



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 13 (Aralık/December 2023), s. 324-339.
Geliş Tarihi-Received: 22.11.2023
Kabul Tarihi-Accepted: 18.12.2023
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1394267

Hattan Nakşa: Atâyî'nin Hamse'sindeki Minyatürlü Hikâyeler

From Calligraphy to Miniature: Miniatured Stories in Atâyî's Hamse

Osman ÜNLÜ*

Öz

Türk sanatında minyatürün ortaya çıkması Orta Asya'da Uygurlar Dönemi'ne rastlamaktadır. Osmanlı minyatür geleneğine bakıldığında esas olarak Erken Dönem, Yükseliş, Klasik ve Batılılaşma olarak dört ana dönemden bahsedilebilir. Minyatür konu ve üsluplarına bakıldığında ise 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 *Hamse'si*, *Leylâ vü Mecnûn* gibi iki kahramanlı aşk hikâyelerini barındıran eserlerin minyatürlerinin yapıldığı görülür. Bununla birlikte XVII. yüzyıla dek padişah ve saray etrafında şekillenen minyatürlerin I. Ahmed dönemi ve sonraki dönemlerde günlük hayatı çeşitli şekillerde naksettiği daha sık görülmeye başlar.

Eserlerini XVII. yüzyılın ilk yarısında veren Nev'î-zâde Atâyî'nin (öl. 1045/1635) *Hamse'sinin* içindeki bazı hikâyelerin, eserin yazılmasından yaklaşık yüz yıl sonra nakkaşlar tarafından minyatürlenmesi günlük yaşam sahnelerini minyatür örnekleri içine dâhil etmesi açısından önemlidir. Şimdiye kadar *Hamse'nin* minyatürlü beş nüshası tespit edilmiştir. Bu nüshalar çerçevesinde *Hamse'nin Sohbetü'l-Ebkâr* mesnevisinin 25. *Sohbeti* ve *Nefhatü'l-Ezhâr*'ın 14. *Nefha'sında* yer alan iki hikâyenin minyatürleriyle birlikte döneminin İstanbul hayatını hem görsel hem de yazılı metin olarak nasıl yansıttığı incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Nev'î-zâde Atâyî, Hamse, hikâye, minyatür, İstanbul, sosyal hayat.

Abstract

The beginning of miniature in Turkish art coincides with the Uighur period in Central Asia. There are mainly four periods in the Ottoman miniature tradition: Early Period, Rise, Classical and Westernisation. When miniature subjects and styles are examined, it is seen that especially religious and mythological subjects are included. Miniatures in the genres of *Kıyas-ı Enbiyâ*, *Şehnâme* and *Acâibü'l-mahlûkât* are the main examples. Later on, miniatures can be found in works such as Nizâmî's *Hamse* and *Leylâ vü Mecnûn*, which contain love stories with two protagonists. Along with this, the miniatures that were shaped around the sultan and the royal palace until the XVIIth century became more frequently seen depicting daily life in various ways during the reign of Ahmed I and later periods.

* Prof. Dr., Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: osm.unlu@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-4729-7342.

** Bu makale 3-5 Mayıs 2019 tarihleri arasında İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen Osmanlı İstanbulu VII Sempozyumu'nda sunulan *Minyatürlerle Atâyî'nin Hamsesine göre XVII. Yüzyıl İstanbul Hayatından Sahneler* başlıklı bildirisinin düzenlenip genişletilmiş halidir.

The miniaturization of some of the stories in the Hamse of Nev'i-zâde Atâyî (d. 1045/1635), who wrote his works in the first half of the 17th century, by miniaturists about a hundred years after the work was written, is important in terms of including daily life scenes into the miniature examples. So far, five miniature copies of Hamse have been identified. Within the framework of these copies, the twenty-fifth Sohbet of Sohbetü'l-ebkâr masnavi and the miniatures of the two stories in the fourteenth Nefha of Nefhatü'l-ezhâr are presented, as well as visual and visual representations of the Istanbul life of his period. It was also examined how it was reflected as a written text.

Keywords: Nev'i-zâde Atâyî, Hamse, story, miniature, Istanbul, social life.

Giriş

Geleneksel sanatlardan biri olan resim, doğu medeniyetlerinde genel olarak minyatür tarzında gelişmiştir. Minyatür terimi, Ortaçağ Avrupası'nda yazma kitapların bölüm başlarına yapılan tezhiplerde (süslemelerde) baş harfleri vurgulamak amacıyla kullanılan kırmızı boya *minium*dan türetilmiştir ve söz konusu tezhipleri tanımlar. Daha sonra 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 (Mahir, 2012, s. 15). Minyatürün kökenleri çok eskilere kadar gitse de asıl kimliğini Ortaçağ'da kazanır. Bu dönemde sadece Avrupa'da değil Doğu'da, 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 varlığını devam ettirmiştir (Renda, 2001, s. 15).

İslam sanatında resim, Emevîler Dönemi'nde görülür. Ancak daha sonraki dönemlerde Bizans tarihindeki ikonoklazm anlayışına benzer bir şekilde Abbasiler Dönemi'nde resim sanatı yasaklanmıştır. Bu değişimin temelinde bazı hadislerin "kıyamet günü geldiğinde canlı varlıkların resimlerini yapanlardan hesap sorulacağı ve cezalandırılacağı" şeklinde yorumlanması bulunmaktadır (Mahir, *age.*, s. 16). İslam sanatında resim ve heykelin yasaklanmasının 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 durulmuş ve perspektiflerden arınmış, anatomik oran ve ışık/gölge kurallarına dikkat edilmeyen minyatür/resim algısı bir sanat dalı hâline gelmiştir (Ayvazoğlu, 1997, s. 30-32). Bundan dolayı minyatürlerde doğal nesne ya da kişilerin perspektif ve gölgeye dayanarak doğrudan bir portresi çıkarılmaya çalışılmamış, gerçekliğin birebir yansıtılmamasına olabildiğince gayret edilmiştir (Koç, 2009, s. 188). Bu sanat anlayışıyla birlikte özellikle IX. Yüzyıldan sonra tasvir yasağıyla birlikte duvar resimleri ve mozaikler yerini kitap resimlerine bırakmış ve minyatür geleneği bu şekilde ortaya çıkmıştır. Ancak temelde Türk sanatında minyatürün ortaya çıkması Orta Asya'da Uygurlar Dönemi'ne rastlamaktadır (Mahir, *age.*, s. 31). İslam dünyasında ise ilk örnekler XI. yüzyılda görülmektedir¹.

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. *Kısas-ı Enbiyâlar*, *Şehnâme* ve *Acâibü'l-Mahlûkât* türü eserlerdeki minyatürler başlıca konulardır. Daha sonra Nizâmî'nin *Hamse'si*, *Leylâ vü Mecnûn* gibi iki kahramanlı aşk hikâyelerini

¹ Minyatür sanatının tarihsel gelişimi hakkında daha fazla bilgi için bkz. Mahir, s. 31-35.

barındıran eserlerin minyatürlerinin yapıldığı görülür. Özellikle XVI. yüzyılda padişahların bizzat iştirak ettiği savaşlar, seferler, cülûs, vefat, özellikle sünnet şenlikleri ile günlük hayata inmeye başlar ama bu durum genel itibarıyla padişah ve çevresiyle sınırlı kalır. Bu durum I. Ahmed'e kadar devam eder. Bu zamana kadar Türk minyatürcülüğünde saray nakkaşları günlük yaşam sahnelerini, sıradan insanları dışarıda bırakmışlardı. Kalender Paşa'nın hazırladığı I. Ahmed Albümü, bu açıdan ilktir (Renda, 1980, s. 481-482; And, 2015, s. 113). 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) *Hamse'sinin* içindeki bazı hikâyelerin minyatürlenmesi bu açıdan önemlidir. Dönemin İstanbul'un gündelik hayatını bütün gerçekliği ve sadeliğine ayna tutan bu eser, yazılmasından yaklaşık yüz yıl sonra minyatürlenerek dönemi görsel olarak yansıtmıştır.

Nev'î-zâde Atâyî

İstanbul'da doğan (Şevval 991/Ekim 1583) Atâyî, Sultan III. Mehmed devri kazaskerlerinden tanınmış şair ve âlim Nev'î Yahyâ Efendî'nin oğludur. Aldığı eğitimlerden sonra 1605'te Canbaziye Medresesi müderrisliği 1608'de Lofça kadılığı görevlerinde bulunan Atâyî, daha sonra sırasıyla Babaeski, Varna, Rusçuk, Silistre Tekirdağ, Hezargrad, Tırhala, Manastır ve yeniden Tırhala kadılıkları yaptıktan sonra 1632'de Üsküp kadısı olarak görev yapmıştır. Üç yıl sonra azledilerek İstanbul'a dönen Atâyî, Cemaziyelevvel 1045/Ekim 1635'te vefat etmiştir (İpekten, 1991, s. 40-42). Atâyî'nin en önemli eserleri *Divan*, *Hamse* ve *Şakayık Zeyli* olarak sıralanabilir:

1. Divan: Yazma nüshaları oldukça fazla olan *Divan* mensur bir dîbâce ile başlar. Bir mî'râciye, 31 kaside, 9 musammat, 275 gazel, 56 tarih ve kıta, 15 rubai ve 93 müfred bulunmaktadır. Dili oldukça ağır ve külfetli olan şairin gazellerinde Fuzûlî, Nev'î ve Bâkî'nin etkileri görülür. Atâyî'nin *Divan'ı* Saadet Karaköse tarafından önce doktora tezi olarak çalışılmış (1994), daha sonra ise elektronik kitap olarak yayımlanmıştır (2017).

2. Hamse: Nizâmî'yi örnek alarak meydana getirdiği *Hamse'sini* oluşturan eserlerinde Atâyî, çok kullanılmış konular yerine yeni konuları ele almıştır. Yer yer mahallî hayatı, halkın yaşayış ve törelerini dile getirmiş, özellikle İstanbul'un değişik manzaralarını ve güzelliklerini ortaya koymaya çalışmış hatta hikâyeler içinde bazı gerçek olayları dahi anlatmıştır. Böylece mesnevilerine yerli unsurlar katarak İran mesnevi geleneğinden kurtulmayı denemiştir. Atâyî'nin *Hamse'sini* oluşturan beş mesnevi şunlardır:

I. Âlemnümâ (Sâkînâme): Âlemnümâ yirmi dört "bahis" içinde 1569 beyitten oluşur. Şair eserine Boğaziçi'nin ve hisarların güzelliklerini anlatmakla başlar. Ardından bir içki meclisinde sırasıyla sâkî, şarap, asma, küp, kadeh, sürahi, pîr-i mугan, meyhaneye, şarkıcı, gece, mum, sabah ve bahar anlatılır. Eser üzerinde Muhammet Kuzubaş tarafından doktora tezi yapılmıştır (2007).

II. Nefhatü'l-Ezhâr: Atâyî'nin 1625 yılında Nizâmî'nin *Mahzenü'l-esrâr'ına* nazîre olarak yazdığı bu mesnevi 3171 beyittir. Baştaki tevhid, na't, mî'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 padişahlar, maskaralar, soğuk latife yapanlar, âşıklar ve cömertlerden söz edilmiştir. Dinî-ahlâkî ve öğretici bir niteliği olan eser üzerinde Muhammet Kuzubaş tarafından yüksek lisans tezi yapılmış (2003), bu tez daha sonra kitap olarak yayımlanmıştır (2005).

III. *Sohbetü'l-Ebkâr*: Atâyî'nin 1626 yılında Molla Câmî'nin *Sühbatü'l-Ebrâr*'ından etkilenecek yazdığı 3530 beyitlik bir mesnevidir. Eser, kırk "sohbet" hâlinde düzenlenmiş, bunlarda aşk, ibadet, tevazu, fazilet, çalışma, iyilik, bağlılık ve yalan gibi konular işlenmiştir. *Sohbetü'l-Ebkâr*, Muhammet Yelten tarafından yayımlanmıştır (1999).

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. Eser Turgut Karacan tarafından yayımlanmıştır (1974).

V. *Hilyetü'l-Efkâr*: Hamsenin yakın zamanlara kadar ele geçmeyen bu mesnevisinin eksik bir nüshası ilk defa Agâh Sırrı Levend tarafından ortaya çıkarılmıştır (1948). 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 Tekmiletî's-Şakâyık: Atâyî'nin Üsküp kadısı iken 1634 yılında bitirdiği ve *Zeyl-i Şakâyık* veya *Zeyl-i Atâyî* diye de tanınan bu mensur eseri, Taşkoprizâde'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 *Zeyl-i Siyer-i Veysî*, *Münşeat*'ı ve *Kavlü'l-Hasen fî cevâbi'l-kavli li-men* adlı Arapça küçük bir fıkıh kitabı vardır.

Atâyî'nin *Hamse*'si yazıldığı devirden bugüne kadar çok okunmuş, istinsah edilmiş ve oldukça geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Tunca Kortantamer (1997, s. 135-144) eser üzerine hazırladığı doçentlik tezinde yaklaşık 65 Hamse nüshası tespit etmiştir. Bunun yanında *Hamse*'yi oluşturan mesnevilerin müstakil nüshalarının sayısı da katıldığında bu rakam 100'ün üzerine çıkmaktadır.

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

1. Walters Art Gallery, W. 666² (WAG)

1721 tarihli, 38 minyatürlü, 151 yaprak. Sayfa alanı 21x15,5 cm, yazı alanı da 10x17 cm arasında değişmektedir. Günsel Renda (1981, s. 15-32), nüsha hakkında ayrıntılı incelemenin olduğu bir makale yazmıştır. Yazarın nüshadaki minyatür sayısını verirken bir yerde 38, bir yerde de 39 sayısını vermesindeki karışıklık 129b ve 130a sayfalarında karşılıklı olarak yer alan bir minyatürün bir veya iki minyatür olarak değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır.

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

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan diğer nüsha 201 yapraktan oluşmaktadır ve içinde 43 minyatür bulunmaktadır. 119. yapraktaki istinsah kaydından Rebiülevvel 1141/Ekim 1728 tarihinde çoğaltıldığı anlaşılmaktadır. Pornografik minyatürlerin belli kısımlarının sonradan sansür amaçlı kasten bozulduğu

² Nüsha tam metin olarak <http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W666/> adresinde internet erişimine açıktır (Erişim tarihi: 18.11.2023).

düşünülmektedir. Günsel Renda (1980, s. 483), nüsha üzerine yazdığı makalede bu nüshanın Osmanlı resim sanatına yeni ve mahallî konuların girdiği dönemi başlatan eserlerden biri olduğunu ifade etmektedir.

3. British Library, Or. 13882 (BL)

Nüsha 1738 tarihlidir ve içinde 30 minyatür bulunmaktadır. 25,8x14,5 cm boyutlarında (Renda, *age.*: s. 483-489) olan bu nüshadaki minyatürlerden on tanesini Tülay Artan (1993, s. 91-115), Osmanlı'da mahremiyet anlayışının değişim sürecini ele alan makalesinde bu değişim sürecini örneklendirirken kullanmıştır. 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 (1937, s. 170-171) tarafından verilmiştir. 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 (2018, s. 296-310) tarafından ayrıntılı bir bildiri ile ilim âlemine tanıtılmıştır. Nüsha sonunda istinsah kaydı bulunmamaktadır. Nüshada Simsar'a göre 20, Erkmen'e göre ise 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 (1981, s. 24) göre bu iki nüsha aynı nakkaş tarafından resmedilmiştir. Farklı olarak buradaki sansür daire veya dörtgen şeklindeki süslemeler ile estetik hâle getirilmiştir. Nüshanın bir mikrofilm Süleymaniye Kütüphanesi mikrofilm arşivi 2995 numarada bulunmaktadır.

5. Türk İslam Eserleri Müzesi, 1969 (TIEM)

Bilinen en eski minyatürlü *Hamse* nüshasıdır. Ancak 12b sayfasındaki minyatür hariç diğerlerinin sonradan ilave edildiği düşünülmektedir (Renda, 1980, s. 483). Günsel Renda'ya (1977, s. 43) göre bu minyatürler nüshaya XVIII. yüzyılın ortalarında eklenmiş olmalıdır. Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi 3209'dan bu müzeye nakledilmiş olan nüsha 149 yaprak, 25x12 cm, 25 satır ve 1102/1690 istinsah tarihlidir. Katalogda 9 olarak gösterilen 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 (Çığ, 1959, s. 59).

Bu yazıda Nev'î-zâde Atâyî'nin *Hamse*'sinde yer alan iki hikâye, minyatürleriyle birlikte döneminin İstanbul hayatını hem görsel hem de yazılı metin olarak nasıl yansıttığına değinilmiştir. İlk hikâye *Hamse*'nin *Sohbetü'l-Ebkâr* mesnevisinde yer almaktadır. Nasihatname türünden olan eser "sohbet" adı verilen 40 bölümden oluşmaktadır. Her bir "sohbet"te ahlaki bir öğüt bulunur. Şair burada verdiği nasihatten sonra konuya uygun bir hikâye anlatarak sözlerini somutlaştırma yoluna gitmektedir. Bu "sohbet"lerden 25.si zinanın kötülüğü ve zararları hakkındadır (Yelten, 1999, s. 173-179). 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 seyredir. 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 meyletmez. 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 karalığı 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, pulların yara gibi mührenir. 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 hikâyeye anlatacağını ifade ederek hikâyeye başlar. Hikâyenin başlığı “Zampananın Kadının Tuzağına Tutulması”dır:

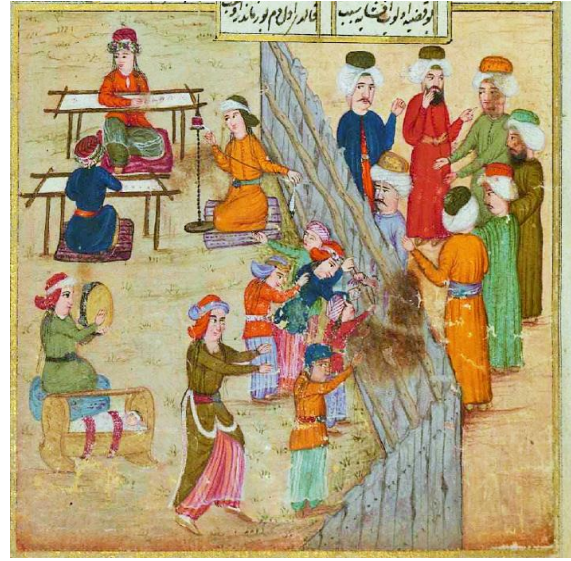
“Yüzü kara, başıboş köpek ve baykuş gibi gece kuşu olan bir zampana vardır. Bu zampananın adı Kuşu İpli’dir ve Üsküdar’ı mekân tutmuştur. Kuşunun kubbesinin ayağı bağlıydı, yani adı Kuşu İpli idi. Bu lakabın aslı sorulduğunda güzel konuşanlar şöyle naklettiler: O alçak, zinakâr kadınlar için yola düşer. Kadınları keşfetmek için perdedar gibi dolanmış. Her nerede bir harem duvarı görse her an orada bir aralık aramış. 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 vurmuş. 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. “Kıssa”sını gürültü aleti ve tomarını dilenci kâğıdı etmeye niyetlenir. Eski bir budak deliği bulup “dal”ını 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 yapışmam.” 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 nakşolur 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 *Bedâyiü’l-Âsâr* adlı hikâyeye külliyatında da bu motife yer verildiği görülmektedir (Ünlü, 2016, 322-333). Ancak motifin anlatı metinlerinde

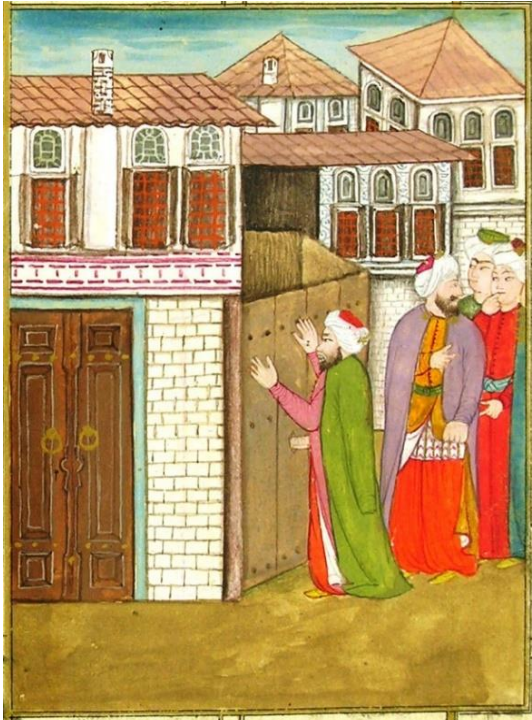
kullanılması bu iki eserle sınırlı değildir. Bu eserlerin yanı sıra daha sonraki yıllarda kaleme alınmış bir latife mecmuasında da benzer bir hikâyeye yer almaktadır.³

Kuşu İpli hikâyesi, *Hamse'* nin minyatürlü beş nüshasında da nakşedilmiştir.

WalterArt 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 dili”ne vakıf olan kız yer almaktadır. Kız sağ eliyle ibrişimi tutarken sol eliyle adamın uzvunu iğnelemektedir. Organdan kan aktığı açıkça görülmektedir. Tahta duvarın



WAG, 91a



TSMK, 188b

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 bıyiksız, bıyıklı ve sakallı tiplerdir. Kuşu İpli diğer nüshalardan farklı olarak bıyıklı olarak nakşedilmiştir. Aralarında mesafe olduğu için dayaktan ziyade bir ayıplama anı resmedilmiştir. Nakşanın 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

³ 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 budağna cinsel organ sokma motifi yer almaktadır. Hikâyenin konusu kısaca şöyledir: Bir adamın evinin bir tarafı تنها bir yere bakarmış ve evin tuvaleti de oradaymış. Adamın evinde bir cariyesi ve cariyenin de bir “aşına”sı varmış. Bu aşına her zaman tuvaletin dış duvarına gelir, cariyeye de tuvalete gelirmiş. Adam tahta duvarın deliğinden “kır”ını sokar, bu şekilde “delikli muamele” ederlermiş. Bir gün cariyenin sevgilisi duvarın öte yanına gelip cariyeyi beklemeye başlar. Ancak cariyeye yerine ev sahibi tuvalete gelir. Adam, tuvaletin içindekinin cariyeye olduğunu düşünerek “kır”ını 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).

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. Ağız 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.



FLP, 67b

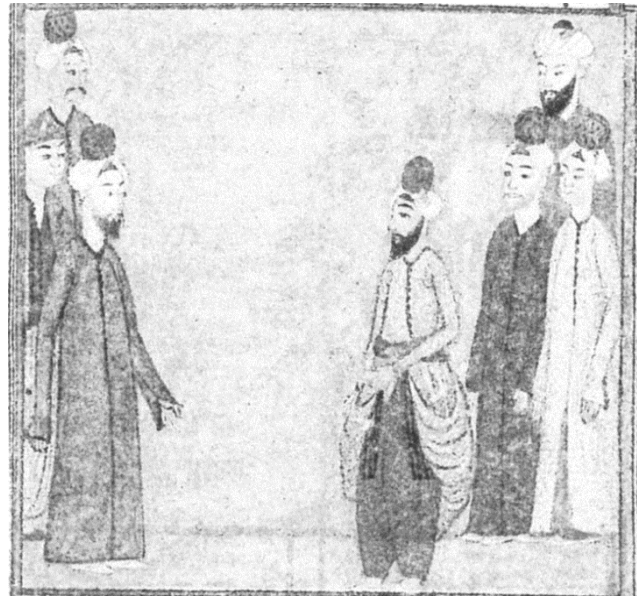
Free Library of Philadelphia (FLP) nüshası, TSMK nüshasını örnek aldığı için kompozisyon temelde aynıdır. Nüshada çok sade bir sahne vardır. Tahta duvarın bir tarafına Kuşu İpli yapılmış gibidir. Sol tarafında kapı ve halkaları yer alır. Duvarın öte tarafında dönemin perspektif anlayışıyla uzaklaşan 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 TIEM'de olduğu gibi hikâyenin son sahnesi işlenmiştir (Artan, *age.* s. 105). 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 ve Kuşu İpli bunlardan sağ taraftakilere daha

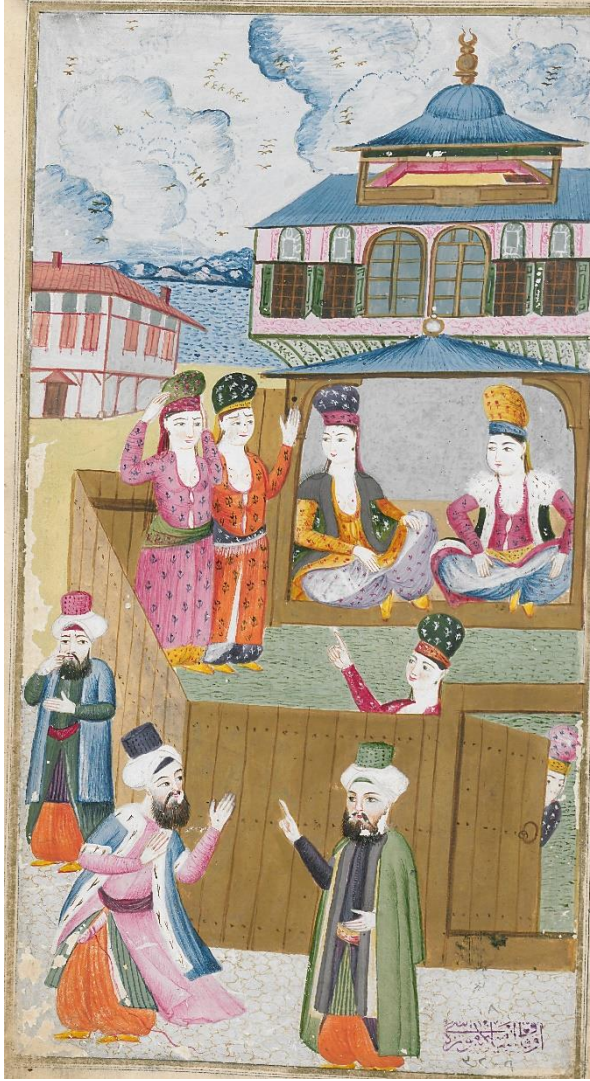
sol ve sağ tarafında üçer figür vardır yakındır ancak yüzü sola dönüktür. Burada nakkaş, her türden ve yaştan figür çizmiş, sakallı, bıyıklı ve sakalsız figürlere yer vermiştir. Burada TIEM'de olduğu gibi olay bittikten sonra mekâna insanların toplanması ve Kuşu İpli'nin ayıplanması aktarılmıştır. Bu 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.

TIEM'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.



BL, 166b



TIEM, 90a

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 (Kuzubaş, 2005, s. 259-266). Atâyî, bu nefhada istimnanın 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 İşiyile Âleme Meşhur Olan Cellak" başlığını taşır. Amansız bir istimnacı vardır. Uzu 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 "kîr"i her zaman eli avucundadır. Delikli sabununu da bir kement gibi yanına almıştır. Bu sabun onun

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 uçan kuşlar bize canlandırılan olay kadar doğaya önem veren bir sanatçıyı tanıtmaktadır. Elbiselerdeki gölgeli boyamalar, yaldızın hiç kullanılmayışı, minyatür tekniklerinin geride bırakıldığını gösterir (Renda, 1977 s. 43). 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 yukarı 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

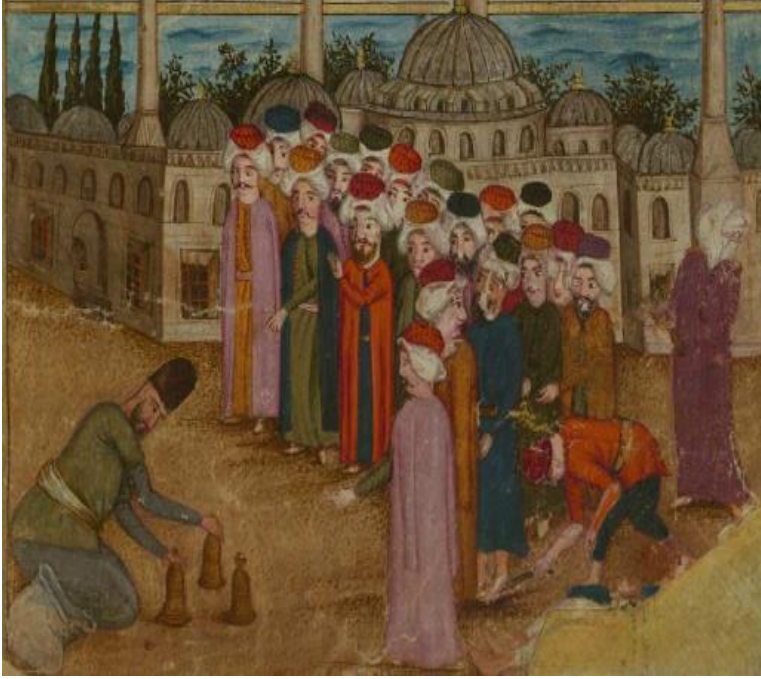
açıktaki cinsel organı ve buradan yere kadar inen ve sürünen ipten kolaylıkla

için bir ok yüzüğü hâline gelmiştir. Elindeki hile ve düzen aleti sanki devin kaptığı kesik koldur. Her an eline ilikli kemiği alıp fısk sofrasına ilik silkerdi. Çift hayali ile tek duramaz ve o inek memesini durmadan sağardı. “Kıssa”nın 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 Bayezid Camii Meydanı ümit gezintisi olmuştu. Bir adam ise bunun bütün hâllerine vakıf olup baştan başa işlerini seyredirdi. 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 düşkünüleri 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 kısadır. Bundan dolayı tam olarak o “seki”ye 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 hâl kalmaz. Neye uğradığını anlasa da bir şey yapamaz. Can gibi göğe mi yükselsin? Sabırdan başka çaresi yoktur. Butlarının arası gidip heba olur. O köpek ise şevkle saraya 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 taşa takılır. Bu çılgılla oradakiler korkar ve o herif de sırtının üstüne düşer. Uğursuz aleti yılan gibi dik dik atmakta ve şadırvan gibi durmadan kaynamaktadır. O delikanlı bu hâli 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 hâline getirirler. Onu o şekilde kan revan içinde hançerle yaralarlar, kan fiskiye gibi fıskırır. 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 (2015, s. 250), Tahtakale ve Bayezid Camii yakınlarında açıklık bir alanda her tür oyuncunun bulunduğu ve izleyicilerini eğlendirdiğini ifade eder. Ahmet Rasim, İstanbul folkloru üzerine yazdığı eserinde, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında İstanbul'un “piyasa yerleri” arasında Bayezid Meydanını da saymaktadır (Hamarat, 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.

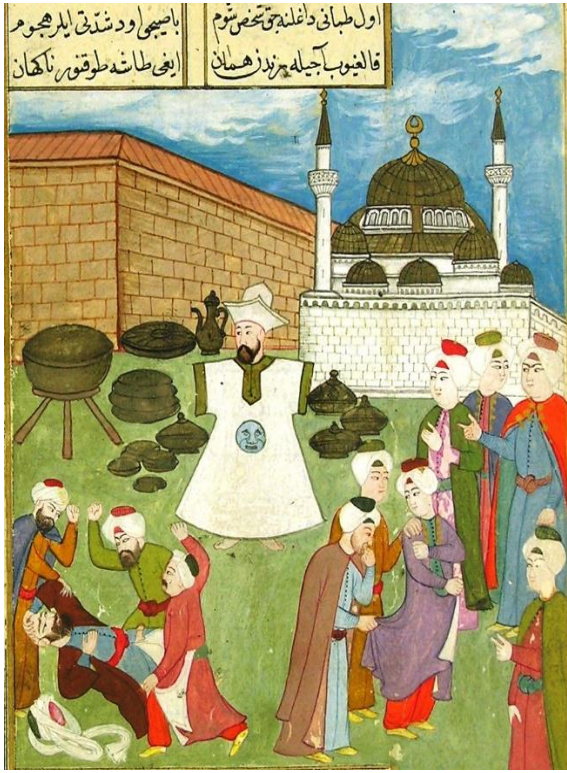


WAG, 57b (Ayrıntı)

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 (Renda, 1981, s. 19). 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 başka kadın figürlerin ustalıkla gizlenmiş olmasıdır. Kalabalık içindeki bir figürün kadın olduğu net olarak seçilmektedir. Bu figürün her iki tarafında, sadece gözleri ve kaşları görülen diğer figürlerin de kadın olma ihtimalleri yüksektir. Bu betimlemeler dönemine göre oldukça radikal bir tutum olarak değerlendirilebilir. Nakkaş, odaklanmamız gereken yeri merkeze alarak Kuloğlu'nu diğerleri hokkabazı seyredirken, 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 ana kadar sessiz ve olağan bir şekilde olan sahne birden 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 perspektifin de klasik bir nakkaşa göre yeni ve başarılı olduğu söylenebilir (Renda, *age*. s. 21).

TSMK minyatüründe ilk dikkat çeken, minyatürün merkezi konumunda bulunan figürdür. Bu bir tasbazdır aslında. Tasbazlık, genellikle derviş kılıklı kimseler tarafından yapılan bir çeşit hüner gösterisidir.



TSMK, 109b

Cübbesinin altından el çabukluğu marifetiyle çeşitli taslar, kap kakak, güvercin hatta çocuk bile çıkarıyorlardı (Arslan, 1990 s. 288). Böyle bir tasbazın gösterisi Seyyid Vehbî'nin III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet şenliği konulu Surnâmesi'nde anlatılır: Buna göre şenliğin beşinci gününde Bektaşî babası kılığında genç bir hokkabaz herkesin gözü önünde sırtına giydiği bir hırkanın altından içleri yemek dolu yirmi kadar mukavva ve bakır sahan çıkarmıştır. İçleri yemekle doludur. Koynundan koltuğundan bir alay güvercin uçurur. Dümdüz bir yere hırkasının eteklerini yayıp altından minare boyunda ve koni şeklinde, otuz kadar deliğinden su fıskıran bir fıskiye çıkarır (Koçu, 1939, s. 24; Arslan, 2009, s. 222). Bu sahne Nakkaş İbrahim tarafından resmedilen ve TSMK A. 3594 numarada kayıtlı nüshada da yer almaktadır (87a) (Mahir, *age.* s. 108). TSMK ve FLP minyatürleriyle karşılaştırıldığında aralarındaki büyük benzerliklerden dolayı aynı nakkaşın elinden çıktığı rahatlıkla söylenebilir (Renda, 1981, s. 24). 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 kaftanın 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 resmedilmelerine karşılık diğeri genç ve bıyiksız figürler olarak resmedilmiştir.

BL nüshasındaki minyatür, ancak ikincil kaynaklar (Artan, *age.* s. 102) 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.



İbrahim Vehbî Surnâmesi TSMK A.3594, 87a'dan Ayrıntı

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. Bu hikâyenin nakşedildiği *Hamse'nin* diğer üç nüshasında yer, motif ve dekorlarla uyumlu olan bu minyatür büyük bir ihtimalle makale içinde verilen minyatürle



BL, 105b-106a

karşılıklı sayfalarda yer almaktadır. Buna göre bu iki minyatürün birlikte düşünülmesi ve yorumlanması gerekmektedir. Burada nakşedilen meydan tasviri Bayezid Meydanı ile uyumludur. Bir tasbaz ve oynadığı tasların yanı sıra hokkabazın kullandığı oyun araçları da görülmektedir. Bu hâliyle 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



Şekil FLP, 209b

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.

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. 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 Devri'nde, yeni kültür alışverişlerinin getirdiği çeşitli etkenlerle değişen sanat ortamının özgün bir ürünüdür (Renda, 1980, s. 486-487). 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 (Mahir, 2012, s. 108). 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 (Artan, 1993, s. 115). 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 (Artan, 1993, s. 114).

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. 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 birebir 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 anlaşılabilir. 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, klasik çizgiyi aşmadan ve önünde bir örnek olmadığı için yeni tasvir ve dekor unsurlarına yer vermediği anlaşılmaktadır.

Konuya edebiyat açısından yaklaşıldığında XVII. yüzyılın ilk yarısında aynı şair tarafından kaleme alınan bu iki eserdeki iki hikâyenin yanı sıra bu metinlerdeki birçok hikâyenin İstanbul 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.

Sonuç

I. Ahmed albümündeki bazı erotik tasvirler bir kenara bırakıldığında erotizmin ve pornografinin Osmanlı resim/minyatür sanatına girişi *Hamse* ile başlamıştır. *Hamse*'nin Lale Devri sanatçısı Musavvir İbrahim'in nakşettiği TSMK ve FLP nüshaları bunların ilk örnekleridir. İslam coğrafyasında bahname türünden eserlerde zaten çeşitli pornografik minyatürler bulunmaktaydı. Ancak Lale Devri'yle birlikte Osmanlı şiirinde erotik

kodların artmasına paralel olarak minyatür sanatında da erotizmin artması 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.

Kaynakça

- And, M. (2015). *16. Yüzyılda İstanbul, Kent-Saray-Günlük Yaşam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi.
- Arslan, M. (1990). *Divan Edebiyatı'nda Manzum Surnâmeler (İnceleme ve Metinler)*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Arslan, M. (2009). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 3, Vehbi Sûrnâmesi (Sûrnâme-i Hümayûn)*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.
- Artan, T. (1993). Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi. *Defter Edebiyat Tarih Politika Felsefe Dergisi*, 20, 91-115.
- Artan, T. ve Schick İ. C. (2013). *Ottomanizing Pornotopia: Changing Visual Codes in Eighteenth-Century Ottoman Erotic Miniatures, Eros and Sexuality in Islamic Art*, New York: Ashgate Publishing.
- Ayvazoğlu B. (1997). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Çığ, K. (1959). Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki Minyatürlü Kitapların Katalogu, *Şarkiyat Mecmuası*, 3 51-90.
- Erkmen, A. (2018). Incomplete Yet Intriguing: Nev'îzâde Atâyî's Illustrated Khamsa at The Library of Philadelphia. 15th International Congress of Turkish Art. 16-18 September 2015, Universitadi Napoli L'orientale, Naples: s. 295-310.
- Hamarat, Z. (2010). *Ahmet Rasim'in Gözüyle İstanbul Folkloru*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- İpekten H. (1991). Atâî, Nev'îzâde. *TDV İslâm Ansiklopedisi (C.4, s. 40-42)* İstanbul: TDV Yayınları.
- Karacan, T. (1974). *Heft-hân Mesnevisi*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Koç, T. (2009). *İslam Estetiği*. İstanbul: İSAM Yayınları.
- Koçu, R.E. (1939). *Seyid Vehbi, Sûrnâme (Üçüncü Ahmedin Oğullarının Sünnet Düğünü)*. İstanbul: Çığır Kitabevi.
- Kortantamer T. (1997). *Nev'î-zâde Atâyî ve Hamse'si*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Kuzubaş, M. (2005). *Nev'-î-zâde Atâyî'nin Nefhatü'l-Ezhâr Mesnevisi*. Samsun: Deniz Kültür Yayınevi.
- Levend, A. S. (1948). *Atâyî'nin Hilyetü'l-Efkâr'ı*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Mahir, B. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

- Renda, G. (1980). 18. Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yeni Konular: Topkapı Sarayındaki Hamseî Atâyî'nin Minyatürleri. *Bedrettin Cömert'e Armağan Kitabı* (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Beşerî Bilimler Dergisi, Özel Sayı), 481-496.
- Renda, G. (1981). An Illustrated 18th Century Ottoman Hamse in the Walters Art Gallery. *The Journal of Walters Art Gallery*, 19, 15-32.
- Renda, G. (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Promete Yayınları.
- Simsar, M. A. (1937). *Oriental Manuscripts of John Frederick Lewis Collection In the Free Library of Philadelphia*. Philadelphia: Free Library.
- Ünlü O. (2016). Edgar Allan Poe'nun "Tek Etki" Kuramı ve Klasik Türk Hikâyesi: Nev'î-zâde Âtâyî Örneği, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 55, 319-343.
- Yelten, M. (1999). *Nev'îzâde Atâyî Sohbetü'l-ebkâr*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.