

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “Arifî'nin Süleymannâme'sindeki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

10 / 04 / 2007

Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

TUTANAK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Filiz ADIGÜZEL TOPRAK'ın "Arifî'nin Süleymannâmesi'ndeki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde , saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonradakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ/PROJE
VERİ FORMU

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Tez Yazarının

Soyadı: ADIGÜZEL TOPRAK

Adı: FİLİZ

Tezin Türkçe Adı: “Arifi’nin Süleymannâme’sindeki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler”

Tezin Yabancı Dildeki Adı: “Signs of Sultanate in The Miniature Paintings of Arifi’s Süleymanname”

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl:2007

Tezin Türü:

Yüksek Lisans

Doktora

Tıpta Uzmanlık

Sanatta Yeterlik

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı: 230

Referans Sayısı: 110

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Profesör

Adı: İsmail

Soyadı: ÖZTÜRK

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1-Minyatür

2-Süleymanname

3-Kanuni Sultan Süleyman

4-Saltanat

5-Saray

1-Miniature Painting

2-Süleymanname

3-Sultan Süleyman the Lawgiver

4-Sultanate

5-Palace

Tarih: 10/04/2007

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

Saltanat, devlet yapısında var olan çeşitli politik ve sosyal formasyonların uygulandığı bir hükümdarlık biçimidir. Osmanlı saltanat anlayışında, iktidarın tanımlanması açısından güç ilişkileri de simgeler aracılığıyla kurulmuştur. Sultanı diğerlerinden ayıran, hiyerarşiyi ve düzeni sağlayan, diğer bir deyişle sultanı her alanda tek yapan tüm unsurlar, sultana ve saltanatına ilişkin simgelere dönüşmüştür.

Kanunî Sultan Süleyman döneminin (1520-1566) ortalarında beliren yeni saltanat anlayışı, siyasi yapılanmadaki dönüşüm ve gelişimle kendini göstermiştir. İlk otuz yıllık dönemdeki yenilenme ve evrensel idealler, yerini imparatorluk yapısını resmileştirmeye yönelik çalışmalara bırakmıştır. Dönemin saltanatında yaşanan dönüşüm, ayrıcalıklı ilkeler ve biçimlerle dönemin sanat üretimine de yansımıştır. Bu noktada, Kanunî Sultan Süleyman'ın bir Osmanlı hanedanlık tarihi yazması için 1550'lerde ilk kez bir şehnameci ataması dikkat çekicidir. Teze konu olan "Süleymannâme" adlı minyatürlü yazma eser, Kanunî Sultan Süleyman tarafından atanan ilk şehnameci Fethullah Arif Çelebi'nin (Arifî) 1558'de tamamladığı Şahnâme-i Al-i Osman'ın beşinci cildir. Süleymannâme'de, Kanunî Sultan Süleyman döneminin 1520 ile 1555 yılları arasındaki başlıca olayları kronolojik sıraya göre anlatılmıştır. Eserde altmış dokuz adet minyatür bulunmaktadır ve bu minyatürler dönemin saltanat anlayışına ilişkin pek çok simge barındırmaktadır. Bu açıdan, Süleymannâme'deki minyatürlerde saltanata ilişkin simgelerin araştırıldığı tez üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci Bölüm, sultanın saltanat simgeleri ve Kanunî Sultan Süleyman dönemi saltanat anlayışının sanat üretimiyle olan ilişkisi ile ilgilidir. İkinci Bölüm'de, ilk olarak, teze konu olan Süleymannâme adlı minyatürlü yazma eser tanıtılmış ve saltanat simgelerinin yer aldığı dört ayrı konu başlığında minyatürler, sahnelerin konularına göre incelenmiştir. Bu sahneler, "Tahta Çıkış", "Elçi Kabulü", "Av", "Savaş ve Kuşatma" sahneleri olarak belirlenmiştir. Daha sonra, Süleymannâme minyatürlerinin tümü göz önüne alınarak, saray, taht ve otağın betimlendiği sahneler ele alınmıştır. Ayrı başlıklar altında incelenen "saray", "taht" ve "otağ"ın, saltanat simgesi olarak ne ifade ettiği üzerinde durulmuştur. Üçüncü Bölüm'de, teze ilgili olarak uygulamalı çalışmalar yer almaktadır

ABSTRACT

Sultanate is a form of sovereignty that regulates various political and social formations existing in the structure of the state. In the Ottoman perspective of sultanate regarding the characteristics of authority, power relations were defined by signs. Characteristics that distinguish the sultan from the others, regulations of hierarchy and order, in other words all components that make the sultan unique, transform into signs of the sultan and the sultanate.

New Ottoman perspective of sultanate in the mid of Sultan Süleyman the Lawgiver's reign (1520-1566) was emerged by the transformation in the political structure. Universal ideals in the first thirty years period were replaced with the initiatives in legitimating imperial structure. Remarkable transformation in the perspective of sultanate influenced the artistic production with privileged principles and forms. At this point, it is significant that Sultan Süleyman appointed a post of "şehnameci" in 1550's to write a history of Ottoman dynasty. The subject of this thesis "Süleymannâme" is the fifth volume of "Şahnâme-i Al-i Osman", which was written by the first şehnameci Fethullah Arif Çelebi (Arifi). Dramatic events between 1520 and 1555 of Sultan Süleyman's reign were narrated chronologically. There are sixty nine miniature paintings in the Süleymannâme that depict signs of sultanate. In this respect, this thesis deals with signs of sultanate in the miniature paintings of Süleymannâme, and it is consisted of three chapters.

First Chapter introduces the signs of the sultan, and it deals with the relation between the perspective of sultanate in the reign of Sultan Süleyman and the artistic production of the period. Second Chapter begins with the introduction of the manuscript. Afterwards, under four different headings, miniature paintings are evaluated according to their subjects. These heading are "Accession to the Throne", "Reception of Foreign Ambassadors", "Hunting", "War and Siege". Considering all the miniature paintings in the Süleymannâme, scenes that depict palace, throne and royal tent are examined. "Palace", "throne", and "royal tent" are examined as signs of sultanate under different headings. And finally Third Chapter is about the applied works related with the subject of this thesis.

ÖNSÖZ

Kanunî Sultan Süleyman dönemi (1520-1566) saltanat anlayışında yaşanan dönüşüm, saraydaki sanat üretimine de yansımıştır. Kanunî Sultan Süleyman'ın 1550'lerde bir Osmanlı hanedanlık tarihi yazması için ilk kez oluşturduğu şehnamecilik kurumu ve bu göreve atanan ilk şehnameci Arifi'nin ürünü olan "Şahnâme-i Al-i Osman", bu yeni üretimin yansımalarından biridir. Teze konu olan "Süleymannâme" adlı minyatürlü yazma eser, Arifi'nin 1558'de tamamladığı "Şahnâme-i Al-i Osman"ın beşinci cildir. Kanunî Sultan Süleyman'ın bilinçli bir biçimde oluşturduğu şehnamecilik kurumunun ürünü olan Süleymannâme'de yer alan minyatürler dönemin saltanat anlayışına ilişkin simgeler içermektedir.

Tez, Süleymannâme adlı yazma eserde yer alan minyatürlerdeki saltanata ilişkin simgelerin belirlenmesi üzerinde gelişmiştir. Bununla birlikte, bu simgelerin saltanatı tanımlarken nasıl anlamlar yükledikleri irdelenmiştir. Bu açılardan bakıldığında Süleymannâme, Kanunî Sultan Süleyman döneminde gerçekleşen sanatsal üretimin, devlet gücünü ve saltanatı simgelerle ifade etmek ve belgeleyerek meşrulaştırmak eğiliminin bir ürünü olarak kabul edilebilir.

Bu çalışmayı meydana getirirken, tez konusunun belirlenmesinde beni yönlendiren ve her konuda benden yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Prof. İsmail ÖZTÜRK'e, tez çalışmam süresince tez izleme komitelerinde çalışmalarımı izleyen ve yönlendiren Doç. Dr. Yakup ÖZTUNA'ya ve Yrd. Doç. Aynur MAKTAL'a; Kanunî Sultan Süleyman dönemi hakkında tarihi kaynaklara ulaşmamı sağlayan Türkiye Barolar Birliği Yayın Kurulu Başkanı Araştırmacı Yazar Avukat Teoman ERGÜL'e; tez çalışmamla ilgili görüşlerinden yararlandığım Prof. Dr. Oğuz ADANIR'a ve Doç. Elvan ANMAÇ'a; uygulamalı çalışmalarımda beni yönlendiren Yrd. Doç. Yavuz SEÇKİN'e; tez çalışmam süresince bana destek veren Öğr. Gör. Gül GÜNEY'e, Öğr. Gör. Özkan BİRİM'e ve Arş. Gör. Ruhi KONAK'a; arkadaşlarım Ezgi ÖRGEN ve Can GÖKÇE'ye; çalışmamın başından sonuna kadar maddi ve manevi destekleriyle yanımda olan anneme, babama ve eşime teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

“ARİFÎ’NİN SÜLEYMANNÂME’SİNDEKİ MİNYATÜRLERDE SALTANATA İLİŞKİN SİMGELER”

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

SALTANAT KAVRAMI, SİMGELERİ ve KANUNÎ SULTAN SÜLEYMAN DÖNEMİ SANAT-SALTANAT İLİŞKİSİ

1.1. Saltanat Kavramı ve Sultanın Saltanat Simgeleri	
1.1.1. Saltanat Kavramı.....	9
1.1.2. Sultanın Saltanat Simgeleri.....	11
1.2. Kanunî Sultan Süleyman Döneminde Saltanat Anlayışı ve Sanat-Saltanat İlişkisi.....	14

2. BÖLÜM
ARİFİ’NİN SÜLEYMANNÂME’SİNDEKİ MİNYATÜRLERDE
SALTANATA İLİŞKİN SAHNELER ve
SALTANAT SİMGESİ OLARAK SARAY, TAHT ve OTAĞ KOMPOZİSYONLARI

2.1. Arifi ve Süleymannâme’si.....	28
2.2. Süleymannâme Minyatürlerinde Saltanata İlişkin Sahneler.....	36
2.2.1. Tahta Çıkış.....	37
2.2.2. Elçi Kabulü.....	44
2.2.3. Av.....	76
2.2.4. Savaş ve Kuşatma.....	95
2.3. Süleymannâme Minyatürlerinde Saltanat Simgesi Olarak	
Saray, Taht ve Otağ Kompozisyonları.....	127
2.3.1. Saray.....	128
2.3.2. Taht.....	156
2.3.3. Otağ.....	180

3. BÖLÜM
UYGULAMALI ÇALIŞMALAR

3.1. Uygulama 1.....	202
3.2. Uygulama 2.....	203
3.3. Uygulama 3.....	204
3.4. Uygulama 4.....	205
3.5. Uygulama 5.....	206
3.6. Uygulama 6.....	207
3.7. Uygulama 7.....	208
3.8. Uygulama 8.....	209
3.9. Uygulama 9.....	210

SONUÇ.....	211
KAYNAKÇA.....	221
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

A.g.e.	: Adı geçen eser
A.g.m.	: Adı geçen makale
A.g.t.	: Adı geçen tez
A. Ő.	: Anonim Őirketi
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Cm.	: Santimetre
ev.	: Çeviren
D. E. .	: Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr.	: Doktor
Ens.	: Enstitü
Fak.	: Fakültesi
G.S.E.	: Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haz.	: Hazırlayan
No.	: Numara
Prof.	: Profesör
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
T.T.K.	: Türk Tarih Kurumu
ni.	: niversitesi
vb.	: Ve benzeri
Vol.	: Volume (Cilt)
Yay.	: Yayınları

FOTOĞRAFLARIN LİSTESİ

- Fotoğraf 1.** “Safevi Devleti Elçisinin Kabulü”, 332. varak a yüzü.
- Fotoğraf 2.** Süleymannâme'nin cildi (dış kapak)
- Fotoğraf 3.** Süleymannâme'nin cildi (iç kapak)
- Fotoğraf 4.** Süleymannâme'nin zahriye sayfası
- Fotoğraf 5.** Süleymannâme'nin münacat sayfası
- Fotoğraf 6.** “Kanunî Süleyman'ın Tahta Çıkışı”,
17. varak b yüzü ve 18. varak a yüzü.
- Fotoğraf 7.** “Kanunî Süleyman'ın Tahta Çıkışı”, 17. varak b yüzü.
- Fotoğraf 8.** “Kanunî Süleyman'ın Tahta Çıkışı”, 18. varak a yüzü.
- Fotoğraf 9.** “Hicaz Elçisinin Kabulü”, 503. varak a yüzü.
- Fotoğraf 10:** “Safevi Devleti Elçisinin Kabulü”, 332. varak a yüzü.
- Fotoğraf 11:** “Avusturya Elçisinin Kabulü”, 337. varak a yüzü.
- Fotoğraf 12:** “Elkas Mirza'nın Huzura Kabulü”, 471. varak b yüzü.
- Fotoğraf 13.** “Hicaz Elçisinin Kabulü”, 503. varak a yüzü.
- Fotoğraf 14:** “Devlet Giray Han'ın Huzura Kabulü”, 519. varak a yüzü.
- Fotoğraf 15:** “Safevi Devleti Elçisinin Kabulü”, 603. varak a yüzü.
- Fotoğraf 16.** “Fransız Elçisinin Kabulü”, 346. varak a yüzü.
- Fotoğraf 17.** “Safevi Devleti Elçisinin Kabulü”, 600. varak a yüzü.
- Fotoğraf 18.** “Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 1.”, 115. varak a yüzü.
- Fotoğraf 19.** “Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 2.”, 132. varak a yüzü.
- Fotoğraf 20.** “Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 3.”, 177. varak a yüzü.
- Fotoğraf 21.** “Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 4.”, 403. varak a yüzü.
- Fotoğraf 22.** “Kanunî Sultan Süleyman'ın Selim'le Avı”, 462. varak b yüzü.
- Fotoğraf 23.** “Belgrad Kuşatması”,
108. varak b yüzü ve 109. varak a yüzü.
- Fotoğraf 24.** “Belgrad Kuşatması”, 109. varak a yüzü.
- Fotoğraf 25.** “Belgrad Kuşatması”, 108. varak b yüzü.
- Fotoğraf 26.** “Kanunî Sultan Süleyman'ın Rodos'a Gelişi”, 143. varak a yüzü.
- Fotoğraf 27.** “Rodos Kuşatması”, 149. varak a yüzü.
- Fotoğraf 28.** “Rodos'un Düşüşü”, 154. varak b yüzü.
- Fotoğraf 29.** “Mohaç Savaşı”, 219. varak b yüzü ve 220. varak a yüzü.

- Fotoğraf 30.** “Mohaç Savaşı”, 219. varak b yüzü.
- Fotoğraf 31.** “Mohaç Savaşı”, 220. varak a yüzü.
- Fotoğraf 32.** “Estonibelgrad Kuşatması”, 459. varak a yüzü.
- Fotoğraf 33.** “Kanunî Sultan Süleyman’ın Tahta Çıkışı”,
17. varak b yüzü ve 18. varak a yüzü.
- Fotoğraf 34.** “Divan Toplantısı”, 38. varak a yüzü ve 37. varak b yüzü.
- Fotoğraf 35.** “Safevi Devleti Elçisinin Kabulü”, 332. varak a yüzü.
- Fotoğraf 36.** “Devlet Giray Han’ın Huzura Kabulü”, 519. varak a yüzü.
- Fotoğraf 37.** “Hicaz Elçisinin Kabulü”, 503. varak a yüzü.
- Fotoğraf 38.** “Safevi Devleti Elçisinin Kabulü”, 603. varak a yüzü.
- Fotoğraf 39.** “Elkas Mirza’nın Huzura Kabulü”, 471. varak b yüzü.
- Fotoğraf 40.** “İbrahim Paşa’nın Huzura Kabulü”, 260. varak a yüzü.
- Fotoğraf 41.** “Barbaros Hayreddin Paşa’nın Huzura Kabulü”,
360. varak a yüzü.
- Fotoğraf 42.** “Kanunî Sultan Süleyman’ın Eğlencesi”, 321. varak b yüzü.
- Fotoğraf 43.** “Bayezid ve Cihangir’in Sünnet Düğünü”,
412. varak a yüzü.
- Fotoğraf 44.** “Yakut Bardağın Kanunî Sultan Süleyman’a Sunulması”,
557. varak a yüzü.
- Fotoğraf 45.** “Avusturya Elçilerinin Saraya Gelişi”, 328. varak a yüzü.
- Fotoğraf 46.** “Şehzadelerin Vilayetlere Geri Dönüşleri”,
445. varak a yüzü.
- Fotoğraf 47.** “Kanunî Sultan Süleyman’ın Tahta Çıkışı”,
17. varak b yüzü ve 18. varak a yüzü.
- Fotoğraf 48.** “Yakut Bardağın Kanunî Sultan Süleyman’a Sunulması”,
557. varak a yüzü.
- Fotoğraf 49.** “Kanunî Sultan Süleyman’ın Eğlencesi”, 71. varak a yüzü.
- Fotoğraf 50.** “Kanunî Sultan Süleyman’ın Eğlencesi”, 321. varak b yüzü.
- Fotoğraf 51.** “Bayezid ve Cihangir’in Sünnet Düğünü”,
412. varak a yüzü.
- Fotoğraf 52.** “İbrahim Paşa’nın Huzura Kabulü”, 260. varak a yüzü.
- Fotoğraf 53.** “Barbaros Hayreddin Paşa’nın Huzura Kabulü”,
360. varak a yüzü.

- Fotoğraf 54.** “Safevi Devleti Elçisinin Kabulü”, 332. varak a yüzü.
- Fotoğraf 55:** “Avusturya Elçisinin Kabulü”, 337. varak a yüzü.
- Fotoğraf 56.** “Elkas Mirza’nın Huzura Kabulü”, 471. varak b yüzü.
- Fotoğraf 57.** “Hicaz Elçisinin Kabulü”, 503. varak a yüzü.
- Fotoğraf 58.** “Devlet Giray Han’ın Huzura Kabulü”, 519. varak a yüzü.
- Fotoğraf 59:** “Safevi Devleti Elçisinin Kabulü”, 603. varak a yüzü.
- Fotoğraf 60:** “Esirlerin Öldürülmesi”, 98. varak a yüzü.
- Fotoğraf 61.** “Belgrad Kuşatması”,
108. varak b yüzü ve 109. varak a yüzü.
- Fotoğraf 62:** “Komutanların Huzura Kabulü”, 189. varak b yüzü.
- Fotoğraf 63:** “Kanunî Sultan Süleyman’ın Esirleri Sorgulaması”,
297. varak a yüzü.
- Fotoğraf 64:** “Macar Tacının Kanunî Sultan Süleyman’a Verilmesi”,
309. varak a yüzü.
- Fotoğraf 65.** “Fransız Elçisinin Kabulü”, 346. varak a yüzü.
- Fotoğraf 66.** “Macar Kralı Bebek Yanoş ile Kraliçe Isabella’nın Kabulü”,
441. varak a yüzü.
- Fotoğraf 67.** “Kanunî Sultan Süleyman’ın Şehzade Beyazid’la Görüşmesi”,
570. varak a yüzü.
- Fotoğraf 68.** “Okçuların Gösterisi”, 588. varak a yüzü.
- Fotoğraf 69.** “Safevi Devleti Elçisinin Kabulü”, 600. varak a yüzü.

GİRİŞ

Saltanat, politik otoriteyi en iyi şekilde tanımlayan bir kavram olarak, devlet yapısında var olan çeşitli politik ve sosyal formasyonların uygulandığı bir hükümdarlık biçimidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun, uzun solukluluğu, farklı saltanat anlayışlarını, farklı meşruiyet zeminlerini ve farklı politik gelenekleri uzlaştırabilmesi ve idare edebilmesinin sonucudur. Osmanlı Devleti'nin, 16. yüzyıl başında belli başlı bir dünya imparatorluğu olarak yerini almasında, Kanunî Sultan Süleyman dönemindeki (1520-1566) saltanat anlayışında belirginleşen çok yönlü yaklaşımlar önemli rol oynamıştır.¹

Kanunî Sultan Süleyman döneminin ortalarında beliren yeni saltanat anlayışı, siyasi yapılanmadaki dönüşüm ve gelişimle kendini göstermiştir. Bu dönemde değişen politik idealler, görüşler, semboller ve teoriler, Osmanlı sultanının, devletin ve toplumun algılanışında kalıcı bir etki yapmıştır. Daha önceki dönemlerden farklı olarak bu dönem, adalet ilkesiyle ön plana çıkmış, sultanın kanunlarıyla yönettiği bir devlet modeline gidilmiştir. Kanunî Sultan Süleyman'ın kanunlarıyla sağladığı adalet sayesinde kazandığı "Kanuni" unvanı, O'nun adil yönetici imgesine de vurgu yapmıştır. Saltanat, sultanın kendisi etrafında şekillenmekten çıkıp, devlet, devletin kurumları ve törensel uygulamalar etrafında oluşturulmuştur. Sonuç olarak, siyasi yapılanmada nispeten, ahlakçı ve sultan merkezli bir yönetimden uzaklaşıp, sultanın kişilik özelliklerine bağlı olmayan bir yaklaşım izlenmiş; bu nedenle saltanat anlayışı, "kanun devleti" ve "devletin kurumlarının devamlılığı" esasları etrafında yeniden şekil almıştır. Kanunî Sultan Süleyman'ın ilk otuz yıllık saltanatı, hanedanlık gücünü pekiştirmek ve daha da gösterişli bir imparatorluk kültürünü yaratmak için çok çeşitli kültürel ideallerin sahiplenildiği bir dönem olmuştur.²

¹ Hüseyin Yılmaz; "The Sultan and the Sultanate: Envisioning Rulership in the Age of Süleyman The Lawgiver (1520-1566)" (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Harvard Üniversitesi, Tarih ve Orta Doğu Çalışmaları Enstitüsü, 2005),137 s.Daha geniş bilgi için bkz.: Bu Tezin Birinci Bölüm'ü, 1.1.1. Saltanat Kavramı, 9-10 s.

² Christine Woodhead; "Perspectives on Süleyman", Süleyman the Magnificent and His Age: The Ottoman Empire in the Early Modern World, Edited by Metin Kunt-Christine Woodhead, Longman, New York, 1995, 164-190 s.

Kanunî Sultan Süleyman döneminde ortaya çıkan yeni saltanat anlayışıyla beraber, II. Mehmed'den (1451-1481) itibaren benimsenen evrensel hükümdarlık ideali² yeniden canlanmıştır. Evrensel hükümdarlık ideali, Kanunî'nin saltanatının ilk otuz yıllık dönemini temsil eden en önemli ve tutarlı özelliklerden biri olmuştur. Ancak, 1550 yılından itibaren Kanunî saltanatının kültürel ve ideolojik yapısı değişmeye başlamıştır. İlk otuz yıllık dönemdeki heyecan, seçmecilik, yenilenme ve evrensel idealler, yerini imparatorluk yapısını resmileştirmeye yönelik çalışmalara bırakmıştır. Kanunî Sultan Süleyman, rakipleri üzerine seferler düzenlemeye devam etse de başarılı olamamış ve evrensel bir hükümdarlık kurmanın imkansız olduğu anlaşılmıştır. Bu noktada, Kanunî'nin bir Osmanlı hanedanlık tarihi yazması için 1550'lerde ilk kez bir şehnameci ataması oldukça önemli ve dikkat çekicidir. Bu göreve atanan Arifî, Firdevsî'nin ünlü eseri Şahname'nin nazmıyla Şahnâme-i Al-i Osman adını verdiği beş ciltlik Osmanlı tarihini 1558 yılında tamamlamıştır; "Süleymannâme", bu eserin beşinci cildir.³

Süleymannâme'de, Kanunî Sultan Süleyman'ın 1520'de tahta çıkışından, saltanatının 1555 yılına kadar olan kısmında gerçekleşen olaylar kronolojik sıraya göre anlatılmıştır. Eserde yer alan altmış dokuz adet minyatür, Kanunî'nin saray içinde ve dışındaki yaşamı, zaferleri, önemli anlaşmalar öncesinde ve sonrasında yabancı devletlerden gelen elçi heyetlerini kabul edişiyle ilgili olayları betimlemektedir. Minyatürlerde, Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatını, mutlak iktidar sahipliğini ve Osmanlı Devleti'nin ihtişamını yansıtan görsel anlatımlar bulmak mümkündür. Süleymannâme'nin, Kanunî Sultan Süleyman tarafından sipariş edildiği ve minyatürlü bir yazma olarak yalnızca Topkapı Sarayı Hazinesi'ndeki özel kütüphanede saklanmak üzere tamamlandığı düşünüldüğünde bu yazma, başlı başına Kanunî Sultan Süleyman saltanatının bir simgesi olarak algılanabilir. Aynı zamanda, Süleymannâme'nin, evrensel hükümdarlık idealinin yok olmaya başladığı 1550'li yıllarda hazırlanmasının rastlantısal bir durum olmadığı düşünülmektedir. Bu açıdan Süleymannâme, dönemin saltanat ideolojisi ve bu ideolojinin sanat üretimine yansıdığı en açık örneklerden biri olarak kabul edilebilir. Kanunî Sultan Süleyman, Osmanlı hanedanlığının tarihini anlatan bir resmi tarihin yazılması siparişini vererek, kendisinin "evrensel hükümdar" imgesinin

² "Evrensel hükümdarlık ideali" ile ilgili detaylı bilgi için bkz.: Bu Tezin Birinci Bölüm'ü, 1.2. Kanunî Sultan Süleyman Dönemi Saltanat Anlayışı ve Sanat-Saltanat İlişkisi, 18-19 s.

³ Esin Atıl; Süleymannâme, The Illustrated History of Süleyman the Magnificent, National Gallery of Art, Washington, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1986, 239 s.

oluşturulmasında aktif bir rol oynamıştır. Kanunî Sultan Süleyman'ın emriyle, sadece onun için özel olarak yazılan ve resimlendirilen Süleymannâme, dönemin saltanat anlayışına ilişkin pek çok simge barındırmaktadır.

Bir yönetim biçimi olarak saltanat, mutlak iktidar sahibi olan sultana, statüsünü sergilemesi gereğini de beraberinde getirir. Statü sergilemesinin asıl işlevi, sultana ve saltanatına geçerlilik sağlamaktır. Saltanat kavramı, sultanın mutlak iktidar sahipliğinde, bazı simgelerle belirginleşir ve onay görür. Sultanın konumu ne kadar güçlü olursa olsun, bu gücü yaymada simgelere ihtiyaç duyar. Gücün simgeler aracılığıyla sergilenmesi, sultanın merkezdeki konumuna dikkat çeker ve onu her alanda diğerlerinden ayırıştırır. Bu simgeler, saltanat ile ilişkilidir ve böylece saltanatı tanımlar.

Tezde, öncelikle, Süleymannâme'de yer alan minyatürler arasından Kanunî Sultan Süleyman'ın betimlendiği minyatürlerin seçilmesiyle, konularına göre bir sınıflandırmaya gidilmiştir. Süleymannâme minyatürlerinde yalnızca Kanunî Sultan Süleyman'ın betimlendiği minyatürlerin seçilmesinin nedeni, sultanın fiziksel varlığının onun sahip olduğu saltanatı görsel olarak ifade etmesidir. Saltanat ve saltanat simgelerinin sultanla ilişkili olmalarından dolayı, sultanın fiziksel varlığının saltanatı görselleştiren öğelerin başında geldiği düşünülmüştür. Yapılan sınıflandırmada, sultana ilişkin saltanat, güç ve egemenlik simgelerinin bir arada sergilendiği minyatürler göz önüne alınmıştır. Bu minyatürler arasında sultanın saltanatını, gücünü ve egemenliğini en iyi yansıttığı düşünülen dört ayrı konu başlığı belirlenmiştir: Tahta çıkış, elçi kabulü, av, savaş ve kuşatma, sahneleri. Bu sahneler, öncelikle, konu özelliklerine göre incelenmiştir. Sahnelerin konuları, o döneme ilişkin olaylar ve ilişkiler örgüsü hakkında bilgiler içermektedir. Bu bilgiler ışığında, minyatürlerdeki saltanat simgelerinin kompozisyona nasıl yerleştirildikleri ve bu yerleştirmelerdeki neden-amaç ilişkisi de araştırılmıştır. Metinde anlatılan olay, yer, zaman ve kişiler, minyatürler bütününde simgesel bir anlatım birliğine kavuşmaktadır. Sultan figürünün fiziksel varlığı ve onun etrafında betimlenen canlı-cansız her eleman, sultanla organik bir bağ kurmakta ve sultana ait bir görüntüler dünyası yaratmaktadır. Bu yönüyle Süleymannâme minyatürleri, saltanat, güç, egemenlik, zenginlik, ihtişam gibi kavramları içinde barındıran bir görüntüler dünyası olarak kendini göstermektedir.

Osmanlı saltanatını ve sultanı tanımlayan pek çok simge bulunmaktadır. Sultanın konumunu ve iktidarın sahibi olduğunu belirten, yalnızca sultanın kullandığı pek çok obje bu simgeler arasındadır. Sultanın günlük yaşamında, törenlerde veya savaşta kullandığı iç entarisi, kaftanı, başlığı, başlığındaki sorgucu, iç entarisinde taşıdığı hançeri, mendili vb. objeler bu simgelere örnek olarak verilebilir. Bunun yanında, sultanın fiziksel varlığı dışında da onun iktidarını temsil eden bazı simgeler vardır. Bunların arasında saray, taht ve otağ, sultanın iktidara sahip olduğunu gösteren ve ona işaret ederek, onu görünür kılan simgeler olarak tanımlanabilir. Statü sergilemesi ve güç gösterisinin birer parçası olan bu üç simge, otoritenin tek elde toplandığı yönetim biçimlerinin ayrılmaz bir parçası olarak görülebilir. Bu nedenle, saray, taht ve otağ, bu çalışmada sultanın saltanat simgeleri olarak belirlenmiştir.

Kanunî Sultan Süleyman dönemindeki saltanat ideolojisinin ve bu ideolojinin sanatsal üretimle olan ilişkisinin, dönemin en önemli yazması olan Süleymannâme'deki minyatürler aracılığıyla görsel açıdan yansıtıldığı düşünülmektedir. Süleymannâme'de yer alan minyatürlerin incelenmesinde, Esin Atıl'ın "Süleymanname, The Illustrated History of Süleyman the Magnificent" (Süleymanname, Muhteşem Süleyman'ın Resimli Tarihi) adlı çalışması ana kaynak olarak kullanılmıştır.⁴

Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine 1517'de yer alan Süleymannâme adlı eseri ilk kez kapsamlı olarak inceleyen ve eserin içindeki altmış dokuz minyatürü yayınlayan Esin Atıl'dır. Esin Atıl, söz konusu eserde, Kanunî Sultan Süleyman dönemi, şahnamecilik kurumu ve Şahnâme-i Al-i Osman adlı eseri tanıtmıştır. Ayrıca, eserde yer alan altmış dokuz minyatürü, orijinal sayfa boyutunda vermiş ve metinden bilgiler aktararak sahnelerin konularını da açıklamıştır. Esin Atıl, Süleymannâme'nin metinini yayınlamamış, ancak, metinde geçen konularla ilgili bilgi vermiştir. Bu çalışmanın 1986'da yayınlanmasından hemen sonra Washington National Gallery of Art'ta, 25 Ocak-17 Mayıs 1987'de "The Age of Sultan Süleyman the Magnificent" (Muhteşem Süleyman Çağı) adlı sergi açılmıştır. Aynı zamanda serginin misafir kuratörü olan Esin

⁴ Esin Atıl; Süleymanname, The Illustrated History of Süleyman the Magnificent, National Gallery of Art, Washington, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1986.

Atıl, bu serginin kataloğunu hazırlamış ve sergide yer alan Süleymannâme minyatürlerinin tanıtımına bu katalogda da yer vermiştir.⁵

Bu çalışmaya konu olan Süleymannâme minyatürleriyle ilgili yayınlanmış kaynaklar tarandığında, Esin Atıl dışında, Prof. Dr. Reha Günay'ın da bu konuda çalışma yaptığı görülmüştür. Reha Günay, "Süleymannâme Minyatürlerinde Mekan ve Anlatım Teknikleri"⁶ başlıklı makalesinde, minyatürlerin mekan kurgulamaları ve mimarinin gerçeğe uygunluğu açısından bir inceleme yapmıştır. Yapılan kaynak araştırmalarında Esin Atıl ve Reha Günay dışında, Süleymannâme minyatürlerinin direkt olarak incelendiği bir yayınlı karşılaşılmamıştır. Ancak, Osmanlı minyatürlerinin genel olarak incelendiği çalışmalarda, Kanunî Sultan Süleyman dönemine ait en önemli minyatürlü yazmalardan olan Süleymannâme'de yer alan minyatürlere ilişkin genel ifadeler yer verildiği görülmüştür.⁷ Bu anlamda, geniş bir kaynakçaya ulaşılmış ve bu kaynaklardan da yararlanılmıştır. Tezde kullanılan İngilizce kaynaklara, University of Manchester'a bağlı John Rylands Kütüphanesi'nde yapılan araştırmayla ulaşılmıştır. Bunun yanında, 16. yüzyılda Kanunî Sultan Süleyman tarafından oluşturulan şehnamecilik kurumu hakkında araştırmalar yapan Durham Üniversitesi Tarih Bölümü'nden Prof. Dr. Christine Woodhead ile yapılan görüşmelerle konuyla ilgili bazı önemli kaynaklara da ulaşılmıştır.⁸

Yapılan araştırmalar sonucunda tez üç bölümden oluşmuştur. Birinci Bölüm'de, "Saltanat Kavramı ve Sultanın Saltanat Simgeleri" başlığı altında, bir yönetim biçimi

⁵ Washington National Gallery of Art'ta 1987'de gerçekleşen bu serginin kataloğu için bkz.: Esin Atıl; *The Age of Sultan Süleyman The Magnificent*, Harry and Abrams Inc., New York, 1987.

⁶ Reha Günay; "Süleymannâme Minyatürlerinde Mekan ve Anlatım Teknikleri", Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık 5, İstanbul, 1992, 103-156 s.

⁷ Bu kaynaklara örnek olarak bkz.: Zeren (Akalay) Tanındı; "Tarihi Konularda Osmanlı Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı III*, 1969-70, 151-166 s.; Banu Mahir; *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2005, 113-148 s.; Metin And; *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1, Minyatür*, Türkiye İş Bank. Yay., İstanbul, 2002, 178-250 s.; Ömür Bakırcı; "The Paintings of 'Süleymannâme': A Source for The Study of Sixteenth Century Ottoman Windows and Architectural Glass", Aptullah Kuran için Yazılar, Yapı Kredi Yay. 1270, İstanbul, 1999, 125-141 s.

⁸ Bu kaynaklara örnek olarak bkz.: Christine Woodhead; "Perspectives on Süleyman", *Süleyman the Magnificent and His Age: The Ottoman Empire in the Early Modern World*, Edited by Metin Kunt-Christine Woodhead, Longman, New York, 1995, 164-190 s.; Christine Woodhead; "An Experiment in Official Historiography: The Post of Şehnameci in the Ottoman Empire, c.1555-1605", *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 75, 1983, 157-182 s.; Christine Woodhead; "Murad III and The Historians: Representations of Ottoman Imperial Authority in Late 16th Century Historiography", *Legitimizing the Order: The Ottoman Rhetoric of State Power*, Edited by Hakan Karateke-Maurus Renikowski. Leiden 2005. s.85-98.

olarak saltanat kavramının Osmanlı İmparatorluğu'nda nasıl şekil aldığı hakkında bilgiler verilmiştir. Buna ek olarak, hükümdarların kullandıkları unvanlardan “sultan”ın hangi anlamda kullanıldığı açıklanmıştır. Buna göre, sultanın saltanat simgelerinden söz edilip, saltanatı tanımlamaları açısından saray, taht ve otağın simgesel anlamları üzerinde durulmuştur. Kanunî Sultan Süleyman dönemi saltanat anlayışının, dönemin sanat üretimiyle bir ilişkisi olması nedeniyle, öncelikle Kanunî dönemindeki saltanat anlayışı hakkında genel bilgiler verilmiştir. Ayrıca, Süleymannâme'nin hazırlanmasıyla ilgili olduğu düşünülen saltanatı meşrulaştırma idealleri üzerinde durulmuştur.

Tezin asıl içeriğini oluşturan İkinci Bölüm'de, ilk olarak, Şahnâme-i Al-i Osman adlı eser ve Süleymannâme tanıtılmıştır. Şahnâme-i Al-i Osman, Osmanlı hanedanlığına ait ilk resimli ve resmi tarihtir. Şahnâme-i Al-i Osman, şiirlerinde Arifî mahlasını kullanan Fethullah Arif Çelebi tarafından yazılmıştır. Kanunî Sultan Süleyman, Fethullah Arif Çelebi'yi günlük yirmi beş akçe maaşla şehnamecilik görevine atamış ve Firdevsî'nin Şahname modelini örnek alarak Farsça nazımla bir Osmanlı hanedanlık tarihi yazmasını istemiştir. Bunun yanında, bu eserin el yazması olarak hazırlanması ve resimlendirilmesi için de bir grup hattat ve nakkaşı görevlendirilmiştir. Beşinci cilt Süleymannâme, Ali Emir Bey Şirvanî'nin hattı ile yazılmış ve Temmuz 1558'de tamamlanmıştır. Eser, 617 varaktan oluşmaktadır; her bir varak, dört sütun ve on beş satır nestalik hattı ile yazılmıştır. Topkapı Sarayı Hazine 1517'de bulunan eser, 37 x 25.4 cm. boyutlarındadır. Süleymannâme'de, farklı nakkaşlar tarafından yapılmış, tam sayfa halinde altmış dokuz adet minyatür yer almaktadır.⁹

Süleymannâme'nin tanıtımından sonra, saltanat simgelerinin yer aldığı dört ayrı konu başlığında minyatürler, sahnelerin konularına göre incelenmiştir. “Süleymannâme Minyatürlerinde Saltanata İlişkin Sahneler” başlığı altında incelenen bu dört başlık, “Tahta Çıkış”, “Elçi Kabulü”, “Av”, “Savaş ve Kuşatma” sahneleri olarak belirlenmiştir. Bu başlıklar altında yapılan anlatımlarda, Esin Atıl'ın verdiği sahne adları aynen kullanılmış ve sahnelerin varak numaraları da verilmiştir. Ancak, Süleymannâme minyatürlerinde görülen av sahnelerinden dördü, Esin Atıl tarafından “Süleyman'ın Avı” olarak adlandırılmıştır. Bu nedenle, Tezin İkinci Bölümünde yer alan “2.2.3. Av” başlığı

⁹ Esin Atıl; **a.g.e.**, 55-56 s.

altında incelenen sahneleri birbirinden ayırabilmek amacıyla, sahneler 1'den 4'e kadar numaralandırılmıştır.

“Tahta Çıkış”, “Elçi Kabulü”, “Av”, “Savaş ve Kuşatma” sahneleri, konuları bakımından saltanat simgelerinin dikkat çekici biçimde kullanıldığı sahnelerdir. Saltanata ilişkin sahnelerdeki minyatürlerin incelenmesinde belirli bir yol izlenmiştir. Minyatürlerde, saltanat simgelerinin kompozisyona yerleştirilmeleri ve kompozisyondaki diğer elemanlarla birlikte ne anlam ürettikleri üzerinde açıklamalar getirebilmek için, öncelikle sahnenin konusu anlatılmıştır. Konunun anlatımı, Esin Atıl'ın Süleymannâme'nin metninden aktardığı bilgilerle birlikte diğer kaynaklardaki bilgiler de göz önüne alınarak yapılmıştır. Daha sonra konunun niteliğine göre, kompozisyon bütününde saptanan saltanat simgeleri açıklanmış ve saltanata nasıl tanımladıkları üzerinde durulmuştur.

“Süleymannâme Minyatürlerinde Saltanat Simgesi Olarak Saray, Taht ve Otağ Kompozisyonları” başlığı altında, saray, taht ve otağın betimlendiği sahneler ele alınmıştır. Aynı başlıklar altında incelenen “saray”, “taht” ve “otağ”ın, öncelikle bir saltanat simgesi olarak ne ifade ettiği açıklanmıştır. Saray, devletin yönetildiği merkez ve sultanın yaşadığı mesken olarak, Osmanlı saltanatının en önemli simgesi olarak düşünülmektedir. Taht ise, bir hükümdarın saltanata sahip olduğuna işaret eden simgesel bir objedir. Otağ, Osmanlı sultanın sefere veya ava çıktığı zamanlarda kullandığı, başkentteki sarayın bir kopyası niteliğindeki gezici çadırlardan oluşmaktadır ve bu açıdan sarayla aynı simgesel anlama sahiptir. Saltanata tanımlayan simgeler olarak saray, taht ve otağ, Süleymannâme minyatürlerindeki kompozisyonlara yerleştirilmeleri açısından değerlendirilmiştir. Ayrıca, bu yerleştirmelerin saltanata ve sultanı tanımlarken nasıl bir simgesel anlatıma dönüştüğü incelenmiştir.

Tezin Üçüncü Bölümü'nde, tez konusuyla bağlantılı olarak hazırlanan karışık teknikteki uygulamalı çalışmalar yer almaktadır. Uygulamalı çalışmaların fotoğraflarının yer aldığı kısımlardan önce, çalışmaların çıkış noktası ve konuları hakkında bilgi verilmiştir. Tezin İkinci Bölümü'nde, “Süleymannâme Minyatürlerinde Saltanat Simgesi Olarak Saray, Taht ve Otağ Kompozisyonları” başlığı altında incelenen simgelerden “saray”, uygulamalı çalışmalar için ana temayı ve çıkış noktasını oluşturmuştur. Kompozisyonlarda, dini ve sivil mimari yapıların tipik elemanlarından olan kapı, pencere

ve kubbelerle birlikte, Osmanlı sanatında sıklıkla kullanılmış bitkisel motiflerden olan stilize lale motifleri kullanılmıştır. Tez için hazırlanan uygulama çalışmalarında, gelenekselle güncel arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Amaç, kompozisyonun kuruluşu ve kompozisyon elemanlarının yerleştirilmesi açısından özgün kompozisyonlar gerçekleştirmek olmuştur.

1. BÖLÜM

SALTANAT KAVRAMI, SİMGELERİ ve KANUNÎ SULTAN SÜLEYMAN DÖNEMİ SANAT-SALTANAT İLİŞKİSİ

1.1. Saltanat Kavramı ve Sultanın Saltanat Simgeleri

1.1.1. Saltanat Kavramı

Kanunî Sultan Süleyman dönemine (1520-1566) ait bir yazma olan Süleymannâme'nin minyatürleri üzerinden dönemin saltanat simgelerinin arandığı bu çalışmada "saltanat" kavramı, bir yönetim biçimi olarak algılanmıştır. Kanunî Sultan Süleyman dönemindeki saltanat ideolojisinin ve bu ideolojinin sanatsal üretimle olan ilişkisinin, dönemin en önemli yazması olan Süleymannâme'deki minyatürler aracılığıyla görsel açıdan yansıtıldığı kabul edilebilir. Bu nedenle burada, öncelikle "saltanat"ın kelime anlamı açıklanmış ve ardından bir yönetim biçimi olarak "saltanat"ın Osmanlı'da nasıl oluştuğu üzerinde durulmuştur.

Arapça kökenli "saltanat" kelimesinin sözlüklerde, "sultanlık, padişahlık, hükümdarlık" ve ayrıca "bolluk ve zenginlik, şatafatlı hayat" karşılığında kullanıldığı görülmektedir.¹⁰ Hüseyin Yılmaz'a göre "saltanat", politik otoriteyi en iyi şekilde tanımlayan bir kavramdır; saltanat, devlet yapısında var olan çeşitli politik ve sosyal formasyonların uygulandığı bir hükümdarlık biçimidir.¹¹ Osmanlı saltanatının en karakteristik özelliği merkezîyetçi ve mutlakîyetçi bir yönetime dayanmasıdır. Osmanlı devletinde hükümdarlık biçimi, babadan oğula geçen bir hanedanlık sistemidir. Devletin kaynağı, zabt ve fetih ile halkın üzerine kurulan gücün, miras gibi geçer oluşu, yani devletin bir baba mülkü sayılışdır. Bu sistemde, Osmanlı sultanları için egemenlik gücü, ülke ve halk babadan geçen bir aile mülkü olarak algılanır ve her türlü uygulama onun onayı ile geçerlidir. Bu tür bir saltanat anlayışında yönetim ve askeri güç (ordu), sultanın

¹⁰ Saltanat maddesi: Ferit Devellioğlu; Osmanlıca-Türkçe Ans. Lugat, Doğuş Ltd. Matbaası, Ankara, 1993, 917 s. Saltanat maddesi: Şemseddin Sâmî; Kâmûs-i Türkî, Enderun Kitabevi, Enderun Yay.:31, İstanbul 1989, 733 s.

¹¹ Hüseyin Yılmaz; **a.g.t.**, 137 s.

otoritesini genişletmesi bakımından tamamen onun kişisel sahipliğindedir. Bunun yanında, Osmanlı sultanı, hem dini hem de askeri liderlik vasfına sahiptir; Halil İnalçık'a göre, bu ikili liderlik tanımlaması, sultanın gücünün kutsal ve dünyevi kökenlerini açıklamaktadır.¹² Müslümanlığı koruma ve yayma görevinin sultanda olduğu bu tanımlamanın yanında, Osmanlı saltanatının dinselikten çok gelenekselliğe dayandığını belirten Niyazi Berkes, gelenekselliği farklı bir açıdan tanımlamaktadır. Niyazi Berkes'e göre düzen (nizam, âlem ya da nizam-ı âlem), Tanrı tarafından konmuştur. Değişmez ve değiştirilmemelidir. Bu ilkeye göre, Tanrı alemin düzenini kurmakla kalmamış, o düzeni tutmak ve yürütmek için Osmanlı sultanını seçerek onu yeryüzünde kendinin bir gölgesi, vekili yapmıştır. Sultanlık makamı olan saltanat bu inanca dayanır ve kutsallığı olan sultanın kişiliği değil bu makamdır.¹³

Osmanlı'da, mutlak hükümdarlığın sahibini belirtmek için bazı unvanlar ve tanımlamalar kullanılmıştır. Hüseyin Yılmaz, mutlak hükümdarlığın sahibini tanımlamak için kullanılan en yaygın unvanlardan birinin, "sultan" olduğunu belirtmektedir. Sultan, "otorite", "güç" veya "hakimiyet" anlamına gelen Arapça kökenli bir kelimedir. Ancak, bu kelime, özellikle 10. yüzyıldan itibaren İslam devletlerinde, "güç ve iktidar sahibi" için bir unvan olarak kullanılmaya başlamıştır.¹⁴ Bernard Lewis'in belirttiğine göre, İlk kez, 11. yüzyılda Büyük Selçuklu hanedanı, İslam toplumunun üzerindeki politik ve askeri üstünlüğünü çağrıştırmak için, resmi bir unvan olarak bu kelimeyi kullanmıştır.¹⁵ 16. yüzyıl başlarına gelindiğinde, Osmanlı hanedanının hem erkek hem kadınları tarafından taşınan bu unvan, sultan ailesinin kullandığı diğer unvanların (hatun, bey) önüne geçmiştir. "Sultan" unvanının tercih edilmesi, esas olarak, Osmanlı hanedanlığının İslam dünyası içinde giderek artan üstünlük iddiasını sürdürdüğü bir dönemde, kendine meşruiyet kazandıracak olan unvanlara önem verdiğini yansıtmaktadır.¹⁶

¹² Halil İnalçık; "Comments on Sultanism: Max Weber's Typification of Ottoman Polity", Princeton Papers in Near Eastern Studies, No:1, Princeton, New Jersey, 1992, 50-52 s.

¹³ Niyazi Berkes; Türkiye'de Çağdaşlaşma, Doğu-Batı Yay., İstanbul Matbaası, İstanbul 1978, 23-27 s.

¹⁴ Hüseyin Yılmaz; **a.g.t.**, 137-140 s.

¹⁵ Bernard Lewis; The Political Language of Islam, The University of Chicago Press, Chicago 1988, 51 s.

¹⁶ Leslie P. Peirce; Harem-i Hümayun, Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümlerlik ve Kadınlar, çev. Ayşe Berktaş, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 1998., 21-22 s.

1.1.2. Osmanlı Sultanının Saltanat Simgeleri

Bir yönetim biçimi olarak saltanat, mutlak iktidar sahibi olan sultana, statüsünü sergilemesi gereğini de beraberinde getirir. Statü sergilemesinin asıl işlevi, sultana ve saltanatına geçerlilik sağlamaktır. Hakan T. Karateke'ye göre, bir toplumun merkezinde bir yönetici veya bir hükümdar varsa, birtakım simgesel işaretler ve düzenlemelerle, bu hükümdarın o toplumu yönettiği ima edilir.¹⁷

Saltanat kavramı, sultanın mutlak iktidar sahipliğinde, bazı simgelerle belirginleşir ve onay görür. Sultanın konumu ne kadar güçlü olursa olsun, bu gücü yaymada simgelere ihtiyaç duyar. Gücün simgeler aracılığıyla sergilenmesi, sultanın merkezdeki konumuna dikkat çeker ve onu her alanda diğerlerinden ayırır. Bu simgeler, saltanat ile ilişkilidir ve böylece saltanatı tanımlar.

Osmanlı saltanatını ve sultanı tanımlayan pek çok simge bulunmaktadır. Sultanın konumunu ve iktidarın sahibi olduğunu belirten, yalnızca sultanın kullandığı pek çok obje bu simgeler arasındadır. Sultanın günlük yaşamında, törenlerde veya savaşta kullandığı iç entarisi, kaftanı, başlığı, başlığındaki sorgucu, iç entarisinde taşıdığı hançeri, mendili vb. objeler bu simgelere örnek olarak verilebilir. Bunun yanında, sultanın fiziksel varlığı dışında da onun iktidarını temsil eden bazı simgeler vardır. Bunların arasında saray, taht ve otağ, sultanın iktidara sahip olduğunu gösteren ve ona işaret ederek, onu görünür kılan simgeler olarak tanımlanabilir. Statü sergilemesi ve güç gösterisinin birer parçası olan bu üç simge, otoritenin tek elde toplandığı yönetim biçimlerinin ayrılmaz bir parçası olarak görülebilir. Bu nedenle, saray, taht ve otağ bu çalışmada sultanın saltanat simgeleri olarak kabul edilmiş ve bu Tezin İkinci Bölüm'ünde yer alan Süleymannâme minyatürlerindeki saltanat simgelerinin incelenmesi de bu doğrultuda gerçekleştirilmiştir.

Saray, devletin yönetildiği merkez ve sultanın yaşadığı mesken olarak, Osmanlı saltanatının en önemli simgesi olarak düşünülmektedir. Gelibolulu Mustafa Âli, 1587'de

¹⁷ Hakan T. Karateke; Padişahım Çok Yaşa! Osmanlı Devleti'nin Son Yüz Yılında Merasimler, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2004, 215 s.

yazdığı saray yaşamına ilişkin eserinde, sultanın sarayının Osmanlı hanedanlığının büyüklüğünü yansıttığından ve sarayın, imparatorluğun prestiji olduğundan söz etmektedir.¹⁸ Osmanlı sultanının, ihtişamını yansıtacak bir sarayda yaşaması beklenir. II. Mehmed zamanında yaptırılan ve yaklaşık dört yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetim merkezi ve sultanın meskeni olan Topkapı Sarayı, o zaman için bu beklentiyi karşılamış görünmektedir.¹⁹

Topkapı Sarayı, imparatorluk ve devlet yönetimi için bir yaşama alanı olması dışında, siyasal otoritenin, gücün ve imparatorluk ihtişamının sergilendiği törenlerin gerçekleştiği bir alan olma açısından da simgesel bir işleve sahiptir. Törenler, sultanın mutlak iktidarını, devletin ihtişamını ve gücünü yansıtan "saltanat sergilemeleri" olarak tanımlanabilir. Hakan T. Karateke, törenleri, saltanatın kendisini tanımlamada kullandığı birer araç olarak tanımlar ve bu nedenle törenlerde, saltanatın karakterine ilişkin birçok ipucu gizli olduğunu belirtir. Gücün sergilenmesi, her iktidarın ihtiyacı olan bir işlemdir ve törenler sayesinde iktidar, siyasi yapılanmasını ve dünya görüşünü simgeler aracılığıyla bildirir.²⁰

Saltanatı fiziksel olarak tanımlayan en önemli törenlerden biri de Osmanlı sultanlarının tahta çıkış törenleridir. Yeni bir sultanın tahta çıkışının birinci eylemi, tahta fiilen sahip olmaktır; tahta fiilen hakim olmak yeni saltanatın başlangıcını oluşturmuştur.²¹ Aydın Taneri, hükümdarlık vasfının her şeyden önce tahta oturmakla kendini gösterdiğini belirtmektedir.²² Görsel anlamdaki bu meşrulaştırma, saray içindeki törenlerde veya saray dışında otağda, "taht"ın sultana ve saltanatına ait bir eşya olarak algılanmasını sağlamıştır. Böylece, bir saltanat simgesi olarak "taht"a, hükümdarlığa ve egemenliğe ilişkin anlamlar yüklenebilir.

Sarayla aynı anlama sahip bir diğer saltanat simgesi de otağ-ı hümayundur. Osmanlı sultanlarının, başkentteki saraylarıyla aynı işlevi gören bir başka gezici

¹⁸ Mehmet Şeker; Gelibolulu Mustafa Ali ve Meva'idü'n-Nefais Fi-Kava'idi'l-Mecalis, T.T.K. Yay., Ankara, 1997, 134 s.

¹⁹ Gülru Necipoğlu; Architecture, Ceremonial and Power-The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries, Architectural History Foundation and the Massachusetts Institute of Technology, USA,1991,XI s. Topkapı Sarayı'nda gerçekleşen törenlerle ilgili geniş bilgi için bkz.: Necdet Sakaoğlu; "Saray ve İstanbul", Aptullah Kuran İçin Yazılar, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1999, 280 s.

²⁰ Hakan T. Karateke; **a.g.e.**, 209-211 s.

²¹ İsmail H. Uzunçarşılı; Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı, Türk Tarih Kurumu Yay., T.T.K. Bas., Ankara, 1988, 184-185 s.

²² Aydın Taneri; Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Döneminde Hükümdarlık Kurumunun Gelişmesi ve Saray Hayatı-Teşkilatı, Ankara Üni. Dil ve Tarih-Coğrafya Fak. Yay.:227, Ankara, 1978, 217 s.

meskenleri daha vardır. Osmanlı sultanı ve maiyeti, orduyla birlikte sefere çıktığında veya avlanmak için sarayının dışında bir arazide konakladığında, otağ-ı hümayun denen büyük çadırlarda yaşamıştır. Nurhan Atasoy, Otağ-ı Hümayunları, Osmanlı Saraylarının birer gezer küçük kopyası olarak tanımlamaktadır. Otağ-ı Hümayunlar, sarayın önemli yapılarının çadır şeklinde birer örneğine sahiptir. Osmanlı sultanlarının Otağ-ı Hümayunları, aynı sarayları gibi, hem içinde yaşadıkları meskenleri hem de devleti ve orduyu yönettikleri yer olmuştur.²³ Bu açıdan otağ-hümayun, sarayla aynı simgesel anlama sahiptir. Bunun yanında, sultanın otağını diğerlerinden ayıran özellikler, onu daha belirgin ve dikkat çekici hale getirir. Otağ-ı Hümayunu, “zokak” denilen, sur duvarı gibi görev yapan bir perde-duvar çevirmektedir. Böylece, sultanın özel yaşamı çevresinden koparılıp ayrıştırılmaktadır. İsmail H. Uzunçarşılı bu konuda, otağ-ı hümayunun pamuk ipliğinden yapıldığını, renginin kırmızı olduğunu ve sultan, şehzade, vezir ve beylerbeyinden başkalarının kırmızı çadır kullanmadığını; ancak, yine de kırmızı rengin asıl olarak sultana özel olduğundan söz etmektedir.²⁴ Kırmızı rengin özel olarak otağ-ı hümayunlarda kullanılması da, zokakla çevrili olmasının yanında renkle de bir ayrıcalık sağlandığı ve gücün sahibine dikkatin çekildiği anlaşılmaktadır. Kırmızı renk, Türk tarihinin eski devirlerinden itibaren simgesel bir anlama sahip olmasının yanında manevi ve millî anlamlara da sahip olmuştur. Türklerin en eski inanışlarında “Al Ruhü” veya “Al Ateş” olarak bilinen bir ateş tanrısının, diğer bir deyişle koruyucu bir ruhun varlığı bilinmektedir. Reşat Genç, Türklerin eski devirlerden beri Al Bayrak kullanmalarının “Al Ateş” kültüne bağlı bir gelenek olabileceğinden söz etmektedir. Bunun yanında, Türklerde, kırmızı rengin halk ve ordu geleneğini çağrıştıran bir simge haline gelmesinin yine eski devirlerinden geldiği ve Osmanlılarda da kırmızının simgesel anlamının devam ettiği anlaşılmaktadır. Türkler, kırmızı renge büyük bir değer verip saygı göstererek, bunu bir halk, ordu ve savaş simgesi haline getirmişlerdir. Bu gelenek Osmanlılarda da devam etmiş bir devlet simgesi olarak kabul edilen beyaz (ak) ve kırmızı (al) rengi yan yana tutmuşlardır.²⁵

²³ Nurhan Atasoy; Otağ-ı Hümayun, Osmanlı Çadırları, Aygaz, İstanbul, 2000, 55-58 s.

²⁴ İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988, 270-271 s.

²⁵ Reşat Genç; Türk İnanışları ile Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı, Kırmızı ve Yeşil, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara, 1997, 7-14 s.; ayrıca, detaylı bilgi için bkz.: Bahaeddin Ögel; Türk Mitolojisi II, T.T.K. Yay., Ankara, 1998, 516 s.; Bahaeddin Ögel; Türk Kültür Tarihine Giriş, C. VI, Kültür Bak. Yay./638, Ankara, 1991 417-429 s.

1.2. Kanunî Sultan Süleyman Dönemi Saltanat Anlayışı ve Sanat-Saltanat İlişkisi

Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde saltanat, siyasi yapılanmadaki dönüşüm sonucunda yeni bir anlayışla şekillenmiştir. Bu dönemde değişen politik idealler, görüşler, semboller ve teoriler, Osmanlı sultanının, devletin ve toplumun algılanışında kalıcı bir etki yapmıştır.²⁶

Daha önceki dönemlerde saltanat anlayışında aranan ahlakçılık ve dindarlık unsurlarıyla birlikte bu dönem, adalet ilkesiyle ön plana çıkmış, sultanın kanunlarıyla yönettiği bir devlet modeline gidilmiştir. Sultanın dindarlığına dayandırılan saltanat ve yönetim kriterleri, bu dönemde örfler, dini gelenekler ve kanunların harmanlanıp uygulanması ölçütüne dönüşmüştür. Böylece siyaset, sultanın kendisi etrafında şekillenmekten çıkıp, devlet, devletin kurumları ve törensel uygulamalar etrafında şekillenmiştir. Bunun yanında, bu dönemde devletin merkezi yer değiştirmiş, vezir-i azam sultanın yerine geçmiştir. Sultan böylece, imparatorluğun mesafeli ve erişilmez fakat meşru figürü haline gelmiş, vezir-i azam ise Osmanlı devletini asıl olarak yöneten kişi pozisyonuna yükselmiştir. Siyasi yapılanmadaki bu değişim, saltanat anlayışında da değişimlerin oluşmasına neden olmuştur; böylece, saltanat anlayışı, “kanunlarla yönetilen devlet” esasını ile yeniden şekillenmiştir.²⁷ Örneğin, Kanunî'nin 1520'de sultan olmasının hemen ardından giriştiği ilk işlerden biri, babası I. Selim'in (1512-1520) 1517'de Kahire'nin alınmasından sonra Mısır'dan İstanbul'a sürdüğü altı yüz seçkin aileye hareket serbestisi vermek ve I. Selim'in İran'la ipek ticaretine yönelik koyduğu yasağı kaldırmak olmuştur. Christine Woodhead'in aktardığına göre, Tarih-i Peçevi'de de geçen bu adalet ve doğruluk örneklerinin çoğu, Kanunî dönemini anlatan temel Osmanlı tarihlerinin başlangıç bölümünde, Kanunî Sultan Süleyman'ın tahta çıkışının belirtilmesinden hemen sonra anlatılmaktadır. Bu anlatımlar açıkça, Kanunî'nin hükümdarlığının karakterini tanımlamaya yöneliktir. Adalet anlayışı o dönem tarihçiliğinin öne çıkan noktası olmuştur; kararlılık, düzeninin ve kültürel standartların sürdürülmesi ve tebaaya yönelik ilgi gibi erdemler bu unsurla bağlantılıdır. Kanunî Sultan Süleyman'ın adının başına bilinçli bir seçimle “Kanuni” sıfatı getirilerek adalet olgusuna özel bir vurgu yapılmıştır. Bu vurgu, kanunun uygulanmasına ve

²⁶ Hüseyin Yılmaz; a.g.t., 3 s.

²⁷ Hüseyin Yılmaz; a.g.t., 1-3 s.

geliştirilmesine, başka bir deyişle genel refaha öncelik verildiği anlamına gelmektedir. Kısa sürede genişleyen imparatorluk sınırlarının kontrol altında tutulabilmesi ve bu nedenle artan farklı sosyal grupların bir arada tutulabilmesi de kanunların ve adaletin uygulanması ile ilgilidir. Bunun yanında Kanunî Sultan Süleyman, tarih yazımının hem politik hem de kültürel anlamda yararlarının farkında olmuş; dönemin yazarlarını da teşvik etmiş ve kendi döneminin kayda geçirilmesine özen göstermiştir. Christine Woodhead'e göre, bu nedenle kendi imgesinin de yaratılması konusunda ciddi bir çaba harcamıştır.²⁸

Kanunî Sultan Süleyman dönemi, kurumsal mükemmeliyet ile birlikte benzersiz askeri ve kültürel başarılarla ünlenmiş bir dönemdir. Bu dönemle ilgili tanımlamalardan biri olan "Altın Çağ" ifadesindeki yüceltme bir kenara bırakıldığında, Kanunî Sultan Süleyman'ın yaklaşık yarım yüzyıllık saltanatı, aslında tutarlı bir sistem ve bu sistemin düzenlenmelerine ilişkin unsurlardan uzak görünmektedir. Diğer tarafta, entelektüel ve kültürel yaşam ile sosyal ve idari yapılanmanın dinamikleri içinde bu dönem, birtakım yenilikleri de meydana getiren hızlı değişimleri ile dikkat çekicidir. Kanunî Sultan Süleyman'ın ilk otuz yıllık saltanatı, hanedanlık gücünü pekiştirmek ve daha da gösterişli bir imparatorluk kültürünü yaratmak için çok çeşitli kültürel ideallerin sahiplenildiği bir dönem olmuştur. Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının ancak son yıllarında belirginleşen ve bir sisteme oturan düzenlenmeler şöyledir: evrenselleştirilmiş bir hanedanlık kanunu, merkezi ve dış yönetimde istikrar, farklı bir imparatorluk kültürü, hanedanlığın ihtişamına dayanan yeni imparatorluk ikonografisinin görsel ve edebi formülasyonu şeklindedir. Bu oluşum aslında, süregelen bir hanedanlık geleneğinin birikimlerinden daha çok, Kanunî'nin tekelleştirdiği otorite ve bu otoriteyle meşrulaşan ideoloji ile farklı sosyal ve politik eğilimlerin bütünleşme ve uzlaşma içine girmesiyle elde edilmiştir.²⁹

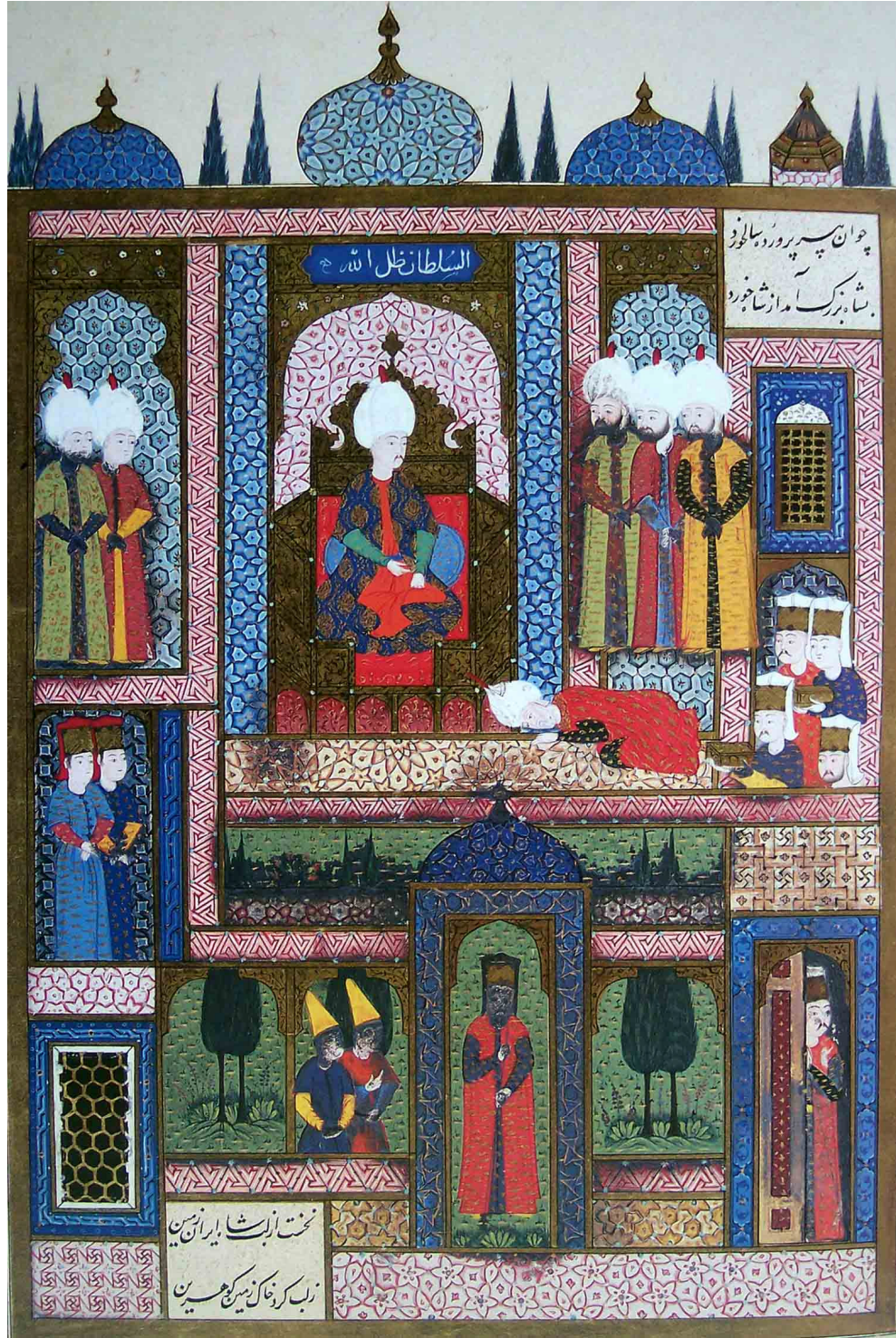
²⁸ Christine Woodhead; "Perspectives on Süleyman", Süleyman the Magnificent and His Age: The Ottoman Empire in the Early Modern World, Edited by Metin Kunt-Christine Woodhead, Longman, New York, 1995, 164-190 s.

²⁹ Cornell H. Fleischer; "The Lawgiver as Messiah: The Making of the Imperial Image in the Reign of Süleyman", Recontres de Le'cole Du Louvre, Süleyman Magnificent and his time, Acts of the Parisian Conference, Galeries Nationales Du Grand Palais, 7-10 March 1990. Edited by Gilles Veinstein, Paris, 1992, 159-160 s.

Kanunî döneminde, değişen saltanat anlayışına işaret eden bazı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Colin Imber'e göre, Kanunî'nin Müslümanların başı olarak tanımlanması bu yaklaşımlardan biridir. Kanunî'nin babası I. Selim'in 1517'de Mısır ve Suriye'yi alması ve kutsal Mekke ve Medine'nin de bu topraklar üzerinde yer alması, Osmanlı sultanlarına İslamiyet'in koruyucusu olmak gibi prestijli bir konum kazandırmıştır. Böylece, Osmanlıların tarihten gelen hükmetme haklarını göstermek için İslamiyet'in kutsal metinlerine dayanan kanıtlar bir araya getirilmeye başlanmıştır. Osmanlı sultanlarının saltanatını meşrulaştırmak için 15. yüzyılda oluşturulan ve Osmanlıların soyunu ataları Oğuz Han'a dayandıran soyağacı geleneği, bu dönemde etkisini yitirmiş görünmektedir. Bu dönem, aynı zamanda, Osmanlı saltanatını İslami hukuk geleneği çerçevesinde tanımlama ve doğrulama girişimlerinin de başladığı bir dönemdir. 1537'de Rumeli Kazaskeri olarak atanan ve 1545'te ise Şeyhü'l-İslam olan Ebussuûd Efendi 1574'deki ölümüne kadar bu yönde uğraş vermiştir. Ebussuûd Efendi'ye göre sultanın egemenliğini ve saltanatını haklı kılan unsur, İslam hukukunu uygulaması ve korumasıdır. Bunun yanında, Ebussuûd Efendi, Kanunî'nin tüm İslam toplumunun başı olduğunu da kabul ettirmeye çalışmıştır. Ebussuûd Efendi'nin bu doktrininde, saltanatı meşrulaştırmak için Kanunî'yi tanımlamaya yönelik kullandığı unvanlar da dikkat çekicidir. Ebussuûd Efendi, Osmanlı tarihine en büyük fatihlerden biri olarak geçen Kanunî'nin babası I. Selim için, Mısır ve Suriye'nin fethinden sonra düzenlenen Niğbolu Kanunnamesi'nde kullanılan "zillullah", "Allah'ın gölgesi" unvanını Kanunî için de kullanmıştır.³⁰ Hüseyin Yılmaz'a göre, "Allah'ın gölgesi" unvanı, nadiren kullanılmış olsa da, sultanın hükümdarlık vasfını belirten ayırt edici unvanlarından; Allah tarafından koyulan düzen (nizam), onun vekili sultan tarafından yürütülmektedir. Dönemin saltanat anlayışında bu unvan, "Allah'ın gölgesi" sultanı, bütün inananların (Müslümanların) başı ve koşulsuz sadakat göstermeleri gereken liderleri olarak göstermektedir.³¹ Arifi'nin Süleymannâme'sinin 332. varak a yüzünde yer alan "Safevi Devleti'nin Elçisinin Kabulü" adlı sahnede de, "el-sultan zillullah", "sultan, Allah'ın gölgesi" yazısının çarpıcı bir biçimde sultanın tahtının üst kısmına yerleştirildiği görülmektedir (**bkz.: Fotoğraf 1, 17 s.**). Bu nitelemenin özellikle, Safevi elçisinin kabul sahnesinde,

³⁰ Colin Imber; Ottoman Empire, 1300-1650: The Structure of Power, Palgrave Macmillan, New York, 2002, 148-153 s.

³¹ Hüseyin Yılmaz; a.g.t., 168 s.



Fotoğraf 1. "Safevi Devleti Elçisinin Kabulü", 332. varak a yüzü.

egemenliğin simgesi tahtın üzerine yerleştirilmesi dikkat çekicidir. Burada, Sunni İslam'ın koruyucusu Kanunî, Şii Safevilerin de lideri olduğu vurgulanmak istenmiş olabilir. Bununla birlikte, bu yazının, Sunni İslam'ın koruyucusu Kanunî'nin saltanatının, Şii düşmanları karşısında meşruluğunu vurgulamak açısından da bilinçli olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

Kanunî'nin Müslümanların başı olarak tanımlanmasının yanında, bu dönemde ortaya çıkan “evrensel hükümdarlık” ideali de, Kanunî dönemi saltanat anlayışındaki yaklaşımlardan biridir. Cornell H. Fleischer, Kanunî Sultan Süleyman'ın “evrensel hükümdar” olma arzusunu ve imajını da bu yönde geliştirmesi konusunu, 16. yüzyılın başında Batı'da ve Doğu'da ortaya çıkan kehanetlere ve beklentilere bağlamaktadır. 1530'lu yılların sonlarında, Osmanlı hanedanlığının saltanatı ve bu saltanatın meşruluğu üzerine hiç bir şüphe bulunmamaktadır. Bu dönem, Akdeniz civarını da kapsayan merkezi İslam topraklarında, kehanetlerin arttığı ve yeni bir mesihın geleceği düşüncelerinin yükseldiği bir döneme rastlamaktadır. Aynı zamanda, Hıristiyan Batı'da ise bu tür düşünceler, tek bir gerçek dinin dünya üzerinde hakimiyet kuracağını öngörmektedir. İnanışlar, astrolojik teorilerin de desteğiyle, o büyük yılın, yani milenyumun geldiği yönündedir; bu yüzyıl, son dünya imparatorunun muhteşem zaferiyle başlayacaktır. 16. yüzyılın başlangıcında türeyen bu düşünce ve inanışlar, doğal olarak, Müslüman Akdeniz ve Doğu'yu da etkisi altına almıştır. Örneğin, Müslüman bakış açısına göre, Roma'nın Müslümanlar tarafından alınmasını simgeleyen 1453'teki İstanbul fethi, Müslümanların da Hıristiyanlarınkine benzer kehanetler yaratmasına sebep olmuştur. Buna göre, 16. yüzyılın başında Avrupa'daki güçlerle ve Doğu'da Safevi devletiyle çekişmede olan Osmanlı İmparatorluğunun kurtarıcı niteliğinde (Mesih) bir lidere ihtiyacı vardır. Bu yöndeki beklentilerin ve kehanetlerin artması, 16. yüzyılın Müslüman dünyasının onuncu yüzyılı olmasıyla da bağlantılıdır.³² Bu bağlantıyı, I. Beyazid (1389-1401) ve I. Selim döneminde vezir-i azamlık yapan Lütfi Paşa, 1541'den sonra yazdığı Osmanlı tarihinde Kanunî dönemi adına kurmuştur. Müslümanlara, imanlarını ve hükümlerlerini tazeleyecek bir liderin geleceğinden söz etmiş ve bu iddialarının kaynağını hadislerden almıştır.³³ Kehanetlere

³² Cornell H. Fleischer; **a.g.m.**, 162 s.

³³ Colin Imber; "The Ottoman Dynastic Myth", Turcica, Reveu D'etudes Turques, Sciences Humaines de Strasburg, XIX., 1987, 23-24 s.

değil de hadislere dayanan bu iddialara göre, yüzyılın son hükümdarı Kanunî Sultan Süleyman'dır ve Müslümanların başı olarak Kanunî Sultan Süleyman, evrensel hükümrancılığını da böylece kurmuş olmaktadır. Aslında, saray içinde, saraydaki yüksek rütbeli görevliler tarafından yazılan bu tarihlerde yer alan saltanatı meşrulaştırma iddiaları, Kanunî döneminde saray dışına taşmış ve toplum tarafından da inanılır hale gelmiştir. Kanunî Sultan Süleyman, “son dünya imparatoru” iddiasını benimsemiş ve bunu destekler biçimde, kendi “evrensel hükümdar” imgesinin oluşturulmasında aktif rol oynamıştır. Evrensel hükümdarlık kavramı, Kanunî'nin saltanatının ilk otuz yıllık dönemini temsil eden en önemli ve tutarlı özelliklerden biri olmuştur. Ancak, 1550 yılından itibaren Kanunî saltanatının kültürel ve ideolojik yapısı gözle görülür şekilde değişmiştir. İlk otuz yıllık dönemdeki heyecan, seçmecilik, yenilenme ve evrensel idealler, yerini imparatorluk yapısını resmileştirmeye yönelik çalışmalara bırakmıştır. “Son dünya imparatoru” iddiasının gerçekleşmeyeceğinin fark edilmesi bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Bu noktada, Kanunî Sultan Süleyman'ın bir Osmanlı hanedanlık tarihi yazması için 1550'lerde ilk kez bir şehnameci (tarih yazarı) ataması oldukça önemli ve dikkat çekicidir. Bu göreve atanan şehnameci Arifî, Süleymannâme'nin metninde dini konulara yer vermemiştir. Cornell H. Fleischer, metinde dini konulara yer verilmemesini, imparatorluk ideolojisinin ve imgesinin sultan tarafından direkt olarak kontrol altına alınması olarak yorumlamaktadır. Kanunî, “evrensel hükümdar” imgesinin yok olduğu son döneminde, kontrol edemediği diğer tarih yazarlarının saltanatı hakkındaki yorumlarını, kontrollü ve gösterişli bir dile sahip olan şehnameci ile telafi etmeye çalışmıştır.³⁴ Süleymannâme'nin yazılış nedeninden dolayı, konuya bu açıdan bakıldığında, eserin içinde yer alan minyatürlerdeki betimlemelerde de aynı kontrol görülebilir. Yazılı anlatımda yaratılmak istenen bilinçli bir iktidar ve güç gösterisinin yansımaları, imparatorluk imgesinin yaratılması açısından minyatürlerde de kompozisyon düzeni ve betimlemelerde göze çarpmaktadır.

³⁴ Cornell H. Fleischer; **a.g.m.**, 166-172 s.

Osmanlı sanatının ulaştığı klasik sentez, Kanunî Sultan Süleyman döneminde, ayrıcalıklı sanatsal ilkeler ve standartlaştırılan biçimlerle oluşmuştur. 1550'li yıllara gelindiğinde, Kanunî'nin orduları Doğu'da ve Batı'da daha fazla ilerleyememiş ve Osmanlı İmparatorluğu'nun değişken sınırları artık kesinleşmeye başlamıştır. Ülke sınırlarının belirlenmesiyle, yeni bir öz kimlik arayışı ve kültürel farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu süreçte, Osmanlılar kendilerini öncelikle komşularından ve diğer devletlerden farklı kılma yoluna gitmişlerdir.³⁵

Doğu ve Batı'nın kesişme noktasında duran Osmanlı İmparatorluğu'nun kendi kimliğini diğerlerinden farklı göstermesini gerektiren nedenlerden biri, 16. yüzyılın ortalarında, saltanatın oluşumunda yaşanan dönüşüm ve algının yenilenmesiyle ilişkilidir. Osmanlı sanatının bu doğrultuda değişen görsel ilkeleri, daha önceki dönemlerde benimsenen dış kaynaklı sanatsal modellerin terk edilmesine yol açmıştır. Özellikle İran ve Avrupa kaynaklı bu sanatsal etkilerin, artık yeni anlayışta yer almaması durumu aşamalı olarak gerçekleşmiştir. 1523-1536 yılları arasında Kanunî'nin veziri azamı olan İbrahim Paşa, saraydaki sanatsal eğilimleri belirlemede önemli rol oynamış kişiliklerden biridir. İbrahim Paşa zamanındaki Nakkaşhane (Ehl-i hiref)*, 1514'de I.

³⁵ Gülru Necipoğlu, "A kânûn for the State, a Canon for the Arts: Conceptualizing the Classical Synthesis of Ottoman Art and Architecture," Recontres de Le'cole Du Louvre, Süleyman Magnificent and his time, Acts of the Parisian Conference, Galeries Nationales Du Grand Palais, 7-10 March 1990. Edited by Gilles Veinstein, Paris, 1992, 195 s.

* Osmanlı'daki sanat merkezleri, her zaman için sarayların bulunduğu başkentlerde olmuştur. Hızlı bir yayılma ve gelişmenin izlendiği imparatorluğun erken dönemlerinde, ilk merkez Bursa'dadır; daha sonra bu merkez Edirne'ye taşınmıştır. 1453'te İstanbul'un alınmasıyla Osmanlı'nın sanat merkezi, yaklaşık beş yüz yıl boyunca başkent konumunda olacak olan İstanbul'a, Topkapı Sarayı'na getirilmiştir. Burada, her sanat dalından sanatçı bulunmaktadır; mimarlar ve bilim adamları da bu sanatçılarla birlikte çalışmaktadır. Sarayın bu merkezlerde yürüttüğü politika, sadece bir veya birkaç ustanın bireysel çabasına bağlı kalmamak, sanatçılar arasında bir koordinasyon sağlayıp kooperatif bir çalışma sistemini sağlamak olmuştur. Böyle bir organizasyonda, bir tür atölye sistemini getirmiştir. Osmanlı'da bu yapı, ehl-i hiref adını almıştır. Ehl-i hiref örgütü, "nakkaşlar topluluğu, nakkaşhane" anlamına gelmektedir. İstanbul'un alınmasından önce, benzer bir Edirne'deki sarayda da rastlanmaktadır. Bu yapının faaliyetleri İstanbul'da II. Mehmed dönemiyle devam etmiş, ancak, en başarılı ve yaratıcı dönemini Sultan Süleyman döneminde yaşamıştır. Ehl-i hiref örgütünün varlığına ve çalışma sistemine ilişkin en önemli kanıtlar, bu yapıya ait 1526-1796 yıllarını kapsayan teftiş ve maaş defterlerinde yer almaktadır. Bu defterlerde sanatçı türleri ve adları yer almaktadır; defterler, dönemin talebine ve bu talebi karşılayan üretimin niteliğine de ışık tutmaktadır. Bkz.: Filiz Çağman; "Behind the Ottoman Canon: The Workshops of the Imperial Palace", Palace of Gold and Light-Treasures From the Topkapı, İstanbul, Palace Arts Foundation, Washington, 50-62 s.; ayrıca bkz.: Filiz Çağman; "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatı Örgütü: Ehl-i Hiref", Türkiye'miz Kültür ve Sanat Dergisi, Akbank Yay., S.54, Şubat 1998, 11-17 s. İsmail H. Uzunçarşılı, Osmanlı sarayında görevli olan ehl-i hirefe ait birçok defter olduğunu ve bu defterlerin en eskisinin 16. yüzyıla kadar indiğini belirtmektedir. 1526 tarihli, en eski ehl-i hiref defteri olduğu düşünülen belgede, sanatçının nereden geldiği veya hangi bölgeden getirildiği ya da devşirme olduğu, İran'dan geldiği veya getirildiği ile ilgili açıklamalar yer almaktadır. Bkz.: İsmail H. Uzunçarşılı; "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hiref (Sanatkarlar) Defterleri", Belgeler, Cilt XI., S.:15, 23 s.

Selim'in fethettiği Tebriz'den getirilmiş ustalar tarafından yönetilmiş ve bu da, burada üretilen işlerde İran sanat anlayışının hakim olmasına neden olmuştur. Bunun yanında, İbrahim Paşa'nın Venedikli danışmanı Alvise Gritti sayesinde, İran'la birlikte Avrupalı sanat anlayışı da bu üretime etki etmiştir. Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının, görsel açıdan en gösterişli ve debdebeli hali İbrahim Paşa döneminde yaşanmış; özellikle pahalı ve gösterişli objelerin sultan tarafından tüketimi saltanat sergilemesinin vazgeçilmez unsurları olarak kabul görmüştür. Bu aşırı pahalı tüketim ve gösteriş, İbrahim Paşa'nın 1536'da idam edilmesiyle birlikte sona ermiştir.³⁶

1544'te veziri azamlığa getirilen Rüstem Paşa, Kanunî'nin son yirmi yıllık saltanatındaki yeni sanatsal anlayışın oluşturulmasında etkili olmuştur. Mali konulardaki sıkı politikasıyla bilinen Rüstem Paşa, İbrahim Paşa zamanında, tekstil ve mücevher gibi lüks maddelerinin Avrupa'dan ithal edilmesine karşı çıkmış ve yabancı elçilerden diplomatik hediye olarak gelen mücevherleri ve altın objeleri kabul etmemiştir. Ancak, 1526'da yirmi yedi sanatçıdan oluşan dokumacıların sayısı, 1545'te yüz beş, 1557'de ise yüz elli altıya ulaşmıştır. Kanunî'nin saltanatının son yıllarında dokumacılar, saray atölyelerindeki sayıca en büyük sanatçı gruplarından biri haline gelmiştir; yazmaları resimleyen nakkaşlar ise ikinci sırada yer almışlardır.³⁷

Topkapı Sarayı'ndaki sanat üretimi organizasyonundan veziri azam sorumludur. Bunun yanında, Üçüncü Avlu'daki hazineden sorumlu ve önemli haremağalarından olan hazinedarbaşı, sanat üretimi konusunda önemli araçlardandır; hazinedarbaşı, aynı zamanda, Topkapı Sarayı'ndaki Nakkaşhanenin de başındadır.³⁸ Sultanın, Üçüncü Avlu'daki özel yaşama alanında adeta inzivaya çekilmesini gerektiren Topkapı Sarayı'nın törensel protokolleri, sultanın sanatçılarla direkt ilişkisine pek izin vermemiştir. Sultanın siparişleri, veziri azam ve hazinedarbaşı aracılığıyla verilmektedir. Gülru Necipoğlu'na göre, talep eden ve üreten arasındaki bu karmaşık ilişkiden dolayı sultan, her zaman üslup belirleyici olamamış ve siparişler de her zaman onun

³⁶ Gülru Necipoğlu; **a.g.m.**, 1992, 197-198 s.

³⁷ Gülru Necipoğlu; **a.g.m.**, 1992, 198 s.

³⁸ İsmail H. Uzunçarşılı, Koçi Bey'in Teşkilat Mecmuası'nda, saraya iş yapan ve ehl-i hiref denilip miktarı iki bin kadar olan terzi, kürkçü, kuyumcu, nakkaş, kılıççı, sorguççu vs. gibi sanatkarların hazinedarbaşıya tabi olduklarının yazdığını belirtmektedir. Bkz.; İsmail H. Uzunçarşılı; Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı, Ankara, 1984, 316 s.

tarafından verilmemiştir. Bu nedenle, Osmanlı sarayındaki sanat üretimi, yönetici sınıftan farklı grupların politik ve kültürel eğilimlerine göre değişmiş ve böylece sanat üretiminde farklı zevklerin ortaya çıktığı düşünülmektedir.³⁹

Osmanlı saray atölyelerindeki lüks obje üretimi, köklerini Moğol-Timurlu ve çağdaşları olan Safevi sanat geleneklerinden almıştır. Kanunî döneminde ise bu üretim, bürokratik açıdan merkezi bir sisteme dönüştürülmüştür. II. Mehmed zamanında sanatçılar, saray atölyelerinde tam bir birlik içinde çalışmamışlardır; ancak, II. Bayezid (1481-1512) döneminden itibaren bir sistematik içine girmişler ve özellikle, I. Selim'in fethettiği ülkelerden, Kahire ve Tebriz'den getirdiği sanatçılar da bu sistemli kadroya dahil edilmiştir.⁴⁰ Ayrıca, Zeren Tanındı'nın belirttiğine göre, fetihler sonrasında, sanatçılarla birlikte, fethedilen şehrin sarayındaki el yazmaları da sultanın kütüphanesine getirilmiş veya hazinede saklanmıştır.⁴¹ Kanunî döneminde ise, saray atölyelerinin yapısı değişmiş, 1520'ler ve 1530'larda atölyelere hakim olan Tebrizli ustaların yerini yavaş yavaş, imparatorluğun farklı yerlerinde yetişmiş devşirme ustalar almıştır. Kanunî dönemi sona erdikten sonra da, bu uygulama devam etmiştir. Yetenekli Hıristiyan çocuklarının eğitilerek merkezi yapıya dahil edilmeleri ve böylece sultana ve saltanatına sadık görevlilerin yetiştirilmesi sistemi olan devşirme sistemi, sanatsal üretimin de bir parçası haline gelmiştir. Bu sistem sayesinde, Osmanlı devlet kademelerine sadık vezirler, kumandanlar, askerler ve sanatçılar yerleştirilmiştir. Yeteneğe ve başarıya göre seçimi beraberinde getiren bu sistemde yer alan devşirmeler, statülerini yalnızca sultandan almaktadırlar. Gülru Necipoğlu'na göre, klasik Osmanlı sanatı sentezinin oluşumunda, devşirmelerin saray atölyelerinin başına geçmelerinin etkisi vardır.⁴²

Klasik senteze ulaşmadaki bir diğer etken, Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının ortalarında, Avrupalı sanatsal eğilimlerin terk edilmesidir. II. Mehmed zamanından beri benimsenen evrensel hükümdarlık idealinin gerçekleşemeyeceği

³⁹ Gülru Necipoğlu; "Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Ottoman and Habsburg – Papal Rivalry", *The Art Bulletin*, 71, September 1989, 423 s.

⁴⁰ Tebriz'den getirilen sanatçıların bir listesi için bkz.: İsmail H. Uzunçarşılı; "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hiref (Sanatkarlar) Defterleri", *Belgeler*, Cilt XI., S.:15, 24-65 s.

⁴¹ Zeren (Akalay) Tanındı; "Additions to Illustrated Manuscripts in Ottoman Workshops", *Muqarnas*, Vol.17, 2000, 147 s.

⁴² Gülru Necipoğlu; *a.g.m.*, 1989, 204-205 s.

bilinci, bu eğilimlerden vazgeçilip, sınırlar dahilinde bir kimlik tanımlamasına yol açmıştır. II. Mehmed döneminde, saraya Matteo de Pasti, Gentile Bellini ve Costanzo da Ferrara gibi ünlü Avrupalı sanatçıların davet edilmesi, Avrupa'yla sıkı sanatsal bağlar kurulduğunu gösterir. Bu zamana kadar Osmanlı sarayı, Avrupalı sanatçılar için sanat üretimi açısından alternatif bir kaynak olmuştur; kozmopolit Akdeniz dünyasında, hem Batı'da hem de Doğu'da toprakları olan Osmanlı sultanlarına üretim yapmak Avrupalı sanatçılar için farklı bir deneyimdir. İstanbul'un fethiyle, Avrupa siyasetinde çok önemli bir konuma gelen Osmanlı devleti, II. Mehmed zamanında evrensel idealleri olan bir kültürel program yürütmüştür. Bu program, hem Batı'nın hem de Doğu'nun sanatsal anlayışlarına açık olmuştur. Roma ve İstanbul'u (Constantinople) birleştirerek Roma İmparatorluğu'nu yeniden canlandırmak amacını II. Mehmed'den sonra Kanunî Sultan Süleyman da benimsemiştir. Ancak, Kanunî'nin saltanatının ortalarında, Akdeniz'de tek bir yönetim altında, tek bir dünya imparatorluğu kurma amacı artık gerçekleştirilemeyecek bir hayaldir. Böylece, evrensel hükümdarlık ideali, ulusal ideallerle yer değiştirmiştir. 1540'lı ve 1550'li yıllarda, Kanunî Sultan Süleyman saltanatının değişen kültürel politikası, statü sembollerinde Avrupalı imgelere yer vermekten vazgeçmiştir. Bu dönem, Osmanlı kültür ve sanatının klasik senteze ulaştığı ve Osmanlı kimliğini kazandığı dönem olarak tanımlanabilir. Böylece, Osmanlı kimliği, kendini hem Avrupalı hem de daha önceki dönemlerde hakim olan İranlı etkilerden arındırmıştır.⁴³

Sanat üretimi ve patronaj üzerinde kurulan merkezi kontrol sistemi, Ehl-i Hiref kurumuna ve çırakların eğitime gösterilen özen sayesinde, dekoratif alanda belirli bir üslubun benimsenmesine ve sarayı temsil eden görsel dilde bir birliğin oluşmasına yardımcı olmuştur. Bunun yanında, sanatçılara ödenen sabit maaşlar, ayrıcalıklı bir saray kültürü de oluşturmuştur; sanatçılar, özellikle sultanın sipariş ettiği işleri tamamladıklarında aldıkları ikramiyelerle daha kaliteli üretim için teşvik edilmişlerdir.⁴⁴ Görsel kültür, başkent İstanbul'da, saray çevresinde, yani imparatorluğun merkezinde şekillenmiştir. Bu noktadan dağılan görsel kültür, Osmanlı kimliğini belirleyici ve tüm imparatorluğu birleştirici bir özelliğe sahip olmuştur. Osmanlı devlet yapısında, merkeze

⁴³ Gülru Necipoğlu; **a.g.m.**, 1989, 423-425 s.

⁴⁴ Gülru Necipoğlu; **a.g.m.**, 1989, 207 s.

yakın olma ve uzak olma kavramlarıyla tanımlanan iktidar sahipliğinde, bu görsel göstergeler sistemi mesafeyi daraltmış ve tek bir kültürel yapının tanınmasına neden olmuştur. Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının sonlarına doğru sanat üretiminde oluşan görsel birlik, yönetici sınıfı halktan ayıran bir gösterge haline dönüşmüş; aynı zamanda, yönetici sınıfın statü seviyelerini (hiyerarşi) tanımlaya da hizmet etmiştir.

16. yüzyıl Osmanlı süsleme sanatlarında kullanılan, tekrar eden formların ve standartlaşmış motiflerin, güçlü bir simgesel ifadeden ve ikonografik özellikten yoksun olduğu söylenebilir. Ancak, bu dönemde baş gösteren öz kimlik arayışları, her alanda Osmanlıların diğerlerinden farklı olması gereğini ortaya çıkarmıştır. Bunun yanında, sultan merkezli saltanat biçiminin her alana olduğu gibi sanat üretimine de etkisi, tek bir görsel dilin oluşması yönündedir. Oleg Grabar'a göre, her zaman biçimsel olarak olmasa da tematik (konu açısından) açıdan desen ve motiflerin bir yüzeyden diğerine geçirilmesi, hem tekrarı hem de tekrarla gelen görsel birliği oluşturmuştur. Saray atölyelerinde, nakkaşların, mücellidlerin, dokumacıların, kuyumcuların, terzilerin vb. zanaatçıların, Baş Haznedarın yetkisi altında bir arada çalışmaları da bu görsel birliğin oluşmasında etkilidir.⁴⁵ Mimaride, kitap sanatlarında, saray dokumaları ve giysilerinde ve diğer lüks objelerin süslemelerinde görülen görsel birlik, özgün bir dil yaratmıştır. Bu özgün dili kullananlar, sultan, yönetici sınıf ve saray çevresidir; statülere göre giyilen giysiler ve kullanılan objeler, kişilerin konumlarını da görsel olarak belirlemiştir. Sultan ve çevresi için özel olarak üretilen lüks objelerin işlevsellikleri ile sanatsal olma özellikleri arasında bir ayırım yapılmamıştır. Günlük kullanım için üretilen sıradan objelerin de form ve süsleme açısından estetik değer taşıması, onları sıradan olmaktan çıkarmıştır. Böylece, işlevsellikleri ikinci plana itilen objeler, dini veya kişisel, halk önünde veya sarayda gerçekleşen törenlerde görsel bir saray kültürünü oluşturmuştur.

16. yüzyıl, Osmanlıların kendi geçmişleriyle birlikte, İslami geçmişlerini de keşfettikleri bir dönem olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu, merkezi İslam toprakları üzerinde Abbasilerden beri ilk kez tek başlı bir politik sistem haline gelmiştir. 16. yüzyılda zirvede olan Osmanlı İmparatorluğu, kendi çağdaşlarıyla karşılaştırılacak bir durumda değildir; ancak, Abbasiler gibi geçmişin en büyük İslam devletlerinden biriyle

⁴⁵ Oleg Grabar; "An Exhibition of High Ottoman Art", *Muqarnas*, Vol. 6., 1989, 6 s.

karşılaştırılabilecek bir konuma gelmişlerdir. Bu durum, Osmanlı tarih yazarlarını (entelektüellerini), kendi tarihlerini incelemeye yöneltmiştir. Bu yüzyılda ilk kez, Osmanlı İmparatorluğu, geçmişteki büyük imparatorluklar arasına yerleştirilmiş ve yaşayan en büyük imparatorluk olarak kendi azametleri ve süreklilikleri sorgulanmıştır. Bu yeni kavrayışın en gösterişli göstergelerinden biri de, Osmanlı sultanının zaferlerini anlatan bir Osmanlı resmi tarih yazıcılığı olan “şehnamecilik” kurumunun oluşturulmasıdır.⁴⁶

1550’lerde Kanunî Sultan Süleyman tarafından oluşturulan bu kurumda, resmi tarih yazıcısı olarak sarayda maaşlı ve kalıcı bir statüde tutulan şehnamecinin görevi, Osmanlı hanedanlığının çağdaş ve yakın tarihini edebi açıdan derlemektir. 1550’lerden itibaren başlayarak birbirini izleyen atamalarda, Topkapı Sarayı’nda beş şehnameci görev yapmış ve elli yıl kadar süren bu tarih yazımı geleneğinde şehnameciler on beş eser üretmişlerdir. Bu eserler, kısa süreli bir dönemde üretilmiş ve geniş bir kitleye ulaşamamışlardır. Buna rağmen, Osmanlı İmparatorluğu’nun politik ve kültürel alanda değişim ve dönüşüm yaşadığı 16. yüzyılda derlenmiş tarihi metinler olarak önem taşımaktadırlar.⁴⁷

Christine Woodhead, Kanunî’nin görevlendirdiği tarih yazıcılarına “şehnameci” adının verilmesini, 15. ve 16. yüzyıllarda Osmanlı kültür yaşamında hakim olan İran etkisine bağlamaktadır.⁴⁸ Bunun yanında, Sinem Eryılmaz, 11. yüzyıl başında İranlı şair Firdevsi tarafından yazılan ve bir İran kahramanlık destanı olan Şahname’deki zafer ve büyüklük öykülerinin, Osmanlı sultanları için II. Mehmed döneminden itibaren ilgi çekici olduğunu belirtmektedir. II. Mehmed (1451-1481) ve II. Beyazid (1481-1512) dönemindeki Firdevsi’nin Şehname’leri, daha çok Topkapı Sarayı’na sığınan ve orada kalmak isteyen İranlı şairler tarafından yazılmıştır.⁴⁹ Osmanlı sarayında Şehnamecilik kurumunun oluşturulduğu sırada, Firdevsi’nin Şahnamesi en popüler dönemini yaşamaktadır. Bu dönemde Kanunî, Şirvanlı bir şair olan Fethullah Arif Çelebi’yi saray şehnamecisi olarak atamıştır. Arifî mahlasını kullanan şairden, Osmanlı sultanlarının

⁴⁶ Hüseyin Yılmaz; **a.g.t.**, 65 s.

⁴⁷ Christine Woodhead; “An Experiment in Official Historiography: The Post of Şehnameci in the Ottoman Empire, c.1555-1605”, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 75, 1983, 157 s.

⁴⁸ Christine Woodhead; **a.g.m.**, 1983, 158 s.

⁴⁹ Sinem Eryılmaz; “The Official Ottoman Shehname: An Instance of Cultural Mimesis”, *From Medieval to Modern in the Islamic World – The 2001-2002 Sawyer Seminar at the University of Chicago*, Uni. Of Chicago Press, 2001, 2 s.

tarihte görüldüğü devirden başlayarak Farsça ve manzum şehnamelerinin yazılması talep edilmiştir. Bu amaçla emrine seçkin katip ve nakkaşlar verilmiştir. Arifi, Firdevsî'nin Şehname'sine öykünen bir tarzda kaleme aldığı bu şehnameleri beş cilt olarak hazırlamıştır. Süleymannâme'de, Kanunî Sultan Süleyman dönemini anlatan altmış dokuz adet minyatür yer almaktadır. Filiz Çağman'a göre Süleymannâme ve minyatürleri, 16. yüzyılın ikinci yarısında en verimli dönemini yaşayan resimli Osmanlı hanedanlık tarihleri olan şehnamelerin ilk görkemli örneğidir.⁵⁰ Sadece sultanın hazinesi için, özel olarak ve tek nüsha halinde hazırlanan bu eser, Osmanlı minyatürlü el yazması sanatında önemli bir yere sahip olmakla birlikte, ürettiği dönemde çok sınırlı bir kitleye hitap etmektedir. Bu kitle, sultanın özel yaşama alanında bulunan iç oğlanları ve hanedanlığın diğer mensuplarıdır. Yazma, Kanunî Sultan Süleyman'ın özel kütüphanesine konmuş ve hiçbir zaman daha geniş bir çevreye ulaşmak üzere çoğaltılmamıştır.⁵¹

Süleymannâme'nin, belirli oranda Kanunî'nin kontrolü altında yapılmış bir çalışma olduğu söylenebilir. Kanunî Sultan Süleyman'ın emriyle, sadece onun için özel olarak yazılan ve resimlendirilen Süleymannâme'nin, evrensel hükümdarlık idealinin yok olmaya başladığı 1550'li yıllarda hazırlanmasının rastlantısal bir durum olmadığı düşünülebilir. Süleymannâme, dönemin saltanat ideolojisi ve bu ideolojinin sanat üretimine yansıdığı en açık örneklerden biri olarak kabul edilebilir. Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının son yıllarında, Şeyhülislam Ebussuud ve Lütfi Paşa gibi yazarlar, imparatorluğu İslam dünyası gözünde meşrulaştırma çabaları içinde olsalar da, Süleymannâme, bu dini içerikli meşrulaştırmalar kapsamında düşünülmeyebilir. Esin Atıl'ın, Süleymannâme'nin metnine ilişkin verdiği bilgilerde, metinde dini konulara yer verilmediği anlaşılmaktadır. Eserin zahriye sayfasından hemen sonra gelen münacat^{*} kısmında, Kur'an'dan alınan ayetlerle Hazreti Süleyman'ın adaletli ve cömert olduğundan söz edilmiş ve onunla aynı adı taşıyan Kanunî Sultan Süleyman'ın adaletli olmasıyla bir bağ kurulmuştur. Ancak, burada, Hazreti Süleyman'dan söz edilmesinin,

⁵⁰ Filiz Çağman; "Minyatür", Osmanlı Uygarlığı, Cilt 2, Kültür Bak. Yay., İstanbul 2002, 899 s.

⁵¹ Esin Atıl; Süleymannâme, The Illustrated History of Süleyman the Magnificent, National Gallery of Art, Washington, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1986, 239 s.

* Münacat: Allah'a dua etme, yalvarma; Allah'a dua konulu manzume. Bkz.: Ferit Devellioğlu; **a.g.e.**, 724 s.

Kanunî Sultan Süleyman'ın dini liderlik imgesiyle bir ilgisinin olmadığı söylenebilir. Böylece, Kanunî Sultan Süleyman, metinde, Osmanlı hanedanlık kanunlarını sağlamaştıran mükemmel bir devlet adamı, muzaffer komutan, yetenekli bir avcı olarak tanımlanmış; saray içinde ve dışındaki törenlerde ise mesafeli ve ulaşılmaz bir konumda betimlenmiştir.⁵² Süleymannâme'deki minyatürlere de bu açıdan bakıldığında, sahnelerin konusuna göre, kompozisyon bütününde iktidar ve güç, zenginlik ve refah temalarının ön plana çıktığı görülmektedir. Betimlemelerde kullanılan sultana ait saltanat simgeleri, sultanın yaşadığı yer ve yönetim merkezi olarak saray gibi mekan ve taht, otağ gibi mekanları tanımlayıcı elemanlarla karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında, saltanat simgeleriyle birlikte, sahnenin konusuna göre beliren törensellik ve törenselliğin getirdiği davranış biçimleri de, Kanunî'nin mutlak hükümdar imgesine vurgu yapmaktadır. Mesafeli ve ulaşılmaz sultan imgesi, Kanunî'nin betimlenmediği sahnelerde de, sultanın özel yaşama alanına ait Üçüncü Avlu'daki bazı mimari elemanlarla hissettirilmiştir.

Kanunî Sultan Süleyman'ın kontrolünde ve büyük ölçüde onun istekleri doğrultusunda hazırlanan bir resmi tarihin resimlendirilmesinde de aynı kontrolün var olduğu düşünülebilir. Şehnamecilik gibi bir resmi tarih yazıcılık kurumunu oluşturan Kanunî, aynı şekilde kendi resmi imgesinin üretimini de böylece gerçekleştirmiştir. Kanunî'nin, Süleymannâme'deki adil devlet adamı, muzaffer komutan ve ulaşılmaz hükümdar imgeleri, aslında onun hala evrensel hükümdarlık idealinden vazgeçmediğinin bir göstergesi olabilir.

⁵² Esin Atıl; **a.g.e.**, 87 s.

2. BÖLÜM

ARİFİ'NİN SÜLEYMANNAME'SİNDEKİ MİNYATÜRLERDE SALTANATA İLİŞKİN SAHNELER ve SALTANAT SİMGESİ OLARAK SARAY, TAHT ve OTAĞ KOMPOZİSYONLARI

2.1. Arifi'nin Süleymannâme'si

Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine 1517'de yer alan Süleymannâme adlı eseri ilk kez kapsamlı olarak inceleyen ve eserin içindeki altmış dokuz minyatürü yayınlayan Esin Atıl'dır. Esin Atıl, "Süleymanname, The Illustrated History of Süleyman the Magnificent" (Süleymanname, Muhteşem Süleyman'ın Resimli Tarihi) başlıklı incelemesinde, Kanunî Sultan Süleyman dönemi, şahnamecilik kurumu ve Süleymannâme'nin beşinci cilt olarak içinde yer aldığı Şahnâme-i Al-i Osman adlı eseri tanıtmıştır. Ayrıca, eserde yer alan altmış dokuz minyatürü, orijinal sayfa boyutunda vermiş ve metinden bilgiler aktararak sahnelerin konularını da açıklamıştır. Esin Atıl, Süleymannâme'nin metinini yayınlamamış, ancak, metinde geçen konularla ilgili bilgi vermiştir.⁵³ Washington National Gallery of Art'ta, 25 Ocak-17 Mayıs 1987'de gerçekleşen "The Age of Sultan Süleyman the Magnificent" (Muhteşem Süleyman Çağı)* adlı serginin de misafir kuratörü olan Esin Atıl, bu sergiden hemen önce 1986 yılında bu çalışmayı kitap halinde yayınlamıştır.

Şahnâme-i Al-i Osman, Osmanlı hanedanlığına ait ilk resimli ve resmi tarihtir. Şiirlerinde Arifi mahlasını kullanan Fethullah Arif Çelebi, Osmanlı hanedanı hakkında Farsça olarak yazdığı bu eserle tanınmaktadır. Doğum tarihi ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır; ölüm tarihinin ise 1561 veya 1562 olduğu belirtilmektedir. Tahsin Yazıcı'ya göre kaynaklarda, Arifi'nin babası Derviş Mehmed Çelebi Acem, annesi ise Arap olarak gösterilmektedir. Ancak, Tahsin Yazıcı, soyunu Oğuzlara dayandıran Şeyh

⁵³ Esin Atıl; Süleymanname, The Illustrated History of Süleyman the Magnificent, National Gallery of Art, Washington, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1986.

* Washington National Gallery of Art'ta 1987'de gerçekleşen bu serginin kataloğu için bkz.: Esin Atıl; The Age of Sultan Süleyman The Magnificent, Harry and Abrams Inc., New York, 1987.

İbrahim Gülşenî'nin kızı olan annesinin Arap olmasının mümkün olmadığını belirtmektedir.⁵⁴ Esin Atıl'a göre, Arifî, Safevi hükümdarı Şah Tahmasp'ın kardeşi, Şirvan valisi Elkas Mirza'nın heyetinde nişancı olarak çalışmıştır. Şah Tahmasp'a karşı yaptığı ayaklanmada başarısız olan Elkas Mirza, 1547'de Osmanlı'ya sığınmak için İstanbul'a geldiğinde, beraberinde heyetini de getirmiştir. Bu heyetin içinde, Derviş Mehmed, iki şair, Arifî ve Eflatun da yer almaktadır.⁵⁵ Christine Woodhead⁵⁶ ve Cornell H. Fleischer⁵⁷ de, Arifî'nin İstanbul'a gelişiyle ilgili aynı bilgileri vermektedir. Ancak, Tahsin Yazıcı'ya göre, Arifî'nin Elkas Mirza'nın nişancısı olduğu bilgisinden yola çıkılarak, onun Elkas Mirza ile birlikte 1547'de İstanbul'a geldiği ileri sürülmektedir. Ancak, Tahsin Yazıcı, Menâkıb-ı İbrâhim-i Gülşenî adlı eserde, Arifî'nin 1546 yılında davetli olduğu vezir ve kapı ağası Haydar Ağa'nın evinde görüldüğüne ilişkin bilgiler bulunduğunu ve bu nedenle Arifî'nin, Elkas Mirza'dan daha önce İstanbul'a geldiğini belirtmektedir.⁵⁸

Christine Woodhead'in Aşıkpaşazade'nin kayıtlarından aktardığına göre, Arifî'nin saray içindeki faaliyetleri Kanunî'yi memnun etmiştir. Arifî'nin yazdığı ilk bölümleri beğenen Kanunî, onu günlük yirmi beş akçe maaşla şehnamecilik görevine atamış ve Firdevsî'nin Şahname modelini örnek alarak Farsça nazımla bir Osmanlı hanedanlık tarihi yazmasını istemiştir. Bunun yanında, bu eserin el yazması olarak hazırlanması ve resimlendirilmesi için de bir grup hattat ve nakkaşı görevlendirmiştir.⁵⁹

Arifî, Şahnâme-i Al-i Osman'ın ilk cildinde, insanoğlunun yaratılışından ve ilk hükümdarlıklarından söz etmektedir; ikinci cildinde, İslamiyet'in yayılışı ve yükselişi; üçüncü cildinde, ilk Türk hükümdarlıkları ve Selçuklular; dördüncü cildinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşu ve beşinci cilt olan Süleymannâme'de ise, eseri sipariş eden Kanunî Sultan Süleyman'ın yaşamı ve başarılarını anlatmaktadır. Esin Atıl'a göre,

⁵⁴ Tahsin Yazıcı, "Arifî" maddesi, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt 2, Türkiye Diyanet Vakfı Vakıf Yayınları İşletmesi, İstanbul, 1993, 371 s.

⁵⁵ Esin Atıl; **a.g.e.**, 55 s.

⁵⁶ Arifî'nin İstanbul'a gelişiyle ilgili bilgi için bkz.: Christine Woodhead; "An Experiment in Official Historiography: The Post of Şehnameci in the Ottoman Empire, c.1555-1605", Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes 75, 1983, 158-159 s.

⁵⁷ Arifî'nin İstanbul'a gelişiyle ilgili bilgi için bkz.: Cornell H. Fleischer; Tarihçi Mustafa Ali, Bir Osmanlı Aydın ve Bürokrati, çev.: Ayla Ortaç, Türk Vakfı Yurt Yay., 1996, 247-248 s.

⁵⁸ Tahsin Yazıcı; **a.g.m.**, 372 s.

⁵⁹ Christine Woodhead; **a.g.m.**, 1983, 158-159 s.

ikinci ve üçüncü ciltler ya hiç tamamlanmış ya da kaybolmuştur. Var olan ciltler arasında birinci cilt Enbiyaname, 1976'da Londra'da, Christie's müzayedesinde satılmış ve şu anda bir özel koleksiyonda bulunmaktadır. Dördüncü cilt, New York'ta Kraus Koleksiyonu'ndadır ve bu cilt, Osmanlı İmparatorluğu'nun doğuşundan 1402'ye kadar olan olayları anlatmaktadır. Bu cildin zahriyesinde bir tarihlendirme bulunmamaktadır ve son bölümleri kayıptır; var olan bölümler Mirza Huy-i Şirazî'nin hattı ile yazılmıştır. Eserde tek bir nakkaş tarafından yapıldığı düşünülen otuz dört minyatür bulunmaktadır; eserin boyutları 36.5 x 24.5 cm.'dir. Süleymannâme, Ali Emir Bey Şirvanî'nin hattı ile yazılmış ve Temmuz 1558'de tamamlanmıştır. Eser, 617 varaktan oluşmaktadır; her bir varak, dört sütun ve on beş satır nestalik hattı ile yazılmıştır. Topkapı Sarayı Hazine 1517'de bulunan eser, 37 x 25.4 cm. boyutlarındadır.⁶⁰

Esin Atıl, "Süleymanname, The Illustrated History of Süleyman the Magnificent" (Süleymanname, Muhteşem Süleyman'ın Resimli Tarihi) adlı incelemesinde, Süleymannâme'nin metniyle ilgili açıklamalara da yer vermektedir. Buna göre, Süleymannâme'nin metni, Firdevsî'nin Şahname'sindeki nazım ölçüsüyle yazılmış otuz bin beyitten oluşmaktadır; metin, edebi ve epik metinlerde görülen, dualardan oluşan münacat kısmıyla başlamaktadır. Bu kısımda Ârifî, Hazreti Süleyman'la ilgili Kur'an'da yer alan ayetleri aktarmış ve böylece, Hazreti Süleyman ve Kanunî Sultan Süleyman arasında bir ilişki kurmuştur. Münacat kısmından sonra metin, uzun bir önsöz ile başlamaktadır. Metnin geriye kalan kısmı, yüz yetmiş bir ana başlığa ayrılmıştır. Ârifî, Kanunî Sultan Süleyman döneminde gerçekleşen olayları tarih sırasına göre anlatmıştır. Bunun yanında, olayın geçtiği zamandaki hava şartları ile ilgili bilgileri de bu anlatımlara eklemiştir. Arifî, 1520'de Kanunî Sultan Süleyman'ın tahta çıkışıyla başlattığı metni, 1555'te vezir-i azam Kara Ahmed Paşa'nın idam edilmesi olayıyla bitirmiştir. Esin Atıl, bu bilgileri verdikten sonra, metindeki ana bölümleri belirtmiş ve alt başlıklarda yer alan anlatımların da bir özetini vermiştir.⁶¹

Süleymannâme, Şahnâme-i Al-i Osman'ın diğer dört cildine göre, orijinal yeri olan Topkapı Sarayı Hazine koleksiyonunda kalmış tek cildir. İyi korunmuş olan bu cilt,

⁶⁰ Esin Atıl; **a.g.e.**, 55-56 s.

⁶¹ Esin Atıl; **a.g.e.**, 239-243 s.

617 varaklık metniyle diğer ciltlere göre en uzun metinli eserdir. Eserin cildi, yapıldığı tarihteki en gösterişli örneklerindendir (**Fotoğraf 2-3**). Eserin en başında yer alan tezhipli zahriye sayfası çift varak halinde düzenlenmiştir* (**Fotoğraf 4**). Zahriye sayfasında, Osmanlı Devleti'nin kurucusu Ertuğrul Gazi'den başlayarak Kanunî Sultan Süleyman'a kadar gelen silsile** verilmiştir. Zahriye sayfasından sonra, çift varak halinde düzenlenmiş tezhipli münacat sayfası yer almaktadır (**Fotoğraf 5**). Münacat sayfasında, Kur'an'dan bazı ayetler yer almaktadır; Ârifî bu ayetleri sultan için özel olarak seçmiştir. Esin Atıl'a göre, Hazreti Süleyman'ın adaletli, cömert ve hoşgörülü olmasıyla ilgili olan bu ayetler, Hazreti Süleyman'la Kanunî Sultan Süleyman'ı bağdaştırmakta ve Kanunî Sultan Süleyman'ın adaletini vurgulamaktadır.⁶² Bunun yanında eser, ikisi çift sayfa halinde düzenlenmiş olmak üzere içinde altmış dokuz adet minyatür barındırmaktadır. Esin Atıl'a göre, Süleymannâme minyatürleri, dönemin Nakkaşhane'sinde çalışan beş nakkaş tarafından yapılmıştır. Süleymannâme'de, minyatürlerin hangi nakkaşlar tarafından yapıldığı belirtilmediği için, Esin Atıl, minyatürlerin sergilediği üslup özelliklerine göre bir nakkaş sınıflandırması yapmıştır; bu beş nakkaşı, Nakkaş A, Nakkaş B, Nakkaş C, Nakkaş D ve Nakkaş E olarak adlandırmıştır. Esin Atıl'a göre Süleymannâme için çalışan nakkaşların en yeteneklisi ve usta olanı, kırk bir adet sahneyi resimleyen Nakkaş A'dır. Nakkaş B yirmi iki sahne ve Nakkaş C iki sahne resimlemiştir. Nakkaş D ise üç farklı sahnede Nakkaş A ile çalışmıştır. Nakkaş E ise, yine Nakkaş A ile iki farklı sahnede çalışmıştır.⁶³

* Süleymannâme adlı eserin başında yer alan ve çift varak halinde düzenlenmiş olan zahriye sayfası metninin bugünkü harflerle okunuşu, bu Tezin 34.sayfasında verilmiştir.

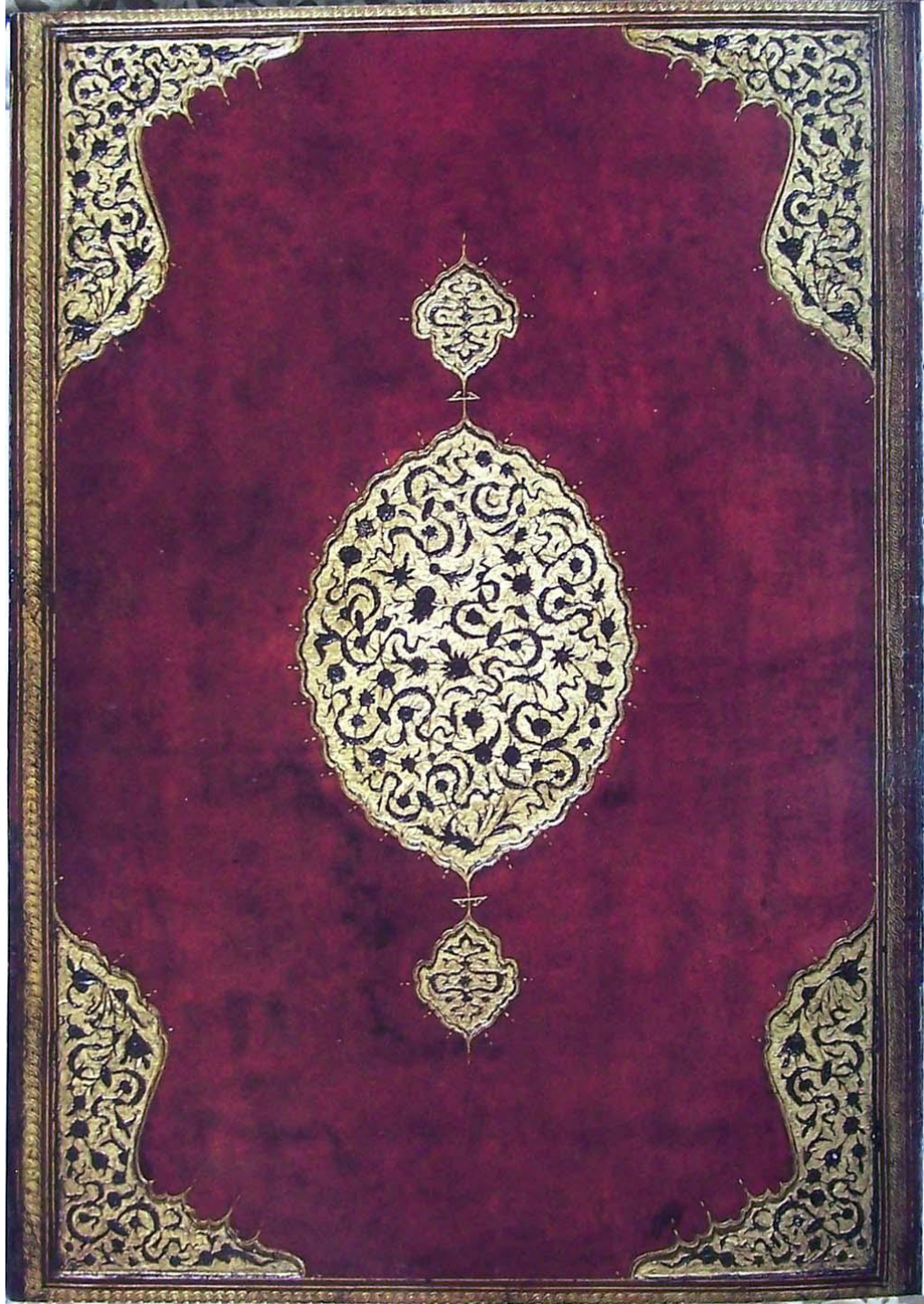
** Silsile: Babadan oğula yazılarak meydana gelen kuşak, soy defteri. Bkz. Ferit Devellioğlu; **a.g.e.**, 953 s.

⁶² Esin Atıl; **a.g.e.**, 83-87 s.

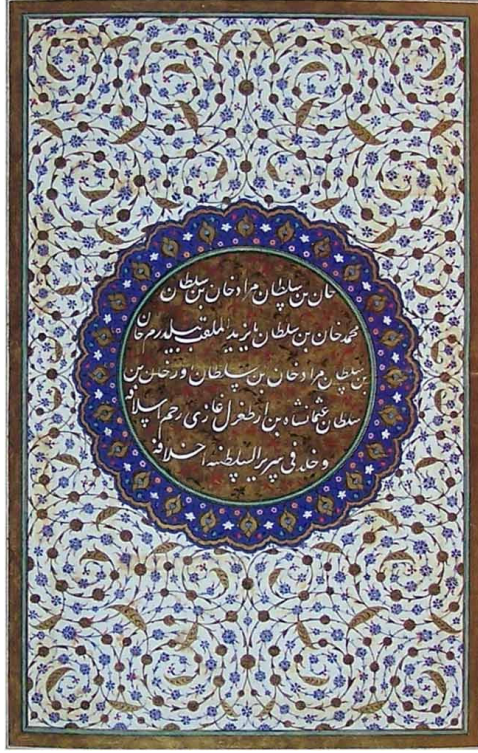
⁶³ Esin Atıl; **a.g.e.**, 72-74 s.



Fotoğraf 2. Süleymanname'nin cildi (dış kapak)

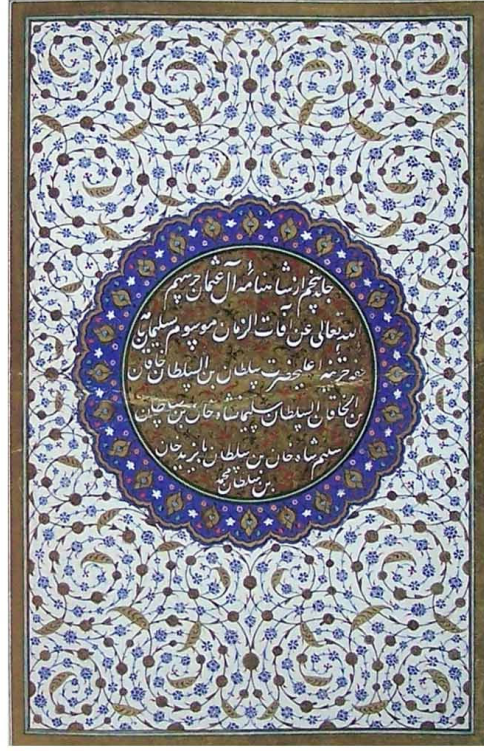


Fotoğraf 3. Süleymanname'nin cildi (iç kapak)



Süleymannâme Zahriye Sayfası
Sol Varak Metni:

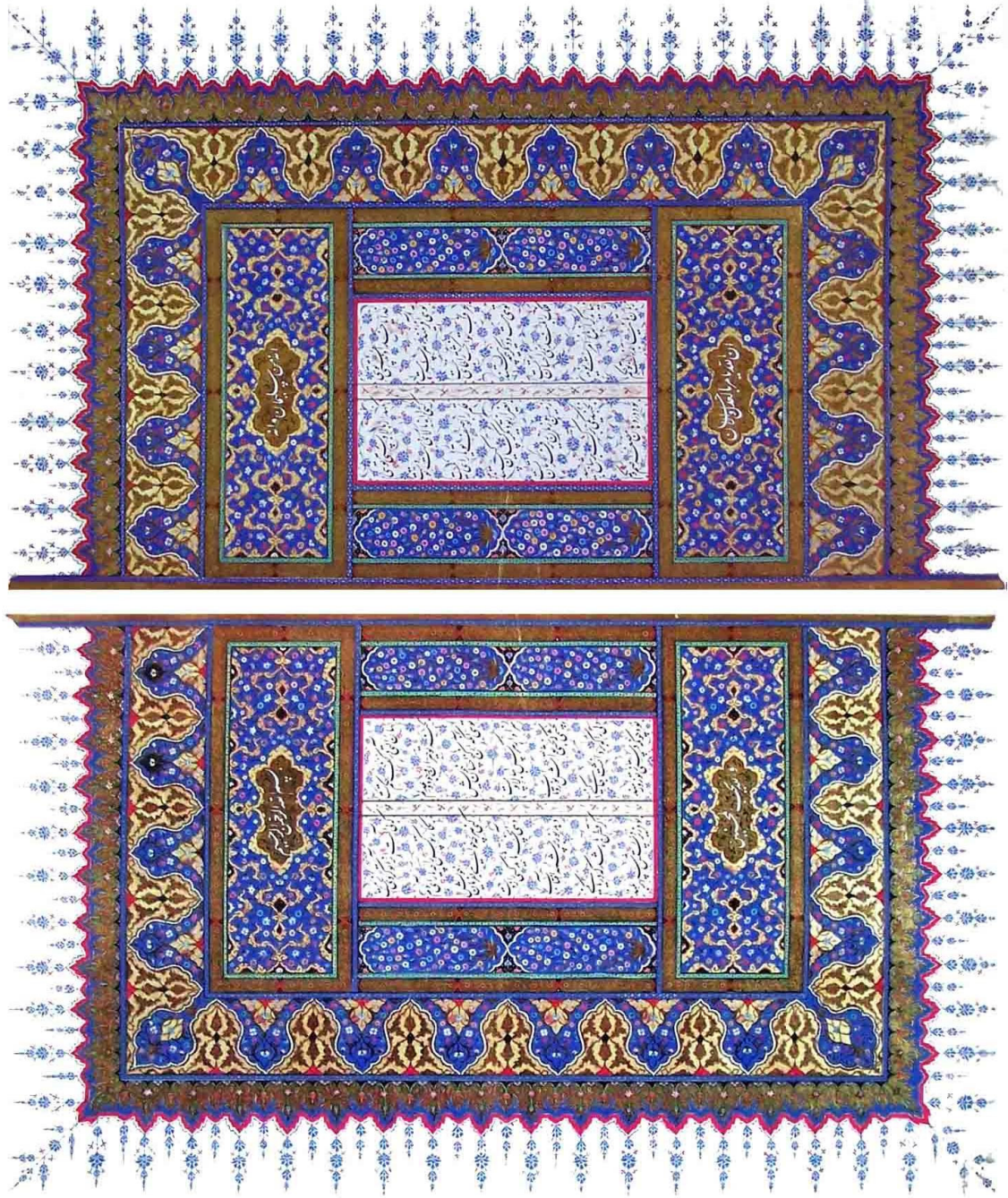
- Hân bin Sultân Murâd Hân bin Sultân
- Mehmed Hân bin Sultân Bâyezîd
- el-mulakkab bi-Yıldırım Hân
- bin Sultân Murâd Hân bin Sultân Orhân bin
- Sultân Osman Şâh bin Ertuğrul Gâzi
- rahime aslâfêhu
- ve hallade fî serîri's-Saltânatihi ahlâfêhu



Süleymannâme Zahriye Sayfası
Sağ Varak metni:

- Cild-i pençom ez Şahnâme-i Al-i
- Osman harrasehum
- Allâhü Te'ala an afâti'z-zemân
- mevsûm Süleymân nâme
- Tuhfe-i Hazine-i A'li Hazret-i Sultân
- bin es-Sultân Hâkân
- bin el-Hâkân es-Sultân Süleymânşâh
- Hân bin Sultân
- Selim Şâh Hân bin Sultân Bâyezîd
- Hân
- Bin Sultan Mehmed

Fotoğraf 4. Süleymannâme'nin zahriye sayfası



Fotoğraf 5. Süleymanname'nin münacat sayfası

2.2. Süleymannâme Minyatürlerinde Saltanata İlişkin Sahneler

Bu bölümde, Süleymannâme minyatürleri içinde Kanunî Sultan Süleyman'ın betimlendiği minyatürler göz önüne alınarak, konularına göre bir sınıflandırmaya gidilmiştir. Bu sınıflandırma, sultana ilişkin saltanat, güç ve egemenlik simgelerinin bir arada sergilendiği minyatürler göz önüne alınarak yapılmıştır.

Bu minyatürler arasında bir gruplama yapılarak, sultanın saltanatını, gücünü ve egemenliğini en iyi yansıttığı düşünülen dört ayrı konu başlığı belirlenmiştir: Tahta çıkış, elçi kabulü, av ve savaş-kuşatma, sahneleri. Bu sahneler, öncelikle, konu özelliklerine göre incelenmiştir. Sahnelerin konuları, o döneme ilişkin olaylar ve ilişkiler örgüsü hakkında bilgiler içermektedir. Bu bilgiler ışığında, minyatürlerdeki saltanat simgelerinin kompozisyona nasıl yerleştirildikleri ve bu yerleştirmelerdeki neden-amaç ilişkisi de araştırılmıştır.

Süleymannâme minyatürlerinde farklı nakkaşların çalışmış olması, kompozisyonlar arasında belirli bir üslup özelliğinden söz edilmesini engellemektedir. Bu da, Süleymannâme minyatürleri bütününde, saltanat simgelerinin kompozisyona yerleştirilmeleri ve sunuluşları açısından, nakkaşın üslubuna bağlı bir değerlendirme yapılmasına olanak vermemektedir. Ancak, farklı nakkaşlar tarafından üretilmiş olsalar da, kompozisyonlarda, mekanın kurgulanması, figür ve diğer elemanların yerleştirilmesi ve renk anlayışının konuyla paralel gittiği düşünülmektedir.

Metinde anlatılan olay, yer, zaman ve kişiler, minyatürler bütününde simgesel bir anlatım birliğine kavuşmuştur. Sultan figürünün fiziksel varlığı ve onun etrafında betimlenen canlı-cansız her eleman, sultanla organik bir bağ kurmakta ve sultana ait bir görüntüler dünyası yaratmaktadır. Bu yönüyle Süleymannâme minyatürleri, saltanat, güç, egemenlik, zenginlik, ihtişam gibi kavramları içinde barındırmaktadır.

2.2.1. Tahta Çıkış

Osmanlı İmparatorluğu'nda, herhangi bir sultanın ölümü veya tahttan indirilmesinden sonra veliaht şehzadenin tahta çıkışı, "taht-ı saltanata cülus etti" veya "cülus-ı hümayun" oldu şeklinde ifade edilmektedir.⁶⁴ "Cülus"un kelime anlamı ise, tahta çıkma olarak tanımlanmaktadır.⁶⁵

Baba tarafından Osmanlı Hanedanına mensup her erkek çocuk doğuştan itibaren sultan olmaya hazırlanmış ve öyle yetiştirilmiştir. Ülkenin, hanedanın ortak malı olarak kabul edilmesinden kaynaklanan bu durum, her dönemde devlet için bir sorun olmuştur. Bütün şehzadelere eşit hak tanıyan anlayış, ölen sultanın arkasından birtakım çekişmelere neden olmuş ve sonuçta devlet adamlarının da desteğiyle galip gelen şehzadelere birinin tahta çıkmasıyla sonuçlanmıştır.⁶⁶ Kanunî Sultan Süleyman ise, başka erkek kardeşi olmadığı için, babası I. Selim'in ölümü üzerine sorunsuz bir şekilde tahta çıkmıştır. I. Selim'in idareyi tamamen elinde tutan disiplinli tavrı ve kendisinden başka tahta çıkacak bir aday olmadığı güvencesiyle, Şehzade Süleyman'ın sorunsuz ve doğal olarak tahta çıkması sağlanmıştır.⁶⁷

Osmanlı İmparatorluğu'nda cülus, bir tören eşliğinde gerçekleştirilmiş ve çıkabilecek saltanat kavgalarını önlemek için hemen yeni sultana biat edilmiştir. Biat, yeni hükümdarın devletin ileri gelenleri tarafından tanınması anlamına gelmektedir ve el öpmek, etek öpmek, tahta yüz sürmek şeklinde gösterilmiştir. Yeni sultanın tahta çıkacağı gün ve saat teşrifatçı tarafından törene katılacaklara bildirilmiştir. Önce sadrazam ile şeyhülislam yeni sultanın huzuruna çıkıp etek öpüp biat etmişler; bu vesileyle kendilerine kürklü hilatler* giydirilmiştir. Eğer cülus, Topkapı Sarayı'nda yapılıyorsa, sadrazam ile şeyhülislam hilatlarını aldıktan sonra Divan-ı Hümayun'a geçerek başlayacak olan törene nezaret etmişlerdir. Törene katılacakların sıraları teşrifatçı tarafından yazılı olarak belirlendikten sonra, sultan silahtar ağaların eşliğinde

⁶⁴ İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988, 184 s.

⁶⁵ Ferit Devellioğlu; **a.g.e.**, 179 s.

⁶⁶ Zeynep T. Ertuğ; XVI. Osmanlı Devleti'nde Cülus ve Cenaze Törenleri, Kültür Bak. Yay., T.C. Kültür Bak. Osmanlı Eserleri, Ankara, 1999, 3 s.

⁶⁷ Zeynep T. Ertuğ; **a.g.e.**, 14 s.

* Hilat: Osmanlı sultanları tarafından, takdir edilen, beğenilen kişiye giydirilen çoğu zaman altınla işlenmiş süslemeli kaftan. Bkz.: Ferit Devellioğlu; **a.g.e.**, 371 s. Hilatlar hakkında daha geniş bilgi için bkz.: İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988, 43-44 s., 58-59 s.

tahtın konulduğu Bâbü's Saade önüne gelmiş, müneccimbaşının belirlediği uğurlu bir anda tahta oturmuşlardır.⁶⁸

Bir kaynakta, Kanunî Sultan Süleyman'ın cülusu şöyle anlatılmaktadır:

*“...Yavuz Sultan Selim'in tek erkek evladı olan Şehzade Süleyman, babasının şehzadeliği sırasında dünyaya gelmişti, cülusu esnasında ise Kefe sancağında bulunuyordu. Sultan I. Selim'in cülusundan sonra İstanbul'a davet edilmiş, daha sonra da Manisa sancağına tayin olunmuştu. Babası öldüğü zaman yirmialtı yaşındaydı ve Manisa valisi olarak görev yapmaktaydı. Yavuz Sultan Selim'in ölümü üzerine Piri Paşa, Şehzade Süleyman'a haber gönderdi ve Şehzade Süleyman ertesi gün yola çıktı. Üsküdar İskelesi'ne gelen Şehzade Süleyman, burada kendisini bekleyen kadırgaya binerek İstanbul'a geçti. İstanbul'da bulunan bütün asker ve resmi görevliler Süleyman Han'ın yanında alaya katılmışlardı. Beyaz etekleriyle solaklar ve şeşperleriyle çavuşlar ise önünde yürüyorlardı. Bu şekilde alay halinde yeni padişahı Bâbü's Saade'ye kadar büyük bir törenle getirerek dualar ettiler. Bâbü's Saade'ye gelen Süleyman Han'ı burada büyük bir kalabalık halinde devlet erkanı ve saray halkı bekliyordu. Muntazam sıralar halinde bağlılıklarını bildirmek veya padişahlığını kabul ettiklerini belirtmek için dua ediyorlardı. Böylece kendiliğinden oluşan cülus töreni sonucunda Sultan Süleyman tahtına geçip oturmuştu. Ertesi gün seher vaktinde herkes sarayda toplanmıştı. Cülus töreni için gelenler Bâbü's Saade'den Bab-ı Hümayun'a kadar iki avluyu doldurmuşlardı. Bâbü's Saade önüne serilen altın işlemeli bir halı üzerine yine altın bir taht kurulmuştu. Sultan Süleyman üzerinde matem elbiseleri olduğu halde içeriden çıkıp tahta oturmuştu. Ağa ve kethüdalarıyla birlikte yeniçeriler, solaklar, peykler başlarında çeşitli sorguçları, süslü elbiseleri ile gruplar halinde avluyu doldurmuşlardı. Önce Şeyhülislam ve ilim adamları el öpmüş, sonra Piri Paşa, müşiran, kazaskerler, defterdarlar, reisülküttab ve defter emini biat etmişlerdir. Daha sonra cülus töreninde bulunan herkes sırayla biat etmişlerdir...”*⁶⁹

Kaynaklara göre, Kanunî Sultan Süleyman'ın cülus töreni iki kez yapılmıştır. Birinci tören, Şehzade Süleyman Manisa'dan yola çıkıp Topkapı Sarayı'na ulaştığı gün, Bâbü's Saade önünde, ikinci törense yine aynı yerde, ertesi sabah seher vaktinde gerçekleşmiştir. Banu Mahir'e göre, Kanunî'nin cülusundan otuz sekiz sene sonra hazırlanan Süleymannâme'de, cülus töreninin kaynaklardaki bilgilerden çok, teşrifat kurallarına göre betimlendiği görülmektedir.⁷⁰

Süleymannâme'deki cülus töreni tarihi bilgileri desteklemekle beraber, daha çok 16. yüzyılda bir cülus töreninin nasıl olması gerektiğini ifade etmektedir. Bu nedenle de,

⁶⁸ Banu Mahir; Osmanlı Minyatür Sanatı, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004, 113-114 s.

⁶⁹ Zeynep T. Ertuğ; a.g.e., 47-52 s.

⁷⁰ Banu Mahir; a.g.e., 114 s.

Süleymannâme'de 17. varak b yüzü ve 18. varak a yüzünde yer alan cülus sahnesi, Esin Atıl'a göre, törenin gerçek düzeninde betimlendiği en erken örneklerdendir (**Fotoğraf 6**).⁷¹ Birbirini izleyen karşılıklı iki sayfada düzenlenen cülus sahnesinde soldaki 18. varak a yüzünde, ön planda Bab-ı Hümayun (Saltanat Kapısı), merkezde sarayın Birinci Avlusu ve arka planda Babüs Selam (Ortakapı) görülmektedir (**Fotoğraf 7**). Karşı sayfadaki 17. varak b yüzünde ise Bâbü's Saade'nin önünde yapılan Kanunî'nin cülus töreni betimlenmiştir (**Fotoğraf 8**). Esin Atıl'ın aktardığına göre, Kanunî, Bâbü's Saade'nin kemerli sütunları altında kurulmuş olan tahtta oturmakta, sağında Sadrazam Piri Mehmed Paşa'la üç kubbe veziri (Mustafa, Ferhad ve Kasım Paşa) yer alır; bu grubun hemen altındaki üçlü grupta Şeyhülislam Zembilli Ali Efendi'yle Anadolu ve Rumeli kazaskerleri bulunmaktadır. Tahtın sağında dört iç oğlan* ellerini önde kavuşturmuş şekilde durmaktadırlar. Etek öpme sıralarının gelmesini bekleyen diğer saray görevlileri ise sultanın önünde dairesel bir çizgi üzerinde sıralanmışlardır.⁷² Biat ederken gösterilmiş olan figür hakkında ise bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak, Zeynep T. Ertuğ, genelde, Osmanlı minyatürlerinde biat ederken görülen figürün, muhtemelen bir solak* olduğunu belirtmektedir.⁷³ Buradaki figürün de bir solak olduğu kabul edilebilir.

Birinci Avlu'yu gösteren soldaki 18. varak a yüzünde, canlı renklerle atlı ve yayalar halinde betimlenmiş kalabalık, töreninin yarattığı heyecanı ve coşkuyu ifade ederken, cülus töreninin gerçekleştiği 17. varak b yüzünde, devlet erkanının hiyerarşiye göre sıralanışı, statik ve durağan bir görüntü yaratmıştır. Özellikle, mavi-turuncu renk kontrastı, sultanın giysisi ve oturduğu taht üzerinde ve devlet erkanının giysilerinde verilmiştir. Rengin canlı tonlarda uygulanarak renk kontrastlarının kullanılması, resim bütünündeki ilgiyi gereken noktalara çekmiş ve anlatımın izleyici üzerindeki etkisini artırmıştır.

⁷¹ Esin Atıl; **a.g.e.**, 90 s.

* İç oğlan: Devşirme olarak alınıp sarayda uzun süre hizmet ve terbiyeden sonra devletin çeşitli makamlarına namzet olarak yetiştirilen çocuklara iç oğlan denilmiştir. Daha geniş bilgi için bkz.: İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988, 301-309 s.

⁷² Esin Atıl; **a.g.e.**, 90-91 s.

* Solak: Osmanlı Kapıkulu Teşkilatı bünyesinde yer alan ve görevi sultanın muhafızlığını yapmak olan koruma görevlisi. Daha geniş bilgi için bkz. : Mehmet Z. Pakalın; Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III, M.E.B. Yay., İstanbul, 1993, 254-256 s.; İsmail H. Uzunçarşılı; Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı, Türk Tarih Kurumu Yay., TTK Bas., Ankara, 1988., 447-448 s.

⁷³ Zeynep T. Ertuğ; **a.g.e.**, 142-143 s.



Fotoğraf 6. “Kanunî Sultan Süleyman’ın Tahta Çıkışı”
17. varak b yüzü ve 18. varak a yüzü.



Fotoğraf 7. “Kanunî Sultan Süleyman’ın Tahta Çıkışı”, 17. varak b yüzü.



Fotoğraf 8. "Kanunî Sultan Süleyman'ın Tahta Çıkışı", 18. varak a yüzü.

Uzamsal (mekan) olarak sultana, dolayısıyla iktidara yakınlık ve uzaklık 17. varak b yüzünde açıkça görülmektedir. Sultanın özel yaşamında ve devlet yönetiminde ona yakın olanlar çevresinde yer alırken, diğerleri de mekanının uzak köşelerine dağılmışlardır. Ancak, solak olduğu düşünülen ve sultana biat eden figürün de ona en yakın figürlerden biri olarak betimlendiği görülmektedir. Sultanı sefere çıkarken korumakla görevli askerlerden olan “solak”ın Kanunî Sultan Süleyman’a biat edişi, ordunun iktidarla bir bütün olduğunu ve meşrulaşmasını görsel açıdan bu sahnede ifade ettiği söylenebilir.

Kanunî Sultan Süleyman’ın tahta çıkışında hiçbir sorunun yaşanmamış olması ve tahta çıkışın doğal sürecinde gerçekleşmiş olmasının da, Süleymannâme’deki cülus töreni betimlemesini etkilemiş olduğu düşünülmektedir. Kan dökülmeden gerçekleşen bu cülusun, kompozisyona hakim olan renk anlayışıyla beraber, betimlemede daha canlı ve coşkulu bir görsel ifadeye sahip olduğu söylenebilir. Birbirini izleyen bu iki sahnenin hareketlilik ve durağanlık açısından birbirlerine karşıt olma durumu, her ikisinde de canlı renklerin kullanılmış olmasıyla dengelenmiştir.

2.2.2. Elçi Kabulü

Süleymannâme'de yer alan minyatürlerde, yabancı devletlerden gelen elçi heyetlerinin kabul törenlerinin betimlendiği sekiz adet sahne bulunmaktadır. Bu sahnelerden üçü Topkapı Sarayı Arz Odası'nda, biri Halep'teki Saray'da, biri Amasya Sarayı'nda, biri tanımlanamayan bir mekanda ve diğer ikisi de otağda gerçekleşen kabul törenleridir.

Topkapı Sarayı Arz Odasındaki elçi kabul sahneleri ile Halep'teki sarayda ve Amasya Sarayı'ndaki kabul sahnelerinin mekan kurgulaması aynı şemayı izlemektedir. Esin Atıl, mekan kurgulamalarındaki bu benzerliğin, nakkaşların Halep'teki sarayı ve Amasya Sarayı'nı görmemiş olmalarından dolayı, Topkapı Sarayı Arz Odası'nın planın temel almalarından kaynaklandığını belirtmiştir.⁷⁴ Bu görüşe ek olarak, nakkaşların Arz Odası için belirli bir mekan kurgulaması hazırlayıp, yer gözetmeksizin sadece işlevini vurgulamak amacıyla bu planı diğer kabul sahnelerinde de bilinçli olarak tekrar ettikleri düşünülebilir. Topkapı Sarayı'nda saltanat ve gücün sergilendiği önemli mekanlardan olan Arz Odası'nın, diğer saltanat simgeleriyle birlikte belirgin bir görsel anlatıma sahip olması, izleyici için de mekanı tanınabilir hale getirmektedir. Ayrıca, minyatürde tekrarlama geleneğiyle öne çıkarılmak istenen imgeler hafızaya kazınmış ve böylece elçi kabulü sahnelerindeki görsel anlatım durağan bir hal almıştır. Bu durağan tavrın (elçi kabullerinde sultanın hareketsiz ve ifadesiz duruşu), yaratılmak istenen evrensel hükümdar imgesiyle de bir ilgisi olduğu düşünülebilir.

Osmanlı'da, sefer sırasındaki elçi kabul törenleri ise, açık alanlarda kurulan ordugahlardaki otağ-ı hümayunlarda gerçekleştirilmiştir. Süleymannâme'deki otağda elçi kabulü sahnelerinin kurgulanmasında da, figürlerin yerleştirilmesi açısından Arz Odası'ndaki düzenleme izlenmiştir. Yine, nakkaşların bu olayları birebir görmemiş olmalarından dolayı, hem metindeki anlatımları hem de törenler için uygulanan protokol kurallarını göz önüne alarak düzenleme yaptıkları düşünülebilir.

⁷⁴ Esin Atıl; **a.g.e.**, 72-73 s.

Protokol kurallarına göre, Topkapı Sarayı'nda gerçekleşen bir elçi kabulü töreni, bir kaynakta şöyle anlatılmaktadır:

*"...Osmanlı Sarayında en gösterişli kabul törenleri elçiler için yapılırdı. Sarayda elçi kabulleri ulufe ve arz günleri olan Pazar veya Salı günleri yapılmaktaydı. Elçi maiyetiyle birlikte Bâbü's Saade'ye gelir, divandan izin çıkıncaya kadar Babüsselam'daki Kapıcıbaşı Odasında bekler, divandan haber gelince de gümüş asalı çavuşbaşlarının arkasında maiyetiyle birlikte Kubbealtı'na gelirdi. Burada kapıcılar kethüdası tarafından karşılanıp Divan-ı Hümayun'a götürülür, nişancının alt tarafındaki iskemleye oturtulurdu. Sonra teşrifatçı efendi Davet Odasında oturan sadrazama elçinin geldiğini haber verirdi. Sadrazam yerine geçtikten sonra tercüman vasıtasıyla elçinin hatırını sorardı. Ulufe dağıtımının ardından elçi ve maiyeti divan üyeleriyle birlikte Kubbealtı'nda yemek yedi. Yemekten sonra teşrifatçı efendi elçiyi dışarıya davet ederdi. Orada elçi ve maiyetine hilatlar dağıtılır, arza giden divan üyeleri seyredilirdi. Arz Odasında sultanla sadrazam yalnız kaldığında da elçi ve maiyetinin arza girme izni verildiği bildirilir, getirdiği nameyi önce Miralem Ağa, sonra Kaptan Paşa, ondan da sadrazam alır ve tahtın sol tarafına koyardı. Elçi, sultanın nutkunu dinledikten sonra selam verir ve sadrazamın çıkışını beklemek üzere Babüselama giderdi. Sadrazam ve alayı saraydan çıktığında, elçi maiyetiyle birlikte onları Alay Köşküne kadar izler ve oradan ayrılırdı. Elçinin veya yabancı bir şehzadenin İstanbul'a geldiği sırada sultan seferde veya avdaysa sultanın dönüşü için bekletilir ve konuğa sultanın İstanbul'a dönüşü için düzenlenen alayı hümayun seyrettirilirdi..."*⁷⁵

Otoritenin tek elde toplandığı mutlakiyetçi yönetimlerde, güç gösterisi ve statü sergilemesi sistemin ayrılmaz bir parçasıdır. Topkapı Sarayı'nda, saray mensuplarının statüsü sultanın statüsüne bağlı olarak belirlenmez; göreve göre tanımlanır. Sultanın dışında herkesi, hatta ailesini bile içeren tek bir statü vardır: Kulluk statüsü.⁷⁶ Günkut Akın'a göre, ara kademeleri olmadığı için bu farklılaşmamış statüyü görsel olarak sergileme kaygısı da görülmez.⁷⁷ Ancak, yine de ideolojinin simgeye ihtiyacı vardır. Merkezde duran hükümdar, dünyaya egemen olduğunu sergiler ve statüsünün kulları tarafından onaylanmasını bekler.

Hükümdarın fiziksel varlığı merkezi belirler ve hükümdarın bulunduğu yer merkezle ilişkilidir. Merkez de böylece egemenlik ve politik güçle eşdeğer bir konuma yerleşir. Bernard Lewis'e göre, Müslüman devletlerde güç ilişkileri, uzak ve yakın, iç ve dış, diğer bir deyişle merkez ve dış çevre betimlemesiyle belirtilmiştir. Güç, dikeyden

⁷⁵ Zarfı Orgun; "Osmanlı İmparatorluğu'nda Name ve Hediye Getiren Elçilere Yapılan Merasim", Türk Tarih Vesikaları Dergisi, S.1., İstanbul, 1942, 407-413 s.; ayrıca daha geniş bilgi için bkz.: Zarfı Orgun; "Kubbealtı ve Yapılan Merasim", Güzel Sanatlar Mecmuası, S.6., İstanbul, 1950, 102-103 s.

⁷⁶ Osmanlı'da kul sistemiyle ilgili geniş bilgi için bkz.: Halil İnalçık, **a.g.e.**, 83-93 s.

⁷⁷ Günkut Akın; **a.g.m.**, 8 s.

çok yatay mekan bölünmeleriyle temsil edilmiş; kişi, büyük otoriteye doğru yükselmemiş, içeri girmiştir. Bu bağlamda, merkeze ne kadar yakın olunursa, güce o kadar yakın olunur, merkezden uzaklaştıkça güç de azalır.⁷⁸ Bu uzamsal tanımlamaya göre, Topkapı Sarayı mimarisinin de gücün merkezine doğru içeriye girdiği düşünülebilir. Şöyle ki, Topkapı Sarayı'nın giriş kapısı Bab-ı Hümayun'dan geçildiğinde Birinci Avlu, Babü's Saade'den geçildiğinde İkinci Avlu ve Bâbü's Saade'den geçildiğinde ise Üçüncü Avlu'ya açılan kapılar ve mekanlar dikdörtgen bir plan üzerinde arka arkaya ilerlemektedir. Bâbü's Saade'den geçildiğinde ulaşılan mekan ise Üçüncü Avlu, yani sultanın ailesi ve en yakın hizmetkarlarıyla beraber yaşadığı özel alandır. İktidarın ve gücün sahibi sultan en içeriye, merkeze yerleşmiştir.

Üçüncü Avlu'ya girişi sağlayan kapı olan Bâbü's Saade, iç ve dış arasındaki karşıtlığı vurgulayan kilit bir noktaya yerleştirilmiştir. Üçüncü Avlu'ya girişleri kontrol altında tutmuş ve bir sınır görevi görmüştür; sarayın içindeki diğer kapılardan farklı olarak, ihtişamlı ve zengin bir sarayın giriş kapısını temsil etmektedir. Bâbü's Saade, altın ve değerli taşlarla işli giysileriyle haremağaları tarafından korunmaktadır. Bunun yanında, Bâbü's Saade'nin, sultanın sembolik varlığını da ifade ettiği düşünülmektedir.⁷⁹ Böylece, Bâbü's Saade simgesel bir anlam kazanarak, sultanın mutlak otoritesini yansıtan abidevi bir kapıya dönüşmüştür. Sultanın mutlak otoritesini simgeleyen Bâbü's Saade'den geçer geçmez karşılaşılan Arz Odası'nın⁸⁰ da bu tür bir simgesel ifadeden payını alması doğaldır. Yabancı devletlerden gelen elçi heyetlerinin kabul törenlerinin Arz Odası'nda yapılması ve bu yapının sultanın özel alanı olan Üçüncü Avluda yer alması da bu açıdan anlam kazanmaktadır.

1526-1528 yılları arasında, Kanunî Sultan Süleyman isteğiyle, Alaüddin adlı mimar tarafından, Arz Odası'nda birtakım yenilemeler yapılmıştır. II. Mehmed tarafından

⁷⁸ Bernard Lewis; *The Political Language of Islam*, The University of Chicago Press, Chicago, 1988, 12-13 s.

⁷⁹ Gülrü Necipoğlu; **a.g.e.**, 56-57 s.

⁸⁰ Arz Odası, bir kaynakta şöyle tarif edilmektedir: "...Burası padişahın arz günlerinde, elçi kabulünde ve sadaret tebeddülünde vezir, şeyh-ul-islam, kazaskerler, defterdarlarla bir vazifeye tayin edilen devlet ricalini, beğlerbeği ve ocakağaları veasire gibi zatları kabul ettiği salondur...". İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988, 31 s.

yaptırılan Arz Odası tamamen değiştirilmemiş, yeniden şekillendirilmiştir.⁸¹ Odanın yapısı bozulmamış, değerli malzemelerle süslemenin ihtişamına ağırlık verilmiştir. Kanunî Sultan Süleyman için yeniden inşa edilen Arz Odası'nın bu yeni halini, 1533'te ilk anlatan Schepper olmuştur. Schepper'in anlatışına göre Kanunî Sultan Süleyman, köşeleri pek çok değerli yastıkla doldurulmuş, üzeri tamamen sayısız değerli taşla işlenmiş altın kumaşla kaplı, biraz yüksekçe bir tahtta oturmaktadır; odanın duvarları altın ve gök mavisi renkte mozaiklerle süslenmiştir; odadaki şöminenin dış kısmı som gümüştedir ve altınla kaplanmıştır ve odanın bir köşesinde tahta bitişik bir çeşmeden sular akmaktadır, ayrıca bu çeşmeye, su içmek için altın bir maşrapa da eklenmiştir.⁸²

Kanunî Sultan Süleyman döneminde elçi kabulü törenlerinde daha önceki uygulama devam ettirilmiştir. Ancak, daha önceki sultanlar elçileri onurlandırmak için oturdukları yerden kalkmışlardır. Kanunî ise yerinden kalkmadan oturmuş, aynı zamanda hareketsiz ve sabit kalmıştır. Gülru Necipoğlu'nun aktardığına göre, 1521 tarihli Minio'nun gözlemlerinde, Kanunî elçilerini selamlamak için ayağa kalkmamış ve 1527'deki ikinci ziyaretinde ise konuşmayı bile reddetmiştir. Bu davranış şeklinin de belirttiği üzere, törensel uygulamalarında sultan gittikçe kibirli bir tavır takınmış ve 16. yüzyılın son çeyreğinde de bu kibirlilik hali en son noktasına ulaşmıştır. Elçiler sultanın huzuruna sanki mahkum gibi, kolları kapıcılar tarafından tutularak çıkartılmış ve sultanın önünde daha alçak bir yerde koltukta oturulmasına izin verilen daha önceki elçilerden farklı olarak sürekli ayakta tutulmuşlardır. Bu örneklerin yanı sıra, İtalyan elçilerinden Pietro Zeno, Venedik'e yazdığı 1530 tarihli mektubunda, Kanunî Sultan Süleyman'ın bağdaş kurarak oturmak yerine Avrupalı anlayışta oturan ilk sultan olduğundan ve tahtında tapınılacak bir put gibi oturduğundan söz etmektedir.⁸³ Kanunî Sultan

⁸¹ 15. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl arasında Topkapı Sarayı'na gelen bazı yabancı elçilerin ve gezginlerin gözlemleri, sultanların Arz Odası'nda elçileri kabul etme biçimi hakkında bilgiler içermektedir. 1492'de II. Beyazid'a gönderilen İtalyan elçisi Alexis Becagut, Arz Odası'na götürülürken, vezirlerin eşliğinde kapalı bir geçitten geçtiğini ve daha sonra karşısına süslemesiz küçük bir odada, halılar ve değerli kumaşlarla süslü bir kürsüde bağdaş kurarak oturmuş olan sultanı gördüğünden ve sultanın kendisini karşılamak için ayağa kalktığından söz etmektedir. Becagut'a sultanın elini öpmesi için izin verilmiş ve daha sonra görüş bildirmek için oturmuştur, ancak vezirler ayakta beklemişlerdir. Bu kısa görüşmenin ardından, vezirler yine Bâbü's-Saade'nin çıkışına kadar Becagut'a eşlik etmişlerdir. Bunun yanında Becagut, Arz Odası'nda tahtında oturan sultanın törenden önce gelen hediyeleri izlemek için kullandığı bir pencereden de söz etmektedir. Aynı pencere, 1499'da yine II. Beyazid'e gönderilen Venedik elçisi Zancani tarafından da anlatılmıştır. 1503'te ise Arz Odası Andrea Gritti tarafından, sultanın süslemeli bir kürsü üzerinde oturduğu tek odalı bir yapı olarak tanımlanmıştır. Gülru Necipoğlu; **a.g.e.**, 96-100 s.

⁸² Gülru Necipoğlu; **a.g.e.**, 96-100 s.

⁸³ Gülru Necipoğlu; **a.g.e.**, 102 s.

Süleyman, Süleymannâme'deki elçi kabulü sahnelerinden yalnızca birinde bu oturma şeklinde betimlenmiştir (**bkz. Fotoğraf 9, 49 s.**).

Sultanın, elçilerle iletişim kurmayı reddetmesi ve izleyiciler (saray halkı ve yabancı devlet adamları-elçiler) önünde hareketsiz bir heykel gibi oturuşu, onun kelimelerle konuşmak yerine sessiz göstergeler kullandığını düşündürmektedir. Bu göstergelerin ise, sultanın ve devletinin saltanatını, fiziksel varlığı üzerinden tanımlaması olarak kabul edilebilir.

Topkapı Sarayı'nda gerçekleşen elçi kabul törenlerinin asıl etkisinin, kusursuz bir düzende aynı şekilde tekrarlanmalarından kaynaklandığı söylenebilir. Böylelikle, törenler, politik kavramları ve ideal bir mutlak hükümdarlık kavramını izleyicinin gözünde görünür hale getirmektedir. Süleymannâme'deki elçi kabulü sahneleri de, bu görseelliğin, yani mutlak egemenlik ve evrensel hükümdar imgesinin birebir betimlendiği sahneler olarak kabul edilebilir. Süleymannâme'deki elçi kabulü sahnelerinde, Arz Odası planı mimari şema olarak temel alınıp, diğer saraylardaki elçi kabulü sahnelerinde de aynı plan tekrar edilmiştir. Böylece, tahtın, sultanın ve diğer figürlerin konumları vurgulanmıştır. Elçi kabul sahnelerinde kullanılan bu tekrar, törenlerin belirli kurallara göre yapılmasından kaynaklanmaktadır. Ancak, saltanat uygulamasında hakim olan değişmezlik ilkesinin bir devamı olan bu değişmeyen ve tekrarlanan törensel kuralların betimlemeler üzerinde etkili olduğu düşünülebilir. Farklı nakkaşlar tarafından betimlenmiş olan bu sahneler, ufak ayrıntılar dışında değişmeyen özellikler sergiler. Kompozisyon bütününde, mimari yerleştirme, sultanın konumu, hareketsiz oturuşu, ifadesiz bakışları, kullandığı simgesel objeler ve figürlerin sultan etrafında dizilişi değişmeyen unsurlardandır.

Süleymannâme minyatürlerindeki elçi kabulü sahnelerindeki elçi heyetleri, farklı zamanlarda sultanın huzuruna kabul edilmiş heyetlerdir. Bu sahneler, yabancı devletlerden, Safevi, Avusturya (Habsburg), Fransız ve Kanunî döneminde Osmanlı'nın himayesinde olan Müslüman devletlerden Kırım Hanlığı ve Hicaz elçilerinin kabul sahneleridir.



Fotoğraf 9. "Hicaz Elçisinin Kabulü", 503. varak a yüzü.

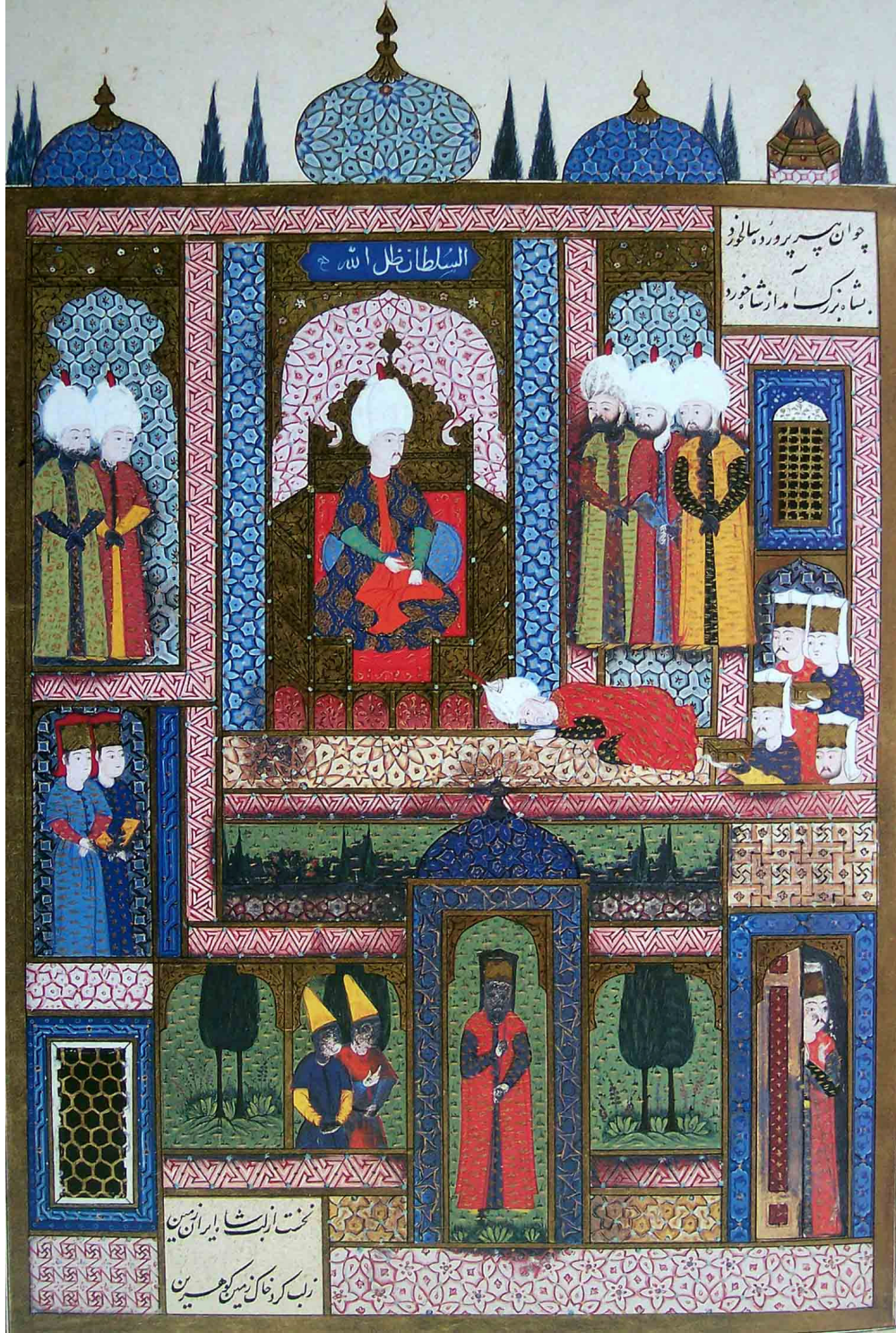
“Safevi Devleti Elçisinin Kabulü”

Süleymannâme'nin 332. varak a yüzünde yer alan “Safevi Devleti Elçisinin Kabulü” sahnesi sultanın, Safevi hükümdarı Şah Tahmasp'ın gönderdiği elçiyi, Topkapı Sarayı Arz Odası'nda huzura kabul edişini betimlemektedir (**Fotoğraf 10**).

Süleymannâme'de ve bazı kaynaklarda Safevi Devleti elçisinin ziyaret nedeni şöyle açıklanmıştır: 1526'da Mohaç Savaşı'nı kazanarak, Macaristan'ı Avrupa devletleriyle arasında bir tampon bölge haline getiren Kanunî Sultan Süleyman, Macaristan'ı bütünüyle idaresi altına almamış ve böylece Macaristan tacı için bir rekabet başlamıştır. Macar tacını elde etmek isteyen iki rakip vardır; biri, sultanın Peşte'deyken Macar Krallığını vaat ettiği ve Macar asilzadeleri tarafından kral ilan edilen Erdel (Transilvanya) beyi Zapolya'dır, diğeri de Macar Krallığı'nda hak iddia eden Habsburg hanedanından Viyana arşidükü I. Ferdinand'dır. Ancak, Kanunî, Erdel beyi Zapolya'yı kral olarak kabul etmiş ve Ferdinand da bu karara karşı çıkarak Budin'i işgal etmiştir. Bunun üzerine, 1529'da Macaristan'a yeniden bir sefer düzenleyen ve Budin'i tekrar ele geçiren Kanunî, uzun sürecek olan Osmanlı-Habsburg çekişmesinin de başlangıcını oluşturmuştur. Macar tacını ele geçirmekte kararlı olan Ferdinand ise, Budin'in tekrar işgalinden sonra, özellikle 16. yüzyıl sonuna kadar Osmanlı'nın en güçlü Müslüman rakibi olan Safevilere bir çağrıda bulunmuştur. Ferdinand, Safevi şahı Tahmasp'a, Osmanlı'ya bir karşı atak yapmak için birleşme teklif etmiştir. Safevi şahı Tahmasp, Ferdinand'ın Osmanlı'ya karşı yeni bir atak düzenleme çağrısına gizli bir mektupla olumlu yanıt vermiş, ancak, Ferdinand bu mektubu gizli tutmayıp açığa çıkarmıştır. Osmanlı'ya karşı Ferdinand'la birleşip atak yapma girişiminin Kanunî Sultan Süleyman tarafından duyulmasından endişelenen Şah Tahmasp, pişmanlığını belirtmek ve af dilemek için Topkapı Sarayı'na bir elçi göndermiştir. Kanunî, elçiyi kabul eder, ancak Şah Tahmasp'ı bu girişiminden dolayı kınar.⁸⁴

Sahnenin konusu, Osmanlı'nın Müslüman rakibi Safevi şahı Tahmasp tarafından gönderilen bir elçinin, Safevi şahı adına af dilemesi ve pişmanlık duygularını ifade

⁸⁴ Tayip Gökbilgin; “Süleyman I”, Türkler, Cilt 9, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 2002, 529 s.; Colin Imber; a.g.e., 50 s.; Esin Atıl; a.g.e., 161 s.



Fotoğraf 10: "Safevi Devleti Elçisinin Kabulü", 332. varak a yüzü.

etmesi bakımından ilginçtir. Safevi elçisinin ziyaret nedeni ve Safevilerin Müslüman bir devlet olarak Osmanlı'ya rakip konumda olmalarından dolayı, konunun sunuluşunda saltanat ve güç simgelerinin kullanımı dikkat çekicidir. Kanunî Sultan Süleyman döneminde ağırlık kazanan “evrensel hükümdar” idealinin pekiştirilmesi, bu sahnede olduğu gibi, Süleymannâme'deki elçi kabul sahnelerinin tümünde görülmektedir. Sultan, iki yanında Has Oda ağaları* ve iç oğlanlarla birlikte kısmen kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. İhtişamlı, altın bir tahtta bağdaş kurarak oturan sultanın bedeni, önündeki elçiye doğru yönelmiş, ancak ifadesiz bakışları sahne dışında uzak bir noktaya odaklanmıştır. Yabancı elçilerin gözlemlerinde aktardıkları gibi, bu betimlemede de sultanın adeta tapınılacak bir obje gibi sabit ve hareketsiz durduğu görülmektedir. Bunun yanında, Şah Tahmasp'ın gönderdiği elçiyi reddetmeyip, onu huzurunda kabul ederek de sultanın vakur ve sessiz bir tavır takındığı düşünülebilir.

Tahtın hemen önünde, tamamen yere eğilmiş durumda olan elçinin ise, af dilemek için bu şekilde davranmış olması mümkündür. Elçinin arkasında, Şah Tahmasp'ın gönderdiği hediyeleri sunmak için bekleyen saray görevlileri yer almaktadır. Sahnenin alt kısmında, yine kısmen merkezde, Bâbü's Saade ve önünde asasıyla bekleyen kapıcı betimlenmiştir. Bâbü's Saade'nin arkasında, Arz Odası'na kadar olan bahçe kısmında, iki saray görevlisi, sağ alt kısımda ise, kapı aralığından bakan başka bir saray görevlisi yer almaktadır. Diğer figürler, sultanın etrafında kusursuz bir düzende sıralanmışlardır. Hareketsiz duruşları ve mimiksiz ifadeleri, sultanın ağırbaşlı ve sessiz tavrından ileri gelebileceği gibi, olaydaki gerilimden de kaynaklı olabilir. Bu gerilim, özellikle sol alt kısımda bir kapı aralığından bakan saray görevlisinin meraklı bakışlarında da hissedilmektedir. Bunun yanında, bahçe kısmında yer alan iki saray görevlisi de muhtemelen kabul töreninin sonucunu beklemektedirler.

Sahne bütününde iki önemli güç simgesi kullanılmıştır. Alt kısımda, kısmen merkeze yerleştirilmiş olan Bâbü's Saade ve kapıcı figürü bunlardan biridir. Osmanlı'da kapının otoriteyi simgelediğinden ve politik güçle ilgili olduğundan daha önceki bölümlerde söz edilmişti. Burada da, sultanın özel yaşama alanına açılan ve giriş izni

* Has Oda ağaları: Törenlerde sultanın elbisesini giydirmek ve çıkartmakla görevlidirler. Sultan nereye giderse Has Oda Ağalarını da beraberinde götürmüştür. Daha geniş bilgi için bkz.: İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988, 341-342 s.

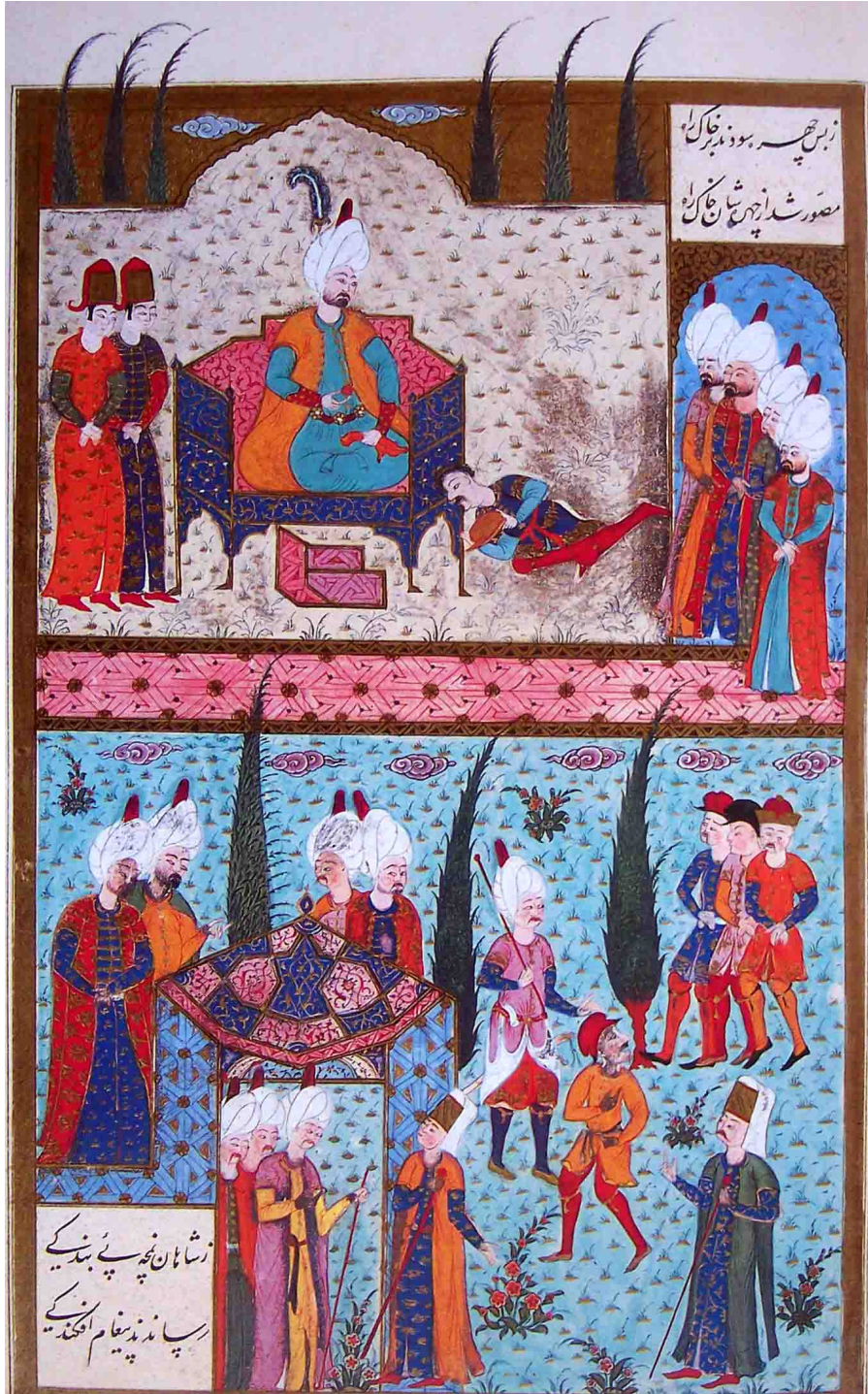
olmayan Üçüncü Avlu kapısı Bâbü's Saade, sultanın mutlak gücünü ifade etmesi bakımından önem taşımaktadır. Bâbü's Saade önünde, elinde asasıyla duran kapıcı ise diğer figürlerden farklı olarak, yüzü izleyiciye dönük olarak betimlenmiştir. Kapıcı figürü, korkusuz ve kendinden emin bir şekilde, giriş izni olmayan özel alanı korumakta ve bu koruma da yine sultanın otoritesinden kaynaklanmaktadır.

Diğer bir güç simgesi ise, tahtın bulunduğu yerdeki kemerin hemen üzerinde yer alan yazıdır: "el-sultan zillullah" (sultan, Allah'ın gölgesi). Bu yazı, Safevilerle gergin ilişkiler yaşayan Osmanlı'nın, Müslüman dünyasının tek hakimi olduğunu vurgulaması ve tahtın hemen üzerinde yer alması açısından önemlidir. "Sultan, Allah'ın gölgesi" yazısının, saltanat ve egemenlik simgesi olan tahtın yerini vurgulaması açısından da kompozisyona yerleştirilmesi bilinçlidir.

"Avusturya Elçisinin Kabulü"

Süleymannâme'nin 337. varak a yüzünde yer alan "Avusturya Elçisinin Kabulü" sahnesi, sultanın, Habsburg hanedanından Ferdinand'ın gönderdiği elçi heyetini, Niş şehri yakınlarında huzuruna kabul edişini betimlemektedir (**Fotoğraf 11**).

Süleymannâme'de ve bazı kaynaklarda Avusturya elçisinin ziyaret nedeni şöyle açıklanmıştır: Macaristan tacını ele geçirmek isteyen Ferdinand, rakibi ve hala Macaristan'ın meşru kralı unvanını taşıyan Erdel Beyi Zapolya'yı 1527'de yenerek, Zapolya'nın Lehistan'a sığınmasına neden olmuştur. Böylece Zapolya, dış yardım arayışına girerek Osmanlı Devleti'nden koruma istemiştir. Görüşmeler sonucu, 1528'de bir anlaşma yapılmıştır. Anlaşmaya göre, Osmanlı Devleti'ne sığınmış olmasından dolayı Macaristan Zapolya'ya bırakılmış ve Kanunî Sultan Süleyman Zapolya'yı Avusturya'ya karşı koruyacağını bildirmiştir. Bunun üzerine Ferdinand, Osmanlı Devleti'yle bir barış anlaşması yapmak amacıyla 1530 ve 1532'de, aralarında Kont Lamberg'in de bulunduğu birer elçilik heyeti göndermiştir. 1530'daki görüşmede bir anlaşmaya varılamamış; bu sırada, görüşmeler devam ederken Ferdinand Budin'i işgal etmiş, ancak başarılı olamamıştır. 1530'da avlanmak üzere Bursa'ya giden Kanunî, Budin'in kurtarıldığı haberini aldıysa da, Macaristan meselesi bir süre daha gündemden



Fotoğraf 11: “Avusturya Elçisinin Kabulü”, 337. varak a yüzü.

düşmemiştir. Zapolya'nın hala Almanlar tarafından tanınmaması ve İspanya kralının V. Şarl'ın Ferdinand'ı desteklemesini sebep gösteren Kanunî Sultan Süleyman, İspanya kralına ve Almanlara karşı Almanya Seferini 1532'de başlatmıştır. Almanya Seferi için, Nisan 1532'de İstanbul'dan çıkan sultan, Haziran ayında Niş yakınlarına ulaştığında Ferdinand'ın ve İspanya kralının yeni elçileri ordugaha gelmişlerdir. Kont Lamberg ve Kont Nogarola'dan oluşan elçilik heyetini dinleyen sultan, önerdikleri teklifleri reddetmiştir. Heyet, Osmanlı'ya vergi vermek suretiyle Ferdinand'ın krallığını teklif ettiyse de başarılı olamamıştır.⁸⁵

Konuya göre, elçi kabul töreninin gerçekleştiği yer, Niş yakınlarında kurulan bir ordugah ve açık bir mekan olmasına rağmen, kompozisyondaki mekan tanımlanamamaktadır. Yatayda ikiye bölünmüş olan kompozisyonun üst kısmı bir kır dokusu içinde düzenlenmiş, ancak sultanın tahtı, iç oğlanlar ve şapkasını çıkararak diz çökmüş olan elçi çerçeve içine alınmış ve tahtın bulunduğu yerin üzerine bir kemer çıkıntısı yerleştirilmiştir. Sağdaki vezirler ise yine kemerli bir kapı altında sıralanmışlardır. Alt kısım, yine kır dokusu içinde düzenlenmiştir. Burada, saray görevlileriyle beraber elçi heyetinden üç kişi ve en altta ise, kubbeli bir kapı altında saray görevlileriyle konuşan bir kapıcı figürü yer almaktadır. Nakkaş, metinde anlatılan olayın geçtiği mekanın Niş yakınlarındaki ordugah olmasına rağmen, Topkapı Sarayı'nda elçi kabul törenlerinin gerçekleştiği Arz Odası'nı betimlemeyi uygun görmüş olabilir. Bunun yanında, bu sahnedeki elçi kabul töreniyle ilgili Venedik belgelerinde yer alan bilgiler de ilginçtir. Gülru Necipoğlu'nun, Venedik belgelerinden aktardığına göre, Niş'te Habsburg elçilerini kabul eden Kanunî Sultan Süleyman'ın, altınla süslü, çok gösterişli bir otağda, kılıç, ok ve yaylarla birlikte oturduğu ve elçilerin bu ihtişam karşısında çok etkilendiklerinden söz edilmiştir. Niş'teki kabul töreniyle ilgili bu gözlemler, Habsburglu elçi heyeti tarafından Venediklilere aktarılmıştır.⁸⁶ Ancak, bu sahnede, bu anlatımla ilgili bir betimleme görülmemektedir.

İki yanında iç oğlanlar ve vezirleriyle altıgen bir taht üzerinde bağdaş kurmuş şekilde oturan sultan, elçiye doğru yönelmiş, ancak bakışları yine olayın geçtiği mekan

⁸⁵ Esin Atıl; **a.g.e.**, 163 s.; Tayip Gökbilgin; **a.g.m.**, 531 s.; İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1995, 332 s.; Feridun Emecen; **a.g.m.**, 505-506 s.

⁸⁶ Gülru Necipoğlu; **a.g.m.**, 1989, 408-409 s.

dışına odaklanmıştır. Sultanın tahtı önünde, şapkasını çıkararak diz çöken elçi ise, alt kısımda endişe içinde bekleyen elçi heyeti üyelerine göre daha rahat görünmektedir. Törenin gerçekleştiği üst kısımdaki hareketsiz duruşlar ve resmiyet, alt kısımdaki kalabalığın merak ve endişe içindeki hareketli haliyle tam bir zıtlık göstermektedir. Alt kısımdaki hareketlilik ve endişe havası, bir kez reddedildikten sonra tekrar sultanın huzuruna gelen elçi heyeti açısından, sultanın vereceği kararın ne denli önemli olduğunu vurgulamak açısından yaratılmış olabilir.

Bu sahnede, sultanın kullandığı üç simgesel obje dikkati çekmektedir. Bunlardan ilki, diğer elçi kabul sahnelerinin yalnızca birinde kullanılmış olan “sorguç”tur. Sorguç, kavuk veya başlıkların ön taraflarına takılan beyaz veya siyah tüyden, balıkcıl tüyünden ve mücevherden oluşan bir süs eşyasıdır.⁸⁷ Eski zamanlardan beri sorguç, bir süs eşyası olmakla birlikte, onu kullanan kişinin sosyal konumunu da belirten bir niteliğe sahiptir. Osmanlı’da tören ve savaş giysileriyle beraber kullanılan sorguçlar, hükümdarın savaştı kimliğini simgelemesinin yanı sıra, ihtişamı da ön plana çıkarmaktadır.⁸⁸ Ayrıca, Kanunî Sultan Süleyman zamanında, sorguçların Avrupalılar tarafından Osmanlı’ya özgü bir hükümdarlık ve egemenlik simgesi olarak tanındığı bilinmektedir. Özellikle, elçi kabul törenlerinde ve işgal ettikleri şehirlere girişlerde sultanın taktığı sorguçlar, Avrupalılar tarafından sultanın “amblem”i olarak bilinmiştir.⁸⁹ Bu sahnede, sultanın sorguçlu bir başlık giymiş olarak betimlenmesi, hükümdarlık ve egemenliği simgelemesiyle birlikte, Avrupalı elçilerin kabulünde kullanılması açısından önem taşımaktadır. Avrupalılar tarafından Osmanlı sultanına özgü bir “amblem” olarak kabul edilen sorguç, bu sahnede de Habsburglu elçilere egemen gücü göstermek ve hatırlatmak amacıyla kullanılmış olabilir.

Bu sahnedeki ikinci simgesel obje ise, sultanın sağ elinde tuttuğu kırmızı elmadır. Buradaki elmanın, hükümdarlık simgesi olarak kabul edilen “kızıl elma”dan esinlenerek kullanıldığı düşünülmektedir. Kızıl elma, tarihi kaynaklarda, sadece erişilmesi amaçlanan bir yer olarak, genel anlamda kullanılmıştır. Türk mitolojisinde

⁸⁷ Mehmet Zeki Pakalın; Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III, M.E.B. Yay., İstanbul, 1993, 255-256 s. Sorguçla ilgili daha geniş bilgi için bkz.: İsmail Hç Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988, 217-224 s.

⁸⁸ Nazan Tapan; “Sorguçlar”, Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi, Yıl:3, S.6, Haziran 1977, Kültür Bakanlığı Yay. 99-102 s.

⁸⁹ Gülrü Necipoğlu; “Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Ottoman and Habsburg – Papal Rivalry”, The Art Bulletin, 71, Eylül 1989, 411-412 s.

elma ağacı, dünyanın ortasındaki jambu ağacıdır. Bu elmaya sahip olmak için, Türkler de dahil olmak üzere, dünyanın dört bir yanından hükümdarlar gelirler. Elmaya sahip olan hükümdar dünyaya sahip olacaktır. Bu nedenle, kızıl elma, çok eskiden beri dünya hakimiyetini simgelemektedir.⁹⁰ Bunun yanında, Orhan Şaik Gökyay, özellikle Sultan Süleyman'ın kışlaları gezerken askerlere “kızıl elmada görüşürüz” diyerek onları cesaretlendirdiğini ve kızıl elma idealinin yeniçeriler arasında yaygın olduğundan söz etmektedir. Ancak, “kızıl elma”nın bir de Batılı efsanesi vardır ve Habsburg elçilik heyetinden Karl Tebly tarafından da ayrıntılı olarak anlatılmıştır⁹¹; bu anlatımlardan, kızıl elmanın Batılılar tarafından da bir hükümdarlık simgesi olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır.⁹² Ayrıca, Banu Mahir, “kızıl elma” teriminin Roma, Viyana, Budin gibi Hıristiyan kentlerini simgelediğinden de söz etmektedir.⁹³ Sultanın, özellikle Habsburg hanedanlığından gelen elçilerin önünde, elinde kırmızı elma tutarken betimlenmesinin nedeni, kırmızı elmanın Batılılar tarafından da hükümdarlık simgesi olarak bilinmesi olabilir. Yine amaç, sorguçta da olduğu gibi egemen gücü fiziksel simgelerle sergilemektir; bu da, sultanın dış dünyayla olan iletişimini imgeler dünyası aracılığıyla kurduğunun göstergesi olabilir.

Bu sahnede kullanılan üçüncü simgesel obje ise sultanın sol elinde tuttuğu mendildir. Hükümdarın sol elinde bir mendil tutup, mendil tutan elini sol dizin üzerine koyuşları, taht sahnelerinin geleneksel bir pozu olarak İslam minyatürlerinde yer

⁹⁰ Banu Mahir; ““Elinde Altın Küre (Kızıl Elma) Tutan Osmanlı Sultan Portreleri”, 4. Uluslararası Türk Kültür Kongresi Bildirileri, II. Cilt, , AKM Yay., 4-7 Kasım 1997, Ankara, 14 s.

⁹¹ “...Karl Tebly, hükümdarlık alameți olarak elmanın dayandığı efsane hakkında, kitabında uzunca bir yer ayırmıştır: ‘ I. Justinian’ın Ayasofya’nın önünde Augustinus’un atlı heykelinin elindeki Reichapfel’in (hükümdarlık elması-kızıl elma yer yuvarlağı üzerine oturtulmuş bir haçtan ibaret olan bir alamet olup hükümdarın cihangirlik timsalidir) gerçekten en eski tasviri olduğunu zannettiriyor. Çünkü Bizans halk inancında bu heykele gerçekten böyle bir mana atfedilmektedir. Fakat bununla ilgili olan noktalar bir başka türlü görülüyor. 1587-1588’de İstanbul’da sefaret eczacısı olarak bulunmuş olan Reinhold Lubenau kendi zamanında bunun Türkler tarafından çoktan tahrip edildiğini haber veriyor. Çünkü bu heykele Bizans halk inançlarında gerçekten büyük bir mana yorumlanmaktadır. Bu münasebetle herhalde bir başka şeye dayanmaktadır. Aslında şüphesiz şu inanç vardı: İmparatorun sağ eli sihirli bir güçle donanmıştı. Sol elindeki altın kaplanmış bronz top da şehrin ve devletin refah ve ızdırabının tecessümünü anlatmak istiyordu. Şehir halkı ümit ve korku ile şehirlerinin talihine bakmakta idiler. 1317’de Reichapfel’in haçı bir fırtınada düştüğü zaman büyük korkuya düşmüşlerdi. Elma sonunda parçalanınca, bundan devletin yakında yıkılacağı manasını çıkarmışlardı. Gerçi bu vakıya uymuyordu ama, halkın yorumuna uyuyordu. Nitekim Arap seyyah Kazvini’nin haber verdiği gibi duvardaki kitabe ‘Bu top benim elimde durduğu sürece dünyaya sahibim’ diyordu.”. Orhan Şaik Gökyay; “Kızıl Elma Üzerine”, Tarih ve Toplum, Ocak 1986, 11 s.

⁹² Orhan Şaik Gökyay; “Kızıl Elma Üzerine”, Tarih ve Toplum, Ocak 1986, İletişim Yay., 426 s.

⁹³ Banu Mahir; ““Elinde Altın Küre (Kızıl Elma) Tutan Osmanlı Sultan Portreleri”, 4. Uluslararası Türk Kültür Kongresi Bildirileri, II. Cilt, 4-7 Kasım 1997 Ankara, AKM Yay., 13 s.

almıştır; Osmanlı minyatürlerinde de mendil kullanılmaya devam etmiş ve anlamını korumuştur.⁹⁴

“Elkas Mirza'nın Huzura Kabulü”

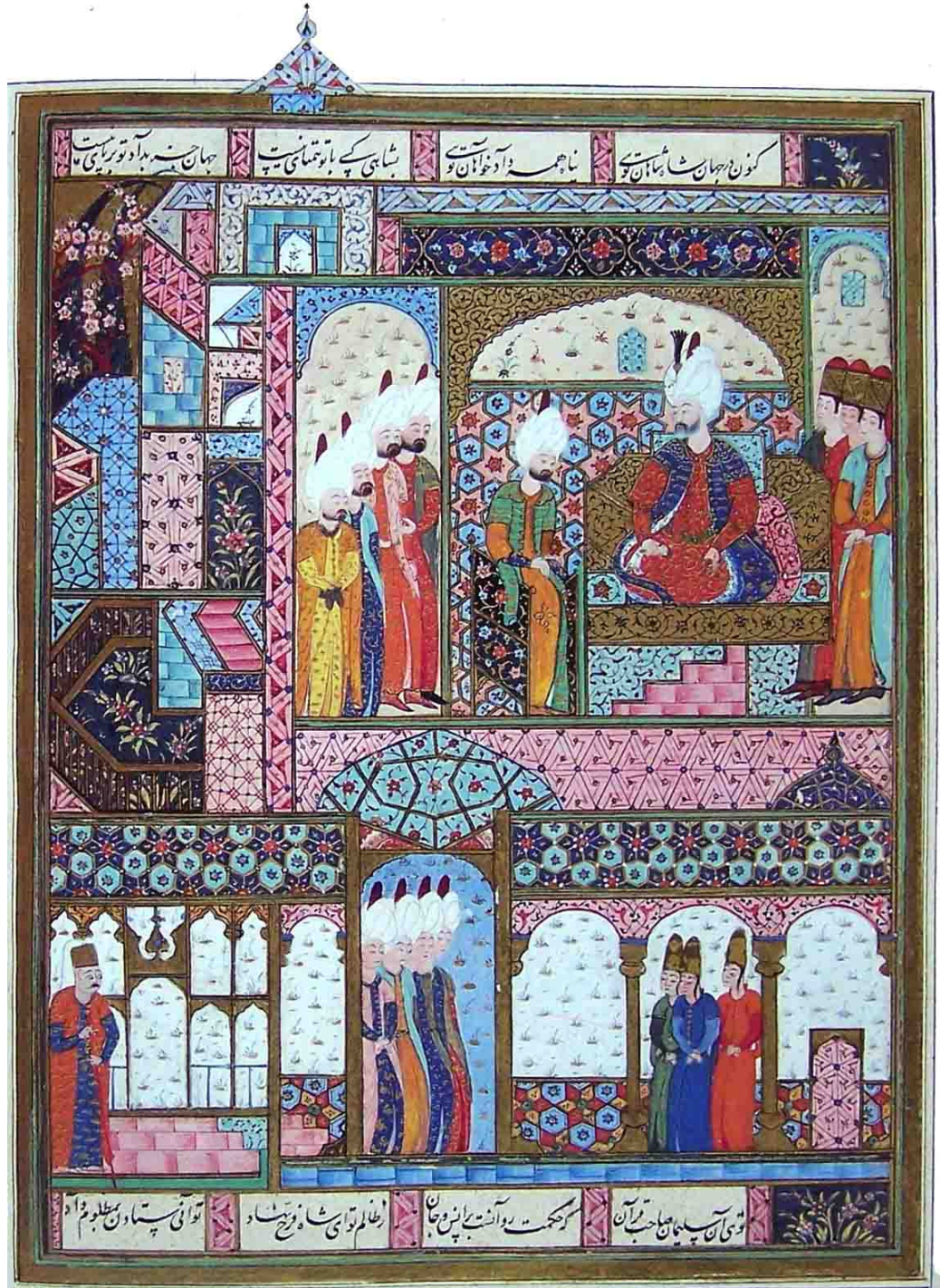
Süleymannâme'nin 471. varak b yüzünde yer alan “Elkas Mirza'nın Huzura Kabulü” sahnesi, sultanın, Safevi şahı Tahmasp'ın kardeşi Elkas Mirza ve heyetini Topkapı Sarayı Arz Odasında huzuruna kabul edişini betimlemektedir (**Fotoğraf 12**).

Süleymannâme'de ve bazı kaynaklarda Elkas Mirza ve heyetinin ziyaret nedeni şöyle açıklanmıştır: Osmanlıların 1547'de Habsburglarla anlaşma yaptığı sırada Şirvan valisi olan Safevi şahı Tahmasp'ın kardeşi Elkas Mirza, şahla anlaşmazlığa düşerek Osmanlı'ya sığınmıştır. Elkas Mirza, Osmanlı'ya sığınmak için İstanbul'a geldiğinde Edirne'de olan Kanunî Sultan Süleyman, Elkas Mirza'nın İstanbul'da bir sarayda misafir edilmesini emretmiştir. Aynı senenin sonlarında İstanbul'a gelen sultanın, muhteşem bir alay ile İstanbul'a girişi Elkas Mirza'ya izlettirilmiştir. Birkaç gün sonra ise, Divan-ı Hümayuna davet edilmiş ve bir ziyafet verilmiştir. Aynı zamanda, Elkas Mirza ve heyetine birçok değerli hediyeler sunulmuştur.⁹⁵ Kanunî Sultan Süleyman'ın muhteşem bir törenle İstanbul'a Elkas Mirza'ya gösterilen özen ve sunulan hediyeler konusunda Leslie P. Pierce şunları aktarmaktadır:

“...Safevi şahı Tahmasp'ın kardeşi Elkas Mirza 1547'de İstanbul'a sığındığında hediye yağmuruna tutulmuş ve Osmanlı'nın ihtişamı sergilenmişti. Bu debdebe rakip hanedanlar arası ilişkilerde sadece bir yan gösteri değil, hanedan diplomasisinin

⁹⁴ Minako Mizuno Yamanlar; “İslam Sanatlarında Taht Sahneleri, Taht Sahnelerini Oluşturan Öğeler Üzerine İncelemeler”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, 1994), 62-64 s.

⁹⁵ Esin Atıl; **a.g.e.**, 194 s.; Feridun Emecen; **a.g.m.** 512 s.; Tayip Gökbilgin; **a.g.m.**, 542 s. Ayrıca, Ali Seydi Bey, Elkas Mirza'nın İstanbul'a gelişi ve huzura kabulü ile ilgili şunları aktarmaktadır: “Şah Tahmasp'ın kardeşi Elkas Mirza, İran'dan kaçarak İstanbul'a gelmişti. O sırada Kanuni Sultan Süleyman Edirne'de bulunuyordu. Daha sonra İstanbul'a döndü ve payitahta emsali görülmemiş bir debdebe ile girdi. Maksat İran şehzadesine bir gösteri yapmaktı. Giriş alayı şöyle tertiplenmişti: Alayın önünde sakalar, sonra hazine ve ağırlıklar yüklü katırlar, atlar ve develer, daha sonra 1000 nefer lağımçı, topçu, biraz geride 4000 sipahi geliyordu. Bunları divan-ı hümayun erkani, nişancılar, defterdarlar, kadıasker, dört tuğlu bayrakları ile kubbe vezirleri, vezir-i azam ve maiyeti takip ediyordu. Elkas Mirza, her kafileyi gördükçe padişah geliyor sanarak ayağa kalkıp kabile başını selamlamış, en sonunda padişahı görünce şaşırıp kalmış, Osmanlı ihtişamına hayran olmuştur. Birkaç gün sonra özel merasimle huzura kabul edilen şehzadeye ve yanındakilere gerek padişah ve gerek Valide Sultan birkaç yüz bin altın kıymetinde hediyeler vermiştir.”. Ali Seydi Bey; Teşrifat ve Teşkilatımız Tercüman 1001 Temel Eser 17, Kervan Kitapçılık A.Ş., Haz.: Niyazi Ahmet Banoğlu. (tarihsiz), 143 s.



Fotoğraf 12: "Elkas Mirza'nın Huzura Kabulü", 471. varak b yüzü.

merkezi bir unsuruydu. Osmanlı sultanının güç ve zenginliğini göstermenin yanı sıra belli bir düşman ya da müttefikin Osmanlıların gözündeki statüsünü ve o sıradaki stratejik önemini belirtmeye yarıyordu. 1517'de Memluk İmparatorluğu'nun fethinden sonra başlıca Müslüman rakipleri haline gelen Safevi elçileri için en görkemli törenleri sergileme eğilimindeydiler...”⁹⁶

Safevi Şahı Tahmasp'a karşı gelen kardeşi Elkas Mirza'nın, aralarında Süleymannâme'nin yazarı Arifi'nin de bulunduğu, yazar ve sanatçı gibi uzmanlardan oluşan heyetle birlikte Kanunî'nin hizmetine girmek istediğini anlatan bu sahne, konu açısından diğer huzura kabul sahnelerinden farklıdır. Elkas Mirza, Osmanlı'ya sığınmak için İstanbul'a gelmiş, Topkapı Sarayı'nda ağırlanmış ve görüşme için Arz Odası'nda sultanın huzuruna kabul edilmiştir.⁹⁷

Kompozisyonun sağ üst kısmına yerleştirilmiş olan sultan, altıgen ve altın bir tahtta başdaş kurarak oturmaktadır; bedeni ve bakışları, Elkas Mirza'ya yönelmiştir. Sultan, sorguçlu bir başlık giymiş ve sağ elinde bir mendil tutmaktadır. Sultanın huzurunda daha alçak bir koltukta oturan Elkas Mirza'nın duruşu, diğer elçi kabullerindeki örneklere göre farklıdır. Diğer kabullerde, ayakta tutulan, diz çöktürülen veya el öptürülen elçilerden farklı olarak, Elkas Mirza'nın bedeni sultana doğru yönelmiş ve uzamsal olarak da ona çok yakın oturmuştur. Ayrıca, bu sahnede, dış dünyadan kendini soyutlamış bir sultan imgesi yerine, dünyevi niteliklere sahip ve karşısındakiyle iletişim kuran bir sultan imgesinin kullanıldığı görülmektedir. Doğal olarak bunun nedeni, Doğuda bir süredir karışıklığa neden olan Şii Safevilerin şahı Tahmasp'ın kardeşi Elkas Mirza'nın sığınma talep ederek Osmanlı tarafına geçmesidir. Bu durum, Osmanlılar için Doğuda hakimiyet sağlamak üzere bir avantaj ve aynı zamanda, düşman tarafın sığındığı yer olarak güç meselesi açısından da bir prestij kazanımıdır. Sultanın ve Elkas Mirza'nın bulunduğu alanın arka planının yoğun geometrik süslemeyle betimlenmesi ise, bu prestijli durumu belirginleştirmektedir. Ayrıca, sadece sultanın bulunduğu yerin üst kısmına yerleştirilen ve tahtın yerini belirten mimari eleman olarak kemer, bu sahnede Elkas Mirza'yı da içine almaktadır. Sultanın sağında Has Oda ağaları ve Elkas Mirza'nın hemen arkasında da elçi heyeti yer almaktadır. Alt kısımda, önünde iç

⁹⁶ Leslie P. Peirce; **a.g.e.**, 293 s.

⁹⁷ Esin Atıl; **a.g.e.**, 194 s.

oğlanların durduğu kapı Bâbü's Saade'dir; sağda kemerli sütunlar altında yer alan saray görevlileri zülüflü baltacılarıdır ve solda da elinde asasıyla kapıcı figürü yer alır.

“Hicaz Elçisinin Kabulü”

Süleymannâme'nin 503. varak a yüzünde yer alan “Hicaz Elçisinin Kabulü” sahnesi, sultanın, Hicaz'dan sorumlu Mekke emirini Halep'teki sarayda huzuruna kabul edişini betimlemektedir (**Fotoğraf 13**).

Süleymannâme'de Hicaz elçisinin ziyaret nedeni şöyle açıklanmıştır: Elkas Mirza'yı orduyla beraber İran'a gönderen Kanunî Sultan Süleyman, ardından 1548 Mart'ında Tebriz'e hareket etmiştir. Ağustos ayında Van kalesi alındıktan sonra sultan, kışı geçirmek için Halep'e gitmiş ve orada altı ay kalmıştır. Sultan, Halep'teki sarayda bulunduğu sırada, Hicaz bölgesinden sorumlu Mekke emiri tarafından ziyaret edilmiştir. Elçi, Kanunî Sultan Süleyman'a emirinin sadakatini bir kez daha sunmak üzere Halep'teki saraya gelmiştir.⁹⁸

Sahnenin konusu, Müslüman bir yöneticinin sultana ve Osmanlı yönetimine sadakatini bildirmek üzere geldiği sırada, sultanın Şii Safevilere karşı savaşta olması açısından anlamlıdır. Ayrıca, Esin Atıl'ın aktardığına göre, Hicaz elçisinin ardından, bir başka Müslüman yönetici, Özbek emiri de sultanı ziyaret etmiştir. Safevilere karşı açılan savaşın gerekçelerinden biri de, Özbeklerin Şii baskısına karşı sultandan yardım istemeleri olmuştur.⁹⁹ Safevilere karşı açılan savaş boyunca, Müslüman yöneticilerin sultana olan sadakatlerini sunmaları ve tam bir birlik içinde oldukları görüntüsü, bu sahnede vurgulanmak istenmiş olabilir.

Bu sahnede de, elçi kabul törenlerinin geleneksel mekanı olan Arz Odası'nın betimlediğini görüyoruz. Konu, Halep'teki sarayda geçmesine rağmen, Arz Odası'nın betimlenmesi, hem nakkaşın bu mekanı görmemiş olmasından hem de elçi kabul

⁹⁸ Esin Atıl; **a.g.e.**, 201 s.

⁹⁹ Esin Atıl; **a.g.e.**, 201 s.



Fotoğraf 13. "Hicaz Elçisinin Kabulü", 503. varak a yüzü.

sahnelerine özgü belirli bir şemanın tekrarlanması kaynaklanıyor olabilir. Altın ve altıgen bir tahtta oturan sultan, iki yanında iç oğlanlar ve vezirleriyle kompozisyonun üst merkezine yerleştirilmiştir. Sultanın karşısında, ellerini önde kavuşturmuş ve boynunu yana eğmiş elçi tam bir tevazuyla sadakatini göstermektedir. Arkadaki saray görevlileri ise, elçinin hediyelerini sunmaktadırlar. Alt kısımda merkeze yerleştirilen kapı, önünde duran kapıcı figürüyle Bâbü's Saade'yi anımsatmaktadır; kemerli sütunlar altında, sağda kapı aralığında ve bahçede yer alan figürler saray görevlileridir.

Sultan, diğer elçi kabul sahnelerinden farklı olarak burada, sandalyede oturur şekilde oturmaktadır. Gülru Necipoğlu'nun Venedikli bir elçinin gözlemlerinden aktardığına göre, Kanunî Sultan Süleyman'ın Avrupalı anlayışta tahtında oturan ilk Osmanlı hükümdarı olduğunu bilinmektedir.¹⁰⁰ Ancak, Osmanlı'nın hakimiyeti altında yaşayan Müslüman bir yöneticinin elçisi karşısında, Türk-İran geleneklerinden gelen bağdaş kurarak oturma yerine, bu şekilde oturuyor olması ilginçtir. Sultan, Müslüman dünyasının hakimi olduğundan emin bir şekilde, Batı dünyasının da hakimi olduğunu göstererek evrensel hükümdar imgesini ortaya koymaktadır.

“Devlet Giray Han'ın Huzura Kabulü”

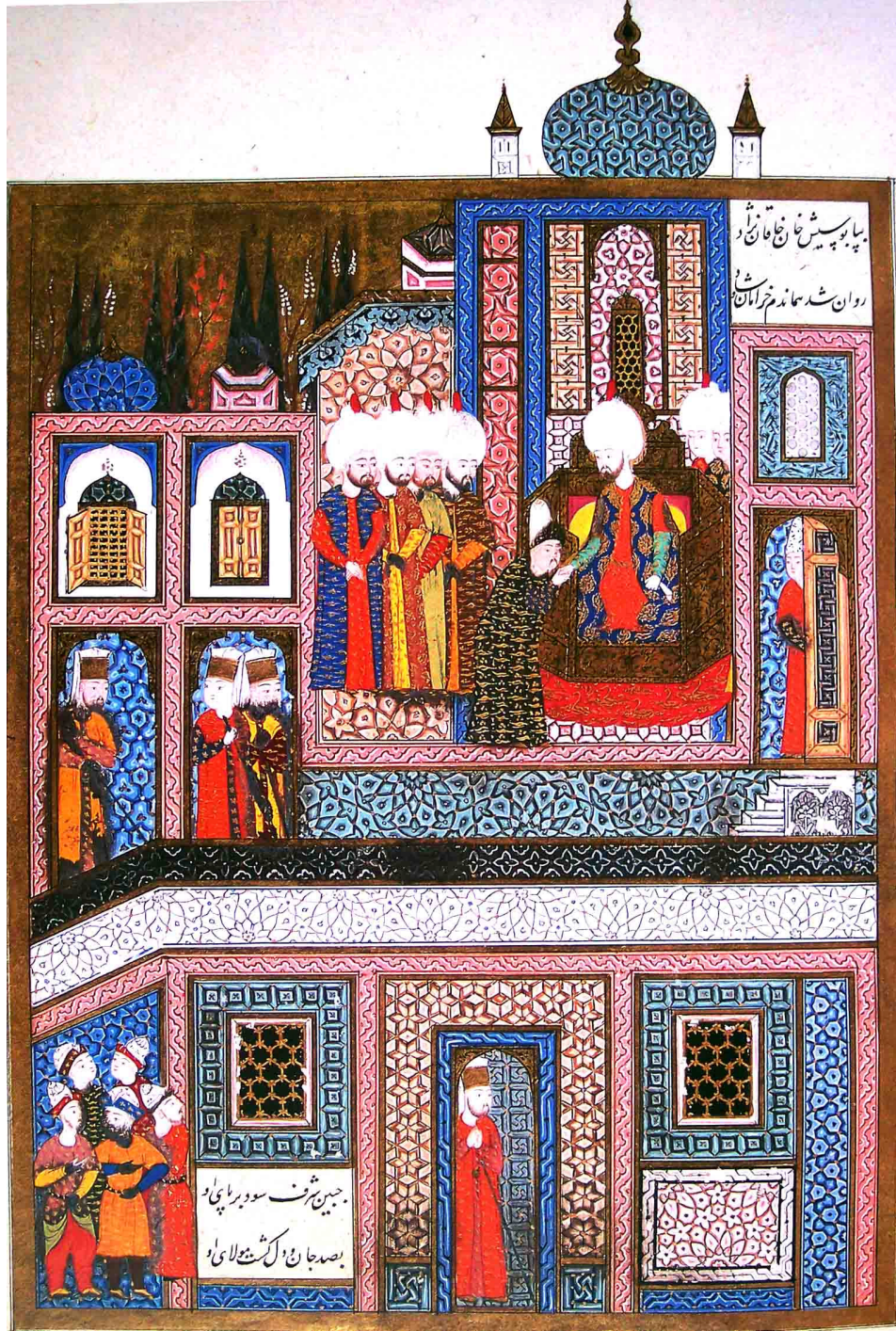
Süleymannâme'nin 519. varak a yüzünde yer alan “Devlet Giray Han'ın Huzura Kabulü” sahnesi, sultanın, Kırım Hanlığının başına geçen Devlet Giray Han'ın, Topkapı Sarayı'nda huzuruna kabul edişini betimlemektedir. Esin Atıl'a göre, kabulün gerçekleştiği mekan Arz Odası'dır.¹⁰¹ Ancak, Reha Günay, bu mekanın, aynı nakkaşın yaptığı diğer Arz Odası betimlemesiyle (“Safevi Devleti Elçisinin Kabulü” adlı sahne, 332. varak a yüzü) benzerlikler göstermediğini ve Topkapı Sarayı'ndaki köşklere biri olabileceğini belirtmektedir (**Fotoğraf 14**).¹⁰²

Süleymannâme'de ve bazı kaynaklarda Devlet Giray Han'ın ziyaret nedeni şöyle açıklanmıştır: 1477'de Osmanlı himayesi altına giren Kırım Hanlığı, 1530'lara kadar

¹⁰⁰ Gülru Necipoğlu; **a.g.e.**, 102 s.

¹⁰¹ Esin Atıl; **a.g.e.**, 207 s.

¹⁰² Reha Günay; **a.g.m.**, 137 s.



Fotoğraf 14: “Devlet Giray Han’ın Huzura Kabulü”, 519. varak a yüzü.

Osmanlı için kuzeyde bir kontrol noktası olmuştur. Ancak, 1538'de Kırım Hanı olan Sahib Giray Han, Moskova, Lehistan, Litvanya ve Boğdan ile ticari ilişkilere girerek durumunu güçlendirmiştir. Karadeniz tarafına ağırlık vermeye başlayan Osmanlılar ise, Kırım üzerindeki kontrolü kaybetmek istemeyip, himaye siyasetini daha sıkı hale getirmişlerdir. 1551'de Sahib Giray tahttan indirilip yerine İstanbul'da yetişen¹⁰³ Devlet Giray hanlığı getirilmiştir. İstanbul'dan getirilen Devlet Giray'ın han olması, Osmanlı'nın Kırım Hanlığı üzerindeki merkezi otoritenin tam olarak kurulması anlamına gelmiştir. Devlet Giray Han, tahta çıktığı sene, Kanunî Sultan Süleyman'ın ziyaretine gelmiştir. Devlet Giray Han'ın sultanla bir bağı da vardır. Sultanın annesi Hafsa, Devlet Giray'ın büyükbabası Mengili Giray'ın kızıdır.¹⁰⁴

Altın ve altıgen bir tahtta oturan sultan, iki yanında vezirler ve iç oğlanlarla kompozisyonun sağ üst merkezine yerleştirilmiştir. Devlet Giray Han, sultanın elini öperken betimlenmiştir. Diğer elçi kabul sahnelerinde görülmeyen bu davranış, sultanın kendini dış dünyadan soyutlayan “evrensel hükümdar” imgesiyle bağdaşmamaktadır. Kırım Hanı, Osmanlı'nın güçlü ve güvenilir mütteliklerinden biridir. Bunun yanında sultan, anne tarafından da akraba olmaları dolayısıyla bu yakınlığı göstermiş olabilir. Reha Günay da, sultanın elini öptürmesini ve sahnede resmi bir hava olmamasını, Devlet Giray Han'ın sultanla anne tarafından akraba olmasına bağlamaktadır. Bu nedenle de, sultanın Devlet Giray Han'ı Arz Odasında değil, sarayın başka bir bölümünde de kabul etmiş olabileceğini ifade etmektedir.¹⁰⁵ Ancak, kompozisyonun alt kısmında yer alan elçi kabul sahnelerinin değişmez figürü kapıcı, Bâbü's Saade olarak tanımlanabilecek bir kapı girişinde elinde asasıyla betimlenmiştir. Kapının sol tarafında Kırım elçi heyetinden bir grup görevli yer almaktadır. Bir arada duran bu beş figür, birbirleriyle konuşurken ve farklı yerlere bakarken betimlenmişlerdir. Şaşkınlık ve merakla karışık bir korku içinde, sultanın sarayının ve törenin ihtişamının etkisinde

¹⁰³ “...Yavuz Sultan Selim zamanında, Kırım hanı olanların oğul veya kardeşlerinden birini rehin olarak İstanbul'a yollamaları kanun oldu...”. Devlet Giray'ın İstanbul'da yetişmesi konusunda bkz. İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1995, 423 s.

¹⁰⁴ Esin Atıl; **a.g.e.**, 207 s.; Feridun Emecen; **a.g.m.**, 514 s.; J. B. Tavernier, 1630 yılında geldiği Topkapı Sarayı'ndaki anılarında, Kırım Hanının Osmanlı sultanına sunduğu bağlılık yemininden söz eder: “...Sultanın emriyle başa geçme sırası gelen Han, Arz Odası'nda sultanın huzuruna çıkar, eteğini öper ve daha sonra da Kur'an'a el basarak bağlılık yemini eder...”. J. B. Tavernier; Bir Fransız Seyyahın Gözüyle Topkapı Sarayı'nda Yaşam, Büyük Senyörün Sarayı, Çev.: Haluk Yanardağ Parıltı Yay., İstanbul, 2005..., 88 s.

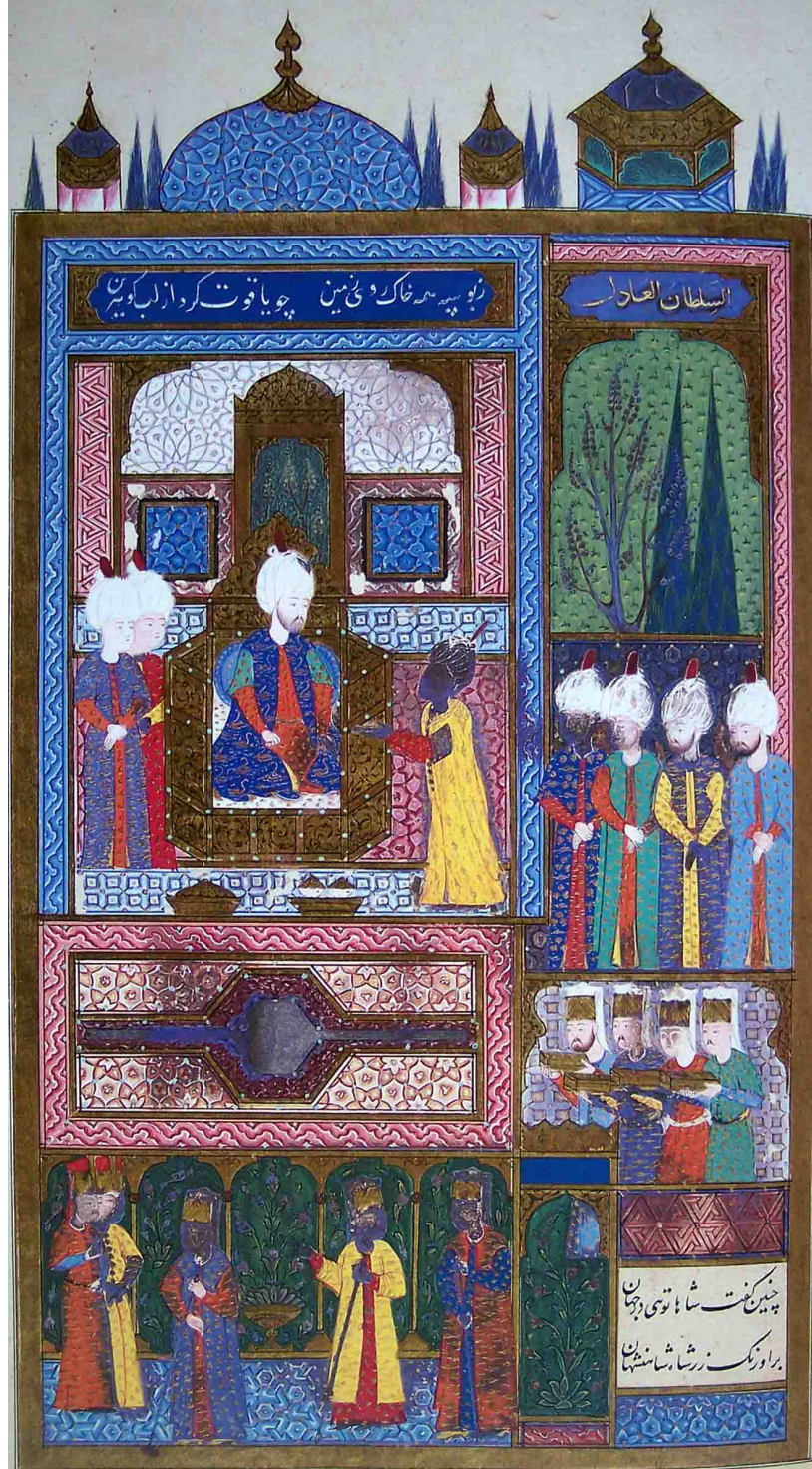
¹⁰⁵ Reha Günay; **a.g.m.**, 136-137 s.

kalmış oldukları düşünülebilir. Topkapı Sarayı'nda gerçekleşen kabul törenlerinin yarattığı etkilerden biri de, diğer devletlerden gelen kişileri ihtişam, zenginlik ve kusursuz düzen karşısında şaşkırtmak ve mutlak iktidara karşı korkuyla karışık bir saygı uyandırmaktır. Kompozisyon bütünündeki yoğun geometrik süslemeler, mekana ait mimari elemanların dengeli dağılımı ve saray görevlilerinin sultan etrafında dizilmesiyle hiyerarşik düzenin çağrışımı ihtişam ve zenginliği yeterince yansıtmaktadır.

“Safevi Devleti Elçisinin Kabulü”

Süleymannâme'nin 603. varak a yüzünde yer alan “Safevi Devleti Elçisinin Kabulü” sahnesi, sultanın, Safevi hükümdarı Şah Tahmasp'ın gönderdiği elçiyi, Amasya Sarayında huzura kabul edişini betimlemektedir (**Fotoğraf 15**).

Süleymannâme'de ve bazı kaynaklarda Safevi Devleti elçisinin ziyaret nedeni şöyle açıklanmıştır: Safevi şahı Tahmasp, 1550 yılı başlarında Şirvan'ı ele geçirmiş ve daha sonra sultanın Edirne'de olmasını fırsat bilerek Van civarına kadar gelmiştir. Ahlat'ı ve Erciş'i ele geçirmiş, 1553 yılına kadar Doğu Anadolu'yu yağmalamıştır. Bu sırada, Bağdat'ın da tehdit altında olmasıyla, Osmanlılar yeniden doğuya yönelmişlerdir. 1554'te Revan'a ve sonra Nahçıvan'a ulaşan Osmanlılar, Safevi topraklarına girerek tahribatta bulunmuştur. Barış sağlamak amacıyla gönderilen mektuplar sonucu Şah Tahmasp, 1555 yılının Mayıs ayında, Amasya'da bulunan sultana ateşkes yapmak için bir elçi göndermiştir. İ. H. Uzunçarşılı'nın belirttiğine göre Şah Tahmasp, 1553 yılında da barış için bir elçi göndermiştir. 1555 yılında ise, barış talebinin ikinci kez yapılmasından dolayı bu kez teklif kabul edilmiş ve ilk Osmanlı-Safevi anlaşması gerçekleşmiştir. Safeviler, bu anlaşma sayesinde Bağdat bölgesi üzerinde Osmanlı hakimiyetini kabul etmişlerdir. Böylece, yaklaşık yirmi beş yıl kadar Osmanlıların Doğu sorunu da çözülmüştür. Esin Atıl'ın metinden aktardığına göre, Şah Tahmasp'ın barış teklifini sunmak için gelen elçi Ferruhzade Kemaleddin Bey, 10 Mayıs 1555'te Amasya'ya varmış ve Amasya Sarayı'nda kabul edilmiştir. Şah Tahmasp, elçiyle birlikte değerli hediyeler göndermiştir. Bu hediyelerin içinde, gül bahçesini andıran altın işlemeli bir sayeban, içi altın paralarla dolu mücevher kutuları, ipek kumaşlar, mücevherler ve



Fotoğraf 15: “Safevi Devleti Elçisinin Kabulü”, 603. varak a yüzü.

sayısız nadir bulunan objeler yer almıştır. Vezirlerin Divan toplantısından sonra, sultan elçiyi kabul etmiş ve 29 Mayıs 1555'te barış anlaşması yapılmıştır.¹⁰⁶

Metne göre, elçi kabul töreni Amasya Sarayı'nda geçmesine rağmen, bu sahnede de Topkapı Sarayı Arz Odası'nın mekan olarak betimlendiğini görüyoruz. Bu durum, Halep'teki sarayda geçen "Hicaz Elçisinin Kabulü" (**Bkz.: Fotoğraf 13, 62 s.**) sahnesinde olduğu gibi, nakkaşın Amasya Sarayı'nı hiç görmemiş olmasından dolayı Arz Odası'na benzer bir mekan betimlemesini veya elçi kabul sahnelerine özgü belirli bir şemayı kullanılıyor olmasından kaynaklanabilir. Dikey olarak iki bölüme ayrılmış kompozisyonda, yatay ve dikey çizgilerin kesişmesiyle farklı alanlar yaratılmıştır. Altın ve altın bir tahtta oturan sultan, solunda iki iç oğlan ve karşısında Şah Tahmasp'ın barış teklifini sunan elçiyle birlikte kompozisyonun sol üst merkezine yerleştirilmiştir. Sağ taraftaki dikey bölünmede, kemerin altında dört vezir yer almaktadır. Vezirlerin hemen altındaki alanda ise saray görevlileri ellerinde, Şah Tahmasp'ın gönderdiği altın mücevher kutularını tutmaktadır. En alttaki kısımda, kemerli sütunların önünde kapıcılar ve diğer saray görevlileri yer almaktadır.

Sahnenin konusu, bir barış anlaşması yapılması ve uzun süren Osmanlı-Safevi çekişmesinin sona ermesi açısından önemlidir. Sultan, karşısındaki elçiye doğru yönelmiş ve elçinin ayakta durup ona bakarak konuşmasına izin vermiştir. Bunun yanında, Esin Atıl'a göre, tahtın hemen önünde yer alan yiyecek kapları ise, anlaşmanın tamamlanmış olduğunu ve kutlamaların başlayacağını habercisidir.¹⁰⁷ Bu sahnede kullanılmış olan en belirgin saltanat ve hükümdarlık simgesi ise, sağ üstte, kemerin üzerine yerleştirilmiş olan "el-sultan el-adil" (adil sultan) yazısıdır. Bu yazıyla, Kanunî döneminde, devlet yönetiminde yapılan değişiklikler ve reformlarla adalet prensibinin ön plana çıkmış olması vurgulanmak istenmiş olabilir. Ayrıca bu yazının, uzun süren çekişmeler sonucu Osmanlı'nın güçlü Müslüman rakibi Safevilerle bir barış anlaşması imzalaması açısından Kanunî Sultan Süleyman'ın uzlaşmacı ve adaletli hükümdarlığını simgelemesi de mümkündür.

¹⁰⁶ Esin Atıl; **a.g.e.**, 231 s.; Feridun Emecen; **a.g.m.**, 512-513 s.; İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1995, 449-450 s.

¹⁰⁷ Esin Atıl; **a.g.e.**, 231 s.

“Fransız Elçisinin Kabulü”

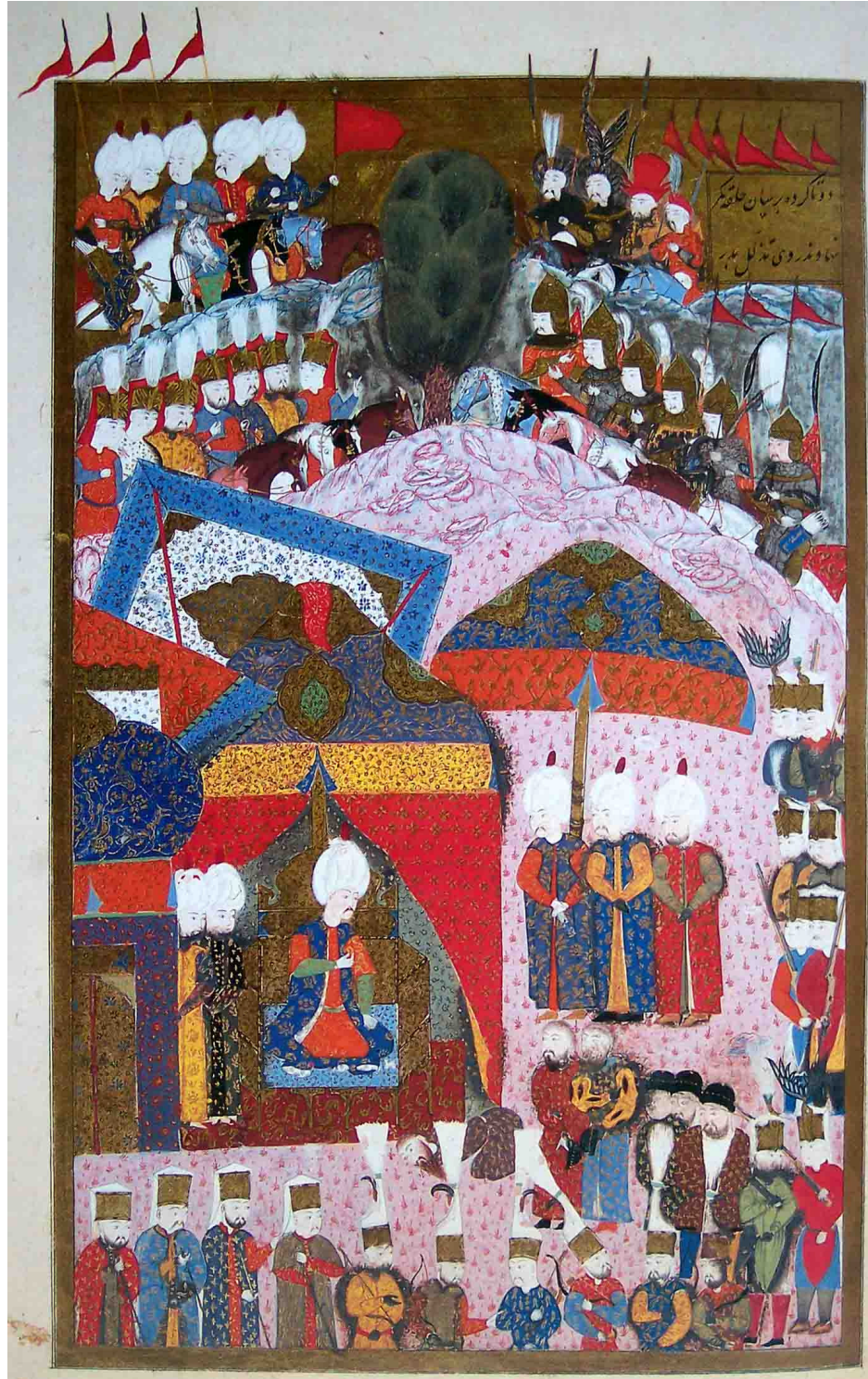
Süleymannâme'nin 346. varak a yüzünde yer alan “Fransız Elçisinin Kabulü” sahnesi, Osmanlı ordusunun Belgrad'da durakladığı sırada, Kanunî'nin Fransız elçilerini otağında kabul edişini betimlemektedir (**Fotoğraf 16**).

Süleymannâme'de ve bazı kaynaklarda Fransız elçisinin ziyaret nedeni şöyle açıklanmıştır: Almanya Seferi için, Nisan 1532'de İstanbul'dan yola çıkan sultan, Haziran ayında Niş yakınlarında duraklamış, Ferdinand'ın ve İspanya kralı Şarlken'in elçilerini ordugahında kabul etmiş ve daha sonra Belgrad'a devam etmek üzere tekrar yola çıkmıştır. Belgrad yakınlarına varıldığında Osmanlı ordusu duraklamış ve Kanunî Fransız elçi heyetini otağında kabul etmiştir. İ. H. Uzunçarşılı bu kabul törenini şöyle anlatmaktadır: “...Ferdinand'ın Budin'i kuşattığı duyulduğunda, Kanunî Sultan Süleyman krala verdiği söz üzerine 25 Nisan 1532'de Macaristan'a bir sefer daha düzenledi. Niş'e (Sırbistan) yaklaşıldığı zaman Bosna taraflarından geçerek gelmiş olan Ferdinand ve Şarlken'in elçileri kabul olundu; bunlar yine vergi vermek suretiyle Ferdinand'ın krallığını teklif ettilerse de başarılı olamadılar. Yine buralarda iken Fransa kralının elçisi geldi; bu sırada Belgrad'a gelinmişti; burada, Ferdinand ve Şarlken önünde Fransız elçi heyetine muhteşem bir kabul töreni düzenlendi...”¹⁰⁸

Esin Atıl ise, Fransız elçi heyetinin muhteşem bir törenle, özellikle de ordunun elçiler onuruna gerçekleştirdikleri törensel bir dizilişle karşılandıklarını belirtmektedir. Rincon başkanlığındaki Fransız elçi heyeti, Osmanlı kumandanları ve vezirleri eşliğinde, Akıncı ve Yeniçeri birliklerini gezerek, Anadolu ve Rumeli alaylarını ziyaret etmişlerdir. Sultan, huzuruna kabul ettiği Fransız elçisinin elini öpmesine izin vermiş ve daha sonra elçi heyeti, Fransız-Osmanlı ittifakının teklif edildiği mektubu sultana sunmuştur.¹⁰⁹ Tahsin Fındık ise, Rincon başkanlığındaki Fransız elçi heyetinin, yeni politikalarını sultana anlatmak ve onu bu seferden vazgeçirmek üzere geldiğini belirtmektedir; ayrıca, Fransız kralı I. Francois ile Kanunî arasındaki yakınlaşmanın dinsel konularla da bağlantısı vardır. Kanunî, Fransız yanlısı bir politika benimserken, Avrupa Hıristiyan devletlerinin Müslüman ülkelere yönelik Haçlı zihniyetli politikalarını durdurmayı

¹⁰⁸ Esin Atıl; **a.g.e.**, 165 s.; İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1995, 332 s.

¹⁰⁹ Esin Atıl; **a.g.e.**, 165 s.



Fotoğraf 16. "Fransız Elçisinin Kabulü", 346. varak a yüzü.

düşünmüştür. Bu nedenle, Fransız elçilik heyetiyle görüşmeler dostane bir havada geçmiştir.¹¹⁰

Sahnenin konusu, Macar tacı için mücadeleyi sürdüren Ferdinand ve İspanya kralı Şarlken'in, Kanunî tarafından ikinci kez reddedildiği sırada, Fransızların ittifak teklifinin kabulü edilmesi ve Fransız elçileri için yapılan törendeki gösteriş açısından ilginçtir. Sultanın karşısında, Avrupalı iki ayrı devletten iki ayrı teklif vardır; Ferdinand ve Şarlken'in teklifi her ne kadar vergi ödemek suretiyle Osmanlı Devletine bir bağlılık niteliğinde de olsa, Macaristan'ı elinde bulundurmak açısından sultanın çıkarlarına ters düşmektedir. Fransızların ittifak teklifi ise, Avrupa devletleri ile ilişkiyi koruyarak, Haçlı tehdidini ortadan kaldırmayı amaçlayan sultan tarafından kabul edilmiştir. Ferdinand ve Şarlken'in reddedilip Fransızların teklifinin kabul edilmesi, karar verme yetkisinin, yani mutlak gücün sultanın elinde bulunduğunu ifade etmektedir. Ferdinand ve Şarlken'in de bulunduğu Fransız elçi heyetinin kabulü töreninde sultan, müttefiklerini muhteşem bir törenle karşılayıp yüceltmış, karşı tarafa da bu gösterişli töreni izletmiştir.

Kompozisyon dikeyde dikdörtgen bir çerçevede düzenlenmiştir. Kompozisyonun sol kısmına yerleştirilmiş otağ-ı hümayun, figürlerin düzenli dizilişleriyle üstten, sağ taraftan ve alttan çerçeve içine alınmıştır. Altınla boyanmış alan gökyüzüdür ve kayalık bir alan üzerinde akıncılar, sancaktarlar ve yeniçeriler yukarıya doğru yatay bir düzlem üzerinde sıralanmışlardır. İlk sıradaki yeniçeriler, tüylü başlıkları ve gösterişli savaş giysileriyle Osmanlı ordusunun ihtişamını ve kusursuz düzen içindeki dizilişleriyle ordunun disiplinini yansıtmaktadırlar. Sağ üst kısımda, Esin Atıl'ın herhangi bir tanımlama yapmadığı dört atlı figür göze çarpmaktadır. Bu figürlerden sol başta yer alan ilk ikisinin delil olduğunu, büyük kuş kanatlarından oluşan başlıklarından anlıyoruz. Bunlardan sonra gelen üçüncü figürün ise Avrupalı tarzda kırmızı şapkası ve giysilerinden dolayı töreni izlemek için kalan Ferdinand veya onun elçi heyetinden biri olduğu düşünülmektedir. En sondaki figürün ise atlı bir saray görevlisi olduğu söylenebilir. Kompozisyonun üst kısmındaki ihtişamlı dizilişi ikiye bölen büyük bir ağaç motifi dikkati çekmektedir. Emel Esin, ağacın İslam öncesi ve sonrası Türk devletlerinde, hükümdarlık ve devletin simgesi olduğundan söz etmektedir.

¹¹⁰ Tahsin Fındık; "Osmanlı Belgelerinin Tanıklığı ile XVI. Yüzyılda Osmanlı-Fransız İlişkileri", Türkler, Cilt 9, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 2002, 569 s.

Osmanlıların atası Osman Gazi'nin de kuracağı sülaleyi, göbeğinden çıkan ve gölgesinde dağlar ve pınarların bulunduğu büyük bir ağaç olarak rüyasında gördüğü rivayet edilmiştir*. Bundan dolayı Emel Esin, Eski Türklerde hükümdarlığın simgesi olan dağ, yer-su ve ağaç motiflerinin İslamiyet'ten sonra da kullanılmaya devam ettiğini belirtmektedir.¹¹¹

Sultan, sol yanında iki iç oğlan ve sağ yanındaki sayebanın altında üç vezirle birlikte kompozisyonun sol alt merkezine yerleştirilmiştir. Sultan, altın, altıgen ve yarım şemse formunda yüksek arkalı bir tahtta oturmaktadır; altında bordo zemin üzerine altınla işlenmiş bulut motifli bir yaygı serilidir. İhtişamlı tahtında bağdaş kurarak oturan sultanın bedeni, önünde yere eğilmiş elçiye doğru yönelmiş, ancak ifadesiz bakışları sahne dışında bir noktaya odaklanmıştır. Sultanın dış dünyaya karşı bu mesafeli ve uzak duruşu, diğer yabancı elçi kabul törenlerinde de rastladığımız bir davranış şeklidir. Sultanın önünde yere eğilmiş elçinin arkasında ise Fransız heyetinden beş kişi daha bulunmaktadır. Bu figürlerden elçinin hemen arkasında duranlar şapkalarını çıkarmış beklemekte, diğer üçü de şapkalarını çıkarmadan töreni izlemektedirler. 16. yüzyıl sonlarında Osmanlı yönetimdeki Halep'te yaşamış olan Antaki ailesinin anılarında, bazı yabancı elçi kabul törenlerinde sultanların elçilere başlıklarını çıkarmama ayrıcalığı verdiği anlatılmaktadır.¹¹² Fransız elçi heyetine özenli bir tören düzenleyen Kanunî, elçi heyetindeki bazı kişilere de bu ayrıcalığı tanımış olabilir. Kabul töreninin gerçekleştiği alan, kompozisyonun sağ tarafından başlayarak sol alt tarafa kadar gösterişli giysileriyle solaklar, kapıcılar ve Yeniçerilerle çevrelenmiştir. Belirli bir düzen içinde sıralanan bu figürler, aynı zamanda törenin resmîyetini de belirtmektedir.

* Osmanlı devletinin ortaya çıkışıyla ilgili hikayelerden biri olan ve Aşıkpaşazade'nin 1484 civarında yazdığı bu menkıbeyi Colin Imber şöyle aktarmaktadır: "...Osman'ın derviş Edebalî'nin evinde konuk olduğu bir gece gördüğü rüya anlatılır. Osman, Edebalî'nin bağrından doğan ve kendi bağrına giren bir ay görür. Ondan sonra göbeğinden bir ağaç çıkar ve dünyayı kaplar. Ağacın gölgesinde dağlar, eteklerinden akan sular ve su içen, bahçelerini sulayan ve çeşme yapan insanlar vardır. Ertesi sabah Edebalî rüyayı yorumlayarak Allah'ın Osman'a ve soyundan gelenlere hükümdarlık vaat ettiği anlamına geldiğini bildirir. Bu menkıbenin işlevi, önce Allah'ın Osmanlı hanedanının kaderini biçerken devlet kurup devlet yönetmesini istediğini göstermek, sonra da Edebalî aracılığıyla onu manevi ve ruhani bir şecere ile teşhiz etmektir...". Bkz.: Colin Imber; *The Ottoman Empire 1300-1650, The structure of Power*, Palgrave Macmillan, New York, 2002, 160 s.

¹¹¹ Emel Esin; *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabcacı Yay., İstanbul, 2004, 46-54 s.

¹¹² Georges Antaki; *Antaki Ailesinin Çeyiz Sandığı*, Sadberk Hanım Müzesi Yay., İstanbul, 2000, 21-22 s.

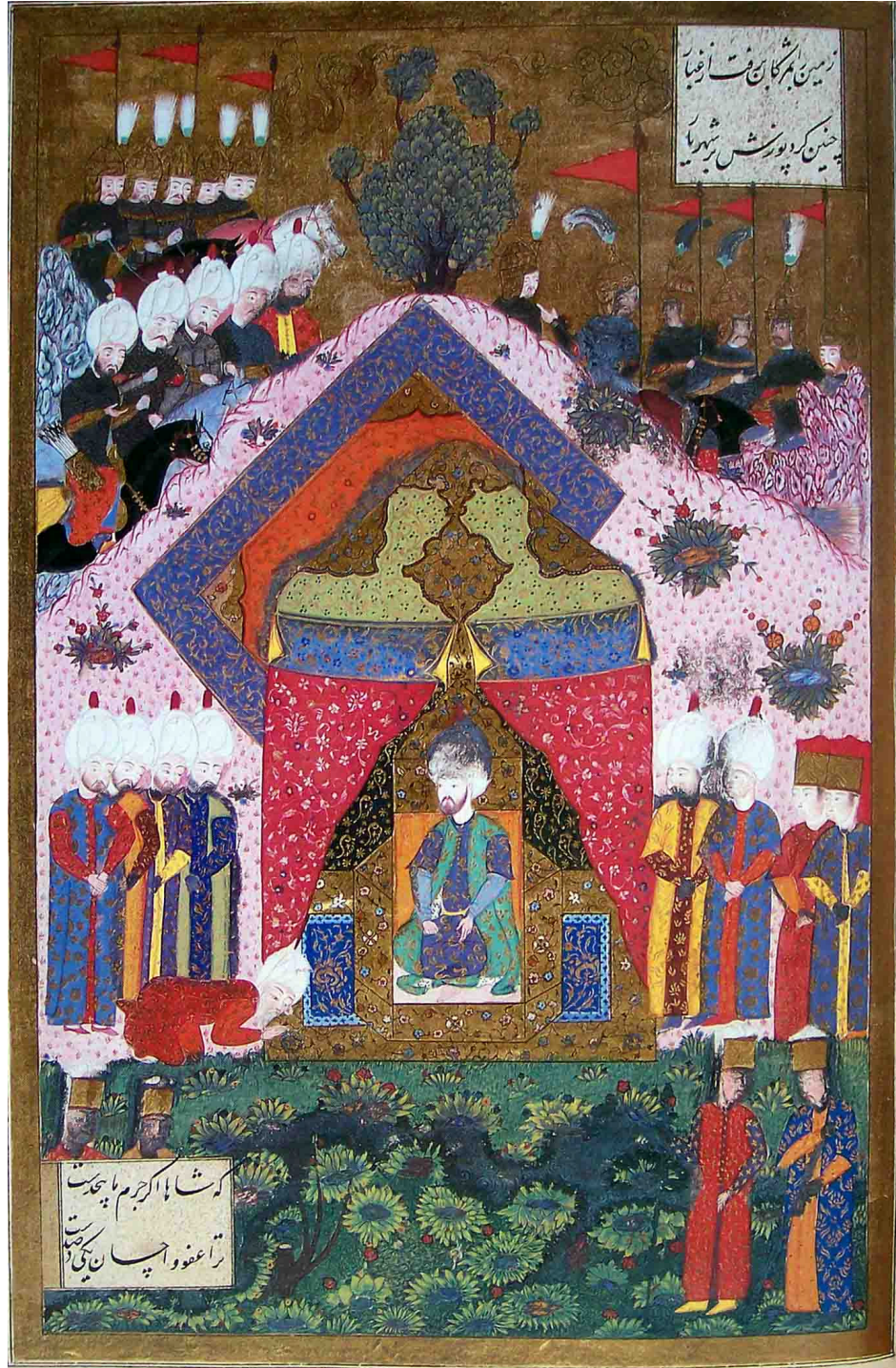
Sahne bütününde iki önemli güç simgesi kullanılmıştır. Alt kısımda, kısmen merkeze yerleştirilmiş olan Bâbü's Saade ve kapıcı figürü bu güç simgelerinden biridir. Osmanlı'da kapının otoriteyi simgelediğinden ve politik güçle ilgili olduğundan . Burada da, sultanın özel yaşama alanına açılan ve giriş izni olmayan Üçüncü Avlu kapısı Bâbü's Saade, sultanın mutlak gücünü ifade etmesi bakımından önem taşımaktadır. Bâbü's Saade önünde, elinde asasıyla duran kapıcı ise diğer figürlerden farklı olarak, yüzü izleyiciye dönük olarak betimlenmiştir. Kapıcı figürü, korkusuz ve kendinden emin bir şekilde, giriş izni olmayan özel alanı korumakta ve bu koruma da yine sultanın otoritesinden kaynaklanmaktadır.

“Safevi Devleti Elçisinin Kabulü”

Süleymannâme'nin 600. varak a yüzünde yer alan “Safevi Devleti Elçisinin Kabulü” sahnesi, Kanunî Sultan Süleyman'ın ordusuyla birlikte kışı geçirdiği Amasya civarında, avlanmak için bulunduğu arazide, Safevi elçisini otağında kabul edişini betimlemektedir (**Fotoğraf 17**).

Bu sahne, 1555 yılında Safevilerle Doğu sorununu çözmek üzere yapılan anlaşmanın betimlendiği, Süleymannâme'nin 603. varak a yüzünde yer alan “Safevi Devleti Elçisinin Kabulü” (**bkz.: Fotoğraf 15, 67 s.**) sahnesinden hemen önce yer almaktadır. Süleymannâme'de ve bazı kaynaklarda Safevi Devleti elçisinin ziyaret nedeni şöyle açıklanmıştır: Safevilerin Doğuda ilerlemesine engel olmak için Revan'a ve Nahcivan'a kadar ulaşan Osmanlı ordusu, Safevi topraklarında tahribatta bulunuyordu. Osmanlı ordusuyla savaş alanında karşılaşmayacağını bildiren Safevi Şahı Tahmasp ise barış sağlamak amacıyla Kanunî'ye mektuplar gönderiyordu. Şah Tahmasp'ın karşılıklarına çıkmaması sonucu Kanunî ve ordusu 1554 yılında geri döndü ve kışı geçirmek üzere Amasya'ya geldi. Bu sırada Kanunî, Şah Tahmasp'ın gönderdiği elçilerden birini kabul etmiştir. Esin Atıl'a göre, saltanatının son yıllarını yaşayan Kanunî, Safevilerle uzun süredir devam eden savaşı sona erdirmek istemektedir. Bu nedenle, iki taraf için de uygun olacak şartları sağlamak üzere Tahmasp'ın gönderdiği elçiyi kabul etmiş ve bu şartlar üzerinde görüşülmüştür.¹¹³

¹¹³ Esin Atıl; **a.g.e.**, 229 s.; İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1995, 361 s.



Fotoğraf 17. "Safevi Devleti Elçisinin Kabulü", 600. varak a yüzü.

Kompozisyon dikeyde dikdörtgen bir çerçeve içinde düzenlenmiştir. En üstte altınla boyanmış alan gökyüzüdür. Üçgen biçimindeki pembe tepenin arkasında, kayalık alanlar üzerinde atlı saray görevlileri ve yeniçeriler sıralanmışlardır. Tepenin en uç kısmına yerleştirilen ağaç motifi de, bu dizilişi ikiye bölmektedir. Ağaç motifi burada da devleti ve hükümdarlığı temsil etmektedir. Ağaç motifinin sağ ve sol tarafındaki yeniçeriler ellerinde kırmızı bayraklar taşımakta ve tüylü miğferleri ile dikkat çekmektedirler. Otağ-ı hümayunun bulunduğu pembe zemin renkli tepenin üzerinde kabul töreni gerçekleşmektedir. Kompozisyonun alt kısmında, bitki örtüsü içinde kıvrımlı hareketlerle ilerleyen nehir ise, törenin Amasya civarında bir nehir kıyısında geçtiğini göstermektedir. Nehrin iki tarafında, ellerinde asalarıyla kapıcılar yer almaktadır.

Kompozisyonun merkezine yerleştirilmiş ihtişamlı otağında, altın ve arkalıklı bir tahtta oturan sultanın iki yanında iç oğlanlar, Has Oda ağaları ve vezirler yer almaktadır. Tahtında bağdaş kurarak oturan sultanın bedeni, önünde yere eğilmiş elçiye doğru yönelmiştir. Diğer elçi kabulü sahnelerindeki gibi sultanın bakışları ifadesizdir ve sahne dışında bir noktaya odaklanmıştır.

2.2.3. Av

Süleymannâme'de yer alan minyatürlerde, Kanunî Sultan Süleyman'ın avlanırken betimlendiği beş adet sahne bulunmaktadır. Süleymannâme'de yer alan av sahneleri, savaş ve kuşatma sahneleri ile bağlantılı sahnelerdir. Süleymannâme'deki minyatürlerin sıralanmasında, av konulu sahnelere, genellikle, Osmanlı ordusunun sefere çıktığı sırada, bir şehri kuşatması sırasında veya bir şehrin alınmasından sonra yer verilmiştir. Burada incelenen beş av sahnesinden ilki, Belgrad kuşatması sahnesinden sonra, ikincisi Belgrad kuşatmasının ardından başlatılan Rodos seferine giderken, üçüncüsü Rodos'un fethini anlatan üç sahneden sonra ve dördüncüsü ise Estonibelgrad'ın alınışı sahnesinden sonra gelmektedir. Beşinci sahnenin konusu ise Kanunî Sultan Süleyman'ın sekizinci seferine çıktığı sırada gerçekleşmiş olan bir avdır.

Teze konu olan Süleymannâme minyatürlerinin incelenmesinde Esin Atıl'ın sahne adlandırmaları aynen kullanılmıştır. Ancak, Süleymannâme minyatürlerinde görülen av sahnelerinden dördü, Esin Atıl tarafından "Süleyman'ın Avı" olarak adlandırılmıştır. Bu nedenle, burada incelenen "Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı" adlı sahneleri birbirinden ayırabilmek amacıyla, sahneler 1'den 4e kadar numaralandırılmıştır.

Türklerin avla ilgili olmalarının çok eski devirlerden geldiği ve bunun Osmanlı'da da devam ettiği bilinmektedir. Bunun bir göstergesi olarak, sarayda avcı kuşların eğitimiyle ilgilenen Çakırcıbaşı, Şahincibaşı, Atmacacıbaşı ve Doğancibaşı gibi rütbeli görevliler bulunmaktadır. Bunların içinde, av sırasında sultana en yakın olan Doğancibaşıdır.¹¹⁴ Topkapı Sarayı'ndaki Doğancibaşının emrinde, avlarda kullanılmak üzere kuş yetiştiren görevliler bulunmaktadır. Eğitilmemiş hiçbir kuş saraya alınmamıştır. Sultanın kullandığı kuşların hemen hepsinin boynuna değerli taşlar takılıdır.¹¹⁵

¹¹⁴ İsmail H. Uzunçarşılı; a.g.e., 1988, 420-21 s.

¹¹⁵ J. B. Tavernier; Bir Fransız Seyyahın Gözüyle Topkapı Sarayı'nda Yaşam, Büyük Senyörün Sarayı, Çev.: Haluk Yanardağ.Pariltı Yay., İstanbul, 2005, 138 s.

Esin Atıl'a göre, av sporunda usta olan Kanunî Sultan Süleyman, zorlu ve yorucu seferlerden sonra, rahatlamak amacıyla avlanmıştır.¹¹⁶ Bir kaynakta av, ata binebilen sultanların ve şehzadelerin mutlaka meşgul olması gereken bir uğraş olarak tanımlanmıştır. Bu kaynakta avlanmanın en üstünü ve eşsiz olanı ahu gözlülerin avlanmasıdır. Bunun yanında, turnalar, kazlar, sülünler ile keklikler de avlanabilir. Bunlar, seçkin yiyeceklerdir.¹¹⁷

Av sporunda, avlanmak kadar ata binmenin de ustalık gerektirmesi, minyatürlerde betimlenen atlı hükümdar imgesini ön plana çıkarmaktadır. Emel Esin, Antik dönemde olduğu gibi Ortaçağda ve sonraki dönemlerde de atın, hükümdarlık gücünün bir simgesi olduğundan söz etmektedir; örneğin, Oğuz destanlarında hükümdarlar, Orta Asyalı avcı hükümdarın bir yansıması olarak betimlenmişlerdir. Osmanlı İmparatorluğu zamanında da av, hükümdarın geleneksel bir sporu olmaya devam etmiş ve hatta geleneksel bir tören olarak adlandırılmıştır.¹¹⁸

Av, gücü sembolize ederek, iktidarı ve iktidarda olmayı temsil eder; hükümdarın taraf ile boyun eğen tarafı kesin çizgiyle ikiye ayırır. İktidar sahibinin elinde mızrak, ok, silah, yırtıcı kuş, parmağında ok yüzüğü veya şahin yüzüğü, başlığında sülün gibi bir kuşun tüyü bulunur. Avcı avına yukarıdan bakar; boyun eğen taraf yeniktir ve dize getirilmiştir. Hükümdar avcıdır ve avcı kuşlar da bu sebeple iktidar simgesidir. İktidarın düzenini yansıtır biçimde, hükümdarın çevresinde diğer saray görevlileri bulunur. Av partisi bir düzen ve tören çerçevesinde gerçekleşir.¹¹⁹

¹¹⁶ Esin Atıl; **a.g.e.**, 175 s.

¹¹⁷ Mehmet Şeker; Gelibolulu Mustafa Ali ve Meva'idü'n-Nefais Fi-Kava'idü'l-Mecalis, T.T.K., Ankara, 1997, 214 s.

¹¹⁸ Emel Esin; **a.g.e.**, 2263-66 s.

¹¹⁹ Emine G. Naskali; Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi'nce düzenlenen "15-16 Kasım 2006 Av Sempozyumu" açılış konuşması: <http://turkolojimerkezi.sitemynet.com/>.

“Kanunî Sultan Süleyman’ın Avı 1.”

Süleymannâme’nin 115. varak a yüzünde yer alan “Kanunî Sultan Süleyman’ın Avı 1.” sahnesi, Kanunî’yi, Belgrad kuşatması dönüşünde, Filibe yakınlarındaki Uzuncaabad Vadisi’nde avlanırken betimlemektedir (**Fotoğraf 18**).

Süleymannâme’de “Kanunî Sultan Süleyman’ın Avı 1.” şöyle anlatılmıştır: Kanunî, Belgrad kuşatmasından sonra Niş yakınlarına uğramış ve daha sonra avlanmak için Uzuncaabad Vadisi’nde duraklamıştır.¹²⁰ Kanunî ‘nin tahta çıkışından hemen sonra, 1521 yılında gerçekleştirdiği Belgrad’ın fethi, saltanatını güçlendirmiş ve İmparatorluk bütününde coşkuyla karşılanmış bir zaferdir. Bu nedenle, buradaki av sahnesinin Belgrad kuşatması sahnesinin hemen arkasından gelmesi, sultanın yeni kazandığı zaferi, bir iktidar gösterisi olan avla kutladığını düşündürmektedir.

Kanunî Sultan Süleyman’ın avlanırken betimlendiği bu sahnede kompozisyon, dikeyde, dikdörtgen bir çerçeve içinde düzenlenmiştir. Kompozisyon bütününde, figürlerin yerleştirilmesi açısından dairesel bir hareket olduğu görülmektedir. Kompozisyon bütününe bakıldığında, sağ orta kısımdan başlayarak, merkezde sultanın bulunduğu kısma kadar insan ve hayvan figürleri, sanki merkeze doğru yönelen bir helezon üzerinde dizilmişlerdir. Böylece sultan, ilgiyi çekmek açısından da kompozisyonun merkezine taşınmıştır. Sultanın merkezde olmasıyla ilgili bir başka etken de, etrafındaki figürlerin statik duruşlarına karşın, sultanın dört nala koşar durumdaki at üzerindeki hareketli ve yön gösteren duruşudur.

Kompozisyonda altınla boyanmış alan, gökyüzünü çağırırsa da, bu alanın üzerine yapraklı ve kuru dallı ağaçların yerleştirildiği görülmektedir. Bu nedenle, altınla boyanmış alanın gökyüzü olmadığı düşünülmektedir. Buradaki ağaçlar, üçgen biçimindeki tepenin arkasında da devam eden bir alan olduğunu belirtmek için yerleştirilmiş olabilir.

¹²⁰ Esin Atıl; **a.g.e.**, 115 s.



Fotoğraf 18. "Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 1.", 115. varak a yüzü.

Kompozisyonun geri kalan kısmına zemin oluşturan açık mavi renkte sivri bir tepe yer almaktadır. Farklı atlar üzerinde ve farklı renkte giysilerle atlı süvariler bu tepe üzerinde yan yana dizilmişlerdir. Kompozisyon bütünündeki dairesel hareketi ilk başta fark ettiren de bu diziliştir. Esin Atıl'a göre, tepe üzerinde dizilmiş atlı süvariler, sultanın avcılıktaki ustalığını takdir ederek hayranlıkla onu izlemektedirler.¹²¹ Ancak, atlı süvariler, sultanı izlemekten çok kendi aralarında konuşurken ve farklı yönlere bakarken betimlenmişlerdir. Bu dizilişin de av töreninin bir parçası olması mümkündür. Tahta çıkış ve elçi kabulü gibi törensel sahnelerde de görüldüğü gibi, Osmanlı'da törenler belirli bir protokol içinde görev hiyerarşisine göre gerçekleşmektedir.

Merkeze yerleştirilmiş sultanın etrafında saray görevlileri yer almaktadır. Sol tarafta, sultanın önünde, elinde yayıyla bir solak ve sağ tarafta, sultanın arkasında ise at üzerinde iki Has Oda ağası betimlenmiştir. En altta, bir çember oluşturacak şekilde, ellerinde gürzlerle atlı saray süvarileri yer almaktadır. Üçgen tepenin uç kısmından başlamak üzere, sultanın etrafına yayılmış çeşitli hayvanlar yer almaktadır. Esin Atıl'a göre bu hayvanlar, en üstte yaban eşekleri, sağ ve sol taraflarda leoparlar, ceylanlar, altta da tilkiler ve kurtlardır.¹²²

Dört nala koşar durumdaki siyah atının üzerinde sultan, bir dağ keçisini sağ elindeki kılıcıyla öldürürken betimlenmiştir. Sultanın kılıcını sapladığı dağ keçisinin bedeni kanlar içindedir. Sultan, mavi iç entarisi ve altınla işlenmiş seraser kumaştan yapılmış olması muhtemel bir kaftan giymiştir. Üzerinde yay ve süslemeli bir okluk taşımaktadır. Sultan, sol eliyle dizgini tutmakta ve kılıcı hayvana sapladığı için öne doğru eğilmiş durumda betimlenmiştir. Sultanın kabartmalı kumaştan eyeri, mücevherli kılıç kılıfı ve at koşumları olduğu düşünülmektedir.

Av törenlerinde, iktidar sahibi ile boyun eğen arasındaki ilişki ve boyun eğen tarafın iktidar ve güç sahibi tarafından dize getirilmesinin, bu sahnede çarpıcı bir şekilde betimlendiği düşünülmektedir. Sultana tabi olan saray görevlileri, onun siyasi gücünün yanında fiziksel gücünü ve ustalığını da bir düzen içinde, itaatkar tavırlarla izlemektedir.

¹²¹ Esin Atıl; **a.g.e.**, 115 s.

¹²² Esin Atıl; **a.g.e.**, 115 s.

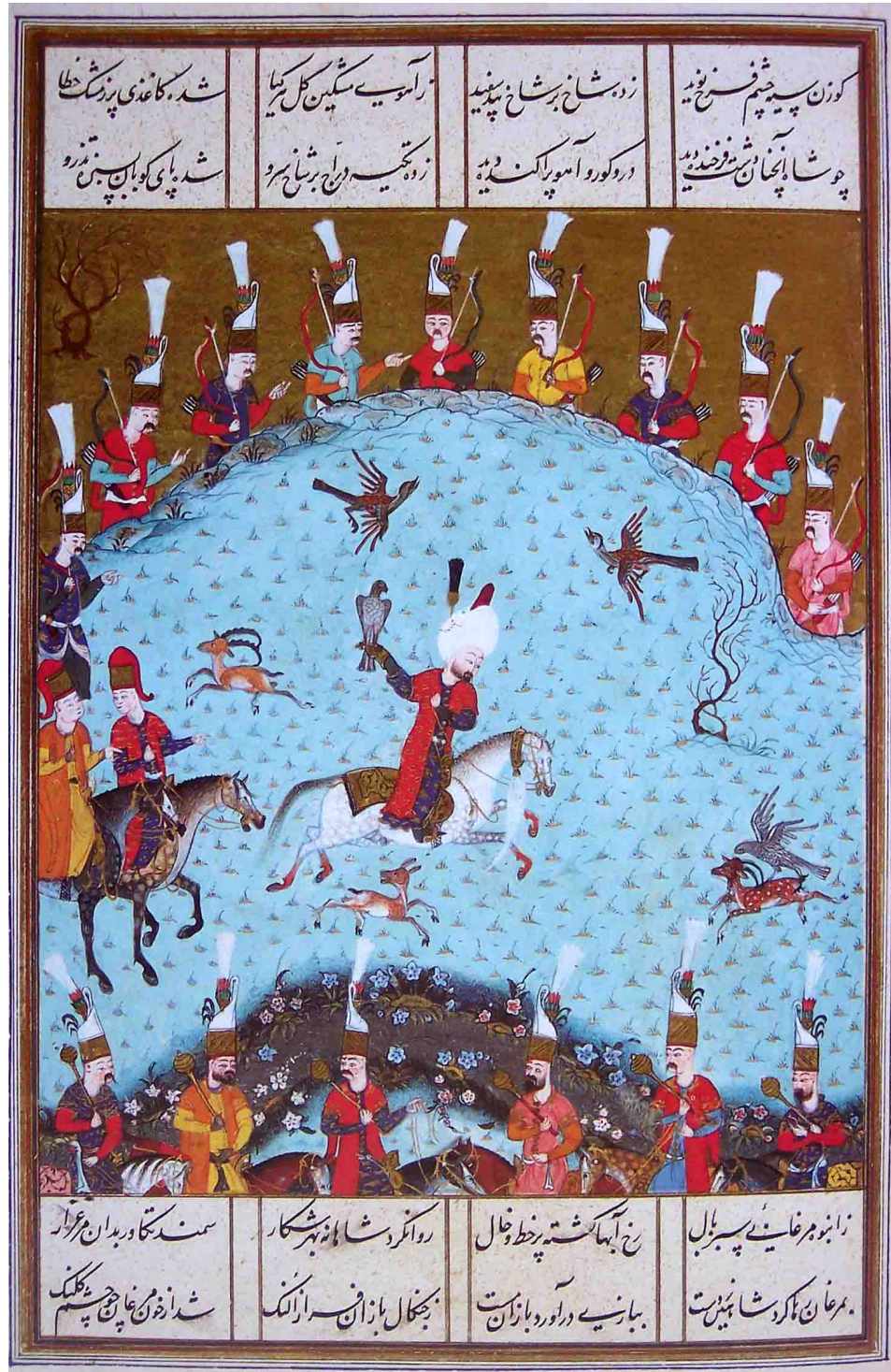
Sultan, kayıtsız şartsız gücün sahibidir. Bunun yanında, sultan etrafındaki kusursuz diziliş ve törensellikten kaynaklanan statik duruş, sultanı merkeze yerleştirmiştir. İktidar sahibinin bulunduğu yerle ilişkili olan merkez, politik anlamda gücün de dağıldığı noktadır. Bu nedenle, bu sahnede sultanın merkezde olmasının, onun saltanatını ve gücünü yansıtmakla bir ilişkisi olduğu söylenebilir. Güce yakın olanın merkeze de yakın olmasıyla ilişkili olarak, sultanın özel yaşamında, savaşlarında ve resmi törenlerinde ona en yakın olan Has Oda ağalarının bu minyatürde uzamsal olarak ona en yakın olarak betimlenmiş olması da bununla ilgilidir.

“Kanunî Sultan Süleyman’ın Avı 2.”

Süleymannâme’nin 132. varak a yüzünde yer alan “Kanunî Sultan Süleyman’ın Avı 2.” sahnesi, ordusuyla birlikte Rodos seferine giden Kanunî’nin, Menderes Nehri kıyılarındaki avını betimlemektedir (**Fotoğraf 19**).

Süleymannâme’de “Kanunî Sultan Süleyman’ın Avı 2.” şöyle anlatılmıştır: Kanunî, 1522’de, Belgrad zaferinin hemen ardından, Rodos’u almak üzere sefere çıkmıştır. İlk olarak Osmanlı donanması yola çıkmış, ardından Kanunî ve ordusu kara yoluyla Kütahya, Denizli ve Marmaris üzerinden giderek Rodos’a ilerlemişlerdir. Karadan ilerleyen Kanunî, Menderes Nehri kıyılarında, muhtemelen Denizli’de avlanmak için duraklamıştır.¹²³ Belgrad zaferinden sonra, İslam dünyası için Hıristiyanlığın son kalesi olan Rodos’un alınması, genç sultan için büyük bir zaferdir. Buradaki av sahnesi, Belgrad kuşatması sahnesinden sonra ve Kanunî’nin Rodos’a gelişi sahnesinden önce yer almaktadır. Bu sahne, Kanunî’nin saltanatının ilk yıllarında kazanmış olduğu iki önemli zaferi vurgulamak açısından, Belgrad kuşatması ile Rodos kuşatması sahnesi arasına yerleştirilmiş olabilir. Kanunî Sultan Süleyman’ın avlanırken betimlendiği bu sahne, bir önceki av sahnesiyle (**bkz.: Fotoğraf 18, 79 s.**) benzer bir kompozisyon düzenine ve figür yerleştirmesine

¹²³ Esin Atıl; **a.g.e.**, 117 s.



Fotoğraf 19. "Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 2.", 132. varak a yüzü.

sahiptir. Kompozisyon dikeyde, dikdörtgen bir çerçeve içinde düzenlenmiştir. Kompozisyon bütününde, bir önceki sahnede olduğu gibi figürlerin yerleştirilmesi açısından dairesel bir hareket olduğu görülmektedir. Ancak, dairesel hareket burada, yine sağ orta kısımdan başlayarak, kompozisyonun alt kısmına geçmeden sultanın bulunduğu yerde bitmektedir. Çünkü, kompozisyonun alt kısmındaki figürler, yatayda düz bir hat üzerine yerleştirilmişlerdir; bu nedenle dairesel hareket sultan figüründe sonlanmaktadır. Böylece sultan, yine merkeze yerleştirilmiştir. Bir önceki sahnede olduğu gibi, burada da sultan, dört nala koşar durumdaki atın üzerinde hareketli olarak betimlenmiştir. Sultanın etrafındaki figürler ise sabit duruşlarıyla sultanı çevrelemektedir. Kompozisyonda altınla boyanmış alanda kuru dallı bir ağaç bulunmaktadır. Bu nedenle, diğer sahnede olduğu gibi burada da bu alan gökyüzü olarak değil, tepenin arkasında devam eden bir alan olarak kabul edilmiştir.

Altınla boyanmış alanın altında devam eden açık mavi renkteki tepe, kompozisyonun geri kalan kısmına zemin oluşturmaktadır. Oval biçimdeki tepenin sınır çizgisinin arkasına, farklı renkte giysileri ve uzun tüylü başlıklarıyla solaklar dizilmişlerdir. Solaklar, ellerinde yay tutmakta ve okla dolu sadaklar taşımaktadırlar. Emel Esin, bu sahneyle ilgili anlatımında, tepenin arkasında dizilenlerin yeniçeriler olduğunu söylemektedir, ancak buradaki figürler başlıklarından da anlaşılacağı üzere solaklardır.¹²⁴ Kompozisyonun sol orta kısmında, birbirleriyle konuşan, at üzerinde iki Has Oda ağası sultanın hemen arkasında yer almaktadır. Kompozisyonun en alt kısmında ise, bitki örtüsü arasında kıvrımlı bir nehir ilerlemektedir. Bu nehir, Kanunî'nin avlanmak için durduğu Menderes Nehri olabilir. Nehrin diğer kıyısında, düz bir hat üzerinde atlı solaklar dizilmişlerdir. Elleri gürz taşıyan solaklar, sultanın olduğu yöne bakmayarak kendi aralarında konuşurken betimlenmişlerdir. Sultanın etrafında, yine bir daire oluşturacak şekilde hayvanlar yer almaktadır; Esin Atıl'a göre, en üstte bir çift kuş uçmakta, sol tarafta ceylanlar sekerek koşmakta ve sağ alt kısma doğru ise bir şahin bir karacaya saldırmaktadır.¹²⁵ Yine, Emel Esin'in bu sahneyle ilgili anlatımında, metne göre, av sahnesinin bahar mevsiminde geçtiğinden, geyiklerin ve ahuların (ceylanların) güzel kokular saçtıklarından söz edilmektedir.¹²⁶

¹²⁴ Emel Esin; **a.g.e.**, 197 s.

¹²⁵ Esin Atıl; **a.g.e.**, 117 s.

¹²⁶ Emel Esin; **a.g.e.**, 197 s.

Bir önceki sahneye göre, burada sultanın duruşu farklıdır. Sağ kolunu yukarıya kaldırarak elinde bir şahin ve sol eliyle de dizgini tutan sultan, dört nala koşar durumdaki benekli kır at üzerinde betimlenmiştir. Atının eyer örtüsü altınla işlenmiş ve üzerinde rumi motifleri bulunmaktadır. Emel Esin'e göre, sultanın bindiği at, hükümdar atı olan alaca cinstendir, atın gök rengindeki donu ise beyaz beneklidir. Emel Esin, bu tür atların Uygur geleneğinden geliyor olabileceğini ve geç Selçuklu dönemi betimlemelerinde de görüldüğünü belirtmektedir. Sultanın bindiği kır atın boynunda ise düğümlü beyaz bir kuyruk dikkati çekmektedir. Süleymannâme minyatürlerinin av ve savaş konulu sahnelerinde dikkati çeken bu kuyruk, ilk olarak bu sahnede görülmektedir. Emel Esin'e göre bu kuyruk, Oğuz destanlarında geçen ve bir at gerdanlığı olan "kutas"dır; atların boyunlarına bağlanan bir kuyruk nişanı olan kutas, Türkçe "hotaz" (yak öküzü kuyruğu) kelimesinin Arapçalaşmış şeklidir. Emel Esin, ayrıca, Osmanlı kaynaklarında da geçen ve atların boyunlarına asılan bu kuyruk nişanlarının ve savaşçıların başlıklarına taktığı sorguçların da Türk süvari atlarının betimlemelerinde görüldüğünü belirtmektedir.¹²⁷ Bahaeddin Ögel de, Türklerin yak öküzüne "kutuz" dediğini belirterek, sonradan "kutas" ve "hotoz" kelimelerine dönüşen yak öküzünün kuyruklarının bayraklara asıldığını ve bazı sorguç şekillerine de alem oluşturduklarından söz etmektedir.¹²⁸ Bunun yanında, Antoine Galland, 1672-1673 yıllarında, Osmanlı sarayında bulunduğu sırada yazdığı anılarında, sultanın atlarının boyunlarına, deniz atı kuyruğuna benzer satenden bir eşarp astıklarını belirtip, bu eşarpların atlara ihtişamlı bir görünüm verdiğinden söz etmiştir.¹²⁹ Galland'ın sözünü ettiği bu satenden eşarp, kutas olabilir.

Emel Esin, bu sahnedeki av töreninde bir resmiyet olduğunu, ancak bozkırda avlanma geleneğine ilişkin yansımaların da bulunduğunu belirtmektedir. Bunun nedeninin, sultanın elinde şahin (falco peregrinus) tutuyor olmasına bağlıdır; çünkü, şahin, Osmanlıların mensup olduğu Oğuzların Kayı boyunu temsil eden avcı kuştur ve Kutadgu Bilig'de ise Alplik simgesi olarak geçmektedir.¹³⁰ Ayrıca, Bahaeddin Ögel de, Oğuzların Kayı boyunu simgeleyen kuşlardan biri olan şahinin, Osmanlı hayvanat

¹²⁷ Emel Esin; **a.g.e.**, 283-84 s.

¹²⁸ Bahaeddin Ögel; İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi, Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre, Türk Tarih Kurumu Yay., Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1991, 259 s.

¹²⁹ Antoine Galland; İstanbul'a Ait Günlük Hatıralar (1672-1673), çev.: Nahid Sırrı Örik., Cilt I., T.T.K. Basımevi, Ankara, 1987. (Şerhlerle Yayınlayan: Charles Scheffer), 119 s.

¹³⁰ Emel Esin; **a.g.e.**, 177-78 s.

kitaplarında, genel olarak falco peregrinus cinsi kuşlar arasında gösterildiğinden söz etmektedir.¹³¹

Bir önceki sahneye göre sultanın giysilerindeki en belirgin fark, sultanın başlığındaki sorguçtur. Bunun dışında, sultan, mavi iç entari ve üzerinde kırmızı kaftan giymiştir. Emel Esin'e göre sultan, yarı resmi bir kıyafettedir ve dar bir kaftan giymiştir.¹³²

Avın bir iktidar ve güç gösterisi olması, bu sahnede de yansıtılmış ve sultanın elindeki şahin ile Osmanlıların atalarına da bir gönderme yapılmıştır. Sultanın bu sahnede hükümdarlık simgesi olan sorguçla betimlenmesi ve atının alaca at olması da saltanat sergilemesine katkıda bulunmuştur.

“Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 3.”

Süleymannâme'nin 177. varak a yüzünde yer alan “Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 3.” sahnesi, Belgrad ve Rodos seferinden sonra Kanunî'nin, Edirne civarındaki avını betimlemektedir (**Fotoğraf 20**).

Süleymannâme'de “Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 3.” şöyle anlatılmıştır: Kanunî, Belgrad ve Rodos'un alınışından sonra, gözde av mekanlarından biri olan Edirne civarındaki bir arazide avlanmak için duraklamıştır. Belgrad ve Rodos seferlerinin hemen sonrası, Avrupa'yla ilişkiler açısından sultan için önemli bir dönem olmuştur. Fransızlar ve Habsburglular arasında başlayan ve Avrupa'yı ikiye bölen çekişmede Fransızlar, Kanunî'nin yardımını istemiştir. Kanunî, Macaristan üzerinde olan çıkarlarından dolayı Fransızlar tarafına geçmiş ve ardından Macaristan seferine

¹³¹ Bahaeddin Ögel; Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar), Türk Tarih Kurumu Yay., Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1998, 355-56 s.

¹³² Emel Esin; **a.g.e.**, 197 s.



Fotoğraf 20. "Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 3.", 177. varak a yüzü.

çıkıştır.¹³³ Süleymannâme'de Rodos'un alınışıyla ilgili olan sahnelerden sonra gelen bu sahne, yine önemli bir seferin sonrasında yer almaktadır.

Diğer av sahneleriyle benzer bir kompozisyon düzenine ve figür yerleştirmesine sahip olan bu sahnede kompozisyon, dikeyde dikdörtgen bir çerçeve içinde düzenlenmiştir. Figür yerleştirmeleri bu kez dairesel bir hareket üzerinde düzenlenmemiş; kompozisyonun merkezinde olan sultan, dikey hareketlerle çerçeve içine alınmıştır. Dikeyde kompozisyonun sağ ve sol kısımlarında, yatayda ise kompozisyonun alt kısmında sıralanan figürler, en üstteki tepenin sınır çizgisinde oval bir hat üzerinde sıralanmış figürlerle birlikte, en dıştaki dikdörtgen çerçeveyi tekrar etmişlerdir. Bu tekrarlama, sultanın yerini vurgulamakta ve etrafındaki figürlerin sabit duruşları ise at üzerinde hareketli sultanı yine kompozisyonun merkezine çekmektedir. Sultanın merkeze yerleşmesini sağlayan bir başka unsur da, sultanla aynı dikey ekseninde yer alan büyük ağaç motifidir. Emel Esin, ağacın İslam öncesi ve sonrası Türk devletlerinde, hükümdarlık ve devletin simgesi olduğundan söz etmektedir. Osmanlıların atası Osman Gazi'nin de kuracağı sülaleyi, göbeğinden çıkan ve gölgesinde dağlar ve pınarların bulunduğu büyük bir ağaç olarak rüyasında gördüğü rivayet edilmiştir*. Bundan dolayı Emel Esin, Eski Türklerde hükümdarlığın simgesi olan dağ, yer-su ve ağaç motiflerinin İslamiyet'ten sonra da kullanılmaya devam ettiğini belirtmektedir.¹³⁴

Kompozisyonun üst kısmında mavi ile boyanmış alan gökyüzüdür. Diğer av sahnelerinden farklı olarak burada gökyüzü olarak düşünülen alan mavi, bu alanın altında devam eden tepe ise altın ile boyanmıştır. Oval biçimdeki tepenin sınır çizgisinde, farklı renkte giysileri ve uzun tüylü başlıklarıyla solaklar dizilmişlerdir ve sağ

¹³³ Esin Atıl; **a.g.e.**, 127 s.

* Osmanlı devletinin ortaya çıkışıyla ilgili hikayelerden biri olan ve Aşıkpaşazade'nin 1484 civarında yazdığı bu menkıbeyi Colin Imber şöyle aktarmaktadır: "...Osman'ın derviş Edebalı'nın evinde konuk olduğu bir gece gördüğü rüya anlatılır. Osman, Edebalı'nın bağrından doğan ve kendi bağrına giren bir ay görür. Ondan sonra göbeğinden bir ağaç çıkar ve dünyayı kaplar. Ağacın gölgesinde dağlar, eteklerinden akan sular ve su içen, bahçelerini sulayan ve çeşme yapan insanlar vardır. Ertesi sabah Edebalı rüyayı yorumlayarak Allah'ın Osman'a ve soyundan gelenlere hükümdarlık vaat ettiği anlamına geldiğini bildirir. Bu menkıbenin işlevi, önce Allah'ın Osmanlı hanedanının kaderini biçerken devlet kurup devlet yönetmesini istediğini göstermek, sonra da Edebalı aracılığıyla onu manevi ve ruhani bir şecere ile teşhiz etmektir...". Bkz.: Colin Imber; *The Ottoman Empire 1300-1650, The structure of Power*, Palgrave Macmillan, New York, 2002, 160 s.

¹³⁴ Emel Esin; **a.g.e.**, 46-54 s.

kısımda da iki peyk yer almaktadır. Esin Atıl'a göre, sultanın etrafında yer alan figürler, saray görevlileridir; sağ kısımda at üzerindeki iki Has Oda ağası ise her zamanki yerlerinde sultana yakın bir şekilde betimlenmişlerdir. Av alanında, geyikler, ceylanlar ve bir leopar bulunmaktadır.¹³⁵

Sultan burada, bir önceki av sahnesinde olduğu gibi, at üzerinde hareketli bir biçimde, sağ elinde yay tutarken sol kolunu yukarı kaldırmış durumda betimlenmiştir. Okunu sapladığı geyiğe doğru bakan sultan, üzerinde belli belirsiz beyaz benekleri bulunan mavi bir ata binmektedir. Emel Esin, gök rengi mavi atlarla özellikle Selçuklu ve Osmanlı minyatürlerindeki betimlemelerde karşılaşıldığından ve bu tür atların da hükümdar atı olan alaca at grubuna girdiğinden söz etmektedir.¹³⁶ Sultanın atının eyer örtüsü altın işlemelidir ve atın boynunda ise beyaz renkte bir kutas asılıdır. Sultan, üzeri altın işlemeli kırmızı iç entari ve lacivert kaftan giymiş ve sultanın başlığında da bir sorguç bulunmaktadır.

Diğer av sahnelerinde olduğu gibi, bu sahnenin de Belgrad ve Rodos zaferinin ardından ve Mohaç Savaşı sahnesinden önce yer alması, kazanılan başarıları vurgulayarak, Mohaç Savaşı'yla kazanılacak zaferi müjdelemektedir. Buradaki iktidar gösterisi, av alanına büyük bir ağaç motifinin yerleştirilmesiyle pekiştirilmiştir.

“Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 4.”

Süleymannâme'nin 403. varak a yüzünde yer alan “Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 4.” sahnesi, Kanunî'nin sekizinci seferinde, Moldavya'nın güneyindeki Bucak'a ilerlerken Dobruca civarındaki avını betimlemektedir (**Fotoğraf 21**).

Süleymannâme'de “Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 4.” şöyle anlatılmıştır: Kanunî'nin 1538'de gerçekleşen sekizinci seferi, Bucak'ın alınmasıyla sonuçlanmıştır. Kanunî, Moldavya'nın güneyinde yer alan Bucak'a doğru ilerlerken, Dobruca yakınlarında avlanmak için duraklamıştır. Aynı tarihlerde Kanunî, Preveze'deki deniz

¹³⁵ Esin Atıl; **a.g.e.**, 127 s.

¹³⁶ Emel Esin; **a.g.e.**, 268 s.



Fotoğraf 21. “Kanunî Sultan Süleyman’ın Avı 4.”, 403. varak a yüzü.

zaferinin haberini almıştır. Barbaros Hayreddin Paşa yönetimindeki donanma, Kutsal Roma İmparatorluğunun temsilcileri olan Venedik, Ceneviz, Floransa, Portekiz güçlerini ve Malta'daki Saint John Şövalyelerini yenmiştir. Aynı zamanda, Basra emirinin de Osmanlı yönetimini kabul etmesiyle Osmanlılar, Akdeniz ve Arap Körfezi'nde hakimiyetlerini sağlamışlardır.¹³⁷ Süleymannâme'de bir zafer sahnesinden sonra yer almamasına rağmen, bu sahne, konusunun geçtiği zamanda kazanılmış başarılar açısından önem taşımaktadır.

Diğer av sahneleriyle kısmen benzer bir kompozisyon düzenine sahip bu sahnede daha az sayıda figür yer almaktadır. Kompozisyon, dikeyde dikdörtgen bir çerçeve içinde düzenlenmiştir. Figürler, en üstte yatay bir hat üzerinde sıralanmışlardır. Yine yatay bir hat üzerinde ilerleyen dik kayaların arkasında, figürlerin bulunduğu zemin altınla boyanmıştır. İlk iki av sahnesinde, altınla boyanmış alanın gökyüzü olmadığı belirtilmişti; ancak, buradaki kompozisyonun sağ üst köşesinde yer alan ve bulut motiflerinin yerleştirildiği bu alan gökyüzünü ifade etmektedir.

Kompozisyonun sağ üst kısmında, kayaların arkasında, at üzerinde iki Has Oda ağası birbirleriyle konuşurken betimlenmişlerdir. Kompozisyonun sol kısmında ise at üzerinde iki saray görevlisi ilerlemektedir. Esin Atıl'a göre, bunlardan, mavi iç entarisi ve kırmızı kaftanıyla siyah bir at üzerinde olanın elinde tuttuğu hayvan, bir şahindir.¹³⁸ Buna göre, buradaki figürün, "**Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 2.**" (bkz.: **Fotoğraf 19, 82 s.**) sahnesinde görülen, elinde şahin tutan sultan figürüyle bir bağlantısı vardır. Burada da, Osmanlıların mensup olduğu Oğuzların Kayı boyunu temsil eden şahin, bir hükümdarlık simgesi olarak kullanılmıştır.

Avın gerçekleştiği alan, mavi renkteki kayalarla bir bütünlük oluşturmuştur ve zemini açık mavi renktedir. Üst kısımda, Has Oda ağaları ve saray görevlileri arasında bir kayanın arkasından çıkan ağaç motifi ve aynı ağaç motifinin daha büyüğü alt kısımda sultanın bulunduğu av alanında görülmektedir. "**Kanunî Sultan Süleyman'ın Avı 3.**" (bkz.: **Fotoğraf 20, 86 s.**) sahnesinde sultanla aynı eksende yer alan ağaç motifinin devleti ve hükümdarlığı simgelediğinden söz etmiştik. Buradaki ağaç

¹³⁷ Esin Atıl; **a.g.e.**, 177 s.

¹³⁸ Esin Atıl; **a.g.e.**, 177 s.

motiflerinin, bu tür bir simgesel anlama sahip olmadığı söylenebilir. Ağaç motifinin kompozisyonda iki farklı yerde bulunması ve ikisinin de hemen hemen aynı formda olmasından dolayı, bu motifler diğer doğa elemanlarıyla uyum sağlamak açısından kullanılmış olabilir. Ayrıca, “**Kanunî Sultan Süleyman’ın Avı 3.**” (bkz.: **Fotoğraf 20, 86 s.**) sahnesinde yer alan ağaç motifi, sultanla hem aynı eksen üzerinde hem de dikkati çekmek açısından sultan figüründen daha büyük biçimde kullanılmıştır. Burada ise, kompozisyondaki en büyük figür sultan ve atıdır; doğal olarak daha küçük olan ağaç motifleri yerleştirme ve oran açısından dikkati çekmemektedir.

Farklı çiçek gruplarıyla süslenmiş av alanında betimlenen sultan, kompozisyonun alt kısmına yerleştirilmiştir. Sultanın etrafında iki yabani tavşan, geyikler ve üstte bir köpek yer almaktadır. Sultanın arkasında duran bir peyk ona av alanında eşlik etmektedir. Dört nala koşar durumdaki beyaz benekli kır atının üzerindeki sultan, önündeki geyiğe okunu saplarken betimlenmiştir. Sultanın başlığında bir sorguç bulunmaktadır ve iç entarisi yeşil, kısa kaftanı ise lacivert renktedir. Sultan, belinde hançer, okla dolu bir okluk ve kılıç taşımaktadır. Sultan, yine, hükümdar atlarından olan beyaz benekli bir ata binmektedir; atın üzerinde altın ve turuncu üzerine mücevher işlemeli olduğu düşünülen bir eyer örtüsü vardır; boynunda ise beyaz renkte bir kutas asılıdır.

Diğer av sahnelerinde kullanılmış olan saltanat ve güç simgelerinin bu sahnede de tekrarlandığını görüyoruz. Burada, insan figürleriyle bir çerçeve içine alınmayan sultan, diğer figürlere göre hareketli olması açısından ön plana çıkmıştır. Av sahnelerinde, sultanın avını yakaladığı veya öldürdüğü anın betimlenmesiyle öne çıkan iktidar, fiziksel güç ve ustalık gösterisi bu sahnede de karşımıza çıkmaktadır.

“Kanunî Sultan Süleyman’ın Selim’le Avı”

Süleymannâme’nin 462. varak b yüzünde yer alan “Kanunî Sultan Süleyman’ın Selim’le Avı” sahnesi, Kanunî’nin oğlu Şehzade Selim’le avını betimlemektedir (**Fotoğraf 22**).



Fotoğraf 22. "Kanunî Sultan Süleyman'ın Selim'le Avı", 462. varak b yüzü.

Süleymannâme'de "Kanunî Sultan Süleyman'ın Selim'le Avı" şöyle anlatılmıştır: Kanunî Sultan Süleyman, 1543 sonbaharında Estonibelgrad Kalesi'nin alınmasıyla sonuçlanan sefer sonrasında İstanbul'a dönmek üzere yola çıkmıştır. Kanunî, dönüş yolunda ilerlerken, oğlu Manisa Valisi Şehzade Mehmed'in öldüğü haberini almıştır. Bunun üzerine, oğlu Şehzade Selim'le buluşan Kanunî, onunla uzun görüşmeler yapmış ve Şehzade Selim'i Manisa sancağına atamıştır. Esin Atıl'a göre, av sahnesi, Şehzade Mehmed'in ölümünden hemen sonra gerçekleşmiştir; avın gerçekleştiği yer hakkında ise bir bilgi verilmemiştir.¹³⁹ Süleymannâme'de Estonibelgrad kuşatmasının hemen sonrasında yer alan bu sahne, zaferi ve aynı zamanda Kanunî oğlu Selim'in Manisa sancağına atanmasını vurgulamak amacıyla yerleştirilmiş olabilir.

Diğer av sahnelerinden farklı bir düzenlemeye sahip olan bu kompozisyon, yatayda üç farklı bölüme ayrılmıştır. En üstte mavi ve pembe, ortada açık turkuvaz ve en altta yine mavi ve pembe renkte tepelerle yatayda farklı alanlar yaratılmıştır. Bu alanlara yerleştirilmiş hareketli ve statik figürlerle çapraz hareketler oluşturulmuştur.

Kompozisyonun üst kısmında altınla boyanmış alan gökyüzüdür. Gökyüzünün altında sağda pembe ve solda ise mavi renkte tepeler ve tepelerin arkasına yerleştirilmiş ağaç motifleri görülmektedir. Bu tepelerle, ortadaki açık turkuvaz renkteki tepenin arasında bazı saray görevlileri dizilmişlerdir. Sağ tarafta üç atlı saray görevlisi ve yanlarındaki iki Has Oda ağası, orta kısımda gerçekleşen avı izlemektedirler. Has Oda ağaları, farklı renklerdeki süslemeli giysileri ve atlarıyla dikkat çekmektedirler. Diğer tarafta ise iki peyk ve atlarla beraber bir saray görevlisi yer almaktadır. Atını av alanına doğru süren figür ise sol taraftan çerçeveye içine girmektedir. Açık turkuvaz renkteki av alanında ceylanlar, bir geyik, bir yabani tavşan ve bir de kurt bulunmaktadır. Av alanında siyah at üzerinde sakallı olarak betimlenmiş figür sultandır. Sultandan genç oldukları anlaşılan diğer iki figür de onunla beraber avlanmaktadır. Esin Atıl, avlanan diğer iki figürden hangisinin Şehzade Selim olduğunun hemen algılanamadığından söz ederek, kızıl kahverengi atın üzerindeki figürün Selim olabileceğini belirtmektedir; açık

¹³⁹ Esin Atıl; **a.g.e.**, 192 s.

kahverengi at üzerindeki diğer figürü ise, ava eşlik eden bir saray görevlisi olarak tanımlamıştır.¹⁴⁰

Sultan, şehzadesi ve diğer figür av alanında, üçgen bir hareket üzerine yerleştirilmiştir. Bu üç figürün de hareketli olarak betimlenmesi, dikkati kompozisyonun merkezine çekmektedir. Siyah atının üzerinde, altın işlemeli siyah iç entarisi ve altın işlemeli lacivert bir kaftan giymiş olan sultan, fırlattığı oku ceylana saplarken betimlenmiştir. Sol taraftaki Şehzade Selim ise, kızıl kahverengi at üzerinde sarı iç entarisi ve lacivert kaftanıyla üst kısımda bulunan ceylanlara okuyla nişan almaktadır. Açık kahverengi at üzerindeki diğer figürün iç entarisi lacivert, dış giysisi ise kırmızıdır; o da, önündeki geyiğe kılıcını saplarken betimlenmiştir.

Kompozisyonun en alt kısmında, ellerinde gürzlerle atlı saray görevlileri, üst kısımda gerçekleşen avı izlemektedirler. Sol tarafta, siyah at üzerindeki sarı kaftanlı figür, elindeki gürzle Şehzade Selim'e doğru işaret etmektedir. Sağ tarafta ise iki atlı figür av alanına doğru hareketli bir şekilde betimlenmişlerdir. Koyu gri alan üzerinde yer alan arkadaki figür, çerçeve dışına çıkmıştır. Buradaki atlı figürlerin arasında kalan mavi tepede ise hareketli iki leopar yer almaktadır.

Diğer av sahnelerinde görülen saltanat ve güç simgeleri bu sahnede de yer almaktadır. Ancak, bu sahnedeki farklılık, sultanın şehzadesiyle birlikte avlanması, bir iktidar ve ustalık gösterisi olan ava, saltanatı devam ettirecek olan veliahdını da dahil etmesidir. Manisa sancağına atadığı şehzadesinin de aynı iktidar gücüne ve fiziksel yeteneğe sahip olduğunu göstermek açısından bu sahne, Şehzade Selim adına yapılan bir güç ve yetenek gösterisi olarak kabul edilebilir.

¹⁴⁰ Esin Atıl; **a.g.e.**, 192 s.

2.2.4. Savaş ve Kuşatma Sahneleri

Süleymannâme'de yer alan minyatürlerde Kanunî Sultan Süleyman'ın betimlendiği altı adet savaş ve kuşatma sahnesi bulunmaktadır. Bu sahnelerden ikisi Kanunî'nin ordusuyla beraber işgal edilen şehre girişini, dördü savaş ve kuşatma anını, biri de işgal edilen şehrin teslim olup düşüşünü betimlemektedir.

Osmanlı ordusunun düzeni, devlet düzenindeki merkezîyetçi anlayışla oluşturulmuştur. Ordu, merkezde bulunan ve maaşlı kapıkulu askerleri ile eyaletlerde yaşayan tımarlı, savaş zamanı toplanan eyalet askerlerinden oluşmuştur. Eyalet askerleri, Osmanlı ordusunun asıl askeri gücünü temsil etmiştir.¹⁴¹ Başlangıcında aşiretlerden gelen atlı birlikler ile gönüllü yaya askerlerden oluşan Osmanlı ordusu, 14. yüzyılın ortalarından itibaren büyük bir gelişme göstermiştir. Bir komutan etrafında toplanmış akıncı birliklerinden oluşan ordu, 1300-1400 arasında kuşatma yapan ve kurallara göre savaşan disiplinli bir orduya dönüşmüştür. Tımarlı sipahiler ve Yeniçeriler bu dönüşümü sağlayan iki ana grup olmuştur. Tımarlı sipahi kurumu, muhtemelen I. Murad (1360-1389) zamanında ortaya çıkmıştır. Süvarilerin tımar sahibi olması, geçimlerini yağma ve talandan sağlamalarını engellemiş ve sultan her ihtiyaç duyduğunda, ona hizmet etme zorunluluğu getirmiştir. Tımarlı sipahilerin yanı sıra, yayalar, akıncılar ve deliler gibi diğer gruplar da yardımcı birlikleri oluşturmuştur. Yeniçeri kurumu ise piyadelerden (yaya asker) oluşan birlikleridir ve muhtemelen bu kurum yine I. Murad zamanında ortaya çıkmıştır. Yeniçeriler, orduda bir birlik olarak görev yapmalarının yanı sıra, sultanın özel koruması olmuşlardır. Silahların kullanılmasında beraber eğitim gören yeniçeriler, ordunun en iyi savaşçılarıdır; savaş alanında, sultanın bulunduğu alanın etrafında, merkezde savaşmışlardır.¹⁴²

14. yüzyılda oluşan Osmanlı ordusunun askeri yapısı, 16. yüzyılın sonlarına kadar değişmeden kalmıştır. Tımarlı sipahiler ve Yeniçeriler de savaşçı birliklerin en önemlileri olmaya devam etmiştir. Tımarlı sipahiler kadar önemli, ancak sayıca daha az önemli olanları Yeniçerilerdir. Yeniçeri kurumunun ilk ortaya çıktığı 14. yüzyılın ikinci

¹⁴¹ Tülin Çoruhlu; "Osmanlı Kültüründe Savaş Sanatı", P Dergisi, S.30, 2003, 85 s.

¹⁴² Colin Imber; **a.g.e.**, 255-257 s.

yarısında, yeniçeriler az sayıda olup sultanın özel korumaları olarak görev yapmışlardır. Sultanın özel koruması olarak Yeniçeriler önemli bir role sahiptir ve tamamen sultana bağlı olduklarından onun en sadık askerleridir. 1554-1562 yıllarında Avusturya sefiri olarak Topkapı Sarayı'nda bulunan Busbecq, ilk defa Macaristan'ın Buda şehrinde rastladığı Yeniçerileri şöyle tarif etmektedir:

*“...Türklerin Yeniçeri adını verdikleri piyade askerlerine ilk defa Buda'da rastladım. Sultanın toplam olarak on iki bin Yeniçerisi vardır. Bunlar, İmparatorluğun muhtelif yerlerine dağılmış vaziyettedir. Topuklarına kadar inen bir elbise giyerler. Başlarına sardıkları sarığin bir parçası enselerine doğru sarkar. Alınlarına gelen kısım, gümüşten, dikdörtgen şeklinde, yaldızlı ve değerli taşlarla süslü bir parçadır...”*¹⁴³

16. yüzyılın ilk yarısında, Yeniçerilerin sayısı belirli bir ölçüde azaltılmıştır. Bunun sebebi, 1539-1541 yılları arasında vezir-i azamlık yapan Lütü Paşa'nın getirdiği kurallara göre, bütçeyi ve harcamaları kontrol altına almaktır. Diğer bir sebep ise, Yeniçerilerin gücünü bir noktaya kadar kısıtlamaktır. Yeniçeriler, düşman üzerinde korku uyandıran bir güce sahip, ayrıcalıklı bir kurumdur; ancak, eşit derecede önemli olan ise Yeniçerilerin aynı korkuyu sultanlarda da uyandırmaları olmuştur.¹⁴⁴

Osmanlı ordusunun savaş düzeninde konuşlanması, genellikle sağ kol Rumeli Eyalet Askerleri, sol kol ise Anadolu Eyalet Askerleri şeklinde olmuştur. Ordunun sefere çıkması kararı alındıktan sonra, Topkapı Sarayı'nda Bâbü's-Saade önünde başlayan tören ile Sefer-i Hümayun halka duyurulmuştur. Tören için zafer görmüş iki tuğ ve Sancak-ı Şerif (Hz. Muhammed'in Sancağı) kapı önüne dikilmiştir. Sultan, sefer için saraydan çıktığında, belirli bir tören düzeninde şehirden ayrılmıştır. Şehzadeler, Şeyhülislam, vezirler ve askeri erkanın katıldığı bu törende en gösterişli kıyafetler, sancaklar, zırhlar, miğferler, başlıklar, ok-yay, mızrak, gürz, kalkan ve diğer silahlar kullanılmıştır. Sadece sultanın ve askerlerin kıyafetleri değil, atların koşum takımları, eğer örtüleri, başlık ve zırhları da törene ayrı bir zenginlik katmıştır.¹⁴⁵

¹⁴³ Ogier Ghiselin de Busbecq; Türkiye'yi Böyle Gördüm, Tercüman 1001 Temel Eser 31, Kervan Kitapçılık A.Ş., Haz.: Aysel Kurutluoğlu. (tarihsiz), 19 s.

¹⁴⁴ Colin Imber; **a.g.e.**, 258-259 s.

¹⁴⁵ Tülin Çoruhlu; **a.g.m.**, 88-89 s.

Geleneksel olarak Osmanlı sultanı, seferde ordusunun başında bulunmuş ve onu komuta etmiştir.¹⁴⁶ Süleymannâme minyatürlerinde de, Kanunî'nin saltanatı boyunca gerçekleştirmiş olduğu önemli seferlerde, ordusunun başında betimlendiği görülmektedir. Christine Woodhead'e göre, Süleymannâme'nin metnindeki anlatımlarda, Kanunî Sultan Süleyman'ın savaşçı kimliği, kazandığı önemli zaferlerle birlikte vurgulanmıştır.¹⁴⁷ Buna göre, Süleymannâme'de yer alan savaş ve kuşatma konulu minyatürlerde de, Kanunî Sultan Süleyman'ın, ordusunun başında ilerleyen güçlü bir komutan olarak betimlendiği görülmektedir.

¹⁴⁶ Aydın Taneri; Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Döneminde Hükümdarlık Kurumunun Gelişmesi ve Saray Hayatı-Teşkilatı, Ankara Üni. Dil ve Tarih-Coğrafya Fak. Yay.:227, Ankara, 1978, 201 s.

¹⁴⁷ Christine Woodhead; **a.g.m.**, 1995, 173-174 s.

“Belgrad Kuşatması”

Süleymannâme'nin 108. varak b yüzünde ve 109. varak a yüzünde yer alan “Belgrad Kuşatması” sahnesi çift varak halinde düzenlenmiştir. Bu sahne, Osmanlı ordusu tarafından kuşatılan Belgrad şehrinin durumunu ve Kanunî Sultan Süleyman'ın bu durumu saray görevlileriyle birlikte izlemesini betimlemektedir (**Fotoğraf 23**).

Süleymannâme'de ve bazı kaynaklarda “Belgrad Kuşatması” şöyle anlatılmıştır: Kanunî Sultan Süleyman tahta çıktığında, Avrupa devletleri, karmaşık ve sorunlu bir siyaset ortamının içinde yer almışlardır. Bu ortam Osmanlılara, Avrupa ile doğrudan ilgilenebilecek bir kolaylık sağlamıştır. Kanunî'nin hedefi, Batı'ya karşı gazayı yeniden canlandırmak ve özellikle II. Mehmed'in yolundan giderek, onun ele geçiremediği, biri Orta Avrupa'nın kilidi, diğeri Akdeniz hakimiyetinin anahtarı olan Belgrad ve Rodos'u almak olmuştur. Feridun Emecen'e göre, İstanbul'un fatihi II. Mehmed'in başaramadığını, yeni sultanın hemen elde etmesi, ona saltanatının önünü açma ve yükselme fırsatı vermiştir. Macaristan fethinin kilit noktası olan Belgrad kuşatması, 29 Ağustos 1521 tarihinde gerçekleşmiştir. Mayınlarla patlatılan şehrin duvarları arasından içeri sızan askerler, şehrin kulelerini ele geçirmişlerdir. Kalenin komutanı bu işgale karşı barış çağrısında bulunmuştur. Ertesi gün Kanunî, Belgrad şehrine muhteşem bir zafer edasıyla girmiştir. Belgrad katedrali bir camiye dönüştürülmüş ve Osmanlı sultanı adına hutbe okutulmuştur. Şehrin yeni hükümdarı Kanunî, iki haftadan fazla Belgrad'da kalmış ve kalenin yeniden inşasında orada bulunmuştur. Kanunî, Belgrad'ı koruma altına aldıktan sonra orduyla beraber başkente geri dönmüştür. Kanunî'nin tahta geçtikten sonra ilk seferinde kazandığı bu büyük başarı, düşmanları üzerinde önemli bir etki yapmıştır. Genç sultan, düşmanları gözünde artık hafife alınmayacak bir rakip haline gelmiştir.¹⁴⁸

Belgrad dışında bir arazide kurulan otağ-ı hümayun, çift varak halinde düzenlenmiş olan sahnenin sol varağında yer almaktadır. Otağında oturan Sultan Süleyman ve etrafındaki saray görevlileri Belgrad kalesine yapılan son saldırıyı

¹⁴⁸ Esin Atıl; **a.g.e.**, 110 s.; Feridun Emecen; **a.g.m.**, 503 s.



Fotoğraf 23. “Belgrad Kuşatması”, 108. varak b yüzü ve 109. varak a yüzü.

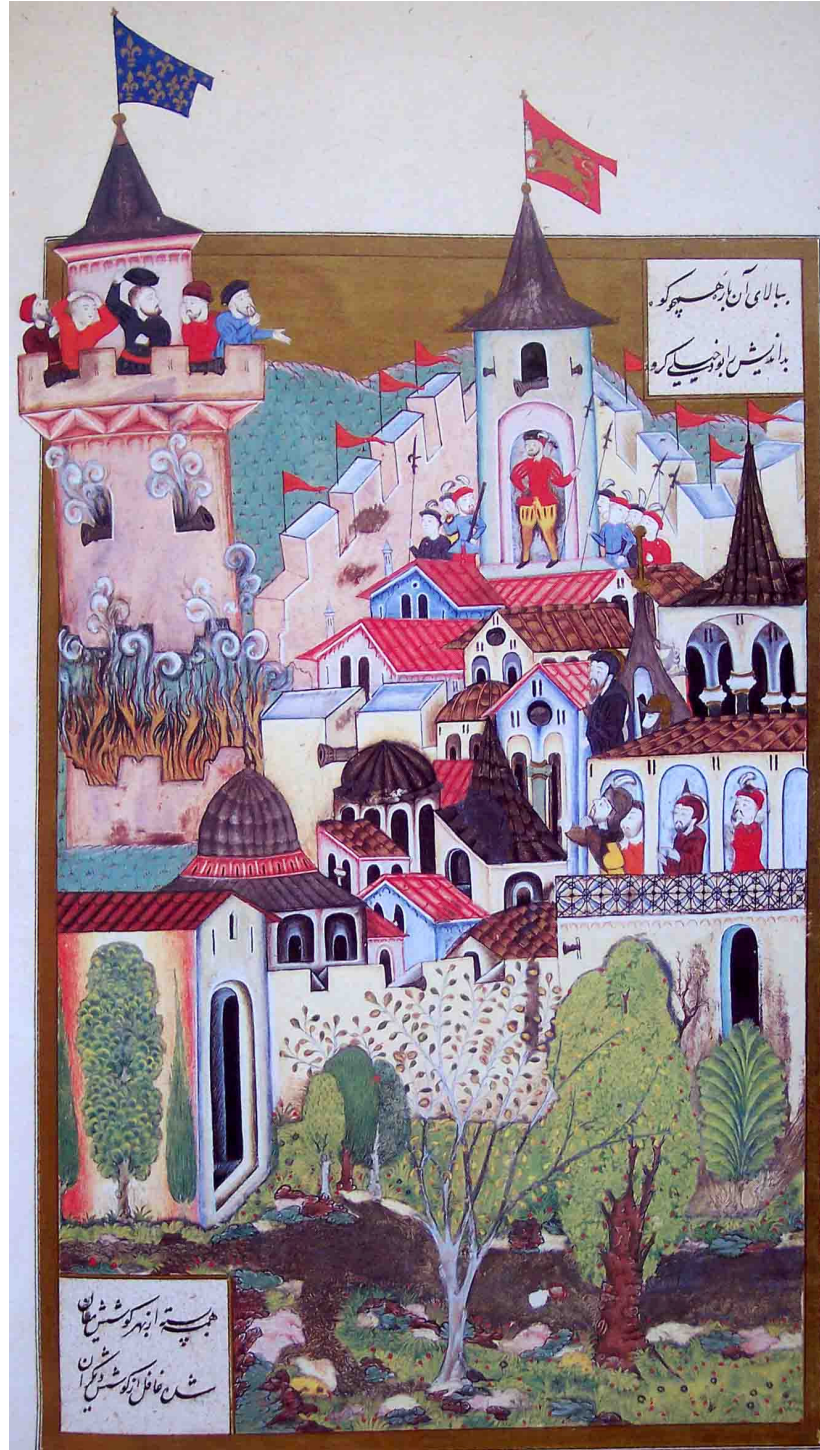
izlemektedirler. Sağ varakta ise, kuşatılan Belgrad şehri, askerler ve rahiplerin bulunduğu kuleler ve kiliselerle betimlenmiştir. Her iki sahnenin de en alt kısmında devam eden nehir Tuna Nehri'dir ve iki kompozisyonu birbirine bağlayarak bir bütünlük sağlamaktadır.

Sol varaktaki sahnede, arkalıksız, koltuk biçimindeki altın tahtında oturan sultan, elleri dış kaftanının ceplerinde, saldırıyı sakin bir tavırla izlerken betimlenmiştir (**Fotoğraf 24**). Sultanın sol tarafındaki üç iç oğlan, otağın hemen arkasındaki altı Has Oda ağası ve alt kısımda Tuna Nehrinin kıyısında duran üç vezir de bu son saldırıyı izlerken heyecanlı ifadelerle betimlenmişlerdir. Sahnenin üst kısmına yerleştirilmiş ve "zokak" denilen, sur duvarı gibi görev yapan bir perde-duvarla çevrelenmiş çadırların arasından bakan dört saray görevlisi de sahne genelinde bu merak ve heyecan hissini vurgulamaktadır.

Sağ varakta yer alan sahnede, duvarlar ve kalelerle korunan Belgrad şehrinin, Osmanlı ordusunun son saldırısıyla kuşatma altındaki durumu betimlenmiştir (**Fotoğraf 25**). Şehirdeki kulelerin ve surların üzerinde bayrakların dalgalandığı görülmektedir. Sağ üst taraftaki kulede yer alan bayrağın üzerinde, kırmızı zemin üzerine altınla işlenmiş, kanatlı bir aslan figürü betimlenmiştir. Sol üst taraftaki kulede ise, mavi zemin üzerinde tekrarlanan zambak motifleri yer almaktadır. Bu iki bayrağın, kompozisyonun sol üst köşesinden ve sağ üste yerleştirilmiş metnin hemen yanından çerçeve dışına taşıdığı görülmektedir. Bu tür taşmalar, kompozisyon bütününde diğer elemanlarla dengeyi sağlamak amacıyla kullanılabilir. Ancak, her iki varakta da konu, dikdörtgen bir alan için de betimlenmiştir ve çerçeve dışına taşma sadece sağ varakta görülmektedir. Bu nedenle taşmaların, dengeyi sağlamak amacıyla değil, kompozisyon bütününde ilgi merkezini çerçeve dışına çekmek için kullanıldığı düşünülmektedir. Böylece, Belgrad şehrinin egemenliğini simgeleyen bayraklara dikkat çekilmiştir. Kulelerin üzerinde hala dalgalanan bayraklar, şehrin henüz alınmadığını belirterek, güçlü Osmanlı ordusuna karşı olan mücadelenin hala sürdüğü vurgulanmaktadır.



Fotoğraf 24. "Belgrad Kuşatması", 109. varak a yüzü.



Fotoğraf 25. "Belgrad Kuşatması", 108. varak b yüzü.

Yerleştirilen mayınların patlamasıyla başlayan yangın, kulenin alt kısmında ve üst pencerelerinde görülen alevlerle betimlenmiştir. Alevler içinde kalan kulenin üst kısmında ise, mahsur kalan beş Macar askeri korku içinde beklemektedirler. Sağ üst tarafta kalan iç kuleyi, etrafında bir grup askerle birlikte bir kapıcı korumaktadır. Şehir, üst üste gelen kubbeli, üçgen çatılı yapılarla ve kiliselerle betimlenmiştir. Sağ taraftaki kilisenin pencerelerinde görülen askerler, keşişler ve yerli halk, pencerelerin hemen üstünde yer alan siyah giysiler içindeki rahiplerle birlikte kurtuluş için dua etmektedirler.

Çift varak halinde düzenlenen bu kuşatma sahnesinde bütünlüğü sağlayan tek unsur, her iki sahnenin de alt kısmına yerleştirilmiş olan Tuna Nehri ve etrafındaki bitki örtüsüdür. İsmail H. Uzunçarşılı'ya göre, Belgrad kalesi bir süre kuşatmaya direnmiş, ancak sonunda kale muhafızı kaleyi Osmanlılara teslim etmiştir.¹⁴⁹ Bu nedenle, konu, iki tarafın savaşı olarak değil, sadece Belgrad kalesinin kuşatması olarak betimlenmiştir. İki sahne arasında, kuşatmayı yapan güçlü Osmanlı Devleti ve çaresizlik içinde direnen kuşatılmış Belgrad şehri olmak üzere birbirinden farklı iki taraf yaratılmıştır. Yoğun bitkisel ve rumi desenlerinin yer aldığı gösterişli otağ-ı hümayun, altın işlemeli, zengin giysileri içinde saray görevlileri ve altın tahtında bütün ihtişamıyla oturan Osmanlı sultanı, sol varaktaki sahnenin bir kuşatma anını betimlemesinden çok, güçlü ve zengin bir imparatorluğun duruşunu sergilemektedir. Sultanın huzurunda gerçekleşen törenlerdeki düzen – saray görevlilerinin sultan etrafındaki dizilişleri ve itaatkar tavırları – kuşatma anında da aynen uygulanmıştır. Sağ varakta ise kuşatılan şehirdeki insanlar çaresizlik ve panik içinde betimlenmiş, bir kargaşa ortamı yaratılmıştır. İki sahne arasındaki bu zıtlık, Osmanlı sultanının gücünü ve saltanatını yansıtmaktadır.

“Kanunî Sultan Süleyman’ın Rodos’a Gelişi”

Süleymannâme'nin 143. varak a yüzünde yer alan “Kanunî Sultan Süleyman’ın Rodos’a Gelişi” sahnesi, Osmanlı ordusunun Rodos kuşatması için Rodos Kalesi etrafındaki hazırlığını ve Kanunî'nin Rodos'a girişini betimlemektedir (**Fotoğraf 26**).

¹⁴⁹ İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1995, 312 s.



Fotoğraf 26. “Kanunî Sultan Süleyman’ın Rodos’a Gelişi”, 143. varak a yüzü.

Süleymannâme'de ve bazı kaynaklarda "Kanunî Sultan Süleyman'ın Rodos'a Gelişi" şöyle anlatılmıştır: 1521 yılında Belgrad'ın alınmasıyla büyük bir zafer elde eden Kanunî'nin bundan sonraki hedefi, Osmanlıların eskiden beri ele geçirmek istediği Rodos adası olmuştur. II. Mehmed zamanında kuşatılan ancak başarılı olunamayan Rodos adası, Akdeniz'in anahtarı sayılan güçlü bir askeri üs konumundaydı. Rodos Kalesi, Fransız kumandan Gran Maestro Philippe Villiers de L'isle-Adam'ın altında toplanmış çeşitli milletlerden gelen St. Jean şövalyeleri tarafından korunmaktaydı. Avrupalı devletler için, Rodos ve ona bağlı adalar, Avrupa Hıristiyanlığının Doğu'daki en uç temsilcileriydi ve St. Jean Şövalyeleri de "Hıristiyan imparatorluğu sınırlarının Doğu'daki koruyucuları" olarak kabul ediliyorlardı. Osmanlı tehdidine karşı İtalyan denizci devletlerinden yardım istedilerse de, Venediklilerden herhangi bir karşılık bulamadılar. Denizden ve karadan gerçekleştirilen Osmanlı harekâtı sonucu Rodos, 21 Aralık 1522'de anlaşma yoluyla teslim oldu.¹⁵⁰

Şerafettin Turan'ın aktardığına göre, Kanunî Sultan Süleyman Rodos şövalyeleri huzuruna geldiğinde, onlara Rodos zaferinden şöyle söz etmişti: "Ben, altın elde etmek, zengin olmak için değil, zafer ve şan kazanmak, ebedi bir ün bırakmak ve İmparatorluğumu genişletmek için savaşıyorum". Bu ifadeden de anlaşıldığı üzere, II. Mehmed zamanında alınamamış olan Belgrad ve Rodos'un alınması, Osmanlıların Akdeniz üzerindeki hakimiyetlerini artırmakla beraber, yeni tahta çıkmış olan Kanunî'nin saltanatını güçlendiren en önemli unsurlardan biri olmuştur. Bunun yanında, Kanunî'nin babası Yavuz Sultan Selim, Mısır ve Suriye'nin Osmanlı topraklarına dahil olmasıyla, Anadolu ve Akdeniz sahilleri arasındaki deniz ulaşımını güvenlik altına almak istemiştir. Selim, saltanatının son yıllarında Rodos'a karşı bir donanma hazırlığına girişmiş ancak tamamlayamamıştır. Böylece, Rodos kuşatması, Kanunî için babadan kalan bir

¹⁵⁰ Şerafettin Turan; "Rodos'un Zaptından Malta Muhasarasına", Kanuni Armağanı, T.T.K. Bas., Ankara, 2001, 47-54 s.; Feridun Emecen; **a.g.m.**, 504-505 s.

¹⁵¹ "...Bizans İmparatorluğu'nun bir parçası olan Rodos 1309'dan beri St. Jean Şövalyelerinin işgali altındaydı. Suriye'de ilk Haçlı Seferleri döneminde askeri-dinsel düzen kuran Şövalyeler, 1291'de Akka'nın düşmesinin ardından önce Kıbrıs'a, sonra da Rodos Adalar grubu ve anakarada da Bodrum Kalesi üzerine yöneldiler. Anakara yakınındaki Türk Beyliklerinin başına bela olan küçük, fakat etkili bir deniz gücüydüler...". Bkz. Ann Williams; "Akdeniz Çatışması", Kanuni ve Çağı, Yeniçağda Osmanlı Dünyası, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul 1998. s.40. Ayrıca, Rodos Şövalyeleri hakkında geniş bilgi için bkz.: Nicolas Vatin; Rodos Şövalyeleri ve Osmanlılar, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2004.

siyasetin devam ettirilmesi ve onun tamamlayamadığı işin sonuçlandırılması anlamına da gelmektedir.¹⁵¹

Beş ay süren Rodos savaşı, Kanunî'nin en zorlu seferlerinden biri olmuştur. Kanunî, 28 Temmuz 1522 tarihinde Rodos'a gelmiş ve ertesi gün Rodos Kalesinin kuşatması başlamıştır. Kanunî'nin Rodos'a gelişiyle, Osmanlı ordusu kale surları boyunca tüneller kazmış, kale surları önünde çarpışmalar yaşanmış ve Rodos şövalyeleri tarafından korunan San Giorgio Kulesi ve Amboise Kapısı arasındaki bölgeye yapılan saldırı ile asıl Rodos savaşı başlamıştır. Rodos seferi için Piri Paşa'nın tavsiyesiyle kumandan olan Mustafa Paşa'nın adamlarını taşıyan gemi Rodos'a daha önceden gelmiş ve orada sultanın ordusuna katılmışlardır.¹⁵² Bu zorlu sefer, birbirini izleyen üç ayrı sahnede betimlenmiştir. Bu sahnelerden İlki, sultanın Rodos'a gelişi ve kaleyi kuşatmak için yapılan hazırlıkları anlatmaktadır.

Osmanlı donanması ilk önce Rodos adası önlerine gelmiş ve kumandan, şövalyeler tarafından açılan ateşe karşılık verilmemesini, askerlerin görünmemesini istemiştir. Böylece, kulelerden yapılan top atışları Osmanlı gemilerine isabet etmeyecektir. Kıyıya yakın hareket eden gemiler adanın arka kısmına doğru yol almışlar ve bu sırada yeniçeriler ile diğer sınıftan askerler adaya girmeye başlamışlardır.¹⁵³ Bu sahne, yeniçerilerin ve diğer askerlerin adaya ayak basıp Rodos kalesi önlerine geldikleri anı betimlemektedir.

Rodos kuşatmasını ve Rodos'un alınışını betimleyen üç sahnenin ilki olan bu kompozisyon, tam bir dikdörtgen değil, köşegenli yamuk bir form içinde düzenlenmiştir. Diğer iki sahnede görülmeyen bu dış çerçeve formu, Rodos kalesinin yer aldığı alanı daraltmakta, kompozisyonun alt kısmına doğru bir açılma yaratmaktadır. Bu açılma, her yönden kuşatılan kalenin Osmanlı askerleri tarafından çepeçevre sarıldığı ve şövalyeler tarafından korunan kalenin savunmasız kaldığı hissini vermek için kullanılmış olabilir.

¹⁵¹ Şerafettin Turan; **a.g.m.**, 49-51 s.

¹⁵² İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1995, 314 s.

¹⁵³ Yaşar Yücel; Muhteşem Türk Kanuni ile 46 Yıl, T.T.K. Bas., Ankara, 1991, 22-23 s.

En üstte Rodos kalesi ve kale burçları yer almaktadır. Geometrik alanlarla ifade edilmiş olan kale ve burçların zeminlerinde birbirinden farklı geometrik süslemeler kullanılmıştır. Diğer iki sahnede de tekrarlanan bu kale süslemelerinin, nakkaşa ait bir yorum olduğu düşünülmektedir; nakkaş, dikey dikdörtgen ve yamuk formlardan oluşturduğu kale duvarları ve burçları farklı geometrik süslemelerle ifade etmiştir. Kompozisyonun üst kısmında yer alan kale duvarları arkasında, zırhlı savaş giysileri içinde Rodos şövalyeleri sıralanmışlardır. Kale arkasındaki şövalyeler hareketsiz duruşlarıyla farklı yönlere bakmaktadırlar. Şövalyelerin sağ tarafında, kırmızı ve sarı renkte bayraklar dalgalanmaktadır. Bu da, Belgrad kuşatması sahnesinde (**bkz.: Fotoğraf 23-24-25, 99-102 s.**) olduğu gibi, şehrin henüz düşmediğini anlatmak için kullanılmış olabilir. Ayrıca, sağ üst köşede, metnin hemen altında yer alan ve farklı başlıkları olan iki figür de birbirleriyle konuşuyor halde betimlenmişlerdir. Şövalyelerin sabit duruşları ve şaşkın ifadeleri, henüz başlamamış olan çatışmada saldırının nereden geleceğinin bilinmediğini ifade ediyor olabilir.

Kalenin alt kısmından itibaren başlayan ve kompozisyonun tümüne yayılmış olan tepelik alanlar, Osmanlı ordusunun yerleştiği savaş alanlarıdır. Tepelik alanların zeminleri, açık mavi, krem, açık yeşil ve pembe renklerle belirlenmiş ve böylece farklı alanlar yaratılmıştır. Savaşlarda sultanı korumakla görevli olan yeniçeriler, sol kısımdaki mavi kale duvarlarının önünde, krem renkteki tepenin üzerinde, ellerinde tüfekleriyle ateşe hazır bir şekilde betimlenmişlerdir. Açık mavi renkteki tepe üzerinde yer alanlar ise, sultanı korumakla görevli okçu birliklerinden olan solaklardır. Solaklar, yıldızlı geniş bir alınlık üzerinde beyaz keçe ve çok uzun beyaz bir tüy olan başlıklarıyla dikkat çekicidirler. Antoine Galland, ordu düzeninde solakların, çeşitli renklerdeki ipek elbiseleri, yayları, sadakları, okları ve balıkçıl kuşların tüylerinden yapılmış yıldızlı başlıklarıyla bir debdebe manzarası yarattıklarından söz etmektedir.¹⁵⁴ Kompozisyonun sağ üst kısmında kırmızı, mavi-yeşil ve beyaz renkte üç adet bayrak taşıyan atlı süvariler yer almaktadır. Aydın Taneri, 16. yüzyıla kadar Osmanlı bayrakları hakkında pek az bilgi olduğundan söz etmektedir. Bununla birlikte, 15. yüzyılda Osmanlıların kırmızı bayraklar kullandıkları, Aşıkpaşazade 'nin, Alaşehir'de dokunan bir tür kızıl kumaştan bayrak yapıldığı hakkındaki ifadesinden de anlaşılmaktadır. Ayrıca, tarihçi

¹⁵⁴ Antoine Galland; İstanbul'a Ait Günlük Hatıralar (1672-1673), Şerhlerle Yayınlayan Charles Schefer, I. Cilt (1672), çev.: Nahid Sırrı Örik, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1987. 116-17 s.

Tursun Bey, II. Mehmed devrinde, Osmanlı Donanması'nda kırmızı, yeniçeri birliklerinde ise beyaz bayraklar kullanıldığından da söz etmiştir.¹⁵⁵ Bayraklardan üçünün uç kısımları sağ tarafta çerçeve dışına çıkmıştır. Diğer sancağın uç kısmı ise selviye benzer bir ağaçla birleşmiş ve böylece sipahilerin bulunduğu bölüm bir çember içine alınmıştır. Bu birleştirme, sancaklara ve onları taşıyan sipahilere dikkati çekmek için özellikle yapılmış olabilir.

Sultan, kompozisyonun sağ alt kısmında kır at üzerinde betimlenmiştir. Sultanın arkasında, at üzerinde iki Has Oda Ağası, atının yanında iki solak ve önünde ise peykler ve solaklar yer almaktadır. Osmanlılarda peykler* yaya bir postacı sınıfıdır. İ. H. Uzunçarşılı'nın aktardığına göre, önceleri sultanların haberlerini dağıtmakla görevli olan peykler, daha sonra süslü elbise, sorguç ve başlıklarıyla saltanat alameti olarak kabul edilmiş ve gösteriş amacıyla kullanılmışlardır. Koçi Bey, peyklerin sultanların sefere gidişlerinde saltanat alayının ön tarafında ve solakların önünde yürüdüklerini ve başka bir hizmetleri bulunmadığını yazmaktadır.¹⁵⁶ Bu sahnede de iki peyk, uzun ve oval biçimde yaldızlı ve sorguçlu başlıklarıyla sultanın alayının önünde yer almaktadırlar. En altta sağda ise, sultanın diğer atlarını bekleyen saray görevlileri betimlenmiştir.

Esin Atıl'a göre, bir şey anlatmak ister şekilde sağ elini kaldırmış olan sultan, kompozisyonun sol alt kısmında yer alan lağımçılara direktif vermektedir. Yaşar Yücel, Rodos kalesinin kuşatması sırasında, çatışmalar devam ederken, lağımçılara görev verildiğinden söz etmektedir: Lağımçılar, tüm kalenin ele geçirilmesini sağlayacak olan bir kulenin dibine patlayıcı madde yerleştirmek üzere derin bir çukur açmışlardır.¹⁵⁷ Bu sahnede, sol alt kısımdaki üç lağımçı ellerinde küreklerle, toprak bir alan üzerinde çukur kazmak üzere betimlenmişlerdir.

Kompozisyon bütününde, sağ alt kısma yerleştirilen sultanın, kır atı, giysileri, sorgucu ve etrafındaki saray görevlileri sayesinde dikkat çekici bir konumda olduğunu görüyoruz. Buradaki kır at, Süleymannâme'nin 132. varak a yüzünde yer alan

¹⁵⁵ Aydın Taneri; **a.g.e.**, 223-224 s.

* Peyk, Farsça bir kelime olup, haber getirici, hademe, maiyet ve etrafta yürüyen ve dolaşan demektir. Bkz.: İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988, 439 s.

¹⁵⁶ İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988, 440 s.

¹⁵⁷ Yaşar Yücel; **a.g.e.**, 22-23 s.

“Kanunî Sultan Süleyman’ın Avı 2.” (bkz.: **Fotoğraf 19, 82 s.**) adlı sahnedeki kır atın hemen hemen aynıdır ve onun da boynunda kutas asılıdır. Alaca atlardan olan kır at, hükümdarların binek hayvanıdır; Kaşgari ise alaca atı, siyah beyaz benekli at olarak tarif etmiştir. Gece ve gündüzün art arda gelmesi ile alaca atın siyah ve beyaz benekleri arasında da benzerlik kurulmuştur. Buna göre, zamanın simgesi olan alaca at, ayrıca alegorik (mecazi) olarak zamanın efendisi olan hükümdarın da atıydı. Emel Esin bu bilgilerin yanında, bir çok Osmanlı sultanının kır ata bindiğini belirtip, Nakkaş Osman’ın Hünernamesi’nde, yeni fethettiği İstanbul’a giren II. Mehmed’in bir kır at üzerinde betimlendiğini de eklemiştir.¹⁵⁸ Böylece, çok önemli bir hedef olan İstanbul’un ilk kez II. Mehmed tarafından fethedilmesi ve II. Mehmed’in İstanbul’a ilk girişinde kır at üzerinde betimlenmesi ile bu sahnedeki Kanunî ve kır at betimlemesi arasında bir ilişki kurabiliriz. Daha önce başarısız olunan Rodos da, Kanunî tarafından alınmış ve Kanunî’nin Rodos’a ilk girişini anlatan bu sahnede Kanunî kır at üzerinde betimlenmiştir. Nakkaş, Hünername’deki II. Mehmed’in İstanbul’a ilk giriş sahnesini, Kanunî’nin saltanatı açısından büyük önem taşıyan Rodos’un alınışı sahnesi için örnek almış olabilir.

Bu sahnede sultanın giysisi doğal olarak diğer figürlerden farklıdır. İçinde, altınla işlenmiş olması muhtemel sarı renkte bir entari, dışında ise üzeri altınla işlenmiş motiflerden oluşan mavi renkte kaftanı ve turuncu renkte de kollukları vardır. Sultanın giysilerindeki renkler, diğer figürlerin giysilerinde de kullanılmıştır. Bu açıdan, giysiler, sultanın konumuna dikkat çekmek bakımından bir işleve sahip değildir. Ancak, başlığındaki mücevherli olduğu düşünülen sorguç, sultana ait bir obje olmasından dolayı ayrıcalığını vurgulamaktadır. Ancak, bunun bir savaş ve kuşatma sahnesi olduğu düşünüldüğünde, sultanın savaş giysilerini giymediği görülmektedir. İsmail H. Uzunçarşılı’ya göre, Osmanlı sultanları, sefer sırasında dır-i postiyen denilen ince çelik zincirden yapılan kürk kaplı bir nevi zırhlı üst elbisesi ve giymişlerdir.¹⁵⁹ Burada yalnızca, savaş ve kuşatma sahnesine uygun bir simge olması bakımından, bir hükümdarın askeri yetkilerini temsil eden “kılıç”ın betimlendiğini görüyoruz. Yeşil renkte ve altın üzerine değerli taşların işlenmiş olabileceği düşünülen kabzasıyla sultanın kılıcı, entarisinin arasından görünmektedir.

¹⁵⁸ Emel Esin; **a.g.e.**, 269-280 s.

¹⁵⁹ İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988., 224 s.

“Rodos Kuşatması”

Süleymannâme'nin 149. varak a yüzünde yer alan “Rodos Kuşatması” sahnesi, Osmanlı ordusunun Rodos kalesi kuşatmasını betimlemektedir (**Fotoğraf 27**).

Süleymannâme'de ve bazı kaynaklarda “Rodos Kuşatması” şöyle anlatılmıştır: Rodos kuşatması, hem Osmanlı ordusu hem de karşı taraf için uzun ve şiddetli bir çatışma olmuş ve her iki tarafta da çok fazla can kaybı yaşanmıştır. Osmanlı askerlerinin kale burçlarına çıkarılıp kalenin ele geçirilmesi düşünülmüştür. Çünkü, gemilerden yapılacak top atışlarıyla kalenin alınamayacağı anlaşılmıştır. Bunun yanında, her seferde olduğu gibi bu kez de ada yöneticilerine, ada ve kaleyi kan dökmeden teslim etmeleri teklifi götürülmüş, ancak olumsuz yanıt gelince savaşa başlanmıştır.¹⁶⁰

Rodos kuşatmasını betimleyen üç sahnenin ikincisi olan bu kompozisyon, dikdörtgen bir form içinde, birinci sahnenin devamı olarak düzenlenmiştir. İlk sahnede olduğu gibi, en üstte Rodos kalesi ve kale burçları yer almaktadır; kale duvarları ve burçların zeminleri yine geometrik süslemelerle ifade edilmiştir. Kale duvarlarının arkasında, zırhlı savaş giysileri içinde şövalyeler sıralanmışlardır. Sol üstte yer alan beş şövalye belirli bir noktaya yönelmiş bakışlarıyla, sağ tarafta yer alan şövalyelere göre daha temkinli ve saldırıya hazır bir halde betimlenmişlerdir. Burçların üzerinde, sarı, yeşil ve kırmızı renkte bayraklar dalgalanmaktadır; bayraklar, en üstte metnin hemen altına yatay olarak yerleştirilmiştir.

İlk sahnede, kompozisyonun tümüne yayılmış olan tepelik alanlar, bu sahnede, kompozisyonun sağ ve sol alt kısmında kullanılmıştır. Sağda sultan ve ona eşlik eden saray görevlileri, solda ise kaleye doğru tünel kazan lağımıcılar ve mızraklı yeniçeriler yer almaktadır. Tepelik alanların zeminleri, açık mavi ve pembe renktedir. Sol tarafta yan yana dizilmiş olan yeniçeriler, kaleye doğru yönelttikleri silahlarıyla, Osmanlı saldırısının devam ettiğini göstermektedir. Esin Atıl'a göre, yüzünde kısmen tedirginlik ifadesi olan en baştaki yeniçeri, çok uzun süren ve sonuç alınamayan saldırıdan dolayı,

¹⁶⁰ Esin Atıl; **a.g.e.**, 121 s.; Yaşar Yücel; **a.g.e.**, 22-23 s.



Fotoğraf 27. "Rodos Kuşatması", 149. varak a yüzü.

diğerlerine doğru geri çekilme anlamında bir çağrı yapmaktadır. Pembe zemin renkli tepede yer alan dört yeniçeri ise ellerinde mızrak ve kalkanlarıyla kaleye yaklaşmaktadırlar. Esin Atıl'ın bir önceki sahnede sipahi olarak tanımladığı bayrak taşıyan görevliler, bu sahnede yine sağ tarafta yer almakta, ancak bu kez Esin Atıl bu figürleri, savaşı soğukkanlılıkla izleyen kumandanlar olarak tanımlamıştır.¹⁶¹ Birinci sahnede "sipahi", ikincisinde ise "kumandan" olarak tanımlanan bu figürlerin giysileri ve başlıkları arasında bir fark yoktur; tek fark, at koşumlarının diğerlerinininkine göre daha süslü ve gösterişli olmasıdır. Figürler arasındaki ayırım bu nedenden kaynaklanmış olabilir. Kumandanların taşıdığı anlaşılan dört bayrak, koyu yeşil, beyaz, kırmızı ve turkuvaz renktedir. 15. yüzyıldan itibaren, hükümdarlara mahsus bayraklar dışında, çeşitli devlet adamlarına ve donanma komutasına da farklı renklerde bayraklar verilmiştir.¹⁶² Buradaki bayraklarda, bu nedenle çeşitli renkler kullanılmış olabilir. Bir önceki sahnede olduğu gibi, bayraklardan üçünün uç kısımları sağ tarafta çerçeve dışına çıkmıştır.

Sultan, kompozisyonun sağ alt kısmında siyah bir at üzerinde betimlenmiştir. Bir önceki sahnede olduğu gibi, sultanın arkasında, at üzerinde iki Has Oda Ağası, atının yanında iki solak ve önünde ise iki peyk yer almaktadır. Esin Atıl'a göre, ilk sahnede el hareketiyle lağımıcılara direktif veren sultan, bu sahnede de kompozisyonun sol alt kısmında yer alan lağımıcıları denetlemektedir. Lağımıcılar bu sahnede, gri ve mavi tonlarla ifade edilen daireler içinde, tünel kazarken betimlenmişlerdir.¹⁶³

Kompozisyon bütününde, sağ alt kısma yerleştirilen sultan, siyah atı, giysileri, başlığındaki sorguçları ve etrafındaki saray görevlileriyle birlikte dikkat çekici bir konumdadır. Sultanın giysileri bir önceki sahnedekiyle aynıdır; bu kez entarisi mavi, kaftanı ve kollukları sarı renktedir. Başlığı ise aynı formda olup, bu sahnede iki ayrı sorguç kullanılmıştır. Osmanlı sultanlarının başlıklarında birden fazla sorguç taşıdığı bilinmektedir¹⁶⁴; İsmail H. Uzunçarşılı, Sultan Süleyman'ın Mohaç Savaşı'nda üç

¹⁶¹ Esin Atıl; **a.g.e.**, 121 s.

¹⁶² Aydın Taneri; **a.g.e.**, 223-224 s.

¹⁶³ Esin Atıl; **a.g.e.**, s.121.

¹⁶⁴ Osmanlı sultanlarının birden fazla sorguçlu betimlemeleri için bkz.: Padişahın Portresi, Tesavir-i Al-i Osman, T. İş Bank. Kül. Yay., İstanbul, 2000, 241 s.

sorguflu bir başlık giydiğinden söz etmiştir.¹⁶⁵ Sultanın atı ise bu kez siyah renktedir. Emel Esin, Eski Türk hükümdarlarının seferleri sırasında bindiği atların içinde yağız (parlak siyah renkte) atların da bulunduğundan söz etmektedir.¹⁶⁶

Sultanın bindiği kır atın boynunda düğümlü beyaz bir kuyruk dikkati çekmektedir. Emel Esin'e göre, bu kuyruk Oğuz destanlarında geçen ve bir at gerdanlığı olan "kutas"dır; atların boyunlarına bağlanan bir kuyruk nişanı olan kutas, Türkçe "hotaz" (yak öküzü kuyruğu) kelimesinin Arapçalaşmış şeklidir. Emel Esin, ayrıca, Osmanlı kaynaklarında da geçen ve atların boyunlarına asılan bu kuyruk nişanlarının ve savaşçıların başlıklarına taktığı sorguçların da Türk süvari atlarının betimlemelerinde görülebildiğini belirtmektedir.¹⁶⁷

“Rodos’un Düşüşü”

Süleymannâme'nin 154. varak b yüzünde yer alan “Rodos’un Düşüşü” sahnesi, Rodos şehrinin alınışını ve Osmanlıların kazandığı zaferi betimlemektedir (**Fotoğraf 28**).

Süleymannâme'de ve bazı kaynaklarda “Rodos’un Düşüşü” şöyle anlatılmıştır: Türk donanmasının Rodos limanına demirleyip karaya asker çıkarmasından, Saint Jean Şövalyelerinin silahlarını bırakıp adayı teslim etmelerine kadar geçen 147 günlük sürede Rodos Kalesi önünde gerçekleşen savaş, her iki taraf için de zorlu bir mücadele olmuştur. Yaklaşık beş ay süren savaş, baştan beri bu savaşa taraftar olmayan halkı ve şövalyeleri Osmanlı saldırılarına karşı koyamaz hale getirmiştir. Kanunî, surların içerisine şehri teslim olmaya davet eden açıklamalar attırarak, arkasından teslim şartlarını bildirmek üzere iki haberci göndermiştir. Sonuç olarak, Gran Maestro şehri teslim etmeyi kabul etmiş ve 1522'nin Temmuz ayında başlayan savaş sona ermiştir.

¹⁶⁵ İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988., 224 s.

¹⁶⁶ Emel Esin; **a.g.e.**, 268 s..

¹⁶⁷ Emel Esin; **a.g.e.**, 283-84 s.



Fotoğraf 28. "Rodos'un Düşüşü", 154. varak b yüzü.

Teslimin şartları 20 Aralık 1522'de imzalanmış ve Kanunî, şövalyelerin özgür ve onurlu bir şekilde adadan ayrılmalarını sağlamıştır.¹⁶⁸

Rodos kuşatmasını betimleyen üç sahnenin sonuncusu olan bu kompozisyon, dikdörtgen bir form içinde, diğer iki sahnenin devamı olarak düzenlenmiştir. Kısmen de olsa artık yıkılmış olan Rodos kalesi'nin bir kısmı sağ üst köşede, bir kısmı da kompozisyonun sol tarafında betimlenmiştir. Kuşatma hazırlıklarını ve kuşatma anını betimleyen ilk iki sahneden farklı olarak, kalenin bu sahnede parçalanmış olması, Rodos şehrinin teslim alındığının bir ifadesidir. Kompozisyon, diğer iki sahneye göre daha hareketli ve gerilimi yüksek bir olayı betimlemektedir. Şehrin alınışına ilişkin farklı olaylar aynı alan üzerinde verilmiş, alanlar ise sadece tepelerle birbirinden ayrılmıştır. Sahne genelinde tepelerin zemin renkleri için açık mavi ve açık yeşil kullanılmıştır. Açık mavi renkteki tepeler sahnenin bütününe yayıldığı için, açık mavi renk kompozisyonun ana zemin rengi olarak hissedilmektedir.

Kompozisyonun en alt kısmında yer alan sultan, etrafında saray görevlileri ile birlikte kahverengi bir at üzerinde betimlenmiştir ve Esin Atıl'a göre, hemen önünde yer alan bir saray görevlisinin getirdiği üç mahkumu sorgulamaktadır.¹⁶⁹ Sultanın sol yanında iki solak, atının önünde iki peyk ve arkasında ise at üzerinde iki Has Oda ağası yer almaktadır. Yüzleri birbirine dönük olan Has Oda ağaları, savaş alanında yaşanan olayları tartışıyor olabilirler. Sultanın bulunduğu tepenin arkasında dört solak, ellerinde yaylarla ilerlemektedir. Solakların önünde ise, ellerinde tüfekleriyle iki yeniçeri figürü yer alır.

Kompozisyonun sağ kısmında, yeniçerilerin üzerinde yer alan, at üzerinde betimlenmiş dört figür dikkati çekmektedir. Esin Atıl'ın yaptığı tanımlamaya göre, özel giysileri içinde betimlenmiş bu figürler kumandanlardır.¹⁷⁰ Farklı renklerde atlar üzerinde betimlenen kumandanların özellikle başlıklarındaki uzun tüylü sorguçları dikkat çekicidir. Gül İrepoğlu, sultanların bazı kişileri onurlandırmak üzere ödül veya hediye olarak

¹⁶⁸ Esin Atıl; **a.g.e.**, 122 s.; Şerafettin Turan; **a.g.m.**, 54-66 s.

¹⁶⁹ Esin Atıl; **a.g.e.**, 122 s.

¹⁷⁰ Esin Atıl; **a.g.e.**, 122 s.

sorguç verdiğinden söz etmektedir.¹⁷¹ Bu nedenle, ilk iki figürün başlığında görülen mcevhherli ve çok uzun tüylü gösterişli sorguçların, kumandanların başarıları dolayısıyla sultan tarafından verilmiş olması mümkündür. Diğer iki figürün başlığında da sorguç bulunmakla beraber, ilk baştakiler kadar uzun ve dikkat çekici değildir.

Kompozisyonun sol kısmında yer alan kalenin n cepheleri, giriş kapısı ve burçları, diğer iki sahnede olduğu gibi geometrik süslemelerle betimlenmiştir. Burçların üzerinde kırmızı ve sarı renkte iki bayrak dalgalanmaktadır. Kalenin giriş kapısında görülen yeniçeri, elinden tuttuğu Rodos askerini kaleden dışarı çıkarmaya çalışıyor olabilir. Bu betimlemeden kale içindeki çatışmaların hala devam ettiği anlaşılmaktadır. Kalenin sağ altında yer alan yeniçeri ise, boyunlarına ip bağlı iki Rodos askerini kumandanlara doğru götürmektedir. Kalenin sağ tarafında yer alan üç yeniçeri de tüfeklerini düşmana doğru yneltilmişlerdir.

Kalenin hemen arkasında, kompozisyonun st kısmına denk gelen alanda başka bir olay yer almaktadır. En üstte bir Osmanlı askeri, bir Rodos askerinin kafasını kesmiş ve diğerinin de vücuduna kılıç saplarken betimlenmiştir. Diğer iki sahnede bu tür bir katletme betimlemesi görülmemektedir; ancak üçüncü sahnede savaşın vahşi ve kanlı tarafı bu betimlemeyle hissettirilmemiştir. En üstteki tepenin arkasında sıralanmış yedi kadın figürü bu vahşi sahneyi ve beraberindeki olayları izlemektedir. El ve kol hareketleriyle Rodos şehrinin alınışına ağıt yaktıkları düşünülebilir.

Sahnenin sol alt kısma yerleştirilmiş olan sultanın, diğer figürlere göre fazlaca ön planda olmadığı görülmektedir. Bunun nedeni, büyük lde, sultanın betimlendiği zemin renginin, kompozisyon alanının tümünü kaplayan açık mavi renk olması olabilir. Renk kullanımı ve figür yerleştirmesi açısından bu kadar yoğun bir kompozisyonda, diğer elemanlarla aynı zemin rengi üzerinde betimlenen sultan, doğal olarak dikkat çekmemektedir. Sultanın giysileri diğer iki sahnedekiyle aynıdır; bu kez entarisi mavi, kaftanı kırmızı ve kollukları yeşil renktedir. Başlığı ise aynı formda olup, bu sahnede tek sorguç kullanılmıştır. Ancak, diğer iki sahneden farklı olarak üzerinde bulunan silahları, ona farklı bir konum kazandırmaktadır. Sağ elinde altın bir gürz, sağ yanında ise zeri

¹⁷¹ Gl İrepoğlu; "Osmanlı Kadın Takısı", Antik&Dekor, S.50, 1999, 23 s.

rumi motifleriyle süslenmiş sadağı (ok kılıfı) ve arkasında da kılıcı ile betimlenmiştir. İlk sahnede kaftanının arasından kılıcının kabzası görünmüş, ikinci sahnede ise üzerinde herhangi bir silahla betimlenmemiştir. Zorlu bir savaş sonrası teslim alınan Rodos şehrinin düşüşü sahnesinde, Kanunî'nin savaşçı kimliği böylece öne çıkarılmak istenmiş olabilir. Saltanatını güçlendirmek ve ün kazanmak için giriştiği bu savaşta, üzerinde taşıdığı gürz, ok ve kılıcın galibiyetinin simgesi olarak kullanılmış olması mümkündür.

“Mohaç Savaşı”

Süleymannâme'nin 219. varak b yüzünde ve 220. varak a yüzünde yer alan “Mohaç Savaşı” sahnesi çift varak halinde düzenlenmiştir. Bu sahne, Osmanlı ordusunun Macar ordusuyla çarpıştığı Mohaç savaşını betimlemektedir (**Fotoğraf 29**).

Süleymannâme'de ve bazı kaynaklarda “Mohaç Savaşı” şöyle anlatılmıştır: 1522'de alınan Rodos, deniz seferleri için önemli bir konuma yükselirken Osmanlıların asıl önem verdikleri kara seferleri için Belgrad da daha sonraki yıllarda önemli bir askeri merkez haline gelmiştir. O sırada Avrupa'da savaş ortamı hareketlenmiş ve Macaristan'daki siyasi durum da karışmaya başlamıştır. Macar kralı II. Layoş yönetimine karşı özellikle Fransa'nın Osmanlılardan yardım istemesiyle Avrupa siyasetinde bir denge haline gelen Osmanlılar da bu durumdan yararlanmak istemişlerdir. Bunun üzerine sefer kararı alan Osmanlılar, böyle bir hareket için uygun olan Macaristan üzerine gitmişlerdir. Osmanlılar, Macaristan'a karşı aldıkları sefer kararını Fransa'ya yardım etmek olarak göstermiş, ancak Osmanlıların asıl hedefi Macaristan'ı alıp Habsburglara karşı bir üs olarak kullanmak olmuştur. Sebep ne olursa olsun, 1526 yılında çıkılan Macaristan seferi, Mohaç Ovası'nda, II. Layoş'un ordusunun kısa sürede imhasıyla sonuçlanmıştır. Esin Atıl'ın aktardığına göre, Macar ve Osmanlı orduları 29 Ağustos 1526 yılında Mohaç Ovası'nda karşı karşıya gelmişlerdir. Bahar aylarında yağın yağmur, nehirleri taşırınış ve savaş alanını bir bataklık haline getirmiştir. Osmanlı ordusu, yaklaşık yüz bin asker ve üç yüz yeni uzun menzilli toplarla üç kanada ayrılmıştı: merkez, sultan tarafından kumanda ediliyordu, sol kanatta Rumeli güçleri Başvezir İbrahim Paşa tarafından ve sağ kanatta da Anadolu güçleri, Anadolu



Fotoğraf 29. "Mohaç Savaşı", 219. varak b yüzü ve 220. varak a yüzü.

Beylerbeyi Behram Paşa tarafından yönetiliyordu. Sultanın kuzenleri Bali ve Hüsrev Bey, ön saflarda düşmanı gözleyen akıncıların başındaydı. Macar ordusu ise, İspanya, Almanya ve Avusturya askerlerinin eklenmesiyle yüz elli – iki yüz bin civarında bir ordudur, ancak donanımları yüz kadar eski toptan ibarettir. Macarlar öğle vakitlerinde saldırıyı başlatmışlardır. Ancak, Macar ordusu, Osmanlı ordusunun mükemmel askeri stratejileri, disiplinli askerleri ve hızlı hareket eden süvarileriyle karşılaştırılmazdı. Macar ordusunun büyük bir kısmı savaş alanında tahrip edildi, diğerleri ise Karasu bataklığına doğru geri çekildi. Mohaç Savaşı yaklaşık iki saat içinde sona erdi. Sultan, bu yenilgiyi yaşatarak düşmanına artık Macaristan'ın hükümdarı olacağını hissettirdi ve 11 Eylül 1526'da başkent Budapeşte'ye yürüdü. Budapeşte korumasız olduğu için, savaş olmadan teslim oldu. Sultan orada birkaç gün geçirdi ve Buda ile Peşte'yi ayıran Tuna Nehri üzerinde bir köprü inşa ettirdi. Daha sonra, Erdel Beyi Zapolya'ya Macar tacını verdiğine ilişkin bir ferman yazdırdı. Böylece Macaristan, sultana bağlı devletlerden biri olmuştur.¹⁷²

Çift varak halinde düzenlenmiş olan Mohaç Savaşı sahnesi, savaşın şiddetini yansıtmakta ve Osmanlı ordusunun kazandığı zaferi sergilemektedir. Savaş, Mohaç Ovası'nda gerçekleşmiştir; sağ varakta Osmanlı ordusu (**Fotoğraf 30**), sol varakta ise (**Fotoğraf 31**) Macar ordusu ve iki tarafın çarpışması betimlenmiştir. İki sahnede de ova pembe zemin rengiyle ifade edilmiş, kompozisyonun üst kısımlarında tepeler ve farklı türdeki ağaçlarla yeşil renk bitki örtüsü hakim olmuştur. Her iki sahnenin de en alt kısmında, bitki örtüsüyle birlikte devam eden siyah renkteki bataklık hem savaş alanının durumunu göstermekte hem de iki kompozisyonu birbirine bağlayarak bir bütünlük sağlamaktadır.

Sultan, sağdaki sahnenin merkezinde, mücevherli eyeri ve koşumlarıyla siyah bir at üzerinde betimlenmiştir. Sultan at üzerinde dik duruşu ve düşmana çevrilmiş sabit bakışlarıyla korkusuz ve kendinden emin bir tavır içinde ve giysisiyle dikkat çekici bir konuma sahiptir. Sultanın giysisinin, Süleymannâme'deki diğer savaş sahnelerindekinden farklı olarak, altın tel ve ipek kullanılarak dokunan seraser kaftan

¹⁷² Esin Atıl; **a.g.e.**, 134 s.; Feridun Emecen; **a.g.m.**, 504 s. Ayrıca, Mohaç Savaşı ile ilgili daha geniş bilgi için bkz.: İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988, 324 s.; İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1995, 359 s.



Fotoğraf 30. "Mohaç Savaşı", 219. varak b yüzü.



Fotoğraf 31. "Mohaç Savaşı", 220. varak a yüzü.

olduğu düşünölmektedir; kollukları mavi ve entarisi ise kırmızıdır. Sultanın etrafında uzun beyaz tüylü başlıklarıyla solaklar, hemen arkasında ise at üzerinde üç Has Oda ağası ve onların da arkasında mehter takımından bir grup yer almaktadır. Sultanın önünde iki sıra halinde arka arkaya dizilmiş Yeniçeriler, önde toparla ve arkada da tüfeklerle karşı sahnede ki Macar ordusunu hedef almışlardır. Yeniçerilerden bazıları ateş etmek üzere hedef almış, bazıları da tüfeklerini kurşunla doldurmaktadır. Esin Atıl'a göre, üst kısımda Yeniçerilerin en başında at üzerinde betimlenmiş olan figür, ordunun sol kanadını yöneten İbrahim Paşa veya sağ kanadı yöneten Behram Paşa olabilir.¹⁷³ Kompozisyonun en alt kısmında ise Macar askerlerinin ve atların ölü bedenleri, bataklığa dönüşmüş nehrin kıyısında yer almaktadır.

Soldaki sahne, diğerine oranla daha hareketli ve gerilimi yüksek şekilde düzenlenmiştir; savaş anında mücadele eden askerleri ve geri çekilen düşman grupları betimlemektedir. Bu sahnede ki karmaşa ve parçalanmış görüntü, diğer sahnede Osmanlı ordusunun dizilişindeki kusursuz düzen görüntüsü ile tam bir zıtlık sergilemektedir. Esin Atıl'a göre, kompozisyonun merkezinde ve hemen altında yer alan ve düşmanla çarpışanlar Osmanlı komutanlarıdır. Kahverengi at üzerindeki figürün dış elbisesi siyah üzerine altın işlemelidir, başında tüyü olan bir sarık giymiş, okuyla karşısındaki Macar askerini hedef almıştır. Onun hemen altında yer alan komutan ise kır at üzerinde başında miğferi ve mavi dış elbisesiyle karşısındaki düşmana baltaya benzer bir silahla vurmaktadır. Esin Atıl'a göre bu iki figür, muhtemelen akıncıların başındaki Bali Bey ve Hüsrev Bey'i temsil ediyor olabilirler.¹⁷⁴ Katledilmiş ve bedenleri parçalanmış düşman askerleri, bu iki çarpışma arasında zeminde ve kompozisyonun alt kısmında nehrin kıyısında betimlenmişlerdir. Kompozisyonun sol alt kısmında ise siyah atı üzerinde, beyaz dış giysisi ve başında büyük kuş kanatlarından oluşan başlık ile bir delil* karşısındaki iki Macar askeriyle korkusuzca savaşırken betimlenmiştir. Kompozisyonun sol üst kısmında gruplar halinde yer alanlar da Macar askerleridir;

¹⁷³ Esin Atıl; **a.g.e.**, 134 s.

¹⁷⁴ Esin Atıl; **a.g.e.**, 134 s.

* Delil veya deli, Osmanlı ordusunda tuğları taşıyan kıt'ayı izleyen süvari grubuydu: "...Deli sözü Türk dilinde mecnun manasına gelir; fakat bu adamların mecnun oldukları ve akıllarını kaybettikleri manası çıkarılmamalıdır. Bu, kendilerini tehlikeye atmakta hususunda gösterdikleri azim ve inattan, nefislerini tehlikeye hakikaten deli imişcesine bir pervasızlıkla atışlarından dolayıdır...". Antoine Galland; **a.g.e.**, 116-17 s.

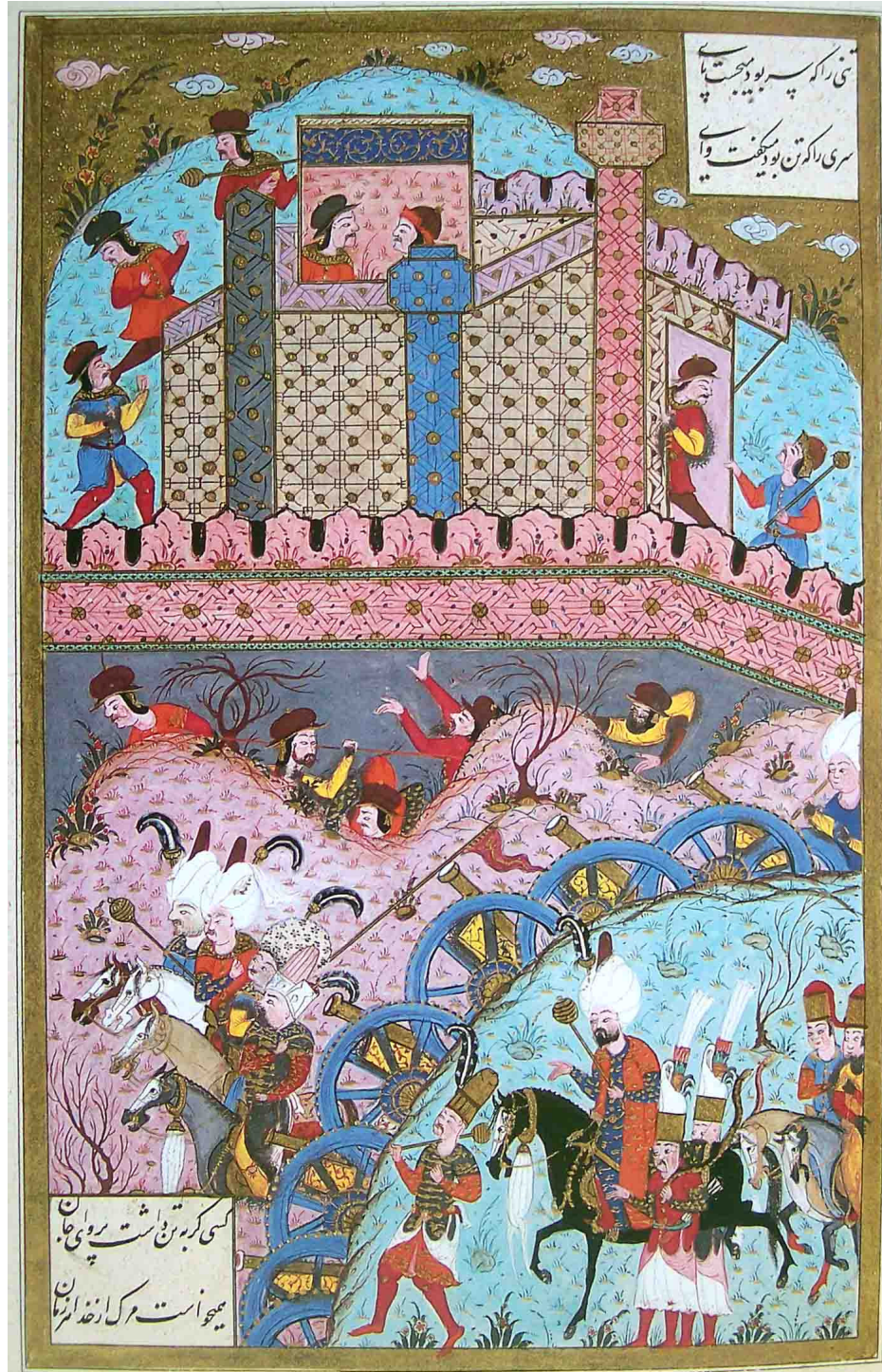
gümüş ve altın tonlarında zırhlarıyla sol taraftakiler mızrak, üst kısımdakiler ise mızraklarla beraber kırmızı ve mavi renkte iki bayrak taşımaktadır. Bayrakların üzerinde rozetler ve haç işaretleri vardır. Diğer savaş sahnelerindeki bayraklarda görmediğimiz bu haç işaretinin, Hıristiyan bir devlete karşı savaştığını belirtmek ve özellikle Kanunî'nin "İslam savaşçısı" kimliğine vurgu yapmak üzere kullanıldığı düşünülebilir.

Sağ varaktaki sahnede, Osmanlı ordusunun kusursuz düzeni ve savaşa hazır duruşu karşısında, soldaki sahnedeki savaş hali, katledilmiş bedenler ve en üstte sola doğru sahne dışına yönelmiş geri çekilen Macar ordusu arasındaki zıtlık dikkati çekmektedir. Sağ varakta Osmanlı ordusunun belirli bir düzen içinde sıralanması ve statik duruşu karşısında, sol varakta gruplar halinde kümelenmiş Macar ordusu, parçalanmışlığı ve bir anlamda yenilgiyi temsil etmektedir. Burada, özellikle yansıtılmış olan bu zıtlıkla, egemen güç Osmanlı ordusu ve ezilen Macar ordusu olmak üzere iki ayrı taraf yaratılmıştır. Çünkü, "egemen güç"ü betimleyebilmek için böyle bir zıtlığın yaratılması gerekmektedir. Görsel açıdan egemen gücün ve yenilen tarafın farklı iki sayfada verilmesi de bu zıtlığı yaratmada etkili olmuştur.

"Estonibelgrad Kuşatması"

Süleymannâme'nin 459. varak a yüzünde yer alan "Estonibelgrad Kuşatması" sahnesi, Osmanlı ordusunun Macar kenti Estonibelgrad'ı kuşatmasını betimlemektedir (**Fotoğraf 32**).

Süleymannâme'de "Estonibelgrad Kuşatması" şöyle anlatılmıştır: Budapeşte'yi almak isteyen Habsburg hanedanından Viyana arşidükü I. Ferdinand'ın Macaristan üzerinde izlediği saldırgan politika karşısında Kanunî, bir kez daha Avusturyalılara karşı sefer düzenleme kararı almıştır. Kanunî 23 Nisan 1543'te kışı geçirdiği Edirne'den yola çıkmıştır. Tuna Nehri'ne ilerleyen donanma, Budapeşte'de sultana katılmıştır. Budapeşte'yi kontrol altına alan ordu, daha sonra Estonibelgrad üzerine



Fotoğraf 32. "Estonibelgrad Kuşatması", 459. varak a yüzü.

yürümüştür. Estonibelgrad, Macar krallarının taçlarını giydiği ve öldüklerinde de oradaki katedrale gömüldükleri kutsal bir kenttir. Kent kuşatıldıktan sonra Kanunî, kentin komutanını huzuruna kabul etmiş, elini öptürmüş ve ona özgürlüğünü bağışlamıştır. Katedral camiye dönüştürülmüş ve Kanunî'nin adına hutbe okutulmuştur. Ancak, katedraldeki hazinelere dokunulmamıştır. Böylece, Estonibelgrad, Budapeşte altında bir sancağa dönüştürülmüştür.¹⁷⁵

Estonibelgrad'ın kuşatma sahnesi, Süleymannâme'nin 149. varak a yüzünde yer alan "Rodos Kuşatması" sahnesindeki kompozisyonla benzerlikler göstermektedir (**bkz.: Fotoğraf 27, 111 s.**). Kompozisyon, dikdörtgen bir form içinde düzenlenmiştir. Kompozisyonun en üst kısmında Estonibelgrad kalesi ve kale burçları yer almaktadır; kale duvarları ve burçların zeminleri, Rodos kuşatması sahnesindeki gibi geometrik süslemelerle ifade edilmiştir. Kalenin içinde ve kale duvarlarının arkasında, düşman askerleri yer almaktadır. İkili ve üçlü gruplar halinde bir arada düzenlenen asker grupları kendi aralarında konuşurken betimlenmişlerdir; bu da kuşatmanın, karşı taraf üzerindeki gerilimini ve panik hissini ifade etmektedir. En üstte altınla boyanmış gökyüzünün altındaki açık turkuvaz rengindeki tepe, kale ve askerlerin betimlendiği alana zemin oluşturmaktadır. Kalenin hemen önünde, geometrik süslemeli bir bordür, kompozisyonu yatayda ikiye bölmüştür; alt kısımda ise kale hendeği içinde suda mücadele veren düşman askerleri betimlenmiştir. Hareketli biçimde betimlenen askerler, işgal edilen kaleden kaçarak kıyıya çıkmaya çalışmaktadırlar. Kale hendeğinin önünde ise pembe zemin renginde bir tepe ve üzerinde dört atlı kumandan yer almaktadır. Kumandanların atları ve giysileri birbirinden farklıdır; ancak, dördünün de başlığı sorguçludur, içlerinden biri gürz, diğeri de kırmızı renkli bayrak taşımaktadır. Esin Atıl'ın belirttiğine göre bu kumandanlar saldırıyı yönlendirmek üzere ilerlemektedirler.¹⁷⁶ Bu dörtlü grubun hareket yönünün sol tarafta sahne dışına doğru olması da bu durumu açıklamaktadır.

Kompozisyonun sağ alt kısmına yerleştirilmiş olan sultan ve saray görevlileri, bir tepe üzerinde betimlenmişlerdir. Açık turkuvaz renkteki bu tepe, kompozisyonun üst kısmında yer alan Estonibelgrad kalesine de zemin oluşturan aynı renkteki tepe ile bir denge oluşturmaktadır. Aynı rengin kompozisyonun üst ve alt kısmında yaklaşık aynı

¹⁷⁵ Esin Atıl; **a.g.e.**, 191 s.

¹⁷⁶ Esin Atıl; **a.g.e.**, s.191.

oranda kullanılmış olması, sultanın yerini belirginleştirmek açısından bir vurgusu olmamıştır. Ancak, bu kompozisyonda sultan ve saray görevlileri, yani saltanat imgesi adeta bir çember içine alınmış ve kompozisyonda en dikkat çekici noktayı oluşturmuştur. Sultanın bulunduğu alanı, diğer tepe ile arasında bir sınır oluşturacak şekilde ayıran topraklar, yarım daire formundaki tekerlekleri ile geometrik süslemeli bir bordur gibi görev görmektedir. Sultan, diğer savaş sahnelerinde olduğu gibi sorguçlu başlığı, mavi iç entarisi ve kırmızı kaftanı ile siyah bir at üzerinde betimlenmiştir; sol elinde bir gürz taşımaktadır ve Esin Atıl'a göre ilerideki askerlere sağ eliyle işaret etmektedir.¹⁷⁷ Sultanın arkasında, at üzerinde iki Has Oda ağası, sağ ve sol yanında iki solak ve önünde bir peyk ona eşlik etmektedir. Kompozisyon bütününde, sağ alt kısma yerleştirilen sultan, siyah atı, başlığındaki sorguç ve etrafındaki saray görevlileri birlikte dikkat çekici bir konumdadır.

¹⁷⁷ Esin Atıl; **a.g.e.**, 191 s.

2.3. Süleymannâme Minyatürlerinde Saltanat Simgesi Olarak Saray, Taht ve Otağ Kompozisyonları

Süleymannâme’de yer alan minyatürlerde, saray, taht ve otağ, sultanın iktidara sahip olduğunu gösteren ve ona işaret ederek, onu görünür kılan simgeler olarak öne çıkmaktadır. İktidar sahipliğinin, güç gösterisinin ve ihtişamın birer parçası olan bu üç simge, Süleymannâme minyatürlerinde sultanı tanımlayan en belirgin saltanat simgeleri olarak belirlenmiştir.

Ayrı başlıklar altında incelenen saray, taht ve otağın, öncelikle bir saltanat simgesi olarak ne ifade ettiği üzerinde durulmuştur. Saray, devletin yönetildiği merkez ve sultanın yaşadığı mesken olarak, Osmanlı saltanatının en önemli simgesi olarak düşünülmektedir. Taht ise, bir hükümdarın saltanata sahip olduğuna işaret eden simgesel bir objedir. Otağ, Osmanlı sultanın sefere veya ava çıktığı zamanlarda kullandığı, başkentteki sarayın bir kopyası niteliğindeki gezici çadırlardan oluşmaktadır ve bu açıdan sarayla aynı simgesel anlama sahiptir.

Saray, taht ve otağın simgesel anlamlarına ilişkin verilen bilgilerden sonra, Süleymannâme minyatürlerinde yer alan saray, taht ve otağ kompozisyonları incelenmiştir. Bu üç simgenin kompozisyonlara yerleştirilmeleri üzerinde durulmuş ve kompozisyon bütününde saltanata ve sultanı tanımlamada nasıl bir işleve sahip oldukları incelenmiştir.

Süleymannâme’de yer alan saray, taht ve otağ kompozisyonlarının seçiminde, Süleymannâme minyatürleri içinde Kanunî Sultan Süleyman’ın betimlendiği tüm sahneler göz önüne alınmıştır. Sahnenin konusuna göre bir seçim yapılmadığından dolayı, bu Tezin İkinci Bölüm’ünde yer alan “2.2. Süleymannâme Minyatürlerinde Saltanata İlişkin Sahneler” başlığı altında incelenen minyatürler dışında, farklı konudaki sahneler de incelenmiştir.

2.3.1. Saray

Süleymannâme minyatürlerinde, konunun geçtiği mekan olarak sarayın betimlendiği on dokuz adet sahne bulunmaktadır. Bu sahnelerden on beşi Topkapı Sarayı'nda geçmektedir. Sarayın betimlendiği bu on dokuz adet sahneden, dördü dışında, geriye kalan on beşinin Topkapı Sarayı'nın çeşitli mekanlarında geçmesi ve konularının törensel içerikli olması nedeniyle, saltanat ve güç simgelerinin anlatımı, Topkapı Sarayı'nın mimari yapılanması ve bu yapılanmanın törenlerle olan simgesel ilişkisi üzerinden gelişmiştir. Ancak, buradaki "mimari yapılanma" tanımı, sultanın ve imparatorluk ailesinin yaşadığı yer, devletin yönetildiği merkez ve törenlerin gerçekleştiği mekanların mimari yapılanmasını kapsamaktadır. Özellikle, törenlerin bu mimari ile nasıl bağdaştığı, her ikisinin birbirini karşılıklı olarak nasıl tamamladığı ve minyatürlerdeki kompozisyon düzeninde saray mimarisinin simgesel açıdan nasıl yerleştirildiği üzerinde durulmuştur.

Topkapı Sarayı, yaklaşık dört yüz yıl boyunca imparatorluk meskeni ve devletin yönetildiği yer olarak Osmanlı saltanatına ev sahipliği yapmıştır. 15. yüzyılın ikinci yarısında, II. Mehmed, Sarayın planını hazırlatmış ve ana yapıların inşasını yaptırmıştır; 16 yüzyılda Sultan Süleyman zamanında ise Saray kesin biçimine kavuşmuştur. Ondan sonraki yüzyıllar boyunca, devam eden restorasyon ve yeniden yapılanma çalışmalarına karşın Sarayın ana yapısı değişmemiştir.¹⁷⁸

Topkapı Sarayı bugün, avlular etrafında gruplanmış ve gelişigüzel sıralanmış gösterişsiz yapıların bir toplamı olarak görünmektedir. Sarayın bugünkü gösterişten uzak görünümü, imparatorluk gücünü görsel açıdan ifade etme açısından yetersiz olması, neden bütünleşmiş tek bir anıtsal yapı olarak tasarlanmadığı sorusunu akla getirmektedir. Yanıt çoğunlukla, Osmanlı sultanlarının alçak gönüllü karakterlerinden dolayı, saraylarının gösterişsiz olmasını tercih edip, dini yapılara önem vermelerinden kaynaklandığı yönünde verilmiştir. Bu yanıtla ilgili beliren sorun ise, yapıldığı dönem ve sonrasında Osmanlıların Topkapı Sarayı'nı mütevazi bir yapı olarak kabul etmemesi,

¹⁷⁸ Gülru Necipoğlu; **a.g.e.**, XI s.

tersine onu, istisnasız, imparatorluk ihtişamının simgesi ve bir gurur kaynağı olarak görmeleridir.¹⁷⁹ Bunun nedenlerinden biri, saray hayatında çok önemli yer tutan, dış dünyaya karşı sultanın ve devletin ihtişamını ve gücünü göstermekte bir araç olarak kullanılan törenler olabilir. Bu törenler, en genel açıklamasıyla, sultanın mutlak otoritesini, devletin ihtişamını ve gücünü yansıtan “saltanat sergilemeleri” olarak tanımlanabilir.

Sarayın işlevi ile bir saltanat simgesi olarak kabul edilmesi arasında bir ilişki olduğu düşünülmektedir. Saray, imparatorluk ve devlet yönetimi için bir yaşama alanı olması dışında, siyasal otoritenin, gücün ve imparatorluk ihtişamının sergilendiği törenlerin gerçekleştiği bir alan olma açısından da simgesel bir işleve sahiptir. Osmanlı’da törenler, II. Mehmed’in hazırladığı ve “Fatih Kanunnamesi” olarak bilinen eserdeki kurallara göre düzenlenmiştir.¹⁸⁰ Programları ve protokolleri “Teşrifat Defterleri”nde¹⁸¹ ayrıntılı biçimde verilmiş olan bu törenlere genel bir adlandırmayla “alay” da denilir. Cülus-ı Hümayun, kılıç alayı, sarık alayı, Cuma selamlığı, bayram alayı, sefer-i hümayun, zafer alayı, kadir alayı, Hırka-i Saadet ziyareti, Sancak-ı Şerif ihracı, donanmanın sefere çıkışı, seferden dönüşü gibi törenler birinci sırada önemli törenlerdir; bunlara ek olarak, sūr-ı hümayunlar (sultan düğünleri), çeyiz, nahıl, gelin alayları, elçi alayı gibi törenler de ikinci derecede önemli olmuştur.¹⁸²

Bu noktada, Süleymannâme minyatürlerinde “saray”ın betimlendiği on dokuz adet sahnenin konusunun da törensel olduğunu saptanmıştır. Sarayda geçen bu sahneler, tahta çıkış, divan toplantısı, sultanın huzuruna kabul, sultanın eğlencesi, şehzadelerinin sünnet düğünü ve Topkapı Sarayı’ndan sancaklara gitmek üzere ayrılan şehzadelerin geçidi başlıklarıyla törensel konulu sahnelerdir.

Topkapı Sarayı, törenlerin canlandırıldığı, sistemleştirilmiş bir mekandır. Sarayın simgesel dili, sultanın soylu statüsünü vurgulayan büyük bir sahne olarak hizmet

¹⁷⁹ Gülru Necipoğlu; **a.g.e.**, XII s.

¹⁸⁰ Fatih Kanunnamesi ile ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Abdülkadir Özcan; Kanunname-i Al-i Osman (Tahlil ve Karşılaştırmalı Metin), Kitabevi Yay., İstanbul, 2003.

¹⁸¹ Teşrifat Defterleri hakkında geniş bilgi için bkz. Esad Efendi; Teşrifat-ı Kadime, Tıpkıbasım, İstanbul, 1979 – Tevkii Abdurrahman Kanunnamesi, Ankara, 1935.

¹⁸² Necdet Sakaoğlu; “Saray ve İstanbul”, Aptullah Kuran İçin Yazılar, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1999, 280 s.

vermiştir. Bu kalıplaşmış, değişmez törenler II. Mehmed zamanında biçimlenmiş ve Kanunî Sultan Süleyman döneminde de özenle detaylandırılmıştır. Törenler sultanın dış dünyayla olan mesafeli, uzak ilişkisini görsel açıdan ifade etmekte ve sarayın ulaşılır ve ulaşılmaz yerlerini açıkça birbirinden ayırmaktadır. Ulaşılamaz, giriş izni verilmeyen bir imparatorluk meskeninde tecrit edilmiş avlulardan (iç bahçelerden) oluşan saray, bu biçimiyle törensel bir ardılık içermektedir. Törensel gelenek, sarayın mimari ikonografisini ifade etmektedir ve bunun önemine dikkat çekmektedir; gözlemciyi (izleyiciyi) dikkatle belirlenmiş törensel mekanların birinden diğerine yönlendirmiş ve hiyerarşik olarak sıralanmış boş mekanlara öyküsel bir boyut kazandırmıştır. Aynı anda, saltanatı ve iktidar gücünü temsil eden bir sahne, büyük bir imparatorluğun yönetim merkezi ve imparatorluk ailesi için mesken olarak saray, büyük bir komplekstir.¹⁸³

Topkapı Sarayı'nın, mimari yapısıyla törenlere ve merkezi yönetime ev sahipliği yapması arasında bir bağlantı bulunmaktadır; saray, 15. yüzyılda ortaya çıkan ve 16. yüzyılda sağlamlaştırılan bir Osmanlı imparatorluk geleneğini biçimlendirmiştir. İşlevsel mimari iskeleti ve sürekli sahneye konan törenleri ile saray, Osmanlı yönetim sistemiyle neredeyse eşanlı hale gelen bir politik yapı ve egemenlik kavramını somutlaştırmaktadır. Saray, sultanın içerideki köleleri olan kapıkulları tarafından idare edilen merkezi imparatorluk devletini fiziksel olarak barındırmış ve kavramsal olarak şekillendirmiştir. Sarayın mimari ve kurumsal açıdan süreklilik taşıyan yapısı, merkezileşmiş bir devletin tekrarcı yapısıyla hem benzeşmiş hem de bunu doğuran nedenlerden biri olmuştur.¹⁸⁴

Birçok idari fonksiyonu içinde barındıran Birinci ve İkinci Avlu, törenler için kurulmuştur. Bu avlular, devletin hiyerarşik statülerinin çarpıcı biçimde sergilendiği bir tiyatro sahnesi gibidir. Bu sergileme, dışarıdan yabancıları etkilemek, içeriden de saltanat ideolojisini güçlendirmek açısından amacını yerine getirmektedir. En içerideki tecrit edilmiş Üçüncü avlu, erkek ve kadın olmak üzere iki bölüme ayrılmıştır ve imparatorluk meskeninden daha öte bir konuma sahiptir. Halkın girmesine izin verilen, törenlerin yapıldığı ilk iki avludan sonra sultanın özel yaşam alanına olan Üçüncü Avlu'ya geçilmektedir. Bu alanın, bir dünya hükümdarının otoritesini sembolize ettiği

¹⁸³ Gülru Necipoğlu; a.g.e., s.XVI.

¹⁸⁴ Gülru Necipoğlu; a.g.e., XX s.

düşünülebilir: “görünmez” sultan dünya imparatorluğuna buradan hükmedebilir ve her yeri görebilir.¹⁸⁵ Bir anlamda simgesel olarak tanımlanabilecek olan “görünmez sultanın görüşü”, konu ve obje, yöneten ve yönetilen arasındaki uzamsal ve sosyo-politik uzaklığı çağrıştıran bir form halinde minyatürlerde çerçeveli pencerelerin kullanılması olarak kendini göstermektedir. Fiziksel olarak görünmeyen yönetici direkt olarak algılanamayabilir; ancak, onun görünmez iktidarı, mimari anlatımda bu tür simgesel detaylarla dolaylı yoldan hissettirilmiş olabilir.

Törenler ve mimari yapı birbirine bağımlı olmakla beraber, törenlerdeki değişiklikler ve Sarayın büyük ölçüde yenilenme çalışmaları, Kanuni Sultan Süleyman döneminde başlamıştır. Saray törenleri ve protokol, buldukları mimari çerçeve içinde özenle hazırlanmıştır. 1527-28 yıllarında Venedikli elçiler, Kanunî'nin sarayının mimari ihtişamının eşi benzeri görülmemiş olduğundan söz etmişlerdir. İkinci Avlu'daki törenler, büyük bir insan topluluğuyla beraber ihtişamlı bir tiyatro sahnesine benzemektedir; ancak, başroldeki sultan nadiren bu sahnedeki yerini alır. Sultanın simgesel varlığı, Arz Odası'na çıkan Üçüncü Avlunun abidevi giriş kapısıyla belirtilmiştir; mutlak otoriteyi yansıtan İkinci Avlu'nun merkezinden ise, sultan devletini yönetmektedir. İdari yapılar İkinci Avlu'nun sol tarafında toplanmış ve merkezden uzak örgütlenmişlerdir.¹⁸⁶ Buradan hareketle, Üçüncü Avlu'nun giriş kapısının mimari açıdan merkeze yerleştirilmiş olmasıyla, simgesel olarak devletin yönetimi ve adaletin sultanın kapısı önünde gerçekleştiği düşünülebilir. Bu düzenleme, “kapı”nın Osmanlı'da nasıl bir politik kavram olduğunu gösterir; böylece “kapı”, egemenlik kavramının bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Saray mimarisindeki törensel işlevin ve saltanat açısından simgesel anlamın Süleymannâme'de yer alan minyatürlerde görsel açıdan birbirini tamamladığı görülmektedir. Buna göre, Topkapı Sarayı'nın betimlendiği on beş adet sahnenin kompozisyon şemasında, mimari elemanların yerleştirilmesi açısından bazı değişmezler bulunmaktadır. Bu değişmezlerin, soyut mekan betimlemeleri dışında, aslında nakkaşın metne bağımlı olup, konunun geçtiği mekanı gerçekçi bir yaklaşımla betimleme çabası olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir (Soyut mekan betimlemesi için

¹⁸⁵ Gülru Necipoğlu; **a.g.e.**, 244 s.

¹⁸⁶ Gülru Necipoğlu; **a.g.e.**, 25 s.

bkz.: Fotoğraf 11, 54 s.). Saraya ait mekan anlatımlarında nakkaşın gerçekçi yaklaşımı, mekanın karakteristik özelliklerinden birinin veya birkaçının betimlenmesiyle, izleyici için mekanı tanınabilir hale getirmek yönünde olabilir.

Esin Atıl'a göre, Süleymannâme'nin 17. varak b yüzü ve 18. varak a yüzünde yer alan "Kanunî Sultan Süleyman'ın Tahta Çıkışı" sahnesi, törenin gerçek düzeninde betimlendiği en erken örneklerdendir (**Fotoğraf 33**).¹⁸⁷ Süleymannâme'deki tahta çıkış sahnesi, çift varak halinde düzenlenmiştir. Soldaki sahnede düzen, yatayda ikiye bölünmüştür. Alt kısmındaki kapı Bab-ı Hümayun'dur, üst kısımdaki kapı ise Babüsselam'dır. Burada, nakkaşın mekanı tanınabilir kılmak için kullandığı mimari elemanlar Bab-ı Hümayun ve Babüsselam kapıları ve üst çerçevenin dışına çıkmış Babüsselam kuleleridir. Sol tarafta görülen altıgen çeşmenin bu mekan için belirgin bir mimari eleman olduğu düşünülmemektedir. Topkapı Sarayı'nda, imparatorluk gücünü yansıtan mimari simgelerden biri olarak kabul ettiğimiz Babüsselam kulelerinin, hem mekanı vurgulama hem de saltanatı simgeleme açısından çerçevenin dışına çıkarıldığı düşünülebilir. Babüssaade'nin önünde gerçekleşen sağdaki sahnede kompozisyon, diğer sahnedeki gibi yatayda ikiye bölünmüştür. Alt kısımda, töreni izleyen saraylılar, İkinci Avlu'nun bahçesinde doğa elemanları ile birlikte dairesel hareketlerle kompozisyona yerleştirilirken, üst kısımda sultan ve etrafındaki hiyerarşik dizilmeler kemerli sütunların altında verilmiştir. Alt kısımda birbirleriyle konuşan hareketli kalabalık, üst kısımdaki statik ve hiyerarşik görüntüyle bir zıtlık oluşturmaktadır. Bu sahnede de çerçevenin dışına taşan iki kubbe ve iki çatı dikkati çekmektedir; buradaki kubbe ve çatı, sultanın özel yaşama alanı olan Üçüncü Avlu'ya ait mimari elemanlar olarak kabul edilirse, bu sahnede de mimari elemanlar aracılığıyla sultanın gücünün sergilendiğinden söz edilebilir.

Mimari elemanlar aracılığıyla saltanatın vurgulandığı sahnelerden biri de, Süleymannâme'nin 38. varak a yüzünde ve 37. varak b yüzünde yer alan "Divan Toplantısı" sahnesidir (**Fotoğraf 34**). Sağ varakta, kompozisyonun en üst kısmında çerçeve dışına çıkmış dört kubbe ve üçgen çatılı yapının, sultanın varlığını vurgulamak

¹⁸⁷ Esin Atıl; **a.g.e.**, 90 s.



Fotoğraf 33. “Kanunî Sultan Süleyman’ın Tahta Çıkışı”,
17. varak b yüzü ve 18. varak a yüzü.



Fotoğraf 34. “Divan Toplantısı”, 38. varak a yüzü ve 37. varak b yüzü.

amacıyla yerleştirilmiş Üçüncü Avlu'ya ait mimari elemanlardan olduğu düşünülmektedir.

Yatayda eşit olarak üçe bölünmüş kompozisyonun en üst kısmında divan toplantısının gerçekleştiği Kubbealtı'nın (Divan-ı Hümayun) iç mekanı, orta kısmında kemerli sütunlarla giriş bölümü ve alt kısmında da doğa elemanlarıyla birlikte dış mekanı verilmiştir. Kemerli sütunlarla dörde bölünmüş orta kısmın sol merkezine yerleştirilmiş olan giriş kapısından iç mekanın yer süslemesi ve kapıcının eteklerinin görünüyorması, iç mekan-dış mekan ayrıştırmasını kesin olarak ifade etmektedir. Alt kısımda ise, doğa elemanlarının orta kısma taşmasıyla, kompozisyon bütününde dış mekandan iç mekana kademeli geçiş vurgulanmıştır. Bu kademeli geçişin en üstünde, çerçeve dışına yerleştirilmiş kubbeler ve çatılı yapı, yine her şeyin en üstünde, "görünmez" sultanın gücünü ve olaylara hakimiyetini ifade etmektedir. Ayrıca, üst kısmın en solunda, nişancı figürünün bir belgeye sultanın tuğrasını işlemesi de, sahnede fiziksel olarak yer almayan sultanın varlığını hissettirme açısından dikkat çekicidir. Süleymannâme minyatürlerinde saray mimarisinin yer aldığı on beş sahneden altısı, sultanın huzuruna kabul sahneleridir. Süleymannâme'nin 332. varak a yüzünde yer alan "İran Elçisinin Kabulü" ve 471. varak b yüzünde yer alan "Elkas Mirza'nın Huzura Kabulü" sahneleri Arz Odası'nda gerçekleşmiş kabullerdir.

Süleymannâme'nin 332. varak a yüzünde yer alan "Safevi Elçisinin Elçisinin Kabulü" sahnesindeki kompozisyonda dikey ve yatay çizgilerin kesişmesiyle farklı alanlar oluşturulmuştur (**Fotoğraf 35**). Kompozisyonda simetri eksenleri görülmekle beraber bu eksenlerin devamlılığı yoktur. En altta ortada bulunan kubbeli kapının Babüssaade olduğu düşünülmektedir; bu kapının önünde asasıyla bir kapıcı betimlenmiştir. Reha Günay'a göre, kapının iki yanına yerleştirilmiş kemerli sütunlar, Babüssaade'nin İkinci Avlu tarafındaki girişini temsil etmektedir.¹⁸⁸ Kabulün Topkapı Sarayı Arz Odası'nda gerçekleşmesinden dolayı, dikey ve yatay çizgilerin kesişmesiyle oluşan bölümlerin Arz Odası'na ait mekanlar olduğu düşünülmektedir. Yatayda ve dikeyde oluşturulan farklı

¹⁸⁸ Reha Günay; **a.g.m.**, 113 s.



Fotoğraf 35. "Safevi Devleti Elçisinin Kabulü", 332. varak a yüzü.

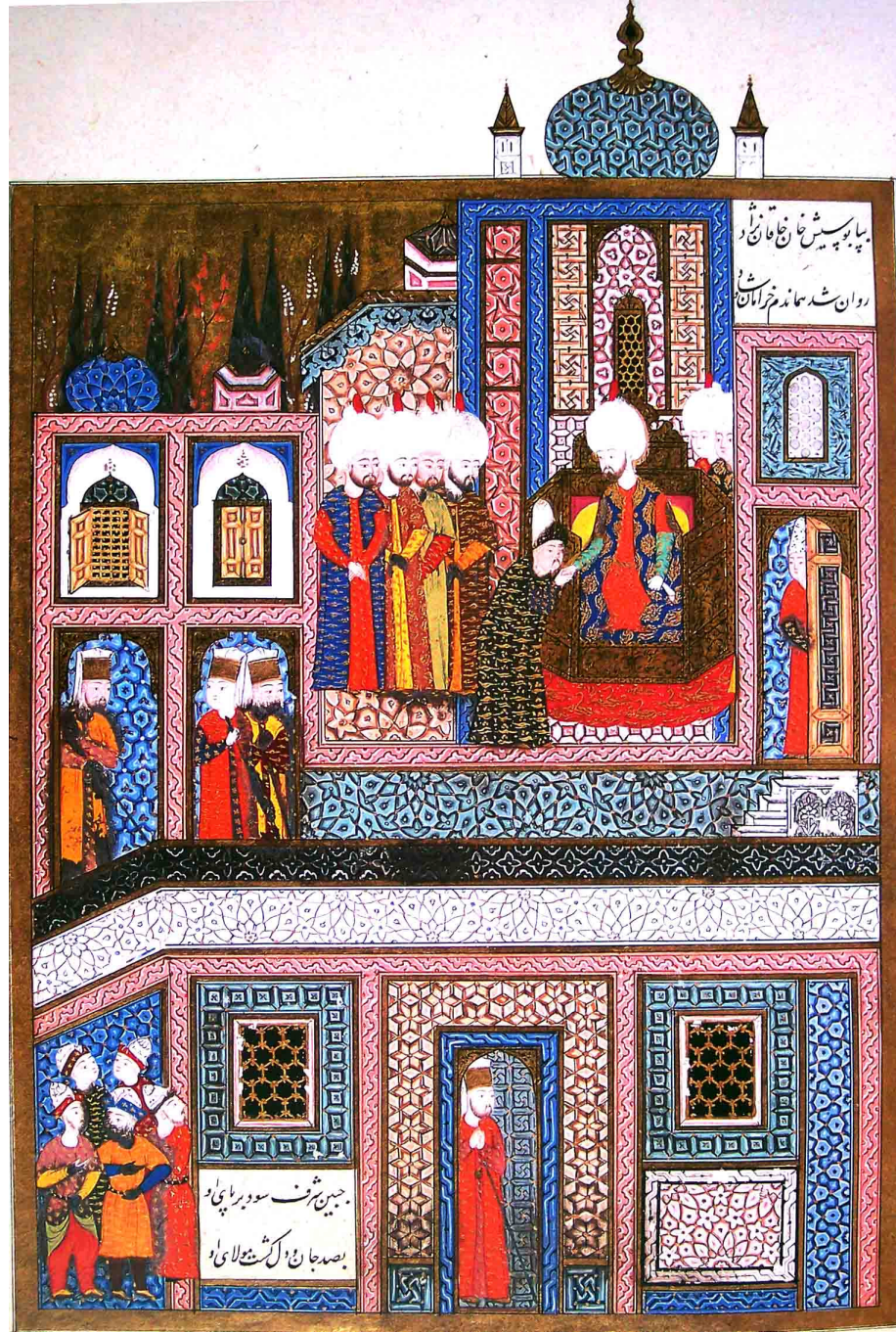
alanlara saray görevlileri yerleştirilmiştir. Sultan, üst kısımda kareye yakın bir alan içine yerleştirilmiştir. Kompozisyonun en üst kısmında kubbeler ve bir baca çerçeve dışına çıkarılmıştır. Kompozisyonun sağ kısmındaki dikey bölünmeye ve en altta sol kısma yerleştirilen kafesli pencereler dikkati çekmektedir. Huzura kabulden önce Babüssaade ile Arz Odası arasındaki girişte bekletilen elçi heyetlerinin, sultan tarafından Arz Odası'nda yer alan kafesli pencereler ardından izlendiği bilinmektedir. 1492'de II. Beyazid'a gönderilen İtalyan elçisi Alexis Becagut, Arz Odası'nda tahtında oturan sultanın törenden önce gelen hediyeleri izlemek için kullandığı kafesli pencerelerden söz etmiştir. Aynı pencere, 1499'da yine II. Beyazid'e gönderilen Venedik elçisi Zancani tarafından da anlatılmıştır.¹⁸⁹

Süleymannâme'nin 519. varak a yüzünde yer alan "Devlet Giray Han'ın Huzura Kabulü" sahnesi, sultanın, Kırım Hanlığının başına geçen Devlet Giray Han'ın, Topkapı Sarayı'nda huzuruna kabul edişini betimlemektedir (**Fotoğraf 36**). Esin Atıl'a göre, kabulün gerçekleştiği mekan Arz Odası'dır.¹⁹⁰ Ancak, Reha Günay, bu mekanın, aynı nakkaşın yaptığı diğer Arz Odası betimlemesiyle (**bkz.: Fotoğraf 35, 136 s.**) benzerlikler göstermediğini ve Topkapı Sarayı'ndaki köşklardan biri olabileceğini belirtmektedir.¹⁹¹ Bu sahnedeki kompozisyonda alanlar, diğer Arz Odası betimlemelerinde olduğu gibi yatay ve dikey çizgilerin kesişmesiyle oluşturulmuştur. Kompozisyonu yatayda ikiye ayırmak için, ucu sola doğru eğik, geometrik süslemeli bir bant kullanılmıştır. Bu bant, iç ve dış mekan ayrımının yapılabilmesi için kullanılmış olabilir. Kompozisyonun alt kısmında kapı önünde asasıyla bekleyen bir kapıcı figürü ve sol tarafta da Kırım heyetinden görevlileri görülmektedir. Bu kapının Babüssaade olduğu varsayıldığında, kapının iki yanına yerleştirilmiş kafesli pencereler bir anlam ifade etmemektedir. Ayrıca, kabulün gerçekleştiği üst kısımda sol tarafta yer alan biri kapalı diğeri de kapakları açık bir biçimde betimlenmiş kafesli pencerelerin Arz Odası'ndaki pencerelerle benzeşmediği görülmektedir. Bu anlamda, Reha Günay'ın da belirttiği gibi, bu kabulün gerçekleştiği mekan, Topkapı Sarayı'ndaki köşklardan biri olabilir. Kompozisyon bütünündeki yoğun geometrik süslemeler, mekana ait mimari

¹⁸⁹ Gülru Necipoğlu; **a.g.e.**, 96-100 s.

¹⁹⁰ Esin Atıl; **a.g.e.**, 207 s.

¹⁹¹ Reha Günay; **a.g.m.**, 137 s.



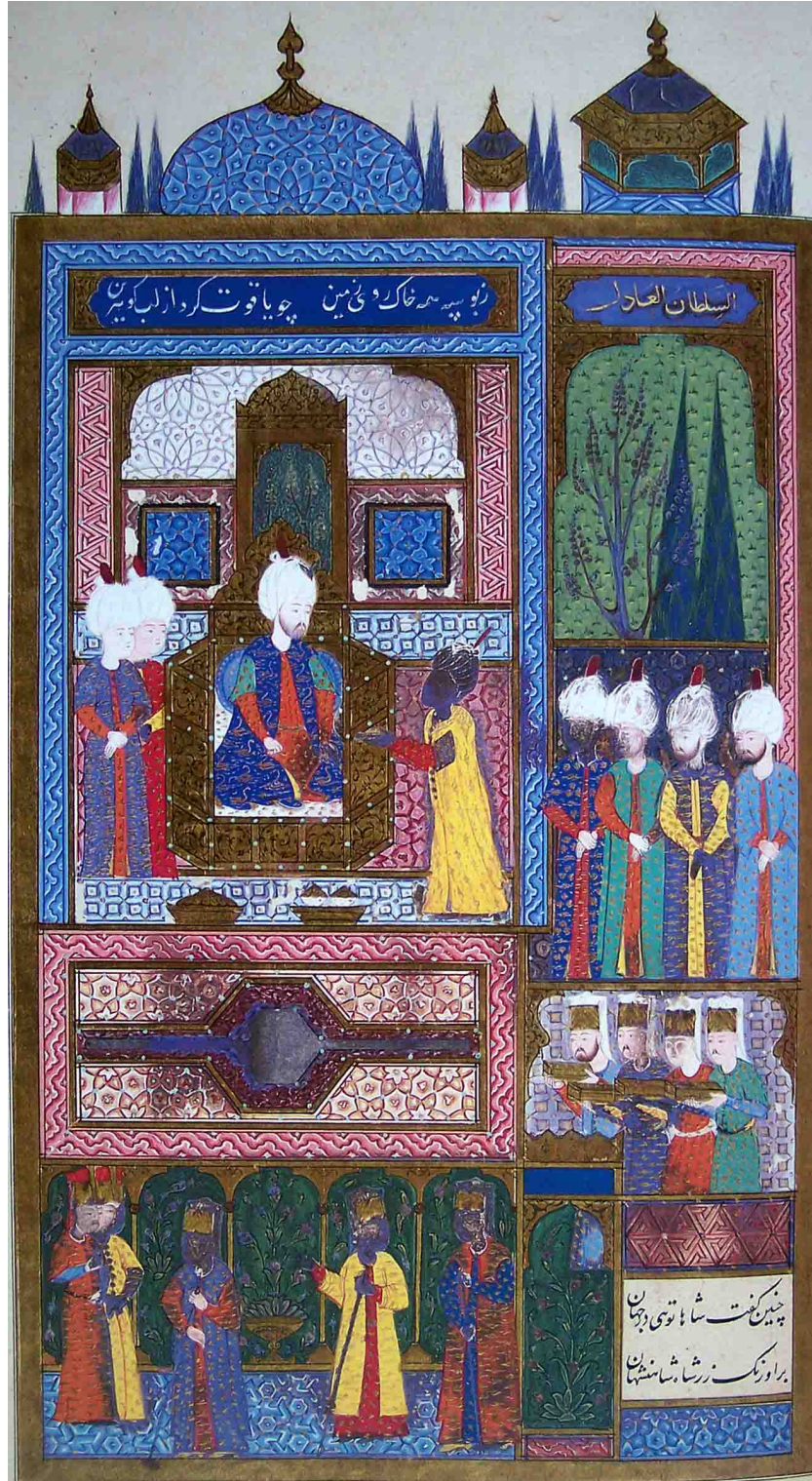
Fotoğraf 36. "Devlet Giray Han'ın Huzura Kabulü", 519. varak a yüzü.

elemanların dengeli dağılımı ve saray görevlilerinin sultan etrafında dizilmesiyle hiyerarşik düzenin çağrışımı ihtişam ve zenginliği yeterince yansıtmaktadır.

Süleymannâme'nin 503. varak a yüzünde yer alan "Hicaz Elçisinin Kabulü" sahnesi ise Halep'teki sarayda gerçekleşmiştir (**Fotoğraf 37**). Ancak, diğer Arz Odası betimlemeleriyle karşılaştırıldığında, nakkaşın bu sahneyi Arz Odası betimlemelerinden yola çıkarak resmettiği düşünülmektedir. Süleymannâme'nin 603. varak a yüzünde yer alan "Safevi Devleti Elçisinin Kabulü" sahnesi de aynı şekilde Amasya Sarayı'nda geçmekte, ancak mekanın, yine diğer Arz Odası şemalarından esinle kurgulandığı düşünülmektedir (**Fotoğraf 38**). Nakkaşın bu sarayları hiç görmediği varsayılırsa, kompozisyon şemasının, albümdeki diğer Topkapı Sarayı Arz Odası şemalarına benzemesi doğaldır. Bu açıdan, bu sahneler arasında kompozisyon şeması, mimari elemanların ve figürlerin yerleştirilmesi bakımından benzerlikler görülmektedir. Her üçünde de, yatayda ve dikeyde birbirine dik kesişmelerle iç ve dış mekan belirlemeleri yapılmış; sultan, üstte sağ veya sol merkeze yerleştirilmiş; konuya göre de elçi, ayakta, yere kapanmış veya sultanın elini öperken betimlenmiştir. Buraya kadar, diğer sahnelerde yapılan belirlemelerde olduğu gibi, bu üç sahnede de kubbe, kule, baca ve altıgen çatılı yapıların, en üstte çerçeve dışına taşıdığı görülmektedir. Bunların da, sultanın özel yaşama alanı olan Üçüncü Avlu'ya ait yapılar olduğunu ve sultanın fiziksel varlığıyla birlikte kompozisyon alanında güç ve saltanat kavramının vurgulanması açısından yerleştirildiği düşünülmektedir. Her üç sahnede de, sol ve sağ yandaki dikey bölümelere kafesli pencereler yerleştirilmiştir. Bu yerleştirmeleri, "görünmez" sultanın kafesli pencereler ardında olan biten herşeye hakimiyeti ve fiziksel görünürlüğü olmadan da gücünü hissettirme yolu olarak algılamak mümkündür. Kapı, yine her üç sahnede de belirgin mimari eleman olarak karşımıza çıkmaktadır; kapı, kompozisyonun alt merkezine yerleştirilmiş ve elinde asasıyla kapıcı her üçünde de betimlenmiştir. Üçüncü Avlu kapısının Topkapı Sarayı mimarisinde merkeze yerleştirilmesiyle Osmanlı'da "kapı"nın politik bir anlama sahip olmasını bu üç sahne görselleştirmektedir.



Fotoğraf 37. “Hicaz Elçisinin Kabulü”, 503. varak a yüzü.



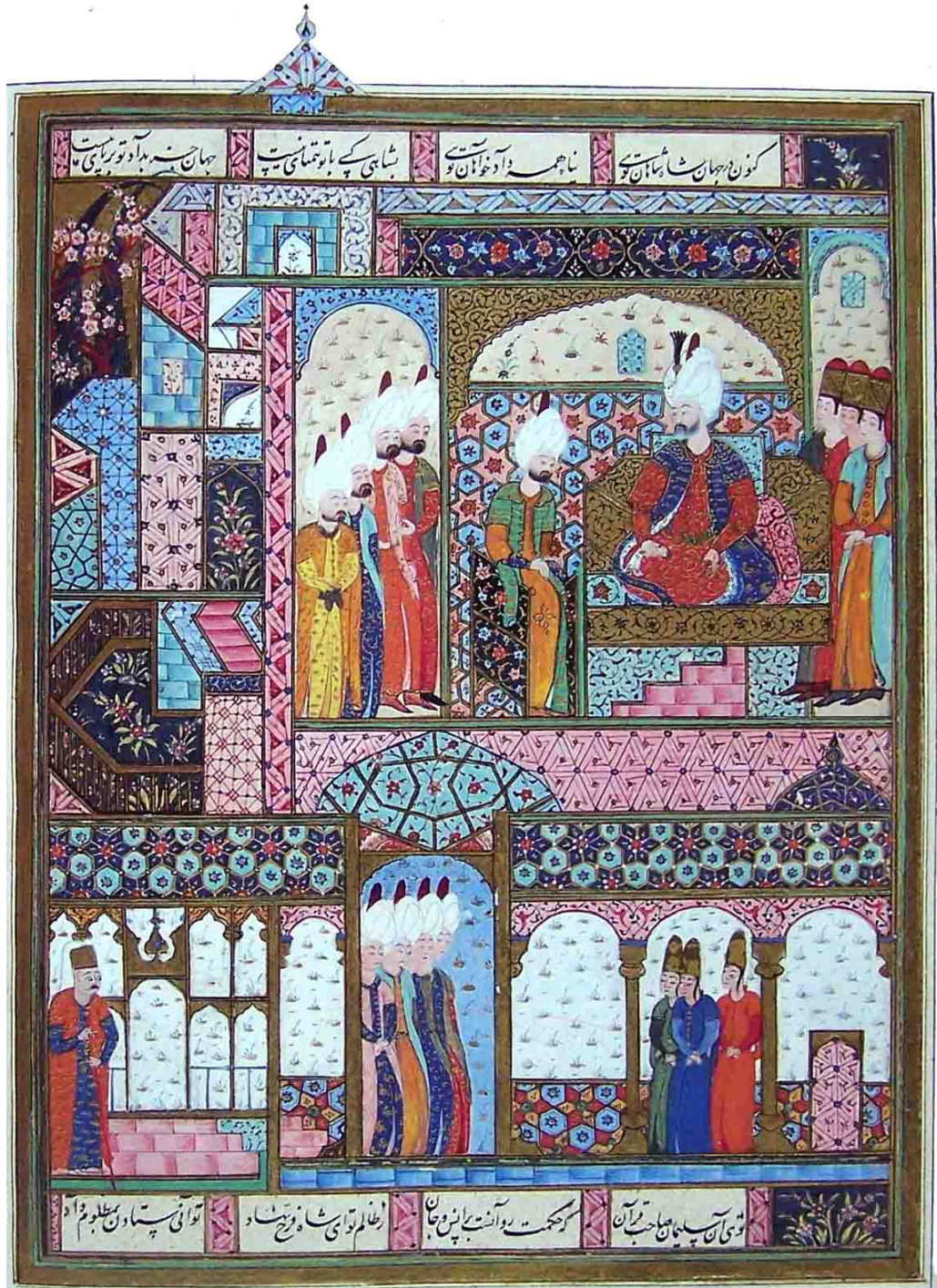
Fotoğraf 38. "Safevi Devleti Elçisinin Kabulü", 603. varak a yüzü.

Arz Odası'nda geçen diğerk bir sahne de Süleymannâme'nin 471. varak b yüzünde yer alan "Elkas Mirza'nın Huzura Kabulü" sahnesidir (**Fotoğraf 39**). Mimari elemanların yerleştirilmesi açısından bu sahnedeeki en belirgin anlatım, üstte solda kare ve eğri bölünmelerle saray yapılarının farklı kesitlerinin verilmesidir. Sol üst köşedeeki bölünmeler arasında kalan merdiven, kemerli panolar, saçak uçları, kemer ve pencere kesitleri gibi mimari elemanların, Topkapı Sarayı'na ait diğerk yapıların detayları olduğu düşünölmektedir. Bu sahnedeeki konu gereği*, sultanın gücünü vurgulamanın yanında, Sarayın ihtişamının ve zenginliğinin öne çıkarılmak istendiği hissedilmektedir. Özellikle geometrik süslemelerin kullanımı ve renklerdeki canlılık da bunu ifade etmektedir.

Süleymannâme'nin 260. varak a yüzünde yer alan "İbrahim Paşa'nın Huzura Kabulü" (**Fotoğraf 40**) ve 360. varak a yüzünde yer alan "Barbaros Hayreddin Paşa'nın Huzura Kabulü" (**Fotoğraf 41**) sahnelerinin gerçekleştiği mekan Üçüncü Avlu'dur. Sultan Süleyman'ın İbrahim Paşa'yı kabul ettiği 260. varak a yüzündeki sahne, Üçüncü Avlu'daki köşklere birinde geçmektedir; Reha Günay'a göre, yapı bir köşk olsa da bağımsız değildir, bitişinde veya yakınında birkaç katlı yapılar bulunmaktadır.¹⁹² Kompozisyon dikey olarak üç bölüme ayrılmıştır; sağ ve sol bölünmeler birbirine eşittir. Süleymannâme'deki huzura kabul sahnelerinin en önemli özelliklerinden biri olan, dikey ve yatay çizgilerin kesişmesiyle farklı alanların oluşturulması bu kompozisyonda da aynen tekrarlanmıştır. Bölünmelerin tümü bir mekanı betimlemektedir: Sağ alt köşedeeki kemerli sütunların Üçüncü Avlu'daki kemerli sütunları betimlediği, sol alt köşedeeki bölümde görölen kapıcıların ise Üçüncü Avlu'ya girişı temsil ettiği düşünölmektedir, sultanın İbrahim Paşa'yı huzuruna kabul ettiği yer de kapalı bir mekan olmalıdır. Ancak, bu kapalı mekanın sağ yanındaki pencere ve Has Oda Ağalarının durduğu kapı ise, mekanın hem dış cephesini hem de giriş kapısını göstermektedir. Bununla birlikte, kompozisyonun sağ üst kısmına yerleştirilen selviler ve bahar ağacı, doğa elemanları aracılığıyla dış mekan-iç mekan ilişkisini anlatmaktadır. Esin Atıl'a göre, Sultan Süleyman'ın Barbaros'u huzuruna kabul ettiği bu sahne, Barbaros ve amirallerinin

* Bu sahnede, Tahmasp'a karşı gelen, kardeşı Elkas Mirza'nın, aralarında Süleymannâme'nin yazarı Arifi'nin de bulunduğu, yazar ve sanatçı gibi uzmanlardan oluşan heyetle birlikte Kanunî'nin hizmetine girmek istediği ve bu isteğe karşı da Kanunî'nin Safevi Devleti tarafında bir müttefike sahip olma açısından olumlu baktığı anlatılmaktadır. Daha detaylı bilgi için bkz.;Bu Tezin "İkinci Bölüm"ü, 2.2.2. Elçi Kabulü, 58-61 s.

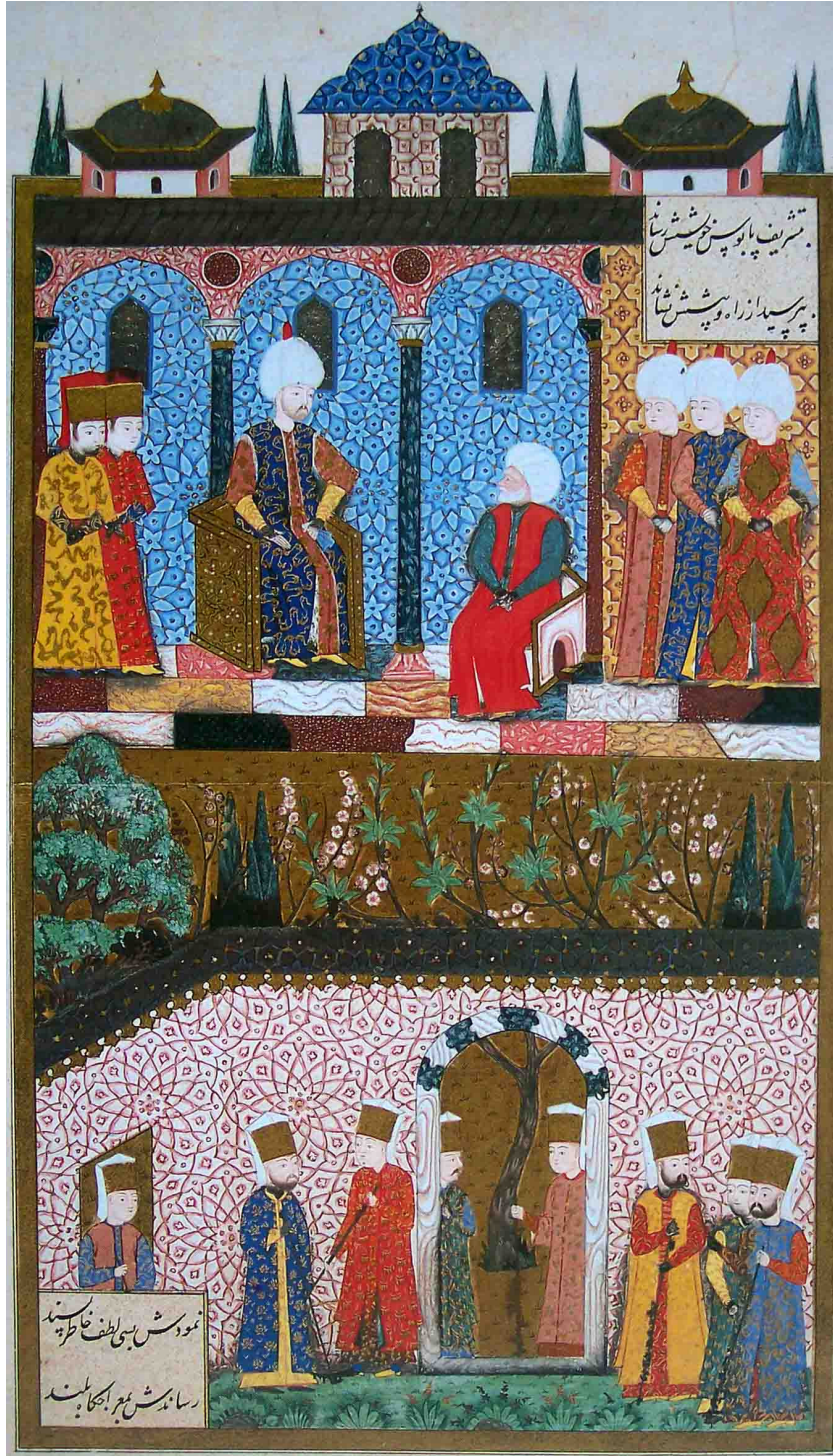
¹⁹² Reha Günay; **a.g.m.**, 103 s.



Fotoğraf 39. “Elkas Mirza'nın Huzura Kabulü”, 471. varak b yüzü



Fotoğraf 40. "İbrahim Paşa'nın Huzura Kabulü", 260. varak a yüzü.



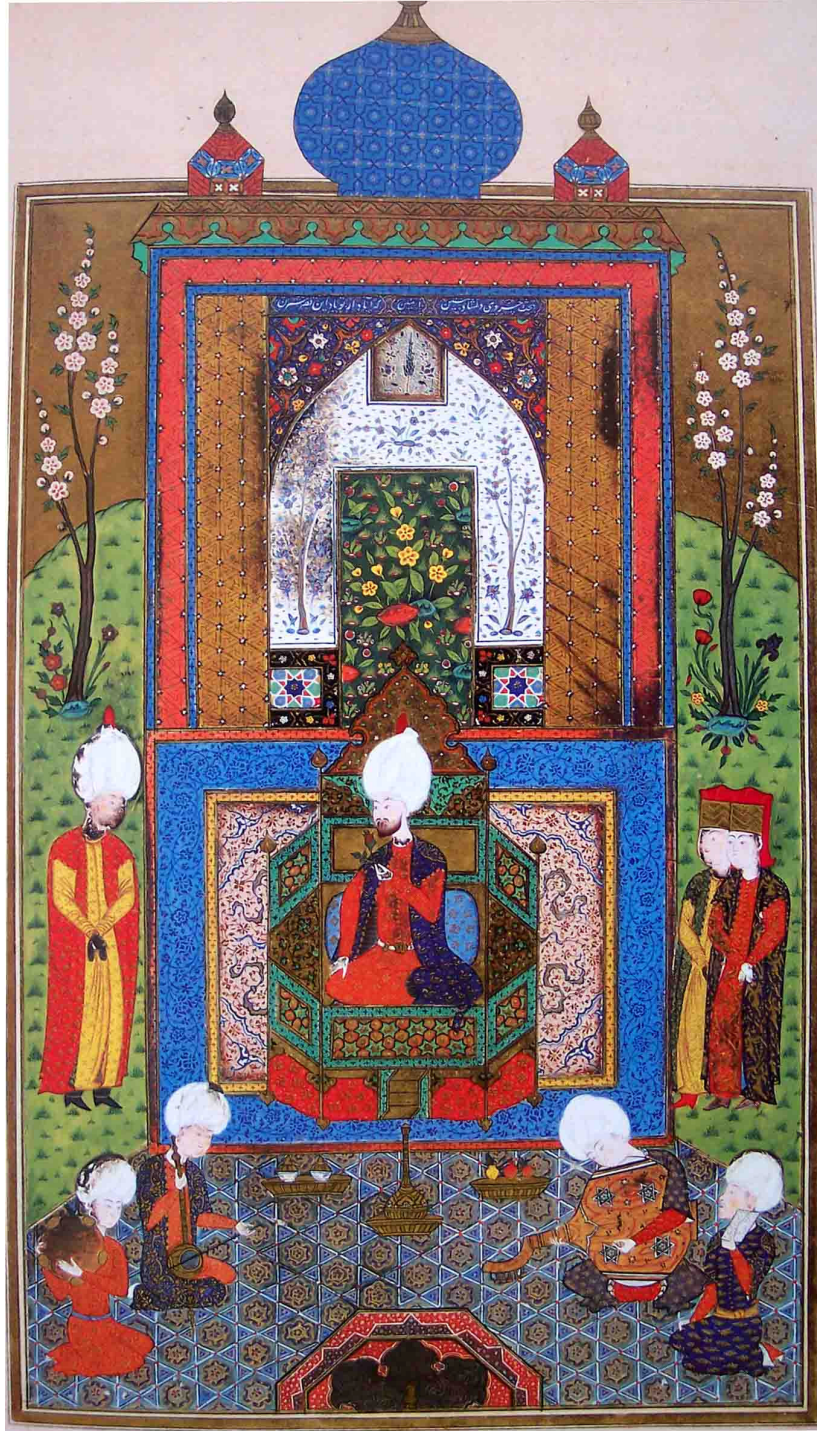
Fotoğraf 41. "Barbaros Hayreddin Paşa'nın Huzura Kabulü", 360. varak a yüzü

Divan üyeleri tarafından selamlanmasından sonra Divanhane'de gerçekleşmiştir.¹⁹³ Kompozisyonda mekanla ilgili olarak, çoğunlukla doğa elemanlarıyla birlikte dış mekan betimlenmiştir. Süleymannâme'nin 260. varak a yüzünde yer alan "İbrahim Paşa'nın Huzura Kabulü" ve 360. varak a yüzünde yer alan "Barbaros Hayreddin Paşa'nın Huzura Kabulü" sahneleri ortak yerleştirme ve kompozisyon özelliklerine sahiptir; sahnelerin konularının benzer olması, kompozisyonlarda da bu benzerliği ortaya çıkarmış olabilir. Her iki sahnede de sultan, hiyerarşik açıdan kendine yakın devlet adamlarını kabul etmektedir. Sahnelerde, diğer resmi kabul sahnelerine göre daha samimi bir hava sezilmektedir; örneğin yüksek rütbeli devlet adamlarının fazlaca yer almamaları ve kabullerin sultanın özel yaşama alanına ait Üçüncü Avlu mekanlarında geçiyor olmasından dolayı bu sahneler, sultanla özel görüşmeler olarak algılanabilir. Ancak yine de, diğer kabul sahneleriyle karşılaştırıldığında, kompozisyonların aynı şekilde yatay ve dikey çizgilerle bölünmüş olması ve figürlerin statik ve devinimsiz duruşları, mimarideki durağanlıkla uyum sağlamış ve sahnelere törensel bir görünüm vermiştir.

Konunun geçtiği mekan olarak Sarayın betimlendiği Süleymannâme minyatürlerinde, sultanın huzuruna kabul sahneleri dışında, saray içindeki sosyal yaşamla ilgili kutlama sahneleri de Süleymannâme'nin 321. varak b yüzünde yer alan "Kanunî Sultan Süleyman'ın Eğlencesi" (**Fotoğraf 42**) ve 412. varak a yüzünde yer alan "Bayezid ve Cihangir'in Sünnet Düğünü" (**Fotoğraf 43**) sahnelerinde betimlenmiştir. 321. varak b yüzündeki sahnede yer alan Şehzade Mustafa, Mehmed ve Selim'in 1530 Haziran'ında yapılan sünnet töreni kutlamasında, Sultan Süleyman eğlenirken betimlenmiştir. Reha Günay'a göre, konunun geçtiği mekan Topkapı Sarayı köşklerinden biridir ve muhtemelen Üçüncü Avlu'dadır.¹⁹⁴ Mekan, bahçe içinde kubbeli bir köşktür; üst kısımdaki kemerden de anladığımız üzere köşkün kemerli bir kapısı vardır; sultanın oturduğu altıgen taht merkeze yerleştirilmiştir; müzisyenler, alt kısımdaki havuzun etrafında toplanmışlardır; Has Oda Ağaları sultanın sağında, iç oğlan ise solundadır. Kompozisyon ½ oranında simetrikdir; figür yerleştirilmelerinde de bu simetri özellikle bozulmamıştır. Bir eğlence sahnesi olmasına rağmen, kompozisyonun tek eksen

¹⁹³ Esin Atıl; **a.g.e.**, 169 s.

¹⁹⁴ Reha Günay; **a.g.m.**, 109 s.



Fotoğraf 42. "Kanunî Sultan Süleyman'ın Eğlencesi", 321. varak b yüzü.



Fotoğraf 43. "Bayezid ve Cihangir'in Sünnet Düğünü",
412. varak a yüzü.

üzerine kurulu simetrisi, figürlerin konumu ve müzisyenlerin köşegenli bir alan üzerine yerleştirilmesi açısından sahnede törensel ve resmi bir atmosfer yaratılmıştır. Ancak, Şehzade Beyazid ve Cihangir'in 1539 Kasım'ında gerçekleşen sünnet düğününü anlatan 412. varak a yüzünde yer alan "Bayezid ve Cihangir'in Sünnet Düğünü" sahnesinde aynı törensellik ve resmiyet görülmemektedir. Esin Atıl'a göre, şehzadelerin sünnet töreni kutlamasını konu eden bu sahne, aynı zamanda Sultan Süleyman'ın kızı Mihrimah'ın Rüstem Paşa ile evliliğinin kutlamasını da konu etmektedir. Sahne, Üçüncü Avlu'daki Has Oda'da geçmektedir.¹⁹⁵ Kompozisyon yatayda üç farklı bölüme ayrılmıştır. Reha Günay'a göre, en alt bölüm Has Oda'nın şadırvanlı kubbe olarak bilinen giriş bölümü olabilir.¹⁹⁶ Sağ alt köşede, kapıcıların durduğu kemerli kapı ise Has Oda'nın giriş kapısını temsil ediyor olabilir; çeşme etrafında toplanmış müzisyenler de giriş kapısıyla aynı alana yerleştirilmişlerdir. Bu da, Reha Günay'ın belirttiği, Has Oda'ya girişten hemen sonraki şadırvanlı kubbeyi işaret etmektedir. Ortadaki yatay bölüme sultan ve etrafında saray görevlileri yerleştirilmiştir. Sultan, üzeri kubbeli bir tahtta oturmaktadır; kısmen merkeze oturtulduğu söylenebilir. En üst kısımda bir yapılar topluluğu görülmektedir. Kompozisyona alttan üste doğru bakıldığında, en üstteki yatay bölünme, Has Oda'nın gerisinde kalan yapıların görüntüsü olarak düşünülebilir. Kompozisyon genelindeki bölünmelerde simetri kullanılmaması, doğa elemanlarına yer verilmeden, mekanların birbirinden ayrılmasında geometrik süslemelerin canlı renklerle sunulması, müzisyen figürlerinde hareketlerin daha belirgin olması gibi özellikler sahneye daha coşkulu bir ifade vermiştir. Sünnet ve evlenme töreninin gerçekleştiği zaman da bu sahneye farklı bir özellik yüklemektedir; şöyle ki, 1539 yılında kırk beş yaşında olan Sultan Süleyman, imparatorluğunun sınırlarını bir hayli genişletmiş ve hazinesini de zenginleştirmiş olgun ve kendinden emin bir yönetici olarak betimlenmiştir.

Törensel içerikli sahnelerden biri diğeri de, Sultan Süleyman'ın Cemşid'in yakut bardağına (Câm-ı Cemşid)* sahip olduğunu gösteren, Süleymannâme'nin 557. varak a

¹⁹⁵ Esin Atıl; **a.g.e.**, 179 s.

¹⁹⁶ Reha Günay; **a.g.m.**, 123 s.

* İçine bakıldığında zaman dünyada olup biten her şeyin görüldüğüne inanılan "Câm-ı Cemşid", İran ve Türk edebiyatlarında cam-ı cem, cam-ı cihannüma gibi adlarla da anılmıştır. Daha çok İran hükümdarı Cemşid'e atfedilen C3am-ı Cemşid'in kimin tarafından ortaya atıldığı kesin olarak belli değildir. Cemşid'den İran kahramanlık destanı Şahname'de genişçe söz edildiği halde, onun böyle bir kadehi bulunduğu dair

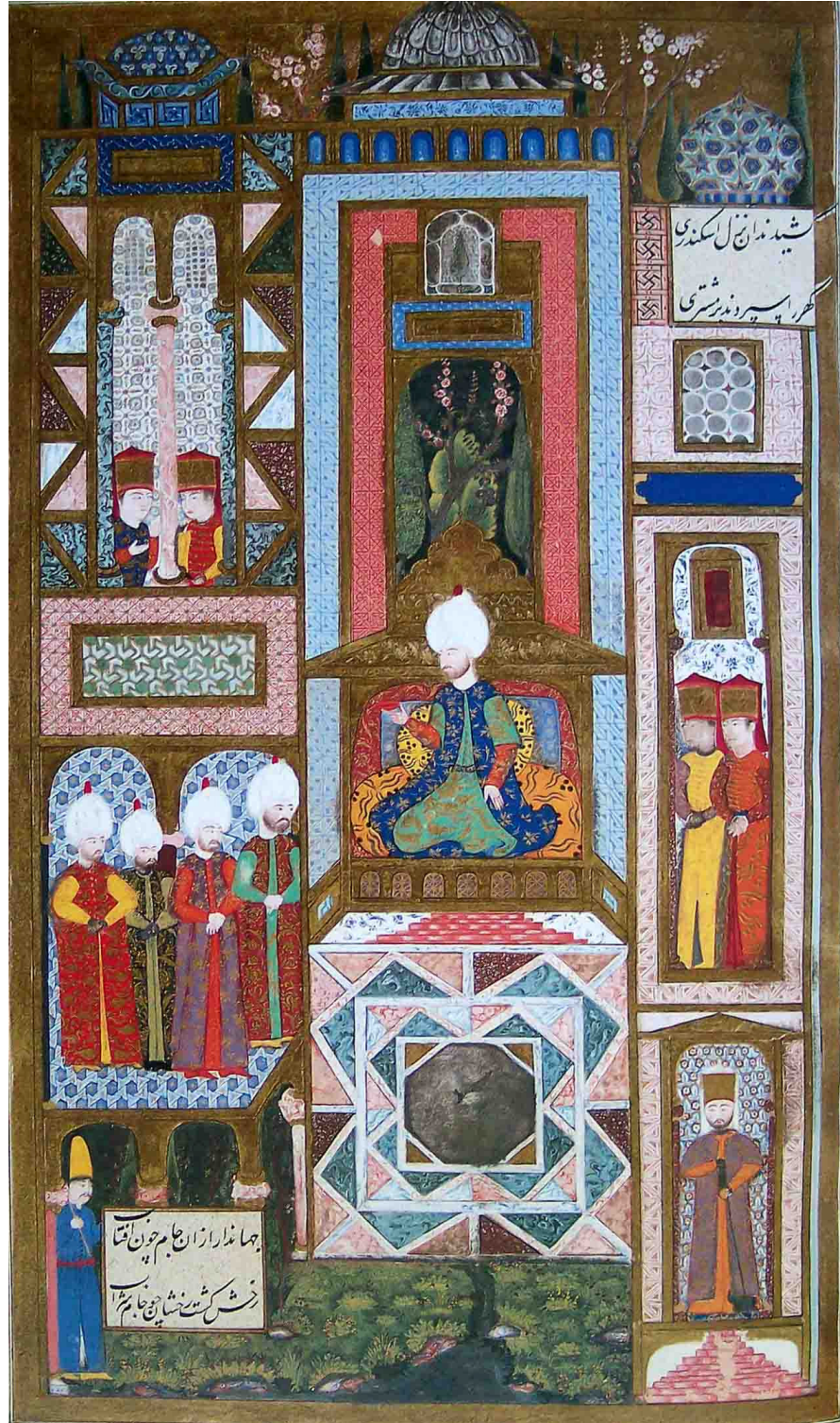
yüzünde yer alan sahnedir (**Fotoğraf 44**). Bu bardak, Kanunî'nin bir kez daha Safevilere karşı düzenlediği Nahcivan Seferi'nden (1553-55) sonra İstanbul'a getirilmiştir ve bir törenle Kanunî'ye sunulmuştur.¹⁹⁷ Reha Günay'a göre mekan, Üçüncü Avlu'daki köşklere biridir. Kompozisyon dikeyde üç farklı parçaya bölünmüştür; her bir parça da kendi içinde farklı mekanlar ve mimari elemanları barındırmaktadır.¹⁹⁸ Sultan merkezde kubbeli bir taht odasına yerleştirilmiştir. Resmi tören sahnelerinin değişmez figürü olan kapıcılar, en altta sağ ve sol köşededir. Has Oda Ağaları sultanın sağ tarafında yer almaktadır. Sultan, sol tarafında dizilmiş vezirlere elindeki yakut kaseyi göstermektedir. Süleymannâme'nin 412. varak a yüzünde yer alan "Bayezid ve Cihangir'in Sünnet Düğünü" (**bkz.: Fotoğraf 43, 148 s.**) sahnesinde olduğu gibi burada da geometrik süslemelerin iki farklı işlevi vardır; ilki, alanları birbirinden ayırması ve farklı mekanları tanımlamasıdır; ikincisi ise, süslemelerdeki yoğunluk ve çok renklilik aracılığıyla Saray mimarisinin ihtişamını vurgulamasıdır. Konu gereği bu sahnede ihtişamın ön plana çıkarılma kaygısının, aynı zamanda verilmek istenen siyasal güç ve üstünlük mesajıyla da, birbirilerini tamamlama açısından ilişkisi vardır. İran'ın efsanevi hükümdarı Cemşid'in bardağı, Kanunî Sultan Süleyman'ın siyasal açıdan en güçlü olduğu dönemde ve Safevilere karşı zafer kazandığı bir zamanda Kanunî Sultan Süleyman'a sunulmak üzere İstanbul'a getirilmiştir. Cemşid'in bardağının artık Sultan Süleyman'a ait oluşu, iki devlet arasında süregelen siyasal üstünlük ve egemenlik savaşının o dönem için Sultan Süleyman tarafında kazanıldığını göstermektedir. Bu sahnedeki anlamın oluşturulmasında dikkati çeken nokta ise, bardağın Sultan Süleyman'a sunulduğu anın değil de, ona fiziksel olarak sahip olduğu anın betimlenmiş olmasıdır. Sultan Süleyman'ın bardağı elinde tutarak onu vezirlere gösteriyor olması, ona zaten sahip olduğunu anlatmakta ve böylece siyasal üstünlüğü meşrulaştırmaktadır.

Sarayın İkinci Avlusunda geçen, Süleymannâme'nin 328. varak a yüzünde yer alan "Avusturya Elçilerinin Saraya Gelişi" sahnesi, Habsburg Hanedanı'ndan Viyana Arşidükü Ferdinand'ın Macaristan Seferi'ne başladığı sırada, Sultan Süleyman'dan Macaristan hükümdarlığının tanınması için istekte bulunduğu mektubun elçileri

herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır. Bkz.: Tahsin Yazıcı; "Câm-ı Cem" maddesi, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt 7, Türkiye Diyanet Vakfı Vakıf Yayınları İşletmesi, İstanbul, 1993, 42 s.

¹⁹⁷ Esin Atıl; **a.g.e.**, 217 s.

¹⁹⁸ Reha Günay; **a.g.m.**, 140-141 s.



Fotoğraf 44. “Yakut Bardağın Kanunî Sultan Süleyman’a Sunulması,
557. varak a yüzü.

tarafından getirilmesini anlatmaktadır (**Fotoğraf 45**).¹⁹⁹ Saray mimarisinin yer aldığı sahnelerin değişmez figürü olarak tanımlanan kapıcı, bu sahnede, en altta sağda, Babüsselam kapısının önünde asasıyla betimlenmiştir. Sol altta ise mektubu Saraya getiren beş elçi, Saray görevlilerinin eşliğinde, Divan üyelerinin toplandığı Kubbealtı'nın ön bahçesi olduğu düşünülen alanda beklemektedir. Babüsselam kapısının hemen üzerindeki kapıdan sonraki en üst bölümde de divan toplantısı betimlenmiştir; üzerinde altın işlemeli mavi kaftan olan kişinin de İbrahim Paşa olması muhtemeldir. Bu sahnede dikkati çeken nokta, buraya kadar anlatılan diğer sahnelerden farklı olarak “sultan” figürünün kompozisyonda yer almamasıdır. Bu nedenle kompozisyona figürlerin yerleştirilmesi açısından bakılması daha uygun olacaktır. Kompozisyon, yatayda ve dikeyde çizgilerin kesişmesiyle alanlara ayrılmıştır. Konu gereği, Divan toplantısından çıkacak karar beklenmektedir. Bu gergin bekleyiş ve telaş hissi, figürlerin alttan üste doğru belirli bir hareket içinde yerleştirilmesi ve figürlere jest ve mimik eklenmesiyle verilmiştir.

Sultan figürünün betimlenmediği bir diğer sahne de, Süleymannâme'nin 445. varak a yüzünde yer alan “Şehzadelerin Vilayetlere Geri Dönüşleri” sahnesidir (**Fotoğraf 46**). Bu sahne, Osmanlı Devleti'nde bir gelenek olan, şehzadelerin eğitim almaları için başka sancaklara gönderilme törenini anlatmaktadır; mekanın, Topkapı Sarayı kapılarından biri olduğu düşünülmektedir.²⁰⁰ Kompozisyon yatayda üçe bölünmüştür; sağdaki dikey bölüm, Sarayın kapısından geçişi vurgulamak için eklenmiş olabilir. En altta, bu geleneksel törenin bir parçası olan mehter takımı yer almaktadır, hemen üzerinde, şehzade beyaz bir atın üzerinde merkeze yerleştirilmiştir ve saray görevlileri bu geçitte ona eşlik etmektedir. En üstteki kemerli sütunlar ve pencerelerden merakla bakan saray halkı, törenin önemini hissettirmektedir. Kompozisyonda yatay ve dikey bölümlerinin diğerlerine oranla fazlaca yer almaması, kompozisyona daha açık bir mimari görünüm kazandırmıştır. Böylece mekan tanımı daha rahat yapılabilmektedir.

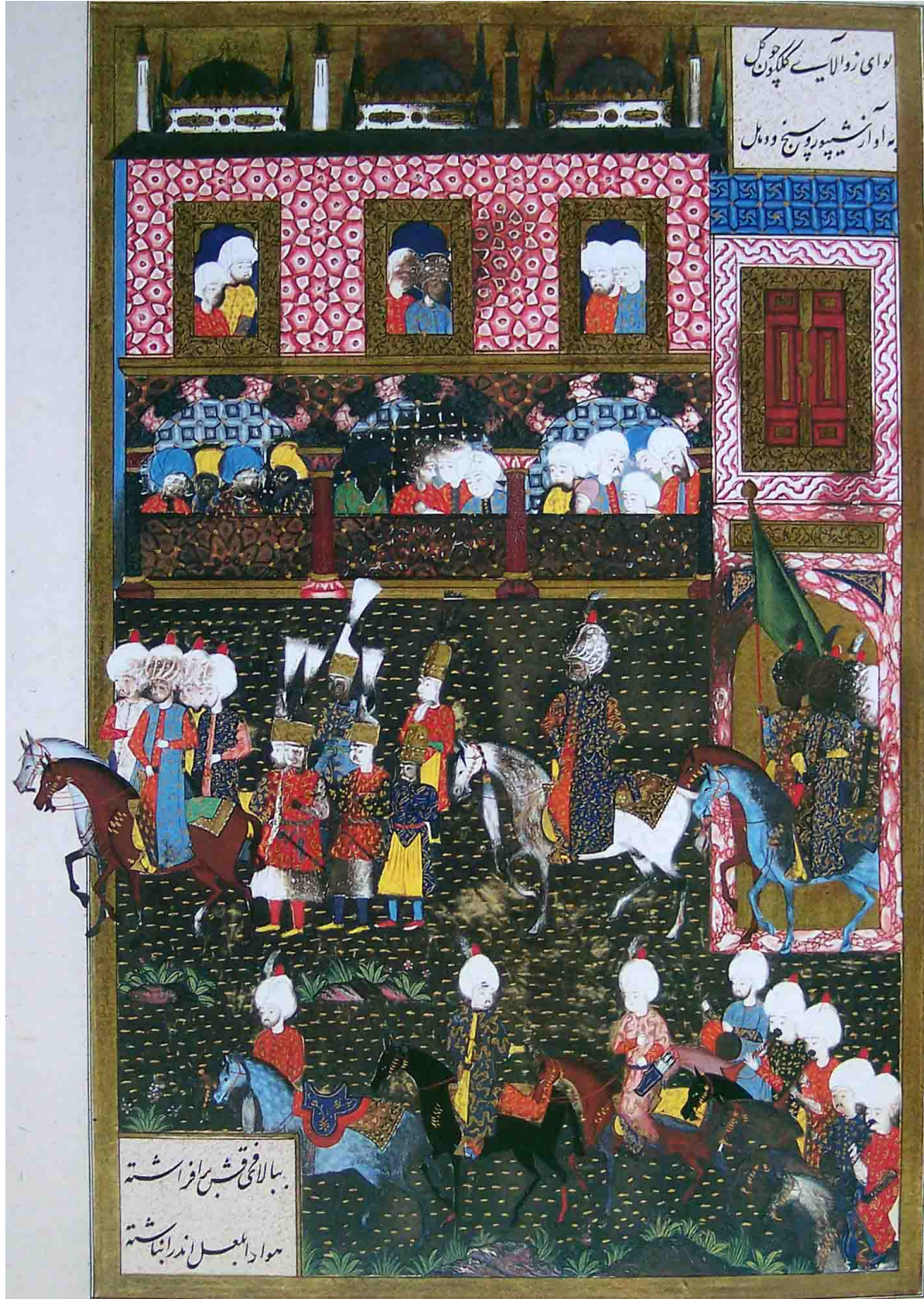
Buraya kadar incelenmiş olan on beş sahnede saray mimarisinin kompozisyona belirli bir düzene göre yerleştirildiği görülmektedir. Farklı nakkaşlar tarafından yapılmış olmasına rağmen, bu kompozisyonlar, Süleymannâme'ye özgü bir görsel dil

¹⁹⁹ Esin Atıl; **a.g.e.**, 159 s.

²⁰⁰ Esin Atıl; **a.g.e.**, 189 s.



Fotoğraf 45. "Avusturya Elçilerinin Saraya Gelişi", 328. varak a yüzü



Fotoğraf 46. “Şehzadelerin Vilayetlere Geri Dönüşleri”, 445. varak a yüzü.

oluşturmaktadır. Bu görsel dilin en tipik özellikleri, yatay ve dikey çizgilerin kesiştirilmesiyle oluşturulan farklı alanlar, geometrik süslemelerin mimari elemanların yüzeylerinde ve alanları birbirinden ayırmada çokça kullanılması, kubbe, baca gibi elemanların en üstte çerçeve dışına çıkarılması, geniş bir alana ait mimari elemanların sadece kesitlerinin verilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Saray mimarisi, kompozisyonda, özellikle kapı ve pencere elemanının kullanılmasıyla saltanat ve güç göstergesi olarak kendini hissettirmiştir. Topkapı Sarayı mimarisinde merkeze yerleştirilmiş olan kapı, Osmanlı Devleti'nde de politik bir anlam ifade etmekte ve bunun yansımaları da özellikle yabancı elçilerin sultanın huzuruna kabulü sahnelerindeki kapı ve kapıcı figüründe görmekteyiz. Sultanın özel yaşama alanı olan Üçüncü Avlu'ya ait yarı açık veya tam açık kafesli pencere elemanları ise, görünmez sultanın görüşünü ve hakimiyetini simgelemektedir.

2.3.2. Taht

Simge Ö. Pınarbaşı'nın, İslam öncesi ve sonrası Türk tahtlarıyla ilgili yaptığı kapsamlı araştırmada, tahtın çeşitli simgesel anlamlara sahip olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki, tahtın sultana özgü bir nesne olarak, egemenlik simgesi olmasıdır. Diğerleri ise, daha çok tahta oturan kişilerle bağlantılı olarak tahtın dinsel simge niteliği kazanması ve tahtla ilgili inançlardan dolayı tahtın kozmolojik bir simge haline gelmesidir.²⁰¹ Burada, tahtın en bilinen simgesel anlamlarından, sultana özgü bir egemenlik simgesi olması açısından minyatürlere yaklaşmıştır.

“Taht” kelimesinin sözlüklerde, hükümdarların tören günlerinde üstünde oturdukları sandalyeye veya süslü sedir karşılığında kullanıldığı görülmektedir.²⁰² Ayrıca, tahtın kurulduğu yer, hükümdarlığın paytahtı olarak da kabul edilmiştir.²⁰³ Böylece tahtın, yalnızca hükümdarlık ve egemenlik simgesi olarak mecazi bir anlam taşımadığını söyleyebiliriz. Geçici de olsa hükümdarlığın bulunduğu meskeni temsil eden tahtın, sultana ait bir obje olarak gerçekçi bir rol oynadığı kabul edilebilir.

Tahtın fiziksel biçiminin kaynağının ise, İslam dünyası hükümdarları için en yaygın taht kavramlarından biri olan Hz. Süleyman'ın tahtı olduğu bilinmektedir.²⁰⁴ İbni Haldun'un Mukaddime'sinde, Hazreti Süleyman'ın tahtının, İslam dünyasındaki hükümdar tahtları için bir ideal taht modeli haline gelmiş olduğu anlaşılmaktadır:

“...Hükümdarlar saraylarındaki tebaası ile aynı seviyede olmak istemez ve onlardan daha yüksek yerlerde oturmak ister, bu hükümdarların bir örfü olmuştur. İslam öncesinde Arap olmayan hanedanlarda, hükümdarlar altın taht üzerinde oturmuşlardır. Davut'un oğlu Süleyman'ın tahtı, altınla kaplanmış fil dışından yapılmış bir tahttı...”²⁰⁵

²⁰¹ Simge Ö. Pınarbaşı; Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları, T.C. Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara, 2004, 155 s.

²⁰² Mehmet Z. Pakalın; **a.g.e.**, 338 s.; Ferit Devellioğlu; **a.g.e.**, 1022 s.

²⁰³ Minako M. Yamanlar; **a.g.t.**, 58 s.

²⁰⁴ Minako M. Yamanlar; **a.g.t.**, 7 s.

²⁰⁵ İbni Haldun; Mukaddime, çev: Süleyman Uludağ, Dergah Yay., İstanbul, tarihsiz, 345 s.

Süleymannâme minyatürlerinde, saray mimarisi içinde betimlenen tahtların görüldüğü on üç adet sahne bulunmaktadır. Bu sahnelerde tahtın kompozisyondaki konumu ve bir saltanat simgesi olarak kompozisyona yerleştirilmesi üzerinde durulmuştur. Süleymannâme minyatürlerinde görülen tahtlar, sahnenin konusuna göre iki farklı mekanda kullanılmıştır. Bu mekanlardan ilki, Topkapı Sarayı'nın kapalı mekanları veya iç bahçelerdir. Bu mekanlarda kullanılan tahtlar, Topkapı Sarayı'nın İkinci ve Üçüncü Avlularında gerçekleşen sultanın huzuruna kabul sahnelerinde sultanın oturduğu tahtlardır. Diğer mekanlar ise, sultanın sefere çıktığında durakladığı veya ordusunu savaşırken izlediği açık mekanlarıdır. Bu açık mekanlardaki tahtlar, sultanın otağında kullandığı tahtlardır. Minyatürlerde tahtların görüldüğü mekanların farklı olması nedeniyle burada Topkapı Sarayı mekanlarında kullanılmış olan tahtlar incelenmiştir. Otağlarda kullanılmış olan tahtlar ise tezin İkinci Bölümünde "2.3.3. Otağ" başlığı altında (**bkz.:180-199s.**), otağlarla birlikte incelenmiştir. Ancak, taht sahnelerinden açık mekanda geçen ve burada incelenmiş olan tek sahne Süleymannâme'nin 17. varak b yüzü ve 18. varak a yüzünde yer alan Kanunî Sultan Süleyman'ın tahta çıkış sahnesidir.

Süleymannâme'nin 17. varak b yüzü ve 18. varak a yüzünde yer alan Kanunî Sultan Süleyman'ın tahta çıkış töreni, karşılıklı iki sayfada betimlenmiştir (**Fotoğraf 47**). Soldaki sahnede, ön planda Bab-ı Hümayun, ortada Birinci Avlu ve sonrasında, arka planda da Babüselam betimlenmiştir. Tahta çıkış töreninin gerçekleştiği sağdaki sahne ise İkinci Avlu'da geçmektedir. Tahta çıkış töreninin betimlendiği sağ varaktaki kompozisyon, birbirine eşit olmayan, yatayda üç farklı alana bölünmüştür; Ön planda toplanmış olan grup, yüksek rütbeli devlet adamlarından oluşmaktadır. Sultan kompozisyonun sol üst kısmına yerleştirilmiştir; sağında Başvezir ve hemen altında diğer üç vezir yer almaktadır; onların da altında sırayla Şeyhülislam, Rumeli ve Anadolu kazaskerleri gelmektedir. Sultanın solunda ise dört iç oğlan, devlet adamlarından birinin dizlerinin üzerine çökerek sultana biat edişini izlemektedir.

İsmail H. Uzunçarşılı, tahta çıkış törenlerinde tahtın Bâbü's Saade önünde kurulduğunu belirtmektedir.²⁰⁶ Sağ varakta yer alan taht, sütunlar arasına

²⁰⁶ İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988, 187-188 s.



Fotoğraf 47. “Kanunî Sultan Süleyman’ın Tahta Çıkışı”,
17. varak b yüzü ve 18. varak a yüzü.

yerleştirilmiştir; bu sütunların, Bâbü's Saade Kapısı'nın (Üçüncü Avlu Kapısı) sağındaki sütunlar olması muhtemeldir.²⁰⁷ Gülru Necipoğlu da, II. Mehmed zamanından beri tahta çıkış törenlerinde tahtın, Bâbü's Saade Kapısı'nın önündeki ilk iki sütun arasına yerleştirildiğinden ve bu tahtın mücevherli altın bir taht olduğundan söz etmektedir.²⁰⁸ Zeynep T. Ertuğ'un, Kanunî Sultan Süleyman'ın tahta çıkış töreniyle ilgili Hünernâme II'den aktardığına göre, altın bir taht, Bâbü's Saade önüne serilen altın işlemeli küçük bir halı üzerine kurulmuştur.²⁰⁹ Burada da, kompozisyonun sol üst kısmındaki sultan, kemerli sütunlar arasında basit bir koltuk veya sedir biçiminde altın bir tahta oturmaktadır; ancak altına serilmiş bir halı betimlenmemiştir. Bu tahtın bir benzeri, Süleymannâme'nin 360. varak a yüzünde yer alan "Kanunî Sultan Süleyman'ın Barbaros Hayreddin Paşa'yı Huzuruna Kabulü" sahnesinde de görülmektedir (**bkz.: Fotoğraf 53, 169 s.**). Bu tahtın, huzura kabul sahnesinde de kullanılmış olmasından dolayı, saray içinde kullanılan taşınabilir tahtlardan olduğunu söylenebilir. Simge Pınarbaşı da, Osmanlılar tarafından kullanılmış sedir tipinde tahtların taşınabilir tahtlar olup, sultanlar tarafından saray içinde istenilen yere taşındığından söz etmektedir.²¹⁰ Bu sahnedeki tahtın sağ yanında, üç nokta ve rumi motiflerinden oluşan bir süsleme görülmektedir; altın üzerine yapılmış olan bu süslemelerden dolayı tahtın mücevherli bir taht olduğu düşünülebilir. Sultanın kollarını koyduğu tahtın sol iç kısmında kırmızı zemin üzerine altınla işlenmiş bitkisel süslemeler olduğu görülmektedir. Bu sahnenin, tam anlamıyla bir hiyerarşik dizilme ve yerleştirme ile kurgulandığı düşünüldüğünde, taht da olması gereken yerde betimlenmiştir.

Süleymannâme'nin 557. varak a yüzünde yer alan sahnede, Kanunî Sultan Süleyman'a Cam-ı Cemşid'in sunuluşu betimlenmiştir (**Fotoğraf 48**). Câm-ı Cemşid, Sultan Süleyman'ın bir kez daha Safevilere karşı düzenlediği Nahcivan Seferi'nden (1553-55) sonra İstanbul'a getirilmiş ve bir törenle Kanunî'ye sunulmuştur.²¹¹ Reha Günay'a göre mekan, Üçüncü Avlu'daki köşklere biridir.²¹² Kompozisyon dikeyde üç farklı parçaya

²⁰⁷ Reha Günay; **a.g.m.**, 79 s.

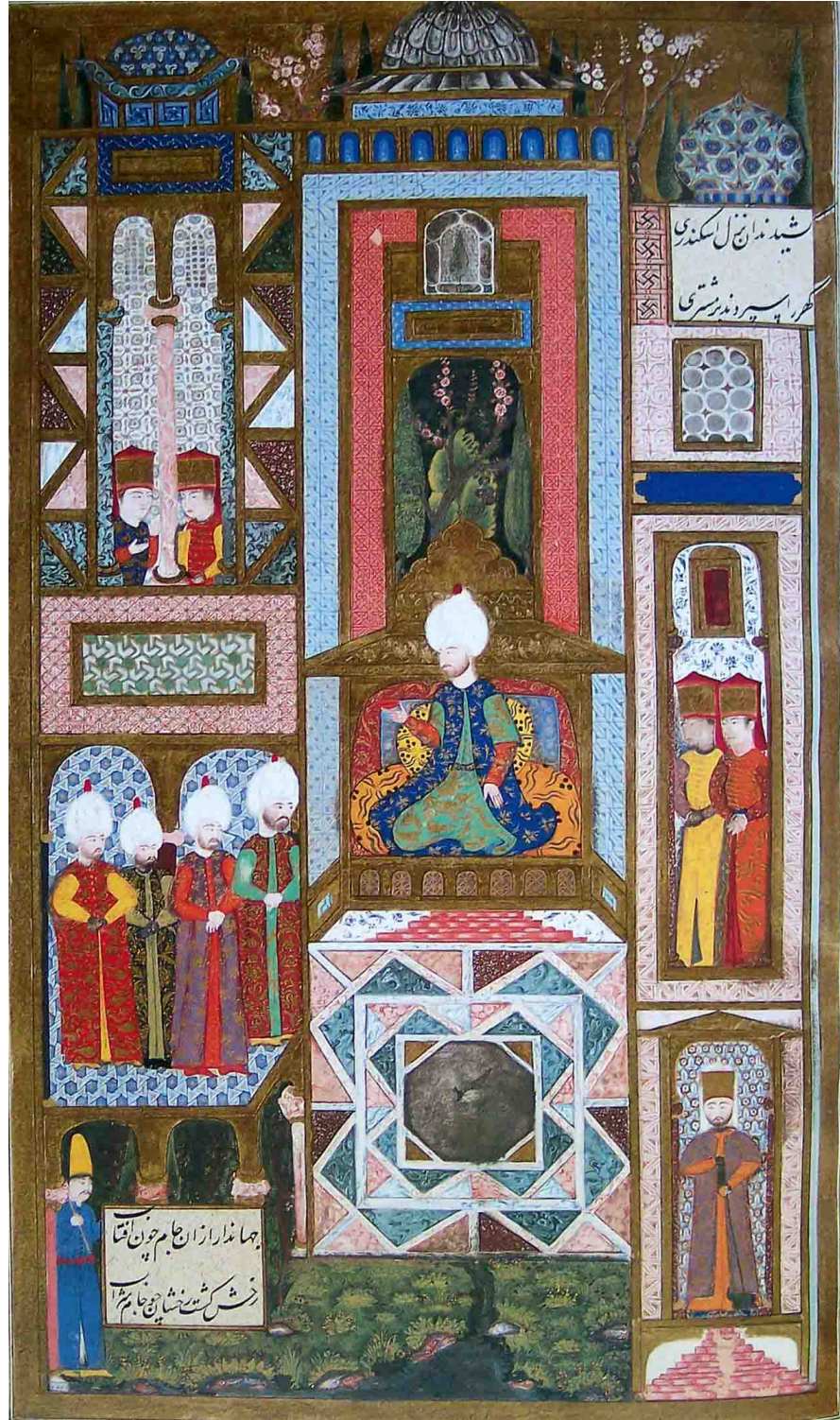
²⁰⁸ Gülru Necipoğlu; **a.g.e.**, 89 s.

²⁰⁹ Zeynep T. Ertuğ; **a.g.e.**, 49 s.

²¹⁰ Simge Ö. Pınarbaşı; **a.g.e.**, 89 s.

²¹¹ Esin Atıl; **a.g.e.**, 145 s.

²¹² Reha Günay; **a.g.m.**, 140-141 s.



Fotoğraf 48. “Yakut Bardağın Kanunî Sultan Süleyman’a Sunulması,
557. varak a yüzü.

bölünmüştür; her bir parça kendi içinde farklı mekanlar ve mimari elemanları barındırmaktadır. Resmi tören sahnelerinin değişmez figürü olan kapıcılar, en altta sağ ve sol köşededir. Has Oda Ağaları sultanın sağ tarafında yer almaktadır. Sultan, orta dikey bölümde, kompozisyonun merkezinde kubbeli bir taht odasına yerleştirilmiştir ve sol tarafında dizilmiş vezirlere elindeki yakut kaseyi göstermektedir. Sultanın oturduğu taht gösterişli, altın bir tahttır. Tahtın bulunduğu alan, kemerli bir geçit ve onun üzerinde vitraylı bir pencere ile betimlenmiştir. Arka planda selvi ağaçlarının ve bir bahar dalının betimlenmesi, bu geçidin dış bahçeye açıldığını düşündürmektedir. Sultanın oturduğu altın tahtın yarım şemse formundaki arkılığı bu kemerli geçidin cetvelleri içinde kalmaktadır. Taht, sedir tipinde bir tahttır; sultan, sarı zemin üzerine işlenmiş çintemani motifli yastıklar üzerinde oturmaktadır, tahtın iç döşemesinde ise, mavi ve kırmızı zemin üzerine işlenmiş bitkisel motifler görmekteyiz. Taht döşemeleriyle ilgili olarak, Robert Withers'ın Büyük Efendi'nin Sarayı adlı kitabında bazı bilgiler bulunmaktadır. 17. yüzyılın ilk yıllarında Topkapı Sarayı'nda bulunan gezginin gözlemlerine göre, sedir biçimindeki sultanın tahtının üzerine ipek ve sırma ile işlenmiş bir Acem halısı serilidir.²¹³ Yerleştirme açısından taht, kompozisyonun merkezindedir. Kompozisyonun alt merkezinde kalan ve mermer taşlı bir bahçe olduğunu düşündüğümüz alanın, tahtın hemen altına yerleştirilmiş olması da görsel açıdan tahtın yerini vurgulamıştır.

Süleymannâme'nin 71. varak a yüzünde yer alan "Kanunî Sultan Süleyman'ın Eğlencesi" sahnesi Edirne Sarayı'nda geçmektedir (**Fotoğraf 49**). Reha Günay'a göre, bu sahnedeki mekan, Edirne Sarayı'ndaki pek çok köşkten biri olabilir.²¹⁴ Kompozisyon, dikeyde iki bölüme ayrılmıştır; sol taraftaki bölüm kompozisyonun 1/3'ünü oluşturmaktadır. Diğer bölümde, kompozisyonun sağ üst merkezine yerleştirilmiş olan Sultan sekizgen biçimli altın bir tahtta oturmaktadır. Sultan, sağında duran iç oğlanla sohbet etmekte ve solunda da iki Has Oda Ağası beklemektedir. Sultanın hemen ön tarafındaki bölüme, dairesel biçimde oturmuş altı kişilik müzisyen ekibi ve iki dansçı yerleştirilmiştir. Bu grubun hemen solunda, yatayda ikiye bölünmüş olan 1/3'lük dikey bölümün alt tarafında kapıcı ve yemek getiren iki saray görevlisi yer almaktadır, üst

²¹³ Robert Withers; Büyük Efendi'nin Sarayı, çev.: Cahit Kayra, Sera Turizm ve Ticaret A. Ş., İstanbul, 1996, 133 s.

²¹⁴ Reha Günay; **a.g.m.**, 89 s.



Fotoğraf 49. "Kanunî Sultan Süleyman'ın Eğlencesi", 71. varak a yüzü

tarafında ise pencereden bakan bir figür görülmektedir. Bu kompozisyonda taht, sağ üst merkeze yerleştirilmiştir. Altıgen biçimli taht altındır ve yarım şemse formunda bir arkılığı vardır. Tahtın bütününde bitkisel motifli bir süsleme görülmektedir; sultanın arkasında mavi ve sarı renkte minderler yer almaktadır.

Süleymannâme'nin 321. varak b yüzünde yer alan "Kanunî Sultan Süleyman'ın Eğlencesi" sahnesi ise Topkapı Sarayı'nda, muhtemelen Üçüncü Avlu'daki köşklere birinde geçmektedir (**Fotoğraf 50**).²¹⁵ Kompozisyon ½ oranında simetriktir; Mekan, bahçe içinde kubbeli bir köşktür; üst kısımdaki kemerden de anladığımız üzere köşkün kemerli bir kapısı vardır; sultanın oturduğu altıgen taht merkeze yerleştirilmiştir; müzisyenler, alt kısımdaki sekizgen havuzun (havuzun ½ si kompozisyonun alt merkezine yerleştirilmiştir) etrafında toplanmışlardır; Has Oda Ağaları sultanın sağında, iç oğlan ise solundadır. Kompozisyon bütünündeki ½ oranındaki simetri, figür yerleştirilmelerinde de görülmektedir. Taht, altıgen olup arkılığı yarım şemse formundadır. Reha Günay, mimari açıdan tahtın bulunduğu mekanın, kemerli kapının içine yerleştirilmiş olması gerekirken, sanatçının tahtı özellikle ön plana geçirdiğinden söz etmektedir. Çünkü, eğer köşkün ön cephesi, kemerli kapısı, iç penceresi ve saçaklarının detayları ön planda verilmiş olsaydı, taht ve bulunduğu mekan bu detaylar arasında kaybolacaktı.²¹⁶ Bu nedenle, kompozisyonda içten dışa bir yerleştirme görülmektedir.

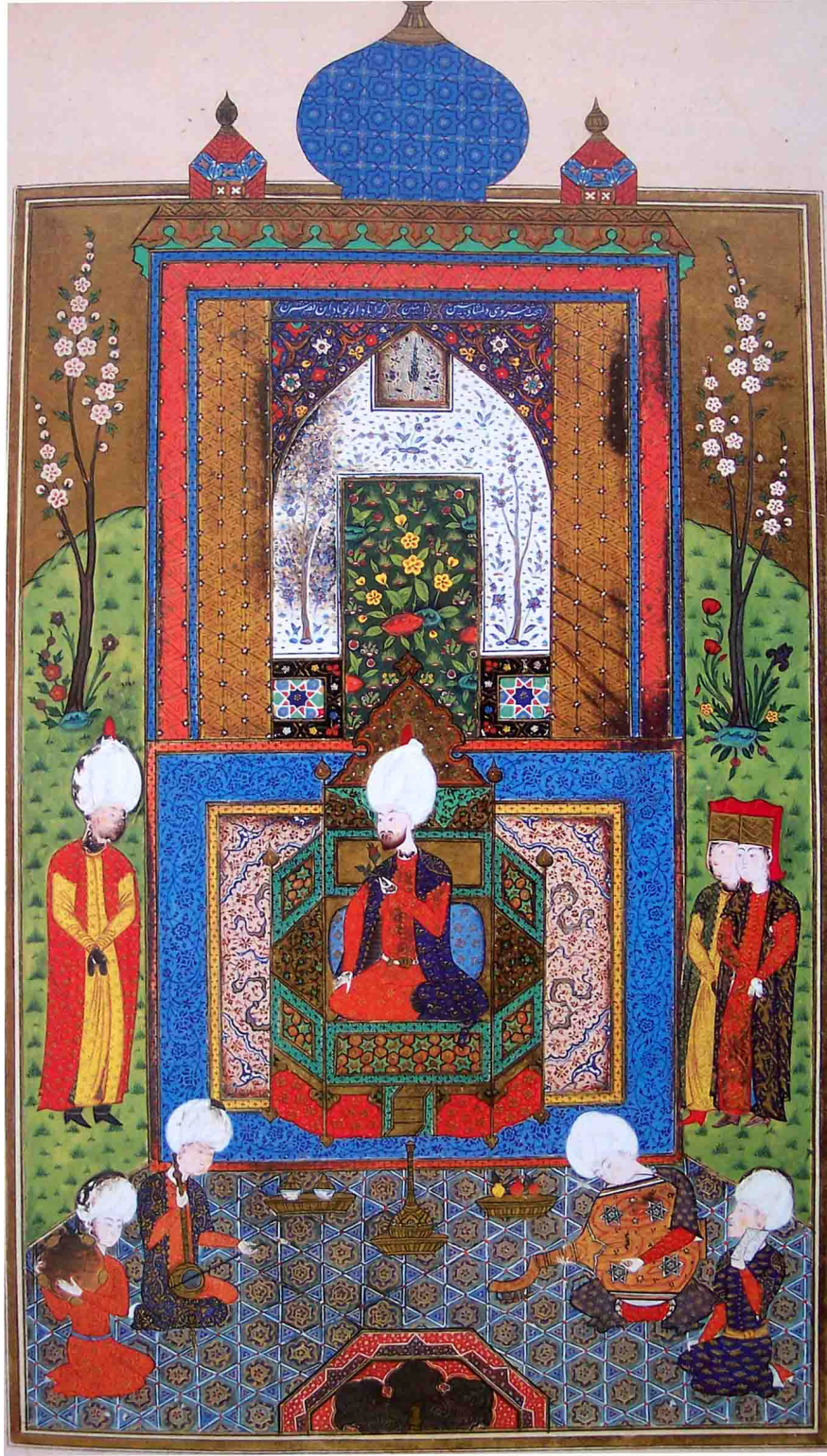
Süleymannâme'nin 412. varak a yüzünde yer alan "Beyazid ve Cihangir'in Sünnet Düğünü" sahnesi, muhtemelen Üçüncü Avlu'daki Has Oda'da geçmektedir (**Fotoğraf 51**).²¹⁷ Kompozisyon yatayda üç farklı bölüme ayrılmıştır. Reha Günay'a göre, en alt bölüm Has Oda'nın şadırvanlı kubbe olarak bilinen giriş bölümü olabilir; sağ alt köşedeki basamaklar ise giriş basamaklarıdır.²¹⁸ Sağ alt köşede, kapıcıların durduğu kemerli kapı ise Has Oda'nın giriş kapısını temsil ediyor olabilir; çeşme etrafında toplanmış müzisyenler de giriş kapısıyla aynı alana yerleştirilmişlerdir. Bu da, Reha Günay'ın belirttiği, Has Oda'ya girişten hemen sonraki şadırvanlı kubbeyi işaret

²¹⁵ Reha Günay; **a.g.m.**, 110-111 s.

²¹⁶ Reha Günay; **a.g.m.**, 109 s.

²¹⁷ Esin Atıl; **a.g.e.**, 179 s.

²¹⁸ Reha Günay; **a.g.m.**, 123 s.



Fotoğraf 50. “Kanunî Sultan Süleyman’ın Eğlencesi”, 321. varak b yüzü.



Fotoğraf 51. "Bayezid ve Cihangir'in Sünnet Dügünü", 412. varak a yüzü.

etmektedir. Ortadaki yatay bölüme sultan ve etrafında saray görevlileri yerleştirilmiştir. En üst kısımda bir yapılar topluluğu görülmektedir. Kompozisyona alttan üste doğru bakıldığında, en üstteki yatay bölünme, Has Oda'nın gerisinde kalan yapıların görüntüsü olarak düşünülebilir. Sultan kompozisyonun sağ merkezine yerleştirilmiştir, oturduğu tahtın üstü bir kubbeyle kapatılmıştır. Simge Pınarbaşı'ya göre, üstü kubbe, tonoz gibi bir örtü elemanı ile kapatılan tahtlar, "baldakenli tahtlar" olarak adlandırılmaktadır.²¹⁹ Buradaki tahtın bir kaide üzerine oturtulmuş olması, sabit bir taht olduğunu düşündürmektedir. Kubbeyi mermer sütunlar taşımaktadır, burada yalnız ön cephedeki iki sütun betimlenmiştir. Sultanın oturduğu kısımda yeşil ve kırmızı zemin üzerine bitkisel motifli süsleme taşıyan döşemeler göze çarpmaktadır. Mavi zemin etrafında siyah ve altınla çevrelenmiş kısmın ise tahtın arkılığı olduğu düşünülmektedir. Simge Pınarbaşı'ya göre, taht sahnelerinde cepheden gösterilen hükümdar başının kemer ya da kubbe biçiminde bir çatı ya da güneşlik ile vurgulanması çeşitli kültürlerde sıkça görülen bir durumdur; ve bunun da baldakenli taht tipinin öncüsü olduğu düşünülebilir.²²⁰ Bu açıdan bakıldığında, bu kompozisyonda kullanılmış olan baldakenli tahtın sahnenin ana figürü olan sultanı vurguladığı ve dikkati ona çektiği görülmektedir. Tahtın biçimi dışında, dış ve iç süslemesi ve arka planında kullanılan yoğun geometrik süslemeler de tahtın ve de sultanın yerini öne çıkarmaktadır.

Süleymannâme'nin 260. varak a yüzünde yer alan "İbrahim Paşa'nın Huzura Kabulü" sahnesi, Esin Atıl'a göre Üçüncü Avlu'daki köşklere birinde geçmektedir (**Fotoğraf 52**).²²¹ Kompozisyon dikey olarak üç bölüme ayrılmıştır; sağ ve sol bölünmeler birbirine eşittir; dikey ve yatay çizgilerin kesişmesiyle farklı alanlar oluşturulmuştur. Sol altta görülen kemerli kapının altında iki kapıcı beklemektedir; bu kapının, köşkün bahçesine açılan kapı olduğu düşünülmektedir. Sağ altta ise, Üçüncü Avlu'nun sıra kemerleri görülmektedir; bu kemerlerin üzerinde ise, iki Has Oda Ağasının kemerli bir kapı altında beklediği, köşkle bağlantılı bir bölüm devam etmektedir. Merkeze dikey dikdörtgen bir bölüm halinde yerleştirilen köşkün bir kubbesi ve bahçeye

²¹⁹ Simge Ö. Pınarbaşı; **a.g.e.**, 95 s.

²²⁰ Simge Ö. Pınarbaşı; **a.g.e.**, 96 s.

²²¹ Esin Atıl; **a.g.e.**, 145 s.



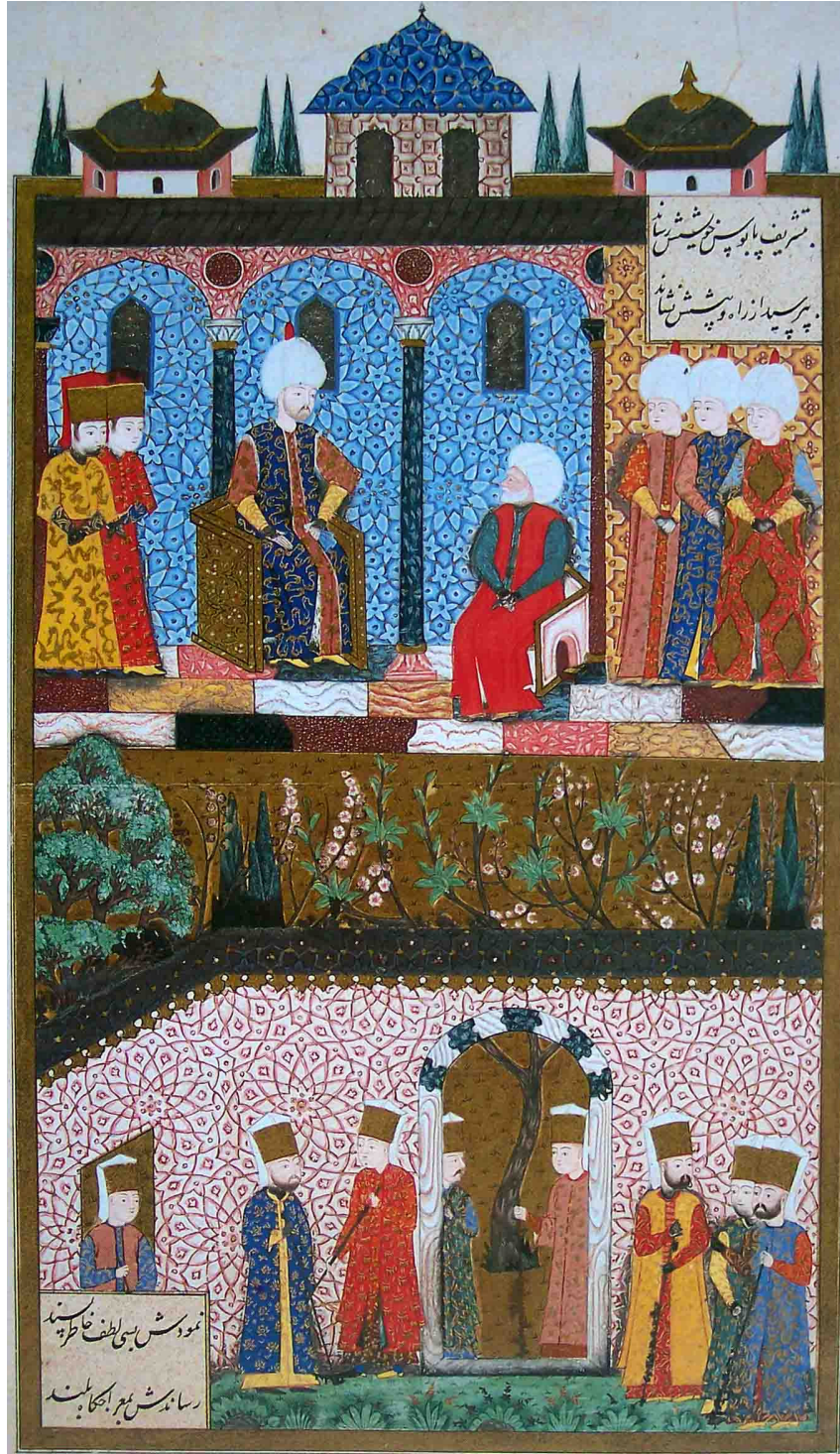
Fotoğraf 52. "İbrahim Paşa'nın Huzura Kabulü", 260. varak a yüzü.

açılan kemerli bir kapısı vardır; bahçede kare biçiminde bir çeşme görülmektedir. Bütün bu mimari yerleştirmenin içinde, kompozisyonun tam merkezine yerleştirilen Sultan, altıgen biçimli ve yarım şemse formunda arkalıklı bir altın tahtta oturmaktadır. Sultanın iki tarafında vezirler ve iç oğlanlar ona eşlik etmektedir ve İbrahim Paşa da Sultanın kaftanının eteğini öpmek üzere eğilmiş olarak betimlenmiştir. Bu kompozisyonda, mekan olarak tahtın bulunduğu köşkte, mimari öğelerden sadece kemerli kapısı ve iç mekana ait bir pencere olduğunu düşündüğümüz öğeler betimlenmiş ve bu öğeler dışında diğer tüm yüzeylerde tamamen geometrik süsleme kullanılmıştır. Bu yoğun süslemeye karşın altıgen altın taht çarpıcı bir biçimde kendini öne çıkarmaktadır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, tahtın kompozisyon bütününde tam merkeze yerleştirilmesi ve vezir ve iç oğlan gibi diğer figürlerin de bu merkez etrafında toplanmış olmasıdır.

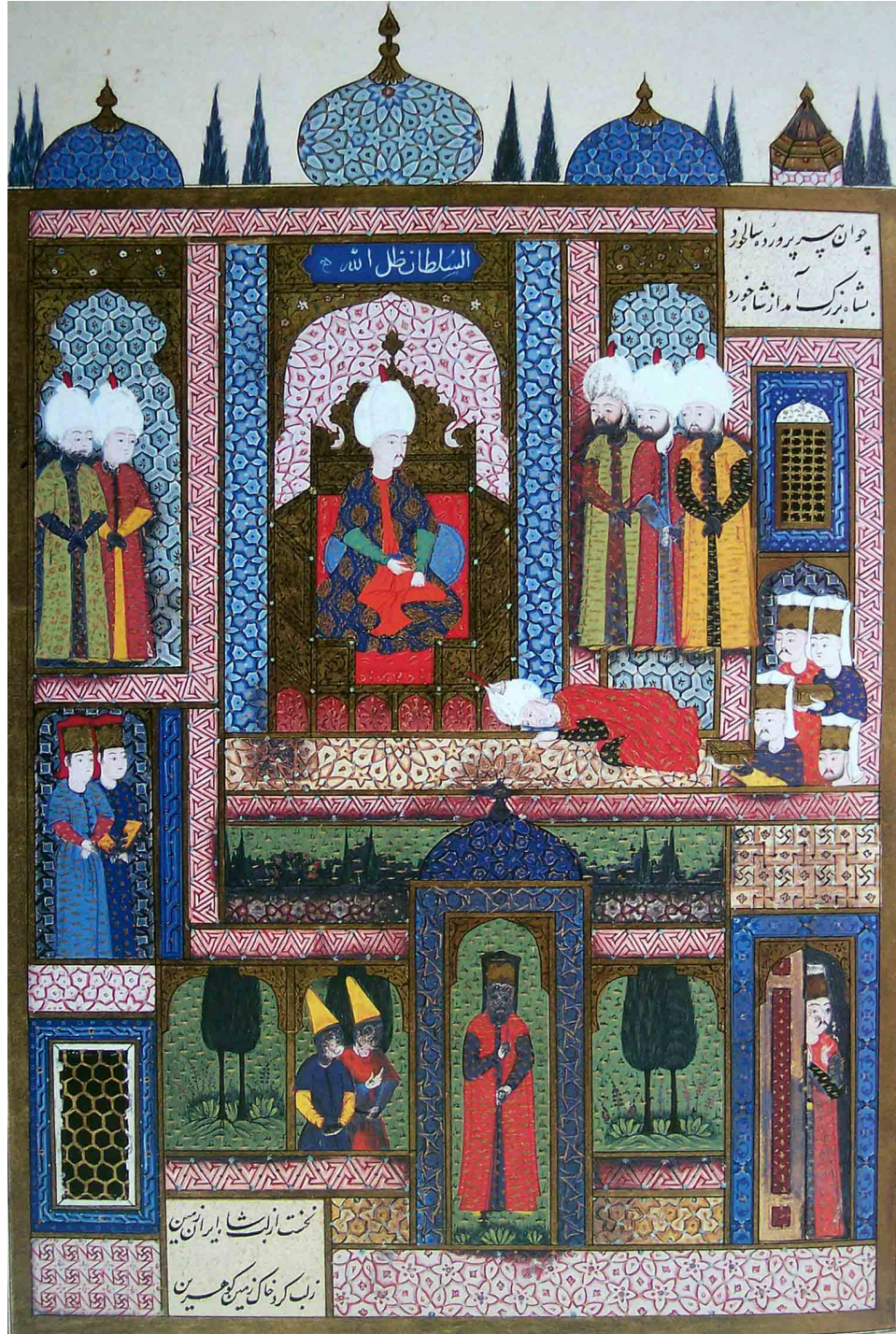
Süleymannâme'nin 360. varak a yüzünde yer alan "Barbaros Hayreddin Paşa'nın Huzura Kabulü" sahnesindeki mekanın, Üçüncü Avlu'daki sultanın özel dairelerinden biri olması muhtemeldir (**Fotoğraf 53**). Reha Günay' göre mekan, Has Oda'nın Haliç'e bakan revakıdır; alt bölüm ise Haliç tarafından İncirlik ve Fil Bahçesi'nin görünüşüdür.²²² Kompozisyon yatay bir bölünmeyle ikiye ayrılmıştır. Sultan kompozisyonun sol üst merkezinde sütunlar arasında, Has Oda ağaları ve iç oğlanların eşliğinde betimlenmiştir. Barbaros ise onunla aynı seviyede değil, ancak oturur halde betimlenmiştir. Burada sultanın oturduğu taht, tahta çıkış sahnesindekiyle (17b varağı) benzerlik göstermektedir. Altın olan taht, basit bir koltuk biçimindedir ve üzerindeki süslemelerden mücevherli olduğu düşünülmektedir. Taht ihtişamlı görünmemesine rağmen, kemerli sütunların altında ve arka planda mavi rengin hakim olduğu yoğun geometrik süslemelerle betimlenmesinden dolayı kompozisyon bütününde dikkati sağ üst kısma çekmektedir.

Süleymannâme'nin 332. varak a yüzünde yer alan "Safevi Devleti Elçisinin Kabulü" sahnesi Arz Odası'nda geçmektedir (**Fotoğraf 54**). Kompozisyon yatay ve dikey bölünmelerle farklı mekanlara ayrılmıştır; en altta Bâbü's Saade, kubbeli ve kemerli bir kapı ve önünde bir kapıcıyla betimlenmiştir. Sultan, iki yanında Has Oda ağaları ve iç

²²² Reha Günay; **a.g.m.**, 118 s.



Fotoğraf 53. "Barbaros Hayreddin Paşa'nın Huzura Kabulü", 360. varak a yüzü.

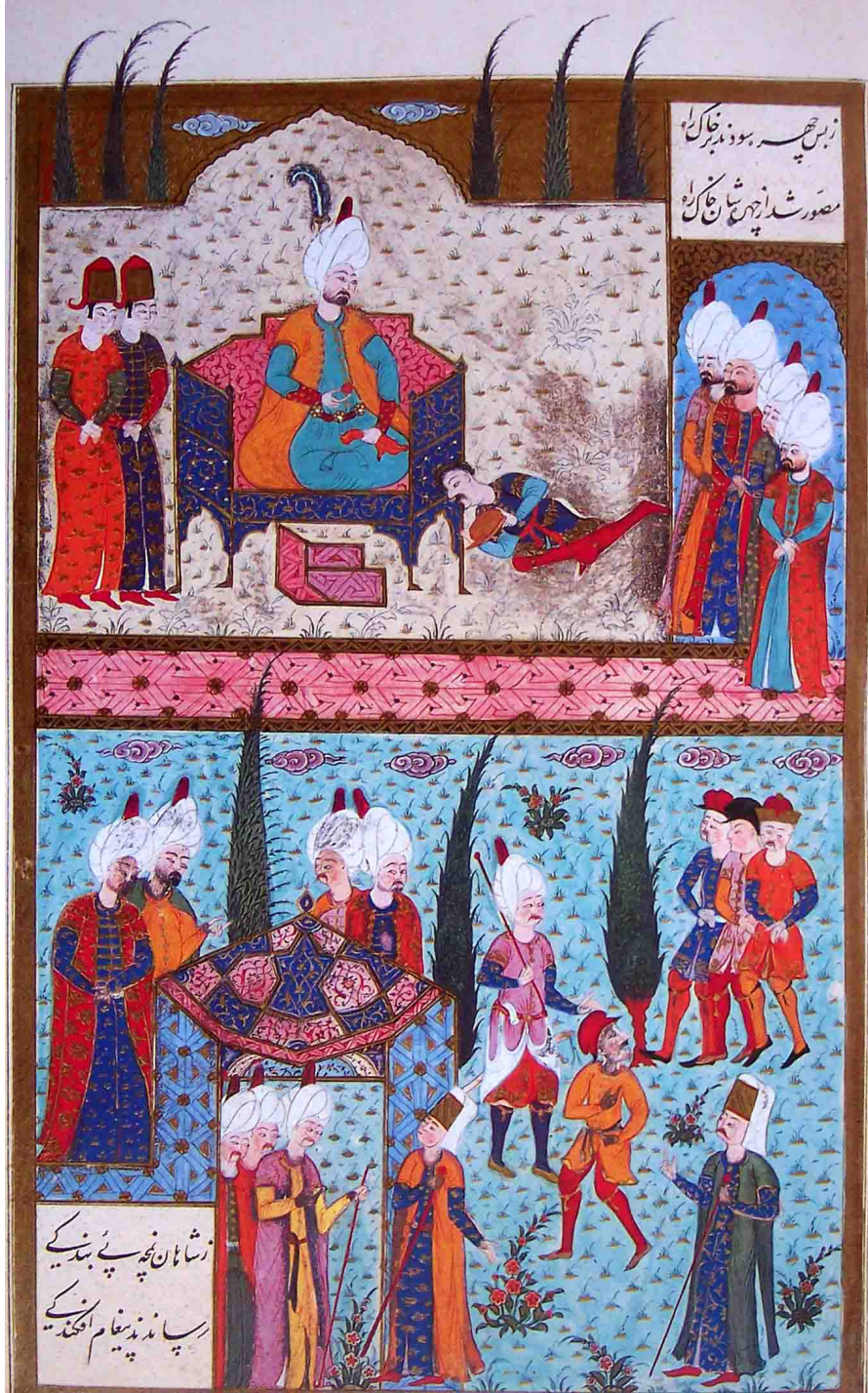


Fotoğraf 54. "Safevi Devleti Elçisinin Kabulü", 332. varak a yüzü.

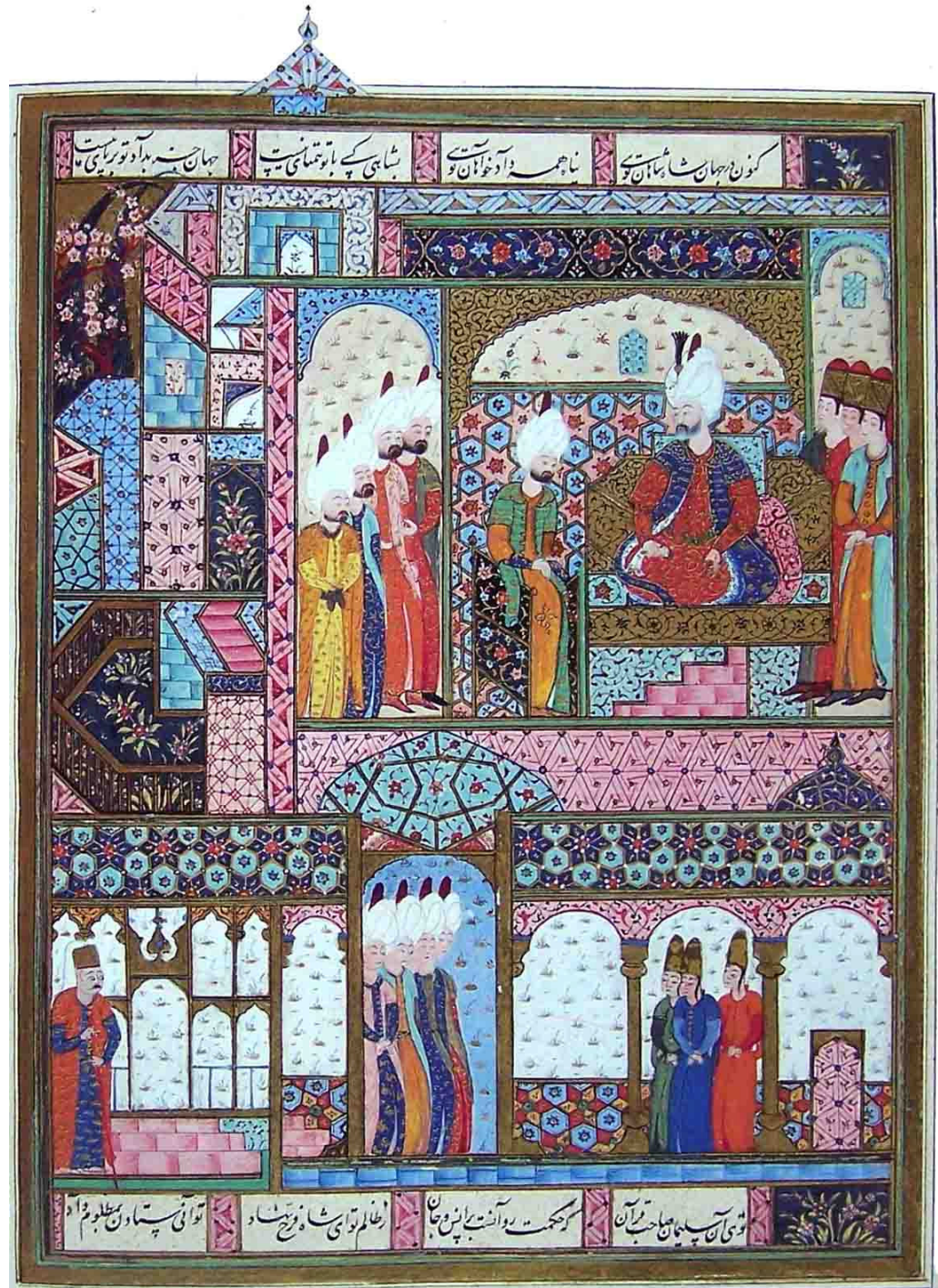
oğlanlarla birlikte kısmen kompozisyon merkezine yerleştirilmiştir. Taht altındır ve bitkisel motiflerle süslenmiştir, iç döşemesi ise kırmızıdır ve yine bitkisel motifli süslemeler yer almaktadır. Tahtın arkılığı yarım şemse formundadır ve arka planda açık tonlarda pembe ile geometrik süslemenin yer alması, tahtın konumunu güçlendirmekte ve ihtişamlı görüntüsünü ön plana çıkarmaktadır. Ayrıca yine bitkisel süslemeli kemerli bir geçidin altında betimlenmesi de tahtın ve sultanın yerini işaret etmesi açısından önem taşır. Bunun yanında, Safevi Devleti elçisinin kabul edilmesinden dolayı sahnenin siyasal önemini artıran bir diğer öge de, kemerin hemen üzerinde yer alan yazıdır: “el-sultan zillullah – sultan, Allah’ın gölgesi”. Bu yazı, Safevilerle gergin ilişkiler yaşayan Osmanlı’nın, Müslüman dünyasının tek hakimi olduğunu vurgulayan ve egemenlik simgesi tahtın hemen üzerinde yer alması açısından önemli bir güç göstergesidir ve tahtın yerini vurgulaması açısından da kompozisyona yerleştirilmesi bilinçlidir.

Süleymannâme’nin 337. varak a yüzünde yer alan “Avusturya Elçisinin Kabulü” sahnesinde soyut bir mekan anlayışı kurgulanmıştır (**Fotoğraf 55**). Yatay bir çizgiyle ikiye bölünen kompozisyonun alt kısmında, kubbeli bir giriş kapısı ve etrafında gelişigüzel sıralanmış saray görevlileri ve Avusturya elçileri yer almaktadır. Üst kısım ise bir kır dokusu içinde düzenlenmiştir. Sağ dikey bölünmede, kemerli bir girişin altında dört vezir ve solda sultanın hemen yanında iki iç oğlan töreni izlemektedir. Sultan sol merkeze yerleştirilmiştir, oturduğu taht altıgendir, iç döşemesi pembe üzerine bordo renkte rumi motifli bir süslemeye sahiptir. Tahtın dış cephesinin koyu renkte olması ve üzerinde bulunduğu zeminin açık krem renkte olması da yine bir önceki örnekte olduğu gibi tahtın ön plana çıkmasına ve dikkat çekmesine neden olmuştur.

Süleymannâme’nin 471. varak b yüzünde yer alan “Elkas Mirza’nın Huzura Kabulü” sahnesi, Arz Odası’nda geçmektedir (**Fotoğraf 56**). Yatay ve dikey bölünmelerle kompozisyonda farklı mekanlar yaratılmıştır. Sultan, iki yanında Has Oda ağaları, Elkas Mirza ve elçi heyetiyle kompozisyonun sol üst merkezine yerleştirilmiştir; oturduğu taht altındır ve altıgen biçimdedir. Tahtın dış yüzeyi bitkisel motiflerle süslenmiştir, iç yüzeyinde ise rumili bir süsleme görmektediriz. Sultanın üzerinde oturduğu minder ise pembe üzerine bordo renkte bitkisel motifli bir süslemeye sahiptir. Burada, Elkas Mirza, Sultanın yanında ve onunla aynı seviyede, ancak basit bir koltukta



Fotoğraf 55: "Avusturya Elçisinin Kabulü", 337. varak a yüzü.



Fotoğraf 56. "Elkas Mirza'nın Huzura Kabulü", 471. varak b yüzü.

oturmaktadır. Kompozisyon genelinde, mekan ayrılıklarını belirtmek için kullanılan geometrik süsleme, renk ve biçim açısından kompozisyonda bir karmaşa yaratmıştır. Bu karmaşa, sultanın oturduğu taht, elçinin oturduğu koltuk ve kullanılan arka planda da hissedilmektedir. Burada, arka plan, rengi ve süslemesiyle tahtı ve konumunu ön plana çıkarmamaktadır, ancak, sultanın giysileri ve oturuş şekliyle de tahtın konumu algılanabilmektedir.

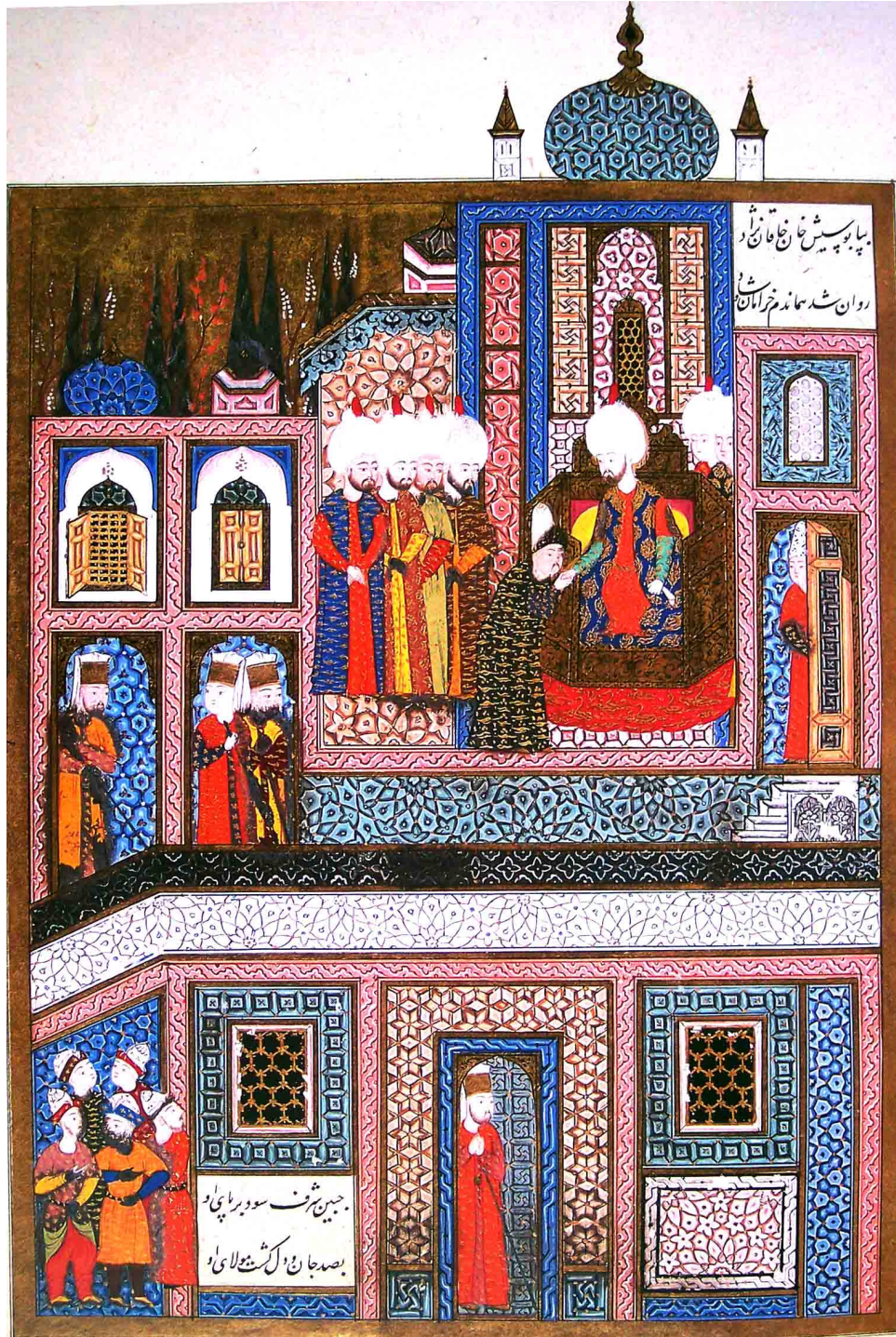
Süleymannâme'nin 503. varak a yüzünde yer alan "Hicaz Elçisinin Huzura Kabulü" sahnesi, Halep'teki sarayda geçmektedir (**Fotoğraf 57**). Ancak, nakkaşın bu sarayı görmemiş olduğu varsayılırsa, elçi kabullerinin yapıldığı Topkapı Sarayı Arz Odası'nın mekan olarak betimlendiği söylenebilir. Bu sahne, Süleymannâme'nin 332. varak a yüzünde yer alan ve Arz Odası'nda geçen Safevi Devleti elçisinin kabulü sahnesindeki mimari düzenlemeyle benzerlikler göstermektedir (**bkz.: Fotoğraf 54, 170 s.**). Kompozisyon, yatay ve dikey bölünmelerle farklı mekanlara ayrılmıştır, alttaki kısımda kapıcının bulunduğu yer yine Bâbü's Saade'nin önüdür. Üst kısımda sultan, etrafında iç oğlanlar ve vezirlerle merkeze yerleştirilmiştir. Altın olan taht, altıgen biçimdedir, iç ve dış cephelerinde bitkisel motifli süslemeler bulunmaktadır, iç döşemesi kırmızı zemin üzerine altın işlemelidir. 332. varak a yüzünde yer alan İran elçisinin kabulü sahnesinde olduğu gibi burada da, tahtın arkalıği yarım şemse formundadır ve arka planda açık tonlarda pembe ile geometrik süslemenin yer alması, tahtın konumunu güçlendirmiştir. Bunun yanında, yine bitkisel süslemeli kemerli bir geçidin altında betimlenmesi de tahtın ve sultanın yerini işaret etmektedir.

Süleymannâme'nin 519. varak a yüzünde yer alan "Devlet Giray Han'ın Huzura Kabulü" sahnesi Esin Atıl'a göre, elçi kabul törenlerinin mekanı olan Arz Odası'nda geçmektedir (**Fotoğraf 58**).²²³ Ancak, Reha Günay, Esin Atıl'ın Süleymannâme'nin nakkaşları için yaptığı belirlemeye göre, aynı nakkaşlar tarafından yapılan ve Arz Odası'nda geçen diğer sahnelerle bu sahnedeki mekanlar arasında bir benzerlik görülmediğini belirtmektedir. Reha Günay'a göre bunun sebebi, Devlet Giray Han'ın Sultanın anne tarafından akrabası olması ve bu sahnede ona elini öptürdüğü için resmi bir tören sahnesi olarak kabul edilmeyeceği ve bu mekanın sarayın başka bir bölümü

²²³ Esin Atıl; **a.g.e.**, 207 s.



Fotoğraf 57. “Hicaz Elçisinin Kabulü”, 503. varak a yüzü.



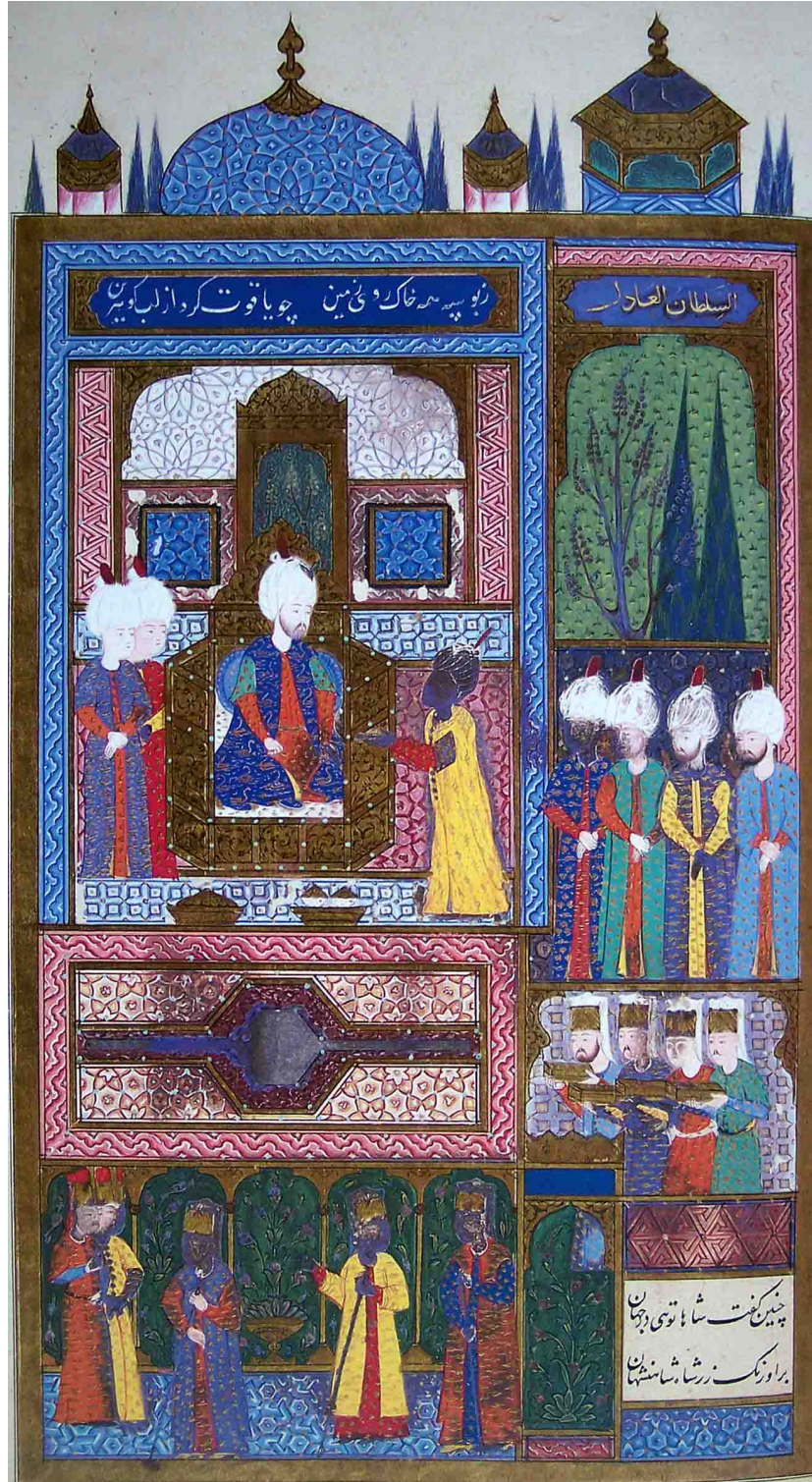
Fotoğraf 58. "Devlet Giray Han'ın Huzura Kabulü", 519. varak a yüzü.

Sultanın anne tarafından akrabası olması ve bu sahnede ona elini öptürdüğü için resmi bir tören sahnesi olarak kabul edilmeyeceği ve bu mekanın sarayın başka bir bölümü olabileceği ihtimalidir.²²⁴ Reha Günay'ın varsayımı kabul edildiğinde, sahnenin resmi bir töreni betimlememesine rağmen, sultanın ve tahtın konumunun dikkat çekici olduğu görülmektedir. Kompozisyon yatay bir çizgiyle ikiye bölünmüştür; üst kısımda sağ merkeze yerleştirilen Sultanın etrafında yine vezirler ve iç oğlanlar yer almaktadır. Taht altın olup altıgen biçimdedir ve üzerinde bitkisel motifli süslemelere sahiptir. Arkalığı yarım şemse formundadır ve yine diğer kabul sahnelerinde olduğu gibi Sultan ve tahtı kemerli bir geçidin altında açık renkli arka planla betimlenmiştir. Sultanı ve tahtının öne arka planla öne çıkarılma eğilimi bu kompozisyonda da uygulanmıştır. Bu sahnenin konusunun resmi olmaması, Sultanın ve tahtın konumunun belirginleştirilmesi açısından bir farklılık yaratmamıştır.

Süleymannâme'nin 603. varak a yüzünde yer alan "Safevi Devleti Elçisinin Kabulü" sahnesinde, kabulün gerçekleştiği mekan Amasya Sarayı'dır (**Fotoğraf 59**). Süleymannâme'nin 503. varak a yüzünde yer alan ve Halep Sarayı'nda geçen "Hicaz Elçisinin Kabulü" sahnesinde olduğu gibi (**bkz.: Fotoğraf 57, 175 s.**), nakkaşın sarayı görmemiş olma ihtimalinden dolayı, Topkapı Sarayı Arz Odası'na benzer bir mekan yaratma isteği hissedilmektedir. Kompozisyon, yatay ve dikey çizgilerin kesişmesiyle farklı mekanlara ayrılmıştır. Alt kısımdaki kapı ve kemerli sütunlar Bâbü's Saade'yi temsil etmektedir. Ancak, kemerli sütunların hemen üstünde bir havuz betimlenmiştir; bu betimleme, belki de mekanın Topkapı Sarayı'nda olmadığını belirtmek için yerleştirilmiş olabilir.²²⁵ Sultan, vezirler ve iç oğlanlar eşliğinde, kompozisyonun sol merkezine yerleştirilmiştir. Taht altın olup altıgen biçimdedir, tahtın iç ve dış cephelerinde bitkisel süslemeler görülür ve yarım şemse formunda bir arkalığı vardır. Sultanın oturduğu kısım beyaz renktedir ve üzerinde altınla yapıldığını düşündüğümüz süslemelere sahiptir; arkasında ise mavi renkte bir yastık görülür. Taht, kemerli bir geçidin altına yerleştirilmiştir ve tahtın hemen arkasında, diğer kabul sahnelerinde de rastladığımız, dış bahçeyi gösteren bir pencere yer almaktadır. Burada, arka plan renginin tahtı öne çıkarmak için çok etkili olduğu söylenemez. Tahtın hemen üzerindeki pencerenin iki

²²⁴ Reha Günay; **a.g.m.**, 137 s.

²²⁵ Reha Günay; **a.g.m.**, 145 s.



Fotoğraf 59: "Safevi Devleti Elçisinin Kabulü", 603. varak a yüzü.

yanında mavi renkte geometrik süslemeli birimler bulunmaktadır; kemer ve pencere arasında kalan kısım ise beyaz zemin üzerine geometrik süslemelidir. Kompozisyon bütününde beyaz rengin kullanıldığı en geniş alan bu aralıktır ve tahtın konumuna dikkat çekme açısından kullanılmış olduğu düşünülebilir.

Süleymannâme minyatürlerinde, saray mimarisinin betimlendiği sahnelerde görülen taht tipleri, mekana ve sahnenin konusuna göre farklılık göstermektedir. Topkapı Sarayı'nın İkinci Avlusu'nda ve sultanın özel yaşama alanı olan Üçüncü Avlu'daki özel görüşmelerde, taşınabilir tahtlardan olan sedir tipinde veya arkalıksız koltuk biçiminde tahtlar kullanılmıştır. Elçi kabul sahnelerinde ise, genellikle, gücün ve ihtişamın sergilenmesinden dolayı ihtişamlı, altıgen biçimli tahtlar kullanılmıştır. Bu tahtlar, altındır ve yarım şemse formunda arkalıkları bulunmaktadır. Aynı taht tipi, sultanın eğlence sahnelerinde de kullanılmıştır. Süleymannâme minyatürlerinde gösterişli tahtların kullanılmasıyla, sultan figürünün kompozisyonun merkezindeki konumuna dikkat çekilmiştir.

2.3.3. Otağ

“Otağ” kelimesi sözlüklerde, sultanlara ve vezirlere tahsis edilen özel çadırlar karşılığında kullanılmıştır; bunlardan sultaninkine “Otağ-ı Hümayun” adı verilmiştir. Otağlar, sıradan çadırdan farklı, büyük, etekli ve süslüdür.²²⁶ Nurhan Atasoy, Otağ-ı Hümayunları, Osmanlı Saraylarının birer gezer küçük kopyası olarak tanımlamıştır. Otağ-ı Hümayunlar, sarayın önemli yapılarının çadır şeklinde birer örneğine sahiptir. Osmanlı hükümdarlarının Otağ-ı Hümayunları, aynı sarayları gibi, hem içinde yaşadıkları evleri hem de devleti ve orduyu yönettikleri yer olmuştur.²²⁷

İsmail H. Uzunçarşılı'ya göre, hükümdarlar sefere çıkmadan veya uzak bir yere gitmeden önce, “hayme mehterleri” denilen bir bölük önceden konaklanacak yere gidip otağı kurmuşlardır; seferlerde ise, otağ-ı hümayun iki takım olup, sultan birinde otururken diğeri gideceği yere bir gün öncesinden gönderilip hazır edilmiştir.²²⁸ Otağ-ı Hümayun, yani sultanın çadırı ise “zokak” denilen, sur duvarı gibi görev yapan bir perde-duvar çevirmektedir. Böylece, sultanın özel yaşamı çevresinden koparılıp ayrıldığı gibi, bir araya gelen bu çadırlar birer gezer saray oluşturmaya başlamışlardır. Zokakla çevrenmesi, Otağ-ı Hümayuna fiziksel olduğu kadar simgesel bir anlam da kazandırmıştır; otağ-ı hümayun böylece diğer çadırlardan ayrı bir kimliğe kavuşmuş, sultana ait oluşuyla gücün ve egemenliğin de simgesi olmuştur. Bunun yanında, Günkut Akın, “zokak”ın, Osmanlı sultanının sefer sırasında veya bahçede gezerken, dışarıdan görünmemek için yolların kenarına yelken bezinden çektirdiği bir tür perde olarak tanımlamaktadır. Kökeninin Sasanilere kadar gittiğini ve Çin'den Roma'ya kadar yayılmış bu geleneğin hükümdarın kutsallığı inancından kaynaklandığını varsaymaktadır.²²⁹ Gülrü Necipoğlu'na göre, Topkapı Sarayı'nın içindeki yapıların birbirleriyle olan ilişkisi, geleneksel Osmanlı ordugah düzenine dayanmaktadır; önceden belirlenmiş şemalara göre düzenlenen belirli işlevlerdeki otağların yerleştirilmesi, Sarayın planındaki yerleştirmeye paraleldir.²³⁰ Buna göre, saray yapılanması ve otağların kurulması arasında bir benzerlik veya paralellik görülebilir. Çünkü,

²²⁶ Mehmet Z. Pakalın; **a.g.e.**, 741 s.; İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988, 270 s.

²²⁷ Nurhan Atasoy; Otağ-ı Hümayun, Osmanlı Çadırları, Aygaz, İstanbul, 2000, 55-58 s.

²²⁸ İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988, 270 s.

²²⁹ Günkut Akın; **a.g.m.**, 7-15 s.

²³⁰ Gülrü Necipoğlu; **a.g.e.**, 241 s.

Osmanlı'da, sultanın ordugahı ve sarayı eşdeğerde imparatorluk simgeleri olarak kabul edilmiştir. Otağlara simgesel anlam katması açısından, otağların yapımda kullanılan malzeme de önem taşımaktadır. Otağların alt kısımları pamuk veya kendir ipliğinden su geçirmeyecek şekilde dokunup üzerine de ikinci kat olarak kırmızı ipek kumaş veya nadiren renkli şerit ve altın ile işlenmiş saçaklı ipek kumaşlar örtülmüştür.²³¹ İsmail H. Uzunçarşılı da bu konuda, otağ-ı hümayunun pamuk ipliğinden yapıldığını, renginin kırmızı olduğunu ve sultan, şehzade, vezir ve beylerbeyinden başkalarının kırmızı çadır kullanmadığını; ancak, yine de kırmızı rengin asıl olarak sultana özel olduğundan söz etmektedir.²³² Otağ-hümayunların zokakla çevrili olmasının yanında, kırmızı rengin özel olarak kullanılmasıyla, renkle de bir ayrıcalık sağlandığı ve gücün sahibine dikkatin çekildiği anlaşılmaktadır.

Süleymannâme minyatürlerinde yer alan otağ sahnelerinin tümünde otağın yanı sıra bir de sayeban bulunmaktadır. Farsça kökenli "sayeban" kelimesi, gölgelik ve koruyan anlamında olup aynı zamanda büyük çadır anlamında da kullanılmıştır. Bazı huzura kabuller otağ önünde yapıldığından, otağların yanında bir veya birkaç sayeban kullanılmıştır. Bu tür sayebanlar, doğrudan çadırın önünde ve ona bağlı olanlardır. Bu tür çadırlar da "sayebanlı çadırlar" olarak bilinir.²³³

Süleymannâme minyatürlerinde, sultanın otağında betimlendiği on adet sahne bulunmaktadır. Sultanın otağında betimlendiği sahnelerde, aynı zamanda taht da kullanılmıştır. Bu sahnelerde otağın ve tahtın kompozisyondaki konumları ve saltanat simgesi olarak kompozisyona yerleştirilmeleri üzerinde durulmuştur.

Süleymannâme'nin 98. varak a yüzünde yer alan "Esirlerin Öldürülmesi" sahnesi, Kanunî'nin Belgrad'ı işgalinden önce, 8 Ağustos 1521'de geldiği, muhtemelen Tuna Nehri'nin boylarında, dağlık bir arazide geçmektedir (**Fotoğraf 60**).²³⁴ Kompozisyonda simetri ve yatay-dikey çizgilerin kesişmesiyle oluşturulan

²³¹ Taciser Onuk; Osmanlı Çadır Sanatı, Kül. Bak. Yay., Ankara, 1998, 38 s.

²³² İsmail H. Uzunçarşılı; **a.g.e.**, 1988., 270-271 s.

²³³ Ferit Devellioğlu; **a.g.e.**, 1107 s.; Mehmet Z. Pakalın; **a.g.e.**, 132 s.

²³⁴ Esin Atıl; **a.g.e.**, 109 s.



Fotoğraf 60: “Esirlerin Öldürülmesi”, 98. varak a yüzü.

bölünmeler yoktur. En üstte altınla boyanmış gökyüzünün altındaki arazi üçgen biçimli bir tepe görünümündedir ve tüm kompozisyona zemin oluşturmaktadır. Tek direkli otağ-ı hümayun, bu tepenin hemen altında betimlenmiştir; arkasında sayebanı ve yanında da saray görevlilerinin durduğu başka bir çadır daha vardır. Otağ-ı hümayun ve diğer çadırın ucu sivri ve kubbe biçimindedir. Belirli bir alanda aynı formların tekrarlanması – üçgen biçimli tepe, kubbe formunda çadırlar ve sayeban – kompozisyonun merkezine dikkat çekmektedir. Ayrıca, bu çadırlarda ve sayebanda yoğun bir süsleme göze çarpmaktadır. Otağ-ı hümayunun kubbesinde mavi üzerine altınla işlenmiş şemse formları yer almaktadır; saçakları kırmızıdır ve sarı püsküllüdür, dış etekleri beyaz, iç etekleri turkuvazdır. Bu alanların tümünde bitkisel süsleme kullanılmıştır. Sultan otağında yere serili halı üzerinde altıgen bir tahtta oturmaktadır. Reha Günay'a göre bu taht altın-lakedir. Tahtın arkalıksız ve altıgen biçimine rağmen gösterişsiz ve küçük olması, taşınabilir tahtlardan olduğunu göstermektedir ki, gezici bir saray niteliğinde olan otağ-ı hümayunlarda da taşınabilir tahtların kullanılmış olması doğaldır.

Bu kompozisyonda, otağ-ı hümayun ve diğer elemanlarının (sayeban ve sağdaki küçük çadır), salt fiziksel varlıklarıyla zaten bir saltanat simgesi olduğunu görüyoruz. Çünkü taht gibi, otağ-ı hümayunun da işlevi yalnızca sultan için üretilmesi ve sultana ait oluşudur. Otağ-ı hümayun, sultanın sarayı ve sefer sırasında orduyu ve devleti yönettiği yerdir. Renk ve form açısından kompozisyonda ilk dikkati çeken yer otağdır ve dolayısıyla da içinde tahtında oturan sultanı çerçeve içine alarak vurgulamaktadır.

Süleymannâme'nin 108. varak b yüzü ve 109. varak a yüzünde yer alan "Belgrad Kuşatması" sahnesi, karşılıklı iki sayfada, birbirini izleyen sahneler olarak düzenlenmiştir (**Fotoğraf 61**). Belgrad'ın dışında kurulmuş olan otağ-ı hümayun, Kanunî ve diğer görevlilerle birlikte sol varakta betimlenmiştir. Sağ varakta ise, duvarlar ve kulelerle korunan, askerler ve rahiplerle dolu Belgrad şehrinin saldırıya karşı olan direnişi betimlenmiştir. Her iki resmin alt kısmında akan Tuna Nehri, iki resmi birbirine bağlamaktadır.



Fotoğraf 61. "Belgrad Kuşatması", 108. varak b yüzü ve 109. varak a yüzü.

Sol varaktaki otağ-ı hümayun, Süleymannâme'deki diğer otağ sahnelerinin içinde zokakla çevrelenmiş olan tek örnektir ve etrafında yer alan diğer çadırlarla otağ-ı hümayun için daha ayrıntılı bir görünüm oluşturmaktadır. En üstte gökyüzü altındır. Hemen altındaki tepe ve resmin en altında akan Tuna Nehri'ne kadarki zemin pembe renktedir. Sultan kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Sultanın arkasında, zokakla çevrili alanda saldırıyı izleyen saray görevlileriyle beş çadır daha bulunmaktadır; bu çadırların üst kısımlarında rumi ve bulut motiflerinin yer aldığı bitkisel süslemeler vardır. Yeşil renkte olan çadır ise diğerlerinden hemen ayrılmaktadır. Bu çadırın üzerinde aslanla mücadele eden bir atlı resmi işlenmiştir. Esin Atıl'a göre bu, Osmanlı'ların bu savaştan kesinlikle galip çıkacağını simgelemektedir.²³⁵

Sultan, ucu sivri ve kubbe biçiminde, parlak renklere sahip otağında, yine arkalıksız altın bir tahtta oturmaktadır. Sultan, sol yanında iç oğlanlar ve arkasında Has Oda ağaları ve Tuna Nehri'nin kıyısında duran vezirler ile birlikte şehre yapılan saldırıyı izlemektedir. Otağ-ı hümayunun kırmızı ve mavi renkteki iç eteği yoğun bitkisel süslemeye sahiptir; diğer çadırlar ve zokakta da aynı yoğun bitkisel süsleme göze çarpmaktadır. Bu sahneler, birbirini izleyen tek bir savaş sahnesi olmasına rağmen, sol varakta bir durağanlık ve sessizlik hakimdir. Bu durum, sağ varaktaki, şehrin direnişindeki hareketlilik ve panik ifadesine karşıt olarak sol varaktaki figürlerin hareketsiz duruşları ve tek bir yöne odaklanmalarına bağlanabilir. Bunun yanında, figürlerin giysilerinin ve otağ süslemelerinin çok canlı renklerle betimlenmiş olması da, bir savaş sahnesindeki mücadele ve gerilim ifadesinden çok, kendine güvenli ve zaferden emin olan Osmanlı sultanını ve onun ordusunu ifade etmektedir.

Süleymannâme'nin 189. varak b yüzünde yer alan "Komutanların Huzura Kabulü" sahnesi, Macaristan seferi sırasında, Batı bölgelerindeki alay komutanlarının sadakatlerini belirtmek için Sultan Süleyman'ın huzuruna kabul edilmelerini betimlemektedir (**Fotoğraf 62**). Otağ-ı hümayun, Sofya yakınlarında bir arazide kurulmuştur. Kompozisyonda figürlerin yerleştirilmesiyle yaratılmış bir simetri görülmektedir. En üstte altınla boyanmış gökyüzünün altındaki arazi üçgen biçimli bir tepe görünümündedir ve tüm kompozisyona mavi renkte bir zemin oluşturmaktadır. Bu

²³⁵ Esin Atıl; **a.g.e.**, 110 s.



Fotoğraf 62: “Komutanların Huzura Kabulü”, 189. varak b yüzü.

tepenin ardında, sağ ve sol köşelere yerleştirilmiş alay askerleri kompozisyondaki simetriyi düzenlemektedir. Otağ-ı hümayun kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir, arkasında bir sayebanı vardır. Sultan, altıgen ve arkalıklı altın bir tahtta oturmaktadır, altında bitkisel motifli bir halı serilidir. Otağın ucu sivri ve kubbe şeklindedir, kubbede kırmızı zemin üzerinde altınla işlenmiş şemse motifleri görülmektedir. Otağın iç ve dış eteklerinde ve sayebanda yoğun bitkisel motifli süslemeler bulunmaktadır. Sultanın sağında ve solunda yer alan vezirler, iç oğlanlar ve Has Oda ağalarıyla, en altta huzura kabul edilmeyi bekleyen diğer komutanlar yatay bir düzlem üzerine yerleştirilmişlerdir. Bu yerleştirme, otağ-ı hümayunu ve sultanı içine alan üçgen alanı da vurgulamaktadır. Yine, tepe ve sayebanda da bu üçgen hareket tekrarlanmıştır. Ayrıca, tepenin en yüksek kısmındaki ağaç* da sultanın yerini belirten ve hükümdarlığa işaret eden önemli simgesel elemanlardandır.

Süleymannâme'nin 297. varak a yüzünde yer alan "Kanunî Sultan Süleyman'ın Esirleri Sorgulaması" sahnesi, Kanunî'nin, bir görevli tarafından getirilen Avusturyalı mahkumları huzurunda sorgulamasını betimlemektedir (**Fotoğraf 63**). Olayın geçtiği mekan, Viyana yakınlarında bir arazidir.²³⁶ Kompozisyonda simetri yoktur. En üstte gökyüzü altındır. Reha Günay'a göre kompozisyonda belirli bir yer algılanmamaktadır²³⁷; ancak, figürlerin ve diğer elemanların bulunduğu yeşil zemin ve üzerindeki bitkisel örtü, mekanın doğa içinde bir dış mekan olduğu hissini vermektedir. Bu kompozisyonda otağ-ı hümayun görülmemektedir; ancak sağda Has Oda ağalarının üzerinde, ortada sultanın üzerinde ve solda da iç oğlanların üzerindeki sayebanlardan dolayı bunun bir otağ sahnesi olduğu düşünülmüştür.

Sultan, kompozisyonun sol merkezine yerleştirilmiştir. Altın bir altıgen tahtta bağdaş kurarak oturmaktadır. Tahtın, arkılığı üzerinde kubbe formunda bir yüksekliği vardır. Tahtın iç ve dış cephelerinde geometrik süslemeler yer alır. Arkalık ise yine yarım şemse formuyla süslenmiştir; şemsenin içinde turkuvaz renkte bir zemin üzerinde otlar göze çarpar. Bunun tahtın baldakenli olup arka plandaki doğa görüntüsünü yansıtmak için yapıldığı düşünülse de, tahtın formu açısından bu pek anlamlı değildir.

* "Ağaç" motifinin simgesel anlamıyla ilgili olarak bkz.: Tezin "İkinci Bölüm"ü, 2.2.2. Elçi Kabulü, 72 s.

²³⁶ Esin Atıl; **a.g.e.**, 153 s.

²³⁷ Reha Günay; **a.g.m.**, 107 s.



Fotoğraf 63: “Kanunî Sultan Süleyman’ın Esirleri Sorgulaması”,
297. varak a yüzü.

Tahtın en üstündeki kubbe formu da geometrik motiflerle süslenmiştir. Burada, sultanın otağında betimlenmemiş olmasından dolayı, diğer otağ sahnelerine göre tahtın daha ihtişamlı ve dikkat çekecek biçimde betimlendiği düşünülebilir. Ayrıca kompozisyonun sol çerçevesindeki çıkıntı da sultanın bulunduğu yeri vurgulamaktadır.

Süleymannâme'nin 309. varak a yüzünde yer alan "Macar Tacının Kanunî Sultan Süleyman'a Verilmesi" sahnesi, Kanunî'nin Budapeşte yakınlarında konaklayıp Macaristan tacını gerçek sahibi olan Zapolya'ya verdiğini betimleyen sahnedir (**Fotoğraf 64**). Kanunî, Ferdinand'ın çaldığı bu tacı geri almakla İbrahim Paşa'yı görevlendirmiş ve Küçük Bali Bey isimli görevli de, taç Viyana'ya götürülürken onu zorla ele geçirmiş ve Budapeşte'deki Osmanlı ordugahına getirmiştir.²³⁸

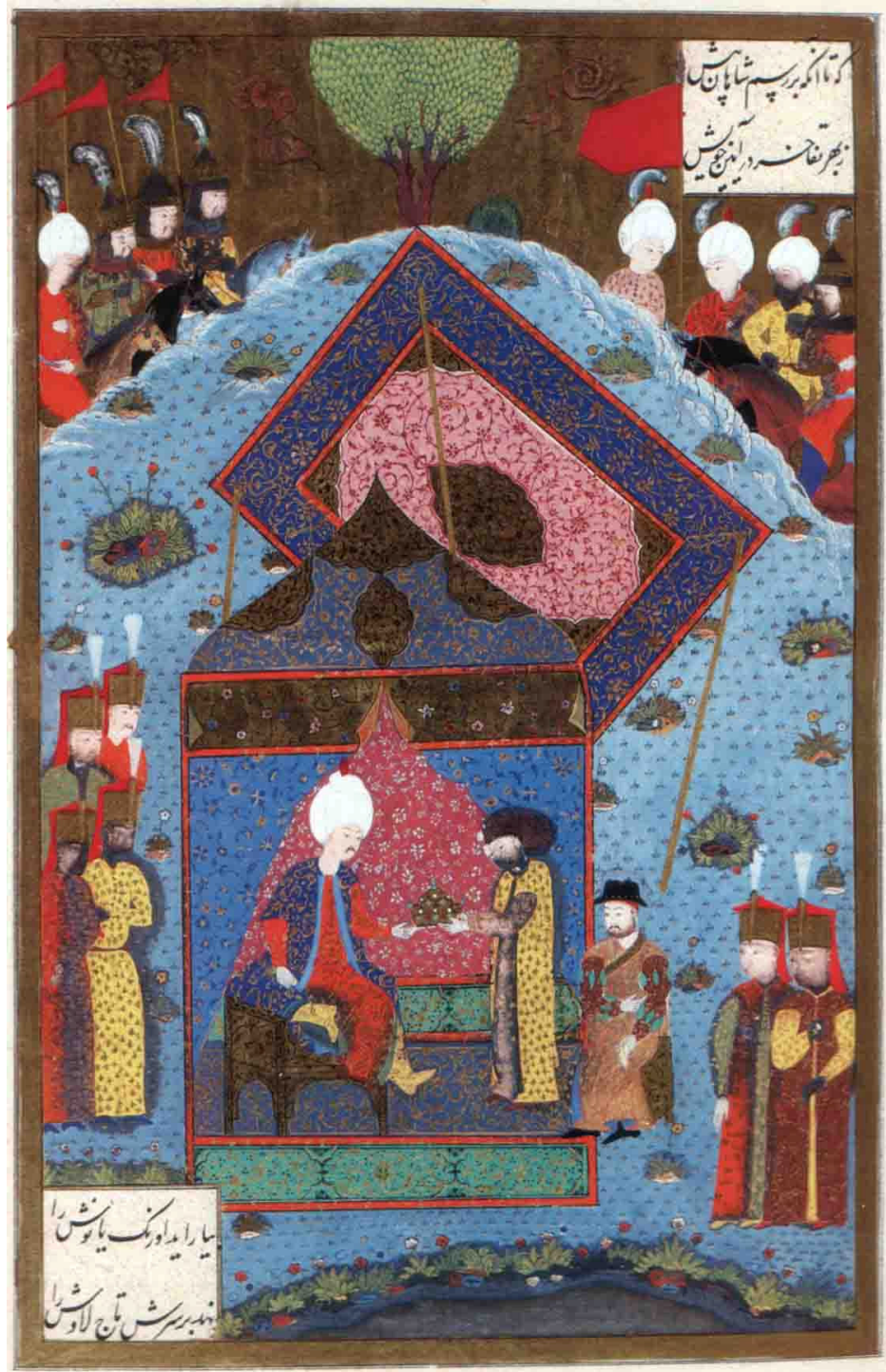
Burada da kompozisyon, figürlerin yerleştirilmesiyle yaratılmış bir simetriye sahiptir. En üstte altınla boyanmış gökyüzünün altındaki arazi, üçgen biçimli bir tepe görünümündedir; bu tepe kompozisyona, doğa elemanlarıyla kaplı, mavi renkte bir zemin oluşturmaktadır. Tepenin ardında, sağ ve sol köşelere yerleştirilmiş alay askerleri kompozisyondaki simetriyi düzenlemektedir. Ayrıca, otağın üst kısmının ve sayebanın üçgen biçimi, sultanı içine alan üçgen alanı da vurgulamaktadır. Yine, tepe ve sayebanda da bu üçgen hareket tekrarlanmıştır. Ayrıca, tepenin en yüksek kısmındaki ağaç da sultanın yerini belirten önemli simgesel elemanlardandır.

Burada, Otağ-ı hümayun ve arkasındaki sayeban daha büyük betimlenmiş ve kompozisyonun 3/4'ünü kaplamıştır. Sultan, arkalıksız altın bir tahtta oturmaktadır. Otağın ucu sivri ve kubbe şeklindedir; kubbede mavi zemin üzerine altınla işlenmiş şemse motifleri görülmektedir. Otağın iç ve dış eteklerinde ve sayebanda yoğun bitkisel motifli süslemeler görülmektedir. Sultanın sağında ve solunda vezirler yer almaktadır; tacı veren kişi Küçük Bali Bey'dir ve otağın kenarında altın ve arkalıksız bir koltukta oturan da Zapolya'dır.²³⁹

Süleymannâme'nin 346. varak a yüzünde yer alan "Fransız Elçisinin Huzura Kabulü" sahnesi, Osmanlı ordusunun Belgrad'da durakladığı sırada, Kanunî'nin

²³⁸ Esin Atıl; **a.g.e.**, 155 s.

²³⁹ Esin Atıl; **a.g.e.**, 155 s.



Fotoğraf 64: “Macar Tacının Kanunî Sultan Süleyman’a Verilmesi”,
309. varak a yüzü.

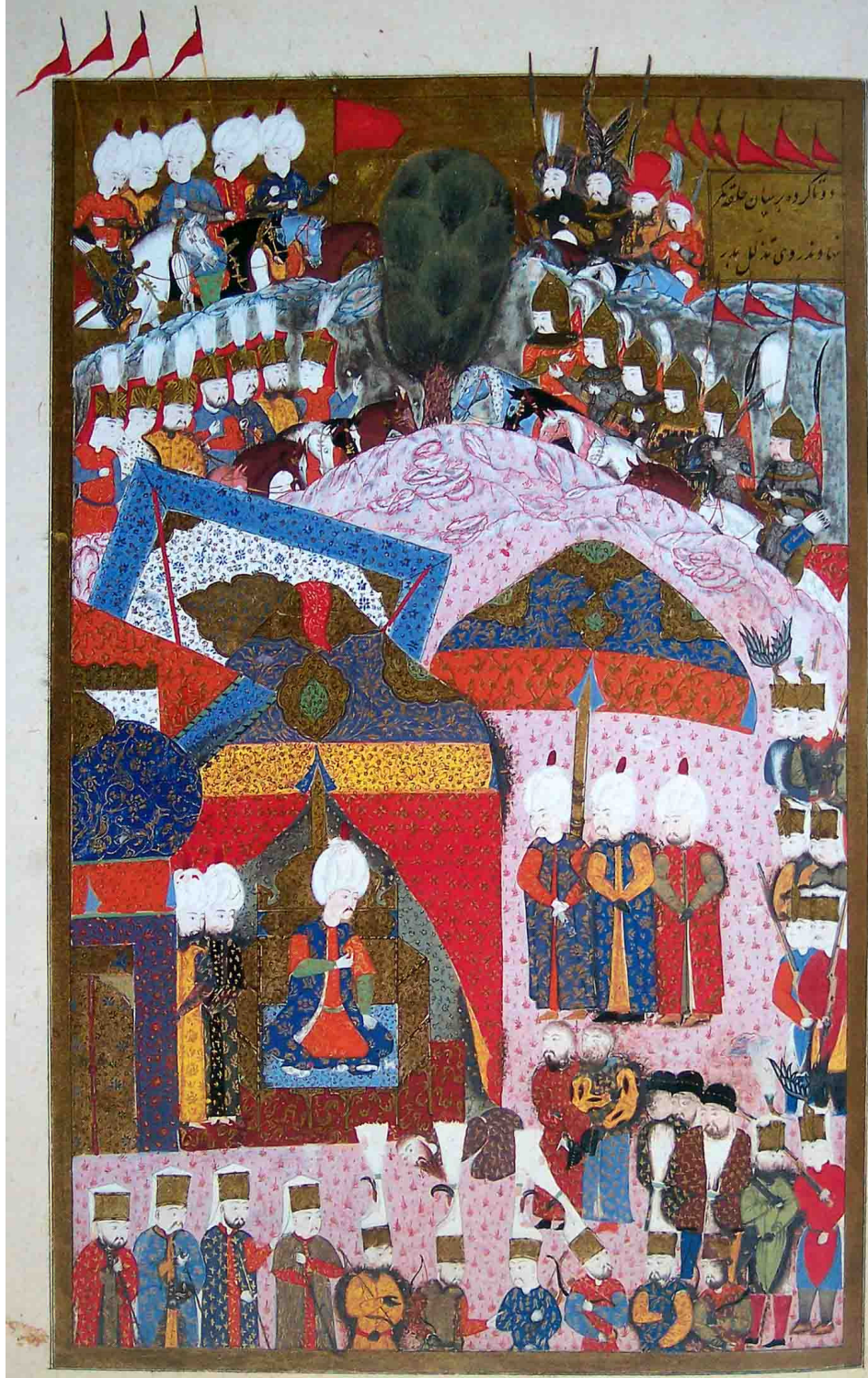
müttefikleri olan Fransa'nın elçilerini büyük bir törenle otağında kabul edişini betimlemektedir (**Fotoğraf 65**). Mekan, Belgrad dışında bir ordugahtır.²⁴⁰ Kompozisyon bütününde belirgin bir simetri yoktur. Altın gökyüzü ve kayalık bir alan üzerinde akıncılar, sancaktarlar ve yeniçeriler yukarıya doğru yatay bir düzlem üzerinde sıralanmışlardır. Bu sıralanmayı tepenin ortasına yerleştirilmiş ağaç ikiye bölmektedir ve böylece kompozisyonun üst kısmında bir simetri yaratılmıştır. Tepe pembe renktedir ve kompozisyona zemin oluşturmaktadır. Otağ-ı hümayun bu kez merkezde değildir, diğer çadırlar ve bir sayebanla birlikte kompozisyonun solunda toplanmıştır. Sultan, altın, altıgen ve yarım şemse formunda yüksek arkalı bir tahtta oturmaktadır; altında bordo zemin üzerine altınla işlenmiş bulut motifli bir yaygı serilidir. Otağ-ı hümayunun üst kısmı kubbe şeklindedir ve yine şemse ve bitkisel motiflerle süslüdür; iç ve dış etekleri ve saçağında da yoğun bitkisel süsleme görülmektedir. Otağın iki yanına tutturulmuş olan dış eteği ise kırmızı rengiyle dikkat çekmektedir. Sultanın otağının hemen yanında, soğan kubbeli ve kapısı olan bir çadır yer almaktadır. Reha Günay'a göre bu çadırın kapısı ahşap üzerine lakedir ve kapısı kapalı olduğu için bu çadırın hazine çadırı olduğu düşünülmektedir.²⁴¹ Arkada kalanlar ise sayebanlardır. Sultanın sağındaki üç vezir de, üstü kubbe biçiminde tek direkli bir sayebanın altında durmaktadır. Fransız elçi heyetinin başı, sultanın önünde yere eğilmiştir ve diğer beş elçi de sıralarını beklemektedirler. Bu olay kompozisyonun merkezine alınmıştır ve olayın gerçekleştiği alanı da, kompozisyonun sağ tarafından başlayarak sol alt tarafa kadar solaklar, kaptancılar ve yeniçeriler çevrelemiştir.

Süleymannâme'nin 441. varak a yüzünde yer alan "Macar Kralı Bebek Yanoş ile Kraliçe Isabella'nın Kabulü" sahnesi, Kanunî'nin 29 Ağustos 1541'de, Budapeşte yakınlarında kurduduğu otağ-ı hümayunda, Macaristan tahtının varisi bebek Yanoş ve Kraliçe Isabella'yı huzuruna kabul edişini betimlemektedir (**Fotoğraf 66**).²⁴² Kompozisyonda simetri yoktur. En üstte gökyüzü altınla boyanmıştır, kayalıklardan oluşmuş tepenin ortasına bir ağaç yerleştirilmiştir. Ağacın sol tarafında atlılar sıralanmıştır. Otağ-ı hümayun ve diğer çadırlar kompozisyonun sağ tarafında

²⁴⁰ Esin Atıl; **a.g.e.**, 165 s.

²⁴¹ Reha Günay; **a.g.m.**, 117 s.

²⁴² Esin Atıl; **a.g.e.**, 187 s.



Fotoğraf 65. "Fransız Elçisinin Kabulü", 346. varak a yüzü.



Fotoğraf 66. “Macar Kralı Bebek Yanoş ile Kraliçe Isabella'nın Kabulü”,
441. varak a yüzü.

toplanmıştır; arkalarında yine sayebanların üst kısımları görünmektedir. Sultan, altın, altıgen ve yarım şemse formunda yüksek arkalı bir tahtta oturmaktadır; karşısında Kraliçe İsabella ve kucağında bebek Stephen, sağ tarafında iç oğlanlar ve solunda Kraliçenin yanında da bir sayeban altında iki şehzade durmaktadır. En altta kapıcılar, vezirler ve diğer görevliler yan yana sıralanmışlardır, bu grubun en başında da yüksek rütbeli Macar görevlileri yer almaktadır.

Burada otağ-ı hümayun ve diğer çadırların yine yoğun bitkisel süslemeleri dikkat çekmektedir. Sultanın otağının yanında soğan kubbeli ve kapısı kapalı bir çadır yer almaktadır. Otağ-ı hümayunla birlikte çadırların üst üste betimlenmesi ve çeşitli renklerde yoğun bitkisel motiflere sahip olmaları nedeniyle sultanı burada belirten ve ayrıştıran eleman taht olmuştur. Çünkü taht süslemeli olmasına karşın, altın olduğundan dolayı düz bir satıh elde edilmiş ve sultan figürü böylelikle ön plana çıkarılmıştır.

Süleymannâme'nin 570. varak a yüzünde yer alan "Kanunî Sultan Süleyman'ın Şehzade Beyazid'la Görüşmesi" sahnesi, Kanunî'nin Yenişehir'de, oğlu Şehzade Beyazid'la otağında yaptığı görüşmeyi betimlemektedir (**Fotoğraf 67**).²⁴³ Kompozisyon düzeni yine aynı olmakla beraber, tepe biçimi burada farklıdır. Altın gökyüzü üzerinde kayalıklı tepeciklerden bir nehir aşağıya doğru akmaktadır. Tepeciklerin sağ tarafında bir bahar dalı vardır ve onun da yanında dört atlı sıralanmıştır; yine tepeciklerin arkasında sol tarafta ise dört atlı görülmektedir. Kompozisyon zemini beyaza yakın açık bir renktir ve üzerinde bitkisel örtü betimlenmiştir.

Otağ-ı hümayun ve arkasındaki sayeban, nehrin önünde betimlenmiş ve kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Sultanın özel olarak görüştüğü kişi oğlu olduğu için her ikisi de otağın içinde betimlenmişlerdir. Sultan altıgen biçimli altın bir tahtta oturmaktadır; tahtın yarım şemse formunda yüksek bir arkalığı vardır. Şehzade, altın ve arkalıksız bir tahtta oturmaktadır. Otağın dışında, Sultanın sağ yanında Has Oda ağaları ve sol yanında da vezirler beklemektedir. En altta nehrin kıyısında duranlar ise kapıcılarıdır. Otağın üst kısmı sivri kubbe biçimindedir, zemini mavidir ve üzerinde

²⁴³ Esin Atıl; **a.g.e.**, 219 s.



Fotoğraf 67. “Kanunî Sultan Süleyman’ın Şehzade Beyazid’la Görüşmesi”,
570. varak a yüzü.

altınla işlenmiş şemse motifleri vardır. İç ve dış eteklerinde yoğun geometrik süslemeler yer alır, altlarında da bitkisel ve rumi motifli bordo renkte bir halı serilidir. Süleymannâme'nin 588. varak a yüzünde yer alan "Okçuların Gösterisi" sahnesi, Kanunî'nin Erzurum yakınlarında Pasinabat Vadisinde konakladığı sırada okçuların Kanunî için yaptığı gösteriyi betimlemektedir (**Fotoğraf 68**).²⁴⁴ Kompozisyonda simetri yoktur. Gökyüzü altındır ve en üstte kayalarla biten yuvarlak bir tepe yer alır. Bu kez ağaç tepenin ortasında değildir, kompozisyonun sol tarafında, kıvrılarak üst kısma yükselmektedir. Solda, tepenin arkasında ise bayrak taşıyan üç atlı görülmektedir. Otağ-ı hümayun, yanında bir çadır ve arkasında sayebanıyla kompozisyonun sağ tarafına yerleştirilmiştir. Yandaki küçük çadırın içinde iç oğlanlar ve sultanın sol tarafında da Has Oda ağaları yer almaktadır, tümü en altta sıralanmış okçuları izlemektedirler.

Otağ-ı hümayunun üst kısmı kubbe şeklindedir ve diğerleri gibi şemse motifleriyle süslüdür. İç ve dış etekleri, çeşitli zemin renkleri üzerinde yoğun bitkisel süslemeye sahiptir. Sultan, altın ve arkalıksız bir tahtta oturmaktadır. Bu sahne, eğlence konulu bir sahne olduğundan dolayı, otağın içinde birtakım yiyecek ve içeceklerin bulunduğu kaseler de betimlenmiştir.

Burada, otağ ve sayebanın kapladığı geniş ve çok renkli alan, altta yatay düzlem üzerinde sıralanmış okçularla ve üstteki ağaç gövdesinin kıvrımlı hareketiyle dengelenmiştir. Böylece, kompozisyonda hareketlilik sağlanmıştır. Bunun da, sahnenin resmi bir tören sahnesi olmamasından kaynaklı olduğu düşünülebilir.

Süleymannâme'nin 600. varak a yüzünde yer alan "Safevi Devleti Elçisinin Huzura Kabulü" sahnesi, Amasya yakınlarında bir nehrin kıyısında kurulan ordugahta, Kanunî'nin Şah Tahmasp'ın elçisini otağında kabul edişini betimlemektedir (**Fotoğraf 69**).²⁴⁵ Kesin çizgilerle ayrılmamakla birlikte, kompozisyonda, dikey olarak ½ oranında simetri vardır. Gökyüzü altındır ve otağ-ı hümayun pembe renkte bir tepe ile en altta bitkisel doku içinde akan nehrin arasındaki alana yerleştirilmiştir. Kompozisyonun en üst

²⁴⁴ Esin Atıl; **a.g.e.**, 225 s.

²⁴⁵ Esin Atıl; **a.g.e.**, 229 s.



Fotoğraf 68. "Okçuların Gösterisi", 588. varak a yüzü.



Fotoğraf 69. "Safevi Devleti Elçisinin Kabulü", 600. varak a yüzü.

kısından başlayan simetri ilk olarak, üçgen tepenin en ortasına yerleştirilmiş ağaç ve bu ağacın iki tarafında sıralanmış atlılar ile sağlanmıştır. Merkezdeki otağ-ı hümayunun iki yanındaki vezirler ve iç oğlanların aynı yatay düzlem üzerine yerleştirilmesi ve en altta nehrin kıyısında sol ve sağ tarafta bekleyen kapıcılar da kompozisyonun bütünündeki simetriyi tamamlamaktadır. Otağ- hümayun kompozisyonun merkezinde, sağ ve sol kenarlara eşit uzaklıkta yerleştirilmiştir. Otağın ucu sivri ve kubbe şeklindedir; arkasındaki sayebanın üçgen görünümüyle de bu hareket pekiştirilmiş ve tepeyle birlikte sultanın bu üçgenin tam merkezine yerleşmesi sağlanmıştır. Sultan altın ve altıgen biçimli, yarım şemse formunda yüksek arkalıklı bir tahtta oturmaktadır ve altında mavi renkte bir halı serilidir. Otağın dışında, yere eğilmiş biçimde sultana saygısını ifade eden ise Safevi elçisidir. Üst üste tekrarlanan üçgen hareketler ve otağın renkli zeminler üzerine yoğun bitkisel motifli süslemeleri sayesinde sultanın bu kompozisyonda odak noktası olduğu görülmektedir; otağ ise sultanı çerçeve içine alıp, kırmızı renkte dış etekleriyle yerini tam olarak vurgulamaktadır.

Süleymannâme minyatürlerinde, sultanın otağında betimlendiği sahnelerin mekanları, Osmanlı ordusunun sefere çıktığında durakladığı arazilerdir. Süleymannâme'nin 108. varak b yüzü ve 109. varak a yüzünde yer alan "Belgrad Kuşatması" sahnesi (**bkz.: Fotoğraf 61, 184 s.**) dışında geriye kalan dokuz adet sahnede görülen otağların sayebanları da bulunmaktadır. Canlı renklerde ve yoğun bitkisel motifli süslemeleriyle otağlar ve sayebanları, kompozisyondaki ilgiyi sultanın konumuna çekmişlerdir. Sultan böylece kompozisyonun merkezine yerleşmiştir. Canlı renklerin kullanımıyla birlikte, sayebanların üçgen formları sayesinde kompozisyonda ilk dikkati çeken nokta otağ ve içinde oturan sultandır. Kompozisyonda, kare veya dikdörtgen formdaki otağın içinde oturan sultan, otağın hemen üstünde veya yan tarafında yer alan üçgen formu sayebanlarla bir çerçeve içine alınmıştır. Bunun yanında, figürlerin giysilerinin ve otağ süslemelerinin çarpıcı renklerle ve yoğun bitkisel süslemelerle betimlenmiş olması da sultanın konumuna ve devletin ihtişamına dikkat çeken unsurlar olmuştur.

3. BÖLÜM

UYGULAMALI ÇALIŞMALAR

Her sanat eseri, çağının ürünü ve çoğu durumda sanatçının duygularının kaynağıdır. Sanat üretiminde sanatçı, zamanını yansıtan ve kendine uygun olan formları seçer ve kendini onlar aracılığıyla ifade etmeyi tercih eder. Bu yönüyle sanat üretiminde kişisel ifade, sanatçının ait olduğu kültüre ilişkin imgeler içerebilir. Kendi kültürünün izlerini taşıyan sanat eserleri, izleyicinin belleğinde var olan imgeleri çağrıştırarak ilgiyi çeker ve bu şekilde sanatçı, izleyiciyle içten bir iletişim kurabilir.

Günümüz Türkiye'sinde, kültürel miras ve kültürel mirasın sunduğu imgeler, örneğin, şehir panoramalarının en çarpıcı unsurlarından olan Osmanlı dini veya sivil mimarisine ait biçimler, çoğu zaman geçmişini anımsatan imgeler olarak toplumun belleğine kazınır. Böylece, bu biçimlerin görüldüğü kompozisyonlar, izleyicide uyandırdığı çağrışımlarla geçmişe bir gönderme yapar ve kültürel mirasa ilişkin imgeleri günümüzde de canlı tutar. Geçmişe gönderme yapmak ve güncel olanla bir bağ kurabilmek, geleneksel olanı kullanmak ve zihinsel kavrayışı sağlayacak imgeleri kompozisyona adapte edebilmekle ilgilidir. Bu noktada, geleneksel bir resim anlayışı olarak minyatür tasarımında görülen kompozisyon ilkeleri, miras alınan kültürün bir parçası olarak güncel anlayıştaki özgün tasarımlara uygulanabilir. Bu uygulamalar, çağın getirdiği beğeniyle ve biçimlerle uyum sağlayıp, sanatçının yansıtmak istediği içsel ifadeye de bir kimlik kazandırabilir. Buradan hareketle, tez için hazırlanan uygulama çalışmalarında, gelenekselle güncel arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Amaç, kompozisyonun kuruluşu ve kompozisyon elemanlarının yerleştirilmesinde, minyatürde görülen geleneksel betimleme tarzlarından farklı olarak, geçmişini tekrar etmeyen özgün kompozisyonlar gerçekleştirmektir.

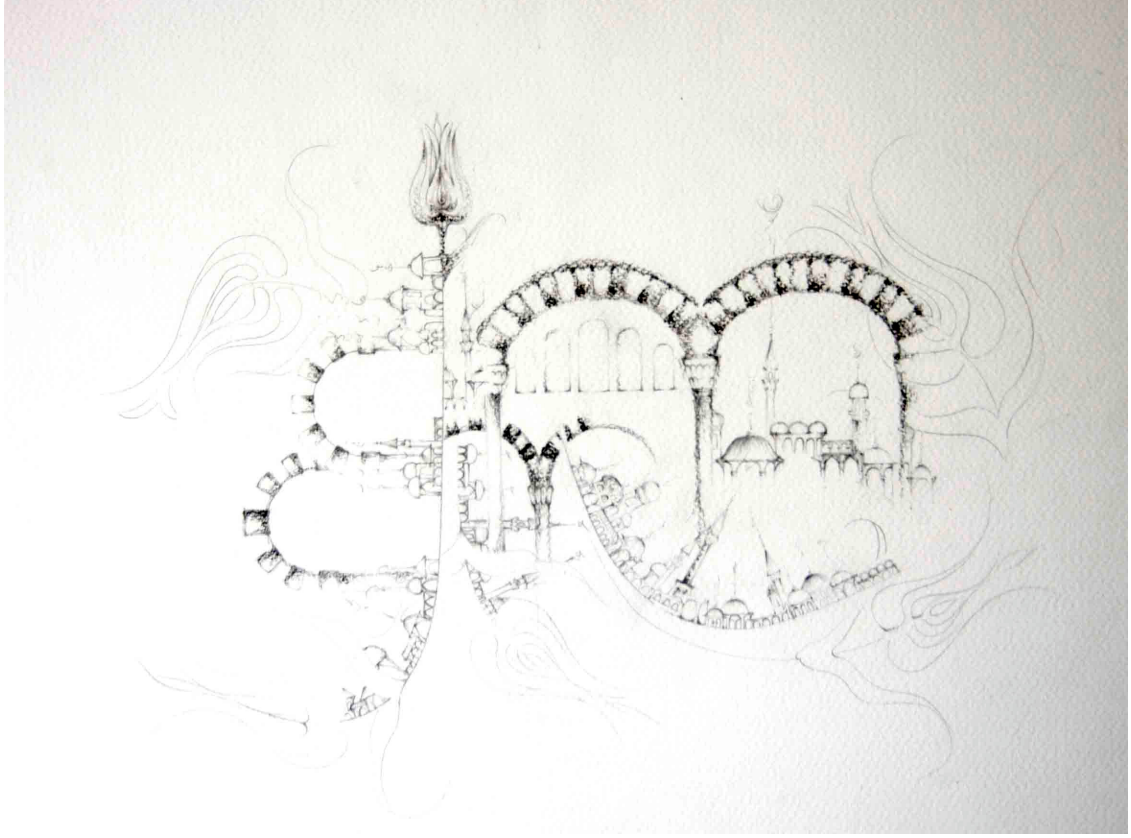
Tezin İkinci Bölümü'nde, "Süleymânname Minyatürlerinde Saltanat Simgesi Olarak Saray, Taht ve Otağ Kompozisyonları" başlığı altında incelenen simgelerden "saray", uygulamalı çalışmalar için ana temayı ve çıkış noktasını oluşturmuştur. Kompozisyonlarda, dini ve sivil mimari yapıların tipik elemanlarından olan kapı, pencere

ve kubbelerle birlikte, Osmanlı sanatında sıklıkla kullanılmış bitkisel motiflerden olan stilize lale motifleri kullanılmıştır. Uygulamalı çalışmalarda görülen mimari elemanların yerleştirilmesinde, minyatür sanatında görülen mekan ve mimari elemanların betimleme tarzı kullanılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle, uygulamalarda mimari elemanlar, cepheden ve iki boyutlu olarak betimlenmiştir. Aynı zamanda, kompozisyonlarda, mimari elemanların birbirleriyle olan ilişkisine hareket katan ve onları birbirine bağlayan stilize lale motifleri de yer almaktadır. Lale motifleri kendi içinde parçalara ayrılarak ve yüzeye dağıtılarak kompozisyonda dengeyi sağlamak üzere kullanılmıştır.

Uygulamalı çalışmalar iki aşamada gerçekleşmiştir. İlk aşamada, siyah-beyaz karakalem tekniğiyle çalışılmıştır. Kompozisyonlarda, yüzeydeki hareketin düzenlenmesi için stilize lale motiflerinin kıvrımlı hatları kullanılmıştır; bu hareketler üzerine yerleştirilen mimari elemanlar cepheden betimlenmiş ve bazı alanlarda bir mekan hissi verilmeye çalışılmıştır. İkinci aşama ise, karakalem tekniğiyle hazırlanan kompozisyonlardan yola çıkılarak oluşturulan renkli çalışmalardır. Renkli kompozisyonlarda yine aynı elemanlar ve karakalem kompozisyonlardaki etkiler kullanılmıştır. Yüzeye ilk olarak renk lekeleri atılmış ve farklı alanlar oluşturulmuştur; daha sonra bu lekelerin yardımıyla özellikle lale motiflerinde soyutlamaya gidilmiştir.

Tezin uygulama bölümü için hazırlanan bu çalışmalar, geçmiş ve güncelin birbiriyle olan ilişkisi ve etkileşimi üzerinde gelişmiştir. Amaç, gelenekselin gücünü güncel anlayışla birleştirip hiçbir zamana ait olmayan “zamansız imgeler” yaratmaktır. Resim düzleminde çizgi, renk ve form çarpışmalarıyla ortaya çıkan denemeler, gelenekselle güncel olanın zıtlıktan gelen uyumlu dinamizmini yansıtmaktadır.

3.1. Uygulama 1

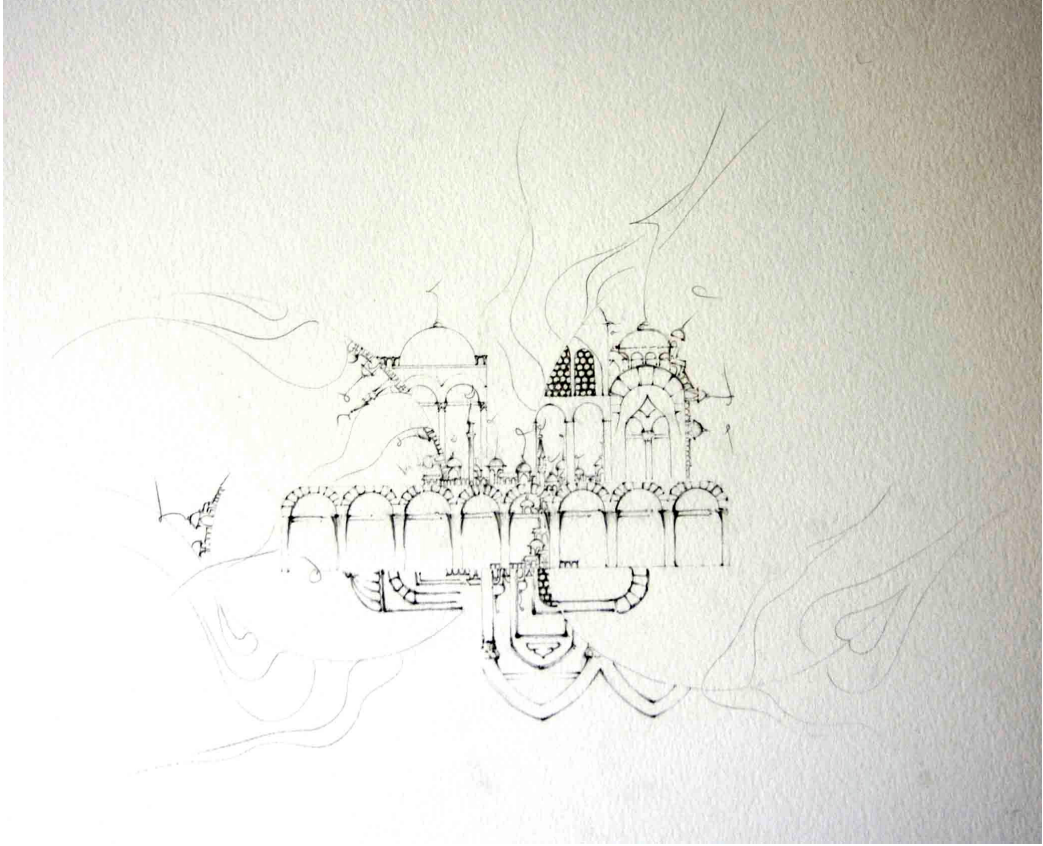


Uygulama: Desen

Malzeme: Karakalem ve rapido

Ölçü: 50 x 35 cm.

3.2. Uygulama 2

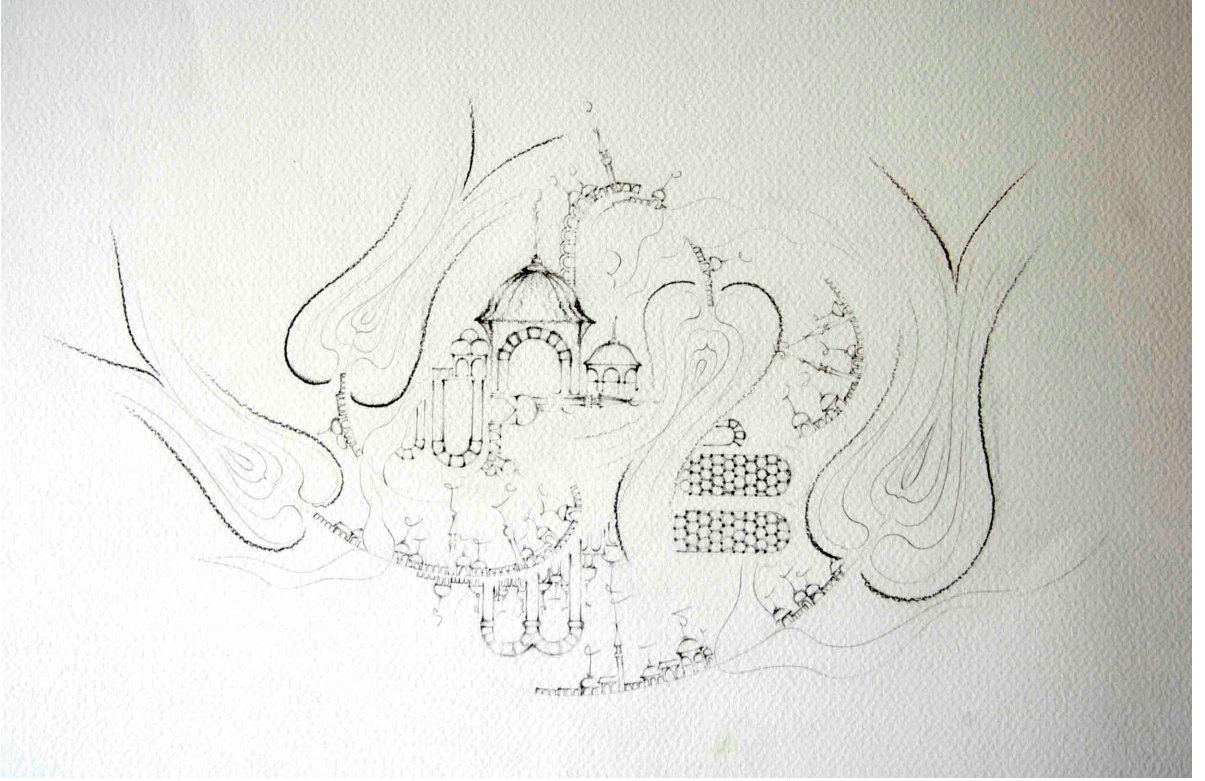


Uygulama: Desen

Malzeme: Karakalem ve rapido

Ölçü: 50 x 35 cm.

3.3. Uygulama 3

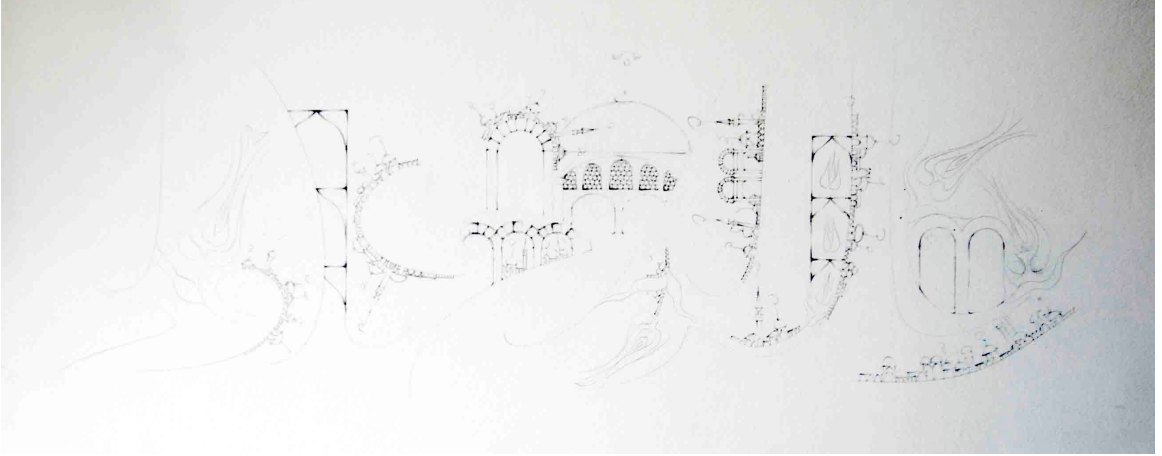


Uygulama: Desen

Malzeme: Karakalem ve rapido

Ölçü:50 x 35 cm.

3.4. Uygulama 4



Uygulama: Desen

Malzeme: Karakalem ve rapido

Ölçü: 65 x 25 cm.

3.5. Uygulama 5



Uygulama: Kağıt Üzerine Karışık Teknik
Malzeme: Suluboya, guaj, ekolin, altın tozu, karakalem
Ölçü: 85 x 75 cm.

3.6. Uygulama 6



Uygulama: Kağıt Üzerine Karışık Teknik

Malzeme: Suluboya, guaj, ekolin, yağlıboya, altın tozu, karakalem, füzün

Ölçü: 70 x 60 cm.

3.7. Uygulama 7



Uygulama: Kağıt Üzerine Karışık Teknik

Malzeme: Suluboya, guaj, ekolin, yağlıboya, altın tozu, karakalem, füzen

Ölçü: 60 x 45 cm.

3.8. Uygulama 8



Uygulama: Kağıt Üzerine Karışık Teknik
Malzeme: Suluboya, ekolin, karakalem, füzün
Ölçü: 60 x 45 cm.

3.9. Uygulama 9



Uygulama: Kağıt Üzerine Karışık Teknik

Malzeme: Suluboya, ekolin, yağlıboya, karakalem, kalıp baskı (strafor)

Ölçü: 70 x 60 cm.

SONUÇ

Osmanlı saltanat anlayışında, iktidarın tanımlanması açısından güç ilişkileri de simgeler aracılığıyla kurulmuştur. Sultanı diğerlerinden ayıran, hiyerarşiyi ve düzeni sağlayan, diğer bir deyişle sultanı her alanda tek yapan tüm unsurlar, sultana ve saltanatına ilişkin simgelere dönüşmüştür.

Kanunî Sultan Süleyman döneminde (1520-1566) gelişen farklı saltanat anlayışıyla beraber, kültür ve sanat yaşamı da saltanata ilişkin simgelerin üretimi ve kullanımı açısından değişim göstermiştir. Dönemin saltanat anlayışında yaşanan gelişim ve dönüşüm, ayrıcalıklı ilkeler ve standartlaştırılmış biçimlerle oluşturulan saraydaki sanat üretimine de yansımıştır. Kültürel yaşamda görsel birliğe ulaşılan ve “klasik dönem” olarak adlandırılan bu dönemde, öz kimlik arayışına yönelik değişimlerin en çarpıcı örneklerinden biri, 1550’lerde Kanunî Sultan Süleyman tarafından oluşturulan “şehnamecilik” kurumunda kendini göstermiştir. Sultan Süleyman’ın bilinçli bir biçimde, Osmanlı hanedanlığına ilişkin bir resmi tarihin yazılması amacıyla oluşturduğu şehnamecilik kurumunun ürünü olan “Şahnâme-i Al-i Osman”, Osmanlı resmi tarih yazıcılığının ilk örneğidir.

Teze konu olan “Süleymannâme” adlı minyatürlü yazma eser, Kanunî Sultan Süleyman tarafından atanan ilk şehnameci Fethullah Arif Çelebi (Arifî) tarafından 1558’de tamamlanmıştır. Süleymannâme’de, Kanunî Sultan Süleyman döneminin 1520 ile 1555 yılları arasındaki başlıca olayları kronolojik sıraya göre anlatılmıştır. Eserde yer alan altmış dokuz adet minyatürde, Sultan Süleyman’ın saray içinde ve dışındaki yaşamı, zaferleri, önemli anlaşmalar öncesinde ve sonrasında yabancı devletlerden gelen elçi heyetlerini kabul edişyle ilgili olaylar betimlenmiştir. Minyatürlerde, Kanunî Sultan Süleyman’ın saltanatını ve dönemin ihtişamını yansıtan görsel anlatımlar bulmak mümkündür. Süleymannâme’nin, Sultan Süleyman tarafından sipariş edildiği ve minyatürlü bir yazma olarak Topkapı Sarayı Hazinesi’ndeki özel kütüphanede saklanmak üzere tamamlandığı düşünüldüğünde bu yazma, başlı başına Kanunî Sultan Süleyman saltanatının bir simgesi olarak algılanabilir.

Süleymannâme'nin, evrensel hükümdarlık idealinin yok olmaya başladığı 1550'li yıllarda hazırlanmasının rastlantısal bir durum olmadığı düşünülmektedir. Bu açıdan Süleymannâme, dönemin saltanat ideolojisi ve bu ideolojinin sanat üretimine yansıdığı en açık örneklerden biri olarak kabul edilebilir. Kanunî Sultan Süleyman, Osmanlı hanedanlığına ilişkin bir resmi tarihin yazılması siparişini vererek, kendisinin “evrensel hükümdar” imgesinin oluşturulmasında aktif rol oynamıştır. Kanunî'nin emriyle, onun için özel olarak yazılan ve resimlendirilen Süleymannâme, dönemin saltanat anlayışına ve evrensel hükümdarlık idealine ilişkin semboller barındırmaktadır.

Süleymannâme minyatürlerinde yer alan saltanat sembolleri, bir yönetim biçimi olarak saltanatın görsel açıdan öne çıktığı sahnelerde aranmıştır. Sultanın saltanatını, gücünü ve egemenliğini en iyi yansıttığı düşünülen “Tahta Çıkış”, “Elçi Kabulü”, “Av”, “Savaş ve Kuşatma” sahneleri öncelikle konuları bakımından ele alınmıştır. Saltanat sembollerinin kullanımında ve kompozisyona yerleştirilmelerinde sahnelerin konularının belirleyici olduğu düşünülmektedir. İktidarın, gücün ve ihtişamın öne çıktığı betimlemelerde, sahnenin konusuna göre, kullanılan semboller de saltanata ilişkin farklı anlamlar üretmişlerdir. Bu nedenle, dört ayrı konu başlığında incelenen sahnelerde yer alan saltanat sembollerinin konuyla bağlantılı olarak ürettikleri anlam üzerinde durulmuştur.

“**Tahta Çıkış**” başlığı altında incelenen, Süleymannâme'nin 17. varak b yüzü ve 18. varak a yüzünde yer alan Kanunî Sultan Süleyman'ın tahta çıkış sahnesinde (**bkz.: Fotoğraf 6, 40 s.**), saltanat kavramının karşıtlıklarla ifade edildiği düşünülmektedir. Bu karşıtlıklardan ilki, Kanunî Sultan Süleyman'a bağlılığını ve sadakatini göstermek için biat eden figürde görülmektedir. Saray içindeki hiyerarşiye göre düzenlenmiş olan sultana biat ediş, Şeyhülislamın biat etmesiyle başlamaktadır. Sultana biat etme, tahta çıkış töreninde uygulanması gereken kurallardan yalnızca biridir; ancak, bu sahnede bir solağın (sefere çıkarken sultanı korumakla görevli asker) biat ediş anının betimlenmesi, karşıtlığın oluşması açısından dikkat çekicidir. Saltanatın yeni sahibi olarak tahtında oturan sultan figürü iktidarını sergilemekte ve sultanın önünde yere eğilmiş halde biat eden solak figürü ise sultanına olan sadakatini göstermektedir. Bu sahnede, “yöneten” ve “yönetilen”, sultan ve solak figürünün fiziksel hareketleri ve duruşlarıyla temsil edilmiştir. Sultanın kompozisyon bütününde, konumu ve duruşu itibarıyla diğer

figürlerden hemen ayrıldığı görülmektedir. Kompozisyonda oturan tek figür sultandır. Bu nedenle, giysileriyle diğer figürler arasından hemen ayırt edilemeyen sultan figürü, saltanata ilişkin bir simge olarak taht ile tanımlanmıştır.

Süleymannâme minyatürlerinde yer alan saltanata ilişkin sahnelerde, anlamın üretilmesi, sahnenin konusuyla bağlantılı simgelerin kullanılmasıyla gerçekleşmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda, tahta çıkışta olduğu gibi elçi kabulleri de, belirlenmiş kurallar çerçevesinde düzenlenmiş törenlerdir. Törenlerin, iktidarın kendisini tanımlamada kullandığı birer araç olduğu düşünüldüğünde, içlerinde iktidarın karakterine ilişkin ipuçlarını içermeleri de doğaldır. Bu nedenle, Topkapı Sarayı'nda gerçekleşen elçi kabullerinde, törenin iktidar gücünün sergilenmesine ve hiyerarşiye dayalı yapısının ön plana çıktığı görülmektedir. Buna paralel olarak, Süleymannâme'de yer alan elçi kabulü sahneleri de, törenin düzeninden kaynaklı simgesel anlamlarla birlikte, saltanata ilişkin simgelerin dikkat çekici biçimde kullanıldığı sahneler olarak öne çıkmaktadır.

“**Elçi Kabulü**” başlığı altında incelenen sahnelerde, konu gereği, elçinin hangi devleti temsilen geldiği ve sultanın huzuruna çıkma nedeni, sahne bütününde kullanılan simgelerin, figür yerleştirmelerinin ve figürlerin hareketlerinin anlamlandırılması açısından belirleyici olmuştur. Örneğin, Kanunî Sultan Süleyman döneminde siyasi açıdan çekişme yaşanan devletlerden gelen elçilerin kabul törenlerinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi üstünlüğü, sultanın ulaşılmaz ve mesafeli hükümdar imgesiyle betimlenmiştir. Bu betimlemelerde, ihtişamlı, altın bir tahtta bağdaş kurarak oturan sultanın bedeni önündeki elçiye doğru yönelmiş, ancak ifadesiz bakışları sahne dışında uzak bir noktaya odaklanmıştır. Bunun yanında, elçi kabulü sahnelerinde, elçinin ziyaret nedenine göre sahnelerde farklı simgeler kullanılmıştır. 16. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli Müslüman rakibi olan Safevi Devleti'nden gelen bir elçi kabul töreninde sultanın oturduğu tahtın üzerine yerleştirilmiş olan “Sultan, Allah'ın gölgesi” yazısı, Şii Safeviler önünde, Osmanlı'nın Sunni Müslüman dünyasının tek hakimi olduğunu vurgulaması açısından dikkat çekicidir (**bkz.: Fotoğraf 10, 51 s.**). “Allah'ın gölgesi”, Osmanlı sultanları için nadiren de olsa kullanılmış unvanlar arasında yer almıştır. Osmanlı saltanat anlayışı ve sultanlık makamının dayandığı inanca göre Allah alemin düzenini kurmuş ve bu düzeni yürütmek için de Osmanlı sultanını

yeryüzünde kendisinin bir gölgesi, vekili yapmıştır. Dönemin saltanat anlayışında bu unvan, Osmanlı sultanını, bütün inananların (Müslümanların) başı ve koşulsuz sadakat göstermeleri gereken liderleri olarak göstermektedir. Buna göre, Safevi elçisinin huzura kabul edildiği bu sahnede “Allah’ın gölgesi” yazısının, siyasal üstünlüğü belirtmek açısından Safevilere gönderilen bir mesaj niteliği taşıdığı düşünülmektedir.

Safevi Devleti’nden gelen diğer bir heyetin kabulünde ise konu gereği, mekan kurgulaması, figürlerin konumları ve duruşları daha farklı düzenlenmiştir (**bkz.: Fotoğraf 12, 59 s.**). Bu sahnenin konusu, Safevi şahı Tahmasp’a karşı ayaklanan kardeşi Elkas Mirza ve heyetinin, Osmanlı devletine sığınmak için Kanunî Sultan Süleyman’ın huzuruna kabul edilmesidir. Bu sahnede Elkas Mirza’nın duruşu, diğer elçi kabullerindeki örneklerle göre farklıdır. Diğer kabullerde, ayakta tutulan, diz çöktürülen veya el öptürülen elçilerden farklı olarak, Elkas Mirza’nın bedeni sultana doğru yönelmiş ve uzamsal olarak da ona çok yakın oturmuştur. Ayrıca, bu sahnede, dış dünyadan kendini soyutlamış bir sultan imgesi yerine, dünyevi niteliklere sahip ve karşısındakiyle iletişim kuran bir sultan imgesinin kullanıldığı görülmektedir. Doğal olarak bunun nedeni, Doğuda bir süredir karışıklığa neden olan Şii Safevilerin şahı Tahmasp’ın kardeşi Elkas Mirza’nın sığınma talep ederek Osmanlı tarafına geçmesidir. Bu durum, Osmanlılar için Doğuda hakimiyet sağlamak üzere bir avantaj ve aynı zamanda, düşman tarafın sığındığı yer olarak güç ilişkileri açısından da bir prestij kazanımıdır.

Topkapı Sarayı’nda gerçekleşen elçi kabul törenlerinin asıl etkisinin, kusursuz bir düzende aynı şekilde tekrarlanmalarından kaynaklandığı söylenebilir. Böylelikle, törenler, politik kavramları ve ideal bir hükümdarlık kavramını izleyicinin gözünde görünür hale getirmektedir. Süleymannâme’deki elçi kabulü sahneleri de, bu görseelliğin, yani mutlak egemenlik ve evrensel hükümdarlık kavramlarının birebir betimlendiği sahneler olarak kabul edilebilir. Süleymannâme’deki elçi kabulü sahnelerinde, Arz Odası planı mimari şema olarak temel alınıp, diğer saraylardaki elçi kabulü sahnelerinde de aynı plan tekrar edilmiştir. Böylece, tahtın, sultanın ve diğer figürlerin konumları vurgulanmıştır. Elçi kabul sahnelerinde kullanılan bu tekrar, törenlerin belirli kurallara göre yapılmasından kaynaklanmaktadır. Ancak, saltanat uygulamasında hakim olan değişmezlik ilkesinin bir devamı olan bu değişmeyen ve tekrarlanan törensel kuralların betimlemeler üzerinde de etkili olduğu düşünülebilir. Farklı nakkaşlar

tarafından betimlenmiş olan bu sahneler, ufak ayrıntılar dışında değişmeyen özellikler sergilemektedir. Kompozisyon bütününde, mimari yerleştirme, sultanın konumu, hareketsiz oturuşu, ifadesiz bakışları, kullandığı simgesel objeler ve figürlerin sultan etrafında dizilişi değişmeyen unsurlardandır.

“Av” başlığı altında incelenen sahnelerde konu, Sultan Süleyman’ın ordusuyla birlikte sefere çıktığı sırada veya bir şehrin alınmasından sonra gerçekleşen avlardır. Av sahnelerinde konunun aynı olmasından dolayı, kompozisyonlardaki mekan kurgulamaları ve figürlerin yerleştirilmelerinde neredeyse aynı şema izlenmiştir. Süleymannâme’de yer alan av sahneleri, iktidar sahibi ile boyun eğen arasındaki ilişkiyi ve boyun eğen tarafın iktidar ve güç sahibi tarafından dize getirilmesini çarpıcı biçimde betimlemektedir. Bu sahnelerde, sultanın avını yakaladığı veya öldürdüğü anın betimlenmesiyle, iktidar, fiziksel güç ve ustalık gösterisi öne çıkmaktadır. Bunun yanında, sultan etrafındaki kusursuz diziliş ve törensellikten kaynaklanan statik duruş, kompozisyon bütününde sultanı merkeze yerleştirmiştir. İktidar sahibinin bulunduğu yerle ilişkili olan merkez, politik anlamda gücün de dağıldığı noktadır. Bu nedenle, av sahnelerinde sultanın merkezde olmasının, onun saltanatını ve gücünü yansıtmakla bir ilişkisi olduğu söylenebilir. Güce yakın olanın merkeze de yakın olmasıyla ilişkili olarak, sultanın özel yaşamında, savaşlarında ve resmi törenlerinde ona en yakın olan Has Oda ağalarının, bu sahnelerde uzamsal olarak sultana en yakın olan figürler olarak betimlenmiş olması da bununla ilgilidir.

Süleymannâme’de yer alan av sahnelerinde görülen saltanat simgeleri, sultanın başlığındaki sorguç, bindiği atların cinsi, at koşumlarının süslemeleri ve atların boyunlarına asılmış kutaslarda kendini göstermiştir. Bu sahnelerde sultan, beyaz benekli mavi ve kır atlar ve siyah atlar üzerinde betimlenmiştir; bu atlar hükümdar atlarından olan alaca cinstendir. Atların boyunlarına asılı olan beyaz renkte kutaslar da hükümdarlık ve saltanat simgesi olarak dikkat çekicidir. Bunların yanı sıra, av sahnelerinde sultanın başlığında sorguç ve süslemeli at koşumlarının kullanılmasıyla, iktidar ve güç sahibi sultan figürü vurgulanmıştır.

“**Savaş ve Kuşatma**” başlığı altında incelenen sahnelerde konu, Sultan Süleyman’ın ordusuyla birlikte işgal ettiği şehre girişi, şehir alınırken yapılan savaş ve savaştan sonra şehrin teslim olmasıyla ilgilidir. Savaş ve kuşatma sahnelerinde saltanat kavramı, zafer kazanan taraf ve yenik düşen taraf olmak üzere iki karşıt grupla ifade edilmiştir. Bu sahnelerde görülen, Osmanlı ordusunun belirli bir düzene göre savaş alanında yerini alması, askerlerin statülerine göre değişen gösterişli giysileri ve ordunun başındaki komutan olarak Sultan Süleyman’ın atı üzerinde kendinden emin duruşu gibi özellikler, zafer kazanan tarafı temsil etmektedir.

Bu sahneler arasında özellikle, çift varak halinde düzenlemiş olan iki sahnede bu temsili görmek mümkündür. Süleymannâme’nin 108. varak b yüzünde ve 109. varak a yüzünde yer alan, çift varak halinde düzenlenmiş “Belgrad Kuşatması” sahnesinde, kuşatmayı gerçekleştiren güçlü Osmanlı Devleti ve çaresizlik içinde direnen kuşatılmış Belgrad şehri olmak üzere birbirinden farklı iki taraf yaratılmıştır (**bkz.: Fotoğraf 23, 99 s.**). Soldaki varakta, etrafında saray görevlileriyle birlikte, otağındaki altın tahtında bütün ihtişamıyla otururken betimlenen Sultan Süleyman, kuşatmayı yapan taraf olmaktan çok, güçlü ve zengin bir imparatorluğun duruşunu sergilemektedir. Sağdaki varakta ise kuşatılan şehirdeki insanlar çaresizlik ve panik içinde, bir kargaşa ortamında betimlenmişlerdir. İki sahne arasındaki bu zıtlık, Osmanlı sultanının gücünü ve saltanatını yansıtmaktadır. Süleymannâme’nin 219. varak b yüzünde ve 220. varak a yüzünde yer alan, çift varak halinde düzenlenmiş “Mohaç Savaşı” sahnesi ise, iki sahne arasında yaratılan zıtlığın görüldüğü diğer bir sahnedir. (**bkz.: Fotoğraf 29, 118 s.**). Sağ varaktaki sahnede, Osmanlı ordusunun kusursuz düzeni ve savaşa hazır duruşu karşısında, soldaki sahnedeki savaş hali, katledilmiş bedenler ve en üstte sola doğru sahne dışına yönelmiş geri çekilen Macar ordusu arasındaki zıtlık dikkati çekmektedir. Sağ varakta Osmanlı ordusunun belirli bir düzen içinde sıralanması ve statik duruşu karşısında, sol varakta gruplar halinde kümelenmiş Macar ordusu, parçalanmışlığı ve bir anlamda yenilgiyi temsil etmektedir. Burada, özellikle yansıtılmış olan bu zıtlıkla, egemen güç Osmanlı ordusu ve ezilen Macar ordusu olmak üzere iki ayrı taraf yaratılmıştır. Çünkü, “egemen güç”ü betimleyebilmek için böyle bir zıtlığın yaratılması gerekmektedir. Görsel açıdan egemen gücün ve yenilen tarafın farklı iki sayfada verilmesi de bu zıtlığın yaratılmasında etkili olmuştur.

Süleymannâme'de yer alan savaş ve kuşatma konulu sahnelerde, Sultan Süleyman'ın, ordusunun başında bulunan güçlü bir komutan olarak betimlendiği görülmektedir. Sultan Süleyman'ın savaşçı kimliğini vurgulayan bu sahnelerde sultan figürü, av sahnelerinde olduğu gibi, başlığındaki sorguç, bindiği atın cinsi, at koşumlarının süslemesi ve atın boynuna asılmış kutas gibi simgesel elemanlarla ön plana çıkmıştır.

Saltanata ilişkin sahnelerde, konuya göre kullanılmış olan simgelerin, saltanatı, iktidarı ve gücü anlamlandırmada ve görsel olarak çağrıştırmada etkili oldukları görülmüştür. Bunun yanında, sultanın diğer figürlere göre konumu, figürlerin sultanın etrafında dizilişi, dizilişin kusursuz bir düzen içinde olması ve sahneler arasında yaratılan gerilim ile, yöneten-yönetilen, güçlü-zayıf ve zafer-yenilgi gibi karşıtlıklarla da saltanat kavramının ifade edildiği düşünülmektedir.

Süleymannâme'de yer alan minyatürlerde, saray, taht ve otağ, sultanın iktidara sahip olduğunu gösteren ve ona işaret ederek, onu görünür kılan simgeler olarak öne çıkmaktadır. İktidar sahipliğinin, güç gösterisinin ve ihtişamın birer parçası olan bu üç simge, Süleymannâme minyatürlerinde sultanı tanımlayan en belirgin saltanat simgeleri olarak belirlenmiştir. Süleymannâme minyatürlerinde, "Saray" başlığı altında incelenen kompozisyonlarda, saraya ait mimari elemanların, sultanı ve saltanatı tanımlayan bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Saray, imparatorluk ve devlet yönetimi için bir yaşama alanı olması dışında, siyasal otoritenin, gücün ve imparatorluk ihtişamının sergilendiği törenlerin gerçekleştiği bir alan olma açısından da simgesel bir işleve sahiptir. Süleymannâme'de yer alan saray betimlemelerinde, saltanat kavramının ve sarayın mimari yapısının karşılıklı olarak birbirini tamamladığı görülmektedir. Şöyle ki, Osmanlı Devleti'nde politik düzen, sultanın en içte, sarayının en özel yerinde bulunmasıyla sembolize edilmiştir. Buna göre, sultan bu planın odak noktasına yerleştirilmiş ve bu odak noktasından gücünü yaymaktadır; bu durum, bir anlamda, mutlak düzenin görsel bir şeması olarak kabul edilebilir. Gücün tek bir noktadan yayılması, saray mimarisinin betimlendiği kompozisyonlarda, sultanın merkezdeki konumunu da ifade etmektedir. Düzenin hiyerarşisine göre, bu özel merkeze en yakın olan güce de yaklaşır ve bu da bir statü kaynağıdır. Statüler bu yüzden uzamsal biçimlerle ifade edilmiştir. Örneğin, saray içinde belirli bir tören çerçevesinde

gerçekleşen sultanın tahta çıkışında, yabancı elçi heyetlerini kabulünde ve orduyla birlikte savaşa çıktığında, sultana uzamsal açıdan en yakın betimlenen figürler, yüksek statüdeki devlet adamları ve saray görevlileridir.

Saray mimarisi, kompozisyonlarda, özellikle kapı ve pencere elemanının kullanılmasıyla saltanat ve güç simgesi olarak kendini hissettirmiştir. Topkapı Sarayı mimarisinde merkeze yerleştirilmiş olan kapı, Osmanlı Devleti'nde de politik bir anlama sahiptir. Bunun yansıması da, özellikle yabancı elçilerin sultanın huzuruna kabulü sahnelerindeki kapı ve kapıcı figüründe görülmektedir (**bkz.: Fotoğraf 35-39, 136-143 s.**). Sultanın özel yaşama alanı olan Üçüncü Avlu'ya ait yarı açık veya tam açık kafesli pencere elemanları ise, görünmez sultanın görüşünü ve hakimiyetini simgelemektedir. Bu yerleştirmeleri, "görünmez" sultanın kafesli pencereler ardında olan biten her şeye hakimiyeti ve fiziksel görünürlüğü olmadan da gücünü hissettirme yolu olarak algılamak mümkündür. Sultanın simgesel varlığı, konu ve obje, yöneten ve yönetilen arasındaki uzamsal mesafeyi çağrıştıran bir form halinde minyatürlerde çerçeveli pencerelerin kullanılması olarak kendini göstermektedir. Fiziksel olarak görünmeyen yönetici direkt olarak algılanamayabilir; ancak, onun görünmez iktidarı, mimari anlatımda bu tür simgesel detaylarla dolaylı yoldan hissettirilmiş olabilir.

Süleymannâme'de yer alan saray betimlemelerinde, saray mimarisinin kompozisyona belirli bir düzene göre yerleştirildiği görülmektedir. Kompozisyonlar, saray mimarisine ait elemanların yerleştirilmesi açısından birbirine benzemektedir. Bu durumu, aslında nakkaşın konunun geçtiği mekanı gerçekçi bir yaklaşımla betimleme çabası olarak düşünmek mümkündür. Saraya ait mekan anlatımlarında nakkaşın gerçekçi yaklaşımı, mekanın karakteristik özelliklerinden birinin veya birkaçının betimlemekle, izleyici için mekanı tanımlanabilir hale getirmek yönünde olabilir. Farklı nakkaşlar tarafından yapılmış olmasına rağmen, bu kompozisyonlar, Süleymannâme'ye özgü bir görsel dil oluşturmaktadır. Bu görsel dilin en tipik özellikleri, yatay ve dikey çizgilerin kesiştirilmesiyle oluşturulan farklı alanlar, geometrik süslemelerin mimari elemanların yüzeylerinde ve alanları birbirinden ayırmada çokça kullanılması, kubbe, baca gibi elemanların en üstte çerçeve dışına çıkarılması, geniş bir alana ait mimari elemanların sadece kesitlerinin verilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Süleymannâme minyatürlerinde, “**Taht**” başlığı altında incelenen kompozisyonlarda, Sultan Süleyman’ın tahtında betimlendiği sahneler ele alınmıştır. Süleymannâme minyatürlerinde görülen taht tipleri, mekana ve sahnenin konusuna göre farklılık göstermektedir. Örneğin, Topkapı Sarayı’nın İkinci Avlusu’nda gerçekleşen Sultan Süleyman’ın tahta çıkışında (**bkz.: Fotoğraf 47 ,158 s.**) ve sultanın özel yaşama alanı olan Üçüncü Avlu’daki özel bir kabulde, taşınabilir tahtlardan olan sedir tipinde veya arkalıksız koltuk biçiminde tahtlar kullanılmıştır (**bkz.: Fotoğraf 53, 169 s.**). Elçi kabul sahnelerinde ise, genellikle, gücün ve ihtişamın sergilenmesinden dolayı ihtişamlı, altıgen biçimli tahtlar kullanılmıştır. Bu tahtlar, altındır ve yarım şemse formunda arkalıkları bulunmaktadır. Aynı taht tipi, sultanın eğlence sahnelerinde de kullanılmıştır. Süleymannâme minyatürlerinde gösterişli tahtların kullanılmasıyla, sultan figürünün kompozisyonun merkezindeki konumuna dikkat çekilmiştir.

Süleymannâme minyatürlerinde, “**Otağ**” başlığı altında incelenen kompozisyonlarda, Sultan Süleyman’ın otağında betimlendiği sahneler ele alınmıştır. Bu sahnelerde, sultanın otağında betimlendiği mekanların, Osmanlı ordusunun sefere çıktığında durakladığı araziler olduğu görülmektedir. Süleymannâme’nin 108. varak b yüzü ve 109. varak a yüzünde yer alan “Belgrad Kuşatması” sahnesi (**bkz. Fotoğraf 61, 184 s.**) dışında geriye kalan dokuz adet sahnede görülen otağların sayebanları da bulunmaktadır. Canlı renklerde ve yoğun bitkisel motifli süslemeleriyle otağlar ve sayebanları, kompozisyondaki ilgiyi sultanın konumuna çekmişlerdir. Sultan böylece kompozisyonun merkezine yerleşmiştir. Canlı renklerin kullanımıyla birlikte, sayebanların üçgen formları sayesinde kompozisyonda ilk dikkati çeken nokta otağ ve içinde oturan sultandır. Kompozisyonda, kare veya dikdörtgen formdaki otağın içinde oturan sultan, otağın hemen üstünde veya yan tarafında yer alan üçgen formlu sayebanlarla bir çerçeve içine alınmıştır. Bunun yanında, figürlerin giysilerinin ve otağ süslemelerinin çarpıcı renklerle ve yoğun bitkisel süslemelerle betimlenmiş olması da sultanın konumuna ve devletin ihtişamına dikkat çeken unsurlar olmuştur.

Süleymannâme minyatürlerinde, saltanat simgesi olarak saray, taht ve otağ kompozisyonlarında görülen en belirgin ortak özellik, her üç simgenin de sultanı ve saltanatı görsel açıdan yansıtma amaçlıdır. Özellikle, taht ve otağ, kompozisyon bütününde sultan figürünün konumunu belirlemektedir. Süleymannâme minyatürlerinde sultan

figürünün, giysileriyle, giysilerinde kullanılan renklerle ve boyutuyla öne çıkmamasından dolayı, taht ve otağ sultana işaret eden en önemli simgeler haline gelmiştir. Bunun yanında, sahnenin konusuna göre vurgulanmak istenen siyasi üstünlük ve ihtişam gibi kavramlar da, saray, taht ve otağ betimlemelerinde görülen yoğun süslemelerle ifade edilmiştir.

Süleymannâme'de yer alan saltanata ilişkin sahnelerde ve saray-taht-otağ kompozisyonlarında ortaya çıkan simgesel anlatımlar göz önüne alındığında, minyatürler bütününde iktidar ve güç, zenginlik ve refah temalarının ön plana çıktığı görülmektedir. Betimlemelerde kullanılan sultana ait saltanat simgeleri, sultanın yaşadığı yer ve yönetim merkezi olarak saray gibi mekan ve taht, otağ gibi mekanları tanımlayıcı elemanlarla karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında, saltanat simgeleriyle birlikte, sahnenin konusuna göre beliren törensellik ve törenselliğin getirdiği davranış biçimleri de, Sultan Süleyman'ın hükümdar imgesine vurgu yapmaktadır. Mesafeli ve ulaşılmaz sultan imgesi, Sultan Süleyman'ın betimlenmediği sahnelerde de, sultanın özel yaşama alanına ait Üçüncü Avlu'daki bazı mimari elemanlarla hissettirilmiştir.

Süleymannâme minyatürlerinde olay, yer, zaman ve kişiler, minyatürler bütününde simgesel bir anlatım birliğine kavuşmaktadır. Sultan figürünün fiziksel varlığı ve onun etrafında betimlenen canlı-cansız her eleman, sultanla organik bir bağ kurmakta ve sultana ait bir görüntüler dünyası yaratmaktadır. Bu yönüyle Süleymannâme minyatürleri, saltanat, güç, egemenlik, zenginlik, ihtişam gibi kavramları içinde barındırmaktadır. Kanunî Sultan Süleyman'ın kontrolünde ve büyük ölçüde onun istekleri doğrultusunda hazırlanan bir resmi tarihin resimlendirilmesinde de aynı kontrolün var olduğu düşünülebilir. Şehnamecilik gibi bir resmi tarih yazıcılık kurumunu oluşturan Kanunî Sultan Süleyman, aynı şekilde kendi resmi imgesinin üretimini de böylece gerçekleştirmiştir. Kanunî Sultan Süleyman'ın, Süleymannâme'deki adil devlet adamı, muzaffer komutan ve ulaşılmaz hükümdar imgeleri, aslında onun hala evrensel hükümdarlık idealinden vazgeçmediğinin bir göstergesi olabilir. Bu açılardan bakıldığında Süleymannâme, Kanunî Sultan Süleyman döneminde gerçekleşen sanatsal üretimin, devlet gücünü ve saltanatı simgelerle ifade etmek ve belgeleyerek meşrulaştırmak eğiliminin bir ürünü olarak kabul edilebilir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- ABDÜLAZİZ BEY; Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri, Adat ve Merasim-i Kadime, Tabirat ve Muamelat-I Kavmiye-I Osmaniye, haz.: Prof. Dr. Kazım Arısan-Duygu Arısan Günay. Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul1995, 545 S.
- ALİ SEYDİ BEY; Teşrifat ve Teşkilatımız, haz.: Niyazi Ahmet Banoğlu,Tercüman 1001 Temel Eser 17, Kervan Kitapçılık A.Ş., (tarihsiz), 279 S.
- AND, Metin; Osmanlı Tasvir Sanatları: 1, Minyatür, Türkiye İş Bank. Yay., İstanbul, 2002, 483 S.
- ANTAKİ, Georges; “Antaki Ailesinin Çeyiz Sandığı” Sergi Kataloğu, Sadberk Hanım Müzesi Yay., İstanbul, 2000, 78 S.
- ATIL, Esin; Süleymanname, The Illustrated History of Süleyman the Magnificent (Süleymanname, Muhteşem Süleyman’ın Resimli Tarihi),National Gallery of Art, Washington, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1986, 271 S.
- ATIL, Esin; The Age of Sultan Süleyman The Magnificent (Muhteşem Süleyman Çağı),, Harry and Abrams Inc., New York, 1987, 271 S.
- ATİK, Kayhan; Lütfi Paşa ve Tevarih-i Al-i Osman, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2001, 433 S.
- BABINGER, Franz; Fatih Sultan Mehmed ve Zamanı, Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul, 2003, 479 S.
- BERKES, Niyazi; Türkiye’de Çağdaşlaşma, Doğu-Batı Yay., İstanbul Matbaası, İstanbul, 1978, 658 S.
- BLACK, Antony; The History of Islamic Political Thought (İslam Siyasi Düşünüşünün Tarihi), Edinburgh Uni. Press, Edinburgh, 2001, 377 S.
- BURKE, Peter; Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa, Tarihin Görgü Tanıkları, çeviren: Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003, 244 S.
- BUSBECQ, Ogier Ghislein de; Türkiye’yi Böyle Gördüm, haz.: Aysel Kurutluoğlu, Tercüman 1001 Temel Eser 31, Kervan Kitapçılık A.Ş., (tarihsiz), 158 S.
- CERASI, Maurice; Divanyolu, Kitap Yayınevi, İstanbul 2006, 196 S.
- DEVELLİOĞLU, Ferit; Osmanlıca-Türkçe Ans. Lugat, Doğuş Ltd. Matbaası, Ankara, 1993, 1195 S.

- ERTUĞ, Zeynep T.; 16. yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülus ve Cenaze Törenleri, T.C. Kültür Bak. Yay., Ankara, 1999.
- ESAD EFENDİ; Osmanlılarda Töre ve Törenler (Teşrifat-ı Kadime), Tercüman 1001 Temel Eser 132, Kervan Kitapçılık A.Ş., Haz.: Yavuz Ercan, İstanbul, 1979, 170 S.
- ESİN, Emel; Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler, Kabalıcı Yay., İstanbul, 2004, 457 S.
- FAROQHI, Suraiya; Subjects of the Sultan: Culture and Daily life in the Ottoman Empire (Sultanın Kulları: Osmanlı İmparatorluğu'nda Kültür ve Günlük Hayat), I. B. Tauris, New York, 2000, 327 S.
- FAROQHİ, Suraiya; Approaching Ottoman History (Osmanlı Tarihine Giriş), Cambridge Uni. Press, Cambridge, 1999, 435 S.
- FLEISCHER, Cornell H.; Tarihçi Mustafa Ali, Bir Osmanlı Aydını ve Bürokrati, Çeviren: Ayla Ortaç, Türk Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 1996, 348 S.
- GALLAND, Antoine; İstanbul'a Ait Günlük Hatıralar (1672-1673), Şerhlerle Yayınlayan Charles Schefer, I. Cilt (1672), Çeviren: Nahid Sırrı Örik, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1987, 245 S.
- GALLAND, Antoine; İstanbul'a Ait Günlük Hatıralar (1672-1673), Şerhlerle Yayınlayan Charles Schefer, II. Cilt (1673), Çeviren: Nahid Sırrı Örik, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1998, 248 S.
- GENÇ, Reşat; Türk İnanışları ile Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı, Kırmızı ve Yeşil, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara, 1997, 74 S.
- HOVHANNESYAN, Sarkis Sarraf; Payitaht İstanbul'un Tarihçesi, çev.: Elmon Hançer, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul 1997, 86 S.
- IMBER, Colin; The Ottoman Empire 1300-1650, The structure of Power (Osmanlı İmparatorluğu 1300-1650, Gücün yapısı), Palgrave Macmillan, New York, 2002, 462 S.
- İBNİ HALDUN; Mukaddime, çev: Süleyman Uludağ, Dergah Yay., İstanbul, 1977, 498 S.
- İNALCIK, Halil; Şair ve Patron, Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme, Doğu Batı Yay., Ankara, 2003, 90 S.
- İNALCIK, Halil; Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600), Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2003, 285 S.

- İPŞİRLİ, Mehmet; Selaniki Mustafa Efendi, Tarih-i Selaniki I-II., Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1999, 602 S.
- KAFADAR, Cemal; Between Two Worlds, The Construction of The Ottoman State (İki Dünya Arasında: Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu), University of California Press, Los Angeles, 1995, 378 S.
- KARATEKE, Hakan T.; Padişahım Çok Yaşa! Osmanlı Devleti'nin Son Yüz Yılında Merasimler, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2004, 320.
- LAMARTINE, A. de; Olgunluk Çağı (Türkiye Tarihi), haz.: M. R. Uzmen Tercüman 1001 Temel Eser 41, Kervan Kitapçılık A.Ş., (tarihsiz), 290 S.
- LEWIS, Bernard; The Political Language of Islam (İslam'ın Politik Dili), The University of Chicago Press, Chicago, 1988, 168 S.
- MAHİR, Banu; Osmanlı Minyatür Sanatı, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 2005, 298 S.
- NECİPOĞLU, Gülrü; Architectural, Ceremonial and Power, The Topkapi Palace in the 15th and 16th Centuries (Mimari, Törenler ve Güç: 15. ve 16. yüzyıllard Topkapı Sarayı), MIT Press, Massachusetts, 1991, 335 S.
- ÖGEL, Bahaeddin; İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi, Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre, Türk Tarih Kurumu Yay., Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1991.
- ÖGEL, Bahaeddin; Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar), TürkTarih Kurumu Yay., Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1998, 644 S.
- ÖZCAN, Abdülkadir; Fatih Sultan Mehmed, Kanunname-i Al-i Osman (Tahlil ve Karşılaştırmalı Metin), Kitabevi, İstanbul, 2003, 129 S.
- PAKALIN, Mehmet Zeki; Osmanlı Tarih Deyimleri veTerimleri Sözlüğü I-II-III, M.E.B. Yay., İstanbul, 1993.
- PEIRCE, Leslie P.; Harem-I Hümayun, Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümlerlik ve Kadınlar, çeviren: Ayşe Berktaş,.Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 1998, 408 S.
- PINARBAŞI, Simge Ö.; Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları, T.C. Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara, 2004.
- SCHWEIGGER, Salomon; Sultanlar Kentine Yolculuk 1578-1581, çev.: S. Türkis Noyan, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2004, 248 S.
- SENCER DİVİTÇİOĞLU; Osmanlı Beyliğinin Kuruluşu, Yapı Kredi Yay., Cogito-89, İstanbul 2000.
- SICKER, Martin; Islamic World in Ascendency: From the Arab Conquests to the Siege

- of Vienna (İslam Dünyasının Yükselişi: Arap Fetihlerinden Viyana Kuşatmasına), Greenwood Publishing, Washington, 2000, 243 S.
- ŞEKER, Mehmet; Gelibolulu Mustafa 'Âlî ve Mevâ'idü'n-Nefâis Fî-Kavâ'idü'l-Mecâlis, Türk Tarih Kurumu Yay. – III. Dizi, Sayı 16, T.T.K. Basımevi, Ankara, 1997, 418 S.
- ŞEMSEDDİN SÂMÎ; Kâmûs-i Türkî, Enderun Kitabevi, Enderun Yay.:31, İstanbul,1989,
- TANERİ, Aydın; Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Döneminde Hükümdarlık Kurumunun Gelişmesi ve Saray Hayatı-Teşkilatı, Ankara Üni. Dil ve Tarih-Coğrafya Fak. Yay.:227, Ankara, 1978, 349 S.
- TAVERNIER, J. B.; Bir Fransız Seyyahın Gözüyle Topkapı Sarayı'nda Yaşam, Büyük Senyörün Sarayı, çeviren: Haluk Yanardağ, Parıltı Yay., İstanbul, 2005, 184 S.
- WITHERS, Robert; Büyük Efendi'nin Sarayı, çeviren: Cahit Kayra, Pera Turizm ve Ticaret A. Ş., İstanbul, 1996, 178 S.
- TEBLY, Karl; Dersaadet'te Avusturya Sefirleri, çev.: Selçuk Ünlü, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.: 887, Ankara, 1988, 344 S.
- WITTEK, Paul; Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğuşu, Pencere Yayınları: 44, İstanbul, 1995, 129 S.
- WRATISLAW, Baron W.; 16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'ndan Çizgiler, 2. Basım, çev.: M. Süreyya Dilmen Milliyet Yay., İstanbul, 1996, 181 S.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı; Osmanlı Tarihi, Cilt I-II-III, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1995.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı; Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı, Ankara, 1988, 587 S.
- YERASIMOS, Stephanos – BERITER, Annie; Topkapı Sarayı'nda Yaşam (Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları), çeviren: Ali Berktaş, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2002, 197 S.
- YÜCEL, Yaşar; Muhteşem Türk Kanuni ile 46 Yıl, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1991, 129 S.
- ZUBAIDA, Sami; Law and Power in The Islamic World (İslam Dünyasında Kanun ve Güç), I. B. Tauris, London, 2003, 248 S.

MAKALELER

- AKALAY, Zeren; "Tarihi Konularda Osmanlı Minyatürleri", Sanat Tarihi Yıllığı III, 1969-70, 151-166 s.
- (AKALAY) TANINDI, Zeren; "Additions to Illustrated Manuscripts in Ottoman Workshops" (Osmanlı Atölyelerindeki Süslemeli El Yazmalarına Ek), Muqarnas, Vol.17, 2000, s.147-161.
- (AKALAY) TANINDI, Zeren; "Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitaplar", Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl:3, Sayı:3, 2002, 41-52 s.
- AKIN, Günkut; "Türk Oturma Kültürü Bağlamında Topkapı Sarayı'nda Hükümdar Sergilemesi", Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 3, İstanbul 1988, s.7-15.
- ARTAN, Tülay; "Accessing Ottoman History" (Osmanlı Tarihine Giriş), Palace of Gold and Light-Treasures From the Topkapı, İstanbul, Palace Arts Foundation, Washington, 2000,16-20 s.
- ATASOY, Nurhan; "1558 Tarihli 'Süleymanname' ve Macar Nakkaş Pervane", Sanat Tarihi Yıllığı III, Sanat Tarihi Enstitüsü 1969-70. s.167-196.
- ATIL, Esin; "The Image of Süleyman in Ottoman Art" (Osmanlı Sanatında Süleyman İmgesi), Süleyman the Second and His Time, Edited by Halil İnalçık-Cemal Kafadar, The Isis Press, İstanbul, 1993, 333-341 s.
- ATIL, Esin; "Arifi'nin Süleymanname'sinde Kanuni'nin Seferleri", P Dergisi, S.30, 2003, 64-80 s.
- BAKIRER, Ömür; "The Paintings of 'Süleymanname': A Source for The Study of Sixteenth Century Ottoman Windows and Architectural Glass" (Süleymanname Minyatürleri: 16. Yüzyıl Osmanlı Pencereleeri ve Mimari Camları için bir Kaynak), Aptullah Kuran için Yazılar, Yapı Kredi Yay. 1270, İstanbul, 1999, 125-141 s.
- ÇAĞMAN, Filiz; "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatı Örgütü: Ehl-i Hiref", Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, Akbank Yay., S.54, Şubat 1998, 11-17 s.
- ÇAĞMAN, Filiz; "Minyatür", Osmanlı Uygarlığı, Cilt 2, Kültür Bak. Yay., İstanbul 2002, 890-915 s.

- ÇAĞMAN, Filiz; "Behind the Ottoman Canon: The Workshops of the Imperial Palace" (Osmanlı Standatlarının Ötesinde: İmparatorluk Sarayında Atölyeler), Palace of Gold and Light-Treasures From the Topkapı, İstanbul, Palace Arts Foundation, Washington, 2000, 50-62 s.
- ÇALIŞLAR YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz; "Saltanat İdeolojisi ve Osmanlı Sanatı", Osmanlı – Kültür ve Sanat, Yeni Türkiye Yay., Cilt 9, Ankara 1999. s. 17-22.
- ÇORUHLU, Tülin; "Osmanlı Kültüründe Savaş Sanatı", P Dergisi, S.30, 2003, 80-96 s.
- DENNY, Walter B.; "The Palace, Power and the Arts" (Saray, Güç ve Sanat), Palace of Gold and Light Treasures From the Topkapı, İstanbul, Palace Arts Foundation, Washington, 2000, 16-20 s.
- EMECEN, Feridun; "Sultan Süleyman Çağı ve Cihan Devleti", Türkler, Cilt 9, s.511 513, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 2002, 501-520 s.
- ERTUĞ, Zeynep T.; "Osmanlı Devleti'nde Resmi Törenler ve Birkaç Örnek", Yeni Türkiye Yay., Cilt 9, Ankara 1999. s.133-142.
- ERYILMAZ, Sinem; "The Official Ottoman Shehname: An Instance Of Cultural Mimesis?" (Resmi Osmanlı Şehnamesi: Bir Kültürel Mimesis Anı?) , From Medieval to Modern in the Islamic World - The 2001-2002 Sawyer Seminar at The University of Chicago, Uni. Of Chicago Press, 2001, 1-17 s.
- ESİN, Emel; "Bağdaş ve çökme, Türk töresinde iki oturuş şeklinin kadim ikonografisi", Sanat Tarihi Yıllığı III. 1970, s.231-42.
- FINDIK, Tahsin; "Osmanlı Belgelerinin Tanıklığı ile XVI. Yüzyılda Osmanlı-Fransız İlişkileri", Türkler, Cilt 9, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 2002, 565-572 s.
- FLEISCHER, Cornell H.; "The Lawgiver as Messiah: The Making of the Imperial Image in the Reign of Süleyman" (Mesih olarak Kanuni: SüleymanDöneminde İmparatorluk İmgesinin Yaratılması), Recontres de Le'cole Du Louvre, Süleyman Magnificent and his time, Acts of the Parisian Conference, Galeries Nationales Du Grand Palais, 7-10 March 1990. Edited by Gilles Veinstein, Paris, 1992, 159-177 s.
- GOODWIN, Godfrey; "Art and Creative Thinking in the Reign of Süleyman the Lawgiver" (Kanuni Sultan Süleyman Devrinde Sanat ve Yaratıcı Düşünce),

- Süleyman the Second and His Time, Edited by Halil İnalçık-Cemal Kafadar, The Isis Press, İstanbul, 1993, 295-315 s.
- GRABAR, Oleg; "An Exhibition of High Ottoman Art" (Bir Osmanlı Yüksek Sanat Sergisi), *Muqarnas*, Vol. 6. (1989), 1-11 s.
- GÖKBİLGİN, Tayyip; ""Süleyman I", *Türkler*, Cilt 9, Yeni Türkiye Yay., Ankara 2002. S.521-554.
- GÖKYAY, Orhan Şaik; "Bir Saltanat Düğünü", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 1*, İstanbul 1986, s.21-55.
- GÖKYAY, Orhan Şaik; "Kızıl Elma Üzerine", *Tarih ve Toplum, İletişim Yay.*, S. 25 26-27-28, Ocak-Şubat-Mart-Nisan 1986. s. 9-14; 20-25; 9-13; 9-13.
- GÜNAY, Reha; "Süleymanname Minyatürlerinde Mekan ve Anlatım Teknikleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-5*, İstanbul 1992, s.56-159.
- IMBER, Colin; "The Ottoman Dynastic Myth" (Osmanlı Hanedanlık Miti), *Turcica, Reveu D'etudes Turques, Sciences Humaines de Strasburg*, XIX, 1987. s. 7-27.
- IMBER, Colin; "Ideals and Legitimation in early Otoman History" (Erken Döne Osmanlı Tarihinde İdealler ve Meşrulaştırma), *Süleyman the Magnificent and His Age: The Otoman Empire in the Early Modern World*, Edited by Metin Kunt Christine Woodhead, Longman, New York 1995. s.138-153.
- İNALCIK, Halil; "Comments on Sultanism: Max Weber's Typification of Otoman Polity" (Saltanat Üzerine Yorumlar: Osmanlı Politikası için Max Weber'in Sınıflandırması), *Princeton Papers in Near Eastern Studies*, No:1, Princeton, New Jersey 1992. s. 49-72.
- İREPOĞLU, Gül; "Vanmour ve Levni: Aynanın İki Yüzü", *Lale Devrinin Bir Görgü Tanığı*, Jean Baptiste Vanmour, Koç Kültür Sanat A. Ş., İstanbul 2003, 41-73 s.
- KIRIMTAYF, Süleyman; "Osmanlı Sarayı ve Sanatçılar", *Semra Ögel'e Armağan Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*, Ege Yayınları, İstanbul 2000. s.53-63.
- LANZA, Fernando Fernandez; "Habsburg-Osmanlı Rekabeti Bağlamında 16. Yüzyılda İspanya'da Türk İmaji", *Dünyada Türk İmgesi*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2005, 87-107 s.
- LEVEY, Michael; "Süleymanname, The Illustrated History of Süleyman the Magnificent" (Süleymanname, Muhteşem Süleyman'ın Resimli Tarihi, Kitap

- Tanıtımı),Book Review, The Burlington Magazine, 1987, 407-409 s.
- MAHİR, Banu; “Elinde Altın Küre (Kızıl Elma) Tutan Osmanlı Sultan Portreleri”, 4. Uluslararası Türk Kültür Kongresi Bildirileri, II. Cilt, 4-7 Kasım 1997 Ankara, AKM Yay., s.91-98.
- NECİPOĞLU, Gülrü; “Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Ottoman and Habsburg – Papal Rivalry” (Muhteşem Süleyman ve Osmanlı-Habsburg Çekişmesinde Gücün Temsili), The Art Bulletin, 71, September, 1989, 401-427 s.
- NECİPOĞLU, Gülrü, “A kânûn for the State, a Canon for the Arts: Conceptualizing the Classical Synthesis of Ottoman Art and Architecture” (Devlet için bir Kanun, Sanat için bir Standart: Osmanlı Sanatı ve Mimarisinde Klasik Sentez), Recontres de Le’cole Du Louvre, Süleyman Magnificent and his time, Acts of the Parisian Conference, Galeries Nationales Du Grand Palais, 7-10 March 1990. Edited by Gilles Veinstein, Paris 1992. s.195-216.
- NECİPOĞLU, Gülrü; “Framing the Gaze in Ottoman, Safavid, and Mughal Palaces” (Osmanlı, Safevi ve Mughal Saraylarında Bakış), *Ars Orientalis*, Department of History, University of Michigan (Tarih Bölümü, Michigan Üniversitesi), 1993, 303-326 s.
- ORGUN, Zarif; “Osmanlı İmparatorluğu’nda Name ve Hediye Getiren Elçilere Yapılan Merasim”, Türk Tarih Vesikaları Dergisi, S.1., İstanbul, 1942, 407 413 s..
- ORGUN, Zarif; “Kubbealtı ve Yapılan Merasim”, Güzel Sanatlar Mecmuası, S.6., İstanbul, 1950, 102-103 s.
- RABY, Julian; “A Sultan of Paradox: Mehmed The Conqueror as a Patron of The Arts” (Paradoksların Sultanı: Sanatın Koruyucusu olarak Fatih Sultan Mehmed), Oxford Art Journal, No.1, 1982. s.3-8.
- RYHRDANZ, Karin; “About a Group of Truncated Shahnamas: A Case Study in the Commercial Production of Illustrated Manuscripts in the Second Part of the Sixteenth Century” (Uçları Kesik Bir Grup Şahname: 16. Yüzyılın İkinci Yarisında Süslemeli El Yazmalarının Ticari Üretimi Üzerine Bir Çalışma), Muqarnas, Vol.14, 1997, s.118-134.
- SAKAOĞLU, Necdet; “Saray ve İstanbul”, Aptullah Kuran İçin Yazılar, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1999, Hazl.: Çiğdem Kafesçioğlu-Lucienne Thys Şenocak, s.

277-287.

- TAPAN, Nazan; "Sorgular", Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi, Yıl:3, S.6, Haziran 1977, Kültür Bakanlığı Yay. s.99-107.
- UZUNÇARŞILI, İsmail H.; "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hiref (Sanatkarlar) Defterleri", Belgeler, Cilt XI., S.:15, s.23-75.
- ÜNVER, Süheyl; "Anadolu Selçuklu Hanedanı Tahtları zerine", VII. Türk Tarih Kongresi, Ankara 1972, s.410-11.
- WOODHEAD, Christine; "Murad III and The Historians: Representations of Ottoman Imperial Authority in Late 16th Century Historiography" (III. Murad ve Tarihçiler: 16. Yüzyıl Sonu Tarihçiliğinde Osmanlı İmparatorluk Otoritesinin Temsili), Legitimizing the Order: The Ottoman Rhetoric of State Power (Düzenin MeŐrulaŐtırılması: Osmanlı Devlet Gücünün Retoriği), Edited by Hakan Karateke-Maurus Renikowski. Leiden, 2005. s.85-98.
- WOODHEAD, Christine; "An Experiment in Official Historiography: The Post of Şehnameci in the Ottoman Empire, c.1555-1605" (Resim Tarih Yazımında için bir Deneme: Osmanlı İmparatorluğu'nda Şehnamecilik Görevi (1555-1605), Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes 75, 1983. s.157-182.
- WOODHEAD, Christine; "Perspectives on Süleyman", Süleyman the Magnificent and His Age: The Ottoman Empire in the Early Modern World (Süleyman zerine Görüşler: Erken Dönem Modern Dünyada Osmanlı İmparatorluğu), Edited by Metin Kunt-Christine Woodhead, Longman, New York 1995. s.164-190.
- YAZICI, Tahsin; "Cam-ı Cem" maddesi, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt 7, Türkiye Diyanet Vakfı Vakıf Yayınları İŞletmesi, İstanbul, 1993, 42 s.
- YAZICI, Tahsin; "Arif" maddesi, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt 2, Türkiye Diyanet Vakfı Vakıf Yayınları İŞletmesi, İstanbul, 1993, 371 s.

TEZLER

YAMANLAR, Minako Mizuno; "İslam Sanatlarında Taht Sahneleri, Taht Sahnelerini Oluşturan Öğeler Üzerine İncelemeler", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 1994). 93 S.

YILMAZ, Hüseyin; "The Sultan and the Sultanate:Envisioning Rulership in the Age of Süleyman the Lawgiver (1520-1566)" (Sultan ve Saltanat: Kanuni Sultan Süleyman Döneminde Hükümdarlık), (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Harvard University, History and Middle Eastern Studies- Harvard Üniversitesi,Tarih ve Orta Doğu Çalışmaları, 2005). 439 S.