurgu yaparak Osmanlı hanedanının meşruiyetini Allah tarafından seçilmiş olmasına bağlayan eser, Türklerdeki kozmik kurguya atıf yapan mekân kurgusu, tekrarlı mekân anlayışı ve iktidar sembollerinden müteşekkil figür anlayışı ile Osmanlı padişahları için ideal bir kurumsal kimlik yaratarak¹⁹ iktidardan yana bir görsel iktidar dili tesis eder.



17 a.e., s. 20, 24, 26, 331.

18 Emine Fetvacı, a.g.e., s. 133; Zaliha Peçe, “Nakkaş Osman ve Levnî’ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açısından Karşılaştırılması”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, İstanbul, 2015, s. 63.

19 Emine Fetvacı, a.g.e., s. 190; 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*, sa. 2, İstanbul, 2020, s. 86, 87, 88.



R. 2- *Kıyafetü'l-İnsaniyye fî Şemâil-i'Osmâniyye*, 1579, TSMK, H. 1563 (Filiz Çağman, "Osmanlı Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi", *Padişahın Portresi Tesavir-i Âl-i Osman*, İstanbul, Türkiye İş Bankası, 2000, s. 166-167).

Sarayın padişahla olan ilişkisine yön veren resimli tarihlerde, farklı dönemler içerisinde değişen ideal hükümdarlık anlayışına paralel olarak hükümdar tasvirinin de değişmiş olduğu görülür²⁰. Örneğin hükümdarlık telakkisinin adil hükümdar kavramı üzerinde temellendirildiği bir dönemde yapılmış olan 1558 tarihli *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517)'de askeri yönetimle adalet dağıtan adil hükümdar imgesinin altı çizilirken, 1587-89 tarihli *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524)'de ise padişah, dönemin hükümdarlık telakkisine paralel olarak tasavvuf-taki kâmil insan anlayışının bir timsali olarak, peygamberin varisi halife-sultan imajı²¹ ile resmedilmiştir.

Yukarıda verilmiş olan bilgiler, Osmanlı minyatürlerinde iktidardan yana olan görsel dilin inşasında, nakkaşların sahip oldukları bilgi birikimlerinin önemli bir rol oynadığını düşündürür. Zira bu minyatürlerin görsel diline dair arkeolojik bir kazı yapıldığında Osmanlı nakkaşlarının geçmişten kendi dönemine değin aktarılan gelen Türk kültürel mirasının kodlarına, Türk kozmoloji inancına ve iktidar sembollerine vakıf oldukları, kompozisyon kurgusunda, mekânın tasarımında, sahne içerisine yerleştirilen her bir unsurda ve dahi tercih edilen renklerde bu bilgilerden istifade ederek iktidardan yana bir dil inşa ettikleri görülür. Bu iktidar dilinin kimi zaman gök, yer ve yer altı birlikteliğinden, evrenin merkezinde bu üçünü birleştirdiğine inanılan bir gök direğinden (Kutup Yıldızı) müteşekkil kozmik evren anlayışı üzerinden de inşa ediliyor olabileceği fikri akla gelmektedir. Bu ana iskelet üzerine eklenen çeşitli iktidar sembollerinin ise mevcut dilin kuvvetlendirilmesi amacı ile kompozisyona içerisine yerleştirilmiş destekleyici unsurlar olabileceği düşünülmektedir.

Bu taltif edici dil, konu itibarı ile doğrudan iktidarı ela alan, onun gücünü göze getirerek görünür kılan *Şehnâme*, *Sûnâme*, *Gazavatnâme* ve *Silsilenâme* gibi yazma türlerinde yoğun bir şekilde hissedilir. Bu yazma türleri padişahın güç ve kudretini sergiledikleri cülus, elçi kabul, av, savaş ve düğün şöleni gibi sahneleri ele almaları itibarı ile iktidarı yüceltici bir araç olma görevini üstlenirler. Nitekim av, savaş ve cülus sahnelerini konu edinen tasvirler, Yakınoğu'da emperyal ikonografinin tarihi boyunca varlığını sürdüren dört kraliyet mecazı olmuşlardır²². Yine hanedan soyunu büyük din ve tarih büyüklerine ve dahi Hz. Âdem'e bağlayarak kesintisiz hanedan zinciri oluşturma niyeti ile yapılan *Silsilenâmeler* de hanedanın sürekliliğine ve gücüne yaptığı vurgu ile iktidarı yüceltici bir alanın içerisine dâhil olurlar.

20 Tülin Değirmenci, *a.g.e.*, s. 15; Emine Fetvacı, *a.g.e.*, s. 21, 43, 330, 331.

21 Emine Fetvacı, *a.g.e.*, s. 73, 179, 337, 340.

22 *a.e.*, Dipnot 56, s. 37.

Ârifi mahlaslı saray şehnâmecisi Fethullah Çelebi'nin (d.?- ö. 1562) Osmanlı tarihini konu edinen *Şehnâme-i Âl-i Osman* adlı beş ciltlik eserinin son cildi olan *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517), Osmanlı padişahları arasında en güçlü iktidar figürlerinden biri olan Kanunî Sultan Süleyman'ın (sal. 1520-1566) sağlığında, onun himayesinde yazılmış²³ ilk resimli tarih kitabıdır. Eser, sultanın saltanatının 1520-1555 yılları arasındaki olayları konu edinir²⁴. Çalışmanın metnine Doğulu ve Batılı sanatkârlar tarafından yapılmış 4'ü çift sayfa olmak üzere 69 adet minyatür eşlik eder²⁵.

Süleymannâme Osmanlı şehnâmelerinin prototipini oluşturmuş olması itibarı²⁶ ile Osmanlı şehnâmeleri arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Nitekim Osmanlı klâsik minyatür üslubunun birçok ana kompozisyon şemaları ilk defa bu eser içerisinde yer alan minyatürlerde ortaya çıkmıştır²⁷. Eser sahip olduğu tüm bu özellikleri ile gerek metni gerekse içerisinde yer alan minyatürleri ile bize göre üzerinde iktidar dilinin yoğun bir şekilde müşahede edilebileceği en ideal örneklerden birini teşkil eder.

Bu doğrultuda *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517) vr. 503a'da yer alan “Kanunî Sultan Süleyman'ın Halep'teki Sarayda Hicaz'dan Sorumlu Mekke Şerifi'nin Elçisini Huzura Kabulü” sahnesinde kozmik merkez üzerinden yol alan bir iktidar dilinin varlığını konu edinen bu makale, Osmanlı minyatürlerinde bahsi geçen iktidar dilinin varlığını, bu dilin nasıl bir yöntem takip edilmek suretiyle görsel bir forma dönüştürülmüş olduğunu tespit etmeyi amaçlamaktadır.

Çalışmada, bahsi geçen iktidar dilinin varlığı Türklerdeki yer ve gök birlikteliğinden oluşan dikey kurgulu kozmik evren ve kozmik merkez kavramları üzerinden irdelenmeye çalışılacaktır. Bu minvalde üzerinde arzu edilen amaca

23 Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul, Kabalıcı, 2012, s. 56; Esin Atıl, “Arifi'nin Süleymannâmesi'nde Kanunî'nin Seferleri”, *P Dünya Sanatı Dergisi*, sa. 30, İstanbul, 2003, s. 78; Reha Günay, “Süleymannâme Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 5*, İstanbul, 1992, s. 57.

24 Serpil Bağcı-Filiz Çağman-Günsel Renda-Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006, s. 100.

25 Esin Atıl, *a.g.m.*, s. 69; Fatma Sinem Eryılmaz Arenas Vives, “The Sheheis of Sultan Süleyman: Arif and Eflatun and Their Dynastic Project”, (Sanal Ortamda Ulaşım Açık Doktora Tezi), University of Chicago, Chicago, 2010, s. 166.

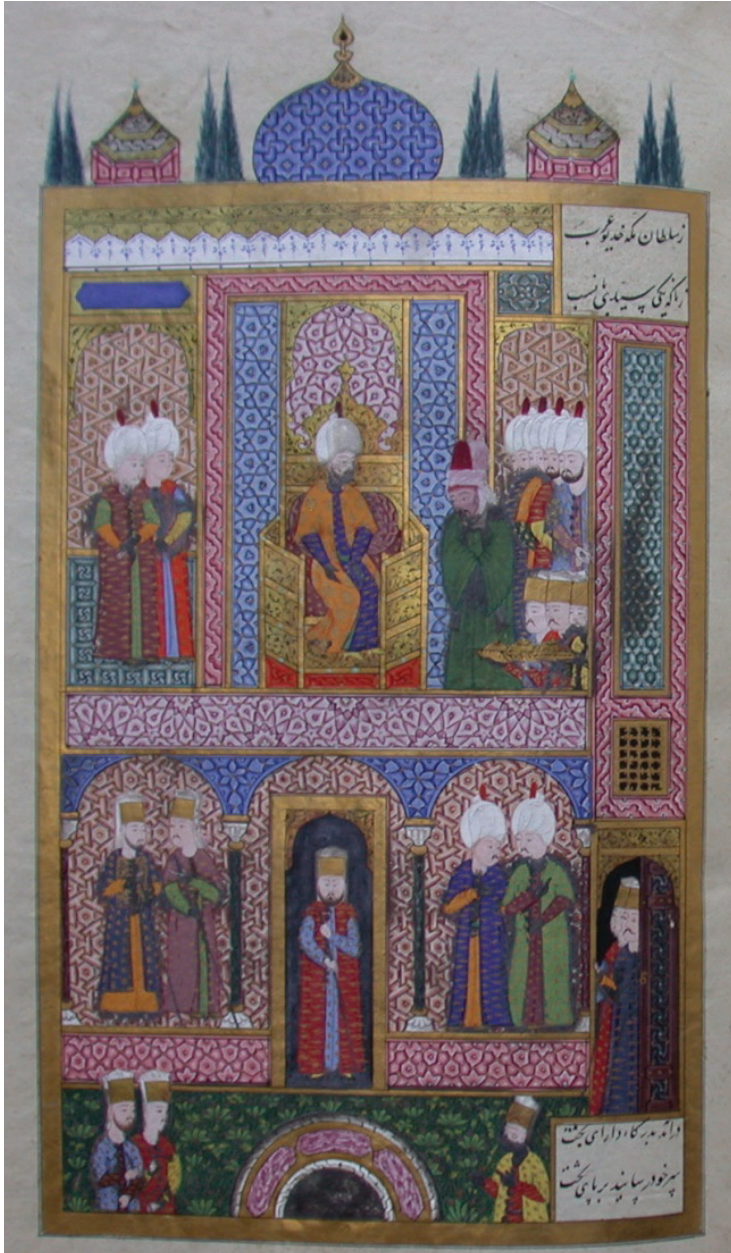
26 Zeren Akalay, “Tarihi Konularda Türk Minyatürleri”, *Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 1970, s. 151.

27 *a.e.*, s. 161; Nurhan Atasoy, “1558 tarihli Süleymannâme ve Macar Nakkaş Pervane”, *Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 1970, s. 167, Esin Atıl, *a.g.m.*, s. 69.

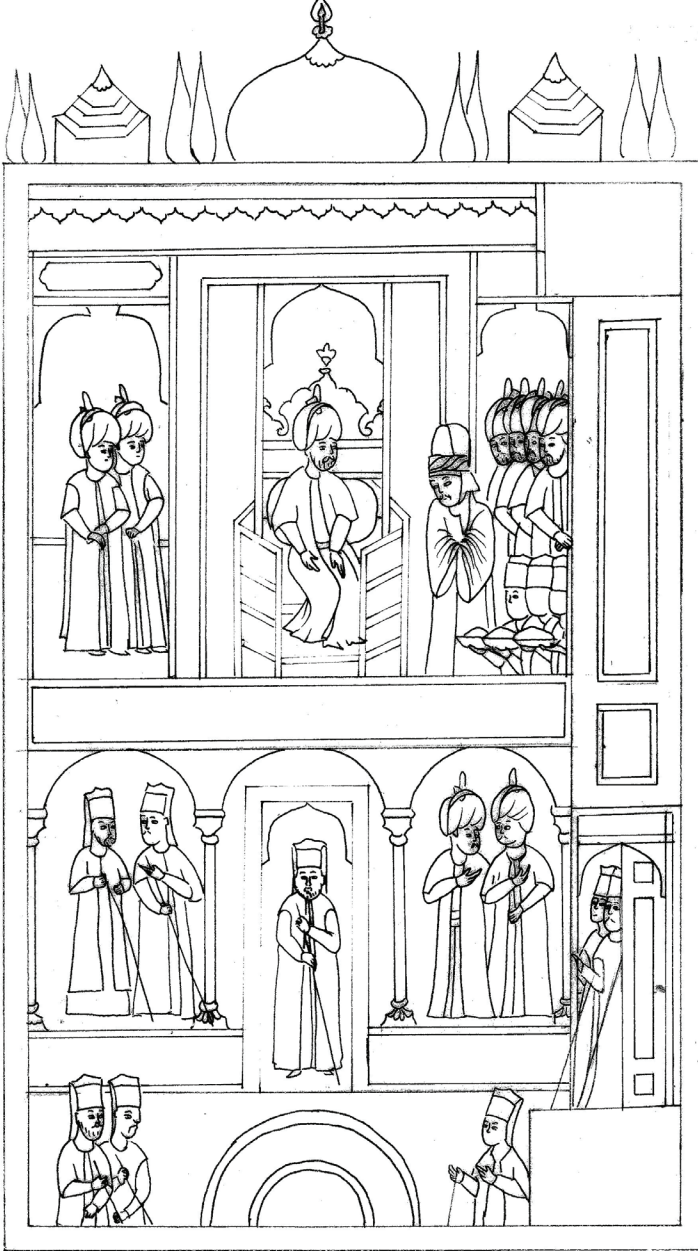
yönelik analizlerin yapılabileceği en ideal minyatür örneğinin tespiti yoluna gidilmiş, *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517)'ye dair yukarıda verilmiş olan bilgiler göz önünde bulundurulduğunda bu örneğin bahsi geçen eser içerisinde seçilmesinin uygun olacağına kanaat getirilmiştir. Eser içerisinde, Emel Esin tarafından Nakkaş A olarak isimlendirilen bir sanatçı²⁸ tarafından resmedilmiş olduğu düşünülen vr. 503a'da ki elçi kabul sahnesi üzerinde bahsi geçen çalışmanın yapılacağı örnek olarak seçilmiştir. Zira bu minyatür gerek ele aldığı konu, gerekse “yer-gök” birlikteliğini ve “merkez” kavramını çağrıştıran dikey kompozisyon şeması (kozmetik kurgu), bu şemayı anlamca destekleyen iktidar sembollerinin varlığı ile üzerinde iktidar dilinin rahatlıkla okunabileceği bir örnektir (bkz. R. 3; Ç. 1).

Kozmetik kurgu ve kozmetik merkez üzerinden yol alan bir görsel iktidar dilinin izinin sürülmeye çalışılacağı bu makalede analizi yapılacak olan minyatürün konusu hakkında verilen bilginin ardından ilgili minyatürde bahsini etmiş olduğumuz görsel dilin varlığı dikey kurgulu kompozisyon şeması ve bu şema üzerinde yer alan iktidar sembolleri üzerinden tespit edilmeye çalışılacaktır.

28 Esin Atıl, *Süleyman The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, New York, Harry and Abrams Inc., 1986, s. 66.



R. 3- Kanunî Sultan Süleyman'ın Halep'teki sarayda Hicaz'dan sorumlu Mekke şerifinin elçisini huzura kabulü, *Süleymannâme*, 1558, TSMK, H. 1517, vr. 503a (Esin Atıl, *Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, New York, Harry and Abrams Inc., 1986, s. 200).



Ç.1

Minyatürün Konusu

Kanunî Sultan Süleyman 1548-1549 yılında 2. İran Seferi'ne çıkmıştır²⁹. Padişah bu sefer sırasında kışı geçirmek üzere 25 Kasım 1548 Pazar günü Halep'e geçmiş, 6 ay 10 gün burada kaldıktan sonra 6 Haziran 1549 Perşembe günü Diyarbakır'a gitmek üzere orduyu hümâyûn ile birlikte Halep'ten ayrılmıştır³⁰.

Mısır'ın 1517 yılında Yavuz Sultan Selim (sal. 1512-1520) tarafından fetihinin ardından Hicaz, kutsal şehirleri Mekke ve Medine ile birlikte kendi isteği ile Osmanlı himayesi altına girmiştir³¹. Hicaz emiri Osmanlı sultanına olan bağlılığını bir kez daha göstermek amacı ile Kanunî Sultan Süleyman'ın Halep'te bulunduğu süre içerisinde kendisine bir elçi göndermiştir³². *Süleymannâme*'nin metnine göre bu ziyaret 1548-1549 yılının kışında vuku bulmuştur³³.

Hicaz büyükelçisinin Hicaz emiri adına gerçekleştirmiş olduğu bu ziyaretin hemen ardından Kanunî, Şii baskınına karşı padişahın yardım isteyen bir başka Müslüman yönetici Moğol Hükümdarı Cengiz Han'ın (d. 1162- ö. 1227) torunu Taşkent (Özbek) emirinin göndermiş olduğu elçiyi huzura kabul etmiştir³⁴.

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 Kanunî Sultan Süleyman'a olan bağlılık yeminlerinin bir parçası olarak gerçekleştirmiş oldukları bu elçi ziyaretlerinin oldukça önemli ve manidar olduğunu belirtir³⁵. Bu durum Osmanlı sultanının Safeviler karşısında giriştikleri mücadelede diğer Müslüman liderlerinin kendilerini desteklediklerini ve yapmış oldukları bağlılık yeminleri ile birlikte Osmanlı sultanını tüm Müslümanlar'ın lideri olarak görüp, desteklediklerini gözler önüne serer. Bu durum incelemiş olduğumuz minyatürde iktidardan yana olan görsel dilin varlık sebebini gerekçelendiren bir mahiyet taşır.

29 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi, İstanbul'un Fethinden Kanunî Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar*, c. 2, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2016, s. 359; Yılmaz Öztuna, *Kanunî Sultan Süleyman*, İstanbul, Ötüken, 2016, s. 132; Tayyib Gökbilgin, *Kanunî Sultan Süleyman*, İstanbul, Kronik, 2019, s. 95.

30 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 360; Yılmaz Öztuna, *a.g.e.*, s. 133; Turgut Güler, *Demir Kuşaklı Cihângir Süleymannâme*, İstanbul, Ötüken, 2016, s. 483, 485.

31 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 292; Esin Atıl, *a.g.e.*, s. 201.

32 Esin Atıl, *a.g.e.*, s. 201.

33 *a.y.*

34 *a.y.*

35 *a.y.*

Minyatürün Kozmik Kurgu ve Kozmik Merkez Açısından Analizi

Elçi kabul sahnesinin resmedildiği bu minyatür ele aldığı konu itibarı ile daha en başından iktidar vurgusu yapar. Zira daha önce de belirtilmiş olduğu gibi cülus, sünnet şöenleri, geçit alayları, av tertipleri ve elçi kabulleri gibi seremoniler padişahların gerek tebasına gerekse dünyaya kendi kudret ve güçlerini sergiledikleri sahalardır. İncelenmekte olan minyatürde ele alınan konunun yapmış olduğu iktidar vurgusunun, kompozisyonda iktidar lehine inşa edilmeye çalışılan bir görsel dilin tesisi sureti ile de desteklenmeye çalışılmış olduğu fark edilir. Bu görsel dilin, nakkaş tarafından bilinçli olarak yapıp yapılmadığını kesin olarak bilemediğimiz, Türklerdeki dikey katmanlı evren, Kutup Yıldızı ve kozmik merkez kavramları üzerinden yol aldığı düşünülmektedir. Bahsi geçen kozmik kurguyu analiz edebilmek adına öncelikli olarak Türk kozmolojisindeki dikey katmanlı evren ve kozmik merkez kavramları hakkında bilgi verilmesi sonrasında ise ilgili kavramların mevcut minyatür üzerindeki görsel izdüşümlerinin tespit edilmesi gerekmektedir.

Türk kozmolojisinde evrenin “yer” ve “gök”ten müteşekkil bir unsur olduğu görüşü hâkimdir³⁶. Bu “yer-gök” ikilisinde “yer” olarak belirtilen kısım vatan (vatan toprağı) kavramına tekabül eden kutsal “yer-su” (yer-sub) ikilisinden meydana gelmekte ve bu ikilinin ise birlikte göğü tamamladığına inanılmaktadır³⁷. Uygurlular bu ikiliye “yer altı dünyasını” da dâhil etmişler böylece “yer” ve “gök”ten oluşan ikili evren anlayışı Uygurlarla birlikte “gök”, “yer” ve “yer altı”ndan oluşan üçlü evren anlayışına dönüşmüştür³⁸. “Su” unsuru üçlü evren anlayışında da kendine yer edinmiş bu minvalde “yer altı suları” yer altı katmanı ile bağlantılı bir unsur olarak görülmüştür.

Türklerdeki üçlü evren anlayışında “yer-su” ikilisi bir hâkimiyet sembolü olup Türk kağanının Türk’ün yer ve suyunun sahibi olduğu³⁹ inancı benimsenmiştir. Bu inanca paralel olarak, Türk kağanın, “yer” ve “su” sahihsiz kal-

36 Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi*, c. 2, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2014, s. 187, 188; Talat Tekin, *Orhon Yazıtları, Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk*, Ankara, BilgeSu, 2017, s. 37; Ekrem Memiş, *Türk Kültür Tarihi (Türk Kültüründen Bazı Kesitler)*, Bursa, Ekim, 2015, s. 63; Mehmed Niyazi, *Türk Devlet Felsefesi*, İstanbul, Ötüken, 2017, s. 172.

37 Bahaeddin Ögel, *a.g.e.*, s. 188, 409, 417, 418; Bahaeddin Ögel, *Türklerde Devlet Anlayışı*, İstanbul, Ötüken, 2016, s. 57, 163; Fuzuli Bayat, *Türk Mitolojik Sistemi 2*, İstanbul, Ötüken, 2015, s. 40; İsmail Taş, *Türk Düşüncesinde Kozmogeni Kozmoloji*, Konya, Kömen, 2011, s. 72, 74, 118.

38 İsmail Taş, *a.g.e.*, s. 230, 231.

39 Fuzuli Bayat, *Türk Mitolojik Sistemi 1*, İstanbul, Ötüken, 2015, s. 56; Bahattin Ögel, *Türk Mitolojisi*, c. 2, s. 459.

masın diye, “gök”te Tanrının, “yer”de ise vatan toprağını oluşturan “yer” ve “suyun” (yer ve su ruhlarının) yardımı ile bu ikisinin arasında tahtında oturduğuna inanılmıştır⁴⁰. Hükümdar bulunduğu bu konumda Gök-Tanrı tarafından bütün insanlığın üzerine hükümdar olarak oturtulmuş, Gök Tanrı’dan aldığı kut hasebiyle onun mümessili sayılmıştır⁴¹. Sultanın “yerin ve göğün hükümdarı” olarak oturduğu bu konumu, “yerin ve göğün hükümdarı” imgesinin altını çizer gibi görmektedir.

Hükümdarın yer ve gök arasındaki dikey konumuna eski Türk kaynaklarında da değinilir. Örneğin Türklerde “üzerine oturmak”, yani “halkın üzerine hakan olarak oturmak”, hakan ile halk arasında, yüce devlet ile millet arasında, dikeyine bir yükseklik ve mesafe anlayışını doğurur⁴². Nitekim Göktürk Yazıtları, Kültigin Kitabesinde yer alan: “*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*”⁴³ ibareleri halk ve hakan arasındaki dikey hareketi gözler önüne serer. Görüldüğü üzere Türklerde yücelik ve yükseklik, han tahtı ile özdeşleşen, onu tanımlayan kavramlar olmuştur⁴⁴.

Yer ve gök unsurlarının birer hâkimiyet sembolü oluşu, hükümdarın yerin ve göğün desteği ile bu ikisi arasındaki konumu, Osmanlılar tarafından da kabul görmüştür. Nitekim su ve nehir gibi unsurlar, Osmanlı padişahlarının “karaların ve denizlerin sultanı” olduğunu vurgulayan bir hâkimiyet sembolü olarak kullanılmışlar, “karaların ve denizlerin hâkimi”, “kara ve denizlerin halifesi (yer-su)” gibi ifadeler, Osmanlı sultanları için kullanılan unvanlar arasında yer almıştır⁴⁵.

40 Mehmed Niyazi, *a.g.e.*, s. 36, 170, 172; Talat Tekin, *a.g.e.*, s. 5, 37, 59, 63; Bahattin Ögel, *Türk Mitolojisi*, c. 1, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2014, s. 305, 306; Bahattin Ögel, *Türk Mitolojisi*, c. 2, s. 185, 417, 418; Bahattin Ögel, *Türklerde Devlet Anlayışı*, s. 31, 36, 44, 45, 57; Cengiz Balcı, *Destanlar, Kitabeler ve Kutadgu-Bilig'den Örneklemelerle Türk Devlet Töresi*, İstanbul, Bilgeoğuz, 2018, s. 47; Ekrem Memiş, *a.g.e.*, s. 63.

41 Mehmed Niyazi, *a.g.e.*, s. 170; Cengiz Balcı, s. 47; İsmail Taş, *a.g.e.*, s. 159.

42 Bahattin Ögel, *Türklerde Devlet Anlayışı*, s. 94.

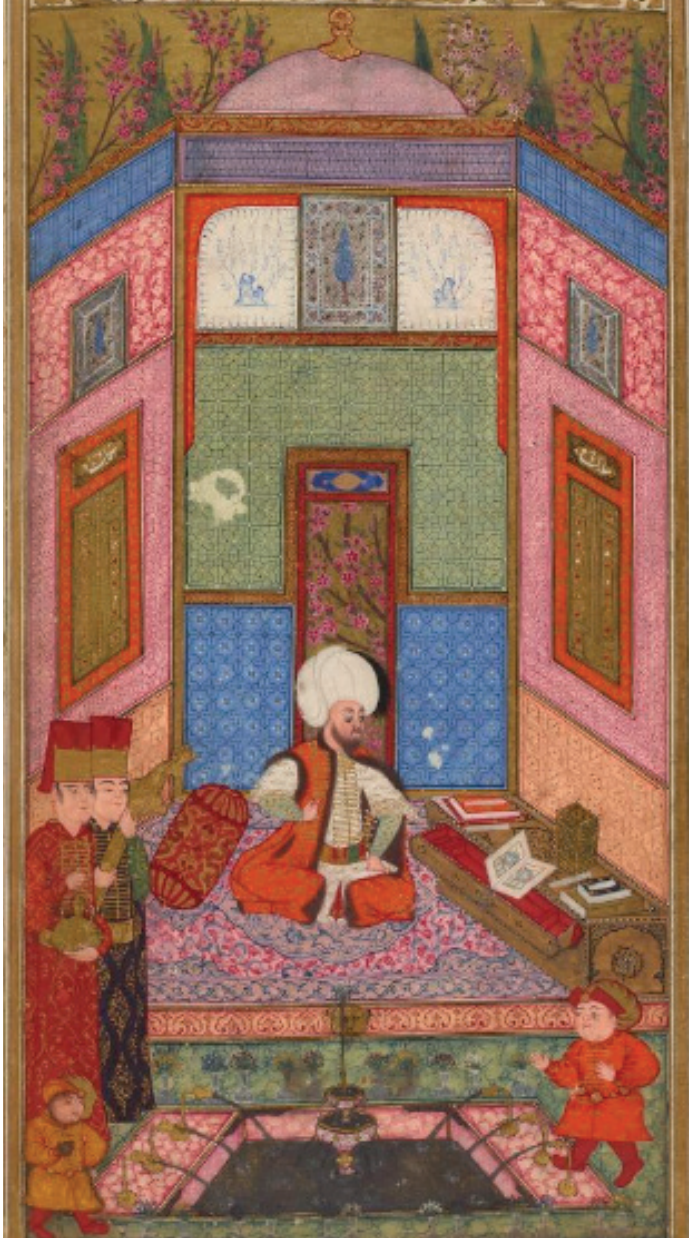
43 İsmail Taş, *a.g.e.*, s. 42; Ögel, *a.g.e.*, s. 94.

44 Bahattin Ögel, *a.g.e.*, s. 94.

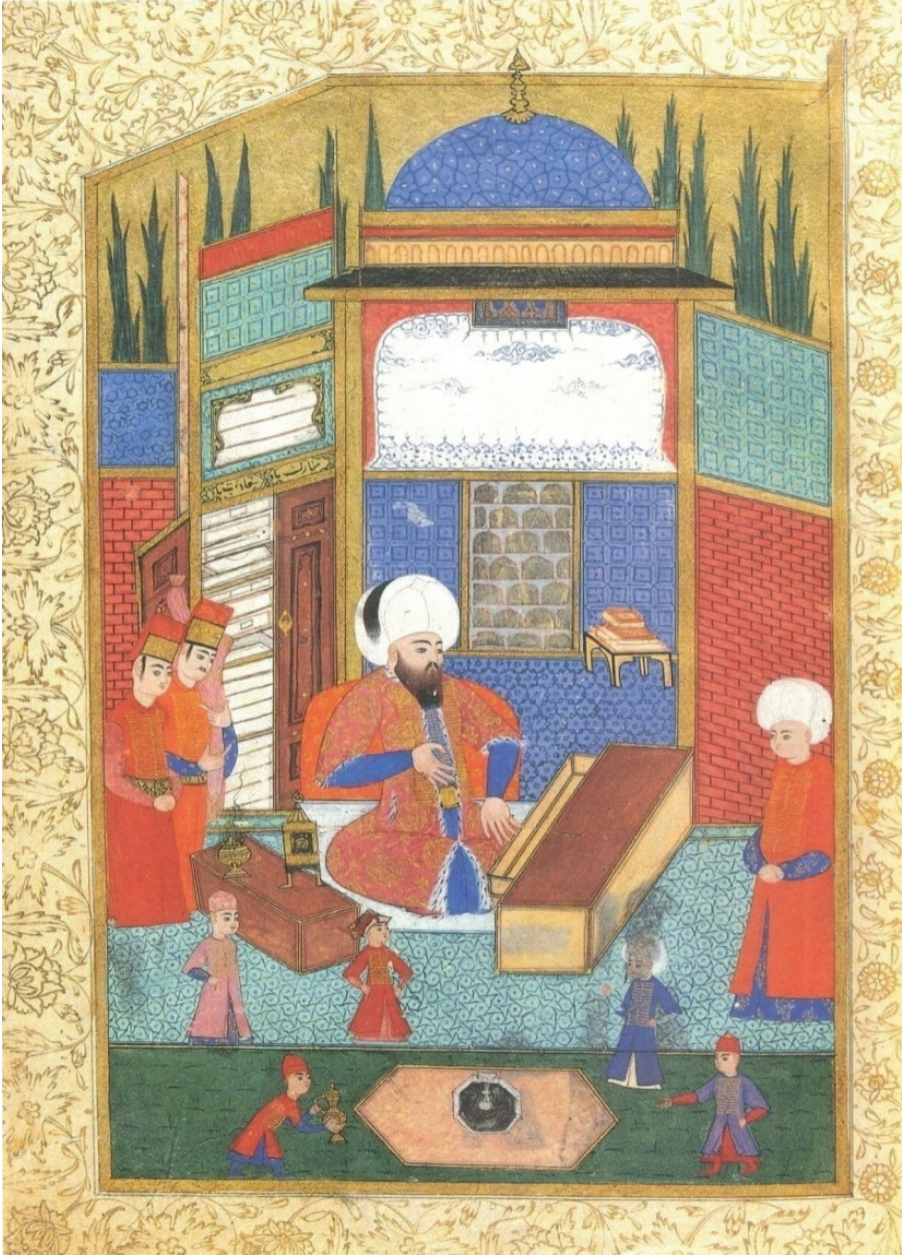
45 Mustafa Sabri Küçükaşçı, “Topkapı Sarayı’nda Kutsiyet ve Kutsal Mekânlar”, *Topkapı Sarayı’nı Anlatmak*, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018, s. 173; Namık Sinan Turan, *Hilâfet Erken İslâm Tarihinden Osmanlı’nın Son Yüzyılına*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017, s. 226; Vasilij Vladimiroviç Barthold, *İslam’da İktidarın Seriveni Halife ve Sultan*, İstanbul, Yeditepe, 2012, s. 114.

Bu bilgiler eşliğinde incelenecek olan minyatüre bakıldığında hükümdarın “yer” ve “gök” arasındaki dikey konumuna atıf yapan bir kompozisyon kurgusunun varlığı dikkati çeker. Bu kurgu, padişahın mavi bir kubbe ile dairevi bir havuz arasında, bu ikisi ile aynı dikey hat üzerinde konumlanmış olması üzerinden yol alıyor gibi görünmektedir (bkz. Ç. 2). Bu şemanın daha sonraki dönemlerde yapılmış olan minyatürlerde de kullanılmış olduğu görülür (bkz. R. 4, R. 5)⁴⁶. Bu görsel dili anlayabilmek için Türklerde mavi kubbe ve havuz unsurlarının sahip oldukları sembolik anlamlara değinmek gerekmektedir.

46 *Matali'ü's-sa'ade ve Yenabi'ü's-siyade*, PBNF, Turc 242, vr. 7b, *Hüner I*, TSMK, H. 1523, vr. 57b, 75b, 68b, 72a, 75b, 112b, 132b, 153b, *Zübdetü't-tevârih*, TSMK, H. 1321, vr. 33a, 43a, *Hüner II*, TSMK, H. 1524, 148a, *Şemâil-i Âl-i Osmân* TSMK, A.3592, vr.79a, *Tarih-i Feth-i Yemen*, İÜK, T. 6045, 1594, vr. 7b, *Gencine-i Feth-i Gence*, TSMK, R. 1296, vr. 8b, Tercüme-i Şehnâme, NYPL, Spencer Turk, ms. 1'de yer alan minyatürlerin de benzer bir kompozisyon kurgusuna sahip olduğu görülür.



R. 4- III. Murad'ın sarayda bir köşkte kendisine sunulan, burç ve yıldızlarla ilgili tasvirli bir sayfası açık Matali'ü's-sa'ade'yi incelerken, *Matali'ü's-sa'ade* ve *Yenabi'u's-siyade*, 1582, PBNF, Turc 242, vr. 7b (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006, s. 190, Resim 153).



R. 5- Kanunî Sultan Süleyman'ın ođlu şehzade Mehmed'e nasihat etmesi, *Şemâilnâme-i Âl-i Osman*, 1590 civarı, TSMK, A. 3592, vr. 79a (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul, T. C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı, 2006, s. 179, Resim 147).

Türk kozmolojisinde kubbe ve kemer, göğü, manevi âlemi ve merkezi sembolize eden unsurlardır⁴⁷. Bu unsurların mavi renkte olması da aynı anlamı pekiştiren bir mahiyet taşır. Zira Türklerde, mavi ve yeşil arasındaki tüm renkler gök renkleri olup göğü sembolize ederler⁴⁸. Bu durum mevcut minyatürde yer alan mavi kubbenin göğü, ilahi olanı ve merkezi sembolize eden bir unsur olduğunu ve onun kompozisyon içerisine hükümdarın göksel yanına işaret etmek amacı ile yerleştirilmiş olabileceğini düşündürür.

İlgili minyatürde mavi kubbenin hükümdarın göksel yanına yapmış olduğu düşünülen bu vurgu, kubbe altında resmedilen hükümdar kalıbı üzerinden de bir kez daha okunabilme imkânına sahiptir. Zira bir kubbe ya da bir kemerin hemen altında yer alan tahtında oturan hükümdar betimlemeleri kozmik bir mesaj ihtiva etmekte olup Türk resim sanatında olduğu gibi Budist resim sanatında, Roma dönemi hükümdar tasvirlerinde de sıklıkla kullanılmıştır⁴⁹. İncelemiş olduğumuz minyatürde de bu kalıbın kullanılmış olduğu fark edilir. Bu kurgu, Türk hakanının Tanrı'nın mümessili olarak, gök ve yer arasında, gökte Tanrının, yerde ise yer ve suyun yardımı ile kullarının üzerinde oturmuş olduğuna dair inancın görsel bir dile dönüştürülmüş biçimi gibi görünmekte olup bu anlamı ile de sultanın göksel yanına işaret eden bir sembolik anlama sahiptir.

Sultanın hemen altında, mavi kubbe ile aynı dikey hat üzerinde yer alan havuz unsuru ise kompozisyon içerisinde bulunduğu yer de dikkate alındığında Türk kozmolojisindeki üçlü evren anlayışında yeraltı katmanı ile özdeşleştirilen yer altı sularına tekabül ediyor gibi görünmektedir. Yer altı katmanı ile özdeşleştirilmiş olan yer altı, kimi zaman bir göl veya deniz ile de yer değiştirmiştir⁵⁰. Su, yerin derinliklerinden gelerek onun bütün gizemini taşıyan bir yer altı simgesi olarak ilahi gücün gökyüzünden yeryüzüne iletilmesine aracılık eden bir sem-

47 Titus Bruckhardt, *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*, İstanbul, İnsan, 2017, s. 45, 104; Ahmet Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, Konya, Palet Yayınları, 2017, s. 65, 200, 203, 207; İsmail Taş, *a.g.e.*, s. 207, 208, 209; Simge Özer Pınarbaşı, "Taht Tiplerinin Oluşmasında İnançların Etkisi", *Sanat ve İnanç 1, Rifka Melûl Meriç Anısına*, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tük Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2004, s. 79.

48 Titus Bruckhardt, *a.g.e.*, s. 82, 97; Bahattin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Tuğ ve Bayrak (Hunlardan Osmanlılara)*, c. 6, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1989, s. 463; Reşat Genç, *Türk İnanışları ile Millî Geleneğinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi, 2009, s. 2, 28.

49 Ahmet Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, İstanbul, İz Yayıncılık, 2008, s. 162,

50 Ahmet Çaycı, *a.g.e.*, s. 162; Rövsen Alizade, *Türk Halk Kültürü ve Tarihi*, İstanbul, Karma Kitaplar, 2014, s. 373.

bolik anlama da sahiptir⁵¹. Günkut Akin, dini mimaride ve saray mimarisinde yer alan havuz unsurunun kozmik bir anlama sahip olduğunu, bu havuzun yeri (yeraltını) ve göğü (cenneti) birleştirdiğine inanılan gök direğinin (axis mundi) yeryüzünde son bulduğu noktayı sembolize ettiğini belirtir⁵². Günkut, bu havuzun sahip olduğu konumu ile göksel olanla, ilahi olan arasındaki iletişime olanak sağlayan bir işleve sahip olduğu bilgisini de ekler⁵³. Nitekim Emevi ve Abbasi saraylarında yer alan havuzlar da böylesi bir simgesel anlama sahiptirler⁵⁴.

Öyleyse mavi kubbenin göğe, dairevi havuzun yer altı sularına (yer altına) tekabül ettiği bu kurguda padişahın bu ikisi arasındaki dikey konumu “yerin ve göğün hükümdarı” imgesinin görsel bir şemasını teşekkül ediyor gibi görünmektedir (bkz. R. 3; Ç. 1, Ç. 2).

Mevcut minyatürün sahip olduğu dikey kurgunun altını çizmiş olduğu “yerin ve göğün hükümdarı” imgesi, Türk kozmolojisinde evrenin merkezinde yer ile göğü, ruh âlemi ile madde âlemini birleştiren bir kutlu kapı⁵⁵ olduğuna inanılan Kutup Yıldızı (gök direği) ve kozmik merkez kavramları üzerinden de bir kez daha okunabilme imkânına sahiptir. Türk kozmoloji inancına göre Türkün vatani (yer-su), hükümdarlık merkezi, hükümdarın ikametgâhı, saray ve hükümdar kavramlarının her biri birer merkez sembolleri olup bunların her birinin tıpkı Kutup Yıldızı gibi dünyanın ve evrenin merkezinde⁵⁶ yer aldığına inanılmıştır. Bu minvalde Türkler, kâinatın merkezinde yer aldığını düşündükleri hükümdarlık merkezinin “Altun” ya da “Temur Kazık” denilen “Kutup Yıldızı”nın (gök direği) tam altına rast gelen “yer-su” sahasında, yüksek bir dağ misali, set üzerinde bu-

51 N. Çiçek Akçıl Harmankaya, *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm*, İstanbul, Kitabevi, 2018, s. 146; Günkut Akin, “The Muezzin Mahfili and Pool of the Selimiye Mosque in Edirne”, *Muqarnas*, volume 12, 1995, s. 77; Fatma Sinem Eryılmaz Arenas Vives, *a.g.t.*, s. 202.

52 Günkut Akin, “The Muezzin Mahfili and Pool of the Selimiye Mosque in Edirne”, *Muqarnas*, volume 12, 1995, s. 77.

53 Çiçek Akçıl Harmankaya, *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm*, İstanbul, Kitabevi, 2018, s. 146; Günkut Akin, “The Muezzin Mahfili and Pool of the Selimiye Mosque in Edirne”, *Muqarnas*, volume 12, 1995, s. 77.

54 Çiçek Akçıl Harmankaya, *a.g.e.*, s. 146.

55 Bahattin Ögel, *Türk Mitolojisi*, c. 1, s. 128; Bahattin Ögel, *Türk Mitolojisi*, c. 2, s. 214; İsmail Taş, *a.g.e.*, s. 148; Ünal Asan, *Anıt Ağaç Kavramının Fiziksel, Görsel ve Sosyokültürel Dayanakları*, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2016, s. 151, 155, 159; Fuzuli Bayat, *a.g.e.*, s. 290; Pervin Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2017, s. 197.

56 Bahattin Ögel, *Türk Mitolojisi*, c. 2, s. 319, 327; Bernard Lewis, *İslâm'ın Siyasal Söylemi*, Ankara, Phoenix, 2007, s. 18; İsmail Taş, *a.g.e.*, s. 159, 231; Fuzuli Bayat, *a.g.e.*, s. 46.

lunduğu inancını benimsemişlerdir⁵⁷. Bizatihi kendisi de bir merkez olan hükümdar Türkün yer ve suyunun sahibi olarak bulunduğu bu konumda tanrıdan aldığı kut, iktidar ve yönetme hakkı ile Gök-Tanrı tarafından bütün insanlığın üzerine hükümdar olarak oturtulmuş, onun mümessili sayılmıştır⁵⁸. Bu durum Türklerdeki evren katları arasında görülen hükümdar merkezli iletişimin varlığını gözler önüne serer. Bu evren telakkisinde, hükümdar bulunduğu merkezi konumda yeri ve göğü, dünya ile ukbâyı birleştiren bir merkez, bir Kutup Yıldızı (Temur Kazık, gök direği) olarak görülmüştür⁵⁹.

Tanrı'nın mümessili olan hükümdarın yeri ve göğü birleştiren bir merkez oluşu, Hunlardan itibaren eski Türklerde evrenin merkezinin (vatanın) aynı anda profan âlem ile ilahi âlemi birbirine bağlayan ve birbirinden ayıran bir nokta olduğu, hayatla ölümün burada birleştiği inancı ile de anlamca bir birliktelik oluşturur. Evren katları arasındaki hükümdar merkezli bu iletişime Oğuz Kağan Destanı'nda da rast gelinir. Destanda kozmik bir merkez olarak yeryüzünün merkezinde yer alan Oğuz, yapmış olduğu göksel ve yersel evlilikleri ile hem yerin hem de göğün merkezinde yer alarak yeri ve göğü birbirine eklemeler⁶⁰.

“Göğün direği” ve “Kutup Yıldızı” anlayışı Türkler Müslüman olduktan sonra da kendine yer bulmuş, Hz. Muhammed dinin direği, yerden göğe uzanan bir direk olarak görülmüştür⁶¹. Sonraki dönemde Aleviler bu görüşe Hz. Ali'yi de eklemişlerdir⁶².

Evrenin merkezindeki yurdunda ikamet eden hükümdarın, yeri ve göğü, maddeler âlemi ile ruhlar âlemini, dünya ile ukbâyı eklemleyen bu dikey hareketi, Osmanlılarda padişahların aynı zamanda bir halife olması üzerinden de kendine varlık alanı bulur. Bilindiği üzere Yavuz Sultan Selim'in 1517 yılında⁶³ Mısır'ı fethi ile birlikte halifelik Osmanlılara geçmiştir. Halifeliğin Osmanlılara geçmesi ile birlikte hem bir sultan hem de bir halife olan Osmanlı padişahı, aynı anda siyasi ve ruhani iktidarı kendi şahsında toplayan⁶⁴ bu vesile ile dünya ile ukbâyı,

57 Bahattin Ögel, *a.g.e.*, s. 319; Fuzuli Bayat, *a.g.e.*, s. 46; İsmail Taş, *a.g.e.*, s. 159; Mehmed Niyazi, *a.g.e.*, s. 87-88.

58 Bahattin Ögel, *a.g.e.*, s. 206, 459; Mehmed Niyazi, *a.g.e.*, s. 48, 170; Cengiz Balcı, *a.g.e.*, s. 47, 124, 129; Halil İnalçık, *Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve Adâlet*, İstanbul, Kronik, 2017, s. 36; İsmail Taş, *a.g.e.*, s. 159, 231.

59 İsmail Taş, *a.g.e.*, s. 159, 231; Mehmed Niyazi, *a.g.e.*, s. 87-88.

60 İsmail Taş, *a.g.e.*, s. 163, 165, 202.

61 Bahattin Ögel, *a.g.e.*, s. 213.

62 *a.e.*, s. 214.

63 Bernard Lewis, *a.g.e.*, s. 71.

64 Namık Sinan Turan, *a.g.e.*, s. 227, 228.

yer ile göğü birbirine eklemleyen bir merkez figüre dönüşmüştür. Bu doğrultuda bir söylem ile Halil İnalıcık, iktidarın göksel ve dünyevi kökenlerine işaret eden “halife-sultan” unvanının ikili iktidarın ifadesi olduğunu belirtmiştir⁶⁵. Nitekim Kanunî Sultan Süleyman da bir halife-sultan olması hasebi ile ikili iktidarı birleştiren bir merkez hükmündedir. Bu durum mevcut minyatürde padişahın ikili iktidarına atıf yapan bir görsel dilin varlığını akla getirir.

Mevcut minyatürdeki ikili iktidarın varlığı Sultan Süleyman’ın ruhani ve siyasi otoriteyi tek bir hükümdarlık altında birleştirme isteği ile de örtüşür⁶⁶. Nitekim onun sahip olduğu bu ikili iktidar kendi döneminde de altı çizilen bir durum olagelmıştır⁶⁷. Bu minvalde kimi zaman Sünnî İslam’ın halifesi, kimi zaman bünyesinde dini ve siyasi iktidarı barındıran cihanşümül bir “sahib-kıran” (mesiyanik bir kumandan), kimi zaman ise bir “müceddid” olarak nitelendirilmiştir⁶⁸. İncelemiş olduğumuz minyatürün içerisinde yer aldığı *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517)’nin metninde de Fethullah Çelebi, Sultan Süleyman’ın ruhani ve siyasi liderliğine işaret etmiş, sultanı “sahib-kıran” ve “müceddid” sıfatları ile birlikte nitelendirmiştir⁶⁹.

Tüm bu bilgiler kompozisyonda, daha öncede belirtmiş olduğumuz üzere evrenin merkezinde, gök, yer ve yer altı katmanlarının merkezlerinden geçerek bunları birbirine bağladığına inanılan gök direği (Kutup Yıldızı) kavramı üzerinden yol alan bir dikey kurgunun varlığını düşündürür (bkz. Ç. 2). Türk hükümdarının, evrenin merkezinde yer alan sarayında, yeri ve göğü birleştiren bir gök direği (Kutup Yıldızı), bir merkez oluşuna gönderme yaptığı düşünülen bu kurgu, “yerin ve göğün hükümdarı” imgesinin de altını çizer. Türk sultanı, üçlü evren kozmolojisinde gök ve yer altının tam ortasında, “yer”de, tahtında, evrenin merkezinde oturur.

Nakkaş A’nın, sultan, gök direği ve merkez kavramları üzerinden yol alan bu kozmik dikey kurguyu *Süleymannâme* (TSMK, H. 1517) içerisinde resmetmiş olduğu diğer sahnelerde de devam ettirmiş olduğu görülür (bkz. vr. 17b-18a, vr. 71a, vr. 98a, vr. 177a, vr. 189b, vr. 260a, vr. 309a, vr. 332a, vr. 346a, vr. 367a, vr. 441a, vr. 519a, vr. 557a, vr. 570a, vr. 583a, vr. 592a, vr. 600a, vr. 603a) (bkz. R. 6; Ç. 3).

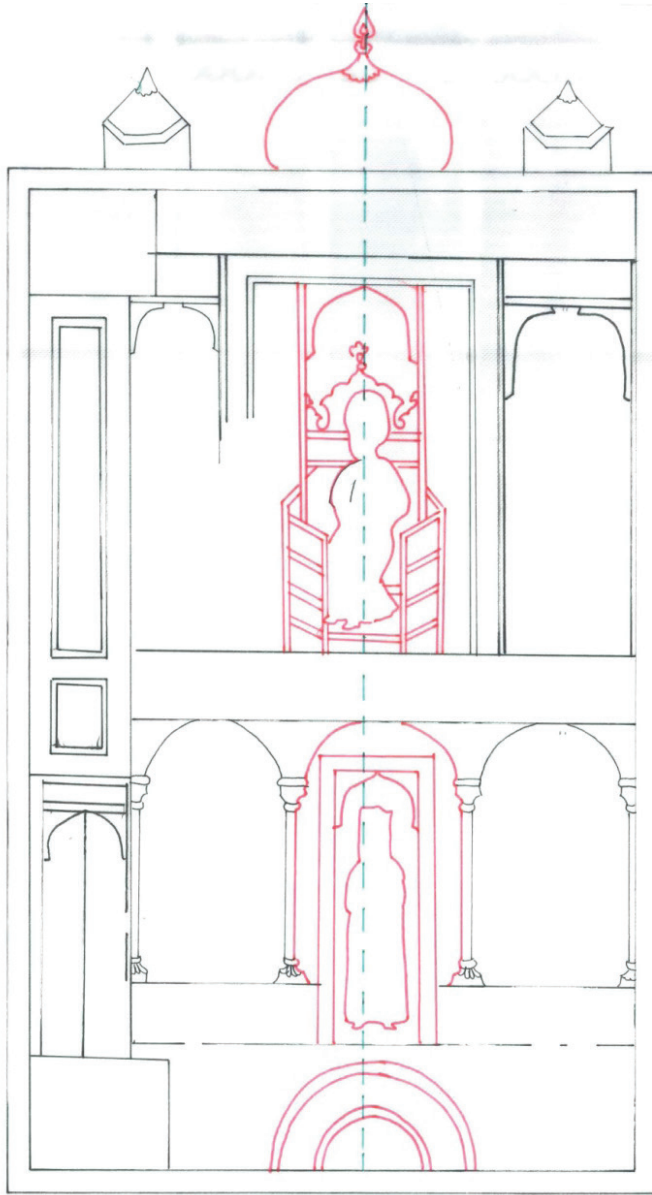
65 a.e., s. 228.

66 Kaya Şahin, *Kanunî Devrinde İmparatorluk ve İktidar Celalzâde Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 77.

67 Fatma Sinem Eryılmaz Arenas Vives, a.g.t., s. 171.

68 Kaya Şahin, a.g.e., s. 72, 82; Fatma Sinem Eryılmaz Arenas Vives, a.g.t., s. 171.

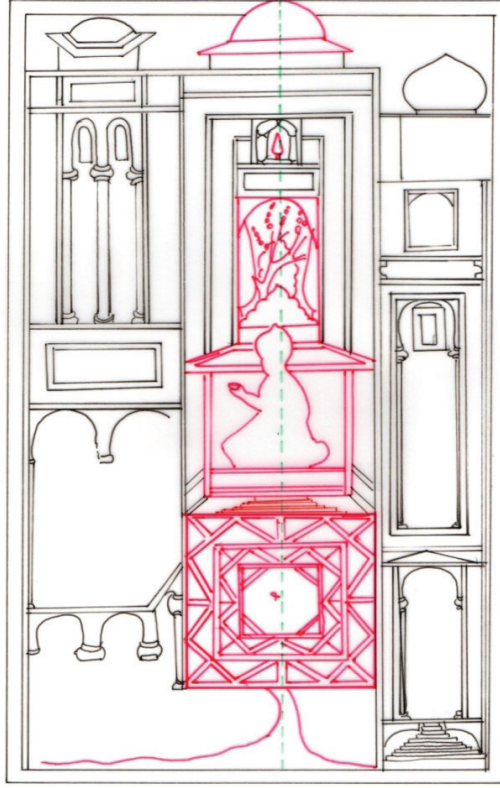
69 Fatma Sinem Eryılmaz Arenas Vives, a.g.t., s. 171, 173, 175, 178, 207.



Ç. 2



R. 6- İskender Paşa'nın cam-ı Cemşid'i Kanunî Sultan Süleyman'a sunuşu, *Süleymannâme*, 1558, TSMK, H. 1517, vr. 557a (Esin Atıl, *Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, New York, Harry and Abrams Inc., 1986, s. 200).



Ç. 3

İncelemiş olduğumuz minyatürde kompozisyonun merkezinden geçen dikey aksın, yukarıdan aşağıya sırası ile her biri birer merkez ve iktidar sembolü olan mavi kubbe, kemerli niş, sarı kaftanlı padişah, altıgen formlu altın taht, arz odasına giriş kapısı, kapı ağası ve son olarak yeşillendirilmiş bir avlunun tam ortasında yer alan dairevi formdaki bir havuzdan müteşekkil olması da bu aksın yapmış olduğu merkez vurgusunu pekiştirir bir mahiyet taşıyor gibi görünmektedir (bkz. Ç. 2). Bu aks, kompozisyon içerisindeki merkezi konumu, sahip olduğu dikeyliği ve üzerinde yer alan merkez ve iktidar vurgusu yapan unsurlar ile birlikte adeta evrenin merkezinde, yeri ve göğü, ruh âlemi ile maddi âlemi birleştirdiğine inanılan Kutup Yıldızı'nı (Temur Kazık, gök direği) çağrıştıran bir mahiyet taşır. Türk hükümdarının bir merkez olduğu ve Osmanlı padişahlarının dünyevi iktidarın sahibi bir sultan ve aynı zamanda bir halife oldukları göz önünde bulundurulduğunda, bu dikey aks ve bu aks üzerinde yer alan unsurların birlikteliği mevcut kompozisyonda Türk-İslâm düşüncesinin sentez edildiği bir hükümdar algısının varlığını düşündürür. Kompozisyon bu şekli ile bir kez daha ikili iktidarı bünye-

sinde barındıran “yeri ve göğü birleştiren hükümdar” imgesinin altını çiziyor gibi görünmektedir. Bu aksın bahsedilen imgenin altını ne şekilde çiziyor olduğunu anlayabilmek için aksın üzerinde alt alta yer alan her bir unsurun sembolik anlamlarına kısaca değinmek gerekir.

Dikey aksın en tepesinde yer alan mavi kubbe daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi göğü, manevi âlemi, semâvatı, ilahi olanı ve dahi merkezi sembolize eder. Mavi kubbenin hemen altında yer alan kemerli niş de yine kubbe gibi göğü, manevi âlemi, semâvatı ve merkezi sembolize eder.

Kemerli nişin hemen altında, altın tahtında, sarı kaftanı ile oturan padişah figürü de sahip olduğu tüm unsurlar ile birlikte merkez kavramına atıf yapar. Zira daha önce de belirtilmiş olduğu gibi Türklerde padişah bir merkez, yeri göğü eklemlen “Kutup Yıldızı” hükmündedir. Padişahın üzerine giymiş olduğu kaftanın sahip olduğu sarı renk de merkez kavramının altını çizen bir unsur olarak kompozisyon içerisinde bulunuyor olmalıdır. Zira sarı ve altın Türklerde hükümdarlara özgü bir renk olup merkezi ve vatanı sembolize ederler⁷⁰.

Padişahın üzerine oturmuş olduğu altın taht bir egemenlik ve hükümdarlık alâmeti olmasının yanında aynı zamanda bir merkez sembolüdür⁷¹. Taht ayrıca dinsel bir simgedir ve onun bu simgeselliği tahtta oturan kişinin dinsel kimliği ile ilintili olmuştur⁷². Özellikle din ve devlet ilişkisinin iç içe geçmiş olduğu erken dönemlerde tahtın dinsel niteliği göz ardı edilemez bir mahiyettedir⁷³. Bu toplumlarda devleti yöneten taht sahibi kişilerin sıklıkla dinsel bir kimlik taşıması, kralların ve tahtın gökten indirildiğine ya da göğe çıkılarak tahta oturulduğuna

70 Fuzuli Bayat, *a.g.e.*, s. 39, 46; Bayram Durbilmez, *Türk Dünyası Kültürü*, İstanbul, Ötüken, 2017, s. 74; Annemarie Von Gabain, “Renklerin Sembolik Anlamları”, *Türkoloji Dergisi*, c. 3, 1968, s. 107; Reşat Genç, *a.g.e.*, s. 35; Fatmagül Küçük Tursun, “Türk Atasözlerinde Renkler”, *Renk Kitabı*, İstanbul, Kitabevi, 2017, s. 22; Simge Özer Pınarbaşı, *Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları*, Ankara, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004, s. 55.

71 İbrahim Kafesoğlu, *Türk Milli Kültürü*, İstanbul, Ötüken, 2017, s. 257, 258; Ali Arslan, *Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı*, İstanbul, Kitabevi, 2014, s. 29; Ahmet Çaycı, *a.g.e.*, s. 77; Bahattin Ögel, *Türklerde Devlet Anlayışı*, s. 158; Simge Özer Pınarbaşı, *a.g.e.*, s. 18; Bernard Lewis, *a.g.e.*, s. 185; Erdoğan Merçil, *Selçuklular'da Hükümdarlık Alâmetleri*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2007, s. 132; Salim Koca, “Türkiye Selçuklu Devleti Hükümdarlarının Aldıkları ve Kullanılan Hâkimiyet ve Hükümdarlık Sembolleri”, *III. Milli Selçuklu Kültürü ve Medeniyeti Semineri Bildirileri 20-22 Mayıs*, Konya, Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1994, s. 155.

72 Simge Özer Pınarbaşı, *a.g.e.*, s. 18, 20.

73 *a.e.*, s. 20.

dair inanışlar⁷⁴ tahtın üzerinde oturan kişinin kimliği ile inilti olarak dinsel bir simge oluşunu gözler önüne serer.

Tek tanrılı dinlerin kabulüyle birlikte Tanrı krallar ortadan kalkarken, hükümdarlar dinsel bir kimlik taşımaya devam etmiş buna paralel olarak taht unsuru da hükümdarın dinsel kimliği ile bağlantılı bir unsur olmayı sürdürmüştür⁷⁵.

Türk kağanının gökyüzü ile olan ilişkisi dolayısıyla, kutsal ve dinsel bir kimliğe sahip oluşu, onun Tanrı tarafından aldığı kut ile tahtta oturuyor olması⁷⁶ hükümdar ve taht arasındaki dinsel bağlamın Türklerde de benimsenmiş olduğunu gözler önüne serer. İslamiyet'in kabulü öncesi Türklerde hükümdarlık kavramının içerdiği bu dinsel kimlik Türklerin İslamiyet'e girişiyle birlikte ortaya çıkan "halife-sultan" kavramı üzerinden de varlığını devam ettirmiştir⁷⁷.

Öyleyse mevcut minyatürde yer alan altın taht, yeri ve göğü, dünyevi ve manevi iktidarı birleştiren dinsel nitelikli bir merkez motif olarak işlev görüyor gibi gözükmektedir. Bir kozmik sembol olan tahtın⁷⁸ sahip olduğu bu ikili anlam, yerel ve göksel unsurları birleştiren bir unsur olarak kompozisyonun orta ekseninde üzerinde yer alan dikey aksın varlığı ile de bir anlam birlikteliği oluşturur.

Tahtlarda yaygın olarak kullanılan kimi süslemeler de gökyüzü ile ilişkili olup tahtın kozmolojik anlamını güçlendirir mahiyettedirler⁷⁹. Bu doğrultuda incelenilen minyatürde, tahtın altıgen formda olması gök ve merkez sembolizmi ile bağlantılı olarak tahtın kozmik anlamını güçlendirir bir nitelik taşıyor gibi görünmektedir. Nitekim Ahmet Çaycı'nın altıgen formun göksel bir sembol olduğunu, Günkut Akin'in ise bu formun merkezi sembolize ettiğini, sekiz ve altı sayılarının göğü, yeri ve yer altını birleştiren eksenin tam ortasında yer alan bir merkezi sembolize ettiğini belirtmiş⁸⁰ olmaları yukarıda yapılmış olan tespiti teyit eder bir nitelik taşır.

İktidarın gücünü ve merkez kavramının altını çizen bu taht, altından yapılmış olması ile de aynı vurguyu devam ettirir gibi görünmektedir. Zira altın, Türklerde

74 a.e., s. 20, 44

75 a.e., s. 25.

76 a.e. , s. 22, 23; Mehmed Niyazi, a.g.e., s. 36, 70.

77 Simge Özer Pınarbaşı, a.g.e., s. 24.

78 a.e., s. 44.

79 a.e., s. 18, 44.

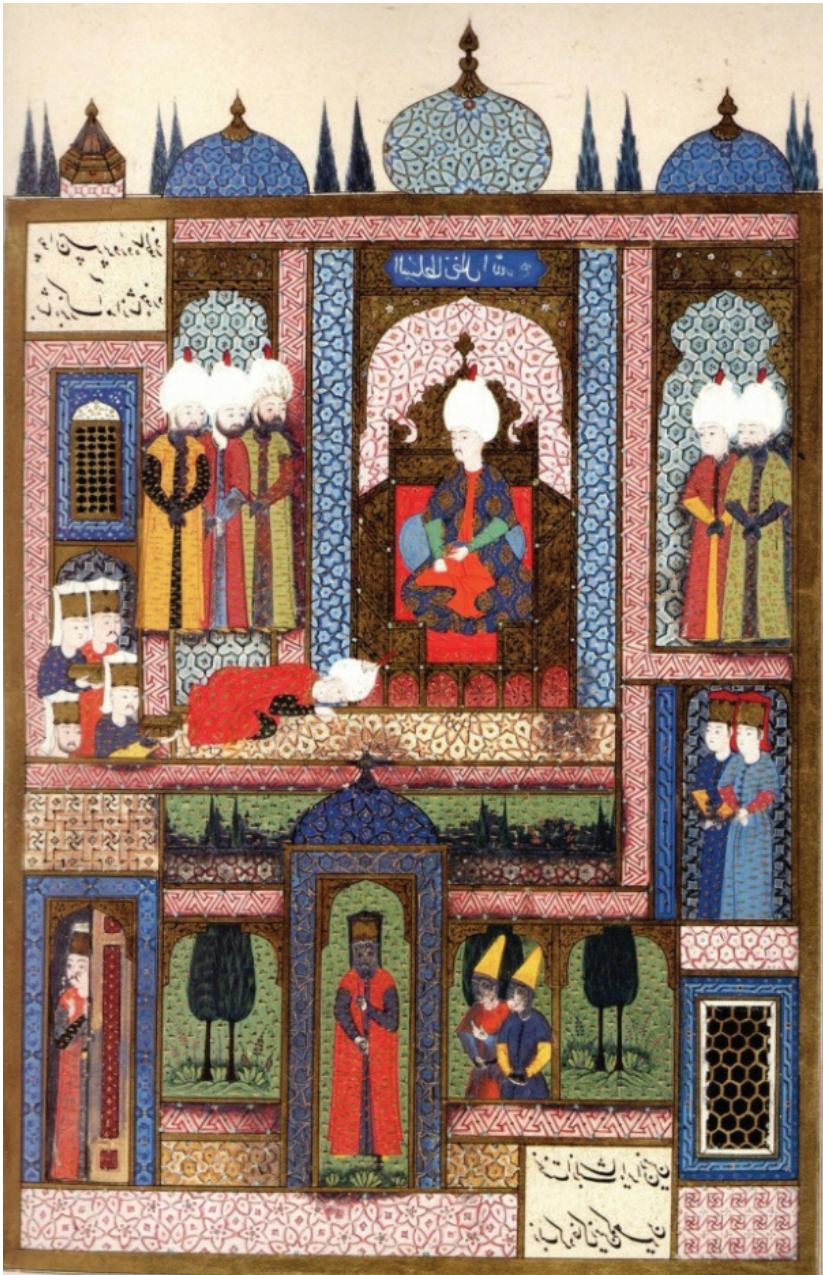
80 Ahmet Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, s. 71; Günkut Akin, a.g.m., s. 76; Günkut Akin, "Edirne Selimiye Camii'ndeki Müezzin Mahfili Üzerine Düşünceler", *Uluslar arası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri (Ankara, 24-27 Ekim 1988)*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1996, s. 36.

bir hükümdarlık ve merkez sembolüdür⁸¹. Bu durum altıgen formlu altın tahtın, sahip olduğu tüm bu özellikleri ile hükümdar, gök ve merkez kavramlarına bir gönderme yapıyor olabileceği fikrini akla getirir. Bu ise minyatürün orta ekseninde yer alan dikey aksın yapmış olduğu kozmik merkez vurgusunu pekiştirir bir mahiyet taşır.

Dikey hat boyunca yer alan bir diğer unsur ise arzın gerçekleştiği mekâna açılan giriş kapısıdır. Mevcut minyatürde resmedilen elçi kabulü sahnesi gerçekte Halep'te ki bir sarayda vuku bulmuş olmakla birlikte eserin Topkapı Sarayı Arz Odası'nda gerçekleşen elçi kabullerinin yer aldığı 332a, 471b ve 519a'da yer alan minyatürlerine bakıldığında, bu 503a'da resmedilen mekânın 332a, 471b ve 519a'da ki Topkapı Sarayı Arz Odası ile benzer bir kurguya sahip olduğu fark edilir⁸² (bkz. R. 7, R.8).

81 Ahmet Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, s. 77; Annemarie Von Gabain, *a.g.m.*, s. 109.

82 Esin Atıl, *a.g.e.*, s. 201



R. 7- İranlı elçinin huzura kabulü, *Süleymannâme*, 1558, TSMK, H. 1517, vr. 332a (Esin Atıl, *Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, New York, Harry and Abrams Inc., 1986, s. 160).



R. 8- Devler Giray Han'ın padişahı ziyareti, *Süleymanname*, 1558, TSMK, H. 1517, vr. 519a (Esin Atıl, *Süleymanname The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, New York, Harry and Abrams Inc., 1986, s. 206).

Bu durumda mevcut kompozisyonda yer alan kapı, mekânın genel kurgusu dikkate alındığında Topkapı Sarayı'ndaki Bâbüs's-saâde kapısına denk düşer ki, Arz Odası'na geçişi sağlayan bu kapı padişahın varlığını, onun yüce gücünü temsil eder⁸³. Kapı unsuru bütün yüce makamları simgesel olarak ortaya koyan bir kavram olup hükümdar ve sarayı ile bağlantılı bir unsur⁸⁴ olarak hükümdarın gücüne vurgu yapar⁸⁵.

Kapının tam orta kısmında, hükümdarın sürekli hizmetinde olan, misafirleri ağırlayan⁸⁶ ve mevcut minyatür de ise saraya ait kapıyı koruma görevini ifa eden, yüzü seyirciye dönük eli asalı kapı ağası da iktidar vurgusu açısından önemlidir. Bu figür bir hâkimiyet sembolü olan kapıyı koruma görevini üstlenmiş olması ve bir egemenlik ve hükümdarlık sembolü olan asası⁸⁷ ile kompozisyonda iktidarı taltif edici bir unsur olarak yer alıyor gibi görünmektedir.

Kapı ağasının yüzünün ve bakışlarının seyirciye dönük olarak resmedilmesi de oldukça manidardır. Zira kapı ağasının seyirciyle göz göze gelmekte tereddüt etmeyen, kendinden emin, donuk bir bakışla resmedilmiş olması izleyici üzerinde bir hâkimiyet kuruyor gibi görünmektedir. Seyirci ile göz göze gelen, onun üzerinde hâkimiyet kuran bu bakış adeta iktidarın ta kendisidir.

Aynı dikey hat üzerinde yer alan son unsur olan dairevi formlu havuz da bir başka iktidar ve merkez sembolüdür. Daha önce belirtmiş olduğumuz gibi bu minyatürde yer alan havuz unsurunun, Türk kozmolojisindeki gök, yer ve yer altından oluşan üçlü evren anlayışındaki yer altına (yer altı sularına) tekabül ediyor olabileceği düşünülmektedir.

Suyun yer altı unsuru oluşu onun merkez sembolü oluşunun da kapısını aralar. Zira birbirine paralel üç yatay düzlem olarak tasarlanan evren tabakalarının (gök-yer-yeraltı) tam ortalarından geçtiği düşünülen bir dikey eksen vasıtası ile birbirlerine bağlandıkları düşünülür. Türk kozmolojisine göre dünyanın ve evrenin merkezi olduğu düşünülen bu dikey eksen, en alt tabakada yer alan su yüzeyinin içine girerek, yerin derinliklerine ulaşır⁸⁸. Bu bağlamda su, havuz ve göl

83 Mustafa Sabri Küçükbaşçı, *a.g.m.*, s. 173; Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimarî, Tören ve İktidar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 59, 60

84 Gülru Necipoğlu, *a.g.e.*, s. 177-195.

85 H. Canan Cimilli, "Topkapı Sarayı'nın Anıtsal Tören Kapılarındaki Simgesellik, Kapı Kavramı ve Törenler ile Bağlantısı", *Filiz Çağman'a Armağan*, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2018, s. 178.

86 Ahmet Çaycı, *a.g.e.*, s. 225.

87 *a.e.*, s. 221.

88 N. Çiçek Akçıl Harmankaya, *a.g.e.*, s. 146, dipnot: 486.

unsurları da dünyanın merkezi işlevini vurgular bir mahiyet taşırlar⁸⁹. Su kenarlarının kâinatın merkezinde yer aldıkları düşünülen Türk yurtlarının ikamet ettikleri yerler⁹⁰ olması da su unsurunun bir merkez sembolü oluşunu gözler önüne serer.

Güncüt Akın, Sasanilerin 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 belirtir⁹¹. Ona göre buradan yola çıkarak havuzun bir dünya egemenliği ve hükümdar gücü sembolü olduğu daha kolay anlaşılır⁹². Güncüt, 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 durduğuna ve burada yerin altındaki güçlerle iletişimi elinde tutmakta olduğunu belirtir⁹³.

Asya'da birçok kültür çevresinde simgesel nitelikli havuzlar sarayın ayrılmaz bir parçası olarak var olmuştur⁹⁴. Bu egemenlik simgesinin saray ve cami mimarisindeki ortak kullanımı erken İslâmiyet dönemine kadar geriye gitmektedir⁹⁵. Topkapı Sarayı'nda sultanın bulunduğu ve kabuller yaptığı mekânlarda da havuz unsuru yaygın bir şekilde kullanılmıştır⁹⁶. Semra Ögel bu havuzların evrenin merkezi hükmünde bir sembolizmi barındırdığını belirtir⁹⁷.

Havuzun, saray ile birliktelik kazanan sembolik anlamının minyatürlerde açık bir şekilde müşahade edildiğini belirten Güncüt Akın, tahtında oturan padişah ve önünde yer alan havuzdan meydana gelen geleneksel şemanın bahsetmiş olduğumuz merkez ve egemenlik sembolizminin anlamını ve kökenini açıklayacak mahiyet taşıdığını belirtir⁹⁸. Bu anlama paralel olarak Mustafa Sabri Küçükaşçı da su ve nehir gibi unsurların Osmanlı padişahlarının karaların ve denizlerin sul-

89 a.y.; İsmail Taşpınar, "Halk İnançlarında Su", *Z Kültür Sanat Şehir*, sa. 2, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi, 2017, s. 35.

90 Bahattin Ögel, *Türk Mitolojisi*, c. 1, s. 90, 91, 92.

91 Güncüt Akın, *a.g.m.*, s. 30, dipnot 29.

92 a.y.

93 a.y.

94 Aynı makale, s. 28.

95 Aynı makale, s. 28; Muhittin Aykut, "Türk Mimarlığında Su Kompozisyonları Kullanımı", 8. *Uluslar arası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler*, (23-27 Eylül 1991 İstanbul), c. 1, Ankara, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995, s. 205.

96 Mustafa Sabri Küçükaşçı, *a.g.m.*, s. 173.

97 Semra Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, İstanbul, Akbank, 1994, s. 69.

98 Güncüt Akın, *a.g.m.*, s. 30.

tanı olduğunu vurgulayan bir unsur olduğunu belirtir⁹⁹. Dikkat edilecek olursa incelemiş olduğumuz minyatürde de tahtında oturan padişah ve önünde yer alan havuzdan oluşan geleneksel şemanın kullanılmış olduğu görülür. Aslına bakılırsa bu havuzun sahip olduğu daire formunun kendisi de tek başına üzerinde tüm yönlerin birleştiği bir merkez sembolüdür¹⁰⁰.

Suyun, içen kişiye ebedi yaşam bahsettiğine inanılan ab-ı hayat¹⁰¹ ile olan bağlantısı da göz önünde bulundurulduğunda mevcut minyatürde yer alan havuzun, yalnızca sultanın gök ve yeraltı arasında, bir merkez ve egemenlik sembolü oluşuna vurgu yapan bir kompozisyon unsuru olmakla kalmayıp aynı zamanda yerin ve yer altı dünyasının, karaların ve denizin, yerin ve göğün sahibi olan sultanın, gücüne, imparatorluğun devamlılığına vurgu yapan bir kompozisyon unsuru olarak ta minyatür içerisine yerleştirilmiş olabileceğini düşündürür.

Görüldüğü üzere bu dikey aksın üzerinde yer alan her bir unsur, gerek merkez gerekse bir iktidar sembolü oluşu ile dikey aksın yapmış olduğu merkez, yeri ve göğü birleştiren direk vurgusunu anlamca destekler. Bu kurgu bir kez daha “yeri ve göğü, dünya ile ukbâyı birleştiren hükümdar” imgesinin altını çizerek mevcut kompozisyonda kozmik merkez inancı üzerinden ilerleyen bir iktidar dilinin varlığını gözler önüne serer.

Sonuç

Süleymannâme, vr. 503a'da yer alan elçi kabul sahnesinde Türk kozmoloji inancı üzerinden yol alan bir iktidar dilinin var olduğu düşünülmektedir. Bu dil öncelikli olarak gök, yer ve yer altı katmanlarından müteşekkil üçlü evren anlayışından istifade edilerek inşa edilmiş olan dikey kompozisyon kurgusu ile varlığını belli eder. Nakkaş tarafından bilinçli olarak yapıldığı kesin olarak bilinmeyen bu dikey kozmik kurguda, sultanın göğü temsil eden mavi kubbe ile yer altını sembolize eden dairevi formlu havuzun arasında konumlanmış olduğu fark edilir. Sultanın kompozisyon içerisindeki bu konumu, göğün ve yer altı sularının desteğini alarak tahtında oturan Türk hükümdarı imgesinin görsel bir dile aktarılış biçimi gibi görünmektedir.

99 Mustafa Sabri Küçükaşçı, *a.g.m.*, s. 173.

100 Semra Ögel, *a.g.e.*, s. 67.

101 Röşen Alizade, *a.g.e.*, s. 193; İsmail Taşpınar, *a.g.m.*, s. 36; Mircea Eliade, “Su ve Su Simgeleri”, *Z Kültür Sanat Şehir*, sa. 2, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi, 2017, s. 41; İsmail Taşpınar, “Su, Dinler ve Ritüeller”, *Z Kültür Sanat Şehir*, sa. 2, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi, 2017, s. 62; Murat Öztabak, “Âb-ı hayat”, *Z Kültür Sanat Şehir*, sa. 2, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi, 2017, s. 30.

Bu görsel dilin kozmik merkez kavramı ile de temellendirildiği fark edilir. Zira kompozisyonda, bir merkez sembolü olan sarayın içerisinde, kendisi de bir merkez olarak yer alan sultanın, kompozisyonun tam orta ekseninden geçen dikey aks üzerinde, her biri birer merkez ve iktidar sembolü olan unsurlarla birlikte yer almış olması, bahsetmiş olduğumuz kozmik merkez üzerinden hareket eden kurguyu gözler önüne serer. Bu dikey aks, üzerinde yer alan diğer unsurlarla birlikte evrenin merkezinde, yeri ve göğü birleştirdiğine inanılan “Kutup Yıldızı”na denk düşmüş olması ile sultanın dünyanın merkezinde yeri ve göğü birleştiren bir gök direği (Kutup Yıldızı) oluşuna atıf yapıyor gibi görünmektedir.

Türklerde yeri ve göğü birleştiren bir Kutup Yıldızı olması hasebi ile hükümdarın barındırdığı ikili iktidar, incelemiş olduğumuz minyatürde yeri ve göğü, dünya ile ukbâyı birleştiren halife-sultan imgesi ile de birlikte ilerler. Zira bu minyatürde hilafet makamının da sahibi olan Kanunî Sultan Süleyman’ın, yeri ve göğü, dünya ile ukbâyı birleştiren bir halife-sultan imgesi olarak resmedilmiş olduğu fark edilir.

Tüm bu veriler mevcut minyatürde kozmik kurgu ve kozmik merkez üzerinden yol alan bu iktidar dilinin nakkaş tarafından bilinçli bir şekilde inşa edilmiş olabileceği ihtimalini akla getirir. Bu dilin Osmanlı padişahları arasında en güçlü iktidar figürlerinden biri olan Kanunî Sultan Süleyman’ın saltanat yıllarını konu edinen ve onun himayesinde yazılmış bir resimli tarih kitabı olan *Süleymannâme* içerisinde yer almış olması oldukça önemlidir. Zira daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi *Süleymannâme* Osmanlılardaki ilk resimli tarih kitabı olup, bu eserde yer alan minyatürler Osmanlı klâsik minyatür üslubunun ana kompozisyon şemalarını tesis etmiştir. Bu durum, Türk kozmoloji düşüncesi üzerinden temellenen bir iktidar dilinin sonraki dönem Osmanlı minyatürlerinde de kullanılmış olabileceği fikrini akla getirir. Osmanlı minyatürlerinde Türk kozmoloji düşüncesi üzerinden yol alan bir iktidar dilinin var olabileceğine işaret etmesi açısından bir başlangıç adımı olarak düşünülebilecek bu makalenin bu alanda yapılacak olan yeni çalışmalara katkı sağlayacağı ümit edilmektedir.

Kaynakça

Akalay, Zeren, “Tarihi Konularda Türk Minyatürleri”, *Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 1970.

Akın, Günkut, “Edirne Selimiye Camii’ndeki Müezzin Mahfili Üzerine Düşünceler”, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri (Ankara, 24-27 Ekim 1988)*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1996.

_____, “The Muezzin Mahfili and Pool of the Selimiye Mosque in Edirne”, *Muqarnas*, volume 12, 1995.

Alizade, Rövsen, *Türk Halk Kültürü ve Tarihi*, İstanbul, Karma Kitaplar, 2014.

Arslan, Ali, *Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı*, İstanbul, Kitabevi, 2014.

Asan, Unal, *Anıt Ağac Kavramının Fiziksel, Görsel ve Sosyokültürel Dayanakları*, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2016.

Atasoy, Nurhan, “1558 tarihli Süleymannâme ve Macar Nakkaş Pervane”, *Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 1970.

Atıl, Esin, “Arifi’nin Süleymannâmesi’nde Kanunî’nin Seferleri”, *P Dünya Sanatı Dergisi*, sa. 30, İstanbul 2003.

_____, *Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, New York, Harry and Abrams Inc., 1986.

Aykut, Muhittin, “Türk Mimarlığında Su Kompozisyonları Kullanımı”, 8. *Uluslararası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler (23-27 Eylül 1991 İstanbul)*, c. 1, Ankara, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.

Bağcı, Serpil – Çağman, Filiz – Renda, Günsel - Tanındı, Zeren, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006.

Balcı, Cengiz, *Destanlar, Kitabeler ve Kutadgu-Bilig’den Örneklemlerle Türk Devlet Töresi*, İstanbul, Bilgeoğuz, 2018.

Barthold, Vasilij Vladimiroviç, *İslâm’da İktidarın Serüveni Halife ve Sultan*, İstanbul, Yeditepe, 2012.

Bayat, Fuzuli, *Türk Mitolojik Sistemi 1*, İstanbul, Ötüken, 2015.

_____, *Türk Mitolojik Sistemi 2*, İstanbul, Ötüken, 2015.

Bruckhardt, Titus, *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*, İstanbul, İnsan, 2017.

Cimilli, H. Canan, "Topkapı Sarayı'nın Anıtsal Tören Kapılarındaki Simgesellik, Kapı Kavramı ve Törenler ile Bağlantısı", *Filiz Çağman'a Armağan*, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2018.

Çağman, Filiz, "Osmanlı Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi", *Padişahın Portresi Tesavir-i Âl-i Osman*, İstanbul, Türkiye İş Bankası, 2000.

Çaycı, Ahmet, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, Konya, Palet Yayınları, 2017.

_____, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, İstanbul, İz Yayıncılık, 2008.

Değirmenci, Tülin, *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2012.

Durbilmez, Bayram, *Türk Dünyası Kültürü*, İstanbul, Ötüken, 2017.

Eliade, Mircea, "Su ve Su Simgeleri", *Z Kültür ve Sanat*, sa. 2, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi, 2017.

Erdoğan Peçe, Zaliha, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portrelerinde Görülen Kozmik Kurgu ve İktidarı Taltif Edici Unsurlar, Levni'nin Bu Kalıba Getirmiş Olduğu Yenilikler", *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi*, sa. 2, İstanbul, 2020.

Ergun, Pervin, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2017.

Fetvacı, Emine, *Sarayın İmgeleri*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013.

Genç, Reşat, *Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi, 2009.

Gökbilgin, Tayyib, *Kanunî Sultan Süleyman*, İstanbul, Kronik, 2019.

Güler, Turgut, *Demir Kuşaklı Cihângir Süleymannâme*, İstanbul, Ötüken, 2016.

Gültepe, Necati, *Türk Mitolojisi*, İstanbul, Kapı, 2017.

Günay, Reha, "Süleymannâme Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 5*, İstanbul, 1992.

Harmankaya Akçıl, N. Çiçek, *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm*, İstanbul, Kitabevi, 2018.

İnalçık, Halil, *Osmanlı'da Devlet, Hukuk ve Adâlet*, İstanbul, Kronik, 2017.

Kafesoğlu, İbrahim, *Türk Milli Kültürü*, İstanbul, Ötüken, 2017.

Koca, Salim, “ Türkiye Selçuklu Devleti Hükümdarlarının Aldıkları ve Kullanılan Hâkimiyet ve Hükümdarlık Sembolleri”, *III. Milli Selçuklu Kültürü ve Medeniyeti Semineri Bildirileri 20-22 Mayıs*, Konya, Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1994.

Küçük Tursun, Fatmagül, “Türk Atasözlerinde Renkler”, *Renk Kitabı*, İstanbul, Kitabevi, 2017.

Küçükaşcı, Mustafa Sabri, “Topkapı Sarayı’nda Kutsiyet ve Kutsal Mekânlar”, *Topkapı Sarayı’nu Anlatmak*, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018.

Lewis, Bernard, *İslam’ın Siyasal Söylemi*, Ankara, Phoenix, 2007.

Mahir, Banu, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul, Kabalcı, 2012.

Memiş, Ekrem, *Türk Kültür Tarihi (Türk Kültüründen Bazı Kesitler)*, Bursa, Ekin, 2015.

Merçil, Erdoğan, *Selçuklular’da Hükümdarlık Alâmetleri*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2007.

Necipoğlu, Gülru, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Niyazi, Mehmed, *Türk Devlet Felsefesi*, İstanbul, Ötüken, 2017

Ögel, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Tuğ ve Bayrak (Hunlardan Osmanlılara)*, c. 6, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1989.

_____, *Türk Mitolojisi*, c. 1, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2014.

_____, *Türk Mitolojisi*, c. 2, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2014.

_____, *Türklerde Devlet Anlayışı*, İstanbul, Ötüken, 2016.

Ögel, Semra, *Anadolu’nun Selçuklu Çehresi*, İstanbul, Akbank, 1994.

Özer Pınarbaşı, Simge, “Taht Tiplerinin Oluşmasında İnançların Etkisi”, *Sanat ve İnanç 1, Rıfkı Melûl Meriç Anısına*, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2004.

_____, *Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları*, Ankara, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004.

Öztapak, Murat, “Âb-ı hayat”, *Z Kültür Sanat Şehir*, sa. 2, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi, 2017.

Öztuna, Yılmaz, *Kanunî Sultan Süleyman*, İstanbul, Ötüken, 2016.

Peçe, Zaliha, “Nakkaş Osman ve Levnî’ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açısından Karşılaştırılması”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans

Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul, 2015.

Şahin, Kaya, *Kanunî Devrinde İmparatorluk ve İktidar Celalzâde Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Taş, İsmail, *Türk Düşüncesinde Kozmogeni Kozmoloji*, Konya, Kömen, 2011.

Taşpınar, İsmail, “Halk İnançlarında Su”, *Z Kültür ve Sanat*, sa. 2, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi, 2017.

_____, “Su, Dinler ve Ritüeller”, *Z Kültür ve Sanat*, sa. 2, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi, 2017.

Tekin, Talat (haz.), *Orhon Yazıtları, Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk*, Ankara, BilgeSu, 2017.

Turan, Namık Sinan, *Hilâfet Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Tarihi, İstanbul'un Fethinden Kanunî Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar*, c. 2, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2016.

Vives, Fatma Sinem Eryılmaz Arenas, “The Shehcis of Sultan Süleyman: Arif and Eflatun and Their Dynastic Project”, (Sanal Ortamda Ulaşım Açık Doktora Tezi), The University of Chicago, Chicago, 2010.

Von Gabain, Annemarie, “Renklerin Sembolik Anlamları”, *Türkoloji Dergisi*, c. 3, 1968.