

Minyatürlerle Atâyî'nin Hamsesine Göre XVII. Yüzyıl İstanbul Hayatından Sahneler

Osman Ünlü

Bandırma Onyedil Eylül Üniversitesi

Minyatür terimi, Ortaçağ Avrupasında yazma kitapların bölüm başlarına yapılan tezhiplerde (süslemelerde) baş harfleri vurgulamak amacıyla kullanılan kırmızı boya *minium*dan türetilmiştir ve söz konusu tezhipleri tanımlar. Daha sona zamanla yazma kitaplardaki resimleri ifade etmek için kullanılan terim, Türkçeye Batı dillerinden girmiştir. Ancak Osmanlı dönemi kaynaklarında minyatür teriminin yerine *tasvir* veya *nakış* sözcüklerinin kullanıldığı görülür.¹ Minyatürün kökenleri çok eskilere kadar gitse de asıl kimliğini Ortaçağ'da kazanır. Bu dönemde sadece Avrupa'da değil doğuda, özellikle İslam coğrafyasında çok sayıda minyatürlü el yazması üretilmiştir. İslam dünyasında ayrı bir önem taşıyan hat sanatıyla birlikte gelişen minyatür sanatı XIX. yüzyıla kadar egemen resim türü olarak süregelmiştir.²

İslam sanatında anıtsal resim sanatı Emevîler döneminde görülür. Ancak daha sonraki dönemlerde Bizans tarihindeki ikonoklazm anlayışına benzer bir şekilde Abbasîler döneminde yasaklanmıştır. Bu değişimin temelinde bazı hadislerin “kıyamet günü geldiğinde canlı

.....

1 Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012), s. 15.

2 Günsel Renda, *Osmanlı Minyatür Sanatı* (İstanbul: Promete Yayınları, 2001), s. 2.

varlıkların resimlerini yapanlardan hesap sorulacağı ve cezalandırılacağı” şeklinde yorumlanması bulunmaktadır.³ İslam sanatında resim ve heykelin yasaklanması ve minyatür tekniğinin yaygınlaşmasının bir diğer sebebi de “taklit” ve “yaratma” kavramlarının yorumlanmasıyla ilgilidir. Platon’un temelini attığı ancak Aristo tarafından kavramsallaştırılan mimesis, İslam dünyasında “tabiatı olabildiğince iyi taklit” olarak görülmüş ve bu durum bazı çevrelerce “yaratma” eylemine bir öykünme olarak anlaşılmıştır. Bu nedenle İslam tasvir sanatlarında dış dünyayı aynen resmetmekten özellikle uzak durulmuş⁴ ve perspektiflerden arınmış, anatomik oran ve ışık/gölge kurallarına dikkat edilmeyen bir minyatür/resim algısı bir sanat dalı haline gelmiştir. Bundan dolayı minyatürlerde doğal nesne ya da kişilerin perspektif ve gölgeye dayanarak doğrudan bir portresi çıkarılmaya çalışılmamış,⁵ gerçekliği birebir yansıtılmamasına olabildiğince gayret edilmiştir. Bu sanat anlayışıyla birlikte özellikle IX. yüzyıldan sonra tasvir yasağıyla birlikte duvar resimleri ve mozaikler yerini kitap resimlerine bırakmış ve minyatür geleneği bir şekilde ortaya çıkmıştır. Ancak temelde Türk sanatında minyatürün ortaya çıkması Orta Asya’da Uygurlar dönemine rastlamaktadır.⁶ İslam dünyasında ise ilk örnekler XI. yüzyılda görülmektedir.⁷

Osmanlı minyatür geleneğine bakıldığında esas olarak Erken Dönem, Yükseliş, Klasik ve Batılılaşma olarak dört ana dönemden bahsedilebilir. Minyatür konu ve üsluplarına bakıldığında özellikle dinî ve mitolojik konuların yer aldığı görülür. *Kıyas-ı Enbiyâlar*, *Şehnâme* ve *Acâibü’l-mahlûkât* türü eserlerdeki minyatürler başlıca konulardır. Daha sonra Nizâmî’nin *Hamsesi*, *Leylâ vü Mecnûn* gibi iki kahramanlı aşk hikâyelerini barındıran eserlerin minyatürlerinin yapıldığı görülür. Özellikle XVI. yüzyılda padişahların merkezi konumda olduğu savaşlar, seferler, cülûs, vefat, özellikle sünnet şenlikleri ile günlük hayata inmeye başlar ama bu durum genel itibarıyla padişah

.....

3 Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 16.

4 Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 1997), s. 30-32.

5 Turan Koç, *İslam Estetiği* (İstanbul: İSAM Yayınları, 2009), s. 188.

6 Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 31.

7 Minyatür sanatının tarihsel gelişimi hakkında daha fazla bilgi için bkz. Mahir, s. 31-35.

ve çevresiyle sınırlı kalır. Bu durum I. Ahmed'e kadar devam eder. I. Ahmed'e kadar Türk minyatürcülüğünde saray nakkaşları günlük yaşam sahnelerini, sıradan insanları dışarıda bırakmışlardı. Kalender Paşa'nın hazırladığı I. Ahmed Albümü, bu açıdan ilktir.⁸ Bundan sonraki dönemlerde günlük hayatın çeşitli şekillerde nakşedildiği minyatürler daha sık görülmeye başlar. Eserlerini XVII. yüzyılın ilk yarısında veren Nev'î-zâde Atâyî'nin (öl. 1045/1635) Hamsesinin içindeki bazı hikâyelerin minyatürlenmesi bu açıdan önemlidir. Dönemin günlük İstanbul hayatını bütün gerçekliği ve sadeliğini yansıtan bu eserler, yazılmasından yaklaşık yüz yıl sonra minyatürlenerek dönemi görsel olarak da yansıtmıştır.

Atâyî'nin Hayatı ve Eserleri⁹

İstanbul'da doğdu (Şevval 991 / Ekim 1583). Sultan III. Mehmed devri kazaskerlerinden tanınmış şair ve âlim Nev'î Yahyâ Efendi'nin oğludur. 1605'te Canbaziye Medresesi müderrisliğine tayin edildi. 1608'de Lofça kadılığına gönderildi. 1610'da Babaeski kadısı, ardından Varna, Rusçuk ve 1618'de Silistre kadısı oldu. 1620 yılında Tekirdağ, arkasından da Hezargrad kadılıklarına tayin edildi. Buradan azledilince bir süre Tırnova ve Sahra kadılıklarının gelirleri kendisine verildi. 1624'te Tırhala kadılığına gönderildi. Manastır ve yeniden Tırhala kadılıkları yaptıktan sonra 1632'de Üsküp kadısı oldu. Üç yıl sonra azledilerek İstanbul'a döndü ve Cemâziyelevvel 1045 / Ekim 1635'te vefat etti.

Eserleri

1. Divan: Yazma nüshaları oldukça fazla olan divan mensur bir dîbâce ile başlar. Bir mi'râciye, 31 kaside, 303 gazel, 2 mersiye, 4

.....

8 Metin And, *16. Yüzyılda İstanbul, Kent-Saray-Günlük Yaşam* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi, 2015), s. 113; Günsel Renda, "18. Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yeni Konular: Topkapı Sarayındaki Hamsei Atâyî'nin Minyatürleri," *Bedrettin Cömert'e Armağan Kitabı, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı* (1980), s. 481-482.

9 Bu bölümde genel olarak Haluk İpekten'in yazdığı ansiklopedi maddesinden faydalanılmıştır. ("Atâî, Nev'îzâde", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, 1991, IV, s. 40-42.

muhammes, 4 müseddes, bir muaşşer, 50 kıta, 13 rubâî, 28 tarih ve 70 müfred bulunmaktadır. Dili oldukça ağır ve külfetli olan şairin gazellerinde Fuzûlî, Nev'î ve Bâkî'nin etkileri görülür.

2. Hamse: Nizâmî'yi örnek alarak meydana getirdiği hamse-sinde Atâyî'nin bu şaire bağlılığı sadece iki müsveddesinin adlarında ve dış görünüşlerindedir. Şair bu eserlerinde çok kullanılmış konular yerine yeni konuları ele almıştır. Yer yer mahallî hayatı, halkın yaşayış ve törelerini dile getirmiş, özellikle İstanbul'un değişik manzaraları ve güzelliklerini ortaya koymaya çalışmıştır; hatta hikâyeler içinde bazı gerçek olayları dahi anlatmıştır. Böylece mesnevilerine yerli unsurlar katarak İran mesnevi geleneğinden kurtulmayı denemiştir. Atâyî'nin hamsesini oluşturan beş mesnevi şunlardır:

I. Âlemnümâ (Sâkinâme): Âlemnümâ yirmi dört “bahis” içinde 1561 beyitle Boğaziçi'nin ve hisarların güzelliklerini anlatmakla başlar. Ardından bir içki meclisinde sırasıyla sâkî, şarap, asma, küp, kadeh, sürahi, pîr-i mugan, meyhane, şarkıcı, gece, mum, sabah ve bahar anlatılır. *II. Nefhatü'l-ezhâr:* Atâyî'nin 1625 yılında Nizâmî'nin *Mahzenü'l-esrâr*'ına nazîre olarak yazdığı bu mesnevi 3200 beyittir. Baştaki tevhid, na't, mi'râciye gibi dinî şiirler ve eserin sunulduğu Sultan IV. Murad ile Şeyhülislâm Yahyâ hakkındaki kasidelerden sonra mesnevi yirmi “fasl”a ayrılmış, “nefha” ve “dâstân” başlıkları altında padişahlardan, aşktan, Anadoluhisarı'ndaki maskaralar, soğuk latife yapanlar, âşıklar ve cömertlerden söz edilmiştir. *Nefhatü'l-ezhâr* dinî-ahlâkî ve öğretici bir eserdir. Arasına bazı küçük hikâyeler de serpiştirilmiştir.

III. Sohbetü'l-ebkâr: Atâyî'nin 1626 yılında Molla Câmî'nin *Sûbhatü'l-ebâr*'ından etkilenecek “yazdığı 3450 beyitlik bir mesnevidir. Mesnevi kırk “sohbet” halinde düzenlenmiş, bunlarda aşk, ibadet, tevazu, fazilet, çalışma, iyilik, bağlılık ve yalan gibi konular işlenmiştir.

IV. Heft Hân: 1627 yılında Nizâmî'nin *Heft Peyker*'i örnek alınarak yazılan mesnevi 2784 beyittir. *Heft Peyker*'de yedi ülkenin kızlarının anlatıldığı hikâyeler burada yedi âşık tarafından anlatılmıştır. İstanbul'da ansızın bir periye tutulan bir âşık gece gündüz yanıp yakılır, derdini ve sevgilisinin adını kimseye açıklamaz. Kendisi gibi âşık olan yedi arkadaşı onu avutmak için sırayla yedi hikâye anlatırlar. Bu hikâyeler Şam ve Edirne'de, Çin ü Mâçin'de, Gazne, Bağdat, Rey, Belh ve İstanbul'da geçer.

V. Hilyetül-efkâr: Hamsenin yakın zamanlara kadar ele geçmeyen bu mesnevisinin eksik bir nüshası ilk defa Ağâh Sırrı Levend tarafından ortaya çıkarılmıştır. Sonradan üç eksik nüshası daha bulunan mesnevinin mevcut kısmında münâcât ve na't gibi başlangıç bölümleri yer almakta, asıl konu ile ilgili bölümler bulunmamaktadır.

3. Hadâyıku'l-hakâyık fî Tekmileti's-Şakâyık: Atâyî'nin Üs-küp kadısı iken 1634 yılında bitirdiği ve *Zeyl-i Şakâyık* veya *Zeyl-i Atâyî* diye de tanınan bu mensur eseri, Taşköprizâde'nin meşhur *Şakâyıku'n-Nu'mâniyye* adlı eserinin 965-1044 (1558-1634) yıllarını içine alan Türkçe zeylidir. Bu yetmiş altı yıllık sürede Osmanlı Devleti sınırları içinde yetişen şeyhler, ilim adamları ve şairler hakkında bilgi veren eser, Şakâyık'ın en önemli zeyli olarak ilim tarihimizin ana kaynaklarından sayılmaktadır.

Atâyî'nin bunlardan başka *Hezliyyât'ı*, yarım kalmış bir *Siyer-i Veysi Zeyli*, *Münşeat'ı* ve *Kavlül-basen fî cevâbi'l-kavli li-men* adlı Arapça küçük bir fıkıh kitabı vardır.

Atâyî'nin *Hamsesi* yazıldığı devirden bugüne kadar çok okunmuş, istinsah edilmiş ve oldukça geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Tunca Kortantamer yaklaşık 65 Hamse nüshası tespit etmiştir. Bunun yanında Hamseyi oluşturan mesnevilerin müstakil nüshalarının sayısı da katıldığında bu rakam 100'ün üzerine rahatlıkla çıkmaktadır.¹⁰

Nüshaların çokluğunun yanında *Hamsenin* bazı nüshalarına minyatürlerin de nakşedildiği görülmektedir. Buna göre hamsenin tespit edilmiş minyatürlü beş nüshası vardır. İstinsah tarihlerine göre bu nüshalar şunlardır:

1. Walters Art Gallery, W. 666¹¹ (WAG)

1721 tarihli, 38 minyatürlü, 151 yaprak. Sayfa alanı 21x15,5 cm, yazı alanı da 10x17 cm arasında değişmektedir. Günsel Renda, nüsha hakkında ayrıntılı incelemenin olduğu bir makale yazmıştır.¹²

.....

10 Tunca Kortantamer, *Nev'i-zâde Atâyî ve Hamse'si* (İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1997), s. 135-144.

11 Nüsha tam metin olarak <http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W666/> adresinde internet erişimine açıktır (ET: 31.08.2019).

12 Günsel Renda, "An Illustrated 18th Century Ottoman Hamse in the Walters Art Gallery", *The Journal of Walters Art Gallery*, Vol. 39,(1981), s. 15-32.

Yazarın minyatür sayısını verirken bir yerde 38, bir yerde de 39 sayısını vermesindeki karışıklık 129b ve 130a sayfalarında karşılıklı sayfalarda yer alan bir minyatürün bir veya iki minyatür olarak değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır.

2. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan, 816 (TSMK)

Bir diğer nüsha Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesindedir. 201 yapraklı nüshanın içinde 43 minyatür bulunmaktadır. 119. yapraktaki istinsah kaydından Rebiülevvel 1141/Ekim 1728 tarihinde istinsah edildiği anlaşılmaktadır. Pornografik minyatürlerin belli kısımları sonradan sansür amaçlı kasten bozulduğu düşünülmektedir. Günsel Renda, nüsha üzerine yazdığı makalede bu nüshanın Osmanlı resim sanatına yeni ve mahalli konuların girdiği dönemi başlatan eserlerden biri olduğunu ifade etmektedir.¹³

3. British Library, Or. 13882 (BL)

1738 tarihli ve içinde 30 minyatür bulunmaktadır. 25,8x14,5 cm boyutlarındadır (Renda, 1980: 483, 489). Bu nüshadaki minyatürlerden on tanesini Tülay Artan, Osmanlı'da mahremiyet anlayışının değişim sürecini ele alan makalesinde bu değişim sürecini örneklendirirken kullanmıştır.¹⁴ Nüsha, 1978 yılında Sotheby's aracılığı ile satın alınmıştır.

4. Free Library of Philadelphia John Frederick Lewis Koleksiyonu, T. 97 (FLP)

Nüshanın istinsah tarihi belli değildir. Ancak birçok minyatürde TSMK nüshası esas alındığına göre daha geç bir tarih olmalıdır. Nüsha hakkındaki ilk bilgiler Muhammed Simsar tarafından verilmiştir.¹⁵ Nüsha 212 yapraktır ancak bunların altısı boştur. Her sayfada 19 satır bulunmaktadır. Sayfa boyutları 19,5x13 cm, metin boyutları da 14,3x8,2 cm'dir. Nüsha, Aslıhan Erkmen tarafından ayrıntılı bir

.....

13 Günsel Renda, "18. Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yeni Konular", s. 483.

14 Tülay Artan, "Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi", *Defter, Edebiyat, Tarih, Politika, Felsefe Dergisi*, S. 20 (1993), s. 91-115.

15 Muhammed Ahmed Simsar (1937). *Oriental Manuscripts of John Frederick Lewis Collection In the Free Library of Philadelphia* (Philadelphia: 1937), s. 170-171.

bildiri ile ilim âlemine tanıtılmıştır.¹⁶ Nüsha sonunda istinsah kaydı bulunmamaktadır. Nüshada Simsar'a göre 20, Erkmen'e göre 18 minyatür bulunmaktadır. Bu farklılığın sebebi, eserdeki iki minyatürün karşılıklı iki sayfada iki parça olarak yer almasıdır. Erkmen bu minyatürleri tek bir minyatür olarak değerlendirirken Simsar, iki farklı minyatür olarak algılamıştır. Nüshadaki minyatürlerde TSMK nüshasının esas alındığı ilk bakışta fark edilmektedir. Renda'ya göre bu iki nüsha aynı nakkaş tarafından resmedilmiştir.¹⁷ Farklı olarak buradaki sansür daire veya dörtgen şeklindeki süslemeler ile estetik hale getirilmiştir. Nüshanın bir mikrofilm Süleymaniye Kütüphanesi mikrofilm arşivi 2995 numarada bulunmaktadır.

5. Türk İslam Eserleri Müzesi, 1969 (TİEM)

Bilinen en eski minyatürlü hamse nüshasıdır. Ancak 12b sayfasındaki minyatür hariç diğerlerinin sonradan ilave edildiği düşünülmektedir.¹⁸ Günsel Renda'ya göre bu minyatürler XVIII. yüzyılın ortalarında eklenmiş olmalıdır.¹⁹ Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi 3209'dan bu müzeye nakledilmiş bir nüshadır. 149 yaprak, 25x12 cm, 25 satır ve 1102/1690 istinsah tarihli. Katalogda 9 olarak gösterilen²⁰ minyatür sayısı aslında 10'dur. "Ekserisi edep dışı bulunan, daha ziyade resme yaklaşmış 9 (10) minyatür sahnesi vardır. Minyatürlerin arka sayfalarında muhtelif çiçek resimleri vardır. Nakkaşının Abdullah Buharî veya Rızâ-yı Abbâsî'nin talebesi Muin-i Musavvir olduğu tahmin edilmektedir.

Bu yazıda Nev'î-zâde Atâyî'nin Hamsesinde yer alan iki hikâye, minyatürleriyle birlikte döneminin İstanbul hayatını hem görsel hem de yazılı metin olarak nasıl yansıttığına değinilecektir. İlk hikâye

.....

16 Aslıhan Erkmen, "Incomplete Yet Intriguing: Nev'îzâde Atâyî's Illustrated Khamsa at The Library of Philadelphia", *15th International Congress of Turkish Art, Naples, Universitadi Napoli L'orientale 16-18 September 2015* (2018), s. 296-310.

17 Renda, "An Illustrated 18th Century Ottoman Hamse", s. 24.

18 Günsel Renda, "18. Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yeni Konular", s. 483.

19 Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları), s. 43.

20 Kemal Çığ (1959). "Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki Minyatürlü Kitapların Katalogu", *Şarkiyat Mecmuası*, III (1959), s. 59.

Hamse'nin *Sohbetül-ebkâr* mesnevisinde yer almaktadır. Nasihatname türünden olan eser "sohbet" adı verilen 40 bölümden oluşmaktadır. Her bir *sobbette* ahlaki bir öğüt bulunur. Şair burada verdiği nasihat-ten sonra konuya uygun bir hikâye anlatarak sözlerini somutlaştırma yoluna gitmektedir. Bu *sobbet*lerden 25.si zinanın kötülüğü ve zararları hakkındadır.²¹ Şair burada zamparaların durumlarını anlatarak söze başlar:

Zamparaların bahtı sürmeli göz gibi siyahtır. Zina edenin ömrü zilletle geçer, ona rağbet eden düşkün olur. Zenginlik ile zina, nisan bulutu ile kış mevsimi gibidir. Zampara kırmızılar giyip gül bahçesine dönse sonbahar gibi sırtındaki gül renkli kaftan solar. Ne kadar kaçsa da bir gün vahşi ceylan gibi mutlaka yakalanır. Basılınca da zindanı seyreder. Zina acizlik ve faydasız bir hırsızlıktır. Zina eden kişi bütün malını sarf edip fakir kalır ve başına bela satın alır. Ey zina eden! İnsaf edip düşün ve ettiğin yüz karalığını söyle. Müslüman harama mey-letmez. Helal mümkün iken dalalet yolunu seçme. Müslümana iffet lazımdır. İffet terk etmek ise felakete sebeptir. İffet ve ismete sığın, günah girdabına düşme. Zina eden kadınlara sakın aldanma, onlara iltifat etme. Onların beyazlığı gözüne perde olur, sonra da yüz kara-lığı ortaya çıkar. Eğer yalnız olarak basılırsan senin eteğine yapışıp meydana götürürler. Gafletle kan kuyusuna düşme, bu kuyuya zilletle girme. Bu nedenle frengi olursan gözlerin karga gibi halkalanır, pul-ların yara gibi mührlenir. Vücudundaki etlerin dökülür. Cüzzam, ara yerde fitne koparıp burnunu nezle olmuş gibi siler. Cerraha aşağılayıcı gözle bakma, bir gün ona muhtaç olursun. Tuzak kurulan zeki kuş ayağından tutulur. Nadir şeyler söyleyen kalem ne der, gör.

Atâyî bu şekilde nasihat ettikten sonra konuya uygun bir hikâye anlatacağını ifade ederek hikâyeye başlar. Hikâyenin başlığı "Zampa-ranın Kadının Tuzağına Tutulması"dır:

Yüzü kara, başıboş köpek ve baykuş gibi gece kuşu olan bir zam-para vardır. Bu zamparanın adı Kuşu İpli'dir ve Üsküdar'ı mekân tut-muştur. Kuşunun kubbesinin ayağı bağlıydı, yani adı Kuşu İpli idi. Bu lakabın aslı sorulduğunda güzel konuşanlar şöyle naklettiler: O alçak,

.....

21 Muhammet Yelten, *Nev'izâde Atâyî Sohbetül-ebkâr* (İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1999), s. 173-179.

zinakâr kadınlar için yola düşer. Kadınları keşfetmek için perdedar gibi dolanmış. Her nerede bir harem duvarı görse her an orada bir aralık ararmış. Kulağı kapıda halka gibi, gözü kadeh misali balkonda imiş. Bir duvarda bir çatlak görse o küstah, yılan gibi oradan akarmış. Bir tahta harem yanından geçse matkap dükkânından dem vururmuş. O başsız ve ayaksız derbeder bir gün şehir içinde تنها bir yola girer. Ansızın tahta avlu arasında mum gibi bir iki ay yüzlü güzel görünür. Yıldız gibi parlayan birkaç kız Pervin şeklinde oturmuşlar. Gamzesi gönle saplanan hayal iğnesi, turrası da naz ve edadır. Önlerine kasnakları germişler, birbirlerine nakış geçip kirpik iğneleri sürekli çalıştırırlar. Birbirleriyle tam uyum içinde Zühre de o daireye denk düşmüş. O alçak, bunları delikten görünce o tahtanın ağaçkakanı olur. Sabrı kalmayıp hemen harekete geçer, o meclise girmek ister. *Kıssasını* gürültü aleti ve tomarını dilenci kâğıdı etmeye niyetlenir. Eski bir budak deliği bulup *dahını* oradan öbür tarafa sokar. Kızlardan biri bunu görüp “a bakın, kimindir bu kınalı parmak” der. Birisi de “acaba baykuş mudur yoksa ucu kızıl bir mum mudur?” diye sorar. Başka biri de cevap verir: “A kız, o mum değil, parmak olduğu da belli değil. Hangi kuş olduğunu bilmem ama daha tüyleri çıkmamış bir yavruya benzer.” Kimi der: “Bari bir oyun edelim, alalım, kukla edip oynayalım”. Kimi de “Görünce her an oynar, kör yilandır o, ben ona yapışamam.” der. İçlerinden biri ariftir yani bu *kuş* diline vakıftır. Laf kalabalığı edip kendini cahil gösterir ve adamı gaflet içinde bırakır. Balık oltası çengeli gibi ibrişim bir kement hazırlar. Önceki kıza “hey ahmak, neden vehimlisin, ona yapışınca ne olurmuş” diyerek şive ve cilvelerle onu doyuncaya kadar sığar. Bu sırada hemen ipliği ilmek edip kementle onu bağlar. O kötü yılanı bağladıktan sonra kellesinden tutup iğne batırmaya başlar. Öyle bir nakış olur ki eşi benzeri yoktur. Adam çekse bile kurtaramayacağını görür. Zira keskin ibrişim onu ikiye böler. Çaresizce bin dertle feryada başlar, her iğnede kan durmayıp kaynar. Zarifler bu feryadı duyup gelirler. Kalabalık adamın üstüne üşüşür. Kız ise feryadın uzadığını görünce adamın kuşça canını azat eder. O anda o köpek iğne yemişe döner, emekleyerek ve ipini sürüyerek oradan uzaklaşır. Bu olay yayılır ve o zamandan bu lakap bunda kalır.

Hikâyenin merkezinde yer alan cinsel organı ağacın budak deliğine sokma motifi ilk olarak bu hikâyede yer almamaktadır. Atâyî'nin babası Nev'î Efendi'nin yakın dostlarından biri olan

Cinânî'nin *Bedâiyü'l-âsâr* adlı hikâye külliyyatında da bu motife yer verildiği görülmektedir.²² Ancak motifin anlatı metinlerinde kullanılması bu iki eserle sınırlı değildir. Bu eserlerin yanı sıra daha sonraki yıllarda kaleme alınmış bir latife mecmuasında da benzer bir hikâye yer almaktadır.²³

Kuşu İpli hikâyesi Hamsenin minyatürlü beş nüshasında da nakşedilmiştir.

Walter Art Gallery (WAG) nüshasındaki minyatür bu beş nüshanın içinde hikâyeyi en güzel şekilde aktaranıdır. Sahne tahta duvarla ikiye ayrılmıştır. Sol tarafta oldukça kalabalık bir kadın topluluğu vardır. Hikâyede aktarıldığı gibi tezgâh açılmış, nakış işleyenler, yün eğirenler, kasnak işleyenler hatta beşiğinde bir bebek bile vardır. Bu bölümde bebekle birlikte on karakter yer almaktadır. Bunların dördü nakışla ilgilenirken diğer dördü tahta duvarın yanındadır. Tam merkezde *kuş diline* vakıf olan kız yer almaktadır. Kız sağ eliyle ibrişimi tutarken sol eliyle adamın uzvunu iğnelemektedir. Organdan kan aktığı açıkça görülmektedir. Tahta duvarın sağ tarafı sokaktır. Burada da toplam yedi erkek karakter bulunmaktadır. Kuşu İpli'nin dışındaki diğer altı karakter yarım daire oluşturacak şekilde nakşedilmiştir. Bu dairenin merkezinde de Kuşu İpli bulunmaktadır. Etraftaki insanların yüz ifadelerinden öfkeli oldukları görülmektedir. Buradakiler bıyıksız, bıyıklı ve sakallı tiplerdir. Kuşu İpli diğer nüshalardan farklı

.....

22 Bu iki hikâyenin kısa bir mukayesesi için bkz. Osman Ünlü, "Edgar Allan Poe'nun "Tek Etki" Kuramı ve Klasik Türk Hikâyesi: Nev-i-Zâde Âtâyî Örneği", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 55 (2016), s. 332-333.

23 Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Yeni Yazmalar 61 numarada kayıtlı olan anonim *Mecmua-i Letâ'if* adlı eserde çeşitli hikâye ve latife örnekleri vardır. Bunlardan birinde de temelde ağaç budağına cinsel organ sokma motifinin yer almaktadır. Hikâyenin konusu kısaca şöyledir: Bir adamın evinin bir tarafı تنها bir yere bakarmış ve evin tuvali de oradaymış. Adamın evinde bir cariyesi ve cariyenin de bir *aşinası* varmış. Bu aşına her zaman tuvaletin dış duvarına gelir, cariye de tuvalete gelirmiş. Adam tahta duvarın deliğinden *kirini* sokar, bu şekilde *delikli muamele* ederlermiş. Bir gün cariyenin sevgilisi duvarın öte yanına gelip cariyeyi beklemeye başlar. Ancak cariye yerine ev sahibi tuvalete gelir. Adam, tuvaletin içindekinin cariye olduğunu düşünerek *kirini* içeri sokar. Ev sahibi bu manzarayı görünce meselenin iç yüzünü kavrar, uzun bir ip alıp adamı tahta duvara bağlar. Dışarı çıkıp bir değnekle adamı ele alır, halk içinde adamı rezil eder (54b-55b).

olarak bıyıklı olarak nakşedilmiştir. Aralarında mesafe olduğu için dayaktan ziyade bir ayıplama anı resmedilmiştir. Nakkaşın metindeki üşmek fiilini “toplanmak” anlamında aldığı ve insanları oraya toplanmış bir şekilde resmettiği düşünülebilir.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (TSMK) nüshasındaki minyatür de benzer kompozisyondadır. Kuşu İpli tahta duvara yapışmış durumdadır. Benzer şekilde solda evin iki kanatlı kapısı yer alır. Evler perspektif anlayışına uygun olarak uzaklaşmaktadır. FLP'den farklı olarak burada üç kişi nakşedilmiştir. FLP'deki figürün herhangi bir duygu durumu verilmemesine karşın buradaki figürün feryat eden ve acı çeken bir yüz ifadesi hemen fark edilebilmektedir. Ağzı açıktır ve dişleri bile belirgin bir şekilde nakşedilmiştir. Kuşu İpli'nin sağ arka tarafında biri yaşlı üç kişi yer almaktadır. Öndeki sakallı olan, arkada bulunanlara bir şeyler anlatıyor gibidir. Arkadaki gençlerin yüz ifadesi merak ve şaşkınlığı yansıtmaktadır. Birinin parmağının ağzında olması karşılaştığı olay karşısındaki şaşkınlığını çok güzel bir şekilde yansıtmaktadır.

Free Library of Philadelphia (FLP) nüshası, TSMK nüshasını örnek aldığı için kompozisyon temelde aynıdır. Nüshada çok sade bir sahne vardır. Tahta duvarın bir tarafına Kuşu İpli yapışmış gibidir. Sol tarafında kapı ve halkaları yer alır. Duvarın öte tarafında dönemin perspektif anlayışıyla uzaklaşan evler vardır. Evlerin iki katlı olduğu kolaylıkla tahmin edilebilir. Minyatürde Kuşu İpli'den başka herhangi bir figüre yer verilmemiştir.

British Library (BL) nüshasında da tıpkı TİEM'de olduğu gibi hikâyenin son sahnesi işlenmiştir.²⁴ Nüshada olay ve mekânla ilgili tek detay Kuşu İpli'dir. Minyatürde herhangi bir mekân veya unsur olmaksızın nakşedilmiş yedi erkek figür bulunmaktadır. Ancak eldeki görsel bir dergideki makaleden alındığı için çok detay fark edilememektedir. Hatta hikâyenin içine yerleştirilmesi sayesinde metinle ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Sahnenin sol ve sağ tarafında üçer figür vardır ve Kuşu İpli bunlardan sağ taraftakilere daha yakındır ancak yüzü sola dönüktür. Burada nakkaş, her türden ve yaştan figür çizmiş, sakallı, bıyıklı ve sakalsız figürlere yer vermiştir. Burada TİEM'de olduğu gibi

.....

24 Tülay Artan, “Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi”, s. 105.

olay bittikten sonra mekâna insanların toplanması ve Kuşu İpli'nin ayıplanması aktarılmıştır. Bu minyatürde nakkaş olayla ilgili daha fazla bilgi ve ayrıntı işlememiştir. Dolayısıyla diğer minyatürlere nazaran olayı aktarmada aynı başarı ve detayı aksettiremediği açık bir şekilde görülmektedir.

TİEM'deki minyatür diğerlerine göre daha geç tarihlidir. Bu nüshadaki minyatürde hikâyenin son beytindeki son sahne işlenmiştir. Minyatürdeki perspektif daha uzaklara gider. Diğerlerinde sadece evler arka plandadır. Bunda ise evlerin arkasında deniz ve denizin ötesinde karşı kıyılar nakşedilmiştir. Olay Üsküdar'da geçtiğine göre Avrupa taraflarında bir yerler olmalıdır. Nakkaşın moderne yaklaştığı bu minyatürde havadaki bulutların kompozisyonu, uçan/göç eden kuşların uçuş şekli realist bir şekilde aksettirilmiştir. İlkel de olsa perspektifle verilen iki yapının arasından görülen masmavi deniz, gerideki sıra sıra tepeler ve hele gökte uçuşan kuşlar bize canlandırılan olay kadar doğaya önem veren bir sanatçıyı tanıtmaktadır. Elbiselerdeki gölgeli boyamalar, yaldızın hiç kullanılmayışı, minyatür tekniklerinin geride bırakıldığını gösterir.²⁵ Minyatürde yine tahta bir duvar vardır. Bu duvarın üç tarafı görülmekte, avlunun bir çıkıntı olduğu imajı oluşmaktadır. Avluda altı kadın karakter tasvir edilmiştir. Bunların ikisi bir çardakta oturmaktadır. İkisi, bu oturanların yakınında ayakta durmaktadır. Ön planda göğsünden yukarısı görülen figür, Kuşu İpli'yi yakalayan kız olmalıdır. İşaret parmağıyla bir şeyler anlatır gibidir. Aynı duruş avlu dışındaki adamda da vardır. Avlunun içindeki son figür ise avlunun aralık kapısında yavaşça dışarı bakan bir kızdır. Dışarıda üç erkek karakter resmedilmiştir. Ortadaki figürün Kuşu İpli olduğu açıktaki cinsel organı ve buradan yere kadar inen ve sürünen ipten kolaylıkla anlaşılmaktadır. Sağdaki figür işaret parmağıyla onu ayıplayan bir duruşla nakşedilmiştir. Arkadaki figür ise dekoratif olmalıdır ve hayret ve şaşkınlıktan parmağını ağzına götürmüştür.

Bu yazıda ele alınan ikinci hikâye, *Nefhatü'l-ezhâr* mesnevisinin on yedinci nefhasında bulunmaktadır.²⁶ Atâyî, bu nefhada istimnanın

.....

25 Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977), s. 43.

26 Muhammet Kuzubaş, *Nev'-i-zâde Atâyî'nin Nefhatü'l-Ezhâr Mesnevisi* (Samsun: Deniz Kültür Yayınevi, 2005), s. 259-266.

kötülüğü ve zararlarına değinir. Pis nefesine uyup sabahtan akşama kadar iki eli kanda olan insanlara hitap eder. Bunlar nefsinin peşinde olan istimnacılardır. Bu kişiler helada, hamamda, halvette birini bulamazlarsa o uğursuz işlerini yaparlar, onlara sabun delikli bir kaya olur. Hayaliyle istediğini önünde hazır eder ve çeşit çeşit hayaller kurar. Bu hayallerin sonunda lezzeti bitip vebali kalır. Nefhanın sonunda Atâyî, Allah'a dua ederek hırs ve şehvetle ıstıraba düşürüp azap etmemesini talep eder. En sonunda da halktan nimet istememesini, hırsın istimnadan farkının olmadığını ifade eder. Deli gönlünü zapt edip bu efsaneye kulağını tutmasını ister.

Nefhadan sonra gelen hikâye, “Kötü İşyle Âleme Meşhur Olan Cellak” başlığını taşır. Amansız bir istimnacı vardır. Uzvu hayal iğnesi gibidir. Eliyle nikâhlanmış, kötü sanatlı bir lanetli ve nefesine düşkündür. Akli fikri nefsinde ve sol eliyle her daim davul çalmadadır. Evinde karısı olsa da manada iki evlidir. Elinde kiri olmasa da *kiri* her zaman eli avucundadır. Delikli sabunu da bir kement gibi yanına almıştır. Bu sabun onun için bir ok yüzüğü haline gelmiştir. Elindeki hile ve düzen aleti sanki devin kaptığı kesik koldur. Her an eline ilikli kemiği alıp fisk sofrasına ilik silkerdi. Çift hayali ile tek duramaz ve o inek memesini durmadan sağardı. *Kıssan*ın üstünde yüz takla atar, düşerse de onun üstüne düşerdi. Milinin üstünde değirmen gibi dönerdi. O fitneci sürekli olarak hokkabaz veya kalabalık halkası arardı. Nerede bir kıssahan meclis kursa o kıssadan hemen kendine bir hisse alırdı. Güzel birini bulunca hemen fidana dayak dayar gibi onun arkasına geçerdi. Nerede bir kırmızı çakşır görse sürte sürte onda cepler açardı. O eşeğe Beyazıt Camii Meydanı ümit gezintisi olmuştu. Bir adam ise bunun bütün hallerine vakıf olup baştanbaşa işlerini seyrederdi. Kısacası, o eşeği herkese rezil etmek için sürekli fırsat gözetirdi.

Bu sapık adam bir gün niyetlenip sanatını ele alır. Bir hokkabazın meclis kurup naz sülünleri için tuzak kurduğunu görür. Bunun seyrine servi boylu güzeller peşi sıra salınarak giderler. Bir taraftan Kuloğlu adında bir güzel güneş gibi ortaya çıkar. İnce beli aklın yolunu keserdi. Orta kuşağıyla asker gibi, kırmızı çakşır ve kubadî sarığıyla yürüdüğünde onu görenleri bir titreme tutardı. Oğlan düşkünleri onun boyu ve güzelliğini beğenirdi. Yani etine dolgun ve uzun boyluydu. Bu genç halkayı görüp oraya gider. Lanetli adam da onun arkasından gider. Hokkabazın oyunlarını seyretmekle meşgul iken

o fitneci adam gencin arkasına geçer. Ancak utanmaz ve namussuz adamın boyu kısıdır. Bundan dolayı tam olarak o *sekiye* erişemez. O kubbenin takına eremez ve pamuğun arasına şiş sokamaz. Sonunda yılan gibi uzanıp parmak uçlarının üstüne gelir. İş vakti ayağının ucuna basıp o eşek, katarını terk eder. Oğlanda kaçmak için hal kalmaz. Neye uğradığını anlasa da bir şey yapamaz. Can gibi göğemi yükselsin? Sabırdan başka çaresi yoktur. Butlarının arası gidip heba olur. O köpek ise şevkle sara'ya tutulmuş gibi titrer, gözleri dönüp dili çıkar, solumaya başlar. Bu arada fırsat ortaya çıkıp ayağı çıplak bulunur. Bunu takip eden adam bir mangaldan iki kor parçası alıp bu sapık gaflet içindeyken ayakkabısının içine koyar. O uğursuz adam ayakkabısına bastığında ateşin şiddeti hücum eder. Yerinden acıyla sıçrar, ayağı o sırada bir taşla takılır. Bu çılgınlıkla oradakiler korkar ve o herif de sırtının üstüne düşer. Uğursuz aleti yılan gibi dik dik atmakta ve şadırvan gibi durmadan kaynamaktadır. O delikanlı bu hali görünce temiz eteğini sakınıp hemen arkasına bakar. Taze gül yaprağı gibi olan o etekte, gül bahçesinde sümüklü böcek gezmiş görür. Yüzü akarsu gibi yere düşer, yer yarılrsa idi yere girerdi. Bu şekilde arkasına baka baka gider. Oradakiler de bu adama tekme tokat girişirler, yumruklarla leş haline getirirler. Onu o şekilde kan revan içinde hançerle yaralarlar, kan fiskeye gibi fişkirir. Balık gibi kan deryasına gark olur. Onun daha önce yaptığı kötülükleri anlatırlar, çocuklar da onu taşlar. O uğursuz adamın yüzü de ışık torbasına döner.

Atâyî'nin Hamse'de yer alan bazı hikâyelerini İstanbul'un günlük hayatından aldığı daha önce de ifade edilmişti. Bu olayın geçtiği mekân olan Bayezid Camii Meydanı, her zaman Osmanlı sosyal hayatının merkezlerinden biri olagelmıştır. Metin And, Tahtakale ve Bayezid Camii yakınlarında açıklık bir alanda her tür oyuncunun bulunduğunu ve izleyicilerini eğlendirdiğini ifade eder.²⁷ Ahmet Rasim İstanbul folkloru üzerine eserinde, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında İstanbul'un *piyasa yerleri* arasında Bayezid Meydanını da saymaktadır.²⁸

.....

27 Metin And, *16. Yüzyılda İstanbul, Kent-Saray-Günlük Yaşam* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi, 2015), s. 250.

28 Zehra Hamarat, *Ahmet Rasim'in Gözüyle İstanbul Folkloru* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010), s. 115.

Hikâye TİEM nüshası dışındaki dört nüshada nakşedilmiştir. Kuşu İpli hikâyesinde olduğu gibi bu hikâye de TSMK ve FLP nüshalarında hemen hemen aynı şekilde resimlenmiştir.

WAG nüshasındaki minyatürde, tacizcinin ayakkabısına kor parçalarının konulduğu an nakşedilmiştir. Nakkaşın üslubu diğerlerine göre çok farklıdır. Meydanda bir hokkabaz oyununu sergilemektedir. Karşısında kalabalık bir seyirci topluluğu vardır. Kalabalık vurgusu nüshanın nakkaşının dikkat çeken özelliklerinden biridir. Kadrolar mümkün oldukça kalabalık tutulmuştur.²⁹ Arkada bir cami vardır ama dört minaresi bulunan yapı Bayezid Camii değildir. Duvarlarının devam ettiğine göre Süleymaniye veya Sultanahmet camilerinden birisidir. Toplamda yirmi bir insan figürünün yer aldığı minyatürde dikkat çeken bir husus da açık mekânda kadınların da nakşedilmiş olmasıdır. Minyatürün en sağında tek başına, topluluktan yarı duran bir kadın figürü hemen fark edilmektedir. Asıl dikkat çeken husus ise hokkabazın gösterisini izleyen kalabalığın içine kadın figürlerin ustalıkla gizlenmiş olmasıdır. Kalabalık içindeki bir figürün kadın olduğu net olarak seçilmektedir. Bu figürün her iki tarafında, sadece gözleri ve kaşları görülen figürlerin de kadın olma ihtimalleri yüksektir. Bu betimlemelerin dönemine göre oldukça radikal bir tutum olarak değerlendirilebilir. Nakkaş, odaklanmamız gereken yeri merkeze alarak Kuloğlu'nu diğerleri hokkabazı seyrederken, onların aksine arkasına bakarken nakşetmiştir. Kuloğlu'nun içine düştüğü durumdaki acizliğini ustaca yüzüne aksettiren nakkaş, tacizcinin parmak uçlarında yükselişini ve onu takip eden adamın elindeki maşayla ayakkabısına kor parçalarını koyduğu, hikâyenin geriliminin en yüksek olduğu anı resmetmiştir. Bu andan sonra sessiz ve olağan bir şekilde olan sahne hareketlenir. Minyatürdeki monotonluğu kıran öğeler ve zıtlık yaratan karakterler herkesin yüzü hokkabaza dönükken arkasına bakan, içinde bulunduğu durumdan rahatsız olan ancak hassasiyet nedeniyle sesini çıkaramayan Kuloğlu ile tacizcinin ayakkabısına elindeki maşa ile kor parçası yerleştirmek için eğilmiş olan *zarif* adamdır. Bu şekilde dikkat, ister istemez bu iki figüre ve aralarında yer alan tacizciye çekilmektedir. Bu kompozisyonla nakkaş istediğini elde etmiş görünmektedir. Bunun yanında

.....

29 Günsel Renda, "An Illustrated 18th Century Ottoman Hamse", s. 19.

perspektifin de klasik bir nakkaşa göre yeni ve başarılı olduğu söylenebilir.³⁰

TSMK minyatüründe ilk dikkat çeken, minyatürün merkezi konumunda buluna figürdür. Bu bir tasbazdır aslında. Tasbazlık, genellikle derviş kılıklı kimseler tarafından yapılan bir çeşit hüner gösterisidir. Cübbesinin altından el çabukluğu marifetiyle çeşitli taslar, kap kakak, güvercin hatta çocuk bile çıkarıyorlardı.³¹ Böyle bir tasbazın gösterisi Seyyid Vehbî'nin III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet şenliği konulu Surnâmesi'nde anlatılır. Buna göre şenliğin beşinci gününde Bektaşî babası kılığındaki genç bir hokkabaz herkesin gözü önünde sırtına giydiği bir hırkanın altından içleri yemek dolu yirmi kadar mukavva ve bakır sahan çıkarmıştır. İçleri yemekle doluydu. Koynundan koltuğundan bir alay güvercin uçurdu. Dümdüz bir yere hırkasının eteklerini yayıp altından minare boyunda ve koni şeklinde, otuz kadar deliğinden su fışkıran bir fiskiye çıkardı.³² Bu sahne Nakkaş İbrahim tarafından resmedilen³³ ve TSMK A. 3594 numarada kayıtlı nüshada da yer almaktadır (87a). TSMK ve FLP minyatürleriyle karşılaştırıldığında aralarındaki büyük benzerliklerden dolayı aynı nakkaşın elinden çıktığı rahatlıkla söylenebilir.³⁴ TSMK minyatürün arka planında solda duvarlar sağda da Bayezid Camii resmedilmiştir. Sol önde tacizci yere düşmüş, sarığı yere yuvarlanmış, sol eliyle başını korumaya çalışırken nakşedilmiştir. Elbisesinin önünden cinsel organı açık ve net bir şekilde görülür şekilde detaylandırılmıştır. Sağ ön tarafta tacize maruz kalan delikanlı ve arkasında bir kişi kafftanın arkasındaki lekeyi incelemekte, bir diğeri de elini delikanlının omzuna koyup onu teselli etmektedir. Sağ köşede bir kişi ve daha arka planda üç kişi kendi aralarında konuşmakta ve büyük ihtimalle olayı yorumlamaktadırlar. Tacizciyi dövenler bıyıklı ve sakallı olarak

.....

30 Günsel Renda, "An Illustrated 18th Century Ottoman Hamse", s. 21.

31 Mehmet Arslan, "Divan Edebiyatı'nda Manzum Surnâmeler (İnceleme ve Metinler) (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1990, s. 288.

32 Reşad Ekrem Koçu, *Seyid Vehbi, Surnâme (Üçüncü Ahmedin Oğullarının Sünnet Düğünü)* (İstanbul: Çığır Kitabevi, 1939), s. 24; Mehmet Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 3, Vehbi Surnâmesi (Surnâme-i Hümayûn)* (İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı, 2009), s. 222.

33 Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 108.

34 Günsel Renda, "An Illustrated 18th Century Ottoman Hamse", s. 24.

resmedilmelerine karşılık diğerleri genç ve bıyiksız figürler olarak resmedilmiştir.

BL nüshasındaki minyatür, ancak ikincil kaynaklar³⁵ yoluyla elde edilebildiği için yeterince değerlendirilememiştir. Tülay Artan'ın makalesinin 102. sayfasındaki minyatür tek başına alındığında metni pek fazla yansıtmadığı görülmektedir. Bu minyatürde sadece insan figürlerine yer verilmiştir. Arka planda duvar tuğlaları seçilmekte, solda mağdur olan Kuloğlu yürüyorken arkada tacizci yerde ve üç adam tarafından dövülürken resmedilmiştir. Adamların birinin elinde sopa vardır. Sağ altta yer alan figür, elini tacizcinin başının altına koymuş olarak gösterilmiştir. Burada neyin anlatılmak istendiği ise pek belli değildir. Makalenin yayımlandığı *Defter* dergisinin kapağına bir minyatür konulmuştur. Hamsenin, bu hikâyenin nakşedildiği diğer üç nüshasında yer motif ve dekorlarla uyumlu olan bu minyatür büyük bir ihtimalle makale içinde verilen minyatürle karşılıklı sayfalarda yer almaktadır. Buna göre bu iki minyatürün birlikte düşünülmesi ve yorumlanması gerekmektedir. Buradaki meydan, Bayezid Meydanı ile uyumludur. Bir tasbaz ve oynadığı tasların yanı sıra hokkabazın kullandığı oyun araçları da görülmektedir. Bu haliyle diğer nüshaların birleştiği nüsha olarak dikkat çekmektedir. Tasbazın kıyafeti diğerlerine göre sadedir ve iki minyatür birlikte değerlendirildiğinde oldukça kalabalık bir insan topluluğu nakşedilmiştir.

FLP minyatürü de TSMK'ye çok benzer bir şekilde nakşedilmiştir. Burada orta planda sadece bir duvar ve önünde tasbaz yer almaktadır. Tasbazın etrafında tencere, kapak vs. eşyalar yayılmıştır. Sol tarafta yine orada bulunanlar tarafından linç edilmekte olan tacizci yer alır. Başında sarık yoktur ve onu döven üç kişiden ikisinin elinde sopa birinin elinde de bir taş vardır. Bunlar genç figürler olup hemen arkalarında sakallı ve daha yaşlı üç figür sağ tarafta nakşedilmiş olan Kuloğlu ve diğerlerini izlemektedirler. Bir figür eğilmiş, Kuloğlu'nun kaftanının eteğini incelemektedir. Bu iki minyatürden TSMK'nin metne daha sadık kaldığı Bayezid Camii ve Kuloğlu'nun kırmızı renkli çakşırından anlaşılabilir.

.....

35 Tülay Artan, "Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi", s. 102.

Sonuç

Atayî'de ele alınan hikâyelerin telif tarihinden yaklaşık yüz yıl sonra minyatürlenmesi, aynı zamanda bu sanattaki değişimin de bir işaretidir. Hamse'nin TSMK nüshası üzerine bir yazı kaleme alan Günsel Renda'nın makaleye koyduğu başlık bunu açıklar niteliktedir.³⁶ Renda, bu yazısında söz konusu nüshayı minyatürleri açısından ele alır. Minyatürlü Hamse nüshaları içinde en eskilerinden olan bu nüshanın nakkaşı yeni ve değişik konuları canlandırırken ön örnek olmadığı için çok daha zor bir iş başarmış ve yeni bir ikonografi oluşturmuştur. Bu nedenle Topkapı Sarayı Müzesindeki Hamse-i Atâyî 18. yüzyılda, özellikle Lale Devrinde, yeni kültür alışverişlerinin getirdiği çeşitli etkenlerle değişen sanat ortamının özgün bir ürünüdür.³⁷ Renda aynı nakkaşın aynı kütüphanede A. 3594 numarada kayıtlı olan Surnâme-i Vehbî'yi de resmettiğini ifade eder. Bu nakkaşın adı daha sonraki çalışmalarda İbrahim olarak tespit edilmiştir.³⁸ Bu nüshalardaki minyatürlerin konuları da saray halkının hayatı ve ilgi duydukları konuların yanı sıra kadı kayıtlarında rastlanacak düzeyde gündelik gerçekle ilgili, dünyevi nitelikte, birey ve toplum karşıtlığını içeren olaylar minyatürlenmek için seçilmiştir.³⁹ Nüshaların Lale Devri ve sonrasında minyatürlenmiş olması bu dönemde ortaya çıkan yeni bir elit sınıfın zevkini de yansıtmaktadır. Bunların sanatçılara ısmarladıkları kitaplarda klasik konular yerine mahrem hayata dair merak uyandırıcı hikâyelerin resmedilmesi tercih ediliyordu.⁴⁰

Dikkat edilmesi gereken bir husus da metnin telifi ile minyatürlerin üretilmeleri arasında yaklaşık yüz yıllık bir zaman farkının olduğudur. Minyatürlerde ele alınan olayları resmeden sanatçı 18. yüzyılın İstanbul'undaki sosyal hayatı sanatına yansıtmıştır. Bunun en dikkat çekici olanı, tacizci hikâyesinde yer alan gösteri sanatçısı figürüdür.

.....

36 Günsel Renda, "18. Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yeni Konular: Topkapı Sarayındaki Hamse-i Atâyî'nin Minyatürleri," *Bedrettin Cömert'e Armağan Kitabı, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı* (1980), s. 481-496.

37 Günsel Renda, "18. Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yeni Konular", s. 486-487.

38 Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 108.

39 Tülay Artan, "Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi", s. 115.

40 Tülay Artan, "Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi", s. 114.

Metinde yer alan hokkabazın yerini TSMK ve FLP nüshalarında bir tasbaz almıştır. Bu tasbaz detayının ön örneği de Surnâme'deki şenlikte resmedilen tasbazdır. Aynı nakkaşın elinden çıkan Surnâme'de aynı figür neredeyse aynen tekrarlanmıştır. Daha eski tarihli olan Surnâme'deki eğlence sahnelerinde yer alan tasbaz, bir ön örnek olarak bu nüshaları resimleyen sanatçı için bir kolaylık sağlamıştır. WAG'da ise metnin aslına sadık kalınarak bir hokkabazın gösterisi olarak aktarılmıştır. BL nüshasında ise sanatçı çevreden ziyade kişilere odaklanmıştır. BL nakkaşının bu iki hikâyenin nakşedilmesinde takındığı tavır dikkat çekicidir. Her iki minyatürde de figürlerin resmedilmesine odaklanılmış ve olayın geçtiği yerle ilgili ciddi bir dekor ve dış mekân unsuruna yer verilmemiştir. Buradan nakkaşın elinde konuya dair herhangi bir şablon olmadığı için yeni bir sahne nakşetmeden sadece karakterlerin resmedilmesiyle işini tamamladığı anlaşılabılır. Artan'ın makalesine aldığı minyatürlerden yola çıkıldığında nakkaşın iç mekânlarda dekora özen gösterdiği ve pencere, halı, kilim ve diğer eşyaları resmetmesine karşılık dış mekân minyatürlerinde tasvire neredeyse hiç yer vermediği ve klasik çizgiyi aşmadan veya önünde bir örnek olmadığı için yeni tasvir ve dekor unsurlarına yer vermediği anlaşılmaktadır.

Konuya edebiyat açısından yaklaşıldığında XVII. yüzyılın ilk yarısında aynı yazar tarafından kaleme alınan bu iki eserdeki iki hikâyenin yanı sıra aynı metinlerdeki birçok hikâyenin İstanbul'un ve o dönem Osmanlı coğrafyasında yaşayan sıradan insanların gerçek hayatları realist bir üslup, canlı benzetme ve ifadelerle aktarıldığı görülmektedir. Her ne kadar metinlerin manzum şekli nedeniyle sanat gayesi öne çıkmış olsa da bu hikâyeler dönemin sıradan insanının gündelik hayatını yansıtmaları açısından tarihi birer vesika olarak değerlendirilmelidir.

I. Ahmed albümündeki bazı erotik kadın tasvirleri bir kenara bırakıldığında erotizmin ve pornografinin Osmanlı resim/minyatür sanatına girişi Hamse ile başlamıştır. Hamsenin Lale Devri sanatçısı Musavvir İbrahim'in nakşettiği TSMK ve FLP nüshaları bunların ilk örnekleridir.⁴¹ İslam coğrafyasında bahname türünden eserlerde

.....

41 Tülay Artan & İrvin Cemil Schick, "Ottomanizing Pornotopia: Changing Visual Codes in Eighteenth-Century Ottoman Erotic Miniatures", *Eros and Sexuality in Islamic Art* (New York: Ashgate Publishing, 2013), s. 161.

zaten çeşitli pornografik minyatürler bulunmaktaydı. Ancak Lale Devriyle birlikte Osmanlı şiirinde erotik kodların artmasına paralel olarak minyatür sanatında da erotizmin atması doğal bir durumdur. Bu durum bir açıdan bakıldığında yerlileşme ve millileşme olarak da görülebilir. Zira o zamana kadar nakkaşların genellikle saray hayatı merkezli bir gelenek içinde olduğu bilinen bir gerçektir. Hamse'deki realist ve İstanbul'un gündelik yaşamında, sıradan halkın günlük hayatını devam ettirirken başından geçen olayların görsel olarak sunulması, resim sanatında bir mahallileşme akımını başlattığı söylenebilir.