

GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA ŞARK
KÜLTÜRÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SAKİNE TATLIBADEM

GAZİANTEP
EYLÜL 2010

T.C.
GAZIANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA ŞARK
KÜLTÜRÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SAKİNE TATLIBADEM

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ahmet AĞIR

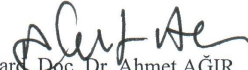
GAZIANTEP
EYLÜL 2010

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA ŞARK KÜLTÜRÜ"
SAKİNE TATLIBADEM

Tez Savunma Tarihi: 01.09.2010

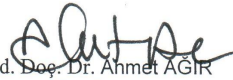
Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı


Yard. Doç. Dr. Ahmet AĞIR
SBE Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak gerekli şartları sağladığımı onaylıyorum.


Yard. Doç. Dr. Murat CERİTOĞLU
Enstitü ABD Başkanı

Bu tez tarafımca (tarafımızca) okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.


Yard. Doç. Dr. Ahmet AĞIR
Tez Danışmanı

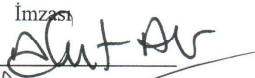
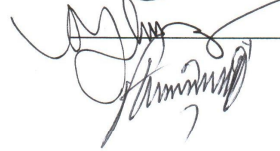
Bu tez tarafımızca okunmuş, kapsam ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri:

.....
Yard. Doç. Dr. Ahmet AĞIR

.....
Yard. Doç. Dr. Arif Yılmaz

.....
Öğ. Gör. Dr. Ahmet Özpınar

İmzası



ÖZET

ORHAN PAMUK’UN ROMANLARINDA ŞARK KÜLTÜRÜ

TATLIBADEM, Sakine
Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı ABD
Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ahmet AĞIR
Eylül 2010, 101 Sayfa

Bu çalışmanın amacı Orhan Pamuk’un romanlarındaki Şark kültürüne ait öğeleri tespit etmek, seçilen romanları incelemek ve yazarın bu kültürel öğelere bakış açısını göstermektir. Bu çalışma böyle bir gayretin ürünü olmakla birlikte temelde edebiyata ait bir bakış açısını gözetmektedir; çünkü işlenen ve üzerinde çalışılan bütün metinler edebiyatın dünyasına aittir.

Çalışmamızın birinci bölümünde “kültür” kavramına ilişkin çeşitli tanımlar derlenerek kültürün sahip olduğu nitelikler belirlenmiştir. “Şark kültürü” ve “Doğu İmgesi” gibi iki alt başlık altında bu öğeler ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır. Bu bölümde kültürle ilgili kuramsal tartışmalara girilmemiş, literatürdeki mevcut bilgiler derlenmiştir.

Çalışmamızın ikinci bölümünde Orhan Pamuk’un yaşamı, yazarlığı ve verdiği eserler “ Orhan Pamuk ve Roman Anlayışı” ile “ Orhan Pamuk ve Yazarlık Macerası” adlı iki alt bölümde incelenmiştir. Bu bölümde yazarın romana bakış açısı, eserlerini nasıl oluşturduğu aktarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca romanın dünyada ve Türkiye’de özellikle 20. ve 21. yüzyıllarda gösterdiği değişimler ele alınmış, Orhan Pamuk’a gelinceye kadar Türk romanında postmodernizmin ve kültür öğesinin izleri sürülmüştür.

Çalışmamızın temel ilgi alanını belirleyen bölüm olan üçüncü bölümde ise, yazarın çalışmamıza konu olan romanlarındaki insan, aile, gelenek, din, inanç, toplum, ölüm, evlenme, kutsallık gibi kültür öğeleri değişik açılardan incelenmiş, bu öğelerin sosyal hayata etkileri saptanmaya çalışılmıştır. Çalışmamızın sonuç bölümünde ise, incelenen romanların ışığında elde edilen veriler genel bir bakış açısıyla sıralanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Şark, Orhan Pamuk, Edebiyat

ABSTRACT

ORIENTAL CULTURE IN THE NOVELS OF ORHAN PAMUK

TATLIBADEM, Sakine

M. A. Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Asist. Yrd. Doç. Dr. Ahmet AĞIR

September 2010, 101 Pages

The aim of this study is to identify items which belong to the Oriental culture of Orhan Pamuk's novels, is to examine selected novels and is to show the author's point of view about the cultural items. This study is the product of such an effort , but in fact this study shows a point of view belonged to the literature, because all texts which processed and on worked, belongs to the world of literature.

In the first part of our work , the various definitions of "culture" concept has been compiled and qualities that culture owns, has been determined. "Oriental culture" and "The Image of the East", two sub-items under this heading are described in detail. In this section, theoretical discussions about culture has not been entered into, the available information in literature has been compiled.

In the second part of our study, Orhan Pamuk's life, his authorship and his Works examined by the two sub-sections ;"Orhan Pamuk and Novel approach" and " Orhan Pamuk and His Authorship Adventure".In this chapter the author's novel perspective and how he creates his Works are tried to be transferred. Moreover, the changes of novel literature shown in the world and in Turkey, especially in the 20th and 21th centuries, are discussed, until Orhan Pamuk's time, the tracks of postmodernism and cultural elemnts have been searched.

In the third chapter,in which determining fundamental interest of our study: cultural items such as human, family, tradition, religion, creed, community, death, marriage, sanctity in the author's novels that are subject to our study, examined from different angles. Effects of these elements into social life are tried to identify.

In the conclusion part of our work,The data in the light of examined novels are listed with an overall perspective.

Key Words: Culture, Eastern, Orhan Pamuk, Literature

ÖNSÖZ

Kültür, insanın tarih sahnesine çıktığı andan itibaren vardır. Kültür, insanların tarih boyunca ortaya çıkardıkları maddi ve manevi ürünlerinin, dilinin, dininin, yaşam şeklinin, geleneklerinin ve dünyaya bakışlarının yaşamsal pratiklere yansımalarıdır. Bu nedenle de canlı, sürekli ve bir bütündür. Her toplumun kendine özgü bir kültürü mevcuttur. Başka bir ifadeyle her kültür farklı bir toplumu temsil eder. Kültürleri anlayabilmek için toplumların sanatını, mimarisini, müziğini, dilini, dinini, toplumsal yapısını vs. anlamak gerekmektedir.

Şark olarak değerlendirilen alan birbirleriyle iç içe geçmiş pek çok kültür ve ülkeyi barındırır. Bununla birlikte Şark ve Garb sadece bir coğrafi tanım da değildir. Her iki bölgenin de sembolleşmiş bir coğrafyaları olmasına rağmen Şark'ı ve Garb'ı belirleyen kültürel sınırlar vardır. Netice itibarıyla iki taraf da değişen sınırlar çevresinde hiç bitmeyen bir mücadeleyle şekillenmektedir ve iki kültürün de kendine özgü özellikleri bulunmaktadır.

Kültürün ana damarlarından birini barındıran edebiyat çok büyük ölçüde romanlarda yeşerir. Roman türünün hem Batı hem de Doğu edebiyatlarında kaynaklık değeri azımsanmayacak derecededir. Doğu'daki kültür hayatına ilişki değişiklikleri izlemek ve doğru değerlendirmek için başvurulması gereken en önemli kaynaklardan biri hiç kuşkusuz romanlardır. Türk edebiyatına Tanzimat dönemiyle giren roman zaman içerisinde değişime ve gelişime uğrayarak özgün örnekler vermeye başlamış ve kendine has bir roman geleneği oluşturmuştur.

Bu gelenek içerisinde yetişen Orhan Pamuk çağdaş Türk edebiyatının en güçlü romancılarından biridir. Orhan Pamuk, romanlarının derinliklerinde bulunan gelenek, örf, adet, alışkanlık, günlük yaşam gibi kültürel birikimin ürünlerini sıklıkla açığa çıkarmayı deneyen bir yazardır. Türk kültüründen aldığı değerler sistemini roman türünün anlatım imkânlarıyla birleştirerek okuyucu karşısına çıkarır.

Bugüne kadar Türkiye'de Şark kültürünün resim, sinema, mimari gibi birçok alanla ilişkisi üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştı. Bu çalışmanın da onlar arasındaki yerini alması ve bir boşluğu doldurması ümidini taşımaktayız.

Bu çalışmada kültür kavramı ve konuları incelenirken olumlu yönde kişisel gelişim ve değişime yol açması en büyük dileğimizdir. Bu önsözde de belirttiğimiz esaslar dâhilinde faydalı olabileceğimiz umudunu taşıyoruz.

Çalışmalarım esnasında bana sabreden, maddi-manevi yardımlarını benden esirgemeyen, her zaman her türlü desteği sağlayan aileme ve çalışmam boyunca bana yol gösteren değerli hocalarım Yrd. Doç. Dr. Arif Yılmaz ve Dr. Ahmet Özpay'a teşekkür ederim. Ayrıca bu çalışmanın her aşamasında rehberliği ve önerileriyle hocam Yrd. Doç. Dr. Ahmet Ağır vardı. Ona teşekkür etmeyi yerine getirilmesi gereken zevkli bir borç olarak görmekteyim.

Ağustos 2010

Sakine TATLIBADEM

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	v
1. GİRİŞ	1
1.1. KÜLTÜR VE ŞARK KÜLTÜRÜ.....	1
1.2. KÜLTÜR.....	1
1.3. ŞARK KÜLTÜRÜ.....	6
1.4. ŞARK İMGESİ.....	19
1.5. ORYANTALİZM.....	21
2. İKİNCİ BÖLÜM	24
2.1. ORHAN PAMUK.....	24
2.1.1. ORHAN PAMUK VE YENİ ROMAN ANLAYIŞI.....	24
2.1.2. ORHAN PAMUK VE YAZARLIK MACERASI.....	29
3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	39
3.1. ROMANLARIN TEMATİK İNCELENMESİ.....	39
3.1.1. AİLE HAYATI.....	39
3.1.2. KADINLAR.....	43
3.1.3. ŞARK ANLATI UNSURLARI.....	49
3.1.3.1. Mani.....	49
3.1.3.2. Meddahlık.....	50
3.1.3.3. Divan Şiiri ve Şairleri.....	51
3.1.3.4. Mevlana ve Mesnevi.....	52
3.1.3.5. Hikâye ve Masal.....	54
3.1.4. HAYATIN GEÇİŞ NOKTALARI.....	57
3.1.4.1. Doğum.....	57
3.1.4.2. Evlenme.....	58
3.1.4.3. Ölüm.....	61

3.1.5. DİNİ İNANÇ ve BAYRAMLAR.....	64
3.1.5.1. Şeytan ve Cennetten Kovulma.....	65
3.1.5.2. Dua, İbadet ve Ayet.....	67
3.1.5.3. İntihar.....	71
3.1.5.4. Bayramlar.....	72
3.1.6. HALK İNANIŞLARI.....	74
3.1.6.1. Batıl İnanç.....	74
3.1.6.2. Fal ve Falcılık.....	76
3.1.6.3. Büyü.....	78
3.1.6.4. Nazar.....	79
3.1.7. ŞARK SANATI.....	80
3.1.8. YEMEK KÜLTÜRÜ.....	83
3.1.8.1. Şark Sofrası.....	83
3.1.8.2. Tören Yemekleri.....	85
3.1.9. GÜNLÜK HAYATLA İLGİLİ GELENEKLER.....	86
3.1.9.1. El Öpme.....	87
3.1.9.2. Misafir Ağır lama.....	88
3.1.9.3. Çocuk ve Yetişkin Oyunları.....	88
SONUÇ	90
KAYNAKÇA.....	92
ÖZGEÇMİŞ(VITAE).....	98

KISALTMALAR

- a. g. e. : Adı geçen eser
a. g. m. : Adı geçen makale
Ank. : Ankara
C. : Cilt
ev. : Çeviren
Haz. : Hazırlayan
İst. : İstanbul
Nu. : Numara
vb. : ve benzerleri
Yay. : Yayınları
t y. : Yayım tarihi yok
s. : Sayfa

BİRİNCİ BÖLÜM

1.GİRİŞ

1.1.KÜLTÜR ve ŞARK KÜLTÜRÜ

İNSANOĞLU'NUN SERÜVENİ

“Güneşin kudretiyle değişirken hayvanlar âleminin taşsız kralı vahşi ateşe gem vurmaya öğrenen, usta bir avcı olmayı, dertlere deva bulmayı, toprağı ekip biçmeyi ve hayvanları evcilleştirmeyi başaran; tekerleğı, madenciliğı, yazıyı keşfedip uygarlıklar kuran, imparatorluklar yıkan, topu- tüfeğıyle dünyayı ele geçirip, atomuyla fezayı kuşatmaya hazırlanan; fakat sonunda; kendisiyle yarışıp savaşmak, yaşamak ve yaşatmak için: en zorunu, kendisini, yenmek zorunda kalan insanoğlu”

Carleton Coon (Güvenç,1979:2)

1.2.KÜLTÜR

Kültür, antropoloji, psikoloji, tarih, sosyoloji, siyaset ve etnoloji gibi sosyal bilimlerin ortak olarak ele alıp inceledikleri bir kavramdır. İnsanların ve toplumların niçin birbirlerine benzemediğı gibi bir soru sosyal bilimlerin en zor sorularından biridir. Bu soruya sosyal bilimler alan uzmanlarının verdiği cevaplar birkaç başlık altında değerlendirilebilir:

- * Tanrı onları öyle yaratmıştır. (teolojik açıklama)
- * Irkları veya renkleri farklıdır. (ırksal açıklama)
- *Tarihleri farklıdır. (tarihi açıklama)

Cevaplardan da anlaşılacağı gibi kültür, bir toplumun başka bir toplumdan farklarını ortaya çıkaran, dini, hukuki, ahlaki, siyasi, tarihi ve lisanî bütün özelliklerini kapsamaktadır.

Kültür ve kimlik kavramları hem dinamik bir yapı arz eder hem de iç içe geçmiş kavramlardır. Nasıl ki insanlar bir nüfus cüzdanına sahipse toplumlar da nüfus cüzdanına sahiptirler. Toplumların kimlikleri ise, kültürleridir. Toplumların var olmalarının bir işareti olarak değerlendirilen kültür çeşitli unsurlardan meydana gelmiş bir öğretilerdir. Bir nevi yaşamın kendisidir.

Her toplumun kendine özgü bir kültürü mevcuttur. Başka bir ifadeyle her kültür farklı bir toplumu temsil eder. Kültürleri anlayabilmek için toplumların sanatını, mimarisini, müziğini, dilini, dinini, toplumsal yapısını vs. anlamak gerekmektedir. Yani bir toplumun kültürel öğeleri o toplumun yaşadığı çevreye doğrudan yansır.

Günümüzde birçok alanda kullanılan kültür kelimesinin şu ana kadar bu alanlarla ilgili birçok tanımı yapılmıştır. Kültür kelimesi hangi alanda kullanılırsa kullanılsın kelimenin ortak çıkış noktası insandır. Kültür geçmişten güç alarak toplumların geleceğini şekillendiren önemli bir fonksiyona sahiptir.

Bu bağlamda modern dillerin en soyut ve en karmaşık kelimelerinden biri olan bazı kültür tanımlarına yer vermek yerinde olur kanısındayız.

İlk olarak 1969 yılında bir araya gelen UNESCO uzmanları tarafından kültür şöyle tanımlanır:

“Bir insan topluluğunun kendi tarihi tekâmülü hususunda sahip olduğu şuur demektir; o surette ki, bu insan topluluğu bu tarihi tekâmül şuuruna atfen varlığını devam ettirme azmini gösterir ve gelişmesini sağlar.”

(Köseoğlu, 1992:147)

Sosyal Psikolog Erol Güngör kültürü şöyle tanımlar:

“Kültürü, bir inançlar, bilgiler, hisler ve heyecanlar bütünüdür. Yani maddi değildir. Manevi olan kültür, uygulama halinde maddi formlara bürünür. Mesela, dini inançlar; cami, namazdaki beden hareketleri, dini kıyafetler vs. şeklinde görünür.” (Güngör, 1995:15)

Bozkurt Güvenç kültürün tanımını maddeleştirerek şöyle açıklar:

“1- Kültür bir toplumun ya da bütün toplumların birikimli uygarlığıdır.

2- Kültür belli bir toplumun kendisidir.

3- Kültür bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesidir.

4- Kültür bir insan ve toplum teorisidir.” (Güvenç, 1979: 9)

Tylor’a göre kültür;

“Bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk, örf ve adetlerden ve insanın toplumun bir üyesi olarak elde ettiği bütün yeteneklerden oluşmuş karmaşık bütündür.”

(Bostancı, 2002: 133)

Thurnwold'a göre kültür;

“Bir toplulukta örf ve adetlerden, davranış tarzlarından, teşkilat ve tesislerden kurulu ahenkli bir bütündür.” (Turan, 1951: 27)

Türk tarihinde çok önemli bir yer teşkil eden sosyal bilimcimiz Ziya Gökalp' e göre;

“Kültür (Hars) halkın ananelerinden, eğilimlerinden, örflerinden, sözlü ve yazılı edebiyatından, estetik ve iktisadi ürünlerinden oluşur.” (Gökalp, 2002: 34)

Edward Said'e göre kültür;

“Her şeyden önce betimleme iletişim ve gösterim sanatları gibi, başlıca amaçlarından biri haz olan ve iktisadi, toplumsal ve siyasi alanlardan görece bir özerklik içinde, genellikle estetik biçimlerde varolan anlamını taşıyor. Bunların içinde, hem dünyanın uzak yerlerine ilişkin, popüler bilgi stokları, hem de etnografya, tarih yazıcılığı, filoloji, toplum bilim ve edebiyat tarihi gibi bilimsel disiplinlere ait uzmanlık bilgileri vardır.”
(Said, 1995: 12)

Cumhuriyetimizin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk ise, kültürü şu şekilde tanımlamıştır:

“Bir insan toplumunun devlet hayatında, düşünce hayatında, ekonomik hayatında; yani tarımda, sanatta, ticarete, kara, deniz ve hava ulaştırıcılığında yapabildiği şeylerin toplamı bileşimidir.”

Bütün bunlardan yola çıkarak daha kapsamlı bir tanım yapmak gerekirse; kültür, sanatı, hukuku, din, örf ve adetleri, değerleri, estetik tercihleri içine alan ve toplumun yaşam tarzının ahenkli bir toplamıdır.

Kültür kavramı etimolojik olarak “doğa”dan türemiştir. Kökü Latince “colere” olan kültür kelimesi “toprağı işleme” manasında kullanılmıştır. Bu da bize kültür-doğa birlikteliğini göstermektedir. Kültür kavramını değişimi ve gelişimi irdelendiğinde “yetiştirme, büyüme” anlamlarıyla birlikte insanoğlunun gelişim sürecini de içine aldığı görülmektedir.

Kültür yukarıda verilen bazı tanımlarda maddi ve manevi olarak ikiye ayrılarak değerlendirilmiştir. Manevi kültür kavramı bünyesinde toplumdaki inançları, değer yargılarını, gelenek ve görenek anlayışlarını, sembolleri ve normları barındırmaktadır. Maddi kültür ise, teknoloji, teknik araç ve gereçleri kısacası insan ürününü kapsayan görünür alandaki her türlü maddi yapıları içermektedir. Bu tanımlamaya Marx da katılmaktadır. Marx, felsefe diliyle bu bilginin köküne iner ve kültürü şöyle tanımlar:

“Kültür, doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı her şeydir.”

(Baykara, 1997: 27)

Kültürün maddi ve manevi diye ikiye ayrılarak değerlendirilmesini çok yüzeysel bulan Özakpınar bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

“Kültürün doğmasına imkân veren zihin niteliği manevi planda olduğuna göre ve maddi denilen kültür öğelerinin dışlaşmadan önceki tasarım ve tahayyülü de aynı manevi planda olduğuna göre bütün kültür öğeleri manevidir. O halde, kültür öğeleri, insan eylemleri sonucu dışlaştıktan sonra, ancak algı planındaki soyutluk ve somutluk derecesi bakımından farklıdır. Bu kavramlaştırma tarzı, hangi kültür öğelerinin maddi, hangi kültür öğelerinin manevi olduğuna ilişkin kargaşaya son verir. Medeniyet meselesi ele alındığı zaman görüleceği gibi, kültür öğeleri arasında maddi ve manevi diye ayırım yapmak yerine ‘ somut ve soyut’ diye ayırım yapılırsa, kültürün maddi öğelerinin bazı araştırmacılar tarafından düşünce bulanıklığına yol açacak biçimde ‘medeniyet’ kavramı içine sokulması da önlenmiş olur.” (Özakpınar, 2003: 13- 14)

Yukarıda ifade edilenlerden hareketle, kültürün maddi ve manevi olarak incelenmesi pozitivist Batı merkezlidir. Pozitivist tanıma göre medeniyet tanımı maddi kültürü içermektedir.

Toplumları toplum yapan değerlerin başında kültür gelmektedir. Kültür kavramı “medeniyet” kavramını da beraberinde getirir. Medeniyet kültürden doğduğunu belirten Kafesoğlu’na göre medeniyetin tanımı şudur:

“Milletler arası ortak değerler seviyesine yükselen anlayış, davranış ve yaşama vasıtaları bütünüdür.” (Kafesoğlu, 1998: 16)

Kültür üzerine ilk düzenli ve sistemli araştırmaları yapan Ziya Gökalp, Latince “cultura” kelimesine karşılık “hars” kelimesinin kullanılmasını önermiştir. Gökalp’a göre kültür ve medeniyeti birbirinden ayıran farklar bulunmaktadır. Gökalp bu farkları şu şekilde sıralamaktadır:

“Medeniyet milletlerarası kültür ise millidir. Bir millet medeniyetini değiştirebilir; fakat kültürünü değiştiremez.” (Gökalp, 2002: 9)

Gökalp, “hars”ı insanlar arasındaki uyumu ve birlikteliği sağlayan unsurların toplamı olarak medeniyeti ise, bir toplumun üst tabakasını başka bir toplumun üst tabakasına bağlayan unsurların toplamı olarak tanımlamıştır:

“ Medeniyet milletler arasındaki ortak kurumlar olduğuna göre, medeniyetin hakiki unsurları müspet bilimlerle, ilim, teknik ve sanatlardır... Bir milletin güzellikte, ahlak ve felsefe ile ilgili zevkleri kendine özgüdür. Bunları asla dışarıdan alamaz. Dışarıdan yalnız ifade ve anlamlar, metotlar, teknikler alınabilir. Duygular, heyecanlar, zevkler harsın unsurları olduğu için tamamıyla millidir... Milletimizin gerek cinsi ahlakta, gerek aile ahlakında kendine özgü bir örfü, bir yaratılış ve anlayışı vardır. Bu örf, ne eski ananelerin esiri kalabilir ne de kozmopolitlerin keyfine göre büsbütün batılı

şekillere girebilir. Kendi kendine değişir, gelişir; fakat zorla ne geriye ne de ileriye götürülemez. Milli hars herkesin razı olduğu bu tabii örflerin bütünüdür.”

(Gökalp, 2002: 15- 16)

Ziya Gökalp’ın yukarıda çizmeye çalıştığı bu tablo günümüzdeki kültür ve medeniyet kavramlarına da ışık tutmaktadır. Günümüz literatüründe hem medeniyetin hem de kültürün ne olduğu hususunda çok fazla tanım bulunmaktadır. Burada bu tanımların bir kısmını vermek faydalı olur kanısındayız.

Medeniyet ve kültür kavramlarının bugünkü kullanımlarını şu şekilde sıralayabiliriz:

a)19. yüzyılın aksine günümüzde medeniyet kavramı çok fazla kullanılan bir kavram değildir. Bu kavramın günümüz literatüründe kullanıl (ma) ması üzerine Wallerstein şunları ifade etmektedir:

“Hiçbir sosyoloji ders kitabında rastlayacağınızdan şüpheliyim... hiçbir siyaset ders kitabında rastlamayacağınızdan eminim. Kavram birtakım 1914- öncesi antropoloji metinlerinde popülerdi.” (Wallerstein, 1993: 307)

b) Kültür kavramı ise, çağımız sosyal bilimler literatürünün en geniş ve en sık kullanılan kavramlarının başında gelir. Günümüzde kültür kavramının 250’den fazla ve farklı tanımı bulunmaktadır. Bunlardan birkaçını burada aktarmak kültürün sınırlarının belirlenmesi açısından önemlidir.

Max Weber’in kavramı tanımlarken kullandığı anlatım tarzı dikkat çekicidir:

“Kültür, dünyadaki sonsuzcasına anlamsız olayların sınırlı bir parçasının insan varlıklarının görüş noktasından anlam ve önemle doldurulmasıdır.”

(Schroeder, 1996: 18)

Yukarıda da kısaca verilen kültür ile ilgili günümüz tanımları Wallerstein ile yeni bir boyut kazanır:

“En açık biçimde antropologlar tarafından vurgulanan, sosyal bilimlerin dünya tasavvurlarının temel inşa taşlarından biri şu inançtır: bütün kişiler başta herkesle ortak birtakım özelliklere sahipken, bütün kişilerin sadece bazı kişilerle ortak birtakım özellikleri vardır. Demem o ki, temel model her kişinin üç şekilde tanımlanabileceğidir: türün evrensel vasıfları, kişiyi bir grup dizisinin üyesi olarak tanımlayan vasıflar kümesi, o kişinin özel durumuyla ilgili (hususi) vasıfları. Ne evrensel ne de hususi özelliklerden söz etmediğimiz zaman bu ikisinin arasında kalan özellikleri yahut değerleri yahut inançları tanımlamak için çoğu zaman kültür terimini kullanırız.”

(Wellerstein, 1993: 211)

19. yüzyılda medeniyet kavramı daha ağırlıklı kullanılmış; ancak çağımızda kültür kavramı en çok kullanılan kavramlar arasına girmeyi başarmıştır. Bu

çalışmada da kültür esas ağırlığa sahip olan kavramdır. Medeniyet kavramı ise sadece kültürle oluşturulan karşılık bağlamında ele alınacaktır.

c) Kültür ve medeniyet kavramları hem birbirlerine karşıt olarak kullanılmışlar hem de bu iki kavramın bünyelerinde barındırdıkları anlamlar toplumdaki topluma, ülkeden ülkeye farklılık göstermiştir. Bu iki kavram da farklı sosyo-kültürel oluşum aşamalarını işaret eden kavramlardır.

Modern zamanların başat kavramları olan medeniyet ve kültür toplumlarda karşılık geldiği alanlar itibarıyla da farklılık arz eder. Fransızca ve İngilizcedeki “uygarlık” kavramı siyasi, dinsel, ekonomik olguları ifade etmek için kullanılmaktadır. Almandaki “kültür” kavramı ise, bünyesinde düşünsel, sanatsal olguları barındırır. Bu noktadan bakıldığında kültür kavramı daha özel ve sınırları kesin çizgilerle çizilmiş bir alanı ifade ederken, medeniyet kavramı ise, daha geniş ve sürekli hareket halinde olan bir süreci ifade etmektedir.

Yukarıda kültür ve medeniyet kavramlarının ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar süren değişik tanımları aktarılmaya çalışılmıştır. Kaynaklar bu konuda gerçekten çok geniş bir açılım alanı sunmaktadır. Bu kavramlar bazen yalnız başlarına bazen de iç içe ya da karşı karşıya kullanılmaktadır.

Şark kültürünün nasıl oluştuğunu anlamak için bu bölümde kültür ve medeniyet üzerinde durulmuştur. Kavramlara açıklık getirmek açısından bu çalışmada, Şark’ın sınırlarını Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye olarak çizmek yararlı olacaktır. Bu çalışmada Şark kültürü konunun odağında yer alıp aynı zamanda ele alınan yazar yani Orhan Pamuk’un da bakış açısına ışık tutacaktır.

1.3. ŞARK KÜLTÜRÜ

“Şark; aşkın, hayalin, gönlün vatanı...” Cemil Meriç (Meriç, 1999: 74)

İçinde bulunduğumuz dünyanın kendi ekseni etrafında dönmesi insanoğlunun zihninde “Şark” ve “Garb” kavramlarının oluşmasına yol açmıştır. Bu olay sayesinde güneşin ilk ortaya çıktığı, yani doğduğu yer “doğu” son görüldüğü yer ise, “batı” olarak kabul edilmektedir. Bu iki kavram her dilde de yer alan kavramlardır ve birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmışlardır.

Şark ve Garb karşıtlığını ve sınırlarını 1907 yılında Nobel Edebiyat Ödülünü alan İngiliz şair Rudyard Kipling ünlü *Doğu ve Batı Balandı*'nda şu dizeleriyle anlatmıştır:

“East is East and West is West “Doğu Doğu’dur, Batı da Batı
And never the twain shall meet” Ve bu ikisi hiçbir zaman birleşmeyecektir”
(Kipling, 2006: 28)

Doğu ve Batı iki coğrafi bölgenin kabulüne dayanır. Bu bölgelerden daha gizemli olanına “Orient” (Şark), diğerine ise, “Occident” (Garb) denir. Bu çalışmanın sınırlarını çizmek ve ele alınan konuya yaklaşım yöntemini belirlemek amacıyla bu ayrımın sadece coğrafi bir ayrım mı olduğu sorulabilir.

Şark olarak değerlendirilen alan Ortadoğu ve Asya’daki birbirleriyle iç içe geçmiş pek çok kültür ve ülkeyi barındırır. Bununla birlikte Şark ve Garb sadece bir coğrafi tanım da değildir. Her iki bölgenin de sembolleşmiş bir coğrafyaları olmasına rağmen Şark’ı ve Garb’ı belirleyen kültürel sınırlar vardır. Netice itibariyle iki taraf da değişen sınırlar çevresinde hiç bitmeyen bir mücadeleyle şekillenmektedir ve iki kültürün de kendine özgü özellikleri bulunmaktadır.

Şark, mimari yapıları, ritüelleri, performansları, inançları, egzotik baharatları, farklı bitki kültürü ve yaşam şekilleri ile ilginç, olağanüstü ve olağan dışı özellikleriyle her zaman için cazibe merkezi olmuştur. Şark, tüm masalsılığı, kadınsılığı ve sefahati ile Garb dünyasını cezp etmiştir.

Batılı muhayyilede Şark, bir dönem için Araplar ve İslam ile özdeşleşmişken 15. yüzyıldan sonra Osmanlı imparatorluğu ve Türkler ile eş anlamlı kullanılmıştır. Bu çalışmanın amacı da Şark kültürünü Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye etrafında işlemeye çalışmaktır.

Özellikle 19. yüzyıldan sonra Batılı yazarlar ve seyyahlar Şark’a giderek Şark’ı temsil eden ritüelleri ve seremonileri yazılarına taşımışlardır. Osmanlı İmparatorluğu’nun işleyiş şekli ve imparatorluğun Şark’ta hüküm sürmesi, harem, yeniçeriler, Doğu ve Batı’nın köprüsü İstanbul şehri, Şark’ta konuşulan diller, mimaride kullanılan malzemeler ve binaların şekilleri, toplumsal yaşam, gibi birçok husus Batılılar için dikkate değer görülmüştür.

Batılı kadın yazar olan Ida Von Hahn- Hahn’ın genelde Şark özelde İstanbul ile ilk kez karşılaşması annesine yazdığı mektuptan anlaşılacağı üzere büyüleyicidir:

“İşte buradayım! Canım anneciğim, işte buradayım! (...) Şimdi sakın mehtapta dışarı bakmak bana bir perinin armağan ettiği rüya gibi. Mavimsi kokular içinde yumuşacık kubbeler, zarif minareler, sessiz kavak ağaçları yüzüyorlar- ovalarda yükselen ve

tepelere beliren her şey; çünkü burada hep dağ ve ova var. Gece derinlikte gidip geliyor, fakat yine benim Avrupalı gözümde kartpostal gibi görünen küçücük cüceler gibi olan evlerden gelen ışıklarla daha da neşeleniyor- limandan boğuk bir ses geliyor, arada bir de bir köpek sesi..." (Öztürk, 2009)

Şark ile ilk defa karşılaşan Batılı yazar renk, doğa, ses bolluğunu görmüş ve büyülenmiştir. Batılı kültürün içinde yer almayan kubbe, minare, kavak ağacı, minyatüre benzeyen evler, boğuk vapur sesleri ve ışık cümbüşü Batılı yazarın ilgisini çekmiştir ve yazar kendi kültüründe yer almayan bu unsurları egzotik olarak nitelendirmiştir.

Danslar, kültürel performanslar, seremoniler, kıyafetler, ritüeller, inançlar ve mimari Şark ve özellikle Osmanlı-Türk kültürü için farklılık yaratan unsurlardır. Bu kültürün dayalı olduğu toplumsal performanslardan biri de tüm kültürlerin üzerinde durduğu ve bu kültürü yansıtan hamam ve kadınların hamamlardaki eğlenceleridir.

Şark kültüründe kahvehanelerde erkeklerin kendilerine özgü bir özgürlük alanı vardır. Bu toplumda kadınların da dinlenmek için kendilerine bir özgürlük alanı olarak seçtikleri hamamlar bulunmaktadır ve Şark kadınları bu hamamlarda hem eğlenmekte hem de dinlenmektedir.

Şark kültüründe ve toplumsal hayatında çok önemli bir yere sahip olan hamamlar, İslam dininin temizliğe verdiği önemin bir sonucudur. Şark'ta kadınlar hamama haftada üç-dört defa giderler. Hamamlar kadınların sadece temizlenme mekânları değil aynı zamanda bir tür toplumsal paylaşım merkezidir. Kadınların kendilerine özgü bu özgürlük alanını 18. yüzyıl Divan şairlerinden Enderunlu Fazıl "Hamam-ı Zenan" (Kadınlar Hamamı) adlı şiirinde şu beyitiyle tarif etmektedir:

"Ne acıb tâkatı var hammâme

Ta seherden oturur akşâme" (Cebeci, 1993:113)

Batılı gezginler için Türk hamamı dikkat çeken bir husustur. Kadınlar hamamına gitme fırsatı bulmuş Batılı gezgin Miss Pardoe bu yeri kadınların her türlü konuyu rahatça ve hiç çekinmeden konuşabildikleri bir yer olarak tarif eder:

"Hamam aslında Doğulu kadınların yeryüzündeki cennetidir; burada eğitimsiz ama zeki kadınlar kapasitelerinin el verdiği ölçüde siyaseti, toplumsal ve ulusal sorunları, skandalları, evlilikleri ve bu göğün altında olup biten diğer bütün mevzuları tartışır; ayrıca kalabalığın gürültüsü, keşmekeşi ve heyecanı içinde, harem sessiz ve yalıtılmış ortamından da iyice intikam alırlar." (Pardoe, 2004: 81)

Kadınlar hamamı erkek seyyahların da eserlerinde kendi hayallerindeki haliyle yer almaktadır. Bu seyyahlardan Olivier büyük ihtimalle hiç görmemiş olduğu hamamı ve buradaki kadınları şöyle hayal eder:

“Dünyada hiçbir dini kaide yoktur ki Türklerdeki gusül ve abdest âdeti kadar tam bir titizlikle ve noksansız olarak uygulanabilsin. Her gün beş vakit namazdan evvel, yemeklerden önce ve sonra tabi hacetlerin def’ini müteakip veya herhangi pis murdar bir maddeyle temas edildiği vakit, Türkler kısmi yıkanmalarla temizlenmek zorundadırlar.(...)

Kadınların hamama gitmeyi pek büyük bir arzu ve iştihak ile istemelerinin ve beklèmelerinin bir nedeni de, örf ve âdetin sıkı kayıtlarından bir nebze ve geçici bir süre için de olsa kurtulabilmek ihtiyacıdır. Zira hamamlarda kadınlar eski çocukluk ve genç kızlık arkadaşlarıyla rastlaşır, serbestçe söyleşir, dertleşir, bir dahaki sefere yine buluşmak üzere sözleşir, herkes üryan, birbirine harimiyle gözükür, merasimden ve etiketten azade tatlı ve zevkli bir sohbeta dalar. Zengin aileler hamamlarda da servetlerini ve zenginliklerini teşhir etmek fırsatını bulurlar. Hamama gidecekleri gün, nefis ve nadide yemekler, kahveler ve şerbetler hazırlatırlar, meyveler getirirler, bütün hamamı gül suyuna ve misk kokularına boğarlar. Bu çeşit hamam âlemleri ekseriya çalgılar, şarkılarla devam eder, kukla ve karagöz oyunlarıyla sona erer. Ancak böyle âlemlerin yapıldığı günlerde, hamam zenginler tarafından tamamen kiralanır ve diğer müşterilere kapalı tutulur.

Orta halli veya fakir kimseler de pek az bir ücret karşılığında bu hamamlardan istifade ederler. Güzel güzel ve rahat rahat yıkanır ve daha az gürültülü olmakla beraber, onlar da pekâlâ hamamların tadını ve keyfini çıkarırlar. Beraberlerinde getirdikleri kahve ve şerbetleri içerler, meyveleri yerler, güler eğlenirler. İnce işlenmiş gömleklerini, temiz çamaşlıklarını, bir de birkaç inci boncuk, kolye ve zinciri birbirine gösterebildiler mi, gururla da tatmin edilmiş olurlar.(...) Tertemiz, yüzleri sıcak buhardan pembeleşmiş bir halde çıkıp saçları tarandı, örgüleri örüldü mü, kaşlar rastlıkla ve kirpikler de sürme ile siyaha, el ve ayak tırnakları da portakal sarısına boyandı mı, Türk kadınlarının keyfine ve zevkine payan olmaz.” (Olivier, 1977: 91)

Şark kadınının hayatında önemli ve özgün bir yeri olan hamamlar, haftada en az bir kere gidilen, hem güzellik ve bakım hem de temizlik işlevlerini yerine getiren yerlerdir. Hamam Şarklı kadının özelliklerinin somutlaştığı ve diğer kadınlarla buluşup her konu hakkında konuştuğu sosyal bir paylaşım alanıdır.

Yukarıda ifade edilenlerden de anlaşılacağı gibi Şark, tüm anlaşılmayan ve anlaşılın kültürel örüntüleriyle kendisini ifade etmektedir. Şarklı bir kişi misafirperverliğiyle de farkını ortaya koymaktadır. Şarklı, hiç tanımadığı bir insana yakınlık göstererek ona nasıl olduğunu, kaç çocuğu olduğunu, nerede oturduğunu ve

de ne kadar kazandığını rahatça sorar. Şark yabancı olanla her türlü iletişime açıkken Garb kurallı ve sınırları belirli bir iletişim yolunu seçer.

Toplumsal değerler, inançlar ve alışkanlıklar insan davranışları ve toplumsal hayatın yanı sıra toplumda yerleşmiş kültürün diğer öğelerini de etkisi altına almaktadır.

Derinliği sonsuzlukta arayan Şark felsefesi ve kültürü farklı görsel ve mimari gerçekliğe ulaşmıştır.

İstanbul'u Paris'ten, Bursa'yı Parma'dan Taç Mahal'i Batı bazilikalarından¹ farklı kılan da bu derinliktir.

Gerçekten de İstanbul, Bursa, Trabzon, Kayseri vs. gibi şehirler yaşamın bütün sahalarında söz konusu derinliği ve farklılığı yansıtmaktadırlar.

Sosyo-kültürel değerler bütün zamanların birikimini farklılığın süzgecinden damıtarak bu coğrafya üzerinde yaşayanları, uzun ve derin tarihin haklı mirasçıları haline getirmektedir.

Şark'ta "çıkılmaz sokak" kültürünün de dinin etkisindeki aile mahremiyeti ile doğrudan bir ilgisi vardır. İstanbul, Bursa, Halep, Şam, Kahire gibi şehirler de çıkılmaz sokakların bolluğu bu kültürün bir göstergesidir.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde Şark kentleri üzerine yaptığı kültürel boyutlu çalışmalarla tanınan Raymond çıkılmaz sokaklarla ilgili şunları söyler:

"Herhangi bir Müslüman kentnin havadan çekilmiş bir fotoğrafı bir labirenti andırır. Önceden tasarlanmış bir plana uymak yerine, binalar ulaşım yollarının ya etrafından dolaşmasına ya da iyi kötü aralarından geçmeye uğraşmalarına sebep olmuştur. Sonuç olağanüstü sayıda çıkılmaz sokak ve düz bir hat izlediklerinde çok ender rastlanan sokak çizgileridir." (Raymond, 1998: 28)

Çıkılmaz sokakta ortaya çıkan mahremiyet kültürü aslında evin yapısında başlayan ailevi bir duyarlılığın sokak ve mahalleye aksidir. Bu kültürde aileyi toplumun gözleri önünden uzaklaştıran dini inançlar bu şekilde bir mimari yapıyı da ortaya çıkarmıştır.

¹ Erken Hıristiyan ve Ortaçağ mimarilerinde, yan geçitleri bulunan (yan nef), galerili veya galerisiz kilise; bazilikal planlı kilise. Bazilikal planda ölçü birimi genellikle transept karesidir. Pek çok roman kilisesi bu ilke üzerine kurulmuştur. Transept karesinin ölçülerine -bazen küçük sapmalarla- koronun, transept kollarının, naos (orta nefin), kemer gözlerinin ölçülerinde rastlanır. Bazilikal plan tipi "Gotik Sanat" döneminde doruk noktasına ulaşmıştır. Kubbeli bazilika naosun (ana nef) üzeri kubbe ile örtülü bazilika. İstanbul'da bulunan, Justinianus devri yapıtı Hagia Eirene (Aya İrini) kilisesi bir kubbeli bazilikadır. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Bazilika>)

Pencerelerin konumu da birbirlerine komşu olan evlerdeki ailelerin mahremiyeti gözetilerek belirlenmektedir. 18. yüzyılda İstanbul'da olan D'ohsson evlerin bu konumuyla ilgili şunları belirtmektedir:

“Hiçbir vatandaş kendi keyfine göre bina yapamaz, komşusunun arsasına veya evinin bulunduğu tarafa pencere açamaz. Bu kaideye titizlikle riayet edilir. Aynı zamanda inşa edeceği binayı istediği yükseklikte de yapamaz; binaların yüksekliği de tespit edilmiştir. (...) Ayrıca umumiyetle çok dar olan sokaklarda hava cereyanının sağlamak, umuma açık binaları ve bilhassa yapılaş metotları bakımından şehrin diğer bütün binalarına hâkim durumda olması gereken camileri meydan çıkarmaktır.” (D'ohsson, t.y.: 147)

Antik eserleri araştırmak ve tanımak amacıyla Osmanlı İmparatorluğu'na gelen Polonyalı Edward Raczynski şehrin mimari yapısında İslam dininin etkili olduğunu şöyle ifade eder:

“Kadınların yabancı erkeklere yüzlerini göstermemelerini emreden İslam dininin Türk şehirlerinin mimarisi üzerinde büyük bir tesiri vardır.”(Rczynski, t.y., 156)

Şark'ta aile değerlerinin ilk sırada gelen mahremiyetinin neden olduğu içe dönük mimari yapı evin gösterişsiz ve sade dekorasyonunda da kendini gösterir. Evlerin bu özelliği de yabancı konukların dikkatini çekmiştir:

“Odalar sade olarak döşenmiştir. En itibarlı Türk evlerinde sadece birkaç ayna görebildim. Kur'an insan suretlerini gösteren tabloları Türklere yasaklamıştır. (...) Bizdeki kâğıt kaplama yerine onlar duvarlarını parlak yağlı boya ile boyatıyorlar. Ekseriye duvarlar çoğu evlerde beyazdır. Tavanlar tahta ile kaplama olup mavi, kırmızı ve sarıya boyanır. Odalar, insanın arkaya rahatça dayanabilmesi için üstünde iki veya üç ıra yastıklı alçak ve geniş sedirlerle donatılmıştır. Sedirlerin üstüne etrafi püsküllerle süslü ekseriye beyaz bir ipek konur.” (Rczynski, t.y. :46)

Evlerdeki sade dekorun yanı sıra Türk evlerinin temizliği de dikkat çeken bir başka özelliğidir. Seyyah Fontmagne Türk kadınlarının temizliği hakkında şunları söyler:

“Kusursuz bir temizlik, Doğudaki evlerin başta gelen özelliği; her yönde bir sürü odanın açıldığı geniş salonları örten Hint hasırlarının üstünde tek bir ayak izi, hatta tek bir toz tanesi göremezsiniz. İçtiğiniz bardak, kirlenme olasılığına karşı titizlikle saklanmıştır. Yemeğinizi bitirdiğiniz anda önünüzde ellerinizi temizlemeniz için su ve peşkir taşıyan bir köle bitiverir. Banyo sürekli kullanıldığından soylu bir Türk kadınının elbisesinde hiçbir zaman en ufak bir çamur lekesi göremezsiniz.” (Fontmagne, 1977: 252- 253)

Batı'daki eşyalara hiç benzemeyen son derece özgün olan Şark kültürüne ait ev eşyaları ve alışkanlıkları yabancılar için anlatılmaya değer görülmüştür. Pardoe ayrıntılı bir şekilde bu eşyaları anlatmıştır:

“Geceyi geçirdiğimiz oda yüksek ve genişti; tavana gerilmiş olan bezde yağlı boyayla boyanmış yapraklı bir ağaç vardı; odanın en büyük süsü buydu ve dahası, dâhice bir buluş olarak nitelendiriliyordu. Halayıklardan biri, bezin iyice gerilmek yerine, hafif bir çerçeveye gevşekçe tutturulduğunu söylemeyi ihmal etmedi, bu şekilde açık pencerelerden giren hava, ağaç gerçekmiş izlenimi veren bir dalgalanma yaratıyordu. Sanırım hiç bu kadar eğlenmemiştim; dallar bitki âlemiyle ilişkili herhangi bir şeyden çok, dev boa yılanlarını andırıyordu ve her bir yaprak bir erkek şapkası büyük ve karaydı.

Yataklarımız yere üst üste serilmiş döşeklerden oluşuyor ve çok pahalı görünüyordu; benimki altın brokarlı sarı satendi ve arkadaşımınki menekşe rengi, zengin saçaklı kadifeydi. Türk yatağı bir saniyede hazırlanıyor; döşekler ipek tülbent veya çizgili muslinle örtülüyor; hepsi de zengin işlemeli, aradan saten astarın açıkça görüldüğü muslin kılıflar geçirilmiş çeşitli şekil ve boyutlarda yarım düzine yastık baş kısmına yığılıyor, yorganlar beyaz çarşafı kaplanmış olduğu için ikinci bir çarşaf gerekmiyor. (...) Her Türk odasının en uzak köşesinde döşek- yorganın konması için büyük dolaplar var; kalktığınıza emin olur olmaz yarım düzine halayık odaya giriyor ve beş dakika içinde yatağınızdan hiçbir iz kalmıyor. Yataktan banyoya koşturuyorsunuz ve buradan iki saatten önce kaçamıyorsunuz; böylece bir Türk hanımının günlük işleri genellikle tamamlanmış oluyor.” (Pardoe, 2004: 30- 31)

D’ohsson genelde Şark özelde Osmanlı ve Türk evlerinin iç döşemesini halıları, perdeleri, aksesuarları en ince ayrıntısına kadar gözler önüne serer:

“Müslümanlarda döşeme yapılan yerin başta geleni ‘sofa’dır. Bir evin her odasında mutlaka bulunur. Hem iskemle, kanepeler, hem koltuk yerini tutar ki, Doğu’da bu saydıklarım bilinmez. İstanbul da dâhil olmak üzere ülkedeki bütün evlerde nadiren bir iskemleye rastlanır. Her yerde görülen şey ‘sofa’dır. Bunlar odayı çepeçevre kuşatır, geniş ve rahat bir oturacak yer teşkil ederler. Sofaya bağdaş kurularak oturulur. Bu oturuş insanı günlük hayatın faaliyetlerinden uzaklaştıran ve rahatlık veren bir oturuştur. Bilhassa, kadınların dairelerinde bulunan sofalar, çuha yollu kadife ve aynı şekilde değerli başka kumaşlarla kaplanır. Açıkça söylemek gerekirse evdeki tek mobilya da budur. Komedin, konsol, köşe sehpaları, kollu şamdan, avize, tahta kaplama, tablolar vs. gibi şeylerin Müslüman şehirlerinde belki adı bilinir. Gümüş yahut yıldızlı şamdanlara ancak büyük zenginlerin evinde rastlanır. Millettin geri kalanı kalaylı bakır yahut pirinç şamdan kullanır. Bunlar geceleyin odanın ortasındaki küçük, yuvarlak bir masaya konur. Diğer taraftan zenginlerden yahut ileri gelenlerden biri, bu tip şeylerin Avrupa’da olan pahalı çeşitlerinden kullanmak isterse, bunu daima yabancı gözlerden sakınmak zorunda kalır; hele bu yeni şey ecnebi ülkelerdeki adetlere benzerlik gösteriyorsa.

Umumiyetle bir evin başlıca odaları ve salonlarında ilk olarak beyaza boyalı duvarları dikkati çeker. Bu duvarlarda sadece altı üstü çift pencereler dikkati çeker. Duvarların bir kısmının üstüne gelen tarafında, manzara, ağaç, köşk, çiçek, meyve, fiskiye freskleri

görülür. Mitolojidekilere benzeyen resimler asla yoktur. Çünkü Müslümanlar, eski çağların yarı ilah kahramanlarına inanmazlar ve töre, insan ve hayvan resimleri yapılmasını yasak etmiştir.(...)

Evin geri kalan kısımları gibi ahşap olan tavanlar da çeşitli renklere boyanır, en hâkim renk; beyaz, yeşil ve mavidir. Evlerdeki odaların tabanı, yazın Mısır kilimleri, kışın da Türkiye'nin İzmir şehrinde dokunmuş halılarla kaplanır. İran halıları ise, desenlerinin güzelliği ve inceliği bakımından daha makbuldür. Evlerin pek azında ayna bulunur.”

(D'ohssen, t.y.:110- 111-112)

Seyyahların verdiği bilgilere bakıldığında Şark'ta eskiden evler kandil veya şamdanlarla aydınlatılmaktadır. Odalarda süs eşyası olarak kristal, cam ve Çin seramiği gibi bazı eşyalar bulunmaktadır. Mutfakta kullanılan eşyalar genelde bakırdandır.

Evlerde bulunan ocak ise, ısınmak için değil yemek pişirmek amacıyla yapılmıştır. Sobanın olmadığı dönemlerde ısınmak amacıyla tandır kullanılmıştır. Hemen hemen bütün evlerde tandır önemli bir ısınma aracıdır. Batılılara göre Şark evinin içindeki en ilginç eşyalardan biri de tandırdır.

Batılı bir seyyah olan Olivier, tandırın tanımını yapmakla beraber insanlar arasındaki ilişkileri nasıl etkilediğini de açıklamıştır:

“Sefaret binalarını ve bazı zengin tüccarların evlerini istisna edersek İstanbul'daki evlerin veya dairelerin hiçbirinde şömine yoktur. Mangal tabir edilen, bakırdan veya pişmiş topraktan yapılmış sobalarda yakılan odun veya kömür ateşiyle ısınırlar. Bunlar evlerin girişindeki sofaya konurlar, lakin bazı Müslüman evleri ile bütün Rum ve Ermeni evlerinde bu mangal yuvarlak veya dört köşe bir masanın altına konur. Masanın üstü birkaç halı ile örtülür. Bunlar masanın etrafından yere kadar sarkıtılır ve masanın altındaki mangalın verdiği harareti muhafaza etmeye yarar. Mangala yanmış ateşi konulur, harareti hafifletsin ve muhafaza etsin diye üzeri kül ile örtülür. Masanın etrafına konan şilteli sıralara hane halkı ve misafir otururlar. (...)

Havalar biraz soğumaya başladı m, kadınlar tandırın etrafından ayrılmaz olurlar. İşlerini orada yaparlar, örgü örerler, misafirlerini orada kabul ederler, hatta yemeklerini bile tandır başına getirirler.” (Olivier, t.y., 112)

Toplumların varoluşlarının bir göstergesi olarak kabul edilen kültür, çeşitli unsurlardan meydana gelmiş bir öğretilerdir. Kültürü bir nevi yaşamın kendisine benzetebiliriz. Kültürü oluşturan unsurlardan sadece birinin, her yönüyle geçmişten geleceğe aktarılmış ve yaşanılıyor olması bile ait olduğu toplumun medeniyet kavramı içerisinde yer aldığı bir kanıttır.

Bu bağlamda mutfak ve yemek kültürü de kültürü belirleme konusunda önem teşkil etmektedir. Şark kültüründe yaşamı devam ettirmede önemli bir yere

sahip olan beslenme ve yemek sarayda, kalabalık bir evde ya da küçük bir ailede kendi içinde basit belirli kurallar şeklindedir. En küçük ve fakir mutfaktan büyüleyici saray mutfağına kadar lezzet, düzen ve damak zevkine hitap etme bu kültürde daima mevcuttur. Kendi içinde belirleyici kuralları olan mutfağın ortaya çıkarttığı sofranın da belirli bir düzeni ve adabı bulunmaktadır.

Sofraların düzeni de ev sahibinin statüsüne, maddi durumuna göre farklılık göstermektedir. Sofra ev sahibinin özelliklerine göre daha gösterişli, daha lüks, altın sırmayla işlenmiş örtüler, değerli taşlarla süslenmiş kaşık ve çatal gibi ayrıntılı bir şekilde tasarlanabilmektedir.

Yemeğe başlamadan önce yapılan dua ve el yıkaması yemekten sonra da tekrar edilen bir durumdur. Şark mutfağı denildiği zaman akla yemek sanatı, sofranın zenginliği ve yemek çeşidi gelmektedir. Çekirdeksiz limon suyu çıkarmak², toz et³ ve buzdan kâselerle hoşaf servisi⁴ gibi pratik sofranın buluşları köklü bir yemek kültürü olduğunun kanıtıdır.

Batılı seyyahlardan olan Olivier Osmanlı'da sofranın düzeni, sofrada kimlerin yer aldığı ve nasıl yemek yendiği gibi konuları ayrıntılı bir biçimde dile getirir:

“Kadın yemeklerini yalnız başına yahut kocasının annesi veya haremde bulunan akrabaları ile birlikte yer. Koca ise, babası veya evdeki diğer akrabaları ile birlikte yer. Yemek sona erip eller ve ağız yıkanıp kurulandıktan sonra, kocasının sigara ve kahvesini kadın bizzat ikram eder.” (Olivier, t.y.: 112)

Yukarıda da ifade edilenlerden hareketle genelde Şark özelde Osmanlı ve Türk ailesinin nasıl yemek yediği, yemekte neler ikram edildiği yabancılar için bahsedilmesi gereken bir konu olmuştur. Sofradaki ikram tarzı da dikkat çeken bir başka özelliktir. Fontmagne, Osmanlı sofranın geleneklerini şu şekilde anlatır:

“Bize hizmet eden zenci uşakların özel kıyafetleri vardı. Bize önce altın sırma işlemeli peçeteler dağıttılar. Bunlar bir karış büyüklüğündeydi ve özellikle sağ omzumuzu örtüyordu. Sonra yemekler sırayla gelmeye başladı. Çok çeşitliydi ama miktarları azdı. Geldikleri gibi de hızla gidiyorlardı. Hepimiz kaşığın ucunu ancak değdirebiliyorduk. Başparmakla işaret parmağı arasında tuttuğumuz bir lokma ekmele yaprak sarmasını

² Limon ortadan kesilir. Bir tüle sarılır. Bir kurdele ile tüle bağlanır. Limon sıkılırken çekirdeğinin tabağa düşmesi önlenir. **Balikhane Nazırı Ali Rıza Bey**, Tercüman 1001 Eser, No: 17, Hazırlayan Niyazi Ahmet Banoğlu, s. 168

³ Gezgin Humphrey Conuby, et suyu ile karıştırılıp çorba yapılan bir çeşit tuzlu, toz haline getirilmiş etten bahseder. Tülay Reyhanlı, **İngiliz Gezinlerine Göre 15. Yüzyılda İstanbul'da Hayat**, Kültür Turizm Bakanlığı Yay., 554, Sanat Eserleri Dizisi, No: 4, s. 69

⁴ II. Mahmut, Dürriyade Şeyhülislam Abdullah Molla'nın evine bir ramazan günü yemeğe gider. Yemek sonrası, pilavdan sonra gelen hoşafın lezzeti bozulmasın diye buz parçalarını hoşafın içine attırmadığını buzdan kase yaptırıp hoşafı bunun içine koydurduğunu açıklar. **Balikhane Nazırı Ali Rıza Bey, a. g. e., s. 134**

kaşığımızı aktarıyorduk. Türklerin yemek pişirme usulü çok değişik. İkram ve servis de misafirleri sıkmadan, zorluk çıkarmadan oluyor. Koca bir koyunu getirdikleri zaman, et öylesine güzel pişmiş ve parçalanmış oluyor ki ayrıca bıçak ve çatala uğraşmaya gerek kalmadan beğendiğimiz parçayı rahatlıkla alıp ağzınıza atabiliyorsunuz.

Türk sofrasında aynı yemekten iki kere adet değildir. Israr ve merasim de yok. Bence bu, en mükemmel bir terbiye ve en ince bir nezaket ifadesi.” (Fontmagne, t.y.: 51)

Batılı seyyahlardan Miss Pardoe bayan olması nedeniyle haremlere girebilmiş ve Şark sofralarında bir hayli bulunmuştur. Onun bu sofralarla ilgili gözlemleri ise şöyledir:

“Masadan kapıya kadar kuyruk oluşturan dokuz halayık bize hizmet etti; haşlanmış, kızarmış, fırında pişmiş aklınıza gelebilecek her türlü yiyecek leziz tarçın çorbası, ıtır otlar ve zeytinlerle süslenmiş tavuk, ançüzeli ekmekler, zerdeli pilav, kuşbaşı et ve asma yapraklarına sarılmış baharatlı pilav, en nefis hamur işleri ve en pahalı reçeller önümüze geldi. Rengârenk şerbetler ve limonata yemeği tamamlıyordu; altın işlemeli peşkirimi kenara koyup ellerimi gülsuyuyla sildiğimde, Türk mutfağıyla kavgalı olan ya da otel veya lokanta sofralarında sadece yiyeceklerin tadına baktıklarını söyleyen gezginlerin aşırı müşkülpesentliğine şaşmadan edemedim.” (Pardoe, 2004: 74)

Şark'ta misafire yapılan ikramlar da yemek çeşidi ve sunumu kadar önemlidir. İmparatorluğun neredeyse her yerinde gelen misafire kahve ve şerbet sunulurdu. Bu ikramlar içinde en farklı olanı kahvedir. Çünkü Türk kahvesi gerek pişirilme gerekse ikramı bakımından Batılıların kahvelerinden farklıdır. Raczynski bu kahve hakkında şunları söylemektedir:

“Türklerin kahve pişirişleri bizdekinden farklıdır. Çiğ kahve önce ocakta kavruluyor. Ondan sonra havanlarda toz haline gelinceye kadar dövülüyor. Pişirilmesine gelince: cezve tabir edilen bir kaba kahve ve şeker konduktan sonra soğuk su dökülüp ateşe sürülüyor ve bir taraftan iyice karıştırılıyor. Kahve kabarmaya, yani köpüklenmeye başlayınca ocağın indiriliyor. Artık kahve pişmiştir ve servise hazırdır.”

(Raczynski, t.y., 23)

Genelde Şark özelde Osmanlı İmparatorluğu'nda evlerin içi haremlik ve selamlık gibi iki ana kısımdan meydana gelmektedir. Erkeklerin erkek misafirlerini kabul ettikleri yer selamlıktır. Bu iki kısımda bu toprakları ziyaret eden bütün yabancılar için farklı gelmiş ve incelemeye değer görülmüştür. Çünkü bu yaşam tarzı kendi yaşam tarzlarından oldukça farklıdır.

Selamlıklar harem daireleri kadar dikkat çekmemiştir. Sarayın ve evlerin en gizemli, en dikkat çeken ve en ince ayrıntısına kadar keşfedilmek istenen bölümü hiç kuşkusuz haremdir. Bu kelimeyle kadınların odası kastedilir. Harem kelimesinin anlamını Ubicini şu şekilde açıklamaktadır:

“Kadın erkek münasebetlerini belirtmek için kullanılan terimlere gelince, bu tabirler mutlak bir inziva veya dokunulmaz bir mabet düşüncesi verirler, sadece kocanın girebileceği ve hiçbir yabancı erkeğin gözleriyle düşüncesiyle hürmetini kıramayacağı mabet misali bu oda- Harem’in manası işte budur, bu kelime aynı zamanda Doğulular tarafından kadınlar dairesi hem de iki mukaddes şehri yani Mekke ve Medine’yi isimlendirirken kullanılır: harem-i Mekke, Mekke mabedi; harem-i nebevî, Peygamber mabedi(Medine)” (Ubucini, t.y.,:467)

Yahya Kemal Beyatlı da Osmanlı saraylarının gerçek cazibesinin harem kaynaklı olduğunu şu sözlerle vurgular:

“Saray kelimesinin bizde de, Frenk’te de bir kadın rahiyası vardır. Daha ilk ziyaretinizde sezersiniz ki Topkapı Sarayı erkek değil dişidir. Birinden ötekine geçilen bu yüzlerce oda, bir vücut ve ten cenneti imiş. Mermer vücutlu, sarı saçlı, mavi gözlü İslav kızları, kömür gözlü Rum kızları, ela gözlü Latin kızları, saz benizli Çerkez kızları...”(Beyatlı, 2005: 47)

Yabancı yazarlar da harem dairelerine ayrı bir önem vermişler ve eserlerinde bu yerleri tasvir etmeye çalışmışlardır. Jale Parla Batılı yazarlar için harem ne ifade ettiğini şöyle açıklar:

“Doğu yolculuğu anılarına biraz peçe, biraz haremde yaşanan aşkı katmak, bu tür kitapların iyi satılması için gerekli formüllerden sayılmaya başlanmıştı bile. Gizli ve yasak olanın şaşamaz çekiciliğiyle peçe ve harem, bu dönem Doğu yolculuklarının yeni motiflerin oluşturdu.” (Parla, 1985: 57)

Harem dairelerinin gözlerden uzak tutulması yabancıların hareme olan ilgisini arttırmıştır. Bayan seyyahlar ve doktor olanların dışında Osmanlı evinin harem dairesini görmek yabancılar için imkânsızdır. Ancak bazı yabancı ressamalar, yazarlar, seyyahlar hayallerindeki harem dairelerini eserlerine taşımışlardır.

Bu şekilde harem, cariyeler, harem ağaları gibi kurgusallaştırılmış parçalardan oluşmuş görüntü olarak Batı’nın görsel ve yazılı sanat üretimine malzeme olmuştur.

Haremin içinde mevcut olan halılardan, sedirlerden, minderlerden, işlemeli örtülerden ve özellikle haremin dikkat çeken temizliğinden hareme girme fırsatı bulmuş yabancılar övgüyle söz etmişlerdir.

Evlerin iç döşemelerinde harem dairelerinin daha özenli bir şekilde hazırlandığı dikkat çekmektedir. Alphonse de Lemartine’in Şark gezisi sırasında karşılaştığı bir paşanın haremine dair izlenimleri şöyledir:

“ Müslümanların özel hayatlarını çözmekle beraber, çok kadınla evlenme geleneği içinde yetişmiş kölelerle özgür kadınların yaşadığı bir haremde yakınlık ve samimiyetin çeşitli derecelerini sezme fırsatı bulduk. Gözlerimizin önünde olan harem, değişik

seviye ve yaşta otuz iki kadından kurulu bulunuyordu; bunlardan dördü- beşinin, ötekilerden üstün bir sınıfa mensup meşru eşler oldukları belli idi. Bu kadınlar, ötekilerince çok sayılıyor, bir sevgi ve hizmet halkasının merkezinde oluyorlardı. Böylesine bir saygı ve hizmeti, bizde ancak evinde hizmetçi bulunduracak kadar varlıklı, seviyeli bir aile kadını görebilirdi.” (Lemartine, 1971: 143-144)

Fontmagne’de saraydaki harem dairelerini cariyelerin eğitildiği bir çeşit okul olarak nitelendirir:

“Osmanlı sarayı okuma- yazma oranının hayli yüksek olduğu bir yerdir. Hatta bazı cariyelerin, hizmetinde buldukları şehzadeler kadar düzgün imlası vardı. Hürrem Sultan gibi şiir yazacak dil ve edebiyat öğrenimini başarıyla tamamlayanları unutmayalım. Harem kadınları Osmanlı kültürünü, dil ve musikisini kapardı. Evlenip dışarıya çıkanlar halkın arasında saraylı hanım olarak bu kültürü etrafa yayardı.”

(Ortaylı, 2006: 76)

Harem dairelerinin de kendine özgü kuralları olduğunu söyleyen seyyah Pardoe, bu kurallardan birini şu şekilde açıklar:

“Bir Türk’ün karılarının dairelerine her saat girme hakkına sahip olduğu kuşku götürmez bir gerçek olsa da, böyle bir ayrıcalıktan çok nadiren yararlanır. Neredeyse hiçbir zaman bu yola başvurmadığını söyleyebilirim. Haremdeki bir oda evin beyine ayrılmıştır. Kendi dairesine giderken merdivenin başında terlikler görürse, hiçbir gerekçeyle hareme giremez. İmparatorluktaki hiçbir kadının çiğnenmesini başılayamayacağı bir özgürlüktür bu. Bazı günler ziyarete gelmiş konuklar varsa, evin beyi geldiğini bildirmek için önceden bir köle gönderir; bu şekilde onlara çekilmeleri için fırsat ve zaman tanımış olur.” (Pardoe, 2004: 67)

Hakkında en fazla bilgi verilen ve yorum yapılan yer olan harem, ev içindeki tüm kadınların yaşadığı bir yerdir. Buraya evin beyi, kadının babası ve erkek akrabaları dışında hiçbir erkek giremez.

Fontmagne Şarklı bir erkekle haremiyle ilgili yapılacak olan sohbetin sınırlarını da şöyle çizmektedir:

“Şarklının özel hayatına girmek imkânsız. Müslümanlar sürdürdükleri hayattan hiç bahsetmiyorlar, bu konu ile ilgili en ufak bir söz en büyük terbiyesizlik olarak kabul ediliyor. Bir Türk’e karısını, annesini ya da kız kardeşini sormayı kimse aklından bile geçiremez. Konuşma sırasında ancak şöyle denilebilir: ‘ Hareminizin sıhhatte olduğunu ümit ederim.’

Sefarete gelen paşalara biz böyle söyleyince; ‘ Hamdolsun çocuklar iyi.’ Diye cevap veriyorlardı. Harem sözü ile Türkler yalnızca bizim anladığımız manayı değil, bütünü anlatıyorlar.” (Fontmagne, t.y., 237)

Haremlerin muhafazası ve gözetiminde etkili olan kişiler harem ağalarıdır. Bu kişiler Şark imgelerinin oluşturulma sürecinde çok sık tekrar edilen

figürlerdendir. Harem ağaları Şark kültürünü yansıtan bir resimde veya bir eserde olmaza olmaz bir unsurdur. Şark kültürüne ait pek çok kavramı tamamlamaktadır.

Harem konusuna değinmişken biraz Şark kültüründe aile ve kadınların durumundan da söz etmek yerinde olur kanısındayız.

Aileler nasıl teşekkül eder? Aile içinde kadının konumu nedir? Çocuklara kim bakar ve ihtiyaçlarını kim karşılar? Ailenin niteliğini ve kadının bu ailedeki yerini bütün bu sorulara verilecek cevaplar ortaya çıkaracaktır.

Aile, bütün toplumların en küçük sosyal birimidir. Aynı zamanda aile toplumların temel taşıdır. Bu kültürde ailenin oluşabilmesi için toplumsal onay son derece önemlidir.

İsmail Doğan bu kültürdeki aile yapısını şöyle değerlendirir:

“Geleneksel Türk ailesi, dini terbiye alan, baba sorumluluğu ve yetkisine daha çok ağırlık veren en az üç kuşağı bir arada barındıran bir aile modelini çizmektedir.”

(Doğan, 2001: 161)

Aile içinde eşlerin birbirine karşı son derece saygılı olmasını Raczynski şöyle açıklar:

“Kanaatimce bu milletin aile fertlerini birbirine kenetleyen sağlam bağlar, onların içtimaî meziyetlerinin en güzel delilini veriyor. Yaşlılar ile çocuklar arasındaki münasebet, hiç şüphesiz medeni topluluğun en kuvvetli bağıdır. Burada bulduğum şefkati başka bir yerde bulabileceğimi hiç sanmıyorum. İstanbul evlerinde ya da Büyükdere’de, Tarabya’da, Hünkâr İskelesi’nde, İstinye’de üç ile beş neslin bir arada yaşadığı aile toplulukları gördüm. Oğullar, torunlar ailenin en yaşlısının etrafını sararak onun sevgisini kazanmaya ve hayır duasını almaya çalışırlar.” (Ortaylı, 2009: 89)

İlber Ortaylı da bu kültürdeki ailelerin çok eşle evliliğini yaygın bir kanaat ama yanlış bir kanaat olarak değerlendirmektedir:

“Müslüman Osmanlı ailesinin çok zevceli bir düzene dayandığı, yaygın bir mütearifedir; fakat yanlıştır. Osmanlı cemiyetinde poligami denen çok eşle evlilik, ne gayr-ı ahlaki ne de gayr-ı kanuni bir durumdur; ama hoş karşılanmaz.” (Ortaylı,2009:89)

Çocuk sahibi olmanın çok önemli bir yer teşkil ettiği Şark ailesinde çocuklar da çok büyük bir sevgi ve alaka görürler. Bu kültürde çok çocuk sahibi olmak aileyi onurlandıran bir durumdur.

Aile içinde kadın ise, yüksek bir mevkiye sahiptir. Kültür mirasının aktarılma sürecinde kadınlar ön plana çıkmaktadır. Çocuk bakımı ve terbiyesinde ailenin en yetkin kişisi de kadınlardır.

Pardoe, Avrupalılara Şark kadının ne kadar özgür olduğunu şu sözlerle anlatır:

“İnanmaya hepimizin dünden hazır olduğu gibi mutluluk özgürlükse Türk kadınlarından daha mutlusuz yok demektir; çünkü şurası kesin ki imparatorluktaki en özgür insanlar onlar. Avrupa’da Doğulu kadınlara acıma modası var; fakat böylesine yanlış yönelmiş bir duygu gönderisinin nedeni, olsa olsa onların gerçek konumundan habersiz olunmasıdır. İlgi gösterdikleri her konuda uyarıda bulunmalarına, teşvik etmelerine, hatta direktmelerine izin verildiğini daha önce de belirtmişim. Bir Osmanlı koca, karısının sözlerinden asla gücenmez; tersine, laf sağanağına kılını kıpırdatmaksızın katlanmak felsefesinin ayrılmaz bir parçasıdır. Haremde yaşayanların en duygusal ve tutkulu çıkışları bile, çoğu zaman basmakalıp ‘ Bakalım’ cevabından fazla bir karşılık görmez.” (Pardoe, 2004: 66- 67)

1.4. ŞARK İMGESİ

“... Kim hükümdar kim efendi olacak diye birbirlerini ölçüyor gibi görünüyorlar. Doğu şöyle diyor: ‘ Ben olmasaydım sen ölürdün! Tüm hayatın ilkesi: ışık- her varlığın çekirdeği- Bütün dinler benden doğar, tıpkı güneşin ışıkları gibi.’ Ve Batı da konuşur: ‘ Ben ilkeyi yaydım ve çekirdeği çiçek yaptım. Sen tohumu dağıttıktan sonra solan bir çiçek gibisin. Ben yaşıyorum, çünkü hareket halindeyim.’ Doğa ise şöyle der: ‘... O, deliler, sadece tanrı hükmedendir ve bana bütün hüküm gücünü vermiştir.’ I. Von Hahn- Hahn (Öztürk, 2009)

Doğu, Orient, Osten, Vostok, Est, Este... Ne şekilde adlandırılırsa adlandırılınsın Şark; sosyal, edebi, mimari, giyim- kuşam, gelenek- görenek ve yaşam tarzı gibi pek çok açıdan bütün dünya kültürlerinin beslendiği bir kaynaktır.

Şark’ın önemini günümüze kadar “Işık doğudan gelir.” anlamına gelen Latince “Ex oriente lux” sözünde bulmak mümkündür. (Kaliç, 2006: 11)

Şark’ın bilgisi ya da ışığı her zaman için Batı’yı beslemiş ve aydınlatmıştır. Batı, Şark ile girdiği kültürel etkileşimde kendisini yeniden tanımlamıştır. Çeşitli Şark imgeleri (Sufizm, Budizm, Taoizm, Konfüsyüsçülük, Hinduizm gibi) Batı’yı sorgulayan bakış açılarına yön kazandırmıştır. Batılı filozof ve düşünürlerden Nietzsche ve Schopenhauer, Şark düşüncesinden etkilenecek belli başlı düşünce kalıplarını ve temalarını Batı’ya taşımışlardır.

Aşağıda alıntılanan bölümde Şark, Batılıların kendileri dışında kalanı belirtmek için kullandıkları ve zihinlerinde devamlı bulunan bir sözcük olarak karşımıza çıkmaktadır:

“Eski Yunan çağından yeniçağın başına kadar, Avrupalılar için Atina ve Roma devirlerinde İran padişahları, ondan sonra İslam halifeleri, ortaçağın son günlerinden itibaren Osmanlı sultanlarının hâkimiyetleri altında bulunan Avrupa'nın komşusu ve rakibi olarak yalnız bir Şark vardı. Avrupa devletlerinin hatta Avrupa medeniyetinin, şark hudutlarında bulunan komşusu tasvir için Şark demesi kafi idi. Bu kelime aynı zamanda büyük ve hususi bir hüviyet (kimlik) ifade eder; siyasi, medeni, hatta tarihi bir hüviyet denilse mübalağa edilmemiş (abartılmamış) olur.” (Levis,1964:72)

Yine de çoğu Batılı aşağıdaki alıntıda da olduğu gibi Şark'ı coğrafi olarak tanımlamaktan vazgeçmemiştir:

“Doğu, Çin'den başlayıp Moğol İmparatorluğu'ndan geçip, Suriye, Anadolu, İran ve Kuzey Afrika'ya gelen, bu arada İslam kültürüyle yakın akrabalık ilişkisi bulunan İspanya'yı da içine alan oldukça geniş bir toprak parçasını tanımlar.” (Mack,2007:17)

Oysaki Şark, ortak kültürel kimlikleri olan insanların oluşturduğu kültürel, siyasi, coğrafi ve tarihi bir bölgenin adıdır. Tuvallerde, kitaplarda, ekranda yer alışıyla bütün donmuş kalıpların buluşma noktasıdır. Hem ışık hem ruh hem de bilge, her türlü egzotizmin eş anlamlısıdır.

Eserlerinde, düşüncelerinde tek bir alan (Şark) üzerine yoğunlaşan Edward Said'e göre Şark:

“Eski çağlardan beri insanlarda hülyalar uyandıran, garip izlenimler yaratan, kendine has manzaraları ile fevkalade deneyimlere yol açan bir yerdir. Her şeyden önce bilmek gerekir ki rüyalar ve hayaller ülkesidir.” (Said,1998:11)

Şark'ın egzotik ve gizemli atmosferi, şehirleşme ve makineleşmenin yoğun baskısı altında bunalan Batılılar için esin kaynağı olmuştur. İkonografide her zaman duyguyu simgeleyen Şark; Reform, Rönesans ve Sanayi Devrimi'ni geç dönemlerde tamamlamış ve bu nedenle akıldan çok duyguları ön planda tutmuştur. Tefekkür dolu, daha içe dönük yaşam anlayışını benimsemiştir.

Cemil Meriç'e göre Şark;

“İrfanın anavatanıdır. Şiirseldir, Doğu'nun kapısı durağan bir huzura açılır. Doğu, enfüsü hakikatlerin müştakıdır. Doğu, gizemin yurdudur. Doğu'dan teslimiyet devşirilebilir. Doğu bütünüyle ruhtur.” (Meriç,1999: 27)

Şark bugün de Garb'ın ilgi alanına girmektedir. Yirminci yüzyılın başlarında Batılı sanatçılar, gezginler, ressamalar Şark'ı keşfetmişlerdir. Bugün de

çağdaş sanat ve edebiyat Şark'ın kendine özgü değer ve kavramlarını kullanmaya devam etmektedir.

Şark, cariyeleri, haremleri, hamamları ve melekleriyle bir masal dünyasını andırır. Batılının muhayyilesindeki masal dünyasının somut bir göstergesidir. Bu nedenle Şark hakkında üretilen imgeler, hemen yok olacak cinsten değildir. Çünkü bu imgelerin kaynağı Batılı insanın muhayyilesinde yer almaktadır.

Konunun genişliği çalışmamızın kapsamının daraltılmasını gerekli kılmaktadır. Bu nedenle yukarıda bazı Şark tanımlamaları ve imgelerine değinilmiştir. Bundan sonraki bölümde de Oryantalizm hakkında bilgi verilecektir.

1.5.ORYANTALİZM

“ Doğu'yla Batı arasındaki ayrım Avrupa'nın boğa tarafından kaçırılışı kadar eskidir.” (George Allgrove)

Oryantalizm kavramının sözlük anlamı Şark'a ait olan her şeydir. Batı'nın Şark'ı bilme merakı olan Oryantalizm bir bilim dalı olarak karşımızda dursa da onu bir nevi Şark kültürünün mühendisliği olarak da tanımlayabiliriz. Batı'nın Şark ya da mistik ve bilinmez olan “öteki”ni betimlemek amacıyla kullandığı bir araç olan Oryantalizm kavramının kökeni Roma İmparatorluğu'nun 395 yılında doğu ve batı olarak ikiye ayrılmasına kadar dayandırılabilir.

Oryantalizm kelimesinin Latince kökenli diğer dillerde karşılığı “orientalism” dir. Kökeni güneşin doğuşunu ifade eden “oriens” kelimesine dayanmaktadır. Coğrafi anlamda da doğuyu göstermektedir.

Oryantalizm, Şark'ın Batı tarafından incelenmesi anlamına gelirken, bir taraftan da Batı'nın kendini fark etmesinin en önemli araçlarından biridir. Şark, Batı'nın en mükemmel ötekisidir ve Oryantalizm Batı'nın en mükemmel ötekisi olan Şark'ı kendinse konu olarak seçmiştir.

Batı'nın Şark'a merakı anlamına gelen Oryantalizm, Şark ve Garb arasındaki kültür ayrılıklarından yola çıkarak özellikle Batılı sanatçıların Şark'ın gizemli ve egzotik dünyasına eğilmeleri sonucunda ortaya çıkmış olan bir kavramdır.

Batı ile Şark arasındaki ilişkiler tarih boyunca pek çok aşamadan geçmiştir. Batı, Şark'a bütün tarih boyunca onu bilmek ve keşfetmek amacıyla sistemli bir şekilde yaklaşmıştır.

“Öteki” ni bilme ve tanımlama ihtiyacı “ öteki” ne hâkim olma isteğiyle iç içe geçmiş bir görünüm arz etmektedir. Bu noktada Oryantalizmin temel tezi nedir, gibi bir soru sorulabilir.

Oryantalistlerin ulaşmak istedikleri amacı Foucault; “Tanımak hükmetmektir.” Sözüyle gözler önüne sermektedir. (Yıldırım, 2003: 23)

“Beyazlar Afrika’ya geldiklerinde bizim topraklarımız, onların İncilleri vardı. Bize gözlerimizi kapatarak dua etmeyi öğretiler. Uyandığımızda gördük ki onların toprakları bizim İncillerimiz vardı.” (Luraghi, 2000: 203)

Yukarıda alıntılanan cümlelerden hareketle oryantalizm, Şark’a hâkim olmak ve onu yeniden şekillendirmek için Batılının bulmuş olduğu bir yoldur.

Oryantalizmin temelini Batı’nın kendisini egemen bir biçimde Şark’ın karşısında merkezi bir noktaya taşıması oluşturmaktadır. Oryantalizm, Batı’nın kendinden farklı olanı “ ötekileştirmek” için üzerinde durduğu bir zemindir.

New York’ta Columbia Üniversitesinde karşılaştırmalı edebiyat profesörü ve Yakın Doğu Siyaseti uzmanı olan Edward Said, Şark ile Batı arasındaki ezeli farka işaret etmiş olmakla birlikte, bu farkın bir çatışmanın değil, zorunlu beraberliğin işaret sayılması gerektiğini belirtmiştir. Said, Şark’ın doğululaştırılmasıyla ilgili şu açıklamayı yapmaktadır:

“Oryantalizm sadece Doğu hakkında geliştirilmiş havai bir Batı fantezisi değildir. Kuşaklar boyunca emek verilerek yaratılmış ve eylem bütünüdür. Bu sürekli yatırım, Doğu hakkında bir bilgi sistemi olarak Doğuculuğu, Batı bilincine sızabilecek bir ağ haline getirmiştir.” (Said, 1998: 78)

Oryantalizmle ilgili yaptığı çalışmalarla tüm dünyanın dikkatinin çeken Edward Said, Oryantalizm adlı kitabını yazma nedenini de şu şekilde açıklamaktadır:

“İnsan gerçeğine böylesine uzak ve böylesine gözleri kapalı bir ilmin varlığını fark etmeseydim bu kitabı yazamazdım.” (Said, 1998: 10)

Oryantalizm 18. Yüzyılda ilk olarak düşünsel bir akım olarak ortaya çıkmış günümüze kadar da pek çok tartışmaya malzeme olmuştur. Konu ile ilgili bilim adamları tez ve anti-tezler yazmışlar, bütün bu felsefi tartışmalar çok geç kalmadan sanat dallarına da sıçramıştır. Genel ve özel anlamda etnolog, sosyolog, edebiyatçı, tarihçi, misyoner ve siyaset bilimcileri de kendi bilimsel disiplinleri içinde Oryantalizme dâhil etmek mümkündür.

Akademik bir çalışma alanı olan Oryantalizm’de profesyonel oryantalistlerin görevi de Doğu’nun parçalarını birleştirerek bir portre yapmak ve Şark’ı bir tabloda adeta yeniden oluşturmaktır.

İlk oryantalistler (Renan, Sacy, Laen) Doğu'nun tasvirini mizansenli olarak gerçekleştirmiştirler ve onlardan sonra gelen oryantalistler ilk oryantalistlerin oluşturduğu sahneye sıkı sıkıya bağlı kalmışlardır.

2.İKİNCİ BÖLÜM

2.1.ORHAN PAMUK

2.1.1.ORHAN PAMUK VE YENİ ROMAN ANLAYIŞI

“Önemli olan yaratmak değil, yüzlerce yıl süresince binlerce beynin yarattığı harika başyapıtlardan yola çıkarak tümüyle yeni bir şeyler söyleyebilmektir.”

(Pamuk, 1998: 20)

20. yüzyıla girilmesiyle beraber Türkiye’de ve dünyada yaşanan sosyal, siyasi ve fikri hareketler her bakımdan önemli gelişmelere neden olmuştur. Postmodernizm de bu değişim ve gelişimin önemli bir sonucudur ve 1950’li yıllarda ortaya çıkan yeni mimariyi, şiiri, tiyatroyu, dansı ve müziği tanımlamak için kullanılmıştır. Eagleton postmodernizmi şu şekilde tanımlamaktadır:

“Postmodernlik klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerlemeye ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır.”

(Eagleton, 1999: 9)

Postmodernizm bir bakıma insanoğlunun hayata ve insana bakışının değiştiğinin de bir kanıtıdır. Bu anlayışının edebiyata olan etkisi diğer sanat dallarından daha güçlü olmuştur; çünkü edebiyat 20. yüzyılın başlarında geçirdiği köklü değişimlerle geleneksel biçimlerin dışına çoktan çıkmıştır. Edebiyatta bu değişimin açıkça görüldüğü tür romandır. Toplumsal değişimlerle birlikte roman anlayışı da dünyada ve Türkiye’de değişmeye başlamıştır. Bu yüzyılın başlarında yazılan romanlar o güne kadar alışılmış formların dışına çıkarak farklı bir görünüm kazanmıştır. Yeni ve farklı bir dil arayışı ve farklı formların denenmesiyle birlikte postmodern roman türünün de ilk örnekleri verilmeye başlanmıştır. Türk edebiyatında postmodernizmin kendine bir yer edinmeye başlaması romanlarını incelemeye çalışacağımız Orhan Pamuk’un eserleriyle olmuştur diyebiliriz.

İnsanın hayata bakış tarzındaki değişiklik doğal olarak yazarların anlatımını da etkilemiştir. Başta iletişim araçları olmak üzere pek çok alanda yaşanan gelişmeler zinciri sanatçıyı, düşünürü ve eleştirmeni farklı bir dünya ile karşı karşıya bırakmıştır. Bu yüzyıla gelinceye kadar roman yazımında genellikle geleneksel-gerçekçi tarzlar tercih edilmiştir.

Geleneksel roman gerçek hayatta birebir örtüşecek nüveler ortaya çıkarmaya çalışır. Gerçekçi-geleneksel romanlarda ne, nerede, ne zaman ve kim soruları okuyucu tarafından cevaplandırılabilir. Olaylar kronolojik bir sıraya göre akıp gitmektedir. Bu romanlarda yazar her şeyi planlayan kişi olarak merkezde yer alır.

20. yüzyılda ise, hayatı yansıtmak için kullanılan geleneksel yöntemlerin yerini artık postmodern anlatı teknikleri almaya başlamıştır. Bu yüzyılda değişen romanın özelliklerini Berna Moran şu cümlelerle açıklar:

“Artık romanda kronolojik bir zaman akışı içinde gelişen, iyi hesaplanmış bir olay örgüsüne, her şeyi bilen bir anlatıcı, kişiliklerine uygun davranan karakterlere, olayların neden sonuç ilişkisini gözeterek sınırlanmasına ihtiyaç yoktu. Ne de dile saydam bir pencere gibi bakılabilirdi artık.” (Moran, 1995: 56)

Batı edebiyatında bir tarz olarak ortaya çıkan yeni romanın Türk edebiyatını etkileyip etkilemediği bu noktada sorulabilir. Batı'dan yapılan tercümelemlerle Türk edebiyatında yerini alan roman türü 20. yüzyılın başlarına kadar geleneksel anlatım şekliyle egemenliğini sürdürmüştür. Bu geleneksel-gerçekçi anlatım tarzı Türk toplumunun anlatma ihtiyacını da büyük oranda gidermiştir.

Joyce, Wolf, Proust gibi yazarların öncülük ettiği yeni roman tarzı Türk edebiyatında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Huzur” romanı ile başlamıştır denilebilir. Huzur, dönemi içindeki diğer anlatılardan modernist estetik yönüyle ayrılmaktadır. Şark ile Garp arasındaki kültür farklılıklarını konu alan bu roman geleneksel-gerçekçi roman kalıplarını kıran bir görünüm arz etmektedir. *Huzur* 1949 yılında yayımlanmıştır ve bu dönem Türk romanının köklü değişiklikler yaşadığı bir dönemdir. Batı'da ortaya çıkan romanlarda anlatım şekilleri yönünden pek çok değişiklikler görülmüştür. Bu da geleneksel-gerçekçi roman anlayışıyla Türk yazarlarının bir hesaplaşma içine girdiklerini göstermektedir.

Bu bağlamda bu yüzyıldan sonra kaleme alınan romanlar kendilerinden önce yazılan romanlardan ayrılır ve bir nevi gelenekten kopar. Romanın bu yüzyılda

geçirdiği köklü değişimin ardında fenomelojik etkinin de önemli payı bulunmaktadır. Fenomeloji yazarın bakış açısını değiştirerek eşyayı kendine özgü bir gerçeklikle içine almayı sağlamıştır. Bu durumu Bozkurt şu cümlelerle açıklamaktadır:

“Yeni roman bu bağlamda saltlığın, değişmeden kalanın, öz gerçekliğin gün ışığına çıkarılmasını amaçlamıştır. Bu roman ilkelerine göre yazan sanatçılar, nesnelere insan yaşamının duygusal ve ideolojik içeriğinden bağımsız olarak roman konusu yapmışlardır.” (Bozkurt, 1994: 132)

Geleneksel-gerçekçi romanda yazar her şeyi bilen, roman kişilerini yönlendiren ve okuru kontrol altında tutan bir kişiyken 20. yüzyılın romanlarında bu durum değişiklik göstermiştir. Romanlarda neden-sonuç bağlantıları artık rahatça kurulamamaktadır. Bunun nedeni ise, yaşamın girift bir yapı haline gelmesidir. Postmodernist roman anlayışı geleneksel-gerçekçi romanın genel olarak bağlı kaldığı giriş, gelişme, sonuç çizgisini alt üst eden bir görünüm arz eder. Bu roman anlayışı insanı romanın temel malzemesi olmaktan çıkararak nesnelere de romanda bir karakter olarak yer almalarına olanak sağlamıştır. Romanda insanlar “şeylere” dönüşerek nesnelere ayırt edilemez hale gelmektedir. Yeni anlatım tekniklerinin kullanılmaya başlamasıyla bu yüzyılın romanları daha zor anlaşılır olmuştur.

Geleneksel-gerçekçi romanların aksine postmodern roman bize gerçeği ayna ilişkisinde olduğu gibi yansıtmak yerine, gerçekliği bilinç süzgecinden damıtarak vermektedir. Bu gerekçeyle de yeni biçim denemelerine girer. Zaman ve mekânı da farklı açılardan yansıtır.

Romanlardaki kahramanlar yeni roman anlayışı ile birlikte kimlik arayışı içinde verilmeye başlanmıştır. Bu dönemin romanlarında “kimlik ve varoluş” sorununu ile yabancılaşmış özneyi bolca görmek mümkündür. Adalet Ağaoğlu'nun aşağıdaki sözleri bu dönemde yer alan yazarların niçin kimlik bunalımını romanlarında bolca kullandıklarını açıklar niteliktedir:

“1950-60 yılları arası ‘genç aydın’ kuşağının durumu ise bütünüyle değişik. Bir kez ve doğallıkla onların henüz bir geleneksel birey geçmişleri yok. Gözlerini dünyaya yeni Türkiye Cumhuriyeti içinde açmışlardı. (...) ayrıca kentleşmenin başlangıcı içine de. Ben kimim? Benim kimliğim ne? İnsanın şu andaki belirleyicileri ne ve gelecekte ne olacak? Sorgulamasının kaynağı, görüldüğü gibi anılardan geçmiyor. Yaşamakta olandan geliyor.” (Ağaoğlu, 1983: 21)

Zamanın ve mekânın bölünmüşlüğü ve parçalanmışlığı yeni roman anlayışının tekniklerinden biri olan “bilinçakışı” tekniğini de ortaya çıkarır. Kronolojik zaman çizgisinin bütünüyle dışında olan bu anlatım tekniği ile zamandan

zamana özgürce geçilerek romanda dolaşma imkânı sağlamaktadır. Daha önce sinema sanatının çok fazla kullandığı ve sonra da edebiyatta kullanılmaya başlanan geriye dönüşler de yeni romanın faydalandığı bir anlatım tekniğidir. Bolca kullanılan bu tekniklerin yanında kendilerine özgü olan pek çok anlatım biçimi de yeni romanda okuyucu ile buluşmaktadır.

20. yüzyılda değişen sadece roman anlayışı değildir. Aynı zamanda okuyucunun beklentileri, talepleri ve ilgileri de değişmeye başlamıştır. Yıldız Ecevit yeni romanın okuyucuları ile ilgili şu sözleri söylemektedir:

“Geleneksel romanın ‘öykü’sü önemini yitirmiş, yerini ‘biçim’in serüvenine bırakmıştır çağdaş romanda. Okur metni anlayabilmek için bu alışılmadık biçim denemelerini dikkatle izlemek onları çözümlmek zorundadır, anlaşılabilirliğini yitirmiş olan ‘gerçeklik’ i kendi kurmak durumundadır.” (Ecevit, 1996: 16)

Romanlarda birçok katman bir araya getirilerek okuyucuya yeni bir dünya sunulmaya çalışılmıştır. Yeni biçim denemeleri ile yazılan romanlarda okuyucuya da çok önemli görevler düşmektedir. Çünkü okuyucudan romanı anlayıp yeniden yaratması beklenir.

Bu bağlamda Orhan Pamuk, kendine özgü kurgu dünyasını kurmuş bir yazardır. Murat Belge’nin de belirttiği gibi bir mimar edasıyla romanda yeni bir tarz ortaya çıkarmıştır:

“Romanları işlevsel olarak birbirine karşılıklı bağımlı öğelerden titizlikle inşa edilmiş binaları andırır. Bu öğeler birbirini destekler ve yansıtır, kusursuz bir düzenleme biçiminde birbirlerini açıklar ve yorumlar. Sarkan hiçbir şey yoktur, gelişi güzel ya da yapısal bir işlev olmaksızın bütüne yerleştirilmiş herhangi bir taş tuğla bulunmaz. Kitabın bütünsel planı da içindeki oluşturucu öğelerin bir açıklamasıdır.”

(Belge, 1998: 481)

Pamuk, yeni roman anlayışında kendi tarzını oluşturmuş bir yazardır. Masal, mit, efsane, halk hikâyesi gibi geleneksel anlatı türlerimizle yeni bir bağ oluşturarak romanlarını okuyucuyla buluşturur. Onun romanlarında maddi ve manevi hayat, gerçek ile hayal iç içe geçmiş bir görünüm arz etmektedir. Moran, Pamuk’un eserlerinde kullandığı anlatım tekniğinin bu yönüne işaret etmektedir:

“Öyle anlaşılıyor ki Pamuk romanda kendi olabilmek için geçmiş kültürün yazınsal bağlamını arkasına almaktan yana.” (Moran, 1995: 103)

Orhan Pamuk’un romanları bir biçem çoğulculuğu barındırır, birçok defa birbirinden bağımsız metin parçalarının kolaj tekniğiyle birleştirilmesinden meydana gelmektedir.

Yazarın romanlarının çok satması kadar okuyucu tarafından anlaşılmadığından dem vurulması da bu sebebe bağlanabilir. O halde okur, yazarı anlamak için nasıl bir çaba göstermelidir? Pamuk, bu sorunun cevabını okuyucuya seslenerek şöyle verir:

“Sabırlı okur, anlayışlı okur, ağla benim halime, ağlayabilirsen eğer ama gözyaşı döktüğün kişinin de bir katil olduğunu sakın unutma.” (Pamuk, 1994: 223)

Pamuk eserlerinin okurlar tarafından anlaşılmaıyla ilgili soruya da şu yanıtı verir:

“Beni rahatsız eden okumayanlar değil. Okuyup anlamıyoruz diyenler ki beni zaman zaman üzer.” (Hakan, 2002:24)

20.yüzyılda dünyadaki pek çok değişime paralel olarak roman anlayışı da değişime uğramış ve bu yüzyılda romanlarda anlatılan hikâyelerle birlikte teknik ve biçimde de yeni yöntemler denenmiştir.

Pamuk, yeni ve özgün teknikleri her romanında kullanmıştır ve bu yenilikleri takip edemeyen okuyucular yazarın romanlarını anlaşılmasız olarak nitelemişlerdir. Bu nedenle yazardan Türkiye’de zor okunan ve anlaşılması güç olan biri olarak söz edilmektedir.

Çok sattığı ve az okunduğu yönündeki eleştiriler sadece kurguya yönelik değildir. Bu eleştiriler yazarın dilinin de oldukça yoğun olduğu yönündedir. Yazar geleneksel-gerçekçi roman anlayışındaki kolayca anlaşılabilen, özne ve fiili yerinde olan kurallı cümleler kurmaz. Uzun tasvirlerle yer vermez. Pamuk romanlarında dili zorlar ve iç içe geçen cümlelerle okuyucunun dikkatini canlı tutar. Bunu yaparken de ara sıra romanla okuyucu arasına girer, ona seslenir, soru sorar ve onu şaşırtır.

Özetle Pamuk, çok farklı anlatım biçimleri ve teknikleri deneyen bir yazardır. Bir nevi okuyucularından romanlarındaki heyecana katılmalarını ve kendisiyle beraber nefeslerini tutmalarını bekler.

Yazarı anlamak için ilk olarak onun nasıl bir aile ve çevrede büyüdüğü, içinde büyüdüğü çağın özellikleri, ülkesi, tarihi, kimlik sorununa yaklaşımı ve en önemlisi bütün romanlarına malzeme olana kültürü doğru bir şekilde değerlendirmek gerekmektedir. Bunların yanı sıra uyguladığı üslubu, benimsediği edebi akımları ve yeni roman anlayışını da bilmek hem yazarın hem de eserlerinin anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.

Orhan Pamuk'un romanlarını tematik olarak çözümlenmeye geçmeden önce yazarın hayatı, yazarlığında önemli bir yer teşkil eden ailesi ve içinde yetiştiği çevre ile birlikte romanlarının özellikleri üzerinde de durulacaktır.

2.1.2. ORHAN PAMUK VE YAZARLIK MACERASI

“Doğu'dan çıkıp gelmiş ilk Batılı'yım ben, Batı olmuş ilk Doğu” (Pamuk, 1995: 302)

Orhan Pamuk 7 Haziran 1952 tarihinde İstanbul'un seçkin semtlerinden biri olan Nişantaşı'nda varlıklı bir ailenin son çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Aile servetinin temelini Berlin'de hukuk okuyan dedesi atmıştır. Pamuk'un dedesi Mustafa Şevket demiryolları yapımıyla ilgilenerek ailenin refah düzeyini oldukça yukarı taşımıştır. Pamuk'un babası Gündüz Pamuk inşaat mühendisliği eğitimi almıştır. IBM firmasında Türkiye bölümünde genel müdürlük yapmıştır. Pamuk'un annesi ise 1700'lü yıllarda Girit valiliği yapmış İbrahim Paşa'nın soyuna dayanan Şeküre Hanım'dır.

Pamuk, *Kara Kitap* ve *Cevdet Bey ve Oğulları* romanlarındaki ailelere benzeyen bir ailede büyümüştür. Yazar ailesinin tipolojisi hakkında Varlık dergisinde 1995 yılının şubat ayında yaptığı söyleşide şu şekilde “ Benim gibi Nişantaşlı, cumhuriyetçi, pozitivist aileden birisi” bilgi verecektir.

İlk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda olduğu gibi hemen her romanında aile yaşamına ve çevresine dair açık ya da kapalı göndermeler yapmayı seven bir yazardır. *Cevdet Bey ve Oğulları* romanındaki Ömer gibi dedesi de demiryolu yapımıyla ilgilenmiş, ilk olarak Nişantaşı'nda bir evde yaşamış daha sonra Pamuk apartmanına taşınmış ve orada kalabalık bir aile şeklinde yaşamışlardır.

Çocukluk ve ilk gençlik dönemi Nişantaşı gibi batıya açık bir semtte geçen yazar, bu yıllara dair gözlemlerini bir söyleşide şöyle ifade etmektedir:

“Oturduğumuz evin sokağa bakan penceresinden otomobil geçtiği zaman “Aa otomobil geçti.’derdik. Türkiye için ilk sayılabilecek şeyleri görme imkânı veren bir yerdi. Mesela ilk tost makinesini orada görmüştüm. Cemaatler vardı, cemaat hayatının yaşandığı bir yerdi. Okullar dağıldığı zaman kalabalık bir öğrenci akınına uğradı sokaklar. Azınlıkların, özellikle Yahudilerin, Ermenilerin çok oturduğu bir yerdi. Sınıfımızın üçte biri azınlıklardan olurdu. Bunlar bana olan gelirdi. Bütün Türkiye'nin öyle olduğunu zannedirdim.” (Dursun, 1995: 50)

Yazar Şişli Terakki'den sonra orta öğrenimini Robert Kolejde tamamlamıştır. Yüksek öğrenimine İstanbul Teknik Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesinde mimarlık dalında başlamıştır. Ancak üç yıl devam ettiği okulunu İstanbul'da 1930'lu yıllarda tarihi ve kültürel dokuyu zedeleyen apartman hayatını görünce apartman yapmak istemediği için bırakır. Pamuk bu konuyla ilgili şunları söylemektedir:

“O zamanlar niye mimar olmadığımı bana sordukları vakit aynı cevabı başka bir dille verirdim: Apartman yapmak istemedim için! Apartmandan kastettiğim bir hayat tarzı, bir mimari anlayıştıydı. 1930'lardan sonra İstanbul'un üzerine oturduğu eski tarihi şehir iyice terk edilmiş, şehrin orta ve yukarı sınıfları iki üç katlı, geniş bahçeli evleri yıktırıp, başka boş araziler açıp altmış yılda şehrin bütün eski dokusunu ve tarihsel görüntüsünü yok eden apartmanlar inşa etmeye başlamışlardı.” (Pamuk, 1999: 277)

Buradan İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Enstitüsüne kayıt yaptıran yazar 1977 yılında gazeteci olmak için değil askerliğini ertelemek için üniversite diplomasını alır.

Bir dönem resim yapmakla da uğraşan Pamuk, 18 yaşındayken şiir yazmaya heves etmiştir. Gençliğinde şair olmaya hevesli olan babasının kütüphanesindeki şiir kitaplarının hepsini 1970'li yıllarda okuyan Pamuk, uzun yıllar süren ve çok derin okumalarla geçen zaman sonucunda yazar olmaya karar vermiştir. Bu kararı verdiğinde 22 yaşındadır. Ekonomik bakımdan sıkıntı çekmediği için kendisini rahat bir şekilde okumaya vermiş, araştırmış, iyi bir kütüphane oluşturmuştur. Oluşturduğu kütüphaneni temelleri de bir dönem Fransa'ya giden, gençliğinde şair veya ressam olma arzusunda olan, Paris'te Sartre ile tanışma fırsatı bulan babasının kitaplarına dayanmaktadır.

Pamuk okumak ve yazmak karşısında duymuş olduğu heyecanı ve hevesini şu şekilde ifade etmektedir:

“Başımı döndüren beni heyecanlandıran ve korkutan büyük ve boş mimari çizim kâğıtlarının karşısından kalktım ve gene başımı döndüren beni heyecanlandıran ve korkutan boş yazı kâğıtlarının başına oturdum. Yazmaya içimde başlarken boş kâğıdın boşluğu, her şeyin başlangıcında olduğum duygusu, dünyanın benim tasarımına uyacağı hayali tıpkı mimari hayaller kurduğum zamanlarda olduğu gibi.”

(Pamuk, 1999: 275)

İlk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın yazımına 22 yaşında başlayan Pamuk, bu romanı için sekiz yıl uğraşmıştır. 1970'lerin ortalarına doğru ilk romanını yazmaya başladığı yıllarda Türk romanında 'köy romanı' ve 'işçi gerçekliği'nin hâkim olduğu görülmektedir. Bu yıllarda genellikle Köy Enstitüsü çıkışlı yazarların

bir seri halinde yayımladıkları romanlar mevcuttur. Köy ve işçi gerçekliğini konu edinen bu romanların o dönemde çok tutulmasına neden olarak ülkenin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik koşulların yetersizliği, devletin halka karşı olan bürokratik tutumu gösterilebilir.

Yazar, mevcut olan bu edebiyat ortamı için gözlemlerini ve yazar olmaya karar verdiği dönemdeki roman yazma geleneğini şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Ben Cevdet Bey ve Oğulları’nı 1974’ten itibaren yazmaya başladım. O sıralar Türk edebiyatında hâkim olan roman tarzı, hâkim olan edebiyat ideolojisi köy romanı çerçevesi içindeydi. Şöyle bir hikâyeyle anlatayım: Cevdet Bey ve Oğulları’nı yazıyordum, edebiyatla çok yakın ilgisi olmayan birisi bana, ‘ Sen roman yazıyorsun ama köyü biliyor musun?’ demişti. Onun için roman köyde geçen bir şeydi. Türk edebiyatının son kırk tarihinde köy romanı o kadar önemli bir yer tutmuştu ki o kendiliğinden böyle düşünüyordu. Bu olgu ya da dünya edebiyat tarihinde az rastlanan bir şey. Ta 1930’lardan 1970’lere kadar – Türkiye bu süre içinde şehirleştiği halde köyden ve çok özel bir biçimde söz eden bir edebiyatın, bir roman tarzının hâkim olması üzerinde ayrıca düşünülmesi gereken bir şey. Ben ilk yazmaya başladığımda bunun ağırlığını duymuştum.” (Pamuk, 1989: 16-17)

Köy ve işçi gerçeğinin çok fazla konu edildiği yıllarda Pamuk, ticaretle uğraşan bir ailenin üç kuşak süren ve 1930’lu yılları anlatan hikâyesini yazmayı seçer. Gösteri dergisinin 1989 yılının mayıs ayında yapılan bir söyleşide bu romandaki ailenin kimi ilgilendireceği sorusuna yazar şöyle cevap vermiştir:

“Temel olarak İstanbul’da Nişantaşı’nda ayrıcalıklı tüccar burjuva ailesi üzerinde kurulmuş bir romanın kimi ilgilendireceği sorusunu açık seçik kendime sormuş olduğumu hatırlıyorum. Her ne kadar hepimiz dünya edebiyatını takip ediyorsak da, sanki edebiyat genel insanlık deneyimini değil, acı çekenlerin deneyimlerini belirli bir bakış açısından vermekle yükümlü bir şey gibi görünüyordu. Bu ideoloji 60’tan sonra Türkiye’de solun yükselmesi ve her alanda bir seçenek haline gelmesi ile ilgiliydi.”

(Pamuk, 1989: 34)

Yazarın çeşitli eleştirilere hedef olan bu ilk romanı geleneksel roman anlayışının uç kutbunda yer aldığı düşüncesiyle o dönemde çok benimsenmemiştir. Dönem romancıları gündemde olan ve herkes tarafından bilinen konuları romanlarına almayı tercih etmiştir. Bu durum sadece yazardan kaynaklanan bir durum da değildir. Çünkü bu dönemdeki okuyucularda yeniliklere açık değildir. Bu nedenle de birbirinin kopyası olan birçok eser ortaya çıkmıştır.

1980’li yıllarla birlikte bireyi temele alan yeni roman anlayışları ortaya çıkmıştır. Bu dönemde dış dünyanın yansıtılmasında kullanılan gerçekçi yöntem yerini modern ve postmodern anlatım tarzlarına bırakmıştır. Oğuz Atay, Bilge

Karasu, Latife Tekin ve Yusuf Atılgan gibi yazarların nitelikli eserleri yayımlanmaya başlamıştır.

Pamuk için önemli olan yaratmaktır ve o roman yazmayı hayatı yeniden yaratmak olarak algılamaktadır. Hayatı daha çok kitaplardan öğrendiğini söyleyen yazar kitaplardan aldığı malzemeyi süzgeçten geçirerek gerçek hayatta bağdaşmayan kurmaca dünyalar üretir. Yeni bir şeyler yazmaktan duyduğu zevki şöyle açıklamaktadır:

“Yazarlığın en güzel yanı eğer yaratıcı bir yazarsanız bir çocuk gibi dünyayı untabilmek, gönlünüzce eğlenebilirken kendinizi sorumsuz hissedebilmek bildik dünyanın kurallarıyla, oyuncaklarıyla oynayabilmek ve bütün bunları yaparken de aklınızın bir köşesiyle bu çocuksu ve özgür şenliğin arkasında daha sonra okuyanları bütünüyle bağlayacak derin bir sorumluluğun varlığını hissetmektir.”

(Pamuk, 1999: 18)

Hayatı anlamlandırma olarak değerlendirdiği romanları yazmak için ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan itibaren çok yoğun bir araştırma ve okuma uğraşı içine girmiştir. Pamuk bir söyleşisinde etkilendiği ve üzerinde etkileri bulunan yazarları, kaynakları şu şekilde açıklar:

“Tanpınar benim üzerimde etkili oldu, bilinçli bir şekilde de değil. (...) Ne bakımdan etkili oldu? Tarihten yararlanabilirim ama tarihten yararlanırken ve gene de Batılı halesi taşıyan bir yazar olabilirim tutumunu, Enis'in deyişiyle durumu öğrendim ben Tanpınar'dan. Yani tarihin ağır yükü altında ezilmeden yaratıcı olabilirim ve Batılı olabilirim. Burada oyuncu romancı olabilirim, bunu öğrendim. Kemal Tahir'den çok özel bir şey öğrendim: Tarihe ilgi duyulur, tarihe ilgi duymak bize ufuklar açabilir. Daha önemlisi, tarih bizatihi, kendi içinde tıpkı roman kahramanı gibi, romanın naklettiği dramının, yani olaylar dizisinin ve gerilimin bir kahramanı olabilir. (...) Oğuz Atay'dan çok şey öğrendim gelenek bağlamında onu da söylemem gerekir, o da şudur: Abartıyorum burada, ama doğrudan izleri açık bir şekilde görülecek derecede Batılı Modernist yazarlardan etkilenerken Türk romancısı olabilirim.” (Pamuk, 1995: 194)

Pamuk, biçim, dil, üslup bakımından etkilendiği ve okuduğu yabancı yazarları da bir söyleşi de anlatır. Pamuk'un yabancı yazarlarda aradığı özellikler arasında kişileri insani özellikleri bakımından değerlendirme, güçlü hayal gücü, psikolojik derinliğe önem verme gibi özellikler sayılabilir:

“İlk başlarda 19.yüzyıl romancıları... Tolstoy, Stendhal, Dostoyevski... Cevdet Bey ve Oğulları'nı yazdığım sırada 19.yüzyıl romanına o kadar bağlıydım ki, ondan etkilendiğimi bile fark etmezdim. Faulkner ve Virginia Woolf ve modern Amerikan romanı sayesinde bu etkiyi erkenden kırdım. Böylece bir an önce öğrenilmesi gereken şeyi, romancılığın kuralların değil, kuralsızlığın dünyası olduğunu öğrendim. Benden

önceki romancılar, üzerine basıp yükseleceğim ve sonra da bir tekme atacağım taşlardır yalnızca!” (Çağdaş, 1990: 27)

Yukarıda ifade edilenlerden hareketle Pamuk’un etkilendiği yazarlar arasında Türk edebiyatında Uşaklıgil, Tahir, Atay, Tanpınar; dünya edebiyatında ise, Kafka, Woolf, Borges, Faulkner gibi isimler sayılabilir. Çağdaş Türk yazarı Orhan Pamuk bu yazarlardan etkilenmekle beraber yeni romanı kendine özgü bir şekilde de yorumlamıştır. Pamuk, Türk yazarlardan Tanpınar aracılığıyla tarihi olaylara da eserlerinde çok fazla yer vermiştir. Geçmiş kültüre dair hissettiği ilgi ve değerlere olan bağlılığı sonucu Ahmet Hamdi Tanpınar gibi Şark ve Garp geleneklerini birleştirerek bu kültürlerin ortak özelliklerini eserlerinde yansıtır. Bu özelliğiyle de hem yurtiçinde hem de yurtdışında çok geniş bir okuyucu çevresi edinmiştir. Eserlerinin hemen hepsinde geleneğin etkisinden bahseden yazar Türkiye’nin Batılılaşma serüvenini de şu şekilde değerlendirmektedir:

“Bir yandan batılılaşmaya çalışırken, batıcı eleştirel düşüncenin yasaklanması ya da bir yandan Türk kimliğini vurgulamaya çalışırken, geleneksel kültürün yer altına itilip hor görülüşü, bütün bu çelişkili ve muğlak siyasal ve kültürel tutumlar Türkiye’nin modernleşme çabasını derinden sakatladi. (...) İstanbul ile Budapeşte’yi birbirine karıştıran Kuzeyli editörün karşısında sessiz kalışım işte bu yalıtılmışlık kültürsüzleştirilmişlik, yavanlaştırılmışlık duygusuyla ilgili.” (Pamuk, 1999: 258)

Şark ve Garp kültürlerinin birleştirilmesi amacıyla eserlerinde yeni simgeler bulan Pamuk, romanlarını farklı tekniklerle yazdığı gibi işlediği temalar açısından da renkli ve zengin bir görünüm sunar. Avrupa’da yaşayan okuyucuları için yazarın romanları modern bir Şarklının bakış tarzıyla doğuyu yeniden yaratmak; Türkiye’deki okuyucuları içinse kültürel değerlere çok sık yer vermek gibi özellikler barındırmaktadır.

Pamuk’un farklı kültürlerin buluşmasını konu olarak seçtiği romanları aslında Şark ve Garp kültürlerinin birbirlerine bakışı doğrultusunda bir “öteki” imajını da beraberinde getirmektedir. Yazar romanlarını Şark’ın gizemi üzerine oturtur. Bu gizemi eserlerinde kullanınca da Türkiye’de olduğu gibi pek çok ülkede de popüler olmayı başarır ve oryantalistlerin düşüncelerini eserlerinde çok iyi değerlendirir. Pamuk’un sürekli Doğu-Batı karşıtlığını eserlerinde yansıtmaması onun Türkiye’nin içinde bulunduğu gerçekliği fark ettiği anlamına gelir. Bu kültürlerin köklerine tarihi ve günlük yaşamı temel alarak iner. Değişik anlatım tarzları ve kurgularıyla da okuyucunun merak duygusunu doyurur. Yazarın kendisi de her iki kültürden beslenip yararlandığını şu cümlelerle açıklar:

“Bütün kitaplarım Doğu’nun ve Batı’nın yöntem, usul, alışkanlık ve tarihinin karışmasından yapılmıştır ve kendi zenginliğimi de buna borçluyum.”

(Pamuk, 1999: 155)

Yazar doğduğundan beri hayatını İstanbul’un aynı sokaklarında, aynı semtlerinde geçirmiştir. Pamuk doğu ile batı arasında bir köprü vazifesi gören İstanbul yazarı olarak tanımlanmaktadır. Dünya edebiyatında pek çok şehir romancılarıyla birlikte anılmaktadır. Dublin denince Joyce, Petersburg denince Dostoyevski, Paris denince de Proust akla gelmektedir. Binbir Gece Masalları ile İstanbul arasında bir bağ kuran yazar geçmişten gelen kültür birikimlerinin yaşadığı şehir olarak İstanbul’a eserlerinde bolca yer vermektedir. İstanbul şehri Pamuk’un eserlerinde bir kahraman gibi kişilik özellikleriyle okuyucu karşısına çıkmaktadır.

Pamuk nasıl bir yazar olmak istediğini de şu cümlelerle anlatır:

“Bütün dünyada okunabilecek ve nitekim sonunda da okunan ‘yüksek’ edebiyatı yapmaya çalışıyorum. (...) İyi bir edebiyat yapmak istiyorum.” (Hakan, 1995: 23)

Yazarlığa 1974 yılında başlayan Pamuk yukarıda kendisinin de ifade ettiği gibi evrensel bir edebiyat anlayışı oluşturmak istemiştir. Dünyanın en prestijli ödülü olarak kabul edilen Nobel Edebiyat Ödülü’nü 2006 yılında alarak bu ödülü alan ilk Türk yazarı olan Pamuk sadece Türkiye’de değil, dünyada da yeni roman denilince akla gelen ilk isimlerden biri olmuştur.

54 yaşında Nobel Edebiyat Ödülü’nü kazana en genç yazarlar arasında yer alan Pamuk, ilk ödülünü 23 yaşındayken Antalya Altın Portakal Film Festivali ile aynı anda düzenlenen hikâye yarışmasında üçünü olarak almıştır. 1979 yılında ilk romanı olan *Karanlık ve Işık* ile katıldığı Milliyet Roman Yarışması’nda birincilik ödülünü Mehmet Eroğlu ile paylaşır. Bu romanı 1982 yılında *Cevdet Bey ve Oğulları* adıyla tekrar yayımlanır. Temel olarak Nişantaşı’nda yaşayan burjuva bir aile üzerine kurulmuş olan bu roman aracılığıyla yazar, Türk toplumunu ve tarihini üç kuşaklık bir hikâye içinde tahlil etmektedir. Pamuk aynı eseriyle 1983 yılında Orhan Kemal Edebiyat Ödülü’nü de kazanmıştır.

İkinci romanı olan *Sessiz Ev* 1983 yılında yayımlanmıştır. Bu romanında da ilk romanında olduğu gibi bir aile anlatısını dener. Şark ve Garp kültürlerini karşılaştırdığı bu romanında yazar nesiller arasındaki anlayış farklılığını gözler önüne sermektedir. Bu romanda olaylar çok yönlü bakış tekniği kullanılarak beş kişinin bakış açısından anlatmaya çalışmıştır. Yüzyıl başından 1980’li yıllara kadarki zamanı geri dönüş tekniklerini kullanarak vermektedir. Serdar Rıfat Kırıkoğlu bu

romanla ilgili yazdığı *Bir Zaman Romanı: Sessiz Ev* adlı yazısında romanın zaman üzerine oturtulmuş olduğunu şu cümlelerle açıklar:

“Yine varlığı ve gelişim koşulları tartışılan kültürel bir kalıtın, birbirinden farklı düşünselliklere sahip kuşaklarca ele alınıp irdelenmesi söz konusu. Zaman sürecini oluşturan geçmiş- şimdi- gelecek uğrakları, bu uğrakların belirledikleri tarihsel koşullar, bu tarihsel koşulların farklı bilinçleri belirleyiş tarzları romanın ana eksenini kuruyor.”
(Kırıkoğlu, 1984: 12)

Sessiz Ev de ödüle layık görülmüştür ve Pamuk bu romanıyla geniş bir okuyucu kitlesine de sahip olmuştur. Bu roman 1984 yılında Madaralı Roman Ödülü’nü kazanmıştır. *Sessiz Ev*’in Fransızca tercümesi de 1991 yılında Prix de la Decouverte Europeenne ödülüne layık görülmüştür.

1985 yılında yayımlanan *Beyaz Kale* yazarın üçüncü romanıdır. Bu roman Doğu ve Batı kültürlerinin karşılaşmasını konu edinmektedir. Yapıt, Venedikli bir köle ile Osmanlı bilgini arasında geçen çarpışmayı ve dostluğu tarihsel bir zeminde anlatmaktadır. Romanındaki tarihsel zemini gerçekleri anlatmak için değil, gerçekliği kurgulamak için kullanmıştır. Romanın başarısı ikiz temasını doğu ve batı üzerine kurarak alegorik bir tarzda sunulmasına dayanmaktadır.

Yazar romanda biz ve onlar ayrımını oyuna dönüştürme isteği duyduğunu şu cümlelerle anlatır:

“Kahramanların birbirine benzemesi ya da benzememesi, yani birbirlerinin kimliklerini karşılıklı bir ayna olarak kullanmaları aslında güncel bir şeye gönderme yapmaktan çok, ezeli bir kimlik sorununu oyunlaştırmaktan ibarettir.” (Pamuk, 1999: 135)

Beyaz Kale yazar tarafından “nuvel” (uzun hikâye kısa roman) olarak nitelendirilmiştir. Yeni romanın anlatı teknikleri de kullanılan bu roman Türk romanı için bir başkaldırıyı temsil etmektedir. Çünkü çok yoğun ve katmanlı yapısı yeni romanın ilk örneğini oluşturmaktadır. *Beyaz Kale* 1990 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde Independent Award for Foreign Fiction ödülünü kazanmıştır. Bu roman Pamuk’un ününü yurtdışına taşımıştır ve birçok dile çevrilmiştir.

1990 yılında yayımlanan dördüncü romanı *Kara Kitap* ile Pamuk, Türk romanında bir bomba etkisi yaratmıştır. Beş yıldır yazarın üzerinde çalıştığı bu roman daha yayımlanmadan hakkında pek çok tartışma başlamış ve yayımlandıktan sonra da bu tartışmalar artarak devam etmiştir. *Kara Kitap* polisiye bir tema etrafında gelişen ve iç içe geçen birçok olaydan meydana gelmiştir. Yazarın ifadesiyle bu roman bir tür “kolâj”dır:

“Tarih parçacıkları, gelecek parçacıkları, şimdiki zaman, değişik, birbirlerine yabancı gözüken hikâyeler.”(Çağdaş, 1998: 34)

Roman arama temasının etrafında şekillenirken zengin bir imge dünyası, tasavvufî bir arayış, girift bir dil, uzun cümleler ve ayrıntılar romanı anlamayı zorlaştırmaktadır. Bu romanıyla yazar, çizgisel olarak gelişen geleneksel roman tarzını bir kenara bırakarak iç içe geçmiş birçok öyküyü bir arada vererek okuyucuyu bilmediği bir labirentte dolaştırmaktadır. Bu nedenle *Kara Kitap* karmaşık yapısından dolayı Türk edebiyatında çok fazla tartışılan romanlardan biri olmuştur.

Kara Kitap, Prix France Culture ödülünü almaya da hak kazanmıştır. Bu kitabın bir bölümünden yola çıkarak senaryolaştırdığı *Gizli Yüz* adlı film 1992 yılında Ömer Kavur’un yönetmenliğinde izleyiciyle buluşmuştur.

“Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti.” cümlesiyle başlayan yazarın beşinci romanı *Yeni Hayat* 1994 yılında yayımlanır. Tüm görsel ve yazılı basın romanın yayımlanmasıyla birlikte Pamuk ve son kitabının tanıtımını yapmıştır. Yayımlanmasının hemen ardından Türk romanında çok nadir görülen bir olay olmuştur ve romanın satışı yüz bin sınırlarına ulaşmıştır.

Bir giz ve bilinmezlik etrafında gelişen *Yeni Hayat*’ta roman kahramanlarının otobüs yolculuğuyla Şark ve Garp kültürlerine göndermelerde bulunulmuştur. Romanda aşkın ayrıntılı bir şekilde işlenmesi ise, esere şiirsel bir yapı kazandırmıştır. Kara mizahın da bolca kullanıldığı romanda imgeler hem soyut hem de somut anlamlarıyla verilmiştir.

Roman ülkedeki toplumsal değişimin ve dönüşümün bir panoramasını da gözler önüne sermektedir. Yoğun anlamlar içeren bu roman, hem okuyucunun okuduğu romanı hem de okunurken yazılan romanı kastetmektedir.

Pamuk’un altıncı romanı *Benim Adım Kırmızı* 1998 yılında yayımlanmıştır. Bu roman yayımlandığı yıldan günümüze kadar 32 dile çevrilmiştir. Şark’ın minyatür sanatıyla batının resim sanatı arasındaki çatışmayı anlatan bu roman 16.yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti olan İstanbul’da geçmektedir. Romanda iki kültürün karşı karşıya gelmesini simgeleyen malzeme minyatürdür. Roman okuyucu ile iletişime de açık bir şekilde yazılmıştır. Yazar, okuyucuyu pasif bir karakterde görmez, onlara roman boyunca devamlı sorular sorar ve okuyucuyu romanın içine çeker. Pamuk bu romanın Korece baskısında eserin kimlik sorununu işlediğini şu cümlelerle açıklar:

“(…) Kitabın bir derdi var ki, bunu kitabı çok seven Batılı okurlardan çok, Doğulu okurun acısını içinde hissederek daha çok kavrayacağını biliyorum. O da tabii, Batı sanat ve kültürünün etkisiyle kendi geleneksel görme, duyma, müzik ve sanat yollarımızı kendi duyarlığımızı kaybetmenin acısıdır.” (Lee, 2008: 24)

En renkli ve iyimser romanım diye nitelendirdiği *Benim Adım Kırmızı* Fransa’da 2002 yılında çeviri eserlere verilen En İyi Yabancı Kitap, İtalya’da ise Grinzane Cavour ödülleriyle layık görülmüştür. Geleceğe kalacak 25 kitaptan biri olarak Amerika Birleşik Devletleri’nde New York Kütüphanesi tarafından seçilir. Sadece İngilizce baskısı bir yılın içinde yüz binin üzerinde satan *Benim Adım Kırmızı* Çin’de de 2006 yılının en iyi romanı olarak seçilir.

Yazarın 1999 yılında *Öteki Renkler* adıyla yayımlanan kitabında o güne kadar çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlanmış yazı, deneme ve söyleşileri yer almaktadır. Ayrıca bu kitabın girişinde *Pencereden Bakmak* adlı bir hikâye de yer almaktadır.

Pamuk’un “ilk ve son siyasi romanım” dediği *Kar* 2002 yılında yayımlanır. Yazarın yayımlanmış diğer romanlarının aksine *Kar*’da olaylar çok hızlı bir şekilde gelişir. Yazar mekân olarak diğer romanlarından farklı olarak İstanbul dışına çıkmış ve Türkiye’nin kuzeydoğusunda yer alan Kars şehrini romanın mekânı olarak seçmiştir. Yazarın tüm romanlarının ana izleğini oluşturan Doğu- Batı karşılaştırması bu romanında da okuyucu ile buluşmuştur.

Kar, 2005 yılında Fransa’da her yıl verilen Le Prix Medicis Eranger’ye layık görülür. New York Times Book Review tarafından da 2004 yılının en iyi 10 kitabından biri olarak seçilir.

2003 yılında yayımlanan otobiyografik bir tarzda kaleme alınan *İstanbul: Şehir ve Hatıralar*, Pamuk’un çocukluk anılarından başlayarak yazar olmaya karar verdiği güne kadar geçen dönemi anlatmaktadır.

2008 yılında son romanı olan *Masumiyet Müzesi* yayımlanmıştır. Yalnızlık, arkadaşlık, aşk gibi temalar üzerine kurulan romanı yazar on yıllık bir çalışmanın sonucunda ortaya çıkarmıştır. Kitap yazarın *Cevdet Bey ve Oğulları* adlı romanından sonra yazmış olduğu romanından sonra en uzun romanıdır. Türkiye’de yayımlanmaya başlandığı ilk üç günde satış rekorları kırmayı başarmıştır. Roman zengin bir ailenin oğlu olan kemal ve uzak akrabaları Füsün arasında geçen bir aşk hikâyesini konu edinmektedir. Pamuk son romanı için şu açıklamayı yapmıştır:

“Öteki romanlarımdan farklı, şaşırtıcı 500 sayfalık bir aşk romanı. İleride bu romanla hatırlanacağıma inanıyorum.”(Güven, 2008: 12)

Babamın Bavulu ise yazarın son zamanlarda aldığı prestijli ödüllere adanmış olduğu 2007 yılında yayımlanan bir kitapçıktır. *Babamın Bavulu*'nda yazarın Nobel Edebiyat Ödülü'nü almadan önce yapmış olduğu konuşma metni de bulunmaktadır. Yazarın babası Gündüz Pamuk'un 2002 yılında vefat etmesi de bu konuşmayı yapmasında etkili olmuştur. Çünkü Pamuk konuşmasının sonundaki şu cümlelerle bu durumu özetlemiştir:

“Babam 2002 yılı Aralık ayında öldü. İsveç Akademisi'nin bana bu büyük ödülü, bu şerefi veren değerli üyeleri, değerli konuklar, bugün babam aramızda olsun çok isterdim.” (Pamuk, 2007: 75)

Orhan Pamuk ilk romanından itibaren hem yurtiçinden hem de yurtdışından pek çok ödüle layık görülmüştür. Bugüne kadar aldığı ödüller içinde en prestijli olanı Nobel Edebiyat Ödülü'dür. İsveç Akademisi'nin 12 Ekim 2006 tarihli resmi basın bildirisinde ödülün “kentin melankolik ruhunun izlerini sürerken kültürlerin birbirleriyle çatışması ve örülmesi için yeni simgeler bulan” Pamuk'a verilmesinin uygun bulunduğu yazmaktadır.

Pamuk'un eserleri 46 dilde tercüme edilmiş ve yüzlerce ülkede yayımlanmıştır. Dünya çapında bu kadar başarılı olmasının nedeni de kanımızca Garpli anlatım tarzları ile Şark'ın masalsiliğini birleştirmesidir. Batılılardan aldığımız romanı onların çok daha ilerisine taşımayı da başarmıştır.

3.ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1.ROMANLARIN TEMATİK İNCELENMESİ

3.1.1.AİLE HAYATI

“Alafranga bir aile kurayım dedim, ama sonunda hepsi alaturka oldu.”(Pamuk, 2005: 114)

Aile, insan soyunun devamını sağlayan, toplumsallaşma sürecinin ilk adresi, kültür, inanç, değer, gelenek ve görenekler vasıtasıyla nesilden nesile devamın gerçekleştiği sosyal bir kurumdur. Toplumların vazgeçilmez temel birimi olan aile her çağda dinamik bir kurum olma özelliğini sürdürmüştür.

Toplumsal hayatı omuzlayan aileler toplumsal kurumların başında yer almaktadır. Bu bağlamda aile Şark'ta nasıl bir toplumsal fotoğraf ortaya koymaktadır sorusu sorulabilir. Orhan Pamuk'un pek çok romanı toplumsal gerçekliğe paralel olarak ailenin modernleşme ile birlikte değişimini ele almaktadır.

Pamuk'un ilk kaleme aldığı *Cevdet Bey ve Oğulları* adlı romanında aile bireyleri modernleşme ile gelenekler arasında bir ikilik yaşamaktadırlar. Örneğin, öze bağlı, Batılılaşmayı değerlerden vazgeçme olarak gören aile bireyelerinin belirli bir kesimiyle Batılılaşmayı tam tersi bir duruşla sosyo-kültürel gelişim süreci olarak kabul eden aile fertleri arasında çatışmalar yaşanmıştır. Bununla beraber bu romanda yanlış Batılılaşma, kendi değerlerini unutup taklide dayalı olarak Batı'ya bilinçsizce bağlanma ve iki farklı kültür arasında sıkışıp kalma gibi tema ve konular üzerine de durulmuştur. Orhan Pamuk'un bu romanı 20. yüzyıl başından 1970'lere kadar geçen zaman diliminde, bir ailenin tarihini hikâye etmektedir.

Bu romanda kendi değerlerini küçük görüp Batı tarzında aile kurmayı isteyen ve Batı'daki aileler gibi olmaya özenen Cevdet Bey ve onun üç kuşaklık hikâyesi anlatılır. Cevdet Bey Fransızca kitaplardan okuyup özendiği bir aile kurar ve kendi isteğiyle seçtiği tüccarlık mesleğiyle de ailesini zengin eder; fakat çocukları Refik ve Osman, Cevdet Bey'in yüksek ideallerle kurduğu aile kurumunu devam

ettiremezler. Bir aile romanı olan bu romanda Pamuk, bayram yemeklerini, ailenin bazı değerlerini, evin bazı eşyalarını ve aile içindeki ilişkileri okuyucuya şu cümlelerle yansıtır:

“Nigan Hanım dirseklerini işlemeli masa örtüsüne dayamış, ellerini çenesinin altında birleştirmiş, önündeki porselen tabağa bakarak düşünüyordu. (...)

Evleneli otuz yıl oldu. Altmış aşkın bayramı Cevdet Bey’le geçirdik. İşte bu da 1936’nın kurban bayramı. Kocam, aslan gibi iki oğlum, kızım, iki şeker gelinim, iki küçük torunum hep birlikteyiz.(...)” (Pamuk, 2005: 100)

Geleneksel ailelerde saygınlık ve otorite çok önemlidir. Bu önem özellikle *Cevdet Bey ve Oğulları* adlı romanda gözler önüne serilmektedir. Bu romandaki ailede erkek otoritesinin yoğun olarak yaşandığı görülmektedir. Cevdet Bey’in ölümünden sonra ailenin otoritesi Nigan Hanım’a geçmiş gibi görünse de o yaşlılığından kaynaklanan kabullenmiş bir görüntü çizmektedir. Romandan alıntılanan aşağıdaki bölüm bu durumu açıklamaktadır:

““ Bana söylemişti diyorum ya...’ dedi Nigan Hanım. ‘ Onun düşüncesini, kendi düşüncemi daha kaç kere söyleyeceğim... Bir evde hep birlikte oturulup, hep birlikte yaşanır, herkes birbiriyle ilgilenir... Benim ailem büyük evlerde oturmuştur... Üstüste kutularda değil. Herkes birbiriyle ilgilenmeli, herkes birbirini sevmeli, kimsenin hayatı ötekenden gizlenmemeli... Doğrusu budur! Eğer, Allah korusun, bir gün birbirimizden koparsak, o zaman ben ayrı kutulara taşınmak değil, birbirimizle ilgilenmemizi isteyeceğim. Doğru olan budur!” (Pamuk, 2005: 458)

Cevdet Bey ile oğlu Refik arasındaki ilişki kopuk olmakla birlikte Refik, ailenin düzenini de devam ettiremeyen karakter olarak karşımıza çıkar. Dönemindeki tepkilere rağmen bir müslüman olarak ticaretle uğraşan Cevdet Bey’in çok istediği ama pek fazla üzerinde durmadığı modernleşme gayesini gerçekleştirme görevini Refik üstüne alır. Cevdet Bey ile Refik arasında kopukluk benzer bir şekilde Refik’le oğlu Ahmet arasındaki ilişkiye de etki eder. Babasının Batılılaşma gayesini eleştiren Ahmet, onun “cahillikle karışık, ilgi çekici bir saflık” içersinde olduğunu ifade eder. (Pamuk, 2005: 591)

Pamuk, ikinci romanı olan *Sessiz Ev’de* yaşlı ve bakıma ihtiyacı olan babaanne ile onu ziyarete gelen üç torununun bir haftalık hikâyesinde yine bir aile anlatısını okuyucuyla buluşturur. Aslında bu roman da konusal bakımdan değerlerin aranişının bir devamıdır.

Bir paşa kızı olan Fatma, Doktor Selahattin Bey’le evlenir ve herkes gibi bir aileye sahip olmak ister. Ancak Selahattin Bey, Fatma’nın beklentilerini karşılayacak

bir kişilikte değildir. Aldığı eğitimin etkisiyle Batı hayranıdır. Ev içi ve ev dışındaki sorumluluklarını yapmak bir yana Fatma'nın her verdiğinde biraz daha içine kapandığı elmasları satarak yaşamını idame ettirmektedir. Hem kendisini hem de çevresindekileri mutsuzluğa sürüklemiştir. Bu mutsuzluk ondan geriye kalan Doğan, Faruk, Nilgün Cüce ve Metin'e de yansımıştır.

Sessiz Ev romanındaki Metin'in anne ve babasından ayrı bir şekilde yetişmesi, onda tutunabileceği tek şey olan paraya sahip olma isteğini uyandırmıştır. İçindeki bu isteğin dışı vurumu ise hayattaki herkese ve her şeye karşı öfke duymak şeklinde olmuştur:

“...Kimsem yok, hep sizin yüzünüzden, anne baba, niye erken öldünüz, kimselerin annesiyle babası böyle yalnız bırakıp gitmiyor oğlunu, hiç olmazsa bana iyi bir miras bıraksaydınız, o zaman ben de o parayla onlara benzerdim, ama ne para ne pul, bıraka bıraka uyuşuk şişko bir ağabey ile ideolojik bir abla bıraktınız, tabi bunak babaanne ile cücesi de var...” (Pamuk,2006: 215)

Romanda Selahattin Bey ve Fatma Hanım'ın aile bağları Selahattin Bey'in tutumu nedeniyle kopar. Doğu'yu aydınlatacak bir ansiklopedi yazmayı kendine amaç edinen ve bunun için de kendi dünyasına kapanan Selahattin Bey, ömrünü bu amaç uğruna feda etmiştir. Kendine örnek olarak seçtiği bilim adamı Darwin'e o kadar hayrandır ki soyadı olarak da Darwinoğlu'nu seçecektir. Selahattin Bey'in Batılı bilim adamı Darwin'e olan hayranlığını aşağıda alıntılana bölümde görmek mümkündür:

“Ah insan yalnızca gördüklerini ve görüp denediklerini yazmalı, o zaman o Avrupalılar gibi ben mesela Darwin gibi, ne müthiş herif, gerçek bir bilim adamı olabilirim belki, ama ne yazık ki uyuşuk doğuda insan hiçbir şey olamaz, olamaz mı neden gözlem ve deney yapmak için benim de gözlerim, ellerim ve Allah'a şükür bu ülkede herkeslerinkinden iyi işleyen bir kafam olduğuna göre evet Fatma gördün mü, seftalileri nasıl çiçek açtılar, niye böyle kokuyorlar dersin, peki koku nedir acaba?...”
(Pamuk, 2006: 141)

Yazar, *Kara Kitap* adlı romanda akraba evliliği yapan Galip ve Rüya'nın parçalanmış ailesinin hikâyesini konu edinir. Romanda bir avukat olan Galip karısının isteklerini karşılayamamış ve bu nedenle de Rüya'yı kaybetmiştir. Romanda başkalarına benzemek isteyen bir toplumun kimlik bunalımıyla karşılaşırız. Pamuk'un yabancılaşmayı en yoğun işlediği romanı olan *Kara Kitap* geleneksel aileye ait ev döşemesini ve aile ilişkilerini de okuyucuya şu şekilde yansıtır:

“Evi tam bir 'küçük burjuvanın' ya da 'orta sınıftan birinin' ya da 'geleneksel vatandaşımızın' eviydi. Üzerine çiçekli basmadan kılıflar geçirilmiş eski koltukları,

sentetik kumaştan perdeleri, kenarları kelebekli emaye tabaklar, içinde bayram misafirlerine çıkarılan şekerlikli, hiçbir zaman kullanılmayan likör takımlarının saklandığı çirkin bir 'büfe'leri ve rengi solmuş, pestil gibi bir halıları vardı. Karısının Rüya gibi okumuş, öyle aman aman bir kadın olmadığını da biliyordu: Annesi gibiydi, sadeydi, basitti, kendi halindeydi, (Kadın, Galip'in sırrını çözemediği bir anlamla önce ona, sonra kocasına gülümsedi) amcasının kızıydı. Çocukları da kendi gibiydiler. Sağ olsaydı, hiç değişmeseydi, kendi babasının kuracağı hayattı bu. Bu hayatı bilinçle seçip, bilinçle yaşayarak iki bin yıllık bir kumpası boşa çıkarıyor, bir başkası olmayı reddediyor, kendi 'öz' kimliğinde direniyordu. Galip Beyin odada rastlantısal olarak gördüğü her şey de bu amaca göre düzenlenmişti. Duvar saati, bu tür bir eve böyle tıkrıdayan bir duvar saati gerektiği için özellikle seçilmişti. Böyle evlerde, bu saatlerde hep açık durduğu için, televizyon bir sokak lambası gibi sürekli açık bırakılmış, üzerindeki el işi örgü, bu tür ailelerin televizyonlarının üzerinde bu tür örtüler durduğu için serilmişti. Masanın üzerindeki dağınıklık, kuponları kesildikten sonra atılı verilmiş eski gazeteler, hediyecek çikolata kutusundan bozma dikiş kutusunun kenarındaki reçel damlası, hatta doğrudan kendisinin yapmadığı şeyler, kulağı andıran kulpunu çocukların kırdığı bir fincan, korkutucu sobanın yanında kurutulan çamaşırlar, her şey, inceden düşünülmüş bir tasarımın sonucuydu. Bazan, karısıyla, çocuklarıyla konuştukları şeyleri, masalarda sandalyelerde oturuş şekillerini, bir an durup, film seyrederek gibi seyrederek, sözlerinin, hareketlerinin, tam böyle ailelerdeki gibi olduğunu fark ederek keyiflenirdi. Mutluluk, insanın bilinçle, istediği hayatı yaşamasıysa, mutluydu da. Üstelik bu mutluluk aracılığıyla, iki bin yıllık bir tarihi kumpası da boşa çıkardığı için daha da mutlu oluyordu. Bu sözü bir kapanış cümlesi olarak görmek isteyen Galip, onca çay kahveye rağmen üzerinde bir baygınlık hissi, karın yeniden başladığını söyleyerek, kalkıp kapıya doğru sendeleyerek yürüdü. Ev sahibi, Galip'le duvara asılı paltosu arasına girerek devam etti” (Pamuk, 2004: 130)

Değişim ve Batılılaşma karşısında kalan aile kurumu Orhan Pamuk'un hemen hemen bütün romanlarında yerini bulmuştur. Son romanı Masumiyet Müzesi'nde Batılılaşma sorunsalı, buna bağlı olarak ailede meydana gelen değişimler, kadının toplumsal ve ailedeki yeri ile konumu ve ailenin çözülüşü gibi meseleler ele alınmıştır.

Bu romanda modernleşme ile beraber yaşam tarzlarının ve değerlerin değişimi ile birlikte ve ailede büyüklerin otoritesinin zayıflaması neticesinde nesiller arası meydana gelen çatışma gözler önüne şu cümlelerle serilmiştir:

“Keskinlere gittiğim ilk yıllarda. Füsün babasının yanında sigara içemiyormuş pozunu yaparak sigara içerdi. Elindeki sigarayı saklıyormuş gibi avucunun içine doğru kıvrarak tutar, külünü babasının ve benim kullandığım Kütahya işi küllüğe değil, bir kahve fincanının küçük altlığına "kimseye göstermeden" silkerdi. Babası, ben ve Nesibe Hala sigaramızın dumanını hiçbir şeye aldırmadan gelişigüzel üfleyerek bırakırdık, Füsün ise

derste yanında oturan bir sınıf arkadaşının kulağına aceleyle ve gizlice bir şey söylüyormuş gibi, başını bir anda sağa, masadan uzak bir noktaya doğru çevirip ciğerlerindeki masmavi dumanı ağzından uzaklara doğru aceleyle üflerdi. Bana matematik derslerimizi hatırlatan bu hareketi, o sırada yüzünde beliren utanma taklidini ve telaşlı ve suçlu ifadeyi çok sever, ona hayatımın sonuna kadar âşık kalacağımı düşünürdüm.

Babanın yanında içki sigara içmemek, yayılarak oturup bacak bacak üstüne atmamak gibi geleneksel aile kurallarına uyma endişesiyle yapılan bütün bu "saygı" hareketleri, yıllar içinde yavaş yavaş kayboldular. Tarık Bey elbette kızının sigara içtiğini görüyordu, ama geleneksel bir baba olarak, göstermesi gereken tepkiyi göstermiyor, Füsun'un saygı jestleriyle tatmin oluyordu. Bu "gibi yapma" rimellerini, antropologların çoğu zaman hiç anlayamadıkları bütün bu karmaşık incelikleri izlemekten olağanüstü mutlu olurdu. "Gibi yapma" kültürünü asla ikiyüzlü bulmaz; Füsun'un sevimli, çekici jestlerini seyrederken. Keskinleri her akşam hepimiz "gibi yaptığımız" için görebildiğimi hatırlatırdım kendime. Orada gerçekten olduğum gibi bir âşık olarak oturmuyordum. Ziyarete gelen uzak akraba gibi yaparak Füsunu görebiliyordum.”

(Pamuk, 2008: 438)

3.1.2.KADINLAR

“Diyor ki kararsız kalbim, Doğu'dayken Batı'da,
Batı'dayken Doğu'da olmak istiyorum. Erkeksem kadın,
kadınsam erkek olmak istiyorum” (Pamuk, 2006: 401)

Şark'ta hem geleneksel ailede hem de modernleşen ailede en önemli aile üyesi kadındır. Hem toplum içindeki yerinin önemi hem de toplumun görünen yüzü olması sebebiyle kadın, her zaman modernleşme projesinin en önemli hedeflerinden biri olmuştur.

Kadın, toplumu değiştiren ve toplumu yetiştirebilecek olan en önemli unsurdur. Bu nedenle toplumlara yön tayin etmek isteyenler, ilk hedef olarak kadının değişimini hedef almaktadırlar. Kadın her dönemde toplumların gelişmişlik düzeyiyle bağlantılandırılmış ve modernlik ölçütü olarak kadınlar görülmüştür.

Orhan Pamuk da romanlarında toplumun farklı kesimlerinden ve farklı zamanlardan seçtiği kadın figürlerini cinsiyet rolü üzerinden okura sunmuştur. Yazar kaleme aldığı eserlerde kadın figürler üzerinden kimlik bunalımı ve bunun neticesinde bazı duygusal sorunları irdelemiştir. Toplumsal yaptırımların kadınlar üzerindeki etkileri de romanlarda ele alınan bir diğer konudur. Romanlardaki kadınlardan bazıları toplumsal yaptırımlara boyun eğmiş ve ruhsal sorunlarla

mücadele etmek durumunda kalmıştır. Nitekim romanlarda farklı özellikler gösteren ve varoluşlarını ortaya koyan kadın figürler de önemli bir yer kaplar. Bu kadınlardan kimi iç bunalımlarını çözmüş, kimi de hayatın iplerini kendi ellerine almış ve hayatı boyunca beklediği mucizenin gerçekleştiğini görmüştür.

Pamuk, romanlarında kadının toplumdaki buldukları konumu ele almıştır. Gerek Şark gerek Garp toplumlarında kadının kendini ifade edişini, duygusal boşluklarını, kimlik bunalımını ortaya koymuştur. Kimlik bunalımı Pamuk'un romanlarının ana sorunsalı olarak değerlendirilebilir. Toplumun bütün katmanlarını içinde barındıran bu sorun, bu arayış Pamuk'un romancılığının çıkış noktası olmuştur denilebilir.

Pamuk romanlarında kadınları karakterize ederken daha çok gizemli, anlaşılmasız ve ürkütücü bir varlık olarak değerlendirir. Romanlarda kadınlar genellikle ev içlerinde yer alıp kamusal alanda çok fazla gözükmezler. Gelenek ve modernlik arasında sıkışan arafta kalmış karakterlerin yanında romantik kadın karakterlere de yazarın romanlarında rastlamak mümkündür.

Çalışmamızın bu bölümünde yaşadıkları gerçekliği anlamlandırmaya çalışan kadın karakterlere Pamuk'un romanlarındaki bakışını incelemeye çalışacağız.

Pamuk'un romanlarında karşımıza ilk çıkan ana kadın karakter Cevdet Bey'in eşi Nigan Hanım'dır. Nigan Hanım toplumsal yapı içinde nasıl yaşanması gerekiyorsa ve toplumsal kurallar neyi gerektiriyorsa o şekilde hayatını devam ettirmiştir. Küçük bir yaşta paşa babası tarafından ve görücü usulüyle Cevdet Bey ile evlendirilmiştir. Hayatta ne görmüşse onunla yetinmiştir. Onun için evlenme bir kimlikleşme aracıdır.

Bununla beraber Nigan Hanım erkek dünyasının kesin ve anlaşılmasız bir çizgiyle kadın dünyasından ayrıldığını düşünmektedir. Dünya sorunları ve savaş konuları hakkındaki tartışmalarda Nigan Hanım'a göre; "erkekler daha erkek, kadınlar da sanki bir vazo..."(Pamuk, 2005:103) olmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere Nigan Hanım hayatını ailesindeki erkek otoritelere göre biçimlendirmek zorunda kalmıştır.

Modernleşmeyle birlikte değişen yaşam şekline biri de kadın ve erkeklerin birlikte oturma düzenidir. *Cevdet Bey ve Oğulları* adlı romanda kadınlar her ne kadar uygarlığın gereği olarak erkeklerle birlikte oturmak isteseler de bunu yapmaya cesaret edememektedirler. Aşağıda alıntılanan bölümde de görüleceği üzere romanda kadınlar geleneksel olarak kabul edilen bazı şeylerden vazgeçmeye

cesaret edememekte herkesin tepkisini çekmekten çekinmekte ve toplum tarafından soyutlanmayı göze alamamaktadır:

“Tanımadığı Bir kadın onu salona soktu, insanların arasına girdi, oturacak bir yer aradı. Salonunda kadınlar ve genç kızlar bir yanda, delikanlılar ve yaşlı erkekler de başka bir yanda oturuyorlardı. Herhalde kimse böyle ayrı ayrı oturmaları gerektiğini düşünmemiş, daha doğru ve uygar olanın birlikte oturmak olduğunu çoğu aklından geçirmişti ama hiçbiri kuralı bozmaya cesaret edememişti.” (Pamuk, 2005: 189)

Bu romandaki erkek karakterlerin hayata bakış tarzları kadın karakterlere göre oldukça farklıdır; çünkü kadın karakterler hayata duygusal bir açıdan bakarlarken, erkek karakterler mantık çerçevesine uygun bir biçimde bakmaktadırlar. Romandaki “Aile, Ahlak, vb.” adlı bölümde Nazlı ve babası Muhtar Bey’in hayatı ve ahlakı anlamlandırış biçimlerinde oldukça büyük bir fark gözlemlenmektedir:

“Nazlı ağlaya ağlaya odadan çıktı. Ömer: ‘ Ben de gideyim istiyorsanız!’ dedi, ama Muhtar Bey’in yüzüne baktıktan sonra oturdu. ‘ Hayır, otur otur!’ dedi Muhtar Bey. ‘ Sana kıyamıyorum. Biraz otur. Sana bir çift sözüm var. Sonra gidersin. Hemen şunu söyleyeyim: kızım evlenmeden önce, evinde bir erkekle tek başına, geceyarısı, peki, saat dokuzda, içki içiyorsa ve bu alışılmış kurallara göre yakışsız bir şeye bunun ilk suçlusu benim!” (Pamuk, 2005: 439)

Romanın Nigan Hanım’dan sonraki ikinci kuşak kadın karakterleri Refik’in eşi Perihan ve Osman’ın eşi Nermin’dir. Bu kadınlar da tıpkı Nigan Hanım gibi derinliksiz olarak çizilmiştir ve hayatları da oldukça yüzeyseldir. Kamusal alanın çok dışında kalan bu kadınlar sadece ev gezmelerine gitmekte ve çocuk bakımıyla uğraşmaktadırlar. Kendilerine biçilmiş toplumsal roller içinde varlıklarını sürdürmeye çalışan bu kadınlar yine de beklediklerini bulamamışlardır.

Yazarın 1983 yılında yayımlanan ikinci romanı *Sessiz Ev* de kadınların kimlik arayışının bir devamı olarak görülebilir. Roman incelendiğinde Selahattin Bey ve Fatma Hanım arasındaki kimlik bunalımına neden olan büyük uçurum görülmektedir. Fatma Hanım’ın modernleşme ile birlikte ortaya çıkan yenilik hareketlerini tüm kalbiyle reddetmesi roman boyunca çatışmayı ve bunalımı yansıtan en büyük unsurdur. Selahattin Bey’in içinde yaktığı uygarlaşma ateşi ve Fatma Hanım’ın geleneklerine bağlılığı hiç bitmeyen bir çatışma içerisindedir. Romandaki Fatma Hanım ve Selahattin Bey’in çatışmalarını içeren bölümler şu şekildedir:

“Selahattin elimden tutar beni gezdirdi: Burası muayenehanem olacak, burası yemek odası, burası, Avrupa usulü mutfak; çocukların her biri için ayrı bir oda yaptırıyorum, çünkü herkes kendi odasına kapanıp kendi kişiliğini geliştirebilmeli, evet Fatma, üç çocuk istiyorum; gördüğün gibi kafes de yaptırmıyorum, ne çirkin söz, kadınlar kuş mu,

hayvan mı, özgürüz hepimiz, istersen beni bırakıp gidebilirsin, biz de onlar gibi panjur yaptırıyoruz ve oraya da artık, orası, burası, deme Fatma(...)" (Pamuk, 2006: 22)

" Şark boyun eğişini bu çocuğa asla öğretmeyeceğim; onun eğitimiyle birlikte uğraşacağız, onu özgür bir insan olarak yetiştireceğiz, bu ne demek anlıyorsun, değil mi, aferin, zaten seninle iftihar ediyorum Fatma, sana saygı duyuyorum, seni de özgür bağımsız bir insan olarak görüyorum; ötekilerin karılarını gördükleri gibi bir cariye, bir odalık, bir köle gibi görmüyorum seni: Benim eşimsin canım, anlıyor musun?"

(Pamuk, 2006: 96)

Romandaki kadın karakter Fatma'nın anıları aynı zamanda Şark toplumlarındaki kadın kimliğinin de aynadaki aksidir:

"Akşam babamı bekliyoruz, gelir konuşur, biz dinleriz; tütün kokar ve sesi öksürüklü konuşur. Bir keresinde de dedi: Fatma, seni isteyen bir doktor var. Cevap vermiyorum! Bir doktor varmış, ben susuyorum ve babam bir şey söylemiyor, ama ertesi gün bir daha ve ben daha on altı yaşındayım ve annem, bak Fatma, dedi doktormuş ve ben düşündüm: Tuhaf şey, acaba beni nereden görmüş? Korktum ve sormadım ve gene düşündüm: doktor. Kurukafa? Sonra babam bir kere daha söyledi ve ekledi: Parlak bir geleceği varmış Fatma, sordum soruşturdum, çalışkan ve belki biraz hırslı ama namuslu ve zeki bir adammış, iyi düşün. Ben sustum. Çok da sıcaktı, şerbet içiyorduk: Bilmem ki ben. Sonunda peki dedim ve o zaman babam beni karşısına aldı: Kızım baba evinden gidiyorsun, şunu kulağına küpe et: Erkeklerle çok sormamak gerektiğini anlatıyordu, merak kediler içindir, peki baba, zaten biliyorum, (...) peki baba sormam, sormayacaksın, sormadım." (Pamuk,2006: 20)

Türk gelenek ve göreneklerinde kadınlar toplumda farklı rollere sahiptirler. Kadınların bazı kalıplaşmış yargıların ya da davranışların dışına çıkması hoş karşılanmaz. İnsanlık tarihinin 'uygar' olma çabasının en canlı tanıkları olan kadınlar Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında " Ben, Kadın" adlı bölümde şöyle değerlendirilmektedir:

"Ben, Kadın

Meddah efendi, sen her şeyin taklidini yapabilirsin, ama kadın olamazsın! Diyorlarmış. Bunun tam tersini iddia ediyorum. Evet, şehir şehir gezip gece yarısına kadar düğünlerde, eğlencelerde, kahvehanelerde sesimiz kısılana kadar her şeyi taklit edip hikâye anlattığımız için evlenmek hiç nasip olmadı. Ama bu kadın milletini tanımayız anlamına hiç gelmez.

Çok iyi tanırım kadınları; hatta dört tanesiyle şahsen karşılaşmış, yüzlerini görmüş, konuşmuşumdur.

Bunlar: 1. Rahmetli annem. 2. Sevgili teyzem. 3. Beni hep döven ağabeyimin karısı ki, beni görünce "çık odadan," demiştir. (Ona âşık oldum ilk.) 4. Gezilerim sırasında Konya'da bir açık pencerede bir an gördüğüm kadın. Onunla hiç konuşmamama rağmen yıllarca ve hâlâ ona şehvevi duygular besledim. Belki de şimdi ölmüştür. Yüzü açık bir

kadını görmek, onunla konuşmak, onun insan hallerine tanık olmak biz erkeklerde hem şehvi, hem de derin manevi acılara yol açtığı için, dinimizin emrettiği gibi kadınları, özellikle güzel olanları nikâhlanmadan hiç görmemek en iyisidir.

Tam tersi: Rahmetli annemin gül işlemeli yün donunu giyince içime tatlı bir iyilik yayıldı, kendimi onun gibi hassas hissettim. Teyzemin giymeye kıyamadığı fıstık yeşili ipek gömleğini çıplak tenime değince içimde bütün çocuklara, hatta kendime karşı bir sevgi yükseldi. Bütün âleme yemek pişirip herkesi emzirmek istiyordum. Göğüslerim olsaydı nasıl hissederdim, böylece, biraz anladıktan sonra, asıl merak ettiğim şey, büyük memeli bir kadın olmak nasıl bir his anlayayım diye göğsüme pek çok şey -çoraplar, peşkirler- sıkıştırdım ve o kocaman çıkıntıyı görünce evet, peki, Şeytan gibi mağrur hissettim kendimi. Hem güçlü olmak istiyordum, hem de bana acısınlar istiyordum; hem hiç tanımadığım zengin, kuvvetli ve akıllı bir erkek beni delice sevsin istiyordum, hem de ondan korkuyordum. Annemin çeyiz sandığının dibindeki yaprak nakışlı çarşafların yanındaki misk kokulu yün çorapların içine sakladığı burmalı altın bilezikleri takıp, hamam dönüşü yanaklarını daha da kızartmak için yüzüne sürdüğü allığı sürüp, teyzemin çam yeşili feracesini giyip, aynı renk ince peçeyi saçlarımı toplayıp takıp, sedef çerçeveli aynada kendimi seyredince ürperdim. Onlara hiç dokunmadığım halde gözlerim kirpiklerim şimdi kadın gözü ve kirpiği olmuşlardı. (...)

Diyor ki kararsız kalbim, Doğu'dayken Batı'da,

Batı'dayken Doğu'da olmak istiyorum.

Erkeksem kadın, kadınsam erkek olmak istiyorum” (Pamuk, 2006: 401)

Orhan Pamuk'un romanlarında belirgin olarak çizilen kadın karakterlerden ilki *Yeni Hayat* adlı romandaki Canan'dır. Pamuk bu romanında Canan karakteri ile birlikte çağımız Türk kadın karakterini yansıtmak istemiş ve geçmişten bugüne kadının ulaştığı noktayı okuyucuya kanıtlamıştır.

Canan romanda evde oturan, çocuk yetiştiren diğer kadın karakterlerin aksine kamusal alan içinde yansıtılır. Mimarlık fakültesinde okumaktadır ve Osman'ın “Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti.”(Pamuk, 2006:7) dediği kitabı ondan önce okuyarak kimlik arayışını başlatmıştır.

Bir toplumun kültürü, kadın ve erkek davranışlarının nasıl olması gerektiği, nasıl davranacakları, nasıl düşünecekleri ve toplum içinde ne şekilde aktivite gösterecekleri, karmaşık cinsiyet kalıpları ile ilgili normları ya da beklentileri içerir. Kadın ve erkeğin toplum içindeki farklı rolleri cinsellik konusunda da farklı bir boyut kazanmaktadır. Toplumumuzda erkek çocuk cinsellik konusunda özgür ve kadına göre daha fazla imtiyazlara sahip olarak yetiştirilirken, kız çocuğu genelde baskı ve kontrol altında olup daha tutucu, geleneksel rol beklentisine uygun, evlilik

öncesi cinsel ilişki yasağı (bekâret) gibi cinsellikle ilgili baskılarla büyütülmektedir (Duyan, 2004; İnanç, 2003; Nelson, 1997; Özkan, 1994; Özvarış ve Akın, 1998).

Bu bağlamda kişilerin cinsel davranışlarında din kuralları, ön yargılar, örf ve adetler ve bunların sonucu olan kültürel yapı geniş ölçüde egemen olmaktadır. Türk toplumunun cinsel tabularına ve namus anlayışına göre kadınlar için evlilik öncesi cinsel birliktelik kabul edilemez bir davranıştır. Orhan Pamuk'un son romanı *Masumiyet Müzesi*'nden alıntılanan aşağıdaki bölümlerde toplumun geçirdiği değişimle birlikte bekâret olgusunun da önemini kaybettiğini, evlilik öncesi birliktelik anlayışının toplumda yaygınlık kazandığı gösterilmeye çalışılmıştır:

“Yaşlı memurlar gibi yorgun ve yıpranmış belediye otobüsleri ve trolleybüsleri önünden her geçtiğinde -çok geçerlerdi-zangır zangır titreyen Harbiye'deki eski Satsat binasında, herkes gittikten sonra, akşamüstleri beni ziyarete gelen, kısa zaman sonra nişanlanmayı planladığımız Sibel ile genel müdür odasında sevişirdik. Bütün modernlik ve Avrupa'dan öğrenilmiş kadın hakları ve feministlik sözlerine rağmen sekreterler hakkındaki fikri aslında anneminkinden farklı olmayan Sibel, "Burada sevişmeyelim, kendimi sekreter gibi hissediyorum!" derdi bazen. Ama yazıhanedeki deri divanın üzerinde sevişirken onda hissettiğim tutukluğun asıl nedeni, tabii ki o yıllarda Türk kızlarının evlenmeden önce cinsel hayata başlama korkularıyla ilgiliydi.

Batılılaşmış zengin ailelerin, Avrupa görmüş seçkin kızları o yıllarda ilk defa tek tük bu "bekâret" tabusunu kırmaya, evlenmeden önce sevgilileriyle yatmaya başlamışlardı. Sibel de bazen bu "cesur" kızlardan biri olmakla övünürdü, benimle on bir ay önce yatmıştı. (Uzun bir süreydi bu, artık evlenmeliydik!)” (Pamuk, 2008: 19- 20)

“Son bir şey var aklımda... Bu konuyu açtığım için özür dilerim... Ama Kemal, bekâret... Senin bu davranışlarını haklı çıkaracak kadar önemli bir konu değildir.’ ‘Nasıl?’

‘Eğer modernsek, Avrupalıysak bu önemli bir şey değildir... Yok, geleneğe bağlıysak ve bir kızın bakire olması senin de önem verdiğin ve herkesin de saygı göstermesini istediği değerli bir şeyse... O zaman bu konuda herkese eşit davranmalısın!’

İlk anda Sibel'in ne demek istediğini anlayamadığım için kaşlarımı çatlım. Sonra onun da hayatta benden başka kimseyle ‘sonuna kadar’ gitmediğini hatırladım. ‘Bunun yükü seninle onun için aynı şey değil, sen zengin ve modernsin!’ demek geldi içimden, ama utançla önüme bakıp sustum. ‘Kemal, hiç affedemeyeceğim bir başka şey de şudur... Madem ondan kopamayacaktın, niye nişanlandık ve sonra nişanı niye hemen bozmadın?..’Sesinde öyle bir hınç vardı ki, neredeyse titriyordu. ‘Sonuç bu olacaksa niye yalıya taşındık, niye davetler verip herkesin önünde, bu ülkede, evlenmeden önce evli çiftler gibi yaşadık?’ ‘Yalıda seninle paylaştığım mahremiyeti, içtenliği, arkadaşlığı hayatta kimseyle yaşamadım.’ (Pamuk, 2008:245)

3.1.3.ŞARK ANLATI UNSURLARI

“Gördünüz ya, yeni hiçbir şey söylemedim.” (Pamuk, 2006: 229)

Tarihsel değişimler neticesinde kültür Şark ve Garp olarak kesin çizgilerle birbirinden ayrılmıştır ve her toplum kendine has anlatım biçimleri meydana getirmiştir. Bu anlatılar toplumların birbirleriyle olan farklarının bir göstergesidir. Çünkü toplumlar bu anlatılarla düşünce, duygu ve hayallerini en açık şekilde dışa vururlar.

Toplumsal yapı ve kişilerin düşünce dünyaları her zaman girift bir görünüm arz eder; çünkü düşüncenin temelinde toplumun hayata bakış açısı ve zihniyeti yer alır. Halit Refiğ’in aşağıdaki sözleri de bu düşünceyi destekler niteliktedir:

“Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir sanat, içinde olduğu politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamdaki soyutlanamaz”

(Refiğ, 1971: 65)

Ayvazoğlu da Halit Refiğ gibi bu iki kültürün birbirinden farklı olan sanatsal ürünlere dikkat çekmektedir:

“Doğu kültürü – genel anlamda- İslam coğrafyasında geçerli olan soyut düşünme ve somutu önemsememe anlayışına bağlı kalan bir yapı arz etmektedir. Bu kültürün tarih boyunca ürettiği sanatsal ürünlerde, doğal formların taklitleri yerine soyut fikir ve zevklerin göstergelerine ağırlık vermeyi yeğlediği söylenebilir.” (Ayvazoğlu, 1989: 39)

Ayvazoğlu’nun bu sözlerinden yola çıkıldığında günümüz Türk sanatının köklerini halk arasında yaşayan sözlü kültürde aramak yerinde olacaktır kanaatindeyiz. Sözlü kültürün yazılı kültürü beslediği göz ardı edilemez bir gerçektir. Bu nedenle kalıcı eserler vermeyi kendine amaç edinmiş olan Orhan Pamuk, gelenekten ve sözlü kültürden yararlanmasını bilmiş bir yazardır. Pamuk, geleneğe bağlı halk kültürü anlatılarını ve unsurlarını sanatçı duyarlılığıyla gelecek kuşaklara sunma yoluna gitmiştir.

Çalışmamızın bu bölümünde yazarın romanlarında yer alan geleneksel anlatı unsurlarını sunacağız.

3.1.3.1.Mani

Türkçe sözlükte mani, “Genellikle birinci, ikinci ve dördüncü mısraları uyaklı olan, daha çok hecenin yedili ölçüsüyle söylenen halk şiiri” ifadesiyle tanımlanmaktadır. (TDK, 2005: 277) Şükrü Elçin ise, maniyi şu cümleyle tanımlar:

“Düğünlerde, kadın topluluklarında, iş yerlerinde, tarlalarda vb. söylenen mani umumiyetle hece vezninin 7 veya 8’lisi ile meydana getirilen 4 mısralık manzumelerdir.” (Elçin, 2001: 281)

Türk şiirinin en yaygın türü olarak bilinen mani, nesilde nesile dilden dile dolaşarak günümüze kadar ulaşmıştır. Günümüzde de devam eden anonim halk edebiyatı ürünüdür. Konusu genellikle aşk, sevgi, gurbet, ayrılık olan mani az sözle çok anlamın ifade edildiği yalın ve güçlü bir türdür.

Bir ucuyla geçmişe bir ucuyla da günümüze ulaşan maniler belirli bir gelenek çevresinde söylenerek Türk halkının şiir estetiğini de en güzel şekilde yansıtır. Akılda tutulmasının diğer türlere nazaran daha basit oluşu bakımından sağlam bir görüntüsü vardır.

Sami Akalın, manilerin kaynağını şu şekilde açıklamaktadır:

“Gökteki bulut, ağaçtaki yaprak, daldaki gül, saksıdaki karanfil, raftaki sini, küpteki bulgur, kulaktaki küpe, parmaktaki yüzük, denizdeki kayık, deredeki balık... mani yakıştırırken söz başı olur. Bu ve benzeri bir sözle maniye başlanır ama sözün sonu ille bununla ilgili olmak zorunda değildir. Maniyi yakıştıran içindekini anlatır. Manilerin çoğu döner dolaşır sevgiliye ulaşır.” (Akalın, 1972: 22)

Orhan Pamuk’un romanlarında birçok Şark anlatı unsuru gibi manilere de rastlanmaktadır. Bu durum onun halka ait olan anlatı unsurlarını yakından tanıdığını ve bunları bilinçli bir şekilde romanlarına yansıttığını ortaya koymaktadır. Pamuk’un romanlarında iki tane mani örneğiyle karşılaşmaktayız. Yazar romanlarında yer verdiği iki maniyi de düz maniye örnek olacak şekilde seçmiştir:

“Ben bir yeşil fenerim
Hem yanar hem sönerim
Ben nişanlı değilim
Kime olsa dönerim” (Pamuk, 2005: 329)

“Evlerinin arkası
Çimento fabrikası
Yârim sende isterim
Bir dikiş makinası” (Pamuk, 2006: 250)

3.1.3.2. Meddahlık

“Meddah, birçok kişinin içinde bulunduğu bir olayı tek basına canlandıran oyuncudur.”

(Sait, 1988: 193) P. N. Boratav, bir anlatı türü olan meddahlığı şu cümleyle tanımlamaktadır:

“Kaynağını, hikâye anlatma sanatından alan meddahlık süreç içinde kendiliğinden gerçekleşen bir iş bölümünün İstanbul’daki uzantısıdır.” (Boratav, 1998: 102)

Öyküleri çok zengin kaynaklara dayanan meddahlık yüzyıllar öncesinden miras olarak kalmıştır. Meddah ramazanlarda, bayramlarda, senliklerde ve uzun kış gecelerinde halkı eğlendirme göreviyle uzun yıllar hizmet etmiştir.

Pamuk'un romanlarında söz ettiği insanların toplu halde bulunduğu kahvehaneler ise bu tür meddah gösterilerinin sergilendiği mekânlardır. Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında meddahlar ve meddahlık geleneğiyle ilgili birçok unsura yer vermiştir. Romanda Şark sanatının simgelerinden kabul edilen meddahlıkla ilgili bahsi geçen bölümler aşağıda yer almaktadır:

“İçerisi kalabalık ve sıcaktı. Tebriz'de, Acem şehirlerinde pek çok benzerlerini gördüğüm ve orada meddah değil de perdedar denen hikâyeci arkada ocağın yanında bir yükseltiye yerleşmiş, tek bir resim, kaba kâğıda aceleyle, ama hünerle yapılmış bir köpek resmi açıp asmış, arada bir resimdeki köpeği işaret ede ede hikâyesini o köpeğin ağzından anlatıyordu.” (Pamuk, 2006: 29)

“Bu akşam mesela, Esir Pazarı'nın arkalarındaki kahvehanede sıcak kahvem ile ısınır, arkadaki köpek resmine bakıp köpeğin anlattıklarına herkesle birlikte kendimi koyuvererek gülerken, yanımda oturan bir herifin de benim gibi katilin teki olduğu duygusuna kapıldım. O da benim gibi meddaha gülebiliyordu” (Pamuk, 2006: 45)

“Katil olmadan önceki mutlu hayatımı hatırlamak, neşelenmek için bir iki akşam bu kahvede meddahı dinlemeye geldim.” (Pamuk, 2006: 37)

“Eniştemin benden beklediği şey, bu yarı Venedik, yarı Acem tarzında resimlere bakıp, onlara uygun bir hikâyeyi, karşısındaki sayfaya yazıvermekti. Şeküre'yi elde edebilmek için bu hikâyeleri mutlaka yazmam gerekiyordu, ama meddahın kahvehanede anlattıklarından başka hiçbir şey gelmiyordu aklıma.” (Pamuk, 2006: 22)

“Günümüzün bundan sonrasında, Halep kahvehanelerinde meddahların hem oynayıp hem anlattığını gördüğüm kovalamalı hikâyelere benzer bir yan var. Bu hikâyeleri mesnevi şeklinde yazdırıp kitap yapanlar” .” (Pamuk, 2006: 34)

“Son olarak bir aşk hikâyesi anlatacaktım, geç olmuş. Beni bu gece seslendiren üstat meddah, yarın değil, öbür gün, çarşamba gecesi duvara bir kadın resmi astığımda bu aşk hikâyesini tatlı diliyle seslendirmeye söz verdi.” (Pamuk, 2006: 47)

3.1.3.3. Divan Şiiri ve Şairleri

Türk edebiyatı yüzyıllar boyunca farklı kollarda gelişimini sürdürmüştür. Bir edebi tür olan şiir de bu yüzyıllar içinde toplumdaki şairler tarafından günümüze kadar gelmiştir. Divan Edebiyatı; mit, tasavvuf, Kur'an-ı Kerim gibi pek çok kaynaktan beslenerek dünyanın en zengin edebiyatlarından biri haline gelmiştir.

Duygu, düşünce ve estetik olarak çok ilginç bir yapı arz eden Divan Edebiyatı, Anadolu'da ilk ürünlerini 14. yüzyıl başlarında vermiştir. Kelime

kadrosunu ağırlıklı olarak Arapça ve Farsça kelimelerin oluşturduğu Divan şiirinin temsilcileri birbirinden farklı üsluplar benimseyerek pek çok eser meydana getirmişlerdir. Bu eserlerde temel olan unsurlar ise söz sanatlarının etkili bir şekilde kullanılması ve ahenktir. Divan şiirinde temel olan unsurun nağme veya deruni ahenk olduğuna inanan Yahya Kemal bu durumla ilgili olarak şöyle der:

“Şiir muhakkak vezinle ve kafiyeyle gelir. Şiir, musikinin hemşiresidir. Aletsiz teganni edilmez.” (Macit, 1996: 75)

Divan şiirinin gelişim seyri içerisinde 16. yüzyıl her bakımdan en parlak devirlerden biri olmuştur. Bu dönemin en önemli isimlerinden biri olan Fuzuli, sadece kendi çağında değil bütün dünya edebiyatının en kudretli şairlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Fuzuli, şairlik yeteneği bakımından müstesna bir şahsiyettir.

Orhan Pamuk, Divan şiirine büyük hizmetlerde bulunmuş ve asırlara damgasını vurmuş Fuzuli'nin ve diğer Divan şairlerinin şiirlerinden örnekleri romanlarında okuyucularla buluşturur:

“Bir yerde olup ikisi calis

Ayineye girdi aks-ü akis” (Pamuk, 2004: 353)

“Ben ben değilim, ben dediğim sensin hep” (Pamuk, 2006: 117)

“Canan yok ise can gerekmez” (Pamuk, 2006: 43)

“Âşık oldu yine bir taze gül-i ra'naya

Ki alır al ile her dem onu yüz gavgaya” (Pamuk, 2006: 291)

“Kadem kadem gece teşrifi Naili o mehin

Cihan cihan elem-i intizara değmez mi” (Pamuk, 2006: 199)

Çeşitli söz ve sanat oyunları ile bezenmiş yukarıdaki şiirleri romanlarına alan Pamuk, metinlerarası bir bağ kurarak okuyucuya da çeşitli açılımlar sunmaktadır.

3.1.3.4. Mevlana ve Mesnevi

Mevlana, büyük bir mutasavvıf şairdir. Dünyanın ilgisine her geçen gün biraz daha mazhar olan Mevlana, eserleri ve felsefesiyle insanlığa hizmet etmeyi sürdürmektedir.

Bir Türkolog olan İrene Melikoff'un Mevlana ile ilgili şu cümleleri dikkate değerdir:

“Mevlana'nın eserlerini dünya milletleri kendi dillerine çevirip okusalar, dünyada kötülük, harp, kin, nefret diye bir şey kalmaz.” (Yeniterzi, 1997: 109)

Orhan Pamuk'un romanlarında da kültürümüzün yapı taşlarından olan Mevlana ile ilgili bölümler yer almaktadır. Bu bölümleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

“Şeyh Galip'in Hüsn-ü Aşk'ında anlattığı ve Mevlâna'nın Mesnevi'sinde hikâye ettiği kuyunun orası olduğunu bilirdim.” (Pamuk, 2004: 189)

“Ne kadar zaman arayacağım seni ev ev, kapı kapı?

Ne kadar zaman köşeden köşeye, sokak sokak?” (Pamuk, 2004: 233)

“Bütün şehrin hayranlıkla sevdiği Mevlâna, kırk beş yaşlarındayken ne bilgisi, ne değerleri, ne de hayata bakışı kendisinininkine benzeyen, Şemsi Tebrizi adlı şehir şehir gezen bir dervişin etkisi altına girmişti.” (Pamuk, 2004: 236)

“Celâl'e göre, yorumcuların kitaplarının başköşelerine oturttukları ve binlerce kere anlattıkları gibi Mevlâna'nın gezgin derviş Şemsi Tebrizi'yi Konya'da görür görmez onu etkilediği ve ondan etkilendiği bir gerçektir.” (Pamuk, 2004: 237)

“Mevlâna bütün hayatı boyunca kendisini harekete geçirecek, kendisini alevlendirecek bir 'öteki'ni, kendi yüzünü ve ruhunu yansıtacak bir aynayı aramıştı. Hücrede yaptıkları ve konuştukları şeyler, bu yüzden, tıpkı Mevlâna'nın eserleri gibi, birden fazla kişinin kılığına bürünmüş tek bir kişinin ya da tek kişi kılığına girmiş birden fazla kişinin işleri, sözleri ve sesleriydi. Çevresindeki budala (ve vazgeçemediği) müridlerinin hayranlığına ve on üçüncü yüzyılda bir Anadolu kentindeki boğucu havaya dayanabilmesi için çünkü şairin her zaman dolabında sakladığı tebdil-i kıyafet araçları gibi, yanında tuttuğu, sırasında kişiliğine bürünerek ferahlayabileceği başka kimliklere ihtiyacı vardı.” (Pamuk, 2004: 389)

“Mevlâna işte böyle Şam'a gitmiş, şehrin sokaklarında sevgilisini böyle aramaya başlamıştı. Şehirdeki her sokağa, her odaya girmiş, her meyhaneye, her köşeye, her taşın altına bakmış, sevgilisinin eski dostlarını, ortak tanıdıklarını, sevdiği mekânları, camileri, tekkeleri, her yeri bir bir yoklamış, öyle ki, bir süre sonra aramak bulmaktan daha önemli bir iş olup çıkmıştı. Köşe yazısının bu noktasında, okuyucu, arananla arayanın birbirleriyle yer değiştirdiği, bulmanın değil hedefe doğru yürümenin, kayıp sevgilinin değil bahanesi olduğu aşkın öne çıktığı mistik ve panteist bir âlemin afyon dumanları, gül suları ve yarasalar arasında buluyordu kendini. Şairin büyük şehrin sokaklarında başından geçen çeşitli maceraların, tarikat yolcusunun gerçekliğe kavuşmak, kemâle ermek için aşması gereken mertebelere denk düştüğü kısaca gösteriliyordu” (Pamuk, 2004: 242)

“Şam'da aylar süren araştırmalarından yorgun düşen Mevlâna'nın şu ünlü mısraı da şiir çevirisinden nefret eden Celâl'in düzyazısıyla eklenmişti: "Mademki ben o'yum!" demiş şehrin esrarında kaybolduğu günlerin birinde şair, "Niye artık arıyorum ki öyleyse?" Köşe yazısının bu doruk noktasını Celâl bütün Mevlevilerin gururla tekrarladığı şu edebi gerçeğe bitiriyordu: Bu aşamadan sonra, Mevlâna, o ara döktürdüğü şiirlerini, kendi adını değil, 'Divan-ı Şemsi Tebrizi' adını vererek toplamıştı.” (Pamuk, 2004: 243)

Yukarıda alıntılanan bölümlerden de açıkça anlaşılacağı gibi Pamuk, her din ve kültürden millete hitap eden Mevlana ve eserlerini sanatçı duyarlılığıyla romanlarına yansıtmıştır. Böylece yazar Şark kültürünün elçisi gibi bir görev

üstlenerek kendi kültüründen haber vermekte bu kültürün kodlarına ulaşmada Mevlana'yı en büyük kaynak olarak göstermektedir.

3.1.3.5. Hikâye ve Masal

Türkçe sözlükte hikâye terimi;

“Bir olayın sözlü ya da yazılı olarak anlatılması, gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düz yazı türü, öykü, aslı olmayan söz, olay” şeklinde tanımlanmaktadır.”

(TDK, 2005:214)

Elçin ise, hikâyeyi şu cümlelerle tanımlamaktadır:

“Arap dilinde başlangıçta ‘kıssa ve rivayet’ olarak düşünülen, sonraları eğlendirmek maksadı ile ‘taklit’ manasında kullanılan ‘hikâye’ terimi, gerçek veya hayali birtakım vakaların, maceraların hususi bir uslupla, sözle nakil veya tekrarıdır” (Elçin, 1998: 444)

Anlatım ilk insandan günümüze var olan bir olgudur. Sıradan anlatımın çok ötesinde olan hikâye ise edebiyat kadar eskiye dayanır. Halk hikâyeleri, ait olduğu toplumun bütün özelliklerini yansıtan zengin bir hazinedir. Bu hazinenin kökleri çok eski çağlarda oluşmuş inançlara kadar uzanmaktadır. Bu inançlar zamanla şekil ve form değiştirerek halk hafızasında günümüze kadar gelebilmiştir. Halk hafızasında yaşayan bu anlatıları kültürden ayrı değerlendirmek mümkün değildir.

Pamuk için edebiyatın ve toplumun varlığı geçmişimizden gelen ve kültürel değerlerimizle meydana gelen bir devam zincirinin hiç kopmadan gelecek nesillere aktarılmasına bağlıdır. Kültürel unsurlara büyük bir değer verip onların kaybolmasını istemeyen Orhan Pamuk halk biliminin en önemli bölümünü oluşturan halk anlatısı olan hikâyelere eserlerinde yer vermiştir. Romanlarından alıntılanan hikâye ve masallarla ilgili aşağıdaki bölümler gösteriyor ki Şark anlatı geleneklerinin her yönüyle ilgilenen Pamuk, bu değerleri de özümsemiştir:

“Bir zamanlar, bir padişahın üç oğlu olmuş, ama daha önceden hiç oğlu yokmuş ve padişah bir erkek çocuğum olsun diye çok üzülür, Allah’a yalvarırmış.”

(Pamuk, 2006: 177)

“Çok eski zamanlarda, İran'da eşsiz bir kahraman, yorulmaz bir savaşçı varmış. Herkes tanır severmiş. Onu sevenler gibi bugün biz de Rüstem diyelim ona. Bir gün Rüstem avlanırken önce yolunu ve sonra da gece uyurken atını kaybetmiş. Atı Rakş'ı bulacağım derken düşman topraklarına, Turan'a girmiş. Ama namı kendinden de önce gittiği için tanıyıp iyi davranmışlar ona. Turan Şahı misafir edip bir şölen vermiş. Yemekten sonra odasına çekilince şahın kızı içeri girip Rüstem'e aşkını anlatmış. Ondandır çocuğu olmasını istediğini söylemiş. Güzelliği ve diliyle onu kandırmış; sevişmişler. Sabah Rüstem doğacak çocuğa kendinden bir işaret, bir bileklik bırakıp ülkesine geri dönmüş. Doğan çocuk Suhrab demişler ona, biz de öyle diyelim yıllar sonra anasından babasının

efsanevi Rüstem olduğunu öğrenince demiş ki: 'İran'a gideceğim, zalim İran Şahı Keykavus'u tahttan indirip yerine babamı geçireceğim... Sonra buraya Turan'a döneceğim ve Keykavus gibi zalim Turan Şahı Efrasiyab'ı indirip yerine kendim geçeceğim! O zaman babam Rüstem ve ben İran'ı ve Turan'ı yani bütün cihamı adilane yöneteceğiz!' Böyle demiş saf ve iyi kalpli Suhrab, ama düşmanlarının kendinden daha sinsi ve kurnaz olduğunu anlayamamış. İran ile savaşacak diye Turan Şahı Efrasiyab niyetini bilmesine rağmen onu desteklemiş, ama babasını tanımasın diye casuslar da katmış ordusuna. Hilelerden, desiselerden, kötü kaderin oyunu ve yüce Allah'ın gizli rastlantılarından sonra, efsane Rüstem ile oğlu Suhrab arkalarında askerleri, savaş alanında zırhlar içinde oldukları için birbirlerini tanıyamadan karşı karşıya gelmişler. Zırhlar içindeki Rüstem, karşısındaki cengaver bütün gücünü toplamasın diye kim olduğunu zaten hep saklamış. Gözü babasını İran tahtına oturtmaktan başka bir şey görmeyen çocuk kalpli Suhrab da zaten kiminle savaşacağına dikkat bile etmiyormuş. Böylece bu iki iyi ruhlu, büyük savaşçı baba oğul, askerleri arkada onları seyrederken öne atılıp kılıçlarını çekmişler (...)

İkinci gün gene ordular karşılıklı sıralanır, gene zırhlar içindeki baba oğul öne atılıp birbirlerine acımasızca girişirler. Uzun dövüşten sonra o gün talih ya da talih bu mudur? Suhrab'a güler ve Rüstem'i atından düşürüp altına alır. Hançerini çekmiş, öldürücü darbeyi yakından babasına vurmak üzeredir ki yetişip şöyle derler: İran'da, düşman cengâverin kellesini ilk seferde almak gelenek değildir. Öldürme onu, çiğlik olur.' Suhrab da babasını öldürmez(...) (Pamuk, 2006:86)

Halk hikâyeleri Şark edebiyatının ve tamamıyla kültürünün önemli hazinelerinden biridir. Halk hafızasında yüzyıllarca yaşamış olan bir hikâyemiz de Fuzuli'nin Leyla ile Mecnun'udur. İlk olarak Arap ve Fars edebiyatlarında görülen bu hikâye, 14 ve 15. yüzyıldan sonra Türk şiirinin en önemli kaynaklarının başında gelmektedir. Bu iki aşk kahramanın maceraları, pek çok mesnevinin konusunu oluşturmuştur. Leyla ile Mecnun hikâyelerinin en güzeli Fuzuli'nin yazdığı Leyla ile Mecnun mesnevisi olarak kabul edilir.

İran ve Türk edebiyatında, Sasani hükümdarı Hüsrev ile Şirin'in aşklarını konu edinen ünlü halk hikâyesi de halkın hafızasında yaşayarak günümüze kadar gelmiştir. Ferhat ile Şirin'in konusu da bu mesneviden gelir.

Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* adlı eserinde romancı duyarlılığıyla kültürümüzün referanslarından biri olan bu hikâyeleri romanın sayfalarının arasına serpiştirmiştir. Pamuk'un romanlarından alınan aşağıdaki bölümlerde de görülecektir ki yazarın önemine dikkatleri çektiği hikâyelerimiz çok zengin kaynaklardan beslenmiştir:

“Anasının, bizim evimizde oğluna bir gelecek gördüğü için her bahaneyle onu buraya

sık sık getirdiği yıllarda kitaplardan hoşlandığını keşfetmem bizi birbirimize bağladı ve ev halkının yakıştırdığı sözle, bana çıraklık etti. Leylasının aşkından deliren Mecnun'u herkes çöllerde perişan resmederken, büyük usta Behzat'ın nasıl onu yemek pişiren, üfleterek odunları tutuşturmaya çalışan, çadırlar arasında yürüyen kadınların kalabalığı içinde, ama daha da yalnız gösterebildiğini anlatırdım. Hüsrev'in gece yarısı gölde yıkanan Şirin'i çıplak seyrettiği anı resimleyen nakkaşların çoğunun Nizami'nin şiirini okumayıp âşıkların atlarını ve elbiselerini akıllarına esen renklerle boyamalarının ne kadar gülünç olduğunu söyler, resimlediği metni şöyle dikkatle ve akıllıca okuyamayacak kadar ilgisizse o nakkaşın eline kalemi fırçayı almasının paradan başka hiçbir nedeni olmayacağını anlatırdım.” (Pamuk: 2006, 32)

“Acaba Leyla'yı çadırında çoban kılığında ziyaret eden Mecnun'a gölge mi olacaktım? Umutsuz inançsızın ruhundaki karanlığı anlatayım diye gecenin içine mi karışacaktım? Bütün cihandan kaçıp denizler aşır, kuşlar, meyvelerle dolu bir adada huzur bulan iki sevgilinin mutluluğuna eşlik etmek isterdim! Diyar-ı Hind'i fethederken basma güneş geçip günlerce burnu kanaya kanaya ölen İskender'in son anlarına gölge olmak isterdim. Yoksa oğluna aşk ve hayat nasihatleri veren babanın gücünü ve yaşını ima etmeye mi yarayacaktım? Hangi hikâyeye mana ve zarafet katacaktım?”(Pamuk, 2006: 61)

“Aynı hikâyelerin hiç şaşmadan, hep birbirini tekrar eden kusursuz resimlerine baktıkça, zamanın durduğunu ve hikâyede anlatılan altın devrin mutlu zamanına kendi mutluluklarının karıştığını hissederlermiş. Hanın nakkaşhanesinde aynı resimleri aynı kitapların sayfaları için yeniden aynı kusursuzlukla yapan ustalar ustası bir de nakkaş varmış. Âdet olduğu üzere usta nakkaş, Ferhat'ın Şirin'e olan aşkıdan acı çekişinin, Mecnun ile Leyla'nın birbirlerini görüp hayranlık ve özlemle bakışmalarını ya da Hüsrev ile Şirin'in Cennet misali masal bahçesinde birbirlerini çift anlamlı, manidar bakışlarla süzmelerini bir kitap sahifesinde resmederken âşıkların yerine Han ile Tatar güzelinin resmini çizermiş.” (Pamuk, 2006: 77)

Geçmişten bugüne halk arasında anlatılan masallar da tıpkı hikâyeler gibi toplumların sahip olduğu değerlere, dünya görüşlerine dair ipuçları içermektedir. Masallar dilden dile dolaşarak nesilden nesile aktarılmıştır. Hayal mahsulü olan bu ürünlerde olağan ve olağanüstü kahramanların yer aldığı görülmektedir.

Çok zengin bir anonim tür olan masallara Orhan Pamuk'un eserlerinde rastlanılmaktadır. Bu başlık altında öncelikle *Benim Adım Kırmızı* adlı romanda geçen Kelile ve Dimme masalı dikkat çekmektedir.

Şark kültürünün kıymetli eserlerinden biri olan bu masal dini ve ahlaki bakımdan pek çok mesaj içermektedir. Bu masalda hayata dair mesajlar hayvanların ağzından verilmektedir. Kültür mirasımızın çok değerli hazinelerinden biri olan *Kelile ve Dimme*'ye ait bir masalı Orhan Pamuk'un eserinde görmek mümkündür:

“Kelile ve Dimne'den Kedi ile Fare'nin zoraki dostluğunu gösterir bir resimdi bu. Tarlada, yerdeki sansarla, gökteki çaylağın saldırıları arasına sıkışan zavallı fare kurtuluşu avcının kapanma yakalanmış bir zavallı kedide bulur. Anlaşılır: Kedi, dostu gibi davranıp fareyi sevgiyle yalar. Sansarla çaylak kediden korkup fareyi avlamaktan cayar. Fare de kediyi kapandan ihtiyatla kurtarır. Daha ben, nakkaşın duyarlığını anlayamadan üstat kitabı öteki ciltlerin yanına tıkıp bir başka kitabın bir başka sayfasını gelişi güzel açmıştı bile.” (Pamuk, 2006: 345)

3.1.4.HAYATIN GEÇİŞ NOKTALARI

“Her şey bir yolculuktu.” (Pamuk, 2006: 9)

Fertlerin hayatında önemli geçiş dönemi vardır. Bunlar; doğum, sünnet, askere gitme, evlenme ve ölüm olarak sıralanabilir. Bu dönemlerin her birinde ait olunan toplumun sosyal ve kültürel bünyesine uygun olacak şekilde çeşitli örf, âdet, gelenek, görenek ve ayinler yapılır. Sedat Veyis Örnek hayatın geçiş dönemleriyle ilgili şunları söylemektedir:

“Bu doğum, evlenme ve ölüm dönemlerinde uygulanan sosyal normların temelinde geçiş dönemini yaşayan kişinin yeni dönemindeki yeni durumunu belirlemek, kutsamak, kutlamak, aynı zamanda kişiyi bu sırada yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden ve zararlı etkilerden korumak yatmaktadır. Zira insanların bu dönemlerde daha güçsüz ve zararlı etkilere karşı savunmasız olacağına inanılır. Bu dönemlerde kötü ruhların etkisi daha yükündür.” (Örnek, 1995: 131)

Yukarıda ifade edilenlerden hareketle gelenekler, inançlar ve adetler insan hayatını şekillendiren doğum, düğün ve ölüm gibi geçişleri de şekillendirmektedir. Bir toplumun iç dünyasını yansıtan geçiş dönemleriyle ilgili bu gelenekler sürekli ve canlıdır.

Orhan Pamuk'un eserlerinde hayatın geçiş noktalarıyla ilgili bölümler ve bu geçiş dönemleriyle ilgili âdet, gelenek, görenekler okuyucuya sunulmaktadır. Çalışmamızın bu bölümünde yazarın romanlarında yer alan geçiş dönemlerini inceleyeceğiz.

3.1.4.1.Doğum

Doğum öncesi özellikle Şark toplumlarında hamile kadınla ilgili pek çok inanç ve uygulama olduğu bilinmektedir. Bu uygulamalarda biri olan “aşerme” bu toprakların hemen hemen her metrekaresinde var olan bir inanıştır. Aşeren hamile kadına istediği yiyeceğin mutlaka temin edilmesi bu toplumda hamile kadına ve

gelecek olan bebeğe gösterilen saygının bir parçasıdır. Boratav'ın aşerme ile şu sözleri yukarıdaki açıklamaları destekler niteliktedir:

“Hamilelik sırasında yemek için kadının canının vakitli vakitsiz bir şey istemesi haline aş erme denir. Halk arasında, aş erme hamileliğin önemli bir belirtisi sayılır. Deyimin aslı ‘aş yerme’ olup, ‘yiyecek şeyden tiksime’ demektir. Beğenmemek, kötülemek anlamındaki aş yemek giderek halk arasında anlam değiştirerek, hamile kadının kimi yiyecekleri canı çekmesi, onları tatmaktan kendinin alamaması anlamına gelmiştir. Bu dönemde kadının istediği her şey verilmeye gayret edilir. Kimi zaman, bu istekler çok münasebetsiz de olsa, yerine getirilmediğinde annede veya çocukta zararlı etkilerin meydana geleceğine inanılır.” (Boratav, 1984: 146)

Yukarıda ifade edilenlerden hareketle yazarın son romanı olan *Masumiyet Müzesi* 'nde aşermeyle ilgili bir pratik aktarılmıştır:

“Sıcak ve kadife kokan o odaya ahçı Bekri'nin bardak bardak limonata taşıdığını, çünkü gebe olan yirmi yaşındaki Nesibe'nin sürekli aş erdiğini, annemin hep birlikte öğle yemeği yerken, yarı şaka yarı ciddi, ahçıya ‘Hamile kadına canı neyi yemek istiyorsa hemen vereceksiniz, yoksa çocuk çirkin olur.’ Dediğini, benim de Nesibe Hala'nın hafif şiş karnına ilgiyle baktığımı hatırlıyorum.” (Pamuk, 2008: 18)

3.1.4.2.Evlenme

Soyun devam etmesi düşüncesi insanoğlunun evrensel özelliklerinden biridir ve bunun yolu da evlilikten geçmektedir. Evlenme, hayatın doğumdan sonraki ikinci geçiş dönemi olarak kabul edilebilir. Kız ve erkeğin bir aile olarak sosyal yaşama katılma sürecinin de başladığı en önemli dönem evlenmedir.

Bir toplumun temelini aile oluşturur. Her bakımdan güçlü bir toplumun meydana gelmesi güçlü evliliklere bağlıdır. Doğu toplumu bu nedenle evliliğe çok büyük bir önem vermiş, evlilik öncesinde, sırasında ve sonrasında uğurlu sayılan uygulamalarda bulunmuştur.

İnsan yaşamının üç önemli aşamasından biri olan evlenme, bağlı bulunduğu kültür dairesinin kurallarına uyularak gerçekleştirilir. Toplumların kültürleri evlenme biçimlerini de etkilemektedir.

Kökleri insanlık tarihiyle eş değer olan düğün gelenekleri bütün inançların izini taşımakla beraber bu inançlarla sıkı bir bağ içerisindedir. Düğün ve düğünle ilgili gelenekler tüm dünyada olduğu gibi Şark toplumlarında da önemli bir yer tutmaktadır. Başka bir deyişle, evlenme süreci evlenen çift için olduğu kadar, içinde buldukları toplum için de son derece önem arz etmektedir.

Özellikle seçme özgürlüğü olan Batı toplumlarında eşlerin görüşüp tanışmasıyla oluşan evlilikler daha yaygınken, Şark toplumlarında ise yaygın olarak kabul gören evlilik şekli “görücü usulü”dür. Bu bağlamda Özgüven’in görücü usulü evlilikle ilgili şu cümleleri dikkate değerdir:

“Genellikle kırsal kesimde ve bazen şehirde oğullarını evlendirmek isteyen ailelerin, yakın akraba ve komşulardan başlayarak, tanıdıkların da yardımıyla kız aramaya çıkarak” görücü grubu ile, kızları bulunan uygun evleri ziyaret ederek, ilgili kızın hamaratlığına, temizliğine, saygısına, sadakat ve saflığına, ailenin geçmişine ve sosyoekonomik özelliklerine bakılarak, gelin adayı ya da adaylarının belirlenmesi usulüdür.”(Özgüven, 2000: 34)

Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* adlı romanında görücü usulü evlenmeyle ilgili bir bilgiye rastlanmaktadır:

“Kız çok güzelmiş!’ dedi sonra esrarlı bir tavırla. ‘Senin için gider bir görürüm istiyorsan. Böyle taşrada subaylar gibi her akşam erkek arkadaşlarla içmene gönlüm razı değil.’

‘Git sen kızı bir gör bakalım anneciğim,’ dedim hiç gülümsemeden. ‘ Kendim bulup, görüşüp tanıştığım modern kızla olmadı. Bir de görücü usulünü deneyelim bakalım.’” (Pamuk, 2008: 272)

Kültürel unsurlara büyük bir önem verip onların kaybolmasını istemeyen Pamuk, evlilikle ilgili âdet, gelenek ve görenekleri romanlarında yazar duyarlılığıyla ele alır. Bu geleneklerden biri de ‘gelin alayı’dır. Bugün hala Anadolu’nun pek çok bölgesinde devam eden bu gelenek *Benim Adım Kırmızı* adlı romanda şu şekilde yer alır:

“Kapıyı açan Hayriye’ye yüklü bir bahşiş verdim. Şeküre üzerinde kıpkırmızı gelin giysileri ve başından tâ aşağıya inen pembe simli bir gelin teli, içeriden gelen ağlamalar, hıçkırıklar, iç çekmek (bir kadın çocuklara bağırır) haykırımlar ve maşallahlar arasından evden çıkıp yedekte getirdiğimiz bir ikinci beyaz ata hünerle bindi. Berberin son anda bana acıyıp ayarladığı bir davulcuyla zurnacı önümüzde ağırca bir gelin havası tutturup harekete geçince, fakir, kederli, ama mağrur gelin alayımız yola koyuldu. Atlarımız harekete geçer geçmez, gelin alayının Şeküre’nin nikâhını sağlama bağlamak için her zamanki kurnazlığıyla ayarladığı bir şey olduğunu kavradım. Gelin alayımız sayesinde nikâh, son anda da olsa, bütün mahalleye duyurulmuş, böylece, aslında herkesçe onaylanmış olacağına göre, daha sonra evliliğimize yapılabilecek itirazlar zayıf kalacaktı. Öte yandan, evlenmek üzere olduğumuzu böylesine açıkça duyurmak, düşmanlarımıza, Şeküre’nin eski kocasına ve ailesine meydan okur gibi göstere göstere düğün yapmak da daha işi baştan tehlikeye atıyordu. Bana kalsaydı, Şeküre ile kimseciklere duyurmadan, düğün yapmadan gizlice nikâhlanır, onun kocası olur ve evliliği ondan sonra savunurdum. Gelin alayının önünde, masallardan çıkma nazlı beyaz

atımın üzerinde, mahallenin sokaklarında ilerlerken gözüm bir sokak aralığından, ya da karanlık bir avlu kapısından fırlayıp üzerimize saldıracak olan Hasan'ı ve adamlarını korkuyla arıyordu. Kapı önlerinde, duvar diplerinde durup bizim tuhaf gelin alayına, olup biteni tam da anlayamadan, ama saygısızlık da etmeden bakan ihtiyarları, mahallenin yetişkin erkeklerini, durup bizi selamlayan yabancıları gördüm. Hiç de istemeden girdiğimiz küçük çarşı yerinde rengârenk ayvalarından, havuçlarından, elmalarından fazla ayrılamadan bizimle üç-beş adım yürüyüp "maşallah," diyen manavın keyfinden, kederli bakkalın gülümseyişinden, poğaçalarının yanığını çırağına kazitan fırıncının onaylayan bakışlarından, aslında Şeküre'nin fısıltı ve dedikodu ağını ustalıklı harekete geçirdiğini, boşanmasının ve benimle evlenmesinin mahallede kısacık bir sürede duyulup kabul gördüğünü hemen anladım. Yine de, ama tatsız ve beklenmedik bir baskına, hatta bir laf atmaya, çirkin bir söze karşı her an tetikteyim. Bu yüzden, çarşıdan çıkarken bağırışlar çağırışlar, şakalaşmalar arasında peşimize takılan, bahşiş isteyen çocuk kalabalığından hiç şikâyetçi olmadım: Onların getirdiği neşe, gürültü ve kalabalığın bizi koruduğunu ve onayladığını pencere aralıklarından, kafeslerin, kepenklerin arasından hayal meyal gördüğüm kadınların gülümsemelerinden anladım sonunda, çok şükür, tekrar çıktığı yere gerisin geriye eve doğru kıvrılarak dönen gelin alayının aldığı yoldaydı gözüm ama kalbim, Şeküre'nin yanında, onun kederindeydi. Babasının öldürüldüğü gün evlenmek zorunda kalmasının talihsizliği değildi aslında, beni onun için hüznülendiren; düğünün bu kadar gösterişsiz ve fakir olmasıydı. Koşumları gümüşten, eğerleri işlemeli atlara, o atların üzerinde samurdan, ipekten, altın işlemeli kıyafetler giymiş binicilere, yüzlerce at ve araba yükü hediye ve çeyize ve peşi sıra sürükleyeceği onlarca paşa kızına, sultana ve arabalarda oturup eski günlerin zenginliğini anlatan yaşlı harem kadınlarının kalabalığına layıktı Şekürem. Oysa düğününde bütün zengin kızlarını gözlerden korumak için üzerlerine geriliveren kan kırmızısı ipekten yapılmış bir örtüyü, ellerindeki sopalarla atının dört yanında taşıyacak dört uşak da yoktu, meyveler, altın ve gümüş varaklar, parlak taşlar ve tellerle süslenmiş iri düğün mumlarının ağaç şeklindeki nahılları da önünde şatafatla taşıyarak yürüyecek herhangi bir hizmetkâr da. Düğün alayına kendilerinin de saygısı olmadığı için, davulcuyla zurnacı ikide bir susuyor, önümüzde, "çekilin, çekilin, gelin geliyor," diyen biri de olmadığı için, düğün alayımız çarşı pazar kalabalığına, meydan çeşmesinde su dolduran hizmetkârların arasına karışıyor, bundan utançtan çok gözlerime neredeyse yaşlar dolduracak bir gam duyuyordum. Gerisin geri eve yaklaşmakta olduğumuz bir an, bir cesaret atımın üzerinde geri dönüp de ona baktığımda, pembe gelin telinin ve kan kırmızısı peçesinin arkasında Şeküre'nin hiç de hak etmediği bu yokluklardan mahzunlaşacağına, düğün alayının ve yolun kazasız belasız sonuna geldik diye ferahladığını anlayıp, ben de rahatladım. Böylece, az sonra nikâhlanacağım güzelim gelini bütün damatların yaptığı hareketlerle atından indirdim, koluna girdim ve hazırladığım bir kese dolusu akçeyi herkesin seyredip eğleneceği bir yavaşlıkla avuç avuç başından aşağı döktüm. O acıklı gelin alayı boyunca peşimiz sıra

dolanan çocuklar, akçeleri kapışırken Şeküre ile ben önce avluya girdik, taşlığı geçtik ve eve girer girmez, sıcakla birlikte içerideki kesif ceset kokusunu dehşetle fark ettik.”
(Pamuk, 2006: 232-233)

Düğün geleneklerinin bir kısmı tarihi süreç içinde kaybolup giderken bir kısmı da zamanın etkilerine direnerek günümüze kadar gelmiştir. Bugün Şark'ta kız isteme, görücü usulü, söz kesme gibi pek çok gelenek devam etmektedir. Beraberinde pek çok geleneksel veya dini uygulamaları da getiren düğün adetlerinin biri olan ‘kız isteme’ ve ‘söz kesme’ merasiminin *Cevdet Bey ve Oğulları* adlı romana yansımaları şöyledir:

“ Gençler evlenmeye karar vermiş, ama tabi bir de işin resmi yanı var. Söz kesecekler...’

‘ Yahu, peki, bu sana gülünç gelmiyor mu?’

‘ Niye? Bizimkiler de Perihan’ı istemeye gitmişlerdi. Bak sonu ne güzel oldu.’”

(Pamuk, 2005: 160)

3.1.4.3.Ölüm

Hayatın dönüm noktalarından sonuncusu ölümdür. Hayat kadar gerçek olan ölüm tüm dünyadaki insanları tamamıyla ilgilendirmektedir. İnsan yaşamının sona ermesi anlamına gelen ölüm, insanları olumsuz yönde etkileyen dönüm noktasıdır.

Ölüm hem sosyolojik hem biyolojik hem de kültürel bir olgudur. Ölüme ilgili ritüeller de örf ve adetlerle kuşatılmıştır. Her toplumda definden önce ve definden sonra uygulanan birtakım uygulamalar vardır. Bu uygulamalar toplum olmanın bir gereğidir ve toplumların birbirlerinden olan farklarını ortaya koymaktadır.

Orhan Pamuk’un eserlerinde ölümle ilgili törenler; ölünün yıkanmasından defnine, yas törenlerinden vasiyete, mezar ziyaretinden ölüm sonrası verilen yemeklere kadar geniş bir yelpazede karşımıza çıkmaktadır.

Yazarın *Cevdet Bey ve Oğulları* adlı romanında Cevdet Bey’in ölümünün ardından definle ilgili tespit ettiğimiz uygulamalar, genellikle dini törenler şeklindedir. Ölüyü yıkama, cenaze namazı ve defin işlemi dini kuralların çerçevesinde meydana gelmiştir. Romandan alıntılanan ölümle ilgili bu uygulamaları şöyle sıralayabiliriz:

“Yapılması gereken şeyleri yapmışlardı. Bayram tatilinin bitmesini beklemeden hemen cenazenin kaldırılmasına karar vermişler, gazetelere telefon edip ölüm ilanını yazdırmışlar, Osman ile akrabaları aramışlardı.(...) Refik bu uzun ve yoğun gecenin,

sabahın daha da artan başsağlığı ziyaretçilerinin doldurduğu saatler içinde ilk defa kendi kendine kalıyordu.” (Pamuk, 2005; 206)

“Refik dışarı çıktıktan sonra, babasının cesedinin yattığı odanın kapısında bir süre durdu. İçeride Osman’ın sabah bulup çıkardığı, böyle zamanlarda yapılması gereken işleri yapan iki ihtiyar olduğunu biliyordu. Onların içerde ne yaptıklarını açık seçik hiç düşünmemiş, yaptıkları şeyi gözünün önünde hiç canlandırmamıştı. Kapının önünde dururken çekinerek bunu ilk defa düşündü: ‘ Babamı soydular, sonra yıkadılar, kefene sarıyorlar!’” (Pamuk, 2005:208)

“Babam öldü diye mırıldandı. Aynı şeyleri birkaç kere daha mırıldandıktan sonra namaz bitti. Yeniden güneşe çıkıldı. Refik tabuta doğru dalgalanarak toplanan, hareketlenen kalabalığa katıldı. Güneş cayır cayır caminin avlusunu yakıyor, tabut orada duruyordu.” (Pamuk, 2005:212)

Yazarın *Benim Adım Kırmızı* adlı romanındaki kahramanlardan olan Enişte’nin sayfalar süren ölüm tasviri de Şark geleneklerini yansıtır biçimdedir:

“Cenazem tam istediğim gibi çok güzel oldu. Gelmesini istediğim herkes geldi, gurur duydum. Ölümüm sırasında İstanbul’da bulunan vezirlerden Kıbrıslı Hacı Hüseyin Paşa, Topal Baki Paşa bir zamanlar kendilerine çok hizmet ettiğimi vefayla hatırladılar.

Hokka darbeleriyle kanlar içinde kalmış acılar içindeki gövdeli ruhum geçici olarak terk edip, ışıklar içinde bir süre titredikten sonra, bu güzel aydınlığın içinde, yüzleri güneş gibi parlak iki güzel ve gülümseyen melek, tıpkı Kitab-ur Ruh'ta defalarca okuduğum gibi bana ağır ağır yaklaştılar ve sanki ben artık yalnızca bir ruh değil de, hâlâ bir gövdeymişim gibi, kollarımdan tutup beni yukarılara çıkardılar. Mutlu rüyalandaki gibi, ne kadar da sarsıntısız ve yumuşacık ve ne kadar da hızlı yükseldik! Alev ormanlarından geçtik, ışık ırmaklarını aştık, karanlık denizlere, kar ve buz dağlarına girdik. Her biri binlerce yıl sürüyordu bunların, ama bana bir göz kırpacak kadar kısa geliyordu.

Çeşit çeşit cemaatlerin, tuhaf yaratıkların, anlatmakla bitmeyecek böcekler ve kuşlarla kaynaşan bataklıklarla bulutların arasından göklerin yedi katım işte böyle geçtik. Göğün her bir katında meleklerden daha önde gidene bir kapıya vuruyor, "Kim o?" diye sorulunca beni bütün isimlerim ve sıfatlarımla tarif ettikten sonra "Ulu Allah'ın iyi bir kulu!" diye ekleyerek gözlerimden sevinç yaşları akıtıyordu, ama cennetliklerle cehennemliklerin ayrılacağı kıyamet gününe daha belki de binlerce yıl olduğunu da biliyordum. (...)

Bunu idrak eder etmez O'na yakın olduğumu korku ve mutlulukla sezdim. Hiçbir şeyle karşılaşılamayacak bir kırmızı rengin varlığını o sırada huşu içinde hissettim.

Kısa bir sürede bütün her şey kıpkırmızı oldu. Bu rengin güzelliği içime ve bütün âleme doğuyordu. O'nun varlığına böyle böyle yaklaştıkça sevinçten ağlamak geliyordu içimden. Birdenbire ve üstüm başım kan içindeyken, O'nun huzuruna çıkıyor olmaktan utanç duydum. Aklımın bir başka yanı, ölüm üzerine kitaplarda okuduğum gibi beni huzuruna, Azrail'i ve öteki meleklerini yollayarak O'nun çağırıldığını da söylüyordu.

O'nu görebilecek miydim? Heyecandan nefes alamayacağımı sandım.

Her yeri kaplayan ve içinde âlemin bütün görüntülerinin oynadığı öylesine harika ve güzel bir kırmızıydı ki bu yaklaşınca onun bir parçası olmak ve O'na bu kadar yakın olduğumu düşünmek gözlerimdeki yaşları hızlandırdı.

Ama bana daha fazla yaklaşmayacağını anladım. Meleklerine beni sorduğunu, onların beni O'na övdüklerini, O'nun da buyruklarına ve yasaklarına bağlı iyi bir kul olarak görüp beni sevdiğini anladım.

"Hayatımın son yirmi yılında Venedik'te gördüğüm kâfir resimlerinden etkilendim. Hatta bir ara kendi resmim onların usulleriyle yapılsın istedim, ama bundan korktum. Sonra senin âlemin kullarını ve âlemdeki gölgen Padişahımızı kâfirlerin usulleriyle resmettirdim." O'nun sesini değil, ama bana verdiği cevabı kendi içimde hatırladım. "Doğu da, Batı da benimdir." Heyecandan kendimi tutamadım. "Peki, hepsinin, bütün bunların... Bu âlemin anlamı ne?" "Sır," diye içimde işittim. Ya da "Sev," diye. Bu ikisinden de tam emin olamadım ama.

Meleklerin bana yaklaşmasından, şimdilik göğün bu yüksek katında benim hakkımda bir karara varıldığını, ama on binlerce yıldır ölen diğer ruhların kalabalığıyla birlikte, hakkımızda son kararın verileceği Kıyamet gününe kadar Berzah'ta hepimizin bekleyeceğimizi anladım. Her şeyin kitaplarda yazıldığı gibi gitmesi beni memnun ediyordu. Aşağıya inerken gömüleceğim sırada cesedime yeniden kavuşmam gerektiğini de kitaplardan hatırladım.

Kendi yerime bir açıklık getireyim: Resulullah'ın "Müminin ruhu Cennet ağaçlarından yiyen bir kuştur," hadisinden de anlaşılacağı gibi, ruh ölümden sonra gökyüzünde dolaşır. Ebu Ömer bin Abdülber'in iddia ettiği gibi, bu hadis, ruhun kuş şekline gireceği, hatta bir kuş olacağı anlamına değil, ElCevziyye'nin çok doğru bir şekilde belirttiği gibi, ruhun bir kuşun gezineceği yerlerde bulunması anlamına gelir. Perspektif seven Venedikli üstatların "görüş açısı" diyecekleri bakış yerim, El Cevziyye'nin yorumunu doğruluyordu. Bulduğum yerden hem, mesela şu anda mezarlığa giren cenaze kalabalığını bir ip gibi görebiliyorum, hem de, Haliç'in bittiği yerden Sarayburnu'na doğru kıvrılır kıvrılmaz yelkenleri rüzgâr yiyerek şişen bir teknenin keyifle hızlanışını bir resme bakar gibi zevkle seyredebiliyorum. Bir minare boyu yükseklikten baktığım için, bütün âlem, sayfalarını teker teker çevirdiğim harika bir kitabın resimlerini andırıyordu.

Kitaplar ve eski âlimler ruhun dört yurdu olduğunu söylerler: 1. Anne karnı. 2. Dünya. 3. Şimdi bulunduğum Berzah. 4. Kıyametten sonra ulaşılacak Cennet ya da Cehennem." (Pamuk, 2006: 264)

İnsanların toplumsal dayanışmaya en çok ihtiyaç duydukları zamanlardan biri de yakınlarını kaybettikleri anlardır. Sosyal yardımlaşma ve dayanışma bu gibi özel günlerde ortaya çıkmaktadır. Türk toplumunda hayatın diğer geçiş dönemlerinde olduğu gibi ölüm durumunda da sıkı bir yardımlaşmadan söz edilebilir. Defin

işleminin ardından belirli günlerde yemekler pişirilir ve cenazeye başsağlığı için gelen misafirler ağırlanır. *Benim Adım Kırmızı* adlı romanda ölünün ardından yapılan ‘ölü helvası’yla ilgili aşağıda alıntılanan uygulamalar da buna bir örnektir:

“‘Şeküre seni çok seviyor,’ dedim bir haber verme alışkanlığıyla. Pekmez küpüyle turşu küpü arasına sıra sıra dizilmiş sahanların kapaklarını kaldırarak, arada bir parmağımla birinin kenarından bir parça alıp tadarak, kimisine de yalnızca burnumu yaklaştırıp koklayarak tek tek hangi helva tabağını kimin yolladığını sordum. ‘Kayserili Kasım Efendi'ninki, nakkaşlar bölüğünden iki sokak ötede oturan kalfaninki, anahtarıcı Solak Hamdi'lerinki, Edirneli gelinin sahanı,’ diye tek tek sayıyordu ki Hayriye, Şeküre sözünü kesti onun. ‘Rahmetli Zarif Efendi'nin karısı Kalbiye ne başsağlığına geldi, ne haber yolladı, ne de helva!’” (Pamuk, 2006: 101)

“‘Zarif Efendi'nin babama bir düşmanlığı yoktu. Biz cenazesi günü onlara helvamızı yapıp yolladık. Ne oluyor, bilmek istiyorum,’ dedi Şeküre.” (Pamuk, 2006: 37)

“Şeküre'yi arayıp sormadığını, başsağlığına ve yasını paylaşmaya gelmediğini, hatta bir helva yapıp göndermeyi de içine sindiremediğini Kalbiye Hanım mağrur bir edayla doğruladı.” (Pamuk, 2006: 39)

3.1.5. DİNİ İNANÇ VE BAYRAMLAR

“Aşk Allah’a kavuşmaktır.” (Pamuk, 2006: 229)

Türkçe sözlükte din şu şekilde tanımlanmaktadır:

“Tanrıya, doğaüstü güçlere, çeşitli kutsal varlıklara inanmayı ve tapınmayı sistemleştiren toplumsal bir kurum, diyanet ve bu nitelikteki inançları kurallar, kurumlar, töreler ve semboller biçiminde toplayan, sağlayan düzen” (TDK, 2005: Din Maddesi)

Boutroux’ya göre din; “Bilimsel görüş yanında, iman ve his görüşünün hakkını istemesinden ibaret.”dir. (Boutroux, 1997: 452)

Adivar’a göre ise din, “İnsanların duyguya ve kalbe ilişkin gereksinimlerini gidermek için vücuda gelmiş kuruluşlardır.” (Adivar, 2000: 18)

Reville, dini şu şekilde tanımlamaktadır:

“Ferdin ruhunu, dünyaya ve bizzat kendisine hâkim olduğuna inandığı ve ona kendisini bağlı hissettiği esrarengiz bir ruhla birleştiren bir duygu tarafından, insan hayatının tayin ve tespit edilmesidir.”(Taplamacıoğlu, 1961: 43)

Şeriatî’ye göre din:

“Din, insanın kendisiyle var olan dünya endişesinden kendini arındırarak topraktan Allah’a geri dönmesidir. İnsanın dünya olarak gördüğü tabiat ve hayata kutsiyet bağışlayıp ahirete dönüştürmesidir.” (Şeriatî, 2001: 117)

Dinin ne olduğu konusunda ilgili kafası meşgul olmuş dünya yazarlarından Tolstoy, “*Din Nedir?*” adlı eserinde bu konuyu çok detaylı bir şekilde örneklendirmektedir.

Tolstoy’a göre, din kelimesine yaygın olarak atfedilen üç değişik anlam vardır. İlk anlam şu: Allah tarafından insanlara gönderilen malum, hakiki vahiy ve bu vahyin sonucu olarak Allah’a kulluk. Dine bu anlamı, mevcut dinlerden birisine inanan ve dolayısıyla dinin yegâne doğru olduğunu kabul edenler atfetmektedir. Dine atfedilen ikinci anlam, onun bazı hurafe inanışlar toplamı ve bu inanışlardan çıkan hurafe bir tapınma biçimi olduğudur. Bu genelde inanmayanların veya tanımladıkları dine inanmayanların dine atfettiği anlamdır. Dine atfedilen üçüncü anlam ise şudur: Zeki insanların hem rahatları için ve hem de sıradan kitlelerin tutkularını dizginlemek ve onları yönetmek için geliştirdiği bir önermeler ve kurallar bütünü. Dine ilgisiz kalan, ama onu faydalı bir yönetim aleti olarak görenler dine bu anlamı atfetmektedir. Bu üç tanımın üçü de dinin özünden çok, tanımı yapanların din diye anladıkları bir şeye, insanların besledikleri inançlarını tanımlamaktadır. İlk tanımda, din anlayışının yerini, tanımı yapan kişinin inancı; ikincisinde, tanımı yapanın din diye kabul ettiği şeye başkalarının inancı; üçüncüsünde, insanlara din diye verilen bir şey yer almaktadır.(Tolstoy, 1999: 74)

Tolstoy, dini; “İnsanın kendini parçası hissettiği ve davranışları için yol gösterici ilkeler çıkardığı o bütünle kurduğu ilişkidir.” (Tolstoy, 1999: 13) şeklinde tanımlayarak, dinin kişilerin duygu dünyasındaki yerine dikkatleri yöneltir.

Yukarıda ifade edilenlerden hareketle din ile ilgili genel bir tanımlama yapacak olursak; din, fertler ve toplum arasındaki ilişkiyi düzenleyen, toplumlara yön veren kutsal kurallar bütünüdür. Tarihsel süreç içerisinde din, kültüre yön vermiş ve içinde bulunduğu toplumu değiştirmiştir. Ayrıca din sanat ve edebiyata da yön vererek derinden etkilemiştir.

Çalışmamızın bu bölümünde genelde Şark toplumlarının özelde Türklerin kabul ettiği son ilahi din olan İslam dinin Orhan Pamuk’un eserine yansımalarını inceleyeceğiz.

3.1.5.1. Şeytan ve Cennetten Kovulma

Allah Hz. Âdem’i yarattığı zaman meleklerle ona secde etmelerini emretmiştir. Bütün melekler bu emre itaat etmiş sadece şeytan bu emre itaat etmemiştir. Şeytan itaat etmemekle kalmamış aynı zamanda Hz. Âdem’i beğenmeme

kibrine de kapılmıştır. Şeytan bu olaydan sonra cennetten kovulmuştur. Cennetten kovulmasına sebep olarak Hz. Âdem'i gören şeytan onu ve devamı olan âdemoğlunu doğru yoldan çıkarmayı kendisine görev bilmiştir.

İşte bu bağlamda varlık âleminin ruhani üyelerinden olan melekler iyiliği, şeytan ise fenalığı temsil etmektedir.

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında konuştuğu karakterlerden biri de şeytandır. Romanda “ Ben, Şeytan” adlı bölümde şeytan konuşturularak cennetten kovuluşu okuyucuya aktarılmaktadır:

“Ben, Şeytan

Kuran-ı Kerim'de elli iki kere geçen adımın, en çok anılan adlardan biri olduğunu bilirsiniz. Peki, Allah'ın kitabından, Kuran-ı Kerim'den başlayalım. Orada hakkımda söylenenlerin hepsi doğrudur. Evet, biz meleklerinin gözleri önünde Allah insanı yarattı. Sonra bizden ona secde etmemizi istedi. Evet, Araf suresinde yazıldığı gibi bütün melekler secde ederken ben itiraz ettim. Âdem'in çamurdan, benim ise, çok daha üstün bir madde olduğunu hepimizin bildiği ateşten yaratıldığımı hatırlattım, insana secde etmedim. Allah da beni "mağrur" buldu. "Cennet'ten in," dedi. "Orada büyüklük taslamak senin haddin değil" "Kıyamete, ölümler dinlene kadar yaşamama izin ver," dedim. Verdi. Ben de, bütün bu sürede ona secde etmediğim için cezalandırılmama sebep olan Âdem'in soyunu, yoldan çıkaracağımı söyledim. O da, yoldan çıkardıklarımı Cehennem'e yollayacağını söyledi. (...)

Her şeyin başına dönelim. Herkes Havva'ya yasak meyveden yedirmeme takıldığı için bu başlangıcı unutuyor. Hayır, başlangıç yüce Allah'ın beni mağrur bulması da değildir. Her şeyin başlangıcında O'nun bana ve diğer meleklerine insanı gösterip secde etmemizi istemesi ve öteki melekler insana secde ederken çok yerinde bir kararla, BENİM İNSANA SECDE ETMEMEM var. Beni ateşten yarattıktan sonra, daha değersiz bir malzeme olan çamurdan yapılmış İNSANA SECDE ET demesi sizce yerinde mi? Vicdanınızla söyleyin kardeşlerim? Peki, biliyorum, burada hiçbir şeyin aramızda kalmayacağını, O'nun her şeyi işiteceğini ve bir gün de sizden hesabını soracağını düşünüp korkuyorsunuz. O zaman size o vicdanı niye verdi diye sormuyorum, korkmakta haklısınız, diyorum ve bu sorumu ve ateş-çamur ayrıntısını unutuyorum. Ama hiç unutmayacağım, evet gururla hatırlayacağım bir şey var: BEN İNSANA SECDE ETMEDİM.”(Pamuk, 2006: 330)

Âdemoğlu kendine düşman olan şeytanı, kim zaman dost bilerek onun kurduğu tuzaklara düşmüş; kimi zaman da ona karşı daima teyakkuz halinde bulunarak ondan gelecek kötülöklere karşı kendini koruyabilmiştir. Bu iki grup insana her an rastlayabilmek ve günlük hayatta ve günlük hayatın bir yansıması olan edebi eserlerde bu iki grubu gözlemleyebilmek mümkündür.

Bu bağlamda Pamuk'un romanlarında kötülüğün nitelendirilmesinde kullanılan bir kavram olan şeytan ve şeytanın âdemoğlunu yoldan çıkarmasıyla ilgili diyaloglara sıklıkla yer verildiğini görmek mümkündür:

“Böyle bir şey yok. Hatta dünyada ikiye bölünen ruhların burada birleştiğini bile söyleyebilirim. Ama dinsiz kâfirlerin, zındıkların ve Şeytan'a uyan küfürbazların iddialarının tersine bir öbür dünya da, şükür var.” (Pamuk, 2006: 9)

“Daha da azıtıp ağzından salyalar saçarak bu Husret Hoca, ey müminler, kahve içmek haramdır, demekteymiş. Peygamberimiz Hazretleri bunun zihni uyuşturduğunu, mideyi deldiğini, bel fitığı ve kısrılık yaptığını bildikleri ve kahvenin Şeytan'ın oyunu olduğunu anladıkları için içmemişlerdir.” (Pamuk, 2006: 107)

“Yıllarımı bu cinleri ve şeytanları yatıştırmaya vermişimdir. Pek çok kişinin benim elimin bir mucizesi olarak gördüğü resimlerimi, ben bu cinlerin ve şeytanların yardımıyla nakşettim. Ama yedi gün önce, o alçağı öldürdüm öldürelî içimdeki cinlere ve şeytanlara akşam vakti de artık söz geçiremiyorum. Öyle bir şiddetle tepiniyorlar ki, şöyle diyorum kendime; Biraz çıkarsam belki yatışırlar.” (Pamuk, 2006: 117)

“Vebanın, tıpkı şeytan gibi, insan kılığına bürünüp onu kandırmak isteyeceğine Padişah'ın aklı yatmış; her yabancıнын saraya sokulmamasına karar vermiş; giriş çıkışlar sıkı bir denetim altına alınmış Vebanın ne zaman ve nasıl biteceği sorulduğunda Hoca öyle bir dil dökmüş ki, Padişah şehrin içinde sarhoş gibi gezinen Azrail'i gözlerinin önünde canlandırabildiğini korkuyla söylemiş gözüne kestirdiğini elinden tutup çekiyormuş. Hemen telâşla düzeltmiş Hoca, Azrail değil, insanı ölüme ayartan Şeytanmış o. Hem de sarhoş değil, çok kurnazmış. Hoca, tasarladığımız gibi, Şeytanla savaşmak gerektiğini de belirtmiş.” (Pamuk, 2005: 82)

“Hayır, biz şarap içmeyeceğiz, hayır bize Coca Kola içiremezsiniz, puta, Amerika'ya, şeytan'a değil, Allah'a taparız!” (Pamuk, 2006: 99)

“Allah'ı tek başına bulacaksan git, gecenin içinde kar yüreğini Allah sevgisiyle doldursun. Biz senin yolunu kesmiş olmayalım. Ama unutma ki ancak kendini beğenmiş mağrurlar tek başına kalır. Allah mağrurları hiç sevmez. Şeytan mağrur olduğu için Cennet'ten kovuldu.” (Pamuk, 2006: 101)

Yukarıda ifade edilenlerden hareketle şeytan, insanlık var olduğundan günümüze kadar geçen zaman içerisinde kötülükle eş değer olarak görülmüştür. Pamuk'un romanlarında kötülüğün nitelendirilmesinde kullanılan bir kavram olarak şeytan, okuyucu karşısına çıkmaktadır.

3.1.5.2. Dua, İbadet, Ayet

Din insanlık tarihi ile eşdeğer bir geçmişe sahip olup fertleri az ya da çok etkileyen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Denilebilir ki dinin var olabilmesi

için üç özelliğın bulunması gerekir: İnanılan, inanan ve inananın yerine getirmekle yükümlü olduğu görevler. (ibadetler, dini, ahlaki fiiller vb.)

Bütün dinlerde inanmanın bir göstergesi olarak kabul edilen ibadet içeriği itibariyle oldukça geniş ve zengin bir kavramdır. Nitekim dua, namaz, dinî ayin ve törenler gibi bütün tapınma şekilleri de ibadet içerisinde değerlendirilir. İbadetler, dindar bir kişiyi anlama ve dış dünya ile olan ilişkilerini anlamlandırmada son derece önemlidir.

Bütün dinlerde ve inançlarda mevcut olan ve çok sık bir şekilde uygulanan ve yaşantıya dökülen dua ve tapınma ibadetlerinin kültürle çok yakından bir ilgisi vardır.

Türk toplumunda sosyo-kültürel hayatı düzenleyici role sahip olan öğelerden dinin ve onun olmazsa olmaz uygulamalarının, hayatını dine ve dinin kurallarına göre düzenlemeye çalışan dindar insanların, Orhan Pamuk'un romanında çoğunlukla gerçek veya gerçeğe yakın yönleriyle ele alınıp işlendiği söylenebilir.

Yazar, *Cevdet Bey ve Oğulları* adlı ilk romanında dinin günlük yaşama bir ayna gibi nasıl yansıdığını okuyucuya göstermektedir. Cevdet Bey'in işyerine adımını atarken Allah'ın adını anması dini yaşayışındaki samimiyeti göstermektedir:

“Dükkânın eşiğinden adımını atıyordu: ‘ Bismillahirrahmanirrahim’ Çıraklardan birine sert bir selam verdi.” (Pamuk, 2005:15)

Dua, içinde bulunulan durumu sonsuz güç ve kuvvet sahibi olduğuna inanılan yüce ve kutsal varlığa iletmektir. İnanılan kutsal varlıkla bir tür iletişim süreci olan duayı Hayati Hökekelı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Dua ile insan doğrudan doğruya Allah'a başvurmakta ve onunla konuşmaktadır. Dua yoluyla insan kendi aciz durumunu hatırlatmakta, eksiklik duygusu içerisinde bilinmek, işitilmek ve taleplerinin yerine getirilmesini istemektedir. Allah'a ümit ve güvenle yönelen insan, kendi faniliğini itiraf etmekte, insani durumunu kabullenerek ve hayatın bir anlamı olduğuna aynı zamanda Allah'ın da güçlü ve aktif olduğuna inanarak ona doğru yönelmektedir.” (Hökekelı, 2001: 212)

Dini yaşayan bir kişi, üstesinden gelemediği durumlarda dini bir davranış olan dua ederek rahatlamaya ve huzura kavuşmaya çalışır. Bu bağlamda dua, çok fazla kullanılan bir ibadet biçimidir. Orhan Pamuk'un da romanlarının genelinde içinde buldukları zor durumu sınırsız güç ve kuvvet sahibi olduğuna inandıkları yüce ve kutsal varlığa iletmek amacıyla dua eden karakterler okuyucuyla buluşmaktadır.

“ Kaşıkadası'nın önüneyken birden vapur sallanmaya başladı. Nigan Hanım rahmetli annesinden öğrendiği dualardan birin yarım yamalak mırıldandı ve gün geçtikçe dine yavaş yavaş bağlandığını düşündü.” (Pamuk, 2005: 338)

“Buraya her gelişimde yaptığım gibi bir köşede sakladığım süpürge ve bezlerle etrafı silip süpürdüm. Bunu yaparken de içim ısındı ve kendimi Allah'ın iyi bir kulu gibi hissettim. Bu iyilik duygusunu benden esirgemesin diye Allahıma uzun uzun dua ettim.” (Pamuk, 2006: 143)

“ ‘Şimdi dua edin de hasta dedeniz ölmesin. İyi olursanız Allah dualarınızı kabul eder. Kimse de size ilişmez.’ Yaptıkları şeye pek de fazla kendilerini veremedi den dua etmeye başladılar.” (Pamuk, 2006:205)

“Padişah'ın bizi seyretmeye geldiğini söyledikleri zaman çok heyecanlandım, bir şey ters gidecek, yıllarca ülkeme dönemeyeceğim diye ödüm kopuyordu; başlayın, dedikleri zaman dua ettim.” (Pamuk, 2005: 31)

“Atından indi ve kuşların neşeli cıvıltıları arasında abdest aldı, namaz kıldı. İşlerinin yolunda gitmesini Allahtan dilemek, dua etmek pek seyrek yaptığı bir işti. Ama her seferinde olduğu gibi Tanrı bu çalışkan kulunun duasını kabul etti. Böylece her şey yolunda gitti.” (Pamuk, 2004: 265)

“Teslime adlı kız, son gecesinde Marianna adlı diziyi sessizce seyretmiş, çay yapıp anne ve babasına ikram etmiş, kendi odasına çekilmiş, abdestini alıp, namazını kılıp, uzun bir süre kendi kendine düşüncelere dalıp dua okuduktan sonra kendisini başörtüsüyle lamba kancasına asmıştı.” (Pamuk, 2006: 22)

Din bir ihtiyaçtır. Kur'an-ı Kerim en son din olan İslam'ın kitabıdır. Kur'an-ı Kerim surelerini oluşturan parçalara da ayet denilmektedir. Orhan Pamuk genellikle romanlarında ayetlerden alıntılar yapmıştır. Bunun nedeni ise, ileri sürdüğü görüşü açıklamak veya desteklemektir. Yapılan inceleme neticesinde yazarın romanlarında pek çok ayet ve ayetlerle ilgili bölümlerle karşılaşmıştır. Romanlarında geçen ayetlerle ilgili bölümler aşağıda sıralanmıştır:

“Bir adam öldürdüler ve aralarında tartıştılar.”

Kuran, Bakara, 72

“Körle gören bir olmaz.”

Kuran, Fâtır, 19

“Doğu da Batı da Allah'ındır.”

Kuran, Bakara, 115 (Pamuk, 2006:Giriş sayfası)

“Sizlere Kuran-ı Kerim'in en güzel surelerinden Kehf suresini hatırlatmak isterim. Bu güzel kahvede, aramızda Kuran-ı Kerim okumaz kitapsızlar bulunduğundan değil, şöyle hafızaları tazeleyelim diye: Bu surede putperestler arasında yaşamaktan bıkmış yedi genç hikâye edilir. Bunlar bir mağaraya sığınır lar ve uyurlar. Allah bunların kulaklarına birer mühür vurur ve onları tam üç yüz dokuz sene uyutur. Uyandıklarında aradan şu kadar sene geçtiğini bu yedi gençten birisi insanlar arasına karıştığında, elindeki geçer

olmayan sikkeden anlar; çok şaşırırlar. İnsanoğlunun Allah'a bağlılığını, onun mucizelerini, zamanın geçiciliğini, derin bir uykunun tatlılığını anlatan surenin haddim olmayarak sizlere hatırlatacağım on sekizinci ayetinde bu yedi gencin uyuduğu Eshabı Kehf nam mağaranın girişinde yatan köpektan bahis vardır.” (Pamuk, 2006:20)

“İsra suresi ne diyor otuz üçüncü ayette? Haklı bir neden olmadan, Allah'ın katlini yasakladığı cana kıymayın, demiyor mu? Peki, o zaman: Cehennem'e yolladığım alçak hem Allah'ın katlini yasakladığı bir mümin değildi; benim de onun kafatasım parçalamam için çok haklı nedenlerim vardı.” (Pamuk, 2006:300)

“ ‘Körle gören hiç bir olur mu?’ dedi Leylek çok uzun bir zaman sonra. Gördüğümüz bir edepsizlik bile olsa, Allah'ın bize verdiği görme zevkinin yüce olduğunu mu ima ediyordu? Ama Leylek hiç anlamazdı böyle şeylerden, Kuran-ı Kerim'i hiç okumazdı.” (Pamuk, 2006:289)

“"Körle gören kim?" dedi Kara saflıkla. "Körle gören bir olmaz 'Ve mâ yestevil'âmâ ve'l basîru'nun mealidir," dedi Kelebek ve devam etti:" 'Karanlık ile aydınlık da bir olmaz. Gölge ile sıcak yer de bir olmaz Ve dirilerle ölüler de bir olmaz.'” (Pamuk, 2006: 427)

“"Hani Bakara suresinin sonunda şu anlama gelir ayetler vardır ya, ben onları resmetmek isterim en çok: Ya Rabbi, bizi unuttuklarımızdan ve hatalarımızdan dolayı sorguya çekme. Allahım, bize öncekiler gibi kaldıramayacağımız yükü yükleme. Bizi, suçlarımızı, günahlarımızı af ve mağfiret eyle!” (Pamuk, 2006:450)

“Kuranı Kerim'in Allah'ın sözü olduğuna inanıyorsan sayın hocam, o zaman bana Nur suresinin o güzelim otuz birinci ayeti kerimesi hakkında ne düşündüğünü de söyle bakalım." / "Bu ayette, evet, kadınlar başlarını örtün, hatta yüzlerini de gizlesin diye çok açık bir şekilde belirtilir." / "Çok güzel dürüstçe söyledin, sağol hocam!" (Pamuk, 2006:45)

“Çünkü Nisa suresinin yirmi dokuzuncu ayeti kerimesi intiharı çok açık bir dille yasaklar. Ama arkadaşımızın intihar etmiş ve günah işlemiş olması ona kalbimizde duyduğumuz neredeyse aşka denk derin sevginin eksildiği anlamına gelmez." (Pamuk, 2006:114)

“Kuran bu konuda yalnızca harfleri okumasını bilenler için açık ('El İsra' Suresinin 97. ayeti, 'Ez-Zümer' Suresinin Allah'ın Kuran'ı "birbirine benzer ve çift inzal" ettiğini söyleyen 23. ayeti vs.) Kuran'ın misinden üç yüz elli yıl sonra yazan Kudüslü Mutah-har İbn Tahir'in 'Başlangıç ve Tarih' adlı kitabına göreyse, bu konudaki tek kanıt, Muhammed'in "adı, görünüşü ya da işi benimkini tutan birinin yol göstereceği" yolundaki sözleri ya da bu ve benzeri hadislere kaynaklık eden öbür tanıkların şahitlikleri. Bundan gene üç yüz elli yıl sonra, Şiilerin Samarra'daki Hâkim-ül Vakt Türbesinin yer altındaki mahzeninde, O'nun zuhur etmesinin törenlerle beklendiğini İbn Batuta'nın 'Seyahatname'sinde kısaca değindiğini biliyoruz.” (Pamuk, 2006:139)

“Gene de "içinde her şeyin yazıldığı" kitabın inişini ve akıp giden, kaybolan ve aydınlanan yıldızlar arasında, karanlık geceyle, ağaran gün arasında Cebrail'in ufukta

görünüşünü anlatan El Tckvir suresinin bazı ayetlerini, Rilke'nin olmasa bile, Rıfki Amcanın kitaba son şeklini verirken hatırlamış olabileceğini düşündüm.”
(Pamuk,2006: 243)

3.1.5.3. İntihar

Develioğlu'na göre intihar; “ Arapçada n-h-r kökünden türemiş, kendini öldürme” anlamındadır. (Develioğlu,2007: 529) Toplumsal açıdan önemli bir sorun teşkil eden intihar olgusu dini açıdan da yasaklanmıştır. Din insan davranışlarını kontrol altında tutabilen etkili bir güçtür. Din kişilerin yaşama haklarına saygı duyulması için belirli maddi ve manevi yaptırımlar uygulamıştır.

İslam dininde kişilerin birtakım nedenlerle ve kendi istekleriyle hayatlarına son vermeleri kesin bir dille yasaklanmıştır. Sosyo-kültürel farklılıklar nedeniyle intihar olgusu bazı toplumlarda kabul edilebilir bir davranışken Şark'ta bu davranış pek de hoş karşılanmamaktadır. Pamuk'un birkaç romanında da intihar eden kahramanlar yer almaktadır. Yazar kahramanların bu davranışının dinle bağlantısını göstermeye çalışır. *Yeni Hayat* romanında intihar olgusunun dinle olan bağlantısı şu cümlelerle gösterilir:

“Melekler günah işler mi? Karşımızdaki bütün o güçlerle baş edebilir miyiz? Artık kendimiz olmamıza imkân yok. Bunu ünlü köşe yazarı Celal Salik bile anlamış ve intihar etmiştir.” (Pamuk, 2006: 91)

Orhan Pamuk'un *Kar* isimli romanın ana izleğini oluşturan intihar olgusu pek çok bakımdan ele alınmıştır. Romana göre şu farklı nedenlerle Kars şehrindeki kadınlar intihar eylemini seçmektedir: evde kalma korkusu (Pamuk, 2006: 21), “intiharın tıpkı veba gibi bulaşıcı olduğu” için (Pamuk, 2006:21), “taklit” (Pamuk, 2006:21),“hayatta hiçbir şeyin anlamı olmadığı” için (Pamuk, 2006:22), “derslere giremedikleri için” (Pamuk, 2006:26),“mutsuzluk” (Pamuk, 2006:65), “siz İstanbul gazetelerine yazın diye” (Pamuk, 2006:65), “işsizlik, pahalılık, ahlaksızlık, imansızlık” (Pamuk, 2006:102), “kendi vücudumuza sahip olmak” için(Pamuk, 2006:125), “şimdiki halime hiç dönememek” (Pamuk, 2006:125), tehdit (Pamuk, 2006:282), “kendimi öldürme zevki için” (Pamuk, 2006:288), “darbeyi protesto etmek için” (Pamuk, 2006:304), “her türlü cezadan kaçabilmek için” (Pamuk, 2006:399), “yüreğimde bu Allah sevgisi varken bu Kars şehrinde bir yerim olmadığı için” (Pamuk, 2006:403).

Kar romanının ana karakterlerinden biri olan Kadife'nin kadınların bütün intiharlarında gerçek nedenin gurur olduğunu öne sürmesi de bize, intiharın sadece

psikolojik bir olgu olmadığını kanıtlamaktadır. Kadife bu görüşünü şu cümleyle ifade eder: “Bir kadın gururu kırıldığı için değil, ne kadar gururlu olduğunu göstermek için intihar eder.” (Pamuk, 2006: 398)

3.1.5.4. Bayramlar

Toplumları meydana getiren ana unsurlardan biri olan kültür, toplumların tarihi süreç içerisinde biriktirdikleri değerlerin bütünüdür. Bu bakımdan toplumların varoluşlarının en önemli göstergesi kültür unsurlarımızdır. Kültür unsurlarından biri de bayramlarımızdır. Bayramlar geçmişten günümüze toplumları birbirine kenetlerken aynı zamanda da toplumun bütün fertleri tarafından benimsenerek kültürel miras olarak bugüne intikal etmiştir.

Bayramlar, binlerce yıllık sosyal hayatımızda dinimizin, milli değerlerimizin ve kültürümüzün ortaya çıkardığı, birtakım törenlere vesile olan özel günlerdir. Özkul Çobanoğlu’na göre bayramlar:

“Bayramlar, kökenlerini grup hayatından alan kolektif bir olgu olarak takvime bağlı günlerde topluluk tarafından paylaşılan ve millet kimliğinin dışa vurulduğu çok amaçlı yahut çok işlevli ve karmaşık yapılara sahip davranış kalıplarını içeren kültürel formlardır.”(Çobanoğlu, 2000: 33)

Bayramlar insanlar arasındaki sevgi ve saygının yoğunlaştığı günlerdendir. Bu günlerde eğlence, neşe, sevinç, birliktelik, mutluluk ve saygı gibi duygular hâkimdir. Bayramlarda yardımlaşma ve şefkat duyguları da artmaktadır. Bayram günlerine hazırlık döneminde yeni elbiseler alındığı, temizlik yapıldığı ve bu özel günlere özgü yiyecek ve içeceklerin hazırlandığı bilinmektedir. Bir ikram ve eğlence günü olarak bayramlar Türk milletinin üzerinde pek çok iz bırakmıştır.

Bayramlar toplumların dünya görüşünü, birlik ve beraberliklerini yansıttığı gibi inandıkları dini de yansıtmaktadır. İslam dininin bize hediye ettiği iki bayram vardır: Ramazan Bayramı ve Kurban Bayramı. Bu bayramlar sadece dinimizle ilgili değildir. Aynı zamanda birçok alanda olduğu gibi halk kültürümüzün derin izlerini taşır.

Orhan Pamuk’un romanlarında kültür birikimimizin izlerini taşıyan bu bayramlar karşımıza çıkmaktadır. Yazarın ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda bayramların bireyler ile aile üzerinde yapıcı ve birleştirici etkisini görmek mümkündür. Bayramlar aşağıdaki alıntılanan cümlelerde de görüleceği üzere ailenin bireylerini birbirine yaklaştıracı ve birlik içinde yaşamayı destekleyici unsurlar içerir:

“Altmışı aşkın bayramı Cevdet Bey’le geçirdik. İşte bu da 1936’nın kurban bayramı. Kocam, aslan gibi iki oğlum, kızım, iki şeker gelinim, iki küçük torunum hep birlikteyiz.”(Pamuk, 2005: 100)

Bayramlara özel hazırlıklar, yiyecekler, ziyaretler vb. birçok öge bayramların bize kazandırdığı değerleri ifade eder. Büyüklerin ziyaret edildiği, ölmüşlerin hatırlandığı ve çocukların sevindirildiği bayram günlerinde “bayramlaşma” yazarın son romanı olan *Masumiyet Müzesi*’nde önemi bir törensel nitelik taşır:

“Kristal bir şekerlik, bize eski bayram yemeklerini hatırlattı. Çocukluğunda bayram sabahları Füsün anne- babasıyla bize ziyarete geldiğinde akide, badem şekeri, badem ezmesi, hindistancevizli aslan şekeri ve lokumdan bir karışım bu şekerlik içinde ikram edilirdi.” (Pamuk, 2008: 31)

Bayram olgusu toplumun birlik ve beraberliğinin oluşmasında önemli bir role sahiptir. Bu nedenle, topluma karşı sorumluluk hisseden yazarlar romanlarında bayram olgusuna değinmişlerdir veya romanlarındaki toplumları betimlemede araç olarak gelenek dâhilinde olan bayramları kullanmışlardır. Bu bağlamda Pamuk’un *Beyaz Kale* adlı romanında Osmanlı İmparatorluğu’ndaki bayram kutlamaları okuyucuya şu şekilde yansıtılmaktadır:

“Bir gün vezirin kızı evleniyor, bir başka gün Padişah’ın bir çocuğu daha doğuyor, sonra oğulları sünnet ediliyor, ertesi gün Macarlardan geri alınan bir kale için eğleniliyor, sonra Şehzade okula başladı diye törenler düzenleniyor, derken ramazan ve bayram şenlikleri başlıyordu. Çoğu günlerce süren bu şenliklerde yağlı et ve pilâv tıkmaktan, şekerden ve fıstıktan yapılmış o aslanlardan, devekuşlarından, deniz kızlarından atıştırmaktan kısa zamanda şişmanladım.”(Pamuk, 2005: 131)

Kara Kitap adlı romandan alıntılanan aşağıdaki bölümde de bayram ziyaretine giden Galip’ten ve bayramlaşma esnasında ikram edilen yiyeceklerden bahsedilmiştir:

“Bayram ziyaretlerine gittikleri o uzak teyzenin çıkardığı badem ezmeleri o kadar şekerli olurdu ki, ısrarla tutulan bir ikincisini yemeden önce su içmesi gerekirdi Galip’in” (Pamuk, 2004:180)

Bilindiği üzere Hz. İbrahim, Allah’ın oğlunu kurban edeceksin emrine itiraz etmeden boyun eğmiştir. Bu olay neticesinde Kurban Bayramı ortaya çıkmıştır. Üç büyük semavi din açısından da önemli kabul edilen Hz. İbrahim ve oğlu Hz. İsmail, Orhan Pamuk’un eserlerinde de yerini almıştır. Yazarın son romanı *Masumiyet Müzesi*’nde üç dini de ilgilendiren bir peygamber olan Hz. İbrahim’in oğlu Hz. İsmail’i kurban edişi konusu yer almaktadır:

“Hz. İbrahim’in çocuğu olmuyormuş. ‘ Allahım, bir çocuğum olsun, her istediğini yapayım,’ diye çok dua etmiş. Sonunda duaları kabul olmuş, bir gün oğlu İsmail doğmuş. Dünyalar Hazreti İbrahim’in olmuş. Oğlunu çok seviyor, onu her gün öpüp okşuyor, sevinçten uçuyor, her gün de Allah’a şükreliyormuş. Bir gece rüyasında Allah ona görünmüş ve demiş ki, ‘ Oğlunu şimdi benim için boğazla, kurban et onu,’ demiş. ‘ Niye demiş?’ ‘ Dinle şimdi... Hazreti İbrahim de, Allah’ın sözüne uymuş. Bıçağını çıkarmış, tam oğlunu kesecek... Derken orada bir koyun belirmiş.’” (Pamuk, 2008: 47)

3.1.6.HALK İNANIŞLARI

“Bir zamanlar gerçek bir dünya varmış.”(Pamuk, 2006: 51)

İnanç, sözlük anlamı ile klişe ya da toplumca bir düşüncenin, bir olgunun, bir nesnenin veya bir varlığın gerçek olduğunun kabul edilmesi manasındadır. “İnanma, zihnin iki fikir ya da kavram arasındaki ilişkinin kabulü ya da reddi şeklinde gerçekleştirdiği bir hüküm verme işlemidir.” (Pazarlı, 1972; 13) Başka bir söyleyişle inanç, mantık süzgecinden geçirilmeden benimsenen, başkalarından edinilen bilgiler ışığında ortaya çıkan bir düşünce ürünüdür. Adet ve inanışlar halk kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır.

Halk inanışları töreler ve törenlerle bir bütün hâlinde şekillenir. İlk insanlardan günümüze kadar halk inanışları toplumun bütün davranışlarına şekil vermiştir. Orhan Pamuk’un romanlarında Şark kültürünün binlerce yıllık birikimlerinden gelen inanmaları görmek mümkündür.

3.1.6.1.Batıl İnanç

Batıl inanç Olguner’e göre şöyle tanımlanmaktadır:

“Boşa gitmek, temelsiz ve devamsız olmak anlamındaki ‘butlan’ kökünden türeyen batıl kelimesi, şeriatın yasakladığı, gerçekliği bulunmayan her şey, yalan ve yanlış olmasa bile planlanan hedefe ulaştırmayan her türlü faydasız iş, söz ve davranış”
(Olguner,1992: 148)

Günümüzde batıl inanç, geçersiz inanış, hurafe olarak tanımlanan pek çok inanmanın kökeni çok eski zamanlara kadar uzanmaktadır. Doğadaki varlıkların tanrı olarak nitelendirildiği ilkel dönemlerde onlarla ilgili davranışlar zamanla inanış niteliği kazanmıştır.

Orhan Pamuk eserlerinde batıl inanışlarından geniş ölçüde faydalanmış ve bu inançları eserlerine yansıtmıştır. Romanlarındaki batıl inanışlar aynı zamanda gülmece unsuruna da katkı sağlar. Pamuk, ironik bir anlatımı benimsediği ilk romanı

olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda batıl inançları kullanarak güldürürken düşündürmek ister:

“Hiçbir şeyin farkına varmadan, hiçbir şeyi anlamadan, ama gene mutlu ve ıslık çalarak yaşıyorlar. Ramazanda oruç tutacaklar, akşamları kahve içip gevezelik edecekler, ıslık çalacaklar. Hatırladım mı, Kula'da bir komşu kadın vardı. Islık verme, ıslık verme kötüdür, derdi.” (Pamuk, 1995: 78)

Batıl inanışlar bugün hala Anadolu'nun çeşitli yerlerinde halk arasında varlığını sürdürmektedir. Bunların bir kısmı Türklerin eski inanç biçimi olan Şamanizm etkisi taşımaktadır. (Ateşe tükürmeme, ocağı kutsal kabul etme, tahtaya vurma gibi)

Yazarın ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan aşağıda alıntılanan bölümünde Şamanlardan Budistlere ve Kızılderililere kadar kullanılan tahtaya vurma eylemi yer almaktadır:

“Gene Cemile Hanım cevap verdi: ‘Ama o İstanbul'u aldığında da gençmiş. Ne yakışıklıdır değil mi? Sen de yakışıklısın maşallah!’ eliyle tahtaya vurdu.”
(Pamuk, 1995: 139)

İnsanlar birtakım gerçek olmayan şeylerin varlığına inanmış, bazı objeleri ve olayları uğur getiren ya da uğursuz olarak nitelendirmişlerdir. Boratav'a göre uğur ve uğursuzluk şu şekildedir:

“Uğur, bir nesnenin, bir kişinin, bir hayvanın, bir işin, bir zamanın, bir yerin özündeki iyiliği, mutluluğu, bereketi, kolaylığı, kısacası “olumlu niteliği ve gücü”dür. Halkın inanış ve işlemlerindeki bütün davranışlar, zamanlar, yönler, çevresindeki nesnelere, kişiler, hayvanlar“uğurlu” veya “uğursuz” diye kümelendiği. Uğurlu olanları yeğlemek, uğursuz olanlardan kaçınmak veya onlardan gelecek olumsuzlukları giderme yöntemlerini gözetmek gerektir.” (P.N.Boratav, 2003: 123)

Batıl inanışlarının bir bölümü de günlerin uğuru ya da uğursuzluğuyla ilgilidir. İnsanlar uğursuz olduğuna inandıkları bazı zamanlar belli işlere başlamazlar. Şark toplumu evliliğe çok büyük bir önem vermekte, evlilik öncesinde, sırasında ve sonrasında uğurlu sayılan uygulamaları hayata geçirmekte; uğursuz olduğuna inandığı uygulamalardan ise kaçınmaktadır. Bu toplumda iki bayram arasında nişan ya da düğün yapmak uğursuzluk sayılır. *Cevdet Bey ve Oğulları* adlı romanda bu durum şu şekilde örneklenmektedir:

“Ekimin onbeşi, bir ay daha kasımın onbeşi,’ dedi Nigan Hanım. Ayşe'ye döndü: ‘Sen iki bayram arasında mı nişanlanacaksın?’” (Pamuk, 1995:509)

Bazı olaylarda görülen ve insana kötülük getirdiğine inanılan belirti veya bazı nesnelere var olduğuna inanılan güç, uğursuzluk olarak tanımlanır. Şark

toplumlarında halk uğursuzluktan korunmak için birtakım davranışlardan kaçınır. Bu kaçınma davranışlarından biri de yazarın *Beyaz Kale* adlı romanında şu şekilde verilmiştir:

“Masa denilen şeyi ona o sırada öğrettim, ölçülerini vererek bir marangoza yaptırdığım eşyayı eve getirince, Hoca önce hoşlanmadı, bu yeni eşyayı musalla taşına benzetiyordu, uğursuz olduğunu söylüyordu(...)” (Pamuk, 2005: 36)

Yazar dinsel bir inanış biçimi olmayan batıl inanışın insan yaşamının her alanında yer aldığını göstermeye çalışmıştır. *Kara Kitap*'ın kahramanı Rüya'nın uğurla ilgili olan davranışı şu cümlelerle aktarılır:

“Türbe, ara, kamer, zor; taksim, ramiz, esrar, dinle. Kahvaltı etmişti (çay, beyaz peynir, ekme);'bulaşıkları yıkamamıştı. Yatak odasında iki, salonda dört sigara içmişti. Yanına yalnızca kışlık elbiselerinin bazılarını, cildini bozduğunu söylediği makyaj malzemesinin bir kısmını, terliklerini, en son okuduğu romanları, uğur getireceğine inandığı ve çekmecesinin kulpuna taktığı boş anahtarlığı, tek takısı inci gerdanlığı, arkası aynalı saç fırçasını almış ve saçları rengindeki paltosunu giymişti.”
(Pamuk, 2004:55)

Semavi din olan İslam'a geçen toplumlar semavi dinler öncesindeki inanışlarını kolay kolay bırakamazlar. Atalar kültü, büyülük isimler gibi inanışlar İslam dininin ruhuna ters bile düşse bu dini benimseyenler eski uygulamalarını bu dinin kalıbına uydurarak devam ettirirler. Bu uygulamaların yanlışlığını *Benim Adım Kırmızı* adlı romanın ana karakterlerinden biri olan Kara şöyle açıklar:

“Ölüye kırk töreni yapmak, ruhu için helva ve lokma döktürmek mi vardı? Hazreti Muhammed zamanında Kuran-ı Kerim'i şarkı gibi makamla okumak mı vardı? Minareye çıkıp sesim ne kadar güzel, Arapçam nasıl da Arap gibi deyip kibir kibir kibirlenerek, zenne gibi kırta kırta ta makamla ezan okumak mı vardı? Mezarlara gidip yakarıyorlar, ölülerden medet umuyorlar, türbelere gidip putperestler gibi taşla tapıyorlar, bez bağlıyorlar, adak adıyorlar. Bu akılları veren tarikatçılar mı vardı Hazreti Muhammed zamanında? Tarikatçıların akıl hocası İbni Arabî, Firavun'un imanla öldüğüne yemin edip günahkâr olmuştur. Tarikatçılar, Mevleviler, Halvetiler, Kalenderiler, çalgı çalarak Kuran-ı Kerim okuyup, çocuk oğlan hep birlikte, dua ediyoruz diye raks edip oynayanlar, bunlar kâfirdir. Tekkeler yıkılmalı, temelleri yedi arşın kazılmalı, çıkan toprak denize dökülmeli ki ancak oralarda namaz kılınabilinsin.”
(Pamuk, 2006: 19)

3.1.6.2. Fal ve Falcılık

Çağımızda pek çok kişinin hayatında önemli bir yer tutan fal, toplum hayatının da olmazsa olmazlarından. Fal geçmişten bugüne dünyanın hemen

hemen her tarafında büyük ilgi görmüş ve muhatap bulmuştur.

Bilinmeyi bilme isteği, gelecekte haber alma isteği gibi istekler günümüze değin varlığını korumuştur. Toplum tarafından büyük rağbet gören ve bir meslek olarak varlığını günümüzde de devam ettiren ‘müneccimlik’ mesleğinin Osmanlı İmparatorluğu’ndaki konumu şu şekildedir:

“Müneccimler, yıldızları gözler ve ondan yorumlar çıkarırlardı. Böylece müneccimlik büyük önem taşımaya başlar ve Osmanlı sarayında ‘müneccimbaşılık’ memuriyeti bile kurulur. Müneccimbaşları, kız isteme, düğün, savaş, seyahat, ev yapımı, hamama gitme, devlet işleri gibi konularda uğurlu vakti belirlerler; hatta hastalara ilaç verme saatlerini bile tayin ederlerdi. Sonunda müneccimler, gelecekte de haber vermeye başlayınca bu iş yasaklanır.” (Çavuşoğlu, 2001: 252)

Pamuk’un *Beyaz Kale* adlı romanında Hoca ve onun müneccimliğiyle ilgili şu cümleler yer alır:

“Siniri bozulan Hoca sonradan bana, "hata ettim," dediği bir şey yapmış, astronomiden anladığını, ama müneccim olmadığını Padişah'a söylemiş. "Ama Müneccimbaşı Hüseyin Efendi'den daha iyi biliyorsun!" demiş çocuk. Hoca cevap vermemiş, çevredekilerden işiten olur da Hüseyin Efendi'ye yetiştirirler, diye korkuyormuş. Canı sıkılan Padişah üstelemiş: Yoksa Hoca hiçbir şey bilmiyor muymuş, yıldızlara boş yere mi bakıyormuş yoksa?

Bunun üzerine Hoca, çok daha sonraları söylemeyi tasarladığı şeyleri hemen anlatmak zorunda kalmış: Yıldızlardan çok şeyler öğrendiğini, bu öğrendiklerinden çok yararlı sonuçlar çıkardığını söylemiş. Gözlerini açarak dinleyen Padişah'ın suskunluğunu iyiye yorarak yıldızları gözleyecek bir rasathane yapılması gerektiğini söylemiş; tıpkı rahmetli dedesi I. Ahmet'in dedesi III. Murat'ın da doksan yıl önce buyurup rahmetli Takiyüddin Efendi'ye yaptırttığı ve sonradan ilgisizlikten yıkılan o rasathane gibi bir şey; hayır, ondan daha da gelişmiş bir şey. Bir bilimler evi ki, içinde yalnız yıldızları değil, bütün âlemi, nehirleri ve denizleri, bulutları ve dağları, çiçekleri ve ağaçları ve tabii, hayvanları da, gözlemleyen bilginler yan yana gelsinler ve gözledikleri şeyleri konuşa konuşa ilerletsinler ki, aklımız gelişsin.” (Pamuk, 2005: 45)

Orhan Pamuk’un, halk inancı olan fal ve niyet tutma ile ilgili unsurlara sıkça yer verdiği *Yeni Hayat ve Masumiyet Müzesi’nde*, bu kavramların işlendiği şu bölümler yer alır:

“Çünkü karnımdaki demir külçenin ağrısı yüzünden, duyduğum sefil yalnızlık ve kıskançlık beni insanlardan öylesine koparmış ve öylesine umutsuz kılmıştı ki, yalnız gazetelerin, dergilerin burçlar, yıldızlar köşesinden değil, başka bazı işaretlerden de körle-mesine medet ummaya başlamıştım: Üst kata çıkan basamakların sayısı tek ise Canan üst kattadır... Kapıdan ilk bir kadın çıkarsa bugün Canan'ı göreceğim... Yediye sayıncaya kadar tren hareket ederse beni bulup konuşacak... Vapurdan ilk atlayan ben

olursam bugün gelecek. Vapurlardan ilk ben atladım. Kaldırım taşları arasındaki çizgilere hiç basmadım. Kahvede yerlere atılmış gazoz kapaklarının sayısının tek olduğunu doğru olarak saptadım. Paltosuyla aynı mor renkte bir kazak giyen bir kaynakçı çırağıyla çay içtim. Rastladığım ilk beş taksinin plakalarındaki harflerle adını yazabilecek kadar talihim oldu. Hiç nefes almadan Karaköy yeraltı geçidinin bir girişinden girip ötekenden çıkmayı başardım. Nişantaşı'na gidip evlerinin pencerelerine bakıp dokuz bine kadar hiç şaşırmadan saydım. Adının hem sevgili hem Allah anlamına geldiğini bilmeyenlerle dostluğu kestim. Adlarımızın kafiyeli olmasına bakıp hayalimde bastırduğum evlilik davetiyelerini Yeni Hayat karamelalarının kâğıdından çıkan türden şık bir maniyle süsledim. Bir hafta boyunca, gece saat tam üçte pencereden gözükken aydınlık pencerelerin sayılarını kendime tanıdığım yüzde beşlik yanılığın payını hiç geçmeden tahmin etmeyi başardım. Fuzuli'nin:

"Canan yok ise can gerekmez"

mısrasını tersinden otuz dokuz kişiye söyledim. Evlerine tam yirmi sekiz değişik ses ve kimlikte telefon edip onu sordum ve duvar ilanlarında, afişlerde, yanıp sönen neon lambalarında, dönerci, piyangocu ve eczane vitrinlerinde görüp hayalimle oralardan söküp çıkardığım harflerle her gün otuz dokuz kere Canan demeden eve dönmedim, ama Canan gelmedi.” (Pamuk, 2006:43)

“ Dünya, hayat, her şey, insanın her an falına bakabilmesi için Allah’ın bize yolladığı işaretlerle kaynaşıyordu. Caddeden geçen ilk kırmızı araba soldan gelirse Füsün’den bir haber alacağım, sağdan gelirse daha bekleyeceğim, der Satsat’ın penceresinden yoldan geçen arabaları sayardım. (...) Sonra bir vapurun düdüğünü işitir, bunu bir uğur olarak görür, gemiyi hayal ederdim. Üst geçitteki merdivenlerin basamakları tek sayıya, Füsün’u yakında göreceğim, derdim. Basamakların çift çıkması acımı arttırır, uğurumun tutması ise beni bir an rahatlatırdı.” (Pamuk, 2008: 203)

Yukarıda alıntılanan örnek metinlerde de görüldüğü gibi Şark toplumunda yaygın olan batıl inanç motifleri arasında fal başı çekmektedir. Pamuk, toplumdaki bu olumsuzlukları ifşa etmek için romanlarına fallara ilgili bölümleri almıştır.

3.1.6.3. Büyü

Büyü; “Doğüstü güçlerin yardımını sağlamak, belli bir amaca ulaşmak ya da belli bir durumu yaratmak için uygulanan işlem ve eylemler.”dir. (Larousse, 1986: 685-686)

Boratav ise büyüü şu cümlelerle tanımlamaktadır:

“İyi veya kötü bir sonuç alabilmek için tabiat öğelerini, yasalarını etkilemek ve olayların olağan düzenlerini değiştirmek için girişilen işlemlerin topuna birden büyü diyoruz.”(P.N.Boratav, 2003: 137)

Yukarıda ifade edilenlerden de anlaşılacağı gibi toplum hayatında önemli bir yer arz eden büyü ve büyüsel inanışlar ilk insanlar döneminde başlamış ve bugüne

kadar varlığını korumuştur. Toplumsal bir olgu olarak değerlendirebileceğimiz büyü, toplum içinde yaşama imkânı bulur ve her toplumda değişik uygulamalara sahne olur. Bunun nedeni ise, her toplumun farklı kültürel yapıya sahip olmasıdır.

İnsan davranışlarından biri olan büyüün de diğer davranışlar gibi bir amacı vardır. Büyünün amacı, ihtiyacı olan kişiye çıkarlar sağlamaktır.

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* adlı son romanında büyüsel inanış ve uygulamalarla ilgili şu cümleler dikkat çekicidir:

“O an içimden geldiği gibi davranıp onunla dertleşmeye kalksaydım, ilk sevgi ve anlayıştan sonra benim de kabahatli olduğumu anlatmaya kalkacağından ve Füsün hikâyesinin ayrıntılarına girmek isteyeceğinden emindim. Belki de, bana büyü yapıldığını söyleyerek ağlayacaktı. ‘ Evin bir köşesine, pirinç y da un kavanozlarının içine, yazıhanede çekmecelerin dibine, okuyup üflenmiş ve seni âşık eden bir muska saklanmıştı, ara bul ve yak hemen!’ de diyebilirdi.” (Pamuk, 2008: 406)

3.1.6.4. Nazar

Arapça bir kelime olan ‘nazar’ Türkçede genel olarak göz değme anlamında kullanılmaktadır. Eşanlamlısı ise, ‘ isabet-i ayn’ dır. (Develioğlu: 2007, 449)

Nazardan korunmak ve nazarın etkilerini engellemek amacıyla pek çok kültürde farklı yollar denenmiştir. Bu korunma yollarını Gündüz şu şekilde ifade etmektedir:

“Nazar değmesi diye adlandırılan kötü gözün etkisinden sakınmak için genellikle mavi boncuk ya da göz boncuğu, at nalı vb. şeyler bulundurulur.” (Gündüz, 1998: 280)

Ülkemizde de nazardan korunmak amacıyla çok çeşitli nazarlıklar taşınmaktadır. Orhan Pamuk'un eserlerinde nazarla ilgili inanışlar da yer alır. Yazarın *Kara Kitap* adlı romanında da kötü gözlerden korunmak için kullanılan nazar boncuğundan söz edilmiştir:

“Devlet dairelerinin, vilayet binalarının, arzuhalci masalarının yanı başına kurulmuş üçayaklı ve nazar boncuklu şipşakçı makineleriyle kara bir çarşafın altına giren fotoğrafçının bir simyacı ya da falcı gibi eczalı camlar, kara kapaklar, pompalar ve körüklerle uğraşarak çalıştırdığı eski Leica'larla çekilmiş binlerce fotoğraf gördü.” (Pamuk, 2004: 287)

3.1.7. ŞARK SANATI

“Nakış aklın sessizliği, gözün musikisidir.”(Pamuk, 2006: 73)

Kültür öğelerinden en önemlilerinden biri olan sanat, toplumların duyuş, düşünüş tarzlarının ve hayatı algılayışlarının somut bir görüntüsü olarak kabul edilir. Ziya Gökalp; “Her millette güzellik anlayışı başkadır. Bir milletin güzel gördüğü şeyleri, öteki millet çirkin görür. Bu yüzden zevkin millî olması gerekir. Gerçekten, her milletin, millî bir zevki vardır.” (Gökalp, 1970: 149) diyerek milli zevk anlayışına ve Türk insanının yaratıcı zekâsının bir ürünü olan minyatür, hat, tezhip gibi halkın ortaya çıkarttığı sanatlara dikkatleri çekmiştir.

Şark toplumunun ihtiyaçlarından doğarak geleneksel bilgi, beceri ve estetik anlayışın bütününden meydana gelen sanatlar, zaman içerisinde gelişerek ve değişerek belirli durumları da beraberinde getirmiştir.

İnsanlarımız duygularını, düşüncelerini onlar vasıtasıyla ifade etmek imkânını bulduğu milli sanatlarımız kültürümüzün de görünen yüzünü oluşturmaktadır. Pamuk’un sanat ile ilgili düşünceleri de diğer kültür ürünlerine bakışı ile paralellik gösterir. Romanlarında sıklıkla kültürel devamlılıktan söz eden yazar, *Benim Adım Kırmızı* adlı romanın Korece baskısında bu durumu şöyle özetlemektedir:

“Kitabın bir derdi var ki, bunu kitabı çok seven Batılı okurlardan çok, Doğulu okurun acısını içinde hissederek daha çok kavrayacağını biliyorum. O da tabii, Batı sanat ve kültürünün güçlü etkisiyle kendi geleneksel görme, duyma, müzik ve sanat yollarımızı, kendi duyarlılığımızı kaybetmenin acısıdır.” (Pamuk, 2004: 7)

Dünyanın tüm dikkatini eski hayatımıza ve kültür unsurlarına yönelten Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* adlı eserinde de Batı sanatı karşısında unutulmaya yüz tutmuş sanatlarımızı okuyucuya hatırlatmaktadır. Kültürel ve geleneksel değerleri tarihî bir perspektifte ele alan Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* adlı romanıyla Şark sanatının insan ruhunu olgunlaştırmaktaki önemine dikkati çekmektedir.

Bu romanda Şark–Garp çatışması ve karşılaştırılması İslam düşüncesini temel alan resim tekniğiyle nesnelere görüldüğü gibi çizilmesini temel alan Batı resmi tekniği arasındadır. Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti İstanbul’daki nakkaşları ve onların aralarındaki zıtlıkları konu alan roman nakkaşların birinin öldürülmesiyle başlar. Böylelikle Şark minyatür sanatıyla Batı resminin neden olduğu kanlı çatışma gözler önüne serilir.

Bu romanda karşılığı simgeleyen ana malzeme minyatürdür. Keskiner, minyatürü şu cümlelerle tanımlamaktadır:

“Elyazma kitapları süslemek için suluboya ile yapılan resimler hakkında kullanılan Minyatür kelimesinin kökeni, İtalyanca minyatüre kelimesinden alınmaktadır. Türkçe, Arapça ve Farsçada karşılığı bulunmamakla birlikte Türk dünyasında ilk zamanlardan beri minyatüre ‘ nakış’, nakış yapana ‘nakkaş’ adı verilmiştir. (Keskiner, 1985: 25)

Benim Adım Kırmızı adlı romanda bahsi geçen minyatür sanatı kitap süslemek ve hikâye tamamlamak gibi işlevlerde yüklenmiştir. Bu nedenle minyatür sanatçıların belirgin bir üslupları olmamakla birlikte sadece ustalarının üsluplarını takip etmektedirler. Roman kahramanlarından ve daha sonra katil olduğu anlaşılan Zeytin’in üslup meselesiyle ilgili şu sözleri Şark sanatının Garp sanatından farkların da ortaya çıkarmaktadır:

“Kafasını ve ellerini bir üstadın, gövdesi ve kıyafetlerini başka bir ustanın çizip boyadığı o insanlar gibi kendimi iyice ikiye bölünmüş gibi hissettiğimi görüyorsunuz. Benim gibi Allah’tan korkan biri hiç hesapta yokken katil olunca hemen alışamıyor. Eski hayatım sanki sürüyormuş gibi davranabilmek için katillğe uygun bir ikinci ses edindim. Eski hayatıma hiç karıştırmadığım bu alaycı ve hain ikinci sesle konuşuyorum şimdi. Katil olmasaydım konuşacağım o bildik tanıdık eski sesimi de zaman zaman dinleyeceksiniz tabii, ama "ben katil" diye değil de lakabımla. Bu ikisini birleştirmeye kalkmasın kimse, çünkü beni ele verecek kişisel üslubum ve kusurum yoktur benim. Üslubun, bir nakkaşı bir diğerinden ayıracak herhangi bir şeyin kusur olduğuna inanırım, bazılarının övünerek söylediği gibi kişilik değil” (Pamuk, 2006: 448)

Romanda Üstat Osman nakkaşlık geleneğini devam ettirmek arzusunda iken, Enişte ise Batı tarzı bir resmi benimsemektedir. Başka bir söyleyişle Üstat Osman geleneğe sıkı sıkıya bağlı; Enişte ise, Batı hayranıdır. Osman’ın geleneğe olan bağlılığı şu cümlelerle okuyucuya sunulur:

“Eski üstatlar," dedi Üstat Osman. "Bütün hayatlarını verdikleri hünelerini, renklerini ve usullerini değiştirmeyi büyük vicdan meselesi yaparlardı. Şimdiki gibi âlemi bir gün Doğu'daki şahın, öteki gün Batı'daki hükümdarın gör dediği gibi görmeyi şerefsizlik sayarlardı.”(Pamuk, 2006: 372)

Enişte ise nakkaşlıkta bir dönemin sona erdiğini kabul etmekte ve Batı resminin kaçınılmaz olduğunu şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Yapmayız!" dedim. "Frenk taklitçisi olmaktan ne kadar korktuklarını öldürdüğün Zarif, Efendi merhumdan öğrenmedin mi? Korkmayıp, deneseler de aynı kapıya çıkar. Sonunda bizim usullerimiz ölecek, renklerimiz solacak. Kitaplarımızla, resimlerimizle kimse ilgilenmeyecek. İlgilenenler de ya hiçbir şey anlamayıp, dudak büküp, neden perspektif yok, diyecekler ya da kitapları hiç mi hiç bulamayacaklar. Çünkü ilgisizlikle birlikte, resimlerimizi zaman ve felaketler yavaş yavaş yiyip bitirecek. Ciltlerindeki

arap zamburakında balık, kemik, bal olduğu için ve sayfaları yumurta ve nişastayla yapılmış aharla cilalandığı için, aç gözlü arsız fareler kitapları hapır hupur yutacak; beyaz karıncalar, kurtlar, bin bir çeşit böcek kitaplarımızı tıklar tıklar kemirip yok edecek. Ciltler parçalanacak, sayfalar kopacak; hırsızlar, ilgisiz hizmetkârlar, çocuklar, ocak yakan kadınlar sayfaları, resimleri düşüncesizce yırtacak. Çocuk şehzadeler resimleri ellerindeki oyun kalemleriyle bozacak, insanların gözlerini oyacak, sayfalara sümüklerini silecek, kenarları siyah kalemle çizecek; ikide bir günah diyenler her şeyi karalayacak, resimlerimizi yırtıp, kesip, belki başka resimler yapmak ya da oynayıp eğlenmek için kullanacaklar. Anaları edepsiz diye resimlerimizi yırtarken, babaları, ağabeyleri kadın resimlerine otuz bir çekip üzerine akıtacak; sayfalar yalnız bundan değil çamurdan, nemden, kötü zamktan, tükürükten ve türlü pislik ve yiyecek bulaşmasından birbirine yapışacak. Yapışan yerlerde küften ve kirden lekeler, çıbanlar gibi çiçek açacak. Sonra yağmurlar akan damlar, seller, çamur baskınları mahvedecek kitaplarımızı. Suların, nemin, böceklerin ve ilgisizliğin hamur haline getirdiği yırtık pırtık, delik deşik, solmuş, okunmaz sayfalarla birlikte kimi kuru bir mucize sandığın dibinden bir mucize gibi çıkan en son tertemiz kitap da, tabii ki, bir gün acımasız bir yangının alevleriyle yutulup yok olacak.” (Pamuk, 2006: 372)

Roman sonunda Şeküre'nin sözleriyle sanatta da devam eden Şark-Garp çatışması okuyucunun gözleri önüne serilir:

“Acem ülkesinden ilhamla İstanbul'da bir yüz yıl açan nakış ve resim heyecanının kırmızı gülü de işte böyle soldu. Nakkaşların aralarında kavgalara, bitip tükenmez sorulara yol açan Heratlı eski üstatlar ile Frenk üstatlarının usulleri arasındaki çatışma bir sonuca ulaşmadı hiç. Çünkü resim bırakıldı; ne Doğulular gibi resmedildi, ne de Batılılar gibi: Nakkaşlar öfkelenip isyan etmediler; bir hastalığı sessizce kabul eden ihtiyarlar gibi, yavaş yavaş ve gösterişsiz bir tevekkül ve hüznle durumu kabul ettiler. Bir zamanlar hayranlıkla takip ettikleri Heratlı, Tebrizli büyük üstatların ve kıskançlıkla nefret arasında kararsız kalıp yeni usullerine özendikleri Frenk üstatlarının neler yaptıklarını bile ne merak ne de hayal ettiler. Sanki gecelen evlerin kapılarının kapanıp şehrin karanlığa bırakılması gibi, resim de kimsesizliğe terk edildi. Âlemin bir zamanlar bambaşka görüldüğü acımasızca unutuldu.” (Pamuk, 2006: 468)

Bu romandaki nakkaşlar Venedik tarzı resim anlayışını kabul etmekle Acem ustalarının üslubunu sürdürmek arasında bir ikilem yaşamaktadırlar. Romanda nakış, Batı tarzı resim, zaman, körlük, üslup ve daha birçok konuda nakkaşlar arasında fikir ayrılıkları bulunmaktadır. Sözü edilen ve roman boyunca çatışmaya neden olan bu farklılıklar aşağıdaki bir şemaya dökülebiliriz:

	Doğu Resmi (Minyatür)	Batı Resmi (Venedik Resmi)
Resmin görüş açısı	Allah'ın görüş açısı (Düz bir tasvir)	İnsanın görüş açısı (Perspektif)
Resmin kullanılışı	Hikâyenin parçası, resmin anlamı önemlidir.	Maddi dünyayı çizer, resmin tarzı önemlidir.
Resmin ideolojisi	Dinsel	Gerçek dünya
Resmin amacı	Arşiv	Yaratıcılık
Çiziliş yöntemi	Hafızaya dayanır.	Gözle görülene dayanır.
Destek gücü	Üstat Osman	Enişte Efendi
İmza	Yoktur	Vardır
Ressamın şahsı, Üslup	Kişilik kusur anlamına gelir.	Kişilik önemlidir.

(Lee, 2006: 65)

3.1.8.YEMEK KÜLTÜRÜ

“ Hayatın görünmez simetrisi” (Pamuk, 2006: 237)

3.1.8.1. Şark Sofrası

Yeme-içme alışkanlıklarından düğün törenlerine, eğlenceden edebi eserlere varıncaya kadar pek çok konuda insanların meydana getirdiği değerler bütününe kültür denmektedir. Bir bütün olarak hayatı kapsayan kültür, toplumla iç içe geçmiştir. Toplumların var olmalarının göstergesi kabul edilen kültür, çeşitli unsurlardan meydana gelmiş bir öğretilerdir. Kısaca yaşamın ta kendisidir.

İster Şark ister Garp'ta olsun bütün toplumların kendilerine özgü belirli alışkanlıkları ve değerleri vardır. Bu alışkanlıklar insanların diğer toplumlardan ayırt edilmesini sağlar. Bu bağlamda yemek kültürü de ayırt edici bir özellik olmalıdır.

Nebi Özdemir yemek kültürüyle ilgili şunları söylemektedir:

“Kültürel veya yerel kimliğin aktarılması, öğretilmesi, kabul edilmesi, açıklanması, pekiştirilmesi, sürdürülmesi ve tanıtılması, yemek sofralarının iletişimsel sistemiyle (kodlamalar/ çözümlenmeler) sağlanmaktadır. Özetle yemek ve içecek, dil gibi, giysi gibi farklı bir iletişim biçimidir.” (Özdemir, 2005: 177)

Genelde Şark toplumu özelde Türkler tarih sahnesine çıktıkları andan itibaren beslenmeye büyük önem vermişlerdir. Türklerin sosyal hayatlarında önemli bir rol üstlenen beslenme şekli kültürel kodları da bünyesinde barındıran bir özelliktedir.

Türk kültürünün somut göstergelerinden biri olan yemek adetleri ve çeşitleri, tüm dünyanın ilgisini cezp ederek önemli bir konuma yerleşmiştir. Dünyanın sayılı zengin mutfaklarından birini oluşturan Şark mutfağının bu zenginliği arasında gıda maddelerinin çeşitliliği ve bolluğunun yanında Türklerin köklü bir tarihe sahip olmaları da sayılabilir. Türkler kendi coğrafyalarında bulunan yiyecek maddelerinden yararlanmasını bilmişlerdir. Nesilden nesile aktarılan bu uygulamalar değişerek ve gelişerek köklü bir Şark mutfağı oluşturmuştur.

Pamuk'un eserlerinde Şark mutfağıyla ilgili unsurlar da geniş yer tutar. Eserlerde çok değişik yörelerin yemeklerinin isimleri geçmektedir. Çalışmamızın bu bölümünde, geleneksel yemeklerimizin yer aldığı bölümleri sunacağız. Yazarın romanlarında yer bulan bu yemeklerimiz ve tatlılarımız “mantı, dolma, taze fasulye, bezelye, sütlaç vb. ” şeklindedir:

“Garson yemekleri getirdi. Fuat Bey neşelendi. Annesinin yaptığı bir mantı vardı ki çok seviyordu. Bu mantının nasıl yapıldığını hatırlıyordu.” (Pamuk,2005: 43)

“Yaldızlı tabakta üzeri bezelyelerle süslü pilavdan yapılmış küçük kulelerle kuşbaşı et vardı. Et kurban eti değildi.” (Pamuk,2005:101)

“Cevdet Bey kalkıp kapıyı açtı. Mari ile Ziya’ydı. Mari: ‘ Tavukgöğsü yedik, muhallebi yedik!’ dedi.” (Pamuk,2005: 77)

“Muhtar Bey: ‘ Ee, ne kaynatıyorsun bakalım Hatice Hanım?’ dedi. Hizmetçi sert bir sesle: ‘ Dün sütlaç istediğiniz ya!’ dedi. (Pamuk,2005:401)

“Babasının onun için kurduğu müzedeki çocukluk fotoğraflarında da bu neşeli yüzü gördüğümü, tabii, kendime sakladım. Bir sessizlik, bir sessizlik, bir sessizlik; garson bize patlıcan dolması ver.” (Pamuk, 2006: 212)

Pamuk özellikle Anadolu yemeklerinin kendilerine has çeşitlerine de hayrandır. Bu tatların gelecek nesillere aktarılması için de sanatçı duyarlılığıyla eserlerinde bu yemek çeşitlerini sıralar:

“Buğulu ılık bir camın arkasındaki tepsilerde dizilmiş oturtma, musakka, sarma, türlü ve başka patlıcan yemekleri aynı koyuluktaki bir yağın içinde bekliyorlar. Sırtları bu yağın dışına çıkmış bir yığın yarı baygın köfte de, yaz sıcağında çamura girmiş mandaları hatırlatıyor. İştahım açıldı. Bir patlıcan musakka, bir pilav ve bir tabak türlü isteyip oturdum. (...) Tatlı ne var diye sordum, kadayıf varmış getirdi.” (Pamuk, 2006: 124-125)

“Orada oturur, üşümesinler diye bacaklarımı birleştirir, küçük kaşığımla yavaş yavaş aşuremi yerim. Bir nar tanesi, fasulye, nohut, kuru incir, mısır, kuru kara üzümükler ve fıstıklar ve hepsinin üzerinde birazcık gülsuyu gezdirilmiş, ne hoş, ne güzel!”

(Pamuk, 2006: 143)

“ Havalarda güzel olduğu bahar ve yaz günlerinde hoşgörölü müdürün izniyle hapishanenin geniş avlusundaki büyük dut ağacının altına beyaz bir örtü serip Zahide'nin yaptığı zeytinyağlı biber dolmalarını yer, kadınbudu köftelerden birer tane öteki mahkûmlara ikram eder, kabuklarını soymadan önce lop yumurtalarını tokuştururlarken Turgut Bey'in tamir ettirdiği Philips portatif kasetçalarda Chopin'in prelüdlarini dinlerlerdi.” (Pamuk, 2006: 411)

“Esmâ Hanımın beşiki içinde turuncu bir bebek getirir gibi dikkatle getirdiği kabak tatlısının üzerine, şekerçi dükkânından yadigâr havanla dövölmüş ceviz içi serpiyorlardı.” (Pamuk, 2004: 39)

“Saatli Maarif Takviminden bizi birlikte ölüme yaklaştıran bir yaprağı daha kopardıktan sonra, en altta günün yemeği olarak önerilen etli nohut, pilav, turşu ve karışık kompostoyu, yaklaştığımız ölümün bir işaretini okur gibi ağırbaşlı ve hüznölü bir sesle okumanı(...) severdim.” (Pamuk, 2004: 357)

Geleneksel bir Türk şekerlemesi olan lokum Osmanlı İmparatorluğundan günümüze kadar bilinmekte ve yaygın olarak tüketilmektedir. Şarka has özellikler taşıyan lokum yazar tarafından da romanına konu olarak seçilmiştir.

“Babaannesi Bezmiâleni Sultanın adının bir gemiye verilmesi yüzünden yapılan törende, Şehzadenin tam iki okka güllü ve fıstıklı lokumu yiyerek kazandığı iddiadan sonra, aptal ağabeyinin ensesine şaplak vurduğunu yazmıştı Kâtip.” (Pamuk,2004: 404)

“Halepli aşçıya ince bir selam verdim. Etli lahana dolmasını sahanıma tepeleme doldurtup, üzerine yoğurt döktürüp avuç avuç acı kırmızıbiberi serpip çelebini yanına çöktüm.” (Pamuk, 2006: 322)

“Şeker kızım, dünden kalma, ama hâlâ çıtırılığını koruyan bir ıspanaklı börek çıkardı bana, öğle için yumurtası bol terbiyeli ve sevdiğim gibi erikle hafifçe ekşitilmiş kuzu eti yahnisi hazırlıyordu; kalbini kırmamak için bekleyip taze ekmele birlikte iki dolu kepece yedim. Güzel bir üzüm hoşafı da kaynatmış, hiç çekinmeden gül reçeli isteyip, bir kaşık güzelce hoşafa katıp, bastırın diye içtikten sonra kederli Şeküremın mektuplarını götürdüm.” (Pamuk, 2006: 157)

3.1.8.2. Tören Yemekleri

Kültür tarihi açısından önemli olan törenler bir toplumun kültürel hayatında önemli olan günler veya olayları kutlamak için yapılan toplantılardır. Kültür tarihimiz içinde de törenler önemli bir yere sahiptir.

Sofra düzeni ve yemek kültüründen sonra üzerinde durulması gereken önemli konulardan biri de Doğu'da sosyo-kültürel hayatın ayrılmaz bir parçası olan bayramlar, şenlikler, düğünler ve ramazanda uygulanan tören yemekleridir. Bu tören yemekleri Türklerin İslam dinin kabulünden çok eskilere dayanmaktadır ve geleneksel bir şekilde bugün bile devam etmektedir.

Tören ve şölen yemekleri toplumların kültürel değerleri hakkında bilgi edinebileceğimiz önemli ipuçları barındırmaktadır. *Beyaz Kale* adlı romandan alıntılanan aşağıdaki bölümde Pamuk'un yemek kültürümüz yanında değişik sosyal ortamlardaki törenlere ait yemek âdetlerini de iyi bildiğini görüyoruz:

“Padişah'ın, Hoca gibi, bana da değer verdiğini görenler, neredeyse her gün yapılan o törenlere, eğlencelere beni de çağırıyorlardı. Bir gün vezirin kızı evleniyor, bir başka gün Padişah'ın bir çocuğu daha doğuyor, sonra oğulları sünnet ediliyor, ertesi gün Macarlardan geri alınan bir kale için eğleniliyor, sonra Şehzade okula başladı diye törenler düzenleniyor, derken ramazan ve bayram şenlikleri başlıyordu. Çoğu günlerce süren bu şenliklerde yağlı et ve pilâv tıknıktan, şekerden ve fıstıktan yapılmış o aslanlardan, devekuşlarından, deniz kızlarından atıştırmaktan kısa zamanda şişmanladım. Günlerimin çoğu, bayılana kadar güreşen yağlı güreşçileri, caminin minareleri arasına gerdikleri ipe çıkıp sırtına aldığı sopayla dans eden, dişleriyle at nalını kıran, orasına burasına bıçaklar, şişler batıran cambazları, cüppelerinin içinden yılanlar, güvercinler, maymunlar çıkaran, ellerimizdeki fincanları, ceplerimizdeki paraları, kaşla göz arasında yok eden hokkabazları, küfürlerine bayıldığım Karagözle Hacivat'ı seyretmekle geçiyordu.” (Pamuk, 2005: 131)

“Törenleri, kalabalık içinde bir kara koyun olduğumu unuttuğum kadar, doya doya tıktığı için de severim. Bayram törenlerinde baklava, nane macunu, badem ezmeli ekmek ve pestillere; sünnet törenlerinde etli pilavla fincan böreklerine; Padişah'ın At Meydanı'nda yaptığı törenlerde vişne suyu içmeye; düğünlerde her şeyi yemeye; cenazelerden sonra da konu komşunun yolladığı susamlı, ballı, miskli helvalardan atıştırmaya bayılırım.” (Pamuk, 2006: 277)

“Her şey yolunda,” dedim ona. Kadıdan aldığım yazıyı gösterdim. “Şeküre boşandı. Şimdi öte mahalleden bir imam...” Bulacağım, diyecektim, “İmam geliyor,” deyiverdim. “Şeküre hazır olsun.” “Şeküre Hanım küçük de olsa, gelin alayı olsun, mahalleli eve gelsin, düğün yemeği yensin istiyor. Kazanda bademli, kuru kayısı pilav yaptık.”

(Pamuk, 2006: 229)

“Ben de gördüm: Oraya, At Meydanı'na konmuş yüzlerce kâse pilavı kapışanları ve kızarmış sığırı yağmalarken içinden çıkan tavşanlardan, kuşlardan korkanları gördüm.”

(Pamuk, 2006: 70)

3.1.9.GÜNLÜK HAYATLA İLGİLİ GELENEKLER

“Tam işte burada, bu anın içindeydi muhteşem hayat.” (Pamuk, 2006: 99)

Her toplumun günlük hayatında belirli durumlar için uyguladığı davranış kalıpları bulunmaktadır. Selamlaşma, el öpme, nezaket kuralları, vedalaşma, misafir

ağırlama gibi kurallar soso-kültürel yaşamın en önemli iletişim kuralları arasında değerlendirilebilir.

Biz bu bölümde Orhan Pamuk'un romanlarında tespit ettiğimiz günlük hayatla ilgili uygulamaları ele alacağız. Pamuk, romanlarında içinde bulunduğu toplumun günlük yaşamına ait unsurlara yer vermiştir. Ancak bu unsurlar romanlarının konusuna göre yoğunluk yönünden değişiklik göstermektedir.

3.1.9.1. El öpme

Sosyal ilişkilerin sürekli ve canlı olduğu Şark toplumunda, fert ve toplum arasındaki kuralları belirleyen en önemli hususlardan biri de sevgi ve saygıdır. Toplumsal kurallar saygının kime ve hangi ölçüde gösterileceğini tayin eder.

Tokalaşma, selamlaşma veya el öpme gibi davranışlar toplumdaki topluma değişiklik göstermektedir. El öpme davranışı da gerek Şark gerek Garp toplumlarında farklı algılanmaktadır. Batı toplumunda bu davranış genellikle beylerin yeni tanıştığı bayanların ellerini öpmeleri şeklindeyken; el öpmek, bizde yaş veya diğer sebeplerden üstün saydığı kimselere karşı gösterdiği saygı ifadesidir.

Bu davranış Şark kültüründe oldukça yaygındır. Genellikle misafirliklerde, ayrılıklarda veya bayramlarda yaşı küçük olanlar büyüklerine saygı ve sevgisini göstermek amacıyla ellerini öpüp alınlarına götürürler. Orhan Pamuk'un eserlerinde de saygı ifadesi olan el öpme davranışına rastlanmaktadır. Romanlarda geçen el öpme davranışları şu şekildedir:

“Bavulunu bırakıp annesine sarıldı, yanaklarından öptü. Sonra bir ara kararsız kaldı ve ani bir hareketle elini de öptü. Bunu yapar yapmaz pişman

oldu. El öpmek büyük, gösterişli, duygulu törenlere yakışan bir şeydi. Orada ciddi bir şeyler olduğunu şimdi kendisi de kanıtlamış oluyordu.” (Pamuk, 2005: 259)

“Bütün bu sıkıntı arasında hafızama en derinden nakşedilen şey, yemekten önce, babasının elini öpmek için Şeküre ile Eniştemin odasına çıkıp yalnız kaldığımızda, önce ölü adamın soğuk ve kasılmış elini ikimizin de gerçek bir saygıyla öpmesi, sonra odanın karanlık bir köşesine çekilip kana kana su içer gibi öpüşmemiz oldu. Karımın ağzımın içine almayı başardığım sınırsız dilinde, çocukların sürekli atıştırdığı akide şekerlerinin tadı vardı.” (Pamuk, 2006: 33)

“Kararlılıkla bana sokulunca bir an, Maveraünnehir'de kimi Arap kabileleri arasında ve Kafkas dağlarındaki Çerkez kavimlerinde yapıldığı gibi, evin en büyük erkek çocuğunun, misafirin elini, yalnız eve geldiğinde değil, kendisi sokağa çıkarken de öpeceğini sandım da, boş bulunup, öpüp alınına götürsün diye elimi uzattım.”

(Pamuk, 2006: 21)

3.1.9.2. Misafir Ağır lama

Tüm zamanlarda ve bütün toplumlarda misafirlik kavramının var olması bu kavramın ne kadar büyük bir önem arz ettiğini gösterir.

Şark toplumunun en bilinen özelliklerinde biri de misafirperverliğidir. “Tanrı misafiri” ifadesi bile başka dillerde karşılığı bulunmayan ve misafirin kıymetini gösteren bir sözdür. Bu toplumun fertleri aralarındaki sevgi ve birliktelik bağlarını kuvvetlendirmek için birbirlerine misafirliğe gitmiş ve evlerine gelen misafire de saygıda kusur etmemişlerdir. Misafirlik sırasında hem ev sahibinin hem de misafirin itibar ettikleri adap kuralları aynı zamanda kültürel zenginliğimizi de yansıtmaktadır.

Şark toplumu misafir ağırlamayı, paylaşmayı ve ikramı başlı başına bir değer saymaktadır. Bu özellikler Orhan Pamuk’un romanlarına da yansımıştır. Kişiler arasında birliktelik ve dayanışma oluşturması nedeniyle toplum hayatına şekil veren bir işlev taşımakta olan misafirliğin romanlara yansıyan görüntüsü şu şekildedir:

“Orada, açık avlu kapısının aralığından, yirmi beş yıl önce bu uzak akrabamın beni cömertçe ve iyilikle misafir edip serdiği yatağa uykumda işeyince, gece yarısı, on bir yaşımdayken suçlulukla kendimi atmak istediğim kuyuyu yeniden gördüm.”

(Pamuk, 2006: 58)

“Ayrı bir girişi olan ikinci katın çekili perdeleri arasından sızan televizyonun mavimsi ışığıyla, duvardan sokağa bir namlu gibi uzanan soba borusunun ucundan tüten kükürt sarısı linyit dumanlan, gece yarısı kapıyı çalacak tanrı misafirine burada sıcak bir aş, sıcak bir ocak ve televizyona alık alık bakan sıcak insanlar bulacağını müjdeliyordu.”

(Pamuk, 2004:114)

“Evi tam bir 'küçük burjuvanın' ya da 'orta sınıftan birinin' ya da 'geleneksel vatandaşımızın' eviydi. Üzerine çiçekli basmadan kılıflar geçirilmiş eski koltukları, sentetik kumaştan perdeleri, kenarları kelebekli emaye tabaklan, içinde bayram misafirlerine çıkarılan şekerlikli, hiçbir zaman kullanılmayan likör takımlarının saklandığı çirkin bir 'büfe'leri ve rengi solmuş, pestil gibi bir halıları vardı.”

(Pamuk, 2004:118)

3.1.9.3.Çocuk ve Yetişkin Oyunları

Pertev Naili Boratav, oyun kavramı ve sınıflandırılması ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

“Oyun Türkçemizde geniş anlamlı bir deyimdir. “Oyuna getirmek”, “Karaman’ın koyunu sonra çıkar oyunu.” sözlerindeki “hile”, “düzen” anlamları bir yana, deyim, tiyatro, kukla, karagöz, ortaoyunu gibi seyirlik gösteriler için de kullanılır. Oyunun bir de dans anlamı vardır. Çocukların ve daha az ölçüde büyüklerin –günlük geçim

derdinden ayırabildikleri zamanlarında- herhangi bir üretim çabasını ya da başka çeşitten bir hizmeti zorunlu kılmadan, sadece eğlenme yolu ile dinlenmelerini sağlayan eylemlerdir bunlar: cirit, güreş, horoz dövüşü, saklambaç, bilye, topaç, aşık... gibi.” (Boratav, 1999: 295)

Oyun kavramı üzerinde duran bir diğer isim Ergin oyunu şu cümlelerle tanımlar:

“Oyun ve oyuncaklar bir toplumun kültürel zenginliğini açığa çıkaran halk kültürü ürünlerindedir. Oyunlar, bir toplumdaki gelenek ve görenekleri, inançları ortaya çıkarabilmektedir. Türk kültüründe, çocukların zihnen ve bedenen gelişimini sağlamak ve onları eğlendirmek düşüncesiyle ortaya çıkan çeşitli oyunlar görülmektedir. Bu oyunlar, oldukça eskiye dayanan bir çizgide karşımıza çıkmaktadır. Başucu kaynağımız sayılan Dede Korkut Hikâyeleri’nde Dirse Han Oğlu Boğaç Han, üç arkadaşıyla âşık oynamaktadır.”(Ergin,2003: 25)

Orhan Pamuk’un romanlarında kültür kodlarımızı meydana getiren diğer birçok unsur gibi çocuk ve yetişkin oyunları da yer almaktadır. Romanlarda yer alan oyunlarla ilgili aşağıdaki bölümler Şark kültürünün zevklerini belirgin bir şekilde yansıtmaktadır:

“Sonra bahçede arkadaşlarıyla oynayan küçük oğullarımın oyunları ile ilgilendi; yalnızca çelik çomağın değil, onlara anlattığı körebe, birdirbir ve pek de sevemediği uzuneşeğin kurallarını bir deftere yazdı.” (Pamuk, 2005: 178)

“Hep birlikte dinledik. Odanın ürpertici yarı karanlığı uzaktan belli belirsiz bir yerden gelen bir ağaç hışırtısından daha çok içime işliyordu. Sessizlik sürerken bir gündür bu evde, hep fısıldayarak konuşulduğunu hatırladım. Dr. Narin beni kenara çekti. ‘Biz şimdi bezik oynamaya oturuyoruz,’ dedi. ‘Bana cevap vermenizi istiyorum. Oğlum, saatlerimi mi görmek istersiniz silahlarımı mı?’ ‘Saatleri görmek istiyorum efendim,’ dedim bir içgüdüyle. (Pamuk, 2006: 150)

“Belki o zaman, biraz susarlardı, ama koridordaki duvar saatinin tiktaklarının duyulduğu bu sessizlikler çok sürmezdi. Ellerine yeniden aldıkları gazeteleri hışırdatırlarken ve öğleden sonra bezik oynarlarken konuşurlardı ve apartmandakiler akşam yemeğine ve birlikte radyo dinlemeye geldikleri zamanlar da ve gazetede Celâl'in köşe yazısını okuduktan sonra da.” (Pamuk, 2004: 14)

SONUÇ

Sosyal bir varlık olan insanoğlu, duygularını, düşüncelerini, hayallerini anlatma ihtiyacı duymuştur. Bu bağlamda roman, insanla ilgili her şeyi anlatan bir edebi türdür. Roman kurmaca bir özellik taşır ve biri yaşama, diğeri edebiyata bağlı olmak üzere iki kola sahiptir. Bütün bu özelliklerinden dolayı roman tüm dünyaya çok çabuk yayılmıştır.

Türk edebiyatına Tanzimat Dönemi ile giren roman, toplumsal hayatı konu edinen ve bu hayatı inceleyen önemli bir edebi türdür. Ayrıca roman ulusal kültürün yaratılmasında da önemli bir görev üstlenmiştir.

Yazar çağının aynasıdır ve kaleme aldığı eserler vasıtasıyla içinde bulunduğu toplumun kültürel özellikleri hakkında ipuçları verir. Özellikle roman türüyle bu özellikler daha iyi yansıtılmaktadır.

Kültürü yaşamın içinde yaşamı da kültürün içinde ayrılmaz bir parça olarak gören Orhan Pamuk'un kaleme aldığı eserler bir bakıma kültürel birikimlerle kimlik kazanmıştır. Yazar eserlerinde kahramanları vasıtasıyla toplum, aile, din, inanç ve gelenek gibi kültürel unsurlar hakkındaki düşüncelerini açıklar.

Dünya ve Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Orhan Pamuk, eserlerinde içinde bulunduğu toplumun değerlerini yansıtmak istemiştir. Pamuk, kökleri geçmişte olan değerlerin Batılılaşma karşısındaki durumunu ortaya çıkararak okuyucusuna sunmuştur. Yazar Batılılaşmanın etkisiyle Türk toplumunda unutulmaya ve kaybolmaya yüz tutan değerler için üzüntü duyar. Bu nedenle birçok eserinde kültürel öğelere sıklıkla yer vermiştir.

Orhan Pamuk'un eserlerine dikkatli bir gözle bakıldığında yazarın Doğu mimarisine, mutfağına, sanatına, müziğine, anlatı türlerine, inançlarına, geleneklerine titizlikle eğildiği ve bu titizliği sanatçı duyarlılığıyla okuyuculara yansıttığı görülecektir. Bu bağlamda yazarın Doğu kültürüne ait malzemeyi nasıl kullandığı kısaca şu şekilde açıklanabilir:

Romanlarında genelde Şark özelde Türk mutfağı ile ilgili unsurlar geniş bir yer tutar. Bu eserlerde çok değişik yörelere ait yemeklerin isimleri geçmektedir.

Pamuk'un eserlerinde halk arasında yaygın olan inanışlarla ilgili olarak aşırme, büyü yapma, fala bakma, uğurlu ve uğursuz sayı, gün gibi inançlarda görülmektedir.

Eserlerde çocuk ve yetişkin oyunları ile ilgili malzeme de mevcuttur. Çelik-çomak, körebe, birdirbir, uzuneşek gibi oyunlar kültürümüzün bir parçası olarak romanlarda yerini almıştır.

Mevlana, Şeyh Galip, gibi tasavvuf edebiyatında önemli bir yere sahip olan isimlerle ilgili değerlendirmeler de eserlerde mevcuttur. Pamuk'a göre Mevlana Şark'ın en önemli şairlerindendir. Eserlerinin pek çoğunda hem Mevlana hem de onun felsefi öğretileri geniş yer tutmaktadır.

Yazarın eserlerinde yaşamın üç önemli dönüm noktası olan doğum, evlenme ve ölümle ilgili inanç, adet, gelenek ve görenekleri de bol miktarda görmek mümkündür.

Şark anlatı türlerinden olan mani, masal, ninni, efsane, destan gibi türlerden de yararlanan Pamuk, halk edebiyatına ait bu anlatılarla Batı kaynaklı olan romanı sentezleyerek okuyucu karşısına çıkarmıştır.

Pamuk mimari yapılar konusunda da duyarlıdır. Kültürün görünen en önemli öğelerinden biri olan mimari yapıların Batılılaşmanın etkisiyle değişmesini ve yozlaşmasını ironik bir üslupla eleştirmektedir.

Eserlerinde Şark'a ait sanatsal ürünlere bütüncül bir gözle bakmaktadır. Tezhip, minyatür, hat, nakkaşlık gibi sanat dalları aynı zamanda tarih ve kültürün de bir parçası olarak yansıtılmaktadır.

Pamuk'un eserlerinde karşımıza çıkan hiçbir kültür unsuru romanlara renk olsun diye kaleme alınmamıştır, yazarın bilinçli bir çabayla altını çizerek vurguladığı noktalardan oluşmaktadır.

Araştırmamıza konu olan eserler, Orhan Pamuk'un edebi kişiliği, üslubu ve Şark kültürü ile ilgili sahip olduğu birikim hakkında bize ipucu vermektedir.

Sonuç olarak çalışmamıza konu olan çağdaş Türk yazarı Orhan Pamuk'un ele aldığı temalar ve bunların dile getiriliş biçimi Türk romanına yeni açılımlar sunmuştur diyebiliriz.

Çalışmamız, Şark kültürü ürünlerinin, çağdaş ve başarılı bir romancıda ne ölçüde ve ne şekilde yer bulduğunu tespit etmemizi sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Adivar, Adnan, (2000). *Tarih Boyunca İlim ve Din*. Remzi Kitapevi, İstanbul. s. 18.
- Ağaoğlu, Adalet, (1983). *Üç Beş Kişi*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Aktaş, Şerif, (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Akalın, Sami,(1972). *Türk Manileri*. Kültür Yayınları, İstanbul. s. 22.
- Aktulum, Kubilay, (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Öteki Yayınları, İstanbul.
- Anderson, Benedict, (1983). *Hayali Cemaatler*. S. İskender (Çev), Metis Yayınları, İstanbul.
- And, Metin, (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İnkılâp Yayınevi, İstanbul.
- Ayvazoğlu, Beşir, (1989). *İslam Estetiği ve İnsan*. Çağ Yayınları, İstanbul. s. 39.
- Ayvazoğlu, Beşir, (1995) *Şeyh Galip Kitabı*. Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- Bakhtin, Mikhail, (1965). *Karnavaldan Romana*. C. Soydemir (Çev), Ayrıntı Yayınları,İstanbul.
- Batur, Enis; Pamuk, Orhan, (1995). *Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat*. YKY, İstanbul.
- Baykara, Tuncer, (1997). *Türk Kültürü Araştırmaları*. İzmir. s. 27.
- Belge, Murat, (1998). *Edebiyat Üzerine Yazılar*. İletişim Yayınları, İstanbul. s. 481.
- Beyatlı, Yahya Kemal, (2005). *Aziz İstanbul*. Yapı Kredi Yay. , İstanbul. s. 47.
- Boratav, P. N. (1998). *Yüz Soruda Türk Folkloru*. Gerçek Yayınevi İstanbul. ss. 102-295.
- Boratav, P. N. (1995).*100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Gerçek Yayınevi, İstanbul. ss. 123-137-146.
- Bostancı, Naci,(2002). “ *Toplum ve Kültür*”, *Sosyolojiye Giriş*. Martı Yay., Ankara. s.133.
- Boutroux, Emile, (1997). *Çağdaş Felsefede İlim ve Din*. H. Katipoğlu (Çev), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul. s. 452.
- Burke, Peter. (2000). *Tarih ve Toplumsal Kuram*. Mete Tuncay (Çev), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Cebeci, Dilaver, (1993). *Tanzimat ve Türk Ailesi*. Ötüken Yayınları, İstanbul. s. 113.
- Çavuşoğlu, Mehmet, (2001). *Necati Bey Divanı'nın Tahlili*. MEB Yayınları, İstanbul. s. 252.

Çobanoğlu, Özkul, (2000).Türk Dünyası Sosyo- Kültürel Bağlamında Nevruz Bayramının Yapısal ve İşlevsel Bakımlarından Halkbilimsel Çözümlemesi, *Uluslar arası Nevruz Sempozyumu Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları., Ankara. s. 33.

Develioğlu, Ferit, (2007). *Osmanlıca – Türkçe Sözlük*. Aydın Kitabevi, İstanbul. ss. 449-529.

Doğan, İsmail. (2001). *Osmanlı Ailesi- Sosyolojik Bir Yaklaşım*. Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul. s. 161.

D'ohhson, XVIII. *Yüzyıl Türkiyesinde Örf ve Âdetler*. Zerhan Yüksel(Çev), Tercüman 100Temel Eser. ss. 147-110- 112.

Doldaş, Dilek, (1999). *Postmodernizm*. Telos Yayıncılık, İstanbul.

Eagleton, T. (1999), *Kültür Yorumları*, Özge Çelik (Çev), İstanbul: Ayrıntı Yayınları. s. 9.

Ecevit, Yıldız, (1996). *Orhan Pamuk'u Okumak*. Gerçek Yayınevi, İstanbul. s. 16.

Ecevit, Yıldız, (2006). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları, İstanbul.

Elçin. S. (1985). "Folklor ve Halk Edebiyatı'nın Milli Birliğin Oluşmasındaki Rolü" *Türk Dili*. Sayı: 406, Ankara, ss.181-192

Fontmagne, La Baronne Durand De, (1977). *Kırım Harbi Sonrasında İstanbul*. Gülçiçek Soy Türk (Çev), Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul. ss. 51- 237- 253.

Gökalp, Ziya, (1989).*Türk Medeniyeti Tarihi*. Kültür Bakanlığı, İstanbul.

Gökalp, Ziya, (2002). *Türkçülüğün Esasları*. Toker Yayınları, İstanbul. ss. 9-15-16.

Güngör,Erol, (1995).*Dünden Bugünden – Tarih Kültür ve Milliyetçilik*. Ötüken Yayınları, İstanbul.

Güven, Banu. 554. Sayfayı Aralayıp Müzeye Gideceğim. *Radikal Cumartesi Eki*, 2 Eylül 2008, s. 12.

Güvenç, Bozkurt, (1979).*İnsan ve Kültür*. Remzi Kitabevi Yayınları, Ankara. ss.2-9-132.

Hançerlioğlu, Orhan, (1985). *Felsefe Ansiklopedisi*. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hökekleli, H., (2001). *Din Psikolojisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara. s.212.

http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler/Kadriye%20%C3%96ZT%C3%96ZT%20Kadriye.pdf (04. 02.2010)

<http://www.kulturturizm.gov.tr/TR/> (12.05.2010)

İşık, Ece, (2006). Singapur Kokteyli. *K Dergisi*, Sayı: 8, 24 Kasım, s. 28

İmmanuel, Wallerstein, (1993). “Medeniyet(ler) Niçin Yeniden Gündemde?” - Jeopolitik ve Jeokültür Değişmekte Olan Dünya- Sistem Üzerine Düşünceler. Mustafa Özel (Çev), İz Yayınlar, İstanbul.

İnalcık, Halil, (1996). *Osmanlı İmparatorluğu: Toplum ve Ekonomi*. Eren Yayınları, İstanbul.

Kaliç, Sabri. (2006). *Ortak Kültür Kavramları Sözlüğü*. 3F Yayınlar, İstanbul.

Kafesoğlu, İ. (1996). “Türk Ordusunun Tarihi”. *Türk Kültürü*, S. 401, Eylül, s.513-516

Keskiner, Cahide, (1985). Minyatür. *Sanat Çevresi*, Ekim Sayı: 84 s. 25

Kılıç, Engin, (1999). *Orhan Pamuk’u Anlamak*. İletişim Yayınları, İstanbul.

Kırıkoğlu, S. R. (1984) Bir Zaman Romanı: Sessiz Ev. *Çağdaş Eleştiri Dergisi*, İstanbul. s.12.

Köseoğlu, Nevzat, (1992) *Milli Kültür ve Kimlik*. Ötüken Yayınlar, İstanbul.

Kumrular, Özlem, (2005). *Dünyada Türk imgesi*. Kitap Yayınları, İstanbul.

Lemartine, Alphonse de. *İstanbul Yazları*. Çelik Gülersoy (Çev), Yenilik Kitabevi, İstanbul. ss. 143-144.

Levis, Bernard, (1964). Orta Şarkın Hüviyeti. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 12, ss. 72-76

Luraghi, Raimondo, (2000). *Sömürgecilik Tarihi*. Halim İnal (Çev), E Yayınları, İstanbul.

Miller, c. Brent, (1996). *Aile Araştırma Yöntemleri*. Dinçay Köksal (Çev), TC Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı, Ankara.

Macit, Muhsin, (1996). *Divan Şiirinde Ahenk Unsurları*. Akçağ Yayınları, Ankara. s.75.

Meriç, Cemil, (1999.) *Bu Ülke*. Ötüken Yayınları, İstanbul. ss. 27-74.

Meriç, Cemil, (1986). *Kültürden İrfana*. İnsan Yayınları, İstanbul.

Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedi, “Oryantalizm”, Cilt 9, Meydan Yayınları, İstanbul

Moran, Berna,(2008). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1-2*. İletişim Yayınları, İstanbul. ss. 56- 103.

Olguner, Fahrettin, (1992). *İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul. s. 148.

Olivier, (1977).*Türkiye Seyahatnamesi 1790 Yıllarında Türkiye ve İstanbul*. Oğuz Gökmen (Çev), Ank., ss. 91- 112.

Ortaylı, İlber, (2000). *Osmanlı Toplumunda Aile*. Pan Yayıncılık, İstanbul. s. 89.

- Ortaylı, İlber, (2006). *Osmanlı'yı Yeniden Keşfetmek*. Timaş Yayınları, İstanbul. s.76.
- Örnek, Sedat Veyis, (1995). *Türk Halk Bilimi*. Kültür Bakanlığı HAGEM Yayınları, 2. Basım, Ankara. s.131.
- Özakupınar, Yılmaz, (2003).*İslam Medeniyeti ve Türk Kültürü*. Ötüken Yayınlar, İstanbul. s. 13-14.
- Özdemir, Nebi, (2005). *Yiyecek ve İçecekler, Türk Eğlence ve Klütürü*. Akçağ Ankara. s. 177.
- Özekin, Tülay, (2009). *Eski Zaman Gezginleri*. Etkin Yayınevi, Ankara.
- Özgüven, İ.Ethem,(2000). *Evlilik ve Aile Terapisi*. PDREM Yayınları, Ankara. s.34.
- Pamuk, Orhan, (1999). *Öteki Renkler*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, O. (2005). *Cevdet Bey ve Oğulları*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, O. (2005). *Beyaz Kale*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, O. (2006). *Sessiz Ev*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, O. (2006).*Yeni Hayat*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, O. (2006).*Benim Adım Kırmızı*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, O. (2006). *Kar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, O. (2008). *Masumiyet Müzesi*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan, (2003). *İstanbul*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan, (2004). *Benim Adım Kırmızı*. Nana Lee (Çev), Korece Baskısı, Minumsa Yayınları. ss. 24-65.
- Pardoe, Miss, (2004).*Şehirlerin Ecesi İstanbul, Bir Leydinin Gözüyle 19. Yüzyılda Osmanlı Yasamı*. Banu Büyükkal (Çev), İstanbul. ss. 30- 66-74-81.
- Parla, Jale, (1985). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. İletişim Yayınlar, İstanbul. s. 57.
- Parla, Jale, (2000). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Paz, Octavia, (1999). *Yalnızlık Dolambacı*. Bozkurt Güvenç (Çev), Can yayınları, İstanbul.
- Pazarlı, Osman, (1972).*Din Psikolojisi*. II. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Rosamond E. Mack, (2007). *Doğu Mali. Batı Sanatı- İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı*. Ali Özdamar (Çev), Kitap Yayınlar, Tarih ve Coğrafya Dizisi , İst., ,
- Rczynski, Edward. *1914'te İstanbul ve Çanakkale'ye Seyahat*. Kemal Turan (Çev), Tercüman 1001 Temel Eser, ss. 23-46-156.
- Raymond, Andre, (1999). *Osmanlı Döneminde Arap Kentleri*. Alp Tümertekin (Çev), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Refığ, Halit, (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. Hareket Yayınları, İstanbul. s. 65.

- Said, Edward, (1995). *Kültür ve Emperyalizm*. Necmiye Alpay (Çev), Hil. Yayınları, İstanbul. s.12.
- Said, Edward, (1998). *Oryantalizm*. Nezih Uzel (Çev), İrfan Yayınları, İstanbul. ss. 10-27-78.
- Schroeder, Ralph, (1996). *Max Weber ve Kültür Sosyolojisi*. Mehmet Küçük (Çev), Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul. s.18.
- Sencer, M., (1982). *Osmanlı Toplum Yapısı*. May Yayınları, Ankara.
- Şeriatı, Ali, (2001). *Dinler Tarihi*. E. Vatansever (Çev), Kırkambar Kitaplığı, İstanbul.
- Tanpınar, A. H. (1995). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Taplamacıoğlu, Mehmet, (1961). *Din Sosyolojisine Giriş*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara. s. 43.
- Tekin, Mehmet, (1989). *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*. Selçuk Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Tolstoy, Leo N., (1999). *Din Nedir?*. M. Çiftkaya (Çev), Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Türkçe Sözlük, (2005). “ Mani Maddesi”. *Türk Dil Kurumu Yayınları*, Ankara. s. 1319.
- Türkçe Sözlük, (2005). “ Batıl Maddesi”. *Türk Dil Kurumu Yayınları*, Ankara. s. 223.
- Türkçe Sözlük, (2005). “ Hikâye Maddesi”. *Türk Dil Kurumu Yayınları*, Ankara. s. 891.
- Türkçe Sözlük, (2005). “ Din Maddesi”. *Türk Dil Kurumu Yayınları*, Ankara. s. 531.
- Turhan, Mümtaz, (1951). *Kültür Değişimleri*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul. s.27.
- Ubicini, *Türkiye 1980, Maliye- Ordu- Millet*. Cemal Karaağaçlı (Çev), Tercüman 1001 Temel Eser. İstanbul. s. 467.
- Ülken, H. Z. (1995). *İslam Düşüncesi*. Bulak Kitabevi, İstanbul.
- Weber, Max, (2000). *Şehir Modern Kentin Oluşumu*. M. Ceylan (Çev), Bakış Yayınları, İstanbul. s. 48.
- Yalçın, Alemdar, (2003). *Çağdaş Türk Romanı*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yavuz, Hilmi, (1995). *Üç Anlatı*. Can Yayınları, İstanbul.
- Yeniterzi, Emine, (1997). *Mevlana*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara. s. 109.
- Yıldırım, Suat. (2003). *Oryantalistlerin Yanılgıları*. Ufuk Yayınları, İstanbul. s.23.

ÖZGEÇMİŞ

Sakine TATLIBADEM 1982 yılında Adıyaman’da doğdu. Gazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden 2008 yılında üniversite birincisi olarak mezun oldu. Yüksek lisans derecesini 2010 yılında “Orhan Pamuk’un Romanlarında Şark Kültürü” konulu tezi ile Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı’ndan aldı. Sakine TATLIBADEM’in TUDOK’ta “Bir Oğuz Atay Romanı Olan Tutunamayanlar’da Varoluşçuluk” adlı bildirisi yayımlanmıştır ve konferanslara sunduğu Mehmet Akif konulu çalışması bulunmaktadır. Sakine TATLIBADEM orta derecede İngilizce bilmektedir.

VITAE

Sakine TATLIBADEM was born in 1982 in Adıyaman. She graduated from Gazi University Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature and in 2008 as the most successful student. She has chosen Master's thesis subject as "Oriental culture in Orhan Pamuk's novel" in 2010. Sakine TATLIBADEM's papers published in TUDOK named "Existentialism in 'Those can not hold' that is a Novel of Oğuz Atay". and she has a study which including Mehmet Akif presents in conferences. Sakine TATLIBADEM knows intermediate English.