

**T.C.
FATİH ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA GELENEKSEL-KÜLTÜREL
ÖGELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

II.CİLT

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. İlhan ÖZKEÇECİ**

**Tez Eş Danışmanı
Prof. Dr. Fatih ANDI**

**Hazırlayan
Büşra SÜRGİT**

Temmuz-2010

ONAYLAMA SAYFASI

Öğrenci : Büşra SÜRGİT
Enstitü : Sosyal Bilimler
Ana Bilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Tez Konusu : Orhan Pamuk'un Romanlarında Geleneksel-Kültürel Öğeler
Tez Tarihi : Temmuz-2010

Bu tezin şekil ve içerik açısından Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi Yazım Kılavuzunda belirtilen kurallara uygun formatta yazıldığını onaylıyorum.

.....İMZA.....
Doç. Dr. Mehmet GÜMÜŞKILIÇ
Anabilim Dalı Başkanı

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı 51070816 numaralı öğrencisi Büşra SÜRGİT tarafından hazırlanan bu tezin Yüksek Lisans Tezinde bulunması gereken yeterliliğe, kapsama ve niteliğe sahip olduğunu onaylıyorum.

.....İMZA.....
Prof. Dr. İlhan ÖZKEÇECİ
Tez Danışmanı

.....İMZA....
Prof. Dr. Fatih ANDI
Tez Eş Danışmanı

Tez Sınav Jüri Üyeleri

Prof. Dr. İlhan ÖZKEÇECİ (Tez Danışmanı)İMZA....

Prof. Dr. Fatih ANDI (Tez Eş Danışmanı)İMZA.....

Yrd. Doç. Dr. Sezayi COŞKUN (İlgili Ana Bilim Dalı Öğretim Üyesi)İMZA....

Doç. Dr. Yusuf ÇETİNDAG (Ana Bilim Dalı Dışından Öğretim Üyesi)İMZA....

Doç. Dr. Mehmet GÜMÜŞKILIÇ (İlgili Ana Bilim Dalı Öğretim Üyesi)İMZA....

Bu tezin Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen kurallara uygun formatta yazıldığını onaylıyorum.

.....İMZA.....
Doç. Dr. Mehmet KARAKUYU

ÖZET

ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA GELENEKSEL-KÜLTÜREL ÖGELER

Büşra SÜRGİT

2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'ne lâyık görülen Orhan Pamuk 1980 sonrası Türk Edebiyatı'nın en önemli romancılarından biridir. Bu çalışma Orhan Pamuk'un bugüne değin yayımladığı bütün romanlarını, yani *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982), *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002) ve *Masumiyet Müzesi*'ni (2008) geleneksel izlekler açısından incelemeyi amaçlamıştır. Tez boyunca metin odaklı bir okuma yapılarak Orhan Pamuk'un kurmaca dünyasında önemli bir yeri olan geleneğin kullanım biçimleri saptanmıştır. Ayrıca yazarın geleneğe yaklaşım biçimi de incelenmiştir. Çalışmanın sonunda Orhan Pamuk'un yapıtlarını oluşturma sürecinde Doğu geleneğini yararlanılacak görkemli bir hazine olarak algıladığı, bundan ötürü geleneğin farklı formlarını ve izleklerini serbestçe kullandığı ortaya konulmuştur. Bunun yanı sıra yazarın tarihsel romanlarını kurgularken postmodernizmin ürettiği oluşumlardan biri olan yeni-tarihselciliğin etkisi altında kaldığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Orhan Pamuk, gelenek, postmodern roman, yeni-tarihselcilik.

ABSTRACT**TRADITIONAL-CULTURAL ELEMENTS IN ORHAN PAMUK'S
NOVELS****Büşra SÜRGİT**

Orhan Pamuk who took the Nobel Literature Prize in 2006, is one of the leading novelists of Modern Turkish Literature after 1980's. This study aims to examine all of the novels of the author, *Cevdet Bey ve Oğulları* (*Cevdet Bey and His Sons* 1982), *Sessiz Ev* (*The Silent House*, 1983), *Beyaz Kale* (*The White Castle*, 1985), *Kara Kitap* (*The Black Book*, 1990), *Yeni Hayat* (*The New Life*, 1994), *Benim Adım Kırmızı* (*My Name is Red*, 1998), *Kar* (*Snow*, 2002) and *Masumiyet Müzesi* (*Museum of Innocence*, 2008) in terms of the traditional themes. In the thesis a text-focused examination is applied to all these texts. Also the uses of tradition which take place in the fictional world of Orhan Pamuk are discussed. In addition to this the approach of the novelist to the tradition is carefully researched. At the end of the work it's indicated that in the process of the creating novels Orhan Pamuk sees the East tradition as a splendid treasure to utilize. Because of this view he freely uses different forms and themes of the tradition in different contexts. In addition to this it is concluded that Pamuk is impressed by the movement of New Historicism which is formed in postmodern novel approach.

Key words: Orhan Pamuk, tradition, postmodern novel, new historicism.

İÇİNDEKİLER

ONAY.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
KISALTMALAR CETVELİ.....	xviii
ÖNSÖZ.....	xx

GİRİŞ: GELENEK VE GELENEKSEL TOPLUM.....1

1. Geleneğin Tanımı.....	1
2. Geleneğin Özellikleri.....	6
3. Geleneğin Ele Alındığı Düzlemler.....	10
3.1. Sosyolojik Çerçeve.....	11
3.1.1. Geleneksel Toplumun Özellikleri.....	16
3.2. Hermenötik Çerçeve.....	18
3.3. Metafizik Çerçeve.....	20

BÖLÜM I: GELENEKSEL MANEVİ VE KÜLTÜREL HAYAT.....22

1. Dini Hayat ve Tasavvuf.....	22
1.1. İslami İnanç Öğeleri.....	22
1.1.1. Melek.....	22
1.1.2. Şeytan.....	26
1.1.3. Deccal.....	32
1.1.4. Mehdi.....	33
1.1.5. Ölüm İnancı.....	34

1.1.6. Miraç.....	38
1.1.7. Cehennem.....	40
1.1.8. Cennet.....	42
1.2. Gündelik İslami Hayat Öğeleri.....	43
1.2.1. Kurban Bayramı	43
1.2.2. Kurban Kesme.....	45
1.2.3. Sünnet	48
1.2.4. Ezan ve Namaz Vakitlerine Verilen Önem.....	49
1.2.5. Namaz.....	52
1.2.6. Kur'an-ı Kerim Okuma.....	54
1.2.7. Dua Etme.....	56
1.2.8. Boşanma.....	57
1.2.9. Nikâh.....	61
1.2.10. Ölüm ve Ritüelleri.....	65
1.2.10.1. Ölen Kişiyeye Yapılan Ritüeller.....	66
1.2.10.2. Ölümü Duyurma.....	67
1.2.10.3. Helva Kavurma.....	69
1.2.10.4. Cenaze Töreni.....	70
1.2.10.5. Kabristan Ziyareti.....	73
1.3. Tasavvuf.....	75
1.3.1. Tasavvufi İnanç Öğeleri.....	75
1.3.1.1. Âlemlerin Yaratılması.....	75
1.3.2. Tarikatlar.....	76
1.3.2.1. Mevlevilik.....	77
1.3.2.2. Nakşibendilik.....	80

1.3.2.3. Kalenderilik.....	81
1.3.2.4. Hurufilik.....	84
1.3.2.5. Bektaşilik.....	89
1.3.2.6. Cerrahilik.....	92
1.4. Dini-Tasavvufi Metinler.....	93
1.4.1. Kur'an-ı Kerim.....	93
1.4.2. Hadis.....	104
1.4.3. Diğer Dini-Tasavvufi Metinler.....	106
1.4.3.1. Kara Kitap'ta Sözü Edilen Dini-Tasavvufi Metinler.....	106
1.4.3.1.1. Anka-yı Muğrib.....	106
1.4.3.1.2. Kitab Al İsrâ ile Makam Al Asra.....	106
1.4.3.1.3. Enbiya.....	107
1.4.3.1.4. Hacc.....	107
1.4.3.1.5. Tevhid.....	107
1.4.3.1.6 Cavidname.....	108
1.4.3.2. Yeni Hayat'ta Sözü Edilen Dini-Tasavvufi Metinler.....	109
1.4.3.2.1. Fusûsü'l-Hikem.....	109
1.4.3.2.2. Fütuhâtü'l-Mekkiyye.....	110
1.4.3.3. Benim Adım Kırmızı'da Sözü Edilen Dini-Tasavvufi Metinler.....	111
1.4.3.3.1. Kitâbü'l-Ahvalü'l-Kıyamet.....	111
1.4.3.3.2. Kitabu'r-Ruh.....	112
1.4.3.3.3. Dürretü'l-Fahire.....	113
1.4.3.3.4. İhyâu'l-Ulûm.....	114
1.4.3.3.5. Nefahâtü'l-Üns.....	115
2. Geleneksel Sanat Formları.....	116

2.1. Mimari.....	117
2.1.1. Sivil Mimari.....	118
2.1.2. Saray Mimarisi	125
2.1.2.1. Topkapı Sarayı.....	126
2.1.2.1.1. Birinci ve İkinci Avlu.....	127
2.1.2.1.2. Topkapı Sarayı Nakkaşhanesi.....	132
2.1.2.1.3. Üçüncü Avlu.....	135
2.1.2.1.4. Hazine-i Enderun.....	136
2.1.2.2. Dolmabahçe Sarayı.....	142
2.1.2.3. İbrahim Paşa Sarayı.....	142
2.1.3. Köşk, Kasır ve Yalı Mimarisi.....	143
2.1.4. Cami Mimarisi.....	145
2.1.5. Çeşme ve Sebiller.....	150
2.1.6. İç Mimari ve Gündelik Hayatta Kullanılan Eşyalar.....	151
2.2. Yazma Kitap Sanatları.....	161
2.2.1. Hat Sanatı.....	168
2.2.2. Tezhip Sanatı.....	170
2.2.3. Nakış Sanatı.....	172
2.2.4. Cilt Sanatı.....	180
2.2.5. Ebru Sanatı.....	181
2.3. Geleneksel El Sanatları.....	181
2.3.1. Sedef Kakma.....	181
2.3.2. Ahşap İşlemeciliği.....	182
2.3.3. Mücevher İşlemeciliği.....	183
2.3.4. Kuyumculuk.....	184

2.3.5. Halıcılık	186
2.3.6. Bakırcılık.....	187
2.4. Geleneksel Müzik Sanatı.....	188
2.5. Edebiyat.....	190
2.5.1. Sessiz Ev’de Sözü Edilen Edebi Metinler.....	190
2.5.2. Yeni Hayat’ta Sözü Edilen Edebi Metinler.....	193
2.5.3. Kara Kitap’ta Sözü Edilen Edebi Metinler.....	193
2.5.3.1. Divan-ı Niyazi-i Mısrî.....	193
2.5.3.2. Vesiletü’n-Necât.....	194
2.5.3.3. Divan-ı Nesimî.....	195
2.5.3.4. Binbir Gece Masalları.....	196
2.5.3.5. Mesnevi.....	198
2.5.3.6. Divan-ı Şems-i Tebrizi.....	201
2.5.3.7. Mantıku’t-Tayr.....	202
2.5.3.8. Hüsn ü Aşk.....	204
2.5.4. Benim Adım Kırmızı’da Sözü Edilen Edebi Metinler.....	207
2.5.4.1. Hüsrev u Şirin.....	208
2.5.4.2. Leyla vü Mecnun.....	212
2.5.4.3. Şehnâme.....	214
2.5.4.4. Yusuf u Züleyha.....	218
2.5.4.5. Divan-ı Fuzûlî.....	219
2.5.4.6. Bostan	220
2.5.4.7. Kelile ve Dimne.....	222
2.5.4.8. Hamse-i Nizâmî.....	222
2.5.4.9. Heft Evreng.....	224

2.5.4.10. Surnâme.....	225
2.5.4.11. Hünernâme.....	228
2.5.4.12. Firasetnâme.....	229
2.5.4.13. Zafername.....	230
2.5.4.14. Kıyafetname.....	231
2.5.4.15. Selimname.....	232
2.5.4.16. Şemailname.....	233
2.5.4.17. Masallar ve Meseller.....	233
2.5.5. Kar'da Sözü Edilen Edebi Metinler.....	236
2.5.6. Romanlarda Sözü Edilen Diğer Metinler.....	237
2.5.6.1. Seyahatnâmeler.....	237
2.5.6.1.1. Seyahatnâme-i Evliya Çelebi.....	237
2.5.6.1.2. Seyahatnâme-i İbn-i Batuta.....	240
2.5.6.2. Tarihler.....	240
2.5.6.2.1. Tarih-i Naima.....	241
2.5.6.2.2. Tarih-i Gılmânî.....	241
2.5.6.2.3. Mukaddime.....	242
2.5.6.2.4. Başlangıç ve Tarih.....	242
2.5.6.2.5. Tarih-i Reşidî.....	243
2.5.6.3. Felsefi Eserler.....	244
2.5.6.3.1. Hayy İbni Yakzan.....	244
2.5.6.4. Bilimsel Eserler.....	245
2.5.6.4.1. Acaibü'l-Mahlukat.....	245

BÖLÜM II: GELENEKSEL GÜNDELİK HAYAT VE GELENEKSEL ZİHNİYET.....	247
--	------------

1. Geleneğimizde Yeri Olan Tarihsel Kişilikler.....	247
1.1. Sultanlar ve Diğer Üst Düzey Bürokratlar.....	247
1.1.1. Sultan II.Mehmet.....	247
1.1.2. Sultan I.Selim.....	248
1.1.3. Sultan I.Süleyman.....	249
1.1.4. Sultan II.Selim.....	251
1.1.5. Sultan III.Murat.....	251
1.1.6. Sultan IV.Mehmet.....	254
1.1.7. Sultan I.Ahmet.....	256
1.1.8. Sultan IV.Murat.....	257
1.1.9. Sultan Abdülmecit.....	258
1.1.10. Sultan II.Abdülhamit.....	258
1.1.11. Şah Tahmasp.....	260
1.1.12. Hülâgu Han.....	262
1.1.13. Ekber Şah.....	263
1.1.14. Sultan Hüseyin Baykara.....	263
1.1.15. Uzun Hasan.....	264
1.1.16. Uluğ Bey.....	265
1.1.17. Cihan Şah.....	266
1.1.18. Ebu Said.....	267
1.1.19. Ebussuud Efendi.....	267
1.1.20. Köprülü Mehmet Paşa.....	268
1.1.21. Kösem Sultan.....	269
1.2. Sanatçılar.....	269
1.2.1. Pir Behzat.....	269

1.2.2. Kara Memi.....	274
1.2.3. Üstat Seyyid Mirek.....	275
1.2.4. Üstat Osman.....	276
1.2.5. Velican.....	283
1.3.Dini-Tasavvufi Kişilikler.....	287
1.3.1. Hz.İbrahim.....	287
1.3.2. Hz.Yusuf.....	288
1.3.3. Hz.Muhammed.....	289
1.3.4. Hz.Ömer.....	296
1.3.5. Tayalisî.....	297
1.3.6. Buhârî.....	298
1.3.7. Hallac-ı Mansur.....	298
1.3.8. Ahmed Gazzâlî.....	299
1.3.9. Muhammed Gazzâlî.....	300
1.3.10. Feriüddin Attar.....	301
1.3.11. İbni Arabî.....	302
1.3.12. Şems-i Tebrizi.....	305
1.3.13. El Cevziyye.....	309
1.3.14. Hacı Bektaş-ı Veli.....	309
1.3.15. Fazlallah.....	310
1.3.16. Suyutî.....	311
1.3.17. Erzurumlu İbrahim Hakkı.....	312
1.4. Şairler.....	313
1.4.1. Firdevsî.....	313
1.4.2. Nizamî.....	314

1.4.3. Sâdi.....	314
1.4.4. Mevlânâ.....	315
1.4.5. Süleyman Çelebi.....	318
1.4.6. Seyyid Nesimî.....	319
1.4.7. Abdurrahman-ı Molla Câmî.....	320
1.4.8. Niyazi-i Mısrî.....	321
1.4.9. Fuzûlî.....	322
1.4.10. Lâmî Çelebi.....	323
1.4.11. Nailî.....	323
1.4.12. Nedim.....	324
1.4.13. Şeyh Galip.....	324
1.5. Tarihçiler.....	326
1.5.1. Mutahhar ibni Tahir.....	326
1.5.2. İbni Haldun.....	326
1.5.3. Mirza Muhammed Haydar Duglat.....	327
1.5.4. Şehnamecibaşı Lokman Üstat.....	328
1.5.5. Naima.....	329
1.5.6. Mehmet Halife.....	329
1.6. Seyyahlar.....	330
1.6.1. İbni Batuta.....	330
1.6.2. Evliya Çelebi.....	330
1.7. Bilimadamları.....	333
1.7.1. Zekeriya Bin Muhammed Kazvinî.....	333
1.7.2. Takiyüddin Râsid.....	333
1.8. Filozoflar.....	335

1.8.1. Beydâbâ.....	335
1.8.2. İbni Tufeyl.....	335
2. Geleneksel Mekânlar.....	337
2.1. Darüşşifa.....	337
2.2. Sahhaf.....	338
2.3. Muvakkithane.....	340
2.4. Hamam.....	340
2.5. Aşevi.....	343
2.6. Kahvehane.....	344
2.7. Terziler Kârhanesi.....	349
2.8. Tekke.....	349
2.9. Bekâr Odaları.....	354
2.10. Kervansaray.....	355
3. Geleneksel Mahalle Hayatı.....	357
4. Geleneksel Semtler.....	373
5. Geleneksel Meslekler ve Zanaatlar.....	381
5.1. Ciğerci.....	381
5.2. Turşucu.....	381
5.3. Sandalcı.....	382
5.4. Bakırcı.....	384
5.5. Tuhafiyeci.....	385
5.6. Meddah.....	386
5.7. Bohçacı.....	388
5.8. Saka.....	390
5.9. Aynacı.....	391

5.10. Döşemeci.....	391
5.11. Şişeci.....	392
5.12. Saatçi.....	392
5.13. Eskiçi.....	393
5.14. Manav.....	394
5.15. Camcı.....	395
5.16. Şekerci.....	395
5.17. Aktar.....	395
5.18. Sütçü.....	396
5.19. Sarraf.....	396
5.20. Kilitçi.....	397
5.21. Hokkabaz.....	398
5.22. Kasap.....	399
5.23. Berber.....	399
5.24. Davulcu ve Zurnacı.....	401
5.25. Fırıncı.....	402
5.26. Avcı.....	402
5.27. Cariye.....	403
5.28. Cellat.....	405
5.29. Dilenci.....	406
6. Dini veya Mistik Yönü Olan Figürler.....	407
6.1. Vaiz.....	407
6.2. İmam.....	410
6.3. Şeyh.....	412
6.4. Abdal.....	414

7. Sanatçılar.....	416
7.1. Hattat.....	416
7.2. Müzehhip.....	419
7.3. Nakkaş.....	421
7.4. Cetvelkeş.....	428
8. Geleneksel Yöneticiler ve Diğer Yetkililer.....	429
8.1. Hiyerarşinin Tepesinde Olan Yöneticiler.....	429
8.1.1. Sultan.....	429
8.1.2. Şeyhülislam.....	437
8.1.3. Sadrazam.....	438
8.1.4. Paşa.....	438
8.1.5. Hazinesarbaşı.....	441
8.1.6. Bostancıbaşı.....	443
8.2. Yöneticilere Bağlı Olarak Çalışan Diğer Yetkililer.....	444
8.2.1. Müneccimbaşı.....	444
8.2.2. Savaşçı.....	447
8.2.2.1. Yeniçeri Askeri.....	447
8.2.2.2. Tımarlı Sipahi.....	449
8.2.3. Kadı.....	450
8.2.4. Nâib.....	453
9. Geleneksel Ödül ve Ceza Mekanizmaları.....	454
9.1. Geleneksel Ödüller.....	454
9.1.1. Dirlik.....	454
9.1.2. Ganimet.....	456
9.1.3. Diğer Ödüller.....	459

9.2. Geleneksel Cezalar.....	460
9.2.1. Müsadere.....	460
9.2.2. İşkence.....	461
9.2.3. İdam.....	465
9.2.4. Sürgün.....	468
10. Geleneksel İnsan İlişkileri.....	469
10.1. Geleneksel Aşk İlişkileri.....	469
10.1.1. Geleneksel Zihniyette Aşka Bakış.....	469
10.1.2. Aşk İlişkilerinde Önemli Bir İletişim Aracı Olarak Mektup.....	471
10.1.3. Aşk İlişkilerinde Ailenin Koruyucu Tavrı.....	475
10.2. Evlilik ve Evlilik Sürecinde Atılan Adımlar.....	483
10.2.1. Kız Babasının Damat Adayında Aradığı Nitelikler.....	483
10.2.2. Görücü Usulüyle Evlenme.....	485
10.2.3. Evlenmeyenlere Kötü Gözle Bakma ve Onları Evlendirme Çabaları.....	486
10.2.4. Kız İsteme ve Söz Kesme.....	489
10.2.5. Nişan Töreni ve Nişan Süreci.....	491
10.3. Geleneksel Aile İlişkileri.....	495
10.4. Geleneksel Akrabalık İlişkileri.....	501
10.5. Geleneksel Komşuluk İlişkileri.....	505
11. Geleneksel Ahlak Mekanizması.....	507
11.1. Mahremiyet.....	507
11.2. Geleneksel Ahlak Mekanizmasının İşleyiş Biçimi.....	512
11.3. Geleneksel Ahlak Zihniyetinde Hoş Görülmeyen Meslekler.....	519
12. Geleneksel Törenler ve Eğlenceler.....	520
12.1. Düğün Kutlaması.....	520

12.2. Gelin Alayı.....	524
12.3. Sünnet Düğünü.....	527
12.4. Diğer Eğlenceler.....	531
12.5. Vaziyet Töreni.....	533
BÖLÜM III: ORHAN PAMUK’UN GELENEĞE BAKIŞI.....	535
3.1. Geleneksel Ögelerin Yer Alış Biçimleri Üzerine Eleştirel Yaklaşımlar.....	535
3.2. Oryantalizm Suçlamaları.....	538
3.3. Geleneği Bir Malzeme Olarak Değerlendirme.....	542
3.4. Orhan Pamuk’un Tarihten Yararlanma Biçimi.....	543
3.5. Orhan Pamuk’un Metinler Arasılık Tekniğini Kullanması.....	548
SONUÇ.....	552
KAYNAKLAR.....	559

KISALTMALAR CETVELİ

- a.g.e. : Adı geçen eser
- a.g.m. : Adı geçen makale
- a.g.s. : Adı geçen söyleşi
- a.g.t. : Adı geçen tebliğ
- B.A.K. : Benim Adım Kırmızı
- B.K. : Beyaz Kale
- bkz. : Bakınız
- C. : Cilt
- C.B. : Cevdet Bey ve Oğulları
- Çev. : Çeviren
- Der. : Derleyen
- DİA : Diyanet İslam Ansiklopedisi
- Dr. : Doktor
- Ed. : Editör
- Ed. by : Edited by
- Haz. : Hazırlayan
- Hız. : Hazreti
- İSAM : İslam Araştırmaları Merkezi
- K.K. : Kara Kitap

K. : Kar

M.E.B. : Milli Eğitim Bakanlığı

M.M. : Masumiyet Müzesi

s. : Sayfa

S. : Sayı

S.E. : Sessiz Ev

T.D.V. : Türkiye Diyanet Vakfı

Trans. by : Translated by

vb. : ve benzeri

Y.H. : Yeni Hayat

Yön. : Yöneten

ÖNSÖZ

Orhan Pamuk edebiyat dünyasına kazandırdığı nitelikli romanlarıyla dikkat çeken modern bir yazardır. Yazar yapıtlarını modern ve postmodern edebiyat anlayışının imkânlarından yararlanarak kurgular. Öte yandan bu romanlar dikkatle incelendiğinde yazarın tarih ve geleneğe önemli ölçüde yer verdiği fark edilir. Müslüman Doğu'nun geleneksel normları, rutin davranış kalıpları, reel tarihsel kişilikleri, edebiyatı ve dinsel prensipleri bu romanların içine yedirilmiştir.

“Orhan Pamuk’un Romanlarında Geleneksel-Kültürel Ögeler” başlığını taşıyan bu çalışmayla Orhan Pamuk’un Doğu geleneğini eserlerine nasıl yansıttığı ortaya konmak istenmiştir. Tezin Giriş bölümünde gelenek mefhumunun kavramsal çerçevesi çizilmiş, E.Shils, A.Giddens, G.Eaton, H.Nasr, M.Heidegger ve R.Nisbet gibi düşünürlerin tartışmaları ekseninde geleneğin taşıdığı anlamlar açıklanmıştır. Bunun yanı sıra geleneğin sosyolojik, hermönetik ve metafizik planda nasıl değerlendirildiğine değinilmiştir. Geleneğin sosyolojik açımları ele alınırken geleneksel toplumun nitelikleri de ayrıntılı olarak söz konusu edilmiştir. Ayrıca F.Tönnies, T.Parsons, H.Becker gibi sosyologların toplum dikotomilerinden kısaca bahsedilmiştir. Böylelikle tez boyunca Orhan Pamuk’un sekiz romanında yer alan geleneksel izlekler sosyoloji gözlüğüyle okunmuştur.

Çalışmanın Birinci bölümünde bu romanlarda göze çarpan manevi, tasavvufi ve kültürel ögeler ayrıntılı bir biçimde konu edilmiştir. Bu doğrultuda inanç unsurları ve tarikatların yanı sıra yazarın yer verdiği dini-tasavvufî metinler tek tek tespit edilmiştir. Ardından Pamuk’un yapıtlarındaki edebiyat, müzik, resim ve mimari gibi geleneksel sanat formları saptanmıştır. Kitap sanatları *Benim Adım Kırmızı* romanında esas izlek olması dolayısıyla oldukça ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir.

İkinci bölümde ise Orhan Pamuk’un romanlarında var olan geleneksel zihniyete ait unsurların izi sürülmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda tarihsel kişilikler, geleneksel mekânlar ve eğlenceler saptanmıştır. Geleneksel dünyada insanlar

arasındaki iletişim biçimleri, mahalle yaşantısı ile ahlak mekanizmasının Pamuk'un romanlarına nasıl aksettiği detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Bütün bu incelemeler yapılırken romanlardan alıntılara yer verilmiş, alıntı sözcüklerine yapılan ilaveler köşeli parantez içine alınmıştır. Tezin bir başka özelliği ise geleneksel izleklerin irdelenmesinden önce o konunun geleneksel dünyada nasıl görüldüğünün, hangi normlar içinde değerlendirildiğinin kısaca belirtilmiş olmasıdır. Sözgelimi Pamuk'un geleneksel mahalle yaşantısını nasıl işlediğini açıklamadan önce geleneksel komşuluk ilişkileri üzerine bilgi verilmiştir. Böylece yazarın geleneği aynen yansıtmayı yansıtmadığının ya da geleneği dönüştürüp dönüştürmediğinin anlaşılmasına zemin hazırlanmıştır. Bu durum çalışma sırasında değişik sahalara içine alan kapsamlı bir literatür taraması ve okuması yapıldığının kanıtı olarak da görülmelidir.

Tezin Üçüncü bölümünde Orhan Pamuk'un romanlarını kurgulama sürecinde geleneği niçin önemseydiği ve konu ettiği sorularının yanıtı aranmıştır. Bu sırada esas malzemeyi teşkil eden romanların yanı sıra Orhan Pamuk hakkında yazılmış inceleme yazıları ve kendisiyle yapılmış söyleşiler ile yazarın makaleleri de dikkate alınmıştır. Tezin Sonuç bölümünde ise geleneği kullanmasının yazarın yapıtlarına sağladığı katkı değerlendirilmiştir. Kaynakça bölümünde bizzat incelenilen ve yararlanılan kitap, makale, bildiri ve elektronik kaynakların bir listesi verilmiştir. Romanların ismi için devamlı dipnot koymak yerine bu isimler kısaltılmış, baş harfleri ile ilgili sayfaların numaraları parantez içinde verilmiştir.

Tezin her aşamasında sorularımı cevaplamaktan çekinmeyen tez danışmanım Prof. Dr. Fatih Andi'ya eleştirileri, katkıları ve akademik yol göstericiliği için minnettar olduğumu belirtmek isterim. Ayrıca diğer tez danışmanım Prof. Dr. İlhan Özkeçeci'ye bana gösterdiği anlayış için saygılarımı ve şükranlarımı sunarım. Son olarak benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen Bölüm hocalarıma ve aileme teşekkürü bir borç bilirim.

GİRİŞ: GELENEK VE GELENEKSEL TOPLUM

1.Geleneğin Tanımı

Türkçe bir kelime olan gelenek gelmek fiilinden türetilmiştir. Gelenek geçmişten bugüne gelerek edinilen alışkanlıklar ve kurallar¹, geçmişle olan bağlantı² anlamlarına gelir. Geleneğin Arapça karşılığı olan anane³ de öncelikle bir hadisi nakledenler silsilesini gösteren bir hadis terimi olarak kullanılır.⁴ Bu sözcük sonradan örf ve nakil anlamlarını da kazanmıştır.⁵ Anane geleneğin önceden aktarıldığını vurgular.

Geleneğin İngilizce karşılığı olan “tradition” kelimesi ise Latince “traditio” sözcüğünden gelir.⁶ Bu kelime teslim etmek, iletmek, ilahi bir geleneğe bağlanarak kurtuluşa ermek, bir bilgiyi başkalarına öğretmek ve feragat etmek anlamlarına gelir. Bu terim önceleri Roma’da miras hukukuna karşılık olarak kullanılıyordu. Bir nesilden diğerine geçen mal ve mülkün emniyet içinde olacağı farz ediliyordu.⁷

Gelenek terimi sosyoloji sözlüklerinde, kuşaktan kuşağa devredilen eylem, beğeni veya inançlar⁸; bir toplumun bireylerini birbirlerine bağlayan, geçmişten gelen, kuşaktan kuşağa aktarılan toplumsal bir grubun ortak mirası olan kültür

¹ İsmet Zeki Eyüboğlu, “Gelenek”, *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, 3.baskı, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1995, s.274.

² Ali Püsküllüoğlu, “Gelenek”, *Türkçe Sözlük*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.632.

³ Sevan Nişanyan, “Anane”, *Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, Adam Yayınları, İstanbul, 2002, s.39.

⁴ Andreas Tietze, “An’ane”, *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı*, C.I, Simurg Kitapçılık, İstanbul, 2002, s.172.

⁵ Elias A.Ellias, “Tradition”, *Elias Modern Dictionary of English-Arabic*, Eliass’s Modern Press, Cairo, 1951, s.743.

⁶ P.G.W.Glare, “Traditio”, *Oxford Latin Dictionary*, Clarendon Press, Oxford, 1968, s.1956.

⁷ Anthony Giddens: (Çev.Osman Akinhay), *Elimizden Kaçıp Giden Dünya*, Alfa Kitapları, İstanbul, 2000, s.53.

⁸ Julies Gould, William L.Kolb, “Tradition”, *A Dictionary of the Social Sciences*, Free Press of Glencoe, New York, 1964, s.723.

elemanları⁹; sürüp giden kültür modelleri¹⁰; bir topluluğun kendinden önceki nesillerden devralıp bir miktar değiştirerek sonraki nesillere devrettiği kurum ve inanışları da içeren toplumsal pratikler¹¹; bir toplumda eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen öğelerden her biri¹²; ve eski toplumları yenilerine bağlayan sosyal miras¹³ olarak tanımlanır. Bunların yanı sıra Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*'nde geleneği “belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因an, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi”¹⁴ olarak tanımlar.

Gelenek günümüzde karşılaşılan en karışık ve en muğlak bir kavramlardan biridir. Gelenekten “belli bir yolu izleme, belli bir çerçevede hareket etme ya da daha önceden birisinin ortaya koyarak gelenekselleştirdiği şeyi devam ettirme anlaşılır.”¹⁵ Gelenek buna ek olarak örf, âdet ve töre anlamında kullanılır.

Edward Shils'e göre gelenek “traditum” anlamına gelir. “Traditum, geçmişten günümüze intikal ettirilen ya da miras bırakılan herhangi bir şeydir.”¹⁶ Bu bağlamda bir kuşaktan diğerine geçen tüm normlar gelenek olarak kabul edilir.

Filozof Martin Heidegger bu kavramın ontolojik düzeyde geçmişten bugüne devredilmiş olan eski kültür hazinelerinin “üst üste konulmuş bir yığıntısı” olduğunu belirtir.¹⁷

⁹ N.Abercrombie, S.Hill and B.S.Turner, “Tradition”, *The Penguin Dictionary of Sociology*, Penguin Books, London, 2006, s.399.

¹⁰ Craig Calhoun, “Tradition”, *Dictionary of the Social Sciences*, Oxford University Press, Oxford, 2002, s.488.

¹¹ Ömer Demir, M.Acar, “Gelenek”, *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, Vadi Yayınları, İstanbul, 2002, s.166.

¹² Özer Ozankaya, “Gelenek”, *Toplumbilimleri Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1975, s.47.

¹³ Hilmi Ziya Ülken, “Gelenek”, *Sosyoloji Sözlüğü*, M.E.B.Devlet Kitapları, İstanbul, 1969.

¹⁴ Gordon Marshall: (Çev.Osman Akınhay, Derya Kömürcü), “Gelenek”, *Sosyoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s.258-259.

¹⁵ Mustafa Armağan, *Gelenek*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1992, s.11.

¹⁶ Edward Shils: (Çev.Hüsametdin Arslan), “Gelenek”, *İnsan Bilimlerine Prologomena* (Der.ve Çev.Hüsametdin Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul, 2002, s.110.

Sosyolog Weber ise geleneksel eylemleri çoğu kez yaşanılmış deneyimlerle elde edilen bir tutum doğrultusunda tanıdık uyarıcılara verilen tepkiler olarak değerlendirir.¹⁸

Gelenek, insanların eylemlerinden ve iradelerinden bağımsız olarak siyasi hayatı ve onun işleyiş şekillerini tayin eden, onu idare eden, siyasal iktidarı ve toplumu kontrol eden tarihi, siyasal ve toplumsal kanunlardır. Gelenek paylaşılan bir tarihsel mirası, siyasal iktidarın devamlılığı, ahlaki birlik ve sosyal kültür gibi temel bağdaşmaların ortak onayını ifade eder. Bu konsept “insanların ortak tercihlerini, birlik ve beraberliğin kültürel bağlarını ve sözleşmelerini kapsar.”¹⁹

Gelenek “elden ele aktarılan” bir kavramdır. “Gelenek” kelimesinin etimolojisi ve Arapça karşılığı olan “anane” kelimesi, geleneğin zaman bakımından daha önceki insanlardan “gelen” bir şey olduğunun altını çizer. Bu durumda gelenek kendisinden önceki nesillerden miras yoluyla geçen verili bir şey olarak kabul edilir. Zira “zaman bakımından önceden oluşmuş bulunması ona bir tür güvenilirlik” sağlar.²⁰ Ayrıca geçmişte oluşmuş bir birikimi temsil ettiğinden ötürü daha önceki nesillere hürmet etmeyi gerektirir.²¹

Çağımızda geleneğin güncel bir konu olması, modern çağın geleneğe karşıt bir tavır içinde olmasından kaynaklanır. Modern zihniyet geleneğin bütün değerlerini ve kurumlarını silip atmaya çalışır. Pozitivist-seküler söylem geleneği kapalılık, “eskilik, taşlaşmışlık ve geri kalmış[lıkla]” özdeşleştirir. Onun karşısına ise “yeni, dinamik, hareketli ve yaratıcı” olan tüm kavramları yerleştirerek bir çeşit ikili karşıtlık yaratır.²² Gelenek negatif kutba hapsedilir, öte taraftan modernlik olumlu

¹⁷ Mustafa Armağan, “Heidegger, Nasr ve Hogson: Gelenekle Yeniden Yüzlemek”, *Muhafazakâr Düşünce*, 3, 2005 Kış, Ankara, s.31.

¹⁸ Abdülkadir Zorlu, “Toplumsal Kuramda Topluluk, Geleneksel Toplum ve Gelenek”, *Muhafazakâr Düşünce*, 3, 2005 Kış, Ankara, s.147.

¹⁹ Halis Çetin, “Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi”, *Doğu-Batı*, 25, 2003-4, Kasım, Aralık, Ocak, Ankara, s.18.

²⁰ Çetin, a.g.m., s.71.

²¹ Mustafa Armağan, *Gelenek ve Modernlik Arasında*, 2.baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 1998, s.71.

²² Mustafa Armağan, “Heidegger, Nasr ve Hogson: Gelenekle Yeniden Yüzleşmek”, s.33.

değer yargularıyla eşleştirilir. Bundan ötürü gelenek giderek asli anlamından uzaklaşır ve ıslah edilmiş bir hale gelir.²³

Gerçekte gelenek modernliğin ürettiği bir kavramdır. Modernlik öncesinde bu kavramı bire bir karşılayan bir deyim kullanılmamıştır. Shils bu durumu geleneği kabul edenlerin onu gelenek diye adlandırma ihtiyacı duymamalarıyla açıklar. Zira gelenek onu benimseyenlerin rutin hayatlarının doğal bir parçasıdır.²⁴

Modernite öncesi geleneksel toplumlarda bireyler sahip oldukları geleneği kanıksamış bir halde yaşamışlardır. Bir başka deyişle geleneksel olan her türlü değere fazlasıyla doymuşlardır. Seyyid Hüseyin Nasr bu durumu Doğu kültüründe sıkça anılan bir meselle açıklar. Mesele göre hayatîyetlerini suyun içinde devam ettiren yavru balıklar annelerinden kendilerine “sözünü çokça işitmiş oldukları” su hakkında bilgi vermelerini isterler. Anne balığın onlara verdiği yanıt modern insanının gelenek üzerinde kafa yormasının nedenini açıklığa kavuşturur niteliktedir.

“Modern dönem öncesi insanı, sufi kıssasında geçen yavru balık gibiydi. Yavru balıklar bir gün annelerine gidip sözünü çokça işitmiş oldukları ama kendisini hiç görmemiş oldukları ve kendilerine nitelikleri anlatılmamış olan suyun mahiyetini sorarlar. Anne balık, su olmayan bir şey buldukları zaman kendilerine suyun mahiyetini açıklamaktan memnuniyet duyacağını söyler.”²⁵

Bundan dolayı modernite geleneğin kavramsallaştırılıp tartışıldığı biricik platformdur. Bir başka deyişle “geleneğin dünyası modernliğin tercümesi ile anlaşılabilir hale gelebilir.”²⁶

Gelenek inançları, kültürleri, ritüelleri, pratikleri ve kurumları içine alır. Bu bağlamda din, sanat, insani ilişkiler, eğlence, örf, âdet, ahlak, maddi objeler ve

²³ Mustafa Armağan, *Gelenek*, s.17.

²⁴ Shils, a.g.m., s.157.

²⁵ Seyyid Hüseyin Nasr: (Çev.Süleyman Erol Gündüz), *Kutsalın Peşinde*, İnsan Yayınları, İstanbul, 1995, s.49.

²⁶ Mehmet Aysoy, *Geleneksel Sonrası Toplum Üzerine*, Açı Kitaplar, İstanbul, 2003, s.17.

teknolojiyi gelenek çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Bu kavram kutsal inançların yanı sıra seküler ve mantıksal çıkarımlarla ulaşılan inançları da çevreler. Bu inançlar üzerine yapılan yorumlar da geleneğin kapsamındadır.²⁷

Öte yandan herhangi bir söz, davranış kalıbı ya da ürünün geleneksel diye nitelendirilebilmesi için onun birkaç nesil boyunca tekrarlanması koşulu söz konusudur. Mustafa Armağan'a göre bir kurumun ya da ögenin geleneksel hale gelmesi için onun en az iki kuşak tarafından benimsenmesi ve tekrarlanmasının arzu edilmesi yeterlidir.²⁸ Fakat savunucusu tarafından sunulduktan sonra toplum genelinde tasvip edilmeyen veya hemen terk edilen bir pratik ya da inanç gelenek olamaz.²⁹ Çünkü geleneğin ayırt edici özelliği ritüel ve tekrardır.³⁰

Gelenek yeni inançları ve eylem kalıplarını hemen kucaklamaz. Yine de bu onun durağan, sabit ve etkisiz bir yapıya sahip olduğu anlamına gelmez. Gelenek kendi sınırları içinde yenilenip yeni formlar yaratabilir.³¹ Belli tarihsel koşullarda toplumun beklentilerine ve ihtiyaçlarına göre değişikliğe uğrayıp şekillenebilir.³² Kısa bir intikal zinciri boyunca bile gelenek kaçınılmaz olarak bazı farklılaşmalara maruz kalır. Yine de geleneğin alıcıları onu değişmemiş olarak algırlar.

“Temel unsurları, değişen diğer unsurlarla bağlantılı olmayı sürdürür; ancak onu bir geleneğe dönüştüren şey, dışında yer alan bir gözlemci tarafından, birbirini izleyen her adımda veya birbirini izleyen intikal ettirilerek sahiplenilme eylemlerinde, yaklaşık olarak aynı olarak görülmesidir. Gelenek büyük değişimlere maruz kaldığı halde, alıcıları onu önemli değişikliklere uğramamış bir şey olarak görebilir. Yaşadıkları şey daha çok, birbirini izleyen iki kuşak içinde, önemli sayılmayacak kadar küçük değişikliklerle değişen bir geleneğin ilk sahiplerinin nesliyle aynı soydan gelme hissidir.”³³

²⁷ Shils, a.g.m., 161.

²⁸ Mustafa Armağan, *Gelenek*, s.57.

²⁹ Shils, a.g.m., s.160.

³⁰ Anthony Giddens, *Elimizden Kaçıp Giden Dünya*, s.55.

³¹ Armağan, *Gelenek ile Modernlik Arasında*, s.75.

³² Joseph R.Gusfield: (Çev.Bilal Canatan), “Toplumsal Değişim Araştırmalarında Yersiz Kutuplaşma: Gelenek ve Modernite”, *Muhafazakâr Düşünce*, S.3, 2005 Kış, Ankara, s.66.

³³ Shils, a.g.m., s.158-159.

Gelenekler “kendi kendilerini yeniden üreten veya kendi kendilerini işleyen şeyler değildir.” Bundan ötürü onları savunan ve uygulayan insanlar tarafından değiştirilebilirler. Ancak bu kişilerin sayısının azalmasıyla gelenekler yavaş yavaş unutulur ve zamanla yok olurlar.³⁴

Yazıyı kullanan toplumlarda geçmişte kabul görmüş olan gelenekler kayıt altında tutulurlar. Dolayısıyla gelenek çürümüş olsa bile onun hakkındaki ayrıntıları bu belgelerden öğrenmek kolaylaşır. Fiziksel koşullar nedeniyle zarar görmesi mümkün olan bu stoklar edebi ve dilsel geleneğin kıymetli bir hazinesini meydana getirirler.³⁵

2.Geleneğin Özellikleri

Gelenek folklorik, sosyolojik ya da dinsel boyutlarıyla bir sürekliliğe gönderme yapar. Sürekliliğin halkalarından birinin kopması durumunda geleneğin sahilliği ve güvenilirliği zarar görür. Böylece geleneğin başkalaşım geçirmesi ihtimali doğar.³⁶ Yine de süreklilik geleneğin hiç değişmediği anlamına gelmez. Kalıcı sistem niteliğini taşıyan geleneğin kendisi değişmese de onun pratiğe dökülmüş görünümüleri olan araçlar, formlar ve örfler değişebilir.³⁷

Geleneğin selefleri daima üstün görülür. Geleneği hayata kazandıran geçmiş bugünden her zaman daha fazla itibara değer, hakiki ve saf bir dönem olarak algılanır. Bundan dolayı gelenek mazinin tartışılmasına ya da geleneğin sorgulanmasına şiddetle karşı çıkar. Yani geleneksel düşünce tarzı içinde önceki nesillerin eylemleri, sözleri ve ürünlerine muhalefet etmek münasebetsizlik addedilir.

³⁴ Shils, a.g.m., s.159.

³⁵ Shils, a.g.m., s.170.

³⁶ Mehmet Vural, “Gelenek ve Dinlerin Aşkın Birliği”, *Doğu-Batı*, Kasım, 25, 2003-4, Aralık, Ocak, Yıl:7, Ankara, s.162.

³⁷ Halis Çetin, “Ezelden Ebede; Kadim Bilgeliliğin Kutsal Yolculuğu: Gelenek”, *Muhafazakâr Düşünce*, 3, 2005 Kış, s.158.

Bunun olağan bir sonucu olarak gelenek ortaya çıkan tuhaf konseptleri garipser ve saf dışı bırakır.

Gelenek kâmil, muazzam ve mükemmel olduğu inancındadır. Geleneğin kendisini yitik, yetersiz ve kusurlu bir sistem olarak sunması mümkün değildir. Zira böyle bir hal geleneğin bağlılarının onun güvenilirliğinden kuşku duymalarına sebep olur.

“Geleneğin kendisini noksan ve tamamlanmaya muhtaç olarak takdim etmesi, kendi kuyusunu kazması anlamına gelirdi. Çünkü hangi alanda olursa olsun bir gelenek, bağlılarının kendisinden şüphe duymasına, onu içeriden veya dışarıdan getireceği malzemelerle tamamlamaya çalışmasına ve diğer geleneklerle mukayese ettiğinde onlardan daha nakıs görmesine tahammül edemez.”³⁸

Gelenek diğer geleneklere göre kendisinin orijine, esas kaynağa daha yakın olduğunu ileri sürer. Çünkü geleneğin kendi yapısı içinde kaynağa yakın olması otantikliğin birincil koşuludur.³⁹

Geleneğin bir başka özelliği ise onun rutin olmasıdır. Fakat gelenek öylesine sürdürülen boş bir alışkanlık değil esas itibarıyla “anamlı bir rutindir.”⁴⁰ Anthony Giddens *Modernliğin Sonuçları* adlı kitabında geleneğin psikolojik güvenlik kavramıyla yakından ilişkili bir kavram olduğunu vurgular. Ona göre süregelen pratiklerin ve diğer rutinlerin kesintiye uğraması durumunda bireyde kaygılar baş gösterir. Hatta bu rahatsızlığın sonraki evrelerinde bireyde kişilik parçalanması görülebilir.⁴¹

Geleneksel zihniyette neyin doğru neyin sakıncalı olduğu prensipler halinde belirlenmiştir. Gelenek bu yapının kurallarına kayıtsız şartsız itaat ister. Zaten

³⁸ Mustafa Armağan, *Gelenek*, s.19.

³⁹ Mustafa Armağan, *Gelenek*, s.20.

⁴⁰ Anthony Giddens: (Çev.Ersin Kuşdil), *Modernliğin Sonuçları*, Ayrıntı Yayınları, 3.baskı, İstanbul, 2004, s.106.

⁴¹ Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, s.100-101.

gelenek bu itaat olmadan varlığını sürdüremez. Ancak bu itaat baskıyla dayatılmış bir baş eğme tavrı değildir. Aksine “içselleştirilmiş bir itaat söz konusudur”.⁴² Normlar, kurallar ve diğer öğretiler sosyalleşme sürecinde insanlara enjekte edilir. Sözcüğümleri evlenen ablasının düğün kıyafetlerini, kına gecesini ve hediyelerini bizzat gözlemleyen küçük bir çocuk evlenme ritüeli hakkında pek çok şey öğrenmiş olur.

Geleneğin özelliklerinden birisi de bir tür hakikati belirlemesidir.⁴³ Çözümler geleneğin içerisinde verilir.⁴⁴ Ne kadar değişirse değişsin gelenek büyük ölçüde sorgulanmadan uyulacak bir eylem çerçevesi takdim eder.⁴⁵ Geçmişle bugün arasındaki bağların sistematikleşmesini mümkün kılan bilişsel alanının sınırlarını çizer. Ayrıca iyi, kötü; ahlaki, gayri ahlaki gibi değerlerle sosyal hayatı düzene sokar.⁴⁶ Böylece geleneksel pratiklere uyan birisi başka alternatifler arama ihtiyacını hissetmez.⁴⁷

“Bütün gelenekler normatif veya ahlaki içeriğe sahiptirler; bu da onlara bağlayıcı bir nitelik kazandırır. [...] Gelenek toplumda sadece yapılmış “olan”ı değil, aynı zamanda yapılması “gereken”i de temsil eder.[...] Çoğunlukla bunlar açıklanmazlar; muhafızların faaliyetleri veya talimatları içerisinde yorumlanır.”⁴⁸

Geleneğin toplum içerisindeki somut tezahürlerine, soyut esaslarının canlandırılmış biçimlerine ve modellerine itaat edilir. Geleneğin toplum içindeki tecessümü ise bir hiyerarşi kurulmasıyla gerçekleşebilir. Gelenek ulvi âlemdeki hiyerarşinin toplumda kurumda yeniden kurulmasını ister.⁴⁹

⁴² Mustafa Armağan, *Gelenek*, s.21.

⁴³ Murat Sevinç, *Gelenek, Değişim ve Din-Sarıkaya Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2008, s.8.

⁴⁴ Armağan, *Gelenek*, s.21.

⁴⁵ Giddens, *Elimizden Kaçıp Giden Dünya*, s.55.

⁴⁶ Halis Çetin, “Ezelden Ebede; Kadim Bilgeliğin Kutsal Yolculuğu: Gelenek”, s.166.

⁴⁷ Aysoy, a.g.e., s.65.

⁴⁸ (Anthony Giddens’tan aktaran) Mehmet Aysoy, a.g.m., s.94.

⁴⁹ Armağan, *Gelenek*, s.19-21.

Gelenek diğer tutum ve davranış biçimlerinden ayırt edilemeyecek kadar nüfuz edicidir.⁵⁰ Bunun yanı sıra ritüel ve hakikatin oluşturduğu bir kombinasyon tarafından garantilenir. Bu yüzden hakikatinden ayrılan bir geleneğin sıradan âdet ve alışkanlıklara dönüşmesi kaçınılmazdır.

Geleneğin onu yücelten ve mühimseyen temsilcileri ve koruyucuları vardır.⁵¹ Koruyucusuz bir gelenek düşünülemez, çünkü bu kişilerin gerçeği yorumlama ve onu topluma sunma gibi önemli yetkileri vardır.⁵²

Gelenek içerideki ve dışarıdaki, yerli ve yabancı, biz ve öteki üzerine kurulu bir evrendir. Dışarıdaki, yabancı, öteki başka bir geleneğin, farklı bir kültürün üyesidir.⁵³ Gelenekler ötekilerden ayrı olmayı gerektirir, çünkü kişi ancak bu şekilde içeride olabilir. Dolayısıyla gelenek kimliğin bir aracı olarak görülebilir.⁵⁴

Geleneğin modernlikle ilişkisi geleneğin karakteristiklerinin belirlenmesinde en önemli durağı oluşturur. Mustafa Armağan modernin geleneğin ıslah edilmiş şekli olduğunu savunur. Ona göre bu iki kavram birbirleriyle yakından ilgilidir. Çünkü gelenek büyük ölçüde terk edilip modernliğin kalıpları uygulanmaya başlandığı zaman geleneğin formları herhangi bir kesintiye uğramamıştır.

“Gelenek ile modernlik arasında hep varsayıldığı gibi arketipsel bir karşıtlıktan ziyade, paradoksal bir deyişle, hem bir kopuş, hem de bir eklenme söz konusudur.[...] Ancak bunu da iyi tahlil etmemiz gerekmektedir. Geleneğin modernliğe geçişte biçim (förm) açısından bir devamlılık, öte yandan muhteva açısından bir kopuş yaşanmıştır. Geleneğin muhtevası modernliğe geçerken boşaltılmış ancak düşünme biçimi muhafaza olunmuştur.”⁵⁵

⁵⁰ Aysoy, a.g.e., s.57.

⁵¹ Shils, a.g.m., s.157.

⁵² Aysoy, a.g.e., s.40.

⁵³ Mehmet Aysoy, “Sosyolojinin Geleneği Konu Edinmesi ya da Geleneğin Sosyolojik Paradigmaya İndirgenmesi-Anthony Giddens Ekseninde Bir İnceleme”, *Muhafazakâr Düşünce*, 3, 2005 Kış, s.96.

⁵⁴ Aysoy, a.g.e., s.41.

⁵⁵ Mustafa Armağan, *Gelenek ve Modernlik Arasında*, s.77.

Gelenek bireyin dilediği gibi hareket etmesine izin vermez. Bireyin gelişigüzel icatlarda bulunması ya da yaratıcılık gösterileriyle mesleğinin alışılmış bünyesini zedelemesi geleneği en çok rahatsız eden konuların başında gelir.⁵⁶Yine de bu prensip geleneğin kişisel katkılara kendisini kapattığı anlamına gelmez. Fakat bu katkıların süreklilik ilkesini bozmayacak şekilde dengeyi gözeterek yapılması gerekir.

Geleneksel bir zeminde her şey yerli yerine oturmuştur. Böyle bir ortamda birey sanat formlarından insan ilişkilerine, yemek yapma biçiminden sünnet düşünlerine kadar her türlü eylem kalıbının geleneksel otoriteler tarafından belirlendiğine tanık olur. Hiçbir unsur anlaşılmaz ve girift değildir. Her konunun ya da sorunun mantıklı bir izahı, yorumu ve çözümü vardır. Neyin nasıl yapılması gerektiği birkaç kuşak öncesinden tayin edilmiştir. Bütün bu prensipler kaynağını dinden alırlar. Bundan ötürü gelenek kutsiyetle ilintilidir.

“İnsanların ne yiyip ne içeceklerini tayin eden de, neye inanıp neye inanmayacaklarını tayin eden de, gelenek dediğimiz ve esasını din’den alan, ama onu zamanla sosyal bünyeye intibak ettirip zenginleşen, açılımlar kazandıran, nihayet onu toplumun/bireyin ilğine kadar nüfuz ettiren mekanizmadır. Gelenek, geleneksel toplumların omurgasıdır.”⁵⁷

3.Geleneğin Ele Alındığı Düzlemler

Literatür incelendiğinde geleneğin sadece toplumsal değil politika, din, etik ve psikoloji gibi değişik perspektiflerden ele alınıp incelenebilen bir olgu olduğu görülür. Armağan, geleneğin belli başlı üç farklı çerçevede değerlendirilip ele

⁵⁶ Mustafa Armağan, *Gelenek*, s.27.

⁵⁷ Mustafa Armağan, *Gelenek*, s.28.

alınabileceğini öne sürer. Bunlar sosyolojik çerçeve, hermenötik çerçeve ve metafizik çerçevedir.⁵⁸

3.1.Sosyolojik Çerçeve

Sosyolojik anlamda önceki nesillerden tevarüs edilen yahut aktarılan öğelerin tümüne yahut bir kısmına gelenek adı verilir. Örf ve âdetler, kurumlar, konuşma şekli, giyim-kuşam tarzı, kanunlar, kültür, şarkı ve türküler, sanat, inançlar terimin lügat anlamında birer gelenektir.

Bu çalışmada gelenek bu anlamıyla ele alınacak ve Orhan Pamuk'un romanlarına yapılacak okuma sosyolojik çerçeveye sınırlandırılacaktır.

Terimin bu kullanımı aynı zamanda bu aktarılan öğeler hakkında bir değer yargısını da işaret eder. Söz konusu öğelerin değeri hakkında bir yargıyı müştereken paylaşan gruplar veya toplumlar o öğelerin alıcısı olan varisler konumundadırlar.⁵⁹ Bu öğeler aynı değerleri paylaşmayan kimselere tuhaf gelebilir. Bu doğal bir durumdur çünkü farklı kültürler ayrı ayrı geleneklere sahiptirler.⁶⁰

Abdullah Laroui'ye göre modern sosyolojide geleneğe ilişkin tüm sosyolojik analizler fiilen negatiftir. Bundan dolayı gelenek hareketsizlik, tarımsallık, kırsallık, edilgenlik, tarih dışılık şeklinde tanımlandığı zaman aslında modern toplumun özellikleri tersine çevrilmiş olur.⁶¹

⁵⁸ Mustafa Armağan, *Gelenek*, s.26.

⁵⁹ Mustafa Armağan, *Gelenek*, s.56.

⁶⁰ Mehmet Aysoy, "a.g.m.", s.101.

⁶¹ Abdullah Laroui: (Çev.Hasan Bacanlı), *Tarihselcilik ve Gelenek* Vadi Yayınları, Ankara, 1993, s.64.

Tıpkı gelenek gibi toplum kavramı da modernliğin mahsulüdür. Çünkü “sosyoloji modernliği, kendi araştırma nesnesi olan toplumun ortaya çıkışı çerçevesinde ele almış[tır].”⁶² Bu durumda sosyoloji bilimi modern toplum öncesini geleneksellik olarak yorumlamıştır.

Geleneksel toplum sözlüklerde üretimi tarıma dayalı, modern üretim araçları ve kurumlarının bulunmadığı toplum⁶³ olarak tanımlanır. Toplumları geleneksel ve modern diye ayıran sosyologlar bu iki toplum arasında belirgin farklar olduğunu ileri sürmüşlerdir.⁶⁴ Geleneksel topluma tüm negatif sıfatları yükleyip onu ötekileştirmişlerdir. Geleneksel toplum kavramı çoğu zaman kentleşmiş, endüstriyel ve kapitalist olan “modern” toplumun zıttı olarak kullanılır. Modernlik öncesi döneme ait çok çeşitli toplumları bir arada harmanlayan geleneksel toplum yargılayıcı bir terimdir. Bu toplumlara genellikle geri, ilkel, cahil ve duygusal gibi özellikler atfedilir.⁶⁵ Böylelikle modern toplumlar geleneklerden tamamen uzaklaşmış gibi davranırlar. Halbuki modernizm geleneğin bünyesinden ortaya çıkmıştır ve sonuç itibarıyla onun doğal bir uzantısıdır.⁶⁶ Bundan ötürü modern toplumların en modernleşmişinde bile gelenek önemli bir rol oynamayı sürdürür.⁶⁷

Klasik ve modern sosyologlar bazı ikili ya da üçlü tipolojiler yaparak toplumları birbirine karşıt olarak kurgulamışlardır. Durkheim toplumları organik toplum ve mekanik toplum, F.Tönnies ise cemaat ve toplum olarak sınıflandırmıştır. Öte yandan H.Becker kutsal toplum ve seküler toplum, K.Marks feodal ve kapitalist toplum ayrımını yapmıştır. T.Parsons’un ilkel toplum-ara toplum-modern toplum modeli ile M.Weber’in statü ve sınıf tipolojisi de en bilinen sınıflandırmalardandır.

⁶² Aysoy, a.g.e., 21.

⁶³ Demir ve Acar, “Geleneksel Toplum”, *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, s.167.

⁶⁴ Vefa Akdoğan, “Geleneksel Toplum ve Modern Toplum Dikotomisi Bağlamında Modernliğin Eleştirisi”, (Çevrimiçi), <http://www.toplumvesiyaset.com/yaziOku.php?id=1440>, 1 Ocak 2010.

⁶⁵ Marshall, “Geleneksel Toplum”, *Sosyoloji Sözlüğü*, s.259.

⁶⁶ Mustafa Armağan, a.g.m., s.35.

⁶⁷ Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, s.43.

Bu grupların birincileri geleneksel, ikincileri modern topluma karşılık gelen belirlemelerdir.⁶⁸

Bunlardan en çok ilgi gören ve çalışmalarda kullanılanı Gemeinschaft ve Gesellschaft çifti olmuştur. Çoğunlukla yan yana kullanılan bu Almanca terimler Ferdinand Tönnies'in "cemaat ve toplum" çiftine karşılık gelir. Tönnies'in Avrupa modernleşmesi üzerine geliştirdiği kurama göre cemaatten topluma dönüşüm köktenci bir oluşumu zorunlu kılar. Bu süreç içinde aile ve lonca temelli ilişkilerden pozitivistik dayalı ilişkilere geçilir. Dolayısıyla cemaatten kopmak ancak rasyonelleşmekle gerçekleşebilir.⁶⁹

Gemeinschaft yani cemaatte insanlar arasında bağlar oldukça sıkı ve duygusaldır. Geleneğin birbirine bağladığı insanlar homojen ve düzenlenmiş bir topluluk görüntüsü verirler. Bu topluluk kutsala dayanır. Fakat durağan ve değişime kapalı olarak düşünülür. Gesellschaft yani toplum ise kentleşmeyle, kapitalizmle, sanayi yaşamıyla, dünyevilikle ve heterojenlikle ilişkilendirilen bir kavramdır. Bu tip topluluklarda samimi ilişkiler yerine çıkar ilişkileri ağırlıklıdır.

Gemeinschaft ve Gesellschaft özünde onlara benzeyen gelenek ve modernlik kavramları gibi ideal tipleri oluştururlar. Pratikte ise toplumsal ilişkilerin ve toplumların büyük bir çoğunluğunda, bu kavramların temsil ettikleri oluşumların öğelerine değişik oranlarda rastlanabilir.⁷⁰

Gemeinschaft-Gesellschaft üzerine kurulu dikotomi, Gemeinschaft'in geleneksel toplumun dışında, modern toplumda da varlığını koruyabileceği imkânını riskli bir hale getirir. Zira bu toplum geçmişte kalmış kadim bir yapı olarak addedilir.

⁶⁸ Armağan, *Gelenek*, s.67.

⁶⁹ Marshall, "Gemeinschaft-Gesellschaft", *Sosyoloji Sözlüğü*, s.263.

⁷⁰ Marshall, "Gemeinschaft-Gesellschaft", *Sosyoloji Sözlüğü*, s. 263.

Bu çerçevede geleneğin modernlikle birlikte varoluş koşullarını kaybettiği düşünülür. Yani devrimci modernlik geleneğin çözücüsüdür.⁷¹

Kısaca sosyoloji bu toplumsal değişmeyi geleneksel dinsel fikirlerin baskın olduğu bir zihniyetten sanayiye dayalı, aklın ve bilimin hâkim olduğu seküler bir dünyaya transfer olarak görür. Bundan dolayı bu iki toplumu ikiye ayırarak tipleştirir. Bu anlayışta cemaat eski, toplum ise yenidir.⁷²

Tönnies'in cemaat ve toplum arasında gözettiği fark her ne kadar Karl Marks'ın ekonomik temele dayalı ve evrimci tipolojisinden etkilenmişse de, daha çok iki irade biçimini, "organik" irade ile "düşünülmüş" iradeyi birbirinden ayıran psikolojik bir teoriye dayalıdır. Birinci irade biçimi duygusal eylemlere, tutku, sevgi ve nefrete, yiğitlik ve korkuya, iyilik ve kötülüğe yol açar. İkincisi ise akla, ölçüp biçmeye, çıkara dayanan eylemlere, para ve iktidar arayışlarına dayalıdır.

Sosyolog M.Weber de temelde iki tür toplum olduğu yolundaki genel görüşe katılır. Ona göre geleneğin tuzağında çırpınan toplumlar kendilerine aktarılmış törelere ve inançlara sıkı sıkıya bağlıdırlar. Bunların dışındaki toplum türünün eylemlerinin tercih kriteri menfaatlerinin karşılık bulmasıdır. Akılcı olan bu toplumun mensupları herhangi bir adım atacakları zaman rasyonel düşünürler.⁷³

Weber'in tipolojisi insan eylemlerinin mantığı ve yönelme biçimine göre toplumları cemaatleşme (*wergemeinschaft*) ve toplumlaşma (*wegesellschaft*) olarak ikiye ayırır. Ona göre cemaatleşmenin temelinde geleneksel ve duygusal; toplumlaşmanın temelinde ise akılcı eylemler yatar. Geleneksel ise sanayi devrimi öncesinin toprağı bağlı kırsal dünyasını temsil eder. "Cemaat denilen yaşama ve ilişki biçiminin modernleşmeyle birlikte yok olacağı[na]" inanılır.⁷⁴

⁷¹ Aysoy, a.g.e., s.24-25.

⁷² Ramazan Yelken, *Cemaatin Dönüşümü*, Vadi Yayınları, Ankara, 1999, s.41.

⁷³ Shils, a.g.m., 154.

⁷⁴ Yelken, a.g.e., s.86.

Weber *Sosyoloji Yazıları*'nda gelenekçilikten anlaşılması gereken şeyin “alışılmış günlük hayattaki psişik bir tutumlar zinciri ve günlük çalışmanın ihlal edilemez bir davranış normu” olduğunu belirtir.⁷⁵ Herhangi bir eylem kalıbı geçmişin ve âdetin kutsallının anlamını kavrayarak ve bunun sonucunda da bu kutsallığa uyarak geleneksel olabilir.⁷⁶

Weber'e göre gelenek “ezeli geçmişin iktidarı[dır]”.⁷⁷ Bir toplumdaki toplumsal eylemlerin en önemlilerinden biri egemenliktir. Meşru otoritenin üç ideal tipi vardır. Bunlar yasal otorite, geleneksel otorite ve karizmatik otoritedir. Geleneksel otoritede emir verme gücü geleneklere dayanır. Buradan yola çıkarak üst otoritelerin meşruiyetlerini geleneklere bağlı olarak kutsallıktan devraldıklarını çıkarsamak mümkündür.⁷⁸ Yani meşru güç kullanım biçimlerinden biri olan geleneksel otoritede iktidarın meşruluğu gelenekle temellendirilir.⁷⁹

Weber'e göre meşruiyeti geleneğe dayalı en önemli egemenlik tipi patriyarkalizmdir. Patriyarkalizm evin yaşlı erkeğinin aile ve klan üzerindeki; prensin köşk ve saray görevlileri üzerindeki; patrimonyal lordun ve egemen prensin halk üzerindeki otoritesi anlamına gelir.⁸⁰

Patriyarkal ve onun bir çeşidi olan patrimonyal otoritenin belirgin özelliği toplumsal düzenin kutsal olarak algılanmasıdır. Toplumdaki bütün kurumlar ve statüler gelenekle meşrulaşmıştır.⁸¹ Ayrıca bireylerin karşı çıkmaya cesaret

⁷⁵ Max Weber: (Çev.Taha Parla), *Sosyoloji Yazıları*, 6.baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s.375.

⁷⁶ Tom Bottomore ve Robert Nisbet, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi* (Haz.Mete Tunçay ve Aydın Uğur), C.I, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2006, s.250.

⁷⁷ Halis Çetin, *Modernleşme ve Türkiye'de Modernleşme Krizleri*, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2003, s.109.

⁷⁸ Emre Kongar, *Toplumsal Değişme*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972, s.79.

⁷⁹ Demir ve Acar, “Geleneksel Toplum”, *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, s.166.

⁸⁰ Weber, a.g.e., s.375.

⁸¹ Ensar Nişancı, *Geleneksel Patrimonyalizmin Sosyal Siyasal Yönden Analizi*, Haliç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2001, s.67.

edemediği normlar sistemi kutsal sayılır. Bu normların dışına çıkılması “sihirli ya da dinsel felaketle sonuçlanacaktır”. Weber’e göre gelenekçi otorite irrasyoneldir.⁸²

3.1.1. Geleneksel Toplumun Özellikleri

Geleneksel toplumlar rollerin önceden belirlendiği toplum türüdür. Toplumsal kontrol mekanizması görevini gelenekler üstlenmiştir. Bu gelenekler hiçbir zaman şüphe götürmezler ve bireyler arası ilişkiler sistemiyle pekiştirilirler. Bağımsız bir yaşam sürdürme duygusu ise kişinin toplum dışına itilmesine neden olur. Birey, toplumsal yaşamın önemli işlevlerine katılarak “biz” duygusunu oluşturur.⁸³

Bu toplumlarda bir “bizlik” bilinci, üyelerini diğer insanlardan ayıracak bir mensubiyet duygusu mevcuttur. Dostluk, dayanışma ve işbirliği gelişmiştir. İlişkiler yüz yüze, senli benli, direkt ve samimidir.⁸⁴ Aynı örf, âdet ve inançlar paylaşılır. Aynı gaye için ortak şekilde hareket edilir. Toplumsal birlik ve beraberlik, güven ve sosyal dayanışma gelenekle sağlanır.⁸⁵

Geleneksel toplumlarda doğal ilişkiler oldukça güçlü ve bağlayıcı bir kuvvettir. Doğal olmayanlar zayıftır ve hemen kopabilir. İşte bu yüzden hükümdar ya da hükümet zayıf ya da basit olsa bile geleneksel toplumda etkin biçimde işlevselliğini sürdürür. Bu toplum kendi kendine yeterlidir. Bu tür toplumlarda empoze edilmiş suni bir birliktelik yoktur.⁸⁶

Geleneksel toplumlarda toplumsal kontrol uygulanır çünkü toplumsal evren çok sınırlıdır ve bütün üyeler birbirini tanır. Mahalle gibi sınırlı topluluklarda

⁸² Weber, a.g.e., s.375-376.

⁸³ Akdoğan, a.g.m.

⁸⁴ Yelken, a.g.e., s.102.

⁸⁵ Halis Çetin, “Ezelden Ebede; Kadim Bilgeliğin Kutsal Yolculuğu: Gelenek”, s.168.

⁸⁶ (Gai Eaton’dan aktaran) Vefa Akdoğan, a.g.m.

herkes herkes tarafından kontrol edilir. Komşular birbirlerinin sınırlarından ve dertlerinden haberdardırlar. Kontrol mekanizmaları arasında dedikodu önemli bir işlev görür.

Din geleneksel toplumun hayat sınırlarını belirlemiş ve kuşatmış durumdadır. Bu toplum tipinde dinin en önemli toplumsal fonksiyonlarından biri, grup ahlakını koruması ve onu canlı tutmasıdır. Din, ahlakın ve kültürün resmi koruyucusudur. Dolayısıyla geleneksel toplumda “din adamı” büyük bir öneme sahiptir.⁸⁷ Din etrafında gelişen ritüeller ve örfler yaşamın asli normlarını oluştururlar.⁸⁸

Bu toplumlarda aile en tutucu kurumdur.⁸⁹ Aile birliği geniştir. Evlilikler sınırlı iletişimle kurulur. Evlenen çiftin aileleri arasında da içten bir yakınlık biçimi doğar.⁹⁰ Ebeveynler, çocuklar ve diğer akrabalar, yerleşim yeri ve sorumluluk bakımından birbirleriyle bütünleşmiştir. Aile dışı ilişkiler coğrafi olarak sınırlanmıştır. Ekonomik veya toplumsal bir problem zuhur ettiği zaman komşular arası yardım devreye girer.⁹¹

Geleneksel toplum modern toplum gibi çok sesli olmadığından dolayı organik bir birliktelik içinde ve birbirini besleyecek tarzda faaliyet gösterir. Bu nedenle unsurlardan birindeki değişim yapının hemen değişmesine yol açmaz, tersine yapı tarafından kontrol altına alınır.⁹² Zamansal değişme olayı geleneksel toplumlarda görülmez. Ancak mekânsal değişme geleneksel toplumlarda mevcuttur. Meslek babadan oğula geçer, bundan ötürü mesleki hareketliliğe fazla rastlanmaz.⁹³ Bu da geleneğin aktarma, elden ele nakletme anlamlarına paralel bir olgudur.

⁸⁷ Ünver Günay, *Din Sosyolojisi*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2000, 358.

⁸⁸ Yelken, a.g.e., s.107.

⁸⁹ İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.165.

⁹⁰ Şule Şahin-Ceylan, *Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Alternatif Uyuşmazlık Çözümü*, On İki Levha Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.139.

⁹¹ Ceylan, a.g.e., 139.

⁹² Armağan, *Gelenek*, 65.

⁹³ Ceylan, a.g.e., 65.

3.2.Hermenötik Çerçeve

Hermenötik, anlama ve yorumlama problemlerine eğilen yazarların görüşlerini açıklamak için kullanılan bir terimdir. Yunanca bir şeyi açıklığa kavuşturma, duyurma anlamlarına gelen “hermeneuein” fiilinden gelir.⁹⁴ Haber verme, bildirme, çeviri yapma anlamlarına karşılık gelir.⁹⁵ Bu kelimenin en eski ve en yaygın tanımlaması kutsal metin yorumunun temellerine ağırlık verir. Hermenötik kelimesi ilahi kitapların uygun yorumunun nasıl olacağını anlatan kitaplara ihtiyaç duyulduğu bir dönemde kullanılmaya başlanmıştır.⁹⁶

Hermenötik yaklaşımı anlama merkezi bir konum verir.⁹⁷ Buna göre insan kendisini çevreye saran bir anlamlar ağı tarafından belirlenir. Anlamlar yalnızca insan zihninde değil eylemlerde de bulunurlar. İnsan topluluklarının, ilişkilerin ve dilin temelinde ortak anlamlar vardır.⁹⁸ “Kutsal kitap metinlerinin tefsirinden tarihi oluşturan insani eylemlerin metodik yorumuna uzanan çizgide” hermenötik bu saklı manaları ortaya çıkarmaya çalışır.⁹⁹

Hermenötik felsefenin üç farklı kullanımı vardır. Bunlardan birincisinde söyleme, dile getirme ve okuma gibi edimlerin bir çeşit yorumlama olduğu düşünülür.¹⁰⁰ Buna göre her okuma bir değerlendirmeyi beraberinde getirir. İkinci kullanım şekli açıklamaya ve tefsir etmeye dayanır. Hermenötiğin üçüncü alanı ise çeviri ve meallerdir.¹⁰¹

⁹⁴ John B. Thompson, “Hermeneutics”, *The Social Science Encyclopedia*, (Ed. Adam Kuper and Jessica Kuper) London and New York, 1996, s.360.

⁹⁵ H.G.Gadamer: (Çev.Özlem Doğan), “Hermeneutik”, *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar*, (Der.Doğan Özlem), Ark Yayınevi, Ankara, 1995, s.11.

⁹⁶ Richard E. Palmer (Çev. İbrahim Görener), *Hermenötik*, Anka Yayınları, İstanbul, 2002, s.64.

⁹⁷ Erol Göka, Abdullah Topçuoğlu ve Yasin Aktay, *Önce Söz Vardı: Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme*, Vadi Yayınları, Ankara, 1996, s.25.

⁹⁸ Göka ve diğerleri, a.g.e., s.24.

⁹⁹ Aysoy, a.g.e., s.17-18.

¹⁰⁰ Osman Bilen, *Çağdaş Yorumbilim Kuramları*, Avrasya Yayınları, Ankara, 2002, s.24.

¹⁰¹ Bilen, a.g.e., s.31.

Özellikle Heidegger sonrası Hermenötikte geleneğin gördüğü itibar artmıştır. Heidegger'in izinden giden Hans-Georg Gadamer metinleri yorumlarken geleneğin de dikkate alınmasından yanadır. Ona göre geleneğe yönelmek “nesnelerin tarihselliğini” anlamada yararlı olacaktır. Böylelikle geçmişle şimdi arasındaki bağıntıyı araştırmak kolaylaşacaktır.¹⁰² Ona göre gelenek metinle okur arasındaki mesafeyi örten, her ikisinin “ufuklarını kaynaştıran” bir araçtır.¹⁰³

Gadamer felsefenin egemenliği sorgulama, pozitivist mantığa başkaldırma ve peşin yargılardan şüphe etme alışkanlıklarına karşı çıkar.¹⁰⁴ Çünkü ön yargıları olumsuzlama fikrinin kendisi de aslında bir ön yargıdan ibaret olduğunu düşünür.¹⁰⁵ Ona göre herhangi bir metni, onu okuyan kişinin ön yargıları, bu ön yargıların dayandığı otoriteleri ve “bu önyargılarla bizi donatan geleneği” hiçe sayarak anlamak mümkün olmaz. Zira bir şeye karşı çıkmak bile o şeyin ne olduğuna dair peşin hüküm vermekle mümkün olur.¹⁰⁶ Bu sebepte ötürü anlama eylemi, tarihi horizonların açık ve durmadan yenilenen bir bireşimi olarak görülmelidir.¹⁰⁷ Bundan dolayı Gadamer'e göre metne yaklaşırken geleneğin geçmişi olduğu kadar bugünü de içerdiğini unutmamak, geçmiş ile bugün, metin ile okur arasında bir köprü kurmak gerekir.¹⁰⁸

3.3. Metafizik Çerçeve

Yirminci yüzyılda yetişmiş olan ve Tradisyonalist adını alan birtakım düşünürler geleneği aşkın boyutlarıyla ele alıp yorumlarlar. Bu düşünürler geleneksel

¹⁰² Bilen, a.g.e., s.117.

¹⁰³ Armağan, *Gelenek ile Modernlik Arasında*, s.72.

¹⁰⁴ Armağan, *Gelenek*, s.25.

¹⁰⁵ Thompson, a.g.m., 361.

¹⁰⁶ Armağan, *Gelenek*, s.25.

¹⁰⁷ Thompson, a.g.m., s.361.

¹⁰⁸ Hilmi Yavuz, *Okuma Biçimleri*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010, s.20.

doktrinleri bütünlük içinde açıklama biçimlerine “tradisyonalizm” (gelenekçilik) adını verirler.¹⁰⁹

Bu ekolün kurucusu Rene Guenon ve onu izleyen F.Schuon, S.H.Nasr, T.Burckhardt, H.Smith ve A.K.Coomaraswamy gibi düşünürler modernitenin ortaya çıkmasıyla birlikte geçmişte kalan asli geleneği, karşılaştırmalı dinler tarihi ve karşılaştırmalı düşünce tarihi temelinde yorumlayıp kurmaya çalışırlar. Bu yazarlar Aydınlanma Çağı'nın değerlerine cephe alırlar. Kutsal hakikatin pozitif bilimlerle değil, gelenekle ve geleneğin otoritesiyle bilinebileceğini iddia ederler.¹¹⁰ Modernizmin öncülleri yüzünden geri plana itilmiş geleneği yeniden keşfetmeye çalışırlar. Seyyid Hüseyin Nasr'a göre gelenek insanı esas kaynağına bağlayan ilkeler dizisidir. Bir anlamda gelenek bu ilkelerin pratik halidir.¹¹¹ Bundan ötürü Nasr geleneği tanımlarken dinsel ve sosyal yaşama ait pek çok ögeyi onun içine dâhil eder.

“Teknik anlamıyla, gerçekleri insanlığa açıklanmış ya da açıklanmamış ilahi bir kaynağın hakikat ve ilkelerini; farklı diyarlardaki sonuçları ve (hukuk, toplumsal yapı, sanat ve sembolizm, bilimler ve kazanılması için gerekli araçlarla birlikte Yüce Bilgi'yi ihtiva eden) uygulamaları ile birlikte nebiler, resuller, avatarlar, Logos ve diğer nakilci vasıtalar olarak tasavvur edilmiş olan birçok figur vasıtasıyla tüm kozmik sektörü ifade eder. Daha evrensel anlamıyla insanı aşkın olan öte'ye bağlayan ilkeleri ve dolayısıyla dini kapsar.”¹¹²

Batılıların anladığı anlamda gelenek kelimesinin tam ve eksiksiz bir karşılığı geleneksel Doğu dinlerinin hiçbirisinde yoktur. Bu konuya dikkat çeken Nasr yalnızca Katoliklerde tradition teriminin bir doktrin veya vahyi yapının elden ele aktarılması fikrini ifade ettiğini belirtir. Hinduların ve Budistlerin dharma, Taocuların Tao ve İslam'ın ed-din kavramları gelenekle yakından ilgilidir. Öte yandan geleneksel birer dünya yaratan bu toplumların dinlerinde ve kültürlerinde

¹⁰⁹ Bu düşünürler hakkında daha fazla detay için bkz. Seyyid Hüseyin Nasr: (Çev.Yusuf Yazar), *Bilgi ve Kutsal*, 2.baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2001, s.112-126.

¹¹⁰ Armağan, *Gelenek*, s.51.

¹¹¹ Armağan, *Gelenek*, s.11

¹¹² Nasr, a.g.e.,s.78.

geleneğe tekabül eden bir kelime mevcut değildir. Nasr bu noksanlığı bu dinlerin ve dillerin sekülerizasyon sürecine girmemiş olmamalarıyla açıklar. Yani söz konusu dinler gelenekle oldukça içli dışlı oldukları için içinde buldukları hali tanımlayacak böyle bir kelimeye ihtiyaç duymazlar.¹¹³ Guenon, Nasr ve Lings'in aksine Frithjof Schuon bu konuya daha farklı yaklaşır. Schuon'a göre din geleneğinin kendisinden türediği özdür. Dinin başlangıcındaki kor halindeki cevherinin soğuyup durulmuş, oturmuş bir yapı kazandığı çerçeve ise gelenektir. Schuon kronolojik açıdan geleneği dinden sonraki basamağa yerleştirir. Ona göre geleneğin nüvesi dindir. Schuon, geleneğin çocukça ve köhneleşmiş bir mitoloji değil, önemli bir hakiki bilim olduğunu söyleyerek geleneğin ikincil konumunu vurgular.¹¹⁴

Gelenekçi ekolün üyelerinin karşı çıktığı temel şey genel anlamda modernizmdir. Bu düşünürler modernizmin yanlış öncüllere dayandığını, insanüstü hakikat yerine beşeri medeniyeti esas aldığını öne sürerek ona karşı çıkarlar.¹¹⁵ Çünkü onlara göre modern zihniyet insanlara sınırlı, kısır ve içi boşaltılmış bir din sunar. Nasr'a göre gelenek modernizme, modernizmin üzerine dayandığı öncüller öz açısından asılsızdır.

“Geleneksel dünyaların asıl itibarıyla hayr ve arzı olarak şer oldukları, modern dünyanın ise asıl itibarıyla şer ve arzı olarak hayr olduğu söylenebilir. Gelenek, o halde, modernizme özü itibarıyla muhaliftir. O, normal bir dünya vücuda getirmek için modern dünyayı öldürmek ister.”¹¹⁶

Görüldüğü gibi gelenek farklı düşünürler tarafından farklı ekoller ve perspektifler içinde değerlendirilir. Bu çalışmada Orhan Pamuk'un romanlarına yapılacak okuma sosyolojik çerçeveye sınırlandırılacaktır. Onun romanlarında yer verdiği geleneksel konular, öğeler ve yorumlar geleneğin sosyolojisi göz önünde bulundurularak okunacaktır.

¹¹³ Vural, a.g.m., 167.

¹¹⁴ Vural, a.g.m., 167.

¹¹⁵ Vural, a.g.m., s.164.

¹¹⁶ Nasr, a.g.m., s.100.

BÖLÜM I:

GELENEKSEL MANEVİ VE KÜLTÜREL HAYAT

1.Dini Hayat ve Tasavvuf

1.1.İslami İnanç Öğeleri

1.1.1.Melek

Melekler Allah tarafından yaratılmış ruhani ve nurani varlıklardır. Bunlar Allah'ın emirlerini usanmadan yerine getirirler. Değişik vazifelerde görevli binlerce melek vardır. İslam inancına göre meleklerin varlığına inanmak imanın şartlarından¹¹⁷ Cinsiyeti olmayan bu varlıklar yeme ve içme ihtiyacı duymazlar. Devamlı Allah'ı tesbih ederler.

Beyaz Kale'de melek izleğine daha çok kurmaca metin kişilerinin karşı karşıya kaldıkları menfi durumları Azrail'le ilişkilendirme süreçlerinde rastlanır. Romanda İstanbul'da yayılan veba salgını sebebiyle yüzlerce kişi hayatını kaybeder. Hoca ile onun Venedikli kölesi gerekli önlemlerin alınmasını sağlamak amacıyla Sultan IV.Mehmet'in huzuruna çıkarlar. Sultan, egemenliği altındaki kullarını birer birer öldüren hain vebanın baş müsebbibinin “şehrin içinde sarhoş gibi gezinen Azrail”

¹¹⁷ Ali Arslan Aydın, *İslam İnançları ve Felsefesi*, C.I, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1964, s.287.

olduğunu, onun “gözüne kestirdiğini elinden tutup çek[tiğini]” söyler. Bunu duyan Hoca, Sultan’ı düzeltme ihtiyacını hisseder. Asıl suçlunun ölüm meleği Azrail değil Şeytan olduğunu açıklar. (B.K., s.103)

Melek motifi *Yeni Hayat*’ta daha değişik bir bağlamda karşımıza çıkar. Üç genç üniversite öğrencisi okudukları kitapta var olan melek figüründen etkilenirler ve onunla karşılaşabilmek amacıyla otobüslerle seyahat etmeye koyulurlar. Anlatıcı-yazar Osman, yıllar sonra daha önce aradığı melek imgesinin aslında bir çikolata ambalajından esinlenilerek oluşturulduğunu fark eder. Bu durum onu meleğin orijini konusunda daha ciddi araştırmalar yapmaya iter. Osman, metinler arası bağlamda yaptığı okumalar sonucunda bu meleğin “*Kur’an-ı Kerim*’i şaşarak okuyan Rilke[nin]” İslami meleklerle benzeyen meleklerine daha yakın olduğunu anlar. Bundan dolayı bütün dikkatini *Kur’an-ı Kerim*’deki melek betimlemeleri üzerinde toplar.

Osman yaptığı okumalardan İslam inancındaki meleklerin çocukluk ve gençlik yıllarında zihninde oluşan melek imgesinden tamamen farklı olduğunu görür. Zira *Kur’an*’da Azrail’in adı bile geçmez. Bu melek yalnızca “ölüm meleği” diye anılır. Mikail ve İsrail adlı melekler hakkında kendilerine verilen görev tanımlamaları dışında bir ayrıntı yoktur. Vahiy meleği Cebrail ise Tekvir suresinde tan vaktinde Hz.Peygamber’e görünüş biçimiyle tasvir edilir. Osman cehennem zebanilerinin melekten sayılmaları ile meleklerin Allah ile kulları arasında güçlü araçlar olmaları dışında *İncil* ile *Kur’an*’da geçen melek imgelerinin birbirinden çok da farklı olmadığını düşünür.

Bunun yanı sıra Fatır suresinin ilk ayetinde geçen “ikişer, üçer, dörder kanatlı melekler” de onu şaşırtmaz. Çünkü asırlar önce Avrupa’da yapılmış reproduksiyonlardan yola çıkarak Hıristiyanı inanç sisteminde de çok kanatlı meleklerle rastlanıldığını keşfeder. (Y.H., s.244)

Genç adam ayrıca İbni Arabî'nin bir kitabı bağlamında melekleri konu eden bir ayeti de okur. Demiryolu müfettişi Rıfki Hat'nın *Yeni Hayat* adlı kitabını kaleme alırken yararlandığı kitaplar arasında İbni Arabî'nin *Füsüsü'l-Hikem*'i de vardır. Bu kitabı inceleyen Osman, İbni Arabî'nin bir pasajında *Kur'an*'dan “Melekler insan denen halifenin yaratılışındaki sırra eremediler” ayetine yer verdiğini görür. (Y.H., s.240)

Benim Adım Kırmızı'da melek izleği ölüm ve ölüm sonrası hayatla ilişkili olan melekler çerçevesinde işlenir. Metnin başında Zarif Efendi'nin cenaze törenine katılan usta nakkaş Zeytin, kefene sarılı cesedin kabre indirilişinin hemen ardından meleklerin sorguya başlamış olmaları gerektiğini düşünür. Böylece kabre indirilen kişinin muhatap olduğu, sorgu işiyle görevli meleklerle yani “münker nekir” meleklerine gönderme yapar. (B.A.K., s.112)

Ölüm meleği Azrail romanda değişik ve zengin bağlamlarda yer alır. Enişte Efendi, Sultan III.Murat'ın sipariş ettiği kitabı hazırlamaktan sorumludur. Bundan ötürü her akşam nakkaşhaneden bir usta nakkaşı evine davet eder. Sohbet faslının ardından ona kitabı süsleyecek resmi tarif eder. Yine böyle bir akşam Enişte Efendi usta nakkaş Zeytin'den ölümü çizmesini ister. Nakkaş daha önce ölümü görmediği için bunu başarmasının imkânsız olduğunu söyler. Enişte Efendi ise ölümün somutlaştırılmış bir biçimi olarak gördüğü Azrail'i de nakşedebileceğini belirtir. Uzun bir uğraşın ardından onu ikna eder. Böylelikle Zeytin, Azrail'i oldukça uzak noktalara uzanan ve günahkâr kullar için yakıcı özellikte binlerce kanadı olan bir varlık olarak betimler. Aynı zamanda Azrail'in eline her bir kulun ölüm vaktinin yazılı olduğu bir defter yerleştirir. Bu büyük meleğin can alma görevi sırasında ortalığın ışıkla aydınlandığını göz önünde tutarak onu ışıklar içinde fakat ürktücü bir varlık olarak resmeder. Bunu yaparken yaşlı adamın *Kitâbü'r-Rûh*'tan okuduğu korkutucu pasajlardan da ilham alır.

“Böylece nakkaş, Ölüm Meleği'nin Cennet'ten ta dünyaya kadar ve Doğu'nun en uzak noktasından, Batı'nın en uzak noktasına kadar uzanan binlerce kanadı olacağını ve dini bütünler için bu kanatların kucaklayıcı,

günahkâr ve isyancılar için ise her birinin birer çivi gibi yakıcı olduğunu dinledi ve siz nakkaşların çoğu cehennemliksiniz diye beni çivilerle kaplı çizdi. Allah'ın canlarınızı alsın diye yollayacağı meleğin elinde hepinizin yazıldığınız bir defter olacağını ve bu defterin sayfalarında, kiminizin adının kara bir çemberle çevrildiğini, ama ölüm vaktinin ancak Allah tarafından bilindiğini ve bu vakit gelince arşın altındaki ağaçtan bir yaprak düşeceğini, bu yaprağı kapıp okuyanın ölüm sırasının kime geldiğini öğreneceğini dinledi nakkaş ve bu yüzden beni korkunç ama hesaptan kitaptan anlar biri gibi düşünceli çizdi. İhtiyar, insan kılığında gelen ölüm meleğinin vadesi dolan kişiye elini uzatıp canını aldıktan sonra, birden ortalığı güneşin ışıklarını andırır bir nur saracağını okuduğu için, beni ışıklar içinde çizdi, çünkü bu ışığın ölünün yanındakilere gözükmeyeceğini biliyordu.” (B.A.K., s.149-150)

Azrail ayrıca öldürülen Enişte'nin ruhunu teslim etmesi sahnesinde Enişte'yi bir bardak su karşılığında imanını satmaya razı etmeye çalışan Şeytan'ın kaçmasına sebep olan bir varlık olarak yer alır. Buna göre ölmek üzere olan Enişte Efendi elinde bir bardak su tutan Şeytan'la karşılaşır. Şeytan ihtiyar adama su verebileceğini söyler, ancak bunun bedeli olarak imanından vazgeçmesini ister. Oysa Enişte Efendi, Hz.Peygamber'i yalanlamayı reddeder. Bu sırada “ışıklar içindeki” Azrail görününce Şeytan hemen yok olur. Karşısındaki meleği ölçüp biçen Enişte, okuduğu metinlerdeki Azrail profili ile kendi gözlemine karşılaştırmaya tâbi tutar. Buna göre ölüm meleği, *Kitabü'l-Ahvalü'l-Kiyamet'in* bildirdiğinin aksine “bin kanatlı, Doğu'dan Batı'ya uzanan ve ellerinde bütün dünyayı tutan bir melek” değildir. Yalnızca ışıkları onun Azrail olduğuna işaret eder. Bu melek Enişte Efendi'den ağzını açmasını ister. Yaşlı adam bunu yapar yapmaz “bir arı büyüklüğündeki” ruhu bedeninden ayrılarak Azrail'in eline geçer. Böylelikle bu büyük melek, vefat eden kulun yepyeni bir âleme geçmesine yardımcı olur. (B.A.K., s.200)

Onun göğün yedi katını kapsayan gezintisi de melekler aracılığıyla gerçekleşir. Sürekli gülümseyen parlak yüzlü melekler Enişte Efendi'ye yaklaşarak onu hızla yukarılara doğru yükseltirler. Göğün her katında bu melekler bazı kapılara vurarak kapıdaki meleklerle yanlarındaki ruhun vasıflarını bildirirler. Böylece onun mertebeler aşmasına katkı sağlarlar. Buna ek olarak Allah meleklerine huzuruna

ulaşan ruhun kimliğini sorduğu zaman melekler Enişte Efendi'yi övüp onun dünyadayken iyi bir kul olduğunu, Yaratıcı'nın emirlerine uygun davrandığını söylerler. Meleklerin kendisini övmesi ve Yaratıcı'nın onu sevmesi Enişte Efendi'yi sevince boğar. (B.A.K., s.266)

Romanda ayrıca Şeytan'ın ben-anlatıcı olarak konuşturulduğu bölümde Şeytan, meleklerin çamurdan yaratılan Hz.Adem'e secde etmesine gönderme yapar. (B.A.K., s.331)

İslam inancında dört büyük melekten biri olan Cebrail, *Benim Adım Kırmızı*'da Hz.Muhammed'e görünüş biçimiyle söz konusu edilir. Kendisinden ölümü çizmesi istenen Zeytin ölümü tanımadığını söyleyince Enişte Efendi Cebrail'in *Kur'an-ı Kerim*'i indirirken Hz.Peygamber'e insan kılığında görünmesi meselesini örnek verir. Buradan yola çıkarak ölümün de bir suret halinde nakşedilebileceğini savunur. (B.A.K., s.116)

1.1.2.Şeytan

Şeytan insanları saptırmaya çalışan, azgın, kibirli ve gözle görülmeyen ruhani¹¹⁸ bir yaratıktır. İnsanoğluna haset etmiş ve Allah'a karşı gelmiştir. Bundan dolayı Allah tarafından lanetlenen şeytan insanları günah işlemeye yönlendirmek için çalışır.

Şeytan, Orhan Pamuk'un üç romanında daha çok kötü niyetli bir varlık olması ve insanları kötülüğe davet etmesi dolayısıyla ele alınır.

¹¹⁸ Bekir Topaloğlu, Yusuf Şevki Yavuz ve İlyas Çelebi, *İslam'da İnanç Esasları*, Çamlıca Yayınları, İstanbul, 2004, s.25.

Beyaz Kale'de İstanbul'u çepeçevre saran veba salgını değişik şekillerde yorumlanır. Sultan IV.Mehmet vebayı, Azrail'in bir hastalık kılığına bürünmüş hali olarak hayal ederken bilim adamı olan Hoca onun Azrail değil şeytan olduğunu düşünür. Hoca'ya göre şeytan, insanlara insan suretinde, hayvanlara da hayvan suretinde yaklaşmaktadır. Bundan ötürü Hoca, doğan, aslan, kaplan besleyen ve sevgili hayvanlarına hastalık bulaşmasından korkan Sultan'a uzak bir kentten beş yüz kedi getirmesini salık verir. Hastalıkla dolayısıyla şeytanla mücadele etmenin ancak bu şekilde mümkün olabileceğini söyler. (B.K., s.103)

Kara Kitap'ta şeytan izleği Mehdi'nin ortaya çıkışıyla meydana gelecek olaylar kapsamında yer alır. Celâl Sâlik, Milliyet gazetesinde yayımlanan bir köşe yazısında Mehdi ve Deccal konularını meşhur İslam bilginlerinin eserlerini referans vererek irdeler. İbni Haldun'un *Mukaddime*'sine göre ahir zamanda insanlığın kurtarıcısı olacak olan Mehdi yeryüzüne inecektir. Onun hemen ardından şeytanla özdeşleştirilen Deccal de ortaya çıkacaktır. İbni Haldun, bu iki karşıt gücün amansızca çarpışacağını, aralarındaki savaşın sonunda şeytanın yenik düşeceğini anlatır. (K.K., s.151)

Benim Adım Kırmızı'da şeytan çoğunlukla İslami gelenek içindeki açılımlarıyla karşımıza çıkar. Burada "İblis" olarak da anılan şeytan, ölüm ve ahiret sahnelerinin betimlendiği pasajlarda söz konusu edilir. Bunun yanı sıra romanın kırk yedinci bölümünde şeytan kendisini savunur. Burada âdemoğullarına duyduğu nefreti dışa vurur.

Metinde öncelikle ölümle bağlantılı olarak Şeytan'ın görünüş biçimlerine bakıldığında onun Enişte'nin bakış açısından anlatıldığı görülür. Darp edilen Enişte Efendi bilincini yitirmek üzereyken hemen sol yanında şeytanın belirdiğini görür. Bu varlık tatlılıkla gülümseyerek susamış olan ölüye bir bardak su teklifinde bulunur. Enişte suya uzanırken şeytan ondan Hz.Peygamber'i reddetmesini ister. Sağlığında ölüm ve ölüm sonrası hayat üzerine yazılmış birçok kitapla haşır neşir olmuş olan

Enište bunun şeytanın bir oyunu olduğunu anlar. Herhangi bir şey yapmadan bir süre bekler. Ölüm meleğinin yaklaşması üzerine şeytan yok olur. (B.A.K., s.200)

Buna ek olarak *Benim Adım Kırmızı*'da şeytan hiç usanmaksızın insanoğlunu kandırmak amacıyla çabalaması dolayısıyla da söz konusu edilir. Nakkaş Zeytin, cinayet işledikten sonra belli bir mekânda uzun müddet oturamaz. Dışarı çıkıp saatlerce dolaşmayı arzuladığı bir anda Şeyh Osman Baba'nın *Menakıbnâme*'sine gönderme yapar. Bu şeyhin şeytandan kurtulabilmek amacıyla hiçbir mekânda uzun süre durmayıp bucak bucak gezdiğini, abdallara da bunu öğütlediğini hatırlar. Fakat şeyh yaşlandığında yorulup Şeytan'a teslim olmuştur. (B.A.K., s.321)

Şeytan bu romanda Allah'ın kullarını kandırmak çeşitli hileler yapan bir varlık olarak ele alınır. Osmanlı toplumunda İslamiyet'in katı ve müsamaha tanımayan bir biçimde yaşanmasından yana olan Erzurumiler, kahveye niçin karşı olduklarını açıklarken bu içeceği şeytanla ilişkilendirirler. Buna göre Hz.Muhammed ve ashabı kahveyi hem sağlığa zararlı olduğu için hem de “Şeytan'ın bir oyunu” olduğu için içmemişlerdir. Bir başka deyişle kahve gözü ve mideyi bozmakla kalmaz, kulu da dininden çıkarır. Bu yüzden kahvehanelerin kapatılması gerekir. (B.A.K., s.19, s.400) Şeytan geleneğe aykırı görünen eylem ve düşüncelerin de baş sorumlusu olarak zikredilir. Frenk işi nakışlar yapmak, kahvehaneye gidip sohbet ehline katılmak, kahve içmek gibi eylemler şeytanın marifetlerindedir.

Şeytan Allah'a isyan eden bir yaratık olarak da çizilir. Buna göre Şeytan “ben/sen” diye bir ayrımın olmadığı bir zaman ve mekânda ilk kez “ben” diyerek benlik duygusuyla hareket etmiştir. Bundan ötürü sanatkarın kişisel üslubu olup olmayacağı konusu tartışılırken üslup şeytanla özdeşleştirilir. Çünkü kişisel üslup geleneksel ekollerden ayrılmayı, cemaatin dışına çıkmayı gerektirir. Ayrıca benlik duygularını öne çıkarır. Geleneksel sanatın savunucusu olanlar, Frenk nakkaşların etkisi altında kalarak şahsi üslup ve imzadan yana olan ya da bu fikre meyleden sanatçıları şeytanın ardından gitmekle suçlarlar. Zira imza ve üslup, tıpkı Şeytan gibi “ben” demek ve benliği yüceltmek anlamına gelir. Oysa kolektif toplumda “ben”

değil “biz” vardır. Bu konu üzerine en fazla kafa yoran Nakkaş Zeytin benlik duygusunun şeytanın başkaldırmasına zemin hazırladığını düşünür: “İlk Şeytan’dır ben diyen! Şeytan’dır bir üslubu olan, Doğu ile Batı’yı birbirinden ayıran da Şeytan’dır.” (B.A.K., s.329)

Romanda “kahve içmek, kahvehaneye gitmek, çalgı çalmak, Frenk nakşından hoşlanmak” gibi pek çok kötülüğün kaynağı olarak işaret edilen şeytan kırk yedinci bölümde meddah tarafından ben-anlatıcı olarak konuşturulur. Şeytan burada kendisini aklamak isteyen bir insanın üslubuyla konuşur.

Şeytan öncelikle *Kur’an-ı Kerim*’de yazılı olan her bir hüküm ve betimlemenin doğru olduğunu itiraf ederek söze başlar. Adının *Kur’an-ı Kerim*’de en sık anılan adların başında gelmesiyle övünür. Ancak aşağılayıcı bir üslupla zikredilmekten üzüntü duyduğunu da söylemekten geri kalmaz. Şeytan-âdem çatışmasının dünyanın yaratılışıyla başladığını, söz konusu karşıtlığın aslında Araf suresinde açık bir biçimde geçtiğini belirtir.

Bu suredeki ayetlere göre melekler Allah’ın emrine uyarak Hz. Âdem’e yani insanoğluna secde ederler. Fakat Şeytan bu emre itaat etmez. Kendisinin çamurdan daha değerli bir madde olan ateşten yaratılmasını kanıt göstererek insanoğlundan daha üstün olduğunu iddia eder. Allah onun bu tezini kabul etmez. Şeytan’ın benliğini ön plana çıkardığını, mağrur davranıp haddini bilmediğini ilan eder. Böylece onu ebedi cennetinden kovar. Fakat Şeytan hemen pes etmez, nefret ettiği âdemoğullarını kandırabilmesi için Allah’tan Kıyamet gününe dek müddet ister. Allah da onun bu teklifini kabul eder.

“Evet, biz meleklerinin gözleri önünde Allah insanı yarattı. Sonra bizden ona secde etmemizi istedi. Evet, Araf suresinde yazıldığı gibi bütün melekler ona secde ederken ben itiraz ettim. Adem’in çamurdan, benim ise, çok daha üstün bir madde olduğunu hepinizin bildiği ateşten yaratıldığımı hatırlattım. İnsana secde etmedim. Allah da beni mağrur buldu.

“Cennet’ten in,” dedi. “Orada büyüklük taslamak senin haddin değil.”

“Kıyamete, ölümler dirilene kadar yaşamama izin ver,” dedim.

Verdi. Ben de bütün bu sürede ona secde etmediğim için cezalandırılmama sebep olan Adem’in soyunu yoldan çıkaracağımı söyledim. O da yoldan çıkardıklarımı Cehennem’e yollayacağını söyledi. Bunları karşılıklı yapmaya devam ettiğimizi biliyorsunuz.” (B.A.K., s.231)

Şeytan kendisine ek bir zaman dilimi verildiği için oldukça memnundur. Kendi ömrünü insaninkiyle kıyaslayarak insanoğlunun Yaratıcı’dan “en çok altmış yetmiş yıl” alabildiğini hatırlatır ve “Kıyamete kadar yaşama iznimi bana Ulu Allah verdi” diyerek bir övünç duyar. Asırlar boyu taşlanmış, lanet ve beddualara maruz kalmıştır. Yine de bütün bunlara rağmen “sağ salim ayakta[dır]”. (B.A.K., s.334)

Şeytan, *Kur’an*’ı tasdik ettiğini, ancak insanların kendisi hakkında yaptığı kimi yorum ve varsayımları kabullenemediğini söyler. Öncelikle Hallac-ı Mansur ve Ahmed Gazzali’ye gönderme yaparak bazı İslam bilginlerinin Şeytan ile iyilik arasındaki ilişkiye dair sözlerine değinir. Bu bilginler, kadim zamanda Şeytan ile Allah arasında Allah’ın izni ile bir anlaşma yapıldığını vurgularlar. Fakat imtihana katkıda bulunan Şeytan’ın gerçekte yararlı bir iş yaptığını öne sürerler. Bu argümanlarını güçlendirmek için âlemde iyilik kadar kötülüğe de ihtiyaç duyulduğunu, Şeytan’ın insanı kışkırtıp ona günah işleterek bu kötülüğün gerçekleşmesine yardımcı olduğunu ifade ederler. Bu sebepten ötürü Allah’ın düzeninin Şeytan’ın yardımıyla yürüdüğünü iddia ederler. Bu bilginler günahların Allah’ın izniyle gerçekleştiğini kabulünden hareketle iyi ve kötü diye bir şey olmadığı, hatta Şeytan’ın Yaratıcı’dan bir parça olduğu sonucuna varırlar. Şeytan’a göre bu görüşlerin tamamı safsatadan ibarettir; “akılsız” olan bu âlimler sapıtmış ve toplumdaki gördükleri cezayı hak etmişlerdir. (B.A.K., s.331)

Şeytan'ın ikinci itiraz noktası ise yeryüzünde işlenen her günah ve kötülüğün sorumlusu olarak kendisinin gösterilmesine dayalıdır. Yalan söylemekten müşteri kazıklamaya kadar tüm yanlış işlerin kaynağı kendisi addolunur. Şeytan, Müslüman toplumlarda epey yaygın olan bu bakış açısından yakındır. Manava çürük elma sattırmak ya da bir çocuğa yalan söyletmek gibi basit suçlarla ilgilenmediğini açıklar. Bunlardan ziyade “vahim” günahların işlenmesi için çaba sarf ettiğini hatırlatır. Buna ek olarak Âdemoğullarının irade ve akıl sahibi varlıklar olmalarından ötürü günahlarını Şeytan'a yüklemekten vazgeçip kendilerini objektif bir şekilde yargılamalarından yanadır. Şeytan bu çerçevede kulların öz eleştiri yapmalarını, günahlarını değerlendirirken kendi arzu, aptallık ve iradesizliklerini de göz önünde bulundurmalarını ister.

“Âlemdeki bütün kötülüklerin ve günahların kaynağı ben değilim. Pek çok insan benim kışkırtmam, benim vesveselendirmem olmadan kendi hırsları, şehvetleri, iradesizlikleri, alçaklıkları ve aptallıkları yüzünden günah işliyorlar. Bazı okumuş yazmış mutasavvıfların, beni bütün kötülüklerden arındırma gayretleri ne kadar saçmaysa, her kötülüğün benden çıktığını sanmak da Kur'an-ı Kerim'e o kadar aykırı. Müşterisini kazıklayıp çürük elmayı hileyle satan her manavı, yalan söyleyen her çocuğu, her dalkavukluk edeni, edepsiz hayaller gören her ihtiyarı, otuz bir çeken her oğlanı ben kandırmiyorum.” (B.A.K., s.331-332)

Şeytan bu itirazlarının yanı sıra aslında belirgin bir şeklinin olmamasına ve dilediği her kılığa kolaylıkla girebilmesine karşın kitap ve risalelerde “yüzü et benleriyle kaplı, eciş bücüş, boynuzlu ve kuyruklu bir korkunç mahlûk” olarak çizilmekten mutsuz olduğunu dile getirir. (B.A.K., s.332)

Gerçekten de nakkaşlar insanlara düşman olduğuna inandıkları şeytanı itici ve sevimsiz bir varlık olarak tasvir etmeyi tercih ederler. Romanda Topkapı Sarayı'nın Hazine-i Enderun Bölümü'ne girme şansına erişen Kara ile Üstat Osman burada yüzlerce mutantan Şiraz ve Herat cildini karıştırırlar. Bunlar arasında şeytanların değişik şekillerde resmedildiği bir kitabı da incelerler. Buradaki şeytanlar normal bir

insan boyutlarındadır, ancak eciş bücüştürler. “Kedi kuyruk[ları]”, “budak budak boynuz[ları]”, “gür kaşları” vardır. “Kocaman göz[leri]”, “ablak yüzler[i]”, “sivri dişleri”, “koyu renk derileri” onları daha da korkunç gösterir. Bazıları birbirleriyle dövüşürken, bazıları tanrılarına armağan etmek için değerli bir at çalarken çizilmiştir. (B.A.K., 376)

Şeytan, Frenk nakşını örnek alan Müslüman nakkaşların kendisi tarafından yoldan çıkarıldıkları dedikodularını da yalanlar. Böyle bir girişimde bulunmasının teorik olarak mümkün olmadığını savunur. Çünkü kendisi insana secde etmeyi reddetmiştir. Durum böyleyken insanı ön plana çıkaran, onu oldukça önemli bir varlık olarak gösteren portre anlayışının arkasında olduğunun söylenmesi saçma bir iddia olmaktan öteye geçemez. Dolayısıyla bu konuda günahsız olduğunu söyler. (B.A.K., s.333)

1.1.3.Deccal

Deccal ahir zamanda ortaya çıkıp olağanüstü yetenekleriyle insanları sapkınlığa düşüreceğine inanılan kişidir. *Kur'an-ı Kerim*'de Deccal hakkında bir ipucu bulunmaz.¹¹⁹

Deccal, yalnızca *Kara Kitap*'ta gazeteci-yazar Celâl Sâlik'in köşe yazıları bağlamında karşımıza çıkar. Yazılarında tarihi ve dini hususlara değinmekten oldukça hoşlanan Celâl sık sık Mehdi'den ve Deccal'den bahseder. Bu konuyla ilgili yazılarını İbni Batuta, Firuz Şah ve İbni Haldun gibi yazarların metinlerine dayandıran Celâl, Deccal'in İslami anlayışta Şeytan, Hıristiyani anlayışta ise Anti-

¹¹⁹ Hüseyin K.Ece, *İslam'ın Temel Kavramları*, Beyan Yayınları, İstanbul, 2000, s.136.

Christ olarak görüldüğünü belirtir. Bu kitaplarda Deccal'in fiziksel görünümü birbirinden farklı biçimlerde betimlenmiştir. Bu varlık Buhari'ye göre tek gözlü ve kızıl saçlı, Tayalisi'ye göre kalın boyunludur. Hoca Nizamettin Efendi ise kitabında onun kırmızı gözlü ve kemikli olduğunun altını çizer. Bu yazarların buluştukları ortak payda ise Deccal'in kurtuluş gününde Mehdi ile savaştığı ve yenik düşecek olmasıdır. (K.K., s.151-152)

1.1.4.Mehdi

İslam inancına göre Mehdi, kıyamet gününde ortaya çıkarak insanları dine döndüreceğine inanılan kişidir.¹²⁰ Buna göre Mehdi kendisinden önce yeryüzünde yürüyen haksızlıkları ortadan kaldıracaktır. Bununla beraber *Kur'an-ı Kerim*'de Mehdi'nin geleceğine dair bir haber bulunmaz.¹²¹

Mehdi yalnızca *Kara Kitap*'ta, gelişiyse birlikte İslam âlemini içine düştüğü çıkmazdan kurtaracak bir güç olarak değerlendirilmesi dolayısıyla karşımıza çıkar. Celâl, "Hepimiz O'nu Bekliyoruz" başlıklı yazısında sünni inancına göre *Kur'an*'da Mehdi'nin gelişine dair açık bir ayet bulunmadığını vurgular. Yine de Hz. Muhammed'in "adı, görünüşü ya da işi benimkini tutan birinin yol göstereceği" şeklindeki hadisini delil sayan bazı âlimler mevcuttur.

Üstelik bazı Şii ve Hurufi kaynaklar Mehdi'nin varlığını ispatlamak için *Kur'an-ı Kerim*'de bazı "çift anlamlı" ayetleri kaynak gösterirler. Bütün bu kaynaklarda Deccal'in aksine Mehdi'den mutlulukla söz edilir. Asırlardan beri değişik coğrafyalarda yaşayan sayısız Müslüman onun gelmesini ümitle beklemektedir. Zira bu insanlar Mehdi'nin yeryüzüne gelmesiyle beraber Deccal ya

¹²⁰ Orhan Hançerlioğlu, "Mehdi", *İslam İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s.306.

¹²¹ Ece, a.g.e., s.390.

da şeytanın yok olacağına kesin gözüyle bakarlar. Böylece tüm kötülüklerin son bulacağına ve mutsuzlukların sona ereceğine inanırlar. (K.K., s.151-152)

1.1.5.Ölüm İnancı

İslam inancı bakımından ölüm bir son değildir.¹²² Aksine sonsuz ve yepyeni bir hayata açılan bir kapıdır. Bu yeni hayat kabir hayatı ile başlar.¹²³ Dünya hayatını takip eden bu hayat “ebediyet âlemine ait çeşitli merhalelerden ve hallerden ibarettir.”¹²⁴ Zamansal açıdan “geleneksel” hayat tarzının yoğun olarak yaşandığı bir dönemi anlatan *Benim Adım Kırmızı*’da ruhun ölüm sonrasında yaptığı yolculuklar İslami normların penceresinden verilir.

Arkadaşı tarafından öldürülüp bir kuyuya atılan müzehhip Zarfif Efendi’nin ölüm sonrasında yaşadığı süreç dini referanslara dayandırılarak bir film şeridi gibi gözler önüne serilir. Zarfif Efendi romanın birinci bölümünde içine atıldığı kuyunun dibinden okura seslenir ve tıpkı dini öğretilerde açıkça belirtildiği gibi öldüğünde yok olmadığını, bedeni cansız hale gelse bile ruhunun yaşamaya devam ettiğini haykırır. Yani öte dünya gerçekten mevcuttur. Ancak bu sanatkâr *Kur’an-ı Kerim*’in Vakıa suresinde tasvir edilen “huriler, cennet köşkleri, dolgun meyveli iri yapraklar” gibi cennet sahnelerine rastlayamadığını belirtir. Anlatıcı bu durumun kendi günah ve sevaplarıyla ilgili olduğunu dile getirerek müminleri kuşkuya sürüklemekten kaçınır. (B.A.K., s.10)

Ölüm kelimesini dilinden düşürmeyen Enişte Efendi altmış yaşlarında bir devlet memurudur. Baldızının oğlu olan Kara ile bir sohbeti esnasında ölümden sonra ruhun önünde uzun bir yolculuk var olduğunu, bu sebepten ötürü ölümden

¹²² *İlmihal II: İnsan ve Toplum*, İSAM Yayınları, İstanbul, 2000, s.354.

¹²³ Topaloğlu ve diğerleri, a.g.e., s.266.

¹²⁴ Topaloğlu ve diğerleri, a.g.e., s.271.

korkmadığını söyler. Ayrıca ölümden ve ümitten birlikte bahsettiği için *Kur'an-ı Kerim*'den en çok Âlî İmran suresini okumaktan hoşlanır. (B.A.K., s.43, s.212)

Enişte Efendi Sultan III.Murat'ın emriyle Venedik Doç'una armağan edilecek bir kitap hazırlatır. Bu kitapta yer alacak resimleri Topkapı Sarayı'na bağlı olan nakkaşhanesinde çalışan nakkaşlara çizdirir. Nakış yaptırmaktan arta kalan zamanının çoğunu ölüm üzerine yazılmış kitaplardan pasajlar okumakla değerlendirir. Bunların başında ölüm sonrası hayatı anlatan *Kitabü'l-Ahvalü'l-Kiyamet*, *Kitâbü'r-Rûh* gibi kitapların yanı sıra El Cevziyye, Ebu Ömer bin Abdülaziz gibi din âlimlerinin risaleleri gelir. Bu kitapları sık sık okuyarak âdeta ezberleyen Enişte Efendi, öldürülen ve cesedi bir kuyu dibinde bulunan Zarif Efendi'nin durumunu okuduklarıyla ilişkilendirerek yorumlar. Örneğin *Kitabü'l-Ahvalü'l-Kiyamet*'te yazıldığına göre ölüm olayından üç gün sonra, kişinin ruhu, Allah'tan izin alıp kabristana gidecek, eski bedenini ziyaret edecek, onun mezarı başında yas tutacaktır. Ancak Zarif Efendi'nin bedeninin geceler boyunca kuyuda kalması, Enişte Efendi'ye, maktulun ruhunun bedenini ziyaret etmek için kuyuya gittiği sonucuna vardırır. Kanlar içindeki bedeninin feci durumunu gören ruh kederlenmiş olmalıdır.

“Okumaya çalıştığım cildin, Kitab-ül Ahval-ül Kiyamet'in bir sayfasında, ölümden üç gün sonra, ruhun Allah'tan izin alıp, eskiden içinde yaşamakta olduğu gövdesini ziyarete gittiği yazıyordu. Ruh, kendi eski gövdesinin mezarıda kanlar ve çürümüş sular içindeki acıklı halini görünce kederlenip, “Zavallı gövde, zavallı eski vücudum,” diye ağlamaklı olur, yas tutarmış. Böylece, bir süre Zarif Efendi'nin acıklı sonunu, kuyunun dibindeki halini, ruhunun belki de onu mezarıda değil kuyuda ziyarete geldiğini ve tabii çok üzüldüğünü düşündüm” (B.A.K., s.108)

Tıpkı Zarif Efendi gibi Enişte Efendi de nakkaş Zeytin tarafından öldürülür. Onun ölüm sonrası yaşadıkları İslami geleneğin ölüm inancını yansıtıcı niteliktedir. Nitekim Enişte Efendi öldürülüşünün hemen ardından parlak ışıklarla çevrili bir yüz görür ve bunun ölüm meleği Azrail olduğunu öğrenir. Aynı anda bir ikinci yüz daha

belirir ve oldukça susamış olan ölüye gülümseyerek ona bir bardak su uzatır. Bu iyiliğinin karşılığında Hz.Peygamber'in dinini inkâr etmesini talep eder. İhtiyar adam ölünün şeytan tarafından kandırılmaya çalışıldığını okumuştur. Bundan ötürü onun tuzağına düşmez, bunun şeytanın bir oyunu olduğunu anlayarak teklifini reddeder.

“Çok fazla susamıştım, ama yine de bekledim. Hadi kızım, güzel Şekürem, gel.

Gelmedi.

Artık acıya gücüm yetmiyordu. Kızımı görmeden öleceğimi anladım. Bu öyle acı geldi ki bana, kederden ölmek istedim. Tam bu sırada sol yanımda şimdiye kadar hiç görmediğim bir yüz belirdi ve iyilikle, gülümseyerek bana bir bardak su uzattı.

Her şeyi unutup suya hırsla hamle ettim.

Bardağı çaktı: “Muhammed Peygamber yalan söyledi, de,” dedi. “İnkâr et onun dediklerini.”

Şeytandı bu. Cevap vermedim, hatta korkmadım ondan. Resmetmenin ona kanmak olduğuna hiçbir zaman inanmadığım için güvenle bekledim; ölümdaki sonsuz yolculuğu ve geleceğimi düşledim. (B.A.K., s.203)

Aynı anda Azrail ışıklar saçarak Enişte Efendi'ye yaklaşır, böylece iblis yok olur. Ölüm meleği ondan ağzını açarak ruhunun çıkmasına izin vermesini ister. Yaşlı adam önce direnmek isteyerek ağzından “Besmeleden başka bir şey çıkma[yacağı]” söyler. Ancak direnmenin yararsız olduğunun farkına varınca ağzını açar. Böylece “bir arı büyüklüğündeki” ruhu gövdesinden ayrılır ve yepyeni bir dünyaya adım atar.

“Şimdi ruhumun gövdemden hafifçe ayrıldığını, Azrail'in elinde olduğunu görebiliyordum. Ruhum bir arı büyüklüğünde, ışıklar içindeydi ve gövdeyi terk ederken kapıldığı titreme yüzünden, Azrail'in elinde civa gibi titriyordu. Ama aklım orada değil de şimdi içine girdiğim yepyeni âlemdeydi.” (B.A.K., 203-204)

Sırasıyla gerçekleşen bütün bu olaylar, ona Gazzali'nin *Dürretü'l-Fahire* adlı eserini hatırlatır. (B.A.K., s.200) Enişte Efendi kitap yazarı bilginlerin tam olarak anlam veremediği olay ve kavramları açık seçik olarak kavrar.

Başka bir dünyaya geçen Enişte Efendi'yi karşılayan iki melek, onu yukarılara doğru çıkarırlar. Hep birlikte alev ormanları, ışık ırmakları gibi farklı ve renkli atmosferlerden geçerler. Bu gezintilerin her biri binlerce yıl sürüyor olmasına karşın ruha yalnızca bir saniye sürmüş gibi gelir. “Turunç renkli gökler, kahverengi yumurtalar, gök mavisi efsane atlar” Enişte Efendi'nin dikkatini çeker. Göğün katlarındaki bekçiler yeni gelenin kim olduğunu sorarlar. Melekler onlara Enişte Efendi'nin vasıflarını bildirirler, bunun üzerine kilitli kapılar açılır. Bu şekilde göğün yedi katını çıkarlar.

“Çeşit çeşit cemaatlerin, tuhaf yaratıkların, anlatmakla bitmeyecek böcekler ve kuşlarla kaynaşan bataklıklarla bulutların arasından göklerin yedi katını işte böyle geçtik. Göğün her bir katında meleklerden daha önde gidene bir kapıya vuruyor, “Kim o?” diye sorulunca beni bütün isimlerin ve sıfatlarımla tarif ettikten sonra “Ulu Allah’ın iyi bir kulu!” diye ekleyerek gözlerimden sevinç gözyaşları akıtıyordu, ama cennetliklerle cehennemliklerin ayrılacağı kıyamet gününe daha belki de binlerce yıl olduğunu biliyordum.” (B.A.K., s.265)

Tüm bu olaylar Gazzali ve El Cevziyye gibi din bilginlerinin yazdıkları gibi gerçekleşir. Sonunda Enişte Efendi, cennetlik ve cehennemlik kulların birbirinden ayrılmasına oldukça uzun bir zaman olduğunu öğrenir. Bu yüzden kıyamet gününe dek dünya ile ahret hayatı arasındaki geçiş döneminin¹²⁵ karşılığı olan Berzah âleminde bekletileceğinin farkına varır. (B.A.K., s.265)

Kar romanında Kars İmam-Hatip Lisesi'nde öğrenci olan iki genç, şair Necip Fazıl Kısakürek'e olan sevgileri dolayısıyla Necip ve Fazıl isimlerini kendilerine takma isim olarak seçerler. Yaşlarının küçük olmasına rağmen bunlar siyasal

¹²⁵ Topaloğlu ve diğerleri, a.g.e., s.266.

İslam'ın savunucusudurlar ve siyasal arenada görev alma arzusuyla yanıp tutuşurlar. Edebiyatla ilgilenen Necip hevesle bir bilim-kurgu romanı yazar ve bunu şair Ka'ya okutur. 2579 yılında “Gazzali gezegeninde” olup bitenleri anlatan bu küçük romanın esas kahramanları Necip ve Fazıl'dır. Burada Fazıl esrarengiz bir biçimde öldürülür ancak bir süre sonra bir televizyon ekranından sevdiklerine görünür. Kanlar içindeki genç öte dünyada uzun bir seyahat yaptığını, birçok yeri gezip gördüğünü anlatır. Metnin bu kısmına Necip'in düştüğü hatırlatıcı bir not Ka'nın dikkatini çeker. Bu notta Fazıl'ın ahiret yolculuğunun “Gazzali'den ve İbni Arabî'den ilhamla bütün ayrıntılarıyla” yazılması gerektiği yazılıdır. (K., s.108)

Kar'ın bir başka yerinde Necip gittiği tiyatrodaki gerçekleştirilen baskında başına isabet eden kurşunlarla öldürülür. Fazıl, Ka ile birlikte en yakın arkadaşının ölümü üzerine konuşurken onun ruhunun yaşadığı merhalelerden söz eder. Fazıl, eski kitapları referans göstererek ölen kişinin ruhunun bedenini altı saat sonra tek ettiğini ifade eder. Din bilginlerinden Suyuti'ye göre “civa gibi oynak bir şey” olan ruh kıyamet kopana dek Berzah âleminde bekler. Fazıl bütün bu dinsel bilgileri özümsemiş olmasına rağmen arkadaşının ruhunun kendi bedenine girdiğini hisseder. Böyle bir durumun *Kur'an*'a aykırı olduğunun bilincinde olmasına rağmen elinden bir şey gelmemesinden yakınıdır. (K., s.285)

1.1.6.Miraç

İslami inanç sistemi içinde “Miraç gecesi” olarak anılan zaman kesitinin önemi büyüktür. “Miraç”, Arapça orijinli bir sözcüktür; merdiven anlamına gelir. Miraç gecesi ise Hz.Muhammed'in bir gece Mescidü'l-Haram'dan Mescidü'l-Aksa'ya, oradan da göklere yaptığı mucize yolculuğa işaret eder. Bu yolculuk sırasında Hz.Cebrail Hz.Peygamber'e eşlik etmiştir. İslam peygamberi göğün yedi katını dolaşmış, cennet ve cehennemi seyretmiş, diğer peygamberlerle konuşmuştur. Ayrıca yedinci semadan sonra Sidretü'l-Münteha'ya varıp Allah'la doğrudan iletişim kurma

şansını yakalamıştır. Bu mucizenin bir bölümü yani Hz.peygamberin Mekke'den Kudüs arasında yaptığı seyahat “İsra” olarak anılmıştır.¹²⁶ Detayları *Kur'an-ı Kerim*'in İsra suresinde açıklanan bu olaya İslami edebiyat ve sanat geleneği içerisinde oldukça sık şekilde göndermelerde bulunulur.

Miraç gecesi, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında karşımıza çıkar. Bu öge *Kara Kitap*'ta gazeteci yazar Celâl Sâlik'in yıllar evvel Milliyet gazetesinde yayımlanmış bir köşe yazısı kapsamında ele alınır. Bu yazıda Celâl farklı zamanlar ve mekânlarda dokunmuş metin kesitlerinin birbirini etkilemesinin doğal olduğunu söyler. Bu tarz bir durumun “intihal” olarak damgalanmaması gerektiğini dile getirir. Celâl'in konuyu açımlayabilmek adına verdiği üç örnekten birisi Miraç olayına ilişkindir. Burada Celâl on ikinci yüzyıl mutasavvıflarından İbni Arabî'nin, kitabı olan *Kitab al İsra ile Makam al Asra*'yı Miraç gecesinin anlatıldığı İsra suresinden ilham alarak yazdığını belirtir. Bu kitap İbni Arabî'nin göğün katlarında yaptığı hayali gezintisinin betimlemelerinin yanı sıra Hz.Peygamber ile yaptığı hayali konuşmaları da içerir. Bundan asırlar sonra Dante Alighieri, 1321'de yazdığı *Divina Commedia*'sında benzer biçimde kahramanına göğün yedi katını gezdirir. Celâl'e göre Dante'nin benzer izleklerden yararlanması onun İbni Arabî'yi taklit ettiğini göstermez. (K.K., s.153)

Bu örneği veren yazarın İslami geleneğin muteber zaman kesitlerinden Miraç gecesini anlatırken kullandığı üslup ve olaya bakış açısı dikkat çekicidir.

“*Kur'an*'ın yukarıda sözünü ettiğim ‘El İsra’ Suresinde anlatılan, Muhammed’in bir gece Kudüs’e götürülüp oradan merdivenle (Arapçası Miraç) göğe çıkması, Cennet’i, Cehennem’i iyi bir seyretmesi hikâyesinden (rüyasından) ilhamla bir kitap yazıyordu.” (K.K., s.153)

Bu alıntıda görüldüğü gibi yazar söz konusu mucizenin kahramanı olan İslam peygamberini yalnızca Muhammed olarak anar. Geleneğin dışına çıkarak peygamber isminin başına bir saygı ibaresi ekleme gereğini hissetmez. Bunun yanı sıra O'nun

¹²⁶ “Miraç Gecesi”, *Ansiklopedik İslam Lügatı*, C.II, Tercüman Gazetesi Yayınları, İstanbul, 1982, s.447.

gökleri gezintisi sırasında Cennet ve Cehennem’i ziyaret etmesini “Cennet’i, Cehennem’i iyi bir seyretmesi hikâyesi (rüyası)” diye anar.

Miraç gecesi *Benim Adım Kırmızı*’da İslam resim sanatı teknikleriyle yapılmış resimlerde en sık işlenen konulardan biri olması dolayısıyla karşımıza çıkar. Usta nakkaş Zeytin aşhanede tesadüf ettiği bir kâtibe kendisini Pir Nakkaş Behzat diye tanıtır. Ona sanat yaşamı boyunca yaptığı en önemli eserleri sıralarken Hz.Peygamber’in Burak adlı bineğin üzerinde göğe yükselişini merkeze alan resmine gönderme yapar. (B.A.K., s.323)

Bunların yanı sıra ölüm anında yaşadıklarını bire bir nakleden Enişte Efendi ruhu ağzından çıkınca etrafının, tıpkı Miraç yolculuğunda Hz.Peygamber’in cenneti ziyaret etmesini gösterir resimlerde olduğu gibi rengârenk ve harikulade bir çehreye büründüğünü belirtir. (B.A.K., s.200)

1.1.7.Cehennem inancı

Cehennem “ahirette günahkâr müminlerin geçici, kâfirlerin ise sürekli kalacağı azap yeridir.”¹²⁷ İslam dinine mensup olan insanlar için bu mekân oldukça korkutucudur.

Bu öge *Sessiz Ev*, *Kara Kitap*, *Benim Adım Kırmızı* ve *Kar* romanlarında söz konusu edilir. *Sessiz Ev*’de ateist bir doktor olan Selahattin Darvınoğlu toplumu kendisi gibi düşünmeye iteceğini umduğu bir ansiklopedi yazmaya başlar. Dünyaya materyalizmin penceresinden bakan Darvınoğlu yazdığı her ansiklopedi maddesinde Tanrı diye bir varlığın olmadığını iddia eder. Tanrı, din ve peygamberin varlığına inanmadığı gibi ölüm sonrasında ruhun yeni bir dünyada yaşamaya devam edeceğine

¹²⁷ Topaloğlu ve diğerleri, a.g.e., s.309.

de inanmaz. Karısı Fatma onun bu düşüncelerine şiddetle karşıdır. Buna rağmen Selahattin öldükten sonra onun kabrini ziyaret eder. Bu sırada kocasının fikirlerini hatırlar ve onun cehennemde, zebaniler arasında bulunduğunu tahmin eder. (S.E., s.71)

Kara Kitap'ta Celâl, Milliyet gazetesinde yayımlanan bir yazısında Hz.Muhammed'in yaşadığı Miraç hadisesinden söz eder. Onun göğün katlarına yükselmesi sırasında cehennemi görmüş olması hususuna da temas eder. (B.A.K., s.153)

Aynı öge *Benim Adım Kırmızı*'da usta nakkaşların nakış sanatı hakkında yaptıkları değerlendirmeler çerçevesinde işlenir. Nakışla amatör olarak uğraşan Enişte Efendi âşık olduğu bu sanatın bazı kişiler tarafından yanlış olarak yorumlandığına inanır. Bunların başında Şah Tahmasp gelir. Usta bir nakkaş olan Şah, yaşlandığı zaman nakkaşhanesini kapatmış, sanatkârlarını sarayından uzaklaştırmıştır. Zira nakşın kendisini cehenneme götüreceğine kanaat getirmiştir. Onun bu davranışında ahiret kaygısı duymaya başlamış olmasının etkisi yadsınamaz. (B.A.K., s.184-185)

Son olarak *Kar* romanında Teslime'nin intiharı dolayısıyla cehennemden söz edilir. Teslime, Kars'ta eğitim fakültesinde okuyan başörtülü bir genç kızdır. Başörtü yasağı ya da karşılıksız bir aşk meselesi yüzünden hayatına son verir. Bu duruma tanık olan siyasal İslamcı gençler onun "inançsız" bir şekilde öldüğüne, bu yüzden cehenneme gideceğine kesin gözüyle bakarlar. Onlar bu şekilde düşünürken aslında İslam dininin intihara bakış açısını göz önünde bulundururlar. Zira bu din kişinin kendi hayat hakkını kendi eliyle yok etmesi anlamına gelen intiharı yasaklar. Çeşitli dini kaynaklarda intihar eden insanların büyük cezalara çarptırılacakları bildirilir.¹²⁸ (K., s.114, 403)

¹²⁸ *İlmihal II: İnsan ve Toplum*, s.182.

1.1.8.Cennet inancı

Cennet ilahi adaletin gerçekleşmesi sonucunda başarı kazananlara tahsis edilmiş bir mutluluk yurduudur. Bu mekânda maddi ve ruhi zevkleri tatmin edecek her türlü imkân bulunur.¹²⁹

Benim Adım Kırmızı'da ölen roman kahramanlarının öte dünyaya ilişkin yorumları kapsamında bu ögeye gönderme yapılır. Öldürülüp kuyuya atılan usta müzehhip Zarif Efendi ruhunu teslim ettiği andan itibaren gözlemediği unsur ve olayları okura aktarır. Bu sırada cennete gitmediği gerçeğini okurla paylaşır. Çünkü *Kur'an*'da tasvir edilen cennet sahnelerine rastlayamadığını belirtir. “Altlarından ırmaklar akan” köşklere, “dolgun meyveli iri yapraklara” ve “bakire güzellere” tesadüf etmemiştir. Bulunduğu yerde İbn Arabi gibi din bilginlerinin eserlerinde uzun uzun anlattıkları cennet öğelerinden de hiçbir iz göremez. Zarif Efendi “sütten, şaraptan, tatlı sudan ve baldan” meydana gelen dört ırmağı görebilmesi için kuyudan bir an önce çıkarılması gerektiğine işaret eder. (B.A.K., s.10-11)

Aynı romanda Enişte Efendi'nin ölümü sonrasında ölü yakınlarının davranışları çerçevesinde cennetten söz edilir. Enişte Efendi'nin kızı olan Şeküre babasının öldürüldüğünü hemen ilan etmez. Zira bunu yapması durumunda kendisini taciz eden kayınbiraderinin velayeti altına girmekten korkar. Bundan dolayı yaşlı adamın ölümünü sevgilisi olan Kara'yla evlendikten sonra duyurur. Yeni evli çift ev halkına Enişte Efendi'nin henüz öldüğünü göstermek için bir oyun yaparlar. Kara eniştesinin yanına yaklaşır ve ona Kelime-i Tevhid'i tekrarlatmaya çalışır. Zira İslam inancında ölmek üzere olan kimsenin bunu başarması halinde onun cennete gideceğine inanılır. (B.A.K., s.256)

¹²⁹ Hüseyin Atay, *Kur'an'a Göre İman Esasları*, Ajans Türk Matbaası, Ankara, 1961, s.88-89.

1.2.Gündelik İslami Hayat Öğeleri

1.2.1.Kurban Bayramı

İslam dinine göre Müslümanların Kurban ve Ramazan diye iki bayramı vardır. Bunlar Müslümanların sevinç ve ferah günlerini temsil eder.¹³⁰ Kurban Bayramı, Zilhicce ayının onunda başlar. Bu ilk günde güneşin doğuşundan kırk dakika sonra bayram namazı kılmak vaciptir. Ayrıca dört gün süren bu bayramın ilk üç gününde gücü yeten kimselerin kurban kesmesi gerekir.¹³¹

Cevdet Bey ve Oğulları'nda dini bayram izleğini iki kez Kurban Bayramı çerçevesinde görmek mümkündür. Romanda bayram birbirini seven insanların yakınlaştığı bir zaman dilimi, ortak bir sevinç vesilesi olarak algılanır. Bu sebepten dolayı gündelik hayatta yapılmayan bazı şeyler bayrama özel bir biçimde yapılır. Romanda vakit namazlarını kılmayan Cevdet Bey yaşlı ve hasta olmasına karşın Akhisar'da geçirdiği çocukluğunda edindiği alışkanlığın eseri olarak bayram namazlarını kaçırmamaya dikkat eder. Cevdet Bey geçirdiği son Kurban Bayramı namazını Teşvikiye Camii'nde kılar. Karlı kış sabahında camide üşütmüş olmasına karşın acı çektiği ve huzur duyduğu için mutludur. Yine de gelecek bayram namazını kılıp kılamayacağını kendi kendine sorar.

Işıkçı ailesi bayram yemeğini öğleyin büyük salonda bütün aile birlikte yerler. Torunlar sabah kesilen koç ve kuzuları sohbet konusu yaparken Cevdet Bey'in eşi Nigân Hanım kurban etini ve diğer yemekleri dağıtma görevlerini gelinleri arasında paylaştırır. Bu sırada aşçı Nuri Efendi bayrama özel olarak hazırladığı portakallı

¹³⁰ Abdülkadir Karahan, *Müslümanlığın Temel Bilgileri*, İstanbul, 1981, s.55.

¹³¹ Karahan, a.g.e., s.190.

kadayıfı sofraya iletir. Nigân Hanım tüm konağa sinen bayram atmosferinde kendini oldukça mutlu hisseder. Bunun kaynağını araştırınca neşenin bayramla ilintili bir kavram olduğunu, bayram denince neşenin kendiliğinden geldiğini keşfeder. (C.B., s.104)

Bayram yemeğinin ardından geleneğe aykırı biçimde likör içmeyi ihmal etmeyen Cevdet Bey'in ziyaretine gençlik arkadaşı tüccar Fuat Bey gelir. İki kadim dost eski bayramların güzelliğinden dem vurarak sohbet ederler.

Romanda yine ayrıntılı olarak betimlenen ertesi yılın Kurban Bayramı, bir önceki Kurban Bayramı manzarasından daha farklıdır çünkü Cevdet Bey hayatta değildir. Aile reisinin var olmamasıyla hissedilen boşluk duygusu tüm eve hâkimdir. Gerçi muttat olduğu üzere erken saatte kurbanlıklar kesilmiş, etler fakirlere dağıtılmıştır. Yine de Nigân Hanım bu bayram bir eksiklik sezer. Refik bayram neşesine uygun giyinmemiş, bir haftalık sakalıyla sofraya oturmuştur. Ayrıca Osman ve Refik bayram namazına gitmemişlerdir. Nigân Hanım Osman için “Şeker bayramında gittiği namaza şimdi niçin gitmiyor?” diyerek memnuniyetsizliğini dile getirir. Zira ona göre bayram namazına aileden birinin gitmesi oldukça iyi bir şeydir.” (C.B., s.245)

*Masumiyet Müzesi'*nde Kurban Bayramı, Kemal'in Füsün'u ilk kez görmesi dolayısıyla söz konusu edilir. Bu bayramda Kemal'in Almanya'da yaşayan dayısı bayram ziyareti için yurda dönmüştür. Misafirlerin coşkulu sohbetleriyle evde mutlu bir bayram havası eser. Kemal'in babası Mümtaz Bey elini öpen çocuk, bekçi ve kapıcılara bayram harçlığı verebilmek için bankadan özel olarak getirttiği desteden on liralara seçmekle uğraşır. (M.M., s.45)

Mümtaz Bey ile eşi Vecihe Hanım gündelik hayatlarında dinin gereklerini yerine getirmemelerine, namaz kılmayıp oruç tutmamalarına karşın “dine saygısız değillerdir”. Bundan dolayı her Kurban Bayramı'nda bir kurbanlık koyun kestirir ve etini yoksullara dağıtırlar. (M.M., s.46)

Kemal ve on iki yaşındaki Füsün apartmanın yakınındaki boş araziye giderler ve Kemal'in babasının satın aldığı kınalı koyunun kesilmesini seyrederek. Burada kasabın kurbanı İslami prensipler çerçevesinde boğazlaması detaylı olarak anlatılır. Kemal'in daha sonra otomobille yaptığı İstanbul gezintisi, okura âdeta büyük kentin bayram panoramasını sunar. Genç adam hali vakti yerinde olan Müslümanların kurban kestiklerine, etini parçaladıklarına tanık olur. Ancak sur kenarlarında bulunan mahallelere yaklaşıldığında manzara değişir. Kemal, Haliç ve Edirnekapı gibi gelir seviyesi düşük kentlilerin yaşadıkları semtlerde tek tük kurban kesimlerine rastlar. Buralarda çocukların binebileceği salıncaklar ve atlıkarıncalar ortalıkta gözükmez. Yine de macuncu ve bayrakçı onlara bayram havasını yaşatmaya yeter. (M.M., s.51)

1.2.2.Kurban Kesme

“Kurban” sözcüğü Arapçadan dilimize geçmiş olup Türkçede “yakınlık” anlamına gelen “kurbiyet” kökünden türemiştir. “İnsanı Allah'a yaklaştıran şey” anlamına gelir. İslam'da kurban Allah'a yaklaşmanın, malı O'nun yolunda harcamanın bir aracıdır.¹³² Kurban Bayramı'nın ilk üç günü içinde¹³³ hali vakti yerinde olan Müslümanların Allah rızası için kurban kesmesi gerekir. Böylelikle kulun Yaratıcı'ya yaklaşacağına inanılır.

Kurban kesme ögesine Orhan Pamuk'un romanlarında Kurban Bayramı bağlamı içinde rastlanır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda ışık ticaretiyle uğraşan zengin bir tüccar olan Cevdet Bey her Kurban Bayramı'nın ilk gününün sabahında kurban kestirmeyi ihmal etmez. Işıklı ailesinin tüm fertleri Nişantaşı'ndaki konağın arka bahçesinde toplanarak bu dinsel töreni izlerler. Cevdet Bey'in torunları küçük Lale ile Cemil, kesim sırasında koçun nasıl titrediğini tekrar tekrar konuşarak irkilirler. Diğer yandan Nigân Hanım, her Kurban bayramı iki kuzu ve bir koç kestirmenin

¹³² Ece, a.g.e., s.365-366.

¹³³ Karahan, a.g.e., s.64.

kendisine güçlülük duygusu verdiğini düşünür. Bu yüzden içini bir ferahlık doldurur. (C.B., s.104)

Masumiyet Müzesi romanında de kurban kesme ibadetine Kurban Bayramı çerçevesinde yer verilir. Burada Kemal'in sevgilisi Füsun'u ilk kez gördüğü için hatırladığı 1963 senesinin Kurban bayramı detaylı bir şekilde anlatılır. Kemal'in ailesi "Nişantaşlı, laik bir burjuva ailesi" olmasına karşın Kurban bayramında kurban kestirip etini muhtaçlara dağıtmayı ihmal etmezler. Kemal ile on iki yaşındaki Füsun evin yanındaki boş araziye giderek meraklı kalabalığın arasında karışırlar. İhtiyar bir adam dua eder, çocuklar olanları izlerler. Aşçı Bekri Efendi ile kapıcı Sami Efendi'nin vacip olan ibadeti yerine getirmelerini seyrederek. Her iki adam da kollarını sıvar, ailenin bir hafta boyunca bahçede besledikleri ayakları bağlı kınalı koyunu yere yıkarlar. Ardından eli bıçaklı bir kasap bir türlü rahat durmayan hayvanın başını çevirir ve tekbir getirerek gırtlakını keser. Kasap hayvan can verdiği vakit fişkırarak kanı önceden kazılmış bir çukura boşaltır. (M.M., s.45)

Bu eylemin ardındaki sosyolojik ve dini hususlar tetkik edildiğinde Hz.İbrahim kıssasının kurban kesme geleneğinde önemli rol oynadığı görülür. *Masumiyet Müzesi*'nde küçük Füsun'un sorularına cevap veren Kemal ile şoförü Çetin Efendi'nin diyalogları, söz konusu ibadetin en eski köklerine inen bir tartışmayı beraberinde getirir. Romanda hayatında ilk kez kurban kesme törenine şahit olan Füsun tedirgin tavırlar sergiler. Koyun, inek ve keçilerin akıbetlerinden hoşnut olmaz. Bu yüzden otomobil gezintisi sırasında boş aralarda satılmayı bekleyen kurbanlıkları kaçırmayı teklif eder. Bunu gören Kemal, küçük kıza insanların neden kurban kestiğini bilip bilmediğini sorar. Füsun, "Bir gün biz cennete girerken o koyun, Sırat köprüsünden bizi geçirecek" diye cevap verir. Kemal dini gelenek hakkında bilgisi az olmasına karşın Füsun'un yanıtını "çocuklar ile okumamışların kurban yorumu" olarak değerlendirir. Sonrasında Füsun'un kurban bilgisine yeni bilgiler katma arzusuyla kurbanın kökenini, dolayısıyla Hz.İbrahim ile oğlu Hz.İsmail'in kıssasını anlatmaya koyulur.

Hem İbrani hem İslami gelenekte var olan kıssa kısaca şöyledir: Allah'ın peygamberi olan Hz.İbrahim, bir çocuğunun olmamasına oldukça üzülür. Devamlı Yaraticısına dua ederek kendisine bir çocuk vermesini diler. Duasının kabul edilmesi halinde her emrini yerine getireceğine dair yemin eder. Bir müddet sonra Hz.İbrahim'in duası kabul olur, oğlu İsmail dünyaya gelir. Çocuk büyüyünce Allah, Hz.İbrahim'den oğlunu kurban etmesi ister. Ne kadar acı verici olsa da peygamber Yaraticı'ya karşı gelemez, bu niyetle bıçağı tam İsmail'in boğazına dayamışken ortada bir koyun belirir.

Kıssayı işiten Fusun bir babanın oğlunu yok etmeyi nasıl göze aldığını anlayamadığını belirtir. Kemal de kıssada vurgulanan esas meselenin Hz.İsmail'in Allah'ı en sevdiği varlıktan feragat edebilecek kadar çok sevmesi olduğunu söyleyerek durumu netleştirir. Buna göre kurban en sevgiliye hiçbir karşılık beklemezsiniz verilen en güzel armağandır.

Çetin Efendi söze karışarak Müslümanların kurban ibadetinin niçin devam ettirmekte olduğunu açıklamaya girişir. Müslümanlar da kurban kesme buyruğunu yerine getirirler. Çünkü bu suretle tıpkı Hz.İbrahim gibi "Allah'a bağlılıklarının derecesini" göstermiş olurlar.

"Allah'a bizler de çok şükür Hz.İbrahim kadar bağlıyız demek için kurban kesiyoruz... Kurban, Allah için en kıymetli şeyimizi bile feda ederiz, demektir. Allah'ı o kadar çok seviyoruz ki, onun için en sevdiğimiz şeyi bile veriyoruz. Hem de hiçbir karşılık beklemeden." (MM, s.49)

Fusun Çetin Efendi ile "bir öğretmen havasıyla" konuşan Kemal'i dinledikten sonra söz konusu ibadetin ödül için yapıp yapılmadığını sorgular. İki erkek kurbanın cennet arzusuyla kesilmediğini, yine de kulları ödüllendirme yetkisinin ancak Allah'a ait olduğunu söylerler. Çetin Efendi bu kıssayı canlandıran bir Türk filmini yakın zamanda izlediğini, babasının elindeki bıçağı gören İbrahim tiplemesinin *Kur'an-ı Kerim*'de yazdığı gibi "Babacığım, Allah'ın emri ise yap!"

diye boyun eğmesi üzerine tüm sinemaseverlerin hep birlikte ağladığını söyler. (M.M., s.51)

1.2.3.Sünnet

Sünnet olmak Hz.İbrahim'den bu yana süregelen bir gelenektir. İslami inanişaya göre bu peygamber sünnet olduktan sonra onun zürriyeti için de sünnet olmak bir gelenek halini almıştır. Bundan ötürü erkek çocukların belli bir yaşa kadar bu cerrahi işleminden geçirilmesi gerekli görülmüştür.¹³⁴

Sünnet izleği *Cevdet Bey ve Oğulları* 'nda yer alır. Kitapta küçük Cemil, sünnet mevsimi olarak algılanan yaz mevsiminde Heybeliada'daki yazlıkta sünnet edilir. Sünnet sadece cerrahi bir operasyon olmaktan çıkarılıp Karagöz ve hokkabaz gibi eğlence unsurlarıyla zenginleştirilir. Akraba ve dostların katılımıyla kapsamlı bir tören haline getirilir. Cemil geleneksel sünnet kıyafetiyle uyum sağlayan takkesini başına geçirir. Çocuğun ihtişamlı yatağı salonun tam ortasına kurulur, tanıdıkların getirdiği hediyeler de yatağın üzerine konulur. (C.B., s.475-481)

Buna ek olarak *Benim Adım Kırmızı* 'da sultanların şehzadelerinin sünnet edilmesi şatafatlı törenlerle kutlanır. Bu törenlere tüm İstanbul halkı ve esnaf loncaları davet edilir. Romanda nakkaş ve hattatların gecelerini gündüzlerine katarak hazırladıkları *Surname* adlı kitap da işte bu sünnet törenlerinden yansımalar taşıyan canlı ve renkli resimlerle bezelidir. Sultan III.Murat'ın şehzadelerinin sünnet edilmesi dolayısıyla düzenlenen elli iki günlük eğlence bu kitap aracılığıyla ölümsüzleştirilir. (B.A.K., s.70)

¹³⁴ “Sünnet düğünü”, *Ansiklopedik İslâm Lügati*, C.II, Tercüman Gazetesi Yayınları, İstanbul, 1982, s.647.

1.2.4.Ezan ve Namaz Vakitlerine Verilen Önem

Geleneksel toplumlarda İslam'ın pratik yönünü yansıtan farzlardan biri olan namaz ibadetinin önemi büyüktür. Bundan dolayı gündelik işlerin zamansal planlaması ezan saatlerine göre belirlenir. Bunun yanı sıra namaz ve oruç ibadetlerinin zaman kavramıyla sıkı sıkıya bağlı olması Müslümanları namaz vakitlerini tespit etmek için çalışma yapmaya sevk etmiştir. Örneğin güneş saatleri daha hassas bir şekilde üretilmiştir.¹³⁵

Beyaz Kale'de bir Osmanlı bilim adamı olan Hoca bitmez tükenmez merakını namaz vakitleri üzerinde yoğunlaştırır. Enlem dolayısıyla gece ile gündüz arasındaki saat farkının fazla olduğu ülkelerde oruç ve namaz vakitlerinin nasıl düzenlendiğini anlamaya çalışır. Kafasını kurcalayan diğer mesele ise Mekke'yi sembolize eden kible dışında aynı işlevi üstlenen bir başka koordinat olup olmayacağıdır. Ayrıca Paşa'nın bir işini görmek için Gebze'de kaldığı süre boyunca burada namaz vakitlerinin köyden köye, bucaktan bucağa değişmesi Hoca'yı derin derin düşündürür. Sözelimi bir camide okunan akşam ezanını, az ötedeki başka bir camiinin müezzini üç dakika sonra okur. Tüm inananların şüpheye düşmeksizin gönül rahatlığıyla namaz kılıp oruçlarını açabilmeleri mümkün müdür acaba?

Hoca, Venedikli kölesiyle birlikte çalışır ve ayrıntılı değerlendirmeler yapar. Analizlerini ilerletince namaz vakitlerini kusursuz bir şekilde duyuracak mükemmel bir saat icat etmeye girişir. Her hafta kurulmaya gereksinim duymayacak, kurulup ayarlandıktan sonra bir ay boyunca tıkr tıkr çalışacak bir saati yapmak için uğraş verir. Ancak saati kurma aralıkları uzadığı için oldukça ağır dişlilere ihtiyaç vardır. Hoca bunun için “güneşin dönüş çemberine koştur eliptik dişliler” döktürür. Yeni icadı bitince büyük bir arabaya yüklediği saati Paşa'nın konağına götürür. Ne var ki Paşa, namaz saatine korkarak yaklaşır; Hoca'yı hayal kırıklığına uğratabilecek şekilde makineyi küçümser. (B.K., s.39)

¹³⁵ Hakkı Acun, “Osmanlı Saat Kuleleri”, *Osmanlı*, C.X, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.470.

Saat kavramıyla ilintili olarak muvakkithane olarak anılan mekâna da yer verilir. “Muvakkithaneler saat ayarının yapıldığı, ezan ve namaz vakitlerinin halka duyurulduğu mekânlardır.”¹³⁶ Hoca, sık sık buraya uğrayarak dostlarıyla sohbet eder. (B.K., s.49)

Yeni Hayat romanında da namaz vakitleri saatlerle ilişkilendirerek söz konusu edilir. Romanda üniversiteli gençlerin zevkle okuduğu bir kitaba düşmanlığıyla ön plana çıkan ve geleneksel değerleri savunan Dr.Narin’in oldukça değerli ve zengin bir saat koleksiyonu vardır. Osman “Kırık Kalpli Bayi[lerden]” biri olduğunu söyleyerek Dr.Narin’in konağına girdiğinde bu koleksiyonu görme şansını elde eder. Buradaki muhteşem parçalar arasında “bir eşi Topkapı Sarayı’nda bulunan ve haftada bir kez kurulan çekmece saat” ile “ön yüzü Mevlevi kavuğu biçimindeki yapılmış sarkaçlı iskelet saat” ihtişamlarıyla göz kamaştırır. Bazı saatlerin özel hünerleri de bulunur: Nitekim “aylı, tarihli bir Universal marka saat, mehtaplı günleri” gösterirken “altın yaldızlı, mine kadranlı, yakut güllü ve bülbül sesli bir İngiliz Prior saati ‘Kâtibim’ türküsünün ezgisini” söyler.

Dr.Narin gördüğü eşsiz parçalar karşısında hayretler içinde kalan Osman’a, böyle bir koleksiyon kurmasının sebebini saatleri gelenek ile ilişkilendirerek açıklamayı tercih eder. Ona göre saatler, namaz vakitlerini bildirdikleri için Allah’a yaklaşmanın en önemli yollarındandır. Bu sebepten dolayı saatin bize Avrupa’dan gelmiş olmasının ya da saat markalarının çoğunlukla Avrupa menşeli olmasının hiçbir sakıncası bulunmaz. Hatta Avrupa’dan aldığımız birçok modernleşme unsuru içinde ruhumuza bu kadar sindirdiğimiz başka bir şey yoktur.

“Saat tıkrıtısı bizim için, tıpkı cami avlusundaki şadırvanın şıkırtısı gibi, dünyayı fark etmenin değil, iç âleme geçmenin sesidir,” dedi Dr. Narin. “Günde beş vakit namaz, sahur vakti, iftar vakti. . . Muvakkithanelerimiz ve saatlerimiz Batı’da olduğu gibi dünyaya yetişmenin değil, Allah’a koşmanın araçlarıdır.” (Y.H., s.151)

¹³⁶ Acun, a.g.m., s.470.

Benim Adım Kırmızı'da başlarından geçenleri ben-anlatıcı olarak aktaran roman kişileri, olayların sıralamasını yaparken ezan vakitlerinden yardım alırlar. Zira geleneksel kodlarla biçimlendirilmiş bir hayat tarzında ezan ve namaz saatleri, gündelik etkinlikleri düzenleyen baskın bir unsurdur.

Sözelimi nakkaş Kelebek'in ben-anlatıcı olduğu on ikinci bölümde anlatıcı, kendisini ziyaret eden Kara'nın geliş zamanını "Öğle namazından önceydi. Kapı vuruldu" diyerek verir. (B.A.K., s.76) Yaşlı babası Enişte Efendi'yi evde tek başına bırakıp Kara'yla buluşmaya giden Şeküre de eve döndüğünde akşam ezanının halen okunmamış olduğunu hayretle fark eder. (B.A.K., s.206)

Romanın bir başka yerinde "melun katilin" izini süren Üstat Osman araştırmasını derinleştirmek maksadıyla Topkapı Sarayı'nın Hazine-i Enderun bölümüne girmek için Sultan'dan özel izin alır. Vezirlerin dahi giremediği bu odanın kapısı gösterişli bir törenle açılır. Hazinedarbaşı Üstat'a içeride acele etmesini söyler. Çünkü arkasından mühürlenecek olan kapı "akşam ezanı okunurken" tekrar açılacaktır. (B.A.K., s.343)

Aynı romanda Erzurumlu Vaiz Nusret Hoca camide vaaz verirken tasavvuf yoluna girmek, zikir sırasında sema etmek gibi toplumda günah olarak algılanmayan birçok geleneği eleştirir. Hz.Muhammed zamanında var olmayan ancak sonradan benimsenen dinsel davranış kalıplarını bidat olarak değerlendirir. Müezzinlerin okuduğu ezanlar da bu eleştirilerden payını alır. Nusret Hoca müezzinin ezanı makamla okumasına muhaliftir. Bundan dolayı ezanı makamla okuyanları kırıtan zennelere benzetir.

"Minareye çıkıp sesim ne kadar güzel, Arapça'm nasıl da Arap gibi deyip kibir kibir kibirlenerek, zenne gibi kırta kırta makamla ezan okumak mı vardı?" (B.A.K., s.19)

1.2.5.Namaz

Namaz, İslami dininin beş temel farzından biridir. Yapılması kesinlikle emredilmiş olan kutsal bir ödevdir.¹³⁷ Bu ibadet imanın dua, yakarış ve saygıya dönüşmüş bir şeklidir.¹³⁸ Namaz ayrıca Allah'a bir şükür ifadesidir. Geleneksel hayat biçimini sürdüren kolektif İslami toplumlarda namaz kılmak vazgeçilmesi düşünülemez bir ibadettir. Orhan Pamuk'un romanlarındaki bazı karakterler bu ibadeti yerine getirirler.

Cevdet Bey ve Oğulları 'nda Cevdet Bey beş vakit namazı kılmaz. Buna rağmen bayram namazlarını kaçırmamaya özen gösterir. (C.B., s.114)

Beyaz Kale'de pek çok İstanbullunun ölmesine sebep olan veba salgını sona erince Sultan IV.Mehmet Allah'ın verdiği bu nimete teşekkür etme ihtiyacını hisseder. Ayasofya Camii'nde Cuma namazının ardından Sultan'ın da katılımıyla şükür namazı kılınır. Böylelikle tüm halkı korkutan ve kargaşalara yol açan salgının bittiği de resmen deklare edilmiş olunur. (B.K., s.111)

Benim Adım Kırmızı 'da Sultan'ın arkadaşı ve yeni biçemlerle oluşturulan gizli kitabın hazırlayıcısı olan Enişte Efendi, akrabası Kara'ya bu gizli projeden söz ederken heyecanlansa da vakit girdiğinde Cuma namazını kılmayı ihmal etmez. Birlikte camiye gidip ibadetlerini eda ettikten sonra sohbetlerini sürdürürler. (B.K., s.130) Kitabın ikincil karakterlerinden biri olan Sultan III.Murat da Bostancıbaşı'nın makamında Üstat Nakkaş Osman ve Kara'yla katil nakkaşın tespit edilebilmesi için kullanılacak yöntemlerden söz ederken akşam namazına yetişmek için bulunduğu mekânı terk eder. (B.A.K., s.312)

Zarif Efendi ile Sultan adına kitaplar hazırlatan Enişte Efendi'nin katili olan nakkaş Zeytin, işlediği büyük günahlara rağmen kendisi için bir sığınma yeri olan

¹³⁷ Karahan, a.g.e., s.51.

¹³⁸ Ece, a.g.e., s.568.

Kalender tekkesine gidip burada namaz kılar. Tam bu sırada tekkenin camından gözetlendiğinin farkına varınca namazını kesmekle kesmemek arasında bocalar. Sonunda namazına devam eder, ancak zihni gelenlerin kimliğiyle meşgul olduğundan ötürü ibadetini samimiyetle gerçekleştiremez. (B.A.K., s.427)

Namaz gerçek anlamda Allah'a yapılan bir duadır. Yine de bu ibadetin ardından dua etmek gerekli görülmüştür. Aynı kitapta Kara'nın namaz kıldıktan sonra uzun uzun dua etmesi vurgulanır. Şeküre'yle evlendikten sonra tüm dikkatini eniştesinin katilinin bıraktığı ipuçlarına veren Kara, sabah vakti evden çıkarak Beyazıt Camii'ne gider. Dondurucu soğuğa rağmen avluda abdest alır. Camide ihtiyar bir adam ile imamdan başka kimse yoktur. Kara sabah namazını kıldıktan sonra içtenlikle dua eder. Allah'tan kendisine sevenlerle huzurlu bir ev vermesini ister.

“Evden sabah karanlığında kimselere görünmeden suçlu bir misafir gibi sessizce çıkıp çamurlu sokaklarda uzun uzun yürüdüm. Beyazıt'ta avluda abdest alıp camiye girdim ve namaz kıldım. İçeride, ancak kırk yılda kazanılan bir hünerle, namazını kılariken uyumaya devam edebilen bir ihtiyarla, İmam Efendi'den başka kimsecikler yoktu. Uykulu düşlerimiz ve mutsuz hatıralarımız arasında bazen Allah'ın bize bir an dikkat kesildiğini hisseder de, Padişah'ın eline hevesle bir dilekçe tutuşturabilen birinin umuduyla O'ndan bir şey isteriz ya: Bana sevenlerle dolu mutlu bir ev vermesi için yalvardım Allahıma.” (B.A.K., s.339)

Namaz, kulun yerine getirmesi gereken bir sorumluluk olduğu kadar geleneksel toplumun kişiye bakışını da belirleyen önemli faktörlerden biridir. Namaz kılmak gerekliyse herkesin kılması gerekir diye düşünülür. Namaz kılmayan kimseler ise dışlanır. Bunlardan biri de *Benim Adım Kırmızı* romanındaki Zeytin'dir. Usta nakkaşlar Leylek ile Kelebek Zarif Efendi ile Enişte'nin katili olmasından şüphelendikleri Zeytin'in evine giderler. Buradaki dağınıklık içinde Kelebek'in dikkatini çeken ilk şey ortalıkta bir seccade olmayışdır: “Tam bir katilin evi.. Bir namaz seccadesi bile yok”. (B.A.K., s.414)

1.2.6.Kur'an-ı Kerim Okuma

İslam dininin yaygın şekilde kabul gördüğü geleneksel toplumlarda İslam'ın öngördüğü ibadetler titiz bir biçimde yerine getirilmeye çalışılır. Bunların başında *Kur'an-ı Kerim* okuma ibadeti gelir. Zira İslam inancında *Kur'an*'la ilgili diğer sorumlulukların yanında *Kur'an* okumanın gerektiği de belirtilir. Bundan dolayı Müslüman toplumlarda anlamını bilmediği halde *Kur'an* okuma ve onu dinleme bir ibadet olarak görülmüştür. *Kur'an*'ı okumadan önce ona duyulan saygı sebebiyle abdest almak lüzumlu sayılmıştır.¹³⁹

Benim Adım Kırmızı'da *Kur'an* okuma izleği farklı bağlamlarda söz konusu edilir. Öncelikle katı bir din anlayışının temsilcisi olan Erzurumi Nusret Hoca, *Kur'an*'ın makamla okunmasına “Hazreti Muhammed zamanında *Kur'an-ı Kerim*'i şarkı gibi makamla okumak mı vardı?” diyerek tepki gösterir. (B.A.K., s.19)

Roman kahramanlarından Şeküre ve babası Enişte Efendi ellerinin altında tuttıkları *Kur'an*'ı devamlı okurlar. Altmış yaşlarındaki Enişte Efendi sürekli ölümü düşünür ve bu konuya değinen *Kur'an* surelerini okuyarak bunlar üzerinde tefekküre dalar. *Kur'an-ı Kerim*'i oluşturan surelerden en çok Âl-i İmran suresini sever. Zira bu sure insanların korktuğu ölüm konusunu ümitle birlikte ele alır. Babasının bu ilgisinin farkında olan Şeküre, yaşlı adamın öldürüldüğü gece abdest aldıktan sonra “Herat ciltli” *Kur'an-ı Kerim*'den bu sureyi okur. (B.A.K., s.212)

Kocası savaştan dönmeyen Şeküre, özellikle çocukları için dertlenir, onların ortada kalıp perişan olmalarından endişe duyar. Sıkıntısından kurtulmanın tek yolunun çocuklarına babalık edecek anlayışlı bir adamla evlenmek olduğunu düşünür. Kara'yla görüşüp onun kendisi için uygun bir eş adayı olup olmadığını ölçmek ister. Diğer taraftan akli öldüğünü sandığı kocasındadır. Asılmış Yahudi'nin evinde Kara'yla buluşmadan önce Allah'a uzun uzun dua eder. Ardından *Kur'an-ı Kerim*'in Âl-i İmrân suresini okur. Bu surede Allah için savaşırken öldürülenlerin

¹³⁹ Mehmet Şener, “Kur'an-ı Kerim”, *DİA*, C.XXVI, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 2002, s.409-410.

Allah'ın yanına gittiklerini bildiren ayetleri okuyunca ferahlar. (B.A.K., s.167) Kara da eniştesinin ölümü üzerine ezberinden Yasin suresini okur. Şeküre ve oğulları da ağlamayı bırakıp ciddiyetle okunan ayetleri dinlerler. (B.A.K., s.256)

Nakkaş Zeytin eski Kalender tekkesinde arkadaşlarıyla sohbet ederken *Kur'an-ı Kerim*'in bazı ayetlerini anarlar. Zeytin o anda uzun zamandır *Kur'an* okumadığını hatırlar ve "içtenlikle" pişmanlık duyar. (B.A.K., s.434)

Kur'an okuyabilmek için öncelikle Arap harflerini tanımak, Arapçanın değişik ses fenomenlerini ve telaffuzlarını iyice kavramak gerekir. Bu da profesyonel bir eğitmenden sistematik bir eğitim almakla mümkün olur. Romanda Enişte Efendi, iki torununu, Şevket ile Orhan'ı bu eğitimi veren bir mektebe gönderir. (B.A.K., s.37, s.43)

1.2.7.Dua etme

"Kavram olarak dua kulun Allah'a sığınışını ve yakarışını, Allah'ın yüceliği karşısında kulun güçsüzlüğünü itiraf etmesini, sevgi ve tazim duyguları içerisinde lütfunu, yardımını ve affını istemesini ifade eder."¹⁴⁰ Hıristiyanlık ve Yahudilik dinlerinin yanı sıra İslam dininde de dua etmek gerekli görülmüştür. Kul dua ettiği zaman Allah'ı anmış ve O'nunla konuşmuş gibi olur. Dolayısıyla dua, kul ile Allah arasındaki bir iletişim kanalı olarak düşünülebilir.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda başarılı bir ışık tüccarı olan Cevdet Bey Sirkeci'deki dükkânının eşğine adım atarken daima Besmele çeker. Türkçe karşılığı

¹⁴⁰ Ece, a.g.e., s.150.

“Rahman ve Rahim olan Allah’ın adıyla” anlamına gelen bu ayet aracılığıyla Allah’ı anmış olur. Zira Besmele Allah’ı anmak anlamına gelir.¹⁴¹ (C.B., s.15)

Cevdet Bey’in eşi Nigân Hanım kocasının ölümünden sonra Heybeliada’da bir yazlık yaptırır. Sıcakların başlamasıyla beraber bütün aile eşyalarını toplayıp Adalar vapuruna biner. Kaşıkadası’nın önlerindeyken vapur hızlı hızlı sallanmaya başlar. Bu durumdan olumsuz yönde etkilenen ve endişelenen Nigân Hanım, “annesinden öğrendiği dualardan birini yarım yamalak” okur. (C.B., s.338)

Benim Adım Kırmızı’da da Enişte Efendi’den katil nakkaşa kadar birçok kahraman zorluklar karşısında Allah’ı anar ve O’na yakarır. Öncelikle Acem sınırından dönen Kara, Haliç’e bakan bir mezarlıkta yatan yakınlarının mezarını ziyaret edince onlar için uzun uzun dua eder. (B.A.K., s.13)

Aynı romanda Usta nakkaş Zeytin gün boyu evinde nakış yaptıktan sonra metruk Kalender tekkesine gider. Burayı silip süpürünce içine bir iyilik duygusu yayıldığını hisseder.

“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 Allah’a uzun uzun dua ettim.” (B.A.K., s.143)

Buna ek olarak Kara’yla Şeküre’nin nikâhlarını kıyan “nur yüzlü” imam, nikâh törenini sonlandırmadan önce damada nasihatlerde bulunur. Ardından yeni çiftin mutluluğu için dualar eder. (B.A.K., s.235)

Kara ile Şeküre evlenince evin hizmetçisi olan Hayriye oldukça mutlu olur. Çünkü Enişte Efendi’nin öldürülmesinin ardından eve bir erkeğin gelmesiyle beraber kendisini dış tehlikelere karşı güvende hisseder. Bu yüzden bu küçük aileyi koruması ve üzerlerindeki ışığın hiç eksik olmaması için Allah’a dua eder. Aynı günün

¹⁴¹ Karahan, a.g.e., s.121.

gecesinde Şeküre, çocuklarından dualarını etmelerini, programlarındaki surelerini ezberlemeden uyumamalarını ister. (B.A.K., s.239)

Romanda dua ögesi son olarak Başnakkaş Osman'ın bir olaya duyduğu tepki dolayısıyla yer alır. Üstat “yarım akıllı” diye nitelediği Enişte Efendi'nin öldürülüş biçimini Hazinedarbaşı'dan öğrenince büyük bir şok geçirir. Böyle bir durumun kendi başına gelmesinden korkup hemen Allah'a sığınır: “Feci. Ya Rabbi sen bizi koru.” (B.A.K., s.272)

1.2.8.Boşanma

İslam kural ve içtihadları içinde evlilik birliğinin sona ermesi nikâh sırasında gözden kaçan bir durumdan ya da eşlerin birbirlerinden memnuniyetsizlik duymalarından kaynaklanır.¹⁴² Bunun yanı sıra bir kadının eşinin ortalıktan kaybolması ya da ölmesi de nikâhın feshedilmesini gerektiren durumlardandır. Bu durumdaki bir kadın yeni bir yuva kurmak istediğinde öncelikle önceki eşinden boşanmalıdır. Bunun için hukuksal yetkili merciine başvurmalıdır. Ayrıca bu işi çözüme kavuşturan yani boşanan kadının kısa bir süre bekâr olarak yaşaması gerekir.

Orhan Pamuk'un romanlarından *Benim Adım Kırmızı*'nın kahramanları boşanmanın dini kurallara uygun olmasına olağanüstü özen gösterirler. Metnin anlatıcılarından biri olan Şeküre tımarlı sipahi olan kocası dört yıldır Acem memleketinden dönmeyen iki çocuk annesi bir kadındır. Genç ve güzel kadın önceleri kocasının geri döneceğine inansa da sonraları kendi durumunda olan birçok dul kadın olduğunun farkına varır. Kendisini de bu kategoriye ait hissetmeye başlar. Öte yandan kayıbiraderinin tacizlerine dayanamayınca babasının evine sığınır ve hayatını burada sürdürür. (B.A.K., s.55-58)

¹⁴² *İslam İlmihali II: İnsan ve Toplum*, s.223.

Şeküre kendisini ve oğullarını bekleyen gelecek hakkında oldukça endişelidir. Çünkü herkesin “Enişte Efendi” diye seslendiği ihtiyar babası dışında kendisini koruyup kollayacak kimsesi yoktur. İşte bu ümitsizlik anlarında yeni bir koca bulma hayalleri kurar.

Kuzeni olan Kara Doğu’da mektupçuluk ve defterdar yardımcılığı yapmış, İran’dan henüz dönmüştür. Bu genç kısa zamanda Şeküre’nin gönlünü kazanır. Öte yandan Şeküre sevdiği adamla evlenebilmek için dulluğunun resmiyet kazanması gerektiğinin bilincindedir. Fakat mezhebinin Hanefi olması boşanma işlemini zorlaştırır. Çünkü bu mezhebin ilkelerine göre bir kadının boşanması kolay değildir. Üstelik dinsel temellere dayanan devletin hakimleri de Hanefi mezhebinin hükümlerine göre karar verirler.¹⁴³ Bundan dolayı genç kadın babasına kocası savaştan dönmeyen kadınları bir çırpıda boşayan Üsküdar kadısının nâibine gitmenin avantajlarından söz eder.

“Savaşta kocası kayıp olan bütün İstanbullu kadınlar boşanmak için tanıklarıyla ona gidiyorlarmış. Şafii olduğu için, kocan kayıp mıdır, geçim sıkıntısı mı çekiyorsun, bunlar da tanıkların mıdır, deyip hemen boşuyormuş.” (B.A.K., s.105)

Ancak Enişte Efendi çok sevdiği kızının yanından ayrılmasına razı olmadığı için bu teklifi onaylamaz. Öte yandan onun bir akşamüstü hunharca öldürülmesi, kavuşma hayalleri kuran ikilinin ani bir evlilik planı yapmasına neden olur. Kara İslam hukukunun boşanma konusundaki ilkeleri hakkında hiçbir şey bilmezken Şeküre her türlü durum için geliştirilmiş boşanma yöntemlerini arka arkaya sıralar.

Buna göre savaşçı koca yola çıkmadan önce karısını şartlı olarak boşama isteğini dile getirmiş olabilir. Sözgelimi belli bir süre içinde geri dönmemesi halinde karısının dul kabul edilmesi gerektiğini ifade etmiş olabilir. Ancak bunun için iki Müslüman tanığın yemin etmesi koşulu söz konusudur. Şeküre böyle bir durum gerçekleşmediğinden ötürü yalancı tanıklara başvurabileceğini söyler. Buna ek

¹⁴³ Muzaffer Sencer, *Dinin Türk Toplumuna Etkileri*, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1999, s.152.

olarak savaşçı kocanın ölü bedenini gördüğüne dair yemin edecek iki tanık çaresiz kadının boşanmasının önünü açabilir. Bu iki yoldan birinin uygulanmasıyla işinin görüleceğini düşünen Şeküre önüne gelen davaları Hanefi mezhebi hükümlerine göre karara bağlayan Hanefi kadından ümidini keser. Zira bu hukuk adamı iki tanıkla yetinmeyecek, daha fazla kanıt isteyecektir. Şeküre bu tehlikeyi öngörerek Kara'ya ara sıra yerini Şafii nâibine bırakan Üsküdar Kadısı'na iki tanıkla beraber başvurmasını salık verir. Zira bu hukuk adamı davaları kendi mezhebine göre karara bağlar. Şâfi mezhebinde boşanmak daha kolay olduğu için ona başvuran kadınlar mahkemedен sevinçli bir şekilde ayrılırlar.¹⁴⁴

“Kocamın beni nafakasız bırakıp dört yıldır seferden dönmemesine bakarak, mezhebi bizler gibi Hanefi olan kadılar da boşayamaz beni. Ama Üsküdar kadısı, benim durumumda olan ve Acem savaşları yüzünden sayıları her gün artan kadınların boşanmasına imkân vermek için, Padişahımız Hazretleri'nin ve Şeyhülislam'ın göz yummasıyla, arada bir yerini mezhebi Şafii olan nâibine bırakıyor, o da bizleri şakır şukur sayıp nafaka bağlıyormuş.” (B.A.K., s.221)

Şeküre'ye göre öncelikle iki yalancı tanık ayarlamak, ardından Üsküdar Kadısı'na müracaat etmek gerekir. Kara hiç kolay görünmeyen boşanma işlemlerini başlatmak için öncelikle derdini mahalle imamına arz eder. İmam efendi Şeküre'yi tanıdığını ve onun içinde bulunduğu belirsiz durumdan kurtulmasına seve seve yardımcı olacağını belirtir. Mahkemede yalan yere tanıklık edebileceğini, ayrıca bir tanık daha bulabileceğini söyler. Ardından Kara'nın kendisine verdiği altınları kabul eder, ikinci tanık için indirim de yapar. Böylelikle üç adam Üsküdar Kadısı'na sorunu kabaca anlatır, parlak Venedik altınları aracılığıyla yerini Şafii nâibine bırakmasını sağlarlar.

¹⁴⁴Romanda belirtildiği gibi Şâfi mezhebine göre kocası savaştan dönmeyen kadınların boşanması diğer mezheplere nispeten daha kolaydır. Bu mezhebe göre kocası ortadan kaybolan bir kadın, onun ölümü tahakkuk etmedikçe bir başkasıyla evlenemez. Bu durumdaki kadın dört yıl onun dönmesini bekler. Bu sürenin sonunda haber gelmemesi halinde artık dul sayılır. Bundan dolayı iddetini bekledikten sonra serbestçe yeni bir evlilik yapabilir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Halil Günenç, *Büyük Şâfi İlmihali*, İlim Yayınları, İstanbul, 1988, s.465.

Kara, verdiği rüşvetler sayesinde her türlü zorluğu aştığını varsayar ancak nâib, çetin sorularıyla Kara'ya sıkıntılı dakikalar yaşatır. Tanıklar sırayla Şeküre'nin problemlerini naklederler. Gerçekten de bu problemler, İslam hukukuna göre bir kadının rahatlıkla boşanabilmesini gerektiren olgulardır. Yalancı tanıklar daha etkili olabilmek için “mahzun Şeküre[nin]” durumunu iyice abartırlar. Sözgelimi kocası evine dönmediği için onun çocuklarıyla beraber aç ve perişan bir hayat sürdürdüğünü, İslam dininde kadının kocasından müsaade almadan borç almasının günah olması yüzünden çevresinin de kendisine yardımcı olamadığını üzüntüyle belirtirler.

“Kadı nâibinin huzuruna teker teker çıkmalarına rağmen, resimde birlikte gösterilmesi gereken imam ile kardeşi, mahzun Şeküre'nin kocasının dört yıldır savaştan dönmediğini, kocası kendisine bakmadığı için Şeküre'nin yokluk içinde olduğunu, iki yetim çocuğunun gözü yaşlı ve aç olduğunu, hâlâ evli sayıldığı için bu yetimlere babalık edecek bir talip çıkmadığını, hatta evli olduğu için Şeküre'ye kocasından izinsiz borç para bile verilemediğini öyle bir anlattılar ki, sağır duvarlar bile gözyaşlarıyla onu hemen boşarlardı, ama kalpsiz nâib hiç oralı olmadı da Şeküre'nin velisi kimdir diye sordu.” (B.A.K.,s.277)

Şafii nâib, bu ağır koşullara rağmen kadını boşayamayacağını söyler. Zira onu boşayabilmesi için velisi konumunda olan babasının da davada hazır bulunması elzemdir. Eniştesinin öldüğünü gizlemek zorunda olan Kara, yaşlı adamın ağır hasta olduğunu, onun son arzusunun kızının mürüvvetini görmek olduğunu bildirir. Böylece Kara, Şeküre'nin velisinin kendisi olduğunu ilan eder. Öte taraftan titiz ve sorgulayıcı nâib davayı hemen bağlamaz. Ancak dul kalacak kadının kısmetinin yani Kara'nın güvenilir ve iş sahibi bir adam olduğuna kanaat getirince onu boşar. Bu işlemi sicile işledikten sonra kaleme aldığı dulluk belgesine onun yeniden evlenebileceğini belirten bir izin kâğıdını ilişitir. Bu belge sayesinde Şeküre'nin yeniden evlenebilmesi için en az bir ay beklemesine ihtiyaç kalmayacaktır.

“Şafii mezhebinden olduğum için, kocası dört yıldır savaştan dönmemiş bu bahtsız Şeküre'yi boşamamın kitaba ve itikadına aykırı hiçbir yanı yoktur,” dedi nâip efendi. “Onu boşadım. Artık kocası savaştan dönüp de bir hak iddia edemez üzerinde.” (B.A.K., s.228)

1.2.9.Nikâh

İslam akaidine göre nikâh, birbiriyle evlenmesi yasak olmayan kadın ve erkeğin birlikte bir hayat sürmek için yaptıkları anlaşmadır.¹⁴⁵ Müslüman toplumlarda bu konuya oldukça önem verilmiştir. Zira nikâhın kadın-erkek beraberliğini meşru temellere oturtacağına inanılır.¹⁴⁶ Nikâhın geçerli olabilmesi için bazı şartların yerine getirilmiş olması gerekir. Kadın ya da erkeğin evlenmesini engelleyecek bir durumları olmamalıdır.¹⁴⁷ Ayrıca evlenecek kişiler arasında dini, ekonomik ve sosyal açılardan bir denklik aranır.¹⁴⁸ Süt kardeşliği, din farkı ya da adaylardan birinin evli olması nikâhı imkânsız kılar. Ancak bu tip engeller yoksa kadın ve erkek tanıkların huzurunda evlenebilir.

Nikâh izleği *Benim Adım Kırmızı*'da Şeküre'nin ikinci evliliği kapsamında ele alınır. Savaşçı olan kocası Acemlerle yapılan bir savaştan geri dönmeyince Şeküre tekrar evlenmenin düşlerini kurar. Zira küçük yaştaki oğullarının baba şefkati görmeden büyümesini istemez. Üstelik yaşlı babası, yani Enişte Efendi'ye bir zarar gelmesi halinde genç kadın büsbütün korumasız kalacaktır. İşte bu nedenlerden ötürü Şeküre, kendisini ve çocuklarını sevip himaye edecek bir eş arayışına girer. Her akşam babasının misafiri olan teyzesinin oğlu Kara onun için uygun bir eş adaydır. Kara'nın "yetimleri[ne]" babalık edeceğini tahmin eder. Babasının canice katledilmesiyle endişeleri daha da artan genç kadın, Kara'nın evlilik teklifini kabul eder. İkili nikâh şartlarını da konuşurlar. İslami geleneğe göre nikâh koşulları evlenecek kadının velisi tarafından belirlenir. Damat adayı, şahitler önünde ilan edilen bu koşullara uyacağına dair yemin eder. Böylece koşullar resmiyet de kazanmış olur. Nikâh ise bu aşamadan sonra kıyılır. Daha sonra gelişen olaylarda bu koşullar hatırlatılarak önceden kararlaştırılmış yükümlülükler yerine getirilir.

¹⁴⁵ Ece, a.g.e., s.499.

¹⁴⁶ Ziya Kazıcı, *Osmanlı'da Toplum Yapısı*, Bilge Yayınları, İstanbul, 2003, s.190.

¹⁴⁷ *İslam İlmihali II: İnsan ve Toplum*, s.205.

¹⁴⁸ *İslam İlmihali II: İnsan ve Toplum*, s.209.

Ancak Şeküre'nin velisi konumunda olan babası hayatta olmadığından dolayı Şeküre bu koşulları bizzat belirleyip müstakbel eşine nakleder. Genç kadın öncelikle maddi bir arzusunun bulunmadığını, bundan ötürü ondan para ya da altın talebinde bulunmayacağını bildirir.

“Birincisi,” diye başladım, “bana tahammül edilemeyecek kadar kötü davranırsan ya da üzerime başka biriyle evlenirsen beni nafakayla boşamış sayılacağına dair iki şahit önünde yemin edeceksin. İkincisi sebepli sebepsiz altı aydan fazla evini terk eder ve geri dönmezsen benim boş sayılacağıma ve bana nafaka bağlanacağıma dair iki şahit önünde yemin edeceksin. Üçüncüsü evlendikten sonra tabii ki evime taşınacaksın ama babamı katleden alçak bulununcaya, ya da sen bulununcaya kadar -ona kendi elimle işkence etmek isterim!- ve Padişahımızın kitabı senin hüner ve gayretinle bitirilip ona şerefle teslim edilinceye kadar benimle aynı yatağı paylaşmayacaksın. Dördüncüsü oğullarıma onlar senin oğullarınmış gibi sevgi duyacaksın.” (B.A.K., s.220)

Romandan alıntılanan yukarıdaki pasajda görüldüğü gibi Şeküre kendisiyle bir ömür paylaşacağı erkeğin kadınlık onurunu zedeleyecek herhangi bir davranış sergilemesine karşıdır. Sözgelimi nikâh bağıyla birbirlerine bağlandıkları süreç içerisinde Kara'nın kendisiyle yetinmeyerek üzerine ikinci bir eş getirmesi ya da karısına olan tutumlarının menfi yönde olması nikâhlarının düşmesine yol açacaktır. Buna ek olarak Kara, karısına düzenli olarak ulaşacak bir nafaka bağlayacaktır.

Şeküre'nin kararlılıkla sıraladığı koşullardan bir diğerine göre Kara'nın evini gerekçeli ya da gerekçesiz olarak terk etmesi de bir kriz doğuracak, bu durum çiftin boşanmasını gerektirecektir. Bu durumda Kara'nın nafaka ödenmesi de zorunlu olacaktır. Ayrıca genç kadın babasının katilinin bulunmamasına rağmen evleniyor olmaktan vicdan azabı duyar. Bundan ötürü kocasına bu kimliği meçhul katili bulmasını şart koşar. Aksi halde aynı evi paylaşsalar da cinsel birliktelik yaşamayacaklardır.

Şeküre neredeyse hiç baba yüzü görmemiş çocuklarına iyi bir baba olacağını ümit ettiği için Kara'nın evlenme teklifini kabul eder. Bu yüzden Kara'dan kendi oğulları Şevket ile Orhan'a bir baba şefkatiyle yaklaşmasını istemesi oldukça

doğaldır. Kara on iki yıldan beri tutkuyla sevdiği Şeküre'nin tüm şartlarını itirazsız kabul eder. (B.A.K., s.220)

Fakat Şeküre yasalara göre hâlâ evli bir kadındır. Bundan dolayı başka bir adamla nikâh kıyması mümkün değildir. Yine de onunla aynı konumda olan birçok kadın vardır. Hatta Acem savaşları yüzünden yakın bir mahallenin erkek nüfusu epeyce azalmıştır. Bu kadınlar boşanma davası açtıklarında Hanefi mezhebine mensup kadı onları boşamazken Üsküdar kadısının Şafii nâibi, yalnızca iki kişinin tanıklığını dinleyerek kadınların dulluğunu ilan eder. İşte bu yüzden Şeküre evlenebilmesinin ancak Üsküdar kadısına başvurmakla gerçekleşebileceğini tahmin eder. Kara'nın bulunduğu tanıklar sayesinde Şeküre birkaç saat içinde dulluk kâğıdına kavuşur. (B.A.K., s.228)

İslami prensiplere göre boşanan bir kadının yeniden evlenebilmesi için bir müddet beklemesi gerekir. Böyle bir koşul şart koşularak kadının önceki eşinden hamile kalıp kalmadığı öğrenilmek istenir.¹⁴⁹ Ancak romanda Şeküre'nin kocasının dört yıldır ortada gözükmemesi bu tür bir kuşku duyulmasını önler. Bundan dolayı Üsküdar Kadısı'nı temsil eden nâib, genç kadının hemen evlenebileceğine dair bir izin belgesi hazırlar. Kara, boşanma işlemlerini başarıyla tamamlamanın verdiği sevinçle Yasin Paşa Camii'nin “ak sakallı, nur yüzlü” imamına koşar. Ölüm döşeginde olan bir babanın isteği üzerine onun kızıyla yapacağı nikâhı kıymasını rica eder. Ancak imam, “şer'i hüküm gereği” dul kadının “en az bir ay” evlenmemesi gerektiğini belirtir. Kara, kadı efendinin sağdan soldan böyle bir itiraz gelmesi ihtimalini hesaba katıp bir izin belgesi verdiğini söyler. Belgeyi gören imam Şeküre'nin evlenmesinin dinen câiz olduğunu anlar.

¹⁴⁹ Romanda sözü edilen bu bekleme sürecinin dini literatürdeki karşılığı “iddet”tir. Bkz. *İslam İlmihali II: İnsan ve Toplum*, İSAM Yayınları, İstanbul, 2000, s.239.

İmamın bundan sonra takındığı tavır, İslam fihına göre iki kişinin nikâhlarının kıyılması için ne tür şartların gerekli olduğunu gösterir niteliktedir. Yaşlı din görevlisi öncelikle ikili arasındaki akrabalık bağını sorgular. Müstakbel çiftin kuzen olduklarını öğrenince teyze çocukları olmanın nikâha engel oluşturmadığını söyler. Ardından kadın ve erkeğin birbirlerine denk olup olmayacağını öğrenmek için onların servet, din ve sosyal statülerini sorgular. Bütün bu soruların cevaplarını değerlendirdikten sonra Şeküre ile Kara'nın evlenmesinde dinen sakıncalı bir unsur bulunmadığını açıklar. (B.A.K., s.230)

Şeküre'nin gelin alayı mahalleyi baştan aşağı dolaşır. Daha sonra nikâh töreninin yapılması amacıyla evde toplanılır. Önceki gece öldürülmüş olan ve cesedi artık kokmaya başlayan Enişte Efendi odanın karanlık bir köşesinde, uyuyormuş süsü verilerek yatırılmıştır. Görenlere onun hasta olduğu izlenimini vermek için yanı başındaki masaya bardaklar ve şuruplar dizilmiştir.

Geleneksel normlara uygun bir biçimde gelin Şeküre ve diğer kadınlar nikâhın kıyıldığı odadan ayrı bir odada otururlar. İmam “saçına, sakalına, kavuğuna” çeki düzen vermiş, düğün kıyafetlerini giymiştir. Şahit olarak “Kara'nın berber dostu” ile “mahalleden çokbilmiş bir ihtiyar” gelinin velisi statüsündeki Enişte Efendi'nin odasında hazır bulunurlar. Kara, kulağını eniştesinin ağzına dayayarak ondan öğüt dinliyormuş gibi yapar. “Şeküre'yi, çocukları karnı tok, sırtı pek, huzur ve sevgiyle yaşatmak için her şeyi yapacağım” diye haykırır. Nikâhın kıyılması sonrasında imam çiftin mutlu olması için Allah'a dua eder. Ardından erkekler, hizmetçi Hayriye'nin “bademli, kuru kayısıli iç pilav[ıyl]”a kızarmış kuzu etini yemek için başka bir odaya geçerler. (B.A.K., s.235-236)

1.2.10.Ölüm ve Ritüelleri

İslam inancına göre ölüm bir son değildir, aksine yeni bir hayatın başlangıcıdır.¹⁵⁰ Bundan dolayı ölen kişiyi yeni hayatına uğurlamadan önce yerine getirilmesi gereken bazı zorunluluklar vardır. Bunlar Orhan Pamuk'un romanlarında sıkça yer alır.

1.2.10.1.Ölen Kişiyeye Yapılan Ritüeller

Ölmek üzere olan kişinin yakınları onun başına oturarak ona dinin kutsal sözleri olan Kelime-i Tevhid'i ya da Kelime-i Şehadet'i hatırlatır. Çünkü bunu bir kez söylemeyi başaran kişinin cennete gideceğine inanılır. Bunun yanı sıra onun yanında Yasin suresinin okunması onun günahlarını bağışlatabilir.¹⁵¹ Ayrıca ölen kişinin bir an önce yıkanması ve kefenlenmesi gerekir.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda ünlü tüccar Cevdet Bey'in kalp krizi geçirerek ölmesi aileyi üzüntüye boğar. Cevdet Bey'in Batılılaşmış ve geleneklerini unutmuş oğulları Refik ile Osman, ölünün çenesinin bağlanması, kefenlenmesi gibi işlemlerden habersiz olduklarından dolayı bu sorumlulukları iki ihtiyar adama yüklerler. Refik, cenazenin yattığı odanın önünden geçerken “onların içerde ne yaptıklarını açık seçik hiç düşünmediğini” çekinerek fark eder. (C.B., s.207)

Benim Adım Kırmızı'da, ölümü geç duyurulan Enişte Efendi'ye yapılan ritüeller, İslami gelenekte ölmekte olan bir insana karşı yerine getirilmesi gereken son vazifeleri hatırlatır. Buna göre Kara, eniştesinin kulağına yaklaşır ona Kelime-i Tevhid'i söyletmeye çalışır. Zira bunu başarması durumunda onun imanlı olarak öleceğine, dolayısıyla cennet ehline dâhil olacağına inanır. Kara bu işin ardından

¹⁵⁰ *İslam İlmihali I: İman ve İbadetler*, İSAM Yayınları, İstanbul, 2000,s.354.

¹⁵¹ Hançerlioğlu, “Ölü”, *İslam İnançları Sözlüğü*, s.455.

ölülere kurtuluş reçetesi olarak kabul edilen Yasin suresini ezberinden okur. Eşi Şeküre'nin getirdiği temiz bir bezle ölü Enişte'nin çenesini bağladıktan sonra bedenini de kıble yönüne çevirir. (B.A.K., 256) Böylece cenaze işlemine ön hazırlık yapılmış olur. Ardından mahalle imamı ile onun ölü yıkamada uzmanlaşmış arkadaşı Enişte'yi yıkarlar. (B.A.K., s.256-258)

1.2.10.2.Ölümü Duyurma

Geleneksel hayat tarzını benimsemiş toplumlarda insanlar birbirlerine kenetlenmiş durumdadır. Mahallenin varlığı ilişkileri yüz yüze kıldığından ötürü, küçük ya da büyük, önemli ya da önemsiz gerçekleşen tüm olaylar kısa sürede duyulup hızla etrafa yayılır ve olumlu ya da olumsuz tepki görür. Ölüm de bunlardan biridir. Ölüm herkesten evvel mahalle halkını ilgilendiren bir olaydır.¹⁵² Hemen cemaati harekete geçirir. Yakınını kaybeden geleneksel toplum mensubu bir kişinin üzüntüsünü tek başına yaşamasına fırsat verilmez. Çünkü komşu, akraba ve tanıdıklar ölü evini ziyaret ederek aile üyelerine destek olur, yapılması gereken işleri görürler. Cenazeyi tüm mahalle kaldırır. Cenaze evine üç gün yemek taşınır. “Cenaze evinin inzibatı, tören ve duanın örgütlenmesi, hane halkı ve misafirlerin ağırlanması, dua ve cenaze yemeği” kişileri birbirlerine yakınlaştırır.¹⁵³

Orhan Pamuk'un romanlarında bu ögeye sıkça rastlamak mümkündür. *Cevdet Bey ve Oğulları'nda* Cevdet Bey'in ölümü üzerine Nişantaşı'ndaki konak ziyaretçilerle dolup taşar. Akraba ve tanıdıkların yanı sıra işçiler de ölü evine gelerek taziyede bulunurlar. (C.B., s.209)

Benim Adım Kırmızı'da Şeküre bir akşam eve döndüğünde babası Enişte Efendi'yi öldürülmüş halde bulur. Bu cinayeti hizmetçi Hayriye ve Kara dışında

¹⁵² İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.79.

¹⁵³ Ortaylı, a.g.e., s.79.

kimseyle paylaşamaz. Zira babasının ölümünün duyulması durumunda yasalar nezdinde velisi kayınpederi ve kendisine göz koyan kayınbiraderi olacak, bu yüzden onların evinde yaşamaya mecbur kalacaktır. Oysa Şeküre'nin dileği bir an önce kayıtlara dul olarak geçip Kara'yla evlenebilmektir. Bundan dolayı çevreye haber vermeyi bir süre geciktirmeyi tasarlar. Ertesi gün Kara'nın hızı ve Üsküdar Kadısı'nın nâibi'nin gösterdiği kolaylıklar sayesinde boşanır ve Kara'yla evlenir. Şeküre güçlü bir erkek olarak gördüğü Kara'nın velayeti altında olmanın verdiği huzurla babasının öldüğünü ilan etmenin yerinde olacağını düşünür.

Bu yüzden evin pencere ve kepenklerini açarak herkesin duyabileceği şekilde feryat eder. Çocuklar annelerinin bu şekilde davranmasına akıl erdiremezler. Kara, annelerinin komşuların ölüm haberini almaları için ağladığını, böylelikle tanıdıkların eve doluşup acılarını hafifleteceklerini söyleyerek durumu açıklar.

“Korkuyorum,” dedi Orhan. Ağlamak için izin isteyen bir bakışla.

“Korkmayın,” dedim. “Anneniz konu komşu dedenizin ölümünden haberdar olsun da gelsinler diye ağlıyor.”

“Gelirlerse ne olacak?”

“Gelirlerse, dedeniz öldü diye yalnız bizler değil, onlar da üzülüp ağlayacaklar. Böylece acımız bölüşülecek ve hafifleyecek.” (B.A.K., 257)

Kara da mahalle imamına koşarak derhal sala verip eniştesinin ölümünü duyurmasını ister. Bununla da yetinmeyip mahallelinin gelişmeden haberdar olduğundan emin olmak için bir tellal ayarlar. (B.A.K., s.257)

Bu duyuruların tesiriyle pek çok kadın kısa sürede Şeküre'nin evine koşarlar. Bohçacı Ester, ölü evinde “farklı makamlarda” ağlarken kendini daha iyi hissettiğini

belirtir. Böylece üzüntüyü tüm mahalleli, hısımlar, akraba, eş dost hep birlikte ve içtenlikle yaşamış olur. (B.A.K., 277)

Masumiyet Müzesi 'nde Kemal'in işadamı babası Mümtaz'ın ölümü de benzer bir sahne yaşatır. Nişantaşı'ndaki ev, ölünün akraba ve sevenleriyle dolup taşar. Gelenler Kemal'in annesinin elini öpüp ona sarılarak kadının acısını bölüşmeye çalışırlar. (M.M., 250)

Aynı izlek Füsün'un babasının ölümü çerçevesinde söz konusu edilir. Tarık Bey paralarını yatırdığı banka iflas etmesi üzerine kalp krizi geçirerek hayata veda eder. Bunun üzerine başta yakın komşular olmak üzere Çukurcuma Mahallesi sakinleri ölü evine gelirler. Bunlar Füsün ve annesi Nesibe'nin kederiyle kederlenirler. Ayrıca teselli verici sözler söyleyerek onları rahatlatmaya çalışırlar. Tarık Bey'in oğlu gibi gördükleri Kemal'e sarılarak ona güç verirler. Kemal bütün gece küllükleri boşaltıp börek servisi yaparak bu konukları ağırlamaya uğraşır. (M.M., 496)

1.2.10.3.Helva Kavurma

Geleneksel toplumlarda ölen kimsenin ardından onun adına helva kavrulur. Ancak sadece kendi evdeki yakınlarının bu eylemi yerine getirmesi yeterli olmaz. Eş, dost ve tanıdıkların da ölü evine birer tabak helva ile gelmeleri makbul sayılır.

Benim Adım Kırmızı 'da usta nakkaş Zeytin tarafından öldürülen Zarif ve Enişte Efendilerin helvaları hemen kavrulur. Romanda gençler arasındaki aşk ve evlilik ilişkilerine yön vermesiyle tanınan bohçacı Yahudi Ester, babasını kaybetmiş

Şeküre'nin evinde ağlayıp sızlanarak artık bir yetim olan Şeküre'nin yasını paylaşır. Bir ara mutfağa girerek tezgâha dizilmiş, her biri farklı çeşnilerle lezzetlendirilmiş helvaların kimler tarafından yollandığını bir bir sorarak öğrenir. Böylece cenaze evine gelmeye fırsat bulamayan tanıdıkların en azından helvalarını yollayarak başsağlığı diledikleri görülür. Sayımı andıran bu işlem esnasında Zarif Efendi'nin eşi Kalbiye'nin taziyeye gelmediği, üstüne üstlük helva yollamadığı ortaya çıkar.

“Kayserili Kasım Efendi'ninki, nakkaşlar bölüğünden iki sokak ötede oturan kalfaninki, anahtarıcı Solak Hamdilerinki, Edimli gelinin sahanı,” diye tek tek sayıyordu ki Hayriye, Şeküre sözünü kesti onun.

“Rahmetli Zarif Efendi'nin karısı Kalbiye ne başsağına geldi, ne haber yolladı, ne de helva!” (B.A.K., s.278)

Bu durum Şeküre'yi derinden sarsar. Zira o, Zarif Efendi'nin vefatı sonrasında helvasını kavurup yollamış, komşuluk görevini yerine getirmiştir. Gerçekleşmesi zorunlu olarak beklenen bu ritüelin yerine getirilmemiş olması geleneklere de aykırıdır. Genç kadın bu tavrın ardındaki gizemi öğrenebilmek amacıyla Ester'i görevlendirir. Meraklı bohçacı Kalbiye'nin evine gittiğinde onun Enişte Efendi'ye kırgın olduğunu anlar. Kalbiye, kocasının ölümünden bu yaşlı adamı sorumlu tuttuğu için Şeküre'yi ziyaret etmek istememiş ve ona helva yollamamıştır. (B.A.K., s.278)

1.2.10.4.Cenaze Töreni

Cenaze töreni cenaze namazı ile cenazenin gömülmesi gibi ölüye karşı yerine getirilmesi gereken son görevleri kapsar. İslam dininin gereklerinden biri de ömrünü

tamamlamış kulları son yolculuklarına uğurlamadan önce cenaze namazlarının kılınmasıdır. Bu bir farz-ı kifayedir, yani cemaatin bir kısmının yerine getirmesiyle diğerlerinin üzerinden düşen buyruklardandır.¹⁵⁴ Cenaze namazı ölen kimse için yapılmış bir duadır. Aynı şekilde tabutu taşımak, arkasından yürümek ve ölü yakınlarına baş sağlığı dilemek de dinde sevap sayılmıştır.¹⁵⁵

Cevdet Bey ve Oğulları'nda cenaze töreni Cevdet Bey'in ölümü bağlamında karşımıza çıkar. Yaşlı adamın cenazesi Teşvikiye Camii'nden kaldırılır. Caminin avlusu onun sevenleriyle dolup taşmıştır. Cevdet Bey'in sağlığında hor görüp görüşmediği Haseki'deki akrabaları da cenazeye katılırlar. Bu alçakgönüllü insanlar Teşvikiye Camii'ne, çevredeki kalabalığa ve yeni apartmanlara çekinerek bakarlar. İş dünyasından arkadaşlar ve dostlar da bu acı günde Işıkçı ailesini yalnız bırakmazlar. Cevdet Bey'in eşi Nigân Hanım, kız kardeşleri Şükran ve Türkân'ı görünce onlara doğru koşar. Üç kardeş sarılarak ağlaşırlar.

Nigân Hanım ve diğer kadınlar da başlarını örterek cenaze töreninde hazır bulunurlar. Yetişme çağından itibaren hiç namaz kılmamış olan Osman ve Refik, cemaate uyarak öğle ve cenaze namazını kılarlar. (C.B., s.210-212)

Orhan Pamuk'un romanlarında yaygın şekilde rastlanılan cenaze töreni motifi, *Benim Adım Kırmızı*'da daha detaylı olarak işlenir. Metinde müzehhip Zarif Efendi'nin cenaze namazının Edirnekapı'daki Mihrimah Sultan Camii'den kaldırılacağı duyurulur. Enişte Efendi tören için seçilen bu caminin oldukça uzak olduğunu düşünür. Hava karlı olduğu için kürklü şalvarını giyerek Yakutlar Mahallesi'ndeki evinden ayrılır. Buz tutmuş yollarda kaymamaya dikkat ederek yürür ve camiye varır. (B.A.K., s.108)

Sağlığında Zarif Efendi'ye kırgın olanlar da dâhil olmak üzere, Topkapı Sarayı'na bağlı Nakkaşlar Bölüğü'nün tüm üyeleri cenaze törenine katılır. Böylece

¹⁵⁴ Karahan, a.g.e., s.56.

¹⁵⁵ Karahan, a.g.e., s.56.

birbirini uzun süredir görmeyen nakkaşlar, müzehhipler ve hattatlar görüşme imkânı bulur. Merhumun tüm kusurları ve ihanetleri unutulur; ağlaşarak kucaklaşırlar. Bunun yanı sıra ölüm gerçeği hatırlanır. Enişte Efendi namazı kılarken gözü musalla taşına takılır, bu anda katile duyduğu öfkeden ötürü “Allahümme Barik” duasını karıştırarak okur. Namaz sona erince tabut dört koldan taşınır ve Eyüp Sultan Mezarlığı’na doğru yol alınır. Usta sanatkârlar ile çıraklar dondurucu soğğun etkisiyle Haliç’e doğru hızlı hızlı inerler. Böylece kısa sürede “yamaçtaki sık servi ağaçları, yüksek eğreltiotları ve mezar taşları arasındaki mezar yeri[ne]” varırlar.

Öncelikle toprağı kazarak bir ön hazırlık yaparlar. Daha sonra cenazeyi aşağı indirirler. Nakkaşlar kalabalığından uzakta kalan Enişte, bunu “Bismillahi ve alâ milleti Resulullah” nidalarının yoğunlaşmasından anlar. Ölünün yakınlarından biri, artık toprağa kavuşan cesedin yüzünün iyice açılmasını öğütler. (B.A.K., s.112)

Katil nakkaş Zeytin, Zarif Efendi’nin üzerine toprak atılırken herkesten çok ağlayarak ölen çocukluk arkadaşının arkasından dövünüyormuş gibi bir izlenim vermeye çalışır. Toprağın düzenle örtüldüğünü gözlemleyen Enişte Efendi ise kabirde gerçekleşen sorguyu hatırlar. Sorgu meleklerinin Zarif Efendi’yi çetin bir sınava tâbi tuttıklarını, “cinsiyetini, dinini ve peygamberini” sorduklarını zihninden geçirir. Ayrıca bir başkasının cenaze töreninde bulunmak kendi ölümün nasıl olacağını düşünmesine yol açar. (B.A.K., s.113)

Romannın ilerleyen bölümlerinde Enişte Efendi vefat edince cenaze namazı Yakutlar Mahallesi’nin küçük camisinde kılınır. Enişte Efendi Osmanlı Devleti’ni yurt dışında elçi olarak temsil ettiğinden ötürü Nakkaşlar Bölüğü’nün yanı sıra devletin üst düzey bürokratları da cami avlusunda saf tutarlar. Enişte Efendi Hz.Muhammed’in “Müminin ruhu Cennet ağaçlarından yiyen bir kuştur” hadisinin tecellisi sonucunda cenaze namazını göklerden seyretme fırsatını elde eder. Katılımcıların çokluğu ile tanıdıklarının onu unutmamış olması onu sevindirir. Cemaatin ciddiyeti ve üzüntüsüyle iftihar eder. Enişte Efendi’ye göre Hazinedarbaşı

Hazım Ağa ile Bostancıbaşı'nın da burada olması Sultan III.Murat'ın bu cinayetten duyduğu kederin göstergesidir.

“Cenazem tam istediğim gibi 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. Öldüm günlerde hem yıldızı parlayan hem de çok çekştirilen Defterdar Kırmızı Melek Paşa'nın gelmesi mahallemiz camiinin alçakgönüllü avlusunu hareketlendirdi... Divan görevlileri, medrese arkadaşlarım, ölümümü nasıl, nereden duyduklarını merak ettiğim başkaları, akrabalar, hısımlar, gençler bir hayli geniş, ağırbaşlı ve göz doldurur bir topluluk oldular.”(B.A.K., s.264)

Enişte Efendi ruhunun eski barınağı olan bedeninin gömülmek üzere kabristana götürüldüğünü de tanık olur. Bulunduğu yüksek yerden kabristana yürüyen kalabalığı “bir ip gibi” görür. Bunun yanı sıra Üsküdar'ın ara sokaklarında oyun oynayan çocukları, evde ağlayan kızını, Langa Pazarı'nda alışveriş yapan kadınları da gözlemler. Berzah âleminde konaklayan ruhun “geçmiş ve şimdiki zamanı” aynı anda seyredemediğini vurgular. Bu sayede kırk sene önce kaybettiği kırmızı kemerinin yerini apaçık görür. (B.A.K., s.268)

1.2.10.5.Kabristan ziyareti

Hız.Peygamber sağlığında yakınlarının kabrini sık aralıklarla ziyaret etmiştir. Bundan ötürü İslam geleneğinde kişinin ölen yakınlarının kabrini ziyaret etmesi sevap olarak kabul edilir. Ziyaretçi kabrin başındayken kabirde yatan için dualar okur.¹⁵⁶ Yaptığı bu ziyaret vasıtasıyla onun sevap kazanacağına inanır. Ayrıca bu

¹⁵⁶ “Kabir”, *Ansiklopedik İslam Lügati*, C.I, Tercüman Gazetesi Yayınları, İstanbul, 1982, s.310.

ziyaretler, ziyaretçinin ölümü hatırlayıp tutumlarına çeki düzen vermesi açısından yapıcı bir nitelik taşır.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Nigân Hanım'ın bayram günlerinde öncelik verdiği işlerden biri de merhum eşi Cevdet Bey'in mezarını ziyaret etmektir. (C.B., s.246)

Sessiz Ev'de tarihçi Faruk ile onun öğrenci kardeşleri Nilgün ve Metin yaz tatilinde babaanneleri Fatma'yı ziyaret ederler. Cennethisar'a geldiklerinin ikinci günü babaannelerini de yanlarına alıp anne, baba ve dedelerinin yattığı kabristana gitmek isterler. Babaanne dışarıya nadiren çıktığı için uzun süre ne giyeceğine karar veremez. Sonunda “siyah korkunç bir palto” giyer. Hazırlıklar tamamlandığında ağabey Faruk, tıpkı kendisi gibi dini bilgileri zayıf olan kardeşleri Metin ve Nilgün'ü kabristanda takınmaları gereken tavırlar hakkında uyarır. Bunlar Faruk'un dini hassasiyetiyle ilişkili değildir. Bilakis babaannelerinin üzülp söylenmesini engellemek amacıyla alınan bir dizi önlemdir. Buna göre gençler yakınlarının mezarı başında dua etmelidirler. İslam dininin en önemli dualarını unutmuş olsalar bile bu durumu belli etmemeli, dua ediyormuş gibi yapmalıdırlar. Üstelik Nilgün başına bir eşarp bağlamalıdır.

“Mezarlıkta Babaanne dua ederken siz de edin” diyordu Faruk Bey.

“Teyzemin öğrettiği duaları unuttum,” dedi Nilgün.

“Ne çabuk unuttun!” dedi Metin.

“Canım, ben de unuttum,” dedi Faruk Bey. “Yani ellerinizi onun gibi açın da üzülmesin diyorum.”

“Merak etme, açarım.” dedi Metin. “Böyle şeyleri önemsemem ben.”

“Sen de aç olur mu Nilgün?” dedi Faruk Bey. “Başına da bir şey bağla.”

“Peki,” dedi Nilgün. (S.E., s.60-61)

Kabristana varınca Nilgün babaannesini memnun edebilmek için başını örter, ellerini açarak dua eder. Fatma bir yandan kocası Doktor Selahattin Darvinoğlu'nun hayattayken zikrettiği ateizme ilişkin teorileri hatırlar, bir yandan da sürekli ağlar. Kocasını kendisine oldukça eziyet ettiği halde “Ölülerinizi iyi anınız” hadisini dikkate alarak onun için Fatiha okumaktan kaçınmaz. Bunun yanı sıra mezarların metruk halinden hoşlanmadığından ötürü torunlarından buradaki çöp ve otları temizlemelerini ister. (S.E., s.73)

Benim Adım Kırmızı'da Acem şehriden dönen Kara'nın yaptığı ilk iş yakınlarının kabirlerini ziyaret etmek olur. Kentten uzak kaldığı on iki yıllık zaman dilimi içinde dostlarının ve akrabalarının çoğu vefat etmiştir. Kara, Haliç'e bakan kabristanda ölen annesi ve amcalarının ruhları için uzun uzun dua eder. Annesinin mezarı başında gördüğü kırık bir testi ağlamasına neden olur. (B.A.K., s.13)

1.3.Tasavvuf

Tasavvuf insanın kalbindeki kötü vasıflardan kurtulmanın çarelerinden ve kalpteki iyi vasıfları artırmanın yollarından bahseden bir hal ilmidir. Tasavvuf manevi mertebeleri aşarak en yüce mertebe olan “insan-ı kâmil” mertebesine erişmenin kurallarından ve tevhidin sırlarından da söz eder.¹⁵⁷ Bu manevi ilim nefsi terbiye etme ve ahlakı güzelleştirme amaçlarını güder. Tasavvufta haller ve makamlar yaşanarak yol kat edilir.

1.3.1.Tasavvufi İnanç Ögeleri

1.3.1.1.Âlemlerin Yaratılması

Tasavvufî bakış açısı, Allah’ın âlemleri yaratmasını kutsi kabul edilen bir hadise dayandırır. Bu hadise göre Allah âlemleri bilinmek ve sevilme için yaratmıştır.¹⁵⁸ Bu en gizli sır olarak addedilir.

¹⁵⁷ Osman Türer, *Anahatlarıyla Tasavvuf Tarihi*, Seha Neşriyat, İstanbul, 1995, s.26.

¹⁵⁸ Ethem Cebecioğlu, “Kenz-i mahfi”, *Tasavvuf Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Anka Yayıncılık, İstanbul, 2005, s.364.

Yeni Hayat'ta Osman ile sevgilisi Canan okudukları kitapta anlatılan çekici dünyaya ulaşmak için devamlı olarak otobüs yolculukları yaparlar. Otobüslerin eski ve bakımsız olmaları, yolların haraplığı sık sık feci trafik kazası geçirmelerine zemin hazırlar. Bu kazalardan birinde bu gençler yara bile almazlar. Üstelik kazada can veren bir çiftin kimliklerini alarak Güdül kasabasına giderler.

Güdül'deki toplantıya geleneksel değerleri korumaya çalıştıklarını iddia eden "kırık kalpli bayiler" katılacaktır. Bunlar gerçekte Dr.Narin'in emriyle adam öldürme, takip ve soruşturma gibi değişik işler çevirirler. Bu bayilere kin besleyen kaymakam toplantıyı engellemek için elinden geleni yapar.

Bir adamını yollayarak Osman'ı bir terzi dükkânına davet eder. Buradaki adamlar ona hazırladıkları karşı bildiriye okurlar. Ardından televizyona taktıkları bir videoyu izletirler. Planlarına göre belgeselin tam ortasında televizyonun içine ustalıkla gizlenmiş olan bomba patlayacaktır. Ekranda bozkır, kayalı sahiller ve ay gibi doğaya ait görüntüler belirir. Osman kendini bir anda "ekrandaki görüntüyü" seslendirirken bulur. Tasavvuf içerikli konuşmasında Allah'ın kâinatı yaratışı sürecini söz konusu eder.

Osman burada Allah'ın sınırsız sıfatlarının suretini görmek istediği için âlemi yarattığı belirtir. Böylece ay ve diğer varlıklar vücut bulmuştur. Fakat bu harikulade varlıklara bakan biri olmadığı için bunlar cilasız bir ayna gibidir, ruhsuzdur. Allah'ın kendi ruhundan bir parça üflediği Âdem'in yaratılmasıyla bu durum değişmiş, âleme ruhla birlikte Âdem'in gözü de değmiştir. Bu, herkesin ve her şeyin saf bir mutluluk içinde olduğu bir zaman dilimidir. (Y.H., s.103-104)

1.3.2.Tarikatlar

İslam tasavvufunun en önemli özelliklerinden birisi onun teoriyle yetinmeyip “tarikatlar yoluyla pratik hayatta uygulama sahasına geçirilmiş olmasıdır.”¹⁵⁹ Tasavvuf yoluna girmeye karar vermiş olan bir müridin şeyhin nezareti altına girerek Allah’a ulaşmak ve O’nun ihsanını kazanmak amacıyla takip ettiği metoda tarikat adı verilir.¹⁶⁰ Sekizinci yüzyıldan itibaren İslam’ın değişik coğrafyalarında onlarca tarikat kurulmuştur. Bunlardan bazıları dinin temel prensiplerine sadık kalmaya özen gösterirken bazıları bu prensiplerle çelişen tavırlar sergilemişlerdir. Orhan Pamuk’un romanlarında birçok tarikat söz konusu edilir.

1.3.2.1.Mevlevilik

Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî’yi pir olarak kabul eden bu tarikat inanç bakımından iki ayrı kol halinde gelişmiştir. Bunlar vecdi ön plana çıkararak ve bîatını bir karakter sergileyen Şems kolu ve zühdü esas alıp İslami hükümleri titizlikle takip eden Veled koludur.¹⁶¹ Tarih sahnesine on üçüncü yüzyılın sonlarında Konya’da çıkan bu tarikat Selçuklu ile Osmanlı gelenekleri arasında bir kültür köprüsü olmuştur.¹⁶²

Kara Kitap ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında Mevlevilik tarikatının söz konusu edildiği görülür. *Kara Kitap*’ta Mevlevilik, Celâl Sâlik’in gazetede yayımlanan köşe yazıları çerçevesinde işlenir. Celâl, üvey babası bir Mevlevi olduğu için bu tarikata ilgi duymuştur. Bu adam Yavuz Selim semtinin arka sokaklarında

¹⁵⁹ Türer, a.g.e., s.97.

¹⁶⁰ Cebecioğlu, “Tarikat”, *Tasavvuf Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, s.627.

¹⁶¹ Reşat Öngören, *Osmanlılarda Tasavvuf*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.205.

¹⁶² Ekrem Işın (Haz.), *Saltanatın Dervişleri, Dervişlerin Saltanatı: İstanbul’da Mevlevilik*, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2007, s.13.

bulunan eski bir sarnıcın yanındaki Mevlevihaneye düzenli olarak gitmiş, buradaki ayinlere katılmıştır. (K.K., s.259)

Celâl gerçekte Mevlevilik öğretisinden çok Mevlânâ-yı Celâleddin-i Rûmî'nin özel hayatı ve kişiliğiyle ilgilenir. Özellikle bu büyük mutasavvıfın Şems'le olan ilişkisi Celâl'in dikkatini çeker. Milliyet yazarı bu ilişkiye değişik açılardan yaklaşır ve gelenekle zıtlaşan değerlendirmeler yapar. Buna ek olarak Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sine yönelik olumsuz eleştirilerde bulunur. Altı cildi satır satır okumuş olan Celâl bu eseri değerlendirirken onun Doğu edebiyatının ünlü ürünlerinden "çalıntı" olduğunu iddia eder. (K.K., s.252)

Celâl Mevlevilerden söz ederken iğneleyici bir tavır takınır. Onları Mevlânâ ve *Mesnevi*'ye ilişkin "gerçek[leri]" bilmezlikten gelmekle suçlar. İlk planda Mevlânâ'nın "hayatının bazı dönemlerinde bazı erkeklerle kurduğu 'cinsel ve mistik' yakınlık[ların]" Mevleviler tarafından örtbas edilmek istendiğini duyurur. Buna göre Mevlânâ gibi ulu bir bilgenin önce Şems-i Tebrizi adındaki gezgin bir dervişin etkisine girmesi, daha sonra cahil bir kuyumcu olan Selahattin Zerkub'u kendine halife tayin etmesi, onun ölümünden sonra benzer karakterde bir adam olan Hüsamettin Çelebi'yle yakınlaşması akıllarda soru işareti uyandırmalıdır. Zira bu üç kişi de birbirinden "özelliksiz ve parlaklıktan yoksun[dur]". Buna rağmen Mevlânâ'nın "herdem" olarak onları tercih etmesi onun yaşadığı bazı kimlik sorunlarının göstergesi olarak irdelenmelidir. Sözelimi bu mutasavvıfın Şems'e olan aşkı onun "cinsel ve ruhsal durumunun belirtilerini gösteren bir işaret[tir]".

Oysa Mevleviler bu üç esrarlı ilişkiyi deşifre etmeye cesaret edememişlerdir. Bunun yerine anlaşılmaz gibi gözüken bu ilişkilerin gerçekte oldukça basit ve yalın temellere dayandığını bildirmişlerdir. Mesela Mevlânâ'ya oldukça yakın olan bu kişilere bazı sahte erdemler yakıştırmayı tercih etmişlerdir. Ayrıca onların Hz.Ali'nin neslinden geldiklerini belirtmiş, kanıt isteyecekler için de sahte soyağaçları düzenlemişlerdir. Celâl'e göre Mevlevilerin taktığı bu kulplar manevi önderlerinin bilinmeyen yönünü daha da gölgelemiştir. (K.K., s.249)

Celâl bunun yanı sıra Mevlânâ'nın Şems'le tanıştıktan sonra onunla medrese hücrelerine kapanması konusunda da değinir. İkisinin bu mekânda altı ay süresince ne yapıp ne konuştukları asırlardır merak edilen bir husustur. Fakat Mevlânâ üzerine ciltler dolusu kitaplar yazan Mevleviler bu “laik” ayrıntıya temas etmekten kaçınırlar. Oysa Mevlânâ'nın sözleri ve gizemli gibi görünen bazı davranışları onun yaşadığı kimlik bunalımlarını aydınlatacak ipuçları taşır. Celâl'e göre bu âlim kendisini Konya'nın karmaşasından çekip kurtaracak ve ruhunu yansıtacak bir ayna aramıştır. Bu ayna da Şems'ten başkası değildir. (K.K., s.250)

Celâl'in bu yazısına göre Mevleviler pirlerinin bilinmeyen yönleri üzerinde derinleşmeye korkarlar. Ancak herkesin bildiği, kitaplarda devamlı yazılan ve tekrarlanan gerçekler hakkında uzun uzun konuşurlar. Bunlar arasında Şems'in öldürülmesinden sonra Mevlânâ'nın Şam sokaklarında dolaşması ve dostunu araması gibi olaylar da vardır. Tarikat mensupları onun bu arama sürecinde yazdığı rubaileri kendi adıyla değil Şems'inkiyle bir araya getirmesinden övgüyle söz ederler. (K.K., s.256)

Benim Adım Kırmızı'da Erzurumilerin eleştirileri bağlamında Mevlevi tarikatına gönderme yapılır. Erzurumlu bir vaiz olan Nusret Hoca Beyazıt Camii'ndeki vaazları sırasında tasavvuf ve tarikatlara ateş püskürür. Yangın, deprem, sel gibi doğal felaketler ile askeri yenilgilerin tarikatların mevcudiyetinden kaynaklandığını iddia eder. Buna göre Hz.Peygamber'in zamanında varlık göstermeyen tarikatlar onun sünnetine tamamen aykırıdır.

Mevlevilik tarikatı da onun bu eleştirilerinden payını alır. Nusret Hoca Mevlevilerin sema ayinlerinin muhtevasından ve bunun Allah'la yaklaşmayı sağlayan bir ibadet şekli olduğundan haberdar değildir. Bu yüzden dervişlerin sema etmelerini eğlence amaçlı bir dans gösterisi olarak yorumlar. Ona göre Mevlevilerin tekkelerde çalgı eşliğinde *Kur'an* okumaları, çocuk ve yetişkinlerin dua adı altında raks edip oynamaları İslam'ın temel prensipleriyle çelişen eylemlerdir. Bundan dolayı bu tarikatın üyeleri dinden çıkmış, “kâfir” olmuşlardır. Allah onların

yüzünden İstanbulluların başına türlü gazaplar ve belalar göndermiştir. Yine de bu tekkelerin ortadan kaldırılması durumunda kentliler refaha kavuşacaklardır: “Tekkeler yıkılmalı, temelleri yedi arşın kazılmalı, çıkan toprak denize dökülmeli ki ancak oralarda namaz kılınabilesin.” (B.A.K., s.19)

1.3.2.2.Nakşibendilik

Sünni tarikatlardan biri olan Nakşibendilik pir olarak Bahauddin Nakşibend’i kabul eder. Bu tarikat Tarikat-ı Muhammediyye’ye sıkı sıkıya bağlıdır.¹⁶³ Yani tam anlamıyla Sünni bir tarikattir.¹⁶⁴ Bundan dolayı Asya kıtasının geniş bir sahasında yayılmıştır.

Bu tarikatı *Kara Kitap*’ın iki yerinde görmek mümkündür. Öncelikle Galip’in bir arkadaşının kumpas iddiaları çerçevesinde işlenir. Üniversite yıllarından beri sol eğilimli politik dergileri biriktiren Saim, incelediği bazı dergilerin ışığında Bektaşî tarikatı hakkında bazı çarpıcı sonuçlara vardığını iddia eder. Bu iddiasını Galip’e anlatırken devletin bu tarikata gösterdiği olumsuz tepkilerin Bektaşîleri bu yönde davranmaya ittiğini belirtir.

Buna göre Bektaşî tarikatı mensupları 1826’de Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılmasıyla İstanbul’dan zorunlu olarak uzaklaşmışlardır. Osmanlı Devleti bu topluluğa ateş püskürdüğü için Bektaşî babalarının başkente geri dönmesi oldukça güçtür. Fakat bir çözüm bulunmuş, Bektaşîler kendilerini Nakşibendi tarikatı üyeleriymiş gibi göstererek İstanbul’a dönmüşlerdir. Bu yüzden dışarıya karşı

¹⁶³ Enver Behnan Şapolyo, *Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi*, Elif Kitabevi, İstanbul, 2004, s.170.

¹⁶⁴ Selçuk Eraydın, *Tasavvuf ve Tarikatlar*, 5.baskı, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1997, s.44.

Nakşibendilerin tarikat prensiplerini uyguluyor gibi görünmüşlerdir. Buna karşılık kendi içlerinde Bektaşî gibi ibadet etmişlerdir.¹⁶⁵ (K.K., s.83)

Bunun yanı sıra Celâl'in eniştesinin Nakşibendi tarikatına mensup olmasından söz edilir. Galip, Celâl'i bulmak için onun çalıştığı Milliyet gazetesine gittiğinde Celâl'in başarısından hoşlanmayan yaşlı yazarlarla konuşur. Bunlardan biri olan

“polemikçi yazar” Celâl'in bugünkü konumunu dindar eniştesine borçlu olduğunu vurgular. Zira bu adam bir Nakşi olarak yıllarca tekkesinin Kumkapı'daki eski bir sabun fabrikasındaki ayinlerine katılmıştır. Zincir, zeytin presi ve mum gibi ilgi çekici gereçlerin kullanıldığı ayin sonrasında Celâl'in eniştesi diğer müritleri Milli İstihbarat Teşkilatı'na ihbar etmiştir. Bu yolla eski fabrikada toplanan inananların aslında devlete zararlı bir faaliyet göstermediklerini kanıtlamak istemiş, yazdığı mektupları “edebiyat zevki alsın diye” Celâl'e okutmuştur. Böylece Celâl yazarlığın sınırlarına vâkıf olmuştur. (K.K., s.99)

1.3.2.3.Kalenderilik

Kalenderilik, “Kalenderi bir hayat tarzını benimseyen çeşitli tasavvufi zümrelerin ortak adıdır.”¹⁶⁶ Bu tarikatın mensupları özellikle dış görünüşleriyle dikkat çekerler. Zira bunlar sakal, bıyık, kaş ve saçlarını usturayla tıraş ederler. Her

¹⁶⁵ Saim bu iddiasını dile getirirken Bektaşîleri yaratıcı çözüm yolları üretmeye iten Osmanlı Devleti'nin Nakşibendi tarikatına ilişmemesinin sebeplerine değinmez. Kanaatimizce Nakşibendilerin Sünni bir tarikat olması ve siyasete karışmamaları onların kendi tarikatlarında güvence altında ibadet etmelerini sağlayan faktörlerdendir.

¹⁶⁶ Nihat Azamat, “Kalenderiyye”, *DİA*, C.XXIV, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 2001,s.253.

türlü kayıt ve kuraldan bağımsız olarak yaşarlar.¹⁶⁷ Bu tarikat “seyyah dervişliği” esas alır.¹⁶⁸

Benim Adım Kırmızı'da sıkça karşımıza çıkan bu izlek öncelikle Hoca Nusret'in tasavvufa yönelik negatif yorumları çerçevesinde konu edilir. Bu Erzurumlu din adamı tasavvuf doktrininin tüm prensip ve görünümünün İslam'ın esaslarıyla zıtlaştığını deklare eder.

İstanbul'un değişik semtlerindeki Kalender tekkelerinde çalgılar çalınır ve ayinler yapılır. Nusret Hoca bu durumu Müslümanların Hz.Peygamber'in öğretisini unutmasıyla açıklar. Bu tekkelere mürit olanların “Müslümanlık diye başka kitaplara ve yalanlara” kandıklarını düşünür. Ona göre Kalenderi tarikatının tekkeleri yalnızca kendi üyelerini imanlarından etmez, tüm kente pahalılık, sefalet ve yangın gibi felaketler musallat ederler. (B.A.K., s.19)

Nusret Hoca Kalenderi tekkelerinde yapılan ibadet ve zikirleri kendi penceresinden değerlendirir. Cemaati kışkırtmak isteğiyle yaptığı bu sert konuşmalarda Kalenderi dervişlerini yerden yere vurur. Ona göre bu tekkede yaşayan “Kalenderi kalıntıları” ve “ne idüğü belirsiz cascavlaklar” afyon içer ve sabaha dek müzik eşliğinde dans ederler. Bununla yetinmeyerek “edepsiz” bir şekilde vücutlarına şişler batırır, ardından birbirleriyle eşcinsel ilişkiye girerler. (B.A.K., s.16)

Kitabın “Biz, İki Abdal” başlığını taşıyan elli ikinci bölümünde aynı eleştiriler farklı bir ağızdan yinelenir. Usta meddahın konuştuğu iki abdal Konya'da dolaşırken rastladıkları Avrupalı bir gezgin tarafından resmedilmiştir. Bunların fiziksel görünümleri Kalender dervişlerinin belli başlı niteliklerini yansıtır. Başları, ayakları çıplaktır; üzerlerinde birer yelek ile geyik postu vardır. Ayrıca ucu kıvrık

¹⁶⁷ “Kalenderiler”, *Ansiklopedik İslam Lügatı*, C.I, Tercüman Gazetesi Yayınları, İstanbul, 1982, s.318.

¹⁶⁸ Ekrem Işın, “Osmanlı Döneminde Tasavvuf Hayat”, *Osmanlı*, C.IV, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.452.

sopaları, boyunlarına zincirle bağlı keşkülleri, bir kaşık ve odun kesmek amacıyla kullandıkları baltaları bu giyim kuşamı tamamlar. İsimlerini belirtilmeyen bu iki seyyah derviş esrar çekerek diyardan diyara dolaşırlar. (B.A.K., s.352)

Bunlar bir hayırseverin verdiği yiyeceği hangisinin önce yiyeceğinin tartışmasını yaparken yabancı bir gezgin onların resmini yapmak ister. Durup kendisine poz vermeleri karşılığında onlara birer gümüş Venedik sikkesi vereceğini açıklar. Durumu sevinçle karşılayan dervişler çizilecek resimde gerçek birer Kalender dervişi oldukları anlaşılın diye gözlerinin aklarını dışarı, karalarını içeri çevirip etrafa kör gibi bakarlar. Ancak o sırada oradan geçen Konyalı sofı bir hocanın hakaretlerine maruz kalırlar. Oldukça öfkeli olan bu adam Kalenderileri aşağılar ve onların nakşedilmeye layık insanlar olmadıklarını haykırır. Onu böyle düşünmeyen iten başlıca etmen Kalenderi dervişlerinin dış görünümüdür.

“Hırsızlık eserek, dilenerek gezinen bu rezil Kalenderiler, esrar çeker, şarap içer, birbirlerini becerir ve şu yarı çıplak hallerinden belli, duadır, evdir, ailedir, yurttur bilmez, dünyanın kabahatidirler. Şu bizim güzel memleketimizin o kadar güzelliği varken niye bu fenalığı resmediyorsun, bizlere fenalık olsun diye mi?” (B.A.K., s.353)

Bu Konyalı hoca Kalenderiler hakkındaki olumsuz yargılarını vaazlarını toplattığı kalın kitabına da taşır. Hoca bu kitapta ikili gruplar halinde dolaşan Kalenderilerin aslında eşcinsel oldukları iddiasında bulunur. Kitabının bir başka bahsinde bu tarikatın mensuplarının dünyada bir fazlalık oluşturduğunu öne sürer. Bu savını ispatlamak amacıyla insanları çiftçiler, beyler, tacirler ve sanatkârlar olmak üzere dört gruba ayırır. Hoca bu sınıflamayı yaptıktan sonra Kalenderilerin bu grupların hiçbirinde yer almadığını dile getirir. O halde “Kalenderiler âlemin fazlasıdır”. (B.A.K., s.354)

Romanın bir başka yerinde Kalenderilerin İstanbul’a getirdiği bir inançtan söz edilir. Başnakkaş Osman Nakkaşlar Bölüğü’nde kargaşa yaratan cinayetlerin fâilinin

izini sürmek için Kara ile birlikte Topkapı Sarayı'nın Hazine-i Enderun bölümündeki kitapları inceler. İkisine yardım eden Cezmi Ağa adındaki yaşlı kütüphane memuru bu mekânda yer alan her bir değerli objenin gerçekte birer ruhu olduğunu belirtir. Buna göre bu objeler geceleri huzursuz olup konuşmaya başlarlar. Bu yüzden Hazine Odası kör karanlıkta savaş meydanını andırır.

Üstat Osman bu itikadın Kalenderi dervişleri tarafından geliştirildiğini ve başkente taşındığını ifade eder. Buna göre eşyanın ruhu olduğunu düşünen Kalenderiler Horasan'dan Acem ülkesine gitmişlerdir. Bu dervişler Bediüzzaman Mirza'nın Şah İsmail'e ihanet etmesi üzerine Yavuz Sultan Selim'in ordusuna katılmışlardır. Böylelikle İstanbul'a dönüşte itikatlarını da beraberlerinde getirmişlerdir. (B.A.K., s.377-378)

Bunlara ek olarak Kalenderilik usta nakkaş Zeytin'in bekçiliğini yaptığı bir Kalenderi tekkesi kapsamında konu edilir. Zeytin, Safevi Şahı'nın nakkaşlarından biri olan babası tarafından Acem kökenlidir. Kalenderilere oldukça ilgi duyar. Bundan dolayı Fenerkapı yakınlarındaki metruk bir Kalenderi tekkesini “beklemekle övünür.” Bu tekke kırk yıl önce Kanuni Sultan Süleyman'ın emriyle bir “düşman yuvası” olduğu gerekçesiyle kapatılmıştır. Zeytin geceleri buraya gelir ve odaları silip süpürür. (B.A.K., s.142-143, s.425)

1.3.2.4.Hurufilik

Hurufilik, Fazlallah tarafından on dördüncü yüzyılda yayılarak on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda Anadolu'yu etkileyen fraksiyonun adıdır.¹⁶⁹ Hurufiler tüm felsefelerini Allah'ın ezeli ve ebedi keliması olarak gördükleri harfler üzerine kurarlar. Onlara göre harfler araştırılması gereken ilahi bir zuhurdur. Bundan ötürü Hurufiler Allah'ın varlığını harflerde müşahade ederler. “Özellikle kelimullah olan *Kur'an*'ın

¹⁶⁹ Mustafa Ünver, *Hurufilik ve Kur'an*, Fecr Yayınevi, İstanbul, 2003, s.58.

yirmi sekiz harfi, Fazlallah'ın nutkunda kullandığı otuz iki harfi” felsefelerinin temellerine alırlar.¹⁷⁰

Bu bâtin tarikat ve mezhep¹⁷¹ *Kara Kitap*'ta söz konusu edilir. Galip'in kuzeni olan ve Milliyet'te tarih ve edebiyatın değişik konuları üzerine yankı uyandıran yazılar yazan Celâl Sâlik, Hurufilik ve harf ilmiyle yakından ilgilenir. Romanın “Harflerin Esrarı ve Esrarın Kaybı” başlığını taşıyan bölümünde Galip, Celâl'in evinde iki büyük kutu içinde bu mezhep hakkında yazılmış onlarca risale ve kitapla karşılaşır. Genç adam karısı ile Celâl'in birlikte ortadan kaybolduğunu göz önünde tutarak Celâl'in kendisine Hurufi bir mesaj bırakmış olmasından kuşkulandır. O halde tüm bu metinleri okuması ve idrak etmesi gerektiğine karar verir.

Taşbaskısı kitaplardan Hurufiliğin kurucusu ve peygamberi Esterabadlı Fazlallah'ın biyografisini okur. Buna göre Fazlallah on sekiz yaşındayken tasavvuf ilmiyle ilgilenir, hacca gider, Doğu ülkelerini gezerek görgüsünü artırır. Daha sonra rüya tâbirliği yaparak ünlenen bu adam harflerin sırrını çözdüğünü iddia eder. Buna göre ses kutsaldır, çünkü ses “varlık ve yokluk arasındaki ayrım çizgisidir”. Sesin daha gelişmiş şekli ise kelâmdır. Kelâm yani “kelime” harflerden meydana gelir. Fazlallah harflere kutsiyet yükler ve onların varlığın cevheri olduğunu bildirir. Harfler aynı zamanda Tanrı'nın yeryüzündeki görünüşüdür. Bundan ötürü insanın Tanrı'sına ulaşması için harfleri iyi tanınması ve onlarla anlamlı bir ilişki kurması şarttır.

¹⁷⁰ Fatih Usluer, *Hurufilik*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2009, s.11; s.125.

¹⁷¹ Orhan Pamuk, ayrıca 1990'da beyaz perdeye aktarılan ve 1992'de kitaplaştırılan *Gizli Yüz* adlı senaryosunda Hurufilik inancına gönderme yapar. Pamuk bu metni *Kara Kitap*'ta anlatılan bir hikâyeden yola çıkarak kaleme almıştır. Bu senaryoda varlıklı ve çekici bir kadının gizli yüzlerde aradığı anlam konu edilir. Kadın genç bir pavyon fotoğrafçısını hizmetinde çalıştırır ve ondan her gece pavyonda eğlenen erkeklerin fotoğraflarını çekip kendisine getirmesini ister. Sabahleyin masasına gelen fotoğrafları incelediğinde bu erkeklerin yüzlerine odaklanır. Bu yüzlerde bir sır ve anlam okumaya çalışır. Büyük bir çoğunluğunda hiçbir harf ve anlam göremez. Bundan dolayı fotoğrafçı yeni fotoğraflar çekmeye devam eder. İki yıl sonra kadın Eyüp'te saat tamirciliği yapan bir adamın yüzünde esrarı gördüğünü sevinçle haykırır. Bu durum fotoğrafçı, saatçi ve kadının hayatlarının hızla değişmesine neden olur. *Gizli Yüz*'de Hurufiliğin önem verdiği konulardan harf, mana ve rüya geniş bir şekilde söz konusu edilir. Karmaşık olan senaryo çağrışımlarla yüklüdür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Orhan Pamuk, *Gizli Yüz*, 5.baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.

Fazlallah'ın eseri olan *Câvidnâme*'ye göre bu noktada insan yüzü imdadımıza yetişir, çünkü aşkın bir konuma sahip olan harfleri insan yüzünde seçmek ve görmek mümkündür. Yüzümüzde doğuştan gelen yedi harf vardır; bunlar iki kaş, dört kirpik ve saç çizgisidir. İlk gençlik çağında eklenen burun çizgisini de ekleyince harf sayısı on dörde çıkar. Bu hatların hayali varlığı ve gerçek görüntüsü de iki harf olarak sayılır. Böylelikle *Kur'an*'daki yirmi sekiz harfe ulaşılır. Ancak Fazlallah bu yirmi sekiz harfle yetinmez, bir İranlı olduğu için Fars alfabesindeki otuz iki harfe ulaşmaya çalışır. Bundan dolayı çene altındaki kılı ve saçı iki ayrı harf olarak sayar. (K.K., s.288-289)

Otuz iki harfe ulaşan Fazlallah kuramını sağlam temellere oturttuğunu düşünerek kendisini İslam âleminin beklediği Mehdi ilan eder. Çevresine topladığı yedi kişi aracılığıyla dinini yayar. Fakat üst otoriteler onu putperestlik, dinsizlik ve zındıklıkla itham eder. Onların bu şekilde düşünmesinde Hurufiliğin hak mezheplerden biri olmaması rol oynar. Zira İslam'da Sünni mezhepler Hanefî, Malikî, Şâfi ve Hanbeli mezhepleridir. Bu yüzden sahte peygamber asılarak öldürülür. Geride kalan Hurufiler Fazlallah'ın halifesi olan şair Nesimi'nin yoğun çabaları sayesinde Anadolu'ya geçerler. Onun etkisiyle Hurufilik, Bektaşî tarikatında büyük ilgi görür.

Celâl'in önceden altını çizerek okuduğu bazı pasajlarda Hurufilik düşüncesinin Osmanlı Devleti'ndeki etkileri de anılır. Buna göre 1468 yılında Fatih Sultan Mehmet elinde Fazlallah'ın risaleleri olduğu halde dünyanın sırlarından söz etmiş, “her bacanın, her kubbenin, her ağacın yeraltındaki başka bir âlemin esrarına nasıl anahtar olabileceği” meselesine odaklanmıştır. Sultan'ın bu merakından haberdar olan ulema ise ona yaklaşma girişiminde bulunan Hurufileri diri diri yaktırmıştır. (K.K., s.291)

Siyasi otorite Hurufiliği bir tehdit olarak algılamış, bundan ötürü bu tarikatın mensuplarını değişik şekillerde cezalandırmıştır. Galip incelediği kitaplardaki bazı resimlerde Hurufilere yapılan baskı ve işkencelerin dramatik resimler aracılığıyla

somutlaştırıldığını görür. Mesela bunlardan birinde Sultan II.Beyazıt'a düzenlenen başarısız suikast sonrasında idama çarptırılan Hurufiler yanarken ve boyunları vurulurken gösterilmiştir. Diğerinde Kanuni Sultan Süleyman'ın sürgün emrine başkaldıran Hurufiler yine cayır cayır yanarken çizilmiştir. Bu resimlerde dikkat çeken husus yanan gövdelerin üzerine yazılmış elif, lam, cim gibi harflerin yazılmış olmasıdır. (K.K., s.291)

Galip Hurufiliği irdeleyen diğer metinlerde “esrar” unsurunun vurgulandığını görür. Buna göre Allah gizli bir hazinedir. Bu gizeme erişmek için önce onun dünyaya nasıl yansıdığını kavramak gerekir. Esrarın dünyada bulunan her türlü insan ve nesnede saklı olduğunu anlamak şarttır: “Dünya bir ipuçları deniziydi; her damlasında arkasındaki esrara varacak bir tuz tadı vardı.” (K.K., 292)

Hurufiliğe göre çevremizde gördüğümüz her şey aslında bu esrarın işaretleriyle kaynaşır. Bir zamanlar İstanbul'da yaşayan herkes esrarın içeriğine vâkıf olmuş, böylece mesut olmuştur. Ancak bir süre sonra sırlar birbirine karışmış, bu yüzden Hurufiliğin altın çağı geride kalmıştır.

Galip'in bu konuyla bağlantılı olarak okuduğu son risale Horasan'da basılmıştır ve “Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı” adını taşır. F.M.Üçüncü'nün kaleminden çıkmış olan eser Fazlallah'ın hayat öyküsünü anlatır. Orduda subay olan yazar bu konuyu ele alırken Fazlallah'ın mistik yönünden çok matematikçi, dilbilimci kişiliğini vurgular. Ayrıca onun Doğu'ya özgü bir bilge olduğunun altını çizer. Ona göre Fazlallah'ı Panteizm ya da Kabala etkisiyle açıklamak onu yeterince anlamamaktan ileri gelir. (K.K., s.295)

Üçüncü, Doğu dünyasının Batı'ya hâkim olduğu dönemleri hatırlatır ve bu zamanların rastlantısal olmadığını deklare eder. Zira Doğu “dünyayı sırlarla kaynaşan, çift anlamlı ve esrarlı” bir yer olarak gördüğünde Batı'yı ezmiştir. Burada yazar, Doğu'nun düşmanlarına galip gelmesini onun Hurufi anlayışını benimsemesiyle açıklar. Bu durum tasavvuf ve edebiyat için de geçerlidir. Sözgelimi

Mevlânâ, bu esrarı korumak amacıyla dostu Şems'i öldürmüştür. Ancak bu sırada kaybettiği esrarı bulmak için Şam'a gitmiştir. (K.K., s.297)

Kara Kitap'ta ayrıca Galip'in gittiği pavyonda anlatılan hikâyelerin birinde de Hurufiliğe gönderme yapılır. Beyoğlu sokaklarında amaçsızca gezinen Galip, BBC televizyonundan gelen gazetecileri gezdiren İskender'le karşılaşır. Bu genç ona kendi grubuyla birlikte eğlenmeyi önerir. Galip'in onayını alınca hep beraber bir pavyona giderler. Masaları oldukça kalabalıktır. Gözlüklü adam ve konsomatris kadının yanı sıra fotoğrafçı da başından geçen bir hikâyeyi anlatır.

Esrarengiz hikâyeye göre fotoğrafçı günün birinde Nişantaşı'nda yaşayan zengin ve güzel bir kadının emri altında çalışmaya başlar. Kadının arzusu üzerine her gece Beyoğlu pavyonlarında yüzlerce resim çeker. Ertesi sabah bunların birer kopyasını kadının önüne getirir. Fotoğrafçı önceleri kadının bu yöntemle kayıp âşığını bulmaya çalıştığını düşünür. Ancak zamanla bu tahmininde yanıldığını fark eder. Zira kadının bu yüzlerce fotoğraf arasından bir kenara ayırdığı erkek yüzleri birbiriyle ilgisizdir. Fotoğrafçı kadının bu yüzlerde anlamlı harfler görmeye çalıştığını anlar. İşte bu sebepten dolayı kadın manasız yüzleri görmek istemediğini söyler:

“Bu boş suratlıların, bu anlamsız bakışların, bu ifadesiz yüzlerin fotoğraflarını bana boşu boşuna getirme!” diyormuş. “Hiçbir anlam, hiçbir harf göremiyorum onlarda!” (K.K., s.167)

Günün birinde kadın, kendisine gelen fotoğrafların birindeki yüz üzerine yoğunlaşır. Uzun zaman uğraştıktan sonra bu temiz yüzdeki harfleri ve bu harflerin çağrıştırdığı anlamı açık seçik okur. Bu anlam aşktır. Kadın rahatlıkla okuduğu bu harfleri fotoğrafçının okuyamamasına sinirlenir. Ona bir kör olduğunu söyler. Aynı zamanda bu yüzün sahibinin Karagümrük'teki küçük dükkânında çalışan genç bir saat tamircisi olduğunu öğrenir. Ona âşık olur. Onun resimlerini çoğaltarak evinin her köşesine asar. Fakat bir süre sonra genç adam pavyona gitmeyi bırakır ve dükkânını bilinmeyen bir yere taşır. Bunu öğrenen kadın hayattan küser ve kenti terk

eder. Âşık fotoğrafçı, kadının ve saat tamircisinin birlikte kaçtıklarından emindir. (K.K., s.168-169)

Romanda Celal'in köşe yazılarından birinde konu ettiği Kara Ömer namlı bir celladın hikâyesi Hurufilikle bağlantılıdır. Bu hikâyede Erzurum'a hükmeden Abdi Paşa'nın idam fermanını alan ünlü cellat hemen yola koyulur. Kente vardığında karşısına Abdi Paşa yerine başka bir adam çıkar. Cellat, paşayı tanımadığı için bu oyunu anlayamaz ve adamı hemen idam eder. Ardından kafasını bez bir torbaya koyar. Ancak ölünün dehşet verici yüz ifadesini zihninden bir türlü silemez.

Kervansaraylarda kaldığı geceler kâbuslar görür ve yüzün hıçkırarak ağladığını işitir. Deneyimli cellat artık dış dünyaya yabancılaştığını hissetmeye başlar. Köy çeşmelerine ve yollara hayretle bakar. Dünyayı ilk kez görmüş gibidir. Yiyecekleri bile tanımakta zorlanır. Üstelik ayın, güneşin, servilerin ve mezarlıkların kendisine bir hikâye anlatmaya çalıştıklarını düşünür. Kayalar, bulutlar, kısacası çevresindeki tüm varlık “çözülmez bir esrarın işaretlerine” dönüşür. (K.K., s.281) Kara Ömer biraz düşündüğü zaman esrarın ağlayan yüzdeki garip ifadeyle yakından ilişkili olduğu kanısına varır. Bundan ötürü yüzdeki ifadeyi değiştirmesi halinde “o eski bildik dünyaya” yeniden kavuşacağını sanır. Bu fikirden hareketle meslek aletlerinden yararlanarak yüzün uzuvlarını oyar. Ağzına ve dudaklarına yeniden biçim verir. İşini bitirdiğinde yüzü parçalamış olur ancak onu gülümsetmeyi başarır. Böylece her zamanki dünyasına kavuşur. Rahat bir uyku uyur fakat uyandığında başın kuyuya düştüğünü fark eder. Onu kurtarır ve kısa süre içinde başkente varır. Ödüllendirilmeyi beklediği sırada Abdi Paşa'yı tanıyanlar bu başın onunla bir alakası olmadığına hükmederler. Bu yüzden Kara Ömer idam edilir. (K.K., s.284)

1.3.2.5.Bektaşilik

Bektaşilik İslam kültüründe on iki ana tarikattan biri olarak addedilir. Bu tarikat mürşit olarak Hz.Muhammed’i, rehber olarak Hz.Ali’yi, pir olarak da Hacı Bektaş-ı Veli’yi kabul eder.¹⁷² On üçüncü yüzyılda Anadolu’da ortaya çıkmış olan tarikatta Türklerin Müslümanlığı kabul etmelerinden önceki dinleri olan Budizm ve Maniheizmin izlerini taşıyan inanç motifleri görülür.¹⁷³

Bektaşilik Orhan Pamuk’un romanlarından yalnızca *Kara Kitap*’ta fantastik bir bağlamda işlenir. Romanda özel bürosunda avukatlık yapan Galip, günün birinde karısı Rüya tarafından terk edilir. Genç adam ona ulaşmak için küçük ipuçlarından yararlanmaya çalışır. Karısının eski kocasına döndüğünü tahmin ettiğinden dolayı öncelikle bu adamın izini sürer. Bunun için bu adamın yıllar önce bazı solcu dergilerde yazdığı yazıları taraması gerektiğini hisseder. Bu uğraşı sırasında Saim adındaki dergi koleksiyoncusu arkadaşının arşivine başvurur. Saim bir yandan biriktirdiği dergilerle gururlanırken diğer yandan Bektaşî tarikatının esrarını çözdüğünü belirtir. Bu esrarı arkadaşısıyla paylaşmaktan geri durmaz.

Buna göre günün birinde lideri Enver Hoca olan Arnavutluk Emek Partisi’nin çıkardığı Halkın Emeği dergisinin son sayısını karıştıran Saim bazı şeylere hayret etmiştir. Sözelimi “on iki” sütunluk yazıyı süsleyen siyah-beyaz fotoğraf, parti lideri ve üyelerinin katılımıyla gerçekleşen bir toplantıyı gösterir. Bu resimde Saim’in dikkatini çeken şey sigara içip Mao posterini açan üyeleri gösterir resmin altındaki yazıdır. Bu yazıda söz konusu toplantının “on iki sütunlu” bir salonda yapıldığı vurgulanır. Bunun yanı sıra örgüte katılan erkeklerin takma isimleri ilginç bir biçimde Ali, Hasan ve Hüseyin gibi Alevî çağrışımlar uyandıracak isimlerden ve Bektaşî babalarının isimlerinden seçilmiştir. Saim bu gözlemlerinin kendisini Bektaşilik, Yeniçeri ordusu ve Arnavutluk Komünizmi konuları üzerine okumaya ittiğini ifade eder. Dört yıl süren araştırma süreci bittiğinde yüz elli yıllık tarihi bir kumpası” çözdüğünü ekler. Ancak Galip’in de konuya ısınması için ona Bektaşiliğin tarihini Hacı Bektaş-ı Veli’den başlayarak anlatma ihtiyacını hisseder. Ardından

¹⁷² Ethem Rûhi Fırlalı, *Türkiye’de Alevilik- Bektaşilik*, Selçuk Yayınları, Ankara, 1996, s.133.

¹⁷³ Ahmet Yaşar Ocak, *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*, 6.baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s.281.

Bektaşî tarikatının Alevî, Şamanizm ve tasavvufî kaynaklardan beslendiğine de değinir. (K.K., s.83)

Saim bu tarikatın Osmanlı Ordusu'nun kurulmasında ve devletin yükselmesinde önemli rol oynadığını dile getirir. Buna göre her Yeniçeri Ordusu askeri aynı zamanda bir Bektaşîdir. Bu yüzden Bektaşîlik İstanbul'da sanıldığından daha önemli bir konum edinir. Tekkeler başkentte diledikleri gibi faaliyet gösterirler. Fakat Yeniçeri Ordusu taşkın hareketler sergileyip iktidarı rahatsız etmeye başlayınca Sultan II.Mahmut “isyancı ordu[yu]” ilga eder. Bu da Bektaşî tekkelerinin kapatılmalarına, Bektaşî babalarının da İstanbul'dan sürülmelerine neden olur.

Bektaşîlerin İstanbul'a tekrar dönmeleri ancak Nakşibendi tarikatı kisvesine bürünmeleriyle mümkün olur. Böylelikle Bektaşîler kendilerini dışarıya Nakşî olarak gösterirler. Ancak Bektaşîliği kendi aralarında yaşarlar. Tekkelerin kapatılmasını zorunlu kılan yasa yürürlüğe girince tekrar ortadan kaybolurlar. İstanbul'a üçüncü kez dönüşleri ise komünizm adı altında olur.

Saim bu savını ispatlamak için Galip'e birtakım yazılar, gravürler ve fotoğraflar gösterir. Bütün bunlar bazı siyasi örgütlerin toplantılarıyla Bektaşîlik ayinlerinin bire bir aynı olduğunu açıkça anlatır. Kabul törenlerinin ayrıntıları, kabul öncesi çekilen çile dönemleri, genç üyenin çektiği sıkıntılar, “yol” sözcüğüne verilen kutsal anlam, ayinlerde çalınan sazlar ve söylenen kafiyeli türküler, aynı yolda yürüyen âriflerin birbirlerini dış görünüşlerinden tanınması, örgüt üyelerinin bıyık ve sakal biçimlerine özel anlamlar yüklemeleri gibi detaylar Saim'e göre rastlantı değildir. Bunların yanı sıra Bektaşîlerin Hurufilerden devraldıkları harf ve sözcük oyunlarını bu sol örgütlerin yayınlarında da görmek mümkündür.

Saim'e göre örgüt yöneticileriyle Bektaşî babalarının arasında yapılmış gizli anlaşmadan bihaber olan gençler aldatılmışlardır. Zira solculara has davranış modelleri olduğunu sandıkları eylem ve sözlerin gerçekte Bektaşî tarikatına özel ritüeller olduğunun bilincinde değildirler. Buna ek olarak örgütün yürüyüş, yemek,

tören gibi sosyal ve siyasal aktivitelerinde çekilen fotoğraflarının Arnavutluk'taki Bektaşî babalarına gönderildiği kendilerinden gizlenir. (K.K., s.84-85)

1.3.2.6.Cerrahilik

Cerrahilik Halvetiyye tarikatının kollarından biridir. On sekizinci yüzyılda kurulmuştur.¹⁷⁴ Tarikatın kurucusu Nureddin Cerrahi İstanbul'un Cerrahpaşa semtinde oturduğu için tarikat bu adla anılmıştır.¹⁷⁵

Cerrahilik yalnızca *Benim Adım Kırmızı*'da söz konusu edilir. Romanda liderliğini Nusret Hoca'nın yaptığı Erzurumiler tasavvufa ve tarikatlara karşıdır. Onların tepki gösterdikleri tarikatlar arasında Cerrahiler de bulunur. Romanda Kara kayınpederinin evine sığınan karısı Şeküre'yi eve geri getirmek amacıyla birkaç arkadaşını yardıma çağırır. Onun silahlanıp adam topladığını gören Yahudi bohçacı Ester ona dikkatli olması gerektiği yönünde uyarıda bulunur. Zira Erzurumiler gece saatlerinde Sağırcapı'da bulunan Cerrahi tekkesini basmışlardır. Burada zikir yapan tasavvuf ehlini sıra dayağına çekmiş, yaşlı bir adamı sopayla öldürmüşlerdir. (B.A.K., s.391)

Bu tekke *Kar*'da dilden dile dolaşan bir söylence kapsamında anılır. Kars'ta sayısı giderek artan intihar olaylarını ateizm bağlamında değerlendiren bir grup İslamcı genç, kentlerini ziyaret eden şair Ka'yla sohbet ederler. Bu sırada Necip ateizme ilişkin bir hikâye anlatır. Buna göre bir imam-hatip lisesi müdürü yüksek ve modern bir binanın asansöründe ateist bir adamla karşılaşır. Bu adam müdüre yönelir ve ona elinde tuttuğu bir kitabın sayfalarını gösterir. Müdür bu olaydan sonra huzursuz olur ve “derdine çare olur diye” bir Cerrahi tekkesine gider. Tekkenin şeyhi

¹⁷⁴ Eraydın, a.g.e., s.400.

¹⁷⁵ Şenay Yola, “Cerrâhiyye”, *DİA*, C.VII, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 1993, s.416.

onun asansörde gördüğü adamdan etkilenerek Allah'a olan inancını yitirdiğini söyler. (K., s.84)

1.4.Dini-Tasavvufi Metinler

Orhan Pamuk'un romanlarında İslami kaynaklı birçok dini metne gönderme yapılır. Bunların başında *Kur'an-ı Kerim* ve hadis ile din bilgini ve mutasavvıfların yazdığı dini içerikli metinler gelir.

1.4.1.Kur'an-ı Kerim

Kur'an-ı Kerim insanlık âlemine gönderilen en son ilahi kitaptır. Bütün ilahi kitapların bilgisini kapsadığı için "okumak" anlamına gelen "*Kur'an*" olarak adlandırılmıştır.¹⁷⁶ Allah'ın kelimeleridir.¹⁷⁷ İslam dinine göre Allah'ın sözlerinden oluşan bu kitaba inanmak imanın şartlarından biridir. *Kur'an* dini ve ahlâki ilke ve uyarılar kitabıdır.¹⁷⁸ Sure adı verilen bölümlerden oluşur. Bu sureler de bir ya da birkaç cümlelik ayetlerden meydana gelmiştir.

Orhan Pamuk'un romanlarını kurgularken yararlandığı dini kaynakların başında İslam'ın kutsal kitabı gelir. *Yeni Hayat*'ta *Kur'an-ı Kerim*, içinde yer alan meleklerle ilgili ayetler dolayısıyla ele alınır. Romanda üniversite öğrencisi Osman, komşusu Rıfkı Hat'ın yazdığı *Yeni Hayat* adlı kitaptan oldukça etkilenir ve bu kitabın sözünü ettiği meleklerle karşılaşmak amacıyla otobüslere binerek ülkenin değişik kasabalarına yolculuk yapar. Bu yolculuklarda kendisine eşlik eden sevgilisi

¹⁷⁶ Topaloğlu ve diğerleri, a.g.e., s.223.

¹⁷⁷ Fazlur Rahman: (Çev.Mehmet Dağ, Mehmet Aydın), *İslâm*, Ankara Okulu, Ankara, 2004, s.77.

¹⁷⁸ Rahman, a.g.e., s.86.

Canan ortadan kaybolunca evine döner, okulunu bitirir ve meslek sahibi olur. Ancak yıllar sonra Rıfki Hat'ın *Yeni Hayat*'ı yazarken Rilke'nin eserlerinden yararlandığını fark eder. Hat, kitabındaki “melek” figürünü yaratırken onun çevirilerinden esinlenmiştir. Osman bu bilginin peşinden gittiğinde Rilke'nin *Kur'an-ı Kerim*'i okuduğunu öğrenir. Polonyalı bir çevirmene mektup yazan Rilke, *Duino Ağıtları* adlı eserindeki melekleri kurgularken Hıristiyan inanışındaki meleklerden çok İslam'daki meleklerden etkilendiğini ifade etmiştir. Osman, bu savın doğru olup olmadığını öğrenmek ister. Acaba Rilke'nin ima ettiği gibi İslam melekleriyle Hıristiyan melekleri arasında belirgin farklar var mıdır?

Bu durum Osman'ı İslam'ın kutsal kitabını detaylı bir şekilde okumaya iter. Osman bu okuma uğraşı sonunda *Kur'an*'daki meleklerle Hıristiyan meleklerinin benzeştiği ayetler olduğunu görür. Otuz beşinci sure olan Fatır Suresi'nde “ikişer, üçer, dörder kanatlı” meleklerden söz edilir. Bu çok kanatlı melekler, Hıristiyan inanışında da vardır.

Yine de Osman, Rilke'nin kastettiği türden ayırt edici niteliklere rastlar. Sadece *Kur'an*'da yani İslam'da rastlanabilecek bu nitelikler, Osman'ın “anneanne[sinden]”, “mahalledeki teyzelerden” duyduklarından epeyce farklıdır. Sözelimi İslam'da cehennem zebanileri melek sınıfından sayılırlar. Ayrıca melekler, Allah ile kul arasındaki iletişim sürecinde önemli bir rol oynarlar. Oysa Hıristiyanlıkta böyle bir durum söz konusu değildir. Son olarak *Kur'an*'da ayrı bir melek sınıfının varlığına dair ayetler mevcuttur. (Y.H., s.243)

Osman ayrıca *Yeni Hayat*'ın son pasajlarında göze çarpan betimlemelerin *Kur'an*'ın Tekvir suresinden esinlenilerek kaleme alındığını düşünür. Bu ayetler “kaybolan ve aydınlanan yıldızlar arasında, karanlık geceyle, ağaran gün arasında Cebrail'in ufakta Muhammed'e görünüşünü” nakleder. (Y.H., s.244)

Kur'an-ı Kerim, Kara Kitap'ta Celâl Sâlik'in değişik konuları tartıştığı köşe yazıları bağlamında söz konu edilir. Celâl, anılarından söz ettiği bir yazısında genç

bir gazeteciyken yaşlı ve deneyimli gazetecilerle buluşmasını anlatır. Buna göre Sirkeci'deki tren garının bitişiğindeki lokantada yemek yiyen bu üç yazar Celâl'in mesleki bilgisini ölçmek amacıyla ona çeşitli sorular sorarlar. Bu sırada ona *Kur'an*'ın yirmi altıncı suresi olan Şuara suresine gönderme yapıp ayette bahsi geçen, “inanmadıkları ve yapmadıkları şeyleri yapıp inanmış” gibi görünen şairlerin kim olduğu sorusunu yöneltirler. Celâl'den, Andre Gide'in hakikaten eşcinsel olup olmadığı ya da kendini erkeklere düşkün gibi gösteren Arap şair Ebu Novvaz'ın gerçek tercihleri hakkında düşünürken bu ayeti göz önünde bulundurmasını isterler. (K.K., s.89)

Romanda Celâl'in “Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman” başlıklı eski bir yazısı, günün birinde İstanbul Boğazı'nın sularının çekileceğini, böylelikle zamanında denize atılmış her türlü obje, insan ve esrarın gün yüzüne çıkacağını karamsar bir üslupla anlatır. Celâl yeni yazı yazmayıp ortalıktan kaybolduğu günlerde okurlarının çok sevdiği bu yazıyı gazeteye yeniden gönderir. Milliyet gazetesinin yaşlı çalışanları bu durumu fark ederler ve yazıyı Celâl'in kuzeni Galip'in önünde aşağılarlar. “İhtiyar yazar” bu yazının hiçbir edebi değeri olmadığını vurgular. Zira içindeki mesajlar ve benzetmeler İbni Haldun ve Ebu Horasani gibi Doğu yazarlarının eserlerinden “yürütme[dir]”. Bu yazar, Celâl'in bu yazıyı kaleme alırken *Kur'an-ı Kerim*'in kıyameti betimleyen surelerinden de yararlandığını duyurur. (K.K., s.106)

Celâl, “Hepimiz O'nu Bekliyoruz” başlıklı yazısında Doğu dünyasında Mehdi'nin büyük bir heyecanla beklendiğini anlatır. Onu gören şanslı kişiler onun Mehdi olduğuna hemen kanaat getireceklerdir. Ünlü gazeteci, itibar edilen bazı dini ve tarihi kaynakları Mehdi'nin gerçekten geleceğine dair bir kanıt olarak sunar. Bu kaynakların bazılarına göre *Kur'an-ı Kerim*'in bazı ayetleri Mehdi'den haber verir niteliktedir ama bunlarda “yalnızca harfleri okumasını bilenler için açık” birtakım kanıtlar mevcuttur. Kutsal kitabın İsra suresinin 97. ayeti ile Zümer suresinin 23. ayeti bunların birkaçıdır. (K.K., s.151)

Aynı konu çerçevesinde Celâl, Mehdi'nin gelişini söz konusu eden bir kitaptan bahseder. Doktor Ferit Kemal, Paris'te bastırıldığı *Grand Pacha* adlı kitabında milyonlarca insanın gelmesini umutla beklediği Mehdi'yi tanımanın güç olmayacağını iddia eder. "Herkes gibi ben de senin O olduğunu anladım" diye Mehdi'ye doğrudan hitap eder. Yazar, kitabının önsözünde Mehdi'yi görür görmez onu hemen tanıdığını belirtir. Bunun için harflerin sırlarına ya da *Kur'an-ı Kerim*'deki belirtilerine başvurmaya gerek bile duymamıştır. (K.K., s.156)

Grand Pacha, insan yığınlarının Mehdi'yi büyük ümitlerle beklediklerine dikkat çeker. Herkes onun yeryüzüne gelişle birlikte dünyada yaşanan haksızlıkların, suçların ve vicdansızlıkların biteceğini düşler. Yazar bu büyük umudun çağrıştırdığı anlamları açıklarken umudu *Kur'an*'a benzetir. Bunu yaparken İslam'ın kutsal kitabının uhrevi ve dünyevi işleri düzenleme gibi iki mühim görevi olduğunu da hatırlatır: "*Kur'an* gibi umut da, yalnız vicdani hayatımızı değil, bizim dünyevi hayatımızı da ayakta tutuyor." (K.K., s.157)

Celâl metinler arasılıktan söz ettiği bir yazısında bir yazarın eserini yaratma süreci içinde kendisinden önce yazılmış bir kitapta yer alan bir konuyu alıp işleminin hiçbir sakıncası olmadığını açıklar. Bu fikrini daha anlaşılır kılmak için verdiği örnekler arasında Hz.Muhammed'in Miraç mucizesi de vardır. Miraç, onun gökyüzüne yükselerek cennet ve cehennemi görmesi gibi olağanüstü olayları kapsar. Celâl bu olayın *Kur'an-ı Kerim*'in İsra suresinde konu edildiğine işaret eder. (K.K., s.153)

Benim Adım Kırmızı, Orhan Pamuk'un *Kur'an-ı Kerim*'e en fazla gönderme yaptığı romanıdır. Roman, irdedeği temel izleklerle bağlantılı olan üç ayete gönderme yaparak başlar. Bir başka deyişle romanın üç epigrafının üçü de doğrudan *Kur'an*'dan alınmıştır.

Bir adam öldürdüler ve aralarında tartıştılar.

Kur'an, Bakara, 72

Körle gören bir olmaz.

Kur'an, Fâtır, 19

Doğu da Batı da Allah'ındır.

Kur'an, Bakara, 115 (B.A.K.,s. 5)

Bu ayetlerden ilki Bakara suresinin 72.ayetidir: “Bir adam öldürdüler ve aralarında tartıştılar.” Bu alıntı, metnin dokusuna sinen nakkaş cinayetlerini hatırlatıcı nitelik taşır. Zira romanda Sultan’a sunulmak üzere hazırlanan bir kitabın sıra dışı resimleri yüzünden Topkapı Sarayı’na bağlı Nakkaşlar Bölüğü sanatkârları katil ya da maktul olur.

Önce müzehhip Zarif Efendi başı taşla ezilip kuyuya atılarak öldürülür. Bu olaydan dört gün sonra yine bu bölüğe yakın bir isim olan Enişte Efendi başı tunç bir hokkayla ezilerek katledilir. Bu cinayetler karşısında öfkelenen Sultan III.Murat tüm Nakkaşhane üyelerinin töhmet altında kaldığını ilan eder. Bir başka deyişle Başnakkaş Osman da dâhil olmak üzere nakkaşhanenin tüm üyeleri işkenceli bir sorguya tâbi tutulacaklardır. Kitabın diğer hazırlayıcılarından olan Zeytin, Kelebek ve Leylek işkence görmek istemezler. Bu yüzden katilin kimliği üzerine uzun tartışmalar yaparlar. Romanın elli yedinci ve elli sekizinci bölümlerinde bu üç nakkaş ile söz konusu kitabın metnini yazmaktan sorumlu olan Kara, metruk bir tekkede bir araya gelir. Herkes birbirinden şüphelenir. Şiddete dönüşen kavgaları sırasında suçlunun Zeytin olduğu ortaya çıkar.

İkincisi, Fâtır suresinin 19.ayeti olan “Körle gören bir olmaz” ayetidir. Romanın elli yedinci bölümünde Kara üç nakkaş dostuyla birlikte cinsel çağrışımla

yüklü ancak “güzel” bir resme baktıktan sonra görme zevkinin yüceliğini idrak eder ve bu ayeti okur. Zeytin, hiç *Kur’an* okumayan Kelebek’in bu ayetin devamını ezbere bilmesine şaşırır.

“Karanlık ile aydınlık da bir olmaz

Gölge ile sıcak yer de bir olmaz

Ve dirilerle ölüler de bir olmaz” (B.A.K., s.433)

Tıpkı yukarıdaki ayet gibi metnin dokusuna sinen bu ayet özellikle nakış sanatıyla uğraşanlar tarafından sevilen ve okunan, popüler bir ayettir. İslam inancında nakşın günah olduğunu söyleyen sofu kimseler nakkaşların kıyamet gününde acıklı bir azaba çarptırılacaklarını öne sürerler. Buna karşılık nakkaşlar onların bu iddialarını çürütmek istediklerinde fikirlerine sağlam bir argüman teşkil ettiğini düşündükleri bu ayeti okurlar.

“Ama Leylek hiç anlamazdı böyle şeylerden, Kur’an-ı Kerim’i hiç okumazdı. Kur’an-ı Kerim’in bu ayetinin Heratlı eski ustalar tarafından sık sık hatırlandığını biliyordum. Büyük ustalar, bu sözü resmetmenin dinimizce yasak olduğu, ressamların kıyamet günü Cehennem’e yollanacakları yolundaki, nakış düşmanlarının tehditlerine bir cevap olarak kullanırlardı.” (B.A.K., s.433)

Epigraflardan üçüncüsü Bakara suresinin 115.ayetidir: “Doğu da Batı da Allah’ındır.” Romanda bu ayet Enişte Efendi tarafından sık sık hatırlatılır. Enişte Efendi, iki kez Sultan’ın elçisi sıfatıyla Venedik’e gider ve Osmanlı’nın “gâvur” diye nitelediği Batı’yı görme fırsatı bulur. Buradaki gezintileri sırasında saray, şato ve malikânelerin duvarlarını süsleyen Batı üslubuyla yapılmış portrelere gönül verir. İnsanı “benzersiz ve güçlü” olarak gösteren bu portreler, Enişte Efendi’nin zihnindeki Batı algısını da değiştirir. İşte bu yüzden Zeytin’le tartışması sırasında Batı resmini yeren genç nakkaşa Batı’nın sahibinin de Allah olduğunu hatırlatma

ihtiyacını duyar ve bu ayeti okur: “Doğu da Allah’ındır, Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun.” (B.A.K., s.186)

Romanda nakkaşların bazı ayetleri resmetmek istemesi dolayısıyla *Kur’an*’a gönderme yapılır. Eski Kalender tekkesinde bir araya gelen nakkaşlar *Kur’an*’ın bazı ayetlerini anarlar. Bu sırada Leylek kıyamet gününü resmetmeyi arzuladığını itiraf eder. Bilhassa ölülerin dirileceğinden haber veren ayeti renklendirmekten yanadır. Diğer taraftan Zeytin, Bakara suresinin sonunda bulunan ayeti resmetmek istediğini söyler. Katil nakkaşın gözyaşlarıyla okuduğu ayetler dua mahiyetindedir. Zeytin bu ayetin mealini okur:

“Ya Rabbi, bizi unuttuklarımızdan ve hatalarımızdan dolayı sorguya çekme. Allahım, bize öncekiler gibi kaldıramayacağımız yükü yükleme. Bizi, suçlarımızı, günahlarımızı af ve mağfiret eyle! Bize rahmet buyur, Ya Rabbi.”¹⁷⁹ (B.A.K., s.434)

Aynı kitapta *Kur’an-ı Kerim*, Erzurumilerin katı söylemlerinin temel dayanaklarından biri olarak karşımıza çıkar. Erzurumlu Nusret isimli vaiz Beyazıt Camii’ndeki vaazlarında Müslümanları sürekli eleştirir. Ona göre yangın, veba ve isyan başta olmak üzere Osmanlı topraklarındaki her türlü olumsuzluğun ve yıkımın esas sebebi insanların giderek *Kur’an*’ın emirlerinden uzaklaşmalarıdır. (B.A.K., s.16)

Geleneksel toplumlarda herhangi bir eylemin dinsel açıdan uygunluğu onun *Kur’an*’a uygun olup olmamasıyla tespit edilir. Yani *Kur’an* birçok eylemin doğruluğunu tespit etmede esas kriterdir. Bundan dolayı aynı romanda Kara, Şeküre’yle evlenmek isteyince nikâhın *Kur’an*’a uygun olması için kadı ve imam arasında mekik dokur. Böylelikle çiftin nikâhı, kutsal kitapta yer alan emirler ve

¹⁷⁹ Zeytin’in okuduğu cümle Bakara suresinin 286.ayetidir. Zeytin bu ayetten yanlışlıkla “ayetler” diye söz eder.

yasaklar çerçevesinde kıyılır. Fakat Şeküre’de gözü olan Hasan, nikâh gecesi Şeküre’nin evinin önüne gelerek ona kayınpederinin evine geri dönmesi gerektiğini söyler. Hasan’a göre birkaç saat önce kıyılmış olan nikâh meşru değildir. Bu yüzden “Şeküre bir ay geçmeden evlenemez,” “Dine ve *Kur’an-ı Kerim*’e aykırı” diye veryansın eder ancak çok geçmeden bu iddiasında haklı olmadığını fark eder. (B.A.K., s.247)

Kur’an ayrıca öte dünyaya ilişkin betimlemeleri dolayısıyla söz konusu edilir. Nakkaş arkadaşı tarafından öldürülüp kuyuya atılan müzehhip Zarif Efendi, “Ben Ölüyüm” başlıklı bölümde okurlara seslenir. Zarif Efendi ölüm sonrasında yaşadıklarını sağken okuduğu *Kur’an*’la karşılaştırarak anlatmaya girişir. Öncelikle üzüntüyle Vakıa suresinde ve diğer surelerde Allah’ın tasvir ettiği harika cennet manzaralarına henüz tesadüf etmediğini bildirir. Altlarından ırmaklar akan gümüşten köşklere, Vakıa suresinde sözü edilen iri gözlü hurilere rastlayamamıştır. Ölü müzehhip yüzlerce kez nakşettiği güzellikleri görmemiş olmasının kendi özel durumundan kaynaklandığını da ekler. (B.A.K., s.10)

Kitapta usta nakkaş Zeytin, Enişte Efendi’nin hazırlattığı tuhaf kitaba geleneksel Doğu resim sanatı anlayışını yansıtmayan resimler çizer. Kitaba katkı sağlayan ustalardan biri olan Zarif Efendi, Enişte Efendi’ye uyup o resimleri çizmekle *Kur’an*’a karşı geldiklerini iddia eder. Bu suçlamalar karşısında sinirlenen Zeytin arkadaşını öldürür. Yine de suçluluk duymaz ya da idam edilmekten korkmaz. Yalnızca Allah’ın *Kur’an*’da, Furkan suresinde ifade ettiği azaptan korkar. Cehennem azabı bu surenin ayetlerinde “kat kat” diye betimlenmiştir.

“Korkum, benim gibi katillerin *Kur’an-ı Kerim*’de, mesela Furkan suresinde apaçık belirtildiği gibi, kıyamet günü çekeceğimiz ve kat kat olacağı söylenen azaptır. Çok seyrek elime geçen köhne kitaplarda, eski Arap nakkaşlarının deri üzerine nakşettikleri basit, çocuksu ama korkutucu Cehennem görüntülerini ve nedense Çin ve Moğol üstatlarının çizdiği şeytanların işkencelerini hatırlatan bu cezanın renkleri ve şiddeti ne zaman gözümün önünde canlansa tevil yoluna gidip şu mantığı da yürütmeden edemiyorum. İsrâ suresi ne diyor otuz üçüncü ayette? Haklı bir neden olmadan, Allah’ın katlini yasakladığı cara kıymayın, demiyor mu? Peki, o zaman: Cehennem’e

yolladığım alçak hem Allah'ın katlini yasakladığı bir mümin değildi; benim de onun kafasını parçalamam için çok haklı nedenlerim vardı” (B.A.K., 142-143)

Zeytin, bir cana kıydığı için muhtemelen bu azapla cezalandırılacaktır. Yine de ümidini kesmez, çünkü İsrâ suresinde öldürülmemesi gereken kişinin “Allah'ın katlini yasakladığı” biri olması koşulu yazılıdır. Buna tezat olarak Zeytin'in öldürdüğü kimse, ona göre masum bir mümin değildir. Zira maktul, Enişte Efendi'nin teklifini kabul edip resimleri çizmeye başlamış, yaptığı işin karşılığını devletin hazinesinden fazlasıyla almıştır. Ancak daha sonra ortada herhangi bir kanıt olmadığı halde tüm nakkaşları töhmet altında bırakacak şekilde söz konusu resimlerin “zındıklık” olduğunu deklare etmiştir. Onun bu tezi Erzurumilerin Saray Nakkaşhane'sini yıkmasına yol açmasına yol açabilir. İşte bu yüzden Zarif Efendi'yi öldürmekle yararlı bir iş yaptığına ve cehenneme gönderilmeyeceğine inanır. (B.A.K., s.142-143)

Metinde Şeküre, birinci kocasının ruhuna *Kur'an* okumak istediği zaman rastgele herhangi bir sayfa okumaz. Sureyi o an içinde bulunduğu durumu göz önünde tutarak seçer. Savaştan geri gelmeyen kocasının Allah'ın rızasını kazanmak uğrunda şehit düştüğüne inandığı için bu durumla ilintili olan bir sureyi, Âl-i İmran suresini açar. Zira bu surenin ayetlerinde Allah, kendi yolunda öldürülenleri doğrudan yanına aldığını müjdeler. Bu müjdeyi tekrar tekrar okuyan Şeküre'nin içi ferahlar. (B.A.K., s.167)

Romanın kırk yedinci bölümünde şeytan ben-anlatıcı olarak konuşurken *Kur'an*'a sık sık gönderme yapar. Konuşmasına “Allah'ın kitabı[nı]” tasdik ederek başlayan Şeytan, orada yazılı olan her cümlenin doğru olduğunu kabul ettiğini ifade eder. Burada isminin en fazla anılan isimlerden biri olduğunu övgüyle ekler. Fakat *Kur'an*'da kendisinden söz edilirken devamlı aşağılayıcı bir üslup tercih edilmesinden rahatsızlık duyar.

Şeytan, *Kur'an*'da bu şekilde anılmasının sebeplerinden de söz eder. Araf suresinin ayetleri şeytanın Allah'a başkaldırması olayını aydınlatıcı niteliktedir. Buna göre Allah, insanı yaratıp Şeytan'dan ona secde etmesini isteyince şeytan bu emre karşı gelmiştir. Ateşten yaratıldığı için kendini topraktan yaratılmış olan insandan üstün görmüş, meleklerin aksine bu emre itaat etmemiştir. Böylelikle Allah, şeytanı “mağrur” bulmuş, onu huzurundan kovmuştur. Öte yandan şeytan yok olmak istememiş, kendisine kıyamete dek bir mühlet vermesi için Allah'a yalvarmıştır. Yaratıcı onun bu talebini kabul etmiş, böylece şeytan geriye kalan ömrünü insanları yoldan çıkarmaya adanmıştır. (B.A.K., s.330-331)

Romanda *Kur'an*'a gönderme yaparak tezini güçlendiren bir diğer kahraman da köpektir. Esir Pazarı'nın arkasındaki kalabalık kahvede çalışan yaşlı meddah, ocağın üzerindeki bir yükseltiye bir köpek resmi asar ve onun taklidini yapar. Bu köpek Erzurumlu Hoca Nusret'in camideki vaazları sırasında köpekleri yermesinden huzursuz olur. “Murdar”, “it kopuk” diye çağrılmak onu üzer. Bundan dolayı kendisinin aslında sevimli ve makbul bir hayvan olduğunu ispatlamak ister. Bu sebepten ötürü konuşması sırasında *Kur'an-ı Kerim*'in Kehf suresine gönderme yapar. Köpek, surenin içeriğini bilmeyenler için putperestler arasında yaşamaktan bıkip mağaraya sığınan yedi imanlı gencin ibret verici hikâyesini anlatır. Sureye göre saklandıkları mağarada üç yüz yıldan fazla bir süre uyuyan bu gençlerin arasında bir de köpek vardır. On sekizinci ayette bu köpektir bahsedilir. Meddahın konuştuğu köpek, kendi cinsinden bir hayvanın, bazı insanlar tarafından hor görülen köpeğin *Kur'an*'da anılıyor olmasından övünç duyar.

“İnsanoğlunun Allah'a bağlılığını, onun mucizelerini, zamanın geçiciliğini, derin bir uykunun tatlılığını hatırlatan surenin haddim olmayarak sizlere hatırlatacağım on sekizinci ayetinde bu yedi gencin uyuduğu Kehf nam mağaranın girişinde yatan köpektir bahis vardır. Tabii ki, herkes *Kur'an-ı Kerim*'de kendi adının geçmesiyle gururlanabilir. Bir köpek olarak bu sureyle övünüyor ve düşmanlarıma it kopuk, diyen Erzurumilerin akıllarını inşallah başlarına getirir diyorum.” (B.A.K., s.20)

Kar romanında *Kur'an-ı Kerim* belli ayetler çerçevesinde söz konusu edilir. Burada kızların başörtüyle üniversiteye girememelerini kendi siyasal çıkarları için bir malzeme haline getiren bazı odaklar söylemlerini kurarken *Kur'an*'ı referans gösterirler.

Bunlardan biri olan bir örgüt üyesi başları örtülü öğrencileri derse almayan eğitim enstitüsü müdürünü vurmada önce onu sorguya çeker. Kız öğrencilerin zulüm görmesinin baş müsebbibi olarak gördüğü Profesör Nuri Yılmaz'a Nur suresinin 31.ayetinde ne buyrulduğunu sorar. Karşısındakinin tehditkâr bir üslup kullanmasından ötürü endişelenen Nuri Yılmaz bu ayette kadınların başlarını örtmesi gerektiğinin dile getirildiğini söyler: “Bu ayette, evet, kadınlar başlarını örtsün, hatta yüzlerini de gizlesin diye çok açık bir şekilde belirtilir.” (K., s.45)

Örgüt üyesi muhatabına Ahzap ve Nur surelerinin ilgili ayetlerinden haberdar olduğu halde devletin emirlerini uygulamayı neden sürdürdüğünü sorar. Yaşlı profesör, “kısasa kısas[1]” emreden ayetlerin de günümüz şartlarında uygulanmadığını hatırlatır. Öfkesi yatışmayan örgüt üyesi ise *Kur'an*'da insanlara zulmeden kişilerin öldürülebileceği yönünde bir hüküm olduğunu söyler. Bu yolla profesörü öldüreceğinin sinyallerini vermiş olur. (K., s.45-46, s.48)

Romanda başörtü konusunun yanı sıra intihar eylemi de *Kur'an* ayetleri kapsamında işlenir. Kars'taki Eğitim Enstitüsü'nde okuyan Teslime adlı bir genç kız kendini öldürür. Arkadaşları intihar ettiği için onun inançsız bir şekilde ruhunu teslim ettiğini iddia ederler. Kadife onlara katılarak Nisa suresinin 29.ayetinde intiharın kesin bir üslupla yasaklandığını belirtir. Bu durumda Teslime'nin “günah işleyerek” öldüğünün altını çizer. (K., s.114, s.403)

Çeşitli isteklerine kavuşmak için İslam'ın kutsal kitabını kullananlar arasında tiyatrocunu Sunay Zaim de bulunur. Zaim basına yaptığı bir açıklamada Atatürk'ü en iyi kendisinin oynayacağını ifade eder. Mesleğindeki üstün başarısını vurgulamak için İslam Peygamberi'ni de canlandırabileceği yönündeki sözleri toplumda dine

edilmiş bir hakaret olarak değerlendirilir. Zaim ortalığı sakinleştirmek adına medya mensuplarının önünde bir başka açıklama daha yapar ve bir Peygamber sevdalısı olduğunu açıklar. Bu röportaj sırasında *Kur'an*'ı eline alarak fotoğrafçılara poz verir. (K., s.191-192)

1.4.2.Hadisler

Hadis kısaca “Hz.Muhammed’in sözü” demektir. Zamanla bu tanım genişleyerek onun eylemlerini ve ona izafe edilen her şeyi bünyesine katmıştır.¹⁸⁰ Hadis, *Kur'an-ı Kerim*'den sonra dinin en önemli kaynağı olarak kabul edilir.

Benim Adım Kırmızı'da Hz.Peygamber'in resme ilişkin sözleri, usta nakkaş Zeytin ile Enişte Efendi'nin tartışması dolayısıyla söz konusu edilir. Romanda Topkapı Sarayı'na bağlı olan Nakkaşhane'nin usta nakkaşları, Enişte Efendi'nin öncülüğünde Sultan'ı temsil edecek resimli bir kitap için çalışırlar. Bunlardan biri olan Zeytin, müzehhip Zarif Efendi'nin kışkırtmalarının etkisiyle, yaptığı resimlerin sapıklık olduğuna kanaat getirir. Zira bu resimleri yaptıran Enişte Efendi, nakkaşlardan alışılmışın dışında biçemler ve stiller kullanmalarını istemiştir. Böylece nakkaşlar, klasik Doğu resim sanatının temel prensiplerini terk edip Batı sanatının perspektif tekniğini kullanırlar ve “tuhaf” kompozisyonlar meydana getirirler. Zeytin, bu eylemi dolayısıyla affedilmez bir günah işlediğini düşünür ve olanlardan Enişte Efendi'yi sorumlu tutar.

Zeytin bu sorunu Enişte Efendi'yle tartışırken uzun yıllar boyunca nakış yaptıktan sonra nakkaşhanesini kapatan Şah Tahmasp'ın pişmanlığını örnek gösterir. Kendisi de bir ressam olduğu halde resmin günah olduğunu düşünür ve bu iddiasını doğrulamak için Hz.Muhammed'in resim konusundaki sözlerine dikkat çeker. Buhari'nin naklettiği hadise göre musavvirler kıyamet günü Allah tarafından

¹⁸⁰ Lütfi Çakan, *Anahatlarıyla Hadis*, Ensar Neşriyat, İstanbul, 2005, s.19.

cezalandırılacaklardır. Enişte Efendi Zeytin'in kastettiği anlamı görmezden gelerek hadisin kaynağını düzeltir. Zeytin ise konuyu derinleştirmek adına hadisi şerh etmeye girişir. Musavvir, Allah'ın isimlerinden biridir. Can vermek yalnızca O'na özge bir sıfat olduğu için ahirette musavvirlerden çizdikleri resimlere can vermesi istenecektir. Bunu yapmaları mümkün olmadığı için de musavvirler şiddetli bir azapla cezalandırılacaklardır: “Kimse onunla yarışmaya kalkmamalı. Ressamların onun yaptığı işi yapmaya kalkışmaları, onun gibi yaratıcı olacaklarını iddia etmeleri en büyük günah.” (B.A.K., s.185)

Romanın bir başka yerinde, öldürülen Enişte Efendi'nin gözlemleri kapsamında bir hadise daha rastlanılır. Yaşlı adam ölünce ruhu göklere yükselir, melekler eşliğinde göğün katlarını dolaşır. Ardından kıyamet gününe kadar Berzah âleminde bekleyeceğini anlar. Öte yandan yukarıdan cenazesinin omuzlar üstünde kabristana götürülüşüne tanık olur. Cenaze kalabalığını “ince, narin bir ip gibi” görür. Bu sırada Hz.Peygamber'in inananların ruhunun ahiretteki durumunu tanımlayan bir sözünü hatırlar: “Müminin ruhu Cennet ağaçlarından yiyen bir kuştur.”

Bu hadisi Ebu Ömer bin Abdülber, ölen Müslümanın ruhunun bir kuşa dönüşeceği şeklinde yorumlamıştır. Ancak Enişte kendi deneyimine dayanarak bu yorumun doğru olmadığı sonucuna varır. Zira kendi ruhu, tıpkı El Cevziyye'nin kitaplarında belirttiği gibi, kuşa dönüşmemiş, bir kuş gibi göklerde gezinmiştir. Diğer bir ifadeyle Hz.Peygamber, ruhun serbestçe dolaşacak olmasını “kuş” istiaresinden yararlanarak açıklamıştır. (B.A.K., s.267)

1.4.3.Diğer Dini-Tasavvufi Metinler

1.4.3.1.Kara Kitap'ta Sözü Edilen Dini-Tasavvufi Metinler

1.4.3.1.1.Anka-yı Muğrib

Birçok Doğu metniyle ilişki kuran bir roman olan *Kara Kitap*'ta öncelikle göze çarpan şey bu metinlerin Celâl'in Milliyet gazetesindeki köşe yazılarında kullanılmasıdır. Celâl, Mehdi'yi söz konusu ettiği bir yazısında Doğu dünyasında Mehdi'nin fiziksel görünümü ile geliş zamanını irdeleyen birçok kitabın var olduğunu ifade eder. Bunlardan biri de *Anka-yı Muğrib*'dir. İbni Arabî bu kitabında Mehdi'nin varlığına kanıt oluşturan kaynakları açıkladıktan sonra onunla ilgili düşler kurar. (K.K., s.151)

1.4.3.1.2.Kitab al İsra ile Makam al Asra

Celâl, bir yazısında herhangi bir eserin kendinden önce yazılmış başka eserlerle ortak yönleri olmasını hırsızlık ya da yanlışlık olarak yorumlayan görüşe karşı çıkar. Ona göre bu iki eserden birinin doğru, ötekinin yanlış olduğunu söylemek “saçma[dır]”. Celâl bu fikrini açıklarken İbni Arabî'nin bir kitabını örnek gösterir. Buna göre İbni Arabî, *Kur'an*'da bahsi geçen Miraç olayından etkilenir ve 1198 yılında bu konuyu işleyen sıra dışı bir kitap yazar. Ünlü mutasavvıf *Kitab al İsra ile Makam al Asra* adını taşıyan bu kitapta rehberi eşliğinde göğün katlarını dolaşması ve Hz.Peygamber'le konuşması gibi olayları bir bir anlatır. Celâl, Dante

Alighieri'nin *Divinia Comedia'sının Kitab al İsra ile Makam al Asra* ile benzer izlekleri işleminin onu yanlış yapmayacağını ekler. (K.K., s.152-153)

1.4.3.1.3.Enbiya

Kara Kitap'ta İbni Arabî'nin eserlerinin yanı sıra Buhari, Tayalisi, Hoca Nizamettin gibi din bilginlerinin kitapları da değişik bağlamlarda söz konusu edilir. Celâl Sâlik, Deccal'in karakteristiklerini konu ettiği yazısında inananların Mehdi'yi hayallerinde canlandıramadığını belirtir. Fakat aynı durumun Deccal için geçerli olmadığını vurgular. Herkes Deccal'i iyi kötü düşleyebilir.

Milliyet yazarı bu konuyu irdelerken Buhari'nin *Enbiya* adlı kitabında Deccal'in ayırıcı özelliklerinden detaylı olarak bahsedildiğini bildirir. Burada onun "tek gözlü ve kızıl saçlı" olduğu yazılıdır. (K.K., s.152)

1.4.3.1.4.Hacc

Celâl Deccal'i merkeze aldığı bir yazısında Buhari'nin bu eserine değinir. *Hacc'da Deccal'in yüzünde isminin de yazılı olduğunu belirtir.* (K.K., s.152)

1.4.3.1.5.Tevhid

Celâl Deccal'den söz ettiği yazısında Hoca Nizamettin Efendi'nin *Tevhid* adlı kitabını da anar. Deccal'in özelliklerine değinen bu kitaba göre bu kötü niyetli yaratık "kırmızı gözlü ve kemikli[dir]". (K.K., s.152)

1.4.3.1.6.Câvidname

Fazlallah'ın en ünlü eseri olan *Câvidnâme*, Hurufi düşüncesinde yer alan hakikatleri ele alır. Ebediyet bilgisi içerdiği için bu isimle adlandırılmıştır.¹⁸¹ Farsça olarak kaleme alınmış olan eser Hurufiliğin yayılmasına katkıda bulunmuştur.

Kara Kitap'ın metinler arası bağlamda ilişki kurduğu bir başka dini içerikli metin *Câvidnâme*'dir. Romanda karısı ve kuzeni tarafından terk edilen Galip, onların nerede saklandıklarına dair bir ipucu bulabilmek amacıyla Celâl'in evine girer. Genç avukat Şehrikalp Apartmanı'nın en üst katındaki bu dairede kutulara tıkıştırılmış binlerce gazete kupürü, yüzlerce dosya ve kitapla karşılaşır. Bu muazzam arşivi gözden geçiren Galip, kuzeninin özellikle Hurufilikle ilgilendiğinin farkına varır. Bundan ötürü bu mezhebin kurucusu olan Fazlallah'ın kaleme aldığı *Câvidnâme*'yi okumaya girişir. Fazlallah bu kitabında Hurufiliği bir sisteme oturtmuş, gizemli mezhebin arkasındaki mantığı açıklığa kavuşturmuştur.

Buna göre sesin en gelişmiş şekli kelimedir. Kelam yani kelime ise harflerden meydana gelir. Varlığın cevheri olan bu harfler Allah'ın yeryüzündeki yansımalarıdır aslında. Üstelik bu harfleri insan yüzünde görmek de mümkündür. Fazlallah

¹⁸¹ Usluer, a.g.e., s.50.

kitabında Arap ve Fars alfabelerindeki sayılara nasıl ulaştığını uzun uzun açıklar. Buna göre iki kaş, dört kirpik, saç çizgisi, burun çizgisi ve hat *Kur'an*'ın kullandığı Arap alfabesindeki yirmi sekiz harfi oluşturur. Fazlallah, Fars alfabesindeki otuz iki harfe ulaşmak için yüzdeki harflere saç ve çene altındaki hattı da ekler. (K.K., s.289)

1.4.3.2.Yeni Hayat'ta Sözü Edilen Dini-Tasavvufi Metinler

1.4.3.2.1.Füsüsü'l-Hikem

Füsüsü'l-Hikem, İbni Arabî'nin en büyük, aynı zamanda en güç anlaşılır eseridir.¹⁸² *Fütuhatü'l-Mekkiyye*'ye göre küçük bir kitaptır ancak vahdet-i vücud nazariyesi konusunda öne sürdüğü tezler sebebiyle üzerinde en çok durulan klasiklerden birisidir.¹⁸³

Füsüsü'l-Hikem, *Yeni Hayat*'ta, bir yazarın etkilendiği kaynaklar arasında olması dolayısıyla işlenir. Osman üniversite yıllarında kendisini oldukça etkilemiş bir kitap olan *Yeni Hayat*'ı, komşusu Rıfki Hat'ın yazdığını öğrenir. Hat, bu kitabın düşmanları tarafından öldürülmüştür. Osman, onun evine giderek eşi Ratibe Teyze'nin elini öpmek ister. Bu misafirligi sırasında oturma odasının büfesinde sıralanmış otuz kadar kitap dikkatini çeker. Ratibe Teyze'nin izniyle bunların sayfalarına göz gezdirdiği zaman Rıfki Amca'nın *Yeni Hayat*'ı yazma sürecinde bu kitaplardan yararlandığını fark eder. İslam tasavvufundan Batı klasiklerine, dünya tarihinden rüya tabirine kadar değişik içerikli birçok kitap arasında İbni Arabî'nin *Füsüsü'l-Hikem*'i de vardır. Osman bu eseri eline alınca "Melekler insan denen halifenin yaratılışındaki sırra eremediler." cümlesi hemen gözüne ilişir. (Y.H., s.239)

¹⁸² A.E.Afiffi: (Çev.Mehmet Dağ), *Muhyiddin İbnü'l Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1975, s.17.

¹⁸³ Mustafa Kara, *Metinlerle Osmanlı'da Tasavvuf ve Tarikatlar*, Sır Yayıncılık, Bursa, 2004, s.40.

1.4.3.2.2.Fütuhâtü'l-Mekkiyye

İbni Arabî'nin eserlerinden biri olan *Fütuhâtü'l-Mekkiyye*'de tasavvufi konular oldukça ayrıntılı olarak işlenmiştir. Bundan ötürü beş yüz altmış babdan oluşan bu eser tasavvufi düşüncenin zengin bir hazinesidir.¹⁸⁴

Yeni Hayat'ta *Fütuhâtü'l-Mekkiyye* yukarıda sözü edilen bağlamda yer alır. Yani Rıfkı Hat'nın okuduğu ve *Yeni Hayat* adlı kitabını yazarken istifade ettiği kitaplardan biri de *Fütuhâtü'l-Mekkiyye*'dir. Osman buradan İbni Arabî'nin eserini nasıl yazdığını naklettiği bölümü okur.

“Elime bir kitap geçti. Okursan ciltli bir kitap gibi görünüyordu, okumazsan da yeşil ipekten bir top kumaş şekline giriyordu... Derken kitabın rakamlarına, harflerine bakarken buldum kendimi ve el yazısından Halep Kadısı Şeyh Abdurrahman'ın oğlunun yazdığını anladım. Kendime geldiğimde ise şimdi okumakta olduğunuz faslı yazarken buldum kendimi. Ve birden anladım ki şeyhin oğlunun yazdığı ve rüyamda okuduğum fâsıla, şimdi benim yazmakta olduğum kitaptaki fâsıl birbirinin aynıdır.” (Y.H., s.241)

Osman'ın okuduğu bu pasaj bir nevi önsöz niteliğini taşır. İbni Arabî, ünlü eserini kaleme alış sürecini gerçek ile gerçek üstü öğeleri harmanlayarak anlatır. Buna göre İbni Arabî bir gün Halep Kadısı Şeyh Abdurrahman'ın oğlunun bir el yazmasını okur. Ardından kendi kitabının bu faslını yazmaya başlar. Büyük mutasavvıf ilginç bir şekilde şeyhin oğlunun el yazmasıyla bu faslın birbirinden farksız olduğunu anlar.

¹⁸⁴ Kara, a.g.e., 40.

1.4.3.3.Benim Adım Kırmızı'da Sözü Edilen Dini-Tasavvufi Metinler

Benim Adım Kırmızı'da dini-tasavvufi içerikli kitaplar Enişte Efendi'nin yoğun okumaları kapsamında işlenir. Romanda altmış dört yaşındaki Enişte Efendi, vaktinin çoğunu ölüm ve ölüm ötesi hakkında yazılmış metinleri okumakla geçirir. Bu metinlere kendisi öylesine kaptırır ki kızı Şeküre bile bu esnada onu rahatsız etmeye çekinir. (B.A.K., s.58)

1.4.3.3.1.Kitabü'l-Ahvalü'-l Kiyamet

Enişte Efendi'nin baş ucunda bulundurup sistemli bir şekilde okuduğu kitapların ilki *Kitabü'l-Ahvalü'-l Kiyamet*'tir. Yazarı belirtilmeyen kitap insanın canını teslim etmesinden sonra ruhun büründüğü halleri, kabir sorgusunu, kabir azabını ve kıyamet gününü anlatır. Buna metne göre ruh, ölümden üç gün sonra Allah'tan aldığı izinle eskiden içinde yaşadığı bedeni ziyaret etmek için kabristana gider. Onun başında ağıt yakar.

“Ruh, kendi eski gövdesinin mezarda kanlar ve çürümüş sular içindeki acıklı halini görünce kederlenip, “Zavallı gövde, zavallı eski vücudum,” diye ağlamaklı olur, yas tutarmış.” (B.A.K., s.108)

Enişte Efendi her ölünün başına gelecek bu gerçekten haberdar olunca aklına Zarif Efendi'nin durumu gelir. Zira Topkapı Sarayı'na bağlı Ehl-i Hiref bölüğünün en iyi sanatkârlarından biri olan Zarif Efendi, dört gün önce öldürülüp kuyuya atılmıştır. Halen namazı kılınıp toprağa gömülmediğine göre büyük bir ihtimalle onun ruhu, parçalanmış bedenini ancak kuyuda ziyaret etmiş, yasını burada tutmuş olmalıdır. (B.A.K., s.108)

Kitabü'l-Ahvalü'l-Kiyamet, romanın bir başka yerinde tekrar anılır. Enişte Efendi, akşamları evine davet edip kendisine resim çizdirdiği usta nakkaşlardan biri tarafından öldürülür. Yaşlı adam kitabın yirmi dokuzuncu bölümünde ben-anlatıcı olarak ölüm anında ve sonrasında başına gelenleri okurla bir bir paylaşır. Buna göre Enişte Efendi ölmek üzereyken şeytan gülümseyerek yanı başına gelir ve ikram ettiği bir bardak su karşılığında ondan imanını satmasını ister. Yaşlı adam karşısındakinin şeytan olduğunun farkına vardığı için susarak beklemeyi tercih eder. Zaten o anda bir melek ışıklar saçarak kendisine yaklaşır. Onun Azrail olduğunu anlayan Enişte Efendi, *Kitabü'l-Ahvalü'l-Kiyamet*'ten defalarca okuduğu Azrail betimlemelerini hatırlar. Kendi gözlemleriyle risalenin birbiriyle çelişmekte olduğunu düşünür. Zira bu risalede ölüm meleği “bin kanatlı, Doğu’dan Batı’ya uzanan ve ellerinde bütün dünyayı tutan bir melek” biçiminde tasvir edilmiştir. Gördüğü melek ise “tatlı, yumuşacık” bir ışık içindedir, ancak devasa kanatları yoktur. (B.A.K., s.203)

1.4.3.3.2.Kitâbu’r-Rûh

İslam bilginlerinden El-Cevziyye’nin yazdığı *Kitâbu’r-Rûh*, insanın ölümden sonraki manevi hayatını ve onun ruhani varlıklarla ilişkisini ele alan bir kitaptır. Kabir sorgusu, kabir azabından kurtulmanın yolları gibi konuları ihtiva eder.¹⁸⁵

Romanda *Kitâbu’r-Rûh*, Enişte Efendi’nin sedef rahlesine koyarak mum ışığında okuduğu kitaplardan biridir. Enişte Efendi, usta nakkaşları evine çağırıp onlara Sultan’a sunulacak gizli kitap için bazı nakışlar yaptırır. Yaşlı adam tek tek çalıştırdığı nakkaşların birinden ölümü çizmesini ister. Usta nakkaş ömrü boyunca böyle bir kompozisyon görmediği için bu işi başarmasının mümkün olmadığını ifade eder. “Kurnaz ihtiyar” ise emelinden vazgeçmez ve genç nakkaşa ilham verebilmek amacıyla ona *Kitâbu’r-Rûh*’tan pasajlar okur. (B.A.K., s.149)

¹⁸⁵ El-Cevziyye: (Çev.Şaban Haklı), *Kitabu’r-Ruh*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.2.

Enişte Efendi bu kitabı öylesine özümser ki ölümü sonrasında karşı karşıya kaldığı durumları bile bu kitapta anlatılanlarla kıyaslar. Buna göre “yüzleri güneş gibi parlak” iki melek, *Kitâbu’r-Rûh*’ta nakledildiği gibi kendisine “ağır ağır” yaklaşırlar. Sonra onu yukarılara çıkarıp harikulade mekânlardan geçirirler. (B.A.K., s.265)

1.4.3.3.3.Dürretü’l-Fahire

Gazzâlî’nin bu eserinin tam adı *Dürretü’l-Fahire fi Keşfi Ulûmi’l-Ahira*’dır. Büyük bilgin bu kitabında kabir azabı, ölümden sonra dirilme ve ahiret hayatı konularında aydınlatıcı bilgiler verir.¹⁸⁶

Romanda *Dürretü’l-Fahire* adlı eser de insanoğlunun ölüm anında aştığı güçlükleri ayrıntılı bir şekilde açıklar. Enişte Efendi son nefesini vermeden önce Azrail’in kendisiyle kurduğu iletişim sürecini *Dürretü’l-Fahire*’yle kıyaslayarak nakleder. Buna göre taze ölü, Azrail’i görünce kaygılanır. Buna karşılık ölüm meleği, bu kitapta ifade edildiği gibi kendisine yardımsever bir şekilde yaklaşır. “Tatlılıkla” ağzını açmasını, böylece ruhunun serbest kalacağını söyler. (B.A.K., s.203)

1.4.3.3.4.İhyâu’l-Ulüm

Muhammed Gazzâlî’nin dört ciltlik bu eseri kısaca *İhyâ* diye anılır. Bu kitap onun en hacimli ve en temel eseridir.¹⁸⁷ Burada ibadet, ahlak, evlilik ve ahiret

¹⁸⁶ Cağfer Karadaş, *Gazzâlî*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2004, s.61.

meselerine dair pek çok konu detaylı bir biçimde ele alınmıştır. Ayrıca Gazzâlî yaşadığı dönemdeki Müslüman toplumunun içine düştüğü dini-ahlaki kültürel yozlaşmaları ve bunların sosyal yansımalarını incelemiştir.¹⁸⁸

Benim Adım Kırmızı'da ölümü betimleyen kitapların yanı sıra Gazzali'nin *İhyau'l-Ulüm*'u gibi zengin içerikli dinsel kitaplar da söz konusu edilir. Kara, sevgilisi Şeküre'ye aşkını ilan edince Şeküre'nin babası Enişte Efendi onu evinden ve semtinden kovar. Aşkını yüreğini gömen genç adam İstanbul'dan uzaklaşır. Arabistan ve İran gibi ülkelerde defterdar yardımcılığı ve mektupçuluk gibi vazifeler yapar. Bu süreç içinde evlenmeyen Kara, Gazzâlî'nin şaheserlerinden biri olan *İhyau'l-Ulüm* adlı kitabını defalarca okumuştur. İstanbul'a döndüğünde Şeküre'yle evlenmenin ne gibi sonuçlar doğuracağını tahmin ederken bu kitabın evlilik bahsine gönderme yapar.

Buna göre Gazzâlî evlilik bahsini işlerken tarafsız davranmaya çalışmış, evliliğin avantajlarının yanı sıra dezavantajlarını da listelemiştir. Kara önceden okuduğu pasajları gözünün önünden geçirince avantaj listesinin daha kabarık olduğunu hatırlar. Bu avantajlardan biri dünya evine giren erkeğin ev işlerini düzene sokmasıdır. Zira bütün bu işlerin sorumluluğu karısı üstlenecektir. Evliliğin ikinci avantajı ise erkeğin düzenli bir cinsel hayata adım atması dolayısıyla zina etmeye ihtiyaç duymayacak olmasıdır. Bu iki avantaj Kara için “kurtuluş” anlamına gelir. (B.A.K., s.64-65)

¹⁸⁷ Karadaş, a.g.e., s.60.

¹⁸⁸ Ali Çınar (Ed.), *Klasik Tasavvuf Kaynakları I*, Sûfi Yayınları, İstanbul, 2003, s.140-142.

1.4.3.3.5.Nefahatü'l-Üns

Ünlü İran şairi Abdurrahman-ı Câmî'nin eseri olan *Nefahatü'l-Üns* tasavvufi bir eserdir. Câmî kitabında veli ve sufilerin hâl tercümelerini ve menkıbelerini ayrıntılı bir şekilde işlemiştir. Bu esas bölümden önce tasavvufla ilgili bazı konulara ışık tutan bir giriş bölümü de mevcuttur.¹⁸⁹ Bu eseri Lâmî Çelebi Anadolu Türkçesi'ne çevirmiştir. Ayrıca Anadolu'da yaşamış olan sufilerin hayatlarını da eklemiştir.¹⁹⁰

Nefahatü'l-Üns, *Benim Adım Kırmızı*'da Zeytin'in körlük ve hafızaya dair anlattığı mesel kapsamında söz konusu edilir. Burada Karakoyunlu hükümdarı Cihan Şah'ın nakkaşlarından biri olan Şeyh Ali Tebrizi'nin *Hüsrev u Şirin*'in kusursuz bir nüshasını naksettiği bilgisi yer alır. Zeytin naklettiği meselin *Nefahatü'l-Üns*'te geçtiğini söyler. (B.A.K., s.92)

¹⁸⁹ Abdurrahman-ı Câmî: (Çev.Kâmil Candoğan ve Sefer Malak), *Nefâhâtü'l-Üns*, Hikmet Gazetecilik, İstanbul, 1971, s.15-16.

¹⁹⁰ Ahmet Atillâ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2006, s.177.

2. Geleneksel Sanat Formları

Geleneksel toplumlarda sanatın önemli bir yeri vardır. Bu dinle, kutsiyetle ve alışlagelmiş değerlerle iç içe olan bir sanat anlayışıdır. Geleneksel sanat konusundan ötürü değil “hiyerarşik biçimi”, “yöneldiği öznel gerçeklik”, “biçimlerin kozmik kurallara uygunluğu”, “kullanılan malzemenin tabiata uygunluğu” gibi niteliklerinden dolayı gelenekseldir.¹⁹¹

Geleneksel sanatta sanatçının bireysel özellikleri ve kendi kişiliği neredeyse kaybolur. Bu zihniyette sanatçı kendisini sanatının tek faili olarak algılamaz. Tam aksine “yaptığı işi ilahi iradenin tezahürüne bir vesile bilir.” Ayrıca mükemmele ulaşma amacını güder.¹⁹² Dolayısıyla bu sanat onu ortaya koyandan bağımsız gibi görünür. Bu sanatın epistemolojik gayesi görünenin arkasındaki görünmeyene ulaşmaktır.¹⁹³ Pratik gayesi ise dünyayı estetize etmek ve onu ahenkli bir şekilde göstermektir. Geleneksel sanat tam anlamıyla işlevseldir. Yani belli bir fayda amacı gözetilerek yapılır. Geleneksel anlayışta insan, Allah’ın yeryüzündeki bir halifesi olarak algılandığından ötürü insanın yaptığı herhangi bir sanat eseri aynı zamanda yaratıcısı için yapıldığı anlamına gelir.¹⁹⁴

İnsanın biçimlerden bağımsız olan Allah’a kavuşabilmesi için biçimlere ihtiyacı olduğu düşünülmüştür. Bundan dolayı geleneksel sanat onun bu aşkın biçime ulaşmasına yardımcı olur. Geleneksel sanatçı uğraştığı biçimlerin kaynağının Allah

¹⁹¹ Seyyid Hüseyin Nasr, *Bilgi ve Kutsal*, s.266.

¹⁹² Turan Koç, *İslâm Estetiği*, İSAM Yayınları, İstanbul, 2008, s.22.

¹⁹³ Koç, a.g.e., s.18.

¹⁹⁴ Seyyid Hüseyin Nasr, *Bilgi ve Kutsal*, s.267.

olduğuna inanır. Bundan ötürü yaptığı işin kutsal olduğunu düşünür.¹⁹⁵ Bu sanat eserleri bakanda Allah'ı düşünme arzusunu uyandırır.

Bu sanatta tabiatı olduğu gibi taklit eden realizmden mümkün olduğunca uzak durulur. Bunun yerine nesnelerin soyutlaştırılması tercih edilir.¹⁹⁶ Sanat, fizik ötesiyle bağlantılı bir alan olarak değerlendirildiği için sembolizmden bol bol yararlanır. Bunun yanı sıra soyutlamaya önem verilir. Analoji yoluyla “görünende görünmeyen, değişende değişmeyen” yakalanmaya çalışılır.¹⁹⁷ Sözelimi bir kadın figürü belli bir kadını değil, kâinattaki herhangi bir kadını temsil eder.

Özellikle İslam topraklarında gelişen geleneksel sanat, “İslam'ın manevi gerçekliklerinin biçimler dünyasındaki açılımı” olarak anlaşılmıştır.¹⁹⁸ Bu sanat mükemmele ulaşmanın peşindedir. İnsanı merkeze almaz. İlhama açıktır. Sanatçı eserini yaratma sürecinde vahdeti bulmaya çalışır. En büyük sanatçının Allah olduğu düşüncesinden hareket eder. Son olarak eserinin yararlı olmasını arzular.¹⁹⁹ Geleneksel sanatlar mimari, edebiyat, kitap ve el sanatlarını içine alır.

2.1.Mimari

Mimari kısaca bir binayı estetik kurallar ile teknik kuralları dikkate alarak sağlam, kullanışlı ve güzel inşa etme sanatıdır.²⁰⁰ Geleneksel mimari çevreyi

¹⁹⁵ Seyyid Hüseyin Nasr, *Bilgi ve Kutsal*, s.276.

¹⁹⁶ Nusret Çam, *İslamda Sanat, Sanatta İslam*, 4.baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2008, s.89.

¹⁹⁷ Koç, a.g.e., s.25.

¹⁹⁸ Koç, a.g.e., s.131.

¹⁹⁹ Koç, a.g.e., s.128.

²⁰⁰ Celal Esad Arseven, “Mimari”, *Sanat Ansiklopedisi*, C.III, Maarif Matbaası, İstanbul, 1943, s.1352.

şekillendirmenin ve dini hayat tarzını kolay kılmanın bir aracı olarak görülür. Mimari bir eser onu meydana getiren sanatçının varlık ve hayat tasavvurunu ortaya koyar. Bu anlayışta yararlı olma ile en mükemmel formları yaratma gayeleri iç içe geçmiştir. Orhan Pamuk'un romanlarında mimari izleği dini-uhrevi mekânlar olan camilerin yanı sıra saray, köşk ve ahşap binalar çerçevesinde konu edilir.

2.1.1.Sivil Mimari

Geleneksel Osmanlı evleri taş duvar ve ahşap iskelet sistemleriyle yapılır.²⁰¹ Bunlar genellikle iki katlıdır. Etrafında küçük bir bahçesi olan ev komşunun manzarasına gölge etmeyecek şekilde inşa edilir. Bu evler mahalle yolunun üzerinde karşılıklı iki sıra halinde dizilmişlerdir.²⁰² Her ev bir aile için inşa edilir zira mahremiyetin gözetilmesine dikkat edilir.²⁰³

Orhan Pamuk'un ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Şükrü Paşa'nın ve Cevdet Bey'in konakları sivil mimarinin ilgi çekici örnekleri olarak karşımıza çıkar. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında Nişantaşı'nı bayındır eden bu seçkin yapılarda geniş aileler birkaç kuşak birlikte oturur. Öte yandan bu konaklar, yirminci yüzyıl ortalarında apartmanla karşıtlık içinde ele alınır.

Metinde bir paşa kızı olan Nigân Hanım'la nişanlanan ve onunla mesut bir aile kurmayı hayal eden Cevdet Bey, müstakbel kayınpederi Şükrü Paşa'yı ziyarete gittiği zaman yaşlı adamın konağını âdeta imrenerek inceler. Bu geniş konak Teşvikiye Camii'ne oldukça yakın bir mesafededir. Çınar ağaçları ve bir taşlık da

²⁰¹ Engin Özendes, *Osmanlı'nın İkinci Başkenti Edirne: Geçmişten Fotoğraflar*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1999, s.23.

²⁰² Mehmet Karagöz, "Osmanlı'da Şehir ve Şehirli: Mekân-İnsan-Beşeri Münasebetler (XV-XVIII.Yüzyıl)", *Osmanlı*, C.IV, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.107.

²⁰³ Koç, a.g.e., s.154.

içeren geniş bahçede geleneksel dış mimariye paralel biçimde²⁰⁴ serçelerin su içtiği mermer bir havuz vardır. Konağın selamlık ve haremlik diye iki ayrı girişi vardır. Cevdet Bey selamlık kapısının pirinç tokmağını iter ve kendini bir anda içeride bulur. (C.B., s.50, s.60)

Bu konakta doğup büyümüş Nigân Hanım'a layık bir ev bulmak isteyen Cevdet Bey'in ilk işi Nişantaşı'nda satılığa çıkarılan kâgir bir konağı görmek olur. Gayrimüslim bir kadına ait olan evin bahçesinde kestane ve ıhlamur ağaçları vardır; bunlar rüzgârla birlikte sallanırlar. Bakımlı gül fidanları ve çiçekler Cevdet Bey'e oldukça çekici görünür. Evin bahçivani Cevdet Bey'e, şimdi konakların mesken tuttuğu Nişantaşı ve Şişli'nin bir asır öncesine dek bostan ve tarla olduğunu, sultanların "karşı yamaçlardan tüfek attıklarını, hatıra diye bu nişan taşlarını diktirdiklerini" anlatır. Bahçivaniye göre semtteki konakların yapımına Abdülmecit'in çifte sarayları ve camiyi yaptırmayla başlamıştır. Böylece bey ve paşaların yaptırdığı büyük ahırlı ahşap konakların sayısı artar. Öte yandan gayrimüslim tüccarlar taş ve beton yapılar inşa ettirmeyi tercih ederler. Ahşap camii tekrar taştan yaptırılır. Kısacası bostanların yok olması ve ağaçların kesilmesi pahasına eskiden bostanlı olan sahalara kısa süre zarfında imar edilir. (C.B.,s.69)

Cevdet Bey, yapımında Ermeni ustalarının çalıştığı taş evin oldukça sağlam olduğunu öğrenir. Buna karşılık evin iç düzenlemelerinde birtakım değişiklikler yapmayı tasarlar. Sözelimi alafranga olan tuvaleti alaturkaya çevirir. Başarılı tüccar karısı, oğulları ve kızıyla birlikte yıllarca bu konakta yaşar. Refik ve Osman evlenince başka bir eve taşınmayı düşünmezler. Böylece dede ve babaanne torunlarıyla yakından ilgilenme fırsatını bulmuş olur. (C.B., s.66, s.106)

Cevdet Bey'in oğulları, babalarının ölümüne dek geniş evde büyük bir aile olarak yaşamaktan rahatsızlık duymazlar. Ancak Cevdet Bey'in ölmesinin ardından civar konakların birer birer apartmana dönüşmelerine tanık olan Osman fikrini

²⁰⁴ Özendes, a.g.e., s.23.

değiştirir. Annesi Nigân Hanım'ı büyük evin ısınmaması, çocukların büyümesi gibi gerekçelerle sıkıştırmaya başlar. Hayali, konağı yıktırıp çok katlı ve modern bir apartman yaptırmaktır.

Öte yandan Nigân Hanım Nişantaşı'nda gerçekleşen yıkımı gördükçe ağlamaklı olur. Konservatif bir toplumun alışkanlıklarından kolay kolay vazgeçmeyen, tutucu bir mensubu olarak apartman dairelerini “kutu” olarak algılar. Nigân Hanım için konak ya da köşk gibi ferah ve geniş yapılarda yaşamak bir geleneği devam ettirmekle özdeştir. Çünkü kendi ailesi ve çevresi de bu tür yapıları tercih etmiştir. Bu faktörün etkisiyle çok sevdiği oğluya çatışmayı göze alır. Osman'la tartıştığı zaman ömrü boyunca konaklarda ikamet ettiğini, bu yüzden “kutu[larda]” yaşamaya katlanamayacağını deklare eder. Hatta merhum eşinin evin yıkılmaması yönünde bir vasiyeti bulunduğu yalanını uydurur. (C.B., s.458, s.507) Ayrıca ona göre büyük bir evde yaşamanın sağladığı avantajlar saymakla bitmez. Öncelikle bu tür mekânlarda aile üyeleri birbirlerinin sevinç ve dertlerine ortak olurlar. Birinin kederini ya da sevincini diğerleri de bilir. Yani hiçbir gelişmenin gizli kalmasına olanak yoktur.

“Bir evde hep birlikte oturulup, hep birlikte yaşanır, herkes birbiriyle ilgilenir... Benim ailem büyük evlerde oturmuştur... Üst üste kutularda değil. Herkes birbiriyle ilgilenmeli, herkes birbirini sevmeli, kimsenin hayatı ötekinden gizlenmemeli... Doğrusu budur! Eğer, Allah korusun, bir gün birbirimizden koparsak, o zaman ben ayrı kutulara taşınmak değil, birbirimizle ilgilenmemizi isteyeceğim. Doğru olan budur!” (C.B., s.458)

Aynı kitapta Cevdet Bey'in oğlu Refik'in yakın arkadaşı Ömer, Erzincan'daki demiryolu inşaatında mühendis olarak çalışır. Bu sırada bir müddet kent merkezine yakın bir konakta kalır. Sultan II.Abdülhamit'in Kemah'a sürdüğü Namık Kemal tarafından yaptırılan bu eski köşk harap durumdadır. Badanaları dökülmüş, duvarları çatlamaştır. (C.B., s.469)

Geleneksel sivil mimaride eski evlerde ana malzemenin ahşap olması yangın çıkma ihtimalini arttırır. Malzemenin türünün yanı sıra evlerin birbirine bitişik

olması, sokakların darlığı, yangın söndürme teşkilatının yetersizliği ve suyun azlığı da kentte büyük kayıplar verilmesine neden olur.²⁰⁵ Sözelimi *Beyaz Kale*'de sık sık İstanbul'u kasıp kavuran yangınlar olur. (B.K., s.117) *Benim Adım Kırmızı*'nın kahramanları da sokakta yürürken “yangın yerleri[nin]” yanından geçerler. (B.A.K., s.16, s.27, s.119, s.198, s.426)

Sessiz Ev'de geleneksel ev mimarisinin bir örneği olarak ahşap bir binaya rastlanılır. Genç ve hırslı bir doktor olan Selahattin Darvinoğlu, İttihat ve Terakki Partisi tarafından İstanbul dışına sürgün edilince eşi Fatma ile birlikte o tarihte boş ve ıssız bir köy olan Cennethisar'a yerleşmeye karar verir. Burada içinde kuyusu da olan geniş bahçeli ahşap bir bina yaptırır. Kendini modernleşmenin öncülerinden sayan Selahattin, geleneksel mimarinin vazgeçilmez bir ögesi sayılan “cumba” elemanına kadınları gizlediği, onları kuş gibi gösterdiği gerekçesiyle yer vermez. Onun yerine Avrupai tarzda balkonlar yaptırır. Mutfak da Avrupai usuldedir. Buna ek olarak bahçede incir ağaçları ve sarmaşıklar dikkat çeker.

Bu romanda Fatma Darvinoğlu'nun üç torunu yaz tatilini fırsat bilip bir haftalığına Cennethisar'daki babaannelerini ziyarete ederler. Yaşlı kadın yetmiş seneden beri doktor eşinin yaptırdığı ahşap evde yaşamaktadır. Bu evde oldukça huzurludur. Dahası yaşadığı mekânı değiştirmeyerek değişime direnen yönünü koruduğunu düşünür. Üniversitede tarih doçenti olan büyük torunu Faruk artık bayındırlığı kalmamış evi hüznle seyreder. Onun gözlemlerinden tarihi binanın geçirdiği değişim okunabilir: Ahşap doğramaların boyası ve badanası dökülmüş, sarmaşıklar yan duvardan ön duvara atlamıştır. Ayrıca alt katın pencere demirleri pas içindedir. (S.E., s.39)

Faruk içinde yaşamamış olsa bile evin bu derece eskimiş olmasına üzüdür. Buna karşılık onun lisede okuyan küçük kardeşi Metin'in bakış açısı oldukça farklıdır. Yerleşik değer yargılarıyla hesaplaşmaktan zevk duyan Metin

²⁰⁵ Kemalettin Kuzucu, “Osmanlı Başkentinde Büyük Yangınlar ve Toplumsal Etkileri”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.V, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.688.

babaannesinin evinden tiksinti duyar. Dedesi Selahattin'i akla getirecek şekilde yenileşmeyi ve kapitalizmi yüceltir. Düşler ülkesi Amerika'ya gidebilmesi için çok para biriktirmesinin gerekli olduğunun farkındadır. Bu yüzden ahşap evi her gördüğünde aklına gelen şey evin üzerinde durduğu kıymetli arsa olur. Metin, bu yönü itibariyle *Cevdet Bey ve Oğulları* 'ndaki roman kişisi Osman'la ortak bir bilinç paylaşır. Yapının tarihi ve mimari açıdan taşıdığı önemi hiçe sayar. Ev, “aptal, tuhaf ve iğrenç[tir]”, üstelik “boş boş durmak[tadır]”. Metin, evle ilgili tasarılarını babaannesine açmaktan geri durmaz. “Babanne, bu ev çok eskimiş, burayı yıktıralım, apartman yaptıralım, siz de rahat edersiniz” diyerek yaşlı kadını bunaltır ve korkutur. (S.E., s.42, s.48)

Fatma Darvinoğlu'nun anı kırıntıları çerçevesinde İstanbul'daki Şükrü Paşa konağı da metne yansır. Fatma devamlı İstanbul'da geçirdiği huzurlu çocukluk ve ilk gençlik yıllarını hatırlar. Onu en fazla mutluluk veren anları Şükrü Paşa'nın Teşvikiye'deki kâgir konağında yaşamıştır. Buna göre annesinin izin verdiği günlerde bu büyük konağı ziyaret etmiş, Paşa'nın kızları Nigân, Şükran ve Türkân'la birlikte kitap okuyup piyano çalmış, bu mekânda hoş vakit geçirmiştir. (S.E., s.334)

Kara Kitap'ta Galip Beyoğlu'nda tanıştığı bir mimarın Süleymaniye Camii'ne gitme teklifini kabul eder. Galip, Belkıs ve mimar bu yapıya varmak için semtin eski binalarını izleyerek yol alırlar. Galip içinde bulunduğu karamsar psikolojinin de etkisiyle sabaha doğru gerçekleşen bu seyir esnasında gördüğü evleri “iki katlı, korkunç karanlık evler” diye niteler. Genç adamın içinden “korkunç, korkunç!” demek gelir. (K.K., s.193)

Yeni Hayat romanında geleneksel sivil mimari izleğine, taşrada yaşayan Dr.Narin'in geleneksel mimari tarzında inşa edilmiş evi bağlamında rastlanılır. Romanda Dr.Narin, Rıfkı Hat'ın *Yeni Hayat* adlı kitabını okuyanları etkisiz hale getirmesiyle ve Büyük Kumpas'a karşı düzenlediği komplolarla ün kazanır. Onun mühim bir toplantı için “Kırık Kalpli Bayiler[i]” Güdül kasabasına davet edeceğini öğrenen ve Dr.Narin'e muhalif olan yeni evli bir çift otobüs kazasında can verir. Bu

olaya şahit olan Osman ve Canan ölen gençlerin kimliklerini alarak Güdül'e giderler. Kasabaya varınca Dr.Narin'in konağına götürülürler. Bu evin niteliklerini anlatıcı-yazar Osman'ın betimlemesinden gözlemlemek mümkündür: Çevresi oldukça sessiz olan ev, yemyeşil tabiatın tam ortasında bulunur. Bu yapı “göç ve sürgünlerden sonra büyük aile dağılınca” otele çevrilen kasaba konaklarını andırır. Alt katta geleneksel mimarinin temel iç yapı öğelerinden haremlik ve selamlık bulunur. Konak ahşap iskelet sistemiyle inşa edilmiştir.

“Üst katta bu tarz konaklardaki gibi altı değil dört pencere vardı ve üçünden evin önündeki üç çınar ağacının alt yapraklarına portakal rengi bir ışık vuruyordu. Yalnız bir dut ağacı yarı karanlıktaydı. Perdeler kıpırdadı, bir pencere çarptı, ayak sesleri, bir çingirak; gölgeler oynadı, kapı açıldı, bizi karşılayan, evet kendisi, Dr. Narin'di.” (Y.H., s.107)

Benim Adım Kırmızı'da Üstat Osman'ın yemyeşil bir bahçe içindeki evi taşandır. Katil olduğu ortaya çıkan nakkaş Zeytin, İstanbul'dan ayrılmadan önce son bir kez ustasının evini görmek ister. Bu evin onda bıraktığı izlenim oldukça güçlüdür. Çünkü çıraklık yıllarında her Salı sabahı Nakkaş Osman'ı evinden almış, ustasının sanat malzemelerini taşıyarak nakkaşhaneye dek ona eşlik etmiştir. Taş evin bahçesinde büyüleyici güzellikte çınar ağaçları vardır.

“Yoldan çıktım, koşu koşu çamurlu iki bahçeyi geçtim ve yeşillikler içinde eski bir taş eve sokuldum. Çıraklık yıllarında çantasını, cildbendini, kalem kutusunu ve yazı tahtasını iki adım arkasından taşıyıp nakkaşhaneye götürmek için her Salı üstat Osman'ı kapısından aldığım evdi burası. Hiçbir şey değişmemişti ama bahçedeki ve sokaktaki çınar ağaçları öylesine büyümüşlerdi ki eve ve sokağa Sultan Süleyman zamanından kalma bir debdebe, iktidar ve zenginlik duygusu sinmişti.” (B.A.K., s.459)

Kar romanında olayların geçtiği Kars, Ermenilerin yaptığı taş evler ile Osmanlılardan kalan ahşap evlerle dolu bir kenttir. Kente Rusların egemen olduğu kısa dönemde Kaleiçi Mahallesi'ndeki Osmanlı yapıları, paşa konakları ve hamamlar cazibesini yitirmiştir. Çünkü Rus çarı burada “hiçbir Doğu şehrinde görülmeyecek bir düzenle” zengin evler inşa ettirmiştir. (K., s.25)

Buradaki Ermeni evlerinin çoğu terk edilmiştir. Faik Bey Caddesi üzerindeki Ermeni yapıları ise kullanılmaya devam edilir. Bunlardan biri de Kars Emniyet Müdürlüğü'dür. Bu bina zengin bir Ermeni tarafından konak olarak yaptırılmıştır. Kırk odalı konak Ermeni ölünce Rus hastanesi olarak kullanılmıştır. Tavanlar oldukça yüksektir ve işlemelidir. (K., s.17)

Almanya'dan gelen şair Ka, sevgilisi İpek'in babasının işlettiği Karpalas Oteli'nde kalır. Bu "yüz on yıllık" binanın önceki sahipleri Batı hayranı bir üniversite profesörü ile sığır alıp satan bir Ermeni'dir. Sık sık el değiştiren bina Rum çocuklarına yetimler evi olarak da hizmet vermiştir. Tıpkı diğer Kars binaları gibi bu yapı da yüksek tavanlıdır. Ayrıca "duvar içlerine konulan ve dört cephesi aynı anda dört odayı ısıtabilen penç sobaları kurularak yapılmıştır." Fakat Türkler bu sobaları çalıştırmayı başaramadıkları için pirinç sobalar alıp kalorifer sistemi kurmuşlardır. (K., s.27, s.120)

Masumiyet Müzesi'nde Kemal, sevgilisi Füsün'un ortadan kaybolması üzerine onu tarihi ve muhafazakâr mahallelerde aramaya koyulur. Füsün'un anne ve babası fakir insanlar olduğu için bu ailenin eski ve ücra bir mahalleye taşındığını kestirir. Genç adam Zeyrek, Fatih, Karagümrük ve Kocamustafapaşa gibi semtlerin arka sokaklarını arşınlarken evleri de dikkatle inceler. Genellikle üç katlı olan ahşap binalar içler acısı haldedirler. Bunlar boya ve badana gibi bakım hizmetlerinden de mahrum kalmışlardır. İlk sarsıntıda göçeceklerdir sanki. Aynı durum Rumlardan kalma taş binalar için de geçerlidir. Bütün bu evler onlara bakanda terk edilmişlik, kimsesizlik, yalnızlık gibi duygular uyandırır. Kemal bu evlerin pencerelerine yaklaşır ve Füsün'un içeride olup olmadığını anlamaya çalışır. (M.M., s.233-234)

Füsün'un ailesiyle birlikte yaşadığı Çukurcuma Mahallesi, her millet ve dinden geçimini güçlkle sağlayan insanların oturduğu, Beyoğlu'nun arkasında kalan bir meskendir. Buradaki evler çoğunlukla ahşap malzemedен yapılmıştır; daracık sokaklarda yer alan bu döküntü evler "kaldırımlara yıkılacak gibi eğilmiş[lerdir]". (M.M., s.320)

Bunun yanı sıra otomobil ehliyeti almaya heves eden Füsun'un gerekli evrakını tamamlayabilmek için genç kadınla Kemal, Cerrahpaşa başta olmak tüm İstanbul'u dolaşırlar. Cerrahpaşa'nın arka sokaklarındaki evler ahşaptandır, âdeta "yıkıntı halinde[dir]". Dar ve karmaşık yollarda Füsun'u bir an kaybeden Kemal'in imdadına, ahşap evinin cumbasından başını uzatarak çevreyi gözetleyen yaşlı bir teyze yetişir. Kadın Füsun'un bakkala girdiğini söyler. Semt sakinlerinin resmi binaları sırasıyla gezen Kemal ve Füsun'a bu eski mahallede ne aradıklarını sormaları üzerine Kemal, karısıyla oturacağı "güzel, eski bir ahşap ev" aradığını söyler. (M.M., s.478)

2.1.2.Saray Mimarisi

Saraylar hükümdar ya da üst düzey bürokratlar için yapılmış büyük ve gösterişli konutlardır.²⁰⁶ Bu yapıların geniş ve ferah bahçelerinin yanı sıra genellikle köşk gibi ek binaları da mevcuttur. Osmanlı Sarayları başta sultanlar olmak üzere vezir ve devletin ileri gelen bürokratlarının ikametgâhıdır. Bu mekânlar aynı zamanda siyasi ve idari törenlerin düzenlendiği kurumlardır.²⁰⁷

Orhan Pamuk'un romanlarına bakıldığında burada Topkapı Sarayı, Dolmabahçe Sarayı ve İbrahim Paşa Sarayı'nın söz konusu edildiği fark edilir.

²⁰⁶ Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, "Saray", *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.210.

²⁰⁷ Aygün Ülgen, "Osmanlı Saray, Kasır ve Köşkleri", *Osmanlı*, C.X, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.400.

2.1.2.1.Topkapı Sarayı

Topkapı Sarayı, on beşinci yüzyılın ortasında Sultan II.Mehmet tarafından Sarayburnu'nun ucunda yaptırılmıştır. Yaklaşık yedi yüz bin metrekaresel bu alan Osmanlı sultanlarının ikametgâhidir.²⁰⁸ Etrafı Sur-ı Sultânî ile çevrili olan bu yapı güçlü bir kaleyi andırır.²⁰⁹ Sarayın içinde sultanın ailesi olan hanedan üyelerinden başka yüksek bürokratlar da yaşar. Burada onlarca bina ve çiçeklerle süslenmiş geniş bahçeler mevcuttur. Bu devasa sarayın bölümleri temel olarak dış saray, iç saray ve harem olarak üç büyük grupta toplanır.²¹⁰

Bu sarayda herkesin konumu ve hareketleri teşrifat kurallarıyla belirlenmiştir.²¹¹ Burada sahip-kul hiyerarşisi mevcuttur. Yani sarayda hizmet eden herkes tahttaki sultanın bir kulu olduğuna inanır. Buradan hareketle işini en iyi biçimde yapmaya çalışır. Aynı zamanda teşrifat kanunu gereğince haddini bilir ve saray içinde saygısızlık olarak yorumlanabilecek davranışlar sergilemekten kaçınır. Her hareket bir kurala bağlanmıştır. Bu kurallar zinciri merkezi otoriteyi sağlamlaştıracak bir etki yaratır. Zira değişmeyen kurallar “istikrar imajı” verir.²¹² Bundan ötürü Topkapı Sarayı'na gelen yabancı elçiler, saray çalışanlarının, kapıkulu askerlerinin, içoğlanların ve ağaların sükût içinde hizmet etmelerini haşmetli bulurlar. Pamuk'un romanlarında Topkapı Sarayı'nın değişik bölümleri konu edilir.

²⁰⁸ İlber Ortaylı, *Osmanlı Sarayında Hayat*, Yitik Hazine Yayınları, İstanbul, 2008, s.13.

²⁰⁹ Metin Sözen, *Bir İmparatorluğun Doğuşu: Topkapı*, Golden Horn, İstanbul, 1998, s.36.

²¹⁰ Sözen, a.g.e., s.36.

²¹¹ Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyıllarda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.98.

²¹² Necipoğlu, a.g.e., s.99.

2.1.2.1.1. Birinci ve İkinci Avlu

Topkapı Sarayı'nın Birinci Avlu'su ziyaretçilerin atla girebildiği ve gerektiğinde bekletildiği bir meydandır.²¹³ "Alay Meydanı" olarak da adlandırılan bu saha Saray'ın işlevsel merkezidir. Meydanın her iki yanında Saray'ın gereksinimlerini karşılayan yapılar bulunur. Has fırın, Enderun hastanesi, fudla fırın ocakları, nakkaşhane, hasırcılar koğuşu ve sim sakalar buradadır.²¹⁴

İkinci Avlu yani Divan Meydanı'nda kamusal hayat tüm görkemiyle göze çarpar.²¹⁵ Ulufe dağıtımı ve elçi kabulü gibi merasimler Divan Meydanı'nda yapılır.²¹⁶ Divan-ı Hümayûn'un yanı sıra Matbah-ı âmire ve helvahane de buradadır.

Orhan Pamuk'un tarihi romanları olarak bir kenara ayırabilecek iki kurmaca metni olan *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı*'da Sultanahmet'teki Topkapı Sarayı, hem mütevazı çizgilerle oluşturulmuş bir geleneksel mimari örneği, hem de hiyerarşinin zirvesidir.

Beyaz Kale'de, dönemin hükümdarı olan Sultan IV.Mehmet'in ikametgâhı olarak okurun karşısına çıkan Topkapı Sarayı, betimlemeden uzak bir şekilde yer alır. Bu mekân Hoca ile Venedikli Köle'nin IV.Mehmet'in huzuruna çıkmaları dolayısıyla anılır. Saray'ın özellikle ikinci avlusu, sahil köşkleri ve bahçeleri söz konusu edilir.

İki bilim adamının Saray'a ilk girişleri, icat ettikleri yıldızlar modelini "dokuz yaşında bir çocuk" olan Sultan'a göstermek istemeleri ile gerçekleşir. Bunlar

²¹³ Nadide Seçkin, *Topkapı Sarayı'nın Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Bir Araştırma*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s.31.

²¹⁴ Jak Deleon, *Anısal İstanbul (Gezgin Rehberi)*, 2.baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s.139.

²¹⁵ Ortaylı, *Osmanlı Sarayında Hayat*, s.40.

²¹⁶ İlber Ortaylı, *Osmanlı Sarayında Hayat*, s.43.

arabayla getirdikleri araçları ikinci avluya, yani Babü's-Selam'a kurarlar. Modele ilgi gösteren Sultan'ın çevresinde onu her an denetleyen bir kalabalık bulunur. Bu yüzden Hoca şiirini okurken bile yalnız bırakılmaz. Buna rağmen Sultan buna aldırmadığı için Hoca'ya hasta aslanının iyileşip iyileşmeyeceği üzerine ne düşündüğünü sorar. (B.K., s.43)

Bu ilk ziyaretin ardından Hoca sık sık Saray'a çağrılır. Samimiyetlerinin ilerlemesi üzerine Hoca'yı kendine yakın bulan Sultan, ona Saray'ın köşk ve kasırlarını gezdirmek ister. Sultan'ın zekâ seviyesini yüksek bulduğu için tasarladığı projelerini ona kabul ettirmeyi düşleyen Hoca da bu gezi davetlerinin her birini kabul eder. Sözelimi bir defasında Sultan, ona avluda bulunan havuzdaki kırmızı balıkları gösterir ve balıkların akıllı bulup bulmadığını söylemesini ister.

Bir diğerinde ise Hoca'yı, üzerlerine titrediği sevgili aslanlarını ziyaret etmeye çağırır. Bunun için arabalara binerek At Meydanı'nda bulunan eski bir kiliseden bozma aslanhaneye girerler. Eski mabedin sütunlarına kedigiller familyasının kocaman üyeleri zincirlerle bağlıdır. Sultan aslan, kaplan ve leoparlarını tek tek Hoca'ya tanıtır. Ayrıca gebe aslanın kaç yavru doğuracağını sorar. (B.K., s.46)

Sultan genellikle Saray'ın avlularında gezinmekle yetinirken bazen Saray dışındaki büyük korulara gitmeyi tercih eder. Buradaki erguvan ve çınar ağaçlarının altındaki nilüferli bir havuzun çevresinde, Hoca'nın surat asmasına rağmen hayvanlardan söz ederler. (B.K., s.127)

Bunun yanı sıra Topkapı Sarayı çeşitli siyasi entrikaların çevrildiği bir mekân olarak da anılır. Sultan IV.Mehmet'in yaşı küçük olduğu için babaannesi Kösem Sultan sık sık devlet işlerine karışır. İktidarı tümüyle sahiplenmek istediği için yeniçeri ağalarıyla anlaşan kadın IV.Mehmet ile annesi Hatice Turhan Sultan'ı öldürtmek ister. Amacı Şehzade Süleyman'ı tahta geçirmektir. Fakat kurduğu kumpas başarısız olunca kendisi katledilir. (B.K., s.54-55)

Renkli betimlemeler yerine eylem ve sözlerin ön plana çıktığı, masalsi bir atmosferin ağır bastığı *Beyaz Kale* romanından Topkapı Sarayı'nın mimari niteliklerini, protokol kurallarını ve mekân detaylarını çıkarsamak mümkün değildir. Oysa Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanı, sanat ve nakış aşkının ana izlek olmasının da etkisiyle Topkapı Sarayı'nı, sanatsal yönleri, yetiştirdiği devlet adamları ve teşrifat kurallarını kapsayan bir bakışla yansıtır.

Benim Adım Kırmızı'da Topkapı Sarayı, Sultan'a ve yüksek bürokratlara erişebilmek için aşılması gereken onlarca bürokratik prosedürü içinde barındıran bir mekân olarak kurgulanır. Sultan III.Murat'a hizmet eden eniştesi öldürülen Kara, bu haberi öncelikle Hazine Darbaşı'na vermenin doğru olduğuna kanaat getirir. Bu yüzden Saray'a girmenin yollarını aramaya koyulur. Soğukçeşme Kapısı'nın karşısındaki terziler kârhanesinde çalışan bir akrabasının yardımıyla Saray'a girebileceğini düşünür. Bu adam ona candan davranır. Kara böylece terzibaşı yardımcısının peşine düşerek Alay Meydanı'na girer. (B.A.K., s.258)

Kara'nın bu meydana girer girmez gördüklerini ben-anlatıcı olarak aktarması okurun Saray'ı onun gözünden seyretmesine olanak verir. Meydanda bir uğultu olduğunu hisseden Kara öncelikle Divan toplantısının olduğu günlerde halkın dilekçelerini arz etmesine izin verildiği Kâğıt Emni'nin önünün boş olduğunu görür. Birçok paşanın idam edildiği, külahlı kuleleriyle göze çarpan ikinci kapı olan Babü's Selam'ın önünde atlar ve seyisler vardır.

Kara, eş dosttan çokça işittiği Divan Meydanı'na girer. Aşçılar koğuşu, mutfaklar, Divan-ı Hümayun, Enderun Kasrı ve Adalet Kasrı bu meydana çevreler. Genç adam burayı "cennet[e]" benzetir. Yine de mutluluk yerine "cihanın temeli" olarak nitelediği Sultan'a yaklaşmanın sebep olduğu korku ve tedirginliği duyumsar. Saray'ın bu kısmında yeşillikler üzerinde sessizce yürüyen ipek elbiseli Divan çavuşlarına, fütursuzca dolaşan tavus kuşlarına, çeşmelere bağlı altın bardaklara beğeniyle bakar.

Bu arada bir kapı oğlanı ve terzibaşı yardımcısı Kara'ya eşlik eder. Böylece Divanhane ve Hazine Binası'nı çabucak geçerler. Eski Divan Odası'nın kapısında düzenli bir kuyruk oluşturarak bekleyen çeşitli zanaat ustalarını izleyen Kara, bunların Ehl-i Hiref Bölüğü'nün çalışanlarından topuz, gümüş ve kadife ustası olduğunu hemen anlar. Herhangi bir yabancı'nın Enderun'a girmesi yasak kapsamında olduğundan ötürü bu ustalardan bazılarının gereken izni alabilmek gayesiyle Hazinedarbaşı'ya başvurdukları aşikârdır. Malzeme eksikliği ya da maaşların geç ödenmesi gibi hususlardan şikâyet eden diğer zanaatkârlar, şikâyetlerini saygı çerçevesini aşmaksızın, edepli bir biçimde dile getirirler. Çünkü Saray sınırları içinde her davranış ve söz belli kurallara bağlıdır.

Saray ve saray tefrişatına uzak olan Kara'nın şahit olduğu diğer bir durum ise, Hazine kâtibi de dâhil olmak üzere tüm bu insanların, Sultan'ı rahatsız etmemek için oldukça düşük bir ses frekansında konuşuyor olmalarıdır. Öyle ki, avluda uçuşan güvercinlerin kanat şakırtıları bile fısıltı olarak tanımlanabilecek bu konuşmalardan daha güçlü duyulur. Bu duruma koşut olarak yüksek çınarlarla çevrili ıslak avluda yürüyen iç oğlanlar da el kol hareketleriyle anlaşılır. (B.A.K., s.259, s.351)

Hazinedarbaşı'yla görüşme sırası kendisine gelen Kara, bu yüksek bürokratla hemen karşılaşma imkânı bulmaz. Onu öncelikle Hazinedarbaşı'nın kâtibi karşılar. Kâtip, aşılması zor bir krizin söz konusu olduğunu öğrenince bir üst mevkideki bürokrata haber salma ihtiyacını hisseder. Bu arada genç adam uzun bir müddet bekletilir. Hazinedarbaşı Enderun'dan çıkıp gelince onu bekleyen kadife ustası korkuyla kendine çeki düzen verir. Kara, Hazım Ağa'nın içeriye girdiğini görünce ne yapacağını bilemez. Sultan'la yakın ilişki içinde bulunan bir yöneticinin karşısında bulunması nutkunun tutulmasına sebep olur. Şaşkınlık duyar ve hıçkırarak ağlamaya başlar. (B.A.K., s.261)

Aynı romanda Saray'ı dolaşırken hayrete düşmeyen, aksine bu mekânı neredeyse evi gibi benimseyen karakterlere de rastlanılır. Bunların başında Başnakkaş Osman gelir. Üstat, iki nakkaşın öldürülmesi sonrasında bir kapı oğlanı

aracılığıyla Topkapı Saray'ına çağrılır. At Meydanı boyunca yürürken gördüğü objelerin Frenk ve Doğu nakkaşlarca nasıl renklendirilebileceği sorunuyla meşgul olan Üstat, kapı oğlanının kendisini eski Divan Odası'na götürmediğini fark eder. Bunun yerine Saray'ın sahil kısmına doğru ilerlerler. Bu durumda Yalı Köşkü'nde ağırılanacağını, Sultan'ı göreceğini zanneden emektar nakkaş yine yanılır. Hemen sonra sandalhanenin arka kısımlarında bulunan, içinde kırmızı kıyafetli Bostancı hasekilerinin dolaştığı “taştan bir binanın kemerli kapısı[ndan]” girerler. Başnakkaş burada “melek” olarak nitelediği Hazinedarbaşı ile “şeytan” diye andığı Bostancıbaşı'nın sohbet ettiğini görür. Birlikte Enişte'yi ve Zarif Efendi'yi öldüren “melun” üzerine konuşurlarken bir oğlanın getirdiği kahveyi içerler. (B.A.K., s.273)

Topkapı Sarayı, *Benim Adım Kırmızı*'da okurun karşısına yalnızca harikulade bahçeleri, değişik işlevleri olan köşk ve kasırları ile çıkmaz. Burası aynı zamanda otoriteye başkaldıranlara karşılık verecek ceza mekanizmalarını da kapsar. Öncelikle Alay Meydanı'nda Cellat Çeşmesi bulunur. Orta Kapı'sı da Kara gibi ziyaretçilerin korku ve endişeyle baktıkları yapıları içerir. Çünkü burada Bostancıbaşı'nın emri altında çalışan işkenceciler ve “eli çabuk” cellatlar görev yapar. Sivilceli, ketum bir kapı oğlanı tarafından Saray'a çağrılan Kara, şiddet yüklü eylemleri çağrıştıran bu kapıdan girmeye mecbur tutulmadığı için sevinirken ambarların arkasında bulunan, “yeni yapıldığını ahşabın kokusundan” anladığı küçük bir evin karanlık odasına kapatılır. Burada üzerine kilit de vurulan Kara, nakkaşların öldürülmesinden sorumlu tutularak işkenceye maruz kalacağını anlar. Öte taraftan işkence törenlerinin karanlık odada korkutma ile başladığını bildiğinden ötürü bulunduğu ortamı yadsımaz. Hatta bu törenin falaka ile başlayacağını tahmin eder. Bostancıbaşı ile “kel kafalı Hırvat işkencecileri” çok geçmeden odada belirir ve eziyet vermek için özel olarak tasarlanmış aletler yardımıyla Kara'yı sorgularlar. (B.A.K., s.285)

2.1.2.1.2.Topkapı Sarayı Nakkaşhanesi

Osmanlı döneminde kitap sanatlarının icra edildiği sanat atölyelerine nakkaşhane adı verilmiştir.²¹⁷ Doğu'da hükümdar sarayı bünyesinde nakkaşhane bulunması Uygur Türklerinden beri süregelen bir gelenektir. Osmanlı sultanları da bu geleneği devam ettirmişlerdir.²¹⁸ Bu yönüyle Topkapı Sarayı'nı yalnızca idari bir merkez olarak değerlendirmemek gerekir. Burası aynı zamanda bir güzel sanatlar akademisidir.²¹⁹

Müslüman ülkelerinde gelişen resim sanatı temel olarak bir saray sanatıdır. Önemli ekoller politik ve kültürel merkezlerin çevresinde, bilhassa saray nakkaşhanelerinde ortaya çıkmıştır.²²⁰ Bunun etkisiyle nakış sanatı “sultanın kişiliğinde bir kamu sanatı” olarak algılanmıştır.²²¹ Yani bu sanat kendisi de sanat eğitimi almış olan ve sanatı yaşatan sultanın koruyuculuğunda ilerlemiştir. Sarayda desteklenmiş ve özendirilmiştir. Ayrıca atölyeler aracılığıyla bu sanatların eğitimi de ustalar tarafından verilmiştir. Yeni üsluplar ve teknikler bu teşkilât bünyesinde ortaya çıkmıştır.

Doğrudan Topkapı Sarayı'na bağlı bir birim olan Saray Nakkaşhanesi Birinci Avlu'da bulunur. Burası kitap sanatlarının değişik dallarında yetenekli olan ustalarının çalıştığı bir atölyedir. Burada başnakkaşın yönettiği ekip sultanın namına yaraşacak kitaplar hazırlamak için uğraşırlar. Hattatlar, nakkaşlar, müzihipler, mücellitler, cetvelkeşler ve ebruzenler bir arada çalışırlar. Bu sanatkarlar

²¹⁷ Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005, s.17.

²¹⁸ F.Çiçek Derman, “Osmanlı Asırlarında, Üslup ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı”, *Osmanlı*, C.XI, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.110.

²¹⁹ Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür Sanatı*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, s.107.

²²⁰ Ernest J.Grube, *The Classical Style in Islamic Painting*, Edizioni Oriens, Germany, 1968, s.11.

²²¹ Grube, a.g.e., s.108.

Hazinedarbaşı'nın üç ayda bir dağıttığı maaşlarla geçinirler. Özel bir sipariş aldıklarında onlara ayrıca ödeme yapılır.²²²

Saray Nakkaşhanesi *Benim Adım Kırmızı*'da sıkça söz konusu edilir. Burada Sultan'ın sipariş verdiği kitaplar birçok sanatçının elinden geçerek yapılır. Öncelikle hattatlar söz konusu kitabın metnini kenarları tezhipli altın varaklara yazarlar. Ardından nakkaşlar bunu birbirinden renkli resimlerle süslerler. Usta ciltçiler kitabı Herat, Şiraz ya da Osmanlı üslubuyla ciltlerler. Çoğunlukla yıllar süren zahmetli bir uğraş sonunda kitap nihayet tamamlanır ve Sultan'a sunulur. Bir başka deyişle Doğulu sultanların sahip olunca iktidarlarını güçlendirdiklerini düşündükleri harika kitaplar burada üretilir. İşte nakkaşhanenin var oluş amacı budur.

Romanda nakkaşhanenin betimlemesi en çok Kara'nın gözünden verilir. On iki yıl süresince İstanbul'dan uzak kalmış olan Kara başkente döner dönmez soluğu eniştesinin yanında alır. Yaşlı adam son günlerde nakkaşhanede olup biten olayları oldukça merak eder. Bu yüzden Kara'dan nakkaşhaneye gitmesini ve Başnakkaş Osman'ın ağzından laf almasını ister. Kara onun bu isteğini kabul ederek soğuk bir kış sabahında yola koyulur. Saray Nakkaşhanesi iki katlı bir yapıdır. Küçükken bir müddet nakkaşhanede çıraklık etmiş olan Kara genç bir çırağın kılavuzluğu eşliğinde binaya girer. Burada kamburu çıkmış genç ustalar, zank kokusundan başı dönmüş ciltçiler, boya karıştıran çırakların yanından geçer. Kimi nakkaşlar kalıp hazırlarken kimileri kalemlerini sivirtilir. Bazı ustalar devekuşu yumurtası boyarken diğerleri kucaklarında tuttıkları çekmecelere harika desenler nakşederler. (B.A.K., s.66)

Burası aynı zamanda bir eğitim merkezidir. Onlarca yetenekli şakirt ve çırak usta sanatkârların denetiminde hat, nakış, tezhip ve cilt gibi sanat dallarının eğitimini alır. Oldukça sıkı, kapsamlı ve ciddi bir programa tâbi tutulan sanatkâr adayları yaptıkları en küçük dikkatsizlikte cezalandırılırlar. Kara, bir nakkaş çırağının yanlışını anlayabilmek için yüzünü neredeyse kâğıda yapıştırdığına tanık olur.

²²² Metin Sözen, *Bir İmparatorluğun Doğuşu: Topkapı*, s.45.

Ayrıca iki küçük çırak iç avluda karın altında kendilerine verilecek cezaları beklerler. Kara onların tembellik etmiş ya da pahalı boyaları israf etmiş olabileceklerini tahmin eder. Yukarı çıktığında da aşağı kattaki sessizliğin “dayak öncesi sessizlik” olduğunu düşünür. (B.A.K., s.66)

İkinci katta kemerli bir revak bulunur. Usta nakkaşlar binanın bu katında kendileri için ayrılmış özel odalarda çalışırlar. Gayet sıcak ve rahat olan bu odalarda nakkaşlar dizlerinin üzerine oturup nakşederler. Kara geçmişte saygı ve hayranlık duygularıyla izlediği odaları yakından görünce hayal kırıklığı yaşar. Bu mekân ona “Doğu’da ıssız dağlar içinde yitip gitmiş bir kervansarayın büyükçe bir odasını” çağırıştırır. Çünkü Sultan’ın adları dillere destan olmuş dört usta nakkaşından hiçbiri burada değildir. Her biri Sultan’dan aldıkları izinle evlerinde nakşederler.

Öte yandan nakkaşhanenin yöneticisi konumundaki Başnakkaş Üstat Osman ilerlemiş yaşına rağmen piştahtasının başındadır. Kara, Başnakkaş’la Doğu’daki güncel sanat etkinlikleri üzerine konuşur. Ona Şah Tahmasp’ın ölmesiyle beraber İran’da kaliteli nakşın sona erdiğini, kitapların ucuza satıldığını anlatır. Bu sırada Başnakkaş’ın tedirginliği dikkatini çeker. Bu durumun Usta nakkaş Zarif Efendi’nin kaybolmasından kaynaklandığını öğrenince şaşkınlığını gizleyemez. Çünkü Kara’nın muhayyilesine göre bu nakkaşhane terk edilmesi mümkün olmayan “mutlu bir baba evi[dir]”. Öyleyse Zarif Efendi’nin başına kötü bir şey gelmiş olmalıdır. (B.A.K., s.69)

Kara’nın gözlemleri çerçevesinde nakkaşhaneye dair verilen önemli bir ayrıntı da bu mekânda düzenlenen “vaziyet töreni”dir. Bu tören iki ayda bir Sultan’ın nakkaşhaneyi ziyaret ettiği gün yapılır. Sultan bu tören sırasında maaşlarını ve malzemelerini devletin hazinesinden alan ustaların her birinin hangi iş üzerinde olduğunu öğrenir, tamamladıkları sayfaları tetkik eder. Başnakkaş bu törenin bir benzerini Kara için düzenletir. Genç adam nakkaş Nuri Usta’nın nezaretinde piştahtaları başında iki büklüm çalışan ustaların ürettiği sanat eserlerini seyrederek. Önce Sultan’ın şehzadeleri adına yaptırılan sünnet düğününü gösterir *Surnâme*’nin el

emeği göz nuru nakışlarını inceler. Usta nakkaşlardan Zeytin, Kelebek, Zarif ve Leylek'in fırçalarını dokundurdukları bu altın varakların söz konusu düğünü realist bir biçimde betimlediklerini görür. (B.A.K., s.70-72) Ardından Nuri Efendi'nin yapımını tamamladığı tuğra tezhibine, hattat Cemal'in harika yazısına hayranlıkla bakar.

Bu törene rağmen bu özel sanat atölyesinin Kara üzerinde bıraktığı intiba olumlu değildir. Çünkü nakkaşhane eski parlak günlerini aratacak bir sessizliğe bürünmüştür. Kara bu durumu "kıyamet kopmadan hemen önce[sine]" benzetir. Üstat Osman'ın elini öperek buradan ayrılır. (B.A.K., s.73)

2.1.2.1.3.Üçüncü Avlu (Enderun Avlusu)

Topkapı Sarayı'nın, en ihtişamlı ve ulaşılmaz alanlarından biri olan Enderun avlusu bir iç kaleyi andırır. Kârgir yapılarla çevrelenmiş olan avlunun kapıları kapatıldığında buraya kimse giremez.²²³ Burası Sultan'ın sık olarak bulunduğu bir alandır. Arz Odası, Enderun Mektebi, devletin hazinesinin muhafaza edildiği Fatih Köşkü ve Hırka-i Saaadet Dairesi burada bulunur.²²⁴

Benim Adım Kırmızı'da Enderun Avlusu Hazine-i Enderun dolayısıyla konu edilir. Bu köşk Üçüncü Avlu'nun nezih bir köşesinde konumlandırılmıştır. Buraya girmek oldukça zordur. Romanın kırk dokuzuncu bölümünde, Üstat Osman suçlu nakkaşın bulunabilmesi için Hazine-i Enderun'daki kitapları gözden geçirmesinin kaçınılmaz bir gereklilik olduğunu belirtir. Başnakkaş, devlet hiyerarşisinde önemli bir pozisyon işgal etmesine rağmen bu isteği Sultan tarafından yadırganır. Zira Enderun vezir-i azamların dahi izinsiz giremedikleri, mahrem ve mahfuz bir alandır.

²²³ İlber Ortaylı, *Osmanlı Sarayında Hayat*, s.85.

²²⁴ İlber Ortaylı, *Osmanlı Sarayında Hayat*, s.97.

Böyle bir isteğin sakınmaz bir biçimde, birdenbire söylenmiş olması bile affedilmez bir yanlıdır.

-Hazine-i Enderun'a mı girmek istiyorsun?

-Evet.

Bu harem'e girmek kadar pervasız bir istektir. Aynı anda şunu da anladım: Harem ile Hazine binaları Padişahımızın sarayının Cenneti Enderun avlusunun en güzel iki köşesine yerleştikleri gibi, Padişahımızın ruhlarının en hassas iki köşesine de kurulmuşlardı. (B.A.K., s.341)

Enderun, Kara'nın nazarında Devlet-i Âl-i Osman'ın hizmetinde çalışan kimselerin bulunduğu bir çalışma çevresidir. Burası aynı zamanda küçük yaşta buraya alınıp okulda yetiştirilen devlet adamlarının varlığını da çağırır. Devşirme kökenli bu devlet adamları çocuk yaşta tâbi tutuldukları zorlu, ilkeli ve titiz bir eğitim sürecinin ardından Saray'ın bu seçkin bölümünde Sultan'a hizmet ederler. Kara, devletin yönetiminde söz sahibi olan ve politik hiyerarşinin yüksek mevkilerinde görev yapan bu kimselerin Sultan'ın birer kulu oldukları fikrini özümstediklerini düşünür. Bu insanlar gerekirse bu uğurda can verebilirler. (B.A.K., s.341)

2.1.2.1.4.Hazine-i Enderun

Hazine-i Enderun Fatih Köşkü'nde yer alır. Burası sultanın iradesine mahsus bir hazinedir. İçinde paha biçilmez kıymette eserler barındırır.²²⁵ Sultan I.Selim'in Tebriz ve Kahire'nin fethi ardından başkente getirdiği ganimetlerle bu mekân daha

²²⁵ İlber Ortaylı, *Osmanlı Sarayında Hayat*, s.99.

da zenginleşmiştir.²²⁶ Bundan dolayı saray yüzyıllar boyunca onun mührüyle mühürlenmiştir. Burada Ehl-i Hiref bölüklerinin saray atölyelerinde meydana getirdikleri ürünlerin yanı sıra ganimet, hediye ya da miras yoluyla saraya girmiş yabancı kökenli eşyalar da vardır.²²⁷ Hazine’de değerli taşlarla bezenmiş objeler, gösterişli yazma kitaplar, giysiler, mutfak takımları, silahlar, halılar ve mücevherler saklanır. Bunların çoğu sandık, kutu ve dolaplarda muhafaza edilir.

Romanda, Sultan III.Murat’ın izniyle Başnakkaş Osman’la beraber Enderun’a giren Kara, burayı “Padişahımızın gizli âleminin kalbi” diye niteler. Burada kendisini bir masala girmiş çocuk gibi hisseder. İçeride türlü harikalarla ve canavarlarla karşılaşacağını düşünür. “Mavi atlastan kaftan[lar]” giymiş uzun boylu devlet ricali ve acemi oğlanlarla aynı yollardan yürür.

Nihayetinde yüksek sütunlarla çevrili bir yapının büyük, ağır, “üstü mukarnaslı” ve debdebeli kapısı önünde dururlar. Karşılarına çıkan Hazinedarbaşı, onlara Hazine-i Enderun’a girecekleri için çok şanslı olduklarını söyler. Çünkü birçok kişinin görmeye can attığı altınla bezeli nakışlı ciltleri, kıymeti zor biçilen armağanları, yüzlerce yıllık emsalsiz objeleri içinde barındıran Hazine’de bütün bir günü geçireceklerdir.

Romanda, olayların gelişmesinde önemli rolü olan bu iki karakterin Hazine-i Enderun’un kapısından içeri girmeleri kolay olmaz. Kethüdanın beraberinde bulunan değişik rütbeli ağalar, titiz ve dikkatli tutumlarla kapıya yaklaşır, kapı açma eylemine törensi bir hava verirler. Osmanlı Devleti’nin hazinelerini ardında gizleyen gösterişli kapı, dışarıdan gelebilecek tehlikelere karşı önlem alınarak dikkatlice mühürlenmiştir. Bu mühür de bir asma kilit kullanılarak korunur. Hazine kethüdası ile iki ağa, mührün yerinde olduğunu onaylarlar. Böylelikle mühür yırtılır, işlemeli kapı anahtarla açılır. Üstat Osman, kapının açılan tek kanadından fark edilebilen

²²⁶ Necipoğlu, a.g.e., s.182.

²²⁷ Metin Sözen, *Bir İmparatorluğun Doğuşu: Topkapı*, s.100.

görünümle karşısında kül gibi olur. Zira dışarıya kadim zamanlardan kalma eski ve koyu bir ışık sızar. (B.A.K., s.342)

İkili içeri girer girmez kapı, akşam ezanında yeniden açılmak üzere Sultan I.Selim'in saltanatından kalma, yetmiş yıllık mühürle arkalarından mühürlenir.²²⁸ Hazinedarbaşı, onların kıyafetlerine ya da vücutlarının herhangi bir yerine bir obje gizlemelerinin mümkün olduğunu düşünür. Bundan ötürü çıkışta, Kara ve Başnakkaş'a ilgili ağaların tanıklığında iç çamaşırlarına dek aranacakları uyarısında bulunur.

Gerçekten de ertesi sabah kapılar Hazinedarbaşı ve Enderun ağaları tarafından törenle açıldığında üstleri başları iyice aranır. Onların giriş ve çıkışlar konusundaki bu titizliği Osmanlı Devleti hazinesinin büyük bir özenle korunduğunun göstergesidir.

Hazine-i Enderun'da, Üstat Osman ile Kara'ya eşlik edecek bir görevli de hazır bulunur. Hazinedarbaşı Hazım Ağa, Hazine'deki kitapların baş sorumlusu olan Hafız-ı kütübün yakın bir zamanda vefat ettiğini, yerine bakan biri olmaması dolayısıyla kitaplardan anlayan başka birinin, Cezmi Ağa'nın kendilerine eşlik edeceğini duyurur. Cezmi Ağa Hazine'yi evi gibi özümsemiş, binlerce objenin ve kitabın yerini ezbere bilen, yetmiş yaşlarında cüce bir devlet memurudur. Bu bilge adam ağaların kendisini methetmesine rağmen böbürlenmez, ciddiyetle yapacağı işin ayrıntılarını düşünür.

Romanda Hazine'nin içinde bulunan eşyaların Kara tarafından yapılan betimlemeleri, okurun geniş odayı zihninde canlandırmasına yardımcı olur. "Küf, toz

²²⁸ Romanda doğrudan ifade edilmese de bu mühür Sultan I.Selim'in arzusu üzerine ölümünden sonra da kullanılmaya devam edilmiştir. Hazine-i Enderun'un kapısı uzun zaman boyunca onun kırmızı akikten yapılmış mührüyle mühürlenmiştir. Zira I.Selim şöyle bir vasiyette bulunmuştur: "Benim altunla doldurduğum hazineyi ahlâfımdan her kim mangır ile doldurursa, hazine anın mührüyle mühürlensin ve illâ benim mührümle mühürlenmekte devam olunsun." Ayrıntılı bilgi için bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilâtı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1984, s.319.

ve nem kokusu” ziyaretçinin genzine kadar işler. Her taraf toz içindedir. Buradaki objeler tikiş tikiştir, kapısı kapatılınca karanlığa bürünen mekâna aşına olmayan birinin aradığı şeyi bulmasına olanak yok gibidir. Kara, miğfer, topuz ve kılıç gibi savaş araçlarının itiş tikişi karşısında, büyük bir savaşa yakından şahit olduğu izlenimine kapılır. Öte yandan burada savaş araçlarının yanı sıra altın bezeli giysilerden musiki enstrümanlarına, mücevherattan nadide kumaşlara kadar daha pek çok değişik alana ait göz alıcı eşya yer alır. Farklı sanat dallarının ürünleri olan ve birbiriyle ilgisiz gibi görünen objeler yan yana, kucak kucağadır.

“Kılıçlar, fildişleri, kaftanlar, gümüş şamdanlar, atlastan bayraklar gördüm. Sedeften kutular, demirden sandıklar, Çin işi vazolar, kemerler, sazlar, zırhlar, ipekten yastıklar, dünyayı gösterir küreler, çizmeler, kürkler, gergedan boynuzları, nakışlı devekuşu yumurtaları, tüfekler, oklar, topuzlar, dolaplar, dolaplar, dolaplar gördüm. Her yer kumaş, halı ve atlas doluydu ve bunlar ahşap kaplı yukarı katlardan, korkuluklardan, gömme dolaplardan, duvarlara açılmış küçük hücrelerden top top ve ağır ağır aşağıya, üzerime, sanki akıyorlardı. Kumaşların, kutuların, padişah kaftanlarının, kılıçların, pembe ve büyük mumların, sarıkların, incilerle kaplı yastıkların, altınla işlenmiş eyerlerin, kabzası elmaslı palaların, sapı yakutlu topuzların, kavukların, sorguçların, tuhaf saatlerin, fildişinden at ve fil heykellerinin, başlıkları elmaslı nargilelerin, sedeften çekmecelerin, at sorguçlarının, iri tespihlerin, yakut ve firuzelerle süslenmiş miğferlerin, ibriklerin, hançerlerin üzerine benzerini hiçbir yerde görmediğim tuhaf bir ışık vuruyordu.” (B.A.K., s.344)

Bundan daha da ilginç, ortamın tüm kalabalığına karşın koruduğu sükûnettir. Kara, bu sessizliğin kendisini ve Üstat Osman’ı korkuttuğunu düşünür. Konuklarının tedirgin olduğunun farkına varan Cezmi Ağa ise, bu eşyaların ruhlarının var olduğunu, bu ruhların huzursuz olup gece boyunca fısıltıyla konuştuklarını öne sürer. (B.A.K., s.343, s.377)

Kara, Hazine-i Enderun’da geçirdiği süre içinde kalabalık eşyanın kendisini değişik biçimlerde yanılttığına tanık olur. Sözelimi duvarlardaki kumaşlar ile yerdeki halıların kırmızı olması, odanın kızıl renkte algılanmasına yol açar. Yukarıdaki pencerelerden sızan ışık ise içerideki tüm varlığın aynı maddeden yapılmış hissini verir. Kara bir süre sonra, her şeyi aynı dokuya kavuşturan şeyin eşya üzerindeki geniş toz tabakası olduğunu fark eder. Bunların yanı sıra birbirinden

oldukça farklı kategorilere dâhil edilebilecek eşyaların birbirleriyle yan yana, iç içe aynı kalabalığı paylaşıyor olması, onların gerçekte ne olduğunun kavranmasını güç kılar. Odanın bu niteliği Kara'nın bir eşyayı ilk bakışta sandık, daha sonra rahle olarak algılamasına sebebiyet verir.

Farklı yerlerde konumlanmış on binlerce obje genç adamın bu zenginlik üzerine düşünmesine zemin hazırlar. Kara'nın yorum yaparken, savaş sonunda elde edilen malları “yağma” olarak nitelemesi enteresandır: “Bütün bu zenginliğin ve eşyanın birikebilmesi için çıkılan seferlerin, yapılan savaşların, akıtılan kanların, yağmalanan şehirlerin ve hazinelerin sonunu huşu içinde hissettim.” (B.A.K., s.343)

Öte yandan Hazine-i Enderun'u *Benim Adım Kırmızı*'daki karakterler için çekici ve unutulmaz kılan şey onun her biri paha biçilmez birer sanat eseri olan yüzlerce yıllık ciltleri ihtiva etmesidir. Zaten Üstat Osman da odanın üzerinde yarattığı şok etkisinden kurtulur kurtulmaz, buraya hangi görevle geldiğini hatırlar. Katil nakkaşın çizdiği atın burnunun izini eski kitaplara bakarak tespit etmesi gereklidir. Böylelikle Zarif Efendi ile Enişte Efendi'yi katleden “melun[u]” deşifre edeceğini umar.

Başnakkaş, bu hedef doğrultusunda Cezmi Ağa'ya kitapların nerede olduğunu sorar. Bilge memur, Üstat'ın ifadesinden neyi ima ettiğini anlamayarak odanın içinde gizlediği en değerli kitap takımlarını, geldikleri coğrafyaları dikkate alarak sıralar. Bunlar arasında “Arabistan'dan gelenler, Kûfi hat tarzıyla yazılmış *Kur'an-ı Kerim*'ler, Sultan I.Selim Han'ın Tebriz'den getirdikleri” ile “ta Fatih Sultan Mehmet zamanından kalma Hıristiyan kitaplar” da bulunur. (B.A.K., s.344-345)

Her biri sanat açısından büyük değer taşıyan kitaplar dinden edebiyata, hukuktan tekniğe kadar değişik konuları kapsar. Bunlar sıradan bir kitap olmaktan çok “hat, resim, tezhip, cilt, kaat'ı gibi çeşitli sanatları varlığında birleştiren” birer sanat ürünüdür. Yukarıda alıntılanan cümlede görüldüğü gibi bunların bir kısmı yabancı kökenlidir, yani diğer ülkelerden hediye, ganimet ya da miras kanalıyla

Hazine'ye katılmıştır. Geri kalanlar ise Saray'a bağlı Ehl-i Hiref atölyelerinde görev yapan usta sanatkârlar yapılmıştır.

Kitapların yerleri kadar içeriklerinden de haberdar olan cüce, ikiliyi büyük ahşap dolapların yanına götürür. Üstat Osman buradaki ağır ciltleri tek tek eline alır. Öncelikle kitabın zahriye sayfasındaki ithaf bölümünü okuyarak eserin kimliği hakkında bilgi sahibi olur. Daha sonra titrek elleriyle sayfaları çevirir, karşısına çıkan nakışları hayranlıkla incelemeye koyulur. Sanat hayatında efsanelerini sıkça işittiği kitaplara dokunmak onun için inanılmaz bir sevinç ve şükür sebebidir. Bir yandan seyrettiği bazı nakışların Heratlı, Buharalı, Kazvinli pir nakkaşların biçemlerini yansıttığını düşünürken diğer yandan Kara'ya nakış sanatının İslam diniyle bağlantısı üzerine uzun bir söylev verir. Kara, her ne kadar Üstat'ın sanatçı duyarlılığını kavrayamasa da “Biz, bu topraklarda birkaç asırdır resim ve nakış yapan büyük ustaların ilham, hüner ve sabrına bir çeşit kederli hayranlık töreni yapıyorduk.” der. (B.A.K., s.351)

İrdelediği kitapların ve murakkaların aradığı ipucunu içermemesi Üstat'ı hayal kırıklığına uğratmaz. O, bu buz gibi soğuk odada günler boyu kalmaya razı gibidir. Bu sayede kendisini sipariş eden Sultan tarafından bir kez gelişigüzel şekilde incelenip hemen demir sandıklara hapsedilmiş harikulade nakışlı kitapları doya doya koklayabilecektir. Bu sebepten dolayı akşam ezanı vaktinde çıkmaları için odanın kapısı açılınca, görevlilere dilediği ipucunu bulmadan kitapları bırakamayacağını, bu yüzden sabaha kadar içeride kalması gerektiğini söyler. (B.A.K., s.351)

Romanda Hazine-i Enderun'un vurgulanan diğer bir yönü, onun içerdiği kadim objelerin de etkisiyle zamanı değişmez kılar gibi bir etki yaratmasıdır. Bu yüzden Kara, burada kaldığı süreç boyunca seyrettiği resimlerin değişmez, “akmaz bir altın zaman[1]” gösterdiğini hisseder. Üstelik bu duygu yaşadığı zamana da tesir eder. Kara odadaki objelerin bir anda canlanacaklarını düşünür. Kılıçlar, kabzalar, miğferler ve hançerler her an harekete geçecekmiş gibi görünürler.

“Sanki baktığımız resimlerin ve hikâyelerin gösterdiği hiç değişmez, akmaz altın bir zaman, bizim Hazine Odası’nda yaşamakta olduğumuz küflü ve nemli bir zamana karışmıştı. Asırlar boyunca onca şahın, şehzadenin, hanın, padişahın nakkaşhanesinde göz nuru dökülerek resmedilmiş sayfalar sandıklarda saklandıkları onca yıldan sonra, sanki çevremizi saran miğferleri, kabzası elmaslı kılıçları ve hançerleri, zırhları ta Çin’den gelmiş fincanlarla tozlanmış narin utları, bir eşlerini gerçekten resimlerde gördüğümüz incili yastıklarla kilimleri ve çeşit çeşit atları harekete geçirerek canlanacaklardı.” (B.A.K., s.350)

2.1.2.2.Dolmabahçe Sarayı

Beşiktaş’taki Dolmabahçe Sarayı Sultan Abdülmecit tarafından on dokuzuncu yüzyılda inşa ettirilmiştir.²²⁹ Bu saray *Kara Kitap*’ta İsmet İnönü’nün yaşadığı mekân olması bağlamında söz konusu edilir. Celâl’in Milliyet gazetesinde yayımladığı mektuba göre Atatürk’ün ölümünün ardından cumhurbaşkanı olan İsmet Paşa Dolmabahçe Sarayı’nda ikamet eder. Paşa’ya göre burası “sıcak ve boğucu[dur]”. Ayrıca Saray’ın odalarında zaman durmuş gibidir. Aynı şekilde rıhtımda dizilen askerler de hareketsiz kesilmişlerdir. İsmet Paşa bunaldığı bir gece köylü kıyafetlerine bürünerek Saray’ın “artık hiç kullanılmayan Harem Kapısı’ndan” dışarı çıkar. (K.K., s.299)

2.1.2.3.İbrahim Paşa Sarayı

Sultanahmet’te yer alan İbrahim Paşa Sarayı, on altıncı yüzyılda Sultan I.Süleyman devri sadrazamı Makbul İbrahim Paşa tarafından yaptırılmıştır. İbrahim Paşa şehzadelerin 1530’da yapılan sünnet düğünü için sarayın önüne, meydana bakan bir kasır inşa ettirmiştir. Böylece Kanuni bir ay süren eğlenceleri buradan

²²⁹ Jak Deleon, *Boğaziçi Gezi Rehberi*, 4.baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s.23.

seyretmiştir.²³⁰ Ondan sonra tahta geçen sultanlar da Sur-ı Hümâyûn gibi şatafatlı şenliklerde Sultanahmet'i güzelce görmeye olanak veren bu sarayın şehnişinine oturmuşlardır.²³¹

Bu saray *Benim Adım Kırmızı*'da estetik ve teknik nitelikleriyle söz konusu edilmez. *Surnâme*'de yer alması ve nakkaş Zeytin'in önünden geçmesi bağlamlarında iki yerde anılır. Romanda Saray Nakkaşhanesi'ni ziyaret eden Kara, yapımı henüz tamamlanmamış olan *Surnâme*'nin nakışlarını seyrederek. Bu seyir esnasında her bir nakışta ortak bir motifin olması dikkatini çeker: Her nakışta Sultan III.Murat, İbrahim Paşa'nın sarayının şehnişinine kurulmuş, At Meydanı'ndaki gösterileri izlerken resmedilmiştir. Hükümdarın sol tarafında ise "vezirler, paşalar, Acem, Tatar, Frenk ve Venedik elçileri vardır." (B.A.K., s.70)

Bunun yanı sıra metnin sonunda İstanbul'dan kaçmaya hazırlanan Zeytin yirmi beş yılını geçirdiği nakkaşhaneyi son kez görmek ister. Bu amaçla Sultanahmet'te yürürken İbrahim Paşa Sarayı'nın önünden geçer. (B.A.K., s.459)

2.1.3.Köşk, Kasır ve Yalı Mimarisi

Köşk, Türk mimarisinde bir saray veya konak kompleksi içinde bulunan ve ana binalardan bağımsız olan, küçük ve zarif binalara denir. Köşkler genellikle sayfiye evi olarak kullanılırlar.²³² Kasırlar hükümdarlara ait olan ve kent dışındaki kırsal alanlarda yer alan konutlardır. Tıpkı köşk gibi bunlar da yılın belirli zamanlarında

²³⁰ Semavi Eyice, "İbrahim Paşa Sarayı", *DİA*, C.XXI, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 2000, s.345.

²³¹ Aygün Ülgen, "Osmanlı Saray, Kasır ve Köşkleri", *Osmanlı*, C.X, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.424.

²³² Sözen ve Tanyeli, "Köşk", *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, s.138.

kullanılırlar.²³³ Yalı ise deniz kenarında, özellikle Boğaziçi'nin kıyısında inşa edilen köşklere ve konaklara verilen addır.²³⁴

Beyaz Kale'de, içindeki hayvan sevgisine tezat oluşturacak biçimde avcılığa epeyce meraklı olan Sultan IV.Mehmet düzenli olarak ava çıkar. Bunlardan birine Hoca ve Venedikli köle de davet edilir. Sultan ile kalabalık davetli grubu koruluktaki büyük av eğlencesinin ardından Kâğıthane deresi yakınlarındaki Mirahor Köşkü'ne giderler. (B.K., s.53)

Kara Kitap'ta, Galip'in kurguladığı “Şehzadenin Hikâyesi” başlıklı bölümde “kendisi olmak” sorununu hayatının en büyük derdi haline getirmiş olan ve kâtibine biteviye yazılar yazdıran mutsuz kurmaca karakter Şehzade Osman Celâlettin Efendi, bir asır öncesine dek Teşvikiye sırtlarında yaşamıştır. O vakitler kentin bu bölgesi ağaçlık tepelerden oluşan تنها ve yemyeşil bir sahadır. Şehzadenin av kasrı da bu yeşil tepelerin birinin üzerindedir. (K.K., s.401) Şehzade otuz beş yaşındayken karısını ve çocuklarını Boğaz'daki yalıda bırakıp kendini bu kasra kapatır. Bu bölge oldukça ıssız olmasına rağmen Celâlettin Efendi “dışarıdaki hayatın budalalıklarından” korunmak için kasrın önüne yüksek duvarlar ördürür. Kafes sisteminin tetiklediği psikolojik buhranlarla yıpranmış olan Şehzade, buradaki günlerini, “kimlik” üzerine düşünmekle ve okumakla geçirir. (K.K., s.414)

Şehzadenin enteresan hikâyesinin anlatıldığı bu bölüm dikkatle okununca satır aralarından sonradan bu kasrın yıkıldığı ve yerine Şehrikalp Apartmanı'nın inşa edildiği anlaşılır. (K.K., s.407)

Masumiyet Müzesi'nde genç bir işadamı olan Kemal'in sosyetik nişanlısı Sibel'in Anadoluhisari'ndeki yalısı oldukça eski ve bakımsızdır. Kemal, nişanlısına Füsun adındaki bir kıza tutulduğunu itiraf edince Sibel öfkelenmek yerine çözüm

²³³ Sözen ve Tanyeli, “Kasır”, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, s.125.

²³⁴ Sözen ve Tanyeli, “Yalı”, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, s.251.

arayışına girer. Ona göre Kemal “hastadır”, iyileşmesi için ise zamana ve dinlenmeye ihtiyacı vardır. Sibel, ailesinin Anadoluhisarı’ndaki yalısında dinlenmesinin Kemal’i iyileştireceğini düşünür. Bu yüzden genç çift bavullarını hazırlayıp yalıya yerleşirler.

Kemal yalının pencerelerinden Boğaz’ın güzelliğini hayret ederek seyreder. Bu yapı denizin hemen önünde olduğundan ötürü vapurların kaptanları Kemal ve Sibel’in balkonda ettikleri kahvaltıda ne yediklerini ayrıntısıyla görür, onlara “Afiyet olsun” diye seslenirler. Kemal devamlı denize atlayarak yüzer, öğleyin gelen balıkçı sandalına koşarak taze balık seçer. Öte yandan Sibel bakımsız yalının bir türlü ısınmamasından bezer. Üstelik mutfaklar da “yıkıntı” haldedir, eski musluklardan paslı bir su akar. Her taraf “delik ve çatlaklarla” doludur. Tahtalar devamlı gıcırdar. (M.M., s.216-220)

2.1.4.Camii Mimarisi

Kutsal bir nitelik taşıyan İslam sanatının kendini en iyi ifade ettiği alan cami mimarisidir.²³⁵ Kent merkezlerinde ilk inşa edilen binalar camilerdir.²³⁶ Geleneksel mimaride camiler inanan kimselerin kendilerini evlerinde hissedecek kadar huzurlu mekânlar olarak tasarlanır. Bundan dolayı mümkün olduğunca geniş ve ferah mekânlar oluşturmaya önem verilir.²³⁷ Cami sadece içinde dua seremonisinin yapıldığı bir ibadet alanı olarak kabul edilmez.²³⁸ Burası aynı zamanda inananların kaynaştığı ve kültürel ve toplumsal etkinlikler düzenlediği bir mekândır.

²³⁵ Koç, a.g.e., s.149-150.

²³⁶ Karagöz, a.g.m., s.106.

²³⁷ Koç, a.g.e., s.151.

²³⁸ Nurhan Atasoy, Afif Bahnassi ve Michael Rogers, *The Art of Islam*, UNESCO Collection of Representative Works, Paris, 1990, s.7.

Olayların daha çok Nişantaşı semtinde geçtiği *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Teşvikiye Camii sık sık anılır. Konağı bu camiye oldukça yakın mesafede bulunan Cevdet Bey, uzak bir ibadethaneye gitme ihtiyacı duymaz. Bundan ötürü yıllar boyunca bayram namazlarını burada eda eder. (C.B., s.114) Benzer şekilde Cevdet Bey'in cenaze namazı da burada kılınır. Refik, camiye girerken ayakkabılarını çıkarmasının ve içeride çorapla durmasının tuhaf kaçtığını düşünür. Bu düşünceden kurtulmak amacıyla mihrabın mermer kakmasını incelemeye koyulur.

Teşvikiye Camii, yukarıda anlatıldığı gibi içinde ibadet edilen bir mekân olmasının yanında roman boyunca, evlerin konumunu, daha doğrusu adresleri berraklaştırmak için kullanılan kalıcı bir durak işlevini de görür. Örneğin Şükrü Paşa'nın konağı, Teşvikiye Camii'nin ismi anılarak tarif edilir. (C.B., s.50) Böylelikle okur *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda romanında geçen mekânların birbirine yakınlık ve uzaklığını sezinleyip semtin bir haritasını çıkarma şansına kavuşabilir.

Beyaz Kale'de cami temine Yeni Camii'nin yapımı dolayısıyla yer verilir. Devasa bir silah icat etmek isteyen Hoca, projesine maddi açıdan destek vermesi için Sultan'ı ikna etmeye çalışır. Oysa IV.Mehmet her zaman değişik bahaneler öne sürerek projeyi ötelere. Zira hazineden fazla miktarda para harcaması onu tahttan indirmek isteyen düşmanlarına fırsat verebilir.

Sultan bu bahaneleri sıralarken 1670'lerde inşaatı devam etmekte olan²³⁹ Yeni Valide Sultan Camii'ye de değinir. Buna göre annesi Hatice Turhan Sultan Eminönü'ndeki bu abidevi yapının yıllarca ortada kalan inşaatına devam etmeye karar vermiştir.²⁴⁰ Sultan ve annesinin birlikte sık sık inşaatını görmeye gittikleri bu caminin tamamlanabilmesi için kilolarca altının gözden çıkarılması gerekir. (B.K., s.117)

²³⁹ Semavi Eyice, "Osmanlı Şehri", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.V, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.518.

²⁴⁰ Jak Deleon, *Anısal İstanbul (Gezgin Rehberi)*, s.180.

Kara Kitap'ta Mimar Sinan'ın “en büyük şaheserlerinden biri”²⁴¹ olan Süleymaniye Camii'ne ilişkin bazı gerçek üstü kurgulara yer verilir. Eski Saray'ın kalıntıları üzerine kurulmuş olan bu camii Haliç'e tepeden bakar.²⁴²

Romanda sokaklara çıkarak kendisini terk eden karısı Rüya'yı arayan Galip, yer altındaki “mankenler evi[ni]” gezerken yaşlı bir mimarla tanışır. Bu adam Galip'e Süleymaniye Camii'ne gitmeleri halinde mimari açıdan önem taşıyan açıklamalar yapacağını söyler. Galip ile onun liseden arkadaşı Belkıs, mimarın peşine takılarak camiye varırlar. Karla kaplı abide görüldüğünde mimar, iki dinleyicisinin şaşkın bakışları altında dört yüzlük yapının yavaş yavaş yerinden oynadığını, üzerine kurulduğu tepe ile beraber asırlardır “her yıl on beş santim Haliç'e kaydığını” söyler. Şimdiye tek yapının çoktan denize inmiş olması gerekir. Ancak mimar asırlardır anlaşılamayan teknik tertibatının ve “ince düşünülüp dengelenmiş su terazisinin” söz konusu inme hareketini yavaşlattığını sözlerine ekler. Yaşlı mimar bu caminin restorasyon faaliyetine katıldığı için yer altı dehlizlerini bildiğini de ifade eder. (K.K., s.193)

Galip ve arkadaşları birinci avluyu geçip iç avluya girerler. Cami bu noktada Galip'e olduğundan daha küçük ve mütevazı görünür. Uyandırılan cami imamı birazdan inananların namaza geleceklerini Galip'e fısıldar ve yapının kapısını açar. Hep birlikte içeri girerler. Galip, bomboş camideki her bir ayrıntıya bir işaret bulabilme arzusuyla bakar. Her şey kendisine yeni bir anlam verilmeyi bekliyor gibidir. Genç adam yukarı baktığında “mavi bir ışık” görür. Diğer taraftan mekân onun üzerinde “kendi kendine yeten”, koskocaman bir nesne izlenimini bırakır. İki yaşlı erkeğin sabah namazı için içeri girmesi Galip'in dikkatinin dağılmasına neden olur.

“Caminin içi boştu. Neon lambaları, bir denizin yüzeyi gibi uzanan mor halılardan çok, çıplak duvarları aydınlatıyordu. Galip'in çoraplı ayakları buz

²⁴¹ Yaşar Çoruhlu, *Türk İslam Sanatının ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, s.101.

²⁴² Atasoy ve diğerleri, a.g.e., s.12.

kesti. Kubbeye, sütunlara, başının üstündeki muazzam taş kütesine etkilenmek isteyerek baktı; ama içinde kendi etkilenme isteğinden başka bir şey uyanmadı; Bir bekleyiş duygusu, belli belirsiz bir ne olacak merakı... Tıpkı örüldüğü taşlar gibi, caminin kendi varlığı kendine yeten, kapalı, koskocaman bir nesne olduğunu hissetti. Mekân ne bir yere çağırıyordu insanı, ne de başka bir yere gönderiyordu. Hiçbir şey, hiçbir şeyin işareti olmadığı gibi, her şey her şeyin işareti de olabilirdi. Bir an mavi bir ışık görür gibi oldu, sonra güvercin kanadına benzer bir şeyin acele vuruşlarını duydu, ama hemen sonra her şey yeni bir anlam bekleyen o eski sessiz durgunluğuna döndü. O zaman eşyanın, taşların olması gerekenden ‘çıplak’ olduğunu düşündü: Eşyalar kendisini “bize bir anlam ver!” diyerek çağırıyorlardı sanki. Az sonra, fısıldaşarak yürüyen iki ihtiyar ağır ağır yaklaşıp mihrabın hemen önüne çökünce Galip nesnelerin çağırısını da duymaz oldu.” (K.K., s.196)

Galip, Belkıs’ın minareye çıkma teklifini kabul eder. Yaşlı mimar ise kalbinin merdiven çıkmaya dayanmayacağını söyleyerek aşağıda kalır. Böylece Galip ve Belkıs minareye çıkan kapıya yönelirler. Galip, basamakları aydınlatan her bir çıplak ampulün önüne geldiğinde durup dinlenir, sonra çıkmaya devam eder. Nihayet caminin “şerefe” kısmına erişir. Burada Belkıs’la birlikte tüm İstanbul’u ve atıştıran karı izlerler. Gökyüzü yavaş yavaş aydınlandığında minareye takılmış hoparlörden sabah ezanını işitirler. (K.K., s.196)

Kara Kitap’ta dini mimari örneği olarak Süleymaniye Camii’nin yanı sıra Ahi Çelebi Camii söz konusu edilir. Bu yapı, mimari nitelikleriyle yansıtılmaz. Manevi bir bağlamda, bazı insanlara verdiği ilhamlarla söz konusu edilir. Galip bir gündüz vakti Ahi Çelebi Camii’nin önünden geçer. Küçük yapı ona, Celâl’in eski bir makalesini hatırlatır. Bu makalesinde Celâl, rüyasında kendisini Hz.Muhammed ve diğer veli zatlarla birlikte görüşünü kaleme almıştır. Celâl’in rüyasını yorumlattığı bir rüya tabiri de ona, hayatı boyunca yazı yazacağını söylemiştir. Böylece art arda kaleme aldığı yazılar sayesinde Celâl, tüm hayatını uzun bir yolculuğa çıkmış gibi geçirecektir. (K.K., s.214)

Yazıyı ve yorumu hatırlayan Galip, Celâl’in aslında ünlü bir seyyah olan Evliya Çelebi’nin ünlü bir anısını kendi durumuna adapte ettiğini fark eder. Kendisine gönderme yaptığı hikâye, Evliya’nın seyahatlerine başlangıcını dini-

tasavvufi bir orijine dayandırmasını konu alır. *Seyahatname*'sindeki anlattığına göre genç Evliya, bir gece rüyasında kendisini Yemiş İskelesi yakınındaki Ahi Çelebi Camii'nde bulur. Burada Ebu Vakkas gibi sahabelerle söyleştikten sonra Hz.Peygamber'le tanıştırılır. Ardından ona bir arzusunu söylemek ister. Bu niyetle “Şefa'at ya Resulullah!” diyecekken ağzından “Seyahat ya Resulullah!” nidası dökülür. Bu dileği kabul olunan Evliya, doksan yılı aşkın ömrünü dünyanın dört bir yanına yaptığı yolculuklarla geçirir.

Doğu edebiyatının geleneksel metinlerini okuduğu anlaşılan ve metinler arasılık tekniğini kullanmaktan yana olan Celâl, sık sık bu metinlere, değişik şekillerde göndermelerde bulunur. Ahi Çelebi Camii örneğinde de Evliya Çelebi'nin hikâyesini kendi mesleğine adapte ederek kullanır. (K.K., s.214)

Benim Adım Kırmızı'da Erzurumlu Nusret Hoca'nın görev yaptığı dini mekân olması dolayısıyla Beyazıt Camii'ne gönderme yapılır. Erzurum'dan gelen bu vaiz Cuma günleri Beyazıt Camii'nde vaaz verir. Hz.Peygamber'den sonra gelenekselleşmiş olan her türlü davranışı “dinsizlik” olarak yorumlar. Vaazları sırasında korkutucu bir üslupla konuşur. Bağırıp çağırarak cemaati şaşırır. Buna rağmen camiye dolduran “bostancılar, hassa gılmanları” ve işsiz güçsüz kimseler onun konuşmasından etkilenerek kendilerinden geçerler. Aralarında ağlamaktan gözleri kuruyanlar, bayılanlar ve fenalık geçirenler olur. (B.A.K., s.19)

Bu camiye ek olarak Edirnekapı'daki Mihrimah Sultan Camii, Zarif Efendi'nin cenaze namazının kılındığı bir dini yapı olarak romana yansır. Cesedi kuyudan çıkarılan müzehhip Zarif Efendi için tüm Nakkaşlar Bölüğü üyelerinin katılacağı bir cenaze merasimi düzenleneceği duyurulur. Enişte Efendi cenaze namazının Mihrimah Sultan Camii'nde kılınacak olmasına bir anlam veremez. Zira bu yapı Topkapı Sarayı'na uzak bir semtte, Edirnekapı'dadır. Yaşlı adam hava karlı olduğu için kürklü şalvarını giyer ve buzlu yollarda kaymamaya dikkat ederek camiye gider. Burada nakkaş ve hattatlar kucaklaşarak ağlarlar. Cemaat Zarif Efendi'nin cenaze namazını kıldıktan sonra Eyüp Mezarlığı'na gider. (B.A.K., s.108-109)

2.1.4.Çeşme ve Sebiller

Geleneksel mahallelerin orta yerinde bulunan çeşmeler halkın su gereksinimini karşılarlar. Bunun yanı sıra bu küçük yapıların sosyal iletişim mekânı olmak gibi bir işlevleri daha vardır.²⁴³ Zira mahalleli kadınlar için çeşme bir buluşma noktasıdır. Burada su kovalarını doldurmak için beklerken sohbet edip birbirlerini görme imkânını bulurlar. Çeşmeler aynı zamanda sokakları da süslerler.²⁴⁴ Orhan Pamuk'un dört romanında bu izleğe rastlamak mümkündür.

Beyaz Kale'de Hoca'nın Venedikli esiri payitahtı saran vebanın kendisine bulaşmasından endişe ettiği için kendisini eve kapatır. Ancak bir müddet sonra can sıkıntısından ne yapacağını şaşırır. Ayrıca salgının ne durumda olduğunu da oldukça merak eder. Bu yüzden dışarı çıkar ve yaşadığı mahalleyi dolaşmaya koyulur. Yürürken kadınların ellerindeki testileri doldurmak üzere çeşme başında kuyruk olduklarını görür. İşlerini yaparken kendi aralarında sohbet eden kadınlar Venedikliyi görünce susmazlar. (B.K., s.86)

Sessiz Ev'de Cennethisar'ın eski bir çeşmesi söz konusu edilir. Burada yaşayan ve ülkücü gençlerle vakit geçiren Hasan, Selahattin Darvinoğlu'nun torunlarından biri olan Nilgün'e âşık olur. Fakat onun Cumhuriyet gazetesi okuyan bir solcu olduğunu öğrenince hayal kırıklığına uğrar. Ülkücü arkadaşlarının kışkırtmasıyla genç kızı öldürür.

İşlediği suç dolayısıyla tutuklanmasının an meselesi olduğunun farkında olan Hasan trenle İstanbul'a kaçmayı planlar. İstasyon yakınlarındaiken buradaki eski bir çeşmeyi fark eder. Buradan akan suyla elini yüzünü yıkar. Ayrıca kendisinden sonra çeşmeden yararlanan bir işçinin cüzdanını çalar. (S.E., s.322)

²⁴³ Nuran Kara Pilehvarian ve Nur Urfalıoğlu, *Osmanlı Başkenti İstanbul'da Çeşmeler*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 2000, s.11.

²⁴⁴ Nur Urfalıoğlu, "Osmanlı Mimarlığında Sebiller", *Osmanlı*, C.X, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.464.

Benim Adım Kırmızı'da beklenmedik bir anda Kara'yla evlenme hazırlıklarına girişen Şeküre için bir gelin alayı düzenlenir. Bu, iki attan ibaret küçük, gösterişsiz ve yoksul bir gelin alayıdır. Davulcu ile zurnacı bile son anda bulunmuştur. Alayın önünden gidip çevreye bir gelin alayının yaklaştığını duyuracak, yolun ortasındaki insanları “Çekilin” diye uyaracak bir görevli de yoktur. Bundan ötürü alay, meydan çeşmesinin yanından geçerken çeşmeden su doldurmakta olan hizmetçilerin arasına karışır. Kara bu durumdan utanç duyar. (B.A.K., s.234)

Masumiyet Müzesi'nde Kemal sevgilisi Füsün'u Kocamustafapaşa, Zeyrek ve Fatih gibi eski ve yoksul semtlerde arar. Girdiği her sokakta “Füsün'un hayaletini” gördüğü sanısına kapılır. Bundan dolayı onun bu civarlarda bir yerde yaşamakta olduğunu düşünerek etrafı dikkatle gözlemler. Bakımsız ve perişan görümlü konaklar, terk edilmiş taş evler Kemal'in moralini bozmaz. Tam tersine genç adam bütün bu görüntülere Füsün'a duyduğu büyük aşkın penceresinden bakar. Böylece harap durumdaki tarihi kör çeşme bile ona sevimli görünür. Çeşmenin tüm yüzeylerine sağ ve sol eğilimli kişiler tarafından ideolojik yazılar yazılmıştır.

“Kedilerin yalandığı meydandaki kör çeşmenin iki yüz yirmi yıllık mermerleriyle birlikte gözün görebildiği bütün düz yüzeylerinin ve duvarlarının, çeşitli sağ ve sol siyasi partilerin, o zamanlar “fraksiyon” denen grupların sloganları ve ölüm tehditleriyle kaplı olmasından hiç huzursuz olmazdım.” (M.M., s.233)

2.1.5. İç mimari ve Gündelik Hayatta Kullanılan Eşyalar

Geleneksel mimaride genellikle bir avlunun çevresinde yer alan evler haremlik ve selamlık kısımlarından oluşur.²⁴⁵ Bu ev mimarisi tipi âdeta ideal bir hayat tarzı

²⁴⁵ Koç, a.g.e., s.153.

sunar. Çünkü ev Müslüman'ın özel hayatını içine alıp saklayan özel bir alanına dönüşür.²⁴⁶

Evin zemin katı ev eşyaları için bir depo işlevini görür.²⁴⁷ Buradan merdivenle çıkılan ikinci katta odalar bulunur. Bu odalar ahşap mimari tekniğine bağlı kalınarak parçaların eklenmesi, değiştirilmesi ya da bölünmesi gibi teknik hesaplar düşünülerek inşa edilmiştir.²⁴⁸ Yerlere değişik desenli kilim ve halılar serilmiştir. Bunlar cenneti temsil eder.²⁴⁹ Ev cumbaların üzerindeki saçağın gölgesi altında güneşin zararlı ışınlarından korunur.²⁵⁰ Geleneksel evlerde oda esas yaşama alanıdır. Gerekli olan objeler ve eşyalar odaların duvarlarındaki dolaplarda muhafaza edilir. Evin sakinleri pencereden dışarıya baktıkları zaman bahçeyi ve sokağı görürler. Dışarıdaki insanlarla ve komşularıyla rahatlıkla sohbet edebilirler.²⁵¹ Ayrıca evi dışarıdan gözlemleyen bir kişi cumba ve pencere sayısından hareketle evin kaç odası olduğunu çıkarsayabilir. Bunun yanı sıra ev döşemesinde sadelik göze çarpar.²⁵² Orhan Pamuk'un romanlarında özel konutlar ile sarayların iç mimarisi söz konusu edilir.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Cevdet Bey, müstakbel kayınpederi olan Şükrü Paşa'nın konağını ziyaret eder. İnsana ferahlık veren geniş bahçenin uygun bir yerinde kuşların üzerine cıvıldadığı bir havuz bulunur. Bu konak geleneksel mimari normlarına paralel biçimde haremlik ve selamlık olarak iki ayrı bölüme ayrılmıştır. Selamlık kapısının halkası pirinçtendir. Cevdet Bey, Şükrü Paşa'nın dinlendiği odaya

²⁴⁶ İsmail Doğan, "Osmanlı Ailesinin Sosyolojik Evreleri: Kuruluş, Klâsik ve Yenileşme Dönemleri", *Osmanlı*, C.V, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s.384.

²⁴⁷ Karagöz, a.g.m., s.107.

²⁴⁸ Karagöz, a.g.m., s.108.

²⁴⁹ Turgut Cansever, *Osmanlı Şehri*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010, s.133.

²⁵⁰ Cansever, a.g.e., s.137.

²⁵¹ Cansever, a.g.e., s.145.

²⁵² M. de M. D'Ohsson: (Çev.Zerhan Yüksel), *XVIII.Yüzyıl Türkiyesinde Örf ve Âdetler*, Kervan Kitapçılık, İstanbul, 1972, s.115.

girince burasının sedef kakma sanatıyla meydana getirilmiş eşyalarla dolu olduğunu görür. Küçük bir sandığın üzeri, bir sandalyenin kenarı, koltuk ve divanlarda göze çarpan ilk nitelik onların sedefleridir. (C.B., s.50)

Cevdet Bey bir Yahudi kadına ait olan Nişantaşı'ndaki kâgir evi satın alınca iç mimaride birtakım değişiklikler yapar. Örneğin birinci kattaki alafranga tuvaleti alaturkaya çevirir. Sedef eşyaları ve piyanoyu barındıran bir odayı "sedef odası" haline getirir. (C.B., s.111)

Cevdet Bey'in küçük oğlu Refik'in mühendis arkadaşı olan Ömer, Manisa milletvekili Muhtar Laçın'ın kızıyla evlenmek ister. Kız isteme töreni için teyzesi ve eniştesiyle birlikte Nazlı'nın evine gider. Misafirlerin oturduğu odada cumbayı andıran bir çıkıntı vardır. Yemek masasının arkasında da bir tezhip levhası göze çarpar. Ömer bu evi bir sonraki ziyaretinde salondaki sedef kakmalı kavuğu fark eder. (C.B., s.171, s.380)

Romanın bir başka yerinde bu genç, demiryolu inşaatı projesinde çalışmak için Erzincan'a gider. Burada kent merkezine yakın bir yerde eski bir köşkte konaklar. Bu yapının tavanları zamanla kurtlar tarafından harap edilmiş ahşap işlemlerle süslüdür. Bu süslemeler dolapların kapaklarında da görülür. Aynı zamanda süslemelerin içlerinde bazı Arap harfleri göze çarpar. Ömer ilk başta bunların ayet olduğunu düşünür, ancak daha sonra beyit de olabileceklerine karar verir. Zira köşkü yaptıran şair Namık Kemal, evinin tavanlarını kendi beyitleriyle bezemek istemiş olabilir. Tarihi köşk oldukça soğuktur, kâhyalar bu evi güçlkle ısıtırlar. (C.B., s.469)

Sessiz Ev'de Fatma Darvinoğlu'nun kocasının evine çeyiz olarak getirdiği mücevherler el işçiliğinin harikulade örnekleridir. Bu objeler Doktor Selahattin Darvinoğlu'nun onları satmak istemesi bağlamında konu edilir. Selahattin mesleğini terk eder ve dev bir ansiklopedi yazmaya başlar. Bittiğinde Doğu dünyasını alt üst edeceğini düşündüğü bu ansiklopedinin tamamlanması için birçok deney aracı ile

kitap satın alması gerekir. Fakat satacak mülkü kalmadığı için özel eşyalarından sedef tespini bile elden çıkarmak durumunda kalır. Bu yüzden gözünü karısının mücevheratına diker. Kapalıçarşı'da dükkân sahibi olan kuyumcu Avram Efendi'yi Cennethisar'daki evine davet eder. İki erkeğin konuşması sırasında Fatma mücevher sandığını eline alır ve buradaki muhteşem parçalardan hangisini feda edeceğine karar vermeye çalışır. Bunlar arasında yakut küpeler, elmaslı iğneler, mineli bir saat, inci gerdanlıklar, elmaslı bilezikler, zümrüt bir yüzük, elmas gül yüzük, elmas gül küpeler, pembe inciler, yakutlu ve ay yıldızlı iğne, “bu da geçer yahu” iğne vardır. Fatma Yahudi'nin her ziyaretinde en az bir parçayı elden çıkarır. Kısa zaman içinde kutu bomboş kalır. (S.E., s.103-105)

Yeni Hayat romanında Osman ile Canan okudukları esrarengiz kitabın baş düşmanı olan Dr. Narin'i görmeye karar verirler. Gerçek mesleği avukatlık olan bu adam Türkiye'ye Batı'dan gelen her türlü zararlı yeniliğe karşıdır. El emeğiyle meydana getirilmiş eşyalardan, doğallıktan ve geleneksellikten yanadır. Dr. Narin şehrin dışında, Güdül kasabası yakınlarında, tabiatın kucağında bir konakta kızları Gülezar, Gülendâ ve Gülcihan'ın yanı sıra karısı ve torunlarıyla beraber yaşar. Haremlik ve selamlık diye ikiye ayrılmış olan konak geleneksel tarzda döşenmiştir. Evde elektrik kullanılmaz. Bu yüzden her köşede gaz lambaları bulunur. Kapıda da elektrikli zil yoktur, bunun yerine çingirak asılıdır. Perdelerin kenarlarına lale ve karanfil motifleri işlenmiştir. (Y.H., s.108-109)

“Üç gül kızkardeş” ev işlerinden arta kalan zamanlarda hasırdan el örgüsü sepetin içinden renk renk, top top örgü yünlerini çıkarır ve örgü örerler. Bir yandan da el işi ve örgü dergilerine göz atarlar. Babaları Narin Bey ise selamlıkta kitap okuyarak vakit geçirir.

Babacan görünümlü bu adam Osman'a zengin saat koleksiyonunu göstermekten zevk duyar. Bunların her biri antika değerinde sanat eserleridir. Haftada bir kurulan çekmece saatinin bir eşi Topkapı Sarayı haremindedir. Bu göz alıcı saat “ağaç zarflı[dır]”, ayrıca kendi kendine müzik çalar. Levanten Simon

S.Simonien'in yaptığı sarkaçlı dolaplı duvar saatinin cevizden kapağının muhteşem işlemleri vardır. Osman ve Dr. Narin bu sanatkârın hangi liman şehrinde yaşadığını mineli kadrana zarifçe yazılmış harflerden çıkarırlar. Kendisi bir Mevlevi olan Sultan III.Selim'in özel olarak yaptırdığı saat oldukça ilgi çekicidir. Zira bu sarkaçlı iskelet saatinin "ön yüzü Mevlevi kavuğu" şeklindedir. Dr.Narin bu saati kurmak için kocaman bir anahtar kullanır. (Y.H., s.150)

Yemek saatinde kalabalık aile hep birlikte masaya oturur. Bu evin sakinlerinin tavırları ve odaları dolduran eşyalar Osman'ın bir rüya gördüğünü düşünmesine sebep olur. Burada yeni hiçbir şey yoktur, her unsur ve tavır eski zamanları çağırır. Modern ve kapitalist dünyanın tuzakları bu mekâna hiç uğramamış gibidir.

"Gözlerimi masada, odada, eşyaların, insanların, yiyeceklerin üzerinde gezdirdikçe yavaş yavaş fark ediyordum ki, orada, aramızda, konakta rüyalarından çıkma ya da bir zamanlar derinden hissedilmiş yaşantılardan ve hatralardan kalma bazı izler, işaretler vardı." (Y.H., s.108)

Benim Adım Kırmızı'da geleneksel el işçiliğinin ürünlerini birçok yerde gözlemlemek mümkündür. Şeküre'nin evi ve Topkapı Sarayı'nın Hazine-i Hümayun bölümü bu konuyu aydınlatıcı nitelik taşır. Farklı bağlamlarda söz konusu edilen tüm eşyalar ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir.

Enişte Efendi'nin kızıyla birlikte yaşadığı ev Suriçi'ndeki Yakutlar Mahallesi'ndedir. İki kattan oluşan bu ev nakış odası, mutfak, kiler ve odalardan oluşur. Çocuklar yatma vakti geldiğinde odalarına gider ve kendileri için yere serilen yatak ve yorganlar üzerinde uyurlar. Bir cariye olan Hayriye'nin odası olmadığı için o, geceleri gömme dolapta yatar. Evin dışında ahır, ahırın yanında yazlık nakış odası bulunur. Avlunun ortasında konumlandırılmış olan kuyu devamlı kullanılır. Şeküre *Kur'an* okumak için abdest almak isteyince Hayriye kuyudan taze su çeker. (B.A.K., s.38, s.207, s.213, s.238, s.240)

Enište Efendi evine gelen usta nakkaşları ve Kara'yı üst kattaki mavi kapılı “nakış odası[nda]” ağırlar. Kara oturduğu sedir üzerinden bu odayı dikkatle seyredince mekândaki birçok eşyanın eniştесinin Aksaray'daki evinden kalma olduğunu fark eder. Buna göre yerdeki “Kula işi mavi kilim”, duvarda duran kavukluk ve yerdeki “kırmızı kadife yastık” Kara'nın çocukluk anılarının birer parçasıdır. Bunların yanı sıra bakır işçiliğinin güzel örnekleri olan bakır sürahi, kahve tepsisi ve bakraç da dikkat çekici bir güzelliكتedir. (B.A.K., s.42)

Enište Efendi nakkaş olmadığı halde nakış sanatına aşkla bağlıdır. Nakış yaptığından ötürü bu odanın bir köşesinde nakış sanatını icra etmek için gerekli malzemeler bulundurur. Boya takımları, hokkalar, varaklar, boya kâseleri, yazı tahtaları, zırnık dolu çanaklar, divitler bunlardan birkaçıdır. Bunlara ek olarak Kara'nın Tebriz'den getirip eniştесine hediye ettiği tunç hokka odaya giren her yeni misafirin dikkatini çeker. Bu “üç yüz yıllık Moğol hokkası” yalnızca kırmızı renk için kullanılır. (B.A.K., s.187, s.190)

Usta sanatkâr Zeytin, Enište Efendi'yi öldürmek için bu ağır hokkayı kullanır, bu sanat harikasıyla yaşlı adamın başını ezer. Cinayetin ardından Sultan adına hazırlanan kitapta yer alacak son resmi arar, bu yüzden odayı iyice dağıtır. Minderleri parça parça eder, hokka, divit, kalemtıraş ve boyaları yerlere saçar. Kitapları yırtıp fincanları ve sehpaları kırar. Ölünün ve odanın perişan halini gören Şeküre babasını öldüren intikam hırsından çok her şeyi tahrip eden nefretten korkar. (B.A.K., s.207, s.212) Çocuklar uyuduktan sonra “iblis katilin” darmadağın ettiği odayı Hayriye'nin yardımıyla temizlerken mahremiyetlerine girilmiş olmasına içerler. Bundan dolayı ara sıra odayı düzeltmeyi bırakıp ağlar.

“Didik didik edilmiş sandıkları, kitapları, kumaşları, fırlatılıp atılmış, kırılmış fincanları, çanak, çömleği, hokkaları, parçalanmış rahleyi, boya kutularını, nefretle yırtılıp atılmış kâğıtları, sayfaları tek tek elden geçirirken ikimizden biri, arada bir işini bırakıyor, ağlıyordu. Sanki babamın ölümünden çok odaların, eşyaların bu kadar alt üst edilmesine, mahremiyetimize böyle vahşice girilebilmesine kederleniyorduk.” (B.A.K., s.212)

Enişte Efendi misafiri olmadığı zamanlarda buradaki “sedef kakmalı rahle[nin]” üzerine koyduğu ölüm ve ölüm ötesi hayata ilişkin kitapları okur. Hava oldukça soğuk olduğu için burada devamlı bir mangal yanar. Hava karardığı zaman yaşlı adam şamdanların mumunu bu mangaldan yakar.

Bu evin mutfağı oldukça küçük ve sadedir. Altı yaşındaki Orhan’ın “Hayriye’nin yağ kokan fareli mutfağı” diye nitelediği mutfakta, yemeklerin pişirildiği bir ocağın yanı sıra turşu ve pekmez küpleri göze çarpar. Bir dolapta tencereler ve sahanlar bulunur. Orhan ve Şevket sık sık mutfağa girip sürekli yanan ocağın başında ısınmaya çalışırlar. Bunlar evin yemeklerini yapmaktan da sorumlu olan Hayriye’nin turunç reçeli, pilav ve kabak gibi yemeklerini beğenirler. (B.A.K., s.40)

Benim Adım Kırmızı’ya yansıyan evlerden biri de Kara’nın bekârlık günlerinde kaldığı evdir. Burası oğlu Safevi savaşında şehit düşmüş kederli bir dul kadına aittir. İç mekânda bulunan eşya sayısı oldukça azdır. Burada eski ve solmuş bir kilim, bir ocak, ocağı yakmak için bir maşa ve kül kutusu, bir kepçe ve sahan vardır. Kenarda duran iki eski sandık Ester’in dikkatini çeker. Dul kadın, evin erkeksiz olduğunun anlaşılmasında için gündelik hayatında kullanmadığı iki eşyayı odanın görünür yerlerine koymuştur. Normalde erkeklerin kullandığı bu eşyalar eski bir kavukluk ile bir kılıçtan ibarettir. Bunlar içeri giren yabancılara evde bir erkeğin yaşadığı intibasını verir. (B.A.K., s.155)

Kara bir soru sormak için Kelebek’in evine gittiğinde bu mekânın oldukça derli toplu olduğunu fark eder. Usta nakkaşın çalışma odasında sanat araç ve gereçleri olarak uzun kâğıt makaslar, zırnık dolu çanaklar ve boyalar vardır. Ayrıca “sayfanın endamını denetlemek için kullanılan bir ayna”, kahve fincanları, minderler ve bir ocağın üzerindeki cezve de odanın uygun bir köşesine konulmuştur. (B.A.K., s.83)

Öte yandan Kelebek’le aynı maaşı alan nakkaş Zeytin’in evi kirli, bakımsız ve dağınıktır. Kelebek ve Kara onun katil olmasından şüphe edip evine gizlice girerler.

Odalarını didik didik ararken eşyaların eskiliği ve ucuzluğu onları Zeytin'in oldukça cimri bir adam olduğunu sonucuna ulaştırır. Burada çamaşır sepetleri, Bursa havluları, “ağır ve kirli bir ferace”, “abanoz bir tarak”, hamam peşkiri, gülsuyu şişeleri, “çarpık çurpuk bir bakır tepsi[den]” başka bir şey yoktur. Kelebek bu evde namaz seccadesi olmadığını fark edince Zeytin'in “tam bir katil” olduğu hükmüne varır. (B.A.K., s.417)

Esir Pazarı'nın arkasındaki kahvehanenin eşyaları oldukça detaylı olarak metne yansır. Burası her gece erkeklerle dolup taşar. Bunun başlıca sebebi usta meddahın anlattığı hikâyelerin oldukça ilgi görmesidir. Kahvehanenin büyük ocağının yanında fincanlar, cezveler, bardaklar ve tabaklar vardır. Ayrıca kahveyi öğütmeye ve tartmaya yarayan küçük değirmenler, teraziler ve elekler de Kalenderi kahvecinin hemen elinin altındadır. Bu mekân Erzurumiler tarafından baskına uğrayınca bütün bu eşyalar tarumar edilir. Kahvenin yerleri tamamen cam kırıklarıyla kaplanır. Olaya şahit olan usta nakkaş Kelebek, öldürülmüş olan ihtiyar meddahın iş aletlerinin bir kenara savrulduğunu görür. Bunlar kuşak, peşkir ve şaklayan bir sopadır. Hoca Nusret'in bazı adamları mahalleye bir ibret sunmak amacıyla kahvehanenin sehparlarını ve cezvelerini dışarı çıkarırlar. (B.A.K., s.400, s.406-407)

Romanda Osmanlı Devleti'nin hazinesinde bulunan paha biçilmez eşyalar Üstat Osman ile Kara'nın bakış açısından sayfalara yansır. Kendisi için hazırlanan kitaba katkıda bulunan Nakkaş Zarf Efendi ile Enişte Efendi'nin feci şekilde öldürülmesi III.Murat'ı çileden çıkarır. Sultan “melun katil[in]” bir an önce bulunması için emir verir. Bu doğrultuda katilin arkasında bıraktığı her iz üzerinde ihtimamla durulur. Katilin olay yerinde cebinden düşürdüğü at resmi onun Nakkaşlar Bölüğü'nden bir sanatkâr olduğunu doğrular. Üstat Osman bu atın burnunun tuhaf biçimde çizildiğini düşünür. Kadim at resimleriyle bu resmi karşılaştırması durumunda suçluyu tespit edebileceğini tahmin eder. Bundan dolayı Topkapı Sarayı'nın hazinesine girmek için Sultan'dan izin alır. Ağaların da hazır bulunduğu ciddi bir törenle sarayın en korunaklı bölümlerinden biri olan Hazine-i Enderun'a Kara'yla beraber girer.

Hazine Odası'nın önündeki bir acemi oğlanı misafirler için içeriye “gümüşten ayaklı bir mangal”, “sapı sedef kakmalı bir oturak” ve şamdanlar taşır. Oda savaş alanını andıracak kadar kalabalık ve karmaşıktır. Kıymetli eşyalar âdeta birbirinin üzerine yığılmıştır. Bunların üzerinde kalın bir toz tabakası vardır. Kara ve Üstat Osman gerçekte kitaplar için buraya gelmiş olsalar da bu eşyaları tek tek incelemeye koyulurlar. Bunların bir kısmı Sultan ve ailesi adına yaptırılmıştır; bir kısmı diğer ülkelerden armağan olarak gelmiştir; bir kısmı da zaferlerden sonra elde edilen ganimetlerdir. Her birinin işlevi birbirinden farklı olan bütün bu eşyaların ortak özelliği ilgili ustaların el emeği ve göz nurunun eseri olmalarıdır. Birçok eşyanın sedef ya da ahşap işleme sanatıyla meydana getirilmiş olması ve kıymetli taşlarla bezenmiş olması bunun ispatıdır. Sözelimi bir kalem kutusu Çin ejderhaları ve dallarla bezelidir, üstelik göz alıcı sedef kakma bir şemsesi vardır. (B.A.K., s.343, s.368)

Odanın her yanında Uşak ve İsfahan gibi farklı memleketlerde dokunmuş halılar ve kilimler göze çarpar. Bunlar yukarı katlardan, gömme dolaplardan, duvara açılmış pencerelerden aşağı sarkarlar. “İncilerle kaplanmış” ipekten yastıklar ile atlas kumaşların sayısı da fazladır. Sedeften kutular ve çekmeceler, Çin’de imal edilmiş vazolar, “sapı burmalı, çerçevesi abanoz fildişi aynalar” Üstat Osman’la Kara’nın dikkatini çeker. (B.A.K., s.344, s.370)

Değerli kumaşlardan yapılmış kıyafetler Hazine-i Enderun’un eşsiz parçalarındandır. Sanat atölyelerinde yapılan bu eşyalar Sultan’ın zevkine ve isteğine uygun olarak üretilmiştir.²⁵³ Çizmeler, kürkler, sarıklar, padişah kaftanları göz doldurur. Oda’da bulunan savaş aletleri ise Kara’ya bir savaşa tanık olduğu izlenimini verir. “Yakut ve firuzelerle süslenmiş miğferler”, kılıçlar, “sapı yakutlu topuzlar”, “kabzası elmaslı palalar”, kılıçlar ve hançerler, tüfekler, oklar, zırhlar bu savaş aletlerinden birkaçıdır. Bunlar değerli madenlerle süslenmiştir. Üstelik bazılarının üzerine bol bol altın işlenmiştir.

²⁵³ Metin Sözen, *Bir İmparatorluğun Doğuşu: Topkapı*, s.202.

Gündelik hayatta sık sık kullanılan araçlar da burada mevcuttur. “Pembe ve büyük mumlar”, çerçevesi altından saatler, ibrikler, oturaklar, atlar için “altınla işlenmiş eyerler”, “iri tespihler”, “başlıkları elmaslı nargileler” ve rahleler başı çeker. Odada çeşitli ebatlarda demir sandıklar vardır. Şah Tahmasp’ın Sultan II.Selim’e armağan ettiği *Şehnâme* cildi de böyle demirden bir sandığın içinde saklanır. (B.A.K., s.344, s.364) Başnakkaş, Şah’ın yolladığı eski sorguç iğneyi ararken *Şehnâme*’yle birlikte gelen diğer armağanları karıştırmak zorunda kalır. Bunlar arasında büyüleyici güzellikte ciltleri olan kitaplar, “yakut taşlı hançerler”, altın ve gümüş gibi değerli madenlerle bezenmiş örtüler vardır. Safevi hükümdarı düşman olduğu devlete hediye yollarken aradaki kırgınlık ve küskünlüklere rağmen hazinesinin en değerli ve görkemli objelerini seçmiştir. Onun böyle bir davranış sergilemesinde muhalifine kendi zenginliğini ve kudretini göstermek istemesinin etkisi büyüktür.

“...*Şehnâme* cildini bulduğumuz demir sandığın yanında, başka kitapların, gümüş ve altın tellerle işlenmiş örtülerin, ham Seylan taşlarının, yakut taşlı hançerlerin arasında, Şah Tahmasp’ın yolladığı diğer hediyelerin bazılarını, İsfahan ipek halılarını, fildişi bir satranç takımını gördüm. . .” (B.A.K., s.368)

Birkaç asırlık paha biçilmez kitaplar ve murakkalar ise ahşap yapımı dolaplarda muhafaza edilirler. Hazine-i Enderun’un bekçiliğini yapan Cezmi Ağa bütün bu eşyaların ruhlarının gece olunca fısıltıyla konuşup kavga ettiklerini öne sürer. Buna göre Çin tabakları ve billur kâseler kör karanlıkta huzursuzca söyleşirler. Üstat Osman Cezmi Ağa’nın bu sözlerini değerlendirirken bu inancın Kalenderi dervişleri tarafından geliştirildiğini ifade eder. (B.A.K., s.343, s.377)

2.2.Yazma Kitap Sanatları

Yazma birçok sanatın bir araya gelerek bir bütün oluşturduğu bir eserdir.²⁵⁴ Hat, tezhip, resim ciltçilik, ebru ve kaatı' gibi sanat dallarından oluşan kitap sanatları bütünselliğinin yanında kolektif bir sanattır. Bundan dolayı kitap sadece yazarın eseri değil aynı zamanda geleneksel sanat ustalarının sanat eseri olarak görülmelidir.²⁵⁵ Bundan dolayı saray nakkaşhanelerinde hattatlar, nakkaşlar, müzehhipler, cetvelkeşler ve ebruzenler iş birliği içinde çalışırlar. Hatta şehnamecilerle nakkaşlar bile devamlı görüşerek birbirlerinin fikirlerini alırlar. On altıncı yüzyıl saray başnakkaşlarından Üstat Osman ile Şehnamecibaşı Lokman bin Seyyid Hüseyin *Hünernâme*, *Şehnâme-i Selim Han* ve *Surnâme* gibi eserlerin tertip süreci içinde bu şekilde davranmışlardır.²⁵⁶

Geleneksel İslam medeniyetlerinde kitaba verilen önem büyüktür. Kıymetli kitaplar sanat ve kitap dostu patrimoniyal yapıya sahip toplumların hükümdarlarının koruyuculuğu altında hayat bulur. Yani bu sanat eseri kitapların en büyük müşterisi sultanlardır.²⁵⁷ Şiraz nakış ekolü tarihi uzmanı Lâle Uluç, okurlarla değerli yazmalar arasındaki ilişkiyi incelediği *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: XVI. yüzyıl Şiraz elyazmaları* adlı önemli çalışmasında bu konunun üzerinde durur. Ona göre hanedan mensuplarının yanı sıra üst düzey bürokratlar, askeri ve ulema sınıfının seçkinleri “tezhipli ve resimli kitaplara sahip olmayı bir kültür ve zenginlik göstergesi” saymışlardır.²⁵⁸ Her biri kütüphanelerindeki koleksiyonları görkemli ciltlerle süslemek için büyük paralar harcamışlardır. Hatta birbirleriyle yarışmışlardır. Bu sultanlar ve bilgin bürokratlar özellikle Fidevsi'nin *Şehnâme*'si,

²⁵⁴ Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür Sanatı*, s.122.

²⁵⁵ Mine Esiner Özen, *Türk Cilt Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s.9.

²⁵⁶ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı El Kitabı: İslâm Öncesi Sanat, Mimari, Halı, Kumaş, Çini, Keramik, Minyatür*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1993, s.212-213.

²⁵⁷ Çam, a.g.e., s.184.

²⁵⁸ Lâle Uluç: (Çev.L.Ece Sakar), *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar : XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s.470.

Hâfız'ın *Divan*'ı, Kazvinî'nin *Acayibü'l-Mahlukat*'ı, Nizâmî'nin *Hamse*'si ile Câmî ve Attar gibi şairlerin divanlarına ve mesnevilerine ilgi göstermişlerdir.²⁵⁹

Yazarın ya da şairin yorucu bir çalışma sonrasında tamamladığı metnin görsel sunumu saray nakkaşhanelerindeki yetenekli ustalar tarafından yapılır. Bir kitabın albenili bir kitap olabilmesi için onun hat, nakış, tezhip ve cilt gibi sanat dallarında usta olan sanatkârların elinden geçmesi gerekir. Böylece metin çekici ve büyüleyici bir görünüme kavuşacaktır. Tezhipli sayfalarda bol altın yaldız kullanılması tercih edilir. Bunun yanında kitabın takdim edileceği şahsın rütbesi ile siparişçinin ekonomik gücü, kullanılan malzemenin niteliğini ve sarf edilen emeğin miktarını doğrudan etkiler.²⁶⁰

Nakkaşhanelerinde güzel eserlerin ortaya çıkmasını isteyen sultanlar kendi topraklarında ya da başka yerlerde yaşayan başarılı sanatçıları elde etmeye çalışmışlardır. Örneğin Timur fethettiği bölgelerdeki hünerli resim ustalarını toplayıp ülkesinin başkenti olan Semerkant'a götürmüştür. Benzer şekilde I.Selim Çaldıran Zaferi sonrasında İranlı ustalardan Bediüzzaman Mirza'yı İstanbul'a getirmiştir.²⁶¹ Yani nakış sanatçıları ganimet gibi değerlendirilmiştir.

Orhan Pamuk'un iki romanında güzel kitaplara düşkün olan sultanlar ve onların tutkuları konu edilir. On yedinci yüzyılın söz konusu edildiği *Beyaz Kale*'de Osmanlı Devleti'nin hükümdarı tahta küçük yaşta geçmiş olan IV.Mehmet'tir. Bilim ve teknoloji alanlarında ilerlemek isteyen Hoca tasarılarını gerçekleştirmek için Sultan'la sağlıklı bir ilişki kurması gerektiğine kanaat getirir. Bu hedef doğrultusunda Venedikli esirinin yardımıyla Sultan'ı etkileyecek risaleler yazmaya girişir. Bu yoğun yazma süreci Hoca'nın Sultan'dan gerekli izin ve parayı almayı başarmasına dek devam eder.

²⁵⁹ Uluç, a.g.e., s.471.

²⁶⁰ Çiçek Derman, a.g.m., s.108.

²⁶¹ Çam, a.g.e., s.184-185.

Hoca, IV.Mehmet'in hayvan sevgisinden haberdar olduğu için bu risalelerde değişik hayvanların özelliklerini ve hayat tarzlarını konu alır. Hoca bunları kaleme alırken Sultan'ın yaşını ve zekâ seviyesini de göz önünde tutar. Bundan dolayı bu metinlerin eğitici" olduğu kadar "eğlenceli" olmasına da özen gösterir. Fantastik hayvanların öykülerini çekinmeden yazar. Metinlere renk katacak tasarımların Sultan'ın ilgisini daha çok çekeceğini tahmin eder. Bundan dolayı kölesinden sayfaların kenarlarına rengârenk mor çekirgeler ve uçan balıklar çizmesini ister. Bazen bunu yeterli bulmayarak eve bir nakkaş çağırır ve ona "kanatlı mandalar, altı bacaklı öküzler, iki başlı yılanlar" nakşettirir. (B.K., s.52, s.55)

Sultan geleceğe dair isabetli tahminler yapan Hoca'ya İstanbul'u kuşatan veba salgınının bitiş tarihini belirten bir takvim hazırlamasını emreder. Hoca, Venedikliyle birlikte kentin tüm camilerini gezer. Buralarda namazı kılınan cenazelere bakıp vebadan ölenlerin sayısının istatistiğini tutar. Bu çalışma sonrasında ulaştığı sonuçları vebanın bitiş tarihiyle ilişkilendirir. Böylece verilerini bir takvim haline getirir.

Ancak bunu Sultan'a olduğu gibi vermek yerine onu bir hikâyeyle süslerler. "Hiçbir anlamı olmayan ve okuduktan sonra kimsenin hiçbir sonuç çıkaramayacağı" bu hikâye Sultan'ı bir süre oyalayacaktır. Bu hikâye ile takvimi eve çağırdıkları solak bir hattata istinsah ettirirler. Hoca son anda bu metne birkaç mısra da ekler. Venedikli, risaleyi görsel açıdan daha cazip kılmak için hikâyenin yazılı olduğu sayfaları "pelikan kuşları", "konuşan maymunlar" ve "kırmızı karıncalar" tasvirleriyle renklendirir. En sonunda ortaya çıkan eseri ebrulu, mavi bir kapakla ciltlettirirler. Sultan kendisine sunulan bu özenli ve çekici risaleden oldukça hoşlanır. (B.K., s.104-105)

Güzel kitaplara duyulan aşkı geniş bir biçimde işleyen *Benim Adım Kırmızı*'ya göre Doğu kitap geleneğinde özellikle yüksek bürokrat, vali veya paşa gibi sarayla direkt olarak bağlantısı olan kişilere bir risale veya kitap hediye edileceği zaman

bunun şık ve gösterişli olmasına özen gösterilir. Bu yüzden kitap için çalışacak hattat, nakkaş, müzehhip, ciltçi ve ebruzenler usta sanatkârlar arasında özenle seçilir.

Kitapların yapımında çalışan ustalar seçilirken bunlardan bazılarının önemsiz gibi görünen küçük detaylarda uzmanlaşmış olmasına dikkat edilir. Üstat Osman'ın nakkaşlarından biri olan Kasım Paşalı Kasım'ın hüneri bu konuya iyi bir örnek oluşturur. Saray Nakkaşhanesi'nde son beş yıl içinde yapılan nakışları inceleyen Başnakkaş Üstat Osman, bir nakışta Sultan Süleyman'ın savaş çadırının dibindeki mor otlara odaklanır. Gördüğü detayı Kara'ya göstererek Kasım Paşalı Kasım'ın çok iyi bir nakkaş olmadığını fakat “beş yapraklı, tek çiçekli otları” harika çizdiğini belirtir. Bu usta söz konusu otların çiziminde uzmanlaştığı için başka figürleri çizmemiştir. Üstat Osman ile ondan önceki başnakkaşların emriyle “kırk yıl boyunca” resimlerin boş sayfalarını bu motifle doldurmakla görevlendirilmiştir. Bu örnek Sultan için hazırlanan kitapların ne kadar büyük bir dikkat ve özveriyle meydana geldiğinin kanıtlarından biridir. (B.A.K., s.311)

Bu kitaplar Sultan'ın nakkaşhanesinde gece gündüz çalışılarak meydana getirilir. Bir kitabın yapımı onun sayfalarını renklendiren nakkaşların sayısına bağlı olarak bazen on yıldan fazla sürebilir. Sultan'dan belli bir kitabın siparişini alan ustalar ellerindeki diğer işleri bırakır, kendilerini tamamen o kitaba adarlar.

Romanda Sultan III.Murat'ın Venedik Doç'una armağan edeceği bir kitabın hazırlıklarıyla uğraşan Enişte Efendi için bu adanmışlık duygusu daha kuvvetlidir. Bu yaşlı bürokrat bir yıl boyunca her akşam Sultan'ın usta nakkaşlarını evine davet eder ve onlara dilediği tarzda resimler yaptırır. Nakkaşlardan biri kitaptaki sıra dışı resimlerin sebep olduğu çatışma yüzünden cinayete kurban gider. Enişte Efendi bu korkutucu durum karşısında kendisinin de öldürülmesi ihtimalinden korkmaz. Bunun yerine Sultan'ın kitabının yarım kalacağını düşünerek tedirgin olur. Enişte'nin gözünde söz konusu kitap tezhiplenip nakışlanan sıradan bir cilt değildir. Siparişi veren kişi bir Osmanlı sultanı olduğu için bunun bitirilmesi bir ölüm kalım

meselesinden farksızdır. Bu yüzden öldürülmesi halinde kitabın bitirilmesini kızına vasiyet eder. (B.A.K., s.134)

Bu romanda harika kitapların yaratıldığı kentlerin adları devamlı anılır. Bunlar aynı zamanda Doğu dünyasının sanat merkezleri olan Herat, Şiraz, Kazvin, Tebriz ve Bağdat'tır. (B.A.K., s.67) Bu kentlere egemen olan nakışsever ve kitapsever sultanlar nakkaşhanelerindeki sanat faaliyetlerinin kusursuz olması için hiçbir masraftan kaçınmazlar. Ustalarının en pahalı boyaları, zamkları, varakları, en kıymetli altın tozlarını, iyi cins mürekkepleri kullanmalarını sağlarlar. Yüksek maaşlar ödeyerek ve hibeler vererek bu ustaları himaye ederler. Bütün bu cömert olanakların karşılığında onlardan kendilerinin şanını yüceltecek kitaplar yapmalarını beklerler. Sözelimi Hindistan'ın hâkimi olan Ekber Şah, ünü dillere destan olacak bir kitap yaptırmak ister. Ulaklar aracılığıyla tüm Doğu dünyasına haber salıp işinin ehli ustaları altına boğacağını deklare eder. Usta nakkaş Zeytin kendisine teklif götürülen şanslı sanatkârlardan biridir. Diyar-ı Hind'e gitmek için harekete geçer. Üstelik diğer meslektaşlarını da oraya gitmeye davet eder. (B.A.K., s.91) Sanatkârlar da kendilerini himaye eden "patronlarının" gözüne girmek için başkalarından daha iyisini ortaya koymak için çırpınırlar.²⁶²

Sultanların kitap yaptırmaya geleneği bazen şaşkıncı sonuçlar doğuran bir tutkuya dönüşebilir. Bu tutuma Şah Tahmasp'ın damadı Sultan Mirza'nın paha biçilmez nakış, yıldız ve taşlarla süslü bir cilt yaptırmaya örnek verilebilir. Romanın onuncu bölümünde meddahın konuştuğu ağacın anlattığı hikâyeye göre Sultan Mirza, Câmî'nin *Heft Evreng* adını taşıyan yedi mesnevisinin harika bir nüshasını yaptırmak ister. Bu amaçla Meşhed'in en donanımlı hattat, nakkaş ve müzehhiplerini sarayına davet eder. Fakat kayınpederi Şah Tahmasp onun sahip olacağı kitabın ününü işitince kıskançlık duygusuyla yeğenini ücra bir bölgeye sürer. Böylece *Heft Evreng* üzerinde çalışan sanatkârlar iş bulmak için başka kentlere giderler. Bütün bu menfi gelişmelere rağmen kitabın yapımı yarım kalmaz. Zira Sultan Mirza'nın "hakikatli kitapdar[ı]" atına atlayarak değişik kentlerde yaşayan ustaları bulur ve onları

²⁶² Halil İnalçık, *Şâir ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, 3.baskı, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2010, s.30.

çalıştırır. İnsan, hayvan ve bitki figürleri için ayrı ayrı ustaları ziyaret eder. Bu uzun soluklu ve güç çalışma sayesinde kitap tamamlanır.

“Bu adam atına biner, en iyi tezhibi yapan usta oradadır diye ta Şiraz’a gider, oradan en zarif nestalik hattı yazan hattat için iki sayfayı alır İsfahan’a götürür, sonra dağları geçip ta Buhara’ya çıkıp Özbek Han’ının yanında nakşeden büyük üstat nakkaşa resmin istifini yaptırır, insanların çizdirir, Herat’a inip bu sefer yarı kör eski üstatlardan birine otların ve yaprakların kıvrım kıvrık kıvrılışını ezberden nakşettirir, Herat’ta başka bir hattata uğrayıp resmin içindeki kapının üstündeki levhadaki yazıyı altın rika ile yazdırıp hadi yine güneye, Kain’e gider ve altı ay yolculuk ederek yanlayabildiği sayfayı Sultan Mirza’ya gösterip aferinini alırdı.” (B.A.K., 60)

Sultanların nakkaşhanelerde üretilecek kitaplara bu kadar ilgi duyması sadece onların sanata duydukları saygıyla açıklanamaz. Elbette bu sultanlar birer sanat âşığydılar. Hatta Şah Tahmasp gibi bazı yöneticiler ünlü ustalardan ders almış birer sanatkârdır.

Ancak Doğu sultanlarının binlerce kilometre ötedeki nakkaşı kendi ülkesine getirebilmek için uğraşması, sonunda hazinesine kilitleyeceği bir kitap için yüzlerce altın saçması ya da başka bir coğrafyada yapılmış güzel bir kitabı kıskanıp benzerini yaptırmaya girişmesi politik açılardan da yorumlanabilir.

Bir başka deyişle büyük uğraşlar sonunda ortaya çıkan kitap yalnızca ona emek veren ustaların hünerini ve zarafetini ortaya koymaz. Topkapı Sarayı’nın Hazine-i Hümayun bölümündeki görkemli ciltleri inceleyen Üstat Osman’a göre kitap hâmisi sultanlar, şahlar, paşalar yaptırdıkları kitaplar vasıtasıyla güçlerini kanıtlarlar. Kitabın tezhibinde ihtiyaç duyulan altın tozunun cömertçe kullanılması, nakışlı sayfalarda kendini belli eden özen, göz nurunun bolluğu gibi küçük ayrıntılar sultanın kendi zenginliğinin göstergeleri olarak değerlendirilir. Bu yüzden rakip sultanın kütüphanesinde olmayan harikulade bir mesnevi cildine sahip olmak onun iktidarını güçlendiren bir etmene dönüşür. (B.A.K., s.306) Böylelikle hükümdarlar kitap yaptırmak için birbirleriyle yarışa girerler.

Zeytin'in körlüğe ilişkin olarak anlattığı bir mesel, bu yarış meselesini somutlaştırır niteliktedir. Buna göre Karakoyunlu Devleti'nin hükümdarı Cihan Şah, mahir musavviri Şeyh Ali Tebrizi'ye "*Hüsrev u Şirin*'in harika bir nüshası[nı]" yapmasını emreder. Ali Tebrizi yıllar boyu çalışarak bu mesnevinin şöhretli meclislerini eşsiz bir biçimde tasvir eder. Nakış dostu hükümdar günün birinde tamamlanmış meclisleri gösterir varakları inceler. Gördüğü tasvirler onu hayrete düşürür, zira bunlar ancak Pir Behzat'ın nakşedebileceği güzellikte ve yetkinliktedir.

Mutluluğa gark olan Cihan Şah kısa zaman içinde bütün Doğu ülkelerinde dillere destan olacak bir kitaba sahip olacağını idrak eder. Bu sayede diğer hükümdarlar nezdindeki saygınlığı artacaktır. Herkes onun hiçbir giderden sakınmayarak yaptırdığı kitabı konuşacaktır. Fakat Cihan Şah'ın heyecanı gölgelenir çünkü musavvir Ali Tebrizi'nin Akkoyunlu Sultanı Uzun Hasan için de böyle bir cilt nakşetmesinden korkar. Kıskançlığı inanılmaz boyutlara ulaşınca bu harika kitaba kendisinden başka kimsenin sahip olmaması için yetenekli nakkaşını kör ettirir.

Öte yandan Ali Tebrizi görme yetisini kaybetse de Uzun Hasan'ın himayesine girer ve ona bir eşsiz bir *Hüsrev u Şirin* nüshası nakşeder. Hafızasındaki nakış modellerini esas alarak yaptığı nakışlar Cihan Şah için yaptığından çok daha çekicidir. Bu efsane kitap Sultan'ın iktidarını sağlamlaştırmakla kalmaz ona manevi bir güç de verir:

“Akkoyunlu Uzun Hasan'ın Karakoyunlu Cihan Şahı Bingöl yakınlarında bir baskınla yenip öldürmesinin arkasında, muzaffer hakanın yeni kitabının verdiği manevi güç olduğunu herkes bilir.” (B.A.K., s.93)

Büyük emeklerle oluşturulan resimli yazmalar sultanın şanını yüceltmekle kalmaz. Bir kalıcılık ve ebedilik de sağlar.²⁶³ Sultanın sipariş ettiği kitabın yapımı tamamlandığında o da kitabın bir parçası olur. Çünkü söz konusu kitap kendisine adanmış olur. Ayrıca kitabın hâmisi olduğu bu ciltlerin zahriye sayfalarında yer alan

²⁶³ Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür Sanatı*, s.107.

mülkiyet notunda belirtilir. Sultanlar bundan dolayı dünyayı terk ettikten sonra da adlarının anılacağını, böylece bir tür ölümsüzlüğe kavuşacaklarını düşünürler. Kendi torunları ve öteki kuşaklar yaptırdıkları kitaplar aracılığıyla onu hatırlayacaklardır. (B.A.K., s.54, s.184) Yağmalar ve savaşlar yüzünden söz konusu kitabın cildi parçalansa da içindeki resimli sayfalar alınıp başka ciltleri renklendirecek, böylece “Allah’ın âlemini göstermeye devam edecek[tir]”. (B.A.K., s.86)

2.2.1.Hat sanatı

Hat sanatının ortaya çıkışı İslam diniyle doğrudan ilintilidir. Bu sanat kitap haline getirilen *Kur’an-ı Kerim*’e yakışan “bedii güzelliği arayıp bulmak gayretinden doğmuştur.”²⁶⁴ Yani hat sanatı ilahi buyruğu en güzel biçimde yazma amacıyla geliştirilmiştir. Hat sanatçıları *Kur’an*’ı estetik bir biçimde kâğıda aktarmak için birbirleriyle yarışmışlardır.²⁶⁵

Geleneksel kitap sanatların başta gelen formlarından biri olan hat sanatı izleği, Orhan Pamuk’un romanlarından *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında yer alır.

Cevdet Bey ve Oğulları’nda hırslı ve başarılı bir mühendis olarak çevresinde dikkat çeken Ömer, Erzincan’ın Kemah yöresine giderek buradaki demiryolu inşaatında çalışır. Aynı zamanda buradaki bir çiftliği ve çiftlik sahibinin değerli topraklarını satın almak için uğraşır. Ömer bu çabaları müddetince eski bir köşkte konaklar. Kaldığı odanın duvar ve tavanlarının köşeleri, onun hiç alışkın olmadığı tarzda gayet süslü ve işlemelidir. Boydan boya olan dolapların kapaklarında da aynı

²⁶⁴ Uğur Derman, “Osmanlı Türklerinde Hat Sanatı”, *Osmanlılar*, C.XI, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.18.

²⁶⁵ Erol Özbilgen, *Bütün Yönleriyle Osmanlı: Adab-ı Osmaniyye*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.568.

stil işlemler, Arap harflerinin içine yapılmıştır. Ömer önce bu yazıların ayet olduğu sanısına kapılır, sonra bunların Sultan II.Abdülhamit'in Kemah'a sürdüğü Namık Kemal'in şiirleri olabileceği ihtimali üzerinde durur. (C.B., s.469)

Beyaz Kale'de, veba salgını karşısında dehşete düşen ve hayvanlarına zarar gelmesinden endişelenen Sultan IV.Mehmet'in imdadına Hoca ile onun Venedikli kölesi yetişir. Hoca, Sultan'a derin ilm-i nücum bilgisine dayanarak salgının bitiş tarihini belirtebileceğini söyler. Böylece Hoca ile Venedikli İstanbul'u adım adım gezip camilerdeki tabut sayılarını analiz ederler. Bu şekilde bir takvim hazırlarlar. Kuru ve soğuk bir takvimin küçük Sultan'ın ilgisini çekmeyeceğini bildikleri için risaleyi kölenin çizdiği "kanatlı boğa, kırımızı karınca ve konuşan maymunlar[la]" süslerler. Dahası Hoca, tarihlerine mısralar düşerek onu daha da zenginleştirir. Müsveddenin tamamlanmasının ardından Hoca ile Venedikli, Saray'a götürecekleri takvimi, eve çağırdıkları solak bir hattatın eline tutuştururlar. Hattat eciş bücüş yazıları güzel yazısıyla temize çeker. (B.K., s.105)

Hat sanatı, diğer kitap sanatlarını oluşturan tezhip, resim, ebru, cilt ve kaatı gibi sanatlardan her zaman daha üstün tutulmuştur. Bu düşünce tarzının oluşmasında hat sanatı aracılığıyla *Kur'an-ı Kerim*'in görsel açıdan daha çekici bir formla yazılmasının büyük etkisi vardır.

Benim Adım Kırmızı'da usta nakkaşlar, hat sanatının İslam sanatlarının başlangıcından beri baş tacı edilmesinden yakınırırlar. Bu sebepten dolayı yüzyıllar boyunca hattatların konumu, diğer sanat dallarının ustalarına nazaran daha ayrıcalıklı olmuş, aldıkları maaş ve caizeler de bu ayrıcalıktan nasibini almıştır. Metinde Osmanlı hükümdarı Sultan I.Süleyman da hat sanatına olan hürmeti dolayısıyla hattatları el üstünde tutar. Bu durum, nakkaşların şevkini kırar ve onları nakşı yücelten meseller oluşturmaya yönlendirir.

Bu bakış açısı bir başka yerde daha konu edilir. Başnakkaş Osman Ehl-i Hiref Bölüğü üyesi olduğu kesinleşen katilin tespit edilebilmesi için Sultan'ın buyruğu

doğrultusunda tüm usta nakkaşların işkenceden geçeceğini öğrenir. Üstat'a göre böyle bir durumda Bostancıbaşı nakkaşlara sakınmadan eziyet edecektir. Çünkü bu bürokratin "asıl itibarlı sanatın hattatlık olduğuna" inandığından emindir. Öte taraftan onun nakışı bir tür "dinsizlik" ve "kadınsılık" olarak yorumladığını düşünür. (B.A.K., s.93, s.274-275)

2.2.2. Tezhip Sanatı

Tezhip, "özellikle küçük ebatlarda hassas bir şekilde uygulanan bir kitap süsleme sanatıdır."²⁶⁶ Bu sanatta altınla birlikte toprak boyalardan çeşitli renkler kullanılır. Tezhibin temel fonksiyonu ise yazma eserdeki yazıyı en güzel biçimde bezemesidir.²⁶⁷ Göz alıcı güller, dallar, ağaçlar, meyveler ve geometrik motiflerle zarifçe süslenen yazının estetik değeri doğal olarak artar. Özellikle saray kütüphaneleri için hazırlanan yazma eserlerin tezhibine oldukça önem verilmiştir.²⁶⁸ Resimlerin içinde ya da çevresinde bol bol altın tozu kullanılır.²⁶⁹

Benim Adım Kırmızı'da Saray Nakkaşhanesi'nin dört ustası nakış sanatının yanında, inceliklerini çıraklık yıllarında öğrendikleri tezhip sanatını da hünerli bir şekilde icra ederler. Yani usta nakkaşlar, birbiriyle kucak kucağa olan tezhip ve nakış sanatlarının her ikisine de vakıf bir şekilde piştahtalarının başına geçerler.

Klasik kitap sanatlarının tarihi incelediğinde nakkaş teriminin açılımlarının romandaki bu olguyu desteklediği görülür. Zira nakkaş; ressamı, müzehhipli,

²⁶⁶ İlhan Özkeçeci ve Şule Bilge Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip*, İlhan Özkeçeci Yayınları, İstanbul, 2007, s.29.

²⁶⁷ Özkeçeci, a.g.e., s.29.

²⁶⁸ Çiçek Derman, a.g.m., s.108.

²⁶⁹ Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür Sanatı*, s.30.

musavvirleri, şebihnüvisleri, meclisnüvisleri, siyah kalemleri, tarrahları, renkzenleri, duvar nakkaşlarını ve cetvelkeşleri içine alan kapsamlı bir terimdir.”²⁷⁰ Bir başka deyişle nakkaş yalnızca resim yapmaz, kitap sayfalarını da bezeler.

Metindeki dört nakkaştan biri olan ve bir diğer usta nakkaş tarafından katledilen Zarif Efendi'nin müzehhiplik yönü daha ağır basar. Zarif Efendi romanın birinci bölümünde içine atıldığı kuyudan “Ben, Ölü” nidasıyla okura hitap eder. Bu konuşmadan Zarif Efendi'nin mesleği olan müzehhipliğin uğraş alanlarını çıkarsamak mümkündür. Zarif Efendi ağlamaklı bir tonla sayfa kenarlarını, sandıkları, tavanları değişik teknikler kullanarak süslediğini anlatır. Buna göre Sultan'ın sipariş ettiği kıymetli ciltleri hazırlamadan önce ayna ve kaşık gibi küçük objeleri bile harika motiflerle bezemiştir. Bu motifleri en çok natüralist çiçekler ile hayvan figürlerinden seçmiştir.

“Yalnızca nakış ve tezhip yapardım; sayfa kenarlarını süsler, çerçeve içine renkler, renkli yapraklar, dallar, güller, çiçekler, kuşlar çizerdim. Kıvrım kıvrım Çin usulü bulutlar, birbirinin içine geçen yapraklar, renk ormanları ve içlerinde gizlenmiş ceylanlar, kadirgalar, padişahlar, ağaçlar, saraylar, atlar, avcılar... Eskiden bazen bir tabak içine nakış yapardım; bazen bir aynanın arkasına, bir kaşığın içine, bazen Boğaziçi'nde bir yalının, bir korağın tavanına, bazen bir sandığın üzerine... Son yıllarda ise yalnızca kitap sayfaları üzerinde çalışıyordum, çünkü Padişahımız çok para veriyordu nakışlı kitaplara.” (B.A.K., s.10)

Konuşması boyunca gözünü para bürüdüğünü okurdan gizlemeye çalışan Zarif Efendi ömrünün son demlerinde daha çok nakışlı sayfaları tezhiplmeyi tercih ettiğini itiraf eder. (B.A.K., s.10)

İşlediği son resimlerde dine aykırı bir kompozisyon oluşturduğu sanısına kapılan müzehhip Zarif Efendi ve onun muhalifi usta nakkaş Zeytin sonunda şiddete dönüşen bir tartışmaya girerler. Zeytin yıllardır kendilerine sipariş edilen kitapların sayfa kenarlarına tezhip yapıp içine resim oturtmaktan başka bir şey yapmadıklarını

²⁷⁰ Özkeçeci, a.g.e., s.30.

söyleyerek Zarif Efendi'yi yumuşatmaya çalışır. Buna göre nakkaşlar dolap ve kutu üzerine de tezhip yaparlar:

“Tezhip yaparız, kenar süsü buluruz, cetvel çeker, sayfaları renkli altınla parıl parıl süsler, en güzel resimleri biz yapar, dolapları, kutuları şenlendiririz.”
(B.A.K., s.28)

Metinde tezhip, kimi müzehhiplerin bu sanatı ustalıkla icra edememesi dolayısıyla da söz konusu edilir. Örneğin Enişte Efendi, Zarif Efendi'nin cenaze töreni esnasında merhumun aslında hiç de yetenekli bir müzehhip olmadığını düşünür. Onun “ucuz” tezhipler yaptığı, hatta “görgüsüz” bir şekilde, sayfayı cümbüşlü gözüktürmek için devamlı lacivert renk kullandığı aklına gelir. (B.A.K., s.109)

Aynı romanda Başnakkaş Üstat Osman nakkaşhaneyi ziyarete gelen Kara'ya bir vaziyet verir. Kara böylelikle Saray ve Sultan için yapılan son harikulade çalışmaları görme fırsatını yakalar. Sıra müzehhip Nuri Efendi'ne gelince, yetenekli sanatçı gururla, üç hafta boyunca çalıştığı tuğrayı gösterir. Hangi hükümdar ya da paşaya gönderildiğini açık etmemek için boş bırakılmış sayfadaki tuğra ve tezhip, seyircisine şahane bir göz ziyafeti sunar. Kara böyle güzel çalışılmış tuğraların, isyan etme eğilimi içinde bulunan bürokratlar üzerinde caydırıcı etki yarattığını aklından geçirir: “Doğu'da pek çok huysuz paşanın, Padişah'ın tuğrasının bu soylu ve güç dolu güzelliğini görüp isyandan vazgeçtiğini bilirim.” (B.A.K., s.72)

2.2.3.Nakış Sanatı

Nakış, “birden fazla renkte boyamak, iğne veya özel aletlerle işleme yaparak süslemek” anlamlarına gelir.²⁷¹ Bir sanat terimi olarak nakış, resim demektir. İslam

²⁷¹ Nebi Bozkurt, “Nakkaş”, *DİA*, İstanbul, C.XXXII, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 2006, s.326.

dininde put ve sanem gibi tapılacak resimler ve heykellerin yapılmasına izin verilmemiştir.²⁷² Bu yaklaşımda ilk Müslümanların putperestliğe geri dönmeleri endişesi rol oynamıştır. Bundan ötürü nakış sanatına ihtiyatla yaklaşmıştır. Buna rağmen belli kurallar içinde gelişen nakış sanatı asla kutsal bir sanat olarak görülmemiştir. Bundan ötürü hüsn-i hat, tezhip ve edebiyatın aksine Allah'ın ihsanının zuhur ettiği bir sanat olarak algılanmamıştır.²⁷³ Yine de tamamen yasaklanmamış, İslam'ın ruhaniyetine uygun düşen stiller içinde ona geniş bir alan bırakılmıştır. Zaten asıl karşı çıkılan şey “tasvirlerin dini bir sembol” olarak kullanılmasıdır.²⁷⁴

Geleneksel resim sanatında perspektif ve gölge anlayışı mevcut değildir. Bu resimlerde gerçekliğe bağlı kalma kaygısı güdülmez. Tam tersine idealize edilmiş olan dünya ve insan yansıtılmaya çalışılır. Gerçekçi figürlerin yanı sıra bireyselleştirme etkisi yaratacak öğelerden de kaçınılır.²⁷⁵ İnsan figürlerinde yüz yuvarlak, beyaz ve ifadesizdir. Kaşlar kıvrımlı, kirpikler ince, ağızlar ufacıktır. Doğal renklere benzemeyen renkler gerçek dışı şekilde bir araya getirilir.²⁷⁶ Nakkaş eseri üzerinde kendi kimliğini ele verecek herhangi bir iz bırakmaktan kaçınır. Nakış aslında bir kitap sanatıdır, dolayısıyla yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek amacıyla yapılır.²⁷⁷

Orhan Pamuk'un nakış sanatının yansımalarına sık sık rastlanılan romanı *Benim Adım Kırmızı*'dir. Nakış bu kitabın ana izleğidir demek mümkündür. Burada nakış sanatı farklı bağlamlarda tartışılır. Nakışın anlamı, dinsel plandaki yeri, sanatının incelikleri gibi konular roman kişileri tarafından masaya yatırılır.

²⁷² Arseven, “Minyatür”, *Sanat Ansiklopedisi*, s.1424.

²⁷³ Koç, a.g.e., s.183.

²⁷⁴ Koç, a.g.e., s.185.

²⁷⁵ Grube, a.g.e., s.27.

²⁷⁶ Koç, a.g.e., s.188.

²⁷⁷ Mahir, a.g.e., s.15.

Bu tartışmalarda öncelikle nakşın fonksiyonu üzerinde durulur. Üstat Osman ve onun yetiştirdiği çıraklara göre nakış, bir metni süslemek, onu daha güzel göstermek için yapılır. Bir aşk hikâyesini nakleden bir mesnevi cildi resimlerle donatılınca söz konusu cildin okurun gözündeki zenginliği artar. Enişte Efendi, nakşın metaforlar ve çağrışımlarla dolu bir metni somutlaştırdığının altını çizer: “Hayal gücümüzün canlandırmakta zorlandığı bir şey varsa, resim hemen imdada yetişir.” (B.A.K., s.35)

Hüsrev u Şirin, Leyla vü Mecnun ve Yusuf u Züleyha gibi meşhur ikili aşk mesnevilerinin en önemli meclislerinin nakşedilmiş olması o bölümleri daha çarpıcı kılar. Metnin ve resmin uyumlu bir biçimde bir araya gelmesiyle kusursuz bir kitap meydana getirilmiş olur. Bir başka deyişle klasik İslam sanatında resim mutlaka bir hikâyeyi süslemek için yapılır. Bu sanatın prensiplerinde bir hikâyesi olmayan, tek başına duran bir resimden bahsedilemez. Böyle bir resim çizilse bile anlamsız ve fakir kalmaya mahkûmdur. Enişte Efendi Sultan III.Murat’a onun Batı stilinde bir portresini yapmayı teklif ettiğinde Sultan ona karşı çıkar. Zira o da asıl önemli olanın hikâye olduğunu düşünür. Güzel bir resim ancak güzel bir hikâyenin bütünlüğe kavuşmasına yardımcı olur. Hikâyesi olmayan bir resim önerisi Sultan’a İslamiyet öncesindeki putları çağrıştırır. Çünkü hikâyesiz bir resim duvara asılacak, bir süre sonra farkında olmadan bu resme put gibi tapınılacaktır. (B.A.K., s.127-128)

Enişte Efendi Batı tarzı resme ilgi duymasına karşın Doğu resim sanatının bu prensibini vurgulamayı ihmal etmez. Kara’yla konuşması sırasında nakşın okunan kitabı güzelleştirdiğini ifade eder. Ona göre resim “hikâyenin renklerle çiçeklenişi[dir]”. Mecnun’u ıssız çölde yabancı hayvanlarla bir arada gösterir bir nakış aslında mesnevinin en güzel sahnelerinden birini de işaret eder. Ayrıca metni okuyan kişi bu resimler vasıtasıyla gözlerini dinlendirir. Yani nakış göz zevkine de hitap eder. (B.A.K., s.35)

Nakış sanatında nakkaşın kimliği önemli değildir, önemli olan resmin güzelliği ve Allah’ı anmaya imkân tanınmasıdır. Bundan dolayı Pir Behzat gibi eski nakkaşlar

tamamladıkları bir nakşa imza atmazlar. Ayrıca eserde kendi üsluplarını yansıtacak bir iz ya da hata bırakmamaya özen gösterirler. Zira bunlar kibrin belirtisi olarak addedilir. Oysa bir sanat eseri mütevazı olmalıdır. Önemli olan sanatkârın kimliği değil eserin kendisidir. Üstat Osman, *Surnâme*'yi süsleyen berber tasvirini hangi nakkaşın çizdiğini soran Kara'ya içten içe kızar. Ona göre nakkaşın kim olduğunu düşünmeyi bir tarafa bırakmak gerekir. Bunun yerine resmin “güzelliğiyle insanı hayatın zenginliğine, sevgiye, Allah’ın yarattığı âlemin renklerine saygıya, iç düşünceye ve “imana” davet etmesi gibi niteliklerine dikkat kesilmelidir. (B.A.K., s.71)

Roman boyunca Zeytin, İslam resimde üslup diye bir kavramın bulunmadığını savunur. Ona göre hakiki hüner “hem erişilmez bir harika resmetmek, hem de bu harikada nakkaşın kimliğini ele veren hiçbir iz bırakmamaktır.” Zeytin’in arkadaşı Kelebek de üslubun bir kusur olduğunun üzerinde durur. Eserin içine imza ve kusur gizlemek ancak böbürlenmek arzusunda olan “küstah” sanatkârın başvuracağı yöntemlerdendir. (B.A.K., s.26-27, s.80)

Üstat Osman nakşetmeyi “hatırlamak” olarak değerlendirirken nakış sanatını İslami anlamda yorumlamaya girişir. Hazine-i Enderun’daki yüzlerce eski cilde doya doya bakma şansına erişen Üstat, gördüğü iki efsane resim karşısında hayrete düşer. Zira birbirlerinin eserlerini hiç görmemiş iki ayrı nakkaşa ait iki resim aynı biçimde çizilmiştir. Üstat bu durumu açıklarken nakşın Yaratıcı’yla olan bağlantısını merkeze alır. Buna göre dünyayı yarattıktan sonra onu en güzel haliyle gören Allah, onu kullarına bırakır. Nakkaşların misyonu Allah’ın görüp de insanlara bıraktığı bu eşsiz manzarayı hatırlamaktır. İşte bundan dolayı hünerli nakkaşlar kör olana dek Allah’ın görmemizi istediği manzaraya ulaşmaya ve onu nakşetmeye çalışırlar.

“Yaptıkları iş insanın altından yapılmış kendi hatıralarını hatırlamasına benziyordu. Ama ne yazık ki, en büyük üstatlar bile, tıpkı yorgun ihtiyarlar ve çalışmaktan kör olmuş büyük nakkaşlar gibi, o harika resmin ancak şurasını burasını belli belirsiz hatırlayabiliyorlardı.” (B.A.K., s.348)

Üstat'a göre birbirini hiç görmemelerine rağmen eski nakkaşların bir motifi aynı şekilde çizmelerinin sebebini bu inançta aramak gerekir. Fakat bu aşamaya erişmek çetin bir iştir. Zeytin bir nakkaşın bu manzarayı hatırlaması için öncelikle renklerin ve görmenin karanlıktan meydana geldiğini idrak etmesi gerektiğine kanaat getirir. Yani bunu isteyen sanatkârın nakıştan önce bir karanlık olduğunu algılaması zorunludur. Bir başka söyleyişle onun "Allah'ın karanlığına renklerle" dönmesinin ön koşul olduğunu bilmesi şarttır. Fakat bunun için hafızasından yardım alması gerekir. Çünkü hafızası olmayan nakkaş Yaratıcı'yı ya da onun karanlığını hatırlayamaz. (B.A.K., s.91-92)

Zeytin, Kara'yla konuşurken üç hafıza ve körlük meseli naklederek bu konuyu açıklar. Buna göre nakkaşın Allah'ın görün dediği harikulade manzaraya ulaşmak istemesi onun durmaksızın çalışmasına yol açar. Sanatının zirvesine eriştiği ustalık çağında bu dünyanın renklerinden sıkılır. Hayaline kavuşmak için tek ihtiyacının karanlık olduğunu düşünür. Bu yüzden usta nakkaş kör olma isteğiyle yanıp tutuşur. Böylece içinde yaşadığı maddeci dünyanın "pisliği[nden]" kurtulacaktır. Zeytin'in hikâyesini anlattığı Şeyh Ali Tebrizi bu konuyu örnekler. Bu nakkaş kör olmasına aldırmandan hâmissi olan sultan için harika bir cilt yapacağını iddia eder. Bu sözlerini dinleyenler şaşkınlık yaşarlar. O ise kör olduğu andan itibaren bu dünyanın boş işleriyle oyalanmadığını belirtir. Bu yüzden Allah'ın güzelliklerini hafızasından "en saf şekliyle" betimleyebilecektir. (B.A.K., s.92-93)

Romanda üstat nakkaş Mirek'in de nakış sanatını bu perspektiften yorumladığına işaret edilir. Buna göre bazı nakkaşlar kör olmaktan korkarken o körlüğü "Allah'ın en büyük ihsanı" olarak kabul eder. Zira hünerinin ve yıllar boyu çalışmasının karşılığını Allah'ın kendisine körlük bahşederek vereceğine inanır. Bundan dolayı tırnak, pirinç ve saç teli gibi küçücük cisimler üzerine nakşetmekten çekinmez. Gün boyu çalışarak körlüğe hızla yaklaşır, böylece dilediği gibi kör olur.

Kara, Üstat Mirek'in bu tutumunun Tebriz'de örnek alındığını, ihtiyarlamalarına rağmen halen kör olmamış sanatkârların kör taklidi yaptıklarını

ifade eder. Zira nakış sahasında kabul gören yaygın bir inanışa göre bir usta elli yıl süresince naksettikten sonra kör olur. Olmayanlara ise şüpheyle bakılır. Bahis konusu olan nakkaşın hem Allah'ın ihsanından pay almadığı, hem de yeterince azimle çalışmadığı düşünülür. Bundan dolayı bu nakkaşlar kendilerinden utanır, hünersiz olarak damgalanmaktan korkarak âleme kör gibi bakarlar. Hatta karanlıkta aynalar karşısına geçip kör taklidi yapmaya çalışırlar. (B.A.K., s.95-97, s.328)

Romanda iyi nakış yapmanın püf noktaları da sunulur. Bunlardan biri Leylek'in *Surnâme* için yaptığı çalışmalar kapsamında görülür. Saray Nakkaşhanesi'ne bağlı olarak çalışan bu nakkaş resimlerini seyreden Kara'ya, nakşederken resmin konusunu dikkate almak gerektiğini savunur. Buna göre çizilen bir aşk meclisi ise o resim de aşkla çizilmelidir. Konu acı duygusunu içeriyorsa resme bakan kişi o acıyı hissedebilmelidir. (B.A.K., s.89)

Sultan I.Süleyman'ın cenaze törenini resmeder nakış Leylek'in belirttiği kriteri taşır. Bir *Zafername* nüshasında yer alan resimde Zigetvar Kuşatması sırasında vefat eden sultanın cenaze korteji betimlenmiştir. Burada şeyhülislamdan yüksek bürokratlara, askerlerden cenaze arabasını taşıyan atlara kadar her şey ve herkes mahzun bir biçimde tasvir edilmiştir. Bundan dolayı bu resme bakan kişi güçlü hükümdarın ölümünün verdiği acıyı içinde hisseder. (B.A.K., s.309)

Nakış sanatının prensipleri göz önünde tutulduğunda nakkaşın kendine has bir üslubunun olmasının hoş karşılanmaz. Üslup ancak bir nakkaşhanede ya da bir ülkede doğabilir. Enişte Efendi bir üslubu olmasından endişe eden Zeytin'e bu durumu açıklar. Buna göre sanatsever bir sultan dünyanın değişik yerlerinden gelmiş nakkaşları kendi nakkaşhanesinde toplar. Önceleri birbirlerini tanımayan bu nakkaşlar kendi bildikleri üslupla çizmeye devam ederler. Fakat daha sonra bu üsluplar ister istemez bir benzeşme ve çatışma sürecine girer. Böylece zıtlıklardan yepyeni bir üslup meydana gelir. En yetenekli nakkaşın ürettiği ve eserlerine yansıttığı bu üslup diğer nakkaşlar tarafından devamlı taklit edilir. Çoğaltılır ve

hayranlıkla hafızalara kazılır. Böylece yeni doğan üslup bir bebek gibi emeklemeye ve yürümeye başlar. Attığı her adımla mükemmelleşme yolunda ilerler.

“Birbirlerine alışamayan nakkaşlar önce kendi bildikleri eski usulleriyle resmederlerse de, sonra tıpkı sokakta düşe kalka birbirleriyle kaynaşan çocuklar gibi aralarında bir berzeşme, bir çatışma ve hesaplaşma olur. Yıllar süren kavgalar, kıskançlıklar, kumpaslar ve renk ve nakış çalışmalarının sonunda ortaya çıkan yeni bir üsluptur. O nakkaşhanenin en parlak, en hünerbaz nakkaşı çıkarr çoğunluk bu üslubu.” (B.A.K., s.194)

Romanda Orta Asya, İran, Osmanlı, Hindistan ve Afganistan ülkelerine egemen olan çoğu sultan ile bunların valileri nakışsever yöneticiler olarak yansıtılırlar. Şah Tahmasp gibi bazı sultanlar çocukluk ve gençlik yıllarında ustalardan eğitim alıp nakış sanatıyla bizzat uğraşırlar. Bu sultanlar nakkaşhanelerinde çalışan mahir nakkaşlara her türlü olanağı sağlayıp onlardan kendi şanlarını yüceltecek nakışlı yapmalarını beklerler. Uzak ülkelerdeki üstat nakkaşları saraylarına davet edip onların yeteneklerinden istifade ederler. Kendi kütüphanelerinde olmayan fakat rakip ülkede yapıldığını işittikleri bir kitaba sahip olmak için çırpınırlar. Bundan ötürü kıskançlık ve hırs gibi duyguların da etkisiyle rakip yöneticiler arasında nakış sanatı alanında amansız bir mücadele söz konusu olur.

Osmanlı Sarayı’ndaki durum da bu yöndedir. Sultan II.Mehmet’ten itibaren sultanlar göz alıcı nakışlarla süslü kitaplar yaptırmaya başlamışlardır. Bu sultan Akkoyunlu Uzun Hasan’ı yendiği zaman onun eşsiz nakışlı kitaplarını da Topkapı Sarayı’na getirmiştir. Yeni yapılan kitapların nakışlarında uzun süre Acem üslubu örnek alınmıştır. Benzer şekilde onu takip eden sultanlar Saray Nakkaşhanesi’ni geliştirip bu atölyeyi Doğu dünyasındaki nakış faaliyetlerine öncü kılmayı başarmışlardır. Böylece nakış sanatında var olan Kazvin, Herat ve Şiraz gibi ekollere bir yenisi eklenmiş, yepyeni bir Osmanlı üslubu oluşmuştur. Bu başarıda Saray Nakkaşhanesi’nin on altıncı yüzyılın sonundaki başnakkaşı olan Üstat Osman büyük pay sahibidir. Romanda Kara, Üstat Osman’ın bu yönüne odaklanır. Üstat, Acem

üslubunu iyi bilmesine rağmen Osmanlı'nın şanına layık farklı bir nakış âlemi yaratmayı başarmıştır:

“Siz burada, İstanbul'da cihanın dört bir yanından, her huydan, her meşrepten çeşit çeşit nakkaşı yirmi yılda öyle bir uyum içinde birleştirdiniz ki, Osmanlı'nın üslubunu yaptınız.” (B.A.K., s.380)

Yine de nakış, sultanların nezdinde en itibarlı sanat dalı değildir. Hat sanatı *Kur'an-ı Kerim*'le olan ilişkisi dolayısıyla daha fazla hürmet görür. Üstat Osman bu gerçeğin bilincindedir. Nakkaş cinayetlerini işleyen katili bulmak için didinen Bostancıbaşı usta nakkaşları işkence içerikli bir sorguya çekeceğini duyurur. Ancak Üstat'ın kendi elleriyle yetiştirdiği ustalara sert davranmayacağını söyler. Başnakkaş onun bu sözünü inandırıcı bulmaz. Çünkü Bostancıbaşı'nın diğer birçok kişi gibi nakış sanatını küçümsediğini bilir. Bu sanat dalı onun gözünde bir tür “dinsizlik”, “kadınsılık”, hatta “cezalandırılması gereken bir lüzumsuzluk[tur]”. (B.A.K., s.274-275)

Yalnızca nakşa uzak olanlar bu biçimde düşünmez. Kendi sanatının en iyi ustalarından biri olan Zeytin bile yirmi beş yıldır icra ettiği nakış sanatının dinsel açıdan günah içermesinden şüphe duyar. Bu endişesini Enişte Efendi'ye açtığı anda efsane nakkaşları örnek gösterir. Buna göre üstat nakkaş olan Şah Tahmasp gençliğinde nakşın kendisini ölümsüzleştireceğine inandığı halde yaşlandığı zaman sanatını terk etmiştir. Dillere destan olan nakkaşhanesini kapatmış, hünerli nakkaşları Tebriz'den uzaklaştırmıştır. Şeyh Muhammed de otuz yıl süresince yaptığı resimlerin “dinsizlik imansızlık” olduğuna kanaat getirmiş, mesleğini terk etmiştir. Üstelik hayatının geri kalanını daha önce yaptığı resimleri bulup yok etmeye adanmıştır.

Bu iki örnekten yola çıkıldığında nakışla içli dışlı olan sanatkârların bu tutumlarının dini kaygılardan kaynaklandığı sonucuna varmak mümkündür. Çünkü yaşın ilerlemesiyle beraber ahiret endişesi, dünya işlerinin ve sorunlarının önüne geçer. Böylece sanatkârlar İslam estetiğine yabancı olan kişilerin ön yargılarına ortak olurlar. Hz.Peygamber'in musavvirlerin kıyamet gününde cezalandırılacaklarını

bildiren hadisi de onların bu şekilde düşünmelerinde önemli rol oynar. (B.A.K., s.181-185)

2.2.4.Cilt sanatı

Yazma kitap ciltlerini dış tehlikelerden koruma ve süsleme amaçlı kitap kapları cilt adını alır.²⁷⁸ Türk cilt sanatı kullanılan malzeme ve süslemeleriyle ustalık isteyen bir sanat dalıdır.²⁷⁹ Cilt sanatıyla uğraşan kimselere mücellit adı verilir.

Bu sanat dalı *Beyaz Kale*'de Hoca'nın Sultan IV.Mehmet'e sunmak için hazırladığı kitap çerçevesinde konu edilir. Hoca veba salgınının bitiş tarihi hakkında kehanetler içeren kitabı Sultan'a sunmadan önce onu usta sanatkârlara düzenletir. Ana metni bir hattata yazdırdıktan sonra bunu mavi bir kapakla ciltlettirir. (B.K., s.105)

Aynı izlek *Benim Adım Kırmızı*'da okurun karşısına çıkar. Enişte Efendi geleneksel kitap sanatlarına hayran olduğu için torunlarının kapsamlı bir sanat eğitimi almalarını ister. Bundan ötürü Şevket ve Orhan'ı haftada iki defa arkadaşı olan bir cilt ustasının yanına gönderir. (B.A.K., s.37)

Bu romanda sözü edilen efsane kitaplar genellikle Herat cildiyle kaplanmışlardır. Örneğin Şeküre'nin vefat eden babasının ruhu için okuduğu *Kur'an-ı Kerim*'in cildi Herat üslubuyla meydana getirilmiştir. (B.A.K., s.212)

²⁷⁸ Özen, a.g.e., s.9.

²⁷⁹ Zübeyde Cihan Özsayiner, *Türk Vakfı Sanatları Müzesinde Bulunan Tezhipli Kur'an-ı Kerimler*, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara, 1999, s.10.

2.2.5.Ebru Sanatı

Ebru bir kâğıt süsleme sanatıdır.²⁸⁰ Ebru sanatı izleği *Beyaz Kale*'de, Sultan IV.Mehmet'e art arda risaleler sunmaya girişen Hoca ve onun Venedikli kölesinin hazırlıkları bağlamında söz konusu edilir. İki bilim adamı kentte anarşi yaratan büyük veba salgınının bitiş tarihini belirten takvimi Sultan'a olduğu gibi sunmazlar. Bunun yerine keselerinin ağzını açıp eve çağırdıkları sanatçılardan yeteneklerini sergilemelerini isterler. Aylar boyu çalışıp tamamladıkları takvimi Sultan'a yaraşır biçimde ciltlettirirler. Ardından mavi cilt kapaklarına ebru sanatını uygulatarak onu daha albenili bir konuma getirirler. (B.K., s.105)

2.3.Geleneksel El Sanatları

2.3.1.Sedef Kakma Sanatı

Ceviz, meşe, abanoz gibi tahtaları istenilen formlarda oyulmasıyla açılan yuvalara o şekilde kesilmiş sedefleri gömüp yapıştırmak ve yüzeylerini tahtanın yüzeyiyle bir yapmak üzere işlenen sedefli tezyinata sedef kakma adı verilir.²⁸¹

Orhan Pamuk'un romanlarında sedef sanatına çoğunlukla roman kahramanlarının gündelik hayatta kullandıkları eşyalar bağlamında rastlanılır.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Şükrü Paşa'nın Teşvikiye'deki konağının selamlık bölümünü kuşatan bazı mobilyalar ve objeler el işlemeciliğinin güzel örnekleridir. Küçük bir sandığın, sandalye ve koltuk kenarlarının üzerindeki sedef kakmalar göz doldurur. Benzer şekilde Cevdet Bey'in konağındaki sedef objeler “sedef odası[nda]”

²⁸⁰ M.Uğur Derman, *Türk Sanatında Ebru*, Ak Yayınları, İstanbul, 1977, s.6.

²⁸¹ Arseven, “Sedef kakma”, *Sanat Ansiklopedisi*, s.1775.

bir araya getirilmiştir. Bunun yanı sıra nişanlısı Nazlı'nın evine sık sık giden genç mühendis Ömer, bu evin salonunda duran sedef kavukluğun farkına varır. (C.B., s.50, s.111, s.380.)

Benim Adım Kırmızı geleneksel sanatların baş tacı edildiği bir dönemi kapsadığından dolayı burada sedeften yapılmış pek çok obje konu edilir. Eniştesinin evine on iki yıl sonra giden Kara, burada kullanılan eşyaların hangisinin yeni alındığı, hangisinin Aksaray'daki evden kalma olduğu konusu üzerine düşünür. Bu esnada yerde duran “sedef kakmalı rahle[nin]” çok eskiden alındığını hatırlar. (B.A.K., s.42)

Bunlara ek olarak Topkapı Sarayı'nın Hazine Odası'nı dolduran objelerde sedef işçiliğinin ürünlerini görmek mümkündür. Başnakkaş Osman ile Kara bu odanın kapısından girerken bir acemi oğlanının içeriye “sapı sedef kakmalı bir oturak” taşıdığını fark ederler. İçeride de Şah Tahmasp'ın Sultan II.Selim'e yolladığı hediyeler arasında bulunan kalem kutusunun sedef kakma bir şemsesi vardır. Sedeften kutular ve çekmeceler de hayret verici güzelliindedir. Başnakkaş'ın buradaki incelemesi boyunca kullandığı “emektar” merceğinin sapının sedeften olduğu da unutulmamalıdır. (B.A.K., s.343, s.368, s.361)

2.3.2.Ahşap İşlemeciliği

Osmanlı mimari tezyinatında ahşap işlemeciliği sanatına önem verilir.²⁸² Ahşap malzemeyi işlemek taşı işlemekten daha kolay olduğu için ahşap üzerinde zengin

²⁸² Aziz Doğanay, “Osmanlı Mimarisinde Tezyinat”, *Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.XI, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.331.

formlar yaratılır.²⁸³ Bu ustalık isteyen el sanatı aracılığıyla mobilyaların yanı sıra ahşap yapılar ve ahşap kaplamalar tezyin edilirler.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda mühendis Ömer bir süre Kemah yakınlarındaki eski bir konakta kalır. Bu evin tavanları göz alıcı ahşap işlemlerle süslüdür. Ancak evin bakımsız kalması bu işlemlerin kurtlar tarafından yenmesine neden olmuştur. Bu yüzden Ömer işlemlerin içindeki Arap harflerini bir türlü okuyamaz. (C.B., s.469)

Yeni Hayat'ın baş kişisi Osman Anadolu'daki küçük esnafı "Kırık Kalpli Bayiler" adıyla bir araya getiren Dr.Narin'in Gündül'deki mütevazı konağına gider. Dr.Narin misafirinden oldukça hoşlandığı için ona kıymetli saat koleksiyonunu göstermekten çekinmez. Değişik ülkelerde yapılmış saatlerden "sarkaçlı bir duvar saati" Osman'ın dikkatini çeker. Bu saatin ceviz kapağının üstünde harika işlemler vardır. (Y.H., s.150)

2.3.3.Mücevher İşlemciliği

Pırlanta, elmas, inci ve zümrüt gibi göz alıcı taşlar yüzyıllar boyunca çeşitli obje veya takıları süslemek amacıyla kullanılmıştır. Bu değerli taşlar istenilen şekle sokulduktan sonra bu objelerin üzerine monte edilirler. Böylelikle takıları, kılıçları, eğerleri ve kumaşları tezyin ederler ve onların gösterişli bir görünüme kavuşmasını sağlarlar.

Sessiz Ev'de Fatma Darvinoğlu'nun anıları bağlamında mücevher işlemciliğinin ürünleri metne yansır. Bu yaşlı kadın yetmiş beş yıl önce evlendiği zaman babasının kendisine hediye ettiği altın ve mücevher takıları kocası

²⁸³ Doğanay, a.g.m., s.331.

Dr.Selahattin'in evine getirir. Selahattin doktorluğu bırakıp ansiklopedi yazmaya karar verince bilimsel deneyler için modern bir laboratuvarı kurmak zorunda kalır. Bu uğurda tüm servetini tüketir. Yine de araştırmalarına devam etmek ister. Bundan dolayı takılarını satması için karısını sıkıştırmaya başlar. Böylece Fatma bir zamanlar ağzına kadar mücevherle dolup taşan kutusunu boşaltmak zorunda kalır. Yahudi bir sarrafa bozdurduğu takılar arasında mineyle işlenmiş bir saat, üzerinde “bu da geçer yahu” yazan bir iğne, “yakut küpeler” ile “elmaslı bilezikler” vardır. Yaşlı kadının elden çıkardığı için en çok üzüldüğu objelerden biri de gül formu verilmiş elmas küpelerdir. (S.E., s.103-105)

Benim Adım Kırmızı'da Kara ve Başnakkaş Osman'ın Hazine-i Enderun'u ziyareti çerçevesinde değerli taşlarla bezenmiş yüzlerce objeyle bağlantı kurulur. Gündelik hayatta kullanılmak amacıyla yapılan eşyalar bile bu taşlarla bezenmek suretiyle daha çekici bir görünüme kavuşmuşlardır. Sözelimi ipek yastıkların köşeleri incilerle kaplanmıştır. Nargilelerin başlıkları elmaslıdır.

Silah ve diğer savaş gereçleri de mücevher işleyen ustaların elinden geçmiştir. Miğferler “yakut ve firuzelerle” süslenmiştir. Topuzların sapı baştan aşağı yakut taşıyla kaplanmıştır. Palaların kabzası da elmastandır. (B.A.K., s.344)

Başnakkaş, Şah Tahmasp'ın *Şehnâme*'siyle birlikte Pir Behzat'ın sorguç iğnesinin de hediye olarak Hazine-i Enderun'a girdiğini öğrenince bunu bulmak için yirmi beş yıl önce İran'dan gelen hediyeleri karıştırır. Bu sırada “gümüş ve altın tellerle işlenmiş örtüler” ile “yakut taşlı hançerler[i]” görür. (B.A.K., s.368)

2.3.4.Kuyumculuk

Bu sanat dalında değerli taşlar ile altın ve gümüş gibi metallere süs eşyası imal edilir. Bu eşyaları tasarlayan ve ima edenlere kuyumcu denir. Osmanlı

Sarayı'nın Ehl-i Hiref denilen sanatkârları içinde bir “zergerân bölüğü”de mevcuttur.²⁸⁴

Benim Adım Kırmızı romanında kuyumcular, el emeği göz nuru sanat ürünleri ortaya koyan sanatkârlar olarak çizilir. Romanda müzehhip Zarif Efendi ile devletin elçisi Enişte Efendi'nin öldürülmesiyle oluşan kaos ortamı, Saray camiasını endişeye sürükler. Katilin maaşını devletten alan bir nakkaş olması endişeleri daha da artırır. Bundan dolayı Sultan, Bostancıbaşı ile HazineDarbaşı'na suçlunun bir an önce bulunması için gerekli emirleri verir. Kara ile Üstat Osman'ı huzuruna çağırır. Bostancıbaşı, kadıdan aldığı fetva gereğince tüm Nakkaşlar Bölüğü'nün zan altında kaldığını haber verir. İşte bu yüzden Başnakkaş Osman'ın üzerlerine titrediği usta nakkaşları Kelebek, Leylek ve Zeytin işkenceye maruz kalacaklardır.

Ancak söz konusu sorgunun karmaşık olan yanı işkence çekecek hünerli sanatçıların sakat kalmalarının ihtimal dâhilinde olmasıdır. Bostancıbaşı ise benzer bir olayın geçmişte yaşandığını anlatır. Buna göre tamir işi için Üsküdar Sarayı'na giden Zergerân Bölüğü'ne mensup kuyumculardan biri, Necmiye Sultan'ın kıymetli taşlarla bezeli fincanını çalmıştır. Bu oldukça ağır bir suçtur. Buna rağmen suçlu ustayı ortaya çıkarmak için göz çıkarma, falakaya yatırma gibi ağır cezalara başvurulmamıştır. Sultan'ın emriyle kuyumcular donmuş bir havuza atılmışlardır. Bostancıbaşı su içindeki ustaları kırbaçlatmış, fakat bu sırada ellerinin zarar görmemesine dikkat etmiştir. Bu metot sayesinde “şeytana uyan” hırsız suçunu itiraf etmiştir. Bu cezaya rağmen kuyumcuların gözlerinde veya ellerinde herhangi bir sakatlık oluşmamıştır. Hatta aralarındaki “kötü tohum” temizlendiği için daha büyük bir istekle çalışmaya başlamışlardır.

“Hemen kuyumcu ustalarını soydurtup bahçedeki donmuş havuzun buzları ve kurbağaları arasına attırdım. Arada bir çıkartıp yüzlerine, ellerine değmeyecek bir şekilde dikkatle, ama şiddetle kırbaçlatıyordum onları. Kısa

²⁸⁴ Aygün Ülgen, “Osmanlı Kuyumculuğu”, *Osmanlı*, C.XI, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.235.

bir sürede, şeytana uyan kuyumcu itiraf edip cezasına razı oldu.” (B.A.K., 274)

Romanda bunun yanı sıra kuyumcuların yaptığı değerli objeler de söz konusu edilir. Hazine-i Enderun’da “altın sorguç iğnesi” ve “altınla işlenmiş eyerler” bulunur. (B.A.K., s.344, s.369)

2.3.5.Halıcılık

Köklü el sanatlarından biri olan halıcılıkta halıların kaliteli ipliklerden dokunması esastır. Bunun yanı sıra estetik bir tasarım yapılarak halı üzerinde değişik motiflerden oluşan kompozisyonlar oluşturulur. Tarih boyunca ipek halılara büyük kıymet verilmiştir.

Bu el sanatı ögesi *Benim Adım Kırmızı*’da özellikle mekân betimlemelerinde okurun karşısına çıkar. Romanda eniştesinin evine giden Kara, ben-anlatıcı olduğu yedinci bölümde ev eşyalarını bir bir betimlerken “yerdeki Kula işi mavi halı”nın eniştesinin yıllardan beri kullandığı bir eşya olduğunu hatırladığını ifade eder. (B.A.K., s.42)

Aynı romanda Topkapı Sarayı’nın üçüncü avlusunda bulunan Hazine Odası’nda renk renk halı ve kilimlerin mevcut olduğu bildirilir. Kara bu mekâna girme şansına eriştiğinde her yerin halıyla dolu olduğunu, yukarı katlardan, korkuluklardan ve küçük hücrelerden bu halıların “sanki aktıklarını” belirtir. Buradaki ağır ciltleri incelerken yorulup uyumak isteyince “kırmızı bir Uşak halısının üzerine kıvrılır.” Ayrıca Safevi Devleti hükümdarı olan Şah Tahmasp’ın yolladığı hediyeleri araştırırken göz alıcı “İsfahan ipek halıları[na]” rastlar. (B.A.K., s.344, s.364, s.368.)

2.3.6.Bakırcılık

Bakırcılıkta bakır ve diğer metaller ısıtılarak bir şekle kavuşturulur. İstenirse bunlar değişik taşlarla süslenebilir. Bakır ve bakır alaşımından yapılmış ev ve saray eşyalarına *Benim Adım Kırmızı*'da sıkça rastlanır. Acem ülkesinden döner dönmez ölen teyzesinin eşinin evine giden Kara, bu iki katlı evde rutin olarak kullanılan objeleri incelerken bakırdan yapılmış, her biri birer sanat eseri olan eşyalara dikkat kesilir. Bunlar Portekiz yoluyla Çin'den geldiklerini teyzesinin övünerek söylediği “bakır sürahi, kahve tepsisi ve bakraç[tır]”. (B.A.K., s.42)

Aynı romanda *Surnâme*'nin içinde nakış figürü olarak bakırcılar da yer alır. Saray nakkaşhanesini ziyaret eden Kara, Başnakkaş Osman'ın kendisine izin vermesi üzerine Sultan III.Murat'ın yaptırdığı *Surnâme* için yapılan resimleri inceler. Bu resimlerde kasaptan şekerciye, hokkabazdan berber çırağına kadar pek çok zanaatkâr ve esnaf, işini ya da sanatını icra ederken resmedilir. Kara bunlar arasında mahir bakırcılara da rastlar. Arabalarla sultanın önünden geçen bakırcılar bir adamın çıplak göğsüne koydukları örsü hünerle döverler.

“Tekerlekli bir arabaya binip lonca halinde Padişahımızın önünden geçerken aralarından birini arabaya yatırıp çıplak göğsü üzerindeki köşeli bir örsle bakır döverken çekiçleri çıplak adama isabet ettirmeden vuran usta bakırcıları gördüm” (B.A.K., s.71)

Bu zanaatların yanı sıra romanda bir cümlede kısaca geçen, dolayısıyla ağırlıklı bir yer edinmeyen zanaatlar da mevcuttur. Bunlar Kara'nın Hazinedarbaşı Hazım Ağa'yı görmek için Eski Divan Odası'na gitmesi kapsamında söz konusu edilir. Kara bu geniş yapının önüne geldiğinde Saray'ın Ehl-i Hiref Bölüğü'nde çalışan zanaatkârların düzenli bir sıra oluşturarak Hazinedarbaşı'nı beklediklerini görür. Kara bu adamların ellerindeki malzemelere bakarak onların topuzcu, çizmeci, gümüşçü, kadife ustası ve sazıraşlar olduğunu anlar. (B.A.K., s.259)

2.4.Geleneksel Müzik Sanatı

Güzel sanatlardan biri olan müzik ses üzerine kurulmuştur.²⁸⁵ Bu sanat İslam coğrafyalarında her zaman ilgi görmüştür. Buna paralel olarak tasavvuf geleneğinde müziğin yeri büyüktür.²⁸⁶ Bu öğretilerde müziğe hatırı sayılır bir itibar verilir.

Tasavvuf müziğinde asla marjinal bir müzik kültürü yoktur. Tersine dini bağlamda bir müzik yaratmak amaçlanır.²⁸⁷ Bu ruhani bir etkinliktir. Müzik ve raks Allah'a yakınlaşmanın önemli bir yolu olarak değerlendirilir. "Başlı başına bir ayin ya da onun bir parçası olarak işlev görür."²⁸⁸ Bu yüzden tarikatlarda oldukça zengin bir müzik repertuarı oluşmuştur.²⁸⁹ Özellikle Mevlevi ayinlerinde müzik ana öğedir. Mevleviler yaptıkları zikir sırasında ney, kudüm ve tef gibi değişik enstrümanlar çalarlar. Onların bu ritüelleri Türk müziğinin gelişmesine büyük katkıda bulunmuştur.²⁹⁰

Orhan Pamuk'un romanlarında geleneksel müzik sanatı dar bir sahayı kapsar. *Beyaz Kale*'de Venedikli gökbilimci, "gâvurları" yenilgiye uğratacak inanılmaz güçteki silahın tamamlanmasından başka bir şey istemeyen Hoca'nın harıl harıl çalıştığı aylar boyunca, zamanını eğlence ve sefahat âlemine dalarak geçirir. Bu arada ut dersleri alır. Bir Batılı olmasına karşın oldukça benimsediği bu Doğu müzik

²⁸⁵ Yılmaz Öztuna, "Müzik", *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2000, s.274.

²⁸⁶ Oliver Leamen, *Islamic Aesthetics: An Introduction*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2004, s.119.

²⁸⁷ Anders Hammarlund, Tord Olsson and Elisabeth Özdalga, *Sufism Music & Society in Turkey and Middle East*, Curzon Press, İstanbul, 2001, s.1.

²⁸⁸ Koç, a.g.e., s.176.

²⁸⁹ Hammarlund ve diğerleri, a.g.e., s.1.

²⁹⁰ Fuat Yöntemli, *Mevlevilikte Semâ ve Mûsikî*, Nüve Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul, 2007, s.322.

kültürüne ait enstrümanı, Lehlilerle yapılan savaşa gittiğinde bile yanından ayırmaz. Onu “acemice tıngırdadır.” (B.K., s.139, s.155)

Aynı romanda Hoca'nın kölesine anlattığı çocukluk hatıraları bağlamında tıp sahasında müziğin iyileştirici gücü konu edilir. İslam coğrafyasında müzik hastaları tedavi etmede yaygın bir yöntem olarak kullanılmıştır. Edirne'deki Beyazıt Külliyesi'ndeki şifahanedeki ruh hastaları Türk müziğinin değişik makamları ile tedavi edilmiştir.²⁹¹ Romanda da Hoca küçük bir çocukken dedesini ziyaret etmek için annesi ve kardeşiyle beraber sık sık Beyazıt Külliyesi'ndeki Edirne Darüşşifası'na gitmiştir. Hoca bu mekânı dolaşmaktan büyük zevk almıştır. Bilhassa akıl hastaları için devamlı çalınan müzik onun ilgisini çekmiştir. Canlı müziğin yanı sıra “fenerinden ışık alan büyük bir kubbenin altında[kı]” su sesi de hastalar üzerinde iyileştirici bir güce sahiptir. (B.K., s.88)

Benim Adım Kırmızı'da müzik, Doğu dünyasında yapılmış nakışlar çerçevesinde anılır. Enişte Efendi usta sanatkâr Zeytin'le konuşması esnasında türlü zorluklarla meydana getirilen nakışların günün birinde yok olacağına inanır. Ona göre sultanlara takdim edilen ve sarayların hazinelerinde saklanan ciltlerin resimleri de ortadan kalkacaktır. Enişte Efendi “Hâfız'm esrarlı şiirlerini süslemek için ud çalan” figürlerin, kırdı ağaçlar altında oturup güzel kadınlarla oğlanların çaldığı müziği dinleyen hüznü şehzadelerin kitaplara değer vermeyen kişiler yüzünden yok olmaya mahkûm olduğunu söyler. (B.A.K., s.198, s.199)

Romanın bir başka yerinde Üstat Osman nakkaşların dalgınlığından doğan nakış hataları bağlamında klasik Türk müziğine gönderme yapar. Buna göre sultanın kızını Şirin olarak resmetmesi gereken bir nakkaş o an başka şeyler düşündüğünden ötürü büyük bir hata yapar: Sultanın kızını Şirin olarak çizeceğine sıradan bir kız olarak çizer. Öte taraftan akıl karışıklığıyla gerçek Şirin'i, Şirin'e yardım eden, sofrayı kuran ve ona ut çalan bir nedime olarak çizer. (B.A.K., s.291)

²⁹¹ Özendes, a.g.e., s.20.

Üstat Osman ve Kara cinayet yerinde cebinden bir at tasviri düşürmüş olan katilin kim olduğunu belirleyebilmek amacıyla kitaplardaki at tasvirlerini incelerler. Gördükleri binlerce at tasvirinden birinde ağacın altında oturup ut çalan bir iç oğlanını kulaklarını açıp saygıyla dinleyen kızıl bir at figürüyle karşılaşırlar. (B.A.K., s.311)

Romanda müzik Erzurumilerin Hz.Peygamber'in sünnetine aykırı olarak gördükleri unsurların başında gelir. Erzurumi topluluğunun önderi olan Nusret Hoca, tarikatları eleştirirken müzik konusuna da değinir. Bu mekânlarda *Kur'an*'ın müzik eşliğinde okunduğunu, dervişlerin duydukları melodinin etkisiyle kalkıp oynadıklarını iddia eder. Bu yüzden Mevlevi dervişlerinin dinden çıktığına inanır. (B.A.K., s.16, s.19)

2.5.Edebiyat

Doğu toplumlarında yazılı edebiyata büyük değer verilmiştir. Özellikle bir söz sanatı olan şiirin hikmet boyutu olduğu düşünülmüştür. İlhama dayanan şiire kutsiyet atfedilmiş, şair gaybın tercümanı olarak görülmüştür. Bu faktörün etkisiyle *Kur'an*'dan ilham alan şairler benzeri görülmemiş şiirler kaleme almak için yarışmışlardır.²⁹² Orhan Pamuk'un romanlarında bilhassa nazım formunda yazılmış edebi eserler konu edilmiştir.

2.5.1.Sessiz Ev'de Sözü Edilen Edebi Metinler

Sessiz Ev'de Osmanlı şiirinden alınmış beyitlere sık sık rastlamak mümkündür. Öncelikle piyango biletçisi İsmail'in oğlu Hasan âşık olunca eski şiirden beyitler okumaya başlar. Cennethisar'da yaşayan Hasan, Fatma Darvinoğlu'nun üvey torunu

²⁹² Koç, a.g.e., s.161.

olduğundan habersiz, başına buyruk, hovarda bir gençtir. Babası ve annesiyle birlikte küçük bir evde yaşar. Liseden ikmale kalmış olmasına rağmen ders çalışmak ve okumak istemez. Genellikle ülkücü gençlerle gezip solcuları tehdit eder. Yaz tatilinde Fatma Darvinoğlu'nun torunu Nilgün'ü görünce ona vurulur. Bu aşkın etkisiyle derslerinden tamamen uzaklaşır. Hatta logaritma konusunu çalıştığı matematik defterinin kenarına Fuzûlî'nin ünlü bir beytini yazar:

“Değildim ben sana mail

Sen ettin aklımı zail” (S.E, s.109)

Tıpkı Hasan gibi Faruk Darvinoğlu da taşkınlık anlarında kendini tutamayıp Osmanlı şiirinden beyitler okur. Tarih doçenti olan Faruk yakın zamanda istemediği halde çok sevdiği karısından boşanmıştır, bu yüzden hep kederlidir. Hoşlandığı âşıkane gazeller bir bakıma onun psikolojik durumunu betimler. Ayrıca Osmanlı arşivinde çalıştığından dolayı kadim şiire romandaki herkesten daha aşinadır. Kardeşi Metin, kız arkadaşı Ceylan'la birlikte babaannesinin evine gittiğinde Faruk'u sarhoş bir halde şiir söylerken bulur. Ezberinden okuduğu şiir Nâilî'ye ait âşıkane bir gazelin mahlas beytidir:

“Kadem kadem gece teşrifi Naili o mehin

Cihan cihan elem-i intizara değmez mi” (S.E., s.199)

Faruk bu şiiri okurken onu kendisi yazmış gibi kurumlanır. Bu beytin ardından Fuzûlî'ye ait bir beyit daha söyler:

“Öyle sermestem ki idrak etmezem dünya nedir

Men kimem saki ola kimdir mey-i sahba nedir” (S.E., s.200)

Beyit, sevgilisine duyduğu aşkın şiddetinden ötürü dünyayı, şarabın özünü, hatta kendi kimliğini algılayamadığını belirten mahzun âşığın durumunu anlatır. Yalnız Faruk bu beyti okuduktan sonra hemen bir diğerine geçmez, Ceylan'a dönerek ona bu şiirle şairin ne ifade etmek istediğini sorar. Bu dünya, gökyüzü, yıldızlar ve önündeki boş içki şişesi neyin göstergesi olabilir? Metin ise kız arkadaşını “ağzı açık Osmanlı alkol fıçısı” diye nitelediği ağabeyinin yanından uzaklaştırır. (S.E., s.200)

Faruk romanın bir başka yerinde kız kardeşi Nilgün'le birlikte Osmanlı'dan kalma bir kervansarayın kalıntılarının izini sürer. Arabayla gittikleri sırada Faruk bir yandan rakı içerken diğer yandan hafızasını zorlayarak beyitler ve mısralar okur. Bunlardan biri on sekizinci asır şairi Nedim'in on yedinci asırda vefat etmiş Neşâtî'nin gazeline yazdığı tahmistir. Nedim bu mısrasında söz konusu ettiği maddenin tasavvurunun bile oldukça karışık olmasından yakınır: “Bu heyulayı tasavvur da müşevveş görünür”. (S.E., s.238)

Tarih doçenti son olarak kardeşi Metin'in son haftalarda yaşadığı değişiklikleri bir beyitle açıklamayı tercih eder. Metin Cennethisar'da karşılaştığı Ceylan adlı zengin bir kıza âşık olur. Yemeden içmeden kesilir, hiçbir sorununu kardeşleriyle paylaşmaz. Ceylan ondaki bu değişimin nedenini ağabeyine sorduğunda yanıtını şiir formunda alır. Faruk, Fuzûlî'nin ünlü bir beytini “biraz değiştirerek” okumayı yeğler:

“Âşık oldu yine bir tâze gül-i ra'nâya

Ki alır al ile her dem onu yüz gavgaaya” (S.E., s.290)

Faruk Fuzûlî'nin acı çekme arzusunun nasıl bir duygu olduğu konusu üzerinde düşünür. Ardından divan şairlerinin şiir yazma metotları üzerine tahminler yapar. Onların bu şiirleri bir çırpıda yazıp yazmadıklarını merak eder. (S.E., s.290)

2.5.2.Yeni Hayat'ta Sözü Edilen Edebi Metinler

Tıpkı *Sessiz Ev*'de olduğu gibi *Yeni Hayat*'ta da sevgiliye duyulan aşk çerçevesinde divan şiirinden bir şiir parçacığı anılır. Romanın başkişisi Osman, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde mühendislik okuyan yirmi iki yaşında bir gençtir. Günün birinde Mimarlık Fakültesi'nde gördüğü kumral ve uzun boylu bir kıza âşık olur. Bu kızın kendisini oldukça etkileyen *Yeni Hayat* adlı kitabın sadık bir okuru olduğunu öğrenince ona samimi duygularla bağlanır. Sürekli onu görmeye çalışır, evinin önünden ayrılmaz. Kızın isminin Canan olması dolayısıyla Fuzûlî'nin "canan" kelimesini içeren ve var olmak için sevgilinin varlığını şart koşan bir mısramı dilinden düşürmez: "Canan yok ise can gerekmez". (Y.H., s.43)

2.5.3.Kara Kitap'ta Sözü Edilen Edebi Metinler

2.5.3.1. Divan-ı Niyazi-i Mısrî

Niyazi-i Mısrî, hayranı olduğu Yunus Emre tarzında tasavvufi şiirler söylemekten hoşlanmıştı. Bunun doğal bir sonucu olarak *Divan*'ındaki gazellerini oldukça sade ve içten bir üslupla kaleme almıştı. Bundan ötürü sadece Mısıriyye ve Halvetiyye tarikatlarında okunmakla kalmamış, tüm Anadolu'da beğenilmiştir.²⁹³

Niyazi-i Mısrî'nin *Divan*'ı *Kara Kitap*'ta Hurufilik mezhebi çerçevesinde anılır. Romanda avukatlık yapan Galip, karısı ve aynı zamanda kuzeni olan Rüya tarafından sebepsiz olarak terk edilir. Bu sırada ilginç bir biçimde diğer kuzeni Celâl de ortadan kaybolur. Galip'e göre ikisi bir aradadırlar ve kendisine bir oyun oynamak için saklanırlar. Genç avukata göre bu gizemi çözmek çok da zor değildir. Celâl'in

²⁹³ Mustafa Aşkar, *Niyazi-i Mısrî ve Tasavvuf Anlayışı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s.158.

Milliyet'teki yazılarını ve diğer kitaplarını okur ve anlarsa ikisinin nerede saklandıklarını bulabileceğini umut eder. Bu amaçla Celâl'in evinin kütüphanesinde bulunan kitapları inceler ve Hurufilik üzerine yazılmış metinleri okumaya başlar. Kısa zaman sonra insan yüzünün esrarını çözmeyi başarır ve kendi yüzündeki harfleri okur.

Romanın ikinci kısmının Galip'in bu uğraşını konu edinen dokuzuncu bölümü "Keşfü'l-Esrar" adını taşır. Bölümün epigrafi ise Niyazi-i Mısri'nin divanından alınmış bir mısradır: "Yüzünün metnini şerhider okunan fasl-u bâb" (K.K., s.308)

Bu mısra söz konusu bölümün konusu üzerine okura ipucu verir. Bu mısra bölümün başlığıyla birlikte düşünülünce bir haber niteliğini kazanır.²⁹⁴ Galip'in insan yüzlerini okumaya başlayacağını sinyali verir.

2.5.3.2. Vesiletü'n-Necât (Mevlid)

Süleyman Çelebi'nin on beşinci yüzyılın başında yazdığı *Vesiletü'n-Necât* Hz.Muhammed'in doğumunu, miracını ve vefatını anlatır. Mesnevi nazım biçimiyle yazılmış olan bu kitaba sade bir dil egemendir. *Mevlid* halk arasında oldukça fazla ilgi görmüştür. Bundan dolayı Türk toplumunda mevlid denince akla hemen bu eser gelir.²⁹⁵

Vesiletü'n-Necat, Kara Kitap'ta bir epigraf dolayısıyla okurun karşısına çıkar. Romanın ikinci kısmının on üçüncü bölümünde Galip, Celâl'in Şhrikalp Apartmanı'ndaki dairesine girer. Burada onun defterlerini, kitaplarını ve sandıklar içindeki eski gazete yazılarını okur. Bu sırada Mehmet adlı bir adam kendisini telefonla arar. Celâl'in eski ve sadık bir okuru olduğunu söyleyen emekli ordu

²⁹⁴ Orhan Koçak, "Aynadaki Kitap/ Kitaptaki Ayna", *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (Der.Nüket Esen), İletişim Yayınları, 1996, s.162.

²⁹⁵ Süleyman Çelebi, *Mevlid* (Haz.Necla Pekolcay), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1980, s.16.

mensubu Celâl'le konuştuğunu zanneder. Öte yandan Galip bozuntuya vermeden onunla konuşur. Israrcı okur Celâl'le konuşmaları gerektiğini belirtir. Devamlı onu örnek aldığını, onun gibi düşünüp onun gibi konuştuğunu ifade eder. Öyle ki Celâl'in bir yazısını okuduğunda bu yazının başarısında kendisinin de pay sahibi olduğunu düşünür. Sanki kendi kişiliği Celâl'inkinde erimiştir. Bu durumdan dolayı “hiçbir zaman kendi olamamış[tır]”. Bölüm bu ilişkiyi söz konusu ettiğinden ötürü yazar, bölümün başına koyacağı epigrafın bölümün içeriğiyle ilişkili olmasına özen gösterir. *Vesiletü'n-Necat*'ta yer alan bu mısradaki şair Hz.Peygamber'in kişiliğini model aldığını deklare eder: “Zatına mirat edindim zatını” (K.K., s.359) Buna benzer bir şekilde Mehmet adlı esrarengiz Milliyet okuru Celâl'i efsaneleştirir ve onu taklit eder. (K.K., s.368-372)

2.5.3.3. Divan-ı Nesimî

Türkçeyi çok iyi kullanan Nesimî'nin dört yüz elli yedi gazelden oluşan kalın bir divanı vardır.²⁹⁶ Bu şiirlerde Hurufiliğe dair temlere rastlamak mümkündür. Zira şair Fazlallah'la tanıştıktan sonra tasavvuf ve Hurufiliği daha çok işlemiştir.

Nesimî'nin şiirlerine *Kara Kitap*'ta Anadolu'daki Hurufilik faaliyetleri çerçevesinde gönderme yapılır. Buna göre şair Nesimî, Hurufilik mezhebinin kurucusu olan Fazlallah'ın müritlerinden biridir. Bu şair şeyhi idam edildikten sonra Hurufiliği Anadolu'ya taşımıştır. Burada şehir şehir dolaşarak kendisine yeni yandaşlar bulmuş, onlara *Kur'an*'ın ve dünyanın sırlarla kaynaştığını göstermek için büyük çaba harcamıştır. Nesimî'nin inancı şiirlerine de yansımıştır, zira beyitlerini kurarken kelime ve harf oyunlarına başvurmuştur. Hatta idamına sebep olan bir beytinde dolaylı yoldan Allah'ı sevgilisiyle mukayese etmiştir. Bunu yaparken önce

²⁹⁶ Hüseyin Ayan, *Nesimî: Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divanının Tenkidli Metni*, C.I, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2002, s.77.

sevgilinin yüzündeki hattı ve beni harfle noktaya benzetmiş, sonra bu ikisini süngerle inciye teşbih etmiştir.

“İki mısradaki, sevgilinin yüzündeki hattı ve beni harfle noktaya, bu harfle noktasını deniz dibindeki süngerle inciye, kendisini bu inci peşinde ölen dalgıca, ölüme istekle dalan bu dalgıcı Tanrı’ya koşan aşığa ve böylece, daireyi tamamlayarak, Tanrı’yı da sevgilisine benzeten Nesimî...” (K.K., s.290)

2.5.3.4. Binbir Gece Masalları

Doğu edebiyatına ait birçok eserin farklı bağlamlarla konu edildiği *Kara Kitap*’ta *Binbir Gece Masalları*’na da rastlanılır. Bilhassa Batı’da oldukça popüler olan²⁹⁷ bu kitap birbiriyle ilgisi olmayan binbir masalı kapsar. Bu masallar kitabın başında bulunan çerçeve hikâyeyle birbirlerine bağlanırlar. Eser mensur olmakla birlikte bazı masalların arasına beyitler de serpiştirilmiştir.

Bu kitabı Celâl sık sık köşe yazılarında anar. “Alâattin’in Dükkânı” başlıklı yazısında kitabın orijiniyle ilgili çarpıcı açıklamalarda bulunur. Bu yazıda Celâl, Şehrikalp Apartmanı’nın çaprazında bulunan geniş dükkânının sahibi olan Alâattin’i evinde ağırlamasını ve aralarında geçen konuşmaları anlatır. Sohbet sırasında birdenbire *Binbir Gece Masalları*’ndan söz açılır. Celâl’e göre hikâyelerin çerçevesini teşkil eden esas hikâye bu binbir masalın hiçbirinde anlatılmaz. Bu hikâyeyi kitabın iki yüz elli yıl önce Avrupa’da yayımlanması sırasında Antoine Galland adında bir adam yazmıştır. Tecrübeli gazeteci buna ek olarak hikâyeyi Galland’a anlatan kişinin Yohanna Diyab adındaki Halepli bir bilgin olduğuna dikkat çeker. Celâl bu çerçeve hikâyenin içindeki kahve detayından yola çıkarak onun İstanbul’da geçtiğini iddia eder. (K.K., s.47-48)

²⁹⁷ Selami Münir Yurdatoğ (Çev.), *Binbir Gece Masalları*, Elips Kitap, İstanbul, 2007, s.6.

Bu kitap Celâl'in diğer köşe yazılarında da bahis konusu edilir. Galip onun Şehrikalp Apartmanı'ndaki dairesinde sandıkları dolduran eski yazılarını okuduğunda Celâl'in *Binbir Gece Masalları*'nın değişik yönlerini irdelediğine tanık olur. Celâl yazılarında, bu masallardaki harem kadınlarının zenci kölelerle buluşma sahnelerinin Mısır'da yasaklanmasının tarihi sebepleri ya da vezirlerin haremlerine Deccal'in girmesi gibi akıllarda soru işareti bırakan noktaları aydınlatmaya çalışmıştır. (K.K., s.113, s.247)

Celâl bir başka yazısında *Binbir Gece Masalları*'yla Mevlânâ'nın *Mesnevi*'si arasında ilişki kurar. Burada yüzlerce yıldır Doğu dünyasında el üstünde tutulan *Mesnevi*'nin aslında “baştan sona çalıntı” olduğunu öne sürer. Bu düşüncesini kanıtlayabilmek amacıyla Mevlânâ'nın *Mesnevi*'yi kurarken yararlandığı Doğu metinlerinin uzun bir listesini yayımlar. Bu listenin ilk sıralarında *Binbir Gece Masalları* da bulunur. (K.K., s.253) Celâl aynı yazıda Mevlânâ'nın kitabındaki hikâyeleri kurgulayış biçimini de aşağılar. Ona göre *Mesnevi* “tuhaf bir kompozisyon[dan]” oluşur. Bu eserde tıpkı *Binbir Gece Masalları* gibi birbiriyle ilişkisi olmayan hikâyeler art arda sıralanır. (K.K., s.253)

Bu kitap Celâl'in metinlerinde içindeki esrarlı masallar nedeniyle de söz konusu edilir. Galip bu yazıda Celâl'in *Binbir Gece Masalları*'ndaki polisiye içerikli masalları kurcaladığını görür. “Civa Ali”, “Akıllı Hırsız” gibi masalların izini süren Celâl bir Kahire haritası edinmiş, kurmaca olayların geçtiği yerleri haritanın ilgili koordinatlarına yeşil bir kalemle işaretlemiştir. (K.K., s.257)

Son olarak bu kitaptan alıntılanan cümleler *Kara Kitap*'ın bölüm başlarında, epigraf olarak kullanılır. Celâl, “Uzun Süren Bir Satranç Oyunu” başlıklı bölümde kendisine ulaşan bir mektubu doğrudan yayımlayarak “Başkan Paşa[nın]” kendisi yerine geçen eski sınıf arkadaşıyla karşılaşmasını anlatır. Buna göre Atatürk'ün ölümünden sonra yönetimin başına geçen İsmet İnönü, her şeyden bunaldığı bir gece bir Kayseri köylüsünün kıyafetine bürünerek Dolmabahçe Sarayı'ndan dışarı çıkar. Sokağa çıkma yasağından dolayı bomboş olan caddelerde yürüdükten sonra bir

sandala binerek Boğaz'ın sularını seyreder. Bu sırada başka bir sandalla gezinmekte olan, kendisine tıpa tıp benzeyen ve Cumhurbaşkanı gibi giyinmiş bir adamla karşılaşır. Sandallar birbirine yaklaşıncı bu adamın askeri okulda beraber okudukları yıllardan bu yana kendisini çekemeyen sınıf arkadaşı olduğunu anlar. Bu adam İsmet Paşa'dan daha silik olmaya katlanamamış, bu yüzden onun kılığında dolaşmayı âdet haline getirmiştir. (K.K., s.299-305)

Kılık değiştirme izleği bu mektup metnine egemen olduğu için bölümün epigrafi *Binbir Gece Masalları*'ndaki yöneticilerin tebdil-i kıyafet etmelerini anımsatan bir cümledir:

“Harun Reşit, zaman zaman tebdil ederek Bağdat'ı gezer ve halkının kendisi ve idaresi hakkında ne düşündüğünü öğrenmek istermiş. İşte bu akşam da yine...” (K.K., s.299)

2.5.3.5. Mesnevi

Büyük mutasavvıf Mevlânâ'nın *Mesnevi* adlı altı ciltlik eseri Şark-İslam edebiyatının ölmez şaheserlerindedir. Mesnevi nazım tarzında yazıldığı için bu adla anılır.²⁹⁸ Hz.Mevlânâ vahdet-i vücud kuramı hakkındaki görüşlerini ve tasavvufi hakikatleri daha iyi açıklamak için bu eserinde değişik kaynaklardan aldığı hikâyeleri anlatmıştır.²⁹⁹ Tasavvufi hikâyelerin yanı sıra peygamber kıssaları, ayet ve hadislerden de yararlanarak tasavvufun anlaşılması güç taraflarını aydınlatmayı başarmıştır.³⁰⁰

²⁹⁸ Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ Celâleddin: Hayatı, Felsefesi, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1999, s.268.

²⁹⁹ Şefik Can, *Mesnevi Hikâyeleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2004, s.15.

³⁰⁰ Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, *Divan-ı Kebir* (Haz.Abdülbaki Gölpınarlı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992, s.LXXXIV.

Kara Kitap'ta *Mesnevi* Celâl'in yazıları kapsamında işlenir. Celâl, üvey babası bir Mevlevî olduğu için Mevlânâ, Mevlevîlik ve *Mesnevi* konularına oldukça ilgi duyar ve bu konuları irdeleyen metinler kaleme alır. Galip'in gazetede yayımlanmadığını fark ettiği bir yazısında Celâl, *Mesnevi*'nin orijinal bir eser olmadığı iddiasında bulunur: "Mevlânâ'nın en büyük eseri denen *Mesnevi* baştan sona bir çalıntıdır!" (K.K., s.252) Celâl bu yazının devamında akademisyenlerin de bu şekilde düşündüklerini, ancak Mevlânâ'ya saygısızlık etmekten korktukları için düşüncelerini dillendiremediklerini ifade eder. Oysa bu hocalar yazdıkları makalelerde *Mesnevi*'nin diğer Doğu metinleriyle benzeştiğini gösterirler.

Celâl saklanan her gerçeği ortaya çıkarmak isteyen bir gazeteci tutumuyla hareket eder ve Mevlânâ'nın hikâyelerini "yürüttüğü" metinlerin bir listesini yapar. Bu uzun listede Arap, Fars ve Türk edebiyatlarının kilometre taşı olarak nitelendirilebilecek birçok eser mevcuttur. *Leyla ve Mecnun*, *Mantıku't-Tayr*, *Kelile ve Dimne* bunlardan birkaçıdır. Celâl *Mesnevi*'nin hangi hikâyesinin hangi kaynaktan alındığını belirtmekten de kaçınmaz.

"*Mesnevi*'deki falanca hikâye 'Kelile ve Dimne'den alınmış, filanca hikâye Attar'ın 'Mantık-üt Tayr'ından yürütülmüş, beriki anekdot olduğu gibi 'Leyla ve Mecnun'dan kaldırılmış, ötekisi 'Menakıb-ı Evliya'dan aşırılmıştı. Galip hikâyeleri yürütülen bu kaynakların uzayan listesi içinde 'Kıyas-ı Enbiya'yı, 'Binbir Gece Masalları'nı ve İbni Zerhâni'yi de gördü." (K.K., s.253)

Celâl, Mevlânâ'nın kitabını hikâyelerden oluşturmasının şairin psikolojik durumuyla yakından bağlantılı olduğunu düşünür. Ona göre Mevlânâ kendisi gibi davranmaya katlanamaz, ancak bir başkasının kimliğine büründüğünde huzur bulur. Bir başka ifadeyle Mevlânâ için hikâye anlatmak "kendi sıkıcı gövde ve ruhundan" kurtulabilmesi için geliştirdiği bir "hile[dir]". Hikâyeleri hisse vermek için değil yalnızca hikâye anlatmak için anlatır.

Buna ek olarak Celâl'in bakış açısına göre *Mesnevi* oldukça "tuhaf ve düzensiz bir 'kompozisyon'du[r]". Çünkü içinde yer alan hikâyeler çoğu zaman birbiriyle

ilgisizdir. Şair bir hikâye bitmeden ikincisine, ikincisi bitmeden üçüncüsüne başlar. (K.K., s.253)

Celâl Mevlânâ'yı intihalle suçlamasına rağmen kendisi de köşe yazılarını hazırlarken Mevlânâ'nın eserlerinden yararlanır. Galip, kuzeninin boş evinde araştırma yapıp onun *Mesnevi* ciltlerini karıştırırken birçok hikâyenin işaretlendiğini, karalandığını, bazı satırlardan ok çıkarıldığını görür. Bu satırlara dikkat kesildiğinde çocukluk ve gençlik yıllarında özgün olduğunu düşünerek hayranlıkla okuduğu Celâl'in köşe yazılarının, gerçekte konularını bu altı ciltten aldığını fark eder. Kısacası bunlar *Mesnevi*'deki hikâyelerin günümüz İstanbul'una uyarlamalarından başka bir şey değildir. (K.K., s.253)

Buna ek olarak Celâl'in haritasının üzerindeki karınca ölüsü Galip'e Mevlânâ'nın karınca hikâyesini hatırlatır. *Mesnevi*'nin dördüncü cildinde yer alan hikâyede müsvedde kâğıtların üzerinde yürüyen karınca "Arap harfleriyle zambaklar ve nergisler görür" ve bu kelime bahçesini kalemin yarattığını anlar. Sonra bu kalemi elin, eli de aklın hareket ettirdiğini fark eder. Karınca son kademedede o aklın da başka bir akıl tarafından hareket ettirildiğini idrak eder. Mevlânâ bu hikâyeyle kâinattaki tüm devinimlerin gerçek kaynağının Allah olduğu mesajını verir. (K.K., s.267-268)

Kara Kitap'ta Sultan Abdülmecit'in oğlu olarak tanıtılan Şehzade Osman Celâlettin Efendi yaşadığı av köşkünde kendini okumaya verir. Ancak bir müddet sonra kütüphanesindeki tüm kitapları yaktırır. Bu davranışının sebeplerini kâtibine yazdırır. Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sini yakmasını kitabın dağınık yapısıyla ilişkilendirir:

"Çünkü bu darmadağınık kitabın hikâyeleri arasında her dağılışımda, dağınık hikâyelerin hayatın özü olduğuna iyimserlikle inanan bir abdalla özdeşleştiriyordu kendini." (K.K., s.408)

Son olarak Celâl, İslam inancındaki Deccal'i işlediği bir yazısında bu şeytani yaratığın edebi metinlere yansımalarına değinir. Yazıda Deccal'in *Mesnevi*'de

“kervanların yolunu kesen” bir yaratık olarak söz konusu edildiği vurgulanır. (K.K., s.113)

2.5.3.6. Divan-ı Şems-i Tebrizî

Mevlânâ'nın *Divan-ı Kebir* adlı eseri aynı zamanda *Divan-ı Şems-i Tebrizî* olarak da anılır. Bu isimlendirmede bu büyük bilgin ve mutasavvıfın Şems'le buluştuktan sonra şiirlerinde Şems mahlasını kullanmaya başlamasının etkisi büyüktür.³⁰¹ *Divan-ı Kebir* ilahi aşkı işleyen lirik gazeller ve rubailerden oluşmuştur.³⁰²

Bu eser, romanda Celâl'in metinleri bağlamında söz konusu edilir. Celâl'e göre Mevlânâ, Şems-i Tebrizî'nin öldüğüne bir türlü inanmak istemez. Şam'a gider ve dostunu bu şehrin sokaklarında aramaya başlar. Onu bulmak amacıyla tekkelere, meyhanelere, tanıdıkların evlerine gider ancak bir sonuç alamaz. Aylar süren araştırmasından sonra “Madem ki ben o'yum! Niye artık arıyorum ki öyleyse?” der ve Konya'ya geri döner. Kendisini kaybettiği dostuyla özdeşleştirdiği için yazdığı şiirleri *Divan-ı Şems-i Tebrizî* adıyla bir araya getirir. (K.K., s.255-256)

Celâl'in Mevlânâ-Şems ilişkisini irdelediği “Şems-i Tebrizî'yi Kim Öldürdü?” başlıklı yazısının başındaki epigraf *Divan-ı Şems-i Tebrizî*'den alınmıştır.

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

Ne kadar zaman köşeden köşeye, sokak sokak?” (K.K., s.246)

³⁰¹ Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, a.g.e., s.LXXXIII.

³⁰² Erkan Türkmen, *The Essence of Rumi's Masnevi Including His Life and Works*, Publications of the Ministry of Culture, Ankara, 2002, s.63.

Bu beyitte Mevlânâ, sevgilisi Şems'e seslenir ve onu aramasının uzun sürüp sürmeyeceğini öğrenmeye çalışır. Buna koşut olarak söz konusu bölümde de Celâl, Mevlânâ'nın Şems'i sokak sokak arayışını anlatır. Aynı zamanda Galip de evi terk eden karısı Rüya'yı İstanbul'un dört bir köşesinde arar.

2.5.3.7. Mantıku't-Tayr

İranlı mutasavvıf şair Feridüddin-i Attar'ın en ünlü mesnevisi olan *Mantıku't-Tayr* alegorik bir eserdir. Burada birçok kuşun "Sîmurg"a ulaşmak için yolculuk yapması bahis konusu edilir. Hühhüd onların kılavuzluğunu üstlenir. Kuşlardan bazıları çektikleri sıkıntılara daha fazla tahammül edemeyip yoldan ayrılırlar. Bu kuş kalabalığından yalnızca otuz kuş yani "sî murg" hayallerindeki Sîmurg'a erişebilirler.³⁰³ Onun karşısında kendi fenâ ve yokluklarını idrak eden kuşlar fenâdan sonra bekâ süsünü giyip sultanın dergâhına girerler.³⁰⁴ Kuşların aştığı yedi vadi, seyr-i sülûk'un zorluklarını temsil eder.

Doğu dünyasında ilgiyle okunan bu eser *Kara Kitap*'in dört yerinde işlenir. Öncelikle Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sini yazarken yararlandığı edebi kaynaklar arasında sayılır. Celâl Sâlik, Mevlânâ'yı intihalle suçladığı bir köşe yazısında büyük şairin aşırıldığı Doğu metinleri arasında *Mantıku't-Tayr* 'ı da anar. Celâl'e göre Mevlânâ *Mesnevi*'sindeki hikâyeleri oluştururken bu kitabın bazı hikâyelerini "yürüt[müştür]". (K.K., s.253)

Aynı mesnevi Mevlânâ'nın Şems'i Şam şehrinde araması dolayısıyla da konu edilir. Celâl'in yazısına göre Mevlânâ sevgilisini bulmak umuduyla Şam'ın altını

³⁰³ Feridüddin Attar: (Çev.Mustafa Çiçekler), *Mantıku't-Tayr*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2006, s.13.

³⁰⁴ Zebihullah-i Safa: (Çev.Hasan Almaz), *İran Edebiyatı Tarihi*, C.I, Nüşa Yayınları, Ankara, 2002, s.235.

üstüne getirir, “her köşeye, her taşın altına” bakar. Bir noktadan sonra “aramak” bulmaktan daha önemli bir uğraş haline gelir. Celâl, Mevlânâ’nın Şam’da uğradığı her mekânın tasavvufi açıdan bir karşılığı olduğunu belirtir. Yani bu zorluklar aslında tarikat yolcusunun aşması gereken mertebelerdir. Celâl bütün bu metaforları açıklığa kavuştururken Attar’ın kitabını da anar.

Buna göre edebi tuzaklar, takma adlar ve kelime oyunları “Attar’ın işaret ettiği gibi esrar vadisinde kaybolmak[tır]”. Her biri başka bir aşk hikâyesi anlatan meyhane düşkünleri de *Mantıku’t-Tayr*’dan esinlenilerek oluşturulmuştur. Buna ek olarak şehrin mahallelerini “yürüye yürüye sarhoş olarak dolaşan şairin” aradığı şeyin kendisi olduğunun idrakine varması *Mantıku’t-Tayr*’ın ana unsurlarından biri olan “fena-i mutlak” mertebesine yapılmış bir göndermedir. Yani Mevlânâ’nın aradığı şeyin kendisi olduğunu anlaması ve Şems’i aramayı bırakması, bu mesnevinin sonunu işaret eder. Zira *Mantıku’t-Tayr*’da Kafdağı’nın ardındaki Simurg’u görmek için yanıp tutuşan kuşlar uzun ve zahmetli bir yolculuğun ardından aradıklarının kendilerinden başka bir şey olmadığını görürler. (K.K., s.255)

Kara Kitap’ın “Harflerin Esrarı ve Esrarın Kaybı” başlığını taşıyan yedinci bölümünde Galip Celâl’in Hurufilik üzerine yazdığı yazıları okur. Bununla yetinmeyerek Celâl’in kütüphanesindeki Hurufiliğe ilişkin risale ve kitapları da gözden geçirir. Fazlallah’ın *Cavidname*’si üzerine yapılan yorumlardan hareketle âlemi kuşatan esrarının insan yüzlerinden okunabileceğini öğrenir. Bölümün başındaki epigraf da bu fikirle bağlantılı olan bir beyittir. *Mantıku’t-Tayr*’dan alınmış olan beyit yüzle sır arasındaki ilişkiye gönderme yapar niteliktedir:

“Binlerce, binlerce sır bilinecek

O gizli yüz gösterince kendini” (K.K., s.285)

Celâl, Mevlânâ’yı Attar’dan çalıntı yapmakla suçlamasına karşın kendisi de köşe yazılarını yazarken Attar’dan istifade eder. Galip, kuzeni Celâl’i bulmak için

onun çalıştığı Milliyet gazetesinin binasına gittiği zaman gazetenin diğer yazarlarıyla sohbet eder. Bu adamlar kendilerinden daha fazla okunan ve beğenilen Celâl'i çekiştirirler. Bu sırada polemikçi yazar söze karışarak Celâl'in üslubunun değişik yazar ve şairlerden etkiler taşıdığını ifade eder. Bu şairlerden biri de Attar'dır. Celâl onun metafor ve kinayelerini kendi aklının ürünüymiş gibi serbestçe kullanmıştır. (K.K., s.99)

2.5.3.8. Hüsn ü Aşk

Kara Kitap'ta işlenen edebi ürünlerden biri de *Hüsn ü Aşk*'tır. Şeyh Galip'in on yedinci yüzyılın sonlarında tamamladığı bu aşk mesnevisi Türk edebiyatının son büyük mesnevisi olarak bilinir.³⁰⁵ *Hüsn ü Aşk* türüne göre kısadır ancak oldukça yoğundur.³⁰⁶ Burada ilahi aşk alegorik bir biçimde anlatılır. Mesnevinin Aşk, Hüsn, Sühan, İsmet ve Molla Cünun gibi kişileri ile Aşk'ın Diyar-ı Kalb'e varmak için çektiği sıkıntılar tasavvuf yolculuğunun bazı mertebelerini simgeler.

Bu mesnevi Orhan Pamuk'un bu kitabında farklı bağlamlarda yer alır. Öncelikle Galip'in yazdığı hüzünlü bir aşk yazısında bu mesneviye doğrudan gönderme yapılır. Galip "Aynaya Girdi Hikâye" başlığı altında bir erkeğin sevgilisiyle olan ilişkisini kaleme alır. Bu hikâye gerçekte karısı Rüya'ya âşık olma sürecinin nasıl geliştiğini anlatır.

Galip, yeni tanışan oğlanla kızın bir gün kuzenlerinin elinde gördükleri kitabı merak ettiklerini, onu hemen alıp beraberce okuduklarını belirtir. Aşklarının başlangıç noktasını oluşturan bu kitap Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ıdır. Okudukları

³⁰⁵ Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk* (Haz.Muhammet Nur Doğan), 5.baskı, Yelkenli Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.9.

³⁰⁶ Şeyh Galip: (Trans.by Victoria Rowe Holbrook), *Beauty and Love*, The Modern Language Association of America, New York, 2005, s.IX.

metin “eski kelimeler” ve “tunturaklı deyişler[le]” doludur. Bu durum onların kitapla alay etmelerine yol açar. Öte yandan kitabın başındaki aşk sahnesi oğlanı oldukça etkiler. Oğlan kitaptaki erkek kahramana öykünür, onun gibi âşık olmayı ister. Böylece kitabın öbür ucunu tutan kıza âşık olur. Bu aşkın etkisiyle sabırsızlık ve sevgiliyi görmeden yapamama gibi haller yaşar.

“Ama başlarında bir yerde, kitabın kahramanları arasında geçen öyle bir aşk sahnesi varmış ki oğlan, kahramanın yerinde olmak istemiş. Aşk o kadar güzel anlatılmış ki, oğlan kitaptaki gibi âşık olabilmek istemiş. Böylece, daha sonra kitapta anlatılacağını hayal edeceği aşk belirtilerini (yemek yerken sabırsızlık, kızın yanına gitmek için bahaneler icat etmek, susamış olmaya rağmen bir bardak suyu içmemek) kendisinin de göstermeye başladığını fark ettiğinde, oğlan birer ucundan tutarak kitabın sayfalarına birlikte baktıkları o sihirli anda kıza âşık olduğunu anlamış.” (K.K., s.354-355)

Celâl, küçük erkeğin kıza vurulmasına neden olacak kadar çarpıcı olan hikâyenin içeriğinden de haber verir. Bu hikâyenin kahramanları bir çöl kıyısında, aynı aşirette doğmuş olan Hüsn ile Aşk’tır. Bunlar aynı gece doğar, aynı hocadan ders alır ve birbirlerine âşık olurlar. Erişkin yaşa ulaşan oğlan kıızı istettiğinde kabilenin büyükleri Hüsn’ü hemen vermeye yanaşmazlar. Aşk’ın muradına ermesi için verecekleri bazı görevleri başarıyla tamamlaması gerektiğini belirtirler. Oğlan bu şartları kabul eder, ancak onlarca zorlukla karşılaşır.

“Yola çıkan oğlan ne dertlerle karşılaşmış: Bir kuyuya düşüp boyalı cadının esiri olmuş, bir başka kuyuda gördüğü binlerce suretten ve surattan sarhoş olmuş, sevgilisine benziyor diye Çin padişahının kızına kapılmış, kuyulardan çıkmış, kalelere hapsedilmiş, takip edilmiş, takip etmiş, kışla boğuşmuş, yollar almış, izler, işaretler peşinden gitmiş, harflerin sırrına gömülmüş ve hikâyeler anlatmış, hikâyeler dinlemiş.” (K.K., s.355)

Aşk mevsimlerle savaşıyor, kendisine büyü yapan Çin padişahının kızına esir olur, kuyulara düşer, cadılarla ve devlerle mücadele eder. Yine de her bir aşamada kendisini takip eden Sühan onu içinde bulunduğu güç durumdan kurtarır. Aşk, Kalp ülkesine ulaştığında Sühan ona dönerek asıl aradığının kendisi olduğunu duyurur: “Sen sevgilisin, sevgilin de sen; hâlâ anlamadın mı?” (K.K., s.355)

Kara Kitap'ın olay örgüsü de *Hüsn ü Aşk*'ı çağrıştırır. Tıpkı *Hüsn ü Aşk*'taki gibi Galip'in de başarması gereken bir sınav vardır: Kendisini terk eden karısı ve onunla beraber olduğunu tahmin ettiği Celâl'i bulmak. Genç avukat bu amaç doğrultusunda işini bırakır ve ikilinin peşine düşer. Onları ararken birçok zorluk ve tuhaf durumla karşılaşır: Bir bodrum katındaki “mankenler cehennemi”ni dolaşır, Beyoğlu'ndaki bir meyhanede birbirinden ilginç mesajlar içeren aşk hikâyeleri dinler, bir hayat kadınıyla beraber olur ve liseden arkadaşı olduğunu iddia eden bir kadının evinde sabahlar. Buna ek olarak gece yarısı bir mimarın yerinden oynadığını iddia ettiği Süleymaniye Camii'ni ziyaret eder ve caminin minaresine çıkar. Bütün bu yolculuğun sonunda Aşk'ın Kalp Ülkesi'ne varmasını çağrıştıracak şekilde Galip de Celal'in herkesten gizlediği apartman dairesini keşfeder. Bu daire Şehrikalp Apartmanı'nın en üst katındadır. Görüldüğü gibi yazar isim sembolizasyonu tekniğinden yararlanır: Teşvikiye'deki apartmanın adını “Kalp Ülkesi”nden esinlenerek “Şehrikalp” koyar. Galip burada yaptığı Hurufilik okumaları sonrasında kendi yüzündeki harfleri ve esrarı okuyabilen ve yazı yazan bambaşka bir adama dönüşür.

Hüsn ü Aşk'ın sonunda Aşk'ın sevgilisini değil de kendini bulması ve gerçek benliğine kavuşması gibi Galip de romanın sonunda karısı Rüya'ya kavuşamaz. Bunun yerine yeni bir kişiliğe bürünür ve yazar kimliğine kavuşur.

Romanda *Hüsn ü Aşk* mesnevisi epigraf olarak da okurun karşısına çıkar. Yukarıda sözü edilen “Aynaya Girdi Hikâye” başlıklı bölümün epigrafı buna örnek oluşturur:

“Bir yerde olup ikisi câlis

Âyineye girdi aks-ü âkis” (K.K. 353)

Şeyh Galip bu beyitte iki kişinin bir yerde oturduklarını, böylece görüntülerinin aynaya birlikte yansıdığını belirtir. Bu epigraf bölümde anlatılan bir anı parçacığıyla

ilişkilendirilir. Çünkü “Aynaya Girdi Hikâye” yazısında Galip, çocukluk yıllarında sevdiği kızla bir mağazaya gitmelerini anlatır. Bunlar mağazanın karanlık bir köşesinde yer alan iki boy aynasının arasına girmişlerdir. Böylece görüntüleri tıpkı beyitteki gibi küçülerek birbirinin içine girmiş ve çoğalmıştır. (K.K., s.253)

Bunun yanı sıra Galip, kaybolan Celâl’in işinden kovulmaması için bazı yazılar yazıp bunları kuzeninin adıyla Milliyet gazetesine yollar. Bunlardan biri olan “Esrarlı Resimler” başlıklı on dördüncü bölümün epigrafı da *Hüsn ü Aşk*’tan seçilmiştir. Bu alıntı kendisi de bir Mevlevi şeyhi olan Şeyh Galip’in eserini oluşturma sürecinde *Mesnevi*’den etkilendiğini gösterir: “Esrarını Mesnevi’den aldım” (K.K., s.381) Aynı zamanda Galip’in Rüya’ya duyduğu aşkı merkeze alan yazısının *Mesnevi*’den ilham aldığını açığa çıkarır. Bu epigraf, Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*’ı yazma sürecinde *Mesnevi*’yi okuduğuna ve kitabını kuşatan “esrar” kavramını bu esere borçlu olduğunu da dikkat çeker.

Son olarak Galip’in karısı Rüya’yı aramasını konu eden “Birisi Beni Takip Ediyor” başlıklı dokuzuncu bölümün de epigrafı bu aşk mesnevisinden alınmıştır: “Gâh kar yağıyordu, gâh karanlık...” Bu mısra bölümün karamsar ve umutsuz atmosferine paraleldir. Çünkü Galip karısını karlı kış gecelerinde, iliklerine işleyen soğuğa aldırmandan aramaya devam eder. (K.K., s.95)

2.5.4.Benim Adım Kırmızı’da Sözü Edilen Edebi Metinler

Bu romanın kahramanları geleneksel normların kabul gördüğü Osmanlı toplumunun üyesidirler. Böyle bir toplumda edebiyat el üstünde tutulur. Eğitimli olsun ya da olmasın herkes Doğu edebiyatının dikkat çeken şair ve yazarlarını tanırlar. Bunların belli başlı eserlerini bilir ve bazı pasajlarını belleklerinden okurlar. Bunların başında *Şehnâme*, *Yusuf u Züleyha* ve *Leyla vü Mecnun* mesnevileri gelir.

2.5.4.1.Hüsrev u Şirin

Bu ikili aşk mesnevisi İranlı şair Nizâmî'nin *Hamse*'sine aldığı eserlerden biridir.³⁰⁷ Bu mesnevi İran şiirinin en önemli eserlerinden birisidir. Burada İran hükümdarı Hüsrev ile prenses Şirin'in birbirlerini sevmeleri, birbirlerinden ayrı düşmeleri ve tekrar kavuşmaları konu edilir.

Benim Adım Kırmızı'da en sık anılan Doğu hikâyesi *Hüsrev u Şirin*'dir. Osmanlı ve İran topraklarında oldukça popüler olan bu mesneviye hükümdarlar da rağbet gösterirler. Bundan dolayı saray nakkaşhanelerinde kayıtlı olarak çalışan hattatlarından ve nakkaşlarından bu mesnevinin nüshalarını hazırlamalarını isterler. Yıllar süren çalışma tamamlandığında herkesi hayran bırakan enfes nakışlar ortaya çıkar. Bunlardan biri Şeyh Ali Tebrizi'nin çalışmasıdır.

Zeytin'in körlük ve hafıza üzerine anlattığı mesellerden birinde Şeyh Ali Tebrizi'nin *Hüsrev u Şirin* nüshaları yüzünden başına gelen talihsizlikten söz edilir. Mesele göre Karakoyunlu Hükümdarı Cihan Şah, nakkaş Şeyh Ali Tebrizi'ye ünü dillere destan olacak bir *Hüsrev u Şirin* nakşı yapmasını emreder. Nakkaş şevkle işe koyulur ve gece gündüz emek vererek Nizâmî'nin mesnevisini olağanüstü güzellikteki nakışlarla bezer. Sultan, işlerin yolunda gidip gitmediğini denetlemek amacıyla nakkaşhanesine uğradığında bitmiş olan resimlere bakar. Gördüğü güzelliğe nasıl reaksiyon göstermesi gerektiğini şaşırır. Ancak tasvirleri böylesine eşsiz olan bir nakkaşın kendi düşmanı olan Uzun Hasan için de çalışabileceğini tahmin eder. Bundan ötürü *Hüsrev u Şirin* nüshası on bir sene sonra tamamlandığında Şeyh Ali Tebrizi'yi kör eder.

Zavallı nakkaş Herat'ı terk edip Uzun Hasan'a sığınır ve ona dünyanın en güzel *Hüsrev u Şirin* nakışlarını yapacağına dair söz verir. Bunu nasıl yapacağını soran sultana, kör olduğu için gözlerinin kötü şeylere takılmadığını, bundan dolayı

³⁰⁷ Nizâmî: (Çev.Sabri Sevsevil), *Hüsrev ile Şirin*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1967, s.VII.

“Allah’ın bütün güzelliklerini en saf Şekliyle” çizmesinin olanaklı olduğunu ifade eder. Gerçekten de daha önce Cihan Şah için çizdiği resimleri ezberinden çizerek cildi Akkoyunlu sultanına takdim eder. Bu harikulade eser hükümdarın kendisini manevi açıdan güçlü hissetmesine, böylece Karakoyunluları yenmesine yardımcı olur. (B.A.K., s.92-93)  stat Osman, Fatih Sultan Mehmet’in Osmanlı Sarayı’na getirdiği bu iki *Hüsrev u Şirin* cildine tesadüf edince mutlu olur.

“Bu harika kitaplar, sıradan ciltler, karmakarıŐık murakkalar arasında bir demir sandığın iki ayrı köşesinden çıkan biri vişne  ir Ğ  rengine de Şiraz usulince ciltlenmiŐ, ötekinin kabı Herat’ta Çin etkisiyle koyu cila yapılmış iki muhteşem cildin sayfaları o kadar benzeŐiyordu ki birbirlerinden istinsah edildiklerini düşündüm ilk.” (B.A.K., s.357)

Başnakkaş bunları karŐılaŐtırdıĐında birincisinin “daha canlı ve hayat dolu”, ikincisinin ise “daha yalın ve saf” olduğunu tespit eder. (B.A.K., s.357)

Metnin değişik karakterleri roman boyunca *Hüsrev u Şirin*’in en fazla nakşedilmiş sahnelerinden söz ederler. Kara, Şeküre’ye duyduğu Şiddetli aşkı Hüsrev’in Şirin’e duyduğu aşka benzetir. Sözgelimi Şeküre’nin penceresinin önüne geldiği zaman bu mesnevinin bir meclisini hatırlar. Bu mecliste Hüsrev geceleyin Şirin’in kasrının altına gelir ve zarif atının üzerinde durarak sevgilisini görmeye çalışır. Şirin’in boynu büküktür, yine de aşağıda kendisi için yanarak bekleyen Hüsrev’i gururla seyreder. (B.A.K., s.198)

Başnakkaş Osman, Hazine-i Enderun’da saklanan eski bir *Hüsrev u Şirin* nüshasından bu meclisi incelediği zaman Hüsrev’in atının güzelliğine dikkat çeker. “Bir kadın gibi zarif ve ince” olan at,  detta Hüsrev’in yakıŐıklılıĐına koşut bir tarzda resmedilmiştir. Ayrıca gece karanlığında ağaç ve yapraklar kendi i lerinden aydınlanan yıldızlar gibi tek tek g z k rl r. Diğer taraftan sevgililer resim izleyicileri üzerinde sanki sonsuza dek aynı pozisyonda duracaklarmıŐ gibi bir etki bırakırlar. Gökteki kuş da lacivert gecenin içinde donmuş gibidir. (B.A.K., s.45, s.385)

Bu mesnevinin can alıcı sahneleri sıkça nakşedilir. Meclis olarak adlandırılan bu nakışlar ilan-ı aşk etmede de kullanılır. Kara yirmi dört yaşında bir delikanlıyken teyzesinin on iki yaşındaki kızı Şeküre'yi sever. Fakat ürkek ve içine kapanık olduğundan ötürü sevgisini açığa çıkarmaz. Ancak günün birinde dayanamaz ve sevgilisine aşkını ilan etmeye karar verir. Bunu konuşma ya da mektup yoluyla yapmak yerine *Hüsrev u Şirin*'in ünlü bir sahnesinden yararlanır.

Bu meclis, Hüsrev'in lalası Şapur'un kurnazca oynadığı bir oyunu anlatır. Şapur, Hüsrev'in güzel bir resmini Şirin'in görebileceği bir yere asar. Tacından kaftanına kadar koyu kırmızı harika bir kıyafet giymiş olarak resmedilen Hüsrev oldukça çekici ve şıktır. Güzel Şirin, nedimeleriyle beraber bir kır gezintisine çıktığında bir çınar ağacının dalına asılmış olan Hüsrev'in resmini görür ve bu gence hemen âşık olur. İşte bu tutulma anını gösteren resim aynı zamanda Şirin'in şaşkınlığını da yansıtır. (B.A.K., s.51, s.214, s.358)

Kara bu meclisi nakşederken Hüsrev ve Şirin'in bulunması gereken yerlere kendisiyle Şeküre'yi yerleştirir. Ardından bu resmi Şeküre'nin görebileceği bir yere bırakıp kaçar. Genç kız resmi eline alır almaz gerçeği anlar ve olayı hemen babasına yetiştirir. Böylelikle Kara'nın kendisinden uzaklaşmasını sağlasa da bu resmi bir hatıra olarak saklar. (B.A.K., s.51, s.373)

Romanda sıkça söz konusu edilen diğer bir *Hüsrev u Şirin* meclisi Şirin'in gölde yıkanmasını söz konusu eder. Kara ile Başnakkaş Osman Hazine-i Hümayun'da suçlu nakkaşın izini sürerken yüzlerce cilt karıştırırlar. Bu sırada açtıkları *Hüsrev u Şirin* nüshalarında gölde yıkanan Şirin'in resmini de görürler. Bu resimde güzel Şirin gece vakti nedimeleriyle birlikte göle girip yıkanır. Soylu atı Şebdz de gölün hemen kıyısında durarak onu bekler. Bundan haberdar olan Hüsrev gizlendiği bir köşeden sevgilisini seyreder. Bu sırada Şirin'in güzelliği karşısında duyumsadığı hayretten parmağını ısırır. Resimde göl gümüşü tonlarla çizilmiştir ancak bazı nüshaların eskiliğinden ötürü göl kararmış gibi görünür. (B.A.K., s.198, s.311, s.346, s.384)

Bu mesnevinin en heyecanlı ve dramatik sahnesi Hüsrev'in delikanlılık çağındaki oğlunun Şirin'e sahip olmak için babasını öldürdüğü son bölümdür. Bu sahne, nakkaşın kendine has bir tarzı olup olmayacağı sorusu üzerine kafa yoran Zeytin'in pir nakkaş Behzat'ın bir resmini düşünmesi bağlamında söz konusu edilir. Doksan yıllık bir *Hüsrev u Şirin* cildinin bir parçası olan bu resim Hüsrev'in oğlu Şiruye'nin babasıyla Şirin'in yattığı odaya girmesini resmeder. Nizâmî'nin naklettğine göre “ağzı aslanlar gibi pis kokardı” Şiruye babasını ciğerinden bıçaklar. Olanlardan habersiz olan Şirin ise uyumaya devam eder.

“İki âşık ne maceralar ve fırtınalardan sonra evlenirler, ama Hüsrev'in önceki karısından olan çocuğu genç Şiruye şeytan gibidir, onları rahat bırakmaz. Babasının tahtında ve genç karısı Şirin'de gözü vardır bu şehzadenin. Nizâmî'nin “Ağzı aslanlar gibi pis kokardı,” dediği Şiruye, bir yolunu bulup babasını esir alır ve tahtına oturur. Bir gece, babasının Şirin'le yattığı odaya girer, karanlıkta dokuna dokuna onları yatakta bulur ve hançeriyle babasını ciğerinden bıçaklar. Babanın kanı sabaha kadar akacak ve yanında huzurla uyuyan güzel Şirin ile paylaştıkları yatakta ölecektir. (B.A.K., s.26)

Burada Zeytin'in dikkatini çeken unsur Behzat'ın resmi yaparken bu sahnenin uyandırdığı duygulanıma denk düşen motiflerden yararlanmasıdır. Öyle ki resme bakan biri odada tıkırtılar yaparak dolaşan ve çiçekli yorganın üzerine basan bir yabancı varlığını fark etmenin dehşetini yaşar. Buna ek olarak odanın ince ince işlenmiş duvarları ve halıları bir yandan bu objelerin görsel açıdan güzelleşmesine katkıda bulunurken diğer yandan ölüp terk edeceğimiz dünyanın ne kadar güzel bir yer olduğunu duyurur. (B.A.K., s.26)

Görüldüğü gibi nakışla doğrudan ilgilenen Zeytin ve Üstat Osman ile babası dolayısıyla nakış seyretmekten zevk duyan Şeküre ve bir süre nakkaşhanede çıraklık yapmış Kara gibi roman kahramanları *Hüsrev u Şirin* mesnevisini devamlı olarak anarlar.

Buna ek olarak romanda Nizâmî'nin mısralarına da gönderme yapılır. *Hüsrev u Şirin*'den bir mısraın Şeküre'nin yeni kocası Kara'yla ilişkisi bağlamında metne yansıdığını görmek mümkündür. Şeküre, Kara'yla evlenir ancak babasının katili

ortaya çıkmadan Kara'yla yatmak istemez. Aynı zamanda bu, onun nikâh öncesinde belirttiği evlilik şartlarından da biridir. Ancak Kara istekli ve ısrarcı davranır, Şeküre de onu tamamen reddetmekten yana değildir. Genç kadın yaşadığı bu kafa karışıklığını Şirin'in Hüsrev'e "Dudağımı öpüp hırpalama, yapma" demesine benzetir. Bu mısradaki Şirin, Hüsrev'e direniyor gibi görünür. Gerçekteyse bu kelimelerle sevgilisinin kendisini öpmesini istediğini ima eder. (B.A.K., s.243)

2.5.4.2.Leyla vü Mecnun

Leyla vü Mecnun, *Yusuf u Züleyha*'dan sonra en yaygın çift âşık kahramanlı aşk hikâyesidir. Divan edebiyatı uzmanı Âgâh Sırrı Levend'e göre bu mesneviyi diğerlerinden ayıran, burada kahramanlarını "birbirine kavuşturmadan ölüme götüren umutsuz bir aşkın" betimlenmiş olmasıdır.³⁰⁸ Olaylar yedinci yüzyılın Arabistan'ında geçer. Kays ve Leyla birbirlerine âşık olurlar. Kays aşkının şiddetinden aklını yitirir, bundan ötürü Mecnun diye anılır. Bu durum gençlerin evlenmesine engel olur. Leyla başka bir adamla evlendirilir, ancak bu adam kısa süre içinde ölür. Leyla artık evlenebileceklerini düşünerek kendini çöllere vurmuş olan Mecnun'un yanına gider. Fakat Mecnun onu tanımaz, zira artık maddi aşktan ayrılıp ilahi aşkı yaşamaya başlamıştır. Leyla ayrılığın verdiği acıya dayanamayıp ölür. Mecnun da onun arkasından gömülür. Doğu edebiyatında Nizâmî, Câmî, Fuzûlî, Hamdullah Hamdi ve Atayî gibi pek çok şair *Leyla vü Mecnun* mesnevisi kaleme almışlardır.³⁰⁹

Benim Adım Kırmızı'da *Hüsrev u Şirin*'den sonra en fazla sözü edilen mesnevi budur. Pek çok şair tarafından kaleme alınmış olan *Leyla vü Mecnun* romanda

³⁰⁸ Âgâh Sırrı Levend, *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn Hikayesi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1959, s.VII.

³⁰⁹ Fuzûlî, *Leyla vü Mecnun* (Haz.Muhammet Nur Doğan), 6.baskı, Yelkenli Yayınevi, İstanbul, 2008, s.11.

anılırken müellifinin kimliği açıklanmaz. Burada *Leyla vü Mecnun* mesnevisinden bazı sahneler, bu sahnelerin yansıdığı nakışlar dolayısıyla söz konusu edilir. Leyla ve Mecnun'un birbirlerini hayranlıkla süzmeleri, Mecnun'un Leyla'nın çadırını çoban kılığına girerek ziyaret etmesi gibi olaylar nakkaşlar tarafından kusursuz bir biçimde çizilir. (B.A.K., s.61, s.77)

Enişte Efendi Osmanlı Sarayı'na bağlı Saray Nakkaşhanesi'nde çalışan nakkaşların binbir zahmetle meydana getirdikleri nakışların zaman içinde ilgisizlikle yok olacağını tahmin eder. Bu konuyu Zeytin'e açtığımda ünlü mesnevilerin en beğenilen meclislerinin de çürüyüp gideceğini öne sürer. Yaşlı adama göre aşktan delirmiş Mecnun'un ıssız çölde kaplan, geyik, aslan gibi vahşi hayvanlarla arkadaşlık etmesini gösterir nakışlar da bu acı sondan nasibini alacaktır. (B.A.K., s.35, s.198)

Bunun yanı sıra Mecnun'un sevgilisine duyduğu yoğun aşktan dolayı yaşadığı acı, Behzat'ın resimleri kapsamında işlenir. Enişte Efendi yeğeni Kara'yla nakış üzerine sohbet ederken Doğu nakkaşların önderi olarak kabul edilen Behzat'ın kendine has bir üslubu olduğunu söyler. Enişte'ye göre bu büyük nakkaşı diğerlerinden ayıran özelliği, onun nakşettiği kahramanı psikolojik durumuna uygun olarak çizmesidir. Sözelimi neredeyse bütün nakkaşlar Mecnun'u alışılmış kalıplarla resme yansıtır. Onu çoğunlukla çöllerde harap ve bitap bir biçimde çizerler. Oysa Behzat'ın renklendirdiği *Leyla vü Mecnun* ciltlerine bakıldığında üstadın Mecnun'u orijinal kompozisyonlarla çizmeyi tercih ettiği fark edilir. Behzat onu ateş yakarken, yemek pişirirken ve odunları tutuşturmak için çabalarırken betimler. Üstelik bütün bu alışılmışın dışında meclisleri yaratırken Mecnun'u "daha da yalnız" göstermeyi başarır. (B.A.K., s.32)

Romanda ayrıca Başnakkaş Osman ile Kara'nın Hazine-i Enderun'daki araştırmaları sırasında inceledikleri ağır kitaplar arasında *Leyla vü Mecnun* nüshaları da vardır. Bu nüshalarda yer alan ve Leyla ve Mecnun'un uzun bir ayrılığın ardından birbirlerini görünce bayılmalarını gösteren meclis Kara'nın dikkatini çeker.

Kara'nın Hüsrev'i gösteren mecliste Hüsrev yerine kendi resmini çizmesi gibi bazı hükümdarlar da kendilerini Mecnun'la özdeşleştirmek için Mecnun'un yerine kendi resimlerini çizdirirler. Nakış ustası Leylek'in nakış ve zaman üzerine anlattığı hikâyeye göre Fahir Şah, Selahattin Han'ı öldürtür. Ardından onun kitaplara nakşedilmiş yüzünü sildirir ve yerine kendi resmini yaptırır. Orijinalini bozduğu kitaplar arasında bir *Leyla vü Mecnun* nüshası da vardır. Selahattin Han karısına duyduğu sevginin etkisiyle bu nüshadaki Leyla yerine karısının, Mecnun yerine de kendi resmini çizdirmiştir. (B.A.K., s.86-87)

2.5.4.3.Şehnâme

Firdevsî'nin yorucu bir çalışma sürecinin ardından nazmını tamamladığı *Şehnâme* altmış bin beyitlik³¹⁰ efsanevi bir eserdir. İranlıların tarihini anlatan bu hacimli kitaba destansı bir üslup hâkimdir. Firdevsî *Şehnâme*'yi yazarken *Avesta*, *Tevrat* ve *Kur'an-ı Kerim* gibi dini metinlerden yararlanmışır.³¹¹ Firdevsî doğrudan ifade etmese de eserinin içinde yer alan hikâyeler tarihi ve ahlaki içeriklerinden ötürü büyük değer taşırlar.³¹²

Şehnâme tıpkı diğer edebiyat ürünleri gibi, resme aktarılan ünlü meclisleri çerçevesinde romanda yer alır. Zeytin ve Üstat Osman gibi nakkaşların yanı sıra nakışla dolaylı olarak ilgilenen Kara ve onun eniştesi farklı olaylar ve bağlamlar içinde bu mesnevinin önemli hikâyelerini naklederler. Romanın erkek kahramanları *Şehnâme*'nin tüm hikâyelerini bilirler. Bundan ötürü içinde buldukları durumları

³¹⁰ Bekir Şişman ve Muhammet Kuzubaş, *Mitik, Destani, Masalsı, Efsanevi ve Tarihi Unsurlar Açısından Şehnâme'nin Türk Kültür ve Edebiyatına Etkileri*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2007, s.81.

³¹¹ Firdevsî: (Çev.Necati Lugal), *Şahnâme*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2009, s.21.

³¹² Jerome W.Clinton, "Ferdowsi and the Illustration of the Shahnameh", *Islamic Art and Literature* (Ed.by Oleg Grabar and Cynthia Robinson), Markus Wiener Publishers, Princeton, 2001, s.59.

ve yaşadıkları olayları *Şehnâme*'den okudukları kesitlere benzetirler. Özellikle kargaşa ve boğuşma gibi olaylar bu mesnevinin ilgili fasıllarını çağrıştırır.

Örneğin usta nakkaş Kelebek, Kara'nın iki cinayetin faili olmasından şüphe eder. Bu yüzden onu yere yıkar ve üzerine oturur. Üstelik boğuşma sırasında Kara'nın yere düşen hançerini kurbanının boynuna dayar. Onların bu şiddet içerikli pozisyonları Kelebek'e *Şehnâme*'nin bir sahnesini hatırlatır. Feridun'un ülkeyi oğulları arasında adalet gözetmeksizin paylaşımının doğurduğu sonucu anlatır bir sahnedir bu. Feridun ülkeyi üçe bölerken en kötü toprakları iki büyük oğluna, İran'ı ise küçüğe yani İreç'e bırakır. Tur intikam hevesiyle yanıp tutuşur ve kardeşini öldürmek amacıyla tıpkı Kelebek'in Kara'ya yaptığı gibi, onun üzerine abanır. Kelebek aynı anda mesnevinin bu hikâyesini Kara'ya anlatır. Can korkusu yaşayan genç adam bu hikâyeyi hatırladığını belirtir ve *Şehnâme*'de kardeşlerin birbirini kıskanmasının baş nedeninin "baba adaletsizliği" olduğunu söyler. (B.A.K., s.411-412)

Kelebek bu durumu *Şehnâme*'nin bir başka sahnesine de benzetir. Bu hikâyede Siyavuş, kardeşlerinin intikamını almak için sarayını ve malını bırakır, ailesiyle helalleşerek sefere çıkar. Fakat savaşta yenilir ve düşman tarafından esir alınır. Kötü kalpli komutanlar aralarında konuşup onu öldürme ya da özgür bırakma seçeneklerini tartışırlar. Sonunda Geruy, Siyavuş'a arkadan yaklaşır ve üzerine abanarak onun gırtlakını keser. Zavallı Siyavuş'un kanının aktığı yerde bir çiçek açar. (B.A.K., s.412, s.414)

Kelebek bu tür dövüş meclislerini çizmenin zorluklarından yakındır. Zira Kazvinli üstatlar bile birbirinden nefret eden iki erkeği üst üste nakşederken güçlük çeker, her şeyi birbirine karıştırırlar. Kelebek baş kesme sahnesi öncesinde yaşanan ihanet ve kavgaların bu sahneyi gösteren resimlere yansıdığını düşünür. Bütün bu olumsuzluklara rağmen kendisiyle Kara'nın oluşturduğu tablonun "daha derli toplu, daha zarif" olduğunu ekler. (B.A.K., s.412)

Bunun yanı sıra romanda usta nakkaş Leylek'in naklettiği bir hikâye kapsamında *Şehnâme*'ye gönderme yapılır. İran ve Turan orduları savaşırken Turan ordusu komutanları, her gün kendi ordularının ünlü bir savaşçısını katleden İranlı savaşçının kimliğini merak ederler. Bu gizemi ortaya çıkarmak için kendi savaşçılarından Şengil'i görevlendirirler. Şengil esrarengiz savaşçıyla uzun müddet çarpışır. Yine de ona yenik düşmekten kurtulamaz. İranlı önce atının kuyruğundan tutup Şengil'i yere düşürür, ardından onu boynundan kavrar. Çaresiz kalan Turanlı ona kim olduğunu sorunca "Benim adım ölümdür," yanıtını alır. Yüzü peçeli savaşçı Rüstem'den başkası değildir. (B.A.K., s.425)

Romannın son bölümünde Sultan'ın özel nakkaşları olan Leylek, Kelebek, Zeytin ile İran'dan yeni dönmüş Kara metruk bir Kalender tekkesinde toplanırlar. Her biri diğerinden şüphe ederek Zarif Efendi ile Enişte Efendi'nin katilinin kim olduğunu tartışırlar. Asıl failin kendisi olduğunu gizleme gayreti içinde olan Zeytin ise konuyu dağıtmak amacıyla *Şehnâme*'den bir hikâye anlatır. Hüsrev'in öldürülüşünü nakleden bu hikâye, Nizâmî'nin *Hüsrev u Şirin*'in son sahnesinden farklı nitelikler taşır. Zira *Şehnâme*'de Hüsrev, odaya giren kişinin müstakbel katili olduğunu anlar. Hizmetçisine üstü kapalı bir şekilde yardım çağırmasını emreder fakat "saf oğlan" bu mesajı kavrayamaz. Bu yüzden Hüsrev ile katili odada yalnız kalırlar.

"Son bir çare olarak yanındaki oğlanı, ben bir namaz kılayım, git bana su, sabun telî, temiz elbise ve seccademi getir, deyip yollar, ama saf oğlan efendisinin kendisini yardım çağırсын diye yolladığını anlamaz da istenenleri gerçekten getirmeye gider. Hüsrev ile odada yalnız kalınca, katilin ilk işi kapıyı içeriden kilitlemek olur. *Şehnâme*'nin sonundaki bu mecliste, kumpasçıların bulduğu katili, Firdevsî tiksintiyle tarif eder. Pis kokuludur, killi, göbeklidir." (B.A.K., s.441-442)

Buraya kadar ele alınan *Şehnâme* hikâyeleri romanda uzun uzadıya anlatılırlar. Bunların dışında *Şehnâme* diyaloglar içinde bir iki cümleyle söz konusu edilir. Bunlar arasında Rüstem'in bebekken annesi ve dadısının yanında huzurla uyuması, büyüyünce korkunç yaratığın kafasını keşişi, Beyaz Şeytan'ı kuyunun dibinde

kıstırarak boğması, efsanevi devi kılıcıyla ikiye bölmesi gibi mesnevinin bel kemiğini oluşturan mühim sahneler bulunur. (B.A.K., s.347, s.35, s.198, s.214)

Bunlara ilaveten Enişte Efendi, çalıştırdığı nakkaşlardan biri olan Zeytin'den ölümü çizmesini istediğinde ona ilham verebilmek için *Şehnâme*'nin ölümü merkeze alan pasajlarını anlatır. Efrasiyab'ın Siyavuş'un başını kesmesi ile Rüstem'in öldürdüğü yabancı adamın kendi oğlu Suhrab olduğunu anlaması gibi hikâyeler nakkaşlar tarafından çizilmiştir. Nakkaşlar bunları betimlerken hikâyenin temini kâğıda aktarmayı başarmışlardır. Bundan dolayı bu resimlere ölümün kokusu sinmiştir. (B.A.K., s.132)

Şah Tahmasp'ın Tebriz'e üç kez sefer düzenleyen Sultan I.Süleyman'ın ölümü dolayısıyla duyduğu sevinçle tahta geçen Sultan II.Selim'e yolladığı *Şehnâme* cildi, romanda *Hüsrev u Şirin*'den sonra en fazla anılan kitaptır. Başnakkaş Osman Topkapı Sarayı Hazine'sindeki günler süren araştırması sırasında katil nakkaşı bulmaları için kendilerine kılavuzluk edecek öncü kitabın, Şah Tahmasp'ın özel olarak yaptırdığı *Şehnâme* cildinin olduğuna kanaat getirir. Bundan ötürü kütüphane memuru Cezmi Ağa, Acem elçilerinin demir bir sandık içinde yolladığı muhteşem cildi Başnakkaş'la beraber kaldırıp masaya koyar.

Üstat Osman bu kitabı yirmi beş sene önce Saray'a ilk ulaştığı gün gördüğünü hatırlar. Şah, develer yükü hediyeinin yanı sıra hazinesinin en kıymetli *Şehnâme* cildini ve paha biçilmez bir *Kur'an-ı Kerim* nüshasını kalabalık bir elçi grubu eşliğinde İstanbul'a yollamıştır. Yapımı on sene süren bu kitap Saray Nakkaşhanesi'nde heyecan verici bir olay olarak algılanmıştır. Zira sıradan nakışlara hayran kalan nakkaşlar için içinde iki yüz elli resim barındıran bir kitabı görmek cennete girmekle eş anlamlıdır. Bundan dolayı usta nakkaşlar kitabı görebilmek amacıyla Saray'a akın etmişlerdir.

“Kitap, önce üç yüz kişilik bir Acem elçi heyetiyle birlikte, o zaman yeni padişahın avlanarak kışı geçirdiği Edirne'ye gitmiş, öteki hediyelerle birlikte develerin ve katırların sırtında İstanbul'a gelince, Hazine'ye kilitlenmeden

önce Başnakkaş Kara Memi ve biz üç genç üstadı, dördümüz kitabı seyretmeye gitmiştik. Tıpkı Hindistan'dan getirilen bir fili, Afrika'dan gelen zürafayı görmeye giden İstanbullular gibi koşa koşa Saray'a gittiğimiz o gün, Büyük Üstat Behzat'ın yaşlılığında Herat'tan Tebriz'e gittiğini, ama kör olduğu için bu kitaba elini sürmediğini Üstat Kara Memi'den işitmişim.” (B.A.K., s.365)

O zamanlar usta nakkaş olan Üstat Osman, Başnakkaş Kara Memi'yle beraber kitabı görmeye gidenler arasındadır. Ancak kitaba el sürememiş, ona uzaktan bakmakla yetinmiştir. Üstat yirmi beş sene sonra Hazine-i Enderun'da önüne gelen *Şehnâme* cildini gönlünce inceleme olanağını bulur. Bunu “Allah'ın tabii ki cömertçe tanıdığı bir fırsat” olarak nitelendirir. Yine de atların burunlarına dikkat etmek zorunda kalması harika resimlere odaklanmasına mani olur. Arap sultanı izin vermediği için Feridun'un Dicle nehrini yüzerek geçen atları, Tur'un küçük kardeşi İreç'i öldürmesini uzaktan izleyen kederli atlar, İskender'in ordusunun güçlü atları gibi yüzlerce at figürüne dikkat kesilir. Üstat Nakkaş incelemesi sırasında Pir Behzat'ın kaleminin izine hiç rastlayamayınca onun bu sıralarda kör olduğu bilgisini hatırlar. Gün ağarana dek kitaptaki resimlerin tümüne bakar ve onun sanıldığı gibi iki yüz elli değil iki yüz elli dokuz resim içerdiğini görür. (B.A.K., s.364-367)

2.5.4.4.Yusuf u Züleyha

Benim Adım Kırmızı'da nakış sanatı örnekleri çerçevesinde anılan ikili aşk mesnevilerinden biri de *Yusuf u Züleyha* mesnevisidir. Türk edebiyatında onlarca farklı şair tarafından yazılmış bu mesnevinin konusunu *Kur'an-ı Kerim*'deki Yusuf kıssasından alır. Türk ve Fars edebiyatlarında onlarca *Yusuf u Züleyha* mesnevisi kaleme alınmıştır. Abdurrahman-ı Câmî, Şeyyad Hamza, Yahya Bey ve Hamdullah Hamdi bunlardan birkaçıdır.

Romanın üç yerinde bu mesneviye gönderme yapılır. Ancak eserin kim tarafından nazmedildiği belirtilmez. Öncelikle katil nakkaş Zeytin'in bir çağrışımı

bağlamında söz konusu edilir. Buna göre Zeytin, arkadaşı Zarif Efendi'yi öldürdükten sonra onu kuyuya atar. Kardeşleri cesedi ancak dört gün sonra kuyudan çıkarırlar. Zarif Efendi'nin durumu, Zeytin'e *Yusuf u Züleyha* hikâyesini hatırlatır. Çünkü Hz.Yusuf da kuyuya atılmıştır. Ancak bu peygamberin Zarif Efendi'den daha şanslı olduğu şüphe götürmez zira o kuyuda can vermemiş, Midyanlı tüccarlar tarafından kurtarılmıştır. Zeytin bu meclisi çizmekten ve seyretmekten oldukça hoşlandığını da belirtir. (B.A.K., s.117)

Kara'nın Hazine-i Enderun'da tetkik ettiği kitaplardan biri de *Yusuf u Züleyha*'dır. Onun seyrettiği meclis Hz.Yusuf'un zindana götürülüşünü resmeder. *Kur'an*'daki kıssayı kaynak alan mesneviye göre Mısırlı azizin karısı Züleyha, Hz.Yusuf'a iftira atar ve onun kendisine tecavüz etmeye kalkıştığını duyurur. Böylece Hz.Yusuf suçlu konumuna düşer. İşte mesnevinin bu önemli anını resmeden mecliste Hz.Yusuf zindana gönderilir. Bu sırada olup biteni pencereden seyreden Züleyha ise parmağını “şeytanlık ve şehvetle” ağzına sokar. (B.A.K., s.384)

Son olarak Hazine-i Enderun'da Başnakkaş'ın dikkatini çeken bir tuhaflık içeren bir resim çerçevesinde bu mesneviye gönderme yapılır. Burada kölesini sevdiği için kendisini kınayan Mısırlı kadınlara ders vermek isteyen Züleyha, onları sarayına davet eder. Ellerine birer tatlı turunç ile bıçak verir. Tam bu sırada Hz.Yusuf içeri girer; onun yakışıklılığından etkilenen kadınlar turunç yerine ellerini doğrarlar. Üstat Osman bu sahneyi betimleyen resimde kadınlar arasında kadın kılığına girmiş güzel bir oğlanın oturduğunu hayretle fark eder. (B.A.K., s.347)

2.5.4.5.Divan-ı Fuzûlî

On altıncı yüzyılda Azeri Türkçesiyle kaleme alınan bu eser aşkı, aşk acısını ve ayrılığı işleyen gazellerden oluşur. Fuzûlî bu şiirlerde âşıkın sevgilisinin cefasından

çektığı sıkıntıları lirik bir biçimde yansıtır. Şair *Divan*'ının başına şiir teorisi hakkındaki kişisel görüşlerini belirttiği bir dibace bölümü eklemiştir.³¹³

Aynı romanda *Fuzûlî Divanı*, sayfalarını süsleyen nakışlarla bağlantılı olarak söz konusu edilir. Zeytin, Sultan'ın emriyle hazırladıkları gizemli kitap aleyhine konuşan müzehhip Zarif Efendi'yi öldürür. Zarif Efendi Erzurumilerin sohbetlerine katıldığından bu yana kendisine düşmanca bir tavırla yaklaşmıştır ancak yine de aralarının iyi olduğu zamanlar da olmuştur. Yıllar süren çıraklık eğitiminin yanı sıra hattı tamamlanmış bir *Fuzûlî Divanı* için çalışırken yakınlaşmışlardır. Zeytin bu divan için kendilerinden istenen “sekiz nakışlı sayfa[yı]” güle oynaya resmettiklerini anımsar. Bu çalışma sırasında Zarif Efendi *Fuzûlî Divanı*'nın bazı beyitlerini “gösterişli bir havayla” ezberinden okumuştur. Zeytin'in aklında kalan tek mısra “Ben ben değilim, ben dediğim hep sensin hep[dir]”. (B.A.K., s.116)

2.5.4.6.Bostan

Benim Adım Kırmızı'da söz konusu edilen bir diğer klasik eser *Bostan*'dır. Klasik İran edebiyatının şaheserlerinden biri olan *Bostan*'ı, İranlı şair Sâdi-yi Şirâzî yazmıştır. Bu esere hikemi bir söyleyiş hâkimdir. Sâdi vermek istediği mesajı değişik kaynaklardan aldığı küçük hikâyeler aracılığıyla somutlaştırmıştır. Mesnevi tarzında yazılmış olan eserde nasihat ve telkin esastır.³¹⁴

Bostan, *Benim Adım Kırmızı*'da Zeytin'in sofu bir kâtiplerle konuşması bağlamında ele alınır. Buna göre Zeytin, akşam yemeğini yemek için uğradığı aşevinde diğer aşevi sakinlerinden daha farklı görünen bir adama rastlar. Usta nakkaş

³¹³ Gencay Zavotçu, *Eski Türk Edebiyatı: Yüzyıllara Göre Nazım ve Nesir*, Aydın Kitabevi, Ankara, 2005, s.80-81.

³¹⁴ Sâdi-yi Şirâzî: (Çev.Hikmet İlaydın), *Bostan*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1950, s.II.

önceleri onu çelebi biri zannetse de kısa zamanda onun cahil bir kâtip olduğunun farkına varır. Yine de ona Behzat'ın nakşettiği güzel meclislerden söz eder. Karşısındakinin bu meclislerden bihaber olduğunu görünce onun zekâ ve kavrayış seviyesine uygun bir meclisten söz etmeye karar verir. Buradan hareketle onun okuduğunu sandığı *Bostan*'dan bir hikâyeyi yansıtan bir meclisi nakleder.

Hikâye, yüzeyde Kral Dara'nın seyisiyle olan ilişkisini konu alır gibi görünse de gerçekte yöneticilerin halkla ilişkilerini sorgular. Hikâyeye göre İran hükümdarı Dara kırlara çıktığında “keçi sakallı” yabancı bir adama rast gelir. Onun tekinsiz biri olduğunu düşünür, bu yüzden onu öldürmek için okunu eline alır. Ancak adam Dara'nın önüne atılarak onun atlarının seyisi olduğunu haykırır ve hükümdarına sitem eder. Çilekeş seyis Dara'nın her bir atıyla yakından ilgilenmiş, onların sıkıntılarını hemen çözmeye çalışmıştır. Üstelik bu yüz hayvanı birbirinden ayırt edebilecek kadar iyi tanımıştır. Oysa Dara her gün karşılaştığı seyisinin fiziksel görünümüne biraz olsun dikkat etmemiştir. Bu yüzden onu yabancı biri sanarak öldürmeye kalkmıştır.

“Hoca efendin sana okutmuştur, bilirsin,” dedim. Sadi'nin *Bostan*'ında çok sevdiğim bir hikâyeye vardır. Dara bir av sırasında kalabalıktan ayrılmış da tepelerde gezintiye çıkmış. Derken kim olduğu belirsiz, tehlikeli bir adam çıkmış karşısına. Kral telaşa kapılmış, atının üzerinde yayına hemen davranmış ki, keçi sakallı adam, kralım, diye yakarmış, durun okunuzu atmayın, nasıl tanımadınız beni! Ben sizin yüzlerce atınızı, tayınızı emanet ettiğiniz sadık seyisiniz değil miyim? Ne kadar da çok görmüşlüğünüz vardır beni? Ben sizin yüz atınızın yüzünün her birini, huyuyla suyuyla, renkleriyle tanyorum. Peki, nasıl oluyor siz yönettiğiniz biz kullarınızdan o kadar sık karşılaştığınız benim gibisine bile hiç dikkat etmiyorsunuz?” (B.A.K., s.324)

Zeytin'e göre Pir Behzat bu diyalogu öyle güzel nakşetmiştir ki resmin izleyicisi dertli seyisin atlarını büyük bir ihtimamla besleyip koruduğunu fark edebilir. Bir başka deyişle seyis, hükümdarın halkından esirgediği ilgiyi onun hayvanlara gösterir. Zaten asıl mutluluk da bu şekilde elde edilir: ”Bu dünyanın sırrı ve güzelliği ancak ona sevgiyle gösterilen dikkat, ilgi ve şefkatle çıkar ortaya.” (B.A.K., s.324)

2.5.4.7.Kelile ve Dimne

Hint filozofu Beydâbâ tarafından kaleme alınmış bu eser didaktiktir. Felsefi konuları ona isnat edilen lekelerden arıtmak amacıyla hayvanların dilinde yazılmıştır.³¹⁵ On dört bölümden oluşan eser değişik türlerdeki hayvanlar arasındaki ilişkileri söz konusu eden masallardan meydana gelir.

Kara Kitap'ta Celâl, Mevlânâ'nın *Mesnevi* adlı şaheserinin “baştan sona çalınır” bir eser olduğunu iddia eder. Celâl bu fikrini kanıtlamak amacıyla Mevlânâ'nın bazı pasajlarını “yürüttüğü” kaynakların bir listesini çıkarır. Bu eserler arasında *Kelile ve Dimne* de vardır. (K.K., s.253)

Benim Adım Kırmızı'da Doğu edebiyatına ait önemli eserlerden biri olan *Kelile ve Dimne* de işlenir. Bu kitaptaki masalların temelini hayvanlar arasındaki çatışmalar oluşturur. Romanda Kara ve Üstat Osman katil nakkaşın cebinden düşürdüğü resimdeki ata benzer bir at görebilmek umuduyla saatlerce araştırma yaparlar. Göz gezdirdikleri resimler arasında *Kelile ve Dimne*'den bir masalı gösterir bir resim de vardır. Burada kedi ile farenin zorunlu arkadaşlığı söz konusu edilir. Kedinin biri bir kapana sıkışmıştır, bir fare de sansarla çaylağın gazabından kaçmaktadır. Güç durumundaki bu iki hayvan düşünüp taşınınca kurtuluşu yalandan dost gibi görünmekte bulurlar. Böylece kedi, kendisini kapandan kurtaran fareyi sever gibi yapar, buna tanık olan çaylak ve sansar oradan uzaklaşırlar. (B.A.K., s.345)

2.5.4.8.Hamse-i Nizâmî

Klasik Fars şiirinin en yetenekli şairlerinden biri olan Nizâmî'nin *Hamse*'si de romana yansıyan kitaplardandır. *Hamse* beş mesneviden müteşekkildir. Bunlar

³¹⁵ Beydaba: (Çev.Selahaddin Alpay), *Kelile ve Dimne*, Bedir Yayınevi, İstanbul, 1972, s.10.

yazılış tarihleri göz önünde bulundurulunca sırasıyla *Mahzenü'l-Esrar*, *Hüsrev u Şirin*, *Leyla vü Mecnun*, *İskendernâme* ve *Heft Peyker* diye sıralanabilirler.³¹⁶

Romanda *Hamse*'nin içerdiği mesnevilerin isimleri tek tek anılmasa da tek bir ciltte toplanmış olmaları vurgulanır. Bu cilt Hazine-i Enderun'un başköşesinde yer alan kitaplardan biridir. Üstat Osman'ın incelediği bu *Hamse* "ta Timur'un oğlu Rıza Şah" zamanından kalma, yaklaşık iki asırlık bir nüshadır. Üstat, bunun içinde yer alan bir resimle Tebriz'de seksen yıl önce yapıldığı söylenen başka bir cildin başka bir resmini karşılaştırır. Aklını bulandıran sorun birbirlerinin eserlerini hiç görmemiş iki nakkaşın neredeyse aynı nakışlar çizebilmelerinin nasıl mümkün olduğudur. (B.A.K., s.347-348)

Nizâmî'nin *Hamse*'sinde yer alan yarışma hikâyeleri Sultan'ın Kara'yla olan diyalogu kapsamında konu edilir. Romanda birbiri ardına işlenen nakkaş cinayetleri Sultan III.Murat'ı tedirgin eder. Üstat Osman suçlunun ardında bıraktığı bir at resminden ipucu olarak yararlanabileceğini düşünür. Sözelimi usta nakkaşlara Sultan'ın bir resim yarışması düzenlediği duyurulması halinde ellerine geçecek çizimlerden katilin kim olduğu kolayca anlaşılacaktır.

Bu yarışma tuzağı Sultan'a Nizâmî'nin yarışma hikâyelerini çağrıştırır. III.Murat yarışan şairlerin ya da yarışan Çinli ve Rumi nakkaşların hikâyelerinden hoşlanmadığını belirtir. En fazla "ölümüne yarışan hekimlerin hikâyelerini" sevdiğini söyler. Korku duygusunun insanı ölüme götüreceğini anlatan bu hikâyede iki hekim sultanlarının önünde yarışır. Her biri yaptığı zehri önce kendisi içer, daha sonra rakibine içirir. Birinci hekim zehirli hapın ardından panzehirli hapi yutunca hiçbir rahatsızlık hissetmez. Şimdi de rakibine "ölümü koklatma sırası" gelmiştir.

"Ağır ağır hareket ederek, sıranın kendi hamlesinde olmasının tadını çıkararak, bahçeden pembe bir gül koparmış ve dudaklarına yaklaştırıp içine kimsenin işitemediği karanlık bir şiiri fışkırtmış. Sonra, kendinden fazlasıyla

³¹⁶ Nizâmî, a.g.e., s.VII.

emin hareketlerle, pembe elbiseli hekime bu gülü koklasın diye uzatmış. Gülün içine fisıldanan şiirin gücünden öylesine etkilenmiş ki pembe elbiseli hekim, kokusundan başka hiçbir özelliği olmayan bu gülü burnuna yaklaştırır yaklaştırmaz korkudan yıkılıp ölmüş.” (B.A.K., s.312-313)

Birinci hekim sultanları ve ikinci hekimi etkilemek amacıyla kopardığı gülle konuşur gibi yapar. Onun özgüveninin tam olması ve işini ciddiyetle yapıyor gibi görünmesi rakibi üzerinde onun ciddi bir zehir ya da büyü hazırladığı izlenimini bırakır. Bundan dolayı ikinci hekim büyük bir korku duyar ve ruhunu teslim eder. (B.A.K., s.313)

2.5.4.9.Heft Evreng

İran şairi Molla Câmî bu kitabı Nizâmî'nin *Hamse*'sine nazire olarak yazmıştır.³¹⁷ *Heft Evreng* yedi aşk mesnevisinden oluşur. Bunlar yazılış tarihleri göz önünde bulundurulduğunda *Silsiletü'l-Zeheb*, *Selaman ve Ebsâl*, *Tuhfetü'l-Ahrar*, *Sübhatü'l- Ebrar*, *Yûsuf u Züleyhâ*, *Leyla vü Mecnun* ile *Hirednâme-i İskenderi* olarak sıralanır.³¹⁸

Benim Adım Kırmızı'da *Heft Evreng* Esir Pazarı'nın arkasındaki bir kahvede çalışan meddahın konuştuğu ağacın anlattığı hikâye bağlamında yer alır. Bu anıt kitap Şah Tahmasp'ın yeğeni ve damadı Sultan Mirza tarafından yaptırılmak istenir. Meşhed'de valilik görevini sürdüren genç adam yetenekli hattat ve nakkaşları himayesine alarak kitabı yaptırmaya başlar. Ancak Şah, bu kitabın ününü işitir ve kıskançlık duygusuyla yeğenini taşraya sürer. Yine de kitabın tamamlanması yolundaki umutlar sönmez. Zira Sultan Mirza'nın “hakikatli kitapdarı”, Tatar ulaklar

³¹⁷ Abdurrahman Câmî: (Çev.Abdülvehhab Tarzi), *Salaman'la Absal*, Maarif Matbaası, İstanbul, 1944, s.I.

³¹⁸ Abdurrahman-ı Câmî: (Çev.Ali Nihat Tarlan), *The Fifth Throne: Yûsuf u Züleyhâ* (Ed.by Günay Kut), Cambridge Mass, Harvard, 2003, s.XV-XVI.

tutarak onların ülkenin dört bir yanına dağılmış sanatkârlara ulaşmasını sağlar. Böylelikle *Heft Evreng*'in yapımı hızlanır. Haramilerin bazı sayfaları çalması yüzünden aksaklıklar olsa da kitap tamamlanır. (B.A.K., s.60-61)

2.5.4.10.Surnâme

Benim Adım Kırmızı'da *Surnâme* türü etraflı olarak işlenir. “Sur” ziyafet, düğün ve eğlence gibi anlamlara karşılık gelir.³¹⁹ Surnâme ise sultanların kız çocuklarının evlenme düğünleri ile erkek çocuklarının sünnet düğünleri dolayısıyla yapılan Sur-ı Hümayûn'ları anlatan edebi eserlerdir.³²⁰ Bu tür aracılığıyla düğün süresince yapılan eğlenceler ve esnaf geçitleri canlı bir biçimde yansıtılır. Surnâmeler nazmedildikten sonra nakkaşhaneye kayıtlı nakkaşlar tarafından resimlenir. Bu eserler Osmanlı eğlenceleri ve şenlikleri konusunda bize zengin detaylar verirler. Bu sayede düğün sırasında düzenlenen havai fişek gösterileri, çalınan müzik enstrümanları, yapılan danslar ve akrobatik hareketlerden haberdar oluruz.³²¹

Bu edebi türün en kıymetli örneklerinden biri on altıncı yüzyılda hazırlanmıştır. Bu *Surnâme*, Sultan III.Murat'ın sünnet olan oğulları için At Meydanı'nda yapılan ve elli iki gün elli iki gece süren şenlikleri gösterir. İki yüz elli

³¹⁹ *Osmanlıca-Türkçe Lugat*, Hisar Yayınevi, tarihsiz, s.801.

³²⁰ Mehmet Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri & Şenlikleri-I*, Sarayburnu Kitaplığı, İstanbul, 2008, s.23.

³²¹ Nurhan Atasoy and Filiz Çağman, *Turkish Miniature Painting*, Publications of the RCD Cultural Institute, İstanbul, 1974, s.41.

kompozisyondan oluşan bu eser Nakkaş Osman ve ekibi tarafından resimlenmiştir.³²² *Benim Adım Kırmızı* 'da işte bu *Surnâme*'nin hazırlık süreci söz konusu edilir.

Romanda İstanbul'a dönen Kara, bu kitap için yapılan hazırlıkları uzak ülkelerden işittiğini ifade eder. Sultan eşsiz olmasını arzuladığı kitap için hiçbir masraftan kaçınmaz. Bu heyecanlı ve yorucu süreçte Başnakkaş Osman'ın yanı sıra usta nakkaşlar Leylek, Kelebek, Zeytin ve Zarif de canla başla çalışırlar. Topkapı Sarayı'na bağlı nakkaşhaneyi ziyaret eden Kara yaşlı Başnakkaş'ın heyecanını yüzünden okur. Üstat elini öpen Kara'nın *Surnâme*'nin detaylarına vakıf olmasını sağlamak için onun adına bir vaziyet töreni düzenlenmesini ister. Nakkaş Nuri Efendi bu kısa tören boyunca Kara'ya eşlik eder ve *Surnâme*'yi renklendirecek resimlerin hangi aşamalarda olduğunu anlatır. Resimlerin her birinde Sultan, İbrahim Paşa Sarayı'nın şehnişinine kurulmuş bir şekilde, mutlu bir yüz ifadesiyle At Meydanı'nda yapılan törenleri seyrederek. Bu arada yanında vezirleri ve değişik ülkelerin elçileri bulunur. Sultan ve yanındakileri kapsayan bu yerleştirme ve istif *Surnâme*'nin tüm sayfalarında tekrarlanır. Bir başka deyişle sayfayı çeviren okur daima Sultan'ın şenlikleri ve esnaf geçitlerini izlediğini görür. (B.A.K., s.70)

Atmeydanı'nda yapılan şenliklerin resmine bakan bir okur, bunların tüm İstanbul halkının katılımıyla gerçekleştiğini görebilir. İnsanlar bir yandan lezzetli yiyeceklerle karınlarını doyururken diğer yandan esnaf geçitlerini seyrederek. Yüzlerce kâse pilav, kızarmış sığırlar ve tavuklar halkın iştahını kabartır. Diğer taraftan zanaatkârlar, el ustalığı isteyen işlerinde ne kadar hünerli olduklarını ispatlamak istercesine abartılı gösteriler sergilerken resme yansırırlar. Bunlar genellikle Sultan'ın önünden tekerlekli arabalarla geçerler. Mesela bir resimde arabasının tavanından baş aşağı sarkan bir berber müşterisini büyük bir beceriyle tıraş ederken çizilmiştir. (B.A.K., s.70-72)

³²² Filiz Çağman ve Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*, Güzel Sanatlar Matbaası, 1979, s.61.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Başnakkaş bu *Surnâme*'nin başka resimlerine katil nakkaşın kim olduğuna dair bir ipucu bulmak için tekrar bakar. Bu sayfalarda resmedilmiş şeytanın dişlerini ya da resmin köşesindeki köpeğin ayak tırnaklarının kimin kaleminden çıktığını hemen ayırt eder. Örneğin bir resimde usta aşçılar Sultan'ın önünden geçerken ittikleri tekerlekli arabanın içinde soğanlı lahana dolması pişirirler. Bunların bastığı pembe toprağın mavi taşları Kelebek'in eseridir. (B.A.K., s.293-294)

Buna ek olarak bir başka nakşa politik bir olayın doğurduğu sonuçlar yansımıştır. Acem Şahı'nın Osmanlı'ya sevimli görünen elçisinin kasrı, Şah'ın Osmanlı'ya yeni bir sefer düzenlemek için hazırlandığı haberi üzerine yerle bir edilmiştir. Bu sırada At Meydanı tozdan görünmez olmuş, bu problem sakaların yetiştirdiği suyla çözülmüştür. Ayrıca ihaneti kaldırmayan halk İran elçisine saldırmaya girişmiştir. Fakat “sırtlarında deri tulumlar taşıyan adamlar” bu kalabalığın üzerine beziryağı dökerek onları yatıştırmayı başarmıştır. Saka ve beziryağı tulumlarını taşıyan adamların ayakları da Kelebek çizmiştir. (B.A.K., s.294)

Surnâme'nin hayranlık uyandıran nakışları arasında dolaşırken geleneksel gündelik hayatın tüm renklerini görmek mümkündür. Cepheye savaşan askerin arkadaşı için hissettiği duyarlılık da bunlara dâhildir. Zira bir resim, şenliklerin eğlenceli bir gününde “yırtık pırtık elbiseler içinde bir bölük yoksul serhat gazisi[ni]” İbrahim Paşa Sarayı'nın şehnişininde oturan Sultan'ın penceresi önünde dururken betimler. Bunlar Sultan'a hitap ederler. Mecbur kaldıkları için bir arkadaşlarını “kâfir[e]” rehin bırakmışlardır. Başkente dönünce ekonominin zayıflaması dolayısıyla rehineyi kurtaracak parayı denkleştirememişlerdir. Askerler dertlerini Sultan'la paylaşarak ondan bu sorunlarına bir çözüm bulmasını isterler.

“Padişahım, bizler senin kahraman askerlerin olarak kâfir ile din uğruna savaşırken esir düştük ve ancak bir yakınımızı, kardeşimizi rehin bırakıp fidye parası bulmak için serbest kalabildik, ama İstanbul'a döndüğümüzde her şeyi o kadar pahalılaştırmış bulduk ki, şimdi bizler kâfir elinde kalan yakınlarımızı

kurtaracak parayı bir araya getiremiyoruz ve senin yardımına muhtacız; bize ya altın ver, ya da esir ver ki götürüp rehin kardeşlerimizle değiştirelim, onları kurtaralım,” demişler.” (B.A.K., s.293)

2.5.4.11.Hünername

Hünername on altıncı yüzyılda Topkapı Sarayı'nın Şehnâmecibaşısı olan Seyyid Lokman el-Âşûri tarafından nazmedilmiştir. İki ciltlik bu eserin birinci cildi kırk beş resim içerir. Ayrıca I.Osman'ın zaferlerinden I.Selim'in ölümüne kadar meydana gelen önemli olayları anlatır. İkinci cilt ise Sultan I.Süleyman'ın hayatını ve savaşlarını merkeze alır. Burada yer alan doksan beş resim oldukça canlı ve albenilidir. Bu iki cildin resimlerini Seyyid Lokman'la işbirliği içinde çalışan Başnakkaş Osman ve ekibi hazırlamışlardır.³²³

Benim Adım Kırmızı'da *Hünername*, Nakkaşhane'nin en iyi müzehhibi olan Zarif Efendi'nin tezhip ustalığı çerçevesinde işlenen kitaplardan biridir. Öncelikle içeriğiyle değil yapım aşamalarıyla söz konusu edilir. Zarif Efendi Erzurumi adlı katı bir dini toplulukla sıkı ilişkiler geliştirince onun dünyaya ve meselelere bakış tarzı da değişir. Yaptığı resimlerde “dinsizlik” olduğunu düşünmeye başlar, nakkaş arkadaşlarını da bu yönde düşünmeye iter. Onun bu propagandasından rahatsızlık duyan Zeytin çözümü onu öldürmekte bulur.

Zeytin arkadaşının hayatına son verdikten sonra Zarif Efendi'yle olan ilişkisini gözden geçirir. Ölen müzehhibin düşman edininip edinmediği konusu üzerinde düşününce onun Saray Nakkaşhanesi'nde *Hünername*'nin yapımında çalıştığı yıllar aklına gelir. Buna göre Zarif Efendi bu kıymetli eseri tezhiplerken hiç titiz davranmamış, fazla yorulmamak için eski ustaların tarzlarını ciddiye almamıştır. Böylece nakkaşların binbir emekle meydana getirdikleri resimlerin sayfalarını

³²³ Aslanapa, a.g.e., s.213.

“ucuz” bir biçimde tezhiplmiştir. Zarif Efendi’nin bu tutumu nakkaşlarla arasının açılmasına ve bir kavga çıkmasına sebep olmuştur. (B.A.K., s.117)

Hünername romanın bir başka yerinde Başnakkaş Osman ve Kara’nın inceledikleri eserlerden biri olarak anılır. *Hünername*’nin ikinci cildinde, gürleyen topraklarını hazırlamış ve kılıçlarını çekmiş sipahilerin öne çıktığı savaş sahneleri resmedilmiştir. Buna ek olarak Topkapı Sarayı’nın Alay Meydanı’nı resmeden bir sayfa da vardır. Bu resmin sağ tarafında hastane ve Arz Odası çerçeveler içinde çizilmiştir. Kara’nın dikkatini çeken bir başka resim ise Sultan I.Selim’in Dulkadiroğulları’na açtığı savaşı tasvir eder. Sefer sırasında bir dere kenarında konaklayan Sultan ile çiçekler arasında dolaşan ceylanları ve aslanları kapsayan resim harikulade güzelliكتedir. (B.A.K., s.310)

2.5.4.12.Firasetname

Firaset bir kimsenin dış görünüşüne bakarak onun ahlak ve davranışları hakkında tahminler yapmaktır. Yani kıyafet ilmi ile paraleldir. Firasetnameler de edebi bir dil kullanarak kişilerin mizacı hakkında öngörü verir.

Bu edebi tür *Benim Adım Kırmızı*’da Venedik Doç’una armağan edilmek amacıyla hazırlanan gizemli kitabın içeriğine benzetilmesi sebebiyle yer alır. Buna göre Sultan III.Murat, Enişte Efendi’nin tükenmeyen ısrarı üzerine Âl-i Osman’ın gücünü gösterecek bir kitap hazırlatmayı emreder. Osmanlı dünyasının “en vazgeçilmez şeyleri[nin]” hikâyelerini ve resimlerini içerecek olan bu kitabın içinde Sultan’ın bir portresi de bulunacaktır. Kara, hazırlanma sürecinde olan kitabın bu düzenini Hazinedarbaşı’na açıklarken onu firasetnamelere benzetir. Zira bu tür kitapların “tam kalbinde” sultanın bir resmi yer alır. (B.A.K., s.262)

2.5.4.13.Zafername

Zafername bir tür şehnamedir.³²⁴ Aynı zamanda gazavatnamelerin bir çeşididir. Zafernamelerde belli bir hükümdarın akınları, zaferleri manzum ya da mensur olarak anlatılır. Tarihi açıdan büyük öneme sahip olan bu kitaplara coşkunun bir üslup hâkimidir.³²⁵ Seyyid Lokman'ın Farsça olarak nazmettiği *Zafername*'yi Üstat Osman resimlendirmiştir. Burada Lokman, şehnamecibaşı Ârifî'nin yarım kalan *Süleymannâme*'sine kaldığı yerden devam etmiştir.³²⁶

Zafername romanda Üstat Osman ile Kara'nın Saray'da inceledikleri kitaplardan biri olarak anılır. Sultan III.Murat, Kara ile Başnakkaş Osman'a birbiri ardına cinayetler işleyen katil nakkaşın kimliğini tespit etmeleri için kısa bir süre tanır. Verimli bir sonuç elde edememeleri durumunda birinin yeni evli olmasına, diğersinin yaşını başını almış bir üstat olmasına bakılmaksızın her ikisi de işkenceye maruz kalacaklardır. İşte bu yüzden ikisi yoğun bir araştırma yaparlar. Yapmaları gereken şey katilin cebinden düşürdüğü resimdeki ata benzer at resimleri bulmaktır. Böylece katilin kimliğini tespit edebileceklerdir. Bu gayeyle Saray'da bulunan nakışlı ciltleri tek tek karıştırırlar. Harem'den getirtilen kitaplar arasında bir *Zafername* cildi de vardır. Kitaptaki nakışlar arasında en dikkat çekici olanı Sultan I.Süleyman'ın cenaze törenini gösterir resimdir. Kelebek, Leylek ve Zeytin tarafından çalışılan bu iki sayfalık resimde cenaze arabasını çeken atlar altın işlemeli eğerlerle süslenmiştir. Bu hayvanlar vefat etmiş olan efendilerinin örtüler altındaki cesedine “buğulu gözlerle” bakarlar. Törene katılmış bürokrat, komutan ve bilginlerin hüznü de yüzlerinden okunur. (B.A.K., s.309)

Aynı kitap bir başka yerde daha ele alınır. Topkapı Sarayı'nın Nakkaşhane'sini dolaşan Kara burada yürütülen işleri bir bir inceler. Bu sırada bir kalfanın çalışmakta

³²⁴ Mahir, a.g.e., s.57.

³²⁵ Ahmet Mermer ve Neslihan Koç Keskin, “Gazavatnâme”, *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, 2005, Ankara, s.32.

³²⁶ Mahir, a.g.e., s.57.

olduğu bir sayfa merakını uyandırır. Nakkaş Nuri Efendi'nin yaptığı açıklamaya göre bu, Osmanlı donanmasının savaşa gidişini gösterir bir *Zafername* sayfasıdır. Fakat resim Kara'nın hoşuna gitmez. Genç adam nakkaş olmadığı halde yeni yetme kalfanın donanmayı hazır bir kalıptan çizdiğini fark eder. Bu yüzden donanmanın büyük gemileri denizin üzerine oturmamıştır. Kara söz konusu kalıbın eski bir murakkadan kesilmiş olabileceği ihtimali üzerinde durur. (B.A.K., s.72)

2.5.4.14.Kıyafetname

Kıyafet, “şekil, suret, elbise” anlamlarına gelir. Kıyafet ilmi bir kişinin vücut özelliklerinden yola çıkarak onun karakteri hakkında hükümler verir. Kıyafetnameler de bu yolu takip ederler. Yani insanın fiziksel özellikleriyle mizacı arasında ilişki kurar.³²⁷

Romanda nakkaş ustalarının renklendirdiği kitap türlerinden biri de kıyafetnamelerdir. Zeytin'in renklendirdiği kıyafetnameyi bir Ermeni sipariş etmiştir. Yirmi resim içerecek kıyafetname için yüz yirmi akçeye anlaşmışlardır. Resimler değişik meslek gruplarından insanları işlerinin başındayken betimler. Şeyhülislam, afyonkeş, kapıcıbaşı bunlardan birkaçıdır. Usta nakkaş bu resimleri Hasanpaşa mürekkebine batırdığı kalemiyle bir oturuşta çizer. Sanatında oldukça kabiliyetli olduğundan dolayı bu figürlerin bazılarını gözü kapalı olarak renklendirir.

“Sabah yirmi resimlik vasat bir kıyafetname için yüz yirmi akçeye anlaşmışımız için akşam ezanı vaktinde bir oturuşta İstanbul'dan bir düzine adamı kıyafetlerine özen ve dikkat göstererek çiziverdim: Şeyhülislam, kapıcıbaşı, imam, yeniçeri, derviş, sipahi, kadı, ciğerci, cellat-cellatın işkence yaparken çizilmiş pek makbuldür-dilenci, hamama giden karı, afyonkeş. Üç beş akçe fazla kazanmak için o kadar çok yapmışımdır ki bu kitaplardan, bu resimleri çizerken sıkılmayayım diye, yok kadıyı fırçamın ucunu kâğıttan hiç

³²⁷ Mermer ve Keskin, “Kıyafetnâme”, *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, s.61.

kaldırılmadan çizeceğim, yok dilenciyi gözü kapalı çizeceğim gibi kendi kendime oyunlar oynarım.” (B.A.K., s.141)

2.5.4.15.Selimname

Selimnameler Sultan I.Selim’in çıktığı seferleri ve başarılarını konu eden manzum ya da mensur eserlerdir.³²⁸

Selimname Benim Adım Kırmızı’da Hazine-i Enderun’da bulunan ağır ve süslü ciltleri inceleyen Başnakkaş’ın dikkatini çeken bir kitap olarak anılır. Burada Sultan II.Selim adına yaptırılan bir kitap olan *Selimname*’nin içeriği hakkında fazla detay verilmez. İçindeki resimlere ağırlık verilir.

Hazine’nin memuru olan Cezmi Ağa, Başnakkaş Osman’ın önüne Şah Tahmasp’ın 1566 yılında Sultan II.Selim’e armağan olarak yolladığı *Şehnâme* cildini koyar. Başnakkaş bunu mutlulukla inceledikten sonra yıllar önce nakkaşhanede bu anıt kitabın törenlerle gelişini resmettiklerini hatırlar: “Bundan yirmi beş yıl önce Şah Tahmasp’ın bu kitabını getiren Acem elçilerinin hediyelerini, daha sonra bizler *Selimname*’de resmetmiştik.” (B.A.K., s.368)

Cezmi Ağa bunu duyunca üstadın sözünü ettiği *Selimname*’yi bulup getirir. Kitabın ilk sayfaları Acem elçilerinin *Şehnâme* ve diğer armağanları Sultan’a sunuşunu gösterir. Bol bol altının kullanıldığı resimlerin karşısına söz konusu armağanların listesi de yazılmıştır. Bunlar arasında “İsfahan ipek halıları”, “fildişi bir satranç takımı” gibi armağanlar bulunur. Sedef kakmalı kalem kutusu içindeki “sorguç iğnesi” Başnakkaş’ın dikkatini çeker. (B.A.K., s.368)

³²⁸ Mermer ve Keskin, “Selimnâme”, *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, s.91.

2.5.4.16.Şemailname

Şemailnameler sultanların fiziksel özelliklerini ve giysilerini anlatan ve bunları portre resim tarzında betimleyen kitaplardır. On altıncı yüzyılda Başnakkaş Osman ilk on iki Osmanlı sultanının portrelerini yaparak bir şemailname meydana getirmiştir. Üstat bu çalışması sırasında Venedik'ten istettiği yağlıboya gravürlerinden esinlenmiştir.³²⁹

Benim Adım Kırmızı'da nakış sanatı etrafında işlenen edebiyat ürünlerinden biri de şemailnamelerdir. Bu kitap Enişte Efendi'nin Zeytin'le konuşması bağlamında metne yansır. Sanatında oldukça hünerli olan nakkaş Zeytin, arkadaşlarıyla beraber çalışıp yapımını tamamladığı resimlerin ölümsüzleşeceğine inanır. Ona göre Doğu'da yapılan resimlerin kıymeti bilinecek, sultanlar ressamı ödüllendireceklerdir. Ne var ki Enişte Efendi onun kadar iyimser değildir. Sultanın kitaba fazla önem vermeyeceğini düşünür. Ona göre cinayetlerin gölgesinde yapımı süren gizemli kitap tamamlandığında Sultan kitabı göz ucuyla inceleyecektir. Nakkaşlara verilen altının yerinde kullanılıp kullanılmadığını denetleyecektir. Ardından kitabın içindeki portresine bir şemailnameye bakar gibi bakacaktır. (B.A.K., s.196)

2.5.4.17.Masallar ve meseller

Doğu geleneğinde meseller didaktik bir nitelik taşır. Hayvanların başrolü oynadığı masallar ve meseller daha yaygındır. Bu hikâyeler aracılığıyla ahlaki anlamda ders verme amacı güdülür. Kulaktan kulağa yayılmış meseller *Benim Adım Kırmızı*'ya yansır. Bir konuyu açıklığa kavuşturmak için bilindik meseller anlatılır.

³²⁹ Mahir, a.g.e., s.59.

Böylelikle konu örneklendirilmiş ve verilmek istenen mesaj verilmiş olur. Özellikle nakkaşlar arasında mesel anlatmak vazgeçilmez bir tutkudur.

Romana yansıyan bu sözlü edebiyat örneklerinin başında Enişte'nin aktardığı bir Süryani masalı gelir. Yaşlı bürokrat akşam saatlerinde Yakutlar Mahallesi'ndeki iki katlı evinde yalnızdır. Kızı Şeküre, sevgilisi Kara'yla buluşmak için Asılmış Yahudi'nin evine gitmiştir. Öte yandan cariyesi ve torunları kefal balığı almak amacıyla Kadırğa Limanı'ndadır. Bu sırada ölüm üzerine yazılmış kitaplardan birini okuyan Enişte Efendi sofa yönünden gelen bazı tıkırtıları işitir. Gelen kişinin Sultan'ın özel nakkaşlarından Zeytin olduğunu anlar ancak içi rahatlamaz. İki adam kısa bir sessizliğe gömülürler. Nakkaş bu sessizlikle çocukluğunda işittiği bir Süryani masalı arasında paralellik kurar. Ancak masalı aktarmaz. (B.A.K., s.180)

Enişte Efendi aralarında geçen şiddetli konuşma sonrasında Zeytin tarafından darp edilir. Çıgıllıklarını kimseye duyuramadığı için yardım gelmesinden ümidini keser. Can çekişirken tıpkı Zeytin gibi o da Süryani masalını hatırlar. Buna göre yalnız ve ihtiyar bir adam gece yarısı susayınca kalkıp bir bardak su içer. O sırada sehpadaki mumun yerinde olmadığını görür. Üstelik içerideki odasından “ip gibi bir ışık” sızıyordur. İhtiyar adam odasına dönünce bir yabancıнын elinde mumla yatağında yattığını görür. Onun ölüm olduğunu öğrenince bir müddet susar. Ardından yabancıнын mumunu söndürür ve “Hayır, sen yarı kalmış rüyamsın benim” der. Işıkla beraber yabancı adam da kaybolur. İhtiyar yatağına girerek uyur, “bir yirmi yıl daha yaşar”. (B.A.K., s.200-201)

Kara, nakkaşhanede çalışan usta sanatkârların nakış sanatı hakkındaki bilgilerini ölçmek ister. Bu amaçla ziyaret ettiği her bir nakkaşa farklı sorular sorar. Kelebek'e nakışın üslup ve imza ile olan ilişkisini, Leylek'e nakış ve zamanı, Zeytin'e ise körlük ve zaman konularını sorar. Bu üç sanatkâr kendilerine düşen soruları doğrudan cevaplamak yerine Doğu'nun geleneksel zihniyetiyle örtüşen meseller anlatmayı tercih ederler. Masalsı bir tat içeren bu meselleri naklederken

onları elif, be ve cim diye sıralarlar. Leylek'in meselleri nakış sanatında kişisel üslubun olup olmayacağı sorunsuna cevap verir.

Elif meselinde Herat bölgesinde yaşayan nakkışsever hanın hikâyesi anlatılır. Bu han haremindeki Tatar sevgilisiyle birlikte kütüphanesindeki görkemli kitapların resimlerini seyretmekten zevk alır. Günün birinde bu resimlere kendi kimliğinden bir iz yerleştirmek ister. Bunu yapınca eski huzurunu yitiren Tatar kızı kendisini asar. (B.A.K., s.77-78)

Be meselinde genç ve güzel Çinli karısıyla oldukça mutlu bir hayat süren yaşlı padişahın hikâyesi işlenir. Bu padişahın oğlu üvey annesine âşık olur, ancak sevgisini içine gömer ve kendisini nakşetmeye adar. Öte yandan Çinli kadın ona çizdiği resme imza atmayan bir nakkaşın unutulmaya mahkûm olduğunu duyurur. Böylece iyi niyetli şehzade yoldan çıkar. Hüsrev'in oğlu Şiruye'nin babasını öldürmesini konu alan meclisini çizmeyi tamamladığında resmin bir köşesine küçük bir imza atar. Bu durum bela ve felaketleri tetikler, zira şehzade babasını tıpkı Şiruye'nin yaptığı gibi öldürür. (B.A.K. s.78-79)

Leylek'in anlattığı Cim meselinde kızına uygun bir kısmet arayan şahın trajik hikâyesi söz konusu edilir. Bu mesele göre şah, çok sevdiği kızını akıllı ve yetenekli bir nakkaşla evlendirmek ister. Bu amaçla ülke çapında bir nakış yarışması düzenletir. Finale kalan üç nakkaştan biri resmettiği bahçedeki nergis çiçekleri arasına imzasını atar. Diğer ustalar da resimlerinin gizli bir köşesine küçük birer kusur yerleştirirler. Şah onların geleneksel nakış prensiplerine sadık kalmadıklarını, bencilce davrandıklarını görür. Bu yüzden kızını evlendirme fikrinden vazgeçer. (B.A.K., s.79-80)

Kelebek bu üç meseli anlatmayı bitirdikten sonra bunların verdikleri mesajları da açıklar. Bütün bu hikâyeler geleneksel nakışta sanatkâra has bir üslubun benimsenmediğine işaret ederler. İslam sanatı esas itibarıyla mütevazıdır. Bundan ötürü bu sanatın değişik dallarıyla uğraşan sanatkârların da alçak gönüllü olması

zorunludur. Bireysel kimliklerini ön plana çıkarmaya çalışanlar ise kendilerine zarar verirler.

“Birinci hikâye üslubun bir kusur olduğunu gösterir. İkinci hikâye kusursuz resmin imza istemediğini gösterir. Üçüncü hikâye de, birinciyle ikincinin aklını birleştirir ve o halde imza ve üslup kusurla küstahça ve aptalca böbürlenmekten başka bir şey değildir, bunu gösterir.” (B.A.K., s.80)

2.5.5.Kar’da Sözü Edilen Edebi Metinler

Orhan Pamuk’un 2002 yılında basılan eseri *Kar*’da Firdevsî’nin *Şehnâme*’sine gönderme yapılır. Romanda uzun yıllar Almanya’da sürgün hayatı yaşamış olan şair Ka, artan kadın intiharlarının sebebini araştırmak için Kars’a gelir. Tanıdıkları ona bu kentin önde gelen kişilerini görmesi gerektiği söylerler. Bu yüzden Ka, Kars Emniyet Müdürünü, Refah Partisi’nin belediye başkanı adayını ve şeyh efendiyi ziyaret ettikten sonra siyasal İslam’ın liderlerinden biri olan Lacivert’in gizli evine gider. Lacivert, İslam’ı güç ve iktidar emellerine alet eden bir teröristtir. İşlediği cinayetlerle İslam’a hizmet ettiğini zanneden genç adam, Ka’yla sohbet ederken *Şehnâme*’den “yüzlerce kez” okuduğu bir kesiti nakleder.

Buna göre “eşsiz bir kahraman, yorulmaz bir savaşçı olan” Rüstem, kaybolan atı Rakş’ı bulabilmek için Turan topraklarına girer. Turan Şahı ününü işittiği Rüstem’i misafirperverlikle karşılar ve onu sarayına buyur eder. Rüstem gece odasına giriveren şahın kızıyla birlikte olur ve ondan bir çocuğu olacağını sezer. Bundan ötürü çocuğunun takması için kıza bir bileklik verir. Aradan yıllar geçer ve Sohrab adını taşıyan genç, babasının kimliğini öğrenir. Annesine İran’a gidip gaddar hükümdar Keykavus’u tahtından indireceğini, onun yerine babasını oturtacağını söyler. Sohrab ayrıca Turan’ı yöneten Efrasiyab’ı da etkisiz hale getireceğini, yerine kendisinin oturacağını, böylelikle baba-oğul tüm dünyaya hükmedeceklerini müjdeler.

Efrasiyab onun bu niyetini öğrenince Rüstem ile Sohrab'ın karşı karşıya gelmesi için bir düzen kurar. Rüstem oğlunu tanımadığından ötürü savaşta onunla acımasızca çarpışır. İlk etapta Sohrab babasını öldürmek için iyi bir fırsat yakalar ancak İran'da düşmanı hemen öldürmek "çiğlik" addedildiğinden ötürü onu bırakır. Fakat ertesi günkü dövüşte Rüstem, Sohrab'ı atından düşürür ve kılıcını onun göğsüne daldırır. Öldürdüğü savaşçının bilekliğini fark edince onun kendi oğlu olduğunu anlar. Onu kucağına alır ve ağlar. (K., s.79-81)

Lacivert bu eski hikâyeyi *Şehnâme*'nin unutulduğunu vurgulamak için anlatmıştır. Firdevsî'nin bu anıtsal nitelik taşıyan eserini oldukça severek okuduğunu söyler. Ayrıca bu eserin eskiden "Tebriz'den İstanbul'a, Bosna'dan Trabzon'a" kadar birçok Doğu kentinde okunduğuna dikkat çeker. Oysa modernleşmenin etkisiyle *Şehnâme* unutulmuş, daha doğrusu unutturulmuştur:

"Ama şimdi Batı hayranlığı yüzünden herkes unuttu bu hikâyeyi. Eski hikâyeler ders kitaplarından çıkarıldı. Bugün *Şehnâme*'yi İstanbul'da satın alacağın bir kitapçı bile yok!" (K., s.81-82)

2.5.6. Romanlarda Sözü Edilen Diğer Metinler

2.5.6.1. Seyahatnâmeler

2.5.6.1.1. Seyahatnâme-yi Evliya Çelebi

Evliya Çelebi elli yıl boyunca gezdiği coğrafyaları canlı ve çekici bir üslupla kâğıda aktarmıştır. Onun on ciltlik şaheseri toplam altı bin sayfadan müteşekkildir.³³⁰ Bu seyyah gezdiği ülkelerde yaşayan toplumların yaşam biçimlerini, dinlerini,

³³⁰ Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nden En Güzel Seçmeler* (Der.Mehmet Aksoy ve Server İskit), İskit Yayınevi, İstanbul, 1963, s.7.

geleneklerini, edebiyat ve felsefelerini renkli bir biçimde eserine aksettirmeyi başarmıştır. Bundan ötürü *Seyahatname* birçok değişik alan için insanı hayretler içinde bırakacak kadar değerli bir kaynaktır.³³¹

Beyaz Kale'de Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'si önemli bir yer tutar. Romanda Saray'da başmüneccimlik yapan Hoca ile onun Venedikli kölesi fiziksel benzerlikleriyle dikkat çekerler. Hoca, Sultan'dan aldığı paralarla düşmanları yenilgiye uğratabilecek dev bir silah yapar. Ancak hiçbir asker "uğursuz" bu silahın içine girmeye yanaşmaz. Osmanlı ordusu yenilince bu yeniliden Venedikliyi sorumlu tutarlar. Bu durumun farkına varan Hoca ile kölesi Lehistan'daki Doppio Kalesi düşünce yer değiştirirler. Böylelikle Venedikli köle Saray'da başmüneccim olur. Emeklilik yıllarında Gebze'de güzel bir konak yaptırır. Günlerden bir gün Evliya adında bir seyyah kendisini ziyaret eder. Bu hüznü ihtiyar bütün ömrünü on ciltlik bir seyahatnameye adadığını, birçok ülkeyi gezip bunları yazıya aktardığını anlatır. Fakat İtalya'yı görmeye fırsat bulamadığından yakınır. Herkesin Türk diye bildiği Venedikliden kendisine İtalya'yı betimlemesini ister. Venedikli onun ısrarı karşısında dayanamaz ve teklifini kabul eder.

Çalışma yöntemleri oldukça basittir: Evliya Çelebi, eski ve kötü bir İtalya haritasının bazı koordinatlarını işaret eder, Venedikli de bu bölgelerin önemli hususiyetlerini anlatır. Evliya bunları dikkatle not alır. Ayrıca Venedikliden her şehir için bir de hikâye anlatmasını ister. Bu hikâyeleri de İtalya bahsine katacağını belirtir. (B.K., s.171-172)

Seyahatname, *Sessiz Ev*'e tarih doçenti Faruk Darvinoğlu'nun üslubuna hayran kaldığı bir eser olarak yansır. Darvinoğlu, yaz tatilinde babaannesinin elini öpmek için kardeşleriyle beraber Cennethisar'a gider. Akşamları evde ailesiyle vakit geçirir, gündüzleri ise buraya yakın bir mesafede olan Gebze'deki Osmanlı arşivinde çalışır. Bu bakımsız ve tozlu mekânda mahkeme sicilleri ve tapu kayıtları gibi birçok

³³¹ Robert Dankoff: (Çev.Semih Tezcan), *Evliya Çelebi Seyahatnâme'si Okuma Sözlüğü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, s.15.

Osmanlıca belge okur. Faruk okuduğu mahkeme sicillerini kâğıda nasıl aktaracağına karar veremez.

Bu sırada Evliya Çelebi'nin kaleme aldığı *Seyahatname*'nin üslubunu oldukça beğenir. Zira bu seyyah gezileri boyunca gördüğü kentleri, köyleri, insanları ve mimari yapıları rahat bir üslupla, hatta neşeyle betimler. Okuru imrendirecek kadar keyifli bir söyleyiş kullanır. Faruk'u şaşırtan şey onun gözlemlediği gerçekleri ayrıntılı bir biçimde kayıt altına alırken aynı zamanda nasıl böyle neşeli olabildiğidir.

“Bir batı Anadolu gezisini anlatıyordu: Akhisar'ı, Marmara kasabasını, sonra bir küçük köyü ve kasabanın ılıcalarını: İlıcaların suyu insana yağ gibi cila vermiş, kırk gün içilirse cüzamliya da iyi gelirmiş. Sonra bir havuzu nasıl onarıp temizletip, keyifle içine girdiğini okudum. Bu havuz sefasını bir daha okudum ve Evliya'nın suç ve günah tanımayan keyfine imrendim, kendimi onun yerine koymak istedim. Sonra havuzun bir sütununa onarım tarihini de düşmüş. Sonra da Gediz'i atla geçip gitmiş. Bütün bunları hiçbir şeyden çekinmeyen, güvenli huzurlu bir dengeyle; davuluna vuran mehtercinin sakınmasız neşesiyle yazmıştı. Kitabı kapayıp nasıl böyle yapabildiğini, yaptığı ile yazdığını nasıl böyle çakıştırabildiğini, kendini bir başkasını görür gibi nasıl dışarıdan görebildiğini düşündüm. Aynı şeyi ben de yapıp, sözgelimi bir arkadaşıma mektupla anlatmaya kalksaydım ne bu kadar yalın olabilirdim, ne de bu kadar neşeli.” (S.E., s.229-230)

Evliya Çelebi coğrafyaları kuru kuruya tasvir etmez. Örneğin “Manisa'nın kaç zeameti, kaç tımarı, kaç askeri” olduğu gibi olguları sıraladıktan sonra betimlemesinin orta yerinde durup okurun hoşuna gidecek bir hikâye de anlatır. Bu, okuru bilgi yığınları altında boğmayan, eğlenceli bir anlatımdır. Faruk *Seyahatname*'nin bu yalın ve doğal üslubuna oldukça özenir. Bundan ötürü okuduğu mahkeme sicillerini bu üslubu taklit etmek suretiyle kitap haline getirmeyi düşler. (S.E., s.231)

2.5.6.1.2.Seyahatnâme-yi İbni Batuta

İbni Batuta'nın en meşhur eseri olan *Seyahatnâme*, değişik coğrafyalarda yaşayan insanların yeme, içme, giyim ve diğer konulardaki örf ve âdetleri hakkında zengin ipuçları sunar. Bu folklor malzemesinin yanında on dördüncü yüzyılın ilk yarısında İslam dünyasının içinde bulunduğu ekonomik ve politik durumu da yansıtır.³³²

Kara Kitap'ta Mehdi'ye ilişkin pasajları çerçevesinde İbni Batuta'nın *Seyahatname*'si anılır. Celâl Sâlik, Mehdi'yi merkeze alan yazısında İslam dünyasında kaleme alınmış kitaplarda onun gelişine dair ne gibi ipuçları zikredildiğini tek tek sıralar. Buna göre birbirinden farklı pek çok coğrafyayı gezmiş olan İbni Batuta Doğu'nun bazı bölgelerinde insanların büyük bir inanç ve ümitle Mehdi'yi beklediklerine tanık olmuştur. Örneğin “Şii'lerin Samarra'daki Hakim-ül Vakt Türbesi'nin yer altındaki mahzeninde” Mehdi'nin gelmesini törenlerle bekleyenleri kendi gözleriyle görmüş ve bu tanıklığını *Seyahatname*'sinde anlatmıştır. (K.K., s.151)

2.5.6.2. Tarihler

Orhan Pamuk'un romanlarında tarih kitapları çoğunlukla *Kara Kitap*'ta okurun karşısına çıkar. Milliyet gazetesinde köşe yazarlığı yapan Celâl Sâlik, tarihi veya dini bir konu işlemek istediği zaman birincil kaynaklara yönelir ve yazısında bu kaynakları referans gösterir.

³³² İbni Batuta, *İbni Batuta Seyahatnamesi* (Haz.Muhammed et-Tancî), C.I-II, Üçdal Neşriyat, İstanbul, 1983, s.7.

2.5.6.2.1. Tarih-i Naima

Naima tarafından yazılan ve oldukça meşhur olan bu kitap Osmanlı döneminde dört defa tabedilen tek Osmanlı vekayinamesidir. Bin dört yüz konudan oluşan eser sultanların hayatı ve saray âdâbının yanı sıra bürokratların tayin ve azilleri gibi olayları da inceler. Naima ilk vakanüvis olmasına rağmen bu meseleleri ustalıkla tahlil ve hikâye etmiştir.³³³

Celâl “Cellât ve ağlayan Yüz” başlıklı yazısının başında Kara Ömer adındaki ünlü bir celladın hikâyesini anlatacağını duyurur. Gazeteci, anlatacaklarının hakikaten gerçekleşmiş bir olay olduğunu vurgulamak için bu olayı Naima’nın *Tarih*’inin dördüncü cildinde nakledildiğini belirtir. (K.K., s.277)

2.5.6.2.2. Tarih-i Gilmânî

On yedinci yüzyılın Osmanlı devlet adamlarından biri olan Mehmet Halife Çınar Vakası’nı, Kösem Sultan’ın katledilmesini ve saray ağalarının zorbalıklarını yakından gözlemlemiştir. Bütün bu olayları *Tarih-i Gilmânî* adlı eserinde yazmıştır.³³⁴

Tarih-i Gilmânî Kara Kitap’ta Celâl’in bir yazısı kapsamında yer alır. Celâl, bir yazısında sözünü ettiği Kara Ömer adlı bir celladın başından geçen trajik olayın bu tarihte yer aldığına değinir. (K.K., s.277)

³³³ Naima, *Tarih-i Naima* (Haz.Mehmet İpşirli) C.I, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2007, s.XXVI.

³³⁴ Mehmed Halife, *Tarih-i Gilmânî* (Haz.Kâmil Su), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1976, XIII-XIV.

2.5.6.2.3. Mukaddime

Mukaddime İbni Haldun'un en temel eseri olarak kabul edilir. Yazar burada tarihsel olayları sosyoloji, politika ve ekonomi gibi değişik alanlarla ilişkilendirir. Ayrıca her bir olayı akılcı bir yöntemle inceler. İbni Haldun bu hacimli eseriyle medeniyet tarihine bir tür önsöz yazmış olur.³³⁵

İbni Haldun'un *Mukaddime*'sinden Celâl'in Mehdi'nin fiziksel özellikleriyle geliş alametlerini irdelediği bir yazısında bahsedilir. Bu yazıya göre İslam tarihi boyunca Mehdi'yi konu alan sayısız kitap yazılmıştır. Fakat *Mukaddime* birçok yönüyle bunlardan ayrı bir eserdir. Zira İbni Haldun, *Mukaddime*'de Mehdi'ye ilişkin sahte hadisleri tek tek ayıklamıştır. Bunun yanı sıra İslam inancında ahir zamanda geleceğine inanılan Deccal'den de söz etmiştir. *Mukaddime*'ye göre Mehdi'nin geldiği zaman diliminde herkesin kendisinden çekindiği Deccal de ortaya çıkacaktır. Ancak bu varlık "kıyamet ve kurtuluş gününde" Mehdi tarafından öldürülecektir. (K.K., s.151)

2.5.6.2.4. Başlangıç ve Tarih

Onuncu yüzyıl İslam bilginlerinden biri olan Mutahhar ibni Tahir, *Başlangıç ve Tarih* adlı tarih kitabının "Mehdi'nin Seferi" bölümünde Mehdi'nin geleceği zamana ve onun karakterine dair bilgi verir.³³⁶

³³⁵ Zaid Ahmad, *The Epistemology of İbn Khaldun*, Routledge Curzon, New York, 2003, s.X.

³³⁶ John Alden Williams, *Themes of Islamic Civilization*, University of California Press, California, 1971, s.205-206.

Celâl, Mehdi'yi işlediği aynı yazıda *Başlangıç ve Tarih*'i anar. Gazeteci, bu kitabında İbni Tahir'in Mehdi'nin varlığına kanıt olarak tek bir hadisi kabul ettiğini vurgular. Ona göre Hz.Peygamber'in “adı, görünüşü ya da işi benimkini tutan birinin yol göstereceği” şeklindeki sözü kendisinden sonra gelecek ve Müslümanlara rehberlik edecek bir kurtarıcıyı işaret eder. Dolayısıyla Mehdi diye birinin gelip gelmeyeceğini tartışırken bu hadisi tetkik etmek gerekir. (K.K., s.151)

2.5.6.2.5. Tarih-i Reşidî

Mirza Muhammed Haydar Duglat on altıncı yüzyılda kaleme aldığı *Tarih-i Reşidî*'de yok olmaya yüz tutan Moğol milletinin ve hükümdarlarının hatıralarını tahlil etmeye çalışır. Bu kitabı aracılığıyla soyunun hatıralarını koruma altına alacağını düşünür.³³⁷

Benim Adım Kırmızı'da Mirza Muhammed Duglat'ın *Tarih-i Reşidî* adlı tarihine Zeytin'in naklettiği bir mesel dolayısıyla gönderme yapılır. Kara, usta nakkaş Zeytin'e hafıza ve körlük konusunda ne düşündüğünü sorar. Genç nakkaş bu soruya direkt olarak yanıt vermez, bunun yerine üç Doğu meselinden yararlanır. Bunlardan birinde Üstat Seyyit Mirek'in diğer nakkaşların tersine kör olmayı arzulayış hikâyesini aktarır. Bu sırada Mirza Muhammed Duglat'ın *Tarih-i Reşidî*'de yaptığı yorumlardan da yararlanır. Heratlı nakkaşların hayat hikâyelerini ve menkıbelerini de kitabına alan Duglat'a göre Seyyit Mirek, nakşın zirve noktasının körlük olduğunu açıklarken bir at resmi çizmek isteyen nakkaşı örnek verir. Buna göre en yeteneksiz nakkaş, gerçek bir atın karşısında olsa dahi resmini ona bakarak değil hafızasından yapar. Bu söz, örnek resmin ancak hafızayla mümkün olabileceğini destekler.

³³⁷ Mirza Haydar Duglat: (Çev.Osman Karatay), *Tarih-i Reşidî: Geride Bıraktıklarımızın Hikâyesi*, Selenge Yayınları, İstanbul, 2006, s.31.

Bu düşünceyi öne süren Seyyit Mirek Timurlu Sarayı'nın muhteşem hazinesinde birikmiş binlerce eski cildi inceleme fırsatını yakalar. Üç gün üç gece hiç durmadan bu efsane kitapların nakışlarını inceledikten sonra kör olur. Bu olayın ardından konuşmayı ve resim yapmayı bırakır. *Tarih-i Reşidi*'ye göre bu durum "Allah'ın ölümsüz zamanının manzaralarına kavuşmuş bir nakkaşın" sıradan insanlar için yapılan kitap nakışlarına geri dönmesinin olanaksızlığıyla ilgilidir. Zira Muhammed Duglat'ın yorumuna göre kör bir nakkaşın olduğu yerde mutlak bir sessizlik ve mutlu bir karanlık vardır. (B.A.K., s.96-97)

2.5.6.3. Felsefi Eserler

2.5.6.3.1. Hayy ibni Yakzan

Doğu dünyasında üretilmiş felsefe kitapları yalnızca *Kara Kitap*'ta karşımıza çıkar. Romanda Celâl, bir yazısında herhangi bir metnin kendinden önce yazılmış başka bir metinle olan ilişkisinin nasıl değerlendirilmesi gerektiğini irdeler. Celâl, ikinci metnin öncekiyle benzer nitelikler taşımasının doğal karşılanması gerektiğini savunur. Bu düşüncesinin doğruluğunu kanıtlamak amacıyla İbni Tufely'in 1160 yılında kaleme aldığı *Hayy ibni Yakzan* adlı alegorik kitabını³³⁸ örnek verir. Bu eser, bir çocuğun kendisinden başka insanın bulunmadığı bir adada tek başına yetişmesi sürecini söz konusu eder. Bu çocuk adada tabiatı keşfeder. Bir sorgulama süreci içine girerek kendisini ve kâinatı yaratan bir tanrının var olduğuna kanaat getirir. Bu kitabın tezi doğruyu arayışta aklın insanın merkezi kapasitesi olduğudur. Bu yüzden

³³⁸ Samar Attar, *The Vital Roots of the European Enlightenment: İbni Tufayl's Influence on Modern Western Thought*, Lexington Books, Lanham, 2007, s.XV.

aslında kutsal kitaplara ya da dinlere gerek yoktur.³³⁹ İnsan yalnızca aklını kullanarak yaratıcısına ulaşabilir.

Daniel De Foe'nun on yedinci yüzyılda yazdığı *Robinson Crusoe* ile *Hayy ibni Yakzan* ortak izlekler taşır. Celâl'e göre bu iki eseri karşılaştırırken *Robinson Crusoe*'un eşyaları daha detaylı anlatmasına bakıp *Hayy ibni Yakzan*'ı "geri" kabul etmek doğru değildir. (K.K., s.153)

2.5.6.4.Bilimsel Eserler

2.5.6.4.1. Acaibü'l-Mahlukat

Coğrafyacı Kazvini'nin kaleme aldığı *Acaibü'l-Mahlukat* gök cisimlerini, astrolojiyi, melekleri, cinleri, bitkileri, hayvanları ve kimi peygamber ve hükümdarları anlatır.³⁴⁰ Bu kitap bazı garip hayvanların ve cinlerin varlıkların betimlemelerini de içerir.

Acaibü'l-Mahlukat, *Benim Adım Kırmızı*'ya hem hükümdarlar hem de halk arasında oldukça popüler bir kitap olarak yansır. Romanda uzun bir müddet İran'da kalmış olan Kara İstanbul'a döndüğü zaman Başnakkaş Osman'ı ziyaret eder. Yaşlı sanatkâr, sanatın baş tacı edildiği bir diyardan gelen misafirinden İran'daki sanatsal faaliyetlerden söz etmesini ister. Kara resim sanatına eskisi kadar ilgi duyulmadığını anlatmak için Sadıki Bey'in bir sipahi için resmettiği *Acaibü'l-Mahlukat* nüshasını örnek verir. Bu büyük nakkaş elindeki nüshayı tamamlaması karşılığında yalnızca kırk altın kazanacaktır. (B.A.K., s.68)

³³⁹ Samar Attar, a.g.e., s.46.

³⁴⁰ Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojyası*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul, 1998, s.55.

Aynı eser nakkaş Zeytin'in sofı bir müderrisle konuşması kapsamında okurun karşısına çıkar. Zeytin haftanın birkaç akşamı karnını "ip kaçkını" ve "at hırsızlarının" uğrak yeri olan bir aşevinde doyurur. Yine bu mekâna uğradığı bir gece bir kâtiplerle karşılaşır. Bu gencin bilgin biri olduğunu zannederek ona pir nakkaş Behzat'tan ve onun at resimlerinden bahseder. Gencin hiçbir şey anlamadığını görünce ona ömrü boyunca hiç at resmi görüp görmediğini sorar. O da buna karşılık olarak hocasının *Acaibü'l-Mahlukat*'ında yer alan "kanatlı bir atın resmini" gördüğünü söyler.

"Yüzlerce nakkaş ezberden çizeriz o atları. Sen hiç at resmi gördün mü?"

"Âlimler âlimi büyük bir hocanın, bir gün benim rahmetli hocama verdiği bir sihirli kitapta kanatlı bir atın resmini görmüştüm."

Hocasıyla birlikte *Acaib-ül Mahlukat*'ı ciddiye alan şu sersemi boğayım mı, yoksa bırakayım mı? Kaşığı bırakıp kendimi aşevinden dışarı attım, terk edilmiş tekkeye gittim." (B.A.K., s.325)

Meselelere oldukça dar bir perspektiften bakan gencin bilgisi öğrencilik yıllarında adını devamlı hürmetle andığı Hoca'sından öğrendikleriyle sınırlıdır. Bundan dolayı edindiği bilgiyi sorgulama ihtiyacını hissetmez. Üstelik daha fazla bilmek ve bunun için araştırmak zahmetine katlanmaz. Öte yandan *Bostan ve Hüsrev u Şirin* gibi eserlerin resimlerine hayranlık duyan Zeytin, *Acaib-ül Mahlukat*'ı aşağılar. (B.A.K., s.325)

BÖLÜM II:

GELENEKSEL GÜNDELİK HAYAT VE GELENEKSEL ZİHNİYET

1. Geleneğimizde Yeri Olan Tarihsel Kişilikler

1.1.Sultanlar ve Diğer Üst Düzey Bürokratlar

1.1.1.Sultan II.Mehmet

Türk tarihinin en büyük hükümdarlarından biri olan II.Mehmet yirmi yaşında sultan olmuştur. İstanbul'u fethedip bin yüz yıllık Doğu Roma İmparatorluğu'na son vermiştir. Böylece "Fatih" unvanını almıştır.³⁴¹

Sultan II.Mehmet *Kara Kitap*'ta Batını bir mezhep olarak bilinen Hurufilikle olan gerçek üstü ilişkisi çerçevesinde yer alır. Celâl'in "taş baskısı kitaplardan, imla hatalarıyla dolu risalelerden" okuduğuna göre Nesimî'nin etkisiyle Osmanlı topraklarında yayılan Hurufilik, İstanbul'un fethinin ardından II.Mehmet'i de cezbeder. İddialarda Sultan'ın ele geçirdiği Hurufî risaleleri okuduğu ve dünyadaki eşyaların âlemin esas sırrını nasıl işaret ettiğini sorgulamaya başladığı yazılıdır. Bu tehlikeli durumun farkına varan Osmanlı ulemasının bulduğu çözüm ise oldukça köktencidir: Sultan'a yaklaşmaya cüret eden tüm Hurufiler diri diri yakılır. (K.K., s.291)

II.Mehmet, *Kara Kitap*'ın yanı sıra *Benim Adım Kırmızı*'da, Kazvinli *Atların Nakışı*, *Atların Akışı*, *Atların Aşkı* adlı kitaplarının Osmanlı hazinesine katılması bağlamında ele alınır. Üstat Osman'ın naklettiğine göre Sultan, Akkoyunlu

³⁴¹ Yaşar Yücel ve Ali Sevim, *Osmanlı Klâsik Döneminin Üç Hükümdarı: Fatih, Yavuz, Kanuni*, Türk Tarihi Kurumu Basımevi, Ankara, 1991, s.92.

Devleti’ni yenmesinin ardından Uzun Hasan’ın hazinesini “yağmalar” ve İstanbul’a getirir. Bu “yağma[nın]” arasında Kazvinli Cemalettin’in atlar üzerine yazdığı kitaplar da bulunur. Romanda Müslüman bir Osmanlı yöneticisinin yendiği bir devletin hazinesini ele geçirmesinin askeri başarısının ödülü olarak hak ettiği bir ganimet değil de, “yağma” olarak nitelendirmesi geleneksel bir yorumlama biçimi değildir. (B.A.K., s.328)

1.1.2.Sultan I.Selim

Osmanlı Devleti’nin dokuzuncu hükümdarı olan Sultan I.Selim saltanatı boyunca Doğu’ya seferler düzenlemiş, Safevi Devleti’ne rahat vermemiştir.³⁴² Böylece Doğu sınırını güvence altına almakla kalmamış³⁴³, aynı zamanda devletin hazinesine en zengin yıllarını yaşatmıştır.³⁴⁴

I.Selim, *Kara Kitap*’ta Celâl’in bir yazısında söz konusu edilir. Celâl bu yazısında İsmet Paşa’nın, cumhurbaşkanlığının ilk yıllarında kılık değiştirerek sokağa çıktığını bir mektupla kanıtlamaya çalışır. Ardından Sultan I.Selim’in kılık değiştirmesini konu alan bir hikâyeyi anlatır. Hammer’ın *Osmanlı Tarihi* adlı kitabında yer alan hikâyeye göre I.Selim şehzadeyken bir derviş kılığında Tebriz’e gider. Burada onun başarılı bir satranç oyuncusu olduğu Şah İsmail’in kulağına gider. Gerçek kimliğini bilmediği bu genci oyun oynamak için sarayına çağırır. Uzun süren oyunda ona yenilir. (K.K., s.306-307)

Bu sultan *Benim Adım Kırmızı*’da Safevi Devleti’yle yaptığı savaşı kazanması ve buradaki hazineyi İstanbul’a getirmesi kapsamında da ele alınır. Hazine-i Hümâyûn’un raflarını süsleyen ağır kitapları inceleyen Başnakkaş Osman, Kara’ya,

³⁴² Yücel ve Sevim, a.g.e., s.122.

³⁴³ Yücel ve Sevim, a.g.e., s.144.

³⁴⁴ Çoşkun Ak, *Şair Padişahlar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s.153.

“Cennetmekân” Sultan Selim’in sefer dönüşü başkente getirttiği kıymetli kitapların nakışlarını seyretmeden Saray’dan ayrılmayacağını söyler.

Kalenderilikle ilgili bir tartışma sırasında aynı hükümdarın ismi tekrar anılır. Hazine-i Enderun’un kitapdarlığını yapan Cezmi Ağa, odayı dolduran tüm objelerin gece olunca huzursuz bir şekilde birbirleriyle kavga ettiklerini öne sürer. Bunu duyan Başnakkaş bu inancın Kalenderiler tarafından payitahta getirildiğini anlatır. Buna göre I.Selim, Şah İsmail’i yenip Tebriz’i ele geçirince Mirza Şah’la beraber Kalenderi dervişleri de Osmanlı Ordusu’na katılmıştır. Bunlar İstanbul’a gelince itikatlarını da beraberlerinde getirmişlerdir. (B.A.K., s.377-378)

1.1.3.Sultan I.Süleyman

I.Süleyman’ın yönetimin başında olduğu kırk altı yıllık dönem “Kanûnî devri” olarak anılır. Bu devir Osmanlı’nın her alanda en başarılı ve üstün olduğu bir süreçtir. Bu hükümdar yalnızca seferleriyle ön plana çıkmaz. Çünkü I.Süleyman askeri başarılarının yanı sıra yeni kanunlar koymuş, orduyu ıslah etmiş ve devlet teşkilâtını yeniden düzenlemiştir.³⁴⁵

Bu hükümdar *Benim Adım Kırmızı*’da, öncelikle saltanatı süresince İran hükümdarı Şah Tahmasp’a rahat vermemesi, Acem topraklarını alabilmek için devamlı olarak oraya seferler düzenlemesi dolayısıyla anılır. Şah, Tebriz’i alabilmek için yıllarca çabalayan I.Süleyman’ın vefatını haber alınca oldukça sevinir. Bu mutluluğun etkisiyle birçok hediyeyle birlikte kendi kütüphanesinin en seçkin ve değerli ciltlerinden biri olan *Şehnâme*’yi Topkapı Sarayı’na yollar. (B.A.K., s.365)

³⁴⁵ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti’nin Saray Teşkilâtı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1984, s.86.

Romanda Sultan, resme yansiyış biçimiyle de konu edilir. Kara ile Nakkaş Osman, Sultan'ın emri hükmünce Nakkaşlar Bölüğü'nün adını kötüye çıkaran katil nakkaşın izini sürmeye girişirler. Suçlunun daha önce çizdiği atları incelemeleri halinde onun kimliğini daha kolay tespit edebileceklerini düşünürler. Bir şehzadenin kitaplığından getirttikleri *Zafername* cildinde, Zigetvar Kuşatması esnasında ölen sultanın cenaze törenini tasvir eden iki sayfalık bir nakış vardır. Bu tasvire ağırlıklı olarak Sultan'ın ölümünden ötürü duyulan hüzün duygusu hâkimdir. Cenaze töreni epeyce kalabalıktır. Ordu komutanlarından şeyhülislama, askerlerden bürokratlara kadar pek çok üst rütbeli memur hüzünle sultanın cenazesine selam durmuşlardır. Kırmızı örtü altındaki tabutu arabalarla çeken atların bile gözleri buğuludur.

“..Zigetvar Kuşatması sırasında ölen Kanuni Sultan Süleyman'ın cenaze törenini gösterir iki sayfalık resimde, cenaze arabasını çeken alını aktmalı doru atla ceylan gözlü kır ata ve Sultan Süleyman'ın cenazesi için altın işlemeli eğerleri takılmış, harika eğer örtüleri örtülmüş kederli atlara baktık ilk. İster iri tekerlekli cenaze arabasını çeksinler, ister efendilerinin derin bir kırmızı örtü altındaki cesedini buğulu gözlerle bakarak selamlasınlar, atların hepsi, Heratlı eski üstatlardan alınmış aynı zarif duruşla–tek bacak ileride, tek bacak onun yanında sabit- durmuşlardı. . . Cenaze törenine katılan ve civar tepelerde rahmetli Sultan Süleyman'a selam duran komutanları, âlimleri, hocaları taşıyan yüzlerce atın hiçbirinde de yoktu kusur.” (B.A.K., s.309)

Üstat Osman ile Kara'nın incelediği bir başka resim, Sultan'ın genç ve sevimli oğluyla çıktığı bir avı betimler. Hükümdar üç şehzadesini genç yaşta kaybettiği için kederli ve sıkıntılıdır. Kırlarda avlanan oğlunu endişeli gözlerle seyrederek. (B.A.K., s.311)

Romanda ayrıca kendisinden körlük ve hafıza konusu üzerine yorum yapması istenen musavvir Zeytin, Sultan Süleyman'ın sanatkârlar içinde en fazla hattatlara kıymet verdiğini vurgular. Onun bu bakış açısından ötürü “zamanın bahtsız nakkaşlarının”, nakış sanatını ön plana çıkarmak için değişik meseller ürettiklerini anlatır. (B.A.K., s.93)

1.1.4.Sultan II.Selim

Sarı Selim adıyla tanınan II.Selim I.Süleyman'ın oğludur. Devlet işleriyle pek meşgul olmamıştır. Onun yerine Damat Sadrazam Sokullu Mehmet Paşa devletin karşı karşıya kaldığı problemleri çözmeye çalışmıştır.³⁴⁶

Bu hükümdar *Benim Adım Kırmızı*'da Şah Tahmasp'ın kendisine yolladığı hediyeler çerçevesinde söz konusu edilir. Romana göre Safevi Devleti'ni yöneten Şah Tahmasp I.Süleyman'ın ölmesine oldukça sevinir. Çünkü topraklarının artık güvende olacağını düşünür. Bu coşkuyla Osmanlı tahtının başına geçen II.Selim'e üç yüz kişilik bir elçi heyeti eşliğinde develer dolusu paha biçilmez hediyeler gönderir. Bu heyet önce yeni sultanın “avlanarak kışı geçirdiği” Edirne'ye gider. Daha sonra İstanbul'a gelir. Hazine-i Enderun'a kilitlenen hediyeler arasında eşsiz bir *Şehnâme* cildi ile görkemli bir *Kur'an-ı Kerim* de bulunur. (B.A.K., s.365)

1.1.5.Sultan III.Murat

On altıncı yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı'yı yöneten III.Murat yirmi bir yıllık saltanatı boyunca hiçbir zaman İstanbul'dan ayrılmamıştır.³⁴⁷ Şehzadelerinden III.Mehmet için düzenlediği Sur-ı Hümayûn'la meşhurdur.

III.Murat, *Benim Adım Kırmızı*'da Frenk stili esas alınarak yapılacak bir portresini de içeren “gizli bir kitap” siparişi veren bir hükümdar olarak kurgulanır. Romanda Sultan, *Beyaz Kale*'de “çocuk padişah” olarak anılan ve zaafı, korkularıyla yansıtılan IV.Mehmet'in aksine kararlı, güçlü ve etkileyici bir yönetici olarak çizilir. Nakkaşlar Bölüğü'nün üyelerinden Kara'ya, Bostancıbaşı'dan kahveci

³⁴⁶ Uzunçarşılı, a.g.e., s.87.

³⁴⁷ Necdet Sakaoğlu, *Bu Mülkün Sultanları:36 Osmanlı Padişahı*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2004, s.161.

çırağına kadar toplumun her tabakası Sultan'a saygı duymakla kalmaz, aynı zamanda ondan çekinir.

Sözelimi Kara, Topkapı Sarayı'nda bulunduğu süre içinde ona hizmet edebilme aşkıyla yanıp tutuşur. Bu yüzden yarım kalmış gizli kitabı tamamlamaya ant içer. Cennete benzettiği Divan Meydanı, onun Sultan III.Murat'a duyduğu bağlılık duygularını güçlendirmesine katkıda bulunur. İpek kıyafetleri içinde koşturup duran divan çavuşlarını imrenerek izler. Aşağıdaki alıntıda sarayın şahane bir mekân olmasının Kara'nın zihnindeki "güçlü sultan" imgesini pekiştirdiği görülür. Zira Kara müşahede ettiği ihtişam karşısında kendisini Sultan'ın "basit bir kulu" olarak görür.

"Saray'a girip çıkmış olanlardan, Eniştemden tarifini ve tasvirini o kadar çok duyduğum yer, şimdi tıpkı Cennet gibi, rengârenk ve güzeller güzeli bir bahçe olarak önümdeydi. Ama Cennet'e girmiş birinin hissedeceği mutluluğu değil de bir korku ve huşu duyuyor, cihanın temeli olduğunu şimdi çok iyi anladığım Padişahımızın basit bir kulu olduğumu düşünüyordum. Yeşillikler içinde gezinen tavus kuşlarına, şakır şakır şakırdayan zincirlere bağlı altından bardaklara, ipek elbiseler içinde ve sanki yere hiç değmeden sessizce yürüyen Divan çavuşlarına hayranlıkla bakarken, Hünkâr'a hizmet edebilme heyecanı duydum içimde. Kolumun altında yarım kalmış resimlerini taşıdığım Padişahımızın gizli kitabını mutlaka bitirecektim." (B.A.K., s.259)

Kara, görevi gereği gün boyunca çoğunlukla Sultan'la yakın temas halinde olan Hazinedarbaşı'yla konuşma fırsatı yakalayınca kendisini henüz tanışmadığı III.Murat'a oldukça yakın hisseder. (B.A.K., s.260)

Yine aynı romanda, Başnakkaş Üstat Osman ile birlikte Saray'da usta nakkaşların tasvirlerine bakan Kara, Sultan III.Murat'ın, Hazinedarbaşı ve Doğancılar Ağası'nın eşliğinde odaya girmesiyle şaşkına döner. Onu "kurşuni sabahı aydınlatan bir ışığa" benzetir. Heyecanla kendini onun önüne atar, eteğini öper. Fakat Sultan'ın gözlerine doğrudan bakma cesaretini gösteremez, bundan ötürü yüzünü yandan seyreder. "Ne kadar güzeldi! Ne kadar düzgün ve doğrudu!" diyerek hayranlığını açığa vurur. (B.A.K., s.311-312)

III.Murat, Venedik elçisi olarak görevlendirdiği Enişte Efendi'yle samimi bir ilişki içindedir. Bu bürokratın Venedik'ten döner dönmez oradaki saray, kilise ve köşklerinin duvarlarını süsleyen Frenk tekniğiyle yapılmış portrelerden sitayişle bahsetmesi, Sultan'ın merakını kamçılar. Heratlı eski üstatlarının değişmez kıldığı yüz tasviri anlayışından oldukça farklı olan bu tarz resimde, kişinin portresi spesifik özellikleri dikkate alınarak nakşedilir. Böylece ortaya çıkan tasvir, resmedilen kişiyi “dünyanın merkezine” yerleşmiş özel ve benzersiz bir varlık gibi gösterir. Enişte Efendi, geleneksel nakış sanatına aykırı bir şekilde, “Yüce Padişah[ın]” da bu biçimde resmedilmesinin avantajlar sağlayacağını kanaat getirir. Daha da ileri giderek, bunun tıpkı büyü gibi herkesi etkisi altına alacağını, bu şekilde dine hizmet edilmiş olunacağını düşünür. (B.A.K., s.127)

Sultan'ın tepkisi başlangıçta olumsuz olur. Çünkü o, resmin ancak bir hikâyeyi tamamlamak, onu daha anlaşılır kılmak amacıyla yapıldığı şeklindeki geleneksel anlayışı savunur. Hikâyesi olmayan bir resme bakmayı putlara tapınmakla eş değer görür. Buna karşılık Enişte'nin ısrarlı teşvikiyle, duvara asılmayıp bir kitabın içine gizlenmesi şartıyla Frenk stilinde bir portresinin yapılmasını onaylar. Portreyi içinde bulunan hikâyeler ve diğer resimler arasında gizleyecek bu kitap, aynı zamanda, Hicri takvimin bininci yılına yetiştirilecek ve hediye olarak yollanacağı Venedik Doç'una Osmanlı ailesinin gücünü gösterecektir. (B.A.K., s.128-129)

III.Murat, metinde övgücü sıfatlarla anılır. Üstat Osman onun için “Âlempenah” ifadesini kullanırken Kara, “Cihanın Temeli olan Padişahımız, “Cihanın Hâkimi Padişahımız Hazretleri, Âlemin Temeli olan Padişahımız Hazretleri” ifadelerini tercih eder. (B.A.K., s.294-311)

1.1.6.Sultan IV.Mehmet

Yedi yaşında tahta oturan bu sultan devleti yakınlarının yardımıyla idare edebilmiştir. Av eğlencelerine olan düşkünlüğü sebebiyle “Avcı Mehmet” diye anılır. IV.Mehmet edebiyat, resim ve tarihle de yakından ilgilenmiştir.³⁴⁸

Bu sultan yalnızca *Beyaz Kale*'de, çok yönlü kişiliği ile Hoca ve onun Venedikli kölesiyle yürüttüğü ilişkisiyle metnin önde gelen karakterlerinden biri olarak yer alır. IV.Mehmet henüz dokuz yaşında olmasına rağmen, Kanûn-ı Âl-i Osman hükümlerinin gerektirdiği biçimde yönetimin başındadır. Ancak yaşı dolayısıyla iktidarı bir türlü sahiplenemez, bu yüzden imparatorluğu onun yerine başkaları yönetir. Saray halkı değişik spekülasyonlar yaratarak onun aklını çelmeye çalışır. Çevresinde eylemlerini denetleyen bir “ukala kalabalığı” bulunur. Bu iş için özellikle görevlendirilmiş haremağaları, biteviye ona annesi Valide Sultan'ın öğütlerini hatırlatır. Baskı altındaki Sultan, kendi iradesiyle hareket edemediği için dilediği kimselerle iletişim kuramaz. (B.K., s.110, s.44, s.56) Tahtı kaybetme korkusuyla geceleri uyuyamayan IV.Mehmet'in pasif bir konumda bulunması Kösem Sultan'ı cesaretlendirir. Ancak kurduğu entrikalar başarıya ulaşmaz.

Sultan siyaset dışındaki alanlara, özellikle ilm-i nücuma, hayvanlara ve avcılığa daha fazla ilgi duyar. Öğrenmeye açık bir kişiliği olduğu için gökbilime de ılımlı yaklaşır. Uzun zaman astronomi çalışan Hoca, hazırladığı yıldız modelini kendisinden destek göreceğini ümit ettiği Sadık Paşa'ya sunar. Paşa modelden yüz çevirir. Yine de bu modeli Sultan'a göstermesi için gerekli izinleri alabileceğini müjdelir. Zira Sultan, “böyle şeylere meraklı[dır]”. Gerçekten de, “yaşına göre kısa, kırmızı yanaklı sevimli bir çocuk” olan IV.Mehmet kendisine sunulan modeli enine boyuna inceler. (B.K., s.42)

Modele takılı zil değişik tonlarla çalınca ürküp geri çekilmesine karşın yıldızlar üzerine aklına takılanları art arda sorar. Bir soru yağmuruyla karşılaşan Hoca, bunlar her ne kadar bilimden çok kehanet içeren cevaplara muhtaç nitelikte olsalar da Sultan'ı memnun etmeye çalışır. IV.Mehmet ertesi gün yağmurun yağıp

³⁴⁸ Özdemir Nutku, *IV.Mehmet'in Edirne Şenliği*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1972, s.40.

yağmayacağını, hasta aslanının iyileşip iyileşmeyeceğini, gündelik olayların nasıl yorumlanması gerektiğini merak eder. Hoca Sultan'ın “zeki” ve “kişilik sahibi” olduğunu düşünerek mutlu olur. (B.K., s.43-44)

Kehanete olan ilgisinin yanı sıra roman boyunca Sultan IV.Mehmet'in hayvan sevgisi de vurgulanır. Sultan, sık sık At Meydanı'ndaki aslanhaneye giderek aslan, kaplan ve leopar dostlarının sağlık ve huzurunu teftiş eder, onlarla konuşur. Ayrıca içlerindeki hastalar için tedirgin olur. Gebe olanların yavrularının cinsiyeti üzerine tahmin yürütür. Sarayda dönen dolaplardan sıkıldığında huzuru kedilerinde arar. Hoca, Afrika'dan getirtilen maymunlardan, Saray'ın havuzlarındaki kırmızı balıklardan sıkılsa da, onun hayvanlar hakkında merak ettiği olaylar üzerine ayrıntılı açıklamalar yapar. Hatta “çocuk Padişah'ı eğitebileceği” inancıyla, Venedikli esirinin de yardımıyla hayvanların hayatlarına ilişkin risaleler kaleme alır. Bunu yaparken, onun düş gücünü de geliştirebilmek için “kanatlı mandalar”, “altı bacaklı öküzler”, “iki başlı yılanlar[ın]” öykülerini de anlatır. Risaleleri resimlerle renklendirmeyi de ihmal etmez. (B.K., s.45, s.107, s.52)

IV.Mehmet, tarihi gerçeklere uygun olarak avcılığa tutkuyla bağlı bir yönetici olarak kurgulanır. Sultan çıktığı av eğlencelerine Hoca ve Venedikliyi de çağırır. Kâğıthane deresi yakınındaki Mirahor Köşkü'nde bir süre dinlendikten sonra Bostancıbaşı'nın hazırlayıp saldırdığı tilki, tavşan ve tazıları avlamaya koyulur. Öte yandan tuhaf bir şekilde köpeğin yaraladığı bir tavşanın ölmemesi için elinden geleni yapar. IV.Mehmet erişkin yaşa ulaştığında da av eğlenceleri düzenletmekten vazgeçmez. Hatta Lehistan seferi süresince sık sık av seferleri düzenleyerek uzun yolculuğu monotonluktan kurtarır.

IV.Mehmet İstanbul'daki veba salgını sırasında en çok kendi hayvanlarının zarar görmesinden endişe eder. Bir an önce vebanın ne zaman sona ereceğini bilmek ister. Oysa Topkapı Sarayı'nın başmüneccimi Sıtkı Efendi'nin hiçbir kehaneti onu tatmin etmez. Bu yüzden Sultan, Hoca'ya bu konuda bir takvim hazırlamasını emreder. Hoca, kölesiyle birlikte kentteki ölü sayısının istatistiklerinden yola çıkarak

hazırladığı takvimi Sultan'a takdim eder. IV.Mehmet bu takvimi oldukça beğenir. Bundan ötürü Hoca'yı başmüneccimlik mertebesine atar. (B.K., s.109) Eski başmüneccim ve takımını Saray'dan kovar. Üstelik tasarılarından vazgeçmeyen inatçı Hoca'nın silah icat etme teklifini kabul ederek ona verimli topraklar bağışlar.

Beyaz Kale'nin ilk yarısında metne çocuksu nitelikleriyle yansıtılan Sultan, ilerleyen bölümlerde, kendisine sunulan risalelerdeki resimlerin kim tarafından çizildiğinin farkına varabilen zeki bir hükümdar portresi çizer. Öyle ki Sultan, "Beyaz Kale" diye anılan Lehistan'daki "Doppio Kalesi[nin]" düşmesi üzerine Avrupa'ya kaçan kişinin Venedikli değil de Hoca olduğunun farkına vardığını üstü kapalı sözleriyle belli eder. Romanın on birinci bölümünde hayatının son demlerini okurla paylaşan anlatıcı, IV.Mehmet'in tahttan indirildiğini bildirir. (B.K., s.176, s.171)

1.1.7.Sultan I.Ahmet

I.Ahmet Doğu sınırında çetin savaşların meydana geldiği bir dönemde, on yedinci yüzyılın başında ülkeyi yönetmiştir. Osmanlı'nın başkentinde yaptırdığı Sultanahmet Camii ile tanınır.³⁴⁹

Benim Adım Kırmızı'nın son bölümünde Şeküre'nin ülkenin durumu hakkında verdiği bilgiler dolayısıyla konu edilir. Genç kadın sultanın tahta çıkmasından üç yıl sonra İngiliz Kralı'nın Topkapı Sarayı'na görkemli bir saatin yanında birkaç heykel yolladığını anlatır. Buna göre bu "adam büyüklüğündeki heykeller" ile dev saat Hasbahçe'ye kurulur. Osmanlı halkı genel olarak sarayın bu yeni süsünden hoşlanır. Ancak bazı muhafazakâr gruplar sultanın bu tutumunu tepkiyle karşılarlar. I.Ahmet de bir gece gördüğü rüyanın etkisiyle yatağından fırlayıp heykelleri tuzla buz eder. Rivayetlere göre sultan rüyasında Hz.Muhammed'i görmüştür. Hz.Peygamber ona

³⁴⁹ Midhat Sertoğlu, "I.Ahmet", *Osmanlı Tarih Lûgatı*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1986, s.255-256.

sitem etmiş, kavminin “Allah’ın yarattığıyla yarışan” heykellere hayranlık duymasına izin vermesi halinde Allah’ın yolundan ayrılacağını belirtmiştir. (B.A.K., s.467-468)

1.1.8.Sultan IV.Murat

Osmanlı hükümdarlarının on yedincisi olan IV.Murat “Bağdat Fatihi” diye anılır. Halk üzerinde mutlak otorite kurmak istediğinden ötürü yüreklere korku salan bir iç politika izlemiştir. İçki, sigara ve kahve içenleri idam ettirmiştir. Ayrıca yönetim işlerinde Koçi Bey’in tavsiyelerinden yararlanmışır.³⁵⁰

IV.Murat, Orhan Pamuk’un romanlarından yalnızca *Kara Kitap*’ta, tütün ve içki yasağına karşı tutumu dolayısıyla söz konusu edilir. Karısı Rüya’nın bıraktığı işaretlerin peşine düşen Galip, bir gece meraklı bir gruba katılarak Bedii Usta’nın gizemli “Mankenler Evi[ne]” gider. Buradaki dehlizlerde leblebici çırağından Latin istilacılarına, mezarından çıkan şehitlerden meşhur gazetecilere kadar ustalıkla yapılmış binlerce manken yer alır. Mankenler Evi’nde Sultan IV.Murat’ın celâlinde kaçan kulları da mevcuttur. Bunlar kahve, tütün ve afyon yasağına rağmen iptilalarından bir türlü vazgeçmeyen kaçaklardır. Tutuklanıp idam edilmemek için esrarlı bir mahzene saklanmışlar, “ellerinde kahve değirmenleri, cezveleri, nargileleri, çubukları, tütün ve afyon keseleri ve fincanlarıyla” beklemektedirler. (K.K., s.190)

Aynı öge romanın ikinci kısmının “Uyuyamıyor Musunuz?” başlıklı ikinci bölümünde de işlenir. Gazeteci Celâl yıllar önce Milliyet’te yayımlanmış bu makalesinde, yatağına uzanıp gözlerini kapatmasına karşın halen uyuyamayan okurlarına birtakım formüller sunar. Bunlardan biri de kişinin kendisini “içki

³⁵⁰ Necdet Sakaoğlu, “IV.Murat”, *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.II, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.243-247.

yasağını denetlemek için bir gece sarayında kıyafetini değiştiren IV.Murat” olarak zihninde canlandırmasıdır. Celâl kendisinin bu yöntemi uyguladığını, böylece muhafızlarıyla dolaşırken gizli mekânlarda ve “miskinhanelerde pinekleyen” kullarının hayatını seyre koyulduğunu nakleder. (K.K., s.245)

1.1.9.Sultan Abdülmecit

Abdülmecit on dokuzuncu yüzyılda hükümdarlık yapmıştır. Batı kültürüne büyük hayranlık beslemiştir. Yüzyılın ikinci çeyreğinde Tanzimat Fermanı’nı ilan etmiş, Batılılaşma yolunda ilk ciddi adımları atmıştır.³⁵¹

Kara Kitap’ta Sultan Abdülmecit, kurmaca bir karakter olan Şehzade Osman Celâlettin Han’ın babası olarak kurgulanır. Teşvikiye’deki bir av kasrında oturan ve kâtibine hayat hikâyesini yazdıran Şehzade, çocukluğunu anlatırken annesi Nurucihan Kadınefendi’nin babasının gözdesi olduğunu, bu sebepten ötürü Sultan’ın “otuz çocuğu içinde” en çok kendisini sevdiğinin altını çizer. (K.K., s.403)

1.1.10.Sultan II.Abdülhamit

II.Abdülhamit on dokuzuncu yüzyılın üçüncü çeyreğinde I.Meşrutiyet’i ilan etmiş, Kanun-i Esasi’yi yürürlüğe koymuştur. Meclis-i Mebusan’ı kapatması aydınların büyük tepki vermesine neden olmuştur. Dış politikaya odaklanan

³⁵¹ Turan Dikmetaş, *Osmanlı Sultanları: Portre, Biyografi, Anı Hatırat ve Tuğralarıyla*, Akvaryum Yayınları, İstanbul, 2005, s.243.

hükümdar içerde baskı ve dayatma rejimi uygulamıştır. Onun bu tutumu ülkede gizli ve güçlü bir muhalefet meydana getirmiştir.³⁵²

Bu hükümdar *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda uğradığı suikast ve uyguladığı istibdat rejimi dolayısıyla anılır. Kitabın birinci bölümünde ışık tüccarı Cevdet Bey'in 1905 yılında geçen bir günü anlatılır. Burada Cevdet Bey'in gazeteden okuduğu makaleler ile çevresinde geçen konuşmalar II.Abdülhamit'in uğradığı bombalı saldırıyı konu alır. Buna göre doğrudan Sultan'ı hedef alan saldırı sırasında II.Abdülhamit zarar görmeden kurtulurken masum yirmi altı kişi can vermiştir. (C.B., s.63)

Yönetime muhalif olan entelektüeller Abdülhamit'in iç politikada benimsediği yöntemlere karşıdır. Cevdet Bey'in tüccar arkadaşı Fuat Bey, siyasetten hiç hoşlanmayan Cevdet Bey'le öğle yemeği yerken basında ve entelektüel topluluklarda konuşulan son gelişmeler ışığında bazı politik yorumlar yapar. Abdülhamit'in baskı rejimini getirdiğini ve tüm demokratik özgürlükleri kısıtladığını belirtir. Zira Sultan Kanun-i Esasi'yi yürürlükten kaldırmış, meclisi de kapatmıştır. Cevdet Bey'in ağabeyi Doktor Nusret gibi aydınların ve Jön Türklerin tepkisi işte bu rahatsızlık verici durumdan kaynaklanır. Fuat Bey de Kanun-i Esasi'nin tekrar yürürlüğe girmesinden ve meclisin açılmasından yanadır. Ona göre Avrupa'nın halkından esirgemediği bu demokratik girişimler her ne pahasına olursa olsun gerçekleştirilmelidir. Hatta gerekirse “bunlar için Abdülhamit alaşağı edilmelidir.” (C.B., s.43)

Verem hastası olması dolayısıyla ölümle pençeleşen Doktor Nusret yalnızca Sultan'a değil saltanat sistemine de karşıdır. Bu yüzden yalnızca II.Abdülhamit'in tahttan indirilmesini isteyenleri eleştirir. Ona göre II.Abdülhamit kendilerine birtakım avantajlar sunması durumunda ona muhalif gibi görünen “cahiller topluluğu”, örneğin maaşlarının az olmasından şikayetçi ordu mensupları Sultan'la hemen can ciğer kuzu sarması olacaklardır. (C.B., s.73)

³⁵² Sertoğlu, “II.Abdülhamit”, *Osmanlı Tarih Lûgati*, s.270-271.

Bunların yanı sıra II.Abdülhamit, döneminin önde gelen şair ve aydınlarından Namık Kemal'i Kemah'a sürmesi sebebiyle işlenir. Romanda yakışıklılığı ve hırslıyla çevresinin dikkat çeken mühendis Ömer, bir müddet Erzincan'ın Kemah ilçesinde bulunan eski bir köşkte kalır. Elde ettiği bilgilere göre bu bina II.Abdülhamit'in Kemah'a sürgüne gönderdiği Namık Kemal tarafından yaptırılmıştır. (C.B., s.469)

1.1.11.Şah Tahmasp

Safevi Devleti'nin hükümdarı olan Şah Tahmasp babası Şah İsmail'in ölümü üzerine tahta geçmiştir. Osmanlı Devleti'yle olan ilişkisinde babasının düşmanca politikasını devam ettirmiştir.³⁵³

Şah Tahmasp, *Benim Adım Kırmızı*'da, nakış ve kitaplara olan ilgisi bağlamında yer alır. Usta nakkaş Zeytin, Enişte Efendi'yle nakış ve günah arasındaki bağlantıyı tartıştığı zaman nakkaşların bile kendi sanatlarını günah olarak algıladıklarını öne sürer. Bu tezini güçlendirmek için Şah Tahmasp'ın hayat hikâyesinden bir örnek verme ihtiyacını duyar.

Buna göre Şah, kütüphanelerinde, ustaların yıllarca emek vererek meydana getirdikleri albenili kitapların sayıca çok olmasının hükümdarların iktidarlarını güçlendirdikleri bir dönemde yaşar. O da kitaba duyulan hürmetin her şeyden önde geldiği geleneksel zihniyetin çocuğudur. Doğu resim sanatını etkileyen ve “harikalar yaratan” üstat nakkaşların çalıştığı olağanüstü güzellikte bir nakkaşhanesi vardır. Şah, tahtta oturduğu elli iki sene boyunca resme olan düşkünlüğünü korur. Kendisi de usta bir nakkaş olarak gençliğini kitap bezemekle geçirir. Enişte Efendi'nin deyimiyile “Acem tarzıyla Türkmen hassasiyetini birleştirir.” Ancak hayatının sonuna doğru nakşın gerçekte dinsel açıdan günah olduğu sanısına kapılır. Panik içinde önce nakkaşhanesini kapatır; “pişmanlık buhranları” geçirerek yaptırdığı kitapları dağıtır,

³⁵³ Yücel ve Sevim, a.g.e., s.177.

“mucize ressamalarını Tebriz’den uzaklaştırır”. Bu sebepten dolayı nakkaşhanede çalışan “bütün o yaşlı ustalar ve çırakları, renkbazlar, usta ciltçiler, hattatlar” işsiz kalırlar. (B.A.K., s.184-186)

Şah Tahmasp, yine bu hareketiyle ilişkili olarak Tebriz’den İstanbul’a, Sultan II.Selim’e yolladığı harikulade bir *Şehnâme* cildi dolayısıyla anılır. *Benim Adım Kırmızı*’da Kara ile Başnakkaş Osman, katil nakkaşın kimliğini tespit edebilmek amacıyla Hazine-i Enderun’da geceler, buradaki kitapları süsleyen nakışları incelerler. Gece yarısına doğru Şah’ın armağanı olan *Şehnâme* cildini kilitli bir demir sandığın içinde bulurlar.

Başnakkaş Osman’a göre Osmanlı’nın ezeli düşmanı olan Şah Tahmasp’ın, *Kur’an-ı Kerim*, fildişi bir satranç takımı, Isfahan ipek halıları ile birlikte içinde iki yüz elli harika resmi barındıran böyle paha biçilmez bir hediye cilt yollamasının sebebi, Tebriz’i almaya çalışan Sultan I.Süleyman’ın vefatından ötürü hissettiği sevinçtir. (B.A.K., s.365)

Yine de bu kitapla birlikte pir nakkaşların gözlerini kör etmek amacıyla kullandıkları eski altın sorguç iğnesinin gönderilmiş olması Üstat Osman’ı düşündürür. Başnakkaş, Şah’ın olağan gözükmeyen bu davranışının kolay anlaşılacak imalar içerdiği kanısındadır. Acem hükümdarı ve sarayı için büyük önem taşıyan kitabı ve iğneyi Şah niçin elden çıkarma, dahası Osmanlı Sarayı’na gönderme gereksinimi duymuştur? Başnakkaş Osman, bu olayı, Tahmasp’ın resme bakışının zaman içinde değişmesiyle açıklar. “Çocukluğunda Behzat’tan nakış dersi alan, gençliğinde nakkaşları el üstünde tutan Şah” günah korkusuyla nakkaşhanesini kapatır. Bu sebepten ötürü onun, yaşlılık yıllarında, kendisi için artık bir şey ifade etmeyen bu tarz bir yapıtı, sorguç iğneyle birlikte yollamasındaki amacı nakşın geçici bir heves, nakkaşın sonunun ise “gönüllü körlük” olduğunu herkese ilan etmek olmalıdır. Üstat Osman bir tahmin daha yürüterek bu tutumun bu eşsiz kitabı inceleyenlerin “artık âlemde başka bir şey görmek istemeyecekleri” şeklinde yorumlanabileceğini de içinden geçirir.

“Kitapla birlikte bu iğne, usta nakkaşın sonunun gönüllü körlük olduğunu herkes bilsin diye mi yollamıştı, yoksa bir zamanlar anlatıldığı gibi, bu efsane kitabın sayfalarına bir kere bakan, âlemde artık başka bir şey görmek istemez demek için mi? Ama, pek çok hükümdarın yaşlılığında yaptığı gibi, gençliğindeki resim aşkından günah korkusuyla pişmanlık duyan Şah için bu kitap bir harika değildi artık.” (B.A.K., s.369)

1.1.12.Hülâgu Han

İlhanlı Devleti'nin kurucusu olan Hülâgu on üçüncü yüzyılın ortasında Bağdat'ı işgal etmiştir. Bu seçkin kenti ordusuyla yağmaladıktan sonra halkı kılıçtan geçirmiştir. Hülâgu bu vahşetle yetinmeyerek kentin kütüphane ve camilerini de ateşe vermiştir.³⁵⁴

Hülâgu Han, *Benim Adım Kırmızı*'da nakkaş Leylek'in nakış ve zaman üzerine anlattığı üç meselden birinde, Asya kıtasında yaptığı yağmalar çerçevesinde söz konusu edilir. Hattat İbni Şakir'in nakşa olan ilgisinin anlatıldığı meselde Hülâgu Han, o sıralar dünyanın en gözde kentlerinden biri olan Bağdat'ı işgal eder. Yazdığı ciltlerin korunaklı kütüphanelerde kıyamete dek var olacağına inanan İbni Şakir, Moğol Hükümdarı'nın kente reva gördüğü vahşete yakından tanık olur: Barbar askerler tüm şehir yakıp yıkar, halifeyi katleder, yüz binlerce insanı kılıçtan geçirirler. Hepsinden acısı bu askerler, içlerinde hattını İbni Şakir'in yaptığı *Kur'an-ı Kerim*'leri de barındıran Bağdat'ın dillere destan kütüphanelerini ateşe verir ve sayısız cildi Dicle nehrinin sularına bırakırlar. İbni Şakir, nehrin günler boyunca kızıl mürekkeple akışını seyreder. Bu görülmemiş vahşet, onu bir daha yazı yazmamaya yemin ettirir. (B.A.K., s.85)

1.1.13.Ekber Şah

³⁵⁴ Abdülkadir Yuvalı, “Hülâgu”, *DİA*, C.XVIII, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 1998, s.474.

Babürlü hükümdarlarından biri olan Ekber Şah Hindistan'ı tek bir idari merkez altında toplamıştır. Sanatsever bir yönetici olarak sanatçıları himaye etmiştir. Nakkaş Mir Seyyid Ali bu talihli sanatçılardandır.³⁵⁵

Şah, *Benim Adım Kırmızı*'da yaptıracığı kitap bağlamında konu edilir. Ekber Şah, “dillere destan” olmasını arzu ettiği bu kitap için Doğu âleminin en yetenekli nakkaşlarına haber salarak onları Diyar-ı Hind'deki sarayında toplayacağını bildirir. Oldukça kıymetli ve gösterişli olmasını istediği bu kitabın yapımında emeği geçecek nakkaşlara sayısız altın vaat eder. Enişte Efendi Kara'yla sohbet ederken bu konuya değinir. Tebriz ve Kazvin'deki nakkaşların çalışmalarını yarıda bırakıp Ekber Şah'ın sarayına koştuklarını belirtir. Bu hususta kendisine teklif götürülen talihli nakkaşlardan biri de Zeytin'dir. Zeytin, katil olduğunun anlaşılması üzerine Kelebek, Leylek ve Kara'ya, Venedik'e gönderilecek gizli kitap için çalışmak yerine Agra'daki nakkaşhanede, “sevgi ve altın saçmakta olan Ekber Şah[ın]” himayesinde nakşetmeyi tercih edeceğini, bunun için hemen yola çıkacağını söyler. (B.A.K., s.33, s.91, s.455)

1.1.14.Sultan Hüseyin Baykara

Sanatçı yönüyle tanınan Hüseyin Baykara bir Timurlu hükümdarıdır.³⁵⁶ On beşinci yüzyılda Herat'ta hüküm sürmüş olan bu sanatsever hükümdar Alî Şîr Nevâyî ve Abdurrahman-ı Câmî gibi şairler ile Behzat ve Şah Muzaffer gibi nakkaşları himaye etmiştir.³⁵⁷

Hüseyin Baykara, *Benim Adım Kırmızı*'ya, ülkesinin en büyük nakkaşlarından biri olan Pir Behzat'ın hocası Üstat Mirek'e yakın ilgi gösteren, sanatsever bir

³⁵⁵ Enver Konukçu, “Ekber Şah”, *DİA*, C.X, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 1994, s.542.

³⁵⁶ Hamid Algar ve Ali Alparslan, “Hüseyin Baykara”, *DİA*, C.XVIII, T.D.V. Yayınları, 1998, s.530.

³⁵⁷ Kemal Eraslan, *Hüseyin-i Baykara Divanı'ndan Seçmeler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, s.7.

yönetici olarak yansır. Romanda sanat ve sanatkârın kıymetini bilen, kitapsever bir hükümdar olarak anılan Hüseyin Baykara Üstat Mirek'e onu sevindirecek bir ödül vermek ister. Kendisi de bir sanatçı olan Sultan, bir nakkaşa verilecek en büyük hediye için, onu Herat ve Şirazlı ustaların harika tasvirleriyle baş başa bırakmak olduğunun bilincindedir. Bu sebepten ötürü Mirek'e saray kütüphanesinin kapılarını açar. Tıpkı aynı metinde, bir soruşturma vesilesiyle Hazine-i Enderun'a girme hakkı elde eden Başnakkaş Osman'ın iki gün boyunca burada kalmasına karşın dışarıya çıkmak istememesi gibi Üstat Mirek de harikulade güzellikteki ciltleri seyretmeye doyamaz. (B.A.K., s.96)

1.1.15.Uzun Hasan

Akkoyunlu Devleti'nin hükümdarlarından biri olan Uzun Hasan devletini en geniş sınırlarına ulaştırmıştır. Osmanlı Devleti'nin kendi topraklarını tehdit ettiğini düşünmüştür. Otlukbeli Savaşı sırasında II.Mehmet'e yenilmiştir.³⁵⁸

Uzun Hasan, *Benim Adım Kırmızı*'da nakış sanatını, diğer ülkeler nezdindeki prestijini güçlendirecek bir araç olarak değerlendiren bir hükümdar olarak kurgulanır. Usta musavvir Zeytin'in anlattığı bir meselde konu edilen Uzun Hasan, düşmanı Cihan Şah'a kusursuz nakışlar yaptıktan sonra bir benzerini Uzun Hasan için de yapmasını diye kör edilen Şeyh Ali Tebrizi'yi himayesi altına alır. Haksızlığa uğramasına rağmen karamsarlığa düşmeyen Şeyh Ali, Cihan Şah'a yaptığı resimlerden daha fazla hayranlık uyandıran nakışlar işler. Uzun Hasan, kendisine arz edilen kitabı görünce bundan manevi bir güç alır ve Bingöl yakınlarında yaptığı bir baskında Karakoyunlu hükümdarını öldürür. (B.A.K., s.92-93)

1.1.16.Uluğ Bey

³⁵⁸ "Uzun Hasan", *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi: Kişiler, Dönemler, Akımlar, Yapıtlar*, C.X, Anadolu Yayıncılık, İstanbul, 1983-1984, s.5400.

Timurlu Devleti'nin hükümdarlarından biri olan Uluğ Bey aynı zamanda on beşinci yüzyılın önemli matematik ve astronomi bilginlerindedir. Devletinin başkenti olan Semerkant'ı devrinin gözde bilim merkezlerinden biri haline getirmiştir.³⁵⁹

Uluğ Bey, Zeytin'in anlattığı bir meselde, oğlu Abdülatif'le birlikte Herat'ı ele geçirmesi sonrasında nakışlı kitaplarla ilgilenmesi kapsamında *Benim Adım Kırmızı*'ya dâhil olur. Mesele göre Abdülatif Herat'a girer girmez nakışsever babasına şahane bir kitap armağan edebilmek için sarayın kütüphanesindeki çarpıcı resimlerin ciltlerinden sökülmesini emreder. Ancak bu resimleri gelişigüzel bir biçimde ciltlettirmek yerine usta nakkaşlara, söktürdüğü resimlerin hikâyelerini anlattırmayı tasarlar. Böylece resimleri sıraya koymak kolaylaşacaktır. Ancak bu yöntem işe yaramaz, çünkü nakkaşlar hangi meclisin hangi hikâyeyi anlattığını söylerken yanılığa düşerler.

Abdülatif umudunu kaybettiği bir anda ülkenin gözü görmez ve unutulmuş başnakkaşını çağırır. Başnakkaş yedi yaşındaki bir erkek çocuğuna her bir resmi betimler. Sonra da niteliklerini işittiği resmin hangi mesnevinin hangi meclisine denk düştüğünü söyler. Böylelikle resimler doğru bir şekilde dizilir ve Uluğ Bey için hazırlanan kitap tamamlanır. Kente giren hükümdar doğruca ihtiyar başnakkaşı bulup ona kör olduğu halde bu zor uğraşı başarmasının sırrını sorar. Usta sanatkâr kendisinden önce denemelerde bulunan nakkaşların resmin hayalle olduğu kadar kelimeyle de yaratıldığını unuttuklarını ifade eder. Onların eski üstatların bu tasvirleri bize kelimeler veren "Allah'ın hatıralarından yaptıkları[nın]" bilincinde olmadıklarına işaret eder. (B.A.K., s.94-95)

1.1.17.Cihan Şah

³⁵⁹ "Uluğ Bey", *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi: Kişiler, Dönemler, Akımlar, Yapıtlar*, C.X, Anadolu Yayıncılık, İstanbul, 1983-1984, s.5386.

Karakoyunlu Devleti'nin hükümdarlarından biri olan Cihan Şah ülkesinin topraklarını genişletmiştir. Fakat Uzun Hasan'la yaptığı savaşta yenik düşmüştür.³⁶⁰

Cihan Şah yalnızca *Benim Adım Kırmızı*'da öncelikle Karakoyunlu Devleti himayesinde çalıştırdığı Musavvir Şeyh Ali Tebrizi'yle olan münasebeti bağlamında söz konusu edilir. Zeytin'in körlük ve hafıza ilişkisi hakkında anlattığı birinci mesele göre Cihan Şah, Musavvir Şeyh Ali'ye, *Hüsrev u Şirin* mesnevisinin bir nüshasını nakşetmesini emreder. On yıldan fazla süren çalışma tamamlanmadan önce Şah, cildin mucizevi güzellikteki tasvirlerle bezendiğinin farkına varır. Bu durum onu sevindirir, çünkü böyle şahane bir kitap sayesinde kişisel mutluluğu kadar milletlerarası platformda şanının ve itibarının da artacağı kesindir. Ancak musavvirinin, ezeli düşmanı Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'a bu kitaptan daha iyisini sunmasının mümkün olduğunu düşünür. Bu yüzden kitap biter bitmez nakkaşı bir sorguç iğnesiyle kör eder. Şeyh Ali bu duruma aldırılmaz ve hemen Uzun Hasan'a giderek aynı resimleri hafızasının yardımıyla "en saf şekliyle" yapar. Yeni kitabının kendisine verdiği manevi huzurla güçlenen Uzun Hasan, kısa süre sonra Cihan Şah'a galip gelir. (B.A.K., s.92-93)

Bunun yanı sıra Cihan Şah aynı romanda, bütün Acem ülkesini yendikten sonra Doğu'ya geçişi sonrasında Herat kentinde katliam yapan bir yönetici olarak okurun karşısına çıkar. Kirmanlı Ebu Said'in aktardığına göre Şah, Timur soyundan gelen kimseleri acımasızca öldürür. Üstelik pusulasını nakkaşhaneye de çevirmeyi unutmuyarak burada kâğıt ve boyalar arasında çaresizce bekleyen usta nakkaşları kendi usta nakkaşlarına çırak verir. (B.A.K., s.437-438)

1.1.18.Ebu Said

³⁶⁰ Enver Konukçu, "Cihan Şah", *DİA*, C.VII, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 1993, s.536.

Ebu Said on beşinci yüzyılda Miranşahoğulları Devleti'nin tahtına oturmuştur. Herat'a hâkim olmuştur. Akkoyunlu Devleti'yle yaptığı savaşta Uzun Hasan'a yenilmiştir.³⁶¹

Ebu Said, *Benim Adım Kırmızı*'da Timur'un soyundan gelen bir hükümdar olarak Taşkent ve Semerkant'ı ele geçirdikten sonra yaptığı sanatsal çalışmalar çerçevesinde yer alır. Zeytin'in dile getirdiği bir mesele göre, elde ettiği zafer sonrasında Semerkant'ta yeni bir nakkaşhane kuran Ebu Said, “körlüğün kendisine değil taklidine” daha fazla saygı gösterir. Onu bu şekilde düşünmeye iten musavvir, yaşlı üstat Kara Veli'dir. (B.A.K., s.328-329)

1.1.19.Ebussuud Efendi

On altıncı yüzyılda yaşamış olan Ebussuud Efendi Osmanlı şeyhülislamlığı makamında otuz yıl görev yapmıştır. Onun zamanda bu makamın değeri artmıştır.³⁶²

Ebussuud Efendi *Benim Adım Kırmızı*'da, Enişte Efendi'nin eski günlerini hatırladığı bir pasajda, kendisine Avrupa elçiliği görevi verilmesinin sebebi bağlamında işlenir. Buna göre 1561 yılında Sultan I.Süleyman, Kıbrıs adasını Venediklilerden almak ister. Osmanlı Devleti'nde sultan, siyasi, sosyal ya da hukuki alanlarda aldığı herhangi bir kararı Şeyhülislamlık makamına onaylatmak durumundadır. Bundan ötürü Sultan bu dileğini Ebussuud Efendi'ye iletir. Ebussuud Efendi durumu inceledikten sonra daha önce “Mısırlı sultanlar tarafından Hicaz'ın iaşesine adanmış bu toprak parçasının” gâvurların elinde olmasının câiz olmadığı yönünde bir fetva hazırlar. Böylelikle Enişte Efendi, Sultan'ın emriyle, Osmanlı'yı temsil etmek üzere Venedik'e gider. (B.A.K., s.113)

³⁶¹ Abdülkadir Yuvalı, “Ebu Said Mirza Han”, *DİA*, C.X, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 1994, s.224-225.

³⁶² Murat Akgündüz, *XIX.Yüzyıl Başlarına Kadar Osmanlı Devleti'nde Şeyhülislamlık*, Beyan Yayıncılık, İstanbul, 2002, s.58.

1.1.20.Köprülü Mehmet Paşa

Köprülü Mehmet Paşa on yedinci yüzyılda, devlet teşkilâtının düzensiz bir görünüm sergilediği bir dönemde sadrazamlık yapmıştır. İç politikada istikrarlı stratejiler izleyerek güvenliği sağlamayı başarmıştır.³⁶³

Köprülü Mehmet Paşa, *Beyaz Kale*'de İstanbul'da baş gösteren veba salgınına durdurmak maksadıyla alınan tedbirler bağlamında konu edilir. Hoca ile Venedikli, hızla yayılan veba yüzünden kaygılanan Sultan'a, etkili önlemler almasını söylerler. Bu iki bilim adamına göre İstanbul'un kalabalık semtlerine giriş ve çıkışların denetim altına alınması gerekir. IV.Mehmet bu öneriyi hemen tatbik eder. Öte yandan ticaretin durduğunu gören esnaf isyan hazırlıklarına girişir. Halk arasında isyancıların Köprülü Mehmet Paşa tarafından desteklendikleri dedikoduları yayılır. (B.K., s.103, s.104)

Romanda Müslümanları Batılılara üstün kılacak yepyeni ve güçlü bir silah yapmayı düşleyen Hoca, tasarılarını Sultan'a açmak için fırsat bekler. Zira Sultan'ın yaşı siyasi meselelerin önemini anlayamayacak kadar küçüktür. Bunun yanı sıra Hoca, imparatorluğu el altından yöneten Başvezir Köprülü Mehmet Paşa'dan çekinir. Ona göre Sultan, Köprülü'nün "gücü ve kişiliğinden" korkar. Bu sebepten dolayı, Başvezir'den nefret eden Hoca, onun Bozcaada ve Limni gibi zaferlerini kıskanır. Bunların "en son ve geçici başarılar" olduğunu iddia eder. Vebanın bitiminden bir sene sonra Köprülü ölünce Hoca'nın cesareti kabarır. Artık Sultan'a cesur kararlar aldrabileceğini düşünür. (B.K., s.64, s.104)

1.1.21.Kösem Sultan

³⁶³Kâmil Yaşaroğlu, "Mehmed Paşa (Köprülü)", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.II, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.162.

Mahpeyker Kösem Valide Sultan, Sultan IV.Murat ile Sultan İbrahim'in annesidir. Devletin idaresiyle ilgilenmekten hoşlanan bu kadın sultan IV.Murat zamanında saltanat işlerini eline almıştır.³⁶⁴

Beyaz Kale'de Kösem Sultan, küçük Sultan IV.Mehmet'in korkulu rüyası bir saraylı kadın olarak kurgulanır. Zira bu kadın iktidarı ele geçirme hülyasıyla yanıp tutuşur. IV.Mehmet'i tahttan indirip yerine Şehzade Süleyman'ı geçirmek ister. Bu amacını gerçekleştirebilmek için yeniçeri ağalarıyla birlikte entrikalar çevirir. Ancak olanların farkına varan Sultan'ın yandaşı olan bürokratlar bu kumpasları engellerler. Kösem Sultan'ı boğdurarak etkisiz hale getirirler. (B.A.K., s.55)

1.2.Sanatçılar

Sanat ve sanat aşkının yoğun bir izlek olarak yer edindiği *Benim Adım Kırmızı*, kurmaca bir anlatı olmasına karşılık olayların geçtiği zaman diliminde gerçekten yaşamış sanatkârlardan sıkça söz eder.

1.2.1.Pir Behzat

On beşinci yüzyılda Herat'ta yaşamış olan nakkaş Behzat, Sultan Baykara'nın en iyi sanatkârlarından biri olmuştur.³⁶⁵ Gelibolulu Âlî, *Menakıb-ı Hünerverân*'nda

³⁶⁴ Osmanlı Vâlîde Sultanlarının Hayır Eserleri: Mâhpeyker Kösem Vâlîde Sultan'ın Haremeyn-i Serifeyn Vakfıyesi, Çamlıca Basım-Yayın, İstanbul, 2005, s.19.

³⁶⁵ Grube, a.g.e., s.29.

Behzat'ı “ünü almış, şöhreti yurdu tutmuş, ülkelere yayılmış” nakkaşların öncüsü olarak anar. Âlî'ye göre Behzat, “nakkaşlar bölüğünün sürekli kısmet sahibi[dir]”.³⁶⁶

Nakkaş Behzat, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanında, öncelikle nakış sanatının piri olarak yaptığı harikulade resimler ve kurduğu ekol bağlamında söz konusu edilir. Behzat, hayatı boyunca sanatının olağanüstü örneklerini vermesine karşılık eserlerinin üstüne imza atmayı ya da kimliğini belli edecek bir işaret bırakmayı kesinlikle tercih etmez. Aksine böyle bir tavrı zayıflık ve utanç sebebi olarak değerlendirir.

Zeytin, nakkaşın kişisel bir üslubu olmasının gerekip gerekmediğini sorgularken Behzat'ın bir resmini hatırlar. Bir taht kavgasında can vermiş bir şehzadeye ait olan, doksan yıllık bu “kusursuz kitap[ta]” *Hüsrev ü Şirin* mesnevisinin son meclisi resmedilmiştir. Söz konusu mesnevinin beyitlerine paralel olarak nakşedilen resimde, babasının genç ve güzel karısını, Şirin'i elde etmek isteyen kışkanç Şiruye, babası ile üvey annesinin odasına girerek Hüsrev'i ciğerinden hançerler. Resmi, Zeytin'le beraber seyreden ihtiyar usta, onun Behzat'a ait olduğunu, üzerinde “gizli bir imza bile” olmamasına karşın hemen fark eder: “O kadar Behzat'ınki, imzaya gerek yok.” (B.A.K., s.25)

Her iki nakkaşa bunu düşündüren şey, Behzat'ın oldukça eski ve bilindik bir hikâyeyi nakşederken bile bu sahneyi, kahramanların içinde buldukları anda yaşadıkları psikolojiyle birlikte hissettirmeyi de başarmasıdır. Öyle ki bu resim, kendisini seyreden kişiye odada tıkırtılar çıkararak dolaşan uğursuz katilin verdiği korkuyu yaşatır. Öte yandan ince ince işlenmiş duvar süsleri, karı kocanın sarındıkları harikulade çiçeklerle bezeli yorgan, Hüsrev'in ölürken geride bıraktığı dünyanın güzelliklerini hatırlatır. İhtiyar usta, Behzat'ın bu resimde, kendi üslubunun tanınacağını bildiğini, bu yüzden utanmış bile olabileceğini belirtir. (B.A.K., s.25-26)

³⁶⁶Gelibolulu Âlî, *Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları: Menâkıb-ı Hünerverân* (Haz.Müjgân Cumbur), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, s.112.

Pir Behzat, bir kitap sanatı olan nakış sanatının gelişimi boyunca, nakkaşların belli bir mesneviyi devamlı aynı meclisleri çizerek bezemelerinden usanmıştır. Zira kendisi nakış sanatının esas çizgilerine aykırı düşmemek koşuluyla farklılıklar ve yenilikler üretmenin peşindedir. Enişte Efendi, ustaların yaptığı eşsiz resimleri değerlendirirken Behzat'ın bu yönüne de değinir. Nizamî'nin metinlerini nakşeden bazı nakkaşların, oldukça ilgisiz davranıp üzerinde çalıştıkları mesneviyi okumadıklarını, bu sebepten dolayı atları veya diğer önemli figürleri “akıllarına esen renklere” boyadıklarını hatırlatır. Kara'nın eniştesine göre bu eylemin ardında nakkaşın para kazanmak arzusu yatar.

Para peşindeki bu nakkaşlara ters düşecek şekilde İranlı nakkaş Behzat'ın resimleri, onun çalıştığı divan ya da mesnevileri tekrar tekrar okuyup özümlediğini gösterir. Mesela Behzat resimlediği bir *Leyla vü Mecnun* mesnevisinde, Mecnun'u daha önce hiç çizilmemiş meclisler içinde, değişik davranışlar sergilerken gösterir. Birbirinden orijinal ve çarpıcı olan bu meclislerde Behzat, “onu yemek pişiren, üfleyerek odunları tutuşturmaya çalışan, çadırlara arasında yürüyen kadınların kalabalığı içinde, ama daha da yalnız gösterme[yi]” başarır. Böylelikle Mecnun'u, sadece sevdiği kıza kavuşamayan bir divane olarak yansıtmaz. İçinde bulunduğu âşık psikolojisinin beraberinde onun çaresizliğini, acısını ve yalnızlığını da hissettirir. (B.A.K., s.32)

Kısacası Pir, piштаhtanın önüne oturduğu vakit kolaycılığa kaçarak mutad motifleri tekrarlamaz. Okuduğu metnin detaylarından da ilham alarak yepyeni kompozisyonlar yaratır. Enişte Efendi'ye göre Behzat'ı efsane bir sanatçı yapan da budur. (B.A.K., s.32)

Romanda Behzat, yaptığı yeniliklerle İslam nakşında bir ekol yaratan bir üstat olarak kurgulanır. Bu yüzden bu sanatkâr nakış alanında bir başarı kıstası haline gelmiştir. Enişte Efendi, hava karardığı zaman evine izin almaksızın giriveren Zeytin'den korkunca, onun suyuna gitmek için onu övmek ister. Bu amaç doğrultusunda birbirinden parlak cümleler sıralarken Behzat'ı kıstas alır. Enişte

Efendi için Behzat ve Mir Seyyid Ali'den bu yana nakış sanatında emeği geçen en büyük nakkaş Zeytin'dir. Usta Kelebek de, Sultan'ın en güzel at resmi yapanın altınla ödüllendirileceği bir yarışma düzenlediğini haber alır almaz Behzat'ı esas alır. “Bu resmi Mir Musavvir nasıl yapardı? Behzat nasıl yapardı?” diye düşünür. (B.A.K., s.193, s.316)

Değerli nakışlı ciltler onun izinden gidilerek üretilmiş tasvirlerle doludur. Üstat Osman, Kara ile birlikte Hazine-i Enderun'a girdiğinde, Tebriz'de yapılmış pek çok “Behzat taklid[i]” resimle karşılaşır. (B.A.K., s.345)

Behzat, katil nakkaşın da öykündüğü bir öncü sanatkârdır. Zeytin, uğradığı aşhanede genç ve bilgisiz bir kâtiplerle aynı sofraya oturur. Beraber lahana dolması yerlerken genç adam, Zeytin'e kimliğini ve işini sorar. Usta nakkaş, bilgisini ölçmek istediği bu adama bir oyun oynamaya karar verir. İsminin Behzat olduğunu bildirerek muhteşem sanatçının vasıflarını anlatmaya koyulur.

“Benim adım Behzat. Herat'tan, Tebriz'den geliyorum. En muhteşem resimleri ben yaptım, en inanılmaz harikaları. Acemistan'da, Arabistan'da resim yapılan her Müslüman nakkaşhanesinde asırlardır şöyle derler: Bakınca gerçek sanıyorsun, Behzat'ın resmi gibi.” (B.A.K., s.322)

Tuhaf bakışlarından Behzat diye birini tanımadığını belli eden ve bu cehaletini sorusuyla dile getiren kâtipler Zeytin, Behzat'ın yaptığı en başarılı resimlerden de söz eder. Bunlar arasında Miraç gecesi Hz.Peygamber'in Burak adlı binitin üstünde göğe çıkışınının, davul çalan İskender'in ve Leyla ve Mecnun'un okulda *Kur'an* okurken birbirlerine âşık olmalarının betimlediği meclisler mevcuttur. (B.A.K., s.323-324)

Usta nakkaş Zeytin, körlük üzerine anlattığı iki hikâye vasıtasıyla körlüğün nakış sanatındaki karşılığı ve onun hafızayla ilişkisini söz konusu eder. Ayrıca bu alanda elli yıl emek verdikten sonra nakkaşın kör olması gerektiği inancı üzerine odaklanır. Bu konu çerçevesinde Behzat'ın da değişen hükümdarla beraber sanatından ödün vermek yerine kör olmayı yeğlediğini belirtir. Buna göre vatani

Herat'tan alınıp Tebriz'e zorla götürülen ihtiyar üstat, yeni hükümdarın dilediği tarzda ürün vermek istemez. Bundan ötürü kendisini kör eder ve bir daha asla nakşetmez. Üstelik Tebriz'de bulunduğu sırada Şah Tahmasp'ın hazırlattığı harika *Şehnâme* cildinin nakışlarına herhangi bir katkıda bulunmaz. (B.A.K., s.329, s.365) Başnakkaş Osman'ın da doğruladığı gibi, Şah Tahmasp'ın Acem ustalarını on yıl aralıksız çalıştırarak yaptırdığı bu eşsiz güzellikteki kitaba “Behzat'ın kalemi değmez”. Üstat Osman, onun bu tutumu benimsemesinde onun sanat ahlakı ve anlayışının baskın olduğunu düşünür.

“Böylece bütün ömrünce çalışarak eski üstatların kusursuzluğuna ulaştığı zaman, nakşını başka hiçbir nakkaşhanenin ve şahın istekleriyle karıştırmamak için büyük ustanın kendi kendini kör ettiğini sevinçle anladım” (B.A.K., s.367)

Romanda Behzat'ın kendisini kör etmesi, onun bu eylemi sırasında kullandığı aygıt bağlamında daha detaylı işlenir. Üstat Osman, Hazine-i Enderun'daki kıymetli kitaplar arasında dolaşırken yirmi beş sene önce kendisinin de nakışlarla donattığı *Selimname* cildini açar. Ağır kitapta, Acem elçilerinin *Şehnâme*'yi sunuşlarını gösteren resimler bulunur. Bunların karşısında *Şehnâme*'yle birlikte gönderilen diğer armağanların ayrıntılı bir listesi de vardır. Nakkaş Osman, bu listede altın sorguç iğnesinin de yer aldığını görünce sedef kakma kalem kutusunu arayıp bulur. İçinde gördüğü şey, Heratlı eski ustaların ve Behzat'ın kullandığı eski bir sorguç iğnesidir. “Sapı firuze ve nakışlı sedeften” yapılmış bu iğnenin Üstat Osman'ı düşüncelere dalmaya sevk eden yönü, onun tıpkı bir gelenek gibi, en güzel kitapları nakşeden birçok Heratlı, Tebrizli ve Kazvinli üstat tarafından, görme fonksiyonlarını yitirme arzusuyla kullanılmış olmasıdır. (B.A.K., s.368)

1.2.2.Kara Memi

Müzehhip Kara Memi Osmanlı Sarayı'nın başnakkaşlarından biridir. On altıncı yüzyılda yaşamış olan bu sanatkâr *Menâkıb-ı Hünerverân*'da “Şahkulu Nakkaş'ın eğittiklerinden en eli açığı ve Sultan Süleyman Han nakkaşhanesinin saygıdeğer üstadı” diye anılır.³⁶⁷ Süheyl Ünver onun biyografisi hakkında kaynaklarda çok az bilgi olmasından yakınır. Yine de Âlî'nin verdiği yetersiz bilgiyi yorumlamaya çalışır.³⁶⁸ Ünver'e göre Âlî'nin Kara Memi'yi konu ettiği cümle onun Topkapı Sarayı Nakkaşhanesi'nin başnakkaşı olduğunu ve diğer sanatkârlara nazaran en fazla parayı aldığını gösterir. Buna ek olarak üstadın ismindeki Kara onun unvanı, Memi ise lakabıdır. Yani bu isim Kara Mehmet'ten kinayedir.³⁶⁹

Benim Adım Kırmızı'da Kara Memi, Topkapı Sarayı'na bağlı Saray Nakkaşhanesi'nin başnakkaşı olması dolayısıyla ele alınır. Nakkaş Osman, Hazine-i Enderun'da, Şah Tahmasp'ın Sultan Selim'e yolladığı *Şehnâme* cildini incelerken bu kitabı ilk gördüğü günü hatırlar. Buna göre yirmi beş yıl önce İstanbul'a ulaşan bu armağanı görebilmek için Başnakkaş Kara Memi'nin öncülüğünde Topkapı Sarayı'na, kitabı seyretmeye koşmuştur. Kara Memi, o zamanlar usta bir nakkaş olan Osman'a, bu muhteşem kitaba Behzat'ın “ne yazık ki” el sürmediğini açıklamıştır. (B.A.K., s.365)

Bunun yanı sıra nakkaş Zeytin, diğer usta nakkaş kardeşleriyle beraber Kalender tekkesinde tartışırken Üstat Kara Memi'nin sağlığında edindiği bir alışkanlığı tekrarlama önerisinde bulunur: Yapmakla gurur duydukları tasvirlerin hangileri olduğunu sırasıyla anlatırlar. Son olarak Zeytin nakkaşhanede geçirdiği çıraklık yıllarından bahsederken başnakkaş Kara Memi'nin öldüğü günü hatırlar. Buna göre üstat vefat edince odası günlerce boş kalmış, kederli sanatkârlardan hiçbiri buraya girmeye cesaret edememiştir. (B.A.K., s.439, s.440)

³⁶⁷ Gelibolulu Âlî, a.g.e., s.117.

³⁶⁸ A.Süheyl Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler*, C.I, İşaret Yayınları, İstanbul, 2007, s.177-180.

³⁶⁹ Ünver, a.g.e., s.182.

1.2.3. Üstat Seyyid Mirek

Nakkaş Mirek, *Menâkıb-ı Hünerverân*'da ismi geçen musavvirlerden biridir. Gelibolulu Âli, "Tebrizli Ağa Mirek[in]" en hünerli ve en tanınmış nakkaşlardan biri olduğunu ifade eder. Ayrıca onun yetiştirdiği sanatkârların adlarını da sayar.³⁷⁰

Benim Adım Kırmızı'da, Pir Behzat'ın ustası olan bu sanatkâr, Kara'nın sorusuna cevaben Zeytin'in anlattığı üç körlük ve hafıza meselinden birinde söz konusu edilir. Burada Pir Mirek'in sanat hayatı boyunca durmaksızın çalıştığı, çalışırken kör olmamak için türlü önlemler alan diğer nakkaşların aksine kör olmayı en büyük mutluluk saydığını anlatılır. Bir resmin çizilmesinin ancak hafıza yardımıyla mümkün olabileceğinin altını çizen Mirek, beceriksiz nakkaşın at çizişini örnek verir. Buna göre bu nakkaş, at resmini gerçek bir ata bakarak nakşetmeye çalışsa da, gözünü attan ayırıp kâğıda bakarken aradan birkaç saniye geçtiği için ortaya çıkan eserin hafızasındaki görünümlerden başka bir şey olmadığını iddia eder. (B.A.K., s.96)

Zeytin, bu yetkin nakkaşın en büyük arzusu olan körlüğe daha hızlı kavuşabilmek için "tırnak, pirinç, hatta saç üzerine bütün yapraklarıyla ağaçlar çizdiği[ni]" sözlerine ekler. Sultan Baykara, üstadı ödüllendirmek için kilitler ardındaki hazinesinin kapılarını ona açar. Burada bulunan yüzlerce harika kitabı seyre koyulan Seyyid Mirek, Heratlı üstatların nakışlarına üç gün üç gece boyunca baktıktan sonra kör olur. Bu olaydan sonra konuşmayı ve resmetmeyi bırakır. Mirza Muhammed Haydar Duğlat, bu durumu, Üstat'ın körlükle birlikte Allah'ın ölümsüz manzaralarına kavuştuktan sonra konuşmaya ve resmetmeye değer bir şey bulmasının imkânsızlığıyla açıklamaya çalışır. Kara da Üstat Mirek'in kör olma arzusunun kendisinden sonra yetişen birçok nakkaşı etkilediğini ifade eder. (B.A.K., s.97)

³⁷⁰ Gelibolulu Âli, a.g.e., s.113.

1.2.4. Üstat Osman

Nakkaş Osman'ın adına ilk kez 1566 yılının Eylül ayına ait ehl-i hiref maaş defterlerinde rastlanır. Bu defterlerden onun Saray Nakkaşhanesi'ne Sultan I.Süleyman'ın hükümdarlığının son yıllarında katıldığı anlaşılır. Banu Mahir'in belirttiği gibi Nakkaş Osman'ın çalıştığı metinlerin ketebe veya hatime sayfalarında adının yazılı olması, eserlerinin ve tarzının değerlendirilmesini kolaylaştırır.³⁷¹

Sözgelimi on altıncı yüzyıl sonunda hazırlanmış olan ve şehzadelerin sünnet törenlerini anlatan *Surname*'de, eserde emeği geçenlerin anlatıldığı kısımda resimlerin "Nakkaş Osman ve ekibi" tarafından işlendiği belirtilmiştir. Tüm hünerini sergilediği, İstanbul'un gündelik hayatını tüm canlılığıyla aksettirmeyi başardığı *Surname*'nin yanı sıra *Şehnâme-i Selim Han*, *Şehinşehnâme*, *Hünernâme* ve *Zübdetü't-Tevarih* gibi yaşadığı yüzyılın nakışı üzerine ipucu veren başyapıtlarda Nakkaş Osman'ın izini sürmek mümkündür. Mahir, kalem işi sanatını da harikulade icra eden Nakkaş Osman'ı "gerçek bir kurgu ustası" olarak niteler. Ona göre sanatçı, tanık olduğu olayları ayrıntılara takılmaksızın, kendine özgü bir üslup yakalayarak kâğıda aktarmıştır.³⁷² Nakkaş Osman geleneksel İslam resim ekollerinden farklı bir tasvir tarzı oluşturmayı başarmış, böylelikle Osmanlı üslubunu belirlenmesine ön ayak olmuştur.³⁷³

Benim Adım Kırmızı'da, tarihsel gerçekliğe paralel biçimde Üstat Osman, iktidarın merkezi olan Topkapı Sarayı'na bağlı Nakkaşlar Bölüğü'nün baş sorumlusudur. Romanda İslam nakışı konusundaki fikirleri, çiraklarına karşı tutumu ve nakış sanatına duyduğu aşk bağlamlarında söz konusu edilir.

1593 kışının anlatıldığı romanda Başnakkaş Üstat Osman, yetmiş yaşını aşmış bir sanatkârdır. Bu sebepten dolayı ihtiyarlığına vurgu yapılır. Kendisiyle çatışma

³⁷¹ Mahir, a.g.e., s.165-166.

³⁷² Mahir, a.g.e., s.167.

³⁷³ Banu Mahir, "Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür", *Türkler*, C.XII, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.318.

içinde olan Enişte Efendi, Kara'yla sohbet ederken onu, “hem kör hem bunak” olarak tanımlar. Üstat Osman'ı çıraklığından beri görmemiş olan Kara da, nakkaşhanede onunla karşılaşınca “hortlak” görmüş gibi olur. (B.A.K., s.42, s.67)

Metnin otuz sekizinci bölümünde ben-anlatıcı olarak okura seslenen Üstat kendisini fiziksel olarak “uzun, kemikli ve ince” olarak betimler. Psikolojik açıdan ise “aksi bir ihtiyar” olduğunu itiraf eder:

“Hayatlarını bir sanata cömertçe vererek yaşlanmış ihtiyar aksileri bilirsiniz. Herkesi azarlarlar. Hayatlarının geri kalan bölümünün, arkada kalan uzun bölümünün bir tekrarı olmasını isterler. Hemen parlayıp öfkelenirler, her şeyden şikâyet ederler. Ben onlardan biriyim.” (B.A.K., s.259)

Ancak onun bu vasfı rastlantısal bir durum değildir. Çünkü kendisinden önce başnakkaşlık yapmış olan diğer sanatçılarda da aynı durumu gözlemlemek mümkündür. Anı parçacıklarına göre nakış sanatı alanında “ustalar ustası” olan Nurullah Selim Çelebi ve Sarı Ali de yaşlılık yıllarında benzer davranışlar sergilemişlerdir.

Üstat Osman hakkındaki tüm dedikoduları çürütmek istercesine henüz bunamamış olduğunu belirtme ihtiyacı hisseder. Evet, eğittiği şakirtler dışında birçok ismi ve yüzü hatırlamakta zorluk çeker hale gelmiştir. Ancak bu durum, unuttuğu kişilerin zihninde yer tutmayacak kadar “renkten ve parlaklıktan yoksun” olmalarından kaynaklanır. (B.A.K., s.269-270)

Üstat Osman sanatında büyük ilerlemeler kaydetmenin ve sayısız yetenekli çırak yetiştirmiş olmanın gururunu yaşar. Hayatında kendisini en fazla mutlu eden şeyin Herat stilinde çalışılmış bir nakşa rastlamak ve onu seyretmek olduğunu söyler.

Yaşının ilerlemesiyle beraber Üstat Osman Saray Nakkaşhanesi'nde hâkimiyeti sağlamakta zorlanır. Bu sanat merkezinin çalışanlarına buyruğunu dinletemez olur. Ayrıca kendisine gösterilen saygı da yavaş yavaş tükenir. Sözgelimi Başnakkaş,

eskiden nakkaşlarının evde çalışmasına kesinlikle izin vermezken artık onların bu tür eylemlerine göz yumar. Normal şartlarda Saray dışına iş yapmak kural dışı olmasına rağmen onlara söz geçiremez. Bu yüzden onların özel kişilerin siparişlerini kabul etmelerine ses çıkarmaz. (B.A.K., s.118)

Üstat karşısında “en iyi şiirlerin yazılıp nakşın ve resmin yapıldığı Acem ülkesinden” dönen Kara’yı görünce heyecanla o diyarlarda hükümdarların nakşa verdikleri değeri, en son yapılan değerli kitapları sorar. Kara, bir yandan gördüklerini anlatırken, diğer yandan Başnakkaş’a karşı “bir evliyaya duyulacak cinsten hayranlıkla karışık bir acıma” hisseder. (B.A.K., s.73)

Üstat Osman son on beş yılını değerli kitap hazırlatmak isteyen paşalar ile sanatkârlar arasında bir köprü işlevi görenek geçirmiş olan Kara’nın nakşın hasından anlayan bir insan olduğunun farkına varır. Bundan dolayı, iki ayda bir Sultan için düzenlenen “vaziyet töreni[ni]” Kara için de yaptırmaktan çekinmez. Bir taraftan üzerinde çalıştığı şehzadelerin sünnet düğünlerini resimler eşliğinde anlatan *Surname*’yi övünçle gösterir. Diğer taraftan cetvelkeş, renkbaz ve müzehhiplere direktifler verir.

Üstat Osman, ömrünü nakış sanatına vermiş bir sanatçı olarak icra ettiği sanatın anlamı üzerinde düşünür. Bu düşüncelerini metinde Kara ile yaptığı konuşmalardan takip etmek mümkündür. Osman geleneksel İslam sanatı doktrinlerini doğrulayan fikirlerinde yüzyıllardır süregelen nakış sanatının kutsal fonksiyonlarını da vurgular. Buna göre nakkaşın âlemi Allah’ın gördüğü gibi betimlemesi halinde O’nunla arasındaki mesafe azalır. Böylece Allah’ın adaletinin kendisine yaklaştığını hisseder.

“Bizim gibilerin, âlemi Allah’ın gördüğü gibi görmeye çalışmaktan ve Allah adaletine sığınmaktan başka hiçbir çareleri yoktur,” dedi. “Burada bu ikisinin, bu resimler ve eşyalar arasında da birbirine yaklaşmakta olduğunu ta içimde hissediyorum. Âlemi Allah’ın gördüğü gibi görmeye yaklaştıkça onun adaleti bize yaklaşıyor.” (B.A.K., s.372)

Nakkaş Osman'a göre "has" bir nakkaş olabilmek için nakış sahasında çok yetenekli olmanın yanı sıra sanat ahlakına da sahip olmak gereklidir. Bu da ancak nakkaşın işlediği nakşın anlamı ve fonksiyonu üzerinde düşünmesi ve onu aslına uygun olarak gerçekleştirmeye cehdetmesiyle gerçekleşebilir. Bundan dolayı nakkaşhaneyi ziyaret eden Kara, has nakkaşın nasıl öne çıktığını sorduğu zaman, Başnakkaş, onun zamanın kötülüklerine direnebilen nakkaş olduğunu belirtir. Ayrıca has nakkaşı diğerlerinden ayırt eden üç kıstas sıralar. Buna göre bir nakkaşın sanatını geleneğin belirlediği ölçütler çerçevesinde icra edip etmediğini anlamak için ona şu üç önemli konu hakkındaki görüşünü sormak yeterlidir: üslup, zaman ve körlük. (B.A.K., s.73)

Üstat Osman, İslam sanatı estetiğini doğrular biçimde, nakışta kişisel üslup diye bir kavramın söz konusu olmadığını düşünür. Sanatçının ayrı bir stil oluşturmayı arzulaması onun geleneksel nakşın dışına çıkması anlamına gelir. Dahası bu tarz bir tutum sanatın yozlaşmasına neden olur.

Nakış sanatının geleneksel form ve içeriğini koruyup sürdürmesi taraftarı olan Başnakkaş, Doğu'ya ait olmayan tarzların Doğu nakşına girmesine izin verilmesine karşıdır. Bundan dolayı Batı usulü portrelere hayran olmak, resmi yapılan kişinin yüz hatlarını onu tanıtabilecek şekilde belirgin çizmek ve kendine ait bir üslup yaratmayı arzulamak gibi yeniliklerin söz konusu edilmesi dahi onu sinirlendirmeye yeter. Zaten üstadın Enişte Efendi'ye kırgın olmasının temelinde de onun Batı tarzı nakşa karşı muhalefeti yatar. Yıllar önce Venedik'e elçi olarak giden ve burada Batı stili nakışla tanışan Enişte Efendi'nin gördüğü resimleri ballandıra ballandıra anlatması üzerine Sultan da kendi portresini yaptırmak istemiştir. Bunun üzerine Başnakkaş Osman, "iğrenerek", "işkence" bir taklide mecbur tutulmuştur. Başnakkaş, o günden bu yana kendisini bu hallere düşüren bu bürokrata nefret duyar. (B.A.K., s.109)

Nakkaş Osman, geleneğe aykırı tarzda resim yapılmasını kabul edilemez addeder. Bu yüzden Enişte Efendi'nin Sultan'ı Batı tarzı resimler içerecek ve Venedik hükümdarına gönderilecek bir kitap yapmaya ikna etmesi, buna ek olarak

böyle bir hazırlığın kendisinden gizli tutulması Başnakkaş'ın kalbini kırar. (B.A.K., s.294)

Gerçekten tarihe mal olmuş bir şahsiyet olan Üstat Osman'ın Osmanlı resim sanatına yaptığı katkılar *Benim Adım Kırmızı*'ya Kara'nın gözünden yansır. Bu katkıları, Üstat ile birlikte Hazine Odası'nda saklanan değerli ciltleri inceleyen Kara'nın övgü yüklü cümlelerinden takip etmek mümkündür. Genç adam, Üstat'ın nakış sanatında var olan üslupları bir potada eriterek bir Osmanlı üslubu meydana getirdiğinin altını çizer. Ayrıca onun nakşederken Osmanlı insanının merak ve zevklerini kâğıda yansıttığını belirtir. Aşağıdaki alıntıda işaret edildiği gibi Üstat Osman, Osmanlı toplumunun gündelik hayatını realist bir stil kullanarak betimlemiştir.

“Acem efsane ve usullerinin büyük bir üstadı olmanıza rağmen Osmanlı'nın şanına ve gücüne layık farklı bir nakış âlemini yarattınız,” diye fısıldadım. “Nakşa Osmanlı'nın kılıcının gücünü, zaferinin iyimser renklerini, eşya ve alet merakının dikkatini ve yaşama rahatlığının serbestliğini siz getirdiniz.” (B.A.K., s.380)

Üstat Osman, sanatçı kimliğinin yanı sıra bir sanat eğitmeni olarak çıraklarına karşı takındığı tavırlar çerçevesinde de söz konusu edilir. Romanda, sanatçı olmak isteyen bir kişi, geleneksel sanatın olmazsa olmazı olan usta-çırak ilişkisini yaşamak durumundadır. Usta veya üstat unvanına sahip bir sanatçı da muhakkak, küçük yaşlarından itibaren işinin ehli bir sanatkârın dizinin dibinde yetişmiş, sanatı ve sanat ahlakını ondan öğrenmiştir.

Benim Adım Kırmızı'ya akseden Üstat Osman izleği irdelendiğinde, onun çıraklarına verdiği kusursuz eğitim ile onlarla yaşadığı özel ilişkiler kapsamında da okurun karşısına çıktığı görülür. Romanda ünlü birer nakkaş olan Zeytin, Kelebek ve Leylek sık sık Üstat Osman'a olan bağlılıklarından bahsederler. Onun denetimi altında geçen çıraklık yıllarını hatırlarlar. Bunlar Üstat'a derin bir hayranlık duymuş, ona yakın olmak için âdeta birbirleriyle yarışmışlardır. Zeytin'e göre Nakkaş Osman eşsiz bir sanatçıdır; öğrendiği her şeyi o öğretmiştir ona. Bu yüzden eski ustasına

epey hürmet duyar. Kibar tavırlarıyla herkesin ilgisini çeken Kelebek de, Üstat Osman'ın Behzat'tan bu yana Doğu'nun gördüğü en büyük nakkaş olduğunu her fırsatta dile getirir. (B.A.K., s.410)

Çıraklarının bu içten duyguları karşılıksız değildir. Üstat Osman da eski çıraklarının yaptığı tasvirlerle gururlanır. Zeytin, Kelebek ve Leylek'e büyük bir sevgi besler. Onlardan “usta nakkaşlarım” diye söz eder. Hatta Kara'yla sohbet ederken Zeytin'in oğlu olmasını istediğini itiraf eder. Çıraklarına duyduğu yakınlığın güçlü olmasından ötürü, Bostancıbaşı, içlerindeki katili ortaya çıkarmak amacıyla onları işkence yöntemiyle sorgulamak istediğinde, “Padişahımızın en usta nakkaşları onlar, kıymayın onlara” diye isyan eder. Böylelikle “Şeytan” olarak nitelediği bu yüksek rütbeli memuru başka çözümler üretmeye mecbur eder. (B.A.K., s.271, s.295, s.272-275)

Bir çırağın yapması gereken her vazifeyi yerine getiren Zeytin ve arkadaşları, altını veya boyayı israf ettiklerinde Nakkaş Osman devreye girer: Şiddete başvurarak kalem sapı, cetvel, hatta odunla çocukların ellerine ve kollarına vurur. Bu muameleye rağmen Nakkaş Osman'a olan sevgileri hiç tükenmeyen çıraklar ertesi gün, ustalarının yoğun ilgisiyle karşılaşırlar. Üstat kendi deyimiyle onları “aşkla yetiştir[ir]”. (B.A.K., s.298, s.269)

Metinde Başnakkaş Osman'ın çıraklarıyla olan ilişkisi söz konusu edilirken üstü kapalı olarak onun bir oğlancısı olduğu sezdirilir. Yazılı tarihi belgelerde böyle bir yönüyle anılmayan üstat, bazı tutum ve hareketleriyle, bir yandan onlara “oğullarım, evlatlarım” diye anarken (B.A.K., s.296, 297) diğer yandan henüz çocukluk ya da ergenlik çağlarını yaşayan şakirtlerine, herhangi bir eğitmenin öğrencilerine duyabileceği ilgiden daha farklı şekilde davranan bir sanatkâr olarak kurgulanır. Bu yüzden onun betimlemelerini ve ben-anlatıcı olarak konuştuğu meclisleri okuyan okurun onu zihninde, ilerlemiş yaşına karşın sapkın eğilimlere sahip biri olarak canlandırması mümkündür. Sözgelimi Üstat, bir duygulanma anında

nakşını beğendiği çırağının ellerini, kollarını öper. “Genç ve güzel” çıraklara rehberlik etmekten gurur duyduğunu ifade eder. (B.A.K., s.297, s.114, s.357)

“Gençliğimde hepsini ayrı ayrı sevdiğim, o yumuşacık, kadife tenli, güzel çırak çocukların birinin elini tutar gibi, elim kendiliğinden Kara’nın elini tuttu. Eli düzgün ve sağlamdı; benimkinden sıcaktı; kolla birleştiği yerde bileğinin damarlı yanı hoşuma gittiği gibi ince ve genişti.” (B.A.K., s.363)

Yukarıda alıntılanan pasajda görüldüğü gibi Üstat Osman’ın çıraklarıyla arasındaki ilişki geleneksel normlarla paralellik göstermez. Bu sanatkâr çocuk yaştaki çıraklarının fiziksel açıdan güzel olmalarından hoşlanır. Çırakları onun bu zaafının farkındadırlar. Bundan dolayı Kara’nın Üstat’la vakit geçirdiğini öğrenen Zeytin ona “Seni öptü mü? Güzel yüzünü okşadı mı? Elinden tuttu mu?” diye sorar. (B.A.K., s.429)

Üstat Osman’ı hayata bağlayan şey onun bütün bir ömrünü verdiği resim sanatıdır. Üstat, yalnızca güzel resim yapmaktan hoşlanmaz. Tıpkı sanatına âşık diğer nakkaşlar gibi titizlikle nakşedilmiş enfes resimleri seyretmekten haz duyar. Bu sebepten ötürü halen tespit edilmemiş olması III.Murat’ı tedirgin eden katil nakkaşı bulmak amacıyla Hazine-i Enderun’da araştırma yaparken, sayfalarını tek tek çevirme şansına eriştiği paha biçilmez kitaplar onu oldukça heyecanlandırır. Burada altmış yıllık sanat hayatının ödülünü almış gibidir. Duyduğu sevinç o kadar fazladır ki Kara’nın şaşkın bakışları altında, bu soğuk ve küflü mekânda ölmek istediğini söylemekten çekinmez. Şirazlı ve Heratlı efsane ustaların yüzlerce yıllık kusursuz resimlerine huşu ve hayranlık duygularıyla bakar. Devamlı Allah’a şükreder, zira cennet misali bahçelerde sohbet eden âşıkların mutluluğunu hisseder. (B.A.K., s.381, s.359)

“Başı vurulmadan son bir kere daha manzaraya bakmak isteyen idam mahkûmu gibi, “Şu resimlerin hepsini göreyim, gözlerimi bir doyurayım,” dedim yüce Allah’a, çünkü Hazine Odası’nın eşyalarla dolu muhteşem ve korkunç karanlığında Allah’ın varlığı çok yakından hissediliyordu.” (B.A.K., s.358)

Metinde, eski ve yetenekli ustaların yarattığı resimler dışında, Başnakkaş Osman'ın hayranlıkla seyrettiği bir diğer şey, onun *Şehnâme* 'yle beraber gönderilen armağanlar arasında bulduğu kadim bir sorguç iğnesidir. Başnakkaş, Pir Behzat dâhil olmak üzere, eski ustaların kendilerini kör etmek için kullandığı bu iğneyi bulmasının tesadüf olmadığını düşünür. Çünkü elli sene devamlı nakşeden bir resim ustasının gözlerinin kendiliğinden kapanacağı ve Allah'ın renkleriyle buluşacağı şeklindeki geleneksel inancı hatırlar. Ancak sanatında olgun bir aşamaya erişmiş olmasına ve altmış senedir nakşetmesine rağmen halen kör olmaması onu kaygılandırır. Odada okuduğu pasajlar ile seyrettiği tasvirlerin hep körlük efsaneleri ve meselleriyle bağlantılı olması bu kaygısını arttırır. Bundan dolayı sorguç iğnesini gülümseyerek gözlerine batırır. (B.A.K., s.370)

1.2.5.Velican

Benim Adım Kırmızı 'da Saray Nakkaşhanesi'nin usta nakkaşlarından biri olan Zeytin, Türk-İslam sanat tarihinde adından söz ettirmiş parlak bir sanatçıdır. Acem diyarından başkente gelmiş olan Zeytin'in gerçek adı Velican'dır. (B.A.K., s.295) On altıncı yüzyılın büyük tarihçilerinden ve şairlerinden biri olan Gelibolulu Âlî, hattat ve nakkaşların hayat öykülerini anlattığı *Menâkıb-ı Hünerverân* adlı eserinde Velican'dan övgüyle bahseder. Ünlü nakkaşın incelikle çalıştığını ve resimlerinin eski üstatları hatırlattığını belirtir.

“Siyavuş'un öğrencisi yeni hevesli ve delikanlı Tebrizlilerden Üstad “Veli Can” adlı kimesne de bu kitabın yazıldığı tarihlerde Anadolu'ya gelmiş ve yüce başkentin görevli musavvirlerinden olmuştu. Gerçekten işinde incelik ve sihir eserle kaleminden geçmişteki üstadlar gibi bir dikkat ve güzellik karar bulmuştu.”³⁷⁴

³⁷⁴ Gelibolulu Âlî, a.g.e., s.117.

Romana biri amatör, diğeri usta olmak üzere iki nakkaşın katili olarak yansıyan Velican, ustası Başnakkaş Osman'ın kendisine verdiği takma isimlerle, “Zeytin”, ya da günlerden “Salı” diye anılır.

Zeytin, çocukluğundan itibaren Saray Nakkaşhanesi'ne devam ederek ustasının dizinin dibinde yetişmiş, Doğu stilinde nakış yapmanın inceliklerini öğrenmiş, hüneri ve çabası sayesinde diğer çırakların arasından sıyrılarak “usta” olmaya hak kazanmış bir nakkaş olarak öne çıkar. Sultan'ın resmi sanatkârlarından biri olup ona özel kitaplar hazırlamakla övünür. Romanın kırk birinci bölümünde, Zarif Efendi ile Enişte Efendi'nin katilinin usta nakkaşlardan biri olduğu kesinleşince, Üstat Osman, gizli kitap için çizilen resimlerden gerçek katilin kimliğini tespit etmeye çalışır. Bu sırada Kara'yla, Zeytin de dâhil olmak üzere her bir usta nakkaşının geçmişini, huyunu ve sanatkârlığını konuşur.

Başnakkaş Osman'ın hatırladığına göre Zeytin'in babası, Safevi Şahı'nın Tebriz'deki nakkaşhanesinin ünlü nakkaşı Siyavuş'un yetiştirmesidir. Siyavuş da Pir Nakkaş Muzaffer'in çırağıdır. Bu hususu göz önünde bulunduran Üstat Osman, Zeytin'in üstatlarının silsilesinin Moğollara dek uzanmasının mümkün olduğunu söyler. Bu durum, Zeytin'in resimlerine de tesir eder. Çünkü Zeytin'in kullandığı formlar, klasik Osmanlı resminin kalıplaşmış formlarından epeyce farklıdır. Zeytin, eski üstatların stillerini göz önünde bulundurarak nakış yapar. “Moğol-Çin etkisini taşıyan” bu resimlerde Zeytin genç âşıkların yüzlerini ay gibi çizer. Ustası bu tesirden memnun olmaz. Çünkü çırağının “ruhunun derinliklerinde sakladığı” bu izleri unutamasının onun daha büyük bir nakkaş olmasını engellediğini savunur. Yine de zora düştüğü bir anda unuttuğunu iddia ettiği eski usulleri kullanmasını yararlı bulur. Ayrıca bu etmenin, “suçluluk ve yabancılık” duyguna yol açtığını, böylece Velican'ın hünerine hüner kattığını düşünür. (B.A.K., s.295)

Üstat Osman, “kapalı bir çetin ceviz” diye nitelediği Zeytin'in nakkaşlarının arasında “en sessizi, en içlisi, en suçlusu, en haini, en sinsisinin” o olduğunu da ekler. O, ustasının kusurlarının dahi farkına varacak kapasitede bir sanatçıdır. Ancak

ketumluğu sebebiyle nadiren ağzını açıp bunları açıklar. Başnakkaş, onun “Allah vergisi” bir yeteneğe sahip olduğunu belirtir. Zeytin nakkaşhanede ağaç, hayvan ve insan yüzünü en mükemmel çizebilen nakkaştır.

Metinde, Zeytin’in dini itikadı hakkında çelişik söz ve tutumlara rastlanılır. Başnakkaş, “oğlu olsun istediği” çırağını “inançsız” ilan edip onun “hiçbir şeye inanmadığını” öne sürer. Oysa cinayetler işlemiş olsa da Zeytin boş Kalender tekkesini temizledikten sonra burada namaz kılar ve *Kur’an* okur. Bu ibadetlerin yanı sıra kendisini isyan yoluna saptıracak bir resim çizmekten korkar. Zeytin romana yansıyan davranışları penceresinden değerlendirilirse onu günah ve iman arasında bocalayan bir kişilik olarak betimlemek daha doğru olur.

Zeytin’i buhranlar geçirmeye, sanatından kuşkulanmaya, dahası yakından tanıdığı nakkaşları öldürmeye iten güç, alışılmamış tarzda çizdiği resimlerdir. Enişte Efendi, Hicret’in bininci yılına yetiştirilip Sultan adına Venedik Doç’una sunulacak, on resimli “gizli” kitabın yazdırma ve resimletme işlerini üstlenir. Yaşlı adam kitabın Âl-i Osman’ın gücünü ve üstünlüğünü sembolize etmesini ister. Bunun için Nakkaşhane’nin usta nakkaşlarına, Sultan’ın ödeyeceği yüksek ücret karşılığında Şiraz, Kazvin ve Herat ekollerinden tamamen farklı, bir hikâyenin parçası olmayan nakışlar yaptırır. Her akşam Enişte Efendi’nin evine giderek onunla gizlice çalışan bu usta nakkaşlar arasında Zeytin de vardır.

Zeytin, gerçekte “gâvur[ların]” sanat anlayışını akla getiren resimler yapmak istemese de Enişte Efendi’nin ısrar ve zorlamasıyla işini sürdürür. Ancak Erzurumilerin vaazlarına devam eden müzehhip Zarif Efendi’nin yaptıkları resimlerin kendilerini cehenneme götüreceğini söylemesi üzerine çalışmalarından şüphelenir. Geleneksel ekollerin dışına çıkmayı manevi anlamda isyan ve küfür anlamı içeren bir eylem olarak saymaya başlar. Bir yandan kendisini Doğu nakşının savunucusu olarak konumlandırır. Öte yandan Batı tarzı resmin, sözgelimi portrenin cazibesine kapılır. Metinde bu “gizli kitap” bağlamında kurgulanan “Doğu nakşı-Batı portresi” ikili karşıtlığı, daha doğrusu kararsızlığı karşısında Zeytin net bir tavır

ortaya koyamaz. Zira Enište Efendi'yle tartışması sırasında eski stillerin devamından yana olduğunu söyler. Diğer yandan Zarif Efendi'yi "istediği gibi korkusuzca resmetmek için öldür[ür]". (B.A.K., s.193)

Yine de Zeytin'in diğer nakkaşlardan en büyük farkı onun egoistliği ve kendini beğenmişliğidir. Bu nakkaş roman boyunca sanatçının kendisine has bir üslubu olup olmayacağını sorgular. Enište Efendi'yle konuşurken ondan kendisini övmesini, sanatını yüceltmesini ister. Yaşlı adam katil olduğunu bildiği muhatabının kendisine zarar vermesinden korkarak onun sanatını abartılı bir şekilde metheder.

"Senin kaleminden gerçekten öyle harika, öyle güçlüdür ki, senin resmine bakan âleme değil, senin çizdiğine inanabilir. Böylece sen, hünerinle imanı en sağlam kişiyi bile yolsan çıkarabildiğin gibi, bir resimle en iflah olmaz imansız da Allah'ın yoluna getirebilirsin."

"Doğru, ama övgü mü bilmiyorum. Bir daha söyle."

"Hiçbir nakkaş boyanın kıvamını, sırlarını senin kadar bilemez. En parlak, en canlı, en hakiki renkleri sen hazırlarsın hep."

"Peki başka?"

"Behzat ve bir de Mir Seyyid Ali'den bu yana en büyük nakkaş olduğunu biliyorsun sen." (B.A.K., s.195)

Bu bencillik onu kendi portresini yapmaya teşvik eder. Enište Efendi'yi katlettikten sonra onun, ortasına Sultan'ın portresini oturtmayı düşlediği son resmini aşırır. Altınla cetvellenmiş boş sayfanın ortasına çocuksu bir merakla kendi portresini çizer. Sonucun bir hüsrana olması onu hayal kırıklığına uğratar. (B.A.K., s.325)

Zeytin'in bu tavrı Gelibolulu Âlî'nin kitabında da konu edilir. Âlî, çevresindeki "idraksiz" kişilerin onun sanatını ölçsüz bir şekilde methettiklerini belirtir. Bu durum onun İslam sanatının temel prensiplerini unutmaya yol açmıştır. Velican, bu prensiplerden biri olan alçakgönüllülüğü tamamen hiçe saymıştır.

Eserleriyle büyüklenmiş, devamlı kendisiyle gurur duymuştur. Gelibolulu Âlî, sanat ahlakını unutmuş gibi görünen sanatkârın kalbinde egoizmin işareti olan “kara bir beneğin” oluştuğunu ifade eder. Ona göre egoist tutumlarını sürdürmesi durumunda Velican sanatında ilerleyemeyecek, sınıfta kalacaktır. Âlî, bu ustaya güvenmiş olsa da ona dua etmekten geri durmaz.

“Fakat gençliğinin güzellik devrinde, anlayışsızlığının barınağı olan idraksizlerin övgüleri, adı geçen kimsenin kalbindeki kara beneğini kendini beğenmişlik karalığıyla yıkıp, tasvir ettiği şeylerin hepsini “Bu, şaşılacak şeydir” (Sad/5) ibaresini doğrulamakla bencilliği sanat öğrenmesine çok engel olduğunu, büyük küçük herkes bilmekteydi. Tesbih edilen ve yüceltilen Tanrı ömürlü ve kusursuz kıla, bencilik ve büyüklenmesini de hünerlilik ve beceriksizlik yeteneklerini döndüre.”³⁷⁵

1.3.Dini-Tasavvufi Kişilikler

2.1.3.1.Hz.İbrahim

Hiz.İbrahim içine doğduğu toplumun inandığı ve tapıldığı putları kırmıştır. Ayrıca Allah’ın emri üzerine oğlu İsmail’i kurban etmeye girişmiştir.³⁷⁶

Bu peygamber *Masumiyet Müzesi*’nde kurban kesme ibadeti çerçevesinde söz konusu edilir. Romanda Kemal Füsün’u ilk kez bir Kurban Bayramı gördüğünü hatırlar. Bu günün sabahında küçük kızla Kemal bir koyunun kesilmesine birlikte tanık olurlar. Bu sırada Füsün kurban kesmenin niçin gerekli olduğunu sorar. Bunun üzerine Kemal ve onun muhafazakâr şoförü Çetin Efendi Hiz.İbrahim’in başından geçen olayı anlatma ihtiyacını hissederler. Buna göre bir oğlu olmasını çok isteyen Hiz.İbrahim’in dualarını Allah kabul eder. Baba-oğul mutlu bir şekilde yaşarlar. Günün birinde Allah bu peygamberine oğlunu kendi yolunda kurban etmesini

³⁷⁵ Gelibolulu Âlî, a.g.e., s.118.

³⁷⁶ A.Faruk Meyan, *İslam Meşhurları Ansiklopedisi*, Tan Matbaası, İstanbul, 1970, C.I, s.361.

emreder. Kederli peygamber bu emre itaat etmek için hazırlık yapar. Ancak kendisine boyun eğen İsmail'i boğazlayacağı sırada ortada kurbanlık bir koç belirir. (M.M., s.47)

1.3.2.Hz.Yusuf

Bir peygamber olan Hz.Yusuf'un başından geçen olaylar *Kur'an-ı Kerim*'in Yusuf suresinde anlatılır. Bu kıssa yine kutsal kitapta "kıssaların en güzeli" diye anılır. Burada Hz.Yakup'un oğlu olan Yusuf'un diğer on bir kardeşi tarafından kıskanılması ve bir kuyuya atılması işlenir. Kıssaya göre Hz.Yusuf kuyudan çıkarılıp Mısırlı bir bürokrata köle olarak satılır. Bürokratin eşi Zeliha ona tutulur, duyduğu aşkın etkisiyle peygambere iftira eder. Ancak Yusuf'un masum olduğu ortaya çıkar.³⁷⁷

Bu peygamber *Benim Adım Kırmızı*'ya bir mesnevi bağlamında yansır. *Yusuf u Züleyha* mesnevisi Hz.Yusuf'un hayat hikâyesini konu alır. Bu kitap nakşedilirken mesnevinin en heyecanlı ve dramatik meclisleri dikkate alınır. Romanda Kara ile Üstat Osman'ın birlikte seyrettikleri bir nakış iftiraya uğrayan Hz.Yusuf'un zindana götürülüşünü resmeder. (B.A.K., s.384)

Bu peygamber romanın bir başka yerinde Zeytin'in çağrışımları çerçevesinde konu edilir. Zeytin fikirlerinden hoşlanmadığı arkadaşı Zarif Efendi'yi öldürdükten sonra onu bir kuyuya atar. Kardeşleri maktulun cesedine ancak dört gün sonra ulaşırlar. Bu durum Zeytin'e kardeşleri tarafından kuyuya atılan Hz.Yusuf'un hikâyesini hatırlatır. İkisini karşılaştığında Midyanlı tüccarların kurtardığı peygamberin daha şanslı olduğunu düşünür. Ayrıca *Yusuf u Züleyha*'nın bu meclisini nakşetmeyi oldukça sevdiğini belirtir. (B.A.K., s.117)

³⁷⁷ Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*, s.412.

1.3.3.Hz.Muhammed

İslam dininin peygamberi olan Hz.Muhammed tüm insanlara ve cinlere gönderilmiş seçkin bir insandır. Peygamber olmasından vefat ettiği yıla kadarki süreçte ona vahiy meleği olan Hz.Cebrail vasıtasıyla *Kur'an-ı Kerim* ayetleri indirilmiştir. Allah bu kutsal kitapta onun için “sevgilim” ifadesini kullanır. Yine kutsi sayılan bir hadiste kâinatı Hz.Muhammed için yarattığını belirtir.³⁷⁸

İslam inancında Hz.Peygamber'in davranışları ve sözleri *Kur'an*'dan sonra ikincil kaynak olarak kabul edilir. O bir insandır ancak onun genel karakteri ile fiili davranışlarının bütünü genel ortalama insanınkinden çok daha üstündür.³⁷⁹ Müslüman Doğu toplumlarında ona duyulan aşkın tezahürü olarak sayısız nitelikli edebi eser ortaya konulmuştur.

Hz.Peygamber *Beyaz Kale*'de öncelikle Hz.Hatice ile yaptığı evlilik dolayısıyla anılır. Bilimsel araştırmalar yapan Hoca bekârdır. Onun bu halinden hoşlanmayan komşuları onu evlendirmek amacıyla sık sık kapısını çalar, onun kişiliğine ve yaşına uygun kısmetler bulduklarını müjdeliler. Ancak Hoca onların tekliflerine aldırış etmez.

Bunlardan birinde Hoca'nın komşusu, halasının dul kızının birçok talibi olduğunu ancak kendisinin Hoca'yı düşündüğünü haber verir. Buna karşılık Hoca evlenmeyi planlamadığını, evlenmek istese bile dul bir kadını tercih etmeyeceğini söyler. Akrabasını evlendirmekte kararlı olan adam ise fikrini dinsel bir zemine taşır: İslam Peygamberi'nin dul olan Hz.Hatice ile evlendiği gerçeğine telmih yapar. Hoca bu türden bir karşılaştırmaya sinirlenir ve o dul kadının “Hazreti Hatice'nin tırnağı bile olamayacağını” belirtir. (B.K., s.84)

³⁷⁸ Cebecioğlu, “Levlâk”, *Tasavvuf Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, s.399.

³⁷⁹ Rahman, a.g.e., s.80.

Kara Kitap'ta Hz.Muhammed araştırmacı-gazeteci Celâl'in kurduğu metinlerde rastlanan bir kişiliktir. Bu metinlerin birinde Celâl, gazeteciliğe başladığı gençlik yıllarında bir gün, dönemin ünlü üstat gazetecilerinden Adli, Bahti ve Cemali'yi Sirkeci'deki bir lokantada yemek yerken görür. Heyecanla yanlarına giderek onlardan gazetecilik alanında başarılı olmanın yollarını öğrenmeye çalışır. Yaşlı yazar Cemali, ona yazılarını kaleme alırken İslam'ın kutsallarına sataşmaktan kaçınmasını öğütler. Bunun hem toplumsal hem de dini sebepleri mevcuttur. Sözelimi okuyucu Hz.Peygamber'e küfreden bir yazarı asla affetmeyecektir. Üstelik böyle davranan yazarı Allah'ın felçle cezalandırılması oldukça yüksek bir ihtimaldir. Bu meslek sırrını ifşâ eden yazar, arkadaşı Adli'nin geçmişte Hz.Peygamber'in iş ve evlilik hayatına dair kaleme aldığı bir yazısından sonra ağzının kenarında oluşan felci işaret eder. (K.K., s.91)

Bunun yanı sıra İslam peygamberi, *Kara Kitap*'ta Miraç yolculuğu kapsamında ele alınır. Yaşlı yazarlar gazeteci Celâl'e öğüt verirken "intihalden" korkmaması gerektiğini belirtirler. Çünkü ünlü mutasavvıf Mevlânâ bile "Ressamlar Yarışması" hikâyesini kendinden önceki yazarlardan almaktan çekinmemiştir. Durum böyleyken Hz.Muhammed'in göğün katlarına yükselmesini anlatan Miraç olayını kaleme almayı arzulayan bir köşe yazarı, bunun bir benzerinin Dante tarafından yapıldığını öğrenince üzölmüştür. (K.K., s.94)

Ayrı romanda Celâl yaşlı üstatların bu fikrini destekleyen bir köşe yazısı yazar. Celâl burada edebiyat sahasında metinler arasılığın edebi hırsızlık anlamına gelmediğini anlatmaya çalışır. Bilakis bu teknik bilindik yazarlar tarafından asırlardır kullanılagelmiştir. Bu yüzden aynı konuyu işleyen yazarlardan birincisinin daha doğru ve güvenilir olduğunu iddia etmek yanlış bir tavidir. Celâl konuyu İbni Arabî'den verdiği bir örnekle somutlaştırırken Hz.Peygamber'in göğe yükselişinden söz eder. Ünlü mutasavvıf İbni Arabî, *Kur'an*'ın İsra suresinde bahsi geçen Miraç olayından oldukça etkilenir.

“Sayısı iki yüzü aşan mutasavvıfane kitap yazarı İbni Arabî, İbni Rüşd’ün Kurtuba’daki cenazesinde bulunmadan bir yıl önce Fas’taydı ve Kur’an’ın yukarıda sözünü ettiğim ‘El İsrâ’ Suresinde anlatılan, Muhammed’in bir gece Kudüs’e götürülüp oradan merdivenle (Arapçası Miraç) göğe çıkması, Cennet’i, Cehennem’i iyi bir seyretmesi hikâyesinden (rüyasından) ilhamla bir kitap yazıyordu.” (K.K., s.153)

Celâl, bir başka köşe yazısında Hz.Peygamber’i, Mehdi’yle karşılaştıran bir kitap bağlamında ele alır. Dr.Ferit Kemal, *Le Grand Pacha* isimli kitabında İslami inanç sisteminde ahir zamanda gelmesi beklenen bir figür olan Mehdi’nin tüm İslam âleminde sabırsızlıkla beklendiğini ifade eder. Olumsuzluk ve umutsuzlukların yaşandığı, Müslümanların devamlı yenik düştüğü bu asırda inananların Mehdi’ye çok fazla güvendiklerini anlatır. Öte yandan İslam’ın ilk yıllarında insanların Hz.Muhammed’e inanıp güvenmelerinde O’nun elde ettiği askeri başarıların mutlak bir payı olduğunu söyler. Acaba Mehdi de düşmana karşı savaşacak ve bu tip başarılar kazanabilecek midir? Ferit Kemal, “Yüzyıllarca önce Muhammed mutsuzlara umut verebilmişti, çünkü kılıcıyla zaferden zafere koşturmuştu onları.” diyerek Hz.Muhammed’le Mehdi’yi mukayese eder. (K.K., s.156)

İslam dinine göre Hz.Muhammed ve onun ehl-i beyti kutsaldır. Bu nedenden dolayı onun soyundan geliyor olmak inanan kişi için bir övünç kaynağıdır. Kişinin bir seyyit olması, onun üyesi olduğu toplumda adından saygıyla söz edilmesine yol açar.

Kara Kitap’ta yer alan yazılarının birinde Mevlânâ-Şems ilişkisini irdeleyen Celâl, bu silsile anlayışına gönderme yapar. Celâl, Mevlânâ’nın dostu Şems ile eserlerinin yazılmasında kendisine yardım eden dervişlerinden Selahattin Zerkub ve Hüsamettin Çelebi’nin³⁸⁰ Mevlevî tarikatında üstün bir pozisyonda görülmelerinden şikâyetçidir. Celâl’in “özelliksiz, bilgisiz” ve “parlaklıktan yoksun” diye betimlediği

³⁸⁰Celâl, “Şems-i Tebrizi’yi Kim Öldürdü?” başlıklı yazısında Hüsamettin Çelebi ile Selahattin Zerkub’un adlarını doğrudan anmaz. Ancak metnin içindeki küçük ipuçlarından sözü edilen kimselerin Mevlânâ’nın bu iki yoldaşı olduğunu çıkarsamak mümkündür. Örneğin “. . .bir kuyumcuyu kendine halife tayin etmişti.” cümlesinden bu kişinin Konya’da kuyumculuk yapan Selahattin Zerkub olduğu anlaşılır. “Nitekim bu ikinci halifenin ölümünden sonra Mevlânâ’nın kendine ‘hemdem’ olarak seçtiği üçüncü halife...” ifadesi de Mevlânâ’nın biyografisini okuyan bir kişiye bu hemdem Hüsamettin Çelebi olduğunu imler.

bu üç kişinin bir bilgin olan Hz.Mevlânâ ile ilişkileri oldukça karmaşıktır. Öte taraftan Mevleviler, bu arapsaçını çözmek amacıyla Şems, Selahattin Zerkub ve Hüsamettin Çelebi'ye hak etmedikleri yüce faziletler yakıştırmışlardır. Üstelik bununla da yetinmeyerek onların Hz.Muhammed'in sülalesinden geldiğini iddia etmişlerdir. Celâl'e göre Mevleviler bu savlarını ispatlamak için "sahte şecereler" düzenlemekten çekinmemişlerdir. (K.K., s.249)

Aynı romanda Hz.Peygamber, Galip'in gördüğü sıra dışı bir rüya bağlamında okurun karşısına çıkar. Karısı Rüya tarafından terk edilen Galip, onun hatıralarıyla dolu evde durmak istemeyerek sokaklara çıkar. Dışarıda sürekli yağan karın oluşturduğu bembeyaz manzara ona beyazlar giyen bir şeyhi tanıdıktan sonra gördüğü "bembeyaz" bir rüyayı hatırlatır. Bu rüyada Galip, Hz.Muhammed ve kendisinin Cadillac markalı beyaz bir otomobilde görmüştür. Arka koltukta Hz.Hasan ile Hz.Hüseyin oturmuş, Beyoğlu'ndan geçerken yüzlerini ekşitmişlerdir. (K.K., s.131, s.265)

Kara Kitap'a yansıyan Hz.Muhammed imgesine yakından bakıldığında yazarın gelenekle çelişir bir biçimde onu anarken saygı ifadesi kullanımına ihtiyaç duymaması dikkat çeker. Yazar, "Hazreti" ya da "Peygamber" gibi ismin başına getirilebilecek hürmet gösteren bir deyiş kullanılmaz. Bunun yerine roman boyunca bu ismi yalın bir biçimde "Muhammed" diye telaffuz etmeyi yeğler. (K.K., s.17, s.91, s.93, s.131, s.265)

İslam peygamberi, *Benim Adım Kırmızı*'da değişik olgular çerçevesinde bahis konusu olur. Öncelikle bazı roman kişileri için Hz.Muhammed'in neslinden geliyor olmak bir gurur ve ayrıcalık vasıtasıdır. Dinde bağınazlığı aşırıya vardiyan Erzurumlu Hoca Nusret adlı vaiz kısa bir süre içinde her çevrede adından söz ettirir olmuştur. Bu vaizin yüzlerce taraftar toplamasında ve benimsenmesinde onun bir "seyyit", yani Hz.Muhammed'in sülalesinden olduğunu duyurmasının rolü büyüktür.

Gündelik hayatta kabul görmüş birçok sosyal normun dinsel planda haram olduğunu iddia eden vaiz, karşıt olduğunu kurum ve eylemleri değerlendirirken bunlarla İslam peygamberinin eylemleri arasında bağlantı kurar. Romanda cami cemaatini kışkırttığı vurgulanan Erzurumi, devrin olumsuzluklarını Hz.Peygamber'in izinden sapılmasıyla izah eder. Ona göre pahalılık, veba ve yangın gibi felaketler O'nun sözlerini ciddiye almamak ve sünnetini uygulamamaktan kaynaklanır. Üstelik Hz.Peygamber'in hayatı boyunca tatbik etmediği bazı şeyler, bu devirde kanıksanır hale gelmiştir. Erzurumi, bu sert içerikli vaazlarını örneklerle renklendirmekten geri durmaz. Sözelimi mevlit okutmak, ölüye kırk töreni düzenlemek ve mezarlara çaput bağlamak gibi âdetlerin İslam peygamberinin sünnetine aykırı olduğunu öne sürer. (B.A.K., s.19, s.82, s.400)

“Pahalılığın, vebanın, yenilgilerin tek sebebi, Hazreti Peygamberimiz zamanındaki İslam'ı unutup, Müslümanlık diye başka kitaplara ve yalanlara kanıp inanmamızdır. Hazreti Muhammed zamanında mevlit okutmak mı vardı? Ölüye kırk töreni yapmak, ruhu için helva ve lokma döktürmek mi vardı? Hazreti Muhammed zamanında Kur'an-ı Kerim'i şarkı gibi makamla okumak mı vardı? Minareye çıkıp sesim ne kadar güzel, Arapça'm nasıl da Arap gibi deyip kibir kibir kibirlenerek, zenne gibi kırta kırta makamla ezan okumak mı vardı? Mezarlara gidip yakarıyorlar, ölülerden medet umuyorlar, türbelere gidip putperestler gibi taşa tapıyorlar, bez bağlıyorlar, adak adıyorlar. Bu akılları veren tarikatçılar mı vardı Hazreti Muhammed zamanında?” (B.A.K., s.19)

Hoca Nusret *Kur'an*'ın ve ezanın musikinin değişik makamlarıyla okunmasına ve tarikatların rağbet görmesine dayanamaz. Karşıt olduğu bu kurum ve davranışları eleştirirken bunların Hz.Peygamber'in zamanında benimsenmediğine dikkat çeker.

Tam bir kahve ve kahvehane düşmanı olan Nusret Hoca kahve içmenin İslam'da hoş karşılanmadığını duyurur. Bu argümanını desteklemek maksadıyla Hz.Muhammed'i referans gösterir. Buna göre İslam peygamberi kahvenin çeşitli hastalıklara davetiye çıkardığını buyurmuş ve “kahvenin Şeytan'ın oyunu olduğunu anladıkları için içmemiş[tir]”. Vaiz, buna dayanarak kahve içmeyi haram ilan eder. Buna koşturarak Erzurumi topluluğu, kendileriyle çatışan meddahın kahvehanesine baskın düzenleyince çevredeki insanlara kahvenin zararlarını anlatırken “güzel kadın

kılığına giren şeytan ona sunduğu halde Hz.Muhammed'in nasıl kahveyi geri çevirdiğini anlatır[lar]". (B.A.K., s.19, s.400)

Bunun yanı sıra hayvanlardan hiç hoşlanmayan vaiz, cemaate köpeklerin kötücül yaratıklar olduğunu anlatır. Bir köpeği taklit eden usta meddah vaizin bu eleştirisini Hz.Peygamber'in hayvan sevgisine atıfta bulunarak cevaplar. Hz.Peygamber'in köpeklere düşman olduğu doğru değildir. Çünkü O, üzerinde uyuyakalmış olan bir kediye rahatsızlık vermemek için bir makasla kıyafetini kesmiştir. Dolayısıyla Hz.Muhammed'in kedi, köpek ya da başka hayvanlara bir düşmanlık beslediği savı kabul edilemez. (B.A.K., s.20)

Kitapta Hz.Muhammed izleği Şeytan'la olan bağlantısı çerçevesinde de işlenir. Enişte Efendi, her akşam birlikte çalıştıkları nakkaş Zeytin tarafından öldürülür. Oldukça susamış olduğu bir anda, gülümseyen bir yüz ona bir bardak su uzatır. Enişte önce bardağa hamle etse de ölüm ve ölüm ötesi hakkında epeyce metin okuduğu için karşısındakinin Şeytan olduğunu idrak etmesi uzun sürmez. Zira metne Hz.Peygamber'in düşmanı olarak yansıtılan şeytan, "Muhammed Peygamber yalan söyledi de. İnkâr et onun dediklerini" diyerek ondan tüm dini kabullerinden vazgeçmesini ister. (B.A.K., s.203)

Venedik'e elçi olarak gittiğinde buradaki sarayların duvarlarında gördüğü Frenk tarzı resimlere vurulan Enişte Efendi, Osmanlı Sultanı'nın da böyle bir portresinin yapılmasını arzular. Fakat III.Murat bu teklifi yadsır. Alışılmış Doğu resim sanatından oldukça değişik olan bu resim tarzını putperestlikle eş anlamlı olarak değerlendirir. Bundan ötürü bu tür bir eylemi Hz.Peygamber'in Kâbe'deki putları kırmasından önce putperestlerin bunlara tapmalarına benzetir. (B.A.K., s.127)

Hz.Muhammed, *Benim Adım Kırmızı*'da kendisine gelen vahiyler ve yaşadığı Miraç gecesi çerçevesinde de konu edilir. Enişte Efendi, kendi gözetimi altında çalışan usta nakkaşların biri olan Zeytin'den ölümü resmetmesini ister. Sultan'ın resmi nakkaşlarından olan sanatkar bu istek karşısında şaşkına döner. Çünkü hiçbir

zaman ölümü resmetmemiş, geleneksel sanatın hiçbir ekolünde de böyle bir resme rastlamamıştır. Enişte onu ikna etmek için uğraşırken tıpkı Hz.Cebrail'in Hz.Muhammed'e insan kılığında görünmesi gibi ölümün de insan formunda çizebileceğini söyler. (B.A.K., s.148)

Allah'ın elçisi ayrıca Doğulu nakkaşlar tarafından yapılan resimler kapsamında işlenir. Bu resimlerin en popüler olanları Miraç gecesini betimleyenlerdir. Zeytin, aşevinde gördüğü bir paşa kâtibinin Doğu resmi ve onun önde gelen ressamı hakkında hiçbir şey bilmediğini fark eder. Oldukça sinirlenerek ona bir oyun oynamaya karar verir; kendisini Pir Behzat olarak tanıtır. Adamın hiç tepki vermediğini görünce Behzat'ın öne çıkan resimlerinden söz eder. Bunların başında Hz.Muhammed'in "Burak adlı atının üstünde yedi kat Cennete Miraç gecesini çıkışları[nı]" gösteren resmi anar. (B.A.K., s.323)

Enişte Efendi ölünce yanına gelen Azrail, ondan ağzını açmasını ister. Enişte Efendi ağzını açtığı anda ruhu bedenini terk eder. Artık bu dünyayla olan tüm bağlantısı kesilmiş olan yaşlı adam, ruhunun karşılaştığı manzarayı Hz.Muhammed'in Miraç yolculuğu sırasında Cennet'i ziyaret etmesini tasvir eden resimlere benzetir. Çünkü her şey ve her yer apaydınlık ve rengârenktir.

"Ağzımı açtım ve her şey Peygamberimizin Cennet'i ziyaret ettiği Miraç yolculuğunu anlatır resimlerde olduğu gibi, rengârenk kesildi ve bol altın sürülmüş gibi şahane bir aydınlığa büründü." (B.A.K., s.203)

Bu romanda yer alan kişiler, Hz.Muhammed'in ismini zikrederken *Kara Kitap*'in aksine hürmetkâr bir tutum sergilerler. Kalenderi dervişlerinden katil nakkaşa kadar herkes O'nun eylem ve sözlerine mutlak şekilde iman eder. Bunun da etkisiyle değerli ve üstün bir din önderi olarak gördükleri Hz.Muhammed'i anmak istediklerinde ölçülü, özenli ve yüceltici bir üslup kullanmak için çaba gösterirler. Bundan ötürü "Peygamberimiz", "Peygamber", "Hazreti Muhammed" gibi deyişlerden yararlanırlar. (B.A.K., s.16, s.19, s.323, s.400)

Kar'da Sunay Zaim ülkenin karışmasını isteyen, bu yüzden bulduğu her fırsatta darbe yapmaya teşebbüs eden solcu bir tiyatro oyuncusudur. Para için kendisine teklif edilen her role bürünebilen bu adam gazetecilere verdiği bir demeçte Atatürk'ün yanı sıra Hz.Peygamber'i de canlandırabileceğini ifade eder. Onun bu sözlerini dine hakaret olarak algılayan siyasal İslamcı basın ayağa kalkar. Zaim başına kötü bir şey gelmesinden endişelenerek basının karşısında *Kur'an*'ı eline alır ve kendisinin gerçekte bir Hz.Peygamber âşığı olduğunu duyurur. (K., s.191)

Bu romanın bir başka yerinde Hz.Peygamber yine siyasi oyunlar bağlamında ele alınır. Siyasi görüşlerinden ötürü Almanya'da sürgün hayatı yaşayan Ka Cumhuriyet gazetesi için hazırlayacağı bir yazı dizisi için Kars'a gelir. Ortalığı karıştırmak isteyen bazı mihraklar bu durumdan yararlanarak halkı kışkırtabileceklerini tahmin ederler. Bu amaçla Serhat Şehir Gazetesi'ni kullanırlar. "Kars'ta Bir Allahsız" manşetiyle verdikleri haberde "bir ateist olan" Ka'nın Kars'ta bulunduğunu duyururlar. Bu yazıda onun Hz.Peygamber'e küfrettiğini iddia ederek şairi hedef gösterirler: "Allah'ı ve Peygamber'imizi (S.A.S.) inkâr eden küfürbazlara Karslı gençler haddini bildirir!" (K., s.295)

Ka Allah'a inandığı halde Kars'ta ateist olarak damgalanır. Ordu son anda onun kentten kaçmasına yardım eder, fakat onun dine ve Peygamber'e saygısız olduğu bir kere hafızalara kazınmıştır. Bu yüzden Ka bu olaydan dört yıl sonra Frankfurt'ta vurularak öldürülür. (K., s.253)

1.3.4.Hz.Ömer

Hiz.Ömer, Hiz.Muhammed'in en yakın dostlarından biridir. Adaleti sağlamaya özen gösterdiği için "Faruk" diye de anılır. Hiz.Peygamber'in ikinci halifesidir.³⁸¹

³⁸¹ Muhsin Koçak, "Ömer", *DİA*, C.XXXIV, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 2007, s.45-46.

Bu sahabe yalnızca *Beyaz Kale*'de vebaya karşı alınan önlemler bağlamında metne dâhil olur. Romanda İstanbul'u saran veba salgını binlerce kişinin ölmesine neden olur. Olayları Batılıların penceresinden değerlendiren Venedikli gökbilimci, Hoca ve diğer kentlilerin vebayı sadece Allah'ın takdiri olarak görmesini anlayamaz. Bazı bilimsel önlemlerden söz ettiğinde efendisi onu onaylar ve vebanın geriletilebilecek bir sorun olduğu görüşünü paylaşır.

Bundan ötürü Hoca, Sultan'ı önlem almaya ikna ederken İslam tarihinden somut bir örnek verir. Buna göre fetih maksadıyla ordularını Suriye'ye gönderen Hz.Ömer, bu bölgede veba ortaya çıkınca devletin askeri gücünün zarar görmemesi adına birtakım önlemler almıştır. Bunların başında ordularını Medine'ye geri çağırması gelir. Bu olay, Allah'a inanan ve “ölümlü” olan insanların da felaketler karşısında yararlı adımlar atabileceklerinin göstergesidir. (B.K., s.100)

1.3.5.Tayalisî

Sekizinci yüzyılda Irak'ta yaşamış olan Tayalisî güvenilir hadis bilginlerindedir.³⁸² *Müsned* adlı eseri binlerce hadisi ihtiva eder. Bu bilgin *Kara Kitap*'ta Celâl'in Milliyet gazetesinde yayımlanan bir köşe yazısında konu edilir. Deneyimli gazeteci bu yazıda İslami kaynaklarda Deccal hakkında çok fazla bilgi verildiğini ifade eder. Özellikle Deccal'in dış görünümünü bu kitaplardan neredeyse tüm ayrıntılarıyla takip etmek mümkündür. Örneğin Tayalisi bu ürkütücü varlığın “kalın boyunlu” olduğunu belirtmiştir. (K.K., s.152)

³⁸² İsmail Çakan, *Hadis Edebiyatı: Çeşitleri, Özellikleri, Faydalanma Usulleri*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 2003, s.54.

1.3.6.Buhârî

Dokuzuncu yüzyılda Buhara’da doğmuş olan Buhârî hadis sahasının en güvenilir bilginlerindendir.³⁸³ Bûhârî *Kara Kitap*’ta Deccal’le ilgili rivayetler kapsamında anılır. Bu romanda Celâl köşe yazısında Mehdi ve Deccal’in geliş zamanına dair İslami kaynaklarda verilen bilgileri okurlarına aktarır. Bu kaynaklar arasında Bûhârî’nin eserlerini de anar. Onun *Hacc* ve *Enbiya* adlı eserlerinde bu kötücül yaratığın nasıl betimlendiğini anlatır. (K.K., s.152)

1.3.7.Hallac-ı Mansur

Tasavvufun gelişmesine katkıda bulunan mutasavvıflardan biri olan Hallac-ı Mansur onuncu yüzyılda yaşamıştır. “Enel Hakk” sözü onun tevhid ve fena meselelerine yaklaşımını ortaya koyar.³⁸⁴ Bu yaklaşımından dolayı üzerinde en çok durulan, övülen ve eleştirilen sufi Hallac-ı Mansur’dur.³⁸⁵

Kara Kitap ve Benim Adım Kırmızı’da anılan bu tasavvufi kişilik daha çok dini prensiplere aykırı gibi görünen söylemi dolayısıyla konu edilir. *Kara Kitap*’ta Mevlânâ’nın Şems’i Şam’da araması gazeteci Celâl’in merakını celbeder. Bu hususu derinlemesine incelediği bir yazısında Mevlânâ’nın bu kentte uğradığı tüm yerlerin; meyhane, ortak tanıdıkların evleri, tekke ve camilerin bir listesini yapar. Ardından bütün bu mekânların tasavvufi anlamda sufinin aşmak zorunda olduğu merteye ve güçlükleri karşılayan metaforlar olduğunu açıklar. Celâl’in bakış açısına göre bu metaforlar öncü Doğu şairlerinin eserlerinden izler taşır. Sözelimi Mevlânâ’nın “takma adlar, edebi tuzaklar ve kelime oyunları ile bezeli yazıları” Hallac-ı

³⁸³ Çakan, a.g.e., s.78.

³⁸⁴ Süleyman Uludağ, “Hallâc-ı Mansûr”, *DİA*, C.XV, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 1997, s.377.

³⁸⁵ Sevim, a.g.e., s.107.

Mansur'dan alınmıştır. Çünkü bütün bu oyunlar Hallac-ı Mansur'un katlinden sonra evinde bulunan şifreli mektupları çağırıştırır. (K.K., s.255)

Aynı tasavvufi kişilik *Benim Adım Kırmızı*'ya ben-anlatıcı olan şeytanın eleştirileri kapsamında yansır. Şeytan romanın kırk yedinci bölümünde kendisinin yeterince anlaşılmadığından, görevinin yanlış yorumlandığından yakınır. Hallac-ı Mansur gibi bazı mutasavvıflar şeytan ile Allah arasında bir anlaşma yapıldığını ileri sürerler. Onlara göre şeytanın yaptığı iş oldukça kritik ve yararlıdır, zira onun insanları günaha yöneltmesi sayesinde kötülerle iyiler kolaylıkla ayırt edilebilir. Üstelik dünya işlerinin yürümesi için kötülüğe ve günaha da ihtiyaç vardır. Bu tezin savunucularına göre Allah'ın düzeni şeytan sayesinde eksiksiz olarak işler. Olaya bir başka açıdan bakılacak olunursa kötülük ve günahlar Allah'ın istediği şeylerdir; iyi ile kötü yoktur. Hallac her şeyin Allah'tan geldiğini, hatta şeytanın da O'ndan bir parça olduğunu iddia eder. Şeytan bu fikri öne süren Hallac'ı "akılsız" olarak niteler. Zira kendisinin Yaratıcı'nın bir parçası olmadığını ifade eder. Bunun yanı sıra iyilik ile kötülüğün farklı kavramlar olduğunu belirtir. Bu yüzden Hallac-ı Mansur'un kitaplarıyla beraber yakılıp öldürülmüş olmasından ötürü gayet hoşnuttur. (B.A.K., s.331)

1.3.8.Ahmed Gazzâlî

On birinci asırda doğan Ahmed Gazzâlî Muhammed Gazzâlî'nin küçük kardeşidir.³⁸⁶ Hayatının büyük bir bölümünü camilerde vaaz vererek ve müritlerini irşad ederek geçirmiştir. Tasavvufi öğretisinin temelinde aşk ve vecd ön plandadır.³⁸⁷

³⁸⁶ Safâ,a.g.e., s.255.

³⁸⁷ Ahmed Gazzâlî: (Çev.Turan Koç ve M.Çetinkaya), *Aşk'ın Halleri*, Gelenek Yayıncılık, 2.baskı, 2005, s.9.

Benim Adım Kırmızı'da okurun karşısına çıkan bu mutasavvıf, tasavvufi görüşlerinin uç sınırlarda dolaştığı düşüncesiyle şeytan tarafından yerilir. İnsanların kendisini yanlış anladığını söyleyerek bu durumdan dert yanan şeytan “akılsız” bir insan olarak gördüğü Ahmed Gazzâlî’yi de bu kategoride değerlendirir. Bu mutasavvıfın kendisini Allah’a yardım eden, dolayısıyla kâinatın devinimine katkıda bulunan bir varlık olarak görmesine içerler. Ayrıca Gazzâlî’nin sevapla günahı müsavî gören, hatta şeytanı Allah’ın bir parçası olarak değerlendiren yorumlarına da itiraz eder. (B.A.K., s.331)

1.3.9.Muhammed Gazzâlî

On birinci yüzyılda Tus’ta doğan ünlü din bilgini kelim, fıkıh ve mantıkla uğraşmıştır.³⁸⁸ Bu alanlarda birçok eser vermiştir.

Gazzâlî *Benim Adım Kırmızı*'da *İhya-ı Ulum* adlı yapıtı bağlamında yer alır. Şeküre’ye âşık olan Kara evlilik hayalleri kurmaya başlayınca sık sık okuduğu *İhya-ı Ulum*'un evlilikle ilgili bölümünü hatırlar. Gazzâlî bu bölümde evliliğin erkeğe sağlayacağı yararların uzun bir listesini yapmıştır. Evliliğin zararları ise daha küçük bir yer kaplar. Kara, bu yararlar ışığında genç kadınla evlenmesi halinde zina etmekten ve ev işlerini yapmaktan kurtulacağını düşünür. (B.A.K., s.64-65)

Aynı bilgin, *Kar* romanında imam-hatip lisesinde okuyan Necip’in yazdığı bilim-kurgu metni çerçevesinde konu edilir. Bu metinde olaylar 3579 yılında uzayda geçer. Necip, insanların yaşadığı gezegene kitaplarını bol bol okuduğu Gazzâlî’nin ismini vermiştir. Genç İslamcı bu gezegenin günümüz şartlarında henüz bilinmediğini ifade eder. (K., s.107)

³⁸⁸ Safâ, a.g.e., s.250.

1.3.10.Feriüddin Attar

On ikinci yüzyılda yaşamış bir mutasavvıf olan Feriüddin Attar tasavvuf konulu eserleriyle tanınır.³⁸⁹ *Mantık'ut-Tayr*'ı ve *Tezkiretü'l-Evliya*'sı bunların başında gelir.

Attar *Kara Kitap*'ta, Celâl'in üslubunu oluşturan geleneksel yazar ve şairler arasında anılır. Buna göre Celâl'i eleştiren yaşlı yazarlar, bir tartışma esnasında Celâl'in gurur duyulacak bir kalem taşımadığını savunurlar. Tam tersine onun yazılarında Attar gibi pek çok kadim yazarın biçemlerinden izler var olduğunu dile getirirler. Yani Celâl, Attar'ın yapıtlarını okumuş, özümsemiş ve ondan etkilenmiştir. (K.K., s.99)

Attar, *Kara Kitap*'ı oluşturan diğer metin parçacıklarında da okurun karşısına çıkar. Romanın “Şems-i Tebrizi'yi Kim Öldürdü?” başlıklı bölümünde Galip, Celâl'in Şehrikalp Apartmanı'ndaki gizli dairesine girerek onun eski yazılarını okur. Bu uğraş sırasında Celâl'in, Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sini kıyasıya eleştirdiği bir yazısına tesadüf eder. Bu yazısında Celâl, yaşlı gazetecilerin kendisine yönelttiği suçlamalara benzer şekilde *Mesnevi*'yi oluşturan hikâye ve özlü sözlerin birçok ünlü İslam eserinden yürütüldüğünü iddia eder. Buna ek olarak söz konusu eserlerin uzun bir listesini de vermeyi ihmal etmez. Galip, bu eserler arasında Feriüddin Attar'ın da ismini de görür. (K..K, s.253)

Celâl aynı köşe yazısında Şems'i yitirdikten sonra Şam'a giden Mevlânâ'nın dostunu arayış hikâyesini anlatır. Buna göre Mevlânâ, şehri sokak sokak arşınlar, ortak tanıdıklarını, meyhaneleri, tekkeleri, camileri bir bir yoklar. Celâl, büyük mutasavvıfın uğradığı bütün bu mekânların aslında birer metafor olduğunu belirtir. Bunların tasavvufi planda sufînin aşmak zorunda olduğu önemli mertebelere denk düştüğünü söyler.

³⁸⁹ Safa, a.g.e., s.234.

Celâl, bu metaforları birer birer açıklığa kavuşturur. Daha sonra Mevlânâ'nın "takma adlar, edebi tuzaklar ve kelime oyunları ile bezeli" yazılarına da değinir. Yazara göre bunlar Attar'ın ünlü eseri *Mantıku't-Tayr*'da sözünü ettiği "esrar vadisi[nde]" kaybolma olayına karşılık gelir. Mevlânâ'nın gece yarısı uğradığı bir meyhanede her biri değişik bir aşk hikâyesi anlatan hikâyeciler de bu kitaptan esinlenilerek kurgulanmıştır. (K.K., s.255)

1.3.11. İbni Arabî

"Şeyhü'l-Ekber" olarak anılan Şeyh Muhyiddin İbni Arabî on ikinci yüzyılda yaşamış bir tasavvuf bilginidir.³⁹⁰ Tasavvufun değişik konularında sayısız eser kaleme almış olan İbni Arabî vahdet-i vücud teorisiyle dikkatleri üzerine çekmiştir.

Bu büyük bilgin ve mutasavvıf, Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında "gizemli kitap" bağlamında söz konusu edilir. Osman, gençlik yıllarında etkisi altında kaldığı kitabın çoktan ölmüş yazarı Rıfkı Amca'nın yaşlı karısını ziyaret eder. Bu esnada gözü oturma odasının büfesinde sıralanmış olan ciltlere takılır. Bunlar arasında klasik roman çevirilerinden rüya tabirlerine, Jules Verne'den Mark Twain'e kadar birçok kitap vardır. Osman bunları karıştırırken İbni Arabî'nin eserlerine de rastlar.

Bu eserlerdeki bazı pasajlar, genç adama Rıfkı Hat'ın *Yeni Hayat*'ını hatırlatır. Yazar kitabını yazma sürecinde meleklerden bahsederken *Füsusü'l-Hikem*'i; metinler arasılığa gönderme yaparken *Fütuhâtü'l-Mekkiyye*'yi referans almıştır. Böylelikle Osman, Rıfkı Amca'nın *Yeni Hayat*'ı yazarken bütün bu kitaplardan yararlandığı gerçeğinin farkına varır. (Y.H., s.239)

³⁹⁰ Seyfullah Sevim, *İslam Düşüncesinde Marifet ve İbn Arabî*, İnsan Yayınları, İstanbul, 1997, s.15.

İbni Arabî, *Kara Kitap*'ta, daha çok Celâl'in köşe yazılarında eserleri ve fikirleri çerçevesinde konu edilir. Romanın başındaki epigraf, *İslam Ansiklopedisi*'nin "Muhyiddin Arabî" maddesinden bir alıntıdır. Burada İbni Arabî'nin anlattığı bir vakaya değinilir. Buna göre bu mutasavvıfın abdal olan bir arkadaşı, ruhu gökyüzünü dolaşınca dünyayı çevreleyen Kafdağı'nı görmüş, ayrıca Kafdağı'nı da bir yılanın çevrelediğine şahit olmuştur. Madde yazarı, bugün böylesi bir dağ ve yılanın var olmadığının herkesçe malum olduğunu belirtir. (K.K., s.5)

Kara Kitap'ın birinci kısmının on dördüncü bölümündeki yazısında Celâl, Mehdi'nin özelliklerinden söz eder. Celâl'e göre, Mehdi Doğu dünyasında yüzyıllardan beri Müslümanları kurtaracak bir kahraman olarak algılanır. Onun getireceği güzel günler hayal edilir. Ancak şaşırtıcı bir şekilde, bu çekici hayalleri kurup *Anka-yı Muğrib* isimli eseri yazan İbni Arabî de dâhil olacak şekilde, bu "büyük kurtarıcı[yı]" düşlerken kimse O'nun yüzünü hayal edemez. (K.K., s.151-152)

İbni Arabî, metinler arasılık kavramını irdeleyen Celâl'in bir başka yazısında da konu edilir. Celâl, burada herhangi bir metinde işlenen bir bahsin, uzun bir müddet sonra, bir yabancıya ait metinde benzer şekilde işlenmesinin edebi ahlak açısından bir sakınca oluşturmayacağını savunur. Bundan dolayı önceki metni yüceltirken sonrakini ötekileştirmenin "saçmalık" olacağını örnekler eşliğinde açıklar.

Celâl'in verdiği örnekler arasında İbni Arabî ile Dante'nin kitaplarının karşılaştırması hemen dikkat çeker. İsra suresinde anlatılan Miraç hadisesinden etkilenen İbni Arabî, fantastik bir biçimde yedi kat göğü Hz.Muhammed ile birlikte dolaştığını hayal eder ve bunları kaleme alır. Dante Alighieri'nin on dördüncü yüzyılda yazdığı *Divinia Commedia*'sı, ünlü mutasavvıfın on ikinci yüzyılın sonunda yazdığı *Kitab al İsra ile Makam al Asra*'sına oldukça benzer. Çünkü Dante tıpkı İbni Arabî gibi burada gökte yaptığı gezintiyi, cennet, cehennem ve arafta karşılaştığı manzaraları betimlemiştir. (K.K., s.153)

Romanda, Celâl'i çekemeyen diğer Milliyet çalışanları, onun kuzeni olan Galip'i karşılarında görünce Celâl'i kıyasıya eleştirmeye başlarlar. Celâl'in hiç sevmedikleri bir yönünü, onun metinler arasılıktan yararlanmasını ele almayı ihmal etmezler. Onlara göre Celâl, yazma tarzını Doğu'nun ünlü din âlimleri ile şairlerden intihal yaparak oluşturmuştur. Bu çalıntılar arasında İbni Arabî'nin "teşbih ve kinayeleri" de bulunur. (K.K., s.99)

Benim Adım Kırmızı'da, İbni Arabî daha çok kitaplarının ve sözlerinin kurmaca kişilerin aklında bıraktığı izler dolayısıyla ele alınır. Romanın başında öldürülüp içine atıldığı kuyudan okura seslenen Zarif Efendi, dünya değiştirmesi dolayısıyla gözlemediği olayları sıcağı sıcağına okurla paylaşır. Zarif Efendi, ruhunu teslim etmesine rağmen *Kur'an-ı Kerim*'in Vakıa suresinde sözü edilen hurilere, köşklere rastlayamadığını üzüntüyle belirtir. İbni Arabî'nin risalelerinde aktardığı cennet sahnelerini okuduğu belli olan müzehhip, gördükleriyle okuduklarını karşılaştırınca İbni Arabî'yi "geniş hayalli" olarak niteler. Çünkü bu mutasavvıfın, okuyanları hayran bırakacak şekilde betimlediği "sütten, şaraptan, tatlı sudan ve baldan yapılmış" dört ırmakla karşılaşmamıştır. (B.A.K., s.10)

İbni Arabî, aynı kitapta Erzurumilerin eleştirileri kapsamında işlenir. Kitabın "Ben, Köpek" başlıklı üçüncü bölümünde, kahvedeki meddahın hikâyesini anlattığı bir figür olan köpek, vaizin taklidini yaparak onun eleştirilerinden inciler sunar.

Katı ve yüzeysel bir İslam'ı savunan Erzurumlu Vaiz Nusret Hoca, kahve içmenin, köpeklere yemek vermenin, tekkeye mürit olmanın ve gündelik hayata dair alışlagelmiş daha pek çok rutinin aslında büyük günahlardan olduğunu duyurur. Onun eleştirilerinden İbni Arabî de nasibini alır. "Tarikatçıları kâfir sayan" vaizin, ömrünü tasavvuf yoluna adanmış İbni Arabî'yi de yerden yere vurması şaşırtıcı değildir. Nusret Hoca, İbni Arabî'nin "Firavun'un imanla öldüğüne yemin ettiğine" dair sözlerine dikkat çeker. Bu yüzden onu bir "günahkâr" ilan eder. (B.A.K., s.19)

İbni Arabî, aşk üzerine sarf ettiği sözler dolayısıyla da söz konusu edilir. Teyzesinin kızı Şeküre'ye âşık olan Kara, uzakta geçirdiği on iki yılın ardından İstanbul'a dönünce soluğu eniştesinin evinde alır. Burada Enişte Efendi'yle nakış sanatı üzerine konuşurken Şeküre de yüklük dolabının arkasındaki delikten Kara'yı gözetler. Kara, müstakbel koca adayı olarak ölçülüp biçildiğini sezer. Bu sebepten Şeküre'nin varlığını hisseder. Hissettiği bu duygu ona, İbni Arabî'nin aşka dair sözlerini hatırlatır. Büyük mutasavvıfa göre aşk öyle kuvvetli bir duygudur ki, âşık kişinin, sevdiği uzakta olmasına karşın onu yanında hissetmesi mümkündür. Arabî bu duyguyu, "aşktan görünmeyeni görünür kılma yetisi" olarak tanımlar. (B.A.K., s.135)

1.3.12.Şems-i Tebrizi

Gezgin bir derviş olan Şems, Konya'da Mevlânâ'ya rehberlik yaparak onun Allah aşkını tecrübe etmesine yardımcı olmuştur. Bu ikili Selahattin Zerkub'un evinde buluşarak manevi sohbetler yapmıştır. Ancak onların güçlü dostluğu bütün Konya halkını ve Mevlânâ'nın ailesini huzursuz etmiştir. Hasetçilerin çıkardığı dedikoduların bütün kenti sardığının farkına varan Şems ortadan kaybolmuştur.³⁹¹

Şems yalnızca *Kara Kitap*'ta, Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'yle olan özel ilişkisi bağlamında ele alınır. Tasavvufu konu alan kitaplarda yüzyıllar boyunca, Mevlânâ-Şems ilişkisindeki ana temin uzun ve güç bir arayışın sonucunda kişiyi Allah'a ulaştıran derin bir aşk olduğu düşünülmüştür. Şems mürşit, Mevlânâ mürittir. Şems'in rehberliği sayesinde büyük bilge ham iken olgunluğa erişir. Bir başka deyişle Şems, Mevlânâ'yı Mevlânâ yapan, aşkın öneminden habersiz bir medrese hocasıyken onun Allah'a yaklaşmasını sağlayan bir araçtır.

³⁹¹ Arif Etik, *Şems ve Mevlânâ*, Sebat Ofset, Konya, 1980, s.24.

Geleneğin asırlardır koruduğu bu yorum, *Kara Kitap*’ta değiştirilmiş, bozulmuş bir şekilde karşımıza çıkar. Yazar bu ilişkiyi işlerken alışlagelenden değişik bir tutum sergiler. Mevlânâ ve Şems ilişkisini tersine çevirir ve yapı bozumuna uğratar. Bunu yaparken Celâl’in gazetede yayımlanan metinlerini kullanır. Galip, kuzeni Celâl’in Şehrikalp apartmanındaki gizli evine girer. Burada onun her türlü yazı, belge ve kitabını gayretle okumaya çalışır. Zira ancak bu yöntemle Celâl ve Rüya’nın saklandığı yere dair bir işaret bulabileceğini sezinler. Bu arada karşısına çıkan Mevlânâ yazılarına göz gezdirir. Bu arada fark ettiği şey, Celâl’in otuz yıllık köşe yazarlığı boyunca Mevlânâ’yı merkeze alan metinlerinin ne denli fazla olduğudur. Daha da ilgi çekici olan nokta ise, kuzenin, Mevlânâ araştırma ve yazılarında, bu büyük şairin Farsça şiirlerini ya da tarikatını değil yalnızca Şems’le olan ilişkisini irdelenmiş olmasıdır.

Bu yazılardan birinde Celâl, ünü İslam coğrafyasına yayılmış olan Celâleddin-i Rûmî’nin, olabildiğince silik bir kişiliği olan Şems’i kendisine yaren kılmasının kafalarda soru işareti yaratacak kadar enteresan bir olay olduğunun altını çizer. Geleneksel kitaplarda, iki dostun tanışmasına vesile olan tevazu sorusu Celâl’e göre “en yavan tasavvuf kitaplarında bile binlerce örneği görülen” sıradan bir meseldir: “Denildiği gibi bilge bir kişiye Mevlânâ, bu kadar sıradan bir ‘mesel’den etkilenmez, olsa olsa etkilenmiş gibi yapardı.” (K.K., s.250) Celâl, Mevlânâ’nın zaten bu şekilde davrandığını, Şems’e “derin bir kişilikle, etkileyici bir ruhla” karşılaşmış gibi muamele ettiğini ve onu yücelttiğini söyler.

Bilindik hikâyeyi kabul etmeyen Celâl, Mevlânâ’nın Şems’le dostluk kurmasını daha farklı bir biçimde açıklar. O, Mevlânâ’nın bu tutumunun ardında yatan asıl etmenin, bilge zatın o tarihlerde, yüzüne baktığı zaman “kendi suretini” görebileceği birini araması olduğuna inanır. Ona göre Mevlânâ, Anadolu’nun kargaşalarla dolu havasına ve “budala” müritlerine dayanabilmek için Şems’e muhtaçtır. Bu gezgin derviş, onun “ruhunu yansıtabilecek bir ayna[dır]”. Bundan ötürü Mevlânâ, Şems yanındayken kendisini ferahlayabileceği bir kimliğe kavuşmuş gibi hisseder. Celâl bu ilginç çıkarımını, sarayındaki dalkavuk adamlarından sıkılıp

kimlik değiştirmeyi gereksinen, bu sebepten ötürü tebdil-i kıyafet ederek sokağa çıkıp rahatlayan sultan örneğiyle destekler.(K.K., s.250-251)

Celâl bir başka yazısında, Mevlânâ ve Şems'in altı ay boyunca bir odaya kapanmaları bahsini "Mevlevilerin çok az değindikleri laik bir soru" olarak niteler ve bu konuyu kısaca kurcalar. Önceki yazısı toplumun muhafazakâr kesimi tarafından tehdit edilen Celâl'in tepkilerden çekindiği kesindir.

Bu yazısının devamında Celâl, Şems'in sonuna dair bazı vakaları hatırlatır. Mevlânâ'nın kendisine gösterdiği ilgiyi kıskananların varlığı Şems'i Konya'dan uzaklaşmaya mecbur eder. Ancak Mevlânâ onu Konya'ya geri getirir ve evlatlık kızıyla evlendirir. Dedikoduların dinmemesi üzerine, bir rivayete göre Mevlânâ'nın oęlu Alaaddin'in de katkısıyla bir pusu kurulur ve Şems bıçaklanarak öldürölür. Cesedi de Mevlânâ'nın evinin bahçesindeki karanlık kuyuya atılır. Celâl'in, Mevlânâ-Şems ilişkisinin gelişimine ve sonuna dair anlattığı bu olaylar, önceki yazılarına ters dūřecek bir biçimde, Mevlevi geleneği mensupları ve tasavvuf literatüründe yazılanlarla tam bir paralellik içindedir. Aykırı gazeteci Celâl, Şems'in Konya'dan ayrılış nedenleri veya Mevlânâ'nın onu ailesinden biriyle evlendirmesi konusu üzerine sıra dışı bir yorum getirmez. Gelenek tarafından kendi yaşadığı zaman diliminden yüzyıllar önce söylenmiş ve 'gerçek' olarak kabul edilmiş her söz ve yorumu kabullenmiş gözükür. (K.K., s.251)

Öte yandan kuzeninin köşe yazılarını okumaya devam eden Galip, onun Şems'in ölümü üzerine odaklandığını görür. Zira Celâl, Şems'in ölümünün ardından Mevlânâ'nın sergilediği davranışları anlamaya çalışır, bir başka deyişle geride kalanın psikolojisi üzerine eğilir. Bu konuda birçok kaynağı tarayarak etraflı okumalar yaptığını kesin tarihler vererek belli eden Celâl, Mevlânâ'nın, Şems'in öldürölmesine bir türlü inanmamasını ilgi çekici bulur.

Öyle ki bu büyük şair, kendisine Şems'in ölü bedenini göstermek isteyenleri tersler. Şems'in birkaç yıl önce yaptığı gibi Şam'a gitmiş olabileceğini iddia eder.

Hemen yola çıkarak Şam sokaklarını arşınlamaya, ‘sevgili[sinin]’ bulunduğu mekânlara giderek onun izini sürmeye başlar. Bu amaçla “ortak tanıdıklarını, sevdiği mekânları, camileri, tekkeleri, her yeri bir bir yoklar.” (K.K., s.255)

Köşe yazarı, sürekli arayış içinde olan ve bu arayışını beyitlere döken Mevlânâ için bir müddet sonra aradığının değil arama eyleminin esas gaye olduğunu söyler. Daha sonra Mevlânâ’nın soruşturduğu her bir mekânın tasavvufi planda nasıl bir aşama veya makama denk düştüğünü irdeler. Bu mekânlar Celâl’in listelediği geleneksel edebiyat eserlerine göndermeler de içerir.

Gençliğinde adliye muhabirliği de yapmış olan Celâl, Şems’in ölümü üzerinde kuvvetli bir şüpheyle durur. Okurların dikkatini, yüzyıllardır hiç de üstünde durulmayan bir duruma çekmek ister. Ona göre Mevlânâ, Şems’in sinsice katledilmesinin ardından yılmadan dostunu arar, bu arayışla olgunlaşır, beyitleriyle gönüllerde taht kurar ve daha fazla ünlenir. Şems öldürülüp toprağa karışmışken Mevlânâ tasavvuf kademelerinde ve halk arasında yükselir.

Dolayısıyla Şems’in ölümünden en fazla çıkar sağlayan kimse bu büyük mutasavvıftır. Bu durumda, Şems’in ölümünden sorumlu tutulması gereken kimse de Mevlânâ’dır. Çünkü sıradan bir hoca iken Şems’i öldürünce en büyük tasavvuf şairi mertebesine çıkar. (K.K., s.254-256)

Kara Kitap’ta F.M.Üçüncü’nün Hurufilik araştırmasını okuyan Galip, burada Celâl’in iddialarına benzeyen satırlara tesadüf eder. *Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı* adlı kitabın ikinci bölümünü esrarın kaybı tartışmalarına ayıran Üçüncü, Doğu uygarlığının, esrar düşüncesini kaybettiği için Batı’ya yenik düştüğünü öne sürer. Ona göre esrar “dünyanın içine gizlenmiş bir ‘merkez’dir”. Doğu, düzenini esrarı sağlayarak ve koruyarak tesis eder. Bu konuyu açıklığa kavuşturmak isteyen yazar, Mevlânâ’nın Şems’i öldürtmekteki amacının sözünü ettiği esrarı sağlamak olduğunu nakleder. (K.K., s.295-297)

1.3.13.El-Cevziyye

On dördüncü yüzyıl İslam bilginlerinden biri olan el-Cevziyye tefsir, kelam ve fıkıh alanlarına odaklanmıştır. Velud bir ilim adamı olarak ellinin üzerinde eser kaleme almıştır.

El-Cevziyye *Benim Adım Kırmızı*'da ruhun ölümden sonra geçireceği yolculukları konu ettiği *Kitâbu'-r Rûh* adlı eseri dolayısıyla anılır. Kara'nın eniştesi bu kitabı başucundan ayırmaz, devamlı okur. (B.A.K., s.149, s.265)

1.3.14.Hacı Bektaş-ı Veli

Bektaşî tarikatının piri olarak kabul edilen³⁹² Hacı Bektaş-ı Veli'nin doğum tarihi net değildir. Ancak onun Mevlânâ'nın çağdaşı olduğu bilinir. Dolayısıyla onun on üçüncü yüzyılda Anadolu'da yaşadığını söylemek mümkündür.

Hacı Bektaş-ı Veli *Kara Kitap*'ta Galip'in arkadaşının bir iddiası çerçevesinde yer alır. Galip, evi terk eden Rüya'nın eski kocasına döndüğünü düşünür. Eskiden komünist olan bu adamın adresini bulmak için politik dergileri biriktiren bir arkadaşına başvurur. Sohbetleri sırasında Saim Bektaşiliğe dair önemli bir gizemi çözdüğünü öne sürer. İddiasını belirtmeden önce bu tarikatın tarihini "tâ Hacı Bektaş Veli'den başlayarak" anlatır. (K.K., s.83)

³⁹² Fıglalı, a.g.e., s.133.

1.3.15.Fazlallah

On dördüncü yüzyılda İran’da yaşamış olan Fazlallah mistik ve felsefi bir akım olan Hurufiliğin kurucusudur.³⁹³ Öğretisini yaymak için birçok kitap yazmıştır.

Esterabadlı Fazlallah, *Kara Kitap*’ta, Bâtını bir tarikat olan Hurufiliğin kurucusu olması çerçevesinde yer alır. Galip, Celâl’in çalışma odasındaki evrak ve kitaplarını incelerken Hurufiliği detaylı bir biçimde anlatan kitap ve risalelerle karşılaşır. Bu metinlerde Hurufiliğin doktrini izah edilmeden önce mezhebin kurucusu ve peygamberi olarak kabul edilen Fazlallah’ın hayat öyküsü aktarılır. Buna göre Fazlallah, on sekiz yaşında kendini tasavvufa verir, hacca gider ve Şeyh Hasan’ın müridi olur. Bu zaman diliminde rüya yorumculuğuyla ünlenir ve İslam dininde kutsal sayılan “kelam[ın]”, yani kelimenin, harflerden oluştuğunun farkına varır. Fazlallah bu sebepten dolayı harflerin de kutsal nitelik taşıdığını ileri sürer. Ona göre bu nitelikleri, harfler aracılığıyla insan yüzünde görmek pekâlâ mümkündür.

“Fazlallah ilk rüya yorumlarıyla ünlenmişti. Bir keresinde, rüyasında iki hüdhdü kuşunu, kendisini ve Süleyman Peygamber’i görmüş, kuşlar ağaçtan bakarken ağacın altında uyuyan Fazlallah ile Süleyman Peygamber’in rüyaları birbirine karışmış, böylece, ağaçtaki iki kuş da tek bir hüdhdü kuşu olmuştu. Bir başka seferinde, rüyasında çekildiği mağarada kendisini ziyaret eden o derviş de, Fazlallah’a rüyasında onu gördüğünü söylüyordu: Mağarada bir kitabın sayfalarını birlikte çevirdiklerinde harflerin içinde kendi yüzlerini, birbirlerine dönüp baktıklarında ise yüzlerinin içinde kitaptaki harfleri görüyorlardı.” (K.K., s.288)

Galip’in okuduğu ve içindeki fotoğrafları dikkatle incelediği taşbaskısı kitaba göre Fazlallah harflerin, dolayısıyla âlemin sırrına vardığına inanır. Öğretisine göre bu sırrı ilk bakışta idrak etmek mümkün değildir. Ancak harfler aracılığıyla esrar perdesi aralanabilir. Bu sebepten ötürü harflerle dost olmak, onların bize vereceği mesajları anlamaya çalışmak gereklidir. Kendisinin beklenen kurtarıcı ve peygamber

³⁹³ Usluer, a.g.e., s.27.

olduğunu deklare eden Fazlallah, İslam'dan başka bir din yaymak ve harflere tapınmakla suçlanır ve idam edilir. (K.K., s.286-290)

Fazlallah'ın hayatına dair diğer ipuçlarına F.M.Üçüncü'nün *Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı* adlı eserinde rastlanır. Bu kitabın birinci bölümde akıl, mantık ve matematiksel düşünce gücü ağır basan bir Fazlallah anlatılır. Galip, önceki metinlerde okuduğu Fazlallah'a yazarın “laik bir boyut” eklediğini düşünür: “Fazlallah bir peygamber, bir mehdi, bir şehit, bir aziz, bir evliya olduğu kadar ve belki de bunlardan daha çok, ince düşünen bir filozof, bir dehaydı, ama ‘bize özgü’ bir kişiydi.” Üçüncü, Fazlallah'ı Batı'ya özgü niteliklerle tanımlamanın yanlış olduğunu savunur. (K.K., s.295)

Celâl'in Milliyet gazetesinin en çok ilgi gören yazarı olmasını bir türlü sindiremeyen ihtiyar köşe yazarı, Galip'le dertleşirken sık sık Celâl'le Fazlallah'ı karşılaştırma ihtiyacı hisseder. Celâl'in sonunun “bir köpek gibi öldürülmüş, ayaklarına ip bağlanarak cesedi çarşı pazar süründürülmüş” olan Fazlallah'ınkinden farklı olmayacağını iddia eder. Onu böyle düşünmeye iten şey ise, tıpkı sahte peygamberin gençliğinde yaptığı gibi Celâl'in de rüya yorumlamayla ilgilenmesidir. (K.K., s.105)

1.3.16.Suyutî

On beşinci yüzyıl İslam bilginlerinden biri olan Suyuti özellikle fıkıh, hadis ve tarih alanlarına yoğunlaşmıştır. İslam dünyasında en fazla eser veren bilginlerin başında gelir.³⁹⁴

³⁹⁴ Ramazan Şeşen (Haz.) *Müslümanlarda Tarih-Coğrafya Yazıcılığı*, İSAR Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, s.226-227.

Suyutî, *Kar*'a siyasal İslamcı gençlerin ismini sık sık andığı bir muhaddis olarak yansır. Kars İmam-Hatip Lisesi'nde öğrenci olan Necip öldürülünce Fazıl onun ruhunun nereye gittiğini açıklarken Suyuti'yi referans gösterir. Buna göre Suyuti'nin de belirttiği gibi Necip'in ruhu ölümden altı saat sonra bedenini terk etmiş olmalıdır. Bu ruh civa gibi kaygan ve oynaktır. (K., s.285)

1.3.17.Erzurumlu İbrahim Hakkı

Erzurumlu İbrahim Hakkı on sekizinci yüzyılda Anadolu'da yaşamış bir İslam bilginidir.³⁹⁵ *Marifetnâme* adlı eseriyle tanınır.

Yeni Hayat'ta hüznle ilgili düşünceleri dolayısıyla bu mutasavvıfa gönderme yapılır. Osman babasının arkadaşı ve komşusu Rıfkı Hat'ın yazdığı esrarengiz kitabı okur. Bu kitapla birlikte tüm hayatı değişir. Nereye gittiğini bilmediği otobüslere biner, sürekli yolculuk yaparak ülkeyi karış karış gezer. Bütün bu yolculukları yaparken bütün arzusu Rıfkı Hat'ın kurguladığı "melek[le]" karşılaşmak, böylece meleğin sunacağı yeni hayata doğru yol almaktır. Ancak aşkın anlamlar yüklediği meleklerle karşılaşması bir türlü mümkün olmaz. Yaşadığı maceradan yıllar sonra Anadolu'ya yeniden yaptığı bir yolculukta söz konusu meleğin hiçbir özel nitelik taşımadığını üzüntüyle öğrenir. Bindiği otobüs bir lokantada konaklayınca Osman, tarifsiz bir acı hisseder. O anda İbrahim Hakkı Hazretleri ya da erken Rönesans dönemi yazarlarının birinden okuduğu bir uyarıyı hatırlar. Bu uyarıya göre hüznün duygusu, mideden başlayarak tüm vücuda yayılır: "Onlar gibi hüznün kaynağının mideden kafaya kadar zararlı, karanlık bir sıvı olduğunu düşünüp yediğime içtiğime dikkat etmeye karar verdim." (Y.H., s.270)

³⁹⁵ Erzurumlu İbrahim Hakkı, *Marifetnâme* (Haz.Abdullah Ay), Sarmaşık Yayınları, İstanbul, 2000, s.4.

1.4.Şairler

1.4.1.Firdevsî

“İran milli şairi” olarak kabul edilen Firdevsî on birinci yüzyılda yaşamıştır.³⁹⁶ İran’ın tarihini nazım biçiminde anlatan *Şehnâme* adlı eserini Gazneli Mahmud’a sunmuştur.³⁹⁷

Benim Adım Kırmızı’nın otuz birinci bölümünde ben-anlatıcı olan kırmızı, Firdevsî’nin Gazneli Sarayı şairleri tarafından küçümsendiğini belirtir. Onların böyle düşünmelerinde şairin taşralı olması etkin rol oynar. Öte yandan bunlar Firdevsî’nin güç bir kafiye kullanarak söylediği üç mısraın devamını getirmeyi başaramazlar. (B.A.K., s.214)

Firdevsî aynı romanda *Şehnâme*’si dolayısıyla anılır. Bu mesnevide yer alan değişik hikâyeler usta nakkaşlar tarafından göz nuru dökülerek betimlenir. Romanda sözü geçen *Şehnâme* ciltlerinin hattı, tezhibi ve nakışı kadar hikâyelerinin konusu ve mesajı da önemsenir. Topkapı Sarayı Hazinesi’nde bulunan *Şehnâme*’lerden en ünlüsü Şah Tahmasp’ın Sultan II.Selim’e armağan ettiği *Şehnâme* cildir. (B.A.K., s.365)

Buna koşut olacak şekilde aynı şair *Kar*’da da *Şehnâme* dolayısıyla okurun karşısına çıkar. Gizli bir terör örgütünün lideri olan Lacivert, Ka’ya *Şehnâme*’den Rüstem ve Sohrab’ın trajik hikâyesini anlatır. Lacivert’e göre Firdevsî’nin yazdığı bu güzel eser Batılılaşma süreci içinde genç nesillere öğretilmemiş, bilinçli bir politika izlenerek unutturulmuştur. (K., s.81)

³⁹⁶ Firdevsî, a.g.e.,s.15.

³⁹⁷ Firdevsî, a.g.e., s.30.

1.4.2.Nizamî

Fars şiirinin kilometre taşlarından biri olan Genceli Nizamî on ikinci yüzyılda yaşamıştır. Firdevsî ve Sâdi gibi kendine özgü bir üslup yaratmayı başarmıştır.³⁹⁸ Mesnevi tarzının mucitlerinden sayılan Nizamî *Hamse*'siyle ünlüdür.³⁹⁹

Bu şair *Hüsrev u Şirin* adlı aşk mesnevisi dolayısıyla *Benim Adım Kırmızı*'da yer alır. Bu romanın kadın ve erkek kahramanları devamlı bu mesnevinin önemli bölümlerini anarlar. Üstat Osman ve onun yetiştirmeleri olan nakkaşlar bu mesnevinin nakışlanmış meclislerinden övgüyle söz ederler. (B.A.K., s.45, s.92-93, s.198, s.311, s.357, s.385)

1.4.3.Sâdi

Gazel alanında benzersiz bir yeteneği olan bu mutasavvif şair on üçüncü yüzyılda yaşamıştır.⁴⁰⁰ Şair Fars edebiyatının şaheserlerinden biri olan *Gülistan* adlı eseriyle ün kazanmıştır.⁴⁰¹

Sâdi, *Bostan* adlı eseri dolayısıyla *Benim Adım Kırmızı*'ya yansır. Akşam yemeğini aşevinde yemeyi tercih eden Zeytin burada medreseden yeni mezun olmuş bir kâtiple karşılaşır. Onun Behzat gibi değerli sanatkârlardan habersiz olduğunu öğrenince *Bostan*'da yer alan bir meseli ona anlatır. Cahil kâtip, Kral Dara'nın seyisiyle yaşadığı tatsız olayı söz konusu eden meselin resimlerini hiç görmediğini söyler. (B.A.K., s.324-325)

³⁹⁸ Safâ, a.g.e., s.220.

³⁹⁹ Nizamî a.g.e., s.I.

⁴⁰⁰ Sâdi: (Çev. Kilisli Rifat Bilge), *Bostan ve Gülistan*, Lider Yayıncılık, İstanbul, 1987, s.7.

⁴⁰¹ Mustafa Çiçekler, "Sadî", *DİA*, C.XXXIV, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 2007, s.406.

1.4.4.Mevlânâ

Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî devrinin en büyük bilginlerinden biri olmuştur. Konya’da öğrenci yetiştirirken Şems adındaki gezgin bir dervişle tanışmıştır. Bu durum onun hayatında bir dönüm noktası olmuştur. Bu cezbe dolu derviş Mevlânâ’yı etkilemiş, “onun gönlündeki aşk fitilini tutuşturmuştur.”⁴⁰² Böylece ilahi aşkın dünyasına girmiş ve dini-tasavvufi içerikli eserler vermiştir. *Mesnevi* ve *Divan-ı Kebir* bunların en ünlüleridir.

Mevlânâ, *Kara Kitap*’ta hem kişiliği, hem eserleri, hem de ölümünden sonra kurulan tarikatı bağlamında ele alınır. Celâl, *Milliyet*’te her gün yayımlanan köşe yazılarını yazarken geleneksel edebiyatın formlarından ve üslubundan yararlanmakla yetinmez. Geleneksel dünyayı solumuş olan şair, mutasavvıf ve bilim adamlarına ve onların eserlerine de gönderme yapar. Zira onun için “önemli olan yeni bir şey ‘yaratmak’ değil” daha önce binlerce kişi tarafından söylenmiş olan sözleri, biraz değiştirerek yeniden söylemektir. (K.K., s.254)

Galip, karısı Rüya’yla aynı anda ortadan kaybolan Celâl’i bulabilmek umuduyla *Milliyet* gazetesine gider. Celâl burada yoktur. Ancak gazetenin diğer köşe yazarları, Celâl’in yeğeni olduğunu sandıkları Galip’e, Celâl’in yazılarını eleştirme fırsatı buldukları için sevinirler. Onun metinlerini böyle donanımlı bir şekilde yaratması, üstüne üstlük toplumda ilgi görmesi yaşı geçkin meslektaşlarını çileden çıkarır.

İhtiyar köşe yazarı, “yürütme” diye nitelediği Celâl’in köşe yazılarında yeni bir söz veya formun bulunmadığını söyler. Ona göre taklitten ibaret olan bu yazılarda onlarca meşhur Doğu yazar ve şairinden belirgin izler, daha doğrusu çalıntılar görülür. Bunlardan biri de Mevlânâ’dır. (K.K. s.106)

⁴⁰² H.Hüseyin Top, *Mevlevî Usûl ve Âdâbı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001, s.25-26.

Mevlânâ, bu romanda Şems’le olan ilişkisi kapsamında da söz konusu edilir. Mevlânâ, Celâl’in eski köşe yazılarında gizemli, hırsız, şöhret düşkünü, tuhaf bir katil şair olarak betimlenir. Onun menfi niteliklerle yansıtılmış olması, geleneğin kabullendiği ve benimsediği Mevlânâ’nın tahrif edilerek sunulduğunu imler. Orhan Pamuk, postmodern anlatı tekniklerinden yararlanan bir yazar olarak geleneğin yücelttiği ve olumladığı bir kişiliği, yapı söküme tekniği yardımıyla ters yüz eder. Kendisinden önce yapılmış olan yorumları hiçe sayar; onu romanına dâhil etmeden önce yeniden kurar.

“Şems-i Tebrizi’yi Kim Öldürdü?” başlıklı bölümde, Celâl’in değişik tarihlerde Milliyet’te yayımlanmış yazıları çerçevesinde Mevlânâ, Şems ve diğer yakınlarıyla özel ilişkileri bağlamında söz konusu edilir. Mevlânâ’nın yükselttiği Şems, Celâl’e göre basit bir gezgin derviştir. Mevlânâ’nın Şems’in ölümünden sonra kendisine halife olarak müritlerinden “iyice bilgisiz, özelliksiz” kuyumcu olan Selahaddin Zerkub’u seçmesi onun cinsel ve mistik eğilimlerini gösterir bir işarettir. Aynı şekilde üçüncü halife Hüsamettin Çelebi de “ikincisini aratmayacak şekilde parlaklıktan yoksun[dur]”. (K.K., s.249)

Köşe yazarı gizemli bulduğu bu üç ilişkiyi anlamak için çaba harcar. Geleneğin her durumu açıklayıcı ve aydınlığa kavuşturucu dünyasında bu üç ilişki hiç de anlaşılmasa değildir. Zira Ulu Bilgin’in seçtiği her bir halifenin seyyit olmak gibi ayrı ve üstün bir niteliği ya da meziyeti mevcuttur. Bunu kanıtlayabilmek amacıyla düzenlenmiş sahte şecerelere rastlamak bile mümkündür. (K.K., s.249)

Mevlânâ’nın Şems’le karşılaştığı zaman dilimini verirken, “kesin tarih tutkusu[na]” rağmen Celâl’in yanıltıldığı da olur. Milliyet yazarı Mevlânâ’nın babası olan bilgin Bahaüddin Veled’i yanlış bir bilgiyle, “şeyh” olarak vasıflandırır. Ayrıca ölümünden sonra makamına Mevlânâ’nın geçtiğini bildirir. (K.K., s.249)

Celâl’in yazısına göre, Mevlânâ’nın Şems’le karşılaşma anında ondan etkilendiği tartışılmaz bir gerçektir. Ancak bu etkilenme, Celâleddin’in Şems’in

mistik yönünün olabildiğince kuvvetli olmasından ya da Allah'a yakın bir kul olmasından kaynaklanmaz. Celâl'e göre, Şems, Mevlânâ'nın o sıralar aradığı, baktığında kendisini görebileceği, kimliğine bürünebileceği kişi olmaya layıktır. Bu yüzden aradığını bulmanın sevincini yaşayan Mevlânâ, Şems'in tanışma anında sorduğu sorudan gerçekte etkilenmese de etkilenmiş gibi yapar.

Celâl, Mevlânâ'nın Şems'le birlikteyken, şöhret ve kalabalığın sıkıcı havasından kurtulduğunu da aktarır. Ancak bu birlikteliği kıskanan kötü niyetli bir grup, Şems'i Şam'a gitmeye mecbur bırakır. Şems, Mevlânâ'nın arzusuyla Konya'ya geri dönse de kendisini bekleyen hain pusudan kaçması mümkün olmaz. Yağmurlu bir gece öldürüldükten sonra kuyuya atılır.

Celâl, şiirlerinin de yardımıyla, Mevlânâ'nın sevgilisini kaybettikten sonra sergilediği davranışlar ve içinde bulunduğu psikolojinin izini sürer. Yazara göre, Celâleddin-i Rûmî'nin Şems'in ölümüne bir türlü inanmayışı, kendisine kanlı cesedi göstermek isteyenleri reddedişi, Şam'a gidip her yanda Şems'i arayışı gibi eylemleri kuşku uyandırıcıdır. Öte yandan bütün bu arayışların sonunda, daha önce görülmeyen bir coşkuyla yazdığı gazel ve rubaileri bir divanda toplaması Mevlânâ'nın şöhretini bir kat daha arttırır. Celâl sürdürdüğü izlerden, Şems'in ölümünden en fazla avantaj elde edenin Mevlânâ'nın kendisi olduğu kanaatine varır. Bu yüzden, "suçlamaya alışmış bir kasaba savcısının üslubuyla" bu büyük sufi şairi, Şems'in katili olmakla itham eder. (K.K., s.255)

Mevlânâ, *Kara Kitap*'ta, Celâl'le aralarında kurulan bağlantı dolayısıyla da ele alınır. Bu konuda öncelikle Celâl'in adının Mevlânâ'nın ön adıyla paralellik içinde olması dikkate değer bir durumdur. Bunun yanı sıra Galip, Celâl'in gizli evinde bulunduğu kitapları ve Celâl'in Mevlânâ ve Mevlevilik konusunda yazdığı metinleri okuduğu zaman, Celâl'in üslubunun kendisine Mevlânâ'yı hatırlattığını fark eder.

"Celâl, Mevlânâ'dan kendinden sözeder gibi sözediyor, kelimeler, cümleler arasında ilk bakışta göze çarpmayan sihirli bir yer değiştirmeden yararlanarak, kendini Mevlânâ'nın yerine koyuyordu. Galip, Celâl'in kendinden sözettiği

bazı yazılarında ve Mevlânâ'dan sözetdiği 'tarihi' yazılarında aynı cümleleri, paragrafları, bunlardan öte, kederle ördüğü aynı üslubu kullandığını bir kere daha görünce, bu yer değiştirmeden emin oldu." (K.K. s.252)

Galip'e bu durum önceleri şaşırtıcı gelmez. Zira amcasının oğlunun, Doğu geleneğinde yer edinmiş başka ünlü kişiliklere de öykündüğünü, kendisini onların konumunda hissederek yazdığı metinlerden hatırlar. Yani Celâl'in sıkça oynadığı bir oyundur bu. Ancak burada Galip'e korkutucu gelen şey, Galip'in özel defter, rüya yorumları ve müsveddelerinde de aynı üslubu kullanmasıdır.

Galip, Celâl'in, Mevlânâ'nın dolaştığı mekân ve sokakları, eski bir Şam haritası üzerinde işaretlediğini görür. Mevlânâ'nın bu karmaşık sokaklarda ne aradığını sezmeye çalışır. Bu sorun, Celâl'in teorisinde çatlağa yol açsa da Galip, yeşil bir kalemle Mevlânâ'nın uğradığı kervansaray, han, hamam, tekke gibi mekânları işaretler. Celâl'in çözemediği bu esrarı anlamlandırmaya çalışır. (K.K., s.257)

Yine bu gerçeküstü iddialar çerçevesinde kendi yazılarını yaratma sürecinde metinler arasılıktan yana olan Celâl, paradoksal biçimde Mevlânâ'yı, ünlü eseri *Mesnevi*'yi yazarken diğer birçok şairden "çalıntı yapmak[la]" suçlar. (K.K., s.253)

1.4.5.Süleyman Çelebi

Sultan I.Bayezit döneminde Bursa'nın Ulu Camii'nde imamlık yapan Süleyman Çelebi, cemaat arasında yapılan bir tartışmadan etkilenerek *Vesiletü'n-Necât* adlı ünlü eserini yazmıştır.⁴⁰³

⁴⁰³ Süleyman Çelebi, a.g.e., s.15-16.

Bu şair *Kara Kitap*'ı oluşturan metin kesitlerinin birinde yer alan beyti dolayısıyla anılır. Romanın “Bir Akıl Hastası Değil, Yalnızca Sadık Bir Okurum” başlıklı bölümünde Celâl'i arayan garip bir şahıs kendisini Celâl'le bütünleşmiş gibi hissettiğini iddia eder. Buna göre kendi kimliğini yitirmiş, hayranı olduğu Celâl gibi düşünmeye ve davranmaya başlamıştır. Bölümün başındaki epigraf Süleyman Çelebi'nin Hz.Peygamber'i idealize etmesini ve ona öykünmesini anlatır. Dolayısıyla yazar, bölümün konusuyla paralellik oluşturan bir beyti kullanmayı tercih etmiştir. (K.K., s.359)

1.4.6.Seyyid Nesimî

On dördüncü asır şairlerinden biri olan Nesimî gençliğinde Mevlânâ'nın tesiri altında kalmıştır. Ancak Fazlallah'la tanıştıktan sonra Hurufilik düşüncesini benimsemiştir. Şeyh ve peygamber olarak kabul ettiği Fazlallah'ın insan yüzünde keşfettiği harfleri kâinatın ve *Kur'an*'ın sırlarını çözmek için yeterli görmüştür.⁴⁰⁴ Bu mezhebi yayarken tutuklanıp feci şekilde idam edilmiştir.

Nesimî, *Kara Kitap*'ta, kitabın mistik dokusunu oluşturan katmanlardan biri olan Hurufilikle ilgili olarak ele alınır. Romanda Galip, karısı Rüya ile kuzeni Celâl'in ansızın ortadan kaybolmalarıyla serseme döner. Ancak Celâl'in gazeteye bıraktığı eski yazılarında Hurufiliğe sıkça gönderme yapıyor olması Galip'e, kuzenin birtakım yazı oyunları yaparak kendisini yönlendirmeye çalıştığını düşündürür. Genç adam Hurufilik hakkında bilgi sahibi olursa bu çıkmazdan kurtulacağını farkına varır. Bu sebepten dolayı Celâl'in evine girdiği zaman yaptığı ilk şey, Hurufilik üzerine okumalar yapabilmek amacıyla deneyimli gazeteci Celâl'in dosya ve kutularını kurcalamak olur. Galip, bulduğu “taşbaskısı kitaplar ve imla hatalarıyla dolu risaleler[i]” hızlıca okur. (K.K., s.288)

⁴⁰⁴ Ayan, a.g.e., s.30.

Bu eski metinlere göre Hurufiliğin kurucusu olan Fazlallah'ın müritlerinden biri olan Nesimî, Hurufiliğin Anadolu'daki temsilcisidir. Fazlallah'ın 'yeşil bir sandık' içindeki elyazmalarını ve doktrinini İran'dan Anadolu illerine taşır. Nesimî böylece bu bâtnî mezhebe bağlı olanların sayısının gün be gün çoğalmasına sebep olur. Özellikle Bektaşileri tesiri altında bırakır. Ayrıca bu propaganda çalışmaları sırasında şair kimliğinden de yararlanır. Beyitlerini oluştururken harf oyunlarını sıkça kullanır. Şiirlerinin yayılmasıyla Hurufilik de yayılmış olur.

Ancak onun bu eylemlerinden haberdar olan siyasi otorite onu idam cezasına çarptırır. Nesimî boğulduktan sonra derisi yüzülür, cesedi Halep şehrinde teşhir edilir. Sonra da cesedinin yedi ayrı parçası, yaşarken kendisine yandaş bulduğu yedi ayrı şehrin toprağına gömülür. Bu tüyler ürpertici uygulamayla topluma ibret verilmek istenmiştir. (K.K., s.290-291)

Galip'in okuduğu kitaplar arasında F.M.Üçüncü'ye ait, II.Dünya savaşı yıllarında Horasan'da gizlice bastırılmış, *Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı* adlı bir kitap da vardır. Üçüncü, kitabında Hurufiliğin gizemini, bu gizemin yaşadığımız âlemi anlamaya nasıl yardımcı olacağını tartıştıktan sonra Nesimî'nin Hurufî mesaj içerikli beyitlerini açıklar. (K.K., s.297)

1.4.7.Abdurrahman-ı Molla Câmî

Klasik İran edebiyatının son mümessili⁴⁰⁵ olarak kabul edilen Molla Câmî on beşinci asırda yaşamıştır. Bu mutasavvıf şair Arap ve Fars dillerinde mensur birçok eser yazmıştır.⁴⁰⁶ Bunların yanı sıra üç divan ve yedi mesnevi kaleme almıştır.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Câmî, *The Fifth Throne: Yûsuf u Züleyhâ*, s.XV.

⁴⁰⁶ Câmî, *Nefâhâtü'l-Üns*, s.13-14.

⁴⁰⁷ Câmî, *Salaman'la Absal*, s.I.

Câmî, *Benim Adım Kırmızı*'da edebi yapıtları dolayısıyla anılır. Romanda ağacın anlattığı hikâyeye göre Şah Tahmasp'ın damadı Sultan Mirza, Câmî'nin yedi mesneviden oluşan kitabının güzel bir nüshasını yaptırmak ister. Genç adamın önüne türlü güçlükler çıkar ancak onun sadık kitapdârı sayesinde bu harika nüshanın yazımı ve tezyini tamamlanır. (B.A.K., s.60-61)

Romanın bir başka yerinde Zeytin nakış sanatının karanlıkla olan ilişkisini açıklamak ister. Konuyu açıklığa kavuşturmak için nakkaş Ali Tebrizi'nin hikâyesini anlatır. Bu sırada Câmî'nin *Nefahatü'l-Üns* adlı tasavvuf kitabını kaynak gösterir. (B.A.K., s.92)

1.4.8.Niyazî-i Mısrî

Anadolu'da yaşamış olan Niyazî-i Mısrî Malatya'da doğmuştur. Mısır'da eğitim gördüğü için "Mısrî" diye tanınmıştır.⁴⁰⁸ Halvetiyye tarikatının Mısıriyye şubesinin kurucusudur. Bu mutasavvıf dini ve politik olaylara karışmış, bu yüzden hareketli bir hayat geçirmiştir.⁴⁰⁹ Aynı zamanda on altıncı yüzyılın başarılı şairlerindedir. *Divan-ı İlahiyyât* adlı eseriyle ünlüdür.

Bu şairin divanından alınmış bir mısra *Kara Kitap*'ta epigraf olarak kullanılır. Celâl'in gizli dairesine giren Galip onun Hurufiliğe ilişkin kitap ve risalelerini bir bir okur. Bu metinleri iyice özümledikten sonra aynanın karşısına geçtiğinde kendi yüzündeki harfleri okuyabildiğini görür. Bölümün başında yer alan Niyazî-i Mısrî'nin mısraı Galip'in bu davranışıyla bağdaşır bir tem içerir. (K.K., s.308)

⁴⁰⁸ Eraydın, a.g.e., s.403.

⁴⁰⁹ Aşkar, a.g.e., s.149.

1.4.9.Fuzûlî

On altıncı yüzyılda yaşamış olan Fuzûlî, Türk edebiyatının en büyük şairlerinden birisidir.⁴¹⁰ Arap, Fars ve Türk dillerinde yazan bu lirik şair *Divan*'ı ve *Leyla vü Mecnun* adlı mesnevisiyle ünlüdür.

Sessiz Ev'de tarih doçenti olan Faruk Darvinoğlu sık sık divan şairlerinden şiirler okur. Bunlar arasında Fuzûlî'nin meşhur beyitleri de vardır. Faruk, bunları okuduktan sonra Fuzûlî'nin acı çekme arzusu üzerine derin düşüncelere dalar. (S.E., s.290)

Yeni Hayat'ta, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde mühendislik öğrencisi olan Osman, aynı üniversitede mimarlık okuyan Canan adlı genç kıza âşık olunca âşıkâne gazelleriyle ünlü olan Fuzûlî'nin mısralarını karşılaştığı otuz dokuz kişiye tersinden okur. (Y.H., s.43)

Fuzûlî, *Benim Adım Kırmızı*'da, ünlü mesnevisi *Leyla vü Mecnun*'u ortaya çıkaran sanatçı olması kapsamında karşımıza çıkar. Romanda, eski üstatların olağanüstü güzellikteki nakışlarıyla süslenen değerli kitaplar ve bu kitapların içlerinde yer alan çarpıcı sahneler yani meclisler sık sık anılır. Bunlar arasında Fuzûlî'nin mesnevisinin bir türlü kavuşamayan kahramanları Leyla ve Mecnun'u gösterir sahnelere sık sık rastlanır. Enişte Efendi, Kara'yla konuşunca Heratlı Behzat'ın *Leyla vü Mecnun*'u resmederken orijinal motifler kullanmayı tercih ettiğini vurgular. (B.A.K., s.32, s.323)

Romanda Fuzûlî, *Divan*'ı dolayısıyla da ele alınır. Usta musavvir Zeytin, öldürdüğü meslektaşı Zarif Efendi'yle geçirdiği güzel günleri anarken *Fuzûlî Divanı*'nı süsleyecek sekiz nakşı çalıştıkları sırada sıkı dost olduklarını hatırlar. (B.A.K., s.116)

⁴¹⁰ Ali Nihat Tarlan, *Fuzûlî Divânı Şerhi*, 3.baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2001, s.5.

1.4.10.Lâmî Çelebi

On altıncı yüzyıl Osmanlı şairlerinden biri olan Lâmî Çelebi İranlı şair Abdurrahman Câmî'nin eserlerine ilgi duymuştur. Onun eserlerini Türkçeye çevirdiği için “Câmî-yi Rûm” olarak anılmıştır.⁴¹¹

Bu şair *Benim Adım Kırmızı*'da Zeytin'in Kara'yla konuşması sırasında söz konusu edilir. Genç nakkaş Abdurrahman Molla Câmî'nin *Nefahatü'l-Üns*'ünde yer alan bir meseli naklederken bu yapıtın Lâmî Çelebi tarafından Türkçeye çevrilmiş olduğunu hatırlar. (B.A.K., s.92)

1.4.11.Nailî

On yedinci yüzyılda yaşamış olan Nailî Sebk-i Hindî akımının en başarılı şairi olarak bilinir.⁴¹² Girift bir üslup kullanan şair şiirlerinde tasavvufi unsurlara geniş yer vermiştir. Yegane eseri *Divan*'ıdır.

Bu şair Faruk'un ezberlediği beyitlerden biri olması dolayısıyla *Sessiz Ev*'e yansır. Osmanlı tarihçisi olan bu akademisyen Osmanlı şiirini ezberlemekten ve okumaktan haz alır. Şiirlerini sık sık okuduğu şairlerden biri de Nailî'dir. (S.E., s.199)

⁴¹¹ Şentürk, a.g.e., s.177.

⁴¹² Zavotçu, a.g.e., s.141-142.

1.4.12.Nedim

On sekizinci yüzyılı Osmanlı şairlerinden biri olan Nedim şiirleriyle Türk edebiyatında yeni bir çığır açmış, kendisinden sonra yetişen şairleri etkilemiştir.⁴¹³ Coşkulu, serbest ve neşeli bir üslupla yazdığı *Divan*'ıyla tanınır.

Bu şair yukarıda sözü edilen çerçevede Faruk'un şiirlerini okumaktan hoşlandığı bir sanatkâr olarak yer alır. Genç adam kız kardeşine Nedim'in Neşâtî'nin gazeline yazdığı tahmisten bir mısra okur. (S.E., s.238)

1.4.13.Şeyh Galip

On sekizinci yüzyıl Osmanlı şairlerinden biri olan Şeyh Galip klasik şiirin son büyük sanatkârı olarak kabul edilir.⁴¹⁴ Aynı zamanda Galata Mevlevihanesi'nde postnişinlik yapmış ve Sultan III.Selim'le samimi ilişkiler geliştirmiştir. Şeyh Galip *Divan* ve *Hüsn ü Aşk* adlı yapıtlarını kaleme alırken Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sinden yararlanmıştı.

Şeyh Galip, *Kara Kitap*'ta öncelikle genç yaşında yazdığı *Hüsn ü Aşk* mesnevisi bağlamında işlenir. Galip'in Celâl'in adına yazıp Milliyet'e götürdüğü "Aynaya Girdi Hikâye" başlıklı köşe yazısı, Galip'in çocukluğundan itibaren Rüya'ya duyduğu aşkı başkalarının hikâyesiymiş gibi anlatır. Galip, akraba ve yaşıtları olan bu iki çocuğun birbirlerine âşık olma sürecini *Hüsn ü Aşk* mesnevisine göndermeler yaparak anlatır.

Aynı apartmanda yaşayan bu iki çocuk, günün birinde Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ını ele geçirirler. Kitapta meclisler halinde anlatılan, aynı kabiledede doğan iki

⁴¹³ Şentürk, a.g.e., s.530.

⁴¹⁴ Şentürk, a.g.e., s.546.

sevgilinin birbirlerinden ayrı düşmesini, Aşk'ın türlü felaketleri atlatmasını ve sonunda aradığına kavuşması gibi maceraları merakla hecelerler. İki çocuk, “birer ucundan tutarak okudukları kitap” bittiğinde birbirlerine âşık olduklarının farkına varırlar.

Burada Orhan Pamuk, Rüya ile Galip'in aşk öyküsünü anlatmak için Şeyh Galip'in ünlü aşk mesnevisinden yararlanır ve onu metinler arasılık bağlamında kullanır. Görüldüğü gibi, mesnevide yaşıt olan Hüsn ve Aşk okul sıralarında, bir aşk kitabı okurken birbirlerine âşık olurlar. *Kara Kitap*'ta da, buna koşturarak, yine yaşıt olan ve aynı apartmanda oturan Galip ile Rüya, *Hüsn ü Aşk*'ı okurken birbirlerini severler. Benzer şekilde, tıpkı Aşk'ın Hüsn'le evlenebilmek uğruna cadı, dev ve cinlerle savaşması gibi karısına kavuşmayı arzulayan Galip de birçok zorluğu aşmak durumundadır.

Celâl'in üslubunu oluşturmasında etkin rol oynayan geleneksel yazar ve şairler arasında Şeyh Galip de bulunur. Milliyet gazetesinin Celâl kadar okunmayan ihtiyar yazarı, Celâl'in orijinal bir yazar olmadığını iddia ederken onun Şeyh Galip'ten “hep bir şeyler yürüttüğünü” sözlerine ekler. Ona göre Şeyh Galip, Celâl'in “taklidi olduğu asıllardan” biridir.” (K.K., s.106)

Galip'in yazdığı “Şehzadenin Hikâyesi” başlıklı metnin kahramanı, Osmanlı Sultanlarından Abdülmecit'in sevgili oğlu olarak tanıtılan Şehzade Osman Celâlettin Efendi kent merkezinden uzak bir av kasrında yaşar ve devamlı kitap okur. Fakat günün birinde kütüphanesindeki bütün kitapları yaktırır. Daha sonra kâtibini yanına çağırarak bu tutumunun nedenini, her bir kitap için farklı bir gerekçe göstererek yazdırır. Yaktırdığı kitaplar arasında Şeyh Galip'in eserleri de vardır. Şehzade, bu şairi okudukça kendisini hüznü bir âşık olarak gördüğünü söyler. (K.K., s.408) Son olarak, Şeyh Galip ve onun eserlerine göndermeler yapılan bu romanın ana kahramanının adı Galip'tir.

1.5.Tarihçiler

1.5.1.Mutahhar ibni Tahir

Onuncu yüzyılda Filistin’de yaşamış olan bu İslam bilgini kelim ve mantık sahalarında uzmanlaşmıştır.⁴¹⁵ Orhan Pamuk’un kitaplarından sadece *Kara Kitap*’ta *Başlangıç ve Tarih*’i dolayısıyla söz konusu edilir. Mehdi hakkında bilgi veren kaynakları irdeleyen Celâl, Mutahhar ibni Tahir’in çalışmasını da anar. (K.K., s.151)

1.5.2.İbni Haldun

On dördüncü yüzyılda yaşamış olan⁴¹⁶ İbni Haldun ortaçağ İslam düşüncesinin en önemli temsilcilerinden biridir.⁴¹⁷ “Kendisinden bugün çağdaş anlamda tarih biliminin, tarih felsefesinin ve sosyolojinin kurucularından biri olarak söz edilir.”⁴¹⁸ Düşüncesinde felsefi metotları kullanan⁴¹⁹ bu bilgin *Mukaddime* adlı çalışmasıyla ünlüdür.

İbni Haldun *Kara Kitap*’ta Mehdi’nin gelişiyile ilgili bazı sözleri bağlamında yer alır. Celâl, “Hepimiz O’nu Belyoruz” başlıklı köşe yazısında, hieri birinci asırdan beri tüm Müslümanların büyük bir umutla Mehdi’yi bekleyip durduğunu anlatır. Celâl, burada Mehdi’nin gerçekten dünyaya geleceğini kanıtlamaya çalışan kaynaklara da işaret eder. Bu kaynaklar arasında Şii orijinli, abartılı hadisleri tek tek ayıklayarak sahih bilgiler vermeye gayret eden ünlü tarihçi İbni Haldun’un *Mukaddime*’sini de anar. Bu eserinde İbni Haldun, Mehdi’nin zuhuruyla birlikte

⁴¹⁵ Williams, a.g.e., s.205-206

⁴¹⁶ İbni Haldun: (Çev.Zakir Kâdiri Ugan), *Mukaddime*, C.I, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1989, s.1.

⁴¹⁷ Ahmet Arslan, *İbni Haldun*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s.4.

⁴¹⁸ Ahmet Arslan, a.g.e., s.4.

⁴¹⁹ Zaid Ahmad, a.g.e., s.X.

Deccal'in de ortaya çıkacağını, ikisinin kıyasıya savaşacağını, ancak Şeytan'ın mağlup olacağını belirtir. (K.K., s.151)

1.5.3.Mirza Muhammed Haydar Duglat

On altıncı yüzyılda yaşamış olan Mirza Muhammed Haydar Duglat, Doğu Türkistan'a hükmeden Ebu Said Mirza Han'a uzun müddet hizmet etmiş bir bürokrattır.⁴²⁰ *Tarih-i Reşidî* adlı eseriyle ünlüdür.

Bu tarihçi *Benim Adım Kırmızı*'ya, Üstat Nakkaş Mirek'in kör olmasının içerdiği anlamlar üzerine yorum yapan bir tarihçi olarak yansır. Mirza Muhammed, Nakkaş Mirek'in görme yetisini kaybetmesinden sonra konuşmayı ve nakşetmeyi terk etmesini, onun sıradan ölümlüler için yapılmış kitap sayfalarına geri dönmek istememesiyle açıklar. Zira usta sanatkâr Allah'a yaklaştığından dolayı mutlak bir sessizlik ve karanlık içindedir. (B.A.K., s.97)

Döneminin Heratlı nakkaşlarının menkıbelerini de yazmış olan Mirza Muhammed, Mirek'in bir başka görüşünü de aktarır. Buna göre Mirek, at çizmeye kalkışan nakkaşın çalışması sırasında gerçek bir ata bakması durumunda bile gerçekte resmini hafızasından yapacağına kanaat getirir. Üstada göre resim ancak hafızadan çizilebilir. (B.A.K., s.96)

⁴²⁰ Mirza Haydar Duglat, a.g.e., s.42.

1.5.4.Şehnâmecibaşı Lokman Üstat

Lokman bin Seyyid Hüseyin el Aşûri el Urmevi on altıncı yüzyılın ikinci yarısı boyunca Topkapı Sarayı'nın resmi şehnâmecilerinden biri olarak görev yapmıştır. Tarihi konulu eserleri manzum bir şekilde kaleme almıştır. Sultan I.Süleyman'ın başarılarını anlatan *Hünernâme*'nin yanı sıra Sultan II.Selim'in tahta çıkmasından ölümüne kadar olan olayları anlatan *Şehnâme-i Selim Han* onun eserlerindedir.⁴²¹ Seyyid Lokman'ın Türk ve Fars dillerinde nazmettiği şehnâmeleri Başnakkaş Osman ve ekibi resimlendirmiştir.⁴²²

Şehnâmecibaşı Lokman Üstat, *Benim Adım Kırmızı*'da üç farklı bağlamda anılır. Lokman Üstat öncelikle Saray Nakkaşhanesi'nde yapılan güncel sanat ürünlerini tanıtmak maksadıyla iki ayda bir düzenlenen vaziyet törenlerinde Sultan'a eşlik etmesi yönüyle söz konusu olur. (B.A.K., s.69)

Buna ek olarak nakkaşhaneyi ziyaret eden Kara, kendisi için verilen vaziyet töreni sayesinde yapılmakta olan son kitapları yakından inceleme olanağı bulur. Bu sırada bu sanat atölyesinin tenhâlığı dikkatini çeker. Zira burada nakşedilmekte olan çoğu kitabın yazarı olan Şehnâmecibaşı Lokman Üstat çalışma odasında değildir. Bu durumdan ötürü kederlenen Kara, Lokman Efendi'nin "elden ayaktan düşüp evinden çıkamaz" olduğu için nakkaşhaneye uğramadığını öğrenir. (B.A.K., s.70)

Lokman Üstat gizli kitabın hazırlanmasında rol almaması dolayısıyla da ele alınır. Romanda iki nakkaşın öldürülmesinin ardından Hazinedarbaşı, Üstat Osman'a, Sultan adına yaptırılan yeni kitap projesi hakkında bilgi verir. Sultan Venedik Doç'una yollanacak bu gizli kitabın hazırlık prosedüründe mutat kuralların dışına çıkar. Çünkü kitabın nakışlarını Üstat Osman'a yaptırmadığı gibi esas metnin yazılması için de Şehnâmecibaşı Lokman'ı görevlendirmeyi uygun bulmaz. Onun yerine amatör bir nakkaş olan Enişte Efendi'yi vazifelendirir. (B.A.K., s.272)

⁴²¹ Ahmed Refik Altınay, *Âlimler ve Sanatkârlar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1980, s.65-68.

⁴²² Mahir, a.g.e., s.57.

1.5.5.Naima

On yedinci yüzyılda yaşamış olan Mustafa Naima ilk vekayinüvis olarak bilinir. *Tarih-i Naima* adlı Osmanlı vekayinamesiyle ünlüdür.⁴²³

Naima, *Kara Kitap*'ta yazdığı ünlü tarih kitabı dolayısıyla işlenir. Romanda Celâl'in aniden ortadan kaybolması üzerine Milliyet'in yazı işleri müdürleri çaresiz kalıp onun gazeteye verdiği birkaç yazıyı yayımlarlar. Gerçekte bu yazılar, aynı gazetede yıllar önce yayımlanmıştır. Bunlardan biri de onun "Cellat ve Ağlayan Yüz" başlığını taşıyan metnidir. Celâl, burada "Kara Ömer" lakabıyla ünlü bir celladın günün birinde kurbanının yüzünün girdiği şekli esrarla ilişkilendirmesi hikâyesini anlatır. Yazılarında verdiği bilgilerin doğruluğunu referanslarla desteklemekten hoşlanan Celâl, bu hikâyeyi aldığı kaynakları sıralarken *Naima Tarihi*'nin altıncı cildini de anar. (K.K., s.277)

1.5.6.Mehmet Halife

Mehmet Halife on yedinci yüzyılda yaşamış bir devlet adamıdır. Yaşadığı devirde Kösem Sultan'ın katli ile Çınar Vakası gibi dehşetli hadiselerle tanık olmuştur. Bu olayları anlattığı *Tarih-i Gilmani* adlı kitabıyla bilinir.⁴²⁴

Kara Kitap'ta Celâl, Milliyet'te yayımlanan bir köşe yazısında on yedinci yüzyılda yaşamış bir olaydan söz eder. Burada bir celladın hikâyesini anlatır. Bu hikâyenin doğruluğunu kanıtlamak için verdiği kaynaklar arasında Mehmet Halife'nin eseri de bulunur. (K.K., s.227)

⁴²³ Naima, a.g.e., s.XIV.

⁴²⁴ Mehmed Halife, a.g.e., s.XIII-XIV.

1.6.Seyyahlar

1.6.1. İbni Batuta

Abdullah İbni Batuta, modernlik öncesi dönemin en büyük seyyahı olarak bilinir. Bu on dördüncü yüzyıl seyyahı otuz yıl boyunca Doğu'yu bir ucundan diğer ucuna kadar gezmiştir.⁴²⁵ Gözlemlerini *Seyahatname* adlı kitabında ifade etmiştir.

Bu seyyah yalnızca *Kara Kitap*'ta, *Seyahatname*'si dolayısıyla konu edilir. Gazeteci Celâl Sâlik Milliyet'te yayımlanan bir yazısında Mehdi'nin sıfatları ve geliş tarihi üzerine birçok hadis ve kehaneti peş peşe sıralar. Bunlardan biri de İbni Batuta'nın *Seyahatname* adlı meşhur gezi kitabındaki pasajlardır. Bu pasajlarda İbni Batuta, Şii mezhebi mensubu Müslümanların "Samarra'daki Hakim-ül Vakt Türbesi'nin yeraltındaki mahzeninde" törenler düzenleyerek Mehdi'nin gelişini beklediklerini belirtir. (K.K., s.151)

1.6.2.Evliya Çelebi

On yedinci yüzyılda İstanbul'da doğan Evliya Çelebi ünlü bir Osmanlı seyyahıdır. *Seyahatname* adlı başyapıtıyla ünlüdür. Onu seyahate sevk eden en önemli unsur içindeki gezip görme arzudur.⁴²⁶ Yirmi bir yaşında bir genç iken bu arzusunun gerçekleşmesi için Allah'a dua eder. O gece rüyasında Yemiş İskelesi yakınlarındaki Ahi Çelebi Camii'ne gittiğini görür. Burada kendisini Hz.Muhammed

⁴²⁵ Ross E.Dunn, *The Adventures of Ibn Batuta: A Muslim Traveler of the Fourteenth Century*, University of California Press, Berkeley, 2005, s.1.

⁴²⁶ Mahmut Ak, "Evliya Çelebi", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.I, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.426.

ile ashabından oluşan bir cemaatin ortasında bulur. Hz.Peygamber'e dileğini iletince onun duasını alır.⁴²⁷ Hemen dünyanın değişik coğrafyalarını gezmeye koyulur.

Ömrü boyunca imparatorluk topraklarını karış karış gezmesiyle ünlü bir seyyah olan Evliya Çelebi, *Beyaz Kale*'de gezginlik yönüyle söz konusu edilir. Romanda Hoca'nın yerine geçen Venedikli bilim adamı yaşlılık yıllarında Gebze yakınlarında güzel bir konak yaptırır ve ailesiyle birlikte burada yaşamaya başlar. Bir yandan da kendisini görmeye gelen ziyaretçileri kabul eder. Bunlardan biri de eski Venedikli köleden yani yeni Hoca'dan on yaş büyük gösteren ufak tefek, kederli bir ihtiyardır. İsmi Evliya olduğunu belirtir.

Evliya, *Seyahatname*'sini oluşturan tüm coğrafyaları gezip bunları yazıya döktüğünü, yakında Mekke ve Medine'ye gidip buraları da yazacağını belirtir. Ancak güzelliğini sıkça işittiği İtalya'yı görmediği için büyük bir eksiklik duyduğunu itiraf eder. Üstelik "bütün ömrünü verdiği on ciltlik" *Seyahatname*'si de bu güzel ülkenin özelliklerinden mahrum kalmıştır. Hoca'dan istediği şey, eski kölesinden dinlediğinden emin olduğu İtalya'yı kendisine anlatmasıdır. "Hoca" bir an kararsızlık geçirirse de ona yardım etmeye karar verir. Evliya, çantasından "berbat bir İtalya haritası" çıkarır. Kendisini kırmaması durumunda ona eğlenceli şeyler anlatabileceğini söyler.

"Hoca" ile çalışması esnasında Evliya Çelebi'nin gezi metinlerini yazma stratejisi de yakından görülür. Buna göre yaşlı seyyah haritada bir İtalya kentini işaretler, adını kırık dökük telaffuz ettiği bu kentin ayrıntılı betimlemesine ek olarak "tuhaf bir hikâye ister". Venedikliden dinlediklerini dikkatli bir şekilde not alır. Kuzeyden güneye on üç İtalya kentini ve hikâyesini içeren bu enteresan çalışma bütün bir geceyi alır. Evliya Çelebi halinden gayet memnun bir şekilde "Hoca'yı sevindirmek için, "Konya'da fil doğuran kadınla oğlu", Nil kıyısındaki mavi kanatlı boğalar" gibi birbirinden garip düşsel öyküler anlatır.

⁴²⁷ John Freely: (Çev.Müfit Günay), *Evliya Çelebi'nin İstanbul'u*, 2.baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s.16.

Evliya Çelebi, *Sessiz Ev'de* Selahattin Darvinoğlu'nun tarih doçenti torunu Faruk'un tarih yazımı üzerine kafa yorması dolayısıyla da metne dâhil olur. Faruk babaannesini görmeye gittiği zaman günlerini, Gebze arşivindeki Osmanlıca mahkeme kayıtlarını okumakla geçirir. Önceleri okuduklarını bir deftere aktarır, sonra bu yöntemden vazgeçer. Aklında kalanları kabaca not etmeye başlar. Bu esnada okuduklarını ne şekilde yazabileceği paradigması Faruk'un aklını kurcalar. Zira söz konusu kayıtları bilimsel bir tavırla kaleme almak istese de her koşulda gerçeklerin eksik, boş ve yarım kalmış yanlarını kendi düş gücüne dayandırarak doldurduğunu görür. Bu yüzden gerçekliği uydurduğu sanısına kapılır. Ona göre tarihi yapan olaylar arasında herhangi bir neden-sonuç ilişkisi yoktur. Bu ilişki tarihçilerin bir yalanıdır. O halde oldukça akademik ve ciddi görünen tarih yazımı denen şey, sadece hikâyelemeden mi ibarettir?

Bu sorunsalı çözümlenmeye uğraşan Faruk, Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinde bir noktaya odaklanır: Yazarın yalın, rahat ve umarsız üslubu onun tüm metnine sinmiştir. Sözelimi bir ılıca gezintisini anlatırken, ılıcaların bin bir derde şifa vereceği söylentisi üzerine, bir havuzu onartıp temizletip içine girdiğini bile “davuluna vuran mehtercinin sakınmaz neşesiyle” yazmıştır. Faruk onun bunu nasıl başardığını, “yaptığı ile yazdığını nasıl böyle çakıştırabildiğini” anlamaya çalışır. Önceleri onun iyi yalan kıyırmayı bilen biri olarak okuyucuyu kandırdığı kanaatine varır. Sayfalar arasında biraz daha kaybolunca bu fikrinden cayar. Bunun bilinçli bir tutum olduğunu düşünür. (S.E., s.230) Evliya'nın asırlar önce yazdığı *Seyahatnamesi*'ni halen okunur kılan şey oldukça basittir: Onun tüm yaptığı kaygısız bir biçimde olayları ve kavramları “tasvir” etmekten ibarettir: “Çadırımızı bir âbı hayat kenarında kurub, yayla çobanlarından bir semiz kuzu alub bibak, biperva kebab idüp yedik.” (S.E., s.230)

Faruk kendisinin böyle bir metin yazmaya kalkışması durumunda Evliya gibi “dolaysız ve gerçek” bir ilişki kuramayacağını tahmin eder. Çünkü bütün bu sıraladığı tarihi vakaları okuyan genç okuyucu hüznle, “hiç mi hikâye yok”, diye soracak, mutlaka neden-sonuç ilişkisi arayacaktır. (S.E., s.233)

1.7.Bilimadamları

1.7.1.Zekeriya bin Muhammed Kazvinî

On üçüncü yüzyıl bilginlerinden biri olan Kazvinî ünlü bir coğrafyacıdır. *Acâbü'l-Mahlûkât Ve Garü'ibü'l-Mevcûdât* adlı kitabıyla tanınır.⁴²⁸

Kazvinî *Benim Adım Kırmızı*'da bu kitabı dolayısıyla söz konusu edilir. İran'dan dönen Kara, eniştesine Şah Tahmasp'ın ölmesiyle bu ülkedeki sanatsal faaliyetlerin durma noktasına geldiğini anlatır. Sanatkârların ucuza iş yaptıklarından söz ederken kıymetli bir *Acâbü'l-Mahlûkât ve Garü'ibü'l-Mevcûdât* nüshasının bile yalnızca kırk altına satıldığını belirtir. Doğu topraklarında oldukça popüler olan bu resimli kitabın yok pahasına satılması onu şaşırtmıştır. (B.A.K., s.68)

Bunun yanı sıra Kazvinî'nin kitabı Zeytin'in eleştirileri kapsamında konu edilir. Bu nakkaş bir aşevinde tanıştığı paşa kâtibiyle nakış sanatı ve görkemli nakışlar üzerine konuşur. Bu sırada kâtibin hayatı boyunca hiçbir Behzat eseri görmemiş olmasına şaşırır. Cehaletinden utanmayan kâtip *Acâbü'l-Mahlûkât ve Garü'ibü'l-Mevcûdât*'ı okumuş olmakla övünür. Zeytin ise onun bu kitabı ciddiye alması karşısında şaşkına döner. (B.A.K., s.325)

1.7.2.Takiyüddin Râsîd

Takiyüddin Râsîd on altıncı yüzyılın ünlü Osmanlı bilginlerindedir. Şam ve Semerkant'ta matematik ve astronomi üzerinde çalışan Takiyüddin İstanbul'a

⁴²⁸ Cevat İzgi, "Zekeriya bin Muhammed Kazvini", *DİA*, C.XXV, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 2002, s.160.

geldiğinde Sultan III.Murat tarafından desteklenmiştir. Hatta Sultan çalışmalarını rahatlıkla ilerletebilmesi için ona özel bir rasathane yaptırmıştır.⁴²⁹

Bu bilim adamı yalnızca *Beyaz Kale*'de, kurduğu rasathane ve yazdığı risalelerle ilişkili olarak yer alır. Romanda astronomi sahasında yaptığı araştırmaları derinleştirmek isteyen Hoca'nın tüm hayali, bu amaç için kurulacak bir rasathanede çalışmaktır. Hoca, Padişah'a bu isteğinden söz ederken daha önce kurulmuş başka bir bilim merkezini, "III.Murat'ın taa doksan yıl önce buyurup rahmetli Takiyüddin Efendi'ye yaptırttığı" rasathaneyi referans gösterir. Ancak onun yapılmasını arzuladığı rasathane daha üstün niteliklerle donatılmalıdır. Buna ek olarak burada bir araya gelen bilginler gökyüzü, dağlar ve nehirler üzerinde rahatça çalışabilmeli ve bilimi ilerletmelidir. (B.K., s.36)

Takiyüddin, metnin bir başka yerinde, sahaflarda dolaşan Hoca'nın, Takiyüddin'in el yazması risalelerini alması dolayısıyla söz konusu edilir. Bu risale ünlü bilgine aittir, ancak hattatın el yazısının çirkinliği yüzünden Hoca, yaptığı deneylerde ortaya çıkan hatanın kitaptan mı yoksa kendisinden mi kaynaklandığını anlayamaz. Üstüne üstlük kitabın önceki sahibi, önem taşıyan trigonometrik cetvellerin arasına, ebced hesabından yararlanarak gelecek üzerine birtakım kehanetlerde bulunmuş, zaten karmaşık olan yazmayı iyice berbat hale getirmiştir. (B.K., s.56)

⁴²⁹ Salim Ayduz, "Takiyüddin Râsîd", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.II, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.603-604.

1.8.Filozoflar

1.8.1.Beydâbâ

Bir Hint filozofu olan Beydâbâ, Hint hükümdarı Dabisleem için uydurduğu⁴³⁰ *Kelile ve Dimne* adlı eseri ile ünlüdür. *Kara Kitap*'ta Mevlânâ'nın *Mesnevi*'siyle ilişkilendirilen *Kelile ve Dimne* adlı kitabı çerçevesinde söz konusu edilir. Bu romanda Celâl, *Mesnevi*'nin özgün bir yapıt olmadığını öne sürer. Onu bu şekilde düşünmeye iten şey Mevlânâ'nın eserini yazma sürecinde pek çok eserden faydalanmış olmasıdır. Bunlar arasında *Kelile ve Dimne* de mevcuttur. (K.K., s.253)

Beydâbâ, aynı şekilde *Benim Adım Kırmızı*'da da *Kelile ve Dimne* adlı eseri dolayısıyla geçer. Romanda Üstat Osman ile Kara Hazine-i Enderun'daki kitaplıklarda bulunan ağır ciltleri ve murakkaları tek tek incelerler. Bu sırada *Kelile ve Dimne*'de yer alan bir masalı betimleyen bir resimle karşılaşır. Kara bu resmi görür görmez onun kedi ile farenin zoraki dostluğunu anlatan bir masal olduğunu anlar. (B.A.K., s.345)

1.8.2.İbni Tufeyl

On ikinci yüzyılda yaşamış olan İbni Tufeyl bir İslam filozofudur. Doğu ve Batı edebiyatına önemli katkılar yapmış ve dünya edebiyatında kendini arayış konusunun tipolojisini oluşturmuş olan *Hayy ibni Yakzan* adlı kitabıyla ünlüdür.⁴³¹

İbni Tufeyl, *Kara Kitap*'ta Celâl Sâlik'in bir köşe yazısında ünlü bir eseri çerçevesinde işlenir. Emektar gazeteci bu yazısında bir metnin kendinden önce

⁴³⁰ Beydaba, a.g.e., s.9.

⁴³¹ İbni Tufeyl: (Çev.Yusuf Özkan Özburun), *Ruhun Uyanışı: Hayy ibni Yakzan*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2000, s.7.

yazılmış olan bir metinle ortak ögeler içermesinin o metnin çalıntı olduğu anlamına gelmediğini ifade eder. Yani öncekinin doğru, sonrakinin yanlış olduğunu ileri sürmek “saçma[dır]”. Bu önermesine İbni Tufeyl’in *Hayy ibni Yakzan* adlı kitabını örnek verir. İssız bir adada tek başına yaşam mücadelesi veren bir insanın hayatını anlatan kitabın bir benzeri on yedinci asırda Daniel De Foe tarafından yazılmıştır. Buna rağmen Foe’nun *Robinson Crusoe*’unun çalıntı olduğunu söylemek mantık dışıdır. (K.K., s.153)

2. Geleneksel Mekânlar

2.1. Darüşşifa

Birer sağlık kurumu olan darüşşifalar hastaların ve doktorların ihtiyaçlarını karşılayacak binaların bulunduğu mimari bir kompleksin içinde yapılırlar. Burada mescit, hamam ve çamaşırhane gibi kısımlar yer alır.⁴³² Darüşşifada yatan hastalarla yakından ilgilenilir ve onların tedavisinde değişik yollara başvurulur. Bunlardan biri de müzik sanatından yararlanılarak uygulanan müzikterapidir. Bu ögeye *Beyaz Kale* romanında Hoca'nın Edirne anıları bağlamında rastlanır. Buna göre Hoca on yaşlarındayken hasta olan dedesini ziyaret etmek amacıyla annesi ve kız kardeşiyle birlikte Tunca nehrinin kıyısındaki Beyazıt Darüşşifası'na gider.

Hoca, darüşşifanın fiziksel niteliklerini detaylı olarak anlatmaz. Yapının “fenerinden ışık alan büyük bir kubbe[si]” olduğunu belirtmekle yetinir. Hoca'nın annesi önceden hazırladığı muhallebiyi yaşlı babasına yedirir. Midesindeki rahatsızlığın tedavisi için burada yatan dede, torunlarına eğlenceli hikâyeler anlatır. Hoca bunları dinlemekten ziyade hastaneyi gezmekten ve ilgi çekici odalara girip çıkmaktan keyif duyar.

“Bir keresinde akıl hastaları için çalınan müziği dinlemiş, fenerinden ışık alan büyük bir kubbenin altında; su sesi de olurmuş, akarsuyun sesi; sonra, içinde tuhaf ve renkli şişelerle kapların pırl pırl parladığı başka odaları da gezermiş; bir keresinde yolunu kaybetmiş, ağlamaya başlamış. Abdullah Efendi'nin odasını buluncaya kadar bütün hastaneyi oda oda gezdirmişler ona; annesi bazen ağlarmış, bazen kızıyla birlikte dedenin hikâyesini dinlemiş.” (B.K., s.87)

Anılarını masalsı bir üslup içinde anlatan Hoca, yukarıda alıntılanan pasajda Doğu tıp geleneğinde yaygın bir şekilde kullanılan bir metoda dikkat çeker. Bu

⁴³² Özbilgen, a.g.e., s.342-343.

darüşşifada zekâsı geri olan veya davranış bozukluğu gösteren hastalara şiddet uygulanmaz. Bunun yerine insancıl tutumlarla kendilerine farklı makamlardaki musikiler dinletilir. Böylece hastalar verimli bir terapi seansına tâbi tutulurlar.⁴³³

Küçük çocuk bilhassa yakınlardaki Tunca nehrinin sesinden etkilenir. Darüşşifada gördüğü renkli şişeler ve kaplar onun bilime ilgi duymasına vesile olur. Bu mekâna gitmek küçük çocuk için gezintiye çıkmakla eş anlamlıdır. Dönüş yolunda annesinin aldığı helvayı ayaklarını nehre uzatarak yer. (B.K., s.88)

Ancak dedesinin ölümü sonrasında bir daha oraya uğramazlar. Hoca'nın anlattığına göre kısa bir süre sonra Tunca nehri taşar. Bu durumda hastane yetkilileri önlem alıp hastaları odalarından çıkarırlar. Darüşşifa'nın içine dolan çamurlu su uzun bir müddet orada kalır ve hastaların tedavi edilmesine engel olur. (B.K., s.88)

2.2.Sahhaf

Sahhaf “eski kitap alıp satan kimse” demektir.⁴³⁴ Sahhafın çalıştığı dükkân için de bu sözcük kullanılır. Sahhaf lar dükkânlarında değer taşıyan eski kitapları bulundururlar. *Beyaz Kale*'de sahhaf, bir bilim adamı olan Hoca'nın astronomi konulu el yazmalarını almak için sık sık uğradığı bir mekân olması dolayısıyla ele alınır. Kitapta gök cisimlerinin yerleri ve birbirleriyle ilişkilerini irdeleyen kuramlar üzerinde çalışan Hoca, sahhaf lardan Takiyüddin'in yaptığı ölçümlerin istatistiklerini içeren bir el yazması satın alır. Tabloların kenarlarına ebced hesabıyla düşülmüş tarihleri gören Hoca, cildin ilk sahibinin kendisi olmadığı anlar. Bu nüsha oldukça

⁴³³ Rahmi Oruç Güvenç Sultan II.Bayezit'in yaptırdığı bu darüşşifanın sadece akıl ve ruh hastaları için hizmet verdiğini ve burada devamlı olarak hastalar için Geleneksel Türk Müziği'nin değişik makamlarının çalındığını ifade eder. Buna paralel olarak Engin Özendes şifahaneye bağlı on hanende ve sazendenin ney, keman, santur ve ud gibi enstrümanları çaldıklarını ve bu metodun hastalar üzerinde olumlu etkiler bıraktığını belirtir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Rahmi Oruç Güvenç, “Türk Müzikterapi Geleneği”, *Osmanlı, C.X*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.817; Özendes, a.g.e., s.20.

⁴³⁴ “Sahhaf”, *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, s.757.

kötü bir hatla yazıldığı için Hoca'nın araştırmalarına bir katkıda sağlamaz, aksine kafasını daha da karıştırır. (B.K., s.56)

Bunun yanı sıra sahhaflar, *Kara Kitap*'ta Galip'in girip çıktığı bir mekân olarak anılır. Karısı Rüya ile kuzeni Celâl'in aynı anda ortadan kaybolması üzerine karşısına çıkan işaretlerin peşine düşen Galip, İstanbul'un Avrupa yakasını baştan aşağı dolaşır. Bu gezintisi sırasında Beyazıt'taki Sahhaflar Çarşısı'na da uğrar. Çarşayı gezmeyi istememesine rağmen Elif Kitabevi'nin ismi, günlerdir yaptığı Hurufilik okumalarının da etkisiyle ona oldukça tuhaf görünür. Allah'ın isminin ilk harfi olan elif sözcüğünün Latin harfleriyle yazılması ona F.M.Üçüncü'nün Hurufilik konulu kitabını hatırlatır. Çünkü bu kitapta Üçüncü, okurlarına Hurufi sırlarının nasıl çözümlenebileceğini öğretirken Arap harfli örneklerin yanı sıra Latin harfli örnekler de sunmuştur. Ayrıca Şeyh Muammer Efendi'nin dükkânının kapalı olması da Galip'in dikkatini çeker. Genç adam, kitapçının işinin başında olmamasını esrarengiz bir gösterge olarak algılar.

“Sahaflar Çarşısı'ndan hızını hiç kesmeden geçecekti, ama Elif Kitabevi'nin önündeyken dükkânın yıllardır olağan karşıladığı adı Galip'e, birden bir işaret olarak gözüktü. Şaşırtıcı olan şey, Hurufiler'e göre bütün harflerin ve böylece bütün âlemin içinden çıktığı Arap alfabesinin ve Allah'ın adının ilk harfi 'elif'in dükkânın adı olması değil, kitapçı dükkânının üstüne elif'in, tıpkı F.M.Üçüncü'nün öngördüğü gibi, Latin harfleriyle yazılmasıydı. Bunu bir işaret değil, sıradan bir olgu gibi görmek isterken, Galip'in gözü Şeyh Muammer Efendi'nin dükkânına takıldı. Bir zamanlar kenar mahallelerdeki acıklı ve yoksul dullarla acıklı ve milyarder Amerikalıların dadandığı Zamani şeyhinin kitapçı dükkânının kapalı olması, şeyh efendinin soğukta evden çıkma istemediği ya da öldüğü gibi sıradan bir gerçeğin değil, Galip'e şehrin içinde hâlâ gizlenen bir esrarın işareti olarak gözüktü.” (K.K., s.328)

2.3.Muvakkithane

Muvakkithaneler namaz vakitlerinin belirlenmesinde kullanılan çeşitli saatlerin düzenlendiği, bunların ayarlarının ve tamirlerinin yapıldığı yerlerdir.⁴³⁵ *Beyaz Kale* ve *Yeni Hayat*'ta bu mekâna rastlamak mümkündür.

Beyaz Kale'de muvakkithane sohbet edilip dedikodu yapılan bir mekân olarak yansıtılır. Hoca, haftanın iki gününü Venedikli gökbilimcinin hiç görmediği uzak bir semtte bulunan bir caminin muvakkithanesinde geçirir. Burada “aptal” diye nitelendirdiği bilim dostu arkadaşlarıyla sohbet eder. Bunun yanı sıra onların dedikodularından Topkapı Sarayı'nda meydana gelen son olayları öğrenme şansını bulur. Sözelimi Kösem Sultan'ın IV.Mehmet'i öldürtüp yerine Şehzade Süleyman'ı geçirmeye çalışmasını, ancak kurduğu pusuya kendisinin düşmesini de burada haber alır. (B.K., s.34, s.60, s.55)

Aynı romanda Hoca, Sultan'ın gelirlerini kendisine bağladığı Gebze'deki toprakların hesabını nasıl yapacağını kara kara düşünür. Tam bu zamanda muvakkithanede Tarhuncu Ahmet Paşa hakkında yapılan dedikodulara kulak kesilir. Paşa'nın hesabını nasıl tuttuğuna ilişkin bu konuşmaları dinleyince oldukça yararlı bir defter tutma sistemi geliştirir. (B.K., s.59)

2.4.Hamam

“Hamam suyun ısıtılması suretiyle insanların yıkanması için yapılmış bir tesistir.”⁴³⁶ Türk hamamları biri kadın, diğeri erkekler için olan iki bölümün tek yapı içinde bir araya getirilmesinden oluşur.⁴³⁷ Bu mekânda soğukluk, sıcaklık ve halvet adlı bölümler mevcuttur.

⁴³⁵ Aydüz, a.g.m., s.413.

⁴³⁶ Semavi Eyice, “Hamam”, *DİA*, C.XV, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 1997, s.402.

⁴³⁷ Özbilgen, a.g.e., s.472.

Benim Adım Kırmızı'da eşi dört yıldır savaştan dönmeyen Şeküre, iki oğlu ile birlikte romanda herkesin “Enişte” diye seslendiği babasının evinde yaşar. İki katlı olan bu evin temizlenmesinden, çocukların bakımından ve gezdirilmesinden Şeküre'nin babasının Hayriye adındaki cariyesi sorumludur. Hayriye, evde banyo yapma imkânı bulunmadığından dolayı çocukları belli zamanlarda kadınlar hamamına götürüp onları kendi elleriyle yıkar.

Bir akşamüstü Şeküre, Orhan ile Şevket'in saçlarının koktuğunu fark edince Hayriye'ye ertesi gün hamama gitmeleri gerektiğini söyler. Büyük oğlu Şevket ise hamama gitmek istemez. Onun bu itirazında artık büyümüş olması dolayısıyla kadınlara özel bir mekânda bulunmak istememesinin etkisi vardır. (B.A.K., s.54)

Hamam, *Benim Adım Kırmızı*'da sadece insanların yıkanıp paklandığı bir mekân olarak yer almaz. Hamam aynı zamanda düzenli olarak gitmeye mecbur olmalarından ötürü geleneksel toplumlarda yaşayan kadınların evlerinden dışarı çıkıp dış dünyanın gerçekliğiyle buluşmaları için bir vesiledir. Kısacası hamam, kadınların gündelik hayatında oldukça önemli bir yere sahiptir. Şeküre de “haftada bir güle oynaya” hamama gider. Böylece buradaki kadınlarla sohbet etme fırsatını bulur. Şeküre'nin fiziğini yakından inceleyen kadınlar onun “yirmi dört yaşında iki çocuklu geçkin bir kadın değil de, on altı yaşında genç bir kız” olduğunu dile getirirler. (B.A.K., s.53, s.54)

Şeküre'nin eşiyle tanışma öyküsü hamamın değişik bir işlevi daha olduğunu imler. Dokuzuncu bölümünde ben-anlatıcı olan Şeküre, on beş yaşında gelinlik çağına gelmiş bir kız iken, yakışıklılığıyla nam salmış bir delikanlıyı yakından görmeyi arzuladığını anlatır. Fakat normal şartlarda sokağa çıkıp onunla buluşması mümkün değildir. Yine de hamama gitmek bahanesiyle onu görebilir. Aracılara haber salınmasının ardından hamam çıkışında güçlü ve yakışıklı genci görme şansını yakalar:

“Kocamın yakışıklılığı dillere destandı, kendim de aracılara haber salıp bir fırsatını bulup hamam dönüşü karşıma çıkıverince gördüm, gözlerinden ateş çıkıyordu, hemen âşık oldum.” (B.A.K., s.55)

Aynı romanda hamam ögesi, birbirinden renkli nakışların konusunu oluşturan bir mekân olarak da karşımıza çıkar. Zeytin, Üstat Osman’ın yasaklamasına rağmen dışarıya iş yapmayı kabul eder. Frenk seyyahlarının siparişi üzerine bir kıyafetname cildini yirmi resim çizerek renklendirir. İstanbul’un farklı meslek gruplarını gösteren bu resimler arasında derviş, sipahi, dilenci, cellat ve afyonkeşlerin yanı sıra “hamama giden karı” resmi de mevcuttur. (B.A.K., s.141)

Üstat Osman Hazine-i Enderun’da katil sanatkârın izini sürerken kendisine eşlik eden Kara’ya nakşetmenin aslında hatırlamak anlamına geldiğini açıklayan uzun bir konuşma yapar. Bu konuşma esnasında “Allah’ın görün dediği” harikaları, en usta nakkaşları bile belli belirsiz hatırladıklarını, bundan dolayı birbirinin çağdaşı olmayan nakkaşların “hamamda yıkanan bir şehzadeyi” aynı stilde çizebildiklerini ifade eder. (B.A.K., s.348)

Usta nakkaş Leylek, Kara’nın kendisine nakış ve zaman arasındaki ilişkiyi sorması üzerine bir dönem Şiraz ve Tebriz’de yaygın olarak kullanılan bir nakış stilini hatırlar. Bu stilde resmedilen hamam “Allah’ın dikkatine koşut olsun diye”, ortadan kesilmiş gibi içindeki nesnelere resmedilir. (B.A.K., s.89-90)

Benim Adım Kırmızı’da, hamamda kullanılmak amacıyla satılan nesnelere de karşılaşılır. Genç kızlar ve erkekler arasında mektup taşımak gibi “sevap” bir vazifeyi üstlenen bohçacı Ester, uğrayacağı evlerin hanımlarına satmak üzere bohçasının içini değerli kumaşlar, rengârenk elbiseler ve yün çoraplarla doldurur. Bu arada alışveriş etmeye niyeti olmayan, kendisini yalnızca dedikodu etmek için çağırılan kadınları da düşünerek bohçasına “işlemeli hamam keseleri” koyar. (B.A.K., s.151)

Hamam, erkeklerin de gündelik hayatında önemli bir yer tutar. Nakkaşhane çalışanlarından biri olan Zeytin, Diyar-ı Hind'e kaçmak üzere Kadırga Limanı'na doğru yol alırken İstanbul'un onun için anlam ifade eden mekânlarını görüp hüzünlenir. Bunlar arasında تنها ve ucuz olmasından dolayı Zeytin'in müdavimi olduğu hamam da vardır. (B.A.K., s.458)

2.5.Aşevi

Aşevleri yoksun ve düşkün kimselere sıcak yemek dağıtılan mekânlardır. Bunlar genellikle külliyelerin imaret denilen yapılarında hizmet verir. Aşevleri vakıf geleneği bünyesinde varlıklı ve hayırsever kişiler tarafından kurulmuşlardır. Buraya gelip karnını doyuran insanlardan herhangi bir ücret talep edilmez.

Aşevi ögesi, Orhan Pamuk'un geleneksel bir atmosferin yaşandığı zamanları konu aldığı *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında yer alır. *Beyaz Kale*'de IV.Mehmet, İstanbul'u kasıp kavuran büyük veba salgınının etkisini azaltmak niyetiyle birtakım önlemler almak ister. Aynı zamanda kehanetlerine güvendiği Hoca'ya vebanın bitiş tarihini ortaya koyan bir takvim hazırlamasını emreder. Hoca, Venedik üniversitelerinde matematik ve mühendislik eğitimi görmüş olan kölesinden yardım ister. Bu bilim adamı kenti mahalle mahalle gezer, camileri tek tek dolaşır. Gördüğü tabut sayısı ile vebanın ilerleme hızı arasında bağlantı kurmaya çabalar. Bu arada toplumsal durumu daha iyi gözlemleyebilmek için pazarlara, kahvelere uğramakla yetinmez. Aşevlerinde oturup yemek yer. (B.K., s.101-102)

Benim Adım Kırmızı'da Zarif Efendi ile Enişte Efendi'nin katili olan usta nakkaş Zeytin, romanda olayların geliştiği yedi gün içinde iki kez “kederliler, sefiller aşevi” ve “bekâr haydutlar evi” olarak nitelendirdiği aşevine gider. Burası gariplerin, dilencilerin, karanlık işlerle uğraşan “ip kaçkını ve at hırsızı” kılıklı adamların uğrak yeridir. Gece yarısına dek açık olan bu mekânın menüsü, protein ve karbonhidrat

açısından doyurucu olan besinlerden oluşur. Zeytin, “eti kıvamınca kıyılmış” etli lahana dolması, çorba ve yoğurttan oluşan menüden hoşnut kalır. Tabağına verilen yemeğin üzerine bol acı kırmızıbiber serper.

“Son bir haftada iki kere daha karnımı doyurduğum ve kendi kendime kederliler aşevi-aslında sefiller demeliyim-yere geldim. Kapısı gece yarısına kadar bilenler için açık durur. İçeride ip kaçkını, at hırsızı kılıklı birkaç zavallı, mutsuzluktan ve umutsuzluktan afyonkeşlerde olduğu gibi, gözleri bu âlemden kayıp başka cennetlere kaçmış birkaç gariban, lonca adabına bile uymakta zorlanan birkaç dilenci, bir de bütün bu kalabalıktan ayrı bir köşeye çökmüş bir çelebi vardı. Halepli aşçıya ince bir selam verdim. Etlı lahana dolmasını sahanıma tepeleme doldurtup, üzerine yoğurt döktürüp avuç avuç acı kırmızıbiberi serpip çelebinin yanına çöktüm.” (B.A.K., s.322)

Aşevinin ziyaretçi profiline hiç uymayan bir paşa kâtibi Zeytin’in dikkatini çeker. Zeytin, onun ilim sahibi bir çelebi olduğunu düşünür ancak onunla yaptığı küçük konuşma sırasında hayal kırıklığı yaşar. Zira “burnunu çorba kâsesinin içine gömen” kâtip, Heratlı üstat nakkaş Behzat’ın varlığından bile habersizdir. (B.A.K., s.322-324)

2.6.Kahvehane

Kahvehaneler erkeklerin toplanıp kahve içtikleri ve sohbet ettikleri mekânlardır. Kahvehanelerin kapatılması için verilmiş hükümlerden ilk kahvehanelerin on altıncının ortasında açıldığı anlaşılır.⁴³⁸ Kahve tüketiminin artmasına paralel olarak bu mekânlara gösterilen rağbet artmıştır. Kahvehaneler “sosyal buluşma” ortamı olma görevini üstlenmişlerdir.⁴³⁹ Hemşeriler ve aynı meslek grubunda çalışanlar burada buluşmuşlardır. Osmanlı kahvehanelerinde karagöz gibi

⁴³⁸ İdris Bostan, “Kahve”, *DİA*, C.XXIV, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 2001, s.203.

⁴³⁹ Özbilgen, a.g.e., s.474.

seyirlik halk oyunları gösterileri düzenlenmiştir. Aynı zamanda meddahlar Ramazan gecelerinde burada hikâyeler anlatmışlardır.⁴⁴⁰

Beyaz Kale ve Benim Adım Kırmızı'da kahvehaneler sıkça karşımıza çıkar. Kahvehaneler, *Beyaz Kale*'ye erkeklerin arkadaşlarıyla buluşabilmek için sık sık uğradıkları mekânlar olarak akseder. Romanda hızla yayılan veba günlerinde Venedikli köle, hastalığın kendisine bulaşmasından korkarak birkaç gün evden dışarı çıkmaz. Ancak daha sonra hayatın vebaya rağmen devam ettiğinin farkına varır. Sokağa çıktığında yakınlarını toprağa veren bazı insanların daha sonra kahvehaneye gidip arkadaşlarıyla sohbet ettiklerine tanık olur. (B.K., s.81)

Aynı romanda Hoca, söz konusu salgının ilerleyişini durdurmak isteyen Sultan'a, kalabalık mekânlara giriş ve çıkışların yasaklanmasının tek çözüm yolu olduğunu açıklar. Hoca biraz daha inandırıcı olmak kaygısıyla IV.Mehmet'e, “vebanın kalabalık çarşı yerlerinde, insanların birbirlerini kazıkladığı pazarlarda, kucak kucağa oturup dedikodu yaptıkları kahvelerde gezindiğini” söyler. Burada Hoca, kahvelere oldukça menfi bir tutumla yaklaşır bu mekânı herhangi bir yapıcı ve yararlı vasfı olmayan, erkeklerin oturup birbirini çekiştirdiği bir yer olarak niteler.

Venedikli, Sultan'dan gelen buyruk üzerine salgın sırasında ölenlerin sayısı ile salgının ilerleyişi arasındaki bağlantıdan bir sonuca ulaşmaya çalışır. Bu amaçla kenti sokak sokak arşınlarken aşevleri, dükkânlar ve pazarların yanı sıra kahvehanelere de girer. (B.K., s.101-102)

Bu öge, *Beyaz Kale*'de son olarak Hoca'nın silahıyla ilintili olarak kullanılır. Metinde Hoca, gâvurları yenilgiye uğratabilecek dev bir silahın yapımı için yıllar boyu fırsat kollar. Sonunda IV.Mehmet'ten gerekli desteği alınca gecesini gündüzüne katarak projesini tamamlar. Ancak boyutu “küçük bir cami[nin]” boyutuna ulaşan silahın deneme aşaması için silahın içine girmeyi kabul edecek gözü pek adamlara ihtiyaç vardır. Bu sebepten dolayı Hoca ile kölesi işsiz kahvehanelerine haber

⁴⁴⁰ Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, K Kitaplığı, İstanbul, 2003, s.86.

salarlar. Burada oturup geçimlerini sağlayacak bir iş haberi bekleyen erkeklere silahın içine girmeleri halinde yüksek ücret alacaklarını söylerler. (B.K., s.138-139)

Kara Kitap'ta Rüya'yı bulmak için İstanbul'un hemen her semtini dolaşan Galip yürümekten yorulduğu zaman kahvehanelerde soluklanır. Girdiği ilk kahvehane Tünel'in arka tarafındadır. Galip burada cebinden Milliyet gazetesini çıkarır ve kuzeni Celâl'in o günkü yazısını okur. Çırağın getirdiği çayını içerken masanın üzerindeki koni formlu kâğıtları inceler. Bunlar kendisinden önce masada oturmuş olan çekirdekçiye ait olmalıdır. Galip kâğıtlardaki yazıları okuyunca onların bir ilkokul defterinden koparılmış olduklarını anlar. Ardından mekânda oturan erkeklerin yüzlerine dikkat kesilir. Bu "yetmiş üç" yüzdeki işaretleri okumaya çalışır. (K.K., s.216) Galatasaray civarında bir kahvehaneye daha girer. Burada Celâl'in yazılarını tekrar tekrar okur. Çünkü bu şekilde Celâl'in hafızasını edinebileceğine inanır. Böylece Rüya'nın saklandığı yeri bulabilecektir. (K.K., s.218)

Benim Adım Kırmızı'da kahvehane, temel olarak Erzurumilerin kınamaları kapsamında söz konusu edilir. Romanda Erzurumi topluluğu İslamiyet'in zahiri katmanlarını ön plana çıkaran, hoşgörüsüz, katı ve radikal bir zihniyeti yansıtır. Vaiz Nusret'in vaazlarını kaçırmayan ve onun fikirlerini benimseyen bu grup kahvehaneleri kıyasıya eleştirir. Erzurumiler, bu mekâna gitmeyi tercih edenleri "ahlaksız ve isyankâr" diye sınıflandırıp onları ötekileştirirler.

Romanın ikinci bölümünde Kara, İran'dan döner dönmez Esir Pazarı'nın arka sokaklarında bulunan bir kahvehaneye gider. Burası roman kişilerinden Kara, nakkaş Kelebek, Zeytin ve cetvelkeş Nasır'ın sıkça uğradığı bir mekândır. (B.A.K., s.420) Ben-anlatıcı olan Kara, bu mekânı detaylı bir biçimde, yer yer Tebriz'deki kahvehanelerle mukayese ederek betimler. Buna göre akşamları içerisi tıklım tıklım doludur. Ocağın başında usta bir meddah vardır. Kara bu göstericiye Tebriz'de "perdedar" denildiğini hatırlar. Meddah, bir yükseltiye astığı köpek resmini işaret ederek Erzurumilerden yaka silken köpeğin hikâyesini dile getirir. Bir başka deyişle

meddah, mesleğini icra ettiği mekânı her fırsatta kınayan Hoca Nusret ve yandaşlarını, köpek resmini aracı koyarak eleştirir.

“Esir Pazarı’nın arkalarındaki dar sokaklardan birine saptım, burada kahvehaneyi buldum. 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 köpeği işaret ede ede hikâyesini o köpeğin ağzından anlatıyordu.”(B.A.K., s.17)

Köpeğin dilinden Erzurumilerin tekkeye, makamla *Kur’an-ı Kerim* okumaya, tekkelerde raks etmeye karşı olduğunu ifade eden meddah, Vaiz Nusret’in kahve ve kahvehaneyle ilgili yorumlarına da değinir. Cemaati coşturan “kalın kafalı” vaize göre kahve, tüketilmesi dinen haram olan bir içecektir. Buna ek olarak Hz.Peygamber, fizyolojik, psikolojik ve teolojik nedenler öne sürerek asla kahve içmemiştir. Diğer taraftan kahvehaneler, kahve içenlerin sarhoş oldukları ve umursamazca eğlendikleri alanlardır. Ayrıca bunlar ahlaka uygun olmayan tutum ve davranışların sergilendiği mekânlar olmalarından ötürü derhal ortadan kaldırılmalıdır.

“Daha da azıtlıp ağzından salyalar saçarak bu Husret Hoca, ey müminler, kahve içmek haramdır demekteymiş. Peygamberimiz Hazretleri bunun zihni uyuşturduğunu, mideyi deldiğini, bel fitni ve kısrık yaptığını bildikleri ve kahvenin Şeytan’ın oyunu olduğunu anladıkları için içmemişlerdir. Ayrıca, şimdi kahvehaneler keyif ehlinin, zevk düşkününü zenginlerin, diz dize oturup her türlü edepsizliği yaptığı yerlerdir ve hatta tekkelerden önce kahvehaneler kapatılmalıdır. Fukaranın kahve içecek parası mı var?”(B.A.K., s.19-20)

Bunun yanı sıra vaiz, kahvehanede, bir köpek resmi vasıtasıyla kendisiyle alay edildiğini haber almış gibidir. Bu yüzden kahve içip esrik hale gelenlerin bir sureti hakikat zannederek onun naklettiklerini dinlemelerinden yakınıdır. (B.A.K., s.20)

Meddah tarafından konuşturulan köpek, Ashab-ı Kehf kıssasına gönderme yaparak, Hoca Nusret ve takımının hor gördüğü köpeklere kutsiyet yükler. (B.A.K., s.20)

Romanda Vaiz Nusret'in kışkırtmalarıyla galeyana gelen aşırı grup bir gece bu kahvehaneyi basar. O an resmini Nakkaş Kelebek'in yaptığı bir kadının hikâyesini anlatmakta olan meddah ne yapacağını şaşırır.

Olaylara yakından tanık olan bohçacı Ester, başlangıçta kahvehanenin yağmalandığını zanneder. Ancak dikkatli bakınca ellerinde kılıçlarla mekâna girip çıkan topluluğun burayı tahrip ettiğinin farkına varır. Gerçekten de Erzurumiler, bir ibret oluşturmak maksadıyla inanan kimseleri dininden ettiğine kanaat getirdikleri kahvehaneyi yakıp yıkarlar. Bir yandan mekânın vazgeçilmez objeleri olan kahve takımları, sehpalar ve bardakları sokağa taşıyıp kırarken öte yandan karşılarına çıkan insanlara “Frenk zehiri” diye vasıflandırdıkları kahveyi içmenin doğuracağı kötü sonuçları usanmadan izah ederler. “Kahve düşmanı” olan Erzurumiler, ancak Yeniçerilerin devreye girmesiyle sokağı terk ederler. Baskından sonra içeri giren Kelebek, yerde yatan ölü ve yaralılarla karşılaşır. Kadının hikâyesini anlatmak için süslenen ve boyanan üstat meddah da öldürülenler arasındadır. (B.A.K., s.399-400, s.406-407)

Kahvehane ögesinin söz konusu iki romandaki ele alınış biçimleri dikkate alındığında *Beyaz Kale*'de kahvehanenin Hoca'nın bakış açısıyla rahatça oturulup dedikodu yapılan bir mekân olarak addedildiği görülür. Öte yandan *Benim Adım Kırmızı*'da aynı mekân köktenci bir topluluk tarafından uydurma dini kanıtlara dayandırılan bir zeminde kıyasıya eleştirilir. Bu topluluk eleştirinin dozunu kaçırarak şiddete de başvurur.

2.7. Terziler Kârhanesi

Sultanlar kendi şahsiyetlerinin ve saltanatlarının prestiji için gösterişli bir giyim kuşam tarzına ihtiyaç duymuşlardır.⁴⁴¹ Bundan ötürü arzu ettikleri stilde kıyafetler üretecek atölyeler kurmuşlardır. Saray bünyesinde faaliyet gösteren terziler kârhanesi bu amaçla tesis edilmiştir. Buradaki usta terziler haneden üyelerinin ve diğer yüksek bürokratların sipariş ettiği kıyafetleri ve perdeleri dikerler.

Bu ögeyi Orhan Pamuk'un geleneksel meslekleri geniş bir şekilde yansıttığı *Benim Adım Kırmızı* romanında görmek mümkündür. Metinde eniştesinin öldürüldüğünü yüksek bürokratlara duyurması gereken Kara, Topkapı Sarayı'na nasıl girebileceğini düşünürken terziler kârhanesinde usta olan bir döşemeciyi hatırlar. Kara, merhum babasının akrabası olan bu adamdan yardım istemeye karar verir. Soğukçeşme Kapısı'nın karşısındaki kârhanenin içi "renk renk ipek kumaşlarla" doludur. Kara, döşeme ustası ile çırakların iki büklüm vaziyette bir perdeyi dikmeye uğraştıklarına tanık olur. Sarayın verdiği döşeme siparişleri için de çalışan döşemeciler, bir hesap ve ölçü işi için Saray'a terzibaşı yardımcısını yollarlar. Kara bu adamın yanında giderek Saray'a girmeyi başarır. (B.A.K., s.258)

2.8. Tekke

"Tasavvuf düşüncesinin, anlayış ve terbiyesinin işlendiği, derinleştiği ve halka takdim edildiği" mekânlara tekke adı verilir.⁴⁴² Bunlar genellikle bir tarikat pirinin ya da halifelerin türbelerinin yanında kurulur. Bir odadan ibaret olabilirler. Bunun yanı sıra pirin türbesi yanına eklenen ve çilehane, mutfak, derviş hücreleri, konuk odaları,

⁴⁴¹ Çam, a.g.e., s.184.

⁴⁴² Mustafa Kara, *Din, Hayat, Sanat Açısından Tekkeler ve Zaviyeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s.49.

haremlik ve selamlık gibi kısımları bulunan külliye biçimindeki tekkelere de rastlanabilir.⁴⁴³

Beyaz Kale'de tekke izleği Hoca'nın anı kırıntıları çerçevesinde işlenir. Metinde Hoca ve kölesi veba salgını sırasında bir süre eve kapanıp kimlikleriyle yüzleşmek için ilginç bir metot uygularlar. Buna göre sırası gelen kişi masanın başına geçer ve boş kâğıdın üzerine "Niye benim ben?" sorusunu yazar. Ardından çocukluğunu, gençliğini, bir türlü unutamadığı aşk ve suçlarını sakınmadan kaleme alır. Venedikli, anılarını ve duygularını umarsızca yazar ve Hoca'ya okur. Sıra kendisine gelen Hoca ise yazması gereken şeyleri kırık dökük de olsa anlatmaya girişir. Buna göre annesinin ölümünden sonra İstanbul'a gelmiş ve bir tekkeye kapılanmıştır. Fakat tekkenin diğer dervişlerinin gerçek yüzlerini kavradıktan sonra buradan ayrılmıştır. Hoca'yı kandıran bu insanlar "alçak ve sahtekâr[dır]". (B.K., s.70)

Aynı öge, *Kara Kitap*'ta Celâl'in köşe yazılarında tarikatlarla bağlantılı olarak işlenir. Bu yazılardan birinde Mevlânâ'nın Şems'i kaybettikten sonra yaptığı şeyler anlatılır. Buna göre Mevlânâ, Şems'in öldüğüne inanmak istemez ve Şam'a giderek onu aramaya koyulur. Onun bu kentte yokladığı mekânların başında tekkeler gelir. Mevlânâ kendi halinde bir derviş olan Şems'in buralarda gizlendiğini düşünmüştür. (K.K., s.255)

Celâl Hurufiliğe ilişkin bir yazısında Nesimî'nin bu mezhebe ve tarikata sağladığı katkıları ele alır. Nesimî peygamber olarak gördüğü Fazlallah'ın idamından sonra Hurufilik inancının yok olup gitmesinden endişe eder ve bu inancı yaymak için Anadolu'ya gelir. Yanında getirdiği Hurufî el yazmalarını da öğretim materyali haline getirerek kendisine yandaş arar. Bu şair, fikirlerini "kertenkelelerin kaynaştığı miskin tekkelerinde" kalan dervişlere empoze etmeyi başarır. (K.K., s.290)

⁴⁴³ Özbilgen, a.g.e., s.467.

Tekke bunların yanı sıra aynı romanın Bektaşilerin İstanbul'da tutunamayışlarını anlatan “Kafdağı'nın Harfleri” başlıklı bölümünde söz konusu edilir. Buna göre Hacı Bektaş-ı Veli'nin kurduğu Bektaşilik tarikatı İstanbul'da da etkili olmuş, burada birçok Bektaşî tekkesi kurulmuştur. Ancak Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla birlikte yönetim Bektaşilere ateş püskürtmüş, bu tarikatın tekkelerini kapatmıştır. Bu karara rağmen Bektaşiler İstanbul'da Nakşibendi tarikatı kisvesi altında, Nakşî tekkelerinde ibadet, sohbet ve zikir yapmışlardır. Fakat bu mutlu çağ 1925 yılında M.K.Atatürk'ün tarikat ve tekke faaliyetlerini yasakladığı kanunun yürürlüğe girmesiyle son bulmuştur. Böylece tüm tekkelerin kapısına zincir vurulmuştur. (K.K., s.83)

Yazıları büyük ilgi gören Celâl'i kıskanan bir gazeteci Galip'le sohbeti sırasında Celâl'in yazmaya nasıl başladığını nakleder. İddiasına göre Celâl'in “dindar” eniştesi zikirlerini Kumkapı'daki eski bir sabun fabrikasında yapan bir Nakşî tekkesine mensuptur. Bu tekkenin üyeleri zikir sırasında sırada mum, kalıp, zincir ve zeytin presi gibi birbirinden ilginç aletler kullanmışlardır. Enişte ayin sonrasında tekkedeki arkadaşlarını Milli İstihbarat Teşkilat'ına ihbar etmiştir. Çünkü bu şekilde Nakşibendilerin devlet için tehlike oluşturabilecek bir şey yapmadıklarını kanıtlayabileceğini düşünmüştür. Bu adam yazdığı ihbar mektuplarını Celâl'e okutmuş, böylece onun bir edebi zevk edinmesini sağlamıştır. (K.K., s.99)

Benim Adım Kırmızı'da nakkaş Zeytin'in “beklemekle övündüğü” Kalenderi tekkesi ayrıntılı biçimde işlenir. Fenerkapı yakınlarındaki bu tekke terk edilmiştir ve harap haldedir. Duvarları ahşap kaplamalıdır. Mahallede dolaşan dedikodular bu tekkeye girenlerin “kötü cinler, ifritler ve hortlaklar[dan]” çok çekeceğini bildirir. (B.A.K., s.425-426)

Bu tekke kırk yıl önceki İran savaşları sırasında bir düşman yuvası olduğu gerekçe gösterilerek kapatılmıştır. Zeytin bu olayı bir felaket olarak niteler. Kendisiyle baş başa kalmasına fırsat veren bu mekânı hemen her gece ziyaret eder. Kör karanlıkta buraya vardığında önce yıkık bacayla pencere arasındaki tahtaları

düzene sokar. Ardından içeri girer ve bir asırlık küf ve tütsü kokusunu içine çeker. Usta nakkaş kendisine huzur veren mekânı temizlemeyi bir borç bilir. Bu yüzden bir köşeye sakladığı süpürge ve bezleri ortaya çıkararak etrafı pırıl pırıl yapar. İşini tamamladığında kendisini “Allah’ın iyi bir kulu gibi” hisseder. (B.A.K., s.142-143)

Zeytin metruk tekkeye kimsenin yolunun düşmediğinin bilincinde olduğundan dolayı evinde yapmaktan çekindiği şeyleri burada yapar. Sözgelimi Sultan’ın portresinin yapılacağı son resmi piştahtasına koyar ve aynaya bakarak kendi portresini yapar. Ancak kendisiyle hiçbir ilgisi olmayan bir yüz çizer. Başarısız olduğunu görünce Frenk nakkaşlarına ve onlardan övgüyle söz eden Enişte Efendi’ye beddua eder. (B.A.K., s.325)

Zeytin iki cinayet işlemiş bir katil olmasına rağmen Kalenderi tekkesine girdiğinde burada ibadet etme ihtiyacı hisseder. Bundan ötürü bir kandil lambası ışığında namaz kılıp dua eder. Pencere deliğinden onu gözetleyen Kara ve usta nakkaşlardan Leylek ile Kelebek onun namaz kılma taklidi yaptığı sanısına kapılırlar. Zeytin namazını bitirdiğinde onlara kapıyı açar. Gelen nakkaşlar ve Kara, katilin Zeytin olduğundan neredeyse emindirler. Bu yüzden çalınan resmin tekkede olabileceğini tahmin ederler. Resmi bulabilmek amacıyla tekkenin altını üstüne getirirler. Bu sırada tekkenin içler acısı haline tanık olurlar. Tavanı akan derviş odalarından birinin yeri çukurlaşmıştır. Tekkenin Baba’sına ait olan oda küçüktür. Üstelik bir odanın duvarı yoktur, bundan dolayı yağmur doğrudan içeri yağar. Yıllar önce bir ocak olan “yıkıntı[nın]” içinde demirden bir fırın vardır. Zeytin altınlarını, altın varaklarını, örnek defterini ve annesinden kalma “akik bir yüzükle onun bir tutam beyaz saçı[nı]” burada saklar. (B.A.K., 430-432)

Zeytin’in gizlendiği Kalenderi tekkesinin yanı sıra romanın bazı pasajlarında tekkelerden daha genel bir çerçevede söz edilir. Beyazıt Camii’nde vaaz veren Erzurumi Nusret Hoca memleketin başına gelen her türlü belanın tarikat ve tekkelerden kaynaklandığını savunur. Erzurumi sert bir üslupla Hz.Peygamber zamanında tekkelerin bulunmadığına dikkat çekerek bu mekânların ortadan

kaldırılması gerektiğini ifade eder. Ona göre Kalenderi, Mevlevi, Halveti ya da Cerrahi tekkelerinin birbirinden farkı yoktur. Buralarda kutsal *Kur'an* musiki eşliğinde okunur, dua adı altında raks edilir. Bundan dolayı tekke mensubu kişiler “kâfir olmuşlardır”. Bu günah mekânlarında namaz kılmak bile mümkün değildir. Yapılması gereken şey tekkelerin bir an önce yıkılması ve temellerinin yedi arşın kazılıp denize atılmasıdır. Erzurumi'nin bu kışkırtıcı vaazları onun taraftarlarının sayısını artırır. Bu zorba erkekler geceleri içinde zikir yapılan tekkeleri basmakla kalmaz, şiddet kullanarak buradaki müritleri de yaralarlar. Hatta Cerrahi Tekkesi'nde yaşlı bir adamı kafasına sopa vurarak öldürürler. (B.A.K., s.16, s.19, s.261, s.391)

Kars kentinde geçen siyasi olayları konu alan *Kar* romanında Kürt Şeyhi Saadettin Efendi'nin gizli tekkesinden söz edilir. Milli İstihbarat Teşkilatı'yla yakın ilişkide olan bu şeyhe ve onun Baytarhane Sokak'taki tekkesine Karanlılar oldukça kıymet verirler. Toplumun her tabakasından birçok kişi geceleri tekkenin zikir ve sohbetlerine katılmayı bir alışkanlık haline getirmiştir. Hatta Saadettin Efendi'nin isteği üzerine zengin müritler, dağ köylerinde kalan fakirleri tekkedeki faaliyetlere davet ederler. Şeyh Efendi sedirinde kurulur, müritler ise sandalyeler ve yerdeki minderlerde otururlar. Bunlar aslında şeyhin sedirinin kenarına oturabilmek için sıraya girmişlerdir.

Ka'nın üniversiteden arkadaşı olan Muhtar bu şeyhle olan ilişkisini Ka'ya anlatırken tekkeye dair gözlemlerini de dile getirmiş olur. Koyu bir ateist olan ve bir beyaz eşya dükkânını işleten Muhtar içkiyi fazla kaçırdığı karlı bir akşam intihar etmek ister. Bu amaçla sokağın bir köşesinde uyumaya karar verir. Tam bu sırada tekkenin müritleri yetişip onu kurtarırlar ve tekkeye götürürler. Burada Şeyh Saadettin Efendi, Muhtar'ın dertlerini dinler ve onun “yüreğine Allah sevgisini yerleştir[ir]”. Normal şartlarda dinden ve din adamlarından korkan Muhtar böylece İslam'la olan bağlarını yeniden güçlendirir. Tekke, onun hayatında bir dönüm noktası olur. Zira bu mekân aracılığıyla “yüce Allah'ın yolunu” görme fırsatını bulur. “Ateist solculuk” yıllarının ardından sağcılarla ve dindarlarla yeniden kaynaşır. (K., s.57-58)

Muhtar'ın eski karısı İpek'e göre Saadettin Efendi tekkesine gelen her insana kalıplaşmış davranış modelleriyle yaklaşır. Ona göre bu şeyh riyakâr, doğallıktan uzak ve çıkarını kollayan bir adamdır. Konuştuğu kişinin elini öper, aniden kendisini yere atar. Karşısındakinin sözlerinde büyük bilgeliklerin saklı olduğunu söyler. Böylece bu kişi kendisinin fark etmediği güzellikleri görmeye başlar. Şeyh Efendi'ye itaat etmenin tek çıkış yolu olduğunu düşünür. Onu gözünde büyütür ve yüceltir.

Ka, siyasal sürgün olarak gittiği Almanya'dan kısa bir zaman için Türkiye'ye dönünce Saadettin Efendi ona bir mektup yollar. Oldukça kibar bir üslupla kaleme alınmış mektupta Şeyh Efendi Ka'yı rüyasında gördüğünü belirterek onu tekkesine çağırır. (K., s.93)

Ka'nın tekkede yaşadıkları İpek'in şeyh ve tekkeye dair duyularını doğrular niteliktedir. Buna göre genç şair bir akşam tekkede toplanmış yirmi kişilik kalabalığın arasına katılır. “Şişman ve sevimli” şeyhin elini öpünce şeyh de onun elini öper. Ka ona gençlik yılları boyunca ateist olmasının nedenlerini açıklar. Onun sözlerini dinleyen diğer müritler kendilerinin de mutsuz dönemler geçirdiklerini ama tekkeye gelip dine sarıldıkları için bu zor dönemleri atlattıklarını belirtirler. Otobüs şirketinin şaşı gözlü yöneticisi bir kız meselesi yüzünden uzun zaman huzursuz olduğunu, fakat derdini unuttuğunu söyler. Tekke halkı daha sonra kentte görülen intihar vakalarının sebepleri üzerine tahmin yürütür. (K., s.98-102)

2.9.Bekâr odaları

Modern öncesi dönemde kendi başlarına ev tutmaya gücü yetmeyen bekâr erkekler bekâr odaları kiralamışlardır. Bu odalar genellikle bakımsız, küçük ve havasızdır. İçlerindeki ev eşyası da oldukça yetersizdir. Süleymaniye'deki bekâr evleri halen faaliyet gösterir.

Bu ögeye *Benim Adım Kırmızı*'da iki farklı bağlamda rastlanır. Öncelikle romanda Bayrampaşa semtinde bulunan bekâr odaları anılır. Otuz altı yaşında bekâr bir erkek olan Kara, İstanbul'a dönünce bir kira evinde kalmaya başlar. Kara, çocukluğundan beri sevdiği kuzeni Şeküre'nin kalbini kazanmak için genç kadına devamlı mektup yazar. Bu mektupları Şeküre'ye ulaştıran kişi bohçacı Ester'dir. Ester, bir mektup getirmek üzere Kara'nın evine geldiği zaman, evin dul sahibesi meraklanarak mektubun kimden geldiğini sorar. Bohçacı da kadına fazla bilgi vermektan kaçınarak mektubun "Bayrampaşa odalarında ölmekte olan" fakir, muhtaç ve hasta bir akrabasından geldiğini söyler. (B.A.K., s.154)

Bunun yanı sıra aynı öge, Esir Pazarı civarındaki kahvehanenin Erzurumilerce basılması dolayısıyla söz konusu edilir. Baskın gecesi kahvehanenin tahrip edilmesine tanık olan Ester, kahvehanenin yakınlarında bulunan "işsiz güçsüz" bekâr odası sakinlerinin sokağa doluşmasının olayların büyümesinde etkin rol oynadığını düşünür. (B.A.K., s.398)

2.10.Kervansaray

Kervansaraylar güvenlik ve konaklama hizmeti vermek amacıyla inşa edilmiş müstahkem yapılarıdır. Bunlar yüzyıllar boyunca din, dil, ırk ve mezhep farkı gözetmeden at ve deve gibi bineklerle yol kat eden yolculara hizmet vermişlerdir. Hem nakledilen malları muhafaza etmişler hem de yolcuların huzur içinde konaklamasını sağlamışlardır. Bunun yanı sıra onların hayvanlarının barınak ve yiyecek ihtiyacını da karşılamışlardır.⁴⁴⁴

Bu mekân, *Kara Kitap*'ta bir celladın yolculuğu sırasında kısa süre dinlenmek için uğradığı bir mekân olması bağlamında konu edilir. Celâl'in tarihi kaynaklardan derlediği gerçek hikâyeye göre Kara Ömer lakabıyla meşhur bir cellat,

⁴⁴⁴ Kazıcı, a.g.e., s.112-113.

Bostancıbaşı'ndan aldığı emir doğrultusunda Abdi Paşa'yı idam etmek amacıyla Erzurum'a gider. Burada paşa diye başka bir adam karşısına çıkar. Önceleri başına gelecek felakete boyun eğen bu adam idam sırasında çocuk gibi ağlar. Kara Ömer onun bu tavrından rahatsız olsa da görevini yerine getirir. Ardından cesedin kellesini torbasına koyar ve başkente dönmek üzere yola koyulur. Bir buçuk gün durmadan yol gittikten sonra Kemah Kalesi'ni geçerken yorgun olduğunu hisseder ve buradaki kervansarayda konaklar. Burada yemek yiyip karnını doyurduktan sonra odasına çekilir ve on iki saat süresince uyur. Fakat oldukça huzursuzluk verici bir uykudur bu. Çünkü Kara Ömer rüyasında mutlu çocukluk anılarını tekrar yaşar. Ancak tam bu sırada önceki gün öldürdüğü adamın kellesi belirerek bu mutlu görüntülere gölge düşürür. (K.K., s.279)

Aynı durum ertesi gece vardığı kervansarayda da yaşanır. Kara Ömer bu sefer rüyasında kendisini ilk gençlik çağının Edirne'sinde, güneşin batışını izlerken bulur. Bu harikulade doğa manzarasını seyrederken ansızın güneşin kurbanının ağlayan yüzüne evrildiğine tanık olur. Cellat üçüncü gece yolu üzerindeki bir başka kervansaraya girer. Öte taraftan kâbus görmek istemediği için uyumamaya karar verir. Böylece yemek yedikten sonra odasına çekilmek yerine kervansaraya barınmış yolcuların yüzlerini inceler. (K.K., s.281)

Aynı izlek *Benim Adım Kırmızı*'da da okurun karşısına çıkar. Kuzeni olan Şeküre'ye âşık olunca eniştesinin semtinden kovulan Kara, Doğu vilayetlerinde mektupçuluk ve defterdar yardımcılığı gibi işlerde görev alır. Bu süre zarfında “ıssız ve lanetli” kervansaraylarda kaldığı da olur. Bu mekânda konaklarken uzak kaldığı sevgilisi Şeküre'nin yüzünü hatırlamaya çalışır, ancak bunu başaramaz. Kara yattığı odanın pencerelerine yansıyan ayı seyreder ve kurtların ulumalarını dinleyerek uyumaya çalışır. (B.A.K., s.100)

Romanın bir başka yerinde kervansaray bir benzetme ögesi olarak kullanılır. Buna göre Kara küçüklüğünde kısa bir süre Saray Nakkaşhanesi'nde çıraklık etmiştir. Bu mekân onda saygı ve heyecan duyguları uyandırmıştır. Ancak burayı

yıllar sonra ziyaret ettiğinde usta nakkaşların ve Şehnamecibaşı'nın artık burada değil evlerinde çalıştıklarını öğrenir. Bu yüzden nakkaşhaneyi ıssız bir kervansarayla benzetmeyi uygun görür:

“Bir zamanlar bende fazlasıyla saygı ve heyecan uyandıran bu oda, Üstat Osman'ın takma adlar verdiği büyük ustalar artık evlerinde çalıştıkları için bir büyük zengin padişahın nakkaşhanesi değil de, Doğu'da ıssız dağlar içinde yitip gitmiş bir kervansarayın büyükçe bir odasına benziyordu şimdi.”
(B.A.K., s.66)

3. Geleneksel Mahalle Hayatı

Özer Ergenç'in tanımına göre geleneksel bir hayat süren toplumlarda mahalle birbirini tanıyan, bir noktaya kadar birbirlerinden sorumlu olan ve “sosyal dayanışma içinde olan kişilerin oluşturduğu bir topluluğun yaşadığı yerdir.”⁴⁴⁵ Mahalle idari bir birim olmaktan ziyade sosyal bir birimdir. Mahalleli arasında bir ittifak mevcuttur.⁴⁴⁶ Birbirinin evinde ne olup bittiğini, kimin kimle sözlü olduğunu, kimin yeni bir işe başladığını bilirler. Aynı zamanda birbirlerinin sıkıntısını paylaşıp, gereken durumlarda birbirlerine yardımcı olurlar. Mahalle sakinleri arasında “akrabalık derecesinde” bir samimiyet gelişmiştir.⁴⁴⁷ Mahalle düzenli ve uyumludur.

⁴⁴⁵ Özer Ergenç, “Osmanlı Klâsik Düzeni ve Özellikleri Üzerine Bazı Açıklamalar”, *Osmanlı*, C.IV, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s.33.

⁴⁴⁶ İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile*, s.26.

⁴⁴⁷ Özbilgen, a.g.e., s.456.

Düğün bir “mahalle ritüeli” olarak kabul edilir. Bunun yanı sıra cenazeyi tüm mahalleye kaldırır.⁴⁴⁸ Yani sosyal bir katılım söz konusudur. Kısacası insan hayatının en önemli safhaları olan doğum, evlilik ve ölümün tanığı mahalle halkıdır. Böylece bu üç olay ancak mahalleye duyurulunca meşru bir görünüm kazanır.⁴⁴⁹

Geleneksel mahallelerde bir denetleme mekanizması mevcuttur. Herkes herkesin meşguliyetinden haberdar olduğu için toplumsal kabullere aykırı olan hareketler hemen tepki çeker. Yani mahalleyi ve mahalleliyi taciz eden her eylem mahallelinin ortak tepkisine neden olur.⁴⁵⁰ Örneğin mahalleli davranışlarını beğenmediği kişinin evinin kapısına katran atabilir.⁴⁵¹ Sabah kalktığı zaman bu manzarayla karşılaşan kişi komşularının kendisinden hoşnut olmadığını farkına varır. Bunun yanı sıra mahalleli yabancılara karşı oldukça mesafeli ve temkinli davranır. Bundan dolayı bir yabancıнын burada bir ev satın alması ya da kiralaması oldukça güçtür.

Cevdet Bey ve Oğulları’nda tüccar Cevdet Bey’in anıları ve akrabalarına dair düşünceleri çerçevesinde mahalle hayatından izlere rastlanır. Cevdet Bey, ağabeyi Dr.Nusret’in sağlığının kötüleştiği haberini alınca onunla geçmişte paylaştığı güzellikleri hatırlar. Buna göre Cevdet Bey ve ağabeyi Kula’da doğmuş, çocukluklarını Akseki’de geçirmişlerdir. Geleneksel bir mahallede oturdukları için serbest bir çocukluk yaşamışlar, arkadaş grupları oluşturarak geleneksel çocuk oyunlarını oynamışlardır. “Ceviz, kale, kaydırak” gibi oyunları oynamanın yanı sıra Akhisar’ın çevresinde bulunan incir bahçeleri ve üzüm bağlarının güzelliklerinden de yararlanmışlardır. Cevdet Bey’in aklına Hıdrellez’de kırlara çıktıkları, kuzu eti ve helvadan oluşan harika bir yemek yedikleri gelir. Bu özel günü kutlarken kızlar iki takıma ayrılmış, “gelin alması” oynamış, türküler söylemişlerdir. (C.B., s.19, s.23)

⁴⁴⁸ Özbilgen, a.g.e., s.29.

⁴⁴⁹ Özbilgen, a.g.e., s.28.

⁴⁵⁰ İsmail Doğan, “Osmanlı Ailesinin Sosyolojik Evreleri: Kuruluş, Klâsik ve Yenileşme Dönemleri”, *Osmanlı*, C.V, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.385.

⁴⁵¹ Ergenç, a.g.m., s.35.

Cevdet Bey okula gidip kaliteli bir eğitim alamadığı ve çalışmak zorunda kaldığı halde çocukluk yıllarını mutlulukla yâd eder. Öte taraftan emeğinin karşılığını alıp iş dünyasının ünlü tüccarlarından biri olunca yakın akrabalarıyla olan bağlarını koparır. Geleneksel bir semt olan Haseki’de yaşayan bu insanları Vefa’daki evine davet etmez. Kendisi de ancak mecbur kalınca onları “utanarak” ziyaret eder. Bunlarla olan ilişkilerini Cevdet Bey’in hizmetçisi olan Zeliha Hanım sağlar. (C.B., s.26)

Cevdet Bey, Haseki’de kalan yeğeni Ziya’yı ölümle pençeleşen ağabeyine götürmek için bu semte gitmek zorunda kalır. Bu sırada zihninden geçen düşünceler ve kişisel gözlemleri okura geleneksel mahalle hayatının bir portresini sunar.

Buna göre bu mahallede yaşayan herkes birbirini tanır. Cevdet Bey’in onlarla olan ilişkisinin soğuması, bu akrabaların hatasından kaynaklanmaz. Zira kendisi bilinçli bir şekilde onlardan kaçmıştır. Zengin olup bu insanlardan tümüyle ayrı bir hayat kurmayı düşlemiştir. Böylelikle kendi işine kimsenin karışamayacağını ümit etmiştir. Genç adam uzun bir müddet sonra gayet şık bir kıyafet ile lüks bir kupa arabasıyla karşılarına çıkınca onların kendisini hayırsız ve kendini beğenmiş diye damgalamalarından korkar.

Cevdet Bey mahalleye girdiğinde her şeyin eskisi gibi durduğunu fark eder. Böylece geleneksel mahallelerin değişmezliğini de vurgular. Buradaki ev ve dükkânlar hiç değişmemiştir. Yosun tutmuş kiremitler, boyası dökülmüş pencereler bakım yüzü görmemiştir. Genç tüccar burada her şeyin “ölü” olduğunu düşünür. Sokakların iki asır önce de bu görüntüye sahip olduğunu tahmin eder. Zeynep Teyze’nin evi ile evinin bahçesi de Cevdet Bey’in en son gördüğü gibidir. Hatta bahçede dikkat çeken cılız erik ağacı da değişmemiştir. Ancak evden çıkarken bahçede yeni bir şey görünce oldukça şaşırır; bu bir tavuk kümesidir.

Çınar altındaki bir masada oturan kahve sakinleri entari giymiş erkeklerdir. Bunlar Cevdet Bey’in arabasını dikkat ve şüpheyle süzerler. Onların bu tavırları

Cevdet Bey'in hoşuna gitmez. Çünkü kendisinin bir araba içinde yolculuk etmesinin bu kadar meraka yol açmaması gerektiğini düşünür. (C.B., s.35) Yoksul çocuklar sokaklarda neşeyle ceviz oyunu oynayarak vakit geçirirler. Ayrıca mahallelerine gelen zengin yabancıların arabasına sokulup tekerleklerini incelerler.

Haklarında kötü düşündüğü akrabalarından biri olan Zeynep Teyze Cevdet Bey'e oldukça sıcak davranır. Ona vişne şurubu ikram ederek nasıl olduğunu sorar. İşlerinin kötüye gittiğini öğrenince ona dua eder. Bu arada Cevdet Bey'in vefasızlığından, hiç arayıp sormamasından yakınır. (C.B., s.38)

Tıpkı Cevdet Bey gibi Dr.Nusret de Haseki'deki akrabalarının bazı niteliklerinden hoşlanmaz. Hırslı bir Jön Türk olan bu adam çocuğunun bu mahallede yetişmesine taraftar değildir. Çünkü geleneksel normlara uygun yaşayan bu insanların miskin birer değişim muhalifi olduklarını düşünür. Bunun yanı sıra bu insanlar kazanma arzusu duymaz, devamlı azla yetinirler. Yeniliklere kapalı oldukları için dünyaya tek bir pencereden bakarlar. Otoritelere boyun eğer, isyan etme ihtiyacını duymazlar. Dr.Nusret Hasekililerin dindar olmalarını da oğlunun aydın bir genç olmasını engelleyecek bir tehdit olarak algılar. Bu yüzden Zeynep Teyze'nin oğluna İslam inancının temel prensiplerini ve dualarını öğretmesini hoş karşılamaz. (C.B., s.73-76)

Beyaz Kale'de bilim adamı ve müneccim kimliğiyle öne çıkan Hoca, Haliç'e bakan "kargacık burgacık" bir sokakta oturur. Kendini bilime adayan bu adam teknolojik araç yapımıyla da ilgilenir. Ancak mahallede yaşayan kimselerle iletişimi oldukça zayıftır. Çünkü sorgulayan, araştıran ve düşünen bir bilgin olduğu için kendisini onlardan ayırır. Üstelik onları "aptal" olarak değerlendirir. Yine de sübyan mektebinde hoca olması sebebiyle mahallenin çocuklarıyla az da olsa ilişki kurar. Bu çocukların ebeveynleri sık sık Hoca'yı ziyaret ederek ona evlenmesi gerektiğini bildirirler. Hoca her defasında onları sabırla dinledikten sonra bazen kabaca, bazen sakince henüz evlenmeye niyeti olmadığını belirtir. Mahalleli erkek ve kadınlar bu cevaba rağmen yılmazlar ve ona uygun kısmetler aramaya devam ederler.

Bu mahallenin sakinleri birbirlerinin davranışlarını yakından takip ederler. Bundan dolayı Hoca'nın bilimsel faaliyetlerine ve özel hayatına ilişkin birçok detaydan haberdardırlar. Onun hakkında yeni bir bilgi edinen kişinin bunu mahallenin diğer üyeleriyle paylaşması sonucunda dedikodular kısa zamanda yayılır. İşte bundan dolayı tüm mahalleli Hoca'nın yaptığı bilimsel deneyleri, onun masada yemek yediğini, Venedikli kölesiyle olan yakın ilişkisini, yeni saatler icat ettiğini bilir. Fakat Hoca'nın bu özelliklerini ve alışkanlıklarını bilmekle ve bilmeyenlere duyurmakla yetinmez, aynı zamanda bunları yorumlarlar. Hoca'yı evlendirmek üzere gelen bir adam onun mahalleli tarafından nasıl algılandığını içtenlikle nakleder.

Buna göre onun yere oturup bağdaş kurarak yemek yeme âdetini terk edip masada oturmasını “gâvurane” bir tutum olarak görürler. Ayrıca Hoca'nın merceklerle oynaması ve yıldızları incelemesi de mahallelinin kanıksadığı yerleşik davranış modelleriyle çatışır. Bu sebepten ötürü onun “keçileri kaçırdığı” ağızdan ağza yayılır.

Kısacası Hoca'nın mahallede hiç denenmemiş eylemleri ve sözleri onun “gâvur” ve “deli” diye yaftalanmasına neden olur. Hatta kenti saran vebanın onun yüzünden gönderilmiş bir gazap olduğu düşünülür.(B.K., s.84)

Bu mahallenin herhangi bir üyesinin gelenekle bağdaşmayan hareketi tüm mahalle tarafından tepkiyle karşılanır. Yani mahalleli tepkisini verirken bile cemaat ruhuyla, ortak bir şekilde hareket eder. Mahallenin duvar ustası bu konuya iyi bir örnek teşkil eder. Bu adam komşu çocuklarının, kendi bahçesinden elma çalmasına oldukça sinirlenir. Dahası komşularının tavuklarının bahçesinin duvarlarını aşmaları karşısında çileden çıkar. Duvar ustasının agresif tavırları mahallelinin kendisine cephe olmasına yol açar. Herkes onunla olan ilişkisini keser. Bu adam veba salgını sırasında mahallenin ilk kaybı olur. Ateşler içinde bağıra bağıra ölür. (B.K., s.78)

Hoca'nın Gebze köyündeki komşuları da alışılmadık davranışlara sert tepkiler verirler. Sözelimi bir gökbilimci olan Hoca köy halkıyla sağlıklı ilişkiler kurmaz.

Fakat günün birinde köyün en zeki gençlerini evine davet eder. Onlara hazırladığı yıldızlar modelini gösterir ve kendi gök kuramını izah eder. Gençler hiçbir tepki vermeden dağılırlar, ancak ertesi gün Hoca kapının önünde “içinden hâlâ ılık bir kan sızan okunmuş bir koyun yüreği” bulur. (B.K., s.60)

Bu romandaki mahalle yaşayışını Venediklinin bakış açısından okumak da mümkündür. Önceleri vebanın kendisine bulaşmasından korkarak evden çıkmayan bu genç daha sonra çocuksu bir merakla yaşadığı mahalleyi keşfe çıkar. Sokaklarda hiçbir şeye aldırmandan oynayan çocukların pabuçlarını aşağıda bırakıp ağaçlara çıktıklarına tanık olur. Mahalleli kadınların çeşme başında sıraya girip testilerini doldurduklarını görür. Köle, bu kadınların önceleri onu bir yabancı gibi algıladıklarını, bu yüzden onu görünce konuşmalarını kestiklerini hatırlar. Oysa zamanla ona alışan bu kadınlar şimdi neşeyle dedikodu etmeye devam ederler. Erkek ve kadınlar pazarları doldurur, alışveriş ederler. (B.K., s.86)

Yeni Hayat'ın başkişisi Osman, Erenköy istasyonu yakınlarında bir mahallede yaşar. Bu genç okuduğu gizemli kitabın etkisiyle heyecanlanır ve evden dışarı çıkar. Mahallede dolaşırken yaşadığı bölgeye daha meraklı bir şekilde bakar.

Genellikle iki katlı olan evlerde Osman'ın tanıyıp bildiği kimseler yaşar. Çocukluğunun sokaklarında küçük kızlar ip atlar. Yol kenarlarında kavak ve çınar ağaçları dikilidir. Gece olmasına karşın ışıkları halen yanan çörek fırını, manav, Hayat Pastanesi ve bakkallar tanıdık mekânlardır. Burada Osman'ın yabancı olduğu hiçbir insan ya da hiçbir mekân bulunmaz. Osman *Yeni Hayat*'ı okuyunca yeni bir dünyaya girdiğini hisseder. Öte yandan yirmi iki yıldır yaşadığı mahallenin kendi kimliğini oluşturmasına epeyce katkıda bulunduğunu düşünür. Bu aşına dünyaya ihanet etmek üzere olmaktan korkup suçluluk duyar:

“Beni ben yapan bütün bu tanıdık sokaklardan, ıslak ağaçların hüznünden, kaldırımlardaki su birikintilerinde asfaltta yansıyan neon harflerin ve manav ve kasapların lambalarından kaçmak istiyordum.” (Y.H., s.14)

Mahallenin sakinleri de Osman için tanıdık yüzlerdir. Osman buranın gençleriyle sohbet etmek için istasyon meydanındaki Gençler Kahvesi'ne gider. Adından da anlaşılacağı gibi bu kahvenin genel profilini gençler oluşturur. Bunlar kahvede birbirleriyle buluşur, kâğıt oynar, televizyondaki futbol maçlarını izlerler. Ayrıca çay içer, gazete okur, amatör futbol kulübünün başarısı üzerine sohbet ederler.

Osman mahallenin ihtiyaçlarının camiden çıktıklarına da tanık olur. Mahallede yeni olan tek bir aile vardır. Karşı apartmana yeni taşınan bu insanlar kısa sürede herkesin dikkatini çekmiş, Osman'ın annesi etraftan topladığı bilgi çerçevesinde oğluna “yeni komşular[dan]” söz etmiştir. (Y.H., s.12)

Birkaç sokak ötede oturan Rıfki Hat, Osman'ın babasının yakın arkadaşıdır. Bu yüzden “Demiryolcu Rıfki Amca[nın]” henüz sağ olduğu dönemde Osman sık sık bu evi ziyaret etmiştir. Osman evli ve çocuklu bir adam olunca da Rıfki Amca'nın dul karısı Ratibe Teyze'yi ziyaret etmek ister. Yaşlı kadın gecenin geç bir vakti olmasına aldırmadan Osman'ı sevinçle evine buyur eder. Oğlu olarak gördüğü bu genci başından ve yanaklarından öper. Misafirini memnun etmek gayesiyle hemen Osman'ın eline bir bardak çay tutuşturur. Ratibe Teyze mahallenin son dedikodularını Osman'a anlatır. Buna göre yan sokakta yeni bir kasap dükkânı açılmıştır. Ayrıca mahallenin sakinlerinden bir tanıdık, babasının ayakkabı dükkânını büyütüp bir imalathane açmış, zengin olunca mahalleyi terk etmiştir. (Y.H., s.235) Osman bu cana yakın teyzeyi düğününe çağırmayı unuttuğu için pişmanlık duyar, oysa Ratibe Teyze ona kırılmaz. Üstelik düğün hediyesi olarak ona “gümüş bir şekerlik” hediye eder. (Y.H., s.238)

Romanda kasabalarda yaşanan geleneksel mahalle hayatları da bahis konusu edilir. Osman okuduğu kitaptaki kahramanın yaptığı gibi sürekli otobüslere biner. Bu kitabın gençlerin hayatını kararttığını düşünüp onun okuyucularına düşman olan Dr.Narin'in konağında misafir olur. Bu adam kitabı okuyanları ve onu etrafa yayanları izleyen ve öldüren gizli bir teşkilatın lideridir. Aynı zamanda Osman'ın

sevdiği Canan'ın eski sevgilisi olan Nahit'in babasıdır. Osman onun arşivinde yer alan takip raporlarını okur. Bunlardan elde ettiği ipuçları aracılığıyla Nahit'i bulabilmek umuduyla Alacaelli kasabasına gider.

Alacaelli küçük ve şirin bir Anadolu kasabasıdır. Sokaklar çınar ağaçlarıyla süslenmiştir. Osman burada sık sık küçük kahvelere rastlar. Postacı Mehmet'i arayışı sırasında evlerinin penceresinden ya da cumbasından başını uzatan teyzeler ona yardımcı olur. Genç bir kadın çarşaflarını ve yastıklarını havalandırmak için evinin balkonuna çıkar.

Bu kasabada yaşayan herkes oldukça heyecanlıdır, zira o gün hastaları iyileştirip kısır kadınları çocuk sahibi yaptığına inanılan bir şeyh kasabayı ziyaret edecektir. Osman, burada olup bitenleri Dr.Narin'e ihbar eden tuhafiyeciyi hemen bulur. Selamet Tuhafiye adını taşıyan dükkân, geleneksel el emeği ürünlerini sergileyen bir fuarı andırır. Burada hünerli kadınların eseri olan danteller ve el işi örtüler göz doldurur. Tuhafiyeci kasabada gelişen bazı olaylardan memnuniyetsizliğini Osman'a belirtir. Buna göre burada yaşayan insanların geleneksel davranışları ve âdetlerinden nefret eden kişiler tehlike saçmaktadırlar. Bunlar “ellerine kına yakan hanımları” küçümser, “bir lokma bir hırka” anlayışıyla alay ederler. (Y.H., s.170-176)

Benim Adım Kırmızı'da Şeküre ve babasının yaşadığı yer olan Yakutlar Mahallesi bağlamında geleneksel mahalle hayatının özelliklerinden bahsetmek mümkündür. Burada mahallenin herhangi bir sakini hakkında çıkan söylenti kısa sürede kulaktan kulağa yayılır. Şeküre'nin İran'a savaşmaya giden kocası bir türlü geri dönmez. İki küçük oğlu olan genç kadın uzun müddet onu bekler. Ancak yaşlı babası dışında onu ve çocuklarını koruyup kollayacak kimsesi olmadığı için yeni bir evlilik yapmak ister. Babasını bu fikre razı etmek için rüyasında kocasının şehit düştüğünü gördüğünü söyler. (B.A.K., s.105) Enişte Efendi önceleri bu rüyaya itibar etmede de katıldığı bir cenaze töreni sonrasında kızının dul kaldığına inanır. Bu bilgi kısa sürede tüm mahalleye yayılır, böylece savaşçının ölüm haberi ilan edilmiş gibi

olur. Bu haber Şeküre'nin Çarşıkapı'da oturan kayımbiraderine kadar ulaşır. Bu durum duyduklarını öfkeyle karşılayan Hasan'ın mektubundan görülebilir: "Duymuşlar, laf ağızdan ağza yayılmış, çocukların söylüyormuş: Rüyamda gördüm, kocam öldü, artık boşum diyormuşsun..." (B.A.K., s.159)

Enişte Efendi'nin öldürülmesi sonrasında da benzer bir duruma rastlanır. Sultan adına bir kitap yaptıran yaşlı bürokrat, evine çağırdığı usta nakkaşlardan biri tarafından öldürülür. Başlı ezikler ve çürükler içindedir. Kara çevrenin cinayetten haberdar olmasını istemez. Enişte Efendi'nin doğal bir şekilde öldüğünün zannedilmesinden yanadır. Bu yüzden Yakutlar Mahallesi'nin caminde çalışan ölü yıkayıcısının yarı kör olduğunu işitince sevinir. Fakat cami imamı cenazeyi yıkarken gördüğü gerçekler karşısında suskunluğunu korumaz. Enişte Efendi'nin düpedüz bir cinayete kurban gitmiş olduğunu çevresine deklare eder. Bundan dolayı cenaze töreni sırasında dedikodular alıp başını yürür. Üstelik Kara bu cinayetin sorumlusu olarak gösterilir. Saray'a çağrılır ve işkenceli bir sorguya maruz kalır.

"Dahası cesedi yıkayan işgüzar imamın çenesi durmamış olduğu için, Eniştemin eceliyle ölmediği dedikodusu, cenaze sırasında, cami avlusunda hissettiğim gibi, mahalleli arasında da yayılmıştı. Bu yüzden ağlayamamam kötüye yorulacak diye üzülme istemiyordum." (B.A.K., s.283)

Zarif Efendi hayatını kaybedince onun niçin ve kim tarafından öldürüldüğü günler boyu mahallenin birincil dedikodu konusu olur. Cenazenin kalkacağı gün bohçacı Ester, evlerinde örgü ören kadınların bile Zarif Efendi'nin hangi sebepten ötürü öldürüldüğünü konuştuklarını söyler. (B.A.K., s.101)

Bu mahallede kadınlar birbirlerine oldukça düşkünderler. Doğum ve evlilik gibi sevindirici olaylarda birbirlerinin mutluluğuna ortak olmayı görev bilirler. Örneğin iki çocuklu dul bir kadın olan Şeküre Kara'yla nikâhlanacağı zaman mahalleli kadınları hemen eve davet eder. Konukları birkaç komşu ve uzak akrabadan ibaret olsa da Şeküre evlendiğini tüm mahalleye duyurmuş olur.

Gelin alayı da benzer bir amaca hizmet eder. Kara, Şeküre'nin kayınbiraderinin nikâhlarını sabote edebileceği ihtimalini göz önünde bulundurarak bir gelin alayı düzenlemeyi reddeder. Buna rağmen genç kadın küçük ve gösterişsiz de olsa bu töreni düzenletir. Şeküre ve Kara beyaz atlarının üzerinde mahalleyi baştan başa dolaşırlar. Pazar yerinden ve çeşme başından geçerler. Kara, karısının gelin alayı düzenlemekle mahallede çıkabilecek dedikoduları önlediğinin farkına varır. Zira mahallenin poğaçacısı, manavı ve bakkalı gelin alayına gülümseyerek bakar. “Pencere aralıklarından, kafeslerin, kepenklerin arasından” görünen kadınlar da gülümserler. Böylece mahallenin “fısıltı ve dedikodu ağı” harekete geçer. Bu beraberliği herkes duymuş ve onaylamış olur. (B.A.K., s.233)

Düğün gibi cenaze de tüm mahallelinin iştirak ettiği durumlardandır. Saray Nakkaşhanesi'nin en hünerli sanatkârlarından biri olan müzehhip Zarif Efendi ölünce kadınlar ve erkekler ölü evinde toplanırlar. Zeytin burayı ziyaret ettiğinde mahalleli kadınların Zarif Efendi'nin karısı olan Kalbiye'yi yalnız bırakmadıklarını fark eder. Onların “birbirleriyle yarışır gibi artan çığlıklarını, abartılı haykırışlarını” duyar. Aynı zamanda ona baş sağlığı dilemeye fırsatı olmayan Şeküre gibi kadınlar da helvalarını yollarlar. Kadınlar evde yas tutarken ölüyü tanıyan erkekler camiye gidip onun cenaze törenine katılırlar. (B.A.K., s.117)

Enişte Efendi'nin ölümü de mahalleliyi bir araya toplayan bir olay olur. Babasının ölümünü mahalleye duyurmak isteyen Şeküre pencerelerin kepenklerini sonuna kadar açar. Bu arada acı çığlıklar atıp “Gitti, gitti, gitti, ah babacığım gitti” diyerek kana kana ağlar. Dedelerinin ölümüyle şaşkına dönen Orhan ve Şevket annelerinin haykırmasına anlam veremezler. Kara onları aydınlatmak için annelerinin komşuları ölümden haberdar etmek için bağırdığını söyler. Böylece acılarının bölüşülüp hafifleyeceğini ifade eder. Gerçekten de kısa bir süre içinde civardaki evler gürültüye kulak kesilirler. Kara bazı kapı aralıklarından, pencere tahtalarının arasından Şeküre'nin ve kendisinin dikizlenmekte olduğunun farkına varır. Çok geçmeden ihtiyar bir kadınla torunu “hevesle” ölü evine koşarlar. (B.A.K., s.257)

Enişte Efendi'nin mahalle imamının kıldırıldığı cenazesine mahalle erkeklerinin yanı sıra yüksek bürokratlar ve Nakkaşhane üyeleri de katılır. Erkekler onu gömüp son yolculuğuna uğurlarken komşu ve akraba kadınlar evde gözyaşı dökerler. Bohçacı Ester bir Yahudi olmasına rağmen çok sevdiği Şeküre'yi yalnız bırakmaz: “Zavallı Şeküreciğimin babasının cenazesinde hısım, akraba, eş, dost, bütün kadınlar evde toplanmış ağlarken ben de uzun uzun dövünüp gözyaşı döktüm.” (B.A.K., s.277) Şeküre, babası öldüğü için düşmanların kendisine ve oğullarına zarar vermesinden korktuğunu dile getirince Ester onu sakinleştirir.

Genç kadının hüznünü paylaşan bu kadınlar ölü evine gelirken değişik malzemelerle pişirdikleri helvaları da beraberlerinde getirirler. “Vefalı komşunun oğlu” kapıyı vurup “Helva geldi” diye seslenir. Bu helvalar değişik malzemelerle tatlandırılmışlardır; bazıları ballı iken bazıları susamlı ve misklidir. Ester mutfağa girdiğinde pekmez ve turşu küpleri arasına konulmuş helva tabaklarının kimlerden geldiğini sorar. Mahallenin tüm tanıdık simaları komşuluk görevini yerine getirmiş, helvasını yollamıştır. Fakat Zarif Efendi'nin karısı Kalbiye ne helva yollamış, ne de baş sağlığına gelmiştir. Oysa Şeküre, Zarif Efendi öldüğü vakit onun helvasını kavurup yollamayı ihmal etmemiştir. Genç kadın, Hayriye ve Ester için bu durum oldukça şaşkınlık vericidir. Ayrıca geleneklere de aykırıdır. Çünkü geleneksel toplumlara ait olan bu âdet bazı anlamların göstergesidir. Kişi bu âdeti sürdürerek, yani helvasını yollayarak ölen kişinin yakınlarının acısını paylaşmaya hazır olduğunu belirtir. Kısacası bu âdet, bir birlik ve beraberlik mesajı olarak algılanır. Şeküre bu durumun bir sebebi olması gerektiğini sezer ve Ester'in kadının ağzından laf almasını sağlar. (B.A.K., s.277-279)

Masumiyet Müzesi'nde Kemal'in Kurban Bayramı anıları çerçevesinde geleneksel mahallelerin yaşayış tarzına gönderme yapılır. Kemal, sevgilisi Füsün'u ilk kez bir kurban bayramında gördüğünü hatırlar. Buna göre Kemal'in babasının satın aldığı koyun kurban edildikten sonra Kemal ile o zamanlar on iki yaşında olan Füsün İstanbul'u arabayla gezerler. Bu sırada zengin semtleri ile orta halli insanların yaşadığı mahallelerde kurban kesildiğine dair izlere rastlarlar. Fakat Edirnekapi'dan

Haliç'e doğru inerken gördükleri fakir mahallelerde çok az kurban kesilmiş olması dikkatlerini çeker. Çünkü diğer semtlerin aksine buranın yol kenarlarında birkaç boynuz ve kurban derisi vardır. Boyası dökülmüş ahşap evlerde kurban kesme sevinci yaşanmamıştır. Yine de Kemal'e göre burada bayram sevinci daha yoğun yaşanmıştır. Bayramın neşesini yansıtan çocuklar atlıkarınca ve salıncak gibi imkânlardan mahrum olmalarına rağmen heyecanlarından bir şey yitirmemişlerdir. Kemal onların kısıtlı bayram harçlıklarıyla macun aldıklarını görür. (M.M., s.51)

Aynı romanda Kemal'in Füsun'u arayışı sırasında geleneksel mahalleler fiziksel görünümleri ve insanlarıyla konu edilir. Kemal, sevgilisi Füsun tarafından terk edilince üzüntüsünden kahrolur. Güzel kız ailesiyle birlikte Nişantaşı'ndan taşınmıştır, üstelik nereye gittiğini bilen yoktur. Kemal onu bulmak ve kendini ona affettirmek için yanıp tutuşur. Onun Suriçi'ndeki yoksul ve muhafazakâr semtlerden birine taşındığını tahmin ettiğinden ötürü bu semtlerin mahallelerini karış karış gezmeye başlar. Günlerini Nişantaşı ve Şişli'nin sosyetik grupları arasında geçirmekten de vazgeçer. Evinden ayrılıp Fatih ile Karagümrük arasında kalan Fatih Oteli'ne yerleşir.

Genç adam Füsun'dan bir iz bulmak umuduyla Fatih, Kocamustafapaşa, Zeyrek ve Vefa gibi semtlerin "üçra ve yoksul mahalleleri[nde]" dolaşır. Parke taşıyla kaplı dar ve çamurlu sokaklarda mahallelerine giren yabancıları şüpheyile süzen bıçkın delikanlılarla karşılaşır.

"Başörtülü yorgun teyzelerin, mahallenin hayaletlerinin peşine düşmüş yabancıları dikkatle süzen bıçkın delikanlıların ve kahvehanelerde gazete okuyarak pinekleyen işsizlerle ihtiyarların soluk alıp verdiği kömür dumanı kokan bu sokakları, bütün aşkımla kutsardım." (M.M., s.233)

Kemal Füsun'un hayaletinin bu mahallelerin bir köşesinden ansızın çıkıp geleceğini düşünür, bu yüzden bu yerlere bir sevgi duyar. Mahallenin her ayrıntısına dikkat eder ve her eksiğine hoşgörülle bakar. Sokaklar dar, yokuşlar çamurlu, evler yıkılacakmış gibi olsa da bütün bunlar zengin ve kültürlü bir genç olan Kemal'e

sevimli görünürler. Sözelimi iki yüz yirmi yıllık bir “kör çeşme[nin]” mermerlerinin sağ ve sol gruplar tarafından küfür ve tehdit içerikli yazılarla doldurulmuş olmasından rahatsız olmaz. Hatta sosyete eğlencelerinden ve ikiyüzlü arkadaşlarından uzak kaldığı için “eski doğal hali[ne]” döndüğünü düşünür. Kemal’e göre onu doğallığına geri döndüren şey bu mahallelerinin sıcak atmosferidir. Bundan dolayı eski, uzak ve ücra mahallelere niçin daha önce uğramadığını düşünerek hayıflanır. Kenar mahallelerin yoksulluğunda hayatın özünü gördüğünü hissederek. (M.M., s.233-234)

“Bu kenar mahallelerde, arsalarda, parke taşı kaplı çamurlu sokaklarda, arabalar, çöp tenekeleri ve kaldırımlar arasında, sokak lambalarının ışığında, yarı patlak bir topla futbol oynayan çocuklarda hayatın özünü görebildiğimi hissedirdim.” (M.M., s.236)

Kemal Karagümruk’te Rumlardan kalma bakımsız taş binaların ve hiç de sağlam görünmeyen ahşap konakların pencerelerinden içeri bakar. Onların fakirliklerini, mutsuzluklarını ve sevinçlerini müşahede eder. Balat’ın arka sokaklarında da aynı şeyi yapar. Füsun’un yakınlarda yaşadığı düşüncesiyle birçok evi inceler. Bunların pencerelerinden yansıyan ışıkları bile hayranlıkla seyrederek. (M.M., s.236)

Bunlara ek olarak romanın ilerleyen bölümlerinde iki eski sevgili geleneksel mahalleleri dolaşırlar. Füsun direksiyona sınavına giriş hakkını elde etmek için sağlıklı olduğunu çeşitli doktorlardan aldığı raporlarla ibraz etmek durumundadır. Bundan dolayı Kemal’le Kasımpaşa Askeri Hastanesi’nden Çapa Tıp Fakültesi’ne, Haydarpaşa Hastanesi’nden Taksim İlk Yardım Hastanesi’ne kadar pek çok sağlık kuruluşuna giderler. Bu telaş arasında eski ve yoksul mahalleleri gözlemleme fırsatını bulurlar. Kemal yaşadığı kenti Füsun’la birlikte keşfetmekten zevk duyar. Parke taşı kaplı sokaktan elinde iri demirler ve pompalar taşıyan bir lağımçı naralar atarak geçer. Eski ahşap evlerin kafesleri vardır. (M.M., s.476)

Bu ücra mahallelerde meydana gelen her yeni şey dikkatle gözlemlenir. Özellikle yaşlı kadınlar bir nevi bekçilik görevini üstlenmiş gibidirler. Bu yüzden karı koca olduğunu sandıkları bu çiftin her davranışını sakınmadan izlerler. Örneğin bir gün Cerrahpaşa'nın daracık sokaklarında gezinirlerken Kemal sevgilisini kaybeder. Bu sırada yıkılmak üzere olduğu izlenimini veren bir ahşap evin cumbasından yaşlı bir teyze başını uzatır ve genç kadının bakkala girdiğini haber verir. Herkesin herkesi tanıdığı bu sokaklarda iki sevgili hemen dikkat çeker. Mahalle sakinleri onların yabancı olduğunun farkına varır. Bu yüzden mahallenin demirbaş teyze ve amcaları onları dikkatle süzerler. Başlarını pencere ve kapılardan uzatan bu kadın ve erkekler onlara yollarını kaybedip kaybetmediklerini, hangi adrese gitmek istediklerini sorarlar. Çocuklarsa onları turist zannedip İngilizce konuşmaya başlarlar. (M.M., s.479)

Bu mahallelerin sakinleri ekonomik sıkıntılarla boğuşmalarına karşın kanaatkâr, iyi niyetli ve eli açık kimselerdir. Füsün'un sokak satıcısından aldığı erikleri kese kâğıdından çıkarıp oracıkta yediğini gören bir nine bunun sağlığa zararlı olduğunu düşünerek tedirgin olur. Bu yüzden Füsün'un eriklerini pencereden alır, evinin alt katındaki taşlık mutfakta yıkar ve kıza verir. Fakat aynı zamanda iki gencin kimliğini ve mahallesinde ne yaptıklarını öğrenmek için sabırsızlanır. Merakını gidermek amacıyla Kemal ve Füsün'a kahve pişirir ve onlarla sohbet eder. Onların "bu mahallelerde oturacak güzel bir ahşap ev" aradıklarını öğrenince oldukça mutlu olur. Kendisine sözü edilen evin tarifıyla uyuşan bir evi bulmak için komşulara haber salar. (M.M., s.479)

Bu sokaklar Kemal'e yaşadığı hayatın aslında ne kadar sıradan olduğunu hatırlatır: "Şehir bize hayatlarımızın sıradan yanını hissettiriyor ve herhangi bir suçluluk duygusuna kapılmadan alçakgönüllü olmayı öğretiyordu." (M.M., s.477)

Son olarak Füsün ve ailesinin yaşadığı Çukurcuma Mahallesi romana yansır. Beyoğlu'nun aşağısında kalan bu mahalle Vefa ve Zeyrek gibi tutucu bir kimlik taşımaz. Burasının nüfusu oldukça çeşitlidir. Burada Rum, Kürt ve Çingene aileler oturur. Rumların bıraktığı boş evlere çok çocuklu Kürt aileleri kaçak olarak yerleşmiştir.

Kemal nüfusun çeşitliliğine karşın burada güçlü bir cemaat duygusunun eksik olduğunu tespit eder. Yine de mahallenin üyelerinin birbirlerine bağlı olmaları, dedikoduların yayılması ile yabancılara duyulan tepki gibi hususlar göz önünde tutulduğunda Çukurcuma'yı yarı-geleneksel bir mahalle olarak kabul etmek mümkündür. Kemal'in haftanın en az üç günü buraya gelmesi Çukurcumalı gençleri huylandırır. Lüks otomobiliyle kahvehanenin önünü kapatan, içinde genç bir kadının yaşadığı bir eve sık sık uğrayan bu adamın gerçek amacının ne olduğu mahallede bir problem haline getirilir ve her evde uzun uzun tartışılır.

Dedikodu mekanizması harekete geçerek Kemal'in kimliği ve niyeti hakkında onlarca ihtimal üretir. Sözelimi onun mahallenin döküntü evlerini yıkıp yerlerine yüksek apartmanlar dikecek zalim bir müteahhit, fabrikasında çalıştırmak için vasıfsız işçiler arayan bir patron ya da Füsün'un babası Tarık Bey'in gayrimeşru oğlu olduğu yolunda söylentiler çıkar. (M.M., s.320) Ancak Füsün'un annesinin "sağa sola dikkatle sızdırdığı" bilgiler sayesinde onun "uzak ve yoksul akrabalarını dostane duygularla sürekli ziyaret eden" meslek sahibi, ciddi bir genç olduğu öğrenilir. Mahalle sakinleri bu durum karşısında onu vefalı ve alçakgönüllü bulur ve sever. Bu yüzden gençler artık ona gülümseyen gözlerle bakmaya başlarlar. Kemal'in bir film şirketi kuracağı ya da çekeceği filmde Füsün'u başrolde oynatacağı gibi haberler de Çukurcuma Mahallesi'nde yıldırım hızıyla yayılır. Dolayısıyla mahallenin sakinleri oldukça farklı renk ve kültürlerden gelseler de kendi aralarında bir dayanışmaları mevcuttur. (M.M., s.319)

Herkesin her şeyden haberdar olduğu bu mahallede insanlar aile içi meselelerini dışarıya duyurmaktan utanırlar. Füsün'un ailesi de "ele güne rezil

olmak” deyimiyle açıklanabilecek bu gibi durumları yaşamaktan kaçınır. Örneğin Füsun’un film senaristi olan kocası Feridun metresinden ayrılır ve karısıyla barışmak ister. Kadınlık gururu incinen Füsun onun bu teklifine sıcak bakmaz ve onu eve almak istemez. Bunun üzerine büyük bir kavga patlak verir. Nesibe Hanım bu kavganın mahalle sakinlerince duyulduğunu fark edince oldukça utanır. Kızının yıpranmasından ziyade bu olaya üzülmüş gibidir:

“Bir kavga çıkmış, ne yazık ki komşuların, mahallenin işittiği bağışmalar olmuş, çok utanmışlar Nesibe Hala benim akşamları gelmememi bu yüzde istemiş...” (M.M., s.501)

Buna ek olarak vefat gibi durumlarda mahalleli birbirini yalnız bırakmaz. Tarık Bey paralarını yatırdığı banka batınca üzüntüsünden bir kalp krizi geçirir ve ölür. Durumu duyan komşular hemen Keskinler ailesinin evine yetişir ve baş sağlığında bulunurlar. Ölüm haberini Kemal’e verenler elektrikçi Efe ile karısıdır. Füsun ve annesi bu beklenmedik ölümün etkisiyle baygın haldedirler. Laz Marangoz ile Rahmi Efendi’nin oğlu ölenle ölmeyeceğini, dirayetli olmak gerektiğini hatırlatarak onlara teselli vermeye çalışırlar. Bunlar Tarık Bey’in bir oğlu olarak gördükleri Kemal’e sarılarak bu kötü günde onun yanında olduklarını belli ederler. (M.M., s.492-494)

Bu mahallede insanlar davranış biçimlerini mahallelinin bakış açısına göre düzenlerler. Kısacası herhangi bir eylem ya da söze çevrenin nasıl bir tepki göstereceğine önem verirler. Sözelimi Füsun Tarık Bey’in vefatı sonrasında Kemal’in evlerine gelmesine karşı çıkar. Zira artık evde bir erkek olmadığı için Kemal’in ziyaretlerine devam etmesi mahallede yanlış anlaşılabilir. (M.M., s.507)

4. Geleneksel Semtler

Tarih boyunca Suriçi'nde yer alan semtlerde Müslüman nüfus yoğun olarak yaşamıştır. Bu semtlere Beyazıt, Fatih, Sultanahmet, Cerrahpaşa, Laleli, Edirnekapı, Haseki örnek verilebilir. Bu semtler geleneksel hayat tarzının yaşandığı mahallelerden oluşmuştur. Komşular birbirleriyle içli dışlıdırlar. Yabancıların varlığı ise hemen fark edilir. Mahalleli özellikle bekâr ve yabancı kimselerin hayatlarıyla yakından ilgilenir, onları denetlemeye çalışır. Orhan Pamuk'un romanlarında geleneksel semtler sık sık anılır.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda varlıklı bir işadımı olan Cevdet Bey'in akrabaları Haseki'de oturur. Cevdet Bey uzun yıllar boyunca onların arasında yaşamış, kendi ışıkçı dükkânını açınca bu semtten ayrılmıştır. Cevdet Bey burada yaşayan yoksul akrabalarını görmek, onlarla konuşmak istemez. Bu semtin ismini dahi duymak genç adamda olumsuz duyguların uyanmasına neden olur. Onu bu biçimde hissetmeye iten şey Haseki'nin geleneksel hayat tarzını sürdürüyor olmasıdır. Bu semtin sokaklarına, pazarlarına ve evlerine bir değişmezlik hâkimdir. İnsanlar, bitkiler ve binalar neredeyse hep aynıdır. Herkes birbirinden haberdar olduğu için dedikodular çabucak yayılır. Mahalleye giren bir kupa arabasının kime ait olduğu konusu üzerine uzun uzun çene çalınır. Batılılaşma yanlısı olan Cevdet Bey geleneksel semtin bu özelliklerinden rahatsız olur. Bu sebepten ötürü mecbur kalmadıkça Haseki'ye uğramaz. (C.B., s.33-36)

Beyaz Kale'de Hoca ile Venedikli gökbilimci Haliç'e bakan geleneksel semtlerden birinde otururlar. Bu semtte mahalleliler arasındaki komşuluk ilişkileri geleneksel insan ilişkilerini yansıtır niteliktedir. Herkes yekdiğerinin ailesini, mesleğini ve gizlisini bilir. Semtin bir üyesinin geleneksel davranış kalıplarına uymayan bir tutumu ya da sözü tepkiyle karşılanır.

Aynı romanda veba salgını dolayısıyla geleneksel semtlerin birçoğuna gönderme yapılır. Bu salgın İstanbul'un birçok semtini etkiler. Hoca ve Venedikli bu salgının ilerleyişini durdurmak için Sultan IV.Mehmet'e birtakım önlemler alması gerektiğini söylerler. Sultan onların sözlerinden etkilenir ve emirlerine on iki adam vererek onlara vebanın istatistiğini tutmalarını emreder. Böylece Hoca ve esiri adamlarıyla beraber kentin tüm semtlerinin camilerini gezerler. Burada veba yüzünden ölen ve cenaze namazı kılınan İstanbulluların sayısını not alırlar. Bu görevleri esnasında Aksaray, Fatih, Cihangir, Tophane ve Zeyrek gibi geleneksel semtler uğrak yerleri olur. Ben-anlatıcı vebayı “amaçsız bir serseri[ye]” benzetir, zira hastalığın bu semtlerde kaç can alacağı belli değildir. Sözelimi bir günde Aksaray'da kırk kişi can verir, fakat ilerleyen günlerde aynı semtte hiç kayıp verilmez. Veba bu sırada Fatih ve Tophane gibi semtleri de ziyaret eder. Aynı günlerde Hoca'nın oturduğu Haliç kıyısındaki semtte yirmi kişi hayatını kaybeder. (B.K., s.103)

Sultan vebanın kalabalık alanlarda daha hızlı yayıldığını göz önünde tutarak çarşı ve caddelerin giriş ve çıkışlarındaki denetimleri sıklaştırır. Bu suretle işi acil olmayanların söz konusu kalabalık alanlara girmesi önlemiş olacaktır. Bu kararın uygulamaya koyulmasıyla Yeniçeri askerleri insanları yoldan çevirip evlerine yollarlar. Böylece Unkapanı ve Kapalıçarşı gibi ticari faaliyetlerinin yoğun olduğu semtler tenhalaşır. Buradaki dükkân sahipleri ise işlerinin azalmasından şikâyet ederek isyan hazırlıklarına girişirler. Öte yandan Yeniçeri Ağası ticaretin durmasını engellemek amacıyla çarşıya girmek isteyenlere izin kâğıdı dağıtır. (B.K., s.104-105)

Kara Kitap'ta Galip Hurufiliğe ilişkin kitaplar okuduktan sonra aynaya baktığında kendi yüzündeki harfleri okuyabildiğini görür. Bu durum ona İstanbul'un ve semtlerinin de işaretlerini görebileceğini düşündürür. Genç adam bu fikirle Şehrikalp Apartmanı'nı terk eder ve “tarihi İstanbul” diye adlandırılacak “eski kültürün merkezi olan” semtleri gezmeye koyulur.⁴⁵²

⁴⁵² Nüket Esen, “Huzur ve Kara Kitap'ta İstanbul'un Semtleri”, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.190.

Galip Eminönü civarındaki birçok geleneksel semte uğrar. Öncelikle Nuruosmaniye Camii'nin avlusundan geçip Kapalıçarşı'ya girer. Çarşıda bakır ibriklerden kefeli terazilere kadar değişik malzemelerden yapılmış binlerce eşya bir arada bulunur. Üstelik burası oldukça kalabalıktır. Galip burada satılan deri çantaları, pipoları ve kahve değirmenlerini korkutucu işaretler olarak algılar. Kentin esrarını okuyabildiğine inandığı için hayatında ilk kez gördüğü dükkân sahiplerini uzun zamandır tanıdığı hissine kapılır. Örneğin halı dükkânı önünde kahve içen adamın üçkâğıtçı bir esnaf olduğunu düşünür. Çarşıda satılan tüm eşyaları, müşteri bekleyen tezgâhtarları ve burada dolaşarak alışveriş yapan insanları da yıllardan beri bildiğini hisseder. (K.K., s.327)

Galip Kapalıçarşı'dan çıkınca Sahhaflar Çarşısı'nın içinden geçer. Buradaki dükkânların kapısının önüne yığın yığın eski polisiye kitap bırakılmıştır. Bunların yanında cilt cilt *Kur'an-ı Kerim* şerhleri de vardır. Elif Kitabevi'nin tabelası Galip'e gizemi çağrıştırır. Dükkânın ismi aklına Allah'ın isminin ilk harfinin “elif” olduğu bilgisini getirir. Genç adam Şeyh Muammer'in dükkânının kapalı olduğunu görünce bu durumu “şehrin içinde hâlâ gizlenen bir esrarın işareti” olarak yorumlar. Başka ihtimaller de vardır: Şeyh hava karlı olduğu için evden çıkmak istememiş ya da ölmüş olabilir.

Galip Beyazıt Meydanı'nı geçtikten sonra Çadırcılar Caddesi'ne girer. Burada Semaver Sokak'a sapar. Hızla yürürken köşedeki aşevlerini, bakırcı dükkânlarını, hırdavatçıları ve anahtarcıları görür. Sonra geri dönerek Beyazıt Kulesi'ne doğru yürür. Oradan Süleymaniye Camii'nin avlusuna girer. Zemin çamurlu olduğu için ayakkabıları harap olur. Avludan çıkınca “birbirlerine yaslanan boyasız ahşap evlerin” arasından yürür. Bu “yıkıntı” binaların birinci kat pencerelerinden dışarıya uzanan soba boruları ona oldukça ürkütücü görünür. (K.K., s.329)

Galip Şehzadebaşı Caddesi'ne çıkınca burada simit yiyip çay içen minibüs şoförleri ve lahmacun yiyip sinemanın açılmasını bekleyen öğrencilerle karşılaşır. Şehzadebaşı Camii'nin yanından geçerken talihsiz hikâyesini düşünür. Bozdoğan

Kemeri boyunca yürürken kızıl sakallı Bizans papazlarını düşler. Vefa Bozacısı ise ona Sâlik ailesinin mutlu günlerinden birini hatırlatır. Yıllar önce bir gece sarhoş olan Melih Amca tüm aileyi taksilere bindirerek buraya boza içmeye getirmiştir. Bu tatlı anı bile Galip'e kentin esrarla kaynaştığının bir göstergesi gibi gelir. (K.K., s.330)

Genç adam Keresteciler Sokağı'ndan geçerken “seyyar yoğurtçular, lağımçılar, yorgancılar” görür. Başörtülü teyzeler pencerelerini açmış, sokağı seyrederek sigara tütürürler. Galip daha sonra Halıcılar Caddesi'nden Vatan Caddesi'ne doğru hızla iner. Burada takip edildiği hissine kapıldığı için “koşar adım yürü[r]”. Galata Köprüsü üzerindeyken gizli bir elin kente birtakım anlaşılmaz işaretler yerleştirdiğini sanır. Fatih Camii'nin avlusundayken Sultan II.Mehmet'in kilitli türbesinin pencerelerinden içeriye bakar. Onun yerinde olmak ister. Galip Fatih'i terk edip Zeyrek'e yöneldiğinde Hurufî risalelerini okuduğunu zannettiği sultanı kendi yerine koyar.

“Hurufî risaleleri ve Hurufîler bir kumpas sonucu yakılmasalardı eğer,” diye düşündü Galip, Hattat İzzet Sokağı'ndan Zeyrek'e doğru yürürken, “ve şehrin esrarına erişebilseydi padişah, fethettiği Bizans sokaklarında yürürken, yıkık duvarlara yüz yıllık çınar ağaçlarına, tozlu sokaklara, boş arsalarla benim gibi bakarken acaba neyi anlardı?” (K.K., s.331)

Galip uzun süren bu yolculuğun ardından Unkapanı'nda soluklanır ve Taksim'e giden bir otobüse biner. (K.K., s.332)

Yeni Hayat'ta yirmi iki yaşındaki Osman okuduğu bir kitabın etkisinde kalır ve orada anlatılan dünyaya ulaşmak için ülkenin değişik yerleşim merkezlerine yolculuk yapar. Bunlar çoğunlukla Anadolu'nun geleneksel hayat tarzını sürdüren küçük kasabalarıdır. Bu kasabaların esnafî küçük işletmeleri yok eden büyük sermayeli firmalara ve onların sattığı ürünlere karşıdır. Dr.Narin bu insanları “Kırık Kalpli Bayiler” adı altında bir araya getirmiştir. Bunlar senenin belli günlerinde Güdül kasabasında toplanıp ülkedeki “Büyük Kumpas[a]” karşı geliştirdikleri çözüm önerilerini birbirleriyle paylaşırlar. Osman ve kız arkadaşı Canan başka kimliklerle

kasabanın imam-hatip lisesinde yapılan toplantıya giderler. Bayilerin yanı sıra çiftçilerin de katıldığı toplantıda Selçuklu minarelerinden ve yörenin verimli ineklerinden söz edilir. Saçları örgülü kızlar şiir okurlar. Toplantı sona erince erkekler önden kadınlar arkadan çıkarak binayı terk ederler. (Y.H., s.89, s.91)

Viranbağ kasabası Osman'ın seyahatleri boyunca gördüğü “sokakları en ağaçlık” olan yerleşim birimidir. Burada evler üç katlıdır ve aynı tarzda inşa edilmiştir. (Y.H., s.195) Osman'ın uğradığı bir diğer kasaba Alacaelli'dir. Burası soğuk ve dağlık bir bölgedir. Genç adam girdiği bir kahvede garsonun oldukça telaşlı olduğunu fark eder. Biraz soruşturunca bunun şeyh efendinin o gün kasabalarını ziyaret edecek olmasından verdiği heyecandan kaynaklandığını öğrenir. Kasabanın sokaklarında rastladığı bir çocuk Osman'ın bir yabancı olduğunu hemen anlar, bundan ötürü diklenerek “Ne var?” diye sorar. (Y.H., s.175)

Benim Adım Kırmızı'da Şeküre'nin kayınbiraderi Hasan ile kayınpederi Çarşıkapı'da oturur. Şeküre bu evde sekiz yıl yaşamış, ancak kayınbiraderi tarafından taciz edilince baba ocağına dönmek zorunda kalmıştır. Hasan çok sevdiği Şeküre'nin gönlünü kazanabilmek için ona bohçacı Ester aracılığıyla aşk mektupları yollar. Ester bu umutsuz ve karanlık evi mezarla özdeşleştirir. Buraya her gelişinde uyku ve ölüm ile “yaşlanmakta olan bekârlar[a]” özel bir koku duyar. (B.A.K., s.99, s.152)

Ester mahallenin kızlarına en güzel şalları, gömleklikleri, tülbentleri satmak ve onlara ait mektupları taşımak için İstanbul'u baştan aşağı dolaşır. Laleli'deki Baharatçılar Çarşısı'ndan geçerken tarçın, biber ve safran gibi baharatların kokusunu içine çeker. (B.A.K., s.101) Tavukpazarı yolunu kullanınca Müslümanların niçin tavukların başını ve ayaklarını yemediklerini düşünür. (B.A.K., s.153)

Romanda Bayrampaşa semti bekâr odaları bağlamında söz konusu edilir. Ester, Şeküre'nin teyzesinin oğlu olan Kara'nın kaldığı eve gider. Kara'nın meraklı ev sahibesi bohçacının elindeki mektubu görünce şüphelenir ve onun kimden geldiğini

sorar. Ester bu kadına fazla bilgi sızdırmamak için mektubun Kara'nın "Bayrampaşa Odaları'nda ölmekte olan fukara bir akrabası[ndan]" geldiğini belirtir. Buna göre bu bahtsız adam mektup yazarak Kara'dan para istemiştir. (B.A.K., s.154)

Kadırga Limanı ise balıkçıların yoğun olduğu bir bölge olması çerçevesinde romanda yer alır. Şeküre, Kara'yla buluşabilmek için evin hizmetçisi Hayriye ile oğullarını evden uzaklaştırmak zorundadır. Bundan ötürü Hayriye'yi karşısına alarak babasının uzun zamandır balık çorbası içmek istediğini, bu yüzden kefal balığı alması gerektiğini söyler. Cariye bu emri yerine getirir ve Orhan ve Şevket'i de yanına alarak Kadırga'ya gider. Balıkçı Kosta'dan aldığı kefallere ek olarak çocuklara "kuru incir ve kızılılık kurusu" alır. (B.A.K., s.166, s.208)

Kitapta Boğaz'ın öte yakasında bulunan semtlerden yalnızca Üsküdar anılır. Kocası savaştan dönmeyen Şeküre belirsiz durumundan kurtulmak ve yeni bir evlilik yapmak ister. Bunun için boşanmış olması şarttır. Ancak Hanefi mezhebine bağlı kadılar kocasının ölü olduğu kanıtlanmadığı sürece Şeküre'yi boşamayacaktır. Oysa Üsküdar Kadısı'nın Şafii nâibi kocaları Acem savaşından dönmeyen kadınları kolaylıkla boşar. Bunu öğrenen Kara, Şeküre'nin boşanmasını sağlamak için mahalleden iki tanık bulur ve Unkapı'ndan kayığa binerek Üsküdar'a geçer. Kara'dan rüşvet alan Kadı Efendi, makamını Şafii nâibine bırakınca genç kadının dulluğu resmileşir. (B.A.K., s.222, s.226)

Edirnekapı semti bir cenaze töreni dolayısıyla işlenir. Nakkaşlar Bölüğü'ndeki bir arkadaşı tarafından öldürülen müzehhip Zarif Efendi'nin cenazesi Edirnekapı'daki Mihrimah Sultan Camii'nden kaldırılır. Enişte Efendi usta sanatkârın namazının uzak bir semtin camisinde kılınmasının sebebini anlayamaz. Yine de Yakutlar Mahallesi'ndeki evinden yürüye yürüye bu yapıya varır. Nakkaşhane üyelerinin toplu olarak katıldığı tören sonrasında cenazenin tahmin edildiği gibi Edirnekapı Mezarlığı'na değil Eyüp Sultan Mezarlığı'na gömüleceği açıklanır. Böylece hattatlar, nakkaşlar ve müzehhipler Haliç'e doğru hızlı hızlı inerler. Enişte Efendi bu yolculuk sırasında Hanım Sultan Vakfi'nin mumhanesinin

bacasının tüttüğünü ve Eyüp'teki Rum kasapların yoğun bir şekilde çalıştıklarını görür. Ölüyü gömdükten sonra nakkaşhane üyeleri Eyüp İskelesi'nden sandallara binip Haliç üzerinden Unkapanı'na giderler. (B.A.K., s.110, s.118)

Aksaray romanda sık sık bahsi geçen semtlerden biridir. Enişte Efendi Yakutlar Mahallesi'ndeki iki katlı evi yaptırmadan önce uzun yıllar Aksaray'ın arkalarında bulunan “karanlık ve nemli” bir sokakta yaşamıştır. Kara, ıhlamur ağaçlarının gölgelediği bu eve hemen her gün uğramış ve teyzesinden şefkat görmüştür. Aynı zamanda eniştesinin ilgisine mahzar olmuş, sanat hakkındaki ilk bilgilerini ondan öğrenmiştir. Bu zaman dilimi içerisinde çiftin güzel kızı Şeküre'ye de âşık olmuştur. Fakat aşkını içinde saklayamayıp kıza açılması onun “cennet” diye nitelediği bu aile ortamından kovulmasına neden olmuştur: “Bir zamanlar burada kitaplar, kalemler ve resimler arasında çok mutluydum. Sonra âşık oldum da bu cennetten kovuldum.” (B.A.K., s.42)

Kara'nın ilk gençlik yıllarından beri gittiği berber dükkânı da Aksaray'dadır. Bu yaşlı adam Kara'nın evleneceğini duyunca onu damat tıraşı etmekle kalmaz, gelin alayı için bir at, davulcu ve zurnacı ayarlar. Bunun yanı sıra Şeküre, Hasan'ın evine sığınınca kızıl bir kılıcı olan bu adama karşı ona yardım eder. Çırağı ve iki adamıyla beraber Kara'nın küçük ordusuna katılır. (B.A.K., s.231-232, s.390)

Fenerkapı semti nakkaş Zeytin'in burada bulunan Kalender tekkesine uğraması sebebiyle ele alınır. Zeytin, Sultan I.Süleyman'ın bir iç tehdit olarak görüp kapattığı tekkeyi sık aralıklarla ziyaret eder. Metruk haldeki yapıya girmek, burayı süpürüp temizlemek Zeytin'i içine düştüğü sıkıntıdan kurtarır. Genç sanatkârın bu tekkeye duyduğu ilgiden arkadaşları Leylek ile Kelebek haberdardır. Bundan ötürü onu aradıkları zaman nerede bulacaklarını bilirler. (B.A.K., s.426)

Romanda Sağırkapı semti Cerrahi tekkesiyle ilintili olarak yer alır. Tekke ve tarikat düşmanı olan Erzurumiler vaiz Nusret'in kışkırtmalarının etkisi altında

kalarak tekkelere baskın düzenlerler. Gece geç vakitlerde Sağırcapı'da bulunan Cerrahi tekkesini basarak buradaki müritleri sıra dayağına çekerler. (B.A.K., s.391)

Son olarak Esir Pazarı, usta meddahın çalıştığı kahve çerçevesinde metne yansır. Esir Pazarı'nın arkasındaki bu kahvehanenin usta meddahı, anlatacağı hikâyenin esas kahramanını Sultan'ın emrinde çalışan nakkaşlara çizdirir. Daha sonra bu resmi ocağın yakınında yüksek bir yere asar ve hikâyesini anlatır. Meddah her akşam Erzurumileri eleştirmekten geri durmaz. Bu durum Erzurumilerin kahvehaneyi basmasına ve meddahı öldürmesine zemin hazırlar. Ester bu olaya tanık olduğu zaman civardaki serseri gençlerin kahvehaneyi seyretmeye koştüğünü görür. (B.A.K., s.399-400)

Masumiyet Müzesi'nde Kemal, sevgilisi Füsün'un muhafazakâr semtlerin birine taşındığını düşünür. Bu yüzden Kocamustafapaşa, Zeyrek, Vefa ve Fatih gibi semtlerin sokaklarını arşınlamaya başlar. Ben-anlatıcı bu semtlerden söz ederken onları toplu olarak anar. Kemal'e göre bu yerlere eskilik, hüznün ve yoksulluk egemendir. Buradaki binaların çoğunu oldukça eskimiş üç katlı ahşap yapılar oluşturur. Mahalleli çocuklar patlak bir topla çamurlar üstünde maç yapsalar bile mutludurlar. Aynı zamanda insanlar birbirlerine sıkı sıkıya kenetlenmişlerdir. Geleneksel cemaatlerde olduğu gibi herkes birbirini tanır. Bu yüzden Kemal'in yabancı olduğunu hemen anlarlar. Kemal onların yapmacıklıktan uzak tavırlarının kendisini de doğallaştırdığını düşünür. (M.M., s.233-236)

Aynı romanda Füsün'un ehliyet alması için gerekli olan resmi evrakı tamamlamak için Kemal ve Füsün İstanbul'un birçok hastane ve sağlık ocağına gitmek zorunda kalırlar. Bu arada Cerrahpaşa ve Çapa gibi geleneksel semtlerin havasını bol bol solurlar. Mahalleli onları evli zanneder ve mutluluklarını gıptayla izler. Yaşlı bir teyze Füsün ile Kemal'in kendi mahallelerinde oturmayı düşündüklerini zannederek komşulara haber salar. (M.M., s.479)

5. Geleneksel Meslekler ve Zanaatlar

5.1.Ciğerci

Ciğerciler kasaplardan aldıkları ciğerleri doğrudan dükkânlarına gelen müşterilerine satar ya da onlara bu etleri pişirerek servis ederler. *Benim Adım Kırmızı*'da Kara, on iki yıllık gurbetten döner dönmez İstanbul'un geleneksel semtlerini dolaşmaya çıkar. Akşam ezanından sonra yemek yemek için bir ciğerciye girer. Bu dükkân neredeyse boştur. Kara, ciğerci adamın kendisini "kedi besler gibi" merhametle seyretmesinden hoşlanır. Yemek sonrasında ciğerci adam, Kara'ya sorduğu kahvehanenin adresini tarif eder. (B.A.K., s.17)

Aynı romanda sipariş üzerine bir kıyafetname üzerinde çalışan nakkaş Zeytin, bir oturuşta yirmi resim nakşetmekle övünür. İstanbul'un değişik meslek gruplarını yansıtan resimler arasında ciğerci de vardır. (B.A.K., s.141)

5.2.Turşucu

Turşucular limon ya da sirkeyle tatlandırarak sebze turşularını dükkânlarında satışa sunarlar. Bu meslek grubuna yalnızca *Benim Adım Kırmızı*'da rastlanır. Romanda İstanbul'a dönen Kara, yokluğunda payitahta meydana gelen olayları ve gelişmeleri girdiği bir turşucu dükkânının sahibinden öğrenir. Dedikodu yapmaktan zevk alan turşucu, Erzurumilerin zihniyetlerini ve faaliyetlerini Kara'ya bir bir anlatır. Kara, turşucudan epeyce bilgilenmiş olarak ayrılır. (B.A.K., s.16)

5.3.Sandalcı

Kısa mesafeli deniz yolu ulaşımında sandalcılar oldukça rağbet görürler. Bu meslek erbabı küreklere asılarak kayığın yol kat etmesini sağlar.

Beyaz Kale'de ömründe hiç veba salgınına tanık olmamış olan Venedikli gökbilimci İstanbul'u etkisi altına alan veba yüzünden oldukça kaygılanır. İnsanların vebaya olan yaklaşım biçimi onun bu kaygısını tetikler. Çünkü Topkapı Sarayı'nın yöneticileri de dâhil olmak üzere hiç kimse salgını durdurmak için önlem almaya çalışmaz. Herkes vebanın Allah tarafından gönderilmiş bir azap olduğu noktasında birleşir ve ölümü bekler. Venedikli genç, kendini bilim ve teknolojiye adanmış olan efendisinin de aynı kanaati beslediğini görünce kenti terk etmeye karar verir. Heybeliada'ya gitmek için bir sandalcı ayarlamak ister ancak bu adamlar ondan "korkunç paralar" talep ederler. Köle onların bu insafsız davranışlarının kendisinin vebadan kaçan bir Hıristiyan olduğunu fark etmelerinden kaynaklandığını düşünür. Fazla dikkat çekmemek için ikinci kayıkçıyla anlaşır. Gayet çelimsiz olan bu adam altı saatlik deniz seyahati boyunca yolcusuna ibretlik mesajlar vermeye çalışır. Vebanın insanların günahlarının doğal bir sonucu olduğunu söyledikten sonra bu ilahi cezadan kaçmanın yararsız olduğunu belirtir. (B.K., s.97)

Kara Kitap'ta Celâl'in Milliyet'teki köşesinde yayımladığı gizemli bir mektup kapsamında sandalcıdan söz edilir. Bu mektubu kaleme alan eski devlet başkanı İsmet İnönü⁴⁵³, Atatürk'ün ölümünden duyduğu üzüntü sebebiyle bir gece bunalır ve kendini dışarı atar. Kılık değiştirdiği için kimsenin kendisini tanımayacağını düşünür. Sokaklar ve caddeler bomboştur çünkü koyduğu kanun gereği gecenin belli bir saatinden sonra dışarı çıkmak yasaklanmıştır. Paşa, Eminönü'nde bir kayıkçının yanına gider ve ondan kendisini elli kuruş karşılığında Karaköy'e ya da Kabataş'a bırakmasını ister. Kayıkçı Kayseri köylüsü görünümündeki Paşa'ya sokağa çıkma

⁴⁵³ Bu mektubun yazarının İsmet İnönü olduğu açıkça belirtilmez, ancak Celâl'in mektubu sunarken kullandığı ifadeler ile mektupta yer alan bazı ipuçları onun İsmet Paşa olduğunu ortaya koyar. Sözelimi mektubun yazarı Atatürk'ün ölümünün ardından ülkenin idaresini üstlenmiştir. Bir "Paşa"dır ve üzerinde kendi fotoğraflarının olduğu "pembe banknotlar" bastırılmıştır. (K.K., s.299)

yasağını hatırlatır. Ayrıca İsmet Paşa'nın her gece motoruyla Boğaz sefası yaptığını ve denizde yakaladığı isyankârları zindana attırıldığını söyler. Paşa bunu işitince kendisini taklit eden bir adamın varlığından haberdar olur ve onu iyice merak eder. Bu yüzden kayıkçıyı üzerinde kendi resmi bulunan pembe banknotlarla kandırır. Böylece sandalcı küreklere asılır ve karanlık denizde yol almaya başlarlar.

Bir süre sonra sandalcı sahte Paşa'yı işaret eder. Gerçek İsmet Paşa ona sahte Paşa'yı takip etmesini söylese de adam cezaya çarptırılmamak için bu teklifi reddeder.

Sandalcı tüm haşin tavırlarına rağmen bu köylü müşterisinden hoşlanmıştır. Zira ertesi gece Eminönü İskelesi'nde Paşa'yı bekler ve hiç naz yapmadan onu gezmeye çıkarır. İsmet Paşa taklidini daha yakından göstermesi için onun cebine bir deste pembe banknot sıkıştırır. Böylece sandalcı küreklere iyice asılır ve benzerini ona Kasımpaşa'da gösterir. (K.K., s.302)

Üçüncü gece İsmet Paşa yine Eminönü'nde aynı sandalcının sandalına biner. Bu sefer sahte Paşa'yı görmeleri için hızlanmalarına gerek kalmaz, zira bu adam görevlilere haber vererek sandallarını durdurur. Sokağa çıkma saati yaklaşmış olmasına rağmen dışarıda bulunmalarını affedilmez bulur. İsmet Paşa suçuna bir kılıf uydurmak çabasıyla Kayseri'den gelmiş bir köylü olarak İstanbul Boğazı'nı gezmeye heves ettiğini söyler. Öte yandan otoriteye karşı gelmekten korkan sandalcı gerçekleri ifşa eder. (K.K., s.303)

Benim Adım Kırmızı'da Şeküre'nin boşanma işini halletmek isteyen Kara da Boğaz'ın öbür yakasına sandalla geçer. Kara, Yakutlar Mahallesi'ndeki küçük caminin imamı ile onun kardeşinden Şeküre'nin davasında şahitlik edeceklerine dair söz alır. Böylece üç erkek Unkapanı'na gidip "palabıyıklı, iri pazılı kürekçiler[le]" anlaşılır ve dört kürekli kırmızı bir sandala binerler. İmam ve kardeşi bu beklenmedik Boğaz gezintisinden oldukça mutlu olurlar ve kürekçilerle sohbet ederler. (B.A.K., s.226)

Aynı romanda müzehhip Zarif Efendi'nin cenaze namazı karlı bir kış günü Mihrimah Sultan Camii'nden kaldırılır ve gömülmek üzere Eyüp Sultan Mezarlığı'na götürülür. Defin işlemi sona erdikten sonra cenaze kalabalığı dağılınca usta nakkaş Zeytin, Kara ile Enişte Efendi'yi izlemeye başlar. Bu iki adamın Eyüp İskelesi'ne indiklerini görünce onların eve deniz yoluyla gideceklerini anlar. Kara ve eniştesi dört kürekli bir kayığı tercih eder. Zeytin de genç çıraklarıyla beraber küreklerini sandalcıların çektiği altı kürekli bir kayığa biner. Fenerkapı yakınlarında iki kayık birbirlerine çarpışacak kadar yaklaşırsa da herhangi bir kaza olmaz. Zeytin, Unkapanı İskelesi'ne vardıklarında göz hapsine aldığı iki adamın arkasından sandalından iner. (B.A.K., s.118-119)

5.4.Bakırcı

Bakırcılık el ustalığı isteyen zanaatlardan biridir. Bakırcı bakır ve diğer metallere şekil veren ve bunları değişik taşlarla tezyin eden ustadır. Bakırdan imal edilmiş objelerin sıkça konu edildiği *Benim Adım Kırmızı*'da bakırcıya, Sultan III.Murat'a takdim edilmek için hazırlanan *Surname*'de tesadüf edilir.

Romanda Kara, Saray Nakkaşhanesi'ne giderek Başnakkaş Üstat Osman'ı ziyaret eder. Sohbet faslının ardından Kara için vaziyet töreni yapılır. Bu tören sırasında Kara, Sultan'ın oğullarının sünnet düğünlerini resmeden *Surname*'nin varaklarını inceleme olanağını bulur. Kenarları altın cetvellerle bezenmiş bu varakların ortasına esnaf alaylarının nakışları yapılmıştır. Kara, loncaya resmen kayıtlı olan her meslek ve zanaat grubundan insanın, kendi sanatını icra ederken resmedildiğini görür. Bunlar arasında hünerini kanıtlamak için iddialı eylemler gerçekleştiren bakırcılar da bulunur. Bu resimde Sultan'ın yakınından geçen bakırcılar bir adamı arabaya yatırıp onun çıplak göğsü üzerindeki örsü, adama zarar vermeden vurmaya başarırlar. (B.A.K., s.71)

5.5.Tuhafiyeci

Tuhafiyeciler dükkânlarında kadınların ihtiyaç duyduğu el işi malzemelerini bulunduran esnaflardır. Bu motif, *Yeni Hayat*'ta, Büyük Kumpas'a karşı bir cephe oluşturan "Kırık Kalpli Bayiler" ağı kapsamında konu edilir. Gençlerin sevdiği *Yeni Hayat* adlı gizemli kitabı yok etmeye çalışan Dr.Narin, dış güçlerin Türkiye üzerinde büyük bir oyun oynadığını düşünür. Romanın başkişisi Osman, konağına misafir olduğu Dr.Narin'in arşivindeki casus raporlarını okur. Burada edindiği bilgiler ışığında Dr.Narin'in oğlu Nahit'in yerini tespit edebilmeyi umar. Konaktan ayrılarak yola çıkar. Alacaelli kasabasının küçük bir tuhafiyesine gider. Burada eldivenler, el emeği örtüler ve danteller dükkânın vitrinini süsler. Osman, "Selamet Tuhafiye" adını taşıyan dükkânı Dr.Narin'in "bayılacağı" türden bir mekân olarak betimler. Zira bütün dekor, "bir başka zamanın şiirine sabırla gönderme yap[ar]" gibidir.

Osman siyah bir gözlük takarak dükkâna girer. Esrarengiz tavırlarla tuhafiyeciye eldiven aradığını söyler. Dr.Narin'in Anadolu'nun dört bir köşesine dağılmış muhbirlerinden biri olan altmış yaşlarındaki adam, müşterisine değişik hayvanların yünlerinden yapılmış eldivenleri gösterir. Bu sırada her birinin ayırıcı niteliğini de övgü sözcükleriyle belirtir. Bazı eldivenlerin her bir parmağı üç farklı renkle çalışılmıştır. Bunlar arasında narin kadın eldivenleri ve "Maraş işi keçeden" yapılmış çoban eldivenleri de bulunur. Yapımında tamamen doğal hammaddelerin kullanıldığı eldivenlerin kimisinin nabız yerlerinde danteller mevcuttur.

"Elde eğrilmiş yünden yapılmış, her parmağı üç değişik renkle şekillendirilmiş küçük kadın eldivenleri gösterdi bana, çobanların tercih ettiği, kaba yün eldivenlerin avuç kısmına gelen Maraş işi keçeyi göstermek için içlerini dışarı çıkardı, kendi topladığı yün ipliklerinden siparişi üzerine köylü kadınlara ördürdüğü eldivenlerde hiçbir yapay boya kullanılmamıştı. Yün eldivenlerin en kolay yıpranan yeri olan parmak uçlarına içerden astar koydurmıştı. Nabızın üzerinde bir çiçek istiyorsam eğer, en saf ceviz boyasıyla renklendirilmiş ve bilekleri dantellenmiş şu çifti almalı, yok aklımda çok özel bir şey varsa Sivas kangalı köpeği derisinden yapılmış şu harikayı lütfen kara gözlüklerimi çıkarıp bir bakmalıydım" (Y.H., s.175-176)

5.6.Meddah

Meddah bir seyirci topluluğu karşısında hikâye anlatan ve anlattığı hikâyeleri canlandıran kişidir.⁴⁵⁴ Meddah hikâyelerinin konularını “hikâye kitaplarından ve sözlü halk masallarından” seçer.⁴⁵⁵ Bunların kahramanlarını idealize etmez, ayrıca fantastik öğelere yer vermez. Hikâyeci meddah konularını renklendirici ve eğlendirici unsurlarla zenginleştirir.⁴⁵⁶

Meddah figürü, *Benim Adım Kırmızı*'ya, Erzurumilerin hedef tahtası haline getirdikleri bir mekân olan kahvehanenin önemli bir parçası olarak yansır. Usta meddah, Esir Pazarı'nın yakınında bulunan kahvehanede çalışır. Onun sadık ve kalabalık dinleyici kitlesi arasında Saray nakkaşhanesinin usta nakkaşları olan Zeytin, Kelebek ve Leylek'in yanı sıra hattat Cemal ve cetvelkeş Nasır da hazır bulunur. (B.A.K., s.420)

Leylek “çenebaz” meddahın bu kahvede çalışmaya nasıl başladığını Kelebek'e anlatır. Buna göre ihtiyar adam bir akşam bu kahvede otururken nakkaşlardan biri duvara bir köpek resmi asar. Bunu gören ihtiyar meddah “sanki kendisi resimde gösterilen köpek imiş gibi laf ebeliğine başla[r]”. Bu taklidi kahve sakinlerinin beğenisini kazanır. Uzak semtlerden yeni müşteriler mekâna akın ederler. Böylece meddah, kahvecinin teşvikiyle her akşam resmi yapılmış bir varlığı konuşturur. (B.A.K., s.421)

Usta meddah şehir şehir gezer ve “düğünlerde, eğlencelerde, kahvehanelerde” her şeyi taklit eder. Herkesin ve her şeyin taklidini yapabileceğine inancı tamdır. Kendisine “Sen her şeyin taklidini yapabilirsin, ama kadın olamazsın!” diyenleri

⁴⁵⁴ Dilaver Düzgün, “Geleneksel Türk Tiyatrosu”, *Osmanlı*, C.XI, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.615.

⁴⁵⁵ Boratav, a.g.e., s.85.

⁴⁵⁶ Boratav, a.g.e., s.85.

yalanlar. (B.A.K., s.401) Mesleki aletleri ise “kuşağı, peşkiri ve şaklayan sopası[dır]”. (B.A.K., 407)

Romanda meddah her akşam ocağın yanındaki yükseltiye oturur ve usta nakkaşlardan birine çizdirdiği resmi işaret etmek suretiyle hikâyesini nakleder. Meddah bu yöntem aracılığıyla kimi zaman bir sokak köpeğini, kimi zaman şeytanı, kimi zaman parayı konuşturur. Meddahlar konularını toplumun yaşayışını ve ilgi alanını dikkate alarak belirlerler.⁴⁵⁷ Burada da usta meddah günlük hayatta çokça konuşulan bir topluluğun faaliyetlerinden söz eder. Ben-anlatıcı olarak anlattığı hikâyeler Erzurumi topluluğuna şiddetli eleştiriler içerir. Sözelimi kitabım “Ben, köpek” başlıklı üçüncü bölümünde meddah, köpeğin ağzından, toplumun gündelik hayatında var olan ve herkesin kanıksadığı birçok etkinliği dinsizlik ilan eden Erzurumlu Nusret Hoca’ya ateş püskürür. Meddah, niteliklerini değiştirmese de vaizin ismini değiştirir; onu Husret Hoca yapar. (B.A.K, s.18) Onu “görgüsüz”, “kalın kafalı”, “azıtıp ağzından salyalar saçan” bir adam olarak niteledikten sonra onun farklı olanı dışlayan görüşlerini aktarır. Meddah özellikle bu vaizin kahve, kahvehane ve kendisine olan düşmanlığını eleştirir. Ancak onun kahvehanede, bir başka varlığın ağzından da olsa Nusret Hoca’yı kötülemesi, vaizin yandaşlarını kızdırır. Bu yüzden usta meddah, can korkusuyla sözlerini ironik bir dil kullanarak yalanlar. “Vaiz Hazretleri[ne]” küfretmeye haddi olmadığını belirtir.

“Bakın ne yalanlar, ne ifiralar, ne pervasız yakıştırmalar daha var! Dün gece hani buraya duvara bir köpek resmi asıp bu edepsiz köpeğin serüvenlerini hikâye etmişti ya üstadım, bu arada, Erzurumlu bir Husret Hoca’nın serüvenlerini anlatmıştı ya! Şimdi Erzurumi Nusret Hoca Hazretleri’ni sevenler bunu yanlış anlamış; sözüm ona biz ona laf dokunduruyormuşuz. Biz büyük vaiz Efendimiz Hazretleri’ne babası belirsiz diyebilir miyiz? Haşa! Hiç aklımızdan geçer mi? Bu nasıl bir fitne sokmak, ne pervasız bir yakıştırmadır!” (B.A.K, s.62)

⁴⁵⁷ Abdülkadir Emeksiz, “Geleneksel Türk Tiyatrosunda Seyirci Odaklı İcra Farklılaşması”, Dömbülü İsmail Efendi 110 Yaşında, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi, İstanbul, 06. 11. 2007, s.3.

Ancak bu tür bir savunma biçimi de meddahı kurtarmaya yetmez. Bu yüzden kadınlar gibi giyinip süslenerek “kadın[1]” konuşturduğu gece, kahvehanesi Erzurumilerin baskınına uğrar. Kelebek onun boğularak öldürüldüğünü görür. (B.A.K., s.407)

5.7.Bohçacı

Bohçacı evden dışarı çıkması pek mümkün olmayan kız ve kadınların giysi ve süs eşyası gibi ihtiyaçlarını karşılamasına imkân veren bir satıcıdır. Bohçacılar orta ve yüksek sınıfın evlerine girerek bu evlerin hanımlarına mallarını tanıtırlar.

Benim Adım Kırmızı'da bohçacı olayların gelişmesinde etkin rol oynayan bir figür olarak kurgulanır. “Haliç’in kıyısındaki Yahudi mahallesinde” oturan Yahudi kökenli bir kadın olan Ester, bohçacılık yaparak geçinir. Kara'nın deyişiyile “bir dolap gibi geniş ve büyük” olan Ester “hareketli, canlı ve işvelidir de”. (B.A.K., s.43)

Bu bohçacı, sabah uyanır uyanmaz geniş ebatlardaki bohçasının içini kadın ve kızların kendisinden ısmarladığı kıyafet ve kumaşlarla doldurmaya girişir. Cins cins, renk renk kumaş, mendil ve gömlekleri bohçasına tıktırır Ester, bu kumaşların çekici ve göz alıcı renklerde olmasına ihtimam gösterir. Bunlar arasında Çin ve Portekiz gibi uzak ülkelerden gemiyle gelen pamuklu, yünlü ve ipekli dokumalar da vardır. Ester, ayrıca kendisini sadece dedikodu etmek amacıyla çağıran kadınları da cezbedecek “hafif ama pahalı” bazı ürünleri de yanında bulundurur.

“Kızılminareli, Karakedili kadınlar, Bilecik dolamasından yorganlık mor ve kırmızı kumaş ısmarlamışlardı, sabah erkenden bohçama koydum. Yeni gelen Portekiz gemisinden çıkmış Çin ipeğinden kumaşın yeşilini bıraktım, mavisini bohçaya koydum. Bu bitmeyen bir kar, sonu olmayan bir kışır, diye bol bol yün çorap, kalın yün kuşak, renk renk kalın yün yelekleri de güzelce katlayarak ortaya yerleştirdim ki, bohçamı açtığımda en ilgisiz karının bile yüreğini rengarenk hoplatsın. Sonra alışveriş değil, dedikodu için

çağırın karılar için hafif, ama pahalı ipek mendiller, para keseleri, işlemeli hamam keseleri koydum.” (B.A.K., s.151)

Ester farklı kent ve ülkelerde dokunmuş kumaş ve giysileri bohçasında bulundurmaktan gurur duyar. Çünkü kadife kumaşları Bursa’dan, şalları Keşmir’den, gömleklikleri Mısır’dan gelmiştir.

“Bohçacı geldi, bohçacı” dedim. Padişah’a layık en alasından raksbendi tülbenim var, Keşmir’den gelmiş harika şallarım, Bursa kadifesinden kuşaklığım, en iyisinden kenarı ipekli Mısır bezinden gömlekliğim, nakış nakış tülbenkten örtülerim, döşek ve yatak çarşafarım, rengarenk mendillerim var, bohçacı! (B.A.K., s.99)

Ester, yukarıdaki alıntıda yer alan kadın kıyafetlerinin yanı sıra yüzük, küpe, gerdanlık ve inci gibi kadınların güzelliklerini tamamlayıcı takılar da satar. (B.A.K., s.46)

Romanda Ester, aynı zamanda bekâr erkek ve kadınlar arasındaki aşk ilişkilerini yönlendiren bir aracı olarak öne çıkar. Bohçacı bu eylemi, birbirini beğenen çiftler arasında mektup getirip götürerek gerçekleştirir. Sözelimi kocası savaştan dört senedir dönmemiş olan Şeküre, hem Kara hem de Abaza kayınbiraderi tarafından beğenilir. Ester, iki genç adamın kendisine ulaştırdığı mektupları doğrudan Şeküre’ye vermesi karşılığında para da kazanır. Ester, bu yöntemi kullanarak kentin dört bucağında yaşayan birçok genç kızın evlenmesine vesile olur. Onların sayıca çokluğuyla övünür ve onlardan “evlatlarım” diye söz eder. (B.A.K., s.98)

Mektup taşımacılığı görevi aslında oldukça tehlikelidir çünkü geleneksel zihniyet kendi kontrolü dışında gelişen aşk ilişkilerini müspet olarak algılamaz. Bu yüzden Ester’in getirdiği mektuplar kız babalarını kızdırabilir. Yine de bohçacının böylesine tehlikeli bir işi serbestçe yapabilmesinde onun “bohçacı kadın” kimliğiyle evlere rahatlıkla girip çıkmasının katkısı büyüktür. Çünkü evlilik konusunda iletişim

kurmayı istediği kişiye öncelikle bohçasının içinde bulunan kumaşların tanıtımını yapar. Ester, Şeküre'nin mektubunu iletceği Kara'ya da bu şekilde yaklaşır:

“Aslanım, delikanlım, hakikaten dedikleri kadar yakışıklıymışsın sen. Evli misin, bekâr mısın, gizli sevgilin için İstanbul'un en başta gelen bohçacısı Ester'den ipek mendil alır mısın?” (B.A.K., s.43)

5.8.Saka

Evlere su dağıtımının yapılmadığı dönemlerde su ihtiyacı mahallenin çeşmesinden ve evin bahçesi içinde bulunan kuyulardan sağlanmıştır. Bunun yanı sıra “mahalle çeşmesinden evlere su taşıyarak para kazanan” sakalar da mevcuttur.⁴⁵⁸

Bu motif *Kara Kitap*'ta Galip'in anıları bağlamında yer alır. Romanda Rüya ile Celâl'in nerede saklandıklarına dair bir iz arayan Galip, gece saatlerinde Şehrikalp Apartmanı'nın önüne geldiğinde en üst dairenin demirlerine bağlanmış “koyu lacivert bir bez parçası” görür. Bu cisim Galip'e, ekonomik durumları kötüleşmeden önce tüm Sâlik ailesinin bu apartmanda oturduğu yılları hatırlatır. Bu yıllarda en üstteki dairenin balkon demirlerine asılacak aynı renkte bir kumaş parçası, evdeki suyun tükendiğinin bir göstergesi sayılmıştır. Böylece oradan geçmekte olan ve başını yukarı kaldırınca dairenin suya gereksinimi olduğunu anlayan saka, yukarı su çıkarmıştır. (K.K., s.225)

⁴⁵⁸ Özbilgen, a.g.e., s.461.

5.9.Aynacı

Aynacılık değişik formlarda ve ebatlarda aynalar yapmayı gerektiren bir zanaattır. *Benim Adım Kırmızı*'da Şeküre'nin "çelebi ruhlu" biri adam olarak nitelediği Abaza kayınpederinin mesleği aynacılıktır. Küçük oğlu Hasan'ın aksine efendi tavırlarıyla dikkat çeken bu utangaç adam, büyük oğlunun savaşlardan elde ettiği ganimetler sayesinde zanaatı olan aynacılığı bırakır. Ancak oğlunun savaştan geri dönmemesi üzerine Çarşıkapı'daki evinin kirasını bile ödeyemez duruma gelir. Bu sebepten ötürü geçimini doğrultmak için eski mesleğine geri döner. (B.A.K., s.56)

5.10.Döşemeci

Döşemeci koltukların üzerine değişik cins ve desenlerde kumaşlar diken kimsedir. Bunlar perde de dikerler. Bu öge sadece *Benim Adım Kırmızı*'da okurun karşısına çıkar. Metinde Enişte Efendi'nin öldüğünü Hazinedarbaşı'na bildirmek zorunda olan Kara Topkapı Saray'ına girebilmek için tanıdık kimselerin yardımından faydalanması gerektiğini düşünür. Bu yüzden babasının Terziler Kârhanesi'nde çalışan akrabasını ziyaret eder. Kara, döşemeci ile ıraklarını iki büklüm oturmuş perde dikerken görür. Yerde duran renk renk kumaşlar göz alıcıdır. Döşemeci adam, akrabasının ricasını kırmaz. Kara'yı terzibaşı yardımcısının peşine takarak onun Hazinedarbaşı'nı görmesini sağlar. (B.A.K., s.258)

5.11.Şişeci

Şişeciler imal ettikleri şişeleri dükkânlarında satarlar. *Benim Adım Kırmızı*’da katil nakkaş Zeytin’in sıkça uğradığı dükkânlardan biri de şişecidir. Zeytin, Diyar-ı Hind’e kaçmak üzere İstanbul’dan ayrılmadan önce kentte en sevdiği dükkânların önünden geçer. Bunlar arasında şişeci dükkânı da vardır. Zeytin, buradan makul fiyatlar karşılığında satın aldığı “boş billur kandil, maşrapa ve şişeler[in]” üzerine harika nakışlar yaparak bunları zengin ve kibar kimselere sattığını hatırlar. (B.A.K., s.458)

5.12.Saatçi

Saatçi saat yapımıyla uğraşan ve saatleri tamir eden kimselere denir. Bu öge, *Kara Kitap*’ta Galip’in gittiği bir pavyonda anlatılan bir hikâye çerçevesinde yer alır. Galip bir gece Beyoğlu’nda dolaşırken gazeteci arkadaşı İskender’in ısrarıyla bir pavyona gider. Oturduğu masadaki kadın ve erkekler sırayla birer aşk hikâyesi anlatırlar. Bu mekânda eğlenen insanların fotoğraflarını çeken kederli bir adam uzun zaman önce yaşadığı bir olayı bu masadakilerle paylaşır. Buna göre pavyon fotoğrafçısı, zengin bir kadının isteği üzerine çalıştığı pavyonlarda onlarca erkek resmi çekmiş, sonra da bunları o gizemli kadına götürmüştür. Kadın bu resimlerde anlamlı bir yüz görmeyi umut etmiştir. Bu sürede fotoğrafçı kadına âşık olur. On bir yılın sonunda kadın kendisine getirilen fotoğraflar arasında dilediği yüzü bulmuştur: Bu yüz Karagümrük’te saat tamirciliği yapan genç bir adama aittir. Fotoğrafçı kadının emri üzerine onun resimlerini çekmeyi sürdürür. Ancak saat tamircisi günün birinde dükkânını kapatarak ortalıktan kaybolur. Bunun üzerine zengin kadın da evini terk eder. Fotoğrafçı iki âşığın birlikte kaçtıklarından emindir. (K.K., s.167-169)

Benim Adım Kırmızı'da saatçi, Zeytin'in İstanbul'dan ayrılırken dükkânını görüp hüzünlendiği bir mekân olması bağlamında işlenir. Romanın son bölümlerinde nakkaş cinayetlerinin failinin Zeytin olduğu anlaşılır. Genç adam idam edilme korkusuyla kenti gemiyle terk etmeye karar verir. Kadırga Limanı'na gitmeden önce içinde yıllarını geçirdiği nakkaşhaneyi son kez görmek ister. Yolda yürürken sık sık uğradığını hatırladığı mekânlar gözüne çarpar. Hamam, aşevi gibi yerlerin yanı sıra birçok kez bozuk saatinin çarklarını tamir ettirmek için gittiği saatçi dükkânını da görür. (B.A.K., s.458)

5.13.Eskici

Eskiciler mal sahibinin kullanmak ya da yanında tutmak istemediği her türlü eşyayı satarlar. Bu öge *Kara Kitap*'ta üç farklı yerde ele alınır. Öncelikle eşini ve kuzenini arayan Galip'in seyrettiği mankenlerden birkaçının eskici olması dolayısıyla konu edilir. Metinde Galip gittiği pavyonda tanıdığı bir adamın ısrarıyla Bedii Usta'nın çocuklarının yer altı mahzeninde sergilediği mankenleri izlemeye gider. Burada leblebici çırağından mareşallere, gazeteci Celâl Sâlik'ten Bizans askerlerine kadar değişik zaman ve mekâna ait yüzlerce insanın mankeni vardır. Galip burada eskici mankenlerine de rastlar. Anlatıcıya göre eskiciler, bilinçli olmaksızın insanların kimliklerini oluşturan objelerini, daha doğrusu hatıralarını götürüp satarlar. "Kapı kapı dolaşarak, farkında olmandan, bizi biz yapan bütün o eski eşyaları toplayan eskicilerin mankenleri gördüler." (K.K., s.186)

Yine *Kara Kitap*'ta kaybolan Rüya ve Celâl'den bir iz bulmak umuduyla İstanbul'u dolaşan Galip, meyve ve sebze halinden çıkar çıkmaz yaşlı ve umutsuz bir eskiciyle karşılaşır. Adamın çarşaf üzerine dört sıra halinde serdiği "büyüleyici" nesnelere, Galip'in kafasında göstergesel anlamda soru işaretleri uyandırır. Bunlar arasında sedef sigara ağızlığı, telefon, kapı tokmağı, eski plak, musluk ve lamba altlığı gibi birbirinden alakasız eşyalar bulunur.

“İki tane boru dirseği, eski plaklar, bir çift kara ayakkabı, bir lamba altlığı, kırık bir kerpeten, kara bir telefon, iki tane somya yayı, sedef bir sigara ağızlığı, durmuş bir duvar saati, beyaz Rus banknotları, pirinç bir musluk, sırtı oklu bir Roma tanrıçasını-Diana?- canlandıran bir biblo, boş bir çerçeve, eski bir radyo, iki kapı tokmağı, bir şekerlik.” (K.K., s.214)

Galip, farklı anlamları işaret ettiklerini sandığı bu eşyaları dikkatle seyrederken aslında nesnelere esrarlı dünyasına girmek istediğini anlar. Bu amaçla eskiciye kapkara telefonun fiyatını sorar. Adamın “Alıcı mısın?” sorusu üzerine bir şey demez. Bunun üzerine eskicinin bir an sevinçle aydınlanan yüzü eski haline döner. (K.K., s.214-216)

Eskici, son olarak Celâl’in gizli evine giren Galip’in geçmişe dönük düşünceleri bağlamında romanda yer bulur. Galip, yıllar önce Celâl’in babası Melih Amca’nın yeni karısı ve kızıyla yaşadığı bu evin eşyalarını dikkatle seyredince eski eşyaların bir eskiciye satıldığını hatırlar. Anılarla yüklü bu “zavallı” eşyalar, eskici ve atıyla birlikte bilinmeyen yerlere gitmişlerdir. (K.K., s.238)

5.14.Manav

Sebze ve meyve satıcısı olan manav *Benim Adım Kırmızı*’da Şeküre ile Kara’nın mahalleyi dolaşan düğün alayı kapsamında işlenir. Romanda Kara ile Şeküre’nin düzenlediği gelin alayı bütün mahalleyi dolaşır. Bir ara çarşı ve pazarın içinden geçince manava da rastlar. Manav havuç ve ayvalarından pek uzaklaşmak istemeyerek gelin alayıyla bir iki metre yürür. “Maşallah” der ve yeni evli çiftin mutluluğunu kutlar. (B.A.K., s.233)

5.15.Camcı

Camcılık motifi, *Benim Adım Kırmızı* romanında *Surname*'de nakşedilen esnaf loncasına üye olan meslek gruplarından biri olarak yer alır. Romanda Kara, Topkapı Sarayı'na bağlı olan Saray Nakkaşhanesi'nde başnakkaş olan Üstat Osman'ı ziyaret eder. Yaşlı sanatkâr Sultan'a sunulmak üzere hazırlanmakta olan *Surname* resimlerini Kara'ya gösterir. Bu resimlerde camcılar mesleklerini oldukça hünerli bir biçimde icra ederken çizilmiştir. Bunlar, III.Murat'ın önünden arabalarla geçerken “camların üzerine karanfiller, serviler” işlerler. (B.A.K., s.71)

5.16.Şekerci

Şekerci ögesi, *Benim Adım Kırmızı*'da yukarıda sözü edilen *Surname* cildinin resimleri bağlamında söz konusu edilir. Kara, kenarları cetvelenmiş resimli sayfaların birinde At Meydanı'nda yürüyen develere kilolarca şeker yüklendiğini görür. Buna ek olarak aynı resimde şekerden papağanlar yapmış, tatlı tatlı şiir okuyan şekerciler de betimlenmiştir. (B.A.K., s.71)

5.17.Aktar

Aktarlar dükkânlarında baharatlar, kokular ve değişik tozlar satarlar. *Beyaz Kale*'de Hoca'nın hamisi olan Sadık Paşa, kızına muhteşem bir düğün şöleni hazırlamak ister. Bu hedef doğrultusunda Hoca ile kölesine düğünün gözde gösterilerinden biri olacak olan havai fişek şovunu tertipleme görevini verir. Hoca ışığın parlaklığını mükemmelleştirmek için bir toza ihtiyaç duyar. Bu yüzden İstanbul'un aktarlarını tek tek dolaşır. Nihayet bunlardan birinde aktarın dahi adını

bilmediği ancak kükürt ile göztaşından yapıldığını düşündüğü “sarımsı tozu” satın alıp eve getirir. (B.K., s.26)

5.18.Sütçü

Bu öge, *Sessiz Ev*'de Babaanne Fatma ve onun üvey oğlu olan Recep'in daima süt aldıkları sütçü Nevzat dolayısıyla işlenir. Cennethisar'da yaşayan Nevzat, karısı ve annesinin inekten sağdığı sütleri huni yardımıyla şişelere doldurur. Bu şişeleri kasabanın sakinlerine satar. Üstelik motosikleti sayesinde sütleri evlerin kapısına kadar bırakır. Aynı zamanda bahçıvanlık da yapan sütçü sık sık Recep'le sohbet eder. Bu sohbetlerin birinde piyasada şişelerin ağzını kapatmaya yarayan kaliteli mantar kalmamasından yakınır. (S.E., s.117-118)

5.19.Sarraf

Sarraf altın bozan esnaf takımına verilen addır. Bu motif *Sessiz Ev*'de, Dr.Selahattin Darvinoğlu'nun eşinin mücevherlerini satmak için eve çağırıldığı Yahudi sarraf kapsamında söz konusu edilir. Romanda Fatma, dolabındaki boş mücevher kutusunu görünce çok sevdiği mücevherlerinin nasıl yitip gittiğini hatırlar. Yaşlı kadının anı kırıntılarına göre herkesi etkisi altına alacak kapsamlı bir ansiklopedisi yazmaya girişen kocası Selahattin, deney araçlarına harcadığı yüklü meblağlar sebebiyle ekonomik sıkıntılar yaşar. Bu sıkıntılara karısı Fatma'nın mücevheratını parça parça satmaktan başka çözüm bulamaz. Kapalıçarşı esnafından “Avrupalı ve kibar” diye nitelediği Yahudi bir sarrafı mektupla Cennethisar'daki evine davet eder. Fatma'nın gözüyle “küçük, eciş bücüş” bir adamdır bu. Devamlı işlerin kesat olmasından yakınan sahtekâr sarraf, Kapalıçarşı esnafının değerli

parçaları ucuza aldığı iddia eder. Öte taraftan kendisinin güvenilir bir esnaf olduğunu vurgular.

“Evet beyim, oturun siz burada, İstanbul’un da, Kapalıçarşı’nın da tadı kaçtı artık, dedi ona. Herkes birbirinin gözünü oyuyor. Öteki kuyumcular malınızı ucuza düşürmek isteyecektir. Yalnızca bana güveniniz. Gerçi işler, dediğim gibi kesat, ama gelip şu malı bir göreyim dedim.” (S.E., s.100-101)

Fatma kocasına muhalif olsa da mücevher kutusunu açmak durumunda kalır. Hepsi babasının armağanı olan ve “bilezikler, elmaslı iğneler, mineli saat, inci gerdanlık, elmaslı broşlar, elmas yüzükler[den]” oluşan servetinden hangi parçayı seçeceğini şaşırır. Sonunda çok sevdiği küpelerini kocasının zoruyla Yahudi’ye bırakır. Bu alışveriş yıllarca devam eder. Yahudi sarraf en az altı ayda bir uğrayarak Fatma’nın mücevherlerini oldukça ucuza satın alır. Kocasını ise her fırsatta ansiklopedinin sona ermesine az kaldığını, bu satışın son olduğunu müjdelemekten vazgeçmez. Böylece “yakutlu, ay yıldızlı iğne” ile “elmaslı ‘bu da geçer yahu iğne’” de Yahudi’nin olur. (S.E., s.105)

Aynı ögeye *Benim Adım Kırmızı*’da Kara’nın para bozdurması çerçevesinde de rastlanır. Kara, Şeküre’nin boşanma işlemlerini halletmek için ayarlayacağı tanıklara ve Üsküdar Kadısı’na rüşvet vermesi gerektiğini düşünür. Bundan dolayı Venedik altınlarının beşini devamlı tebessüm eden bir Yahudi sarrafına bozdurur. (B.A.K., s.224)

5.20.Kilitçi

Benim Adım Kırmızı’da Kara, Saray Nakkaşhane’sine gittiğinde yapımı henüz tamamlanmamış olan *Surname* cildini inceler. Atmeydanı’nda yapılan şenlikleri

resmeden nakışlardan birisinde, araba içinde Sultan'ın önünden geçen ihtiyar kilitçiler görür. Bu adamlar bin bir çeşit “askılı, zarflı, sürmeli, dişli kilitlerini” sergilerler. Aynı zamanda yeni devrin kötülüklerinden de şikâyet ederler. (B.A.K., s.71)

5.21.Hokkabaz

Hokkabazlar törenlerde, düğünlerde ve diğer şenliklerde ilgi çekici gösteriler yaparak halkı eğlendirme görevini üstlenirler. Bu öge *Benim Adım Kırmızı*'da Cevdet Bey'in büyük torunu Cemil'in sünneti için Heybeliada'daki yazlıkta yapılan eğlencede yer alan bir figür olarak çizilir. Gösterisini oğluyla birlikte yapan külahlı hokkabaz anlaşılmaz şakalar yaparak davetlileri güldürmeye çalışır. Sahne malzemesi olarak bir değnek kullanır. Oğluna içirdiği suyun onun göbeğinden akacağını duyurur. Daha sonra bir boru yardımıyla önceden hazırlanmış suyu yere akıtır. Nermin, bu şakaları “alaturkalık” olarak görür ve kocası Osman'a hokkabazı nereden bulduğunu sorar. Refik ise karagöz ve ortaoyunu hakkında kitaplar okumaya karar verir. Halkla yakınlık kurması gerektiğini düşünerek hokkabazla sohbet eder. Gerçekte köyde yorgancılık yapan bu adam, sünnet mevsiminde ve ramazan ayında işlerinin açıldığını söyler. (C.B., s.476-478)

Hokkabaz ayrıca *Benim Adım Kırmızı* romanında *Surname*'de resmedilen geçitte yer alır. Değişik meslek gruplarından adamların mesleki hünelerini sergilediği geçidi betimleyen sayfada bir hokkabaz, incecik bir sırığın üzerinde başarıyla yürürken bir başka adam ona tef çalar. (B.A.K., s.71)

5.22.Kasap

Bu meslek grubu, yine *Benim Adım Kırmızı*'da Kara'nın Saray Nakkaşhanesi'nde hayranlıkla incelediği *Surname* resimlerinden birinde göze çarpar. Resimde İbrahim Paşa Sarayı'nın şehnişinine kurulmuş olan Sultan III.Murat, At Meydanı'nda yapılan şenlikleri seyreder. Şenliğin ilgi çekici motiflerinden birisi de henüz kesilmiş ve çengellere asılmış koyunlara gülümseyerek bakarken çizilmiş kasaplardır. Bunlar “ellerinde satırları gül ve patlıcan renkli elbiseler” giymişlerdir. Bıyık ve sakallarının olmaması dolayısıyla yüzleri kadın yüzünü andırır. (B.A.K., s.71)

5.23.Berber

Berberler dükkânlarına gelen erkek müşterilerinin saç, bıyık ve sakallarını usturayı hünerle kullanarak değişik şekillerde tıraş ederler.⁴⁵⁹ *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Refik'in arkadaşı Muhittin şiir yazaran bir mühendistir. Bekâr olan bu genç gündüzleri belediyede çalışır, akşamları şiir yazar. Evlenmek, çocuk sahibi olmak gibi toplumun büyük bir kısmının kanıksayıp uyguladığı eylemler ona itici ve yabancı gelir. Bu yüzden söz kesme, nişan, düğün gibi törenlerden nefret eder. Öte yandan Galatasaray Lisesi'nden arkadaşı Ömer'in nişan törenine gitmemesinin yanlış anlaşılacağını düşünür. Törene gitmeli ve arkadaşını tebrik etmelidir. Bunun için şık bir şekilde giyindikten sonra berbere gidip tıraş olmasının yerinde olacağına karar verir. Beşiktaş'ta, çarşı içinde bulunan dükkân, çocukluğundan beri gittiği berbere aittir. Yaşlı ve güleç yüzlü berber, Muhittin'in yaşamında var olan irili ufaklı birçok olayı bilir. Genç mühendis çocukluğunda dükkâna geldiği ilk zamanlarda, ortaya çıkan zorluklara karşı berberin bazı yöntemlere başvurduğunu hatırlar. Mesela Muhittin'in boyunun kısa olmasından dolayı aynaya erişememesi problemini berber,

⁴⁵⁹ M. De D'Ohsson, a.g.e, s.87.

koltuğun iki kolu arasına bir tahta koyarak çözmüştür. Ayrıca çocuğun makastan korkması üzerine şefkatli bir tavırla asker çocuklarının ağlamayacağını söylemiştir.

Muhittin, işini temiz önlüğüyle icra eden ve mahallenin dedikodularını anlatan berberin, berber koltuğunu geniş camın önüne yerleştirmesinin nedenini kavrar. Bu yolla berber, titizlikle tıraş ettiği müşterisini tüm çarşıya sergiler.

“Berbere gövdesini bir süre için bırakıyor, berber vitrinini andıran geniş camın önündeki koltuğa yerleştirdiği bir müşteriyi çarşıya sergiliyor, başkalarına yaptığı gibi onunla bilgi ve dedikodu alışverişinde bulunuyor, çarşıdan geçenler de göz ucuyla onlara bakıyorlardı.” (C.B., s.188)

Aynı öge *Benim Adım Kırmızı*’da, biri nakış içinde yer alan bir figür, diğerleri reel dünyaya ait olmak üzere üç farklı yerde okurun karşısına çıkar. Başnakkaş Osman’ın Kara’ya gururla gösterdiği *Surname* tasvirlerinin birinde kasap, hokkabaz, şekerci gibi meslek gruplarının yanı sıra berber de tasvir edilmiştir. Kara’nın bir sanat harikası olarak tanımladığı bu resimde, Sultan’ın önünden geçen berberlerden biri, arabada baş aşağı vaziyette olduğu halde müşterisini ustalıkla tıraş etmeyi başarır. Bu berberin çırakları, ellerindeki ayna ve kokulu sabunlarla ustalarına yardımcı olurlar. Ayrıca müşteriden bahşiş alma beklentisi içindedirler. (B.A.K., s.71)

Aynı metinde Kara, İstanbul’a döndüğü gün kentin sokaklarında amaçsızca gezinirken Aksaray’da, eniştesinin bir zamanlar oturduğu evin yakınında bulunan dükkânda çalışan eski berber ustasını görür. Kara’ya mutluluk veren şey, berber ustasından dükkândaki objelere kadar her şeyin aynı kalmış olmasıdır.

“Eniştemin bir zamanlar oturduğu sokağın çarşıya açılan ucundaki berber ustası, hâlâ dükkânında, aynı aynalar, usturalar, ibrikler, sabun telleri arasındaydı. İçine sıcak su doldurduğu baş yıkama kabının, tavandan sarkan zincirin ucunda hâlâ aynı yayı çizerek ileri geri sallandığını görmek neşelendirdi beni.” (B.A.K., s.15)

Kara, evlilik hazırlıklarına başlayınca damat tıraşı olmak için bu berber dükkânına koşar. İstanbul'dayken sık sık uğradığı berbere girer girmez eski berberinin yoğun ilgisiyle karşılaşır. Berber yaşlanmış, buna rağmen tükettiği içki miktarını artırmıştır. Genç adam bu eski dükkânın on iki yıl öncesinden daha ferah, tertipli ve temiz olduğunu fark eder. Öncelikle müşterinin saçını ve yüzünü yıkamaya yarayan satılın tutturulduğu zincir yenidir. Berberin “geniş ve eski leğenleri kalaylı, mangalı temiz, passız ve akik saplı usturaları keskindi[r]”. Üstelik berber, eskiden beline bağlamaya üşendiği ibrişimden peştemalini benimsemiş görünür. Kendisine gösterilen ilgiden memnun olan Kara, dükkânın atmosferine hâkim olan “çekidüzen[in]”, berberin çalıştırdığı güzel ve zarif çırağıyla bir ilgisi olup olmadığını düşünür. (B.A.K., s.231)

5.24.Davulcu ve Zurnacı

Davulcu ve zurnacı birbirinden ayrılmayan, bu yüzden beraber anılan bir meslek grubudur. Bunlar sünnet düğünü, evlilik düğünü ve şenliklerde enstrümanlarını çalarak halkı coştururlar. Bu motif yalnızca *Benim Adım Kırmızı*'da, Kara'yla evlenen Şeküre'nin gelin alayı bağlamında yer alır. Bu evlilik oldukça ani geliştiği için son anda düzenlenen alay oldukça küçük, “gösterişsiz ve fakir” olur. Bu durum çiftin, mahallenin alaylı bakışlarına maruz kalmasına neden olur. Üstelik düğün alayının enerjisini arttırması beklenen davulcu ve zurnacı da “ikide bir” çalmayı bırakırlar. Onlar da katıldıkları topluluğa saygı göstermezler. (B.A.K., s.232, s.234)

5.25.Fırıncı

Fırıncılar dükkânlarındaki fırınlarında ekmek ve çörek pişirirler. Bu ögeye *Benim Adım Kırmızı*'da gelin alayının önünden geçtiği esnaflardan biri olması çerçevesinde rastlanır. Şeküre'nin gelin alayı oldukça küçük bir sahayı baştan aşağı dolaşınca ister istemez çarşının içinden de geçer. Bu esnada Kara, bir fırıncının yanık poğaçalarını çırağına kazittiğine şahit olur. (B.A.K., s.233)

Aynı kitapta fırıncı Zeytin'in öldürülmeden önce gördüğü son mekânlar arasında anılır. Genç adam eskiden Üstat Osman'ın "kıymalı çörek" aldığı fırını duygulanarak izler. (B.A.K., s.459)

5.26.Avcı

Avcılık geleneksel uğraşlardan biridir. Avcılar tabiata çıkarak kuş, keklik ve ceylan gibi hayvanları avlarlar. Başarılı avcılar yeterince avlandıktan sonra bir şölen düzenleyerek bu hayvanları pişirip yerler.

Beyaz Kale'de Hoca ve Venedikli köleyle yakın bir dostluk kuran Sultan IV.Mehmet tam bir av tutkunu olarak çizilir. Bu yönetici tahta geçtiği andan itibaren adamlarıyla beraber sık sık ormanlara ve korulara giderek avlanır. Hoca'nın da katıldığı "bitip tükenmez" av eğlencelerine Venedikli genellikle davet edilmez. (B.K., s.117)

Sultan'ın yaşının küçük olması nedeniyle Bostancıbaşı önceden bir hazırlık yapmak durumunda kalır. Örneğin Sultan Kâğıthane deresi yakınlarında avlanmaya karar verdiği zaman Bostancıbaşı, önceden yakalattığı tavşan ve tilkileri, arkasından tazıları serbest bırakır. Bu eğlencelerde ilgi çekici olan, Sultan'ın hayvanların zarar

görmesinden endişe duymasıdır. Sultan bu konuda oldukça hassas davranır. Sözgelimi av sırasında bir köpek tarafından yaralanan tavşanın can vermemesi için ortalığı birbirine katar. Bu yüzden Bostancılar onu köpeğin ağzından kurtarırlar. Köpeğin dişlerinin tavşana geçmediğine sevinen IV.Mehmet küçük hayvanın dağlara salınmasını emreder.

“Bostancıbaşı her şeyi hazırlamış: Tavşanları ve tilkileri koyuverip arkasından tazıları saldılar, seyrettik: Tavşanın teki arkadaşlarından ayrılıp kendini suya atınca herkes onu izledi; yüze yüze karşı kıyıya geçince bostancılar oraya da köpek salmak istediler, ama biz uzaktakiler de duyuyorduk. Padişah “tavşan azat olsun,” diye izin vermedi. Ama yabancı bir köpek öte yakadaymış, tavşan gene kendini suya attı, ama köpek yetişip yakaladı onu, bostancılar hemen üşüşüp köpeğin ağzından tavşanı aldılar. Padişah’ın huzuruna getirdiler. Çocuk hemen hayvanı inceledi, üzerinde ciddi bir yara olmadığını görünce sevindi; dağ başına götürülüp tavşanın saliverilmesini buyurmuş.” (B.K., s.53)

Sultan Lehistan seferine çıktığı zaman da avlanmaktan vazgeçmez. Yol boyunca elverişli bulduğu ormanlarda orduyu durdurur ve yorucu av seferleri düzenler. Bunun için Sultan, Hoca ve onun kölesi yürüyüş kolundan ayrılırlar ve önden giden birliğin uygun gördüğü “ceylanlarıyla ünlü bir koruya, yabandomuzlarının koşuşturduğu bir dağın yamaçlarına” giderler. Eğlenceli av seferleri uzun yol boyunca tekrarlanır. (B.K., s.153)

5.27.Cariye

Cariyeler esir pazarlarında alınıp satılan kadın esirlerdir. Bunlar genellikle ev işlerinden sorumlu olan hizmetçiler olarak işlev görmüşlerdir. Osmanlı toplumunda orta sınıf halkın evinde mutlaka hizmetçi bulundurulmuştur.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile*, s.126.

Cariye izleğine sadece *Benim Adım Kırmızı*'da, Şeküre'nin yaşadığı evlerde bulunan cariyeler çerçevesinde rastlanılır. Bu romanda cariyeler öncelikle evin hanımefendisinin yapmasının yakışık almayacağı hizmetleri yerine getirmekle yükümlü köleler olarak yansıtılır. Hür kadınlar evin ihtiyaçlarını satın almak amacıyla çarşıya çıkmazlar. Bu vazifeyi cariyeler yerine getirirler. Esir Pazarı'nın arkasındaki kahvehanenin usta meddahı evin güzel hanımı kılığına girdiğinde “artık çamaşır, bulaşık yıkamak, cariyeler gibi sokağa çıkmak” istemez. (B.A.K., s.404)

Cariye ev hizmetlerini yerine getirmenin yanı sıra evin efendisinin cinsel ihtiyaçlarını da karşılar. Bu iki niteliği Şeküre'nin hizmetindeki cariyelere bakarak görmek mümkündür.

Çıktığı seferlerden bol ganimet getiren bir sipahiyle evli olan Şeküre, iki oğlu, kayınpederi ve kayınbiraderi Hasan ile birlikte Çarşıkapı'daki evde mutluluk içinde yaşar. Evde işleri gören, üstelik geceleri Hasan'la birlikte olan bir cariye de bulunur. Ancak bu sipahi gittiği savaştan dönmeyince bu mutluluk tablosu bozulur. Hasan geçim sıkıntısı sebebiyle evin kirasını ödeyemeyecek duruma gelir, bu yüzden cariyesini esir pazarına götürerek satar. Buna karşılık kaybolan iş gücünü Şeküre'nin telafi etmesi beklentisi içindedir. Şeküre çamaşır yıkamaktan mutfak işlerine kadar tüm işleri “Ben bunları yapacak kadın mıyım” demeden yapar ancak Hasan'ın kendisini taciz etmesi üzerine başkaldırır. Evi terk ederek babasına sığınır. (B.A.K., s.56)

Romanda Şeküre'nin babasının evinde Hayriye adında bir cariye bulunur. Bu kadın çamaşır ve bulaşıkları yıkamanın yanı sıra yemekleri de hazırlar. Ayrıca Şeküre'nin çocukları olan ve kendisine “Esir kızı” diye seslenen Orhan ile Şevket'i hamama götürür ve yıkar. Canları sıkıldığı zaman onları gezmeye çıkarır. Gece yatma vakti gelince onlara “cinli perili masal” anlatır. Çarşı pazara gidip alışveriş yapmak hür bir kadın olan Şeküre'ye yakışmayacağından ötürü bu görev de Hayriye'nindir. (B.A.K., s.39, s.54)

Buna ek olarak bu hesapçı ve kurnaz cariye geceleri Enişte Efendi'yle yatar. Şeküre bu gerçeğin farkında olduğu için kaygılıdır. Zira Hayriye'nin bu ilişki sebebiyle hamile kalması ihtimal dâhilindedir. Böyle bir durumda mevcut hiyerarşi değişime uğrayacaktır: Hayriye, Enişte'den bir çocuk sahibi olmanın verdiği özgüvenle evde hanımlık taslayacak ve Şeküre'ye acı çektirecektir.

Bu olasılığın gerçeğe dönüşmesinden korkan Şeküre, Hayriye'yle konuşurken daima emredici bir üslup kullanmayı tercih eder. Ona karşı oldukça mesafeli davranır, sırlarını ondan saklar. Bohçacı Ester, Enişte Efendi öldürüldüğü zaman ev halkı içinde en çok Hayriye'nin sarsıldığını gözlemler. Çünkü tüm hanımefendilik düşleri zorunlu bir biçimde sona ermiştir. (B.A.K., s.278)

5.28.Cellat

Cellatlar üst otoriteden aldıkları emir doğrultusunda idam edilmesine karar verilmiş olan kişileri öldürmekle yükümlüdürler. Bu izlek *Kara Kitap*'ta Celâl'in gazetede yayımlanan bir yazısı kapsamında işlenir. "Cellat ve Ağlayan Yüz" başlığını taşıyan yazıda üç yüz yıl önce yaşamış Kara Ömer adlı ünlü bir celladın hükmü verilmiş bir idam cezasını uygulayamayışının hikâyesi anlatılır. Öyküye göre cellat Ömer, çıraklığından itibaren binlerce kişiyi işkenceden geçirmiş, yüzlerce kişiyi idam etmiştir. Mesleki aletleri demir işkence çubukları, şifre denen ustura ve kementtir. (K.K., s.283)

Cellat Ömer, Bostancıbaşı'dan Erzurum Kalesi'ne hükmeden Abdi Paşa'nın idam hükmünü alır ve Doğu'ya doğru yola çıkar. Erzurum'a girmeden önce abdest alıp namaz kılar ve başarılı olması için Allah'a dua eder. Fiziksel görünümü itibariyle onu diğerlerinden ayıran nitelikler herkesçe bilinir. Paşa, "kuşağında yağlı kemendiyle ve usturayla kazılı kafasında kızıl keçeden külahıyla" kendisine yaklaşan celladı hemen tanır. (K.K., s.278)

Cellat Ömer kementi paşanın boynundan geçirmek ister. Ancak kurbanının ağlaması onun otuz yıllık meslek hayatında ilk defa kararsızlık geçirmesine neden olur. Bu yüzden görevini paşanın yüzüne bir kumaş parçası örtterek yerine getirir. Bir sonraki aşamada adamın cansız bedenini bir usturayla kafasından ayırır ve onu “içi balla dolu kıldan bir torba[nın]” içinde muhafaza eder. Bedeni olay yerinde bırakır, kelleyi ise Sultan’a sunmak üzere yanında götürür.

Fakat kervansaraylarda yattığı geceler boyunca devamlı kâbus görür. Yolculuk sırasında torbadaki başın çocuk gibi ağladığını duyunca yanındaki aletler yardımıyla paşanın yüz ifadesini değiştirmeye girişir. Kurbanın yüzünü gülümseyen bir insanın yüzüne benzetir. Ancak esrarengiz bir biçimde kafa kuyuya düşerek paramparça olur. Payitaht’a vardığında kafayı görenler şaşkınlık içinde bunun Abdi Paşa’yla uzaktan yakından bir ilgisi olmadığını söylerler. Bu yüzden Cellat Kara Ömer derhal idam edilir. (K.K., s.284)

5.29.Dilenci

Osmanlı toplumunda dilenmek bir kazanç yolu olarak algılanmıştır. Bundan ötürü dilenciler esnaf olarak görülmüştür. İnsanlara rahatsızlık veren dilenciler birçok stil kullanmışlardır.⁴⁶¹

Benim Adım Kırmızı’da dilenci ögesi Ester’in ev ziyaretleriyle bağlantılı olarak işlenir. Hasan’ın Şeküre’ye yazdığı mektupların taşıyıcısı olan Ester hemen her gün Hasan’ın Çarşıkapı’daki evine gitmek zorunda kalır. Bu evin bulunduğu sokakta kör bir Tatar adam oturarak dilenir. Ester bu “rezil” dilenciden tiksindir. Görme yetisinden yoksun olduğu için onu “Allah’ın terk ettiği bir bela” olarak görür. Eline para yerine taş koyar. (B.A.K., s.152)

⁴⁶¹ Özbilgen, a.g.e., s.464-466.

Romanın bir başka yerinde Kara, Şeküre'yle barışmak için Çarşıkapı'daki bu eve gitmek ister. Fakat Hasan'ın evde olup olmadığından emin değildir. Ester Tatar dilenciği işaret ederek onun sokağa girip çıkacağı bir muhtar gibi bildiğini ifade eder. Yaşlı bohçacıya göre Kara ona sekiz on akçe verirse dilenciden dilediği bilgiyi alabilecektir. Fakat genç adam dilencinin kendisine sövmesi üzerine onu baltasının sapıyla döver. Ester bu manzaraya kayıtsız kalamaz ve Tatarı Kara'nın elinden kurtarır. (B.A.K., s.391-392)

6. Dini veya Mistik Yönü Olan Figürler

6.1.Vaiz

Bir din görevlisi olan vaiz dindaşlarına öğüt verir, dini nasihatlerde bulunur. Ayrıca onların dini konulardaki bilgi eksiklerini tamamlar. Genel olarak Müslüman bir vaizin İslam fikhını iyi bilmesi, hitabetinin güçlü olması ve Arapçayı güzel telaffuz etmesi gerekli görülmüştür.⁴⁶²

Vaiz motifi Orhan Pamuk'un iki kitabında yer alır. *Benim Adım Kırmızı*'da Nusret Hoca ve Konyalı Hoca dolayısıyla bu mesleğe gönderme yapılır. Beyazıt Camii'nde vaizlik yapan Erzurumlu Nusret, Kara'ya payitahtta olup bitenleri haber veren turşucunun dediğine göre bir seyyittir. (B.A.K., s.16)

⁴⁶² "Vaiz", *Ansiklopedik İslâm Lûgatı*, C.II, Tercüman Gazetesi Yayınları, İstanbul, 1982, s.742.

Nusret Hoca, camide verdiği vaazlarda toplumun sahip olduğu değerlerin aslında İslami prensiplere aykırı olduğunu ilan eder. Toplumun üyelerinin hayatını anlamlı kılan birçok geleneğin terk edilmesini ister. Ona göre kahvehaneye gitmek, kahve içmek ve resim yapmak inanan kişiyi imanından edecek kadar tehlikeli davranışlardır. Üstelik bütün bu günahlar dizisi, imparatorluğun başına gelen felaketlerin esas kaynağıdır.

“Erzurumi denen vaiz, son on yıl içerisinde İstanbul’u kasıp kavuran bütün felaketleri, Bahçekapı ve Kazancılar Mahallesi yangınlarını, şehre her girişinde on binlerce ölü alan vebayı, Safêvilere karşı savaşta onca can verilmesine karşın bir sonuç alınamamasını, Batı’da Hıristiyanların isyanlar çıkarıp küçük Osmanlı kalelerini geri almalarını, Hazreti Muhammed’in yolundan sapılmasıyla, Kur’an-ı Kerim’in emirlerinden uzaklaşılması, Hıristiyanların hoş görülüp, serbestçe şarap satılıp tekkelerde çalgı çalınmasıyla açıklıyordu.” (B.A.K., s.16)

Erzurumi bir din adamı olmasına rağmen İslamiyet’in ilk yıllarında ortaya çıkan tasavvuf doktrinini de hiçe sayar. Bu yüzden tarikatlara düşmanlık besler. Ona göre tekkeye mürit olmak, burada musiki enstrümanları eşliğinde raks etmek ve *Kur’an-ı Kerim*’i makamla okumak affedilmeyecek kadar büyük günahlardır.

Vaizin kişiliği ve kışkırtmalarının toplum içinde yarattığı etki, meddahının taklit ettiği bir köpeğin ağzından verilir. Dertli bir biçimde vaizden yakınan köpeğe göre Nusret Hoca, radikal vaazlarıyla cemaati kısa sürede coşturur. Kendisi asla ağlamamasına karşın cemaat arasında ağlamaktan gözleri kuruyanlar, bayılanlar olur. “Cemaati azarlar gibi” konuşmayı tercih eden ve birçok kişiyi kâfir” olarak nitelendiren Nusret Hoca, “bu hayran kalabalığı karşısında kendinden geçer”, daha da cesaretlenir. (B.A.K., s.18)

Kitleleri peşinden sürükleyen bu adamın sevenleri arasında Saray Nakkaşhanesi’nin nakkaşlarından müzehhip Zarif Efendi de bulunur. Gerçekte para canlısı bir sanatkâr olan Zarif Efendi, ilmine güvendiği ve “bütün sözlerini gözyaşlarıyla dinlediği büyük vaiz[in]” etkisi altında kalır. Enişte Efendi’nin Sultan’dan aldığı izin doğrultusunda geleneksel resim sanatının kalıplarına ters bazı

resimler yaptırması bu müzehhibin kalbinde kuşku tohumlarının filizlenmesine yol açar. (B.A.K., s.12, s.116)

Aynı kitapta yer alan bir başka vaiz ise Konyalı Hoca'dır. Meddahın konuştuğu iki abdalın hikâyesi içinde yer alan bu adam Kalenderilere düşmandır. Nakkaş bir Frenk gezgininin keşkül, ucu kıvrık sopa ve baltalarıyla dikkat çeken abdalları hayranlıkla resmettiğini görünce küplere biner. Bu gezgine bağırıp çağırarak her türlü kötülüğü yapan “bu rezil Kalenderiler[i]” çizmesinin memlekete zarar verdiğini söyler. Daha da ileri giderek bu iki dervişin ev, aile ve yurt kavramlarından habersiz olduklarını, namaz kılıp dua etmediklerini, esrar çekip hırsızlık ettiklerini belirtir. Bu din adamı yoğun çaba sarf etmesine rağmen Frenk nakkaşı işinden vazgeçiremez.

Bu vaiz camide verdiği vaazları birine yazdırır ve bunları kalın bir cilt halinde toplatır. Din ve dünya hayatının çeşitli yönlerine temas eden bu vaazlarda Kalenderiler konusu da yer alır. Konyalı vaiz insanları beyler, tâcirler, çiftçiler ve sanatkârlar olmak üzere dört sınıfa ayırır. Ardından bu grupların hiçbirinde Kalenderilerin bulunmadığına dikkat çekerek bunların “âlemin fazlası” olduğuna kanaat getirir. (B.A.K., s.353-354)

Benim Adım Kırmızı'nın yanı sıra *Masumiyet Müzesi*'nde de vaiz ögesi söz konusu edilir. Romanda Kemal'in sevgilisi olan Füsün, sosyetenin meşhur simalarından Belkıs Hanım'ın Teşvikiye Camii'ndeki cenaze namazına katılır. Kemal, caminin tam karşısındaki evinin balkonundan Füsün'u görür görmez ibadethanenin avlusuna koşar. “Şiir[den]” yoksun bir ses tonuyla Cuma vaazı veren vaizin sesi hoparlör vasıtasıyla avludan duyulur. Vaiz, kaçınılmaz son olan ölümün anlamı üzerine didaktik bir konuşma yapar ancak ses sistemindeki aksaklık, Kemal'in bu konuşmayı algılamasını engeller.

“Hoparlörle dışarıya, avluya da verilen Cuma vaazı, ses düzeninin kötülüğü yüzünden vaizin ölümün son durak olduğuna ilişkin birkaç sözü ve herkesi

korkutmak ister gibi sık sık ve şiirsiz bir vurguyla Allah deyişi dışında hiç anlaşılıyordu.” (MM, s.95)

6.2. İmam

Geleneksel toplumlarda sultanın beratıyla atanan imam mahallenin dâhilinde bulunduğu kazanın yargıcı olan kadının temsilcisidir. Bundan ötürü imam yalnızca cami cemaatinin lideri değildir, aynı zamanda mahallenin lideridir. Namaz kıldırır, vaaz verir, mahalleliye İslam ilmihaline ilişkin konularda yardımcı olur. Bunun yanı sıra nikâh, yardımlaşma ve genel ahlakın gözetilmesi gibi sosyal meselelerde de başrol oynar.⁴⁶³ Mahalle imamı mahallede yaşayan cemaatin temsilcisidir.⁴⁶⁴

Benim Adım Kırmızı'da imam, Şeküre'nin ilk eşinin savaşta öldüğüne tanıklık etmesi ve onun Kara'yla nikâhını kıyması bağlamında söz konusu olur. Romanda babası öldürülen Şeküre, sevgilisi Kara'yla evlenebilmesinin zorluklarından dert yanar. Zira eşi her ne kadar dört yıldır savaştan dönmemiş olsa da Hanefi mezhebine bağlı kadıya göre boşanması mümkün görünmez. Diğer taraftan kadı efendinin Şafii olan nâibi, ölen kocayı savaşta ölü olarak gördüğüne yemin edecek iki kişinin şahit olması şartıyla bu durumdaki kadınları boşar. (B.A.K., s.221)

Kara, şahadet edecek yalancı bir tanık bulabilmek için mahalle imamına başvurur. Önce ona şahadet etmeye üşenen insanlar yüzünden genç bir kadının yaşadığı zorluklardan söz eder. Kendisini acındırarak ondan yardım ister. Kara'ya kesesinin ağzını açmasını salık veren imam, altınları görünce şahit olmayı kabul eder, ikinci şahidi de hemen bulacağını müjdeler. Hatta bir miktar indirim de yapar. Böylelikle Şeküre'nin boşanması mümkün olur.

⁴⁶³ Özbilgen, a.g.e., s.458.

⁴⁶⁴ İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile*, s.30.

“Üsküdar kadısının naibi dememe bile gerek kalmadı. Her şeyi anlayan imam efendi, bahtsız Şeküre hanım için zaten bütün mahallenin dertlendiğini, geç bile kalındığını söyledi. Ayrılmak için gerekli ikinci şahidi Üsküdar kadısının kapısında arayacağımıza, İmam efendi kendi getirecekti. İmam efendi ikinci şahit için bir de indirim yapıyordu, hemen anlaştık.” (B.A.K., s.225)

İmam izleği, aynı romanın bir başka yerde, Şeküre ile Kara'nın nikâhını kıyan bir figür olarak yansıtılır. Kara, Şeküre'nin boşanma müşkülünü hallettikten sonra Yasin Paşa Camii'nin “kara sakallı, nur yüzlü imamı[na]” koşar. Genç adam, imamı küçücük caminin avlusunu süpürürken görür. Ona ölmekte olan ihtiyar eniştesinin son arzusunu yerine getirmek istediğini, bunun için bugün boşanmış olan Şeküre'yle evlenmesi gerektiğini anlatır. Bu yaşlı imam, Kara'nın daha evvel görüşüp anlaştığı din adamı gibi para peşinde değildir. Aksine karşılaştığı durumun dinen caiz olup olmadığını anlamaya çalışır. Bu sebepten ötürü genç adamı bunalıma sokacak cinsten birçok soruyu art arda sıralar. Öncelikle yeni boşanmış bir kadının bir ay beklemeden yeniden evlenmesinin meşru olmadığı hükmünü hatırlatır. Ancak Üsküdar nâibinin verdiği izin kâğıdını görünce memnun olur. Evlenecek çift arasında tam bir denklik olduğunu öğrenince nikâhı kıymaya ikna olur. Kara'ya birkaç saat içinde düğün evine geleceğini bildirir.

“İmamın şer'i hüküm gereği, evli kadının boşandıktan sonra yeniden evlenebilmesi için bir ay beklemesi gerektiği yolundaki itirazına, ben Şeküre'nin eski kocasının dört yıldır ortalıkta olmadığı için karısını gebe bırakmasına imkân olmadığını söyleyerek ve Üsküdar kadısının kadını zaten bu sabah bu amaçla boşadığını ekleyip verdiği kâğıdı göstererek karşılık verdim. Evet, gelin akrabam idi, ama teyze kızı olmak nikâha engel değildi; önceki nikâhı kamilen sona ermişti; aramızda ne din farkı vardı, ne seviye, ne de servet farkı. İmam altınları aldı. Düğünlük esvaplarını giyip, saçına, sakalına, kavuğuna bir bakacak ve nikâhı kıymak üzere gelecekti.” (B.A.K., s.230)

İmam Efendi düğün evine ulaştığında evin selamlık kısmına alınır. Mahalleli ihtiyarların ve berberin tanıklığında Kara ile Şeküre'nin nikâhını kıyar. Ardından Kara'ya evlilik hayatında mutlu olmasını sağlayacak bazı nasihatlerde bulunur.

Çiftin huzurlu bir aile olması için uzun uzun dua ettikten sonra düğün pilavını yemek için başka bir odaya geçer. (B.A.K., s.235-236)

6.3.Şeyh

Şeyh tarikata girenleri yetiştirme ve onları denetleme yetkisine sahip olan kişidir. Tarikat geleneğinde bir şeyhe bağlanmadan zorlukları aşmanın imkânsız olduğuna inanılır. Bundan ötürü bir şeyhe bağlanmak gerekli görülür.⁴⁶⁵ Şeyh, müridinin gönül yolculuğuyla meşgul olarak ona yol gösterir.⁴⁶⁶

Yeni Hayat'ta şeyh izleği Osman'ın gözlemleri çerçevesinde anılır. Dr.Narin gençlere yeni bir dünya vaat eden ve onları ailelerinden koparan bir kitap olan *Yeni Hayat*'a ve onu okuyanlara düşmandır. Bundan ötürü özel casusları aracılığıyla ülke çapında kitabı okumuş olan herkesi fişler. Osman bu fişleri takip etmesi halinde Dr.Narin'in oğlu Nahit Osman'ı bulabileceğini tahmin eder. Bu hayalle fişlenen kişiler arasındaki Osman'ları bir bir ziyaret eder.

Alacaelli kasabasına vardığında bir kahveci çırağı onun “şeyh efendiyi dinlemek için gelenlerden” olup olmadığını sorar. Osman'ın öğrendiğine göre kasabayı ziyaret edecek bu şeyh enikonu marifetli bir adamdır. Sözelimi hastaları iyileştirebilir, kısır kadınları doğurgan hale getirebilir. Ayrıca tek bir parmağıyla dokunup Pepsi Cola şişesi açabilir ve elindeki çatalı bir bakışla bükebilir. Osman kasabayı terk ederken kasabalının övgüyle söz ettiği şeyh efendiyi görme şansına erişir. “Gül pembesi” yüzlü bu adam çevresindeki günahkârlar adına endişeleniyor gibidir. Buna karşın kendisine gösterilen ilgiden memnundur. (Y.H., s.170, s.177)

⁴⁶⁵ Türer, a.g.e., s.108-109

⁴⁶⁶ Eraydın, a.g.e., s.118.

Şeyh izleği *Kar*'da geleneksel şeyh-mürit ilişkisinin dışında, siyasal İslam çerçevesinde yer alır. Romanda Kürt Şeyhi Saadettin Cevher Efendi Kars'taki tekkesinde müritlerinin sorunlarına çözüm aramakla uğraşır. Milli İstihbarat Teşkilatı'yla yakın temas halinde olan bu şeyhin tekkesinde dinleme cihazları da bulunur. Kentin yoksul kimseleri kadar zenginleri de geceleri Şeyh Efendi'nin zikir ve sohbetlerine devam ederler. Saadettin Efendi'nin kendisini ziyaret eden kimselere davranmış biçimi bir tiyatro oyuncusunun replik, mimik ve jestleri gibi tipiktir, asla değişmez. Örneğin tekkeye ilk kez adımını atan biri elini öpünce şeyh de onun elini öper. Bu kişinin söylediği sözlerin bilgelik içerdiğini söyler ve onun kendini değerli biri gibi hissetmesini sağlar. Merhametli ve anlayışlı bir din adamı görünümü verir. Romanda İpek'in eski kocası olan Muhtar, solcu bir ateist olduğu günlerde bunalım geçirir ve intiharın eşiğine gelir. Fakat elinden tutan Şeyh'in yardımları sayesinde içine "yıllardır duymadığı bir huzur" yayılır. Dünyanın aslında güzel bir yer olduğunu düşünmeye başlar. Böylece Allah'ı sevmeyi öğrenir ve O'nun yolundan yürür. (K., s.57-58, s.94)

Kurnaz şeyh Kars'a geldiğini öğrendiği şair Ka'yı da kendisine çekmek ve bu yolla onun ağızını aramak ister. Bu hedefi doğrultusunda Ka'ya bir mektup gönderir ve onu tekkesine davet eder. Bu mektup oldukça kibar bir üslupla kaleme alınmıştır. Şeyh Ka'nın kente yağın kardan etkilendiğini başkalarından haber aldığı halde bu durumu rüyasında gördüğünü ileri sürer. Böylece kendisine kutsiyet atfetmeye çalışır. Ona göre Ka tarikat yolunun iyi bir yolcusu olabilir. Bu yüzden tekkeye gelip kendisini ziyaret etmesi gerekir.

"Ka efendi bey oğlum. Size oğlum demem uygun değil ise affediniz. Ben dün gece sizi rüyamda gördüm. Rüyamda kar yağıyordu ve her bir tanesi âleme bir nur olarak iniyordu. Hayırdır, derken öğleden sonra, rüyamda gördüğüm bu kar pencereimin önünde yağmaya başladı. . . Cenabı Allah'ın bir imtihandan geçirdiği Muhtar Beyefendi sizin bu kara ne mana verdiğinizi bana nakletti. Yolumuz aynı yoldur. Bekliyorum efendim. İmza: Saadettin Cevher." (K., s.93)

Ka tekkeye girer girmez Saadettin Efendi'nin elini öper, şeyh de onunkini. Odada toplanan mürit kalabalığını otobüs şirketi yöneticiliği, hastane kapıcılığı ve gece bekçiliği gibi işlerle uğraşan erkekler oluşturur.

Bütün bu insanlar içlerindeki sıkıntıları anlatıp şeyhten destek ve öğüt vermesini beklerler. Ka da ateizmden yavaş yavaş kopup Allah inancına dönüş sürecini anlatır. Buna karşılık içinde birtakım kuşkular vardır. Şeyh efendi şairin alkol almış olmaktan kaynaklanan aşırı tavırlarını sevecenlikle karşılar. Ka, Allah'ı tekkelerde ve kalabalıklar arasında aramak istemediğini belirtir. İnsanın Yaratan'ı tek başına bulup sevebileceğini düşünür. Onun bu düşüncesi Şeyh'in hoşuna gitmez. Saadettin Efendi onu mağrur bulur ve ancak mağrurların tek başına kaldıklarını ifade eder. Bu yüzden ona alçakgönüllü olmayı salık verir.

“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 cennetten kovuldu.” (K., s.101)

6.4.Abdal

Kalenderiler dünyayı ve içinde buldukları toplumun değerlerini umursamayan, kurulu düzenin geleneklerine karşı çıkan sufilerdir. Bunlar kalbe önem verirler. Dindar ve zahitlerin davranışlarını ve kıyafetlerini örnek almazlar.⁴⁶⁷ Üstleri başları genellikle çıplaktır. “Çehar darb” yani dört vuruş kuralı gereğince bıyık, sakal, saç ve kaşlarını tıraş ederler. Boyunlarına astıkları keşküllerin içinde açıklıklarını yatıştırarak kadar yemek saklarlar.⁴⁶⁸ “Baba ve abdal” lakaplarını kullanan Kalenderleri tarih boyunca eleştirilmişlerdir.

⁴⁶⁷ Nihat Azamat, “Kalenderiyye”, *DİA*, C.XXIV, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 2001, s.253.

⁴⁶⁸ Yahya Agah b.Salih e-İstanbulî, *Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm*, Ocak Yayınları, İstanbul, 2002, s.171.

Kalenderi ögesi, *Benim Adım Kırmızı*'ya, yobaz Erzurumilerin ve Konyalı vaizin eleştiri tahtasına hedef olan sufiler olarak yansır. Romanda Esir Pazarı civarında bulunan kahvehanede çalışan usta meddah, kadın, köpek, at, ağaç gibi varlıklara ek olarak iki abdalın resmini de yüksekçe bir yere asar. Sonra da bu adamların taklidini yapar. Ben-anlatıcı olarak yapılan bu konuşmada iki abdal, yüz yirmi yıl önce resimlerinin çizilmesinin hikâyesini nakleder.

Onların kendi kıyafet ve aksesuarlarını betimledikleri satırlardan romanın bu sufilerin giyiniş biçimlerini doğru bir biçimde yansıttığı anlaşılır. Oldukça yalın olan bu giysiler, Kalenderilerin süs ve gösteriştan uzak durma ve mümkün olduğunca sade giyinme prensibini çağrıştırır. Başları ve ayakları çıplak olan bu seyyah sufilerin üzerlerinde geyik postu, ellerinde sopa, balta ve keşkülleri vardır.

“Yalınayak, başı kabak, yarı çıplak, üzerimizde birer yeyle geyik postu, belimizde birer kemer, elimizde ucu kıvrık sopamız, boynumuzdan sarkan zincire takılı keşkül çanaklarımız, bir de birimizde odun kesecek balta, öbürümüzde de keşkülümüze Allah ne verirse girdiğinde yemek için kaşık.”
(B.A.K., s.352)

Bu iki abdal, bir şehirden diğerine yürürken Frenk bir seyyahla karşılaşır. Bu seyyah ilgi çekici bulduğu abdalları durdurur ve Venedik sikkeleri karşılığında onların resimlerini yapar. Abdallar kendilerini daha da yoksul göstermek amacıyla gözlerinin aklarını içeri çevirirler. Bu manzarayı fark eden Konyalı Hoca Efendi öfkesinden çılgına döner. Seyyaha, Osmanlı ülkesinin binlerce güzelliği dururken “bu rezil Kalenderiler[i]” resmetmesinin anlamsız olduğunu söyler. Çünkü bunlar hırsızlık yapar, şarap içer, esrar kullanır ve dilenerek gezerler. Üstelik aile, ocak ve din gibi kavramlardan da bihaberdirler. (B.A.K., s.353)

Tıpkı Erzurumiler gibi tasavvufa, tekkeye ve dervişe düşman olan bu “Konyalı Hoca Efendi”, vaazlarını bir araya getirdiği kitabında da Kalenderilerin bu dünyada fazlalık olduğuna kanaat getirir. Bunu da yaptığı bir sınıflandırma ile ispat etmeye girişir. İnsanları “beyler, tacirler, çiftçiler ve sanatkârlar olarak dört sınıfa ayırır.

Kalenderilerin bu sınıflamanın şubelerinde yer almadığını işaret ederek onların bu âlemde gereksiz olduklarını iddia eder. (B.A.K., s.354)

Erzurumi Nusret Hoca da dini içerikli konuşmalarında Kalenderileri etiketlemeyi ihmal etmez. Vaiz, “kâfir” dediği Kalender dervişlerinin sabahlara dek raks ettiklerini ve birbirleriyle cinsel ilişki kurduklarını iddia eder. Vaize göre bunları barındıran tekkelerin derhal tahrip edilmesi gerekir. (B.A.K., s.16, s.19)

Romanda usta nakkaş Zeytin, Kalenderilere olan sempatisinden dolayı arkadaşlarının dikkatini çeker. Nakşetmediği vakitlerde Fenerkapı yakınlarındaki metruk Kalenderi tekkesine gider. Burayı özenle silip süpürür. Leylek, “bir rezillik ve ahlaksızlık yatağı” diye tanımladığı tekkeyi Zeytin’in kendisiyle iftihar ederek beklediğini belirtir. (B.A.K., s.424)

2.7. Sanatçılar

7.1.Hattat

Hat sanatıyla uğraşan sanatkârlara hattat adı verilir. Hattat izleği *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı*’da işlenir.

Beyaz Kale romanında Sultan’a sunmak amacıyla devamlı risale yazan Hoca ve onun kölesi, müsveddelerini temize geçirmesi için eve bir hattat çağırırlar. Anlatıcı tarafından “solak” olduğu vurgulanan bu hattat, vebanın bitiş tarihini bildiren takvimi estetik bir yazıyla yeniden yazar. Bunun yanı sıra Hoca bu takvimi daha çekici bir

forma sokmak ister. Bu amaçla bir çırpıda etkileyici bir şiir yazar. Bunu da hattatın eline tutuşturur. (B.K., s.105)

Aynı kitapta astronomi sahasında çalışan Hoca bir sahafta Doğulu bilim adamlarından Takiyüddin'e ait bir risalenin bir nüshasına tesadüf eder. Rasat sonuçlarının derlemesi olan risale fena bir hatla yazılmıştır. Hoca, vardığı yanlış sonuçların “kötü kâtibin dikkatsizliği[nden]” kaynaklanmış olabileceği ihtimali üzerinde durur. (B.K., s.56)

Buna ek olarak *Benim Adım Kırmızı*'da hat sanatı ile hattatlık geniş şekilde yer bulur. Romanın dokusu nakış sanatı üzerine kuruludur ancak önemli kitapların yapımında nakkaşlar ile hattatların dirsek dirseğe çalıştıkları unutulmamalıdır. Çünkü İslami tezyini sanatların prensiplerine göre, nakışlanacak bir kitap önce hattatlar tarafından sunulacağı makamın şanına yakışır bir hat üslubuyla en güzel biçimde yazılır. Hattatların bu işi sabırla tamamlamasından sonra aynı cilt hünerli nakkaşlara götürülür. Usta nakkaş kitabı okur ve geleneksel nakış stillerine bağlı kalmak kaydıyla hikâyede öne çıkan konuları ve kişileri göz önünde tutarak onu resimler. Romanda Sultan III.Murat'a sunulması planlanan gösterişli *Surname* de bu yönüme sadık kalınarak resmedilmiştir. (B.A.K., s.70)

Bu romanda bazı Doğu ülkelerinde sanata verilen değer önemli derecede azaldığı sık sık vurgulanır. Hattatlar da bu durumdan menfi yönde etkilenmiş olarak çizilirler. Enişte Efendi ile Başnakkaş Osman, Acem topraklarından dönen Kara'ya, orada yürütülen sanatsal faaliyetleri sorarlar. Kara onlara bir zamanlar sanat okulu olarak anılan Tebriz'deki usta hattatların artık ilgi görmediğini haber verir. Bunda Şah Tahmasp'ın yaşlılık yıllarında sanata yüz çevirmesinin ve nakkaşhanesini kapatmasının rolü büyüktür. Destek görmeyen hattat sanatkarlar büyük bir “yoksulluk ve umutsuzluk” içindedirler. Tamamlanması heyecanla beklenen, dillere destan artık ciltler yazılmaz ve nakşedilmez. Aynı durum Meşhed ve Halep'te de görülür. (B.A.K., s.32)

Kara, Şah Tahmasp'ın arkasından tahta geçen kuşağın da bu tutumu benimsediğine dikkat çeker. Ülkede sanatkâra verilen itibarlı konunun geride kaldığını, usta hattatların “hepsi[nin]” işsiz güçsüz, parasız pulsuz hatta yersiz yurtsuz kaldık[larını]” nakleder. Bu hattatlardan bazıları Hindistan'a, bazıları İstanbul'a göç etmeye mecbur bırakılmıştır. Bazıları da sanatını bir kenara bırakarak farklı sahalarda çalışmaya başlamış, “orada kendini ve şerefini tüket[miştir]”. (B.A.K., s.68)

Romanda hattatların herhangi bir kitabı istinsah ettikten sonra kitaba attıkları imza da söz konusu edilir. Usta nakkaş Zeytin, Enişte Efendi'nin evine gidince yaşlı adam yalnızlığın verdiği korkuyla içeri girenin kim olduğunu sorar. Kendisine Batı tarzı resimler çizdirdiği için Enişte Efendi'den hoşlanmayan Zeytin, ismini verirken ketebe sayfasına ismin yazan bir hattat gibi davranır; ismini ayrıntılı bir cümleyle verir:

“Gösterişli bir kitabın son sayfasındaki ketebede mağrur bir hattatın yapacağı gibi, “fakir günahkâr kulunuz”un lakabını, nereden geldiğini, baba adını da kapsayan kendi tam adımı ağır ağır telaffuz ederek heceledim.” (B.A.K., s.180)

Hat sanatı İslam medeniyetinin en gözde sanatıdır.⁴⁶⁹ *Kur'an-ı Kerim*'le olan ilişkisi bakımından diğer İslam sanatlarından daha kutsal sayılır. Bu sebepten dolayı hattatların nakkaşlardan daha fazla itibar gördüğü gerçeği romanda sık sık vurgulanır. Başnakkaş Osman, Bostancıbaşı'nın fikrinin de bu yönde olduğundan neredeyse emindir. O da “asıl itibarlı sanatın” hattatlık olduğunu düşünüyor olmalıdır. Zira Üstat Osman birçok kişinin nakkaşlığı kadımsılık, hatta dinsizlik olarak algıladığını duymuştur. Bundan ötürü Bostancıbaşı'nın Nakkaşhane'de çalışan sanatkârları sorgulaması sırasında en ağır işkence yöntemlerini seçmesinden endişe eder.

⁴⁶⁹ Koç, a.g.e., s.141.

“Bostancıbaşı'nın üstat nakkaşlarına kuyumculardan daha da sert davranacağından emindim. Padişahımızın kitap yaptırma zevkine saygı duysa bile, asıl itibarlı sanatın hattatlık olduğunu düşünüp, pek çokları gibi nakış ve hele resmi dinsizliğin sınırlarında gezinen ve zaten cezalandırılması gereken bir lüzumsuzluk, hatta bir çeşit kadınsılık diye küçümsüyorlardı.” (B.A.K., s.274-275)

Bu şekilde düşünenler arasında sultanlar da vardır. Zeytin, körlük ve hafıza münasebeti hakkında konuşurken “Cennetmekân” Sultan I.Süleyman'ın hattatlara daha fazla değer verdiğini bir nakkaş olarak kederle belirtir. (B.A.K., s.93)

Romanda el emeği göz nuru hat eserlerinden de söz edilir. Üstat Osman'ın kendisine verdiği izinle nakkaşhanede çalışılan eserleri bir bir inceleyen Kara, nakkaşlar, müzehhipler ve cetvelkeşlerin meydana getirdiği harikalar hakkında bilgi alır. Hattat Cemal'in önünden geçtiğinde eşsiz bir hat örneğiyle karşılaşır. Kara, bu örneği biraz daha seyredecek olursa “renk ve nakış düşmanlarına” hak vereceğini zanneder. Bu yüzden hattatın iş tahtasından “çabucak” öteye geçerek başka sanatkârlara yönelir. (B.A.K., s.73)

7.2.Müzehhip

Tezhip yapan sanatkârlara müzehhip adı verilir.⁴⁷⁰ *Benim Adım Kırmızı*'da Topkapı Sarayı'na bağlı Nakkaşhane'nin usta nakkaşları yalnızca nakşetmezler. Bunların her biri aynı zamanda iyi birer müzehhiptir. Bu usta nakkaşlar, çiraklık yıllarından itibaren altın tozundan ve topraktan elde edilen diğer doğal renklerden yararlanarak tezhip sanatının tüm inceliklerine vâkıf olurlar. Böylece nakışlanacak bir sayfanın kenarına cetvel çekmeyi, onu rûmîlerle bezemeyi, serlevhasını hazırlamayı en iyi şekilde başarırlar. Usta nakkaş Zeytin, arkadaşı Zarif Efendi'yle tartıştığı gece sanatlarını icra ederken günahkâr olmadıkları konusunda onu ikna etmek ister. Gerçekte masum birer sanatkâr olduklarını kanıtlamak için yaptıkları

⁴⁷⁰ Özkeçeci, a.g.e., s.29.

işlerden söz eder. Onun konuşmasından usta nakkaşların tezhip de yaptıklarını anlaşılır.

“Tezhip yaparız, kenar süsü buluruz, cetvel çeker, sayfaları renkli altınla parlak parlak süsler, en güzel resimleri biz yapar, dolapları, kutuları şenlendiririz. Yıllardır bunları yapıyoruz. Bu bizim işimiz.” (B.A.K., s.28)

Metinde müzehhiplik yönü öne çıkarılan Zarif Efendi, öldürüp içine atıldığı kuyudan okurlara seslenirken günahsız bir sanatkâr olduğunu vurgulamak için yalnızca bezeme ve nakış yaptığını belirtir. (B.A.K., 10)

Enişte Efendi, Zarif Efendi ortadan kaybolduğu zaman onun nakkaşlar arasında en mükemmel tezhip yapan usta olduğunu söyler. *Surname*'nin tezhiplerini de o yapar. (B.A.K., s.36, s.72)

Tezhip sanatının sanatkâr üzerinde yarattığı etkiler de metne yansır. Sözelimi Nakkaş Zeytin, Zarif Efendi'nin gözlerinin tezhipten ötürü küçüldüğünü ifade eder. (B.A.K., 28) Ancak onun cenaze töreninde aslında tezhiplerinin oldukça “ucuz” olduğunu hatırlar. Zira maktul, bezemenin güzel görünmesi için hep çividi tonları tercih etmiştir.

“Leylek ile kitabım için soluk lambanın ışığında sabahlara kadar oturduğumuz bazı gecelerde beni Zarif Efendi'nin tezhiplerinin ucuzluğuna, renk kullanımındaki-zengin gözüksün diye her yere lacivert sürüyor-görgüsüzlüğe inandırmaya çalıştığını, benim de aslında ona hak verip “ama adam yok” deyişimi unuttuk da, karşılıklı bir daha ağlaşma sesleri çıkararak kucaklaştık.” (B.A.K., s.109)

7.3.Nakkaş

Nakkaş resim ve tezyinat yapan sanatkârlara verilen isimdir.⁴⁷¹ Metin And, Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinde ressamı "nakkaş" ve "musavvir" olmak üzere ikiye ayırdığını belirtir. Evliya Çelebi'ye göre tezhipler uğraşanlar, kitaplara resim yapanlar ve boyacılar nakkaş grubuna girer. Musavvirler ise portre resmi yaparlar.⁴⁷² Metin And belirsizlikler içeren bu tanımları kabul etmez. Doğu geleneğinde nakkaş teriminin her türlü resim yapan sanatkârlar için kullanıldığını ifade eder.⁴⁷³ Bazı nakkaşlar kendi dükkânlarında ya da evlerinde çalışırken bazıları Osmanlı Sarayı'nda çalışıp sultana hizmet etmişlerdir. Ehl-i Hiref Bölüğü'ne bağlı olan nakkaşlar aynı zamanda Kapıkulu askeri olarak kabul edilmişlerdir. Dolayısıyla bunlar gerektiği durumlarda sultanla birlikte seferlere çıkmışlardır.⁴⁷⁴

Nakkaş izleği *Benim Adım Kırmızı*'da geniş bir şekilde işlenir. Zeytin, Kelebek, Leylek, Zarif ve Üstat Osman gibi sanatının zirvesine ulaşmış olan nakkaşlar romanın ana kişilerini oluştururlar. Bu kişiler olayların ilerlemesinde aktif biçimde rol alırlar. Bunların yanı sıra Behzat, Mirek, Kara Memi ve Ali Tebrizi gibi ekol oluşturarak efsaneleşmiş üstat nakkaşlar da meseller ve anılar çerçevesinde söz konusu edilir.

Bu sanatkârlar yedi yaşında Saray Nakkaşhanesi'ne çırak olarak verilmişler, usta sanatkârların disiplinli ve sistematik eğitiminden geçmişlerdir. Bu eğitimde güçlü bir usta-çırak etkileşimi söz konusudur. Çıraklar ustalarının dizinin dibinden ayrılmazlar. Onun boyalarını karıştırır, kalemlerini yontar, nakşederken yaptığı hataları siler ve mühreyle kâğıtlarını cilalarlar. Bunun yanı sıra çıraklar nakkaşhanenin temizlik ve bakımıyla da ilgilenmek durumundadırlar. Erkenden kalkıp binanın ocaklarını yakar ve sıcak suyla yerleri silerler. (B.A.K., s.89, s.435)

⁴⁷¹ Arseven, "Nakkaş", *Sanat Ansiklopedisi*, s.1497.

⁴⁷² (Evliya Çelebi'den aktaran) Metin And, *Turkish Miniature Painting*, Dost Yayınevi, Ankara, 1974, s.9.

⁴⁷³ And, *Turkish Miniature Painting*, s.9.

⁴⁷⁴ Sinem Erdoğan, "The Nakkaşhane", *Tarih*, 1, Boğaziçi University Department of History, İstanbul, 2009, s.38.

Başnakkaş Üstat Osman çıraklarını sevgiyle yetiştirmiş, onlara ancak bir babanın oğluna duyacağı şefkati duymuştur. Onun sevecen yaklaşımı çırakların icra ettikleri sanatı sevmelerini sağlamıştır. Nakış sanatının inceliklerini “aşkla” öğretmek üstadın esas prensibidir. Osman ustalık yıllarında nakkaşhaneye yeni kaydolmuş bir çırağa fırça tutmasını öğretirken onun korkan gözlerine sevgiyle bakmıştır. Çıraklarının nakşını beğendiğinde ortaya çıkan sanat eserinin güzelliğinden duygulanmış ve ağlamıştır. Böylelikle yetişmekte olan nakkaş adaylarını cesaretlendirmiş, onların “hünerlerini çiçeklendirmiş[tir]”. (B.A.K., s.363, s.115)

Leylek, Zeytin ve Kelebek çıraklık yıllarından söz açılınca hemen Üstat Osman’ın kendilerine nasıl davrandığını hatırlarlar. O zamanlar kalfalıktan ustalığa henüz geçmiş olan üstada büyük hayranlık duyarlar. Öğrendikleri her şeyi ona borçlu olduklarını dile getirirler. Zeytin’in deyimiyle “ona saygı, hayranlık ve aşkla” bağlıdırlar. Bu sevgi öylesine kuvvetlidir ki, geçmişte ona yakın olmak için birbirleriyle kavga ettikleri bile olmuştur. Zeytin, çıraklık yıllarının nakkaşhanesini “cennet[le]” özdeşleştirerek anlatır.

Üstat Osman çıraklarının her birine takma adlar vermiştir. Bir kelebek gibi güzel kirpikleri olan Hasan Çelebi’yi Kelebek, tezhibini zarif bir biçimde yaparak herkesi kendine hayran bırakan çırağını Zarif, kapkara gözlü Velican’ı Zeytin, bir leylek gibi uzun bacaklı Mustafa’yı Leylek diye çağırmıştır. (B.A.K., s.115)

Üstat Osman bunun yanı sıra çıraklarının kendisini evinden aldığı günleri dikkate alarak onlardan her birine haftanın bir gününü lakap olarak vermiştir. Bu lakaplar, Zarif Efendi’nin cenazesi sırasında Zeytin’in geçmişe dönmesi bağlamında anılırlar. Buna göre ustalarının nakkaşhaneye gitmediği cumartesi günü haricindeki günlerde sırası gelen çırak onun evine gidip kalem kutusunu, içi kâğıt dolu ciltbendini ve kalem kutusunu taşımıştır. Usta önden giderken çırak onu arkasından takip etmiştir.

Bu lakaplar yukarıda anılan takma adlardan daha farklıdır, zira bunları yalnızca Üstat ve onun yetiştirmeleri bilir. Daha doğru bir ifadeyle onları “birbirlerine bir sır gibi bağlar.” Üstat’ın kendi oğlu cumartesileri, Zarif Efendi çarşambaları, Zeytin salıları, Leylek cumaları, Kelebek’se pazarları ona eşlik etmiştir. (B.A.K., s.115)

Çırakların sanat eğitimini ciddiye almaları için usta nakkaşlar zaman zaman şiddete başvururlar. Kara Topkapı Sarayı’na bağlı nakkaşhaneyi ziyaret ettiği zaman iki küçük çırağın buz tutmuş avluda tir tir titreyerek kendilerine verilecek cezayı beklediklerine tanık olur. Kısa bir süre sonra çocukların tiz çığlıkları binada yankılanır. Bunun sebebi şakirtlerin eğitim yuvalarından lal tozu ile altın varak çalmış olmalarıdır. Onların ceplerini kontrol eden serbölükler bu malzemeleri ortaya çıkarmışlardır. Bu davranışları hemen cezalandırılır ve çocuklar falakaya yatırılır. (B.A.K., s.72) Nakkaşhanede birkaç yıl çıraklık etmiş olan Kara, kendi deneyimleri çerçevesinde çırakların hangi durumlarda cezaya çarptırıldıklarını hatırlar. Buna göre onların biteviye çalışmaktan usanarak tembellik etmeleri ya da pahalı boyaları gerektiği gibi kullanmamaları affedilmez davranışlardır. Bunları yapan çıraklara değişik yaptırımlar uygulanır. (B.A.K., s.66)

Çıraklarına büyük sevgi duyan Üstat Osman da bazen kaba kuvvet kullanmıştır. Bunun çıraklarını terbiye etmenin bir parçası olduğunu düşünür. Ona göre fiziksel ceza, onların hatalarını fark etmelerini ve sanatlarını ciddiye almalarını sağlar. Ayrıca şevkle çalışmalarına katkıda bulunur.

Bu yüzden Üstat eğitim verirken aşırı müdahaleci davranmış ve usta nakkaşlarına şiddet uygulamaktan geri durmamıştır. Sözelimi bir ağacın dallarını ahenkle çizmediği için Zeytin’e tokat atmış, koluna cetvelle vurmuş, kafasını yumruklamıştır. İlginç bir şekilde bu tür sert tepkiler yararlı sonuçlar doğurmuştur. Zira dayak yiyen çıraklar nakış sanatının kurallarını daha çabuk ve verimli bir biçimde öğrenmişlerdir. Zeytin, yediği tokadın etkisiyle ağlarken gözünün önünde bir ormanın canlandığını, betimlemesi gereken motifi hemen algıladığını söyler. Aynı anda Üstat Osman bir ayna yardımıyla Zeytin’in yaptığı kusurları tek tek

göstermiştir. Böylece hatayı tekrarlamasının önüne geçmiştir. Ayrıca Zeytin'in cetvelle vurduğu kollarını ertesi gün sevgiyle öpmüş, böylece çırağının gönlünü almıştır.

“Sayfanın en sonundaki kusuru görmüyorsun, deyip kafamı öfkeyle yumruklamasından hemen sonra, aynayı aşkla eline alır, göz alışkanlığından kurtulayım diye sayfanın üzerine kor ve yanağını yanağıma dayayıp aynanın içindeki ters sayfada birden gözüküveren kusurlarımı bana tek tek öyle bir aşkla gösterirdi ki, ben ne o aşkı ne de endamı hiç unutmadım. Herkesin önünde azarlayarak koluma cetveller vurdu diye kırılmış gururumla gece yatağında ağladığım gecenin sabahı, kollarımı öyle bir aşkla öperdi ki bir gün efsane bir nakkaş olacağıma aşkla inanırdım.” (B.A.K., s.430)

Üstat Osman Hazine-i Enderun'da gördüğü bir işkence kitabını inceleyince tüm nakkaşların çıraklık yıllarında sessizce katlandıkları işkence seanslarını hatırlar. Buna göre şakirtler kenar cetvelini yanlış çekmeleri, uyumsuz renkte boyalar kullanmaları gibi durumlarda “asabi üstat[in]” yumruk, tokat ve sopalarına maruz kalırlar. Başnakkaş kendisinin de çocukken bu dayakları bol bol yediğini belirtir. (B.A.K., s.360-361)

Bu romandaki usta-çırak ilişkileri okunurken bazı satırlardaki oğlancılık imaları dikkat çeker. Örneğin Üstat Osman genç ve güzel nakkaşlara rehberlik etmekten zevk aldığını söyler. (B.A.K., s.357) Zeytin de geçmişte Başnakkaş'ın çıraklarından birinin onun “gözdesi” olduğunu hatırlar. İkisi arasındaki ilişki Nakkaşlar Bölüğü'nde bitmez tükenmez dedikodular üretilmesine neden olmuştur. (B.A.K., s.115)

Leylek'in anlattığı bir meselde de benzer bir durum söz konusu edilir. İstanbul'da Uzun Mehmet diye bilinen Muhammed Horasani adındaki ihtiyar nakkaş günün birinde nakkaşhanesindeki çırağa âşık olur. Bu, “çekik gözlü, sivri çeneli ve ay yüzlü” bir erkek güzelidir. Usta sanatkâr onu “elde etmek” için türlü entrikalar çevirir. Ancak maksuduna erişemez. (B.A.K., s.88)

Romanda nakkaş-çırak ilişkilerinin yanı sıra “has nakkaş[ın]” hünersiz nakkaştan nasıl ayırt edilebileceği konusu da masaya yatırılır. Üstat Osman’a göre bunu anlamak için nakkaşa üç soru sormak şarttır. Öncelikle nakkaşın kendi egosunu tatmin etmek için üslup peşinde koşup koşmadığını öğrenmek gerekir. Bunun için ona “nakış ve imza” konusundaki fikrini sormak gerekir. Zaman içinde topraklar gibi resimli kitapların da el değiştirmesine nakkaşın hangi perspektiften baktığı konusu ikinci soruyu oluşturur. Son olarak nakkaşa körlüğün kendisine neleri çağrıştırdığını sormalıdır. (B.A.K., s.74)

Kara bu soruların her birini farklı nakkaşlara sorar. Kendisine birinci soru düşen Kelebek, Üstat Osman’inkine, dolayısıyla Doğu sanatı geleneğine paralel bir yanıt verir. Üslup ve imza hevesinin nakkaş için “çirkinlik ve tamahkârlık” olduğunu dile getirir. Ayrıca kusursuz resmin imza istemediğini belirtir. (B.A.K., 80)

Leylek nakış ve zaman ilişkisini meseller aracılığıyla açıklarken nakkaşı değil sanatı ön plana çıkarır. Buna göre bir eserin uzun zaman yaşaması için onun oldukça hünerli bir nakkaşın kaleminden çıkmış olması yeterli olmaz. Onu kusursuz yapan ve ne kadar yaşayacağını belirleyen asıl unsur zamandır.

Zeytin kendisine düşen nakış, hafıza ve körlükle ilintili soruyu açıklarken nakkaşlar arasında yaygın olan bir inançtan bahseder. Buna göre Allah’ın yarattığı ve sonra insanların seyrine bıraktığı harikulade bir manzara vardır. Nakkaşın ulaşmak istediği nokta burasıdır. Fakat buraya, nakşın en derin yerine ancak karanlıkta ulaşılabilir. İşte bundan dolayı hakiki nakkaşlar kör olacakları ve “Allah’ın karanlığına” dönecekleri günü ipe çekerler. Buna ek olarak hafızalarını iyi şekilde kullanmaya kendilerini alıştıırırlar zira hafızası olmayan nakkaşın gözleri gördüğü süre içinde karanlığı hatırlaması mümkün olmaz. (B.A.K., s.91-96)

Zeytin bu inanç dolayısıyla nakkaşların körlüğü Allah’ın bir armağanı olarak algıladıklarına dikkat çeker. Buna göre elli yıl boyunca devamlı piştahtasının başında çalışan sanatkârın kör olacağına inanılır. Gerçekten de çok çalışmanın etkisiyle

görme yetilerini kaybeden nakkaşlar, sanat camiasında itibar ve iltifat kazanırlar. Elli yıl geçtiği halde halen kör olmayanlar ise kendilerini günahkâr ve yeteneksiz hissederler. (B.A.K., s.97)

Romanda anlatılan mesellere ve yapılan konuşmalara dikkat edildiğinde yukarıda sözü edilen inancın varlığına rağmen genç nakkaşların kör olmamak için çaba sarf ettikleri görülür. Bunlar kör olup sanatlarını icra edememekten “haklı” bir korku duyarlar. Bundan ötürü birtakım önlemler alma ihtiyacını hissederler. Sözelimi Arap nakkaşlar gün doğarken batıya, ufka uzun uzun bakarlar. Şirazlı nakkaşlar ise sabahları aç karnına “ceviz içiyle dövülmüş gül yaprağı ezmesi” yerler. İsfahanlı nakkaşlar daha değişik bir metot geliştirmişlerdir. Bunlar güneş ışığının piştahtalarına direkt olarak yansımaları tehlikeli görürler. Bu yüzden odanın yarı karanlık bir köşesinde çalışmayı yeğlerler. Çalışma sırasında gözleri dinlendirmek için boş bir kâğıda ya da pencereden dışarıya bakmak da sıkça başvurulan bir yöntemdir. Ayrıca Buhara’daki Özbek nakkaşhanelerindeki nakkaşlar gün sonunda gözlerini “okunmuş bir suyla” yıkamayı gelenek haline getirmişlerdir. (B.A.K., s.95)

Benim Adım Kırmızı’da sık sık bir “nakış ahlakı” olduğundan söz edilir. Farklı roman kişilerinin yaptıkları yorumlar göz önünde tutulduğunda bunun daha çok geleneksel ekollerden ayrı düşmemekle ilgili olduğu fark edilir. Yani ehil bir nakkaş çıraklığından başlayarak öğrendiği ve zihnine kazıdığı nakış yöntemlerinden başka bir yola ihtiyaç duymamalıdır. İsfahan, Şiraz, Herat ve Özbek gibi geleneksel Doğu ekollerinin dışına çıkmamalı, kör oluncaya ya da ölünceye dek bu ekollerin geliştirdiği eski modellere sadık kalmalıdır. Usta nakkaş Kelebek de Enişte Efendi’yle olan konuşmasında “eski ahlak[ın]” kalmasını istediğini söyler. Bu ahlakın ne olduğunu ayrıntılı bir biçimde anlatırken nakkaşın para uğruna önüne gelen her konuyu resmetmemesi gerektiğine inandığını belirtir. Kitapları süsleyen nakışlarda alışılmamış modeller ve figürler icat etmek yerine “efsane, menkıbe ve hikâyeler[i]” betimlemeye devam etmelidir. Bir sanat eseri meydana getirirken Acem üstatlarını takip etmelidir. Yani sanat eserinin güzelliğini belirten temel kriter yine Acem ekolleri olmalıdır. (B.A.K., s.111)

Bunlara ek olarak amatör bir nakkaş olan Enişte Efendi'ye göre nakış sanatıyla uğraşan bir nakkaş hayal kırıklığına uğramak istemiyorsa nakkaşlığı mesleği olarak görmekten kaçınmalıdır. Ne kadar kabiliyetli olursa olsun para ve makamı sanatından beklememelidir. Zira aksi bir durumda sanatkâr, yeterince para kazanmaması halinde sanatına küsebilir. (B.A.K., s.32) Ayrıca nakkaş yalan, hile ve entrikaya başvurmamalı, kendini yalnızca sanatına adanmalıdır.

Kelebek'in dileğini doğrular biçimde roman boyunca nakkaşların eski üstatları andıklarını, onlara öykündüklerini gözlemlemek mümkündür. Örneğin Kelebek'ten resim yarışmasına gönderilecek bir at resmi yapması istendiğinde onu düşündüren tek şey üstatların bu resmi nasıl yapacağı konusudur: "Bu resmi Mir Musavvir nasıl yapardı? Behzat nasıl yapardı?" (B.A.K., s.316)

Resim yapmaya küçük yaşta başlayan nakkaş önceleri tasarladığı resmi eski bir kalıbın üzerinden yapar. Ancak aynı motifi sürekli olarak nakşettiği için bir müddet sonra çizdiği modellere eli alışır. Böylece düşünmesine ya da kalıp kullanmasına gerek kalmadan eserini tamamlar. İşte bundan dolayı bir at resmi çizmek isteyen nakkaş atı "başından boynuna, boyundan gövdeye" çizmez. Bu oldukça gülünç karşılanacak bir tekniktir.

"Düşünerek ve hatırlayarak, daha da gülüncü, gerçek bir ata bakarak çizilecek bir at resminin baştan boyuna, boyundan da gövdeye doğru çizileceği malumdur... Artık böyle bir at resmi, âlemin manasına, Allah'ın yarattığı güzelliğe hiç değinmez." (B.A.K., s.307)

Bu alıntıdan anlaşıldığı gibi İslam sanatı nakkaşları daha önce çizdiği canlı ya da cansız varlık figürlerini ezberlemiş, hafızasına kazımıştır. Bundan ötürü atı çizmeye onun toynağının ucundan başlar. Eli kâğıt üzerinde hızla ve hünerle ilerler. Böylece atı bir hamlede çizer. Nakış sanatının bu temel prensibiyle resmin elle değil hafızayla yapıldığı vurgulanır.

Bazı nakkaşların görme yetilerini kaybetmelerine rağmen nakşetmeye devam etmelerindeki sır burada aranmalıdır. “Ama bu yıllarca düşünerek, üzerinde durularak, kafa yorulup çalışarak elde edilmiş bir ezberdir.” (B.A.K., s.292) Bütün hayatı boyunca on binlerce at resmi çizen üstat nakkaşın kalemı sonunda “Allah’ın tasarladığı at resmi[ne]” iyice yaklaşır. Elinin ezberden, çabucak çizdiği, kendi kafasındaki “mükemmel ata” iyice yaklaşan bu at, “hüner, çile ve bilgiyle” nakşedilmiştir.

7.4.Cetvelkeş

Tezyini sanatlarda süslenecek sayfanın kenarına cetvel çekmek hüner gerektiren bir uğraştır. Metin ya da bordürlerin çevresine altınla inceli kalınlı cetvel çekilir.⁴⁷⁵ Saray nakkaşhanelerinde bu işte uzmanlaşmış olan ve cetvelkeş diye adlandırılan sanatkârlar görev yapmışlardır.

Orhan Pamuk’un romanlarından yalnızca *Benim Adım Kırmızı*’da anılan bu sanatkârın varlığı, geleneksel sanat anlayışında ne kadar kapsamlı bir iş bölümü yapıldığının da kanıtıdır. Elbette usta nakkaşlar çalışacakları varakların kenarlarına cetvel çekmesini de bilirler. Örneğin Başnakkaş, Zeytin’in tezhip ve nakış sanatının inceliklerine vukufunu anlatırken “Tezhipten cetvel çekmeye elinden her iş gelir.” diyerek bunu vurgular. (B.A.K., s.295)

Ancak yıllar boyunca sadece cetvel çekerek bu dalda uzmanlık kazanmış mahir cetvel ustaları da mevcuttur. Kitapta Başnakkaş’ın kendisi için bir vaziyet vereceğini işiten Kara, bu sanat teriminin anlamını düşünür. Bu anlama göre vaziyet töreni sırasında Hünkâr nakkaşhaneye gelerek nakkaşların ve müzehhiplerin hangi sayfalar üzerinde, hangi hızla çalıştıklarını kontrol eder. Onun bu denetimi cetvelkeşleri de kapsar. Kara, Cetvelkeş Nasır’ın Nizami’nin *Hamse*’sinden bir sayfayı tamir etmeye

⁴⁷⁵ Özkeçeci, a.g.e., s.297.

çalıştığını görür. Ancak dikkat edince onun sayfayı daha da bozduğunu fark eder. (B.A.K., s.73)

8. Geleneksel Yöneticiler ve Diğer Yetkililer

8.1.Hiyerarşinin Tepesinde Olan Yöneticiler

8.1.1.Sultan

“Sultan” tabiri bilhassa Sünni Müslüman hükümdarlara ait bir unvandır.⁴⁷⁶ “İktidar sahibi” anlamına gelir.⁴⁷⁷ Osmanlı hükümdarları tıpkı diğer Doğu hükümdarları gibi resmîyette sultan unvanını tercih etmişlerdir. Bunun yanı sıra han ve hünkâr unvanlarını da kullanmışlardır. “Padişah” sözcüğü daha ziyade halk arasında kullanılmıştır.⁴⁷⁸ Patrimonyal devlet yapısına sahip olan toplumlarda hiyerarşinin en üst makamını işgal eden sultan egemenliği altındaki toprakların dış güvenliğinden sorumludur. Bunun için donanımlı ve güçlü bir ordu kurması gerekir. Sultan ayrıca iç güvenliği ve adaleti sağlamak ve gerekli makamlara ehil yöneticileri atamak zorundadır. Ülkesinde mutlak bir otorite sahibidir. Onun karşısına çıkacak bir güç bulunmaz. Geleneksel Müslüman devletlerde hükümdarlık babadan oğla geçmiştir.

Sultan ögesi *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndan *Benim Adım Kırmızı*’ya kadar Orhan Pamuk’un birçok romanında değişik bağlamlarda işlenir. Bu romanlardaki sultanlar yakından incelendiğinde bu yönetici tipinin bazen metinde ağırlıklı bir yeri olan ve

⁴⁷⁶ Uzunçarşılı, a.g.e., s.230.

⁴⁷⁷ Sertoğlu, “Sultan”, *Osmanlı Tarih Lûgati*, s.318.

⁴⁷⁸ Sertoğlu, “Padişah”, *Osmanlı Tarih Lûgati*, s.275.

yüceltilen bir roman kahramanı, bazen de dolaylı olarak kendisinden söz edilen ve yerilen kötücül bir figür olarak ele alındığı görülür.

Cevdet Bey ve Oğulları 'nda bu iki birbirine zıt bakış açısını bir arada görmek mümkündür. Kitabın birinci bölümünde evlilik hazırlıkları yapan Cevdet Bey'in 1905 yılında geçirdiği bir gün anlatılır. Bu tarihte tahtta oturan yönetici II.Abdülhamit'tir. Bu sultan bağlamında devrin aydınları saltanat sistemini devamlı kötülerler. Zira Sultan meclisi kapatmış, Kanun-i Esasi'yi yürürlükten kaldırmış, ayrıca iç politikada baskı rejimini uygulamaya koymuştur. Avrupa'da bulunmuş ve orada izlenen politikaları yakından izleme fırsatını bulmuş olan Dr. Nusret gibi aydınlar, özgürlük ve demokrasi taraftarıdır. Bu yüzden yalnızca II.Abdülhamit'in tahttan indirilmesini istemezler, esas dilekleri sultanlık rejiminin ortadan kaldırılması, millet meclisinin açılması ve ülkenin halk tarafından yönetilmesidir. Cevdet Bey'in kendisi gibi tüccar olan dostu Fuat Bey de bu şekilde düşünür. (C.B., s.28, s.73)

Öte yandan Sultan'a güçlü bir bağlılık duyan, ona karşı gelmeyi delilik olarak kabul eden kişiler de romana yansıtılır. Cevdet Bey'in muhafazakâr bir semt olan Haseki'de yaşayan yakınları bu zihniyete örnek oluşturur. Cevdet Bey, Haseki'de yaşayan sekiz yaşındaki yeğeni Ziya'yı, ölüm döşeğindeki ağabeyi Dr. Nusret'in yanına götürmek ister. Bu amaçla akrabası Zeynep Hanım'ın kapısını çalar. Ziya'nın babasının ihtilalcilerden olduğunu bilen muhafazakâr kadının Sultan'dan söz etme biçimi geleneksel çizgiyi yansıtıcı niteliktedir. Çünkü Zeynep Hanım, Nusret'ten bahsedilince "O hâlâ Padişahımıza karşı geliyor mu?" diye sorar. (C.B., s.38)

Buna paralel olarak Fransızca öğrenen, Batı tarzı mekânlarda eğlenen ve modernleşmeden yana olan Cevdet Bey de Sultan'la zıtlaşmayı ve ona karşı bir güç oluşturmayı aykırı bir tutum olarak değerlendirir. Bu yüzden kulüpte birlikte yemek yediği Fuat Bey'in Sultan'ın tahttan indirilmesiyle memlekete özgürlük ve demokrasinin geleceğini müjdelemesi onu rahatsız eder. Hatta saltanatın kaldırılması halinde ticaret alanında meydana gelecek yenilik ve gelişmelerden söz edilmesi bile

onu heyecanlandırmaz. Siyasetle ilgilenmediğini öne sürer. “Ben Padişah’a karşı gelemem!” diyerek geleneksel çizgide kalmayı sürdürür. (C.B., s.43-46)

Yazarın ikinci romanı olan *Beyaz Kale*’de, tahtta oturan Sultan IV.Mehmet’in yansıtılış biçimi Hoca’nın onu nasıl gördüğüyle ilintilidir. Zira metin boyunca okunulan sultan betimlemeleri, daha ziyade Sultan’la yakın ilişki içinde olan Hoca’nın Venedikliye aktardıklarından ibarettir.

Bir sübyan mektebinde öğretmenlik yapan Hoca, devamlı bilimsel faaliyetlerle uğraşır. Bir gökbilimci olan Venedikli kölesinin de yardımıyla özellikle astronomi alanında kuramlar geliştirir. Ancak teknolojik icatlar peşinde de olan Hoca, koruyucusu olan Sadık Paşa’dan ilgi görmez. O da bu durum karşısında gerekli desteği Sultan’dan almayı umar. Uzun uğraşlarla hazırladığı “yıldızlar modeli[ni]” sunmak maksadıyla Sultan’ın huzuruna çıkar. Söz konusu sunum boyunca Sultan’ın tavırlarıyla yakından ilgilenir.

Dokuz yaşındaki Sultan’ın yıldızları temsil eden ışıklı maketlere sanki oyuncaklarmış gibi ellemesi, göğe hayranlıkla bakması, bazen modelden korkup geri çekilmesi, bilim ve hayvanlar hakkında devamlı sorular sorması, her şeyi anlamaya çabalaması bu iki bilim adamının zihninde yeni bir sultan modeli oluşmasına zemin hazırlar. (B.K., s.42)

Öncelikle Sultan’dan korkmayı veya ona saygı duymayı gerektirmeyen, tam aksine yaşından ötürü onu “çocuk” diye küçümseyen bir bakış açısıdır bu. Öyle ki Venedikli köle bu “kısa, kırmızı yanaklı, sevimli” çocukla arkadaş olmak istediğini hisseder.

“Padişah, boyu yaşına göre kısa, kırmızı yanaklı sevimli bir çocuktur. Araçları, kendi oyuncaklarıymış gibi elliyordu. Onunla akran ve arkadaş olmak istediğimi o zaman mı, yoksa çok sonra, on beş yıl sonra yeniden karşılaştığımız zaman mı düşündüğümüzü çıkaramıyorum şimdi; ama ona haksızlık etmemem gerektiğini hemen hissettim.” (B.K., s.41-42)

Sultan'ın birbiri ardına sorduğu tüm soruları yanıtlayan Hoca, bu buluşmanın ardından Sultan hakkında yorum yaparken ondan sürekli “çocuk” diye bahseder. Âdeta onu ötekileştirir ve ona bir üst bakışla bakmayı alışkanlık haline getirir. Onun hakkında kurduğu cümleler de gelişmekte olan zayıf bir çocuğun dışarıdan betimlenmesini andırır.

Sözelimi Sultan'ın “bir şeylerin farkına varması” onu heyecanlandırır. (B.K., s.43) Çocuk, “aslanlardan hoşlanır”, “zekidir”, “düşünmesini bilir”, ayrıca etrafındakilerin baskısından sıyrılabilecek kadar “kişilik sahibi[dir]”. (B.K., s.43-44) Sultan'ın yaşının küçük olması Hoca'nın onun üzerinde egemenlik kurma hayalleri kurmasına yol açar. Onunla yeterince vakit geçirmesi durumunda Sultan'ı etkisi altına alacak, müneccimbaşılık gibi gözde makamlara erişecektir: “O aptal çocuğu avucumun içine alacağım,” diyordu.” (B.K., s.46)

Ancak bunun gerçekleşmesi için Sultan'ın hoşuna gidecek etkinlikler düzenlemesi ve onu bazı alanlarda eğitmesi gerektiğinin farkına varır. Bu amaçla Sultan'ın düş gücünü geliştirecek nitelikte kitaplar hazırlamaya karar verir. Hayvanların öykülerini anlatan resimli risaleler yazar. Bu ilgi çekici metinlerin arasına Sultan'ı yola getirecek mesajlar gizlemeyi ihmal etmez.

“Bana ayrıntılarını anlatırken, hayvanlara ve ava düşkün bir çocuk kralın bilimle ilgilenmediği için, sonunda nasıl İspanyol gâvurları tarafından kazığa oturtulduğunu da yazacağımı söylediği bu kitabı, sanırım bitirmeye cesaret edemedi hiç.” (B.K., s.52)

Kitapta Sultan'ın hayvan sevgisi ile av merakının altı çizilir. Sadrazam Köprülü Mehmet Paşa hakkında çıkan dedikodular yoğunlaşınca ya da Saray'da kendisi için kurulan kumpas bozulunca küçük Sultan “sevgili hayvanlarına” ilgi gösterir. Aslanhaneye giderek hasta aslanlıyla vakit geçirir ve gebe aslanının kaç yavru doğuracağı üzerine kafa yorar. Bunun yanı sıra Saray'ın gölündeki renk renk balıklara, Afrika'dan getirttiği pis kokulu maymunlara yönelir. (B.K., s.45, s.108)

Sultan ayrıca düzenli olarak av seferleri düzenler. Ancak avlanmak eyleminin anlamına ve amacına ters düşerek yaralanan hayvanları serbest bırakır. (B.K., s.53)

Yıllar sonra Sultan büyüyüp yirmi bir yaşında bir delikanlı olduğunda bile Hoca onun peşini bırakmaz. Ona devamlı olarak ülkenin yönetiminde daha çok söz sahibi olması ve iktidarını güçlendirmesi gerektiğini empoze eder. Hoca, kendi menfaatlerinin gerçekleşmesi için böyle davranır. Çünkü Sultan gücünü artırırsa dilediği dirliği alabilecek, gelecek parayla da kendi projelerini uygulayabilecektir. Bu yüzden Hoca Sultan'ın gördüğü rüya ve kâbuslardan bile yararlanmaya çalışır. Sultan'ın anlamlandıramadığı her olayı ibret verici bir işaret olarak değerlendirir. Bunları savaşlarda düşmanı yenilgiye uğratacak dev bir silahın acilen yapılması gerektiği önerisiyle yorumlar. (B.K., s.115)

Öte yandan Venedikli'nin muhayyilesindeki Sultan portresi, daha çok Saray'da başmüneccimlik yapmaya başlayan Hoca'nın aktardığı anı kesitlerinin yardımıyla oluşur. Venedikli, çocuk yaştaki Sultan'ı görmesinden sonraki uzun yıllar süresince Hoca'nın etkisinde kalarak aptal, çocuksu, kabiliyetsiz ve sönük bir sultan düşler. Fakat onun düzenlediği av seferlerinden birine katıldığında duyularının gerçeği yansıtmadığını fark eder. Çünkü sanat ve bilimle ilgilenmekten hoşlanan, ciddi ve mantıklı bir sultanla muhatap olur.

“Aklımda kalan kurbağalı masalları eğlenerek dinledi, sıra kurbağa öpen prensese gelince öğünerek yüzünü ekşitti, ama Hoca'nın sözünü ettiği aptal delikanlıya benzemiyordu hiç; daha çok güne bilim ve sanatla başlamak isteyen akli başında bir yetişkin gibiydi.” (B.K., s.127)

Üstelik bu yönetici, hazırladıkları risaleleri eğlenceli hale getirmek için çizdikleri resimlerin Hoca tarafından yapılmadığının farkına varacak kadar zekidir. Venedikli yine de ona saygı duyma ihtiyacı hissetmez.

Diğer taraftan *Benim Adım Kırmızı* romanında öne çıkan Sultan profili *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Beyaz Kale*'dekinden oldukça değişiktir. Öncelikle Sultan, tüm

roman kişilerinin kendisinden çekindiği, saygı ve korku duygularıyla andığı bir kişidir. Bu tavır olayların kurgulandığı 1591 kışında tahtta oturan hükümdar III.Murat'ın kişiliğiyle ilgili değildir. Zira romanda çeşitli sebeplerle anılan I.Selim, I.Süleyman, II.Selim gibi merhum sultanlar için de aynı hürmet gösterilir. Yani bu ihtiram şahıstan değil üstün konumdan kaynaklanır. Berberinden sanatkârına kadar halkın tüm katmanları onun siyasi hiyerarşinin en tepesinde olduğunun bilincindedir. Dahası ondan bahsedildiğinde dahi üst başa çeki düzen verilir, toparlanılır. Söz dağarcığındaki en saygın ifadeler kullanılır. Kısacası daha dikkatli, daha ölçülü davranışlar sergilenir. Öyle ki bu tutumlar dizisi, bir sözleşmeye imza atmış gibi toplumun tüm katmanlarınca uygulanarak neredeyse toplumsal bir davranış biçimi haline gelir.

Romanda Sultan III.Murat'tan söz edilirken kullanılan söyleyiş biçimi dikkat çekicidir. Tüm kişiler ondan söz ederken kutsal bir figürü anarcasına “Padişahımız”, “Cihanpenah Padişahımız”, “Âlempenah Padişahımız”, Âlemin Temeli Padişahımız”, “Saadetlü Padişahı Âlempenâh Hazretleri” ve “Hünkârımız” gibi oldukça hürmetkâr ifadeler kullanırlar. (B.A.K., s.35, s.69, s.220, s.340, s.341, s.378)

Bunun yanı sıra Sultan'ın yapılması için buyruk verdiği gizli kitabın aksaması, kitabın yapımından sorumlu olan Enişte Efendi'yi kızdırır. Bu yüzden on resmi ve kitabı ölümü pahasına tamamlamaya çalışır. Kara'ya ölümden korkmadığını, asıl Sultan'ın kitabını bitirmeden ölmekten korktuğunu ifade eder. (B.A.K., s.43) Enişte'nin kızı Şeküre de babasının bu fikrini paylaşır. Sözelimi Kara'yla evlenmeden önce belirlediği nikâh şartları arasında Sultan'ın kitabını bitirmesi yükümlülüğü de vardır: “Padişahımızın kitabı senin hüner ve gayretinle bitirilip ona şerefle teslim edilinceye kadar benimle aynı yatağı paylaşmayacaksın.” (B.A.K., s.220)

Eniştesinin öldürüldüğü haberini Hazinesarbaşı'na vermek mecburiyetinde olan Kara, Topkapı Sarayı'nın Birun bölümündeyken bile Sultan'ın varlığını iliklerine dek hisseder. Aynı anda hem korkar, hem huzur bulur. Sultan için

koşuşturan, hayatını ona adanmış olan bürokratları gördüğünde onlar gibi sultana hizmet etmek ister.

“Ama Cennet’e girmiş birinin hissedeceği mutluluğu değil de bir korku ve huşu duyuyor, cihanın temeli olduğunu şimdi çok iyi anladığım Padişahımızın basit bir kulu olduğumu düşünüyordum. Yeşillikler içinde gezinen tavus kuşlarına, şakır şakır şakırdayan zincirlere bağlı altından bardaklara, ipek elbiseler içinde ve sanki yere hiç değmeden sessizce yürüyen Divan çavuşlarına hayranlıkla bakarken, Hünkâr’a hizmet edebilme heyecanı duydum içimde. Kolumun altında yarım kalmış resimlerini taşıdığım Padişahımızın gizli kitabını mutlaka bitirecektim.” (B.A.K., s.259)

Yukarıda alıntılanan pasajda görüldüğü üzere Kara’nın heyecanlanması için Sultan’ın yaşadığı toprak parçasını görmek bile yeterlidir. Farklı ses ve kokuların hâkim olduğu bu saray, Kara’ya hiyerarşik konumunu da hatırlatır. Genç adam kendisinin Sultan’ın “basit bir kulu” olduğunu hisseder.

Benzer şekilde misyonu gereği Sultan’la yakın bir münasebet halinde olan Hazinedarbaşı’nı görmesi Kara’nın aşırı derecede heyecanlanmasına yol açar. Hatta genç adam hıçkıra hıçkıra ağlar. Sakinleştiğinde Enişte Efendi’nin öldürüldüğünü, son büyük resmin de çalındığını anlatır. Yapımı Sultan tarafından emredilen, masrafları devlet hazinesinden ödenen bir projenin sabote edilmiş olması Hazinedarbaşı’nı da korkutur. Zira bu tür bir eylem, “Cihanın Temeli” olarak kabul edilen Sultan’a başkaldırmakla eş anlamlıdır. Bu yüzden Sultan, tüm Nakkaşlar Bölüğü’nü işkenceden geçirmek pahasına “iblis katilin” bulunması için lüzumlu her şeyin yapılmasına karar verir. Bostancıbaşı onun bu emrini Üstat Osman’a duyurur.

“Nakkaşlar takımı içindeyse bu iğrenç katil, bu kötü yürekli iblisin bulunmasını istiyor. Ona herkese ibret olacak öyle bir ceza verecekler ki, bir daha Padişahımızın kitabını baltalamak, nakkaşını öldürmek, kimsenin aklından bile geçmeyecek.” (B.A.K., s.273)

Sultanı uzaktan görmek bile herkesin erişemeyeceği bir şanstır. Bu, sadece oldukça talihli kimselerin yaşayacağı bir mutluluk olarak algılanır. Kara da bunlardan biridir. Eniştesini kaybeden Kara, Topkapı Sarayı'nda Başnakkaş Osman ile birlikte usta sanatkârların yaptığı nakışları tetkik edip bunlardan katilin kim olduğuna dair bir emare bulmaya çalışır. Bu sırada içeriye III.Murat girer. Sultan'ı hayranlıkla izleyen Kara, onu “kurşuni sabahı aydınlatan bir ışık[a]” benzetir. Onun “güzelim” yüzüne korka korka bakar. (B.A.K., s.340-341)

Benim Adım Kırmızı'da Osmanlı Devleti'nin yöneticilerinden başka sultanlardan da söz edilir. Bunlar çoğunlukla Doğu ülkelerinin sultanlarıdır. Safevi Devleti'nin yöneticisi Şah Tahmasp nakış sanatına olan düşkünlüğü ile Sultan I.Süleyman'a beslediği düşmanlık duyguları sebebiyle anılır. (B.A.K., s.184, s.365) Moğol hükümdarı Hülagu Han ise Doğu'yu tarumar eden ve sanatsal ürünleri yok eden bir yağmacı olarak çizilir. (B.A.K., s.85)

Hindistan'a hükmeden Ekber Şah ile Timurlu İmparatorluğu hükümdarlarından Hüseyin Baykara, Ebu Said ve Uluğ Bey sanatkârları el üstünde tutan nakışsever sultanlardır. Zira Ekber Şah yaptıracığı harika kitap için nakkaşlara “altın saçar.” Buna paralel biçimde Hüseyin Baykara pir sanatkâr Mirek'in gönlünü hoş tutmaya çalışır. Ebu Said atölyesinde nakış yapmaktan hoşlanan bir sanatkârdır. O da üstat Kara Veli'ye değer verir. Aynı şekilde Uluğ Bey'e en fazla mutluluk verecek olan şey el emeği göz nuru bir kitaptır. (B.A.K., s.33, s.96, s.328, s.94)

Karakoyunlu Devleti hükümdarı Cihan Şah ile Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan politik ve askeri arenadaki çekişmeleri çerçevesinde romana yansır. Üstelik birbirlerine haset eden bu yöneticiler birbirlerinin sarayındaki yetenekli nakkaşları da elde etmeye çalışırlar. (B.A.K., s.92-93)

8.1.2.Şeyhülislam

Osmanlı Devleti'nde şeyhülislamlık müftülüğün en yüksek makamıdır. Şeyhülislam kanunların dine uygun olup olmadığını denetlerler. İlmiye zümresinin başı olan bu yetkililer devlet protokolunda sadrazama eşittir.⁴⁷⁹ Şeyhülislamlık Osmanlı'nın din işleri hakkındaki en yetkili mercisidir.⁴⁸⁰ Onun hukuki alandaki başlıca görevi fetva vermektir.⁴⁸¹

Şeyhülislam izleğine *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı*'da rastlanır. Her iki kitapta da herhangi bir iş yapmak isteyen Osmanlı padişahları, atacakları adımın İslam fihhına uygun olup olmadığını şeyhülislamın fetvaları aracılığıyla öğrenirler. Bir başka deyişle bu devlet görevlisinin vereceği fetva bir izin belgesi niteliğindedir.

Beyaz Kale'de veba hastalığının İstanbul'da iyice yayılması sonucunda ölü sayısı hızla artar. Bu duruma bir çare üretmek isteyen Hoca, kentin önemli noktalarına giriş ve çıkışların yasaklanmasını önerir. Sultan bu formülü uygulayınca esnaf ekonomik anlamda sıkıntı yaşamaya başlar. Bu yüzden kentin sorunlarına esnafın isyanı da eklenir. İsyancılar topluluğunu işsizler, imamlar, esnaf ve vebayla savaşmanın dine aykırı olduğunu savunanlar oluşturur.

Sultan ise olayları olduğundan daha büyük göstermek ve tebaasına ders vermek niyetindedir. Bu amaç doğrultusunda isyancılardan küçük bir kitleyi idam etmek ister. Bunun için Şeyhülislam'dan "caizdir" fetvası alır. (B.K., s.107-108)

Aynı izlek *Benim Adım Kırmızı*'da Sultan I.Süleyman'ın saltanatı zamanında verdiği bir fetva çerçevesinde söz konusu edilir. Sultan Kıbrıs Adası'nı Venediklilerden almak isteyince Şeyhülislam Ebussud Efendi'den bir fetva alır.

⁴⁷⁹ Ahmet Tabakoğlu, "Osmanlı İçtimai Yapısının Ana Hatları", *Osmanlı*, C.IV, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.22.

⁴⁸⁰ Akgündüz, a.g.e., s.165.

⁴⁸¹ Akgündüz, a.g.e., s.219.

Şeyhülislam bu fetvada söz konusu toprağın bir zamanlar Mısırlı sultanlar tarafından Mekke ve Medine'nin iaşesine adanmış olduğunu hatırlatarak kutsal yerlerin Hıristiyanların yönetiminde olmasının dinen câiz olmadığını vurgular. Böylelikle bir fetva almış olan Sultan tasarılarını gerçekleştirmek için harekete geçer. Enişte Efendi'yi elçi sıfatıyla Venedik'e gönderir. (B.A.K., s.112-113)

8.1.3.Sadrazam

Osmanlı'da sadrazam hükümetin başkanı olan kişidir. Devletin iç ve dış meselelerine sultan kadar vâkîf olur. Ayrıca onun mutlak vekilidir. Bundan ötürü onun sözleri ve yazıları sultanın iradesini temsil eder. Sadrazam Divan-ı Hümayun'a başkanlık eder.⁴⁸² Ayrıca siyasi otoriteyi temsil eder.⁴⁸³

Beyaz Kale'de Köprülü Mehmet Paşa'nın sadrazamlığı konu edilir. Bilimsel çalışmaları için IV.Mehmet'ten maddi destek bekleyen Hoca bu sadrazamı bir engel olarak görür. Köprülü'nün devlet işlerine bütünüyle hâkim olması Hoca'yı çileden çıkarır. Bundan dolayı bu sadrazam ölünce artık sultana dileklerini kabul ettireceğini düşünerek mutlu olur. (B.K., s.117)

8.1.4.Paşa

“Paşa, Osmanlı Devleti'nde sancak beyi ve daha yüksek rütbede olan idari ve amiri askerlere, beylerbeyi ve vezirlere verilen addır.”⁴⁸⁴ Orhan Pamuk'un birçok romanında paşa ögesine rastlanır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Cevdet Bey'in

⁴⁸² Sertoğlu, “Sadrazam”, *Osmanlı Tarih Lugatı*, s.288.

⁴⁸³ Hasan T.Karateke, *Padişahım Çok Yaşa!:Osmanlı Devleti'nin Son Yüzylında Merasimler*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2004, s.32.

⁴⁸⁴ Sertoğlu, “Paşa”, *Osmanlı Tarih Lugatı*, s.276.

kayınpederi Şükrü Paşa'dır. Bu bürokrat bir paşanın yardımıyla evkaf nazırı olmuştur. Görevini mutlulukla icra ederken boşboğazlı olması nedeniyle Sultan Abdülhamit'i kızdırır. Bu yüzden yeni hükümet kurulunca kendisine görev verilmez. Paşa, Cevdet Bey'le sohbet ederken Erzurum ve Konya illerinde yirmi yedi yıl valilik yaptığını, Paris'te elçi olarak devleti temsil ettiğini anlatır. Bütün bu çalışkanlığına rağmen bir nazırlığa atanmamış olduğu için üzülür. (C.B., s.53)

Cevdet Bey her ne kadar kızını alacağı kimsenin bir paşa olmasından rahatsızlık duymasa da onun asker kökenli doktor ağabeyi Nusret bu konuda onunla zıtlaşır. Bu haberi alınca oldukça tedirgin olur. Onun bu şekilde hissetmesinde Paris'te, devrimciler arasında geçirdiği uzun yılların etkisi büyüktür.

Osmanlı saltanat sistemini temelinden sarsacak "kanlı" bir halk devriminden yana, Padişah Abdülhamit'e büsbütün muhalifken öz kardeşinin bir paşayla yakın akrabalık kuracak olması onun için kabul edilemez bir davranış biçimidir. Bundan dolayı kardeşine sitem eder ve ona bu evlilikten ötürü pişmanlık duyacağını söyler. (C.B., s.27)

Romanda yer alan bir başka paşa ise Seyfi Paşa'dır. Yaşlı ve kibirli biri olan bu adam, Şükrü Paşa'nın himmetiyle Sultan'ın gözüne girmeyi başarmıştır. Sık sık Şükrü Paşa'nın konağına uğrar ve burada çapkınlık hikâyeleri anlatır. Cevdet Bey, kendisine tepeden bakan, konuşurken sakalları gömleğine sürünen ve kamburu çıkan bu adamdan tiksindir. Bu yüzden Nigân Hanım'ın onun elini öpmesine karşı çıkar. (C.B., s.61-62)

Beyaz Kale'de okurun karşısına çıkan Sadık Paşa, *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndaki paşa figürlerinden daha dinamik ve azametlidir. Paşa kitapta asla gerçek adı verilmeyen Hoca'nın hâmisidir. Venedik gemisinde ele geçirilen Venedikli genç esir onu ağrılarından kurtaracak bir ilaç hazırlar. Bundan ötürü Paşa onu diğer esirlerden kayırır. Fakat Venediklinin İslam'ın egemen olduğu bir kara parçasında yaşıyor olmasına karşın halen Müslüman olmayışı onu sinirlendirir. Paşa

bu yüzden ona sık sık İslami telkinlerde bulunur. Müslüman olursa onu güzel bir kızla evlendireceğini, bunun yanı sıra esirliğinin sona erdireceğini duyurur. Venedikli gencin dininden dönmemesi üzerine onu idam ettirmeye kalkar, ancak son anda vazgeçer. (B.K., s.29-30)

Sadık Paşa romanda korku, saygı, utanma gibi duygularla kendisinden çekinilen bir bürokrat olarak çizilir. Hiyerarşik olarak kendisinden alt sınıflarda olan kişilere elini eteğini öptürmekten kaçınmaz. (B.K., s.22)

Venedikli çağrılması üzerine Paşa'nın konağına gitmek için yola koyulur. Paşa'nın kendisini vatanına göndereceğini umut eder. Fakat konağa varınca bu mekâna korku ve çekingenliğin hâkim olduğunu fark eder. Konakta bulunanlar Paşa'yı rahatsız etmemek için ayaklarının ucuna basarak yürürler. Bu yüzden Venedikli burada nasıl davranacağını şaşırır.

“Sisin içinde, kargacık burgacık dar sokaklarda yürürken birden evimize geliverceğimizi, ya da onları, bir rüyadan uyanır gibi karşımda buluverceğimi sanıyordum. Bazen da, birisini bir yolunu bulup aracılık etmek için yollamışlardır, diye düşünüyordum, hemen aynı sisin içinde bir gemiye koyup beni ülkeme yollayacaklardı, ama Paşa'nın konağına girince, öyle kolay kolay kurtulamayacağımı anladım. İnsanlar pamaklarının ucuna basarak yürüyorlardı.” (B.K., s.17)

Sultan'la yakın ilişkiler içinde olan Sadık Paşa bilimsel ve teknolojik faaliyetlerle uğraşan Hoca'yı Sultan'la tanıştırır. Bu tanışma Hoca'nın hayatında bir dönüm noktası olur. Askeri başarılarla her şeyden çok ilgilenen bu bürokrat Hoca'ya astronomik incelemeleri bir kenara bırakmasını ve düşmanlara “dünyayı zindan edecek bir silah” yapmasını öğütler. Benzer biçimde ilm-i nücumla ilgilenmenin yararsız bir çaba olduğunu dile getirir. (B.K., s.53)

Beyaz Kale'de görevli oldukları vilayet ve birimlerde devleti temsil eden paşaların sürülmesi, öldürülmesi ya da mallarına el konulması olağan karşılanır. Burada Paşa'nın sık sık Doğu kentlerine sürülmesi Hoca'yı üzüntüye sevk eder

çünkü onun yardımı olmadan Sultan'la iletişim kurması çetin bir iştir. Paşa en son Erzincan'a sürülür. Ayrıca müsadere kanunu gereğince Paşa'nın malına ve mülküne el konur. (B.K., s.70)

8.1.5.Hazinedarbaşı

Hazinedarbaşı Topkapı Sarayı'nın en nüfuzlu görevlilerindedir. Bu bürokrat Ehl-i Hiref diye adlandırılan saray sanatkârlarının atamalarını yapar ve onların maaşlarını dağıtır. Sultanın sipariş ettiği bir kumaşı, silahı ya da kitabı işinin ehline verir. Aynı zamanda Hazine-i Enderun'un güvenliğinden de sorumludur.⁴⁸⁵

Benim Adım Kırmızı'da hazinedarbaşı, Saray ve Sultan'ın söz konusu olduğu sahnelerde akıllı, kurnaz fakat merhametli bir bürokrat olarak çizilir. Nakkaşlara yaptırılan projelerin bütçelerinin takibinden Hazinedarbaşı Hazım Ağa sorumludur. Romanda cinayetlerin işlenmesine sebep olan gizli kitabın yapımında çalışan usta nakkaşların ücretlerini de o verir. Usta nakkaşlardan Zeytin, Hazım Ağa tarafından dağıtılan maaşların son zamanlarda azalmasından şikâyetçi olur. Bu bürokratın usta nakkaşları dışarıya iş yapmaya mecbur bıraktığını vurgular. (B.A.K., s.118)

Enişte Efendi öldürülünce Kara hemen Saray'a giderek onu durumdan haberdar etmeye çalışır. Hazinedarbaşı'nın Saray'ın "Eski Divan Odası" diye anılan bölümündeki kubbeli odanın önü oldukça kalabalıktır. Kara, Ehl-i Hiref bölüklerinden gümüşçü ve künde-kâr gibi birçok zanaatkârın malzeme ya da ücret talebi gibi nedenlerle Hazım Ağa'yla görüşmek istediklerini görür. Kara, tüm bu ustaların saygıyla beklediklerine, Hazine kâtibiyile konuşurken seslerini asla yükseltmediklerine şahit olur. (B.A.K., s.259)

⁴⁸⁵ Aygün Ülgen, "Osmanlı Kuyumculuğu", *Osmanlı*, C.XI, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.235.

Aynı romanda Hazinebârbaşı'nın giyim kuşamı ile muhatabı üzerinde yarattığı etki söz konusu edilir. Buna göre Hazım Ağa'nın başında onun dışında vezirlerin giyebildiği bir telli serpuş vardır. Kara, Sultan'la devamlı yakın temas halinde olan bu bürokrati kanlı canlı bir şekilde karşısında görünce afallar. Kendisini devletine ve yöneticisine oldukça yaklaşmış hisseder. Zira Kara'nın Enişte Efendi'den duyduğuna göre Hazım Ağa, seccadesini Sultan'ınkine koştur biçimde konumlandırarak kadar ona yakın bir pozisyondadır. Bu yüzden telaşla onun eteğini öper ve ağlamaya başlar. Hazım Ağa, Kara'yı şefkatli bir baba gibi sabırla dinler.

Hazinebârbaşı, devletin nakkaşlara dağıttığı altın varaklardan değerli boyalara dek her türlü malzemenin yerinde kullanılıp kullanılmadığı gibi ayrıntılarla da ilgilenir. Bu yüzden Kara'nın kendisine iletildiği resimlerin sayısının dokuz olduğunu görünce bir eksik olduğunu fark eder: “Oysa Enişte'yle on resimlik bir kitap için anlaşılırdı. Bizden bu resimlerde kullanıldığından daha çok varak almıştı.” (B.A.K., s.262)

Saray için yapılan çalışmaların yalnızca nicelik değil nitelikleriyle de ilgilenen Hazım Ağa, resimleri dikkatle inceler. Enişte Efendi'nin usta nakkaşlara çizdirdiği, para, ağaç, köpek, şeytan gibi varlıkları resmeden bu dokuz resmi tuhaf eserler olarak değerlendirir. (B.A.K., s.262)

Romanda Hazinebârbaşı, katil nakkaşın kimliğinin açığa çıkması için çaba sarf eder. Nakkaşları işkenceden geçirmeye oldukça hevesli olan Bostancıbaşı'nın aksine, Hazım Ağa başka çözüm arayışlarına girer. Öncelikle yaptıkları nakışlara bakmak suretiyle hangi resmin hangi nakkaşa ait olduğunu bulmak gibi daha makul bir formül teklif eder. Bu formülü Sultan III.Murat'tan Üstat Osman'a kadar herkes benimser. (B.A.K., s.276)

8.1.6.Bostancıbaşı

Topkapı Sarayı'nda hizmet eden bürokratlardan biri olan Bostancıbaşı idaresi altındaki bahçe ve bağlarda yetişen ve satılan ürünlerin kaydını tutmakla ve kayıt defterini sultana takdim etmekle yükümlüdür.⁴⁸⁶ Bunun yanı sıra bir bürokratin idam edilmesine karar verildiği zaman bu kararı infaz eder.⁴⁸⁷

Bostancıbaşı, *Beyaz Kale*'de Sultan IV.Mehmet'in av eğlencelerine bulunduğu katkılar dolayısıyla ele alınır. IV.Mehmet idari problemlerle ilgilenmek yerine sık sık ava çıkar. Bu eğlencelerin organizasyonuyla Bostancıbaşı ilgilenir. Önceden yakalattığı tavşan ve tilkileri serbest bırakır. Ardından tazıları bu hayvanların peşinden koşturur. (B.K., s.53)

Bostancıbaşı *Benim Adım Kırmızı*'ya işkence yöntemlerinin çeşitliliği sebebiyle roman kahramanlarının ismini anmaktan korktuğu bir bürokrat olarak yansır. Romanda Topkapı Sarayı'na davet edilen Başnakkaş Osman, evine gönderilen ulak çocuk eşliğinde buraya varır. Ancak Hazinedarbaşı'yla görüşeceğini zannederken çevresinde “kırmızı kıyafetli Bostancı hasekileri dolaştığı” Bostancıbaşı'nın makamına götürülür. Yaşlı üstat, sevimli bir şekilde gülümseyip duran Bostancıbaşı'yı “şeytan[a]” benzetir. Bu bürokrat, devletin bekâsı için kendisinden şüphe duyulan ya da suçlu görülen kimselere işkence etmekle görevlidir. Bu hedef doğrultusunda kimi zaman göz çıkarır, kimi zaman kafa sıkıştırır, kimi zaman da saray bahçesinde idam cezasını tatbik eder. (B.A.K., s.272)

Bostancıbaşı, kanunun kendisine verdiği yetkiye dayanarak suçluları hemen cezaya çarptırır. Aynı zamanda işini büyük bir hazla yapar. Bu yüzden Zarif Efendi ile Enişte Efendi'nin katilinin bulunup korkunç bir yolla cezalandırılacağı haberini heyecanla duyurur. Buna ek olarak Hünkâr'ın görevlendirdiği nakkaşın öldürülmesinin bütün nakkaşlar bölüğünü töhmet altında bıraktığını söyler. Bu

⁴⁸⁶ Uzunçarşılı, a.g.e., s.470.

⁴⁸⁷ Uzunçarşılı, a.g.e., 476.

durumda suçlunun tespit edilmesi için Sultan'ın emriyle üstattan çırağına kadar Saray Nakkaşhanesi'nin tüm üyelerini işkenceden geçireceğini ifade eder. Bostancıbaşı, Kadı'dan alınan izne rağmen işkence sebebiyle usta nakkaşların hünerlerine zıyan gelmesinden endişe ettiğini itiraf eder. Yine de benzer bir olayda uygulanan işkence şeklini örnek verir. Buna göre Sultan'ın kız kardeşi Necmiye Sultan'ın “sapı yakuttan taşlı bir fincanını” çaldıkları sanılan şüpheli kuyumcu ustalarına, sanatlarına devam edebilecekleri kadar işkence uygulanmıştır: Bunlar soydurulup buz gibi soğuk havuza atılmışlardır. Böylece gerçek hırsız kısa zamanda suçunu itiraf etmiştir. (B.A.K., s.274)

Kitapta Bostancıbaşı, gerçekte suçsuz olan Kara'yı korkutmak için işkenceye giriş niteliği taşıyan bir eziyet hazırlar. Öncelikle genç adam, Saray bahçesinde bulunan küçük bir evin karanlık odasına alınır. Bir müddet sonra Bostancıbaşı, kendisine yardımcı olan Hırvat işkencecileriyle içeri girer. Kel kafalı bu adamlar kafes ve mengene gibi araçlardan yararlanarak kurbanlarının kafasını sıkırlar. Bazen de Kara'ya itiraf etme izni vermek için yaptıkları işkenceye mola verip “Enişte Efendi'yi sen mi öldürdün?” diye sorarlar. (B.A.K., s.285)

8.2.Yöneticilere Bağlı Olarak Çalışan Diğer Yetkililer

8.2.1.Müneccimbaşı

Müneccimler yıldız ilmiyle ilgilenip elde ettikleri veriler ışığında geleceğe ilişkin tahminler yaparlar. Osmanlı Sarayı'nda müneccimbaşılık saygı ve ilgi gören bir görev olmuştur. Müneccimbaşılar ilmiye sınıfına mensup memurlardır.⁴⁸⁸ Sultanın cülusu, şehzadelerin düğünü, denize gemi indirilmesi gibi olaylar müneccimbaşının hesaplarıyla ortaya koyduğu uğurlu vakitlere göre

⁴⁸⁸ Sertoğlu, “Müneccim, *Osmanlı Tarih Lûgati*, s.233.

zamanlanmışır.⁴⁸⁹ Bunun yanı sıra müneccimbaşılar takvim hazırlayıp sultana sunmakla yükümlü olmuşlardır.⁴⁹⁰

Beyaz Kale romanında müneccimbaşılık geniş bir şekilde yer alır. Burada ilm-i nücuma ilgi duyan Hoca, devamlı olarak yıldızların diğer gök cisimleriyle olan bağlantısına ilişkin metinler okur. Ayrıca Saray'ın başmüneccimi olan Hüseyin Efendi'nin yeterince yetenekli olmadığını aklından geçirir. Sultan'la yakın temas halinde olan bu adamın kehanetleri çocuk yaştaki IV.Mehmet'i de memnun etmez. Zira başmüneccimin gündelik olaylar ya da stratejik önem taşıyan konular hakkında yaptığı tahminler kendi içlerinde bile bir bütünlük taşımazlar. Bu yüzden Sultan sorularını ilmine güvendiği Hoca'ya yöneltir. Hoca, Sultan'ın sorduğu konular hakkında mantıklı tahminler yapar. Bu prediksyonlar büyük oranda gerçek olaylarla bağdaşır. Bu yüzden Sultan "Müneccimbaşı Hüseyin Efendi'den daha iyi biliyorsun!" der ve onu daha sık görmek ister. (B.K., s.45) Hoca da projelerini gerçekleştirmek için Sultan'ın gönlünü hoş tutmak zorunda olduğundan ötürü bu soruları sabırla yanıtlar. Müneccimbaşı Hüseyin Efendi'den daha becerikli olduğuna, bu sayede "aptal bir çocuk" olarak tanımladığı Sultan'ı avucunun içine alacağına inanır. (B.K., s.46)

Meraklı bir mizacı olan ve ilm-i nücuma değer veren Sultan, sözgelimi hasta aslanının sağlık durumunun, günlük hava koşullarının ya da vişne suyuyla dolu bir sürahinin kırılmasının nasıl yorumlanması gerektiğini Hoca'ya sorar.

"Bu arada, az da olsa saraya çağrılıyor, çatlayan bir aynanın, Yassıada açıklarına düşen bir yıldırımın, durup dururken tuzla buz olan vişne suyuyla dolu kan renginde bir sürahinin neye yorulması gerektiği ve en son yazdığımız risaledeki hayvanlar üzerine, Padişah'ın sorduğu soruları cevaplıyordu." (B.K., s.57)

Bunlardan biri de İstanbul'da birçok kişinin can vermesine neden olan veba salgınının bitiş tarihine ilişkin tahminleridir. Hoca, bilimsel bir metodoloji kullanarak

⁴⁸⁹ Uzunçarşılı, a.g.e., s.369.

⁴⁹⁰ Uzunçarşılı, a.g.e., s.371.

vebanın kenti ne zaman terk edeceğini tespit etmeye uğraşır. Sultan'a bunu açıklayacak bir takvimi kısa süre içinde hazırlayacağına dair söz verir. Romanda ben-anlatıcı olan köle, kehanetlerini başarıya ulaştıran ilkeyi “çok fazla bilgi vermemek, ama verdiğimizizi hemen doğrulatmak” diye açıklar. (B.K., s.100)

Venedikli köle de mahalle mahalle dolaşıp ölü sayılarının istatistiğini tutarak söz konusu takvimin hazırlanmasına katkı sağlar. Hoca'nın, Venedikliden aldığı ilhamla, kentte birtakım önlemler alınmasını salık vermesi hastalığın etkisini yitirmesine yardımcı olur. Böylece Hoca Sultan'ın gözüne girmeyi başarır ve kısa zaman içinde Başmüneccimlik makamına yükselir. (B.K., s.109)

Saray müneccimliği, gündelik problemlere yönelik tahminlerin yanı sıra rüya yorumlama işini de ihtiva eder. Bu yüzden Sultan güne rüyalarını Hoca'ya anlatarak başlar. Burada problematik olan husus, IV.Mehmet'in gerçekte hiç rüya görmemesidir. Bundan dolayı Hoca, Bostancıların bulunduğu, “iyi rüya gören” kimselerin rüyalarını kritik eder. (B.K., s.110)

Metinde müneccimlik görevine karşı bakış açısı kişiden kişiye değişir. Örneğin Hoca'ya arka çıkıp onun Saray'a girmesine vesile olan Sadık Paşa, Hoca'nın idam edilen Başmüneccim Sıtkı Efendi'nin risalelerini alıp okuduğunu haber alınca çileden çıkar. Paşa, “safсата” olarak gördüğü ilm-i nücumdan fayda ummanın yararsız olduğunu vurgulayıp Hoca'yı uyarır. Ona göre uğraşılması gereken esas alan silahlardır. Buna ek olarak müneccimlik uğursuz bir meslektir. Zira saray müneccimlerinin başına gelen felaketlerin haddi hesabı yoktur. Bundan dolayı Hoca ayağını denk almalı, başmüneccim olma arzusundan vazgeçmelidir.

“Paşa, yıldız ilminin safсата olduğunu, Müneccimbaşı Hüseyin Efendi'nin boyundan büyük işlere karıştığını, siyasi dolaplar çevirdiğini, Hoca'nın da, şimdi onun boş kalan yerinde gözü olmasından kuşkulandığını, bilim denen şeye inandığını, ama bunun yıldızlarla değil silahlarla ilgisi olduğunu, Müneccimbaşılığın uğursuz bir iş olduğunu, bunun o göreve gelenlerin hepsinin sonunda öldürülmelerinden, ya da, daha da kötüsü, günün birinde sıra kadem basıp yok olmalarından anlaşıldığını, çok sevdiği ve bilimine

güvendiği Hoca'nın da bu yüzden, bu görevi almasını hiç istemediğini, zaten yeni Müneccimbaşı'nın bu işi gereğince yapabilecek kadar aptal ve saf olan Sıtkı Efendi olacağını, Hoca'nın eski Müneccimbaşı'nın kitaplarını elde ettiğini duyduğunu, bu işle ilgilenmemesini istediğini söylemiş.” (B.K., s.52-53)

Romana göre Saray'da görevli bir müneccim olmak gayet kazançlı bir meslektir. Doppio Kalesi düşünce Hoca, kölesinin kimliğiyle Venedik'e kaçar. Bu yüzden onun başmüneccimlik vazifesini gerçek kölesi sürdürmek zorunda kalır. Venedikli, kitabın on birinci bölümünde görevi süresince çok para biriktirdiğini, bu parayla Gebze'de güzel bir konak yaptırdığını gururla anlatır. (B.K., s.171)

8.2.2.Savaşçı

8.2.2.1.Yeniçeri Askeri

Kapıkulu askerlerinin en seçkin sınıfını oluşturan⁴⁹¹ Yeniçeri askerleri devşirme kökenlidirler. Bunlar devletin profesyonel ordu ihtiyacını karşılarlar.⁴⁹²

Yeniçeri askerleri *Beyaz Kale*'ye kentin asayişini sağlayan birlikler olarak yansır. Romanda IV.Mehmet veba salgınının yayılmasını yavaşlatmak için çarşı ve pazarların giriş ve çıkışlarının denetlenmesini buyurur. Bu denetim işini Yeniçeri askerleri gerçekleştirirler. Kalabalık muhitlerde ve ana caddelerde yürüyen insanların yollarını kesip onları “Kimsin? Nereye gidiyorsun? Neden geliyorsun?” diye sorgularlar. Çarşıya girmelerine izin vermezler. Bu durum ekonominin durgunlaşmasına neden olunca İstanbul esnafı Yeniçeriler'e isyan eder. Bu durumda Yeniçeri Ağası çarşıya gitmekte ısrarcı olanlardan “gerekli gördüklerine” izin kâğıdı dağıtmaya başlarlar. (B.K., s.104) Bu askerler daima Sultan'ın yanında bulunup onu dış dünyanın tehlikelerine karşı korurlar. Örneğin veba salgını bitince IV.Mehmet

⁴⁹¹ Sertoğlu, “Yeniçeri”, *Osmanlı Tarih Lûgatı*, s.365.

⁴⁹² Tabakoğlu, a.g.m., s.22.

şükür namazı kılmak amacıyla Ayasofya Camii'ne gittiği zaman Yeniçeri askerleri Sultan'ın çevresinde etten bir duvar örerler. Ona yaklaştırmaya çalışan halkı iterler. (B.K., s.109)

Yeniçeriler *Kara Kitap*'ta Bektaşilikle ilişkilendirilerek söz konusu edilir. Romanda Rüya'nın izini süren Galip kendisine bir ipucu vermesi ümidiyle arkadaşı Saim'in evine gider. Sohbet sırasında Saim, Bektaşî tarikatıyla ilgili önemli bir bilgiye ulaştığını söyler. İddiasını aktarmadan önce bu tarikatın tarihinden söz eder. Bu sırada Bektaşîlerin Yeniçeri Ordusu'nun oluşmasında önemli rol oynadığını belirtir. Buna göre her Yeniçeri askeri aynı zamanda bir Bektaşîdir. Bektaşî tekkeleri "Yeniçerilerin ruhsal birliğini sağla[mıştır]". Bu durumdan ötürü Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla Bektaşî tekkelerinin kapatılmasının aynı tarihe denk düşmesi şaşırtıcı değildir. Yani bu tekkeler Yeniçerilerin isyanları yüzünden kapatılmıştır. (K.K., s.83)

Benim Adım Kırmızı'da Yeniçeri askerleri tıpkı *Beyaz Kale*'deki gibi halkın huzurlu bir şekilde yaşamasına katkı sağlayan ordu mensupları olarak çizilir. Bu romanda Kara, Şeküre'yi kayınpederinin Çarşıkapı'daki evinden almaya gider. Fakat genç kadının "kızıl kılıçlı" eski kayınpiraderi Hasan'ın günlük çıkaracağını tahmin eder. Bundan dolayı birkaç arkadaşını kılıçlarla donatarak onlarla beraber yola koyulur. Ester, Kara'nın "silahlarla tam teçhizat bir ordu" oluşturduğunu görünce şaşırır. Ona dikkatli olmasını öğütler. Çünkü sokaklarda dolaşan Yeniçerilerin onları fark etmesi halinde başı yanabilir. (B.A.K., s.391)

Aynı romanda Ester, Esir Pazarı'ndaki kahvehanenin Erzurumiler tarafından basıldığına tanık olur. Bu aşırı grup kahve içmenin dinsizlikle eş anlamlı olduğunu öne sürerek kahvehane sakinlerini sıra dayağına çekerler. Usta meddahı öldürdükten sonra sokaktaki insanlara kahve tiryakisi olmanın doğuracağı kötü sonuçları anlatırlar. Olayları uzaktan gözlemleyen bohçacı kadın Erzurumilerin aniden toparlandıklarını görür. Çünkü eli kılıçlı Yeniçeriler yaklaşmıştır. (B.A.K., s.400)

8.2.2.2.Tımarlı Sipahi

Tımarlı sipahi atlı asker anlamına gelir. Osmanlı Devleti'nin seyfiye kolundan biri olan tımarlı sipahiler kendilerine verilen dirlik topraklarının üretimini denetlemekten ve savaşa katılıp savaş sırasında asker yetiştirmekten sorumlu olmuşlardır.⁴⁹³ Bunlar devletin asker ihtiyacını karşılamışlardır. Bu yolla imparatorluğun ordusu yüzyıllar boyu ayakta durabilmiştir.⁴⁹⁴

Bu izlek yalnızca *Benim Adım Kırmızı*'da, Şeküre'nin ilk eşinin bir savaşçı olması dolayısıyla ele alınır. Romanın dokuzuncu bölümünde ben-anlatıcı olarak okura seslenen genç kadın, tımarlı sipahi olan ilk eşiyle tanışma öyküsünü anlatır. Onun sözlerinden savaşçılığın avantaj kadar dezavantajlar da içeren bir meslek olduğu anlaşılır.

Buna göre on beş yaşında güzel bir kız olan Şeküre, ismini belirtmediği, “yakışıklılığı dillere destan” bir savaşçıya vurulur. Aracılar vasıtasıyla hamam çıkışında bu Abaza gençle karşılaşma fırsatını bulan Şeküre, onunla evlenmek istediğini babasına söyler. Romanda tüm kişilerin “Enişte Efendi” diye seslendiği bu adam, kızının talibini münasip görmez. Onu “yoksul bir savaşçı” diye küçümser. Ancak kızının ısrarcı tutumları sonucunda bu evliliğe razı olur.

Bu savaşçı adam pek çok savaşa katılarak mesleğinde ustalık kazanır ve başarılı askerler yetiştirir. Ayrıca büyük ganimetler elde eder ve herkesi kıskandıran on bin akçelik bir tımarın sahibi olur. Ancak Safevi askerlerine karşı mücadele ettiği bir savaştan geri dönmez. Şeküre, başlangıçta sipahi kocasının öldüğünü düşünmez, aksine onun döneceğine inanır. Ancak sonraları İstanbul'da kendisiyle aynı kaderi paylaşa birçok savaşçı karısı olduğunun farkına vararak teselli olur. (B.A.K., s.55)

⁴⁹³ Tabakoğlu, a.g.m., s.22.

⁴⁹⁴ Halil İnalcık, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Çağ*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.111.

Aynı romanda savaşçı, resim sanatıyla betimlenen bir figür olarak söz konusu edilir. Örneğin Zeytin, yıllar boyu nakşettiği resimlerin özelliklerinden bahsederken kahramanların ve savaşçıların vücutlarının bir yanıyla nakışsevere, diğer yanıyla çarpıştıkları düşmana dönük olduğunu açıklar. (B.A.K., s.116) Şeküre de kadınları merkeze alan resimlerinden bahsederken onların hiç savaşçılar gibi “başlarını kaldırıp dimdik dünyaya” bakarken çizilmemelerinden yakınır. (B.A.K., s.54)

8.2.3.Kadı

Kadı, insanlar arasındaki anlaşmazlıkları ve davaları dinsel kurallara bağlı olarak çözümlenmek üzere yetkili otoriteler tarafından atanan görevlidir.⁴⁹⁵ Doğrudan merkeze bağlı olan bu hukuk adamı devletin yargı erkini temsil eder.⁴⁹⁶

Kadı, *Sessiz Ev*'de tarih doçenti olan Faruk Darvinoğlu'nun Gebze Arşivi'nde okuduğu mahkeme sicilleri bağlamında okurun karşısına çıkar. Asırlar önce Gebze'de yayılmış bir vebanın peşine düşen Faruk, kaymakamlığın tozlu arşivine girer ve burada bulduğu el yazması belgeleri okur. Yazıya dökülen binlerce dava belgesinde kadı, İslam hukuku çerçevesinde toplumsal adaleti sağlayan hukuk adamı olması yönüyle öne çıkar. Faruk bir yandan okuyup bir yandan Latinize ederek defterine aktardığı belgelerde çözümsüz gibi görünen pek çok karmaşık meselenin kadı tarafından bir karara bağlandığını görür. Örneğin Celâl, Mehmet'in kendisine küfrettiğini söyleyerek şikâyetçi olur. Her ikisi mahkemeye gidip kadının huzuruna çıkarlar. Burada Celâl, arkadaşına küfrettiği yönündeki iddiaları yalanlar. Öte yandan Mehmet'in Hasan ve Kasım adında iki tanığı vardır. Kadı efendi, suçsuz olup olmadığını tespit etmek amacıyla Celâl'i yemin etmeye davet eder, fakat Celâl yemin etmez. (S.E., s.83)

⁴⁹⁵ Fahrettin Atar, “Kadı”, *DİA*, C.XXIV, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 2001, s.66.

⁴⁹⁶ Ergenç, a.g.m., s.34.

Benim Adım Kırmızı'da özellikle Şeküre'nin boşanmasının, evlenmesinin ya da dulluğunun tartışıldığı platformlarda kadılık makamı devamlı anılır. Şeküre'nin kocası gittiği savaştan dört yıldır dönmemiştir. Öte taraftan yirmi dört yaşındaki kadının iki çocuğu vardır.

Bu kadın uzun süre kayınpederi ve kayınbiraderi Hasan'ın evinde yaşamış olmasına rağmen kayınbiraderinin tacizlerinden usanarak babasının evine sığınmıştır. Şeküre, genç ve yakışıklı olan Hasan'ın kendisine âşık olduğunun ancak evlenmek istemediğinin farkındadır. Zira Şeküre'nin evlenebilmesi için boşanması gereklidir. Boşanmanın gerçekleşmesi ise bir türlü dönmeyen savaşçının ölüsünü gördüğüne dair yemin edecek iki kişinin kadının huzurunda tanıklık etmesine bağlıdır. Fakat Hasan, Şeküre'nin hür kalınca mirastan pay istemesi ya da başka biriyle evlenmesi ihtimallerini düşünerek bu formüle yanaşmaz.

Kadı ögesi, Müslümanların hukuki sorunlarının çözümünde Hanefi mezhebinin ilkeleri doğrultusunda karar veren bir makam olarak bahis konusu olur. Metinde Kara'yla evlenmeyi arzulayan Şeküre, babasıyla yaptığı bir konuşmada Hanefi mezhebine bağlı olmasının üzücü sonuçlara yol açmasından dert yanar. Zira kadı efendi, Hanefi mezhebine bağlı olan ve kocası savaştan dönmeyen talihsiz kadınları, kendisine ölüm durumuna ilişkin somut bir kanıt sunulmaması halinde boşamaz. Diğer taraftan Şafii mezhebinin ilkeleri bu denklemi kolaylıkla çözüme kavuşturur. Mesela Üsküdar Kadısı'nın Şafii olan nâibi iki şahidin, kocanın kanlı cesedini savaş meydanında gördüklerine dair yemin etmesi şartıyla bu durumdaki kadınları dul ilan eder. Yaşlı babası dışında hiçbir akrabası olmayan Şeküre, bu ümit verici gelişmeyi Enişte Efendi'ye söyleyince babası itiraz eder.

“Mezhebimiz Maliki ya da Hanbeli olsaydı” dedim, “Aradan dört yıl geçtiğine bakıp kadı beni boşar, bir de üstüne nafaka bağlardı. Ama biz Allah'a şükürler olsun Hanefi olduğumuz için bunu da yapamıyoruz.”

“Bana Üsküdar kadısının Şafii nâibinden bahsetme. Onlar çürük işler.”

“Savaşta kocası kayıp olan bütün İstanbullu kadınlar boşanmak için tanıklarıyla ona gidiyorlarmış. Şafii olduğu için, kocan kayıp mıdır, geçim sıkıntısı mı çekiyorsun, bunlar da tanıkların mıdır, deyip hemen boşuyormuş”. (B.A.K., s.105)

Aynı romanda Üsküdar kadısı, şeri hükümlere uygun görünmeyen eylemleri rüşvet karşılığında mümkün kılan bir devlet adamı olarak çizilir. Kara, Şeküre’yle evlenmeye karar verir. Onun resmen boşanmasını sağlamak için yanına iki yalancı tanık alarak Üsküdar Kadısı’na gider. Bu kadı hukuk alanında yarattığı gevşek pozisyonlarla Osmanlı kadınlarının beğenisini kazanmıştır. Kara, “kız kardeşlerini, kızlarını, ablalarını boşatmak için koşup yetişen erkekler ve yalancı tanıkların” Üsküdar Kadısı’nın kapısında sıra olduklarını görür. (B.A.K., s.228)

Gerçekte Hanefilik esaslarına göre kadının Şeküre’yi boşaması mümkün değildir. Öte yandan İran’daki savaştan geri dönmeyen adamların eşlerinin maddi ve manevi sorunlar yaşadıklarının da bilincindedir. Bu sebepten dolayı kadı birkaç altın karşılığında hukuki prosedürü çiğner. Bir yandan eliyle rüşveti kabul etmeyeceğini gösteren bir işaret yaparken diğer yandan altınları cebine indirir. Ardından yerini Şafii olan nâibine bırakır. Kara, “koyalamacalı hikâyelere” benzettiği bu olayın resme aktarılması durumunda hangi hareketlerin nasıl nakşedileceğini düşünür.

“Bir köşede Kadı Efendi, dur der gibi açtığı eliyle bana ve uzattığım rüşvete asla ve hayır işareti yaparken, öteki eliyle mahcup bir şekilde benim Venedik altınlarını cebine indirmeli ve bu rüşvetin daha sonra sonucu olacak şey de aynı anda resimde gözükersen, Üsküdar kadısının yerine Şafii nâibi Şahap Efendi oturuyor olarak çizilmeli.” (B.A.K., s.226)

Yine aynı metinde Hazinebaşısı ve Bostancıbaşı karanlıkta kalan cinayetleri en kısa zamanda aydınlığa kavuşturabilmek için Sultan’ın nakkaşlarını sorgulayıp onlara işkence etmek isterler. Yine de tüm Nakkaşlar Bölüğü’nü fetva olmadan işkenceden geçirmek mümkün değildir. Ancak kanunların izin vermesi durumunda bu şekilde hareket edilebilir. Bu yüzden Kadı Efendi’den izin isterler.

“Bu müşkül durumda Allaha şükür Kadı Efendi’den sorgu sırasında işkence izni alabildik. Nakkaşlar bölüğüne yakın bir ikinci kişinin de katledilmesi, چراغından ustasına bütün nakkaşları töhmeti sabıka altına aldığı için işkence kanununa uygundur dediler.” (B.A.K., s.274)

8.2.4.Nâib

Hukuk sisteminin bir diğer üyesi olan nâib, kadı tarafından yargılama yapmak üzere görevlendirilir.⁴⁹⁷ Yani nâib, kadının vekilidir.

Nâib, *Benim Adım Kırmızı*’ya Enişte Efendi’nin kızı olan Şeküre’nin boşanmasını kolaylaştıran bir figür olarak yansır. Şeküre, kocası Acem savaşından dönmemiş, iki çocuklu bir kadın olarak ruhsal yorgunluk yaşar. Dinen halen evli görünüyor olması onun bir borç almasını ya da yeni bir evlilik yapmasını engeller. İstanbul’da kendi durumundaki kadınların Üsküdar Kadısı’nın Şafii nâibine akın ettiklerini bilen Şeküre, nâibin boşanma işini Şafii fıkına göre çözüme kavuşturduğunu Kara’ya müjdelir. Bunun için öldüğü iddia edilen kocanın ölü bedenini gördüğüne yemin edecek iki şahidin varlığı yeterlidir.

“Kocamın beni nafakasız bırakıp dört yıldır seferden dönmemesine bakarak, mezhebi bizler gibi Hanefi olan kadılar da boşayamaz beni. Ama Üsküdar kadısı, benim durumumda olan ve Acem savaşları yüzünden sayıları her gün artan kadınların boşanmasına imkân vermek için, Padişahımız Hazretleri’nin ve Şeyhülislam’ın göz yummasıyla, arada bir yerini mezhebi Şafii olan nâibine bırakıyor, o da bizleri şakır şukur sayıp nafaka bağliyormuş.” (B.A.K., s.221)

Romanda Üsküdar Kadısı, mahkeme salonunda kendisinden istenen yasa dışı kolaylığı çabucak sağlasa da onun Şafii mezhebine mensup nâibi bir çetin ceviz gibi hareket eder. Kadı makamından ayrılınca onun yerine Nâib Şahap Efendi oturur. Kara’nın “kalpsiz” diye nitelediği bu hukukçu, huzurunda tanıklık eden İmam Efendi

⁴⁹⁷ Atar, a.g.m., s.66.

ile kardeşinin Şeküre'nin içinde bulunduğu acıklı durum üzerine yaptığı konuşmadan etkilenmez. Önündeki davayı titizlikle inceler.

Ayrıca boşanmayı isteyen kadının velisinin yani Enişte Efendi'nin de mahkemeye gelmesini şart koşar. Kara'nın hasta olan adama vekâlet ettiğini öğrenince Şeküre'nin bir kısmeti olup olmadığını sorar. Genç adamın bu kısmetin ta kendisi olduğunu söylemesi üzerine, İslam fıkhı çerçevesinde evlenecek kişilerin birbirine denk olması şartını hatırlayarak Kara'yı biraz daha sorgular. Verilen cevaplardan bir hukuk adamı olarak tatmin olunca Şeküre'yi boşar ve yeniden evlenebilmesi için bir izin belgesi hazırlar. (B.A.K., s.227-228)

9. Geleneksel Ödül ve Ceza Mekanizmaları

9.1. Geleneksel Ödüller

9.1.1. Dirlik

Dirlik devlet tarafından memurlara ya da savaşçılara maaş olarak verilen ve bir toprağın gelirleri olarak tahsis edilen paradır.⁴⁹⁸ Tımar, zeamet ve arpalık gibi tahsislerin tümü dirlik olarak adlandırılmıştır.

Beyaz Kale'de düşmanı hüsrana uğratacak korkunç bir silah yapmayı hayal eden Hoca, bu hayalini gerçekleştirmek için Sultan IV. Mehmet'in vereceği dirliğe ihtiyaç duyar. Zira dirlik topraklarından elde edeceği parayı silahın yapımı için gerekli malzemelerin giderlerini karşılamakta harcayabilecektir. Hoca bu talebini

⁴⁹⁸ Sertoğlu, "Dirlik", *Osmanlı Tarih Lûgatı*, s.86.

öncelikle Sadık Paşa'ya bildirir. Ancak ondan destek bulamayınca halini Sultan'a arz eder.

Çocuk yaştaki Sultan, Kösem Sultan'ın ihanetine ilişkin kehanetleri gerçekte örtüştüğü için Hoca'yı ödüllendirmek ister. Bu sebepten dolayı Hoca'ya “uygun bir yerde” dirlik verilmesini emreder. Diğer taraftan dirliğine kavuşması için mevsim sonunu beklemesi gerektiğini belirtir. (B.K., s.56) Sultan devamlı olarak Venediklinin “bahane” olarak nitelediği nedenler öne sürerek dirliği erteler. Sultan'ın çevresinde kendisini denetleyen onca göz varken saray dışından bir adama dirlik vermesi sanıldığı kadar kolay değildir. Üstelik Eminönü'nde inşaatı süren Valide Sultan Camii ile Macaristan'a sefere çıkan ordunun masrafları da Saray Hazine'sini güç durumda bırakmıştır.

“Her zaman bir bahane buluyordu: İstanbul'u kasıp kavuran o büyük yangından hemen sonra, Sultan'ın büyük tasarlara para dökmesi kardeşlerini tahta geçirmek isteyen düşmanlarına fırsat verirdi; Padişah şimdi bir şey yapamıyordu, çünkü, ordu Macaristan'a sefere çıkmıştı.; ertesi yıl da Almanlar'a karşı bir saldırıya geçtikleri için bekliyorduk; sonra bitirilmesi için büyük paralar harcanan ve Turhan Sultan ve Padişah'la birlikte Hoca'nın da sık sık gittiği, Haliç kıyısındaki o Yeni Valide Camii'nin inşası vardı daha, benim katılmadığım o bitip tükenmez av seferleri vardı sonra.” (B.K., s.117)

Beklenen dirlik Hoca'nın başmüneccimlik makamına yükselmesinden birkaç yıl sonra bağlanır. Hoca ile kölesi “köylerden, hanlardan, zeytinliklerden” sağlanan paraları nasıl hesaplayacaklarını bilemezler. Böylelikle “inanılmaz” silahın yapımın hemen başlarlar. (B.K., s.124)

Aynı izlek *Benim Adım Kırmızı*'da, Şeküre'nin savaşçı kocasının serveti bağlamında söz konusu edilir. Romanın dokuzuncu bölümde ben-anlatıcı olan Şeküre, kocasıyla tanışma hikâyesini anlatır. Buna göre Şeküre, on beş yaşındayken hamam dönüşü gördüğü genç bir savaşçıya tutulur. Genç kadının babası önceleri kızının oldukça yakışıklı ancak yoksul olan bu sipahiyle evlenmesine karşı çıkar. Buna rağmen sevenler birbirine kavuşur. Şeküre'nin Abaza kocası yürekli bir biçimde savaştan savaşa koşar. Ayrıca genç ve gözü pek askerler yetiştirir. Bitmek

bilmeyen enerjisi ona “on bin akçelik bir tımar” kazandırır. Bu sebepten ötürü savaşçının aynacı olan babası artık çalışma gereği duymayıp zanaatini bırakır. Ancak son gidişinden yıllar geçmesine rağmen eve dönmez. Şeküre, bu kadar başarılı ve usta bir savaşçı olan kocasının savaşta öldüğüne inanmak istemez. Onun daha büyük tımarlar ve ganimetler elde etmek için Acem dağlarından ayrılmadığına kanaat getirir. (B.A.K., s.55)

9.1.2.Ganimet

Ganimet savaşlarda askerin “kılıcının hakkı” olduğuna inanarak düşmandan aldığı para, esir ve maldır. İslami geleneğe göre elde edilen ganimetin beşte biri devletin hazinesi için bir kenara ayrılır. Geriye kalan para savaşa katılanlar arasında pay edilir.⁴⁹⁹ Bu gelenekten ötürü savaşa girecek devletler savaş alanına giderken kıymetli eşyalarını yanlarında götürürler.

Benim Adım Kırmızı'da, Şeküre'nin ilk kocası cesur bir savaşçıdır. Gittiği savaşlardan büyük ganimetlerle döner. Komşuları kıskandıran bu ganimetlerin sayısı, her savaş sonrasında daha da artar. Savaşçı adam bunların bir bölümünü satar, bir bölümünü eşine hediye eder. (B.A.K., s.57)

Romanda bu ganimetlerin detaylı betimlemelerini de görmek mümkündür. Şeküre, kocasının dönmemesi üzerine kendisine âşık olan kayınbiraderinin tacizlerine maruz kalır. Buna daha fazla katlanamayınca evi terk etmeye karar verir. Eşyalarını toplarken yanına aldıkları arasında kocasının getirdiği ganimetler de vardır. Tebriz yapımı satranç takımı, zilli saat ve kamçı gibi objeler değerli maddelerden yapılmıştır.

⁴⁹⁹ Sertoğlu, “Ganimet”, *Osmanlı Tarih Lûgatı*, s.358.

“Kocamın satmayıp savaşlardan bana getirdiği Macar’dan ganimet zilli saati, en asabi Arap atının sinirinden yapılmış kamçıyı, çocukların taşlarını satrań oyunu oynarken kullandıkları Tebriz yapımı fildişinden satrań takımını ve satılmasın diye ne kavgalar ettiğim Nahcivan savaşından ganimet gümüş şamdanları evlilik hayatımın nişaneleri olarak alıp baba evine döndüm.”
(B.A.K.,s.57)

Buna ek olarak roman boyunca Osmanlı sultanlarının kazandıkları savaşlar sonunda elde ettikleri ganimetlerden de söz edilir. Kara ile Üstat Osman, suçlu sanatkârı belirlemek hedefiyle Saray’ın Hazine-i Enderun odasına girdiklerinde sayısız değerli cisim ve kitapla karşılaşırlar. Bunların bazısı Çin ve Acem gibi ülkelerden hediye olarak gelmiştir; bazısı sultanların emri üzerine üretilmiştir. Bunların dışında kalanların kaynağını ise fethedilen topraklardan kazanılan ganimetler oluşturur.

Ganimet karşı tarafı yenilgiye uğratan devletlere meşru bir kazanç olarak görünür. Aralarında büyük anlaşmazlıklar olan devlet liderleri sürekli olarak birbirlerinin hazinesine sahip olmayı hayal ederler. Zira sultanlar bu yolla iktidarlarını güçlendireceklerini düşünürler.

Bu yüzden bir sarayın hazinesinde bulunan ağır bir cilt ya da mücevherlerle bezeli bir çekmece bir ülkenin sarayından başka bir ülkenin sarayına ganimet adını alarak geçiş yapar. Öyle ki söz konusu sanat ürününün orijini bir silsileyi andırarak kadar köklü olabilir. Üstat Osman’ın elinde tutarak Kara’ya gösterdiği hicri dokuzuncu asırda yazılmış bir kitap bu duruma örnektir.

Muhammed Çuki’nin karısı İsmet üd-Dünya için hazırlanan muhteşem kitap savaşlar sebebiyle yüz elli yılda on farklı sultanın hazinesine girmiştir. Onu elde eden sultanlar, içindeki bazı resimleri çıkarmış, yerine yeni resimler yaptırmışlardır. Ayrıca kendileri için birer ithaf yazısı da eklemişlerdir. Böylelikle ithaflar, imzalar ve tarihler birbirine karışmıştır.

“Üçümüz birlikte ketebe sayfasının her köşesini dolduran imzaları, ithafları, tarih cümlelerini, birbirlerinin üzerine ve aralarına tıks tıks sıkıştırılmış ve gerçek hayatta birbirlerini boğazlamış sultanların adlarını benim merceğimle büyütüp okuduk: ”Bu kitap Allah’ın yardımıyla Heratlı Muzaffer’in oğlu hattat sultan Veli’nin elinde, hicri sekiz yüz kırk dokuz yılında, Herat’ta cihan hakimi Baysungur’un muzaffer kardeşi Muhammed Çuki’nin karısı İsmet üd-Dünya için bitirilmiştir.” Daha sonra, Akkoyunlu Sultan Halil’in eline geçtiğini, sonra oğlu Yakup Bey’e, ondan kuzeydeki Özbek sultanlarına, her biri bir süre kitapla mutlulukla oyalanıp bir iki resmi çıkarıp bir ikisini ekleyip, ilk sahibinden hevesle güzel karılarının yüzlerini resme katıp, ketebe sayfasına gururla adını yazan bu Özbek sultanlarından, Herat’ı alan Şah İsmail’in kardeşi Sam Mirza’nın eline geçtiğini, onun kitabı ayrı bir ithafla ağabeyine hediye ettiğini, kitabı Tebriz’e götüren Şah İsmail’in onu hediye olarak hazırlattıktan ve ithafı da yazdırdıktan sonra Cennetmekân Sultan Selim Han onu Çaldıran’da yenip Tebriz’deki Heşt Behişt Saray’ını yağmalayınca, muzaffer sultanın askerleriyle çölleri, dağları, nehirleri aşp İstanbul’a, bu Hazine Odası’na geldiğini okuduk.” (B.A.K., s.359-360)

Romandan alıntılanan bu pasajda görüldüğü gibi bir coğrafyaya ait olan bir kitap, bambaşka bir coğrafyaya ganimet olarak geçer. Sultan I.Selim, Şah İsmail’in kütüphanesinde saklanan cildi ve diğer önemli ciltleri Çaldıran Zaferi sonrasında sert hava şartlarına aldırılmadan alıp İstanbul’a getirmiştir. (B.A.K., s.378)

Öte yandan Moğol hükümdarı Hülagu Han gibi zapt ettikleri topraklarda bulunan kütüphaneleri ganimet olarak hazinelerine katma gereğini hissetmeyen sultanlar da vardır. Bu tip zalim yöneticiler ele geçirdikleri tüm kitapları yakar ya da nehre atarlar. (B.A.K., s.376-377)

Romanda ilgi çekici olan bir diğer konu ise Başnakkaş Osman’ın bu ganimetlerden söz ederken kullandığı üsluptur. Zira Üstat, geleneksel değerlerin iyi savunucularından biri olmasına karşın Sultan I.Selim’in İstanbul’a getirdiği ganimetleri “yağma” olarak niteler. Bu şaşkıncı tutum onun ikircikli bir söylem üretmesine yol açar. Kara da Hazine Odası’nı ilk görüşünde benzer bir tavır sergiler. Odayı dolduran eşyaların bir araya gelmesi için “çıkılan seferlerin, yapılan savaşların, akıtılan kanların, yağmalanan şehirlerin ve hazinelerin sonunu” hissettiğini söyler. (B.A.K., s.343, s.360)

9.1.3.Diğer ödüller

Sultan ya da paşa gibi hiyerarşik olarak üstün mevkilerde bulunan kişiler, ortaya koydukları projelerin başarısından dolayı ya da sadece kendisinden hoşlandıkları için alt konumdaki kişileri yani “kullarını” ödüllendirirler. *Beyaz Kale*’de bu izleğe sıkça rastlanır. Bu ödül başarıya karşılık verme ya da teşvik amacı taşır. Bu, her zaman bir kese içine konulmuş altın ya da akçedir.

Hoca ile tutsak Venedikli, Sadık Paşa’nın ricası üzerine onun kızının düğünü için birtakım fişek gösterileri hazırlarlar. Değişik maketlerden ve rengârenk karışımlardan yararlanarak Haliç’in kıyısında yaptıkları gösteriler on gece boyunca sürer. Bunlar hem korkutucu hem heyecanlandırıcı nitelik taşırlar. Düğünü seyreden halk kalabalığının yanı sıra düğünün kusursuz olmasını arzulayan Paşa da gösterilerden hoşnut kalır. Bu yüzden Hoca’ya bir kese dolusu altın yollar. (B.K., 29)

Aynı kitapta bilime olan ilgisi sayesinde Paşa’nın sevgisini kazanmış olan Hoca, astronomi kuralları hakkında yazılmış kaynakları okur ve bazı araştırmalar yapar. Yıldızlar hakkındaki bilgisini derinleştirdiğinde bilindik astronomi kuramlarının bazı çelişkiler taşıdığını fark eder. Bir kuram ve yıldızlar modeli geliştirir ve bunları kendisinden takdir göreceğini düşündüğü Paşa’ya açıklar. Ancak Paşa bu tür keşiflerden hoşlanmadığını belirtir. Yine de son model bir silah geliştirmesini arzuladığı için onu teşvik etmek ister. Bu yüzden ona içi on yedi akçeyle dolu bir kese gönderir. (B.K., s.41)

Hoca, geliştirdiği kuramın meraklı bir yönetici olan Sultan IV.Mehmet tarafından ilgi göreceğini umar. Bir akşam zilli modeliyle onun huzuruna çıkar ve yıldızlara ilişkin bir metni ezberinden okur. Dokuz yaşındaki Sultan, Hoca’nın sunumundan ve yıldızlar modelinden epeyce etkilenmiş görünür. Bundan dolayı Hoca’ya beş altın içeren bir kese vererek onu ödüllendirir. (B.K., s.43)

9.2.Geleneksel Cezalar

9.2.1.Müsadere

İslam hukukunda bir bürokratin hizmet sırasında edindiği mal varlığının bir bölümüne ya da tamamına devlet tarafından el konulmasına izin verilmiştir. Böylece hizmet eden memurun yolsuzluk yapmasının önüne geçileceği düşünülmüştür.⁵⁰⁰ Müsadere kanunundan haberdar olan bürokratlar azledildiklerinde ya da öldüklerinde yakınlarına bir malın kalmayacağını bildiklerinden ötürü görevlerini yaparken daha titiz davranmışlardır. Osmanlı Devleti'nde özellikle vezirlerin ve devlet erkânının mallarına el konulmuştur.⁵⁰¹

Bu öge *Beyaz Kale*'nin iki ayrı yerinde, görevden alınan iki bürokratin mallarına el konulması bağlamında yer alır. Burada dikkat çekici olan husus, müsaderenin genellikle idam cezasından sonra gerçekleştirilmesidir.

Romanda Müneccimbaşı Hüseyin Efendi, hakkında verilen idam fetvasına aldirmayarak kaçma girişiminde bulunur. Üstelik çeşitli makamlara kendisini ipe götüren paşanın yakın zamanda öldürüleceğini duyurur. Bu tutumuyla farkında olmadan saklandığı noktayı belli eden Müneccimbaşı boğulmak suretiyle öldürülür. Buna ek olarak müsadere kanunu gereği mallarına el konur. Astronomiyle içli dışlı olan Hoca'nın nazarında bu durum oldukça sevinç vericidir. Hoca tüm servetini maktulun el konulan kitap ve notlarını rüşvet yoluyla satın almak için sarf eder. (B.K., s.51)

Yine aynı romanın önde gelen figürlerinden biri, Hoca'nın hâmisî konumunda olan Sadık Paşa'nın da başına benzer bir felaket gelir. Paşa'nın, Sultan'ın tahttan indirilmesi için birçok kez kurulan kumpaslardan birine katıldığı söylenir. Önce

⁵⁰⁰ Özbilgen, a.g.e., s.688.

⁵⁰¹ Mehmet Zeki Pakalın, "Müsadere", *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.II, Milli Eğitim Basımevi., İstanbul, 1983, s.624.

Erzurum'a sürülen Paşa, daha sonra boğdurulmak istenir. Ancak Valide Sultan'ın itirazı sonucu Sadık Paşa Erzincan'a sürgün edilir. Mallarına da el konulur. (B.K., s.55)

Bunların yanı sıra *Benim Adım Kırmızı*'da *Beyaz Kale*'dekine benzer bir şekilde idam edilen paşaların mallarının devlet hazinesine katıldığı belirtilir. Hazine Odası'nda bulunan ve dolaplara sığmayan görkemli ciltlerden bazıları bu yolla Hazine'ye girmiştir. (B.A.K., s.345)

9.2.2.İşkence

İşkence suçlu görülen kimsenin bedenine eziyet etmekle gerçekleştirilen bir ceza çeşididir. İşkence izleği *Benim Adım Kırmızı*'da Bostancıbaşı'nın ettiği eziyetler ile nakkaşların çizdiği işkence resimleri kapsamında yer alır. Romanda doğrudan Topkapı Sarayı'na bağlı olan Saray Nakkaşhanesi mensubu müzehhip Zarif Usta'nın vahşice öldürülmesi üst otoriteler tarafından öfkeyle karşılanır. Nakkaşhane ve nakkaşlara yakın bir kişilik olan bürokrat Enişte Efendi'nin evinde katledilmesi bu öfkeyi ikiye katlar. Üstelik katilin geride bıraktığı izler onun usta nakkaşlardan biri olduğunu ortaya koyar. Bu "hain[in]" bir an önce bulunmasını isteyen Sultan III.Murat, tüm Nakkaşlar Bölüğü'nün sorgu sırasında işkenceye maruz bırakılmasını emreder. Gerekirse Başnakkaş Üstat Osman bile işkence görecektir. (B.A.K., s.273-274)

Saray'da benimsenen tüyler ürpertici işkence metotları insan bedeninin her bölgesini kapsayacak kadar çeşitli ve acı vericidir. Bundan dolayı işkenceden sorumlu olan Bostancıbaşı, usta sanatkârlara işkence yapacağı zaman tereddütte kalmaz. Hangi metotlara başvuracağını bilir. Her ne kadar Üstat Osman, binbir emekle yetiştirdiği usta nakkaşlarının bedenlerine ve sanatlarına zarar gelmesinden endişe edip "Padişahımızın en usta nakkaşları onlar! Kıymayın onlara" dese de bu işe

yaramaz. Çünkü kadılık makamından alınan fetva gereğince bu ceza kaçınılmaz olarak uygulanacaktır. (B.A.K., s.275)

Hazırda ideal çözümleri bulunan Bostancıbaşı, benzer bir vakayı hatırlatarak Başnakkaş'ı ferahlatmaya çalışır. Buna göre birkaç yıl önce Sultan'ın kız kardeşinin kıymetli bir fincanını aşıran kuyumcu ustasının kimliğini tespit etmek istenirken de bu tür bir endişe yaşanmıştır. Sultan ve kız kardeşi usta sanatkârların zanaatlarına zarar gelecek kadar büyük bir işkenceye karşı çıkmışlardır.

Bu yüzden Bostancıbaşı nispeten daha az acı verici bir yöntemi uygulamayı tercih etmiştir. Kendisinden kuşkulanan ustaları bahçedeki donmuş havuza atıp onları “şiddetle” kırbaçlatmıştır. Suyun buz gibi soğuk olması hemen etkili olmuş, “şeytana uyan kuyumcu” suçunu itiraf etmiştir. Üstüne üstlük bu ceza ustaların parmaklarına ya da gözlerine herhangi bir zarar da vermemiştir. (B.A.K., s.274)

Cinayetler ve Enişte Efendi'nin evinden çalınan son resim hakkında bilgi sahibi olduğu zannedilen Kara, sorgu sırasında işkenceye tâbi tutulur. Romanın kırkıncı bölümünde genç adamın birinci tekil şahıs olarak betimlediği korku filmlerini andıran sorgu manzarası, işkence prensiplerini göstermesi açısından önem taşır.

Kara öncelikle Saray'ın marangozhanelerinin bulunduğu tarafta bulunan küçük bir evin karanlık bir odasına kapatılır. Ardından dazlak kafalı Hırvat işkencecilerini yanına alan Bostancıbaşı içeri girer. Ürkütücü profilleriyle kurbanının yüreğine korku salan işkencecilerden biri, elbiselerini soyduğu Kara'nın üzerine oturur. Bir diğeri ise işkence aletlerinden kafes ve mengeneyi seçer. Bunlardan yararlanarak genç adamın kafasını sıkar. İşkenceciler ara sıra eziyeti bırakır ve Kara'ya katil olup olmadığını sorarlar. Başı dönen kurban eziyetten kurtulmak için işlemediği suçu itiraf etmeyi bile zihninden geçirir. (B.A.K., s.285-286)

Benim Adım Kırmızı'da bu sahnede görülen işkence metodunun dışında başka metotlara da yer verilir. Başnakkaş, her birine aşkla bağlı olduğu eski çırakları Zeytin, Leylek ve Kelebek'e işkence yapılması halinde onların ne gibi durumlara düşeceğini düşünür. Bu esnada en fazla kanıksanmış yöntemleri aklından geçirir.

“Bir an nakkaşlarımın hangi işkencelerin yapılabileceğini hayal ederken yakaladım kendimi. Sorgu işkencesinde deri yüzmezler, çünkü onun geri dönüşü yoktur, isyancılara yapıldığı gibi kazığa da oturtmazlar çünkü bu daha çok ibret olsun diye öldürmeye yöneliktir; bu nakkaşların kollarını, bacaklarını, parmaklarını çadır çutur kırmak da olmaz. İstanbul sokaklarında sık sık görmeye başladığım tek gözlülerden anladığım kadarıyla, son zamanlarda çok yapıldığı gibi tek gözlerini çıkarmak da yakışık almaz tabii usta nakkaşların.” (B.A.K., s.275)

Yukarıdaki pasajda görüldüğü gibi Başnakkaş, usta nakkaşların ölmesine neden olacak çapta bir eziyet uygulanmasının imkân dâhilinde olmadığına kanaat getirir. Bundan ötürü kazığa oturtmak, deri yüzmek gibi cezaları saf dışı bırakır. Öte yandan birbirinden harika sanat ürünlerini el, parmak ve gözleriyle ortaya koyan nakkaşların vücutlarının bu kısımlarına zarar verilmesinin uygun olmayacağını düşünür. Bu koşullarda vücutlarının diğer kısımlarına acı çektirilmesi mümkündür. Bu yüzden onların buz gibi soğuk havuza atılmaları, kaba etlerinin kızgın demirle dağlanması, ya da “hırsız bir çirak gibi” falakaya yatırılmaları pekâlâ mümkündür. (B.A.K., s.275)

Romanda sözü edilen işkence tasvirleri bu metotları aydınlatıcı nitelik taşır. Üstat Osman, *Hazine-i Enderun*'da araştırma yaparken içinde birçok işkence tasviri barındıran bir ciltle karşılaşır. Bu ciltte falakadan saç kopartmaya, çivilemeden çarmıha germeye, burun kesmeden göz çıkarmaya dek Doğu topraklarında en fazla rağbet gören işkence teknikleri onlarca nakış aracılığıyla görselleştirilmiştir. (B.A.K., s.360)

Üstat Osman, bunun Batılı gezginlerin yüksek meblağlar harcayarak yaptırdığı kitaplardan biri olduğunu düşünür. Ona göre “işkence yöntem ve aletlerini gösterir bu ilkel kitap” ahlak ve meslek ilkelerini çığnemiş, “şerefsiz” bir nakkaşın eseridir. Zira bu resimleri çizdiren art niyetli Frenklerin bütün amacı Osmanlı’nın canı ve katı kalpli bir uygarlık olduğunu kanıtlamaktır. Paragöz nakkaşlar bu resimleri “keyif[le]” nakşetmekle bu suça ortak olmuşlardır.

Başnakkaş Osman’ın kitaba olan tepkisi aslında onun işkenceye olan yaklaşım biçimini de açığa kavuşturur. O, bu şiddet yüklü eylemi Allah’ın adaletini dünyada sağlamanın bir aracı olarak görür.

“İşkenceyi Allah’ın adaletini dünyada sağlamak için, kadının denetiminde yapılması zorunlu bir usul olarak görmek yerine, bizlerin ne kadar gaddar ve kötü kalpli olduğunu dindaşlarına kanıtlamak için kullanılan gavur seyyahların üç beş altın karşılığında bu resimleri çırpıştırmayı içlerine sindirebilen şerefsiz nakkaşlara yaptırdığı bu sefil kitap, Osmanlı’nın hazinesinde ne arıyordu bilmiyorum.” (B.A.K., s.360)

Romanda sık sık musavvirlerin sultanların emriyle kör edilmesinden söz edilir. Sultanların bu cezayı tercih etmelerinin sebepleri çeşitlilik gösterir. Bunların en önemlisi kıskançlıktan kaynaklanır. Zira sultanlar kendileri için güzelliği dillere destan bir kitap hazırlayan musavvirlerinin başka sultanlara da aynı güzellikte nakışlar yapmasından şüphelenirler. Bundan dolayı hünerli nakkaşının gözlerini iğneyle kör ettirirler. Hikâyesi Zeytin tarafından anlatılan Şeyh Ali Tebrizi bu konuya verilecek örnekler arasında başı çeker. Buna göre Karakoyunlu Devleti’nin hükümdarı Cihan Şah, hâmisi olduğu musavvir Ali Tebrizi’nin nakşettiği *Hüsrev u Şirin* cildini görünce mutluluktan ne diyeceğini şaşırır. Öte yandan onun daimi düşmanı olan Uzun Hasan’a da böyle bir kitap sunmasından kuşkulanır. Ortada bu şekilde düşünmeyi gerektirecek bir kanıt olmamasına karşın muhtemel problemi radikal bir çözümle halleder: Sanatçının gözlerini iğneyle kör ettirir. (B.A.K., s.92-93)

9.2.3. İdam

Ölüm cezası Osmanlı Devleti'nde merkezi otoriteyi sağlamak gayesiyle uygulanmıştır. Kadılar ve şeyhülislam sultanın emrine başkaldıran ya da toplumsal düzeni bozmaya çalışan isyankârların çabalarını suç olarak yorumlamışlardır. Bundan dolayı bu kişilerin idam edilmesine fetva vermişlerdir. Kaos yaratma amacını güden kişilerin sıradan insanlar olması ile hanedan üyesi olması arasında da bir fark görülmemiştir.⁵⁰² İhtilal hayalleri besleyen tüm suçlular ölüm cezasına çarptırılmışlardır. Bu cezanın birçok tekniği mevcuttur.

İdam cezası, Orhan Pamuk'un geleneksel hayat tarzını en yoğun olarak yansıttığı romanlarında, yani *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*'da okurun karşısına çıkar. *Beyaz Kale*'de sultanın yaşının küçük olmasından yararlanmaya çalışan bazı fırsatçı saraylılar onu tahttan indirmek için uğraşırlar. Bunlardan biri olan Kösem Sultan, yeniçeri ağalarıyla anlaşip saray içinde kumpaslar kurar. Ancak başarılı olamadığı gibi hakkında verilen idam cezası kararından da kurtulamaz. Onu “ağzından burnundan kan gelene kadar boğup” öldürürler. (B.K., s.54-55)

Aynı metinde öngörülerini gerçeğe bağdaşmayan Müneccimbaşı Hüseyin Efendi idam edilmek istenir. Bu amaçla Şeyhülislam'dan katlinin dine uygunluğu konusunda fetva alınır. Bunu haber alan Hüseyin Efendi Anadolu'ya kaçmaya çalışırken yakalanır ve bindiği sandalda cellatlar tarafından boğulur. (B.K., s.51)

Kara Kitap'ta Kara Ömer isimli bir celladın hikâyesi bağlamında idam cezasına gönderme yapılır. Celâl, gazetede yayımladığı bu yazısına hikâyesinin daha önce Naima gibi tarihçiler tarafından anlatıldığını belirtmekle başlar. Bostancıbaşı'nın emri altında çalışan ve başarılılarıyla nam salan Kara Ömer, günün birinde Erzurum kalesine hükmeden Abdi Paşa'yı idam etmekle görevlendirilir. Bu cellat mesleki malzemelerini barındıran çantasını ve idam fermanını alarak yola

⁵⁰² Münteha Maşalı, “Ölüm Cezası”, *DİA*, C.XXXIV, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 2007, s.42-43.

çıkarak. Uzun bir yolculuğun ardından Erzurum'a varır. Kurbanın evine gitmeden önce abdest alır ve namaz kılar. İşinin rast gitmesi için Allah'a yakarır.

Bu arada idam kararından haberi olan Abdi Paşa, yerine Paşa'yı oynayacak sahte bir adamını bırakmıştır. Bu "sahte" Paşa'nın sergilediği davranış kalıpları ölüm cezasına çarptırılmış bir suçlunun son anındaki çaresiz duygulanımları da gösterir.

Adam, celladın kılık kıyafetinden misafirinin kim olduğunun farkına varır. "Kuşağında yağlı kemendi", "usturayla kazılı kafası", "kızıl keçeden külâhı" ile karşısında duran tam bir amansız cellattır. Sahte paşa hiçbir zorluk çıkarmaz. Fermanı dikkatle okuduktan sonra öpüp başına koyar. Son namazını kıldıktan sonra özel eşyalarını çevresindeki adamlarına dağıtır. Fakat cellat onu boğmaya kalkınca umulmadık biçimde ağlamaya başlar.

"Önce fermanı en az on kere ve her safesinde aynı dikkatle okudu. (Kurallara bağlı olanlarda görülen bir özellik.) Okuduğu fermanı gösterişli bir edayla öpüp başına koydu. (Hâlâ çevresinde etki bırakmayı düşünebilenlerde görülen ve Kara Ömer'in budalaca bulduğu bir tepki.) Kuran okumak, namaz kılmak istediğini söyledi. (Vakit kazanmak isteyenlerde ve gerçekten inananlarda görülen bir istek.) Namazını kıldıktan sonra, üzerinde kıymetli taşları, takıları, yüzükleri celladına kalmasın diye, "Beni hatırlarsınız," diyerek çevresindeki adamlarına dağıttı. (Dünyaya sıkı sıkı bağlı olanlar ve celladına kin duyabilecek kadar yüzeysel olanlarda görülen bir tepki.) Ve bu tepkilerin bir ya da birkaçını değil, ama hepsini gösterenlerin çoğu gibi, boynuna kement geçirilmeden önce, küfürler ederek boğuşmaya da kalktı." (K.K., s.278)

Otuz yıllık cellat, hıçkırarak ağlayan kurbanının yüzünde bir esrar görür. Bu yüzden onu boğmadan önce yüzüne "bir aba parçası" örtmek durumunda kalır. Cezai fiili bu şekilde gerçekleştirdikten sonra kurbanının "başını gövdesinden 'şifre' denilen özel bir usturayla" ayırır. Kestiği başı Sultan'a arz edeceği için onu içi balla dolu bir torbaya sokar. Bu başın zarar görmemesi gerekir. Zira ancak bu yöntemle üstlendiği görevi yerine getirdiğini ispat edebilecektir. (K.K., s.282)

Kara Ömer, başkente dönüş yolu boyunca suçluluk duygularıyla boğuşur. Meslek hayatı boyunca ilk defa bir adamı idam etmek onu bu denli rahatsız eder. Hatta halüsinasyonlar görmeye başlar, kesik başın ağlamalarını işitir. Bu durum yol boyunca devam edince Kara Ömer, işkence aletlerinden yararlanarak kurbanın yüzündeki kederli ifadeyi değiştirir. Böylece adamın yüz ifadesi değişmiş olur, gülümseyen bir yüze bürünür. İstanbul'a vardığında Abdi Paşa'yı tanıyanlar celladın getirdiği başın Abdi Paşa'ya ait olmadığını, onun rüşvet alarak başka birini idam ettiğini söylerler. Sonuç itibariyle Cellat Kara Ömer, başka cellatlar tarafından idam edilir. (B.A.K., s.284)

Benim Adım Kırmızı'da idam motifine kurbanı öldürme amaçlı işkencelerle ilişkili olarak rastlanır. Sorgu sırasında uyguladığı birbirinden dehşetli işkence teknikleriyle dikkat çeken Bostancıbaşı, aynı zamanda idam cezasını infaz etmekten de sorumludur. (B.A.K., 271) Söz konusu ceza hızlı, yavaş ya da kanlı, kansız olabilir. Başnakkaş Osman'ın Saray'ın Hazine Odası'nda tesadüf ettiği işkence resimleri kitabı bu yöntemler hakkında aydınlatıcı özellik taşır. Kurbanın derisini ince ince yüzme, onu kancaya atma, kazığa oturtma, gırtlakını kesme, topa koyup uçurtma, aç köpeklerle yedirme, baş aşağı asma gibi tüyler ürpertici yöntemler idam cezasına çarptırılmış kişiyi öldürme yöntemlerinden sadece birkaçıdır. (B.A.K., s.360)

Romanda bilhassa kanuna karşı gelen paşaların idam edilmesi söz konusudur. Topkapı Sarayı'na giren Kara, Babü's-Selam'dan geçerken burada onlarca paşanın öldürüldüğünü duyduğunu hatırlar. (B.A.K., s.340)

Kara ile Başnakkaş Osman Hazine-i Enderun'a girince Cezmi Ağa'ya kitapların nerede olduğunu sorarlar. Ağa, Başnakkaş'ın hangi kitaplardan söz ettiğini anlayamaz. Yaşlı üstada kolaylık sağlamak amacıyla odayı dolduran kitapları bölümlendirme girişiminde bulunur. Oldukça kıymetli olan bu ciltler arasında idam edilmiş paşaların zorla alınmış kitapları da bulunur. (B.A.K., s.345)

9.2.4.Sürgün

Sürgün, davranışları beğenilmeyen birisinin bir üst otorite tarafından zorunlu olarak uzak bir yere gönderilmesidir. Sürgün cezası *Cevdet Bey ve Oğulları*'na Ömer'in eski bir köşke ait duyumları çerçevesinde yansır. Kemah'a giden mühendis Ömer, konakladığı eski köşkün Tanzimat dönemi aydınlarından biri olan Namık Kemal tarafından inşa ettirildiğini öğrenir. Sultan II.Abdülhamit ünlü şairi Kemah'a sürmüştür. Ömer şairin sürgündeyken affedilip edilmediğini merak eder: “Sürgündeyken toprak almış, bu köşkü yaptırmış, sonra herhalde ya affedilerek ya da Meşrutiyet'ten sonra geri dönmüştür.” (C.B., s.469)

Bu motif, *Beyaz Kale*'de Hoca'nın hâmisisi olan Sadık Paşa'nın sürgün edilmesi vesilesiyle konu edilir. Anlatıcı ayrıntısını aktarmadığı için bu cezaya neden çarptırıldığı bilinmeyen Paşa, önce Erzurum'a sürülür. (B.K., s.35) Hoca bu durumdan hoşnut kalmaz, zira bu ceza yüzünden üzerinde çalıştığı kozmografya kuramını Paşa'ya sunması ileri bir tarihe sarkar. Paşa bir müddet sonra tekrar İstanbul'a döner. Bunu kutlamak için düzenlediği ziyafete Hoca da katılır. (B.K., 40)

Sadık Paşa yıllar sonra “başarısız bir kumpas[a]” katıldığı tespit edilerek görevinden azledilir. İdama çarptırılacakken Valide Sultan'ın ricasıyla yalnızca Erzincan'a sürülür. (B.K., s.70)

10. Geleneksel İnsan İlişkileri

10.1. Geleneksel Aşk İlişkileri

10.1.1. Geleneksel Zihniyette Aşka Bakış

Geleneksel toplumlarda aşk oldukça kutsal sayılır. Yalnızca edebi metinlere bakarak aşkın bu kapalı toplumlarda nasıl yüceltildiğini anlamak mümkündür. Buna rağmen karşı cinse duyulan aşkın gizli tutulması makbul görülür. Âşık kişinin sevdiğinin ismini dahi anması ayıp sayılır. Zira böyle bir durumda sevgilinin ismi dillere düşebilir.

Cevdet Bey ve Oğulları’nda Manisa milletvekili Muhtar Laçın’ın üniversite öğrencisi olan kızı Nazlı, Avrupa’dan yeni dönmüş olan mühendis Ömer’e yakınlık duyar. Bu duygu kısa zaman içinde aşka dönüşür. Öte yandan Nazlı, “aşk” kelimesini telaffuz etmenin bile çevresinde hoş karşılanmadığını anımsar. Öyle ki bu insanlar “utanç verici” olarak niteledikleri bu sözcüğün anılması durumunda onu sanki hiç duymamış gibi davranmayı tercih ederler.

“‘Aşk’ diye mırıldandı. Bu utanç verici kelimeydi, aile içinde söylenmezdi, birisi bir yabancı söyleyiverirse işitilmemiş gibi yapılırdı. Ailede herkes birbirini çok severdi, ama kelimenin çirkin ve hışırtyı hatırlatan sessinden herkes çekinirdi. Bu ses Nazlı’nın aklına odalarda tek başına okunan romanları, bazı filmlerin çabuk bitmesini istediği öpüşme sahnelerini ve herkesin küçümsediği bazı kadınları getiriyordu. Birden bütün bu utanç verici şeyleri unutarak kelimeyi tekrarladı ve şaşırıldı.” (C.B., s.154)

Aşkın yüce bir kavram olarak görüldüğü *Benim Adım Kırmızı*’da mesellerde ve resim meclislerinde aşkın kutsallığı ve gücü sık sık işlenir. Ancak gündelik hayat söz konusu olduğunda geleneksel ahlak kuralları devreye girer. Bu kurallar önceden belirlenmiştir ve toplumun her üyesinin bunlara uyması beklenir. Örneğin dışa kapalı

olan geleneksel toplumda aşktan ulu orta bahsetmek, sevgiliye duygularını açıklamak hoş görülme ve cezalandırılması gereken eylemlerdir. Romanda Kara'nın akrabası olan Şeküre'ye beslediği aşkı daha fazla saklayamaması ve kıza açılması onun sonunu getirir. Zira Şeküre'nin babası bu tür bir davranışın geleneğe uymadığının farkındadır. İşte bu yüzden Kara ayağını teyzesinin evinden ve semtinden kesmek zorunda kalır. Böylece sevgilisini görme imkânı da ortadan kalkar. (B.A.K., s.50-52)

Şeküre büyüyüp on altı yaşına geldiğinde savaştan savaşa koşan, yakışıklılığı dillere destan bir Abaza gencin varlığından haberdar olur. Onun güzelliğini yakından görmek ister ancak normal şartlar altında bu imkânsızdır. Zira İslami prensipler ve içtihatlarla yabancı erkeklerle kadınlar arasındaki çizgi oldukça katı bir biçimde çizilmiştir. Birbirine yakın akrabalık bağıyla bağlı olmayan kadın ve erkek birbirine haram kılınmıştır. Özellikle bakire addedilen genç kadınların mahremiyetlerine söz getirecek ortamlardan kaçınması gerektiği konusu üzerinde hassasiyetle durulur. Bu sebepten ötürü geleneksel toplumlarda kadınlar giyimlerine, davranışlarına ve gittikleri yerlere oldukça dikkat ederler.⁵⁰³

Bu normlar göz önünde bulundurulduğunda Şeküre ile Abaza gencin ortak bir mekânı paylaşmalarının imkânsız olduğu anlaşılır. Ancak aracılardan devreye girmesiyle iş değişir. Her iki tarafın belirlenen bir gün ve saatte birbirlerine tesadüf etmiş gibi yapması kararlaştırılır. Şeküre'nin hamamdan çıktığı bir gün Abaza savaççı oradan geçer. Böylece Şeküre peçeler ve örtüler altından da olsa genç adamı görür ve ona hemen âşık olur. (B.A.K., s.55)

Evlilik söz konusu olduğunda aşkın varlığından ziyade çiftin çeşitli yönlerden birbirine denk olup olmadığı hususuna epeyce önem verilir. Metinde Şeküre'nin, Kara'nın evlenme teklifini kabul etmesinde belirleyici faktör aşk değildir. Bilâkis

⁵⁰³ Feriha Karadeniz, "16. ve 17.Yüzyıllarda Farklı Sınıflardaki Osmanlı Kadınına Genel Bir Bakış", *Osmanlı*, C.V, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s.454.

Şeküre onun bir koca olarak kendisine ve çocuklarına sağlayacağı yararları zihninde tartar. Güçlü ve sevecen bulduğu Kara'nın babasının yokluğunda kendisini kollayacağını, iki yetimine babalık yapacağını tahmin eder. Ancak yine de çocuklarının çok sevdiği amcalarının yani Hasan'ın da kendisi için iyi bir koca olabileceği ihtimalini düşünmeden edemez. Hasan ile Kara'nın yazdığı aşk mektuplarını bir kurye gibi Şeküre'ye ileten bohçacı Ester bu gerçeğin farkına varır. Buna göre genç kadın koca meraklısı değildir. Tersine aşkı ikinci plana atar. Onun için asıl önemli olan şey, evleneceği erkeğin baba yüzü görmemiş olan iki oğlunu itip kakmaması, onları şefkatle bağrına basmasıdır. Bu yüzden Şeküre, Kara'yı "Aşk, evlilikten sonra gelir" diye uyarır. (B.A.K., s.221)

"Odaya giren taze ekmele birlikte, Şeküre çocuklara dönünce de asıl gerçeği kavradım: İster asıl babaları, ister Hasan, ister Kara olsun, Şeküre'nin arayıp da bulamadığı kendi seveceği bir koca değildi; korkudan gözleri açılmış bu çocukların seveceği bir babayı bulması zor olan. Şeküre bütün iyi kocaların hepsini iyi niyetlerle sevmeye hazırdı." (B.A.K., s.393)

10.1.2. Aşk İlişkilerinde Önemli Bir İletişim Aracı Olarak Mektup

Âşık, sevgiliye karşı duyduğu hisleri ona doğrudan doğruya anlatma imkânını bulamadığı zaman mektup yazma yoluna başvurur. Geleneksel toplumlarda bu mektuplarda özlem, aşk ve diğer duygular samimi bir şekilde ifade edilir. Ancak ölçülü bir üslubun kullanılması da şarttır.

Benim Adım Kırmızı'da evlilik öncesi aşk ilişkileri enikonu işlenir. Burada kocası savaştan dönmeyen Şeküre, kayınbiraderinin tacizlerine dayanamayarak iki çocuğuyla birlikte babasının evine sığınır. Ayrıca oğullarına babalık edebilecek, cesur ve güvenilir bir koca adayı aramaya başlar. Güzel ve genç bir kadın olması taliplerinin sayısını artıran bir etkidir. Zeytin'den Kara'ya kadar birçok erkek onun için deli olur. (B.A.K., s.33) Ancak yaşadığı geleneksel dünyada bu taliplerin kendisiyle doğrudan iletişim kurması mümkün değildir. Zira hür kadınlar evlerinden

pek sık çıkmazlar. Esirler gibi çarşıya pazara gitmediklerinden ötürü ancak hamama uğrayabilirler. Geleneksel ilişkilerde kadınların yabancı erkeklerle görüşmelerinin uygun görülmemesi de bu iletişimi zorlaştıran faktörlerdendir.

İşte bütün bu nedenlerden ötürü Şeküre ve romandaki diğer kadınların erkeklerle haberleşmesi yalnızca mektup aracılığıyla mümkün olur. Bohçacı Ester'in mesleği gereği İstanbul'un tüm evlerine girip çıkabilmesi onun bu mektupları ilgili yerlere ulaştırmasını oldukça kolaylaştırır. Ester, sabahleyin kadınları cezbedecek değerli kumaş, giysi ve aksesuarları bohçasına doldurur ve yola koyulur. Sevdiği erkekten haber bekleyen kıza gitmeden önce "Bohçacı geldi, bohçacı" diye bağıarak odaklandığı erkeğin evine ya da dükkânına uğrar. Onunla konuşarak kıza ileteceği bir mesajı olup olmadığını öğrenir. Eğer bir mektup yazmışsa Ester onu alır ve belindeki kuşağa sokarak saklar. Bu mektubu birkaç akçe karşılığında haber bekleyen genç kıza ulaştıracağını vaat eder. Görünürde satış yapabilmek amacıyla girdiği evde müsait bir zaman kollayarak kıza mektubunu verir. Meraklı bohçacı bununla da yetinmez. Mektubun hangi mesajları içerdiğini, kızla oğlanın ilişkisinin ne düzeyde olduğunu soruşturarak öğrenmeden evden ayrılmaz. "Kızlarım" diye seslendiği evlenme çağındaki kızlarla yakın bir ilişki kurar ve onların kendilerini mutlu edecek erkeklerle evlenmelerini ister. Ester için yalnız ve umutsuz bir âşığa bir mektup ulaştırmanın mutluluğu hiçbir güzellikle değiştirilemez. (B.A.K., s.154)

Ester, ulaştırdığı mektuplar yoluyla müstakbel eşini tanıyıp onunla anlaşmış ve mutluluğu yakalamış olan yeni gelinlerin mutluluklarında pay sahibi olduğunu düşünür. Sözelimi karlı bir kış günü üşüdüğü zaman yolunun üzerinde bulunan, kendi eliyle evlendirdiği kızlardan birinin evine misafir olur. Evliliğine yaptığı katkılardan ötürü Ester'e "müteşekkir" olan taze gelin onu en iyi şekilde ağırlamaya gayret eder. Bir bebek beklediği için havalarda uçan bu kız bohçacıya ıhlamur da kaynatır.

"İsınmak için önce yolunun üzerindeki evlatlarımdan birine uğrayayım dedim. Mektubunu taşıyıp kendi elimle evlendirdiğim kızlarıma, evlatlarımda derim ben. Bu kaknem kız öyle müteşekkir ki bana, her gelişimde

çevremde pervane olmaktan başka, elime birkaç akçe de tutuşturur. Gebeymiş, sevinçliydi. İhlamur kaynattı, tadını çıkararak içtim.” (B.A.K., s.98)

Ester, iki âşığın yolladığı mektupları Şeküre’ye iletir. Şeküre’nin kayınbiraderi Hasan ile teyzesinin oğlu Kara’nın mektuplarıdır bunlar. Her ikisinin mektupları da ölçülü ve seviyeli bir üslupla kaleme alınmıştır. “Şeküre Hanım” hitabıyla başlayan mektup öncelikle sevgilinin kendisine ilgi göstermemesine yönelik sitemini içerir. Ardından âşık uzun yıllar boyunca çektiği çile ve duyduğu özleme değinir. Bu mektuplarında Kara hiçbir zaman kaba deyişler kullanmaz, hatta şiirsel bir üslup tercih eder ve Nizami’nin beyitlerine gönderme yapar. Şeküre’nin namuslu ve saf bir kadın olduğunu bildiğini, niyetinin onu rahatsız etmek olmadığını belirtir.

“...Ama madem bana yaklaşma diyorsun, söyle, sen bir melek misin ki sen yanına yaklaşmak korkunç olsun? Dinle beni, şunu dinle: gece yarları umutsuz bir hancı ile idam kaçkını haydutlardan başka kimseciklerin konaklamadığı ıssız ve lanetli kervansarayların pencerelerinden çıplak dağlara vuran ay ışığını seyrederek ve benden de bahtsız yalnız kurtların ulularını dinleyerek uyumaya çalışırken, bir gün ansızın bana, işte o pencerede görüdüğün gibi görüneceğini düşünürdüm...” (B.A.K., s.99-100)

Kara mektubunun sonunda sevgilisinin yetimlerine babalık etmeyi arzuladığını da ekler. Bu gencin mektupları iyimser ve umutlu mesajlar içerir.

Oysa kayınbirader Hasan, Şeküre’nin Kara’yla mektuplaştığını öğrenince öfkesini yazdığı satırlara yansıtır. Tehditkâr bir üslubu seçerek onu kadı efendinin zoruyla eve geri getireceğini söyler.

“Bildğim, hâlâ benim ağabeyimle evli olduğun, bu eve bağlı olman gerektiği. Artık babam da bana hak verdiği için, bugün seni eve geri getirmek için kadiya gidiyoruz. Bohçanı hazırla, eve dönüyorsun.” (B.A.K., s.159)

İki âşığın çatışmasına tanık olan Ester, mektup getirip götürmenin bazı dezavantajlar içerdiğinin de farkındadır. Örneğin Kara’yla yeni evlenen Şeküre,

kocasının geceyi dışarıda geçirmesi üzerine birkaç gün önce babasının katledildiği bir evde kadın başına daha fazla kalmak istemez. Bu yüzden kendi evinden daha güvenli bulunduğu bir mekân olan kayınpederinin evine gider. Bu durumu işiten Kara ise karısını geri getirmek için o eve baskın düzenlemeye karar verir. Karısını geri vermemesi halinde Hasan'ı öldürmeyi göze almıştır. Bundan dolayı eli kılıklı bazı dostlarıyla yola koyulur. Problemin ciddi boyutlara vardığını, hatta bir “namus” meselesine dönüşmek üzere olduğunu ayırmsayan bohçacı Ester, aynı kadını seven iki âşığın dövüşmesinden korkar. Bu durumda öfkeli erkeklerin kendisine zarar vermeleri bile mümkündür. Çünkü her ikisinin mektuplarını da Şeküre'ye kendisi taşımıştır. Üstelik yakın bir zamanda Edirnekapı'da benzer bir olay gerçekleşmiş, kavganın sonunda bohçacı kadın trajik bir şekilde öldürülmüştür. Ester bu işe karıştığına bin pişman olur.

“Bütün bu işe niye burumu sokmuştum? Edirnekapı'da iki yıl önce bir bohçacı kanyı, söz verdiği kız başka herifle evlenince kulaklarını keserek öldürmüşlerdi. Anneannem Türklerin çoğu zaman sebepsiz adam öldürdüğünü söylerdi bana. Nesimciğimin şimdi içmekte olduğu mercimek çorbası gözümde tütü.” (B.A.K., s.392)

Romanda Ester'in birbirine ilgi duyan kız ve erkekler arasında taşıdığı mektupları okumasına imkân yoktur. Ancak Ester bu durumdan şikâyetçi olmaz, hatta okuma bilmediği için şükreder. Zira bu sayede “öfkeli efendiler” ve “asabi babalar[ın]” kendisini suçlama ihtimali ortadan kalmış olur. (B.A.K., s.390)

Yine de taşıdığı mektuplarda ne yazdığını merak eder. Bu yüzden mektup sahiplerinin yüz ifadelerinden kâğıtta ne yazdığını çıkarsamakta profesyonelleşmiştir. Gerçek hünerin yazıyı değil, “mektubun tümünü” okumak olduğunu savunur. Bundan dolayı okuma bilmeyen bir kız mektubunu elinden düşürmediği vakit, “Ne yapacaksın, okuman yok, daha neye bakacaksın,” diyerek onu aşağılayan kimseleri “hayvan” olarak niteler. (B.A.K., s.49)

Ester, meslek sırlarını okurla paylaştığı sekizinci bölümde mektupları “koklayarak, dokunarak, elleyerek” okuduğunu bildirir. Yani yazıya bakmadan

sadece kâğıt ve zarfı inceden inceye tetkik ederek mektubun dilini kavrar. Kısacası mektup yazarının niyetini belli eden ancak herkesin anlayamayacağı özelliklerin farkına varır.

Bohçacı, Şeküre'nin Kara'ya yazdığı ret mektubunu da bu yöntemle okumuştur. Ester, bu güç işi nasıl başardığını bazı sırlarını ifşa etme pahasına okura açıklar. Sözelimi zarfın “muska böreği gibi” defalarca katlanmış olması onun gizlilik içerdiğini gösterir. Şeküre'nin Kara'yı görünüşte reddettiği mektubun güzel kokularla kokulanmış olması, mektubu alan Kara'nın “aklını başından almaya yet[er]”. Buna ek olarak hattın alelacele yazılmış görünümü vermesi de aldatıcıdır. Mektup yazarı, gerçek duygularını muhatabından saklamak gayesiyle bu yola başvurur. (B.A.K., s.48)

10.1.3. Aşk İlişkilerinde Ailenin Koruyucu Tavrı

Geleneksel ailede baba otoritedir. Çocuklarına mesafeli davranan bu aile reisi belli etmese de kız çocuğuna oldukça düşkündür. Kendisini onun ahlakından, terbiyesinden sorumlu kabul eder. Ayrıca onun kuracağı evlilikte de söz sahibi olduğunu düşünür. Bundan dolayı onun gönül ilişkileriyle yakından ilgilenir.

Cevdet Bey ve Oğulları 'nda üniversite öğrencisi olan Nazlı, mühendis Ömer'e âşık olur. Fakat kızın babası Muhtar Bey bu delikanlıdan pek hoşlanmaz. Zira Ömer, Avrupa'da eğitim görmesinin de etkisiyle Batılı hayat tarzına alışmış, Türk örfüne yabancılaşmıştır. İçkiyi fazla kaçırmasının yanı sıra azla yetinmeyen, büyük paralar peşinde koşan hırslı bir adam olup çıkmıştır.

Muhtar Bey böyle bir damat adayının kızına mutsuzluk vereceğini düşünür. Yine de medeni olmakla övünen bir milletvekili olarak yetişkin kızının verdiği evlenme kararına karşı çıkmaz.

Öte yandan Muhtar Bey aile arasında yapılan nişan töreninden sonra ikilinin ilişkisini gözlemler. Özellikle gençler bir araya geldikleri zaman Ömer'in sergilediği davranışlar üzerine odaklanır. Ömer'in geleneksel aile hayatını gülünç ve kusurlu bularak onu eğlence konusu yaptığını fark eder. Genç adam nişanın yapılmasıyla evlilik yolunda önemli bir adım atmıştır ancak çevresindeki aile örneklerini incelediğinde aslında kendisinin evlilik kurumuna oldukça uzak olduğunu hisseder. Bu yüzden “Ne bileyim, bu evlilik denen şey bana tuhaf geliyor!” cümlesini sıkça kullanır. (C.B., s.156)

Nazlı'nın hayallerini çalışıp akşam evine torbalarla dönen baba, mutfakta yemek pişiren anne ve oynayan çocuklar gibi mesut aile tabloları süsler. Oysa Ömer saat gibi işleyen bu sistemli aile hayatlarına özlem duymaz. Tersine bunları ve bunların canlı örneklerini sıkıcı bulur.

Sözgelimi yün ören teyzesi, arkadaşlarıyla vakit geçiren eniştesi ya da bir çocuğu doğan arkadaşı Refik, Ömer için sıkıcı aile hayatının baş figürleridir. (C.B., s.135) Onların rutin ve değişmez davranışları Ömer'in evlilik fikrinden soğumasına yol açar. Demiryolu projesi için gittiği Erzincan'dan bir türlü dönmeyerek evlilik tarihini öteleyer. Onun gelenekle çakışan bu tavırları kız babası Muhtar Laçın'ı çileden çıkarır.

Ömer, İstanbul'a döndüğünde, akşam saatlerinde Nazlı'nın evine gider. Nişanlısının evlilik tarihine ilişkin sorularını belirsiz yanıtlar vererek savuşturması genç kızın ağlamasına yol açar. O sırada beklenmedik bir şekilde eve dönen Muhtar Bey, Ömer'in şarap içip kızını ağlattığını görür. Bu yüzden öfkesinin etkisiyle uygarlığı bir kenara bırakıp tutucu bir babaya dönüşür. Genç adama yalnız bir kızın evine bu saatte gidilmeyeceğini, üstelik içki içilmeyeceğini “Delikanlı, delikanlı, sizi böyle, bekâr bir genç kızın evinde bu saatte oturup içmekten men ederim!” diye bağırarak anımsatır. Muhtar Bey'e göre bu gibi davranışlar geleneksel ahlakla bağdaşmazlar. Bu yüzden Ömer evi bir an önce terk etmeli ve nikâha dek Nazlı'yı bir daha görmemelidir.

“Biraz otur. Sana bir çift sözüm var. Sonra gidersin. Hemen şunu söyleyeyim: Kızım evlenmeden önce, evinde bir erkekle tek başına, gece yarısı, peki, saat dokuzda, içki içiyorsa ve bu alışılmış kurallara göre yakışıksız bir şeyse bunun ilk suçlusu benim! Evet, kendimi kızımı ihmal ettiğim, ya da kendi dertlerimden bumumun dibinde olup biteni göremediğim için suçluyorum. Evet, bunun için sana kızamıyorum. Ama seni de suçlu görüyorum. Biliyorum, siz onun, sen onun nişanlısın, yakında evleneceksiniz, ama gene de bu hareketini doğru bulmuyorum, seni de suçluyorum.” Kapıyı işaret etti: “O da suçludur tabii, ama o ne de olsa bir kız!” (C.B., s.439)

Bu alıntıda görüldüğü gibi milletvekili, kızında bir kusur görmez, zira “ne de olsa o bir kızdır”. Ancak Ömer ahlak sınırlarını aşmasından dolayı suçludur. Muhtar Bey bu tür “çirkin” ve istenmeyen bir olayın meydana gelmesinde kendisinin de pay sahibi olduğunu düşünerek öz eleştiri yapar. Ahlakla ahlsızlık arasındaki çizginin yerini karıştırdığına inanır. Çünkü kızını fazla serbest bırakmış, tüm zamanını devlet sorunlarıyla ilgilenmeye ayırmıştır. Sonuçta Nazlı’yı dış tehlikelerden korumak için gerekli önlemleri almayı ihmal etmiştir.

Bu izlek aynı kitapta Cevdet Bey’in kızı Ayşe’nin erkek arkadaşıyla yaşadığı ilişki bağlamında tekrar bahis konusu olur. Ayşe haftanın iki günü Beyoğlu’nda oturan profesyonel bir müzik eğitmeninden ders alır. Babasının ölümünden sonra bu derslerde tanıştığı Cezmi adındaki bir öğrenciyle samimi bir ilişki yaşar. Cezmi, yoksul bir ailenin çocuğudur ancak devamlı olarak zenginlerden bahsedip Işıkçı ailesinin ekonomik durumu üzerine sorular sorar. Bir akşam iki genç ders çıkışında dönüş yolunu beraber yürürken Ayşe’nin büyük ağabeyi Osman’a tesadüf ederler. Osman gördüğü manzara karşısında oldukça hiddetlenir. Kız kardeşini kemancıyla yürüyen bir erkeğe yakıştırmaz. Aynı olay tekrarlanınca kızgınlığı ve endişesi artar. Burada Osman’ın endişesi ahlaki değildir, ekonomiktir. Zira para avcısı diye nitelediği kemancı gencin Ayşe’nin kendisiyle değil ailesinin parasıyla ilgilendiğini sezinler. Bundan ötürü kız kardeşini bu gençten uzaklaştırmanın nasıl mümkün olabileceğini düşünür. En iyisi yaz tatilinde onu “Tâciser Hanım’ın yanına, İsviçre’ye yollamak[tır]”. (C.B., s.314)

Osman geleceğe dair tasarılarını bir kenarda tutarak öncelikle Ayşe'yi bir babanın yapacağı gibi azarlayıp onun gözünü korkutması gerektiğine karar verir. Konuşma boyunca "eli kutulu" çocuğun esas amacının aileyi sömürmek olduğunu vurgular. Ayrıca babaları ölmüş olsa bile kendisinin Ayşe'nin babası sayıldığını söyler.

"İyi bir ailenin kızı olduğunu anlamış. Seni kandırarak, babamın mirasından sana kalanların üzerine yatacak, bütün ömrünce keyif çatacak... Tabii sana borcunu ödemek için gıy gıy keman çalar..." (C.B., s.315)

Osman'ın bir komutan edasıyla verdiği emirlere göre Ayşe bundan sonra piyano dersi almayacak, kemancı çocukla görüşmeyecektir. Bunlara ek olarak okula aşçı Nuri'nin eşliğinde gidip gelecektir.

Benzer bir durum *Benim Adım Kırmızı*'da da görülür. Romanın dokuzuncu bölümünde birinci tekil şahıs anlatıcı olarak konuşan Şeküre, babasıyla ve o zamanlar sağ olan annesiyle Aksaray'daki evlerinde yaşadığı acıklı aşk hikâyesini nakleder. Hikâyeye göre Şeküre'nin kendisinden on iki yaş büyük olan teyzesinin oğlu Kara, Saray Nakkaşhanesi'nde çıraklık etmekten arta kalan zamanlarında teyzesini ziyaret eder. Bu evde Şeküre'yle birlikte resim yapar. Ancak Kara oldukça silik ve utangaçtır. Şeküre'ye âşık olunca utancından onun yüzüne bakamaz. Sözgelimi Şeküre'nin istediği bir objeyi ona verirken objeye bakar ancak kafasını kaldırıp kızın gözlerine bakamaz. Kara ayrıca içindeki aşkın sevdiği tarafından bilinmesinden de korkar. Buna karşın sıcak bir yaz gününde aşkını açığa çıkarmaya niyetlenir. (B.A.K., s.52)

Geleneksel normların geçerli olduğu bir toplumda âşığın duyduğu aşkı sevgilisine dolaysız olarak açıklaması mümkün değildir. Bu engelin başlıca nedenlerinden biri böyle bir tutumun ahlaksızlık olarak kabul edilebileceği endişesidir. Bu ise hem âşığın sevgilinin muhayyilesindeki mertebesinin düşmesine hem de sevgilinin yakınlarının öfkelenmesine neden olacaktır. En kötüsü, âşığın bu

beklenmedik ve düşüncesiz tavrı günahsız sevgilinin isminin dillere düşmesine yol açacaktır.

Kara da Şeküre'ye doğrudan açılmaz, nakkaşların en fazla resmettikleri geleneksel edebiyat metinlerinin birinden, *Hüsrev u Şirin*'den yararlanır. Bu uzun mesnevîde Hüsrev'in lalası Şapur, Şirin'i Hüsrev'e âşık etmek için gencin güzel bir resmini yaptırır ve Şirin'in göreceği bir ağaca asar. Şirin bu yakışıklı erkeğin resmine şaşkınlıkla bakar ve ona âşık olur.

Kara, çalıştığı resimde orijinal metinde yer alan Hüsrev ve Şirin'e yer vermez. Bu figürler yerine kendisiyle Şeküre'yi resmeder. Bununla da yetinmeyerek resmin altına isimlerini de yazar. Sonra da bu resmi Şeküre'nin görebileceği bir yere bırakır. On iki yaşındaki kız öteden beri kuşkulandığı şeyin doğru olduğunu görür ve kuzeninin kendisine ilan-ı aşk ettiğini babasına yetiştirir. Enişte Efendi enikonu öfkelenir. Kızıyla karısının yeğeni arasında ciddi bir ilişki gelişmesine razı gelmez. Zira Kara onun bir damatta aradığı nitelikleri karşılamaz. “Aklı bir karış havada[dır]”, medreseyi henüz bitirmiştir, müderrislikten üç beş akçe kazanmaktadır. Bütün bu olumsuz, ümitsiz ve kabul edilemez durumuna rağmen “küstah” bir şekilde davranmış, “tek ve güzel kızı[na]” açılmıştır. Şeküre'nin annesi “Bari çocuğun kalbini kırmayın,” dese de yararlı olmaz. (B.A.K., s.52)

Enişte Efendi, kızını koruma isteğiyle ona Kara'dan uzak durmasını söyler. Sonra da Kara'ya Şeküre'nin içeriğinden habersiz olduğu bir konuşma yapar. Böylece Kara önce Şeküre'nin evinden ve semtinden sonra da Osmanlı topraklarından uzaklaşır.

“Ondan sonraki günlerde babam neler yaptı, ben Kara'dan nasıl uzak durdum, önce evimizden, sonra bütün bütün semtimizden ayağı nasıl kesildi, bütün bunları kederle hatırlıyorum, ama size anlatmak isteniyorum: Babamı ve beni sevmezsiniz diye. İnanın bana, başka çaremiz yoktu.” (B.A.K., s.52)

Ayrı romanda Şeküre'nin babası Enişte Efendi'nin kızını koruyucu yaklaşımına başka bir yerde daha rastlanır. Bu olaydan yıllar sonra Şeküre, kocasının savaştan dönmemesi üzerine içinde bulunduğu belirsiz durumdan kurtulmak ve çocuklarına bir baba bulabilmek amacıyla yeni bir evlilik yapmaya karar verir. Genç kadın bu isteğini babasına doğrudan söylemez. Bunun yerine kayıp kocasının şehit düştüğünü rüyasında gördüğünü anlatır. Enişte Efendi, kızının bu sözlerle dul kaldığını ima etmeye çalıştığının farkına varır. Oldukça genç ve alımlı olan kızı taliplerinden birine gönül vermiş olmalıdır. Yaşlı adam Şeküre'yi yeni kararından vazgeçirmeye çalışırken birçok bahane bulur. Örneğin kocası savaştan dönmeyen kadınları kolayca boşayan Üsküdar kadısının nâibinin sağlam kanıtlara dayanmadığını, onun verdiği kararların geçersiz olduğunu öne sürer. Bunun işe yaramadığını görünce kızıyla daha samimi bir şekilde konuşur. Sevdiği biri olup olmadığını sorar.

“Kim sokuyor bunları senin kafana benim canım kızımı?” dedi. “Aklını başından alan kim?”

“Bir kere boşandıktan sonra, aklımı başımdan alabilecek birisi varsa eğer, onu tabii ki, siz bana söyleyeceksiniz ve ben kiminle evlenmem konusunda sizin kararınızdan çıkacak değilim.” (B.A.K., s.105)

Ananevi kuralların baş tacı edildiği bir toplumda niyetler açıkça ifşa edilmez, ancak bazı imalar ve metaforlar aracılığıyla sezdirilir. Burada da Şeküre boşanma ve evlilik konularını gönlünce konuşamaz. Kendisiyle evlenmeye can atan Kara'yla mektuplaştığını söylemesi de imkânsızdır. Konuşmanın başında yeni bir evlilik ihtimalinden söz ederken daha sonra babasının evinde bekâr olarak yaşamaktan başka bir hayali olmadığını belirtir. Bir başka deyişle bir yandan yeni bir yuva kurmak için can atarken öbür yandan bu isteğini doğrudan doğruya söyleyememenin acısını duyar. Kızına oldukça düşkün olan Enişte Efendi ise okura “Zordur kız sahibi olmak zor” diye dert yanar. Damat adayının kimliğini bilmemesine rağmen evlilik sözcüğünün anılmasına bile muhaliftir. Şeküre'ye yeni bir evlilik için torunlarını alıp gidecek olursa ölmekten korkmayacağını, hatta ölümü isteyeceğini söyler. (B.A.K., 106)

Enişte Efendi söz konusu adayı beğense bile onun Şeküre’yi “alıp uzaklara götürme[sine]” izin vermeyecek, damadın kendi evinde oturmasını isteyecektir. Akıllı karışan adam daha sonra herhangi bir evliliğe razı gelmeyeceğini açıkça bildirir. Aşağıdaki alıntıda görüldüğü gibi kızına anlayışsız bir erkeğin onu üzebileceğini hatırlatır.

“Babanın onayı olmadan bu halinle evlenmenin neredeyse imkânsız olduğunu biliyorsun değil mi? Evlenmeni istemiyorum ve izin vermiyorum.”

“Ben evlenmek değil boşanmak istiyorum.”

“Çünkü kendi çıkarlarından başka hiçbir şeye aldırmayan düşüncesiz bir hayvan seni incitebilir. Seni ne kadar sevdiğimi biliyorsun değil mi canım kızım.” (B.A.K., s.106-107)

Buna ek olarak Enişte Efendi, hazırladığı kitabın metnini yazdırmak için Acem sınırından çağırdığı Kara’nın, kızını halen sevdiğinin bilincindedir. Kara eniştesinin kendisine hayranlıkla betimlediği Batı tarzı portreleri Şeküre’ye duyduğu aşktan ötürü dinler. Enişte Efendi, onunla Şeküre arasında bir ilişkinin başlamasından endişe eder. Belki de mektuplaşmaktadırlar. Bu yüzden kızına “Onunla haberleşiyor, işaretliyor musunuz?” diye sorar. Şeküre bu iddiayı “Böyle bir şeyi nasıl düşünebilirsiniz?” diyerek yalanlar. (B.A.K., s.134)

*Masumiyet Müzesi’*nde fakir bir babanın kızı olan ve üniversite sınavına hazırlanan on sekiz yaşındaki Füsun, uzak akrabası olan Kemal’e âşık olur. İkili matematik dersine çalışmak bahanesiyle Kemal’in Merhamet Apartmanı’ndaki dairesinde buluşurlar. Haftada iki üç gün gerçekleşen buluşmalarda kısa bir süre ders çalıştıktan sonra yatarlar. İki aylık süreç içinde birbirlerine bağlanırlar. Ancak Kemal, çok sevdiğini söylediği Füsun’la evlenmek yerine sosyete camiasından Sibel’le nişanlanır. Dahası Sibel’le evleneceği zaman Füsun’la olan birlikteliğinin devam edeceğini düşünür. Fakat bu nişan töreninden sonra Füsun buluşmalara gelmez. Oldukça endişelenen genç adam sevgilisinden bir haber almak amacıyla

evine gider. Füsün'un terzi annesi Nesibe Hanım ona üzücü haberi verir: Genç kız burada değildir, babası onu uzaklara götürmüştür.

“Sizinle matematik dersleri de onu çok hırpalamış. Çok üzümüşünüz onu. Nişan gecesi de çok üzüldü. Her şey çok üst üste geldi. Yalnız sizin sorumluluğunuz değil tabii... Ama o daha küçük, narin bir çocuk. On sekizine yeni girdi. Çok kırıldı. Babası da onu aldı, çok uzaklara götürdü. Çok, çok uzaklara. Siz artık onu unutun. O sizi unutacak.” (M.M., s.183)

Genç adamın sessizce dinlediği bu monologdan da anlaşılacağı gibi Kemal'in kendisini bırakıp başka bir kızla gösterişli bir törenle nişanlanması Füsün'un kalbini kırmıştır. Girdiği depresyon süreci içinde üniversite sınavı kötü geçmiş, butikteki işini de bırakmıştır. “Yiyip içmekten, yürümekten, her şeyden kesil[miştir]”. (M.M., s.308) Nesibe Hanım'ın ettiği imalardan Füsün'un derdini daha fazla gizleyemediği ve Kemal'le matematik dersi çalışırken ilişki yaşadıklarını anne ve babasıyla paylaştığı ortadadır. Fakir ancak onurlu bir adam olan Tarık Bey bu çetrefilli sorun karşısında kızından yana tavır almış, onun daha fazla üzülmelerini engellemek amacıyla çareyi onu Kemal'in yaşadığı semitten uzaklaştırmakta görmüştür.

Kemal kısa süre sonra bu ailenin meçhul bir adrese taşındığını öğrenir. Bağlantılarını kullanarak yaptığı araştırmalar sonuç vermez. Ancak günün birinde Füsün bir mektup yazarak eski sevgilisini Çukurcuma Mahallesi'ndeki yeni evlerine davet eder. Ziyarete icabet eden Kemal, Füsün'un yoksul bir sinemacıyla apar topar evlendirilmiş olduğunu görür. (M.M., s.262) Füsün'un annesi, kızını korumak isteyen babanın bundan başka bir çözüm yolu bulamadığını belirtir:

“Kızının acıdan, üzüntüden ne yaptığını bilmediğini, Füsün'u evlendirme fikrini Tarık Bey'in ortaya attığını, bu çocukla en sonunda Füsün'un evlenmeyi kabul ettiğini söyledi.” (M.M., s.308)

10.2.Evlilik ve Evlilik Sürecinde Atılan Adımlar

10.2.1.Kız Babasının Damat Adayında Aradığı Nitelikler

Geleneksel toplumlarda evlilik söz konusu olduğunda son kararı veren kişi kız babası olur. Bundan dolayı onun damat adayında aradığı nitelikler önemlidir. Babalar kızlarının varlıklı olmasa da meslek ya da sanat sahibi, iyi huylu ve merhametli bir erkekle evlenmesini arzu ederler.

Sessiz Ev'de Cennethisar'daki ahşap köşkte kendisine hizmet eden üvey oğluyla beraber yaşayan Fatma Darvinoğlu sık sık kocasıyla nasıl evlendiğini hatırlar. Romanda bilinç akışı tekniğiyle verilen bu anı parçacıklarına göre Fatma zengin bir ailenin on beş yaşındaki mutlu ve huzurlu bir genç kızıdır. Bir akşam Fatma'nın babası kızını özel olarak konuşmaya davet eder ve ona bir isteyeni olduğunu haber verir. Babanın bu adam hakkında yaptığı araştırmalar mutluluk vericidir. Zira bu genç doktordur, namusludur, çalışkandır, zekidir. Biraz hırslıdır ancak diğer olumlu nitelikleri bunu sorun olmaktan çıkarır. "Parlak bir geleceği" olduğu açıktır. Kısacası bu, babanın düşlerindeki damat adayı profiliyle uyuşan bir gençtir. Fatma, babasının kendisine uygun gördüğü doktoru "kuru kafa" imgesiyle özdeşleştirse de evin reisinin kararına karşı çıkamaz. Hatta hiçbir yorum yapmaz.

Fatma'nın babası aldığı kararı kızına onaylattıktan sonra bir kadının kocasına nasıl davranması gerektiği konusu hakkında bir konferans verir. Genç kız, kuracağı ailenin mutluluğu için kocasına soru sormamalıdır. Kadınların çeşitli hususları merak etmeleri hiç uygun değildir. Zaten merak sadece kediler içindir. (S.E., s.20)

Benim Adım Kırmızı'da Şeküre'nin babası Enişte Efendi, kızı doğmadan önce üç oğlunun ölümünü görmüş bir baba olduğundan dolayı Şeküre'nin üzerine titrer. Güzel kızından ayrı kalmak istemediği için onu evlendirmeye yanaşmaz, hatta Şeküre'ye talip olan erkeklerin hepsini sıradan ve basit görür. Bunların hiçbiri Enişte'nin zihninde canlandırdığı ideal damadın özelliklerine sahip değildir. Şeküre,

babasının sıraladığı niteliklerde bir erkeğin bu dünyada var olmadığını düşünür. Çünkü yaşlı adam damadının sanatsever, zengin ve iktidar sahibi biri olmasını ister.

“Babama kalsa beni vereceği adam hem en büyük âlim olacak, hem nakıştan sanattan anlayacak, hem güç iktidar sahibi olacak, hem de Karun gibi zengin olacaktı, böyle bir şey onun kitaplarında bile olmayacağı için ben yıllarca evde oturup bekleyecektim.” (B.A.K., s.55)

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi bir baba olarak kızını canından çok seven Enişte Efendi, ona olağanüstü meziyetlerle donatılmış bir hikâye kahramanına denk bir eşi layık görür. Fakat Şeküre, evde kalmış bir kız olmaktansa kendi beğendiği bir sipahiye varmayı tercih eder. Hamam çıkışında gördüğü bu yakışıklı sipahiye hemen âşık olur ve onunla evlenmek ister. Ancak babası damat adayından memnun kalmaz. Onu “yoksul bir savaşçı” diye aşağılar. Yine de Şeküre’nin kendisini bu gence vermemesi halinde intihar edeceğini bildirmesi onu yola getirir. (B.A.K., s.55)

Enişte Efendi, benzer bir tavrı kızının yetişkin bir kadın olduğu bir zamanda da sergiler. Sipahi kocası savaştan dönmeyen Şeküre, kayıtlara dul bir kadın olarak geçip yeniden evlenmek ister. Bu konuyu babasına açtığında ihtiyar adam “sevgili” kızının kendisini bırakıp uzaklara gitmesine razı olmaz. Zira hem torunlarının da evden ayrılmasıyla yapayalnız kalacak, hem de kızı düşüncesiz bir koca tarafından hırpalanacaktır.

Bu yüzden neredeyse hiçbir gururlu damat adayının kabul etmeyeceği bir koşul öne sürer. Bu koşula göre kızının talibi eğer kabul görmek istiyorsa başka bir eve çıkmayı aklından geçirmemeli, kayınpederiyle aynı çatı altında yaşamalıdır. Şeküre, babasının böyle bir damada “içgüveysi” diye eziyet edeceğini sezinler ve evlilik konusunu kapatır. (B.A.K., s.106)

10.2.2.Görücü Usulüyle Evlenme

Geleneksel toplumlarda erişkin yaşa erişen kız ve erkeklerin bir an önce evlenmesi gerektiği düşünülür. Bundan dolayı özellikle erkek anneleri oğulları için uygun bir kız arayışına girerler. Fiziğini, ahlakını ve soyunu beğendikleri kızlar hakkında bir araştırma yaptıktan sonra iki aile arasında aracılık yapabilecek kişilerden yardım isterler.⁵⁰⁴

Cevdet Bey ve Oğulları'nda ticaret alanındaki başarılarıyla tüm dikkatleri üzerinde toplayan Cevdet Bey'in en büyük hayali mutlu bir yuva kurmaktır. Nedim Paşa'nın aracı olmasıyla eski vezirlerden Şükrü Paşa'nın kızı Nigân Hanım'a talip olur. Şükrü Paşa Avrupai yeniliklerden hoşlanan modern bir devlet adamı olmasına karşın kızını görücü usulüyle evlendirmekten çekinmez. Çünkü eğitim görmemiş basit bir oduncuyken ışık sektöründe bir marka yaratan Cevdet Bey'in kızını mutlu edeceğini düşünür. Gençler kısa zaman içinde nişanlanırlar. Ancak Nedim Paşa'nın konağında yapılan düğüne dek birbirlerini yalnızca iki defa, uzaktan görürler. (C.B. s.42, s.60)

Aynı romanda milletvekili Muhtar Bey'in kızı Nazlı, Ömer'in evlenme teklifini kabul eder. Genç kız nişan hazırlıklarıyla uğraşırken annesinin görücü usulüyle evlendiğini anımsar. (C.B., s.154)

Sessiz Ev'de hayatını Cennethisar'da sürdüren doksan yaşındaki Fatma Darvinoğlu, yetmiş yıl önce Selahattin Darvinoğlu'yla nasıl evlendiğini hatırlar. Buna göre on beş yaşında bir genç kız olan Fatma konaktaki odasında otururken babası yanına gelmiş, kendisini isteyen bir gencin varlığını haber vermiştir. Babası niteliklerini sayıp döktüğü gençten hoşlandığını belirtmiştir. Zira onun haiz olduğu sıfatlar, kızını vereceği damatta aradığı özelliklerle uyuşur. Bu genç azimli, namuslu ve çalışkan bir doktordur. Fatma bu teklifi iyice düşünmelidir. Genç kız babasından

⁵⁰⁴ Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri* (Haz.Kâzım Arısan ve Duygu Arısan Günay), 3.baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2002, s.106.

çekindiği için cevap vermek istemez. Ancak aynı konuşma üç gün boyunca yinelenince ona karşı gelmez, babasını sessizce onaylamakla yetinir. (S.E., s.20)

Masumiyet Müzesi 'nde işadamı Kemal'in annesi Vecihe ile babası Mümtaz da görücü usulüyle evlenmişlerdir. Vecihe Hanım evlilik öncesinde müstakbel eşini Atatürk'ün de katıldığı bir baloda gördüğünü ve onunla bakıştıklarını iddia eder. Öte yandan Mümtaz Bey eşini yalanlar ve söz konusu baloda ona hiç rastlamadığını ifade eder. (M.M., s.386)

10.2.3.Evlenmeyenlere Kötü Gözle Bakma ve Onları Evlendirme Çabaları

Geleneksel zihniyete göre evlilik fitri bir ihtiyaçtır. Bundan dolayı her kız ve erkeğin evlenmesi gerektiğine inanılır. Evlenmeyi bilinçli olarak tercih etmeyen ve hayatını bekâr olarak sürdürmekten hoşnut olanlar tepkiyle karşılanırlar.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Cevdet Bey ile Nigân Hanım'ın kızları Ayşe, şımarık ve taşkın tutumlarıyla annesini canından bezdirir. Ayşe on altı yaşında olmasına karşın küçük bir kız çocuğu gibi davranır. İstekleri yerine getirilmeyince hemen ağlamaya başlar. Annesinin kendisi için verdiği emeklere kıymet vermez ve devamlı olarak ona muhalif davranır. Halbuki Nigân Hanım yalnızca kızının akıllı, eğitilmiş ve edepli bir evlat olmasını ister. Müzik alanında profesyonelleşmesi için onu haftada iki kez Beyoğlu'nda oturan bir piyano hocasından ders almaya götürür. Ayşe bu derslere tek başına gitmekte diretince Nigân Hanım ne yapması gerektiği üzerinde kafa yorar. Sonuçta kızını bir an önce evlendirmeyi onun ıslah olması için tek çıkar yolu olarak görür.

“Evlendirmeli bu kızı,” diye söylendi. “En kısa zamanda mutlaka evlendirmeli. Evlenmezse sinirli, mızırız bir sulugöz olup çıkacak. Şu haline bak! Sözümler ona on altı yaşında... Evlendirmeli!” (C.B., s.144)

Paşa babasının konağında geleneksel bir terbiyeden geçmiş olan Nigân Hanım'a göre alışılmış tutumlardan uzak duran, kendisi için gösterilen çabaya saygı duymayan, küstahça davranan ve yakınlarını bu derecede üzen bir kızın tehlikeler saçan bir varlığa dönüşmesi mümkündür. Bu yüzden Ayşe mızımız bir kız olmadan önce onu durdurmak için gereken önlemi almak gerekir. Nigân Hanım için acil olarak uygulanması gereken bu önlem kızını evlendirmektir. Çünkü geleneksel anlayışa göre evlenen kız artık kendi yuvasında sorumluluk sahibi olacağı için önceki taşkınlıklarından sıyrılır.

Beyaz Kale'de sübyan mektebinde ders veren Hoca ile Venedik gemisinde esir düşen genç bilim adamının bekâr olması çevrelerince hoş karşılanmaz. Venedikli, esirliğinin ilk aylarında Sadık Paşa'nın konağına girip çıkar. Burada birtakım haplar yaparak Paşa'nın sindirim ve boşaltım yolundaki rahatsızlıkları gidermeye çalışır. Paşa bilgi ve yeteneğine hayran kaldığı bu gencin esir hapishanesinde daha fazla kalmasına razı olmaz. Onun kendi toplumuna ait bir birey olmasını, kendi din ve yaşayış tarzıyla uyum sağlamasını ister. Bunun evlenip bir aile kurmakla mümkün olacağına inanır.

Bundan dolayı her görüşmelerinde ona İslam'ın güzelliklerini anlatır. Ona göre Venedikli bir an önce Müslüman olmalıdır. Paşa, din değiştirmesi halinde onu "kendi eliyle bulduğu" güzel bir kızla evlendireceğini müjdelir. (B.K., s.29)

Romanda gecesini gündüzünü astronomik deneyler yapmaya ve Sultan'a sunacağı risaleleri yazmaya adanmış Hoca, evlilik konusuna temkinli yaklaşır. İlerleyen yaşına rağmen evliliğe sıcak bakmaz. Onun bu tavrı mahalleliyi rahatsız eder. Evlenme arzusunun insanın fitratında olduğunu düşündüklerinden dolayı Hoca'nın tavrını anormal bulurlar. (B.K., s.49, s.60)

Yine de Hoca'nın evleneceğine dair umut besleyen komşuları onun kapısını çalarlar ve onun yaşına ve mizacına münasip gördükleri bekâr kız ve kadınların varlığından bahsederler. Onlara bakılırsa Hoca'nın bu hayırlı işte acele etmesi

lazımdır, çünkü “yaşının geçmekte olduğu” kesindir. Hoca karşısına çıkan kısmetleri önce sabırla dinler. Daha sonra evlenmeyi düşünmediğini söyleyerek bütün bu yapıcı teklifleri reddeder. Hoca'nın geri çevirdiği araçlar arasında sübyan mektebindeki öğrencilerinden birinin babası da vardır. “Kendi halinde” olan bu adam Hoca'nın evine yaptığı ziyaret sırasında güncel olaylardan söz ettikten sonra halasının yakın zamanda dul kalan kızından laf açar. Kocasını dam aktarıp can veren kadıncağızın bekâr Hoca için biçilmiş kaftan olduğunu ifade eder. Ancak Hoca evlenmeyi düşünmediğini, düşünse bile dul bir kadını eş olarak seçmeyeceğini belirtir. Adamın Hz.Peygamber'in dul olan Hz.Hatice'yle güzel bir evlilik yaptığını hatırlatması üzerine Hoca söz konusu kadının bu tarz bir mukayeseye dâhil olamayacağını söyler.

Ziyaretinin başında hayırlı bir iş başaracağı için sevinen komşu, dileğinin gerçekleşmeyeceğini anlayınca Hoca'yı küçültücü sözler söyler. Mahallelinin Hoca'nın hayat tarzı hakkında yaptığı olumsuz eleştirileri sıralar. Bu eleştiriler geleneksel normların kabul gördüğü bir mahallede evlenmeye yanaşmayan erkeklere nasıl bir bakış açısıyla yaklaşıldığı hakkında ipucu verir. Bu insanların aynı toplumsal daireyi paylaştıkları diğer kişilerin tutum ve davranışlarını değerlendirmede başat kriterden biri evliliğidir. Mahalleli, Hoca'yı bir insan olarak yorumlarken onun evliliğe sıcak bakmamasını temel çıkış noktası olarak belirler.

“Konuğumuz, alacağı malı kötileyen tüccarın hırsıyla ekledi. Hoca'nın, yemeğini çömeliyle bağdaş kurarak değil, gavurlar gibi masaya oturarak yediğini; kitaplara keselerle para verdikten sonra onları yere atıp içinde peygamberin adı olan sayfaların üstüne bastığını; gökyüzünü saatlerce seyretmekle içindeki şeytanı yatıştıramadığı için, günışığında yatağına yatıp evinin kirliliğini seyrettiğini, kadınlardan değil, yalnızca oğlanlardan hoşlandığını, benim onun ikiz kardeşi olduğumu, ramazanda oruç yediğimi ve vebanın da onun yüzünden yollandığını söylüyormuş mahalleli.” (B.K., s.84)

Sözgelimi mahalleli Hoca'nın içinde bir şeytan olduğunu düşünür. İşte bu şeytan onu kabul görmüş ve alışılmış değerlerden uzaklaşmaya iter. Hoca tüm parasını kitaplara yatırır, vaktini yıldız ve mercekle uğraşmakla tüketir. Bunlara ek

olarak komşuları, Hoca'nın evlenmeye karşı tavrını onun kadınlara değil "oğlanlara" ilgi duyduğu yargısıyla açıklarlar. Üstelik onun bütün bu negatif tutumları Allah'ın kenti veba salgınıyla cezalandırmasına neden olmuştur. (B.K., s.84)

10.2.4.Kız İsteme ve Söz Kesme

Âdet ve örflerin yüceltiildiği toplumlarda yapılan araştırmalar sonunda söz konusu olan kız ve erkek birbirlerine denk görülürse kızın istenmesine teşebbüs edilir.⁵⁰⁵ Böylece erkeğin ailesi kızın evine bir ziyarette bulunur. Kısa bir sohbetin ardından erkeğin babası kıza talip olduklarını açıklar. Eğer kız babasının cevabı olumlu yönde olursa söz kesilir.

Cevdet Bey ve Oğulları 'nda Sirkeci'deki dükkânında tüccarlık yapan Cevdet Bey, huzurlu bir yuva kurmak isteyince Nedim Paşa ona yardımcı olur. Böylece Cevdet Bey, Nedim Paşa'nın uygun bir kısmet olarak gördüğü bir kıza, Şükrü Paşa'nın ortanca kızı Nigân Hanım'a talip olur. Genç kızın katılmadığı kız isteme töreninde Şükrü Paşa kızını Cevdet Bey'e vermeye razı olur. (C.B., s.42)

Aynı romanda mühendis Ömer, bir süre görüşüp mektuplaştığı Nazlı'ya evlenme teklifinde bulunur. Ömer'in uzaktan akrabası olan Nazlı bu teklifi onaylayınca geleneksel kız isteme törenini gerçekleştirmek için hazırlık yaparlar. Ömer, Batı'da eğitim görmüş olmasının da etkisiyle Müslüman-Türk geleneklerine soğuk duran bir gençtir. Toplumda genel anlamda kabul görmüş kurallar, törenler ve ritüeller ona oldukça yabancısıdır. Bu yüzden evlilik öncesinde yapılması neredeyse zorunluluk olarak addedilmiş kız isteme ve söz kesme gibi önemli olaylara gönülsüzce katılır.

⁵⁰⁵ Abdülaziz Bey, a.g.e., s.108.

Ömer, öksüz ve yetim olduğu için Nazlı'nın babasının evine teyzesi ve eniştesiyle birlikte gider. Burada Ömer'in teyzesi, gelini olacak Nazlı'yı; Muhtar Bey de damat adayı Ömer'i inceden inceye süzer. Misafirlik sürecinin başında kimse ne diyeceğini bilemez, bu yüzden uzun süren sessizlikler olur. Ancak kahvelerin içilmesiyle bu tatsız hava dağılır. Ömer'in teyzesi, Nazlı'nın annesiyle kardeş çocukları olduklarını anımsatır. Muhtar Bey milletvekilli olana dek hangi görevlerde bulunduğunu sırasıyla anlattıktan sonra Millet Meclisi'nin son çalışmalarından söz eder. Enişte ticari prosedürün eski günlerdeki kadar serbest olmamasından yakınır. Ömer'in teyzesi de Nazlı'nın eğitimi üzerine sorular sorar. Böylece aile büyükleri birbiriyle kaynaşırlar. Bu da kız isteme töreninin amacına denk düşer.

Enişte bir süre sonra yeterli samimiyetin sağlandığını düşünerek kız isteme faslına geçer: “Efendim buraya ne için geldiğimizi biliyorsunuz herhalde, kızınızla yeğenim görüşmüşler, anlaşmışlar” diyerek iki yetişkin birey olan Ömer’le Nazlı’nın kendi aralarında evlenmeye yönelik bir anlaşma yaptıklarını belirtmiş olur. Ancak bu kadarı yeterli gelmez, zira Nazlı'nın babasının onayını almak şarttır. Bu yüzden Enişte “Yeğenim kızınızla evlenmek istiyor. Siz razı mısınız?” diye sormayı ihmal etmez. (C.B., s.173-174)

Muhtar Bey kız babası olarak ağır davranmayı uygun bulur. Bundan dolayı her ne kadar böyle bir soruya muhatap kılınacağı bilincinde olsa da şaşkınca davranır. Biricik kızının yanından ayrılmasıyla yapayalnız kalacağından dert yanar. Yine de bu evliliği tasdik eder. Böylece söz kesilmiş olur ve nişan töreninin tarihi belirlenir. (C.B., s.174)

Kız isteme izleği *Masumiyet Müzesi*'nde de bahis konusu edilir. Kemal, âşık olduğu Füsün'un Feridun'la evlenmesi üzerine yıllar boyu ayrılık acısı çeker. Fakat Füsün'un babası Tarık Bey'in ölümüyle her şey değişir. Füsün kocasından boşanıp eski sevgilisi Kemal'le evlenmeye karar verir. Evlilik öncesinde genç kadının müstakbel eşinden istediği şeyler arasında kız isteme töreni de vardır. Füsün,

Kemal'in annesi Vecihe Hanım'ın gelip kendisini istemesinden yanadır. (M.M., s.505)

Birkaç gün sonra Vecihe Hanım, Füsün'un Çukurcuma'daki iki katlı evine konuk olur. Bir müddet Tarık Bey'in ölümü, moda evleri ve terzilik gibi konular üzerine konuşulur. Sohbetin giderek koyulaştığı bir anda Vecihe Hanım üzerine düşen görevi yerine getirmek ister. Fakat hiç evlenmemiş olan oğluna evlenip boşanmış bir kadını isteyeceği için oldukça üzüntülüdür. Bu yüzden söz isteme faslını uzatmayı uygun görmez.

“Kemal ne istediğini bilir,” dedi annem.

“Füsün da çok kararlıdır” dedi Nesibe Hala.

“Onlar zaten karar vermişler” dedi annem.

Ama “kız isteme” sözü bundan daha ileriye gitmedi. (M.M., s.512)

Dikkat edilecek olursa Vecihe Hanım'ın bu söyleyiş tarzı geleneksel kız isteme töreninin kalıplaşmış sözleriyle paralellik içinde değildir. Bu durumun oluşmasında Füsün'un ilk defa evlenecek körpe bir genç kız olmamasının rolü büyüktür. Vecihe Hanım, daha sonra oğluyla konuşurken “liseli kız istiyormuş gibi” yapamadığını itiraf eder. Ona göre aksi bir tutum “numara ve yapmacık[lıktan]” başka bir şey anlama gelmez. Bütün bu nedenlerden dolayı yaşlı kadın nişana bile gerek olmadığını, ikilinin çevreye “daha fazla rezil olmadan” nikâh kıymalarının en iyisi olduğunu söyler. (M.M., s.513)

10.2.5.Nişan Töreni ve Nişan süreci

Söz kesilmesinden kısa bir müddet sonra sözlü olan kız ve erkeğin nişanlanması gerekir. Nişan her iki gencin ailesinin ve aile dostlarının hazır

bulunduğu bir törenle yapılır. Gençler düğüne kadar geçen zaman içinde birbirlerini daha iyi tanıma fırsatını bulurlar.

Orhan Pamuk'un ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda üç nişan töreni konu edilir. Bunlar Cevdet Bey, mühendis Ömer ve Cevdet Bey'in kızı Ayşe'nin törenleridir.

Sirkeci'de Cevdet Bey ve Oğulları adında büyük bir ışıkçı dükkânına sahip olan Cevdet Bey, Şükrü Paşa'nın on altı yaşındaki kızı Nigân'a talip olur. Paşa bu evlilik fikrine onay verince Nişantaşı'ndaki konakta sade bir nişan töreni düzenlenir. Cevdet Bey "soytarılık" diye nitelediği törende mutluluk verici bir an yaşar zira evleneceği kızı ilk kez görme fırsatını bulur. Üstelik iki genç kısacık da olsa bir diyalog kurarlar. Henüz evli olmadıklarından dolayı her ikisi de bir an önce bitmesini arzuladıkları konuşmada mesafeli ve soğuk cümleler kurarlar.

"Cevdet Bey, 'Nasılınsınız efendim?' demişti. Nigân da 'İyiyim efendim, siz nasılınsınız?' demiş, olgun bir ihtiyar kadın gibi soğukkanlı ve ağırbaşlı gözükmeye çalışmış, kızarmayı da gururuna yediremediği için hemen kaçmıştı." (C.B., s.49)

Aynı romanda Erzincan'daki demiryollarının inşaatında çalışan Ömer ile Nazlı sözlendikten kısa bir süre sonra nişan töreni düzenlerler. Kitapta Ömer'in yakın dostu olan Muhittin'in gözünden anlatılan törene her iki gencin arkadaşları da davet edilmiştir. Törenin yapıldığı evde kızlar ve erkekler birbirlerinden çekindikleri için ayrı odalarda eğlenirler. Nazlı'nın babası Muhtar Bey, cebinden birbirine kurdeleyle bağlı yüzükleri çıkarır ve gençlerin parmaklarına geçirir. Ardından bir makas yardımıyla kurdeleyi keser ve ikiliye mutluluklar diler. Konuklar da yeni nişanlıları alkışlayarak tebrik ederler. Nazlı'nın bir akrabası Ömer'e dönerek nişanlılık ile evlilik arasındaki dönemin en kritik dönem olduğunu belirtir ve onu uyarır. (C.B., s.189-193)

Romanda son olarak Cevdet Bey'in on sekiz yaşındaki kızı Ayşe, annesi Nigân Hanım'ın da onayladığı bir gençle, zengin bir ailenin oğlu olan Remzi'yle nişanlanır. Remzi ağır başlı ve sevgi dolu bir gençtir, Ayşe'yi mutlu etmek için elinden geleni yapar. Burada nişanın törensel ayrıntılarından çok Ayşe'nin içinde bulunduğu psikoloji söz konusu edilir. Ayşe bu özel günde oldukça sevinçlidir. Bol bol fotoğraf çektirir, mutfakta pişen yemeklerle yakından ilgilenir. Genç kızın eski sinirli ve şımarık halinden eser yoktur. Bir başka deyişle evliliğe adım atması onu hem ciddileştirmiş, hem uysallaştırmıştır. Hamile olan yengesinin hasta olduğunu duyunca kendisinin de anne olacağını düşünür: “Benim de çocuğum olacak. Şimdi nereye gidiyorum? Nişanlığımın yanına! Benim de çocuğum, sedef takımları, eşyalarım...” (C.B., s.529)

*Masumiyet Müzesi'*nde Kemal, emekli bir büyükelçinin eğitilmiş kızı olan Sibel ile sözlüdür. İki genç nişanı aile arasında yapmak istemezler. Tüm İstanbul sosyetesini davet edebilecekleri büyük çapta bir tören düzenlemeye karar verirler. Hilton Oteli'ndeki törene eski milletvekillerinden şarkıcılara, tüccarlardan mankenlere kadar birçok Batılılaşmış zengin katılır. Bunlar Kemal ile Sibel'i tören süresince yalnız bırakmazlar. (M.M., s.116-123)

Yaşlı ve şişman bir adam olan eski dışişleri bakanı yüzükleri takarken Kemal'e kararında ciddi olup olmadığını sorar.

“Bu kızla evlenip, onunla hayatının sonuna kadar mutlu olmaya kesin kararlı mısın bakalım?”

“Kararlıyım efendim,” dedim. Cevabımı bir şakayla süsleyememem, eski bakanda gözümünden kaçmayan bir hayal kırıklığı yaratmıştı.

“Nişan hiç bozulmaz. Demek ki, bu kızın adı hayatının sonuna kadar seninle anılacak. İyi düşündün mü?”

“Düşündüm.” (M.M., s.124-125)

Eski bakana göre evliliğe giden yolda nişan yüzüğü takıldıktan sonra geriye dönüş imkânsızdır. Nişan, nikâha sadece birkaç adım kaldığının da göstergesidir. Nişan yapıp tüm çevreye duyurulduktan sonra kızla erkeğin evleneceğine kesin gözle bakılır. Hal böyleyken nişanın bozulması öncelikle kızı yaralayacak, isminin kötü bir şekilde hatırlanmasına yol açacaktır. Bir başka deyişle kız toplum içinde ayıplanacak bir konuma düşecek ve rezil rüsva olacaktır. Bu nedenlerden dolayı eski bakan, Kemal'in niyetinin ciddi olup olmadığını sorgulama ihtiyacı hisseder.

Romanda nişanın bozulması süreci de söz konusu edilir. Kemal, Sibel'le nişanlanır ancak âşık olduğu uzak akrabasını yani Füsun'u bir türlü unutamaz. Nişan töreni öncesinde bir buçuk ay boyunca Merhamet Apartmanı'ndaki dairede bu kızla hemen her gün görüşmüş ve ilişki yaşamışlardır. Ancak genç kız Kemal'in nişanlandığını görünce sevgilisinin gerçekte kendisini cinsel açıdan istismar ettiğini düşünür ve ortadan kaybolur.

Büyük bir pişmanlık ve acı duyan Kemal ise iş ve eğlence hayatından el etek çekerek iç dünyasına kapanır. Ayrıca sorununu nişanlısına çekinmeden anlatır. Sibel, ona anlayışlı bir anne gibi yaklaşır ve yaz mevsimini Anadolu Kavağı'ndaki yalıda sakin bir şekilde geçirmesinin onu iyileştireceğini belirtir. Kemal'in bu teklifi kabul etmesiyle yeni nişanlı çift Sibel'in ailesine ait olan ancak pek kullanılmayan yalıda yaşamaya başlarlar. Buradaki günlerini kentin tüm gürültüsünden uzakta geçirirler. Sibel'in tüm ısrarlarına rağmen Kemal, cinsel birlikteliğe hazır olmadığını söyleyerek onu reddeder. Genç kadın nişanlısının eski haline döneceğine inanarak ona olumlu yönde davranmaya devam eder. Fakat evlilik hazırlıklarını tamamlamak amacıyla Paris'e gittiği bir zamanda Kemal yalıdan çıkıp fakir semtlerde Füsun'u aramaya başlar. Bu süreç içinde Sibel'in telefonlarına cevap vermemesiyle nişanı bozmuş olur.

Romanda Kemal ile Sibel'in üyesi olduğu toplum katmanı her ne kadar Batılılaşmış olsa da nişan ahdinin bozulmuş olması bu katmanda kargaşa ve düş kırıklığı yaratır. Nişan törenine katılan ya da nişandan haberdar olan eş dost bu

habere inanamaz. Zira gençlerin yüzük takmasıyla zihinlerinde geleceğe dair yeni bir fotoğraf oluşmuştur: Herkes nişan töreni sırasında mutluluk pozları veren Kemal’le Sibel’in evleneceğini ve çocuk sahibi olacağını düşlemiştir. Oysa Kemal’in anlaşılmaz bir biçimde Sibel’i terk etmesi üzerine tanıdıklar nişan konusuna daha temkinli yaklaşımları gerektiğini düşünürler.

Kemal’in yakın arkadaşı Zaim, ona büyük bir gösterişle nişan yaptıktan sonra kızı ortada bırakmasının “cemaat[te]” infial uyandırdığını anlatır. Önceleri böyle bir duyuma kimse önem vermemiş, inanmamıştır. Ancak Sibel’in perişan durumunu gözlemleyenler “uzun uzun” bu konudan söz etmişlerdir. (M.M., s.462) Bu tepkinin oluşmasında gençlerin yalıda evli bir çift gibi beraber yaşamış olmalarının da etkisi büyüktür.

Bütün bu nedenlerden dolayı şok edici olaydan sonra anneler kızlarına “öcü gösterir gibi” Kemal’in ihanetini örnek gösterirler. Üstelik toplum içinde saygın bir konumu olan Sibel’in itibarı da zedelenir, artık lekeli bir kız gibi görülür. (M.M., s.463)

10.3. Geleneksel Aile İlişkileri

Geleneksel aile temeli dine, yasaya ve toplumun vicdanına uygun olarak gerçekleştirilen, eşler ve çocuklardan oluşan küçük topluluğa verilen addır.⁵⁰⁶ Geleneksel toplumlarda aile genellikle çekirdektir. Yine de bir önceki kuşak aynı evde yaşayabilir.⁵⁰⁷ Aile üyeleri birbirlerine içtenlikle bağlıdırlar. Mutluluklar ya da üzüntüler hemen paylaşılır. Bu tür aileler pedersahi bir yapıdadırlar. Yani esas otorite ve karar mekanizması babadır. Aileyi ilgilendiren önemli ya da önemsiz tüm meselelerde onun fikrine danışılır. Çocuklar bu babaya epeyce saygı duyarlar, aynı

⁵⁰⁶ Karahan, a.g.e., s.75.

⁵⁰⁷ İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile*, s.165.

zamanda ondan çekinirler. Onun yanında aşırı neşeli görünmekten kaçınırlar. Hatta o evde bulunmadığı zaman daha serbest ve rahat davranırlar.⁵⁰⁸ Aynı şekilde kadınlar da kocalarına hürmet ederler. Ondan söz ederken bey, ağa, çelebi gibi ifadeler kullanırlar.⁵⁰⁹ En muhafazakâr kurum olan ailede çocukların iyi filleri ödüllendirilir, kötü fiilleri cezalandırılır. Onların terbiyesinden sorumlu olan anne ve baba ahlakı yüceltirler.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda geleneksel tarzda bir arada yaşayan geniş bir ailenin hikâyesi anlatılır. Bir tüccar olan Cevdet Bey öteden beri bir aile kurmanın özlemiyle yanıp tutuşur. Kendisi gibi başarılı olacak oğulları olmasını ister. Bu yüzden dükkânının tabelasında "Cevdet Bey ve Oğulları: İthalat-İhracat ve Nalburiye" yazılıdır. (C.B., s.20)

Cevdet Bey temiz ve düzenli bir pansiyon odası gördüğünde bile hemen bir aile kurması gerektiğini anımsar. (C.B., s.26) Ancak acele etmez. Her şeyin bir saat gibi sistemli olmasından yana olduğu için planlarını işinde yükseldikten sonra gerçekleştirmek üzere erteler. İşini büyütüp dükkânını Sirkeci'ye taşıyınca Şükrü Paşa'nın kızı Nigân'la evlenir. Bu evlilikten iki Osman ve Refik adında iki oğlu ve Ayşe adında bir kızı olur. Bu çocuklar büyüdüklerinde babalarının üzerine titrerler. Evlendikleri zaman konaktan ayrılmaz, ailelerinin yanında oturmayı sürdürürler. Bir başka deyişle üç kuşak bir arada yaşar. Nigân Hanım geniş bir ailesi olduğunu bayramlar vesilesiyle daha iyi kavrar ve Allah'a şükreder.

"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." (C.B., s.100)

Cevdet Bey de böyle kalabalık bir ailesinin olmasından oldukça hoşnuttur. Dilediği gibi bir aile kurmayı başarmıştır, çocukları yanı başındadır. Ataerkil bir aile yapısını yansıtan bu ailede tek otorite kaynağı olan baba herhangi bir konuda karar

⁵⁰⁸ Kazıcı, a.g.e., s.206.

⁵⁰⁹ Kazıcı, a.g.e., s.210.

verirken eşine danışmaz. Örneğin Nigan Hanım'ın Büyükkada'dan hoşlandığını bildiği halde yazlık evi Heybeliada'da yaptırır. (C.B., s.335)

Nigân Hanım ile Cevdet Bey torunlarını oynatmak amacıyla sık sık dışarı çıkarlar. (C.B., s.176) Cevdet Bey ticaretin inceliklerini oğullarına da öğretir. Böylece hayalleri gerçekleşir ve dükkânını bir aile şirketine dönüştürür. Cevdet Bey'i tanıyan herkes onun ailesini örnek gösterir. Muhtar Bey Işıkcı ailesini “tıkır tıkır işleyen bir saat[e]” benzetir.

Cevdet Bey'in ölümünden sonra evin reisi büyük oğlan Osman olur. Kardeşi Refik'in işini savsaklaması sebebiyle şirketin ve ailenin yükünü tek başına yüklenir. Yeri geldiğinde baba rolünü de üstlenir. Sözelimi kız kardeşi Ayşe'nin kemancı bir çocukla arkadaşlık geliştirmesine kayıtsız kalamaz. Onu karşısına alarak yaptığının doğru olmadığını ve o çocukla ilişkisini kesmesi gerektiğini anlatır. Ayşe ağabeyinin sözlerine dikkat kesilmeli ve ona itaat etmelidir. Zira babalarının ölümüyle birlikte Ayşe'nin babası konumuna gelmiştir: “Babamız öldü. Artık ben senin ağbenden çok baban sayılırım...” (C.B., s.314)

Sessiz Ev'de doksan yaşındaki Fatma Darvinoğlu Cennethisar'daki köşkte üvey oğlu Recep'le beraber kalır. Fatma'nın yetim ve öksüz olan üç torunu ise İstanbul'da yaşarlar. Bunlar babaannelerini pek tanımamalarına karşın ona düşkündürler. Bu yüzden onu ziyaret etmek amacıyla yaz tatillerinde Cennethisar'a gelirler. Yaşlı kadın bu ziyaret ritüelini kanıksamış olduğundan dolayı aralarında geçecek diyalogları bile önceden kestirir.

“Yarın gelecekler ve düşüneceğim. Merhaba, merhaba nasılsın, sen nasılsın, elimi öpecekler, ömrün çok olsun, nasılsınız Babaanneciğim, nasılsınız Babaanne? Onları inceleyeceğim. Hep bir ağızdan konuşmayın, sen gel bakalım buraya, gel yanıma. Anlat bakalım, neler yapıyorsun?” (S.E., s.18)

Gerçekten de torunları babaannelerinin odasına gelip teker teker elini öptüklerinde iletişimleri bu konuşmadan fazla ya da eksik olmaz. Her ne kadar Fatma

onların daha fazla konuşmalarını istese de ortak bir geçmişleri olmaması sebebiyle torunlar ne diyeceklerini bilemezler. (S.E., s.40)

Yaşlı kadının geçmişe dönük düşünceleri bağlamında onun kocasıyla olan ilişkisini gözlemlemek de mümkündür. Fatma'nın kocası Selahattin ateist ve pozitivist bir tıp doktorudur. Onun alkolik olması ve Allah'ı inkâr etmesi komşuların kendisinden uzak durmasına neden olur. Bu yüzden doktor fikirlerini yalnızca Fatma'yla paylaşır. Karısının dini inançlarına saygı gösterme ihtiyacı hissetmez. Aksine ona gerçekte Tanrı diye bir varlığın olmadığını anlatır. Üstelik onu evdeki hizmetçiyle aldatır. Fatma bütün bu eziyetlere ve haksızlıklara sesini çıkarmaz. Çünkü Fatma'ya verilen terbiye itaat üzerine kuruludur.⁵¹⁰ Selahattin'le evlenmeden önce babası onu evlilik süresince kocasına itaat etmesi gerektiği yönünde uyarmıştır. Fatma onun bu sözünü kendisine şiar edinmiştir.⁵¹¹ Bundan dolayı kocasının, bakmaya kıyamadığı mücevherlerini satması ya da evlilik dışı ilişkiden iki çocuk sahibi olması karşısında sesini çıkarmaz. (S.E., s.103)

Kara Kitap'ta Sâlik ailesi Teşvikiye Caddesi'ndeki Şehrikalp Apartmanı'nda beraberce yaşar. Bundan dolayı Galip çocukluğu boyunca dede, babaanne, hala ve amcalarıyla samimi ilişkiler geliştirir. Bu ailede herkes birbirine oldukça düşkündür. Dede ve Babaanne torunlarının meşguliyetlerini bilmek için can atarlar, onlarla ilgilenirler. Bu geniş ailenin bireyleri birbirlerine yakın mesafede yaşadıkları için birbirlerinden söz ederken devamlı “alt kat” ve “üst kat” kelimelerini kullanırlar. Yemekleri de hep beraber yerler. Her şeyi paylaşırlar, bir gazeteyi bile ortaklaşa okurlar. Örneğin Melih Amca okuduğu gazeteyi aşağı kata indirir. (K.K., s.34)

Galip, bu kalabalık aile ortamında Melih Amca'nın kızı olan Rüya'ya âşık olur. Onunla birlikte sık sık sağır ve dilsiz olan kuzeni Vasfi'nin, Suzan Yenge'nin, ya da bekâr Hâle Hala'nın dairesine çıkar. Sorunlarını onlarla paylaşır. (K.K., s.14-15)

⁵¹⁰ Engin Kılıç, “*Sessiz Ev'in Sesleri*”, *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* (Haz. Nüket Esen ve Engin Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s.144.

⁵¹¹ Halim Kara, “Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: *Sessiz Ev*'de Bilinç Akışı Tekniği”, *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* (Haz. Nüket Esen ve Engin Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s.131.

Fakat ailenin ekonomik durumunun kötüleşmesi üzerine Dede bu apartmanın dairelerini tek tek satmak zorunda kalır. Yine de yakındaki bir başka apartmanın birkaç dairesini kiralayıp burada hep beraber otururlar. Galip ile kuzeni Rüya evlendikleri zaman ailelerinden kopmayarak birkaç sokak ötede bir ev tutarlar. Üstelik hemen her akşam akrabalarını ziyaret ederler. Hâle Hala'nın puf böreklerine bayılırlar. (K.K., s.35)

Benim Adım Kırmızı'da geniş bir aile örneği görmek mümkün değildir. Yine de bu romanda Şeküre'nin babasıyla ve kocasıyla ilişkisi kapsamında aile içi ilişkileri değerlendirmek mümkündür. Romanda genç bir kadın olan Şeküre, kocası savaştan dönmediği için iki oğluyla birlikte yaşlı babasının evinde yaşar. Enişte Efendi torunlarına oldukça düşkündür, sık sık onlarla oynar. Orhan ile Şevket annelerini kızdırdıkları zaman dede araya girerek torunlarını dayak yeme cezasından kurtarır. (B.A.K., s.239)

Enişte Efendi tek çocuğu olması dolayısıyla kızına derin hislerle bağlıdır. Onu şımartmasına rağmen Şeküre'nin babasına olan saygısı eksilmez. Aralarındaki sevgiye rağmen babasına “siz” diye hitap eder, baba-evlat mesafesini korur. Onun sözünü kesmez ve aldığı kararları bire bir uygular. Bu tutumunu boşanma ve nikâh gibi kritik olaylarda da sürdürür. Sözgelimi Şeküre resmen boşanmak istediği zaman babasına danışır. Enişte Efendi kızının hür kalınca Kara ya da başka bir erkekle evleneceğini sezinler. Belki de bu yeni koca kızını üzecek, hırpalayacaktır. Dahası kendisi de kızından ve torunlarından uzak kalacaktır. İşte bu nedenlerden dolayı kızının teklifine karşı gelir. Hayalleri yıkılan Şeküre boynunu büker ve zaten babasının kararından çıkmayacağını belirtir.

“Bir kere boşandıktan sonra, aklımı başımdan alabilecek birisi varsa eğer, onu tabii ki, siz bana söyleyeceksiniz ve ben kiminle evlenmem konusunda sizin kararınızdan çıkacak değilim.” (B.A.K., s.105)

Benzer bir duruma Şeküre'nin yeni kocasıyla olan ilişkisi bağlamında da rastlanır. Genç kadın nikâhları kısılmadan önce Kara'yla oldukça serbest bir üslupla

konuşurken nikâhtan sonra bu durum farklılaşır. Bu değişimi Şeküre'nin Kara'ya yazdığı mektuplar üzerinden gözlemlemek mümkündür. Genç kadın, kocası konumunda olan Kara'ya geleneksel normlara uygun olarak saygı göstermeye başlar. Onu “efendi[si]” olarak algılar. Kara'nın Hazine-i Enderun'dayken Şeküre'den aldığı mektup da böyle hürmetkâr bir üslupla kaleme alınmıştır. Genç kadın mektubuna “Kara Beyim” diye başlar. Devamındaki satırlarda bir at tasvirinden bahseder ve mektubunu “Çocuklar elini öpüyorlar. Karın Şeküre” diye sonlandırır. (B.A.K., s.304)

Romanda baba-oğul ilişkisi de işlenir. Şeküre'nin Kara'yla evlenme sebeplerinden biri yetim çocuklarına bir baba bulmak arzusudur. Hiçbir zaman evlenmemiş ve aile saadeti tatmamış olan Kara da onlara baba olmayı yürekten ister. Şeküre, onların Kara'ya koşulsuz olarak itaat etmelerini bekler. Bu yüzden nikâh kıyıldıktan sonra Şevket ve Orhan'ı yanına çağırır ve törensi bir atmosferde onlara yeni babalarını tanıtır.

Şeküre, oğullarının Kara'yı benimsemesinden yanadır. Bunun için onlara “Artık babanız Kara'dır. Öpün onun elini” diye emir verir. Ayrıca yeni babalarının sözünden dönmeleri durumunda Kara'nın iki defalığına onları affedeceğini, üçüncüsünde dayakla cezalandıracağını duyurur. Dedeleri tarafından şımartılmış çocukları “beterin beteri cenklerden” dönmüş ve çok sert olan Kara'yla korkutur. Artık dedeleri de hayatta olmadığına göre çocuklar yaramazlık yapmaktan çekinmeli, yalan söylememeli, dualarını ezberlemeden yatmamalıdır. Tüm bu emirlere uyacaklarını vaat eden çocuklar Kara'ya “Baba” diye hitap ettikten sonra onunla oynarlar. Bu manzarayı gören Şeküre ferahlar. (B.A.K., s.238-240)

*Masumiyet Müzesi'*nde Füsün anne ve babasının tek çocuğudur. Onlara oldukça bağlıdır. Kemal'le evlilik dışı ilişki yaşayıp sevgilisi tarafından terk edilince başından geçenleri anne ve babasına anlatır. Yoksul bir öğretmen emeklisi olan bu adam onurunun zedelendiğini düşünür. Çevreye rezil olmamak için kızını hemen evlendirmeye karar verir. Feridun adındaki genç senaristi ona layık görür. Füsün bu

adamı sevmemesine rağmen babasının kararına çıkmaz. Ona itaat ederek evlenir. (M.M., s.309)

10.4.Geleneksel Akrabalık İlişkileri

Din ve örf kişinin akrabalarıyla samimi olması gerektiği üzerinde durur. Bundan dolayı geleneksel toplumlarda akrabalık bağları dikkat çekici biçimde güçlüdür. Özellikle geniş ailelerde aile üyeleri birbirlerini devamlı görürler. Halalar, amcalar, teyzeler kuzenleriyle; dede ve nineler torunlarıyla senli-benlidirler.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında Cevdet Bey Haseki'deki akrabalarının kendi hayatına karışmalarına fırsat vermemek için bu semttten Vefa'ya taşınır. Onlarla sıkı ilişkiler geliştirme girişiminde bulunmaz, mecbur kalmadıkça onların evlerine uğramaz. Oysa bu yoksul insanlar Cevdet Bey'in ölüm döşeginde olan ağabeyi Dr.Nusret'in oğlu Ziya'yı yanlarına alırlar. Onu kendi çocukları gibi severler. (C.B., s.35-36)

Kara Kitap'ta Galip ve Rüya Şehrikalp Apartmanı'nda oturdukları seneler boyunca akrabalarıyla aynı çatı altında yaşamışlardır. Bunun doğal bir sonucu olarak gün içinde az aralıklarla birbirleriyle görüşmüşlerdir. Böylece birbirlerinin hastalık, sıkıntı ve dertlerinden hemen haberdar olmuşlardır. (K.K., s.34-35)

Benim Adım Kırmızı'da Şeküre, Kara'yla evlenmeden önceki süreçte savaşı olan ilk eşi dolayısıyla kayınpederi ile kayınbiraderinin velayeti altındadır. Çarşıkapı'daki kira evinde yıllar boyu onlarla birlikte yaşayan Şeküre çocuklarını burada doğurur ve büyütür. Kocasını savaştan geri dönmeyince bile gerçek evi olarak gördüğü bu mekânda yaşamayı sürdürür. Bu yakın akrabalarına olan bağlılığından bir şey kaybetmez. Böylelikle Şevket ile Orhan aynacılık yapan dedeleri ile gümrük memuru amcalarının sevgisiyle büyürler. Şeküre yoksulluktan dolayı esir kız

satılınca hür bir Osmanlı kadınının yapmayacağı işlerin üstesinden gelir. Evin ağır işlerinden pazar alışverişine dek birçok zor işi yüksünmeden yapar. Fakat kayınbiraderinin kendisini taciz etmesi üzerine bu evi terk etmek durumunda kalır. (B.A.K., s.56)

Öte yandan Şeküre baba evine dönmüş olsa bile “çelebi ruhlu” kayınpederi ile “kızıl kılıçlı” Hasan devamlı onu geri getirmek için uğraşırlar. Hasan sık sık genç kadına mektup yazarak “gerçek evi[nin]” burası olduğunu vurgular. Kayınpeder de kayıp oğlunun dönüş yolunda olduğunu tanıklarca görüldüğünü iddia eder. (B.A.K., s.394)

Şevket ve Orhan hoşlanmadıkları Kara’dan kaçıp dede ve amcalarına koşarlar. Şeküre her ne kadar bu eve dönmek istemese de zor durumda kaldığı durumlarda burayı güvenli bir sığınak olarak algılar. Sözelimi Kara’yla evlendiklerinin ikinci gecesinde Kara, Başnakkaş Osman’la beraber Topkapı Sarayı’nın Hazine Odası’nda eniştesinin katilini aramakla meşgul olduğundan dolayı taze ölü evinde karısını ve çocuklarını yapayalnız bırakır. Yetimler, anne ve cariye korkudan tir tir titrerler. Bunun üzerine Şeküre çocuklarını yanına alarak eski evine sığınır. Kayınpederi onları sevinçle karşılar ve Kara’nın onları geri götürme teklifine muhalefet eder: “Ben, hamdolsun bu çocukların dedesiyim. Hasan da amcalarıdır. Şeküre kimsesiz kalınca, ne yapsın bize sığındı.” (B.A.K., s.395-396)

Benim Adım Kırmızı’da yakın akraba ilişkisi ayrıca Enişte Efendi’nin baldızı ve yeğeniyle ilişkisi bağlamında söz konusu edilir. Enişte Efendi’nin anı parçacıklarına göre Şeküre’nin teyzesi sık sık kız kardeşinin Aksaray’daki evine gelir. Kocası küçük medreselerde hocalık yapan huysuz bir adamdır. Bu adam sık sık içip sövdüğünden dolayı karısı, kız kardeşinin evini ziyaret eder ve onunla dertleşir. Şeküre’nin annesi onu memnuniyetle karşılar ve psikolojik olarak ona destek olur. Enişte Efendi yaz mevsiminde Mahmut Paşa ile çıktığı seferlerden döndüğünde baldızının Kara’yla beraber evine sığınmış olduklarına şahit olur. (B.A.K., s.31)

Bu çileli kadın, yüksek makamlarda görev yapan eniştesinin evinde Kara'ya bir gelecek görür. Enişte Efendi'nin de kabulüyle Kara bu eve daha sık gelir ve amatör olarak nakkaşlık yapan bu adama çiraklık eder. Kitap hazırlama tutkusunu ondan öğrenir. (B.A.K., s.31-32) Ancak Kara, eniştesinin güzel kızı Şeküre'ye sevdalanınca bu müspet tablo değişir. Enişte Efendi, "gözü yükseklerde" olan yeğenini korumayı bıraktığı gibi onu evinden de uzaklaştırır. (B.A.K., s.51-52)

Enişte Efendi bu feci olaydan on iki yıl sonra yeni evinde ağırladığı Kara'nın davranış biçiminden hoşnut kalır. Onun oturuşundan, kalkışından, kendisine saygıyla hitap edişinden oldukça etkilenir. Bundan ötürü onun "kemale erdiği" kanaatine varır. Karşısındaki gencin hareketleri kendisinin öykündüğü yaşlı adam profiline dönüştüğünü hissetmesini sağlar.

"Şimdi onu karşımda karalı, kemale ermiş ve saygılı bir yeğen olarak görmekten memnunum. Bana gösterdiği saygı, elimi öpüşündeki dikkat, hediye getirdiği Moğol hokkasını verirken "yalnızca kırmızı mürekkep için," deyişi, karşımda dizlerini dikkatlice birleştirmiş olarak derli toplu oturuşu, bütün bunlar, yalnız onun olmak istediği akli başında, yetişkin adam olduğunu değil, benim de olmak istediğim ihtiyar adam olduğumu bana bir kere daha hatırlatıyor." (B.A.K., s.31)

Masumiyet Müzesi'nde otuz yaşında bir işadamı olan Kemal, Füsün'u sevmesine rağmen başka bir kızla nişanlanır. Füsün bunu duyunca Kemal'i terk eder ve Feridun adında fakir bir film yönetmeniyle evlenmek zorunda kalır. Kemal bu ayrılığa dayanamaz ve Füsün'un Çukurcuma'daki evine kolaylıkla girip çıkmanın ve onu serbestçe görmenin bir yolunu arar. Sonunda genç kızla uzaktan akraba olmaları durumundan yararlanır. Normal şartlarda anne ve babasıyla beraber oturan evli bir genç kadının evine sık sık gitmesinin ahlaki açıdan normal karşılanmayacağı kesindir. Böyle bir harekete Füsün'un kocası ya da babası kızmasa bile bir süre sonra mahalleli tepki gösterecektir. Kemal'e göre kaçgöçün olmadığı Batı toplumunda bile dikkat çekmesi kesin olan bu durumun Türk toplumunda nasıl karşılanacağını tahmin etmek zor değildir. Oysa Keskinler ailesinin evine uzaktan da olsa bir akraba sıfatıyla gitmesi herhangi bir sorun doğurmayacaktır. (M.M., s.345)

“Duyduğum aşk ve oturduğumuz aile sofrası o kadar incelikle ve yasakla çevrilmişti ki, her şeyimden Füsun’a sırlıklam âşık olduğum anlaşılabilir, hepimiz böyle bir aşkın olamayacağını kesinlikle biliyormuş “gibi” yapmakla yükümlüydük. Bunu fark ettiğim zamanlarda Füsun’un hassas yasaklar ve törelere rağmen değil, onlar sayesinde bu kadar çok görebildiğimi anlardım.” (M.M.,s.345)

Gerçekten de olay Kemal’in düşündüğü şekilde gerçekleşir. Genç adam akşam saatlerinde şoförü Çetin’in kullandığı arabayla Çukurcuma’ya gelir. Evi ziyaret ederken geleneksel misafirlikte olduğu gibi küçük bir hediye alır. Bu bazen bir şişe kolonya, bazen tatlı ya da su böreğidir. Ev sahipleri Nesibe Hanım ile Tarık Bey onu güler yüzle karşılarlar. Akşam yemeğini yedikten sonra hep birlikte televizyon izlerler. Bu arada Füsun’un kocası gece yarısına dek eve gelmediğinden dolayı Kemal sevgilisini dilediği kadar görme özgürlüğüne sahiptir.

Füsun’un kocası Feridun, geçmişte Füsun ile Kemal arasında yaşananlardan haberdar değildir. Dolayısıyla Kemal’in hemen her akşam oturmaya gelişini eşinin akrabasının daimi ziyaretleri olarak değerlendirir. Sofrasına konuk ettiği genç adamın Füsun’a kötü gözle bakmayacağından emindir. Bu tür bir olasılık aklından dahi geçmez.

Kemal, Füsun’la aralarında akrabalık bağı olmaması halinde bu davranışının bir namus meselesine dönüşmesinin kaçınılmaz olacağını bilincindedir. Öte yandan genç adam eve asıl geliş amacını, her şeyin farkında olan Tarık Bey’in bildiğinin ama bilmezlikten geldiğinin de farkındadır. Evdeki herkes gerçeği görmezden gelir ve bu akraba rolünün gereklerini yerine getirir.

“Annesinin ve babasının önünde evli bir kadına değil asılmanın, yan bakmanın bile özellikle yoksullar ve taşralılar arasında ölüm nedeni olduğu bir ülkede, benim bir aile mutluluğu havası içerisinde televizyon seyrederken her akşam Füsun ile kıstırmayı aklımdan bile geçiremeyeceğimi Feridun’un düşünmesini ben de alında makul buluyordum. Duyduğum aşk ve oturduğumuz aile sofrası o kadar incelikle ve yasakla çevrilmişti ki, her şeyimden Füsun’a sırlıklam âşık olduğum anlaşılabilir, hepimiz böyle bir aşkın olamayacağını kesinlikle biliyormuş “gibi” yapmakla yükümlüydük.

Bunu fark ettiğim zamanlarda Füsün'un hassas yasaklar ve törelere rağmen değil, onlar sayesinde bu kadar çok görebildiğimi anlardım.” (M.M., s.345)

10.5.Geleneksel Komşuluk İlişkileri

Geleneksel cemaatlerde komşuluk ilişkileri samimi bir şekilde yürür. Komşular birbirlerini denetlerler. Aralarında neredeyse akrabalık bağı kadar güçlü bir bağ vardır. Birbirlerini yakından tanıdıkları için birbirlerine daha fazla hürmet duyarlar.⁵¹² Bir insan komşusunun mesleğini, yaşını, medeni halini, mutluluk ve sıkıntısını en ince ayrıntısına kadar bilir. Onun davranışlarını gözlemler ve bunlara puan verir. Ayrıca sıkıntısı olduğunda yardımına koşar.

Beyaz Kale'de Hoca'nın mahallesindeki komşuları birbirleriyle akraba gibidirler. Bunlar ittifak edip Hoca'ya yardımcı olmaya çalışırlar. Ayrıca onun geleneksel kabullere paralel olmayan davranışlarını yererler. Zamanının çoğunu yıldızlar hakkında yazılmış kitaplar okuyup deney yapmakla geçiren Hoca bekârdır. Onun bu durumu komşularını rahatsız eder, zira aynı zamanda sübyan mektebine giden çocuklarının öğretmeni olan Hoca'yı evlendirme görevinin kendilerine düştüğünü düşünürler. Bundan dolayı sık sık onun kapısını çalıp ona bir kısmet çıktığını duyururlar. Yaşının geçmekte olduğunu söyleyip bir an önce evlenmesi gerektiğini belirtirler. Hoca, ısrarcı komşularını içeri buyur edip onları dinler. Tekliflerine hiçbir zaman olumlu bir yanıt vermemesine rağmen mahalleli onu evlendirmeye kararlıdır. (B.K., s.49, s.60)

Hoca'nın komşularından “kendi halinde bir adam” onunla havadan sudan söz ettikten sonra evlilik konusunu açar. Kuzeninın kısa zaman önce kocasını kaybedip dul kaldığını, bu yüzden ona uygun bir koca aradığını anlatır. Komşuya göre bu kadınla Hoca birbirlerine denktirler. Öte yandan Hoca evlenmeye niyeti olmadığını, evlenmek istese bile dul bir kadını tercih etmeyeceğini ifade eder. Komşusu bu

⁵¹² Necmettin Turinay, *Değişen Toplum ve Aile*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1996, s.26.

karşılık üzerine diğer komşuların Hoca hakkındaki fikirlerini çekinmeden anlatır. Buna göre Hoca'nın davranışlarını yakından izleyen komşuları onun tutumlarını mercek altına alır, bunları kendi aralarında yorumlarlar. Bu insanlar Hoca'nın yıldızları incelemesini, merceklerle çalışmasını hayra yormazlar. Aksine onun "keçileri kaçırdığını" düşünürler. Buna ek olarak onun bütün akçelerini kitaplara harcamasını hoş karşılamazlar.

Komşuları Hoca'nın geleneksel normlarla bağdaşmayan tavırlarını dedikodu meselesi yaparlar. Sözgelimi onun bir türlü evlenmemesini onun gerçekte hemcinslerine düşkün olduğu iddiasıyla açıklarlar. Ayrıca Hoca'nın kölesinden etkilenecek masada çalışıp masada yemek yemesini gâvurane bir tutum olarak değerlendirirler. İşte bütün bu olumsuz yargılar komşuların kafasında birleşir ve veba gibi belaların Hoca yüzünden şehri istila ettiği inancını üretir. (B.K., s.84)

Tıpkı *Beyaz Kale*'deki gibi *Benim Adım Kırmızı*'da da komşuluk ilişkileri geleneksel hayatın önemli bir parçasıdır. Romanda boşanma ve kendisine yeni bir koca bulma derdine düşmüş olan Şeküre'nin komşularıyla samimi ilişkiler geliştirdiği görülmez. Ancak Kara'yla evlendiği zaman birkaç komşusu hemen evine gelerek onun düğününe katılırlar. (B.A.K., s.256)

Aynı şekilde babası vefat ettiğinde komşular akrabalarından önce yetişerek genç kadını teselli ederler. Yasını paylaşırlar, onunla birlikte ağlarlar. Bunun yanı sıra helva yapıp getirirler. (B.A.K., s.277)

Masumiyet Müzesi'nde Füsün ile ailesi Çukurcuma Mahallesi'nde yaşar. Burası herkesin herkesle ilgilendiği, birbirinin derdiyle dertlendiği bir muhittir. Bundan dolayı Kemal'in her akşam Keskinler ailesinin evine konuk olması komşuların dikkatini çeker. Ortalıkta bir sürü dedikodu dolaşır. Ancak komşularıyla içli dışlı olan Nesibe Hanım, Kemal'in iyi niyetli uzak bir akrabaları olduğunu söyleyince bu insanlar yatışır. (M.M., s.320)

Fusun'un babası öldüğünde komşular hemen cenaze evine doluşurlar. Ailenin acısını bölüşmek için çabalarlar. Baş sağlığı dilemek amacıyla gelenler yanlarında yemek de getirirler. (M.M., s.493)

11. Geleneksel Ahlak Mekanizması

11.1. Mahremiyet

Geleneksel toplumlarda mahremiyet kavramına oldukça fazla önem verilir. Bu düşünce tarzında örf ve âdetler kadar İslam dininin kadın ve erkek ilişkileri konusunda verdiği hükümler de etkin rol oynar. Mahremiyet kavramı kadının kendisine yabancı olan erkeklerden uzak durması zorunluluğundan kadın-erkek ilişkilerinin biçimlenmesine kadar pek çok farklı alanda söz konusu olur.

Geleneksel toplumlarda kadınların uyması gereken bazı kurallar mevcuttur. Öncelikle kadınların kendilerine yabancı olan erkeklerle iletişim kurmaması dikkat çekicidir. Kadınlar evin haremlik bölümünde yaşarlar. Gereksizdikçe dışarı çıkmaları hoş karşılanmaz. Dışarı çıktıkları zaman da hamama ya da yakın kadın dostlarının evlerine giderler. Evden ayrılmadan önce üstlerine başlarına çeki düzen verir, gerekirse örtünürler.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda odunculuktan ışık tüccarına yükselmiş azimli bir genç olan Cevdet Bey, okuduğu Fransızca kitaplarındaki resimlerde yer alan mutlu aile tablolarına gıptayla bakar. Tüm arzusu bu resimlerdeki gibi bir yuvaya sahip olmaktır. Nedim Paşa vasıtasıyla Sultan II. Abdülhamit'in eski vezirlerinden Şükrü Paşa'nın ortanca kızına talip olur. Paşa, devletin modernleşmesinden yana olan, evinde piyano çalınmasını hoş karşılayan yenilikçi bir bürokrattır. On altı yaşında,

hareketli ve sevimli bir kız olan Nigân'ı Cevdet Bey'e vermeye razı olur. Yine de söz kesme ve nişan gibi evlilikten önce atılan adımlarda Cevdet Bey'in kızıyla görüşmesine fırsat tanımaz. Hatta Nigân, kendi nişan töreninde ortalarda görünmez. Yalnızca bir kez Cevdet Bey'e "siz" diye hitap ederek onun sağlığını sorar. Oldukça resmi geçen konuşmadan sonra koşarak uzaklaşır. (C.B., s.49)

Törenden sonraki günlerde Cevdet Bey müstakbel kayınpederini görmek amacıyla Teşvikiye'deki konağa gittiğinde Nigân'ı göremez. Zira genç kız, kardeşleriyle birlikte evin Haremlik bölümündedir. Cevdet Bey, bir müddet sonra misafirlige gitmek üzere arabaya binen Nigân'ın pencereden gördüğü gölgesiyle yetinmek durumunda kalır. (C.B., s.60)

Sessiz Ev'de torunları tarafından her yaz ziyaret edilen Fatma Darvinoğlu, yabancı erkeklerle iletişim kurmamasıyla dikkat çeker. Kalburüstü bir ailenin kızı olan Fatma, hiç görmediği Selahattin adındaki bir doktorla evlenir. Bu doktor maddi sıkıntılar yaşamaya başlayınca karısının çeyizinde bulunan elmas ve pırlantaları satmak için Cennethisar'daki köşküne Yahudi bir sarraf çağırır. Selahattin ve Yahudi gece boyunca konuşup yemek yerler. Fatma ise odasından çıkıp onlara katılmaz. Sarrafı sadece odasının penceresinden görür. Selahattin onun bu tutumuna anlam veremez.

“Ayıp etmiyor musun Fatma, diyordu o gün Selahattin; bak adam, taa İstanbul'dan kalkmış da bizi görmeye gelmiş, sen ise odandan bile çıkmıyorsun. Üstelik Avrupalı bir adam, kıbar da. Yok Yahudi diye bunu yapıyorsan daha da ayıp Fatma, Dreyfus olayından sonra böyle düşünmenin ne kadar yanlış olduğunu bütün Avrupa anladı.” (S.E., s.99)

Yeni Hayat'ta İstanbul Teknik Üniversitesi öğrencilerinden Osman ile Canan okudukları esrarengiz kitaptan etkilenirler ve kitapta anlatılan dünyaya varmak için otobüs yolculuklarına çıkarlar. Otobüslerin eskiliği, yolların bakımsızlığı ve hava şartları sık sık trafik kazası geçirmelerine neden olur. Ancak her seferinde bu kazalardan basit yaralar alarak kurtulurlar. Yine bir kaza sonrasında çevrelerini gözlemlerken ağır yaralanan bir genç kadının ölü kocasının yanı başında can

çekiştiğine tanık olurlar. Osman ile Canan kadınla yaptıkları kısa konuşmada onun da *Yeni Hayat*'ı okuduğunu anlarlar. Genç çift kitaba ve onu okuyanlara düşman olan Dr. Narin'e karşı savaş veren bir grubun üyesidir. Güdül kasabasındaki bayiler toplantısına gitmeyi planlamışlardır ancak kaza her şeyi alt üst etmiştir. Genç kadın kendi kimliğiyle kocasınınkini Osman ve Canan'a verir ve onlardan kendilerinin yerine Güdül'e gitmelerini ister.

İki genç Güdül kasabasına vardıklarında Kenan Evren Lisesi'nde toplanan bayiler arasına karışırlar. Her bir bayi, Türkiye toprakları üzerinde kurulan "Büyük Kumpas[a]" karşı geliştirdiği projenin sunumunu yapar. Sunum ve konuşmalar sona erdiğinde yemek yemek üzere kadınlar önden, erkekler arkadan çıkıp binayı terk ederler. Gittikleri lokantada da kadınlar ve erkekler ayrı ayrı otururlar. (Y.H., s.89-90)

Benim Adım Kırmızı'da mahremiyet izleğine Şeküre ve onun çevresindeki erkeklerle kurduğu ilişki bağlamında rastlanır. Misafir varken evde bulunan odadan sokağa çıkarken benimsenen giyim tarzına kadar mahremiyete ilişkin birçok öge, romanın başta gelen kadın kahramanı olan Şeküre üzerinden söz konusu edilir.

Öncelikle Şeküre'nin yakın erkek akrabalarıyla ilişkisine değinilebilir. Genç kadının ben-anlatıcı olarak okurla konuştuğu metin kesitleri yardımıyla onun geçmişte yaşadığı bazı olaylar görülür. Sözgelimi Şeküre, genç kızlığa adım attığı günlerde sık sık teyzesinin yirmi dört yaşındaki oğlu Kara tarafından ziyaret edilir. Şeküre'nin o zamanlar sağ olan annesi ve babası bu durumdan rahatsızlık duymazlar. Ancak Kara'nın genç kıza duyduğu sevgiyi ortaya dökmesi üzerine Enişte Efendi onu tehlikeli ve küstah bir genç olarak değerlendirir. Şeküre'ye denk olmadığını düşündüğü bu "aklı bir karış havada" gencin kızını üzmesinden korkar. Bütün bu nedenlerden dolayı Enişte Efendi, Kara'yı namahrem bir erkek olarak görüp onu evinden ve semtinden uzaklaştırır. (B.A.K., s.50-52)

Şeküre'nin bir başka anısı namahrem bir erkekle aynı çatı altında yaşamının doğurduğu zorluklar hakkındadır. Şeküre iki oğluyla birlikte kayınpederinin evinde yaşar ve kocasının savaştan dönmesini bekler. Fakat kocasının bekâr erkek kardeşi Hasan, Şeküre'ye göz koyar. Genç kadını önce sözleriyle taciz eder, sonra da geceleri kapısını zorlamaya cüret eder. Şeküre, çektiği çileye daha fazla dayanamayıp sarhoş bir halde bağırıp çağırın Hasan'ı kayınpederine teşhir eder. Bu adam oğlunun iki yeğenin önünde yaptığı utanmazlığı bizzat gözlemler. Şeküre bu yolla kayınbiraderinden, yani kendisine mahrem olan bir erkekten namusuna zarar gelmek üzere olduğunu belirtmiş olur. Gerçekte şeri hükümlere göre kocasının yokluğunda kayınbiraderi ile kayınpederi onun velisi statüsündedir. Buna bağlı olarak Şeküre bu evde yaşamak zorundadır. Ancak söz konusu tehlike sebebiyle evi terk eder ve babasına sığınır. (B.A.K., s.56-58)

Romanda hür kadınlar mecbur kalmadıkça evlerinin dışına çıkmazlar. Dış dünyayı pencerelerin ardından izlerler. Sözelimi Şeküre ile Kara evlendiği zaman düzenlenen gelin alayında kadın yoktur. Düğün kutlaması için eve doluşan kadınlar ağlamalar, bağırışlar ve haykırışlar içinde Şeküre'yi yolcu ederler. Kendileri bu topluluğa katılmazlar, evde kalıp nikâhın kıyılmasını beklerler. Damatlıklar içindeki Kara, mahallenin gelin alayına bakış açısını anlatırken sokaktaki erkeklerin tutumlarını anlatır ancak kadınlardan söz etmez. Yine de “pencere aralıklarından, kafeslerin, kepenklerin arasından hayal meyal” bazı kadınların alayı izlediğini ve gülümsediğini görür. (B.A.K., s.233)

Kadınların bir araya geldikleri mekânlar evler ve hamamlardır. Bu alanlar, içlerinde yabancı erkek bulunmadığından ötürü güvenli olarak addedilir. Şeküre'nin nikâh töreni sırasında genç kadının mutluluğunu paylaşmak isteyen mahalleli kadınlar, nikâhın kıyıldığı odadan uzak bir odada otururlar ve nikâhın kıyılmasını beklerler. Bu sırada hemcinsler arasında bulunmanın verdiği rahatlıkla yüzlerini açarlar. Ancak Kara, nikâh töreninin tamamlandığını müjdelemek üzere aniden odaya girince bu rahatlık ve serbestlik son bulur. Kadınlar yabancı bir erkeğin

“düşüncesizce” içeri girmesinden dolayı dehşete düşerler. Çabucak yüzlerini örtmeye çalışırlar.

“Şeküre'nin düğünün aleniliğini sağlamak için son anda haber salıp çağırttığı mahalleli üç beş kadınla, bakışlarındaki sadakatten akraba olduklarını sandığım genç kızlar telaşla toparlanıp yüzlerini örtüyormuş gibi yaparlarken beni ölçüp biçerek gözlerini doyura doyura seyrettiler.” (B.A.K., 236)

Şeküre'nin en sık gittiği mekânların başında hamam gelir. Genç kadın haftada bir gün hamama gider. Burada Ziver Paşa'nın kızı Mesrure gibi hanımlarla sohbet etme imkânını bulur. Dışarıya çıktığında yabancı erkeklerle karşılaşması yüksek bir ihtimal olduğundan dolayı başına feracesini giyer, yüzüne peçesini takar ve dışarıklarını giyinir. Aynı şekilde hizmetçisi Hayriye de dışarı çıkacağı zaman örtünmeyi ihmal etmez. (B.A.K., s.53, s.396, s.398, s.39)

Bunlara ek olarak eve yabancı bir erkeğin konuk olduğu zaman dilimlerinde Şeküre ve cariye Hayriye içerideki odalarda ya da mutfakta olurlar. Konuk erkeğe asla görünmezler. Yine de kendisine uygun bir koca arayışına giren Şeküre, odasının dolabındaki delikten konukları seyreder. (B.A.K., s.53)

Masumiyet Müzesi'nde geleneksel kadın ve erkek ilişkilerinin eleştirilmesi bağlamında mahremiyet olgusu ele alınır. Romanda Kemal'in toplumun kadın ve erkek ilişkilerine dair değerlendirmeleri geleneksel ahlak kalıplarına başkaldırıcı niteliktedir. Sık sık geleneksel ve modern insan tiplerini karşılaştırma gereğini duyan Kemal, İstanbul'da eskiden kadınların erkeklere bakmalarının ya da onlarla göz göze gelmelerinin çok az rastlanan olaylardan olduğunu söyler. (M.M., s.386)

11.2. Geleneksel Ahlak Mekanizmasının İşleyiş Biçimi

Kapalı toplumlarda birbiriyle akraba olmayan kadın ve erkeğin samimi olmaları, serbestçe konuşmaları ve gülüşmeleri geleneksel ahlakla çeliştiği için hoş görülmez. Bir bireyin toplumun kanıksanmış değerlerine zıt bir biçimde hareket etmesi doğrudan “ahlaksızlık” olarak algılanır. Bu kişinin gayri ahlaki eylemi karşısında toplum sessiz kalmaz. Aksine oldukça devingendir; hemen reaksiyon mekanizmasını çalıştırır. Böylelikle söz konusu tutum hakkında sona ermeyen konuşmalar yapılır, ağızdan ağza rivayetler dolaşır. Bireyin üzerine oradan kolayca çıkmayacak bir etiket yapıştırılır. Bir başka ifadeyle toplumun kaidelerine karşı gelmek homojen bir görünüm sergileyen toplumun hücumuna uğramak için yeterli sebep olarak görülür.

Masumiyet Müzesi'nde Kemal ile Füsün matematik dersi çalışmak adı altında sık sık Merhamet Apartmanı'nda buluşur ve burada sevişirler. Ayrıca uzaktan akraba olmaları dolayısıyla eski günler üzerine sohbet ederler. Bu sohbetlerden birinde Füsün sevgilisinden çocukluk bisikleti ve kayıp küpeleriyle beraber bir akşam evlerine misafir olmasını ister. Ancak iki aile arasında samimi bir bağın olmaması Füsün'un babası Tarık Bey'in bu misafirlik olayından şüphe duymasına yol açabilir. Bundan dolayı Kemal, evlerine geliş bahanesi olarak ne söyleyebileceğini düşünür.

Füsün'a göre matematik dersi çalıştıklarını söylemeleri iyi bir fikirdir. Oysa Kemal, geleneksel ve kapalı bir toplum olan Müslüman-Türk toplumunda bu tür bir itirafın binlerce soru işaretini beraberinde getireceğini söyler. Zira bu toplumda erişkin bir kızla bir erkeğin kapalı bir mekânda birlikte oturmalarının iyimserlikle karşılanması ya da onaylanması mümkün değildir. Böyle bir vaziyetin gerçekleşmesi halinde tenhada kalmaları kızın rahatsız edecek ve kız kapıyı açık bırakmalarını isteyecektir. Aksi durumda en temiz niyetli çift bile bir müddet sonra yoldan çıkacaktır. Ayrıca herkesin kendilerinin içeride gayri ahlaki tavırlar sergilediklerini tahmin edeceklerdir. (M.M., s.98)

“Yalnız bu matematik derslerinden kimseye söz etmeyelim hiç?”

“Niye? Yani bir erkekle bir kız, kapalı bir odada Avrupalılar gibi uzun bir süre sevişmeden duramazlar mı?”

“Durabilirler tabii. Ama burası Türkiye olduğu için herkes onların matematik değil, başka bir şey becerdiklerini düşünür. Herkesin böyle düşündüğünü bildikleri için, onlar da o işi düşünmeye başlarlar. Kız namusu lekelenmesin diye ‘Kapıyı açık bırakalım,’ filan demeye başlar. Erkek kendisiyle uzun bir süre aynı odada kalmaya razı olan kızın pas verdiğini düşünür ve ona hâlâ bir şey yapmamışsa, erkekliğine laf geleceği için kıza asılır. Bir süre sonra kafalarının içi herkesin yaptıklarını düşündüğü şeylerle kirlenir ve o şeyi yapmak gelir içlerinden. Sevişmeseler bile suçluluk duymaya başlarlar ve odada sevişmeden fazla kalamayacaklarını hissederek.” (M.M., s.99)

Yukarıda alıntılan bu pasaj okura Kemal’in geleneksel ahlak düşüncesine hangi açıdan baktığını görme fırsatını sunar. Kemal karşı cinslerin bir arada bulunması, görüşmesi ya da samimi bir ilişki geliştirmesi gibi durumların oldukça doğal karşılandığı bir toplumda, Kuzey Amerika’da öğrenim görmüştür. Bundan dolayı olaylara genellikle modern Batılı’nın penceresinden bakmaya çalışır. Kadınla erkeğin samimi bir şekilde konuşmalarının, bakışmalarının ya da تنها bir ortamda ders çalışmalarının geleneksel Türk toplumunda art niyetli bir biçimde değerlendirildiğini çıkarır. Yani toplumun ahlak mekanizmasının kişiler üzerinde olumsuz etki yaratacak yorumlar yaptığına inanır. Modernleşme süreci içinde olan Türk toplumunun halen çok yol kat edememiş olmasından şikâyetçidir. Her ne kadar Kemal bu yorumuyla geleneksel zihniyeti eleştirme çabasında olsa da onun cümlelerinden geleneksel cemaatin ahlaka yaklaşım biçimi hakkında birkaç ipucu elde etmek mümkündür.

Böyle bir toplum genç bir kızın güzellik yarışması gibi faaliyetlere katılmasını ahlaksızlık ve rezillik olarak değerlendirir. Romanda Füsün’un Nişantaşı Kız Lisesi’nde okuyan on altı yaşında bir kız iken güzellik yarışmasına katılmış olması yakın çevresinin ondan ve ailesinden yüz çevirmesine neden olur. Kemal’in annesi Vecihe Hanım, uzaktan akrabası olan Füsün’un yarışmaya katıldığını öğrenince kızla ilişkisini keser. Hatta önceleri Füsün’un terzilik yapan annesi Nesibe Hanım’a

elbiselerini diktiriyorken onun bu yarışmaya katılması için kızını teşvik ettiğini, üstelik yaptığıyla gururlandığını duyunca artık onunla görüşmek bile istemez. Eskiden çok sevdiği kızın çalıştığı butiğin önünden geçerken onu görmezlikten gelir.

Vecihe Hanım kendisini dini bir yaşantısı olmayan modern bir Cumhuriyet kadını olarak tanımlamasına rağmen geleneksel ahlak normlarını kabullenmiş görünür. (M.M., s.46) Bu yüzden Füsun'un güzellik yarışmasına katılmasını "rezalet" olarak nitelendirir. Ona göre bu tip yarışmalara katılan kızlar toplumun gayri ahlaki olarak gördüğü diğer eylemleri kolayca gerçekleştirebilir, başka erkeklerle kolayca ilişki kurabilirler. Bir başka deyişle utanç duygularını yitirdiklerinden ötürü gelecek ilişkilerinde cesurca davranabilirler. Bundan dolayı artık genç kızın istese de "doğru dürüst" bir öğrenim görmesi mümkün değildir.

"Nesibe, kocasına da haber vermeden kızın yaşını büyük gösterip bu yarışmaya sokmuş. Allah'tan kazanamadı da rezil olmaktan kurtuldular. Fark etselerdi kızı liseden atarlardı. Şimdi liseyi bitirmiştir, ama sanmam ki doğru dürüst bir şey okusun. Artık bayram ziyaretlerine de gelmiyorlar ki ne yaptıklarını bilelim... Bu ülkede güzellik yarışmalarına katılanlar, nasıl kızlardır, nasıl kadınlardır herkes bilir." (M.M., 18)

Kemal'in üniversite mezunu ağabeyi Osman'ın bu konu hakkındaki fikri annesininkiyle aynı düzlemi paylaşır. Kemal, Füsun'dan hoşlanmasına rağmen sözlüsü Sibel'i bırakmaz ve Hilton Oteli'nde gösterişli bir tören düzenleyerek onunla nişanlanır. Bu törene akraba sıfatıyla Füsun ve ailesi de katılır. Genç kız gece boyunca erkeklerle dans eder. Bu esnada Osman, Kemal'le yaptığı konuşmada Füsun'un bir kadın olarak kendisini çok güzel bulduğunun hemen anlaşıldığını belirtir. Üstelik bu kendini beğenmiş kızın on sekiz yaşa göre fazla açık kıyafetleriyle tüm erkeklerin dikkatini çektiğini belirtir. Füsun âdeta "kabak çiçeği gibi açıl[mıştır]". Osman'a göre bu durum endişe vericidir zira kız her an "dillere düş[me]" tehdidi altındadır. Bu tehdidi bertaraf etmenin tek yolu Füsun'un "doğru dürüst bir adamla düzgün bir evlilik" yapmasıdır. Aksi halde genç kız mutsuzluğa sürüklenecektir. (M.M., s.159)

Gerçekten de Füsun'un güzellik yarışmasına katılmış olduğunu Nişantaşı çevresinde yaşayan birçok kişi bilir. Bunda yarışmanın ön elemeleri sırasında genç kızın resminin çekilip gazetelerde basılmasının da katkısı vardır. Kemal'in çapkın dostları söz konusu resimleri inceleyince kızın erkeklerle serbestçe birlikte olduğu yönünde tahminler yapmışlardır. Bir başka deyişle Füsun onu tanıyan erkeklerin nazarında kendisiyle kolaylıkla ilişki kurulabilecek, "uygun" bir kız olarak algılanır. Bundan dolayı Turgay gibi Nişantaşılı zengin ve çapkın erkekler sık sık Füsun'u taciz ederler. (M.M., s.18, s.72)

Geleneksel toplumda evlenmemiş her genç kız bakire olarak kabul edilir. Dolayısıyla bu genç kızlar saf, temiz ve namuslu olarak görülürler. Bunun aksi bir durum çeşitli felaketselere yol açar. Aynı romanda Füsun, Sibel ve Belkıs'ın öyküleri ekseninde toplumun bekâret konusuna yaklaşım biçimi söz konusu edilir.

Yoksul bir lise öğrencisi olan Belkıs ve ünlü bir işadınının oğlu olan Faris birbirlerine âşık olurlar. Cinsel birlikteliklerini çevrelerinden gizlemezler. Bu davranışları uzun sürecek mutsuzluklarının başlangıcı olur. Zira evlenmek istedikleri zaman Faris'in anne ve babası artık bekâretini yitirdiğini bildikleri bu kızı aileye gelin olarak kabul etmek istemezler. Çevreye daha fazla rezil olmamak için iki genç aile tarafından Avrupa'ya yollanır. Burada Faris yoksulluktan ve umutsuzluktan ölür. Genç kadın ise ülkeye döndüğünde sosyete camiasının bir üyesi olur ve birçok erkekle aşk yaşar. Ancak bu erkeklerin hiçbiri Belkıs'la evlenmek istemez. Yani genç bir kızken evli olmadığı bir erkekle cinsel anlamda bir beraberlik yaşadığı gerçeği asla unutulmaz. Hatta İstanbul sosyetesinin modern olmakla gurur duyan üyeleri bile onu değerlendirirken geleneksel ahlakın temel normlarını esas alırlar. Belkıs'ın durumundan söz ederken başlangıçta yaptığı "kafasızlık[tan]" dolayı onu suçlarlar. (M.M., s.89-90)

Metinde bekâret konusuna toplumun nasıl baktığını irdelerken Füsun'un öyküsünü de gözden geçirmek gerekir. Füsun liseyi bitirmiş on sekiz yaşında bir genç kızdır. Üniversite sınavında başarılı olmak için dershaneye devam eder. Ayrıca

Nişantaşı'nın gözde giyim mağazalarından biri olan Şanzelize Butik'te tezgâhtarlık yapar. Sözlüsü Sibel'le nişan hazırlıkları yapan Kemal, Füsun'un uzaktan akrabasıdır. Günün birinde butiğe uğradığı zaman bu iki genç birbirlerine âşık olur. Kemal'in annesinin Merhamet Apartmanı'ndaki dairesinde buluştukları zaman Füsun'un ilişkiye girmeye istekli davranması Kemal'i şaşırtır. Çünkü bakire bir kızın "durup dururken" böyle davranmasını anormal bulur. Yine de evlilik dışı ilişkiye girerler. (M.M., s.36)

Kemal sevgilisine onu hiç kırmayacağına dair söz verir ancak bu sözüne sadık kalmaz. İhtişamlı bir tören yaparak onun gözü önünde Sibel'le nişanlanır. Füsun bu durum karşısında kendisini kullanılmış bir meta gibi hisseder ve büyük bir sarsıntı geçirir. Uçarı, zengin ve çapkın bir erkeğin gönül eğlencesi olduğunu düşünür. Üstelik onun yüzünden bekâretini yitirmiştir.

Durumdan haberdar olan Füsun'un babası Tarık Bey hem kızını ruhsal çöküntüden kurtarmak hem de onun ahlaksız olarak yaftalanmasını engellemek ister. Ancak bunun için ne yapması gerektiğini bilemez. Kızıyla Kemal arasında geçenlerin başkaları tarafından duyulup hızla yayılmasından endişe eder ve bir formül arayışına girer. Sonunda evini uzak bir semte taşımaya ve bekâretini kaybetmiş kızını bir an önce evlendirmeye karar verir. Füsun ancak evlendiği zaman "başına gelenler[in]" acısını unutabilecek ve toplumun sert eleştirilerinden uzaklaşabilecektir. Zira muhafazakâr bir toplum evlilik dışı ilişkiye asla müsamaha göstermez. Kadın-erkek birlikteliklerinin ancak nikâh ile meşru bir zemine oturtulacağına inanır. Evlilik dışı ilişkiler ise iffetsizlik ve hayasızlık olarak algılanır.

Nesibe Hanım daha sonra Kemal'le konuşurken kızını aşağılamayacak bir kısmet arayışı içine girdiklerini ifade eder: "Füsun'u onu lekeli diye küçümseyecek yaşlı bir zengin adam yerine Feridun'la evlendirmek daha iyi olur diye düşündük." (M.M., s.309) Aile kısa zaman içinde Çukurcuma Mahallesi'ne taşınır. Bu muhitte kendilerini tanıyan kimse olmadığı için Füsun'un "rezalet[inin]" duyulmasına ve

hakkında dedikodu üretilmesine imkân yoktur. Bundan ötürü genç kızın babası ve annesi rahat bir nefes alırlar.

Romanda Kemal'in nişanlısı Sibel de benzer bir durum yaşar. Üniversite eğitimini Fransa'da almış, zengin bir emekli büyükelçinin kızı olan Sibel ve işadamı Kemal birbirlerini severler. Sibel, Kemal'le evlilik tasarıları üzerinde ciddi ciddi konuşmaya başlayınca Kemal'e duyduğu büyük güvenin de etkisiyle onunla ilişkiye girer. Cesaretini ve modernliğini övünç sebebi haline getiren bir kız olmasına rağmen o da toplumun bekâret konusuna bakış açısından etkilenir. Sonuçta Kemal özgür bir erkektir ve kendisini her an yüz üstü bırakıp gidebilir. İşte bundan dolayı üzerinde bir baskı hisseder ve ilişkileri boyunca korkak ve ürkek davranışlar sergiler. Ayrıca telaşlı bir üslup kullanarak Kemal'e evliliği geciktirmemeleri gerektiğini anlatır. (M.M., s.19)

Kemal, her ne kadar uzak akrabası olan Füsun'u sevse de sözlüsü Sibel'e verdiği nişan sözünü tutar ve ikili büyük bir davetli topluluğunun katılımıyla nişan yüzüklerini takarlar. Ancak nişanlı oldukları süreç boyunca Kemal, nişanlısıyla ilgilenmek yerine kendisini terk etmiş olan Füsun'u düşünür. Değişik semtlere giderek onu arar, ona ait objeleri bir araya getirerek oluşturduğu koleksiyonla oyalanır. Öte taraftan Sibel, Kemal'in sevgisini tekrar kazanmak ve onu "tezgâhtar kız[ın]" aşkından vazgeçirmek umuduyla yaz ve güz mevsimlerinde onu Boğaz'daki yalısında ağırlar. Burada cinsellik yaşamasalar da aynı yatağı paylaşırlar. Fakat Sibel'in tüm çabaları boşa gider, zira Kemal Füsun'la yaşadığı mutlu anları bir türlü unutamaz.

Sibel, Kemal'in Füsun için endişelendiğinin farkına varır. Genç adam, Füsun'un bekâretini yitirmesine sebep olduğunu düşünerek acı çeker. Sibel bunu anlayınca Kemal'in kendisine haksızlık ettiğini düşünür. Zira kendisi modern bir kız olsa bile tıpkı Füsun gibi o da bekâret konusuna önem verilen bir toplumun üyesidir. O da bekâretini Kemal'le ilişkisi sırasında yitirmiştir. Üstelik nişanlandıktan sonra aynı evde kaldıkları için isimlerinin birlikte anılmasına yol açmışlardır. Bu saatten

sonra başka bir kadın yüzünden ayrılmaları Sibel'in toplum içinde damga yemesine ve kötü sıfatlarla anılmasına yol açacaktır. Bu yüzden Kemal fakir diye Füsün'a merhamet etmeyi bırakmalıdır.

“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!” (M.M., s.245-246)

Nişan bozulduktan sonra Sibel'in arkadaşı Zaim Kemal'e, Sibel fazla aldırmasa bile sorun bekâret olduğunda toplumun ciddileştiğini, meseleyi katı ve değişmez sınırlar içinde değerlendirdiğini hatırlatır. Zaim'e göre “ne kadar Avrupai ve modern olursa olsun” Türkiye'de yaşayan bir kız için bekâret kavramı büyük önem taşır. (M.M., s.462)

*Masumiyet Müzesi'*nde bekâret konusu bu üç kadının öyküleriyle bağlantılı olarak yer alır. Buna ek olarak ben-anlatıcı Kemal, toplumsal ahlak mekanizmasının bekâret konusuna nasıl yaklaştığını “Bazı Nahoş Antropolojik Gerçekler” başlığı altında ayrıntılı bir biçimde inceler. Kemal, öncelikle bu geleneksel ahlak yaklaşımını daha baştan “nahoş” olarak niteler ve 2100 senesinde anlaşılmayacağını sandığı bu yaklaşımın temel esaslarını sıralamaya girişir.

Buna göre bekâret kavramı Ortadoğu ve Balkanlar'da “evliliğe kadar korunması gereken kıymetli bir hazine” olarak kabul edilir. Her ne kadar Batılılaşma süreci hızlı bir şekilde devam etse de toplumun en zengin ve Batılılaşmış katmanlarında bile bekâret konusuna bu perspektiften bakılır. Genç bir kızın safiyet ve masumiyet içerikli bu yönünü kaybetmesi durumunda buna sebep olan erkeğin kızın namusunu koruması ve onunla hemen evlenmesi gerekir. Öte taraftan erkeğin evlenmeye muhalif olması durumunda kız babası çoğunlukla durumu polise ve mahkemeye intikal ettirir. (M.M., s.72-76)

11.3.Geleneksel Ahlak Zihniyetinde Hoş Görülmeyen Meslekler

Geleneksel ahlaki prensiplerin kabul gördüğü toplumlarda insanlar değerlendirilirken onların meslekleri de önemli bir kriter olarak görülür. Bu yüzden mesleğin ahlak normlarına olup olmaması büyük önem taşır. Bu toplumlarda şarkıcılık, tiyatroculuk, oyunculuk gibi meslek dallarının mahremiyetin sınırlarını aştıkları düşünülür. Bu yüzden bu mesleklerin icracıları “ahlaksız” olarak kabul edilir.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Cevdet Bey'in, veremli ağabeyinin tiyatrocusu sevgilisine bakışı toplumun bu tutumuna iyi bir örnektir. Romanda evlilik hazırlıkları yapan Cevdet Bey, ağabeyi Nusret'i ziyaret etmek amacıyla onun kaldığı pansiyona gider. Odaya girdiğinde Nusret'in sevgilisi Mari karşılar. Nusret'in sağlık sorunlarıyla ilgilenen bu kadın Ermeni bir tiyatrocudur. Cevdet Bey, ağabeyinin bu kadınla nasıl samimi olduğunu merak eder. Eve gelen İtalyan doktorun kadının elini öpüp onun önünde saygıyla eğildiğini görünce daha da şaşırır. Ancak doktorun bir Hristiyan olduğunu hatırlayınca durumu doğal görür.

Cevdet Bey, ağabeyinin sevgilisini işaret ederek “Onu beğeniyorsun. Ona hayran oluyorsun değil mi?” demesine sert tepki gösterir. (C.B., s.28) Böyle bir şey mümkün değildir, zira Ermeni oyuncu nihayetinde bir aile kadını bile değildir. Mahremiyet ve utanma duygularından oldukça uzak olan kadın her akşam sahneye çıktığında yüzlerce erkek tarafından seyredilir.

“Bunu nasıl söyledi? Bu artık utanmazlık! Ama ben o kadına hayran olamam. Çünkü en sonunda o kadın bir aile kadını değil, bir tiyatrocusu o... Her akşam yüzlerce göz onu seyrediyor. Doktor nasıl elini öptü? Böyle bir şeyi nasıl yapıyorlar? Eğiliyorlar, uzanıyorlar, kadının elini öpüyorlar, sonra her zamanki sakin, neşeli halleriyle durmayı başarıyorlar. Çünkü onlar bizim gibi değil. Onlar Hristiyan!” (C.B., s.34)

Aynı öge *Masumiyet Müzesi*'nde gazete resimleri kapsamında söz konusu edilir. Kemal'in tespitine göre 1970'lerin Türkiye'sinde herhangi bir olay dolayısıyla

gazeteye resmi yansıyan kadınların birçoğunun gözleri siyah bantla kapatılmıştır. Ancak şarkıcı ve artistler ile güzellik yarışmalarına katılanların gözleri bantla kapatılmamıştır. Zira bu meslek gruplarından olan kadınların zaten “hafif” olduklarına inanılır. (M.M., s.74)

12. Geleneksel Törenler ve Eğlenceler

Törenler toplum hayatında önemli olan olayları ve günleri anmak ve kutlamak için yapılır. Geleneksel toplumda hep birlikte eğlenilir, bu yüzden eğlenme amaçlı seremoniler kalabalıktır. Bu seremonilerin akla ilk gelenlerinden sünnet törenleri ile sarayın organize ettiği şenliklerdir. Bu eğlenceler Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* ve *Benim Adım* romanlarında işlenir.

12.1.Düğün Kutlaması

Evlilik hayatın mühim bir dönemini teşkil eder. Bundan dolayı nikâh kıyılmadan önce bu heyecan verici olayı kutlamak için bazı törenler düzenlenir. Bu törenler ve eğlencelerin içeriği evlenecek kişilerin ekonomik durumları ve sosyal statüleriyle bağlantılı olarak değişkenlik gösterir.⁵¹³ Varlıklı aileler kızları veya oğullarının mutlu olması için göz alıcı eğlenceler tertiplemeye özen gösterirler. Kalabalık bir davetli topluluğuna lezzetli ikramlarda bulunurlar ve müzikli şenlikler yaparlar. Bu arada kendi itibarlarını da artırırlar.

⁵¹³ Kazıcı, a.g.e., s.195-196.

Sultan ve paşalar kızlarını evlendirirken yapacakları düğünün görkemli olması için büyük para ve çaba harcarlar. Törenin kalabalık, eğlencelerin çekici olması için ellerinden geleni yaparlar. Özellikle sultanlar bu yolla devletin onur ve sembolü olarak görülen sultanın üstünlüğünü dışarıya ispatlamak isterler.⁵¹⁴ Bundan ötürü ülkenin önde gelen ricali ile yabancı elçileri düğünlerine davet ederler. Davete katılanların sayısı da sultanın gücünü ve kudretini gösterir.⁵¹⁵

Beyaz Kale'de Hoca'nın koruyucusu olan Sadık Paşa, evlilik hazırlıkları yapan kızı için on gün on gece sürecek eşsiz bir düğün yapmayı planlar. Bunun için işin uzmanı olan kimselerce hazırlanacak bir fişek gösterisi de yapmak ister. Bu dileğini Hoca ile halen esir hapisanesinde yaşayan Venedikli gökbilimciye bildirir. İki adam verimli bir karışım elde etmek için gece gündüz deney yaparlar. Surdibi'nde yaptıkları deneyler sırasında terazi ve ölçeklerden yararlanırlar. Hazırladıkları fişekleri geceleyin çocukların meraklı bakışları altında ateşletirler. Bu sırada Saray tarafından Hoca'nın hizmetine verilen adamlar da hazırlıklara katkıda bulunurlar. Gösteride başarılı olursa ülkesine geri dönebileceğini düşünen Venedikli köle de hırsla çalışır. Gözlemlediği sonuçları kör karanlıkta bir deftere not eder. (B.K., s.23)

Gösterinin sorumluluğunu taşıyan Hoca, elde ettiği kâfuri karışımın başarısını artırmak amacıyla İstanbul'un aktarlarını bir bir dolaşır. Bunlardan birinde ismi meçhul sarımsı bir toza tesadüf eder. Alevin parlaklığını ve şiddetini mükemmelleştiren bu tozun kükürtle göztaşı birleşimi olduğunu düşünür. Fişeğin oldukça yükseklere kadar çıkıyor olması, Hoca'yı sevindirir.

Hoca ile Venedikli, düğünün ikinci gecesi Haliç'in iki kıyısından da seyredilen gösterilerini beş bölüm halinde düzenlerler. Öncelikle hazırladıkları renksiz fişekleri ateşlerler. İkinci olarak Hoca'nın "değirmen" ismini verdiği çemberli düzeni işletirler. Bu gösteri sırasında gök rengârenk kesilir. Bu durumun oluşmasında fişeklerin hazırlanma sürecinde renkli tozların kullanılmasının etkisi büyüktür.

⁵¹⁴ Mehmet Arslan, a.g.e., s.135.

⁵¹⁵ Haldun Eroğlu, *Osmanlı Devletinde Şehzadelik Kurumu*, Akçağ yayınları, Ankara, 2004, s.77.

Ayrıca konukları korkutacak şekilde gürültüler de meydana gelir. Etrafı gün gibi aydınlatan çember biçimindeki fişek, döne döne yok olur. İkili, gösterilerinin üçüncü bölümünde “çeşme” adlı bir düzeneği harekete geçirirler. Haliç üzerinde yapılan ve oldukça heyecan verici olan bu gösteride “beş adam boyu yüksekliğindeki bir çatı[dan]” önce alevler dökülür. Sonra da fişekler çıkmaya başlar. Mukavvadan yapılmış küçük hisarlar ve kuleler, fişekler saça saça kendileri de tutuşurlar. Hoca, bu gösteriye Osmanlı Devleti’nin ihtişam ve zafer dolu eski günlerini yansıtan bir öge katmayı başarır. Venediklinin içinde yolculuk yaparken esir düştüğü maket gemiyi, maket Osmanlı donanmasının fişekleriyle parçalatır. Nefes kesen bu görüntüler karşısında izleyiciler aşka gelip “Allah” diye haykırırlar. (B.K., s.28)

Sonra Hoca’nın “ejderha” diye nitelediği gösteriye geçerler. Burun, göz ve kulak gibi uzuvlarından alevler yükselen ejderhalar birbirleriyle çarpışırlar. Ayrıca sallarda bulunan yardımcı adamlar çarkları harekete geçirdiklerinde ejderhalar yukarı doğru yükselirler. Aralarındaki dövüş havada tüm şiddetiyle devam ederken her birinin gövdesinde bulunan fitiller patlar. Böylece ortalık âdeta “cehennem yerine” döner. Hoca ile Venedikli, gösterilerinin sonuna sakladıkları “şeytan” adlı yaratığı altındaki salla beraber denize sürerler. Bu korkunç yaratık aniden yükselerek alevler saçar ve herkesi dehşete düşürür.

“Derken, cehennemine içine, benim “Şeytan” dediğim yaratık, altında kimsenin göremediği küçük kara sahıyla birlikte girdi; bütün sal havaya uçacak diye korkuyorduk, ama işler yolunda gitti; dövüşen ejderhalar alevlerini tüketerek kaybolurken Şeytan bir anda ateşlenen fişekleriyle birlikte gökyüzüne fırladı; sonra bütün gövdesinden, havada tarrakalarla patlayan alev topları saçtı. Bir anda bütün İstanbul’u terör ve korkuya boğduğumuzu düşünerek heyecanlandım.” (B.K., s.28)

Bu ikili, gündüzleri yanık maketleri onarıp barut için gerekli karışımları hazırlarlar. On gece boyunca devam eden gösteriler esnasında Hoca ile Venediklinin sergilediği performansı herkes takdir eder. Paşa, fişek gösterileri sayesinde düğünün oldukça parlak ve çekici geçtiğini düşünür. Bundan dolayı Hoca’yı bir kese altınla ödüllendirir. (B.K., s.29)

Aynı izlek *Benim Adım Kırmızı*'da Şeküre'nin düğünü dolayısıyla yer alır. Fakat bu tören *Beyaz Kale*'de Sadık Paşa'nın kızı için yaptırdığı, aylar öncesinden organize edilen ve on gün on gece süren muhteşem düğünle mukayese edilemeyecek kadar yoksul, sönük ve kısadır.

Dulluğu kadı makamınca onaylanan Şeküre, Kara'yla nikâhı kıyılmadan önce kendisi için bir gelin alayı düzenletir. Bu alay, açık havada düzenlenen bir törendir. Bunun yanı sıra iç mekânda düzenlenen düğün kutlaması da metne yansır.

Bu kutlama, oldukça sade, masrafsız, gösteriştten uzak ve kısadır; hatta âdet yerini bulsun diye birdenbire yapılan bir törendir. Bu durumun oluşmasında Şeküre'nin babasının ölümünden duyduğu üzüntü rol oynar. Ayrıca evlilik aniden geliştiği için düğün de son anda organize edilmiştir. Yine de Şeküre, “düğünün aleniliğini sağlamak” amacıyla hemcinsi olan komşu ve yakınlarını eve davet etmekten geri durmaz. Kara, kıpkırmızı bir gelinlik giymiş olan Şeküre'yi evinin kapısından alırken bu kadınlar gelini dualarla uğurlarlar. (B.A.K., s.232)

Gelin alayının mahalleyi dolaşması sırasında evde kalan kadınlar alay geri dönünce geleneksel ritüellere paralel olarak Şeküre'yle beraber bir odada kalırlar. Hizmetçi Hayriye ise mutfakta yemek hazırlar. Evin diğer odasında imam, iki şahit ve damadın katılımıyla çiftin nikâhı kıyılır.

Nikâhın ardından erkekler “bademli, kuru kayısı iç pilav” ile “kızarmış kuzu eti[nden]” oluşan düğün yemeğini yerler. (B.A.K., s.236) Kara kadınların odasına aniden girince genç kızlar çılgınlık atarak tepki gösterirler. Bir yandan da telaşla yüzlerini örtmeye çalışırlar. Düğün kalabalığı yemek yedikten sonra tatlı besinlere yönelir. Karanfil şekeri, ceviz, badem ve pestil atıştıran kadınlar ve erkekler akşam namazının ardından yeni evli çifte mutluluk dileyip düğün evini terk ederler. (B.A.K., s.236)

12.2.Gelin Alayı

Nikâh öncesinde yerine getirilen bir ritüel olan gelin alayı kısaca gelinlikler içindeki gelinin akrabalarından ve diğer yakınlarından oluşan bir kalabalık eşliğinde güveyin evine götürülmesidir.⁵¹⁶ Yol boyunca davul ve zurnalar çalınarak şenlik yapılır. Gelinin önündekiler onun yapma meyveler ve çiçeklerle süslü nahılını taşırlar. Gelin eve vardığında güveyinin akrabaları tarafından karşılanır. Bu sırada güvey eşinin başına “gelin parası” saçmak durumundadır. Bu eylemin uğur ve bereket getireceğine inanılır.⁵¹⁷ Gelin alayı sultanın kızları için de yapılan bir ritüeldir.

Benim Adım Kırmızı’da düğün alayı Şeküre ve Kara’nın evliliği kapsamında söz konusu edilir. Romanda Kara, nikâhın Şeküre’nin kayınbiraderi tarafından engellenmesinden endişelenir. Bundan dolayı düğünü tüm mahalleye duyurma gibi bir işlevi de olan gelin alayını düzenlememe taraftarıdır. Öte taraftan Şeküre, geleneğe göre evlilik töreninin olmazsa olmazı olan ve nikâh öncesinde yapılan gelin alayını düzenlenmeden evlenmek istemez. Bu koşulu yazdığı mektup aracılığıyla müstakbel eşine iletir: “Gelin alayı olmazsa evlenmem” (B.A.K., s.232) Genç kadın bu konuda oldukça ısrarcı davranır çünkü bu tören aracılığıyla nikâhı cümle âleme duyuracağını düşünür.

Gelinlikler içindeki Şeküre ile damat tıraşı olmuş olan Kara’nın davranış biçimleri gelin alayına ışık tutucu niteliktedir. Normal şartlarda gelin alayında gelinin baba evinden koca evine gidiş yolculuğu söz konusudur. Fakat atından başka bir mülkü olmayan Kara’nın ev alacak ya da kiralayacak gücü yoktur. Dahası Şeküre çok sevdiği babasının hatıralarıyla dolu olan evini bırakmak istemez. Yani Kara, aileye içgüveysi olarak gireceği gerçeğine rağmen beyaz atıyla beraber Şeküre’nin evinin kapısına dayanır. Yanında iki varlıklı dostu, mahallenin berberi, onun çırağı ile düğünden son anda haberdar edilmiş komşular bulunur. Öncelikle Kara, kapıyı

⁵¹⁶ Mehmet Zeki Pakalın, “Gelin Alayı”, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.I, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1983, s.662.

⁵¹⁷ Midhat Sertoğlu, “Gelin Parası”, *Osmanlı Tarih Lugatı*, s.122.

açan Hayriye'ye bahşış verir. Gelin Şeküre, kırmızı gelinliği ve başından ayağına dek uzanan pembemsi gelin teliyle kapıda görünür. Ardından Kara'nın arkadaşlarının sağladığı ikinci bir beyaz ata "ustalıkla" biner. Bu anda etraftaki kadınlar ve çocuklar "maşallah" derler. (B.A.K., s.232)

Gelin ve damadı taşıyan iki at mahalleyi bir baştan bir başa dolaşır. Bu arada çarşı pazarın da içinden geçerler. Ne olup bittiğini tam olarak kavrayamayan poğaçacı, manav ve diğer esnaf ağır ağır ilerleyen gelin alayıyla birlikte birkaç adım yürüyüp "maşallah" derler. (B.A.K., s.233)

Kara, akrabalarını giydirip kuşandırmadığı, zengin bir alay düzenlemeye gücü yetmediği için mahzundur. Çünkü sevdiği kadını "koşumları gümüştan" süslü atlara binmeye, birçok araba ve atın taşıyacağı güzel çeyizlere layık görür. Oysa babasının ölümünü dahi duyuramayan ve apar topar evlenen Şeküre'yi kem gözlerden emin kılacak ne bir örtü vardır, ne de bu örtüyü tutacak hizmetçiler. Üstelik genç kadın geleneksel olarak her düğünde başköşeye konan süslü ve gösterişli bir düğün nahilinden da yoksundur.

"Oysa düğünde bütün zengin kızlarını gözlerden korumak için üzerlerine geriliveren kan kırmızısı ipektan 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 mumlarını, ağaç şeklindeki nahılları da önünde şatafatla taşıyarak yürüyecek herhangi bir hizmetkâr da." (B.A.K., 234)

Ayrıca son anda ayarlanan davulcu ve zurnacı bile gelin alayına saygı duymaz, sık sık çalmayı bırakırlar. (B.A.K., s.232) Bunun yanı sıra alayın önünde durup kalabalıklara geride bir gelin alayı olduğunu, bundan ötürü çekilmeleri gerektiğini haber verecek bir adam da yoktur. Bu eksiklik alayın çeşmeden su dolduran kadınların arasında kaybolmasına yol açar. Bütün bu eksiklikler ve yoksunluklar yüzünden büyük utanç duyan Kara, gelin alayını "fakir, kederli ama mağrur", hatta "acıklı" diye betimler.

Yine de önceleri yapılmasına itiraz ettiği gelin alayının sağladığı avantajları idrak eder. Zira mahalleli kadınların ve erkeklerin bakışlarından ve fısıltılarından Şeküre'nin boşanmış olduğunu, üstelik şu an yeniden evlenmekte olduğunu bildikleri ve onayladıkları anlaşılır. Bir başka deyişle daha sonra nikâha gelebilecek olası itirazlar şimdiden önlenmiş olur.

“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, haykırışlar 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 anlıyordum.” (B.A.K., s.233)

Mahallenin tümünü gezme işi bitince nikâhın kıyılması için Şeküre'nin evine geri dönerler. Damat, müstakbel eşini atından indirir ve evin taşılığında önceden hazırladığı “bir kese dolusu akçe[yi]” onun başından aşağı döker. Çocuklar hemen paraları toplarken gelin alayında bulunanlar düğün evine doluşurlar. (B.A.K., s.234)

Romanda, bir murakkada yer alan ve bir düğün alayını resmeden resim bağlamında aynı izlekle yeniden karşılaşılır. Üstat Osman ile Kara Hazine-i Enderun'daki kitaplara göz gezdirirler. Bu sırada Kara, bir murakkada gördüğü bir düğün alayı resmini, kendini kör ettiği için artık gözleri görmeyen Üstat'a anlatır. Buna göre gece vaktinde, kederli olduğu her halinden anlaşılacak güzel bir gelin, nedimelerinin tuttuğu kandillerin ışığında kır atının üzerinde uzak bir diyara gitmektedir. Bu, Şeküre'nin gelin alayından çok daha hüznü bir gelin alayıdır. Gelinin yanında kendisine yabancı erkekler ve muhafızlar vardır. Bu erkeklerin “sert ifadeleri”, “çatık kaşları”, “kalın kemikleri” ile “ayı postundan börtükleri[nden]” kıyafetleri vardır. Kara, bu fiziksel ayrıntılardan yola çıkarak onların Maveraünnehir'de yaşayan Akkoyunlu Türkmenler olduğunu çıkarır. Gelinin yüzündeki beyaz boya genç adama onun Çinli bir prenses olduğunu düşündürür. Resmin renk ve stil detaylarına gömülen Kara, hiç görmediği bir kocaya gelin giden güzele çok acır.

“Kim olursa olsun, bir bozkırın ortasında gece yarısı, set bakışlı yabancı muhafızların eşliğinde bir yabancı memlekete, hiç görmediği bir kocaya gelin giden bu mahzun güzele acıyorum.” (B.A.K., s.375)

12.3.Sünnet Düğünü

İslam toplumlarında küçük erkek çocuklarının sünnet olması sevindirici bir olay olarak algılanır. Bundan dolayı sünnet düğünü adı verilen eğlenceler tertiplenir. Bu eğlencelerin biçimi yöreden yöreye değişiklik gösterir. Osmanlı tarihe bakıldığında genellikle on dört yaşında sünnet edilen şehzadelerin sünnetlerinin oldukça renkli ve parlak şenliklerle kutlandığı görülür.⁵¹⁸

Bunlar haftalar süren ve tüm İstanbul halkını içine alan bayramlardır. Özellikle At Meydanı'nda yapılan etkinlikler ve eğlendirici gösteriler “eşsiz toplumsal, kültürel ve aynı zamanda estetik” olaylardır.⁵¹⁹ Sünnet düğünleri sırasında çeşitli loncaların üyeleri İbrahim Paşa Sarayı'nın şehnişinine oturmuş olan sultanın önünden geçmişlerdir. Birçok lonca geçit alayına “araba üstünde ya da sırta taşınan canlı bir sahne hazırlayarak” katılmıştır.⁵²⁰ Bunlar arabalarının üzerine sık kullandıkları mesleki aletlerini ve ürettikleri malları da koymuşlardır. Üstelik geçit sırasında işlerini canlandırmışlar, bu yolla kabiliyetlerini ispatlamışlardır. Aynı zamanda sultan halka cömert ikramlarda bulunmuştur. Öte yandan halkın yaptığı sünnet düğünleri daha mütevazı niteliktedir.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Cevdet Bey'in büyük torunu Cemil'in sünnet düğünü Heybeliada'da yapılır. Bu düğüne Işıkçı ailesinin dostları ve tanıdıkları da katılır. Küçük çocuk uzandığı yataкта davetlilerin getirdiği hediyeleri incelemekle meşgul olur. Büyükler de kendi aralarında sohbete dalarlar.

⁵¹⁸ , “Sünnet Düğünü”, *Ansiklopedik İslam Lûgati*, C.II, Tercüman Gazetesi Yayınları, İstanbul, 1982, s.647.

⁵¹⁹ Dündar Alkılıç, *Osmanlı'da Devlet Protokolü ve Törenler: İmparatorluk Seremonisi*, Tarih Düşünce Kitapları, İstanbul, 2004, s.198.

⁵²⁰ Alkılıç, a.g.e., s.200.

Çocukları eğlendirmesi için çağrılan hokkabazla oğlu anlaşılmayan espriler yaparlar. Ayrıca “kimsenin yutmadığı bir kutu oyunuyla ilgi çekmeyen bir su oyunu” sergilerler. Cemil’in annesi Nermin, onların garip hareketlerini “alaturkalık” olarak niteler. Sait Nedim Bey de ona katılarak sünnet eğlencelerinden hoşlanmadığını dile getirir. (C.B., s.475)

Romanda Cemil’in sünnet düğünü çerçevesinde bu tür törenler hakkında yapılan olumsuz yorumlara değinilirken aslında geleneğin bu töreni yapma amacı da belirtilmiş olur. Sözelimi Cevdet Bey’in oğlu Refik, sünnet ve sünnet düğünün çağrışımları üzerinde düşünür. Ona göre erkeklerin sünnet olması gereksizdir. Söz konusu operasyon sağlık açısından gerekli olsa bile bunu tören haline getirmek ve herkese gururla duyurmak son derece yanlıştır. Üstelik zavallı çocuk başına gelen olaydan duyduğu utancı, getirilen hediyeleri görünce unutmuş gibi görünür.

“Peki, haydi gerekli diyelim. . . Ama bunun törenine ne gerek var? Herkese bunu duyuruyoruz, herkes böyle bir şey olduğunu biliyor ve hediyeler getiriyor. . . Bu çirkin olaydan utanan çocuk da hediyeler geldiği için seviniyor.” (C.B., s.480)

Oysa törene katılanların Cemil’e yaşattığı duygulanımları Müslüman bir toplumun her erkek üyesi yaşamıştır. Refik, çocukluğunda sünnet olunca kendisinin de Cemil’inkine benzer bir tavır aldığını anımsar. Bu tavırlar, geleneksel anlayışta sünnet edilen çocuğun nasıl yüreklendirildiğini de gösterir. Refik sünnet operasyonundan sonra duyduğu yoğun utanç duygusuyla herkesten gizlenmek istemiştir. Oysa yakınları çevresinde pervane gibi dönmüş, onu bir an olsun yalnız bırakmamışlardır. Buna ek olarak gerçekleşen olaydan utanmaması, aksine gururlanması gerektiğini ifade etmişlerdir. Refik, bu telkinlerden başka kendisine armağan edilen oyuncakların da yaşadığı utancı unutmasında etkin bir faktör olduğunu düşünür. Genç adam tüm aykırı fikirlerine rağmen kendisi de diğer katılımcıları taklit ederek yeğenine bir sünnet hediyesi almıştır. (C.B., s.480)

Cevdet Bey ve Oğulları'nda konu edilen sünnet düğünü aile arasında yapılan bir kutlamadan ibarettir. Öte taraftan iktidarın sahibi olan sultanların şehzadelerinin sünnetleri uzun soluklu ve görkemli törenlerle kutlanır. Bu törenler zengin bürokratlar kadar halkın tüm katmanlarının da katılımıyla gerçekleşir.

Sünnet düğünü, *Benim Adım Kırmızı*'da Sultan III.Murat'ın oğulları için yaptırdığı törenlerin nakşa yansıtılması dolayısıyla söz konusu edilir. Romanda İstanbul'a yeni ulaşan ve Saray Nakkaşhanesi'ne konuk olan Kara, ayrıntılarını "taa Acemistan'dan" duyduğu düğünün nasıl resmedildiğini oldukça merak eder. Üstat Nakkaş Osman'ın önderliğinde yapılan *Surname* nakışlarının bu merakını gidermesine yardımcı olacağını ümit eder. (B.A.K., s.70)

Tıpkı sünnet törenine şahit olmamış Kara gibi okurlar da "elli iki gün süren" bu meşhur törenin nasıl yapıldığını *Surname* nakışlarından takip ederler. Kara'nın birinci tekil şahıs anlatıcı olarak yaptığı betimlemeler, bu konuda doyurucu ipuçları sağlar.

Kara'nın hayranlıkla izlediği, Üstat Osman ve ekibinin fırçasından çıkma "efsane" nakışlar, yakın bir tarihte yapılmış olan töreni gerçekliğe uygun bir biçimde yansıtma çabasındadır. Bugün Sultanahmet diye bilinen At Meydanı'nda yapılan törenlere değişik meslek ve loncalardan insanlar da dâhil olmak üzere tüm İstanbul katılır. Sultan III.Murat, törenleri izlemekten geri kalmamak için İbrahim Paşa Sarayı'nın şehnişinine oturur ve yanında duran elçilerle birlikte eğlenen kalabalıkları ve esnaf geçitlerini gülümseyerek izler.

Törenin önemli bir ögesi, Sultan'ın önünden tekerlekli arabalarıyla bir bir geçen esnaf loncalarıdır. İstanbulluların ilgiyle izlediği geçitte kilitçiden hokkabaza kadar her meslek ve zanaattan bir ya da birkaç kişi yerini alır. Bunlar mesleki hünelerini sergilemek, işlerinde ne kadar usta olduklarını göstermek amacıyla yer yer abartılı hareketlerde bulunurlar. (B.A.K., s.71)

Örneğin bir bakır ustası bir adamı yatırıp onun çıplak göğsü üzerindeki küçük bir örste çekiciyle bakır döver. Üstelik bu işi adamı hırpalamadan gerçekleştirir. Yine aynı çerçevede bir berber ne kadar yetenekli olduğunu kanıtlamak istercesine arabasının üzerine monte edilmiş dükkânında tavandan baş aşağı sarkmak suretiyle müşterisini tıraş eder. Berberin çırağı da müşteriden bahşiş koparabilmek için ona kokulu sabunlar sunar. Bunların yanı sıra geçide şekerden papağanıyla katılan şekercinin kilolarca şekeri göz kamaştırır. Öte yandan hokkabaz incecik bir ip üzerinde yürekleri ağza getiren bir şov yapar.

“Padişahın önünden arabalar içinde geçerken camların üzerine karanfiller, serviler işleyen camcıları e develere yüklenmiş çuvallar dolusu şeker ile kafesler içinde şekerden papağanlarla geçerken tatlı şiirler okuyan şekercileri ve araba içinde çeşit çeşit askılı, zarflı, sürmeli, dişli kilitlerini sergileyerek ve yeni zamanların ve yeni kapıların kötülüklerinden şikâyet ederek geçen ihtiyar kilitçileri gördüm. Hokkabazları gösterir resme usta nakkaşlardan hem Kelebek, hem Leylek hem de Zeytin dokunmuştu: Bir hokkabaz, bir sığın üzerinde yumurtaları sanki geniş bir mermerin üzerinde yürütür gibi hiç düşürmeden yürüyor, bir başkası da ona tefçalıyordu.” (B.A.K., s.71)

Geçit sırasında hünerini sergileyen meslekler bunlardan ibaret değildir. Kara, aşçı, köçek ve şiş kebabçı gibi meslek sahiplerinin de burada boy gösterdiğini ve bunların *Surname*'de resmedildiğini ifade eder. (B.A.K., s.300)

Sünnet törenlerinin heyecanla beklenen bölümlerinden biri de yiyecek ikramıdır. Şehzadelerin sünnet töreninde At Meydanı'na serilmiş çeşit çeşit iştah kabartıcı yemekler katılımcılar tarafından afiyetle yenir. Bunlar arasında kâse kâse yağlı pilavlar ve içlerinden tavşanlar, kuşlar çıkan kızarmış sığırlar mevcuttur. (B.A.K., 70)

Romanın bir başka yerinde bohçacı Ester, yiyecek ikramı olan törenlerden oldukça hoşlandığını deklare eder. Hatta bu tutkusundan dolayı sünnet törenlerini hiç kaçırmadığını ifade eder:

”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.” (B.A.K., s.277)

12.4.Diğer Eğlenceler

Yukarıda incelenen bütün bu törenlerin dışında Saray tarafından düzenlenen başka kutlamalar da vardır. Metin And *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları* adlı kitabında Avrupalı seyyahların İstanbul’da tanık oldukları eğlencelerin çokluğu karşısında hayret ettiklerini belirtir. Bu şenliklerin düzenlenmesi için olağanüstü olayların meydana gelmesine gerek yoktur. Sultanın yazlık sarayına gitmesi, saraya geri dönmesi, bir kalenin geri alınması, şehzadelerin doğumu, iki dini bayram ve kandil geceleri günler süren eğlencelerin tertiplenmesi için yeterli gerekçelerdir.⁵²¹

Beyaz Kale’de toplum içinde bir sevinç vesilesi olan askeri başarılar halkın katıldığı törenlerle kutlanır. Sonradan Hoca’nın köle olarak satın alacağı genç Venediklinin de içinde olduğu Venedik gemisi, Malta yakınlarındayken Osmanlı donanması tarafından yaylım ateşine tutulur. Geminin korkak kaptanı Müslüman esirlere sözünü geçiremez ve kısa bir süre içinde teslim olur. Böylece gemi ve içindeki değerli eşyalar Saray Hazinesi’ne katılırken yolcular ve mürettebat esir düşer. Bu büyük başarı başkent İstanbul’da büyük bir törenle kutlanır. Küçük yaştaki Sultan IV.Mehmet’in de seyrettiği törende öncelikle “direklerin tepesine sancak” çekilir. Bunların daha aşağısına çekilen Venedik bayrağı, Hz.Meryem resimleri ve haçların üzerine ok atılır. Top seslerinin yeri göğü inlettiği törende sıcaktan bayılanlar olur. Yine de tören oldukça keyif vericidir. Venedikli bile gösterileri neşeyle takip eder. (B.K., s.15)

⁵²¹ Metin And, *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, s.12.

Törenin sona ermesiyle birlikte zafer gemisi Kasımpaşa'da demirlenir. Osmanlı askerleri, esir düşen Hıristiyanları Sultan'ın huzuruna çıkarmak için hazırlık yaparlar. Esirlerin şapkalarını ters giydirir, onları zincire vururlar. Ayrıca kaptan gibi üst düzeydeki gemicilerin boynuna demirden çemberler takarlar. Venedikli genç, bu şekilde Topkapı Sarayı'na gittiğinde yollara dökülen Osmanlı halkının gülünç görünümlü esirleri görmekten keyif aldıklarına tanık olur. (B.K., s.15)

Beyaz Kale'de başka kutlamalardan da bahsedilir. Romanda Hoca dev silah projesine gömüldüğü için Saray'a gitmeye fırsat bulamaz. Bundan dolayı onun yerine Venedikli bilim adamı Sultan'la vakit geçirir. Gün boyunca efendisinden uzak kalan Venedikli küçük sebeplerle her gün en az bir kutlamanın düzenlendiğini belirtir. Saray'da saygın bir konumda olmasının bütün bu etkinliklere davet edilmesinde etkin faktör olduğunu da ekler. Sultan'ın çocuğunun doğması veya oğlunun sünnet edilmesi, vezirin kızının evlenmesi, şehzadenin okula başlaması ya da bir kalenin düşmandan geri alınması gibi mutluluk veren olaylar günler süren şenliklerle kutlanır.

Venedikli, bu eğlencelerin çeşitlilik gösteren içeriklerinden oldukça memnundur. Bunlar arasında ip üzerinde dolaşan cambazlar, yağlı güreşçiler, hünerli hokkabazlar başı çeker. Ayrıca geceleri fişek gösterileri de tertiplenir.

“Günlerimin çoğu baylına kadar güreşen yağlı güreşçileri, caminin minareleri arasına gerdikleri ipe çıkıp sırtına aldığı sopayla danseden, dişleriyle at nalını kıran, orasına burasına bıçaklar, şişler batıran cambazları, cübbelerinin içinden yılanlar, güvercinler, maymunlar çıkaran, ellerimizdeki fincanları, ellerimizdeki fincanları, ceplerimizdeki paraları kaşla göz arasında yok eden hokkabazları, küfürlerine bayıldığım Karagöz'le Hacivat'ı seyretmekle geçiyordu.” (B.K., s.131)

12.5.Vaziyet Töreni

Saray bünyesinde Sultan için özel olarak düzenlenen vaziyet töreni yalnızca *Benim Adım Kırmızı*'da işlenir. Romanda Kara, eniştesinin ricası üzerine Sultan'ın gizlice yaptırdığı resimli kitap üzerinde çalışmak üzere İran'dan İstanbul'a gelir. Enişte Efendi ona Saray Nakkaşhanesi'ne gidip oradaki son durumu kendisine yetiştirmesini ister. Kara yıllar önce kendisinin bir çırak olarak bulunduğu mekâna girer ve Başnakkaş Üstat Osman'la görüşür. Osmanlı topraklarında yaşayan büyük nakkaşlardan biri olan Üstat Osman, Kara için bir "vaziyet verilmesini" emreder.

Acem ülkesinde geçirdiği yıllar boyunca Saray teşrifatının detayları ile saray nakkaşhanelerinde yapılan harika kitaplar gibi konularda epeyce bilgi sahibi olan Kara, bu törenin ne anlama geldiğini hemen anımsar. Buna göre vaziyet, Sultan'ın nakkaşhanede yapılmakta olan önemli kitaplardan haberdar olmayı arzuladığında buraya teşrif edip çalışmalarını tıpkı bir denetmen gibi denetlemesidir. Bu ziyaret nakkaşhanede çalışan usta nakkaşlar, müzehhipler, ciltçiler ile yeni yetme çıraklar arasında büyük heyecan uyandırır. Tören sırasında Sultan III.Murat'a Hazinedarbaşı Hazım Ağa, Başnakkaş Üstat Osman ve Şehnamecibaşı Lokman Üstat eşlik ederler. Çırakların eğitim aldığı dar hücreler geçilerek ustaların şevkle çalıştığı esas kitapların yapıldığı odalara geçilir.

Burada müzehhiplerin tuğraları bezerken nasıl çalıştıkları, piştahtaları başında oturan nakkaşların Sultan'ın yakından takip ettiği kitabın nakışlarında ne kadar yol aldıkları, ciltçiler ile renkbazların hangi mükemmel işleri becerdikleri bir bir Sultan'a anlatılır. (B.A.K., s.69)

Kara, bu ilgi çekici törenin bazı nedenlerden dolayı artık neredeyse hiç yapılmadığının farkına varır. Zira nakkaşhanede yazılıp ciltlenen ve resimlerle süslenen çoğu kitabın yazarı olan Şehnamecibaşı Lokman Üstat evinden çıkamayacak kadar hasta ve yaşlıdır. Üstelik usta nakkaşlardan Zeytin, Kelebek, Zarif ve Leylek, III.Murat'tan aldıkları emir doğrultusunda evlerinde çalışırlar. Kara,

Sultan'ın bu törenlerden eskisi kadar hoşlanmadığını kederle anlar. Yine de iktidarın sahibi adına düzenlenen törenin kendisi için de düzenlenmesinden memnun olur.

Vaziyet töreninde Kara'ya kamburu çıkmış yaşlı bir nakkaş olan Nuri Efendi eşlik eder. Genç adam tören sırasında *Surname* adlı kitabın ilgiyle yapıldığına şahit olur. Kısa süre önce Sultan'ın oğullarının sünnetini kutlamak için At Meydanı'nda yapılan ve elli iki gün devam eden şenlikler birbirinden renkli ve çekici motiflerle kâğıda yansımıştır. Nuri Efendi tamamlanmış olan nakışları gösterirken her birinin hangi nakkaş tarafından çalışıldığı, söz konusu sayfanın kenar cetvelinin hangi cetvelkeş tarafından çekildiği, tezhipleri kimin yaptığı gibi konularda Kara'yı bilgilendirir. Sözelimi ince bir sıırğın üzerinde neşeyle yumurta yürüten hokkabazı merkeze alan resme Kelebek, Leylek ve Zeytin fırçalarını dokundurmuşlardır. (B.A.K., s.71) Kara bazı resimlerde meydanın toprak zemininin boyanmamış olduğunu görür. Nuri Efendi ona Zarif Efendi'nin her bir resimde bu zemini farklı bir renge boyayacağını haber vermekle kalmaz, bunun ardında yatan mantığı da açıklar. Birinci resimde meydan toprak rengine boyanacaktır. Bu resme bakıp alanın toprak olduğunu fark eden okurun gözü diğer resimlerde “oyalanmak” ister. Bu yüzden ikinci resimden başlanarak meydan başka renklere boyanacaktır.

“Nakkaş Osman üstadımız, Zarif Efendi'den At Meydanı'nın toprak zeminini her seferinde başka bir renge boyamasını istedi. Gülgünü pembe, hint yeşili, safran sarısı ya da kaz boku rengine. Çünkü resme bakan göz oranın meydan olduğunu, toprak rengi olacağını ilk resimde anlar da, ikinci üçüncü resimde oyalanmak için başka renkler ister. Nakış, sayfayı şenlendirmek için yapılır.” (B.A.K., s.72)

Tören sırasında Kara, Nuri Efendi'nin çalışmasının yanı sıra bitmiş hatları da görme fırsatını yakalar. Nuri Efendi, “üç haftadır üzerinde çalıştığı” tuğrayı da gösterir. Kara, gözlere ziyafet veren bu harikulade tezhibin gizlilik nedeniyle boş sayfaya yapıldığını fark eder. Masalarını sırayla gezdiği sanatkârlardan biri olan doksan iki yaşındaki usta, Sultan için yaptığı bayram hediyesini “titreyen elleriyle” gösterir. Üzerindeki işlemleri göz kamaştırıcı bir kalem kutusudur bu. (B.A.K., s.73)

“Gördünüz ya, yeni hiçbir şey söylemedim.”

(Y.H., s.229)

BÖLÜM III:

ORHAN PAMUK’UN GELENEĞE BAKIŞI

3.1. Geleneksel Ögelerin Yer Alış Biçimleri Üzerine Eleştirel Yaklaşımlar

Bu çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde Orhan Pamuk’un romanlarında geleneğin değişik yönlerini ele aldığı görülmektedir. İslami inanç öğeleri, dini ve mistik metinler ile gündelik İslami hayatın yanı sıra yazar geleneksel sanat anlayışı ve sanat formlarını da sekiz romanında söz konusu eder. Özellikle resim sanatına bir romanının dokusunu oluşturacak kadar fazla önem verir.

Orhan Pamuk geleneksel toplumlarda yaşamış insanların soluduğu atmosferi betimlerken onların zihniyetini ve olaylar karşısındaki tepkilerini de verir. Bu çerçevede geleneksel mahalle ve komşuluk ilişkileri ile bu mekânlarda ahlak mekanizmasının işleyiş biçimi gibi konularla geleneksel insani ilişkileri söz konusu eder.

Bütün bu izlekler arasında yolculuk yaparken yazarın *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndan başlayarak romanlarında niçin geleneği yansıttığı sorusu akla gelir.

Zira Pamuk kendi deyişiiyle “Batılılaşmış laik bir İstanbul çocuğu[dur].”⁵²² Modernleşmeyi savunan Cumhuriyetçi bir ailede ve Nişantaşı gibi Batılılaşmış bir muhitte yetişmiştir.⁵²³ Batı tarzı eğitim veren Robert Kolej’den mezun olmuş, Batı dillerini öğrenmiştir. “Dinle ilişkisi “zayıftır”⁵²⁴ ve dünyaya bakışı “Batı etkileri” taşır.⁵²⁵ Üstelik bir romancı olmaya karar verdiğinde Doğu’nun kanonik metinlerini değil, James Joyce, Thomas Mann, Gabriel Marquize ve J.L.Borges gibi modern yazarların romanlarını beğeniyle okumuştur. Modern edebiyatın ürünüdür.⁵²⁶ Kendisini modernlikten yana konumlandırır. Politik anlamda sol eğilimlere daha yakındır.⁵²⁷ Üstelik masaya oturduğunda “son derece Kartezyen, Batı rasyonalizminden etkilenmiş biri” gibi çalışır.⁵²⁸ Yetiştiiği çevre, aldığı eğitim ve zihniyeti göz önünde bulundurulduğunda böylesine modern bir yazarın yapıtlarında geleneği konu edinmesi şaşırtıcı gelebilir.

Oysa Orhan Pamuk bütün bu niteliklerine rağmen geleneksel toplumun değerlerini ve kültürel dünyasını romanlarına taşımaktan gocunmaz. Doğu’nun resmi, müziği, edebiyatı ve tasavvufu bazen okuru şaşırtacak kadar detaylı olarak yer alır. Aynı şekilde Müslüman Doğu topraklarında yaşamış gerçek kişilikler de bazen kaynak bazen de aktif kurmaca kişilikler olarak okurun karşısına çıkar. Bu çerçevede İbnî Arabî’den Gazzalî’ye, III.Murat’tan Evliya Çelebi’ye kadar pek çok reel sanatkar, din bilgini ve yönetici değişik bağlamlarda yer alır. Yazarın bu tercihi edebiyat çevrelerinde sonu gelmeyen polemiklere konu olmuştur. Bazı yazarlar onu

⁵²² Orhan Pamuk, *Babamın Bavulu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s.80.

⁵²³ Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s.31.

⁵²⁴ Orhan Pamuk, *Kırmızı ve Kar* (Yön. Ahmet Hakan), Birey Yayıncılık, İstanbul, 2002, s.64.

⁵²⁵ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.41.

⁵²⁶ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.42.

⁵²⁷ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.33.

⁵²⁸ Orhan Pamuk, *Öteki Renkler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s.152.

İslamcılıkla itham ederken⁵²⁹ bazıları onun bir Oryantalist olduğunu iddia etmişlerdir.

Bu eleştiriler arasında en sık zikredileni Pamuk'un kendi kültürüne yabancı bir yazar olduğu görüşüdür. Özellikle yazarın tarihi gerçeklere ve dinsel değerlere yaklaşım biçimi bu kanıyı güçlendirir. Onun kutsal sayılan değerleri rencide edici bir şekilde ele aldığı düşünülür. Yazarın *Kara Kitap*'ta Hz.Muhammed'i konu ederken

herhangi bir saygı ibaresi kullanma ihtiyacı hissetmeksizin onu salt "Muhammed" olarak anması⁵³⁰, aynı kitapta tasavvuf büyüklerinden Hz.Mevlânâ'yı Şems'in katili olmakla itham etmesi⁵³¹; bunlara ek olarak *Benim Adım Kırmızı*'da Üstat Osman'ı oğlancı bir sanatkâr olarak kurgulaması⁵³² gibi olgular böyle bir algının doğmasına yol açar. Bu romanda Pamuk'un geleneksel modellerin el üstünde tutulduğu bir dönemi fon olarak oluşturmasına rağmen erkek kahramanların cinsel tercihleri bağlamında sık sık eşcinsellik anıştırmalarında bulunması da bazı çevreleri kızdırır.

Üst metnin sınırlarından çıkarak yazarın niyetini okumayı amaçlayan bu tür yorumlar Orhan Pamuk'un Batılı muhayyileyi hoşnut etmeyi hedefleyen izlekler peşinden koşan ve oryantalist zihniyetini aratmayacak eserler üreten bir yazar olduğu noktasında birleşir. Onun geleneği eksik ve taraflı olarak çoğalttığı düşünülür. Gerçekte bu eleştirileri oryantalizm, yeni-tarihselcilik, metinler arasılık ve postmodern roman algısı zeminleri üzerinde kapsamlı bir şekilde tartışmak daha doğru olacaktır.

⁵²⁹ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.64.

⁵³⁰ Ayrıntılı bilgi için tezin 292.sayfasına bakılabilir.

⁵³¹ Ayrıntılı bilgi için tezin 316.sayfasına bakılabilir.

⁵³² Ayrıntılı bilgi için tezin 281.sayfasına bakılabilir.

3.2.Oryantalizm Suçlamaları

Orhan Pamuk'un romanlarında geleneğe ve tarihe yer vermesini oryantalizmle bağdaştıran çevreler vardır.⁵³³ Bu konuyu irdelemeden önce oryantalizmin ne anlama geldiğini kısaca açıklamak gerekir. “Şarkiyatçılık” olarak dilimize çevrilen Oryantalizm, “Doğu’yu Batı’nın kültürel kurumları, bu kurumların yarattığı sözcükler, imgeler ve doktrinlerle bezenmiş bir söylem yoluyla algılamaktır.”⁵³⁴ Bu düşünce sisteminde Doğu’nun ve Doğulunun dili, dini ve zihniyeti onlara hâkim olmayı amaçlayan Batılılar tarafından keşfedilmesi gereken hazineler olarak görülür.⁵³⁵ On sekizinci yüzyıldan itibaren Avrupalı aydınlar Doğu topraklarına geziler düzenlemiş, burada gördüklerini Oryantalist bakış açısıyla kaleme almışlardır. Özellikle saray hayatı, kadın-erkek ilişkileri ve harem odaları Oryantalistlerin iştahla el attıkları konulardandır. Bu metinlerde “büyüleyici Doğu” güçlü, mazoşist ve zalim insanların yaşadığı bir coğrafya olarak yansıtılır. Lord Byron’ın *Childe Harolds’ Pilgrimage’* ve *Turkish Tales’*ı ile Victor Hugo’nun *Les Orientales’*ı bu metinlere örnek oluşturur.⁵³⁶ Buna paralel olarak Avrupalı ressamlar da harem kadınlarını eşcinsellikle ilişkilendiren figürlerle betimlemişlerdir.

Oryantalist sanatçılar Avrupalıların muhayyilesindeki Doğu ve Doğulu algısını pekiştirecek eserler vermeye özen gösterirler. Oysa Orhan Pamuk’un romanlarında bu tür bir çabanın söz konusu olmadığı açıktır. Yazar Türk-İslam coğrafyasının geleneklerine üst bir otoriteden, hoşnutsuzlukla ya da alaycılıkla yaklaşmaz. Osmanlı toplumunun ve Osmanlı Sarayı’nın konu edildiği *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında harem odalarına rastlamak mümkün değildir. Yazar kadınların gizemli dünyalarını deşifre etmeye de gayret etmez. Aynı şekilde -birkaç izlek dışında- onun Doğu’yu çarpıttığını ve gerçekleri kasıtlı olarak saptırmaya çalıştığını öne sürmek Pamuk’un romanlarını okumamaktan ötürü ortaya çıkan bir yanılısamadır.

⁵³³ Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat*, Öz Eğitim Yayınları, Konya, 1997, s.39-40.

⁵³⁴ Jale Parla, *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*, 3.baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s.20-21.

⁵³⁵ Aydın Aktay, “Bir Yorum Mektebi: Oryantalizm”, *Hece*, 138-140, Ankara, 2008, s.236.

⁵³⁶ Parla, a.g.e., s.43; s.55.

Oryantalistler Doğu'nun konvansiyonlarını, yaşama alışkanlıklarını ya da inançlarını anlamak için herhangi bir çaba sarf etmezler. Dolayısıyla metinlerini kaleme alırken zihinlerinde hazır kalıplar olarak var olan Doğu ve Doğulu imgelerinden hareket ederler. Böylece Doğu toplumunu ötekileştirir, burada var olmaya devam eden ritüelleri bir üst bakışla değerlendirir, aşağılarlar.

Oysa Orhan Pamuk kitaplarını yazmadan önce bazen yıllarını alan kapsamlı ve yorucu bir araştırma sürecine girer. Sözgelimi *Benim Adım Kırmızı*'nin dokusunu oluşturan Doğu resim sanatına nüfuz edebilmek amacıyla binlerce kitabı “bir açlık içerisinde” okumuş,⁵³⁷ dünyanın önde gelen resim müzelerini gezmiş, bu mekânlarda camekânların arkasındaki kıymetli resimleri saatlerce seyretmiştir.⁵³⁸ Böylece başlangıçta İslam resmine mesafeli yaklaşan yazar olağanüstü bir sabırla bu resmi sevmeyi öğrenmiştir. Romanını ancak bu hazırlık sürecinin sonrasında, altı yıl içinde⁵³⁹ yazmıştır. Kitabı yayımlanmaya hazır olduğunda da “Aman yanlış yapmayayım”⁵⁴⁰ diye endişelenmiş, olguları doğru aktardığından emin olmak için Doğu resim sanatının uzmanlarıyla görüşmüştür. Bunlardan biri olan Filiz Çağman'a romanı okutmuş, böylece onun bütünlüğünü ve iç tutarlılığını zedeleyecek kritik hatalar yapmaktan kurtulmuştur.⁵⁴¹

“Tamamlanmamış resimlerden anlaşıldığı gibi nakkaşların atların çizimine ayaklarının ucundan başladıklarını, bunun da bütün bir at resmini ezbere bildikleri anlamına geldiğini, bana Filiz Hanım öğretmiştir. *Benim Adım*

⁵³⁷ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.11.

⁵³⁸ Pamuk, *Öteki Renkler*, s.153.

⁵³⁹ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.10.

⁵⁴⁰ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.116.

⁵⁴¹ Filiz Çağman kendisiyle yapılan bir söyleşide yazarın romanı tasarlama sürecinde de kendisiyle görüştüğünü belirtir. Çağman burada Doğu resmi konusunda Türkçe ve İngilizce yazılmış bütün kitapları okumuş olan Pamuk'un bilgisi karşısında hayrete düştüğünü ifade eder. “Batı hayranlığı ile beslenmiş bir entelektüel topluluğun içinden çıkan bir yazarın” nakkaşların dünyasını idrak edip bunu romanında “mükemmel” bir biçimde yansıtmayı başarmasını garipsediğini vurgular. Ayrıntılı bilgi için bkz. Filiz Çağman, “Benim Adım Kırmızı'yı Anlatıyor”, söyleşiyi yapan: Buket Aşçı, *Vatan Kitap*, 26.10.2006, s.12-13.

Kırmızı yayımlanmadan önce Topkapı Sarayı'nda bir Pazar günü Filiz Hanım'la buluşup sayfa sayfa bütün kitabı gözden geçirdik.⁵⁴²

Bu romanda kocası savaştan dönmeyen bir kadının boşanmasının hangi şartlara bağlı olduğu ya da ölüm sonrasında kişinin yaptığı yolculuk gibi konular da yazarın disiplinli bir şekilde okumalar yaptığını gösterir. Donanımlı bir okur Orhan Pamuk'un sayısız kaynağı karıştırdığını, romanını yazarken bu kaynakları göz önünde bulundurduğunu hemen çıkarır. Bu gerçeğe rağmen onu Doğu'yu olduğundan daha farklı bir şekilde yansıtmaya çalışan oryantalist zihniyetle eş düzlemde değerlendirmek yazara haksızlık etmek anlamına gelir.

Yazar bir konuşmasında kendisini oryantalist olarak tanımlayanlara ateş püskürür. Özellikle romanlarını okumadan bu tür iddialarda bulunanların varlığından yakını.

“Siz söyleseniz. Orhan Bey, ben bu kitabınızı okudum. Burada ressamlar şöyle diyorsunuz, ama aslında ben biliyorum böyleler. Eğer bunu söyleyebiliyorsanız ben de sizinle bu kitabımda nasıl bir çarpıklık var onu tartışırım ama genel olarak bana havada; Orhan Bey çarpıtıyor musunuz? Vallahi çarpıtmıyorum Ahmet Bey muhabbeti gibi oluyor.”⁵⁴³

Orhan Pamuk Batılı okurları düşünerek yazmadığını ifade eder. Ayrıca ona göre Doğu “haremler ya da egzotik şeyler[den]” ibaret değildir. Doğu'nun köklü bir sanat anlayışı ve kültürel dünyası mevcuttur. Yazar *Benim Adım Kırmızı*'da konu ettiği gibi Doğu'da “çok soylu, derin bir resim geleneği” olduğunu vurgular. Romanının yabancı dillere çevrilmesiyle yazar Doğu'nun sanatsal zenginliğini tüm dünyaya anlatmıştır.

“Benim kitaplarımda gösterdiğim gibi, mesela *Benim Adım Kırmızı*'da gösterdiğim gibi çok soylu, derin bir resim geleneği var. 200 yıl yaşamış. Bu

⁵⁴² Pamuk, *Öteki Renkler*, s.153.

⁵⁴³ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.29.

haremler, egzotik şeyler değildir bunlar. Bir sanata gözlerini neredeyse kör edercesine vermiş insanların yarattığı, aslında ne Doğu’da, ne Batı’da, ne de ülkemizde kimsenin takmadığı, ilgilenmediği bir resim geleneği var. Ben bu resim geleneğini yalnız Türkiye’ye değil, bütün dünyaya da anlatmak isterim. Doğu deyince tanımamız gereken yalnızca haremler değildir.”⁵⁴⁴

Orhan Pamuk oryantalizme karşıt tavırlar sergiler. *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* adını taşıyan otobiyografik eserinde Batılı ressam Melling’in İstanbul gravürlerinin “Batı’nın harem ve cinsellik fantezilerinden iyice uzak” olduğu için sever. Yazara göre bu resimler vakar ve zarafetle işlen[miştir]”.⁵⁴⁵ Bundan dolayı bu sanat eserlerini seyreden kişide ciddiye duygusu uyandırır.

Üstelik yazar yapıtlarında geçmişin kaybolan güzelliklerine ağıt yakar. *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*’de yaşadığı İstanbul’u karamsar bir gözlükle okur. Değişen mimari, zarif konakların yerinde hızla yükselen “çirkin” apartman blokları, kirlenen sahiller, kırık çeşmeler ile artık yalnızca yoksul ve düşkün kimselerin yaşadığı geleneksel mahalleler onun üzerinde düş kırıklığı etkisi yaratır.⁵⁴⁶ Yazar “yıkılan bir imparatorluğun çöktükçe çöken kalıntıları[n]” eski başkentinde bıraktığı izleri hüznle takip eder.⁵⁴⁷

Benzer şekilde *Benim Adım Kırmızı*’nın satır aralarından yazarın Doğu topraklarında resim sanatına gösterilen ilginin azalmasına içten içe üzüldüğünü anlamak mümkündür. Özellikle romancının kendisini yakın hissettiği Kara’nın Üstat Osman’la yaptığı konuşmalar sırasında estetik geleneğe yaklaşım tarzı bunu kanıtlar niteliktedir. (B.A.K., s.67-69, s.363) Nilüfer Kuyaş’ın tespiti de bu yöndedir. Kuyaş onun sanatsal anlamda yararlandığı Doğu sanatına içten bir bağlılık gösterdiğini

⁵⁴⁴ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.28-29.

⁵⁴⁵ Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, s.68.

⁵⁴⁶ Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, s.73.

⁵⁴⁷ Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, s.13.

ifade eder. Buradan yola çıkarak Pamuk'u tamamen Batı kültürü ile ilişkilendirmenin yanlış olduğunu öne sürer.

“Kimilerinin büyük bir yanılgıyla zannettiği gibi taklitçi bir ‘kökten Batıcı’ değil Orhan Pamuk. Roman sanatında neredeyse acımasızca modern, deneysel ve yenilikçi, ama sanatını ürettiği kültürel iklimin mirasına da saygılı, hüznü hatta neredeyse nostaljik diyebileceğimiz bir bağlılığı var.”⁵⁴⁸

3.3. Geleneği Bir Malzeme Olarak Değerlendirme

Yukarıda ifade edildiği gibi Orhan Pamuk eserlerini oryantalist edebiyattan daha farklı bir kulvarda verir. O postmodern bir romancıdır. Postmodern roman modern romanın sırtını döndüğü geçmişi ve geleneği yeniden keşfeder.⁵⁴⁹ Tarih ve gelenek farklı şekillerde anlamlandırılabilir için zengin bir malzeme olarak değerlendirilir.⁵⁵⁰ Özellikle Doğu'nun klasik edebi ve dini metinleri ile metaforları postmodern romancılar için tükenmez bir hazine kadar kıymetlidir.

Bu edebiyat anlayışına paralel olacak şekilde Orhan Pamuk eserlerinde geleneğe oldukça fazla yer verir. Batılı bir ailede yetişmiş olmasına rağmen globalizmle beraber kültürler arasındaki sınırların kaybolması da onun geleneği

⁵⁴⁸ Nilüfer Kuyaş, “Seks, Yalanlar ve Minyatür”, *Orhan Pamuk'u Anlamak*, (Haz.Nüket Esen ve Engin Kılıç), 3.baskı, İletişim Yayınları, 2006, İstanbul, s.355.

⁵⁴⁹ Dilek Yalçın-Çelik, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.28.

⁵⁵⁰ Yalçın-Çelik, a.g.e., s.32.

önemsemesine neden olmuştur.⁵⁵¹ Bu kadim geleneğin kendisini ciddi olarak ilgilendirdiğini vurgular.⁵⁵²

Pamuk Doğu kültürünü eserlerine alırken onu yüceltme ya da idealize etme gibi bir amaç taşımaz. O, Doğu kültürünü ve geleneğini oluşturan bileşenleri romanlarını kurmasına yardımcı olan elemanlar olarak görür. Bir başka ifadeyle Pamuk Doğu'yu kullanılabilir bir edebiyat malzemesi olarak algılar. Yazarın deyişiyle geçmiş “bir imgeler deposudur.”⁵⁵³

“Geleneği ya da Doğu dediğimiz şeyin bütün zenginliğiyle romanlarıma (kullanma kelimesini söylemezdim) alıyorum. Peki kullanma da diyelim. Kendi amaçlarım, kendi hikâyem için onlardan yararlanıyorum.”⁵⁵⁴

3.4.Orhan Pamuk'un Tarihten Yararlanma Biçimi

Postmodern felsefe içinde ortaya çıkan “Yeni Tarihselcilik” anlayışı tarihi öznel olarak yazılmış bir metin olarak algılar.⁵⁵⁵ Yeni Tarihselcilere göre tarih “kurgusal bir metin”, “bir biçimler repertuarı[dır]”.⁵⁵⁶ Postmodern roman geçmişin tarih kitaplarında saydam olarak yansıtılamayacağını öne sürer. Yüzyıllardır anlatılagelen tarihi güvenilir bulur. Bundan ötürü tarihsel olayları ve kişilikleri

⁵⁵¹ Orhan Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.42.

⁵⁵² Hasan Bülent Kahraman, “Orhan Pamuk’la Söyleşi”, *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları* (Ed.Fahri Aral), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, s.169.

⁵⁵³ Orhan Pamuk, *Öteki Renkler*, s.112-113.

⁵⁵⁴ Orhan Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.28.

⁵⁵⁵ Serpil Opperman, *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2006, s.20.

⁵⁵⁶ Yalçın-Çelik, a.g.e., s.28

yeniden yazmaya girişir. Böylece “farklı tarihsel dönemlerin, toplumların ve tarihsel kişilerin yeni anlatımları ortaya çıkar.”⁵⁵⁷ Romancının nihai amacı olgusal bir gerçeği yakalayıp anlatmak değil kurmacayı öne çıkararak gerçekle oynamak, hatta onu çarpıtmaktır.⁵⁵⁸ Bunlar geleneğin içinden yazılıyormuş gibi görünüp onları kendi içlerinden yıkarlar. Bazı postmodern yazarlar tarihsel romanlarında bilinen gerçekleri tersine çevirerek okurları hayrete düşürmüşlerdir.

“Postmodern roman, Yeni Tarihselciliğin söylemini ve sorunsallığını analitik bir tavrıla işler. Çünkü geçmişin olaylar manzumesi, postmodern roman için zengin bir kaynaktır. Bunları alır ve Yeni Tarihselci bir analizle tarihin birden çok yorum ve anlamlara açıldığını gösterir.”⁵⁵⁹

Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* romanları postmodern tarihsel romanlar arasında anılır. Aynı şekilde *Kara Kitap* da içerdiği bazı tarihsel izlekler nedeniyle bu kategoride değerlendirilir.⁵⁶⁰ Tarihle haşır neşir olmaktan zevk duyan yazar ⁵⁶¹ postmodern romanın tarihle ilintili yorumlarını paylaşır. Ona göre tarihsel roman yazarının tarihi bire bir yansıtmış gibi bir hava vermesi oldukça sakıncalıdır. Çünkü böyle bir durumda roman okuru gerçek olayları okuduğu sanısına kapılır.⁵⁶²

Oysa yazar tarihi saydam bir şekilde yansıtma iddiasını taşıdığı için tarihsel roman yazmaz. Bilakis yaşadığı dünyadan hoşnut olmadığı için tarihe yönelir. Bunu

⁵⁵⁷ Opperman, a.g.e., s.23.

⁵⁵⁸ Erol Köroğlu, “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: *Beyaz Kale*’de Özne ve Öteki”, *Orhan Pamuk’u Anlamak* (Haz. Nüket Esen ve Engin Kılıç), 3.baskı, İletişim Yayınları, 2006, İstanbul s.155.

⁵⁵⁹ Opperman, a.g.e., s.21.

⁵⁶⁰ Dilek Yalçın, “1980 Sonrası Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları”, *Hece*, 138-140, Ankara, 2008, s.353.

⁵⁶¹ Orhan Pamuk, *Öteki Renkler*, s.112.

⁵⁶² Orhan Pamuk, *Öteki Renkler*, s.111.

yaparken tarihe ışık tutma, toplumsal problemleri irdeleme ya da kritik bir dönemi dramlaştırma amacını taşımaz. Aynı şekilde tarihsel olayların üzerinde kafa yormaya da gerek duymaz. Tarih anlaşılmaya muhtaç olaylar dizisi değil, yalnızca onun metinlerini zenginleştirecek bir “imge deposudur”.⁵⁶³ Orhan Pamuk bu yönüyle Tolstoy, Walter Scott, Halide Edip Adivar ya da Kemal Tahir gibi klasik tarihsel roman yazarlarından ayrılır.

“Tarih bana taze, el sürülmemiş ve bir sürü olanak tanıyan imgeler sunan bir hazine gibi geliyor. Ama tarihi sorunlar, günümüze çeşitli şekilde ışık tutacak anlamlar, bir dönemin dramlaştırılması, Shakespearevari veya Tolstoyvari tarih anlayışı bana çekici gelmiyor.”⁵⁶⁴

Orhan Pamuk *Beyaz Kale* romanı üzerinde konuşurken Sultan IV.Mehmet’in saltanatını anlatma gibi bir niyetinin olmadığını altını çizer. Aklındaki hikâyeyi daha iyi anlatabileceğini düşündüğü için olay örgüsünü tarihsel bir zamana oturtmuştur.⁵⁶⁵ Yani bu roman İstanbul’un Avcı Mehmet’in hükümdarlığında geçirdiği yılları anlatmayı amaçlamaz. Engin Kılıç bu romanı merkeze aldığı bir bildirisinde *Beyaz Kale*’nin klasik tarihsel romanlardan farklı olarak döneminin tarihsel panoramasını vermemesine değinir. Kılıç’a göre romanda anlatılan köle-efendi ilişkisinin başka bir mekân ve zamanda konumlandırılması hikâyeyi çok fazla değişime uğratmayacaktır.⁵⁶⁶ Yazar için tarih bir arka plan, bir fon işlevini görür.

Ayrıca yazar kendisini tarihsel gerçeklere bağlı olmak zorunda hissetmez. Bundan ötürü *Beyaz Kale*’de tarihsel gerçeklerle dilediği şekilde oynamıştır. Sözgelimi İstanbul’u perişan eden veba salgınının gerçekte on sekizinci yüzyılda

⁵⁶³ Pamuk, *Öteki Renkler*, s.112-113.

⁵⁶⁴ Pamuk, *Öteki Renkler*, s.112.

⁵⁶⁵ Pamuk, *Öteki Renkler*, s.133.

⁵⁶⁶ Engin Kılıç, “Orhan Pamuk’un Tarih Yazımsal Üstkurmacasında Kimlik ve Modernlik”, *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları* (Ed. Fahri Aral), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, s.114.

olduğuna aldırmadan onu on yedinci yüzyılda geçen romanına alır. Benzer şekilde yazar on altıncı yüzyıl sonlarında Üstat Osman'ın önderliğinde klasik üslubuna kavuşan Osmanlı resminin en başarılı dönemini yaşadığını bildiği halde bu gerçeği değiştirir. *Benim Adım Kırmızı*'da Üstat Osman, Velican ve diğer nakkaşların dilinden Osmanlı resminin çöküş dönemine geçtiğini duyurur. Orhan Pamuk bu ters yüz etme işlemini kitabını daha çarpıcı kılmak için tercih etmiştir.

“Benim için önemli olan kitaplarımın okurda bir şey uyandırmasıdır, kalbine işlemesidir. Bunun için mesela, bu kitabın sonunda İstanbul'da ya da Osmanlı sarayında bir dönemden sonra, 16.yy'ın sonunda 17.yy'ın başında resme olan ilginin çok yoğun bir şekilde düştüğünü söylüyorum, neredeyse bitti gibi. Aslında ilgi düşüyor, azalıyor, ama tamamen bitmiyor. Ama ben abartarak tamamen bitmiş gibi gösterdim. Neden? Çünkü dediğimde bir gerçek payı vardı. Anlatmak istediğim gerçeğin ancak böyle bir abartmayla okuyucuya işleyeceğini düşündüm.”⁵⁶⁷

Yani Pamuk tıpkı yapıtlarını Yeni Tarihselcilik anlayışıyla kaleme alan diğer romancılar gibi romanının daha etkileyici olması için reel olayları değiştirmekten kaçınmamıştır. Tarihe saygı göstermek, onun aslına sadık kalmak gibi kaygıları yoktur. Zira yazar için en önemli şey onun yaratacağı metindir. Dolayısıyla bu metnin başarılı olması için tarihten dilediği şekilde faydalanır. Ancak tarihsel gerçeklerin altında ezilme “tehlikesine düşme[z]”. Yalnızca tarihsel imgeleri raflarından dikkatlice indirir ve onları metnin gerekli yerlerine itinayla yerleştirir.⁵⁶⁸ Bunu yaparken bazı kişileri ve olayları kasıtlı olarak değiştirir. Böylece oluşturduğu metnin kuralları tarihi ezer.

“Bir noktadan sonra böyle bir roman yazınca, bunun çatısını kurunca, bunun kendi kuralları tarihin kurallarının üzerinden çatır, çutur geçer ve benim için tarihten daha önemli olur. Bir noktadan sonra tarih arşivlerde kalan, saygı duyulması gereken bir şey değil, benim romanım için gerekli bir şey olur. En

⁵⁶⁷ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.11.

⁵⁶⁸ Pamuk, *Öteki Renkler*, s.113.

iyi şekilde yazıyorsam romanımı, ben tarihin hizmetinde değilimdir, tarih benim hizmetimde olur.”⁵⁶⁹

Pamuk tarihi dönemleri konu ettiği romanlarında bazı tarihsel verileri değiştirmekle yetinmez. Aynı zamanda tarihsel kişilikleri de dönüştürür. Aslında tarihin boşlukları ona bu şansı tanır. Yani resmi belge ve dökümanların hakkında az bilgi verdiği kişilikler üzerinde değişiklik yapması kolaylaşır. Örneğin *Kara Kitap*’ta Mevlânâ-yı Celâleddin-i Rûmî’ye geniş olarak yer verirken onun Şems’le olan ilişkisinin muğlak yanlarından yararlanır. Mevlânâ ve Mevleviliği irdeleyen kitaplarda Şems’in hakikaten öldürülüp öldürülmediğinin belirtilmemesi akıllarda soru işareti bırakmıştır. Aynı zamanda eğer Şems gerçekten öldüyse ölümünden sonra Mevlânâ’nın Şam’da ne aradığının kesin şekilde bilinmemesi de tasavvuf tarihinde bir boşluk yaratmıştır. Orhan Pamuk gazeteci Celâl’in yazıları vasıtasıyla bu konulara odaklanır. Aslında Mevlânâ’nın Şems’in katili olduğunu iddia eder. Ona göre ulu bilgin şüphe çekmemek için Şam’a yolculuk yapmıştır.

Orhan Pamuk *Benim Adım Kırmızı* romanında da Üstat Osman’ı “biraz” değiştirir.⁵⁷⁰ Ehl-i Hiref maaş defterleri ile Âlî’nin *Menâkıb-ı Hünerverân* adlı kitabından başka hiçbir yerde Osmanlı Sarayı Nakkaşhanesi’nin başnakkaşı olan Üstat Osman’ın adına rastlamak mümkün değildir. Bu durum tarihsel bir kesinti oluşturur. Orhan Pamuk bu durumdan yararlanarak Üstat Osman’ı dilediği gibi kurgular. Bu reel kişiliği metinselleştirirken onu güzel çiraklara düşkün bir sanatçı olarak çizer. Buna ek olarak onun gözlerine iğne batırarak kendi kendisini kör ettiğini yazar.

Bu örneklerden anlaşıldığı gibi Orhan Pamuk tarihsel kişileri kurmaca karakterler olarak eserlerine alırken kendisini tarihi verilerle bire bir uyumlu olmak

⁵⁶⁹ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.11-12.

⁵⁷⁰ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.16-17.

zorunda hissetmez. Böylece daha renkli, daha etkileyici ve çok katmanlı metinler ortaya çıkar.

3.5.Orhan Pamuk'un Metinler Arasılık Tekniğini Kullanması

Postmodern romanın önde gelen tekniklerinden biri olan metinler arasılık yazarların geçmiş kültürlerden yararlanmasını mümkün kılar. Metinler arasılık kuramını destekleyen eleştirmenlere göre metin bir alıntılar toplamıdır. Kubilay Aktulum, eleştirmenlerin bu düşüncesini şöyle açıklamayı yeğler: “Her yapıt bir metinler arasıdır. Yazın hep aynı içeriğin yinelenmesinden başka bir şey değildir.”⁵⁷¹ Tıpkı iç içe yansıyan aynalar gibi hikâyeler başka küçük hikâyeler anlatırlar.⁵⁷² Roman yazarı bu hikâyelerin tümünü kendisi üretmek zorunda değildir. Kendi kültürünün ya da başka bir kültürün geleneksel metinlerine de gönderme yapabilir. Kısacası yazar okuduğu başka metinlerden aldığı öğeleri kendi metninde rahatça kullanır.⁵⁷³ Böylece farklı metinlerden bir araya gelen edebi metnin tarihsel dokusu çok katmanlı olur. Böyle bir metin zenginleşeceği için çağrışım yapma gücü artar. Üzerinde onlarca farklı okuma yapılmasına izin verir. Yazar metinler arasılık tekniğini kullanırken alıntı, anıştırma, pastiş, montaj ve yeniden yazma gibi yöntemlerden birini seçer.

Orhan Pamuk gelenekten yararlanırken metinler arasılık tekniğini kullanır. Batı edebiyatının yanı sıra Müslüman Doğu'nun kültürel birikimi de onun için bir malzeme deposudur. Doğu'nun dini ve tasavvufi metinlerinden klasik mesnevilerine, felsefi düşünürlerinin eserlerinden tarih kitaplarına kadar onlarca değişik metin *Beyaz Kale*'den itibaren yazarın romanlarında çeşitli düzlemlerde baskın rol oynar. Özellikle *Kur'an-ı Kerim*, *Hüsrev u Şirin*, *Mesnevi*, *Hüsn ü Aşk*, *Mantuku't-Tayr*,

⁵⁷¹ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s.19.

⁵⁷² Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, 3.baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s.110.

⁵⁷³ Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Anlamak*, 2.baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s.26.

Sûrnâme ve *Seyahatname* gibi metinler Pamuk'un *Beyaz Kale*, *Yeni Hayat*, *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında, muhtelif olaylarla ilişkilendirilerek söz konusu edilirler. Örneğin roman kişileri başlarına gelen durumları mesnevi kahramanlarının hikâyeleriyle mukayese ederler. Ayrıca günah işlediklerinde *Kur'an* ayetlerini anımsarlar.

Yazar tasavvufi öğeleri de romanlarında sıkça söz konusu eder. Örneğin *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* romanlarında ünlü mutasavvıfların değişik konulara yaklaşımları detaylarıyla verilir. Öte yandan Orhan Pamuk için tasavvuf doktrininin kendisi herhangi bir önem taşımaz. Zira yazar tasavvufa inanmaz, "öyle şeyleri gülererek oku[r]"⁵⁷⁴.

Tasavvufun meselelerinden ziyade onun çevresinde gelişen edebiyat yazarın ilgi alanına girer. Orhan Pamuk mutasavvıf şairlerin ve yazarların meydana getirdiği *Mesnevi* gibi mistik metinleri bir "hazine" diye niteler.⁵⁷⁵ Yazar bu metinlerden ve onları üreten sanatçılardan etkilenmediği halde onlardan geniş ölçüde yararlanır.⁵⁷⁶ Orhan Pamuk yapıtlarında farklı metinleri kullandığını gizlemeye çalışmaz. Özgünlüğü problem edinmediği *Yeni Hayat*'ın "Gördünüz ya, yeni hiçbir şey söylemedim" cümlesinden anlaşılır. (Y.H., s.229) Buna koştur olarak yazar 1986 yılında *Beyaz Kale*'nin sonuna eklediği "*Beyaz Kale Üzerine*" başlıklı yazısında romanını kurgulama sürecinde Doğu'nun kültürel dünyasında yer edinmiş yapıtların hangilerinden esinlendiğini açıklamaktan sakınmaz. (B.K., s.188)

Pamuk aldığı bütün bu alıntılarını, hikâyecikleri, meselleri, metaforları ve teşbihleri kitaplarına "süs diye" koymaz. Bunlar yazarın romanlarını renklendirir ve şenlendirirler. Bir anlatılar mozaiği oluştururlar. Okur bu değişik alıntılarla karşı karşıya kalınca başlangıçta sersemleşir ve önündeki romanı yadırgar. Zira bu kültürel dünyayı kavrayabilmek için entelektüel bir birikime sahip olması gerektiğinin

⁵⁷⁴ (Orhan Pamuk'tan aktaran) Mustafa Kutlu, "Kara Kitap", *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (Der. Nüket Esen), İletişim Yayınları, İstanbul, 1996, s.22.

⁵⁷⁵ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.30.

⁵⁷⁶ Kahraman, a.g.s., s.165.

idrakine varır. Bundan dolayı daha fazla çaba sarf ederek bu metinler aracılığıyla kendisine sezdirilmek istenen şeyleri yerli yerine oturtmaya çalışır. Bu metinler ayrıca Orhan Pamuk'un zihnindeki olayları ve fikirleri daha kısa yoldan kâğıda dökmesine yardımcı olurlar. Aynı zamanda yazarın metinlerini tamamlama görevini üstlenirler. Bir araya gelmesi, aynı düzlemde buluşması asla mümkün görülme- yen metinler birbirlerinin içine geçerler. Bundan ötürü Orhan Pamuk için bu metinleri kullanmak “edebiyatta yaratıcılık” anlamına gelir.⁵⁷⁷ Bundan ötürü romanlarını dolduran bu göndermeleri yapmaktan zevk duyar.

“Ben o gelenekten yararlanıyorum. Orada birazcık şunu demek istiyoruz. Kitap kendi anlamını tam çerçevesini tamamlamak için bu eski metinlere gidiyor. Bu eski metinler kendileri ne yaptı? Metinler kendileri söylediler. Şimdi biz o metinleri kullanarak, anlamımızı tamamlıyoruz. Bir kestirme yapıyoruz. Kitaplardan, eski fikirlerden, simgelerden, kullanılmış kahramanlardan, hikâyelerden yararlanarak hikâyemizi daha çabuk anlatıyoruz. Sadece daha çabuk değil, daha zengin anlatıyoruz. Onların taşıdığı anlam hâlelerini de kullanıyoruz, böylelikle metnimizi de zenginleştiriyoruz. Zevkli bir edebiyat, bir roman yazmanın zevkleri...”⁵⁷⁸

Sonuç olarak yazar geleneksel Doğu'nun kültürel dünyasından, tarihinden, insani ilişkilerinden haberdardır. Romanlarını yazmadan önce yaptığı uzun araştırmalar sırasında daha evvel tanımadığı bu dünyaya ilişkin yüzlerce kitabı okur. Geleneğe dair bütün unsurları ve fikirleri yararlanılacak zengin hazineler olarak görür. Bundan ötürü modern ve postmodern tekniklerle kurduğu romanlarını yazarken bunlara açık ya da gizli göndermeler yapar. Böylece çok katmanlı ve çok sesli metinler meydana gelir. Bir anlamda gelenekten yararlanarak çağdaş bir edebiyat yazar.⁵⁷⁹ Orhan Pamuk kendi ifadesiyle modern edebiyatın imkânlarıyla geleneğe döner.⁵⁸⁰ Böylece hem Doğu hem Batı medeniyetiyle serbest bir ilişki

⁵⁷⁷ Kahraman, a.g.s., s.174.

⁵⁷⁸ Kahraman, a.g.s., s.162-163.

⁵⁷⁹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 3, 12.baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s.94.

⁵⁸⁰ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, s.42.

kurmuş olur. Yazar bu iki farklı geleneği eve benzeterek bu iki evde rahatlıkla gezindiğini belirtir.

“Bütün kitaplarım Doğu’nun ve Batı’nın yöntem, usul, alışkanlık ve tarihinin karışmasından yapılmıştır ve kendi zenginliğimi de buna borçluyum. Kendi rahatlığım, çift mutluluğum da buradan gelir, iki dünya arasında suçluluk duygusu duymadan, kendi evimde gezinir gibi gezinirim.”⁵⁸¹

⁵⁸¹ Pamuk, *Öteki Renkler*, s.155.

SONUÇ

Orhan Pamuk 1980 sonrası Türk Edebiyatının önde gelen romancılarından biridir. Çoğu romanında Batılılaşma sorunsalını masaya yatıran yazar modern anlatım tekniklerini kullanır. Fakat Pamuk romanını kurgularken yalnızca modern hayata ait öğeleri işlemez. Bunların yanı sıra Müslüman Doğu geleneğinin değişik unsurlarına da sık sık yer verir. Doğu'nun tarihsel kişilikleri, dinsel inançları, toplumsal âdet ve alışkanlıkları yazarın ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan başlayarak okurun karşısına çıkar. Bu tezde Orhan Pamuk'un romanlarında yer verdiği geleneksel konular, yorumlar ve motifler üzerine odaklanılmıştır. Çalışma sırasında elde edilen bulgular sosyolojik perspektiften değerlendirmeye çalışılmıştır.

Tezin esas malzemesini yazarın sekiz romanı oluşturmuştur. Ayrıca Pamuk'un geleneği algılayış biçiminin değerlendirildiği Üçüncü bölümde yazarın roman türü dışında kalan eserleri ile romanları hakkında yazılmış inceleme metinleri de dikkate alınmıştır.

Tezin Giriş bölümünde gelenek kavramı açıklandıktan sonra bu kavramın sosyolojik, mistik ve hermenötik platformlardaki açılımları ele alınmıştır. Ayrıca romanlarda geniş ölçüde konu edilen geleneksel toplumun özellikleri üzerinde durulmuştur.

Tezin "Geleneksel Manevi ve Kültürel Hayat" başlığını taşıyan birinci bölümünde bu romanlarda İslami ve tasavvufi öğelerin nasıl ele alındığı araştırılmıştır. Burada yazarın melek, şeytan, cennet, Deccal ve Mehdi gibi dinsel inançlara geniş ölçüde yer verdiği ifade edilmiştir. Ayrıca Pamuk'un geleneksel toplumun üyelerinin gündelik hayatlarında tatbik ettiği dinsel ritüellere *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan *Masumiyet Müzesi*'ne kadar tüm romanlarında gönderme yaptığı tespit edilmiştir. Namaz kılma, kurban kesme, *Kur'an* okuma ve dua etme bu ibadetlerden birkaçıdır. Nikâh ve boşanma işlemleri *Benim Adım Kırmızı*'da İslami ilkeler göz önünde bulundurularak gerçekleştirildiğinden ötürü bu iki eylem gündelik

İslami hayat öğeleri kategorisinde değerlendirilmiştir. Bu noktada dinin hayatın en önemli şekillendiricilerinden biri olduğu sonucu çıkarılmıştır.

İslami inançların yanı sıra yazarın işlediği tasavvuf ve tarikatlar da bu bölümde yorumlanmıştır. Burada yazarın tasavvuf doktrininin içeriğinden ziyade tarikatlar üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Orhan Pamuk Bektaşilik, Cerrahilik, Nakşibendilik ve Mevleviliğin yanında İslam tarihinde batıl oluşumlar olarak algılanmış olan Hurufilik gibi tarikatlara da yer vermiştir. *Kara Kitap*'ta Mevlevilik Hz.Mevlânâ'nın rehberi Şems'le olan ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Aynı kitapta Bektaşilik ve Nakşibendilik bazı sansasyonel iddialar çerçevesinde romana yansımıştır. Hurufilik dışında kalan tarikatların kurucularının hayatı, öğretileri ve disiplinleri detaylandırılmamıştır. Bunlara ek olarak Kalenderiliğin yüzeysel düşünen sofuların Kalenderi dervişleri hedef tahtasına oturtmaları dolayısıyla anıldığına işaret edilmiştir. Bu konunun sonrasında romanlara akseden dini ve tasavvufi kitaplar araştırılmıştır. Burada Gazzali, İbni Arabi ve El-Cevziyye gibi din bilginlerinin ve mutasavvıfların dünya hayatı, kabir sorgusu ve ahiret sahneleri hakkında yazdıkları eserlerin hangi bağlamlarda konu edildikleri kurcalanmıştır.

Tezin Birinci bölümünde Orhan Pamuk'un eserlerinde konu ettiği geleneksel sanatlar da oldukça geniş bir şekilde incelenmiştir. Bu bağlamda bütün romanlarda sivil mimariyi oluşturan mütevazı ahşap konakların yer aldığı görülmüştür. Aynı zamanda modern zamanlara yaklaşıldıkça bu meskenlerde düşkün ve muhtaç kimselerin yaşadığı fark edilmiştir. Örneğin *Benim Adım Kırmızı*'da yüksek bir bürokrat olan Enişte Efendi iki katlı ahşap bir evde yaşamaktan kıvanç duyar. Öte yandan *Masumiyet Müzesi*'nde Cerrahpaşa, Zeyrek ve Kocamustafapaşa gibi yerleşim birimlerinde sadece fakir ya da kaçak kimseler ahşap yapılarda barınmayı tercih ederler. Aynı bölümde sivil mimarinin yanında saray mimarisi de incelenmiştir. *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında Topkapı Sarayı'nın iktidarın merkezi olarak gösterildiği sonucuna varılmıştır. Bu abidevi yapının mimari özellikleri ve teşrifat kurallarının *Benim Adım Kırmızı*'da detaylı bir biçimde söz konusu edildiği görülmüştür. Dini mimari çerçevesinde ise *Kara Kitap*'ta sözü edilen

Süleymaniye Camii başta olmak üzere romanlarda ağırlıklı bir yer edinmiş olan camiler tetkik edilmiştir.

Mimarinin yanı sıra halıcılık, bakırcılık ve sedef işlemeciliği gibi geleneksel el sanatları ile geleneksel kitap sanatlarının da bu metinlere yansıdığı saptanmıştır. Hükümdarların lüks resimlerle bezeli kitaplara verdiği değerin *Benim Adım Kırmızı*'da özellikle Doğu edebiyatının anlatım formlarından biri olan meseller aracılığıyla anlatıldığına dikkat çekilmiştir. Burada yazarın kapsamlı bir sanat tarihi okuması yaptığı sonucuna varılmıştır. Çünkü Orhan Pamuk hat, resim ve tezhiplerle ilgili kavramları, ekolleri ve objeleri adlandırırken geleneksel sanat terminolojisine sadık kalmıştır. Mesela Batıların icat ettiği bir kavram olan minyatür kelimesini kullanmamıştır. Mıstar, zırnık, mühre ve makta gibi diğer sanat terimlerini de yerli yerinde kullanmaya özen göstermiştir.

Bu bölümde son olarak Orhan Pamuk'un Doğu edebiyat geleneğini eserlerine ne şekilde yansıttığı irdelenmiştir. Pamuk ikinci romanı olan *Sessiz Ev*'den başlayarak eserlerine Doğu şiirine önemli ölçüde yer ayırmıştır. İran ve Osmanlı topraklarında üretilmiş olan çift kahramanlı aşk mesnevileri, divanlar ve şehnameler ile didaktik nitelik taşıyan mensur eserler ağırlıklı olarak *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*'da işlenmiştir. Bunlardan bazılarının adları roman boyunca devamlı tekrarlanır. *Kara Kitap*'ta *Hüsni ü Aşk mesnevisi*, *Benim Adım Kırmızı*'da ise *Hüsrev u Şirin* mesnevisi âdeta birer leitmotif olarak kullanılmıştır. Burada karakterler arasında popüler olan metinlerin manzum formda olduğuna dikkat çekilmiştir. Çünkü geleneksel toplumlarda düz yazıdan ziyade çabucak ezberlenme ve kalabalık meclislerde okunma olanağını sağlayan, ayrıca daha kutsal olduğu düşünülen şiir rağbet görür.

Tezin "Geleneksel Gündelik Hayat ve Geleneksel Zihniyet" başlığını taşıyan İkinci bölümünde öncelikle bu sekiz romanda farklı olaylar dolayısıyla kendisinden bahsedilmiş ya da olayların gelişmesinde aktif rol oynamış olan tarihsel kişilikler kategorize edilerek incelenmiştir. Böylece ünü tüm Doğu'ya yayılmış olan

peygamber, sultan, sadrazam, mutasavvıf, bilim adamı, tarihçi ve sanatkârların romanlarda nasıl kurgulandıkları da ortaya konmuştur. Bunlardan bazılarının tarihsel verilerle çatışan karakteristikler sergiledikleri saptanmıştır.

Aynı bölümde geleneksel mekânlar olarak bir kenara ayrılacak sahaf, tekke, muvakkithane, kahvehane ve aşevi gibi mekânların Pamuk'un romanlarında nasıl yer aldığı belirtilmeye çalışılmıştır. Kahvehanelerin *Beyaz Kale*'de Hoca'nın yakınmaları kapsamında olumsuzlandığı, öte taraftan *Benim Adım Kırmızı*'da hoşça vakit geçirilen ancak Erzurumi Nusret Hoca'nın ön yargılı fikirleri yüzünden tarumar edilen bir yer olarak kurgulandığı açıklamıştır.

Orhan Pamuk'un romanlarındaki mahalle hayatı izleği de bu bölümde yorumlanmıştır. Onun romanlarında dış toplumlarla bağlantısı nispeten sınırlı olan, kendi içine dönük, sanata düşkün ve dinsel prensiplere bağlı bir toplumun izdüşümlerini görmek mümkündür. Bu metinlerde dar ancak havadar sokaklarında evlerin karşılıklı olarak sıralandığı mahallelerin samimi atmosferi solunur. Burada Pamuk'un birbirinin gizlisini saklısını bilen, bir komşunun geleneksel normlara ters düşmesi halinde hemen topluca harekete geçen, dayanışma içindeki bir mahalleli portresi çizdiği ifade edilmiştir. Bu tutucu toplulukların muhayyilesinde doğum, düşün ve cenaze sadece sahibi olan ev halkının yaşayacağı keder ve sevinçler değildir. Zira mahalle insan hayatının üç dönüm noktasını teşkil eden bu üç olayı da sahiplenir. Ayrıca dedikodu bütün bu insanları canlı tutan ve birbirine bağlayan başat etmendir. Ayrılıklar, birleşmeler, maddi durumlar, tutulan işler, aşklar ve küskünlükler herkesçe bilinir. Yeni yayılan bir haber hemen rutin davranışlar ve inançlar etrafında değerlendirilir.

Yazarın konu ettiği geleneksel sanat formlarının üreticisi, tarikatların kurucusu ve ibadetlerin uygulayıcısı işte bu geleneksel toplumdur. Bilhassa *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı*'da ele alınan bu toplumun işlediği kilimden nakışladığı resme kadar her işine yaşadığı hayat tarzının niteliklerini yansıttığı saptanmıştır. Gelenek gündelik uğraşların en basit olanına dahi hâkimdir. Bu insanlar olayları ve

problemleri İslam'ın hükümleri ve yetiştikleri muhitin görenekleri açısından değerlendirirler. Herhangi bir işe kalkışırken bunun din tarafından nasıl karşılanacağını kendi kendilerine sorarlar. Sanatı ilahi sıfatların tecelli ettiği bir hinterland olarak idrak eder, dolayısıyla ona kutsiyet yüklerler. Önemli devlet adamlarını, din büyülerini ve evliyayı saygıyla anar, onları model almaya gayret ederler.

İkinci bölümde roman kişilerinin uğraşlarıyla ilintili olarak geleneksel meslek ve zanaatların romanlara nasıl yansıdığı açıklanmıştır. Bohçacı, tuhafiyeci, döşemeci ve aktar bunlardan birkaçıdır. Ayrıca sanatkârlar, din görevlileri ve devletin yöneticileri de gruplandırılarak araştırılmıştır. Bu bölümde patrimonyal düzen içinde iktidarlarını güçlendirmek isteyen sultanların başvurdukları ceza ve ödül mekanizmalarının romanda nasıl işlendiği ayrıca tetkik edilmiştir. Son olarak romanlardaki veriler ışığında geleneksel bir toplumda insan ilişkilerinin nasıl yürütüldüğü konusu ele alınmış ve yorumlanmıştır. Bu bağlamda aşktan söz etmenin ayıp olarak addedildiği, bundan ötürü aşk ilişkilerinin gizli tutulduğu ortaya konmuştur. Bu faktörün etkisiyle bohçacı gibi ev ve aile dışından kimselerin birbirini seven kız ve erkeklerin gönül ilişkilerine aracılık ettiği görülmüştür. Ayrıca ebeveynlerin erişkin yaştaki çocuklarını evlendirme aşamasında onlara söz hakkı tanımak yerine kendi beklentilerine uyan damat ve gelin adayları bulma arayışı içine girdikleri saptanmıştır.

Tezin Üçüncü bölümünde Orhan Pamuk'un geleneğe hangi pencereden baktığı konusu yazarın eserleri üzerine yazılmış makaleler, onunla yapılmış söyleşiler ve onun kendi makaleleri ışığında irdelenmeye çalışılmıştır. Burada öncelikle Orhan Pamuk'un Doğu geleneğinin savunucusu olmadığı belirtilmiştir. Dünyaya Batılılar gibi bakan, modern ve postmodern edebiyat tekniklerini kullanan yazarın Doğu geleneğiyle "ciddi olarak" ilgilenmesine rağmen onu kullanıma açık, görkemli bir "hazine" olarak nitelediği görülmüştür. Ayrıca onun bu düşüncesinin ikircikli bir tutum olarak değerlendirmenin doğru olmadığı ifade edilmiştir. Zira tarihi ve geleneği bir malzeme olarak kullanma eğilimi postmodern edebiyat anlayışıyla

paralellik gösterir. Bu çerçevede Orhan Pamuk tasavvufu, eski edebiyat imajlarını, dinsel inançları ve diğer geleneksel normları yüceltmeye çalışmaz; bunun yerine onlardan verimli bir şekilde yararlanmaya gayret eder.

Bu bölümde Pamuk'un geleneği ele alış şeklinin oryantalist zihniyetle eş düzlemde yol aldığı yolundaki yorumlar tartışılmıştır. Yazarın kutsal sayılan bazı değerleri kullanma biçiminin geleneksel normlara ters düşmesi dolayısıyla tutucu çevrelerde rahatsızlık yarattığı hususuna değinilmiştir. Bunun gelenekselcilik ya da Oryantalizmle bağlantılı olmadığı izah edilmiş, söz konusu kullanımların yeni-tarihselcilik, oryantalizm ve postmodern roman anlayışı ışığında değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Diğer bir deyişle bu iddiaların sağlıklı bir şekilde tespit edilebilmesi için onun romanlarında göze çarpan geleneksel izlekler ile geleneğe aykırı normların yapısal fonksiyonlarının ayrıntılı olarak incelenmesi gerekir.

Burada ayrıca Batı tarzı bir eğitim alan ve Nişantaşı gibi modernleşmiş bir muhitte yetişen yazarın gelenekle olan ilişkisinin aslında sınırlı olduğuna da değinilmiştir. Bundan ötürü yazarın romanlarında ele alacağı geleneksel izlekleri kapsamlı olarak araştırdığı tespit edilmiştir. Orhan Pamuk doğru bilgiye ulaşip ulaşmadığını söz konusu sahaların uzmanlarıyla görüşerek denetler. Doğu medeniyetindeki sanat ve kitap aşkının betimlendiği *Benim Adım Kırmızı* romanı onun bu ihtimamının en bariz delili olarak görülmelidir.

Bu bölümde yazarın tarihsel kişilikleri kurmaca karakterlere dönüştürme sürecinde postmodernist düşünürlerin öncülük ettiği Yeni Tarihselcilik oluşumunun iç mantığına ve ilkelerine benzer şekilde davrandığı neticesine varılmıştır. Çünkü Pamuk Hz.Mevlânâ, Şems ve Üstat Osman gibi reel şahsiyetleri kurgularken onları belli oranlarda çarpıtmıştır. Ayrıca tıpkı edebiyat eleştirmeni Linda Hutcheon'ın tanımladığı yeni-tarihselciler gibi tarihsel romanın tarihi realiteyi anlatmak amacıyla yazılmaması gerektiğini savunmuştur. Pamuk geçmişte kalan olaylar serisine ya da muteber kişiliklere saygı duyma gereğini hissetmez. Onun için bunlar yalnızca faydalanabilecek imgelerdir.

Aynı şekilde Orhan Pamuk'un Doğu edebiyatının ünlü eserlerinden aldığı metin parçacıklarının onun metnini zenginleştirdiği ifade edilmiştir. Yazarın bunları kullandığını gizlemeye çalışmadığına, hatta *Yeni Hayat* romanında olduğu gibi bazı sezdirmelerle bunu belli ettiğine işaret edilmiştir.

Sonuç olarak bu tezde modern bir yazar olan Orhan Pamuk'un romanları esas alınmış ve onun geleneğe geniş ölçüde yer verdiği görülmüştür. Mimariden mahalle yaşantısına, gelin alayından dinsel kitaplara kadar pek çok geleneksel öge bu metinlerde değişik bağlamlarda yer alır. Yazar postmodernizme koşut biçimde geleneği kullanıma açık bir hazine olarak görür. Orhan Pamuk bir yandan modern edebiyatın tekniklerini kullanırken diğer yandan mirî mal gibi algıladığı gelenekten imkânlar ölçüsünde yararlanmaya çalışır. Böylece daha zengin, yaratıcı, olgun ve etkileyici metinler kaleme alır.

KAYNAKLAR

ABERCROMBIE N., S.HİLL and B.S.TURNER 2006, *Penguin Dictionary of Sociology*, London: Penguin Books.

ABDURRAHMAN-I CÂMÎ 1944, *Salaman'la Absal* (Çev.Abdülvehhab Tarzi), İstanbul: Maarif Matbaası.

_____ 1971, *Nefâhâtü'l-Üns* (Çev.Kâmil Candoğan ve Sefer Malak), İstanbul: Hikmet Gazetecilik.

_____ 2003, *The Fifth Throne: Yûsuf u Züleyhâ* (Çev.Ali Nihat Tarlan), (Ed.by Günay Kut), Harvard: Cambridge Mass.

ABDÜLAZİZ BEY 2002, *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri* (Haz.Kâzım Arısan ve Duygu Arısan Günay), 3.baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

ACUN, Hakkı, "Osmanlı Saat Kuleleri" 1999, *Osmanlı*, C.X, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

AFİFFİ, A.E. 1975, *Muhyiddin İbnü'l Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi* (Çev.Mehmet Dağ), Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

AK, Mahmut, "Evliya Çelebi" 1999, *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.I, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

AK, Coşkun 2001, *Şair Padişahlar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

AKAY, Ali 2005, *Postmodernizm*, İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık.

AKDOĞAN, Vefa, "Geleneksel Toplum ve Modern Toplum Dikotomisi Bağlamında Modernliğin Eleştirisi", (Çevrimiçi) www.toplumvesiyaset.com/yaziOku.php?id=1440, 1 Ocak 2010.

AKGÜNDÜZ, Murat 2002, *XIX.Yüzyıl Başlarına Kadar Osmanlı Devleti'nde Şeyhülislamlık*, İstanbul: Beyan Yayıncılık.

AKTAY, Aydın, "Bir Yorum Mektebi: Oryantalizm" 2008 Haziran-Ağustos, *Hece*, 138-140, Ankara.

AKTULUM, Kubilay 1999, *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi.

ALGAR H. ve A.ALPASRLAN, "Hüseyin Baykara" 1998, *DİA*, C.XVIII, İstanbul: T.D.V. Yayınları.

ALKILIÇ, Dünder 2004, *Osmanlı'da Devlet Protokolü ve Törenler: İmparatorluk Seremonisi*, İstanbul: Tarih Düşünce Kitapları.

ALTINAY, Ahmed Refik 1980, *Âlimler ve Sanatkârlar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

AND, Metin 1974, *Turkish Miniature Painting*, Ankara: Dost Yayınevi.

_____ 1982, *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

_____ 1998, *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.

_____ 2002, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür Sanatı*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Ansiklopedik İslam Lügatı 1982, C.I-II, İstanbul: Tercüman Gazetesi Yayınları.

ARMAĞAN, Mustafa 1992, *Gelenek*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık.

_____ 1998, *Gelenek ile Modernlik Arasında*, 2.baskı, İstanbul: İz Yayıncılık.

_____, “Heidegger, Nasr ve Hogson: Gelenekle Yeniden Yüzlemek” 2005 Kış, *Muhafazakâr Düşünce*, 3, Ankara.

ARSEVEN, Celal Esad 1943, *Sanat Ansiklopedisi*, C.III, İstanbul: Maarif Matbaası.

ARSLAN, Mehmet 2008, *Osmanlı Saray Düğünleri & Şenlikleri-1*, İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.

ARSLAN, Ahmet 2009, *İbni Haldun*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

ASLANAPA, Oktay 1993, *Türk Sanatı El Kitabı*, İstanbul: İnkılâp Yayınları.

AŞKAR, Mustafa 1998, *Niyazi-i Mısri ve Tasavvuf Anlayışı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ATAR, Fahrettin, “Kadı” 2001, *DİA*, C.XXIV, İstanbul: T.D.V. Yayınları.

ATASOY N., A.BAHNASSI and M.ROGERS 1990, *The Art of Islam*, Paris: UNESCO Collection of Representative Works.

ATASOY, Nurhan 1997, *1582 Surname-i Hümayun: An Imperial Celebration*, İstanbul: Koçbank.

ATAY Hüseyin 1961, *Kur'an'a Göre İman Esasları*, Ankara: Ajans Türk Matbaası.

- ATTAR, Feriüddin 2006, *Mantıku't-Tayr* (Çev.Mustafa Çiçekler), İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- ATTAR, Samar 2007, *The Vital Roots of the European Enlightenment: İbni Tufayl's Influence on Modern Western Thought*, Lanham: Lexington Books.
- AYAN, Hüseyin 2002, *Nesimi: Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divanının Tenkidli Metni*, C.I, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- AYDIN, Ali Arslan 1964, *İslam İnançları ve Felsefesi*, C.I, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- AYDÜZ, Salim, "Takiyüddin Râsıd" 1999, *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.II, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- AYSOY, Mehmet 2003, *Geleneksel Sonrası Toplum Üzerine*, İstanbul: Açık Kitaplar.
- _____, "Sosyolojinin Geleneği Konu Edinmesi Ya da Geleneğin Sosyolojik Paradigmaya İndirgenmesi-Anthony Giddens Ekseninde Bir İnceleme" 2005 Kış, *Muhafazakâr Düşünce*, 3, Ankara.
- AYVAZOĞLU, Beşir 1987, *Geçmişi Yeniden Kurmak*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- _____, 1996, *Geleneğin Direnişi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- AZAMAT, Nihat "Kalenderiyye" 2001, *DİA*, C.XXIV, T.D.V. Yayınları İstanbul.
- BEYDABA 1972, *Kelile ve Dimne* (Çev.Selahaddin Alpay), İstanbul: Bedir Yayınevi.
- BİLEN, Osman 2002, *Çağdaş Yorumbilim Kuramları*, Ankara: Avrasya Yayınları.
- BORATAV, P.Naili 2003, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: K Kitaplığı.
- BOSTAN, İdris, "Kahve" 2001, *DİA*, C.XXIV, İstanbul: T.D.V. Yayınları.
- BOTTOMORE T. ve R.NİSBET 2006, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi* (Haz.Mete Tunçay ve Aydın Uğur), C.I, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- BOZKURT, Nebi, "Nakkaş" 2006, *DİA*, C.XXXII, İstanbul: T.D.V. Yayınları.
- BULAÇ, Ali 1997, *Tarih, Toplum ve Gelenek*, 2.Baskı, İstanbul: İz Yayıncılık.
- CALHOUN, Craig 2002, *Dictionary of the Social Sciences*, Oxford: Oxford University Press.
- CAN, Şefik 2004, *Mesnevi Hikâyeleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

CANSEVER, Turgut 2010, *Osmanlı Şehri*, İstanbul: Timaş Yayınları.

CEBECİOĞLU, Ethem 2005, *Tasavvuf Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Anka Yayıncılık.

CELÂLEDDİN-İ RÛMÎ, Mevlânâ 1992, *Divan-ı Kebir* (Haz.Abdülbaki Gölpınarlı), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

CLINTON, W.Jerome, “Ferdowsi and the Illustration of the Shahnameh” 2001, *Islamic Art and Literature*, (Ed.by O.Grabar and C.Robinson), Princeton: Markus Wiener Publishers.

ÇAĞMAN, F. and N.ATASOY 1974, *Turkish Miniature Painting*, İstanbul: Publications of the RCD Cultural Institute.

ÇAĞMAN, F. ve Z.TANINDI 1979, *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*, İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.

ÇAĞMAN, Filiz, “Benim Adım Kırmızı’yı Anlatıyor” (Söyleşiyi yapan: Buket Aşçı), *Vatan Kitap*, 26.10.2006, s.12-13.

ÇAKAN, Lütfi 2003, *Hadis Edebiyatı: Çeşitleri, Özellikleri, Faydalanma Usulleri*, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

_____ 2005, Çakan, *Anahatlarıyla Hadis*, İstanbul: Ensar Neşriyat.

ÇAM, Nusret 2008, *İslamda Sanat, Sanatta İslam*, 4.baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

ÇETİN, Halis, “Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi” 2003-4, *Doğu-Batı*, 25, Ankara.

_____ 2005, *Modernleşme ve Türkiye’de Modernleşme Krizleri*, Ankara: Siyasal Kitabevi.

_____ , “Ezelden Ebede; Kadim Bilgelik’in Kutsal Yolculuğu: Gelenek” 2005 Kış, *Muhafazakâr Düşünce*, 3, Ankara.

ÇINAR, Ali (Ed.) 2003, *Klasik Tasavvuf Kaynakları I*, İstanbul: Sûfi Yayınları.

ÇİÇEKLER, Mustafa “Sadî” maddesi, *DİA*, C.XXXV, İstanbul: T.D.V. Yayınları.

ÇORUHLU, Yaşar 2000, *Türk İslam Sanatının ABC’si*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

D’OHSSON, M. de M. 1972, *XVIII.Yüzyıl Türkiyesinde Örf ve Âdetler* (Çev.Zerhan Yüksel), İstanbul: Kervan Kitapçılık.

D'HAEN T. and H.BERTENS 1988, *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam: Restant.

DANKOFF, Robert 2009, *Evliya Çelebi Seyahatnâme'si Okuma Sözlüğü* (Çev.Semih Tezcan), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

DELEON, Jak 2000, *Boğaziçi Gezi Rehberi*, 4.baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

_____ 2001, *Anıtsal İstanbul (Gezgin Rehberi)*, 2.baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

DEMİR, Ömer ve M.ACAR 2002, *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, İstanbul: Vadi Yayınları.

DERMAN, F.Çiçek, "Osmanlı Asırlarında, Üslup ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı" 1999, *Osmanlı*, C.XI, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

DERMAN, M.Uğur 1977, *Türk Sanatında Ebru*, İstanbul: Ak Yayınları.

_____, "Osmanlı Türklerinde Hat Sanatı" 1999, *Osmanlılar*, C.XI, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

DİKMETAŞ, Turan 2005, *Osmanlı Sultanları: Portre, Biyografi, Anı Hatırat ve Tuğralarıyla*, İstanbul: Akvaryum Yayınları.

DOĞAN, İsmail, "Osmanlı Ailesinin Sosyolojik Evreleri: Kuruluş, Klâsik ve Yenileşme Dönemleri" 1999, *Osmanlı*, C.V, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

DOĞANAY, Aziz, "Osmanlı Mimarisinde Tezyinat" 1999, *Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.XI, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

DOLTAŞ, Dilek 2003, *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/Uygulamalar*, İstanbul: İnkılap Yayınları.

DUNN, E.Rose 2005, *The Adventures of Ibn Batuta: A Muslim Traveler of the Fourteenth Century*, Berkeley: University of California Press.

DÜZGÜN, Dilaver, "Geleneksel Türk Tiyatrosu" 1999, *Osmanlı*, C.XI, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

ECE, Hüseyin K. 2000, *İslam'ın Temel Kavramları*, İstanbul: Beyan Yayınları.

EL-CEVZİYYE 2003, *Kitabu'r-Ruh* (Çev.Şaban Haklı), İstanbul: İz Yayıncılık.

EL-İSTANBULÎ, Yahya Agâh b.Salih 2002, *Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm*, İstanbul: Ocak Yayınları.

ECEVİT, Yıldız 2004, *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, 3.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

_____ 2008, *Orhan Pamuk'u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman*, 2.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

ELLİAS, A.Elias 1951, *Elias Modern Dictionary of English-Arabic*, Cairo: Eliass's Modern Press.

EMEKSİZ, Abdülkadir, "Geleneksel Türk Tiyatrosunda Seyirci Odaklı İcra Farklılaşması", Dümbülü İsmail Efendi 110 Yaşında Semmpozyumu, 6. 11. 2007, İstanbul: Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi.

ERASLAN, Kemal 1999, *Hüseyn-i Baykara Divanı'ndan Seçmeler*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ERAYDIN, Selçuk 1997, *Tasavvuf ve Tarikatlar*, 5.baskı, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

ERDOĞAN, Sinem, "The Nakkaşhane" 2009, *Tarih*, 1, İstanbul: Boğaziçi University Department of History.

ERGENÇ Özer, "Osmanlı Klâsik Düzeni ve Özellikleri Üzerine Bazı Açıklamalar" 1999, *Osmanlı*, C.IV, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

EROĞLU, Haldun 2004, *Osmanlı Devletinde Şehzadelik Kurumu*, Ankara: Akçağ yayınları.

ERZURUMLU İBRAHİM HAKKI 2001, *Marifetnâme* (Haz.Abdullah Ay), İstanbul: Sarmaşık Yayınları.

ESEN, Nüket 2003, "Huzur ve Kara Kitap'ta İstanbul'un Semtleri", *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ESİNER-ÖZEN, Mine 1998, *Türk Cilt Sanatı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ETİK, Arif 1980, *Şems ve Mevlânâ*, Konya: Sebat Ofset.

ETTİNGHAUSEN, Richard 1965, *Turkish Miniatures From The 13th To The 18th Century*, London: Collins.

EVLİYA ÇELEBİ 1963, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nden En Güzel Seçmeler* (Der.Mehmet Aksoy ve Server İskit), İstanbul: İskit Yayınevi.

EYİCE, Semavi, "Hamam" 1997, *DİA*, C.XV, İstanbul: T.D.V. Yayınları.

_____, “Osmanlı Şehri” 1999, *Osmanlı*, C.V, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

_____, “İbrahim Paşa Sarayı” 2000, *DİA*, C.XXI, İstanbul: T.D.V. Yayınları.

EYÜBOĞLU, İsmet Zeki 1995, *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, 3.baskı, İstanbul: Sosyal Yayınlar.

FIGLALI, E.Rûhi 1996, *Türkiye’de Alevilik-Bektaşılık*, Ankara: Selçuk Yayınları.

FİRDEVSÎ 2009, *Şahnâme* (Çev.Necati Lugal), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

FREELY, John 2003, *Evliya Çelebi’nin İstanbul’u* (Çev.Müfit Günay), 2.baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

FUZÛLÎ 2008, *Leyla vü Mecnun* (Haz.Muhammet Nur Doğan), 6.baskı, İstanbul: Yelkenli Yayınevi.

GADAMER, H.G., “Hermeneutik” 1995, *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar* (Çev.Doğan Özlem), Ankara: Ark Yayınevi.

GAZZALÎ, Ahmed 2005, *Aşk’ın Halleri* (Çev.Turan Koç ve M.Çetinkaya), 2.baskı, İstanbul: Gelenek Yayıncılık.

GELİBOLULU ÂLÎ, 1982, *Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları: Menâkıb-ı Hünerverân* (Haz.Müjgân Cumbur), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

GELLNER, Ernest 1992, *Postmodernism, Reason and Religion*, London: Routledge.

GIDDENS, Anthony 2000, *Elimizden Kaçıp Giden Dünya* (Çev.Osman Akınhay), İstanbul: Alfa Kitapları.

_____ 2003, *Modernliğin Sonuçları* (Çev.Ersin Kuşdil), 3.baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GLARE, P.G.W., 1968, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford: Clarendon Press.

GOULD, J. ve L.K.WILLIAM 1964, *A Dictionary of the Social Sciences*, New York: Free Press of Glencoe.

GÖKA, E., A.TOPÇUOĞLU ve Y.AKTAY 1996, *Önce Söz Vardı:Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme*, Ankara: Vadi Yayınları.

GÖĞEBAKAN, Turgut 2004, *Tarihsel Roman Üzerine*, Ankara: Akçağ Yayınları.

GÖLPINARLI, Abdülbaki 1999, *Mevlânâ Celâleddin: Hayatı, Felsefesi, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

GRABAR, Oleg 2000, *Mostly Miniatures: An Introduction To Persian Painting*, Princeton: Princeton University Press.

GRUBE, Ernest J. 1968, *The Classical Style in Islamic Painting*, Germany: Edizioni Oriens.

GUENON, Rene 2008, *Doğu Düşüncesi*, İstanbul: İz Yayıncılık.

GUSFIELD, R.Joesph “Toplumsal Değişim Araştırmalarında Yersiz Kutuplaşma: Gelenek ve Modernite”, 2005 Kış (Çev.Bilal Canatan), *Muhafazakâr Düşünce*, 3, Ankara.

GÜNAY, Ünver 2000, *Din Sosyolojisi*, İstanbul: İnsan Yayınları.

GÜNENÇ, Halil 1988, *Büyük Şâfiî İlmihali*, İstanbul: İlim Yayınları.

GÜVENÇ, R.Oruç, “Türk Müzikterapi Geleneği” 1999, *Osmanlı*, C.X, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

HAMMARLUND, A., T.OLSSON ve E.ÖZDALGA 2001, *Sufism Music & Society in Turkey and Middle East*, İstanbul: Curzon Press.

HANÇERLİOĞLU, Orhan 2000, *İslam İnançları Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

HART, Kevin 2004, *Postmodernism: A Beginner's Guide*, Oxford: One World Publications.

HUTCHEON, Linda 2002, *The Politics of Postmodernism*, New York: Routledge.

İŞİN, Ekrem, “Osmanlı Döneminde Tasavvufî Hayat” 1999, *Osmanlı*, C.IV, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

_____ (Haz.) 2007, *Saltanatın Dervişleri, Dervişlerin Saltanatı: İstanbul'da Mevlevilik*, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

İBNİ BATUTA 1983, *İbni Batuta Seyahatnamesi* (Haz.Muhammed et-Tancî), C.I-II, İstanbul: Üçdal Neşriyat.

İBNİ HALDUN 1989, *Mukaddime* (Çev.Zâkir Kâdirî Ugan), C.I, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

İBNİ TUFEYL 2000, *Ruhun Uyanışı: Hayy ibni Yakzan* (Çev.Yusuf Özkan Özburun), İstanbul: İnsan Yayınları.

İNALCIK, Halil 2003, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Çağ*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

_____ ve Günsel Renda (Haz.) 2004, *Osmanlı Uygarlığı*, C.II, 2.Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

_____ 2010, *Şair ve Patron*, 3.Baskı, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

İslam İlmihali I: İman ve İbadetler, İSAM Yayınları, İstanbul, 2000.

İslam İlmihail II: İnsan ve Toplum, İSAM Yayınları, İstanbul, 2000.

İZGİ, Cevat, “Zekeriya bin Muhammed Kazvinî” 2002, *DİA*, C.XXV, İstanbul: T.D.V. Yayınları.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, “Orhan Pamuk’la Söyleşi” 2007, *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları* (Ed.Fahri Aral), İstanbul: Agora Kitaplığı.

KANTARCIOĞLU, Sevim 2009, *Edebiyat Akımları*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

KARA, Mustafa 1977, *Din, Hayat, Sanat Açısından Tekkeler ve Zaviyeler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____ 2004, *Metinlerle Osmanlı'da Tasavvuf ve Tarikatlar*, Bursa: Sır Yayıncılık.

KARA, Halim, “Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: *Sessiz Ev*'de Bilinç Akışı Tekniği” 2008, *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* (Haz.Nüket Esen ve Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları.

KARADAŞ, Cağfer 2004, *Gazzâlî*, İstanbul: İnsan Yayınları.

KARADENİZ, Feriha, “16. ve 17.Yüzyıllarda Farklı Sınıflardaki Osmanlı Kadınına Genel Bir Bakış” 1999, *Osmanlı*, C.V, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

KARAGÖZ, Mehmet, “Osmanlı'da Şehir ve Şehirli: Mekân-İnsan-Beşeri Münasebetler (XV-XVIII. Yüzyıl)” 1999, *Osmanlı*, C.IV, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

KARAHAN, Abdülkadir 1981, *Müslümanlığın Temel Bilgileri*, İstanbul.

KARATEKE, T.Hasan 2004, *Padişahım Çok Yaşal!:Osmanlı Devleti'nin Son Yüzyılında Merasimler*, İstanbul: Kitap Yayınevi.

KAZICI, Ziya 2003, *Osmanlı'da Toplum Yapısı*, İstanbul: Bilge Yayınları.

KILIÇ, Engin, “Orhan Pamuk’un Tarih Yazımsal Üstkurmacasında Kimlik ve Modernlik” 2007, *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları* (Ed.Fahri Aral), İstanbul: Agora Kitaplığı.

_____, “Sessiz Ev’in Sesleri” 2008, *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası* (Haz. Nüket Esen ve Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları.

KOÇ, Turan 2008, *İslâm Estetiği*, İstanbul: İSAM Yayınları.

KOÇAK, Orhan, “Aynadaki Kitap/ Kitaptaki Ayna” 1996, *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (Der.Nüket Esen), İstanbul: İletişim Yayınları.

KOÇAK, Muhsin, “Ömer” 2007, *DİA*, C.XXXIV, İstanbul: T.D.V. Yayınları.

KONGAR, Emre 1972, *Toplumsal Değişme*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

KONUKÇU, Enver, “Cihan Şah” 1993, *DİA*, C.VII, İstanbul: T.D.V. Yayınları.

_____, “Ekber Şah” 1994, *DİA*, C.X, İstanbul: T.D.V. Yayınları.

KÖROĞLU, Erol, “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: *Beyaz Kale*’de Özne ve Öteki” 2006, *Orhan Pamuk’u Anlamak* (Haz.Nüket Esen ve Engin Kılıç), 3.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

KUTLU, Mustafa, “Kara Kitap” 1996, *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (Der.Nüket Esen), İstanbul: İletişim Yayınları.

KUYAŞ, Nilüfer, “Seks, Yalanlar ve Minyatür” 2006, *Orhan Pamuk’u Anlamak* (Haz.Nüket Esen ve Engin Kılıç), 3.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

KUZUCU, Kemalettin, “Osmanlı Başkentinde Büyük Yangınlar ve Toplumsal Etkileri” 1999, *Osmanlı*, C.V, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

LAROUİ Abdullah 2003, *Tarihselcilik ve Gelenek* (Çev.Hasan Bacanlı), Ankara: Vadi Yayınları.

LEAMEN, Oliver 2004, *Islamic Aesthetics: An Introduction*, Notre Dame: University of Notre Dame Press.

LEVEND, Âgâh Sırrı 1959, *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn Hikâyesi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

LILLYS, William 1965, *Oriental Miniatures: Persian, Indian, Turkish*, Rutland: C.E.Tuttle Co.

MAHİR, Banu, “Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür” 2002, *Türkler*, C.XII, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

- _____ 2005, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- MARSHALL, Gordon 2003, *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev.O. Akınhay ve D.Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- MAŞALI, Münteha, “Ölüm Cezası” 2007, *DİA*, C.XXXIV, İstanbul: T.D.V. Yayınları.
- MEHMED HALİFE 1976, *Tarih-i Gılmânî* (Haz.Kâmil Su), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- MERMER, A. ve N.KOÇ 2005, *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- MEYAN, A.Faruk 1970, *İslam Meşhurları Ansiklopedisi*, C.I, İstanbul: Tan Matbaası.
- MİRZA HAYDAR DUGLAT 2006, *Tarih-i Reşidî: Geride Bıraktıklarımızın Hikâyesi* (Çev.Osman Karatay), İstanbul: Selenge Yayınları.
- MORAN, Berna 2007, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, 12.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- NAİMA, *Tarih-i Naima*, (Haz.Mehmet İpşirli), C.I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- NASR, Seyyid Hüseyin 1995, *Kutsalın Peşinde* (Çev.Süleyman Erol Gündüz), İstanbul: İnsan Yayınları.
- _____, 2001, *Bilgi ve Kutsal* (Çev.Yusuf Yazar), 2.baskı, İstanbul: İz Yayıncılık.
- NECİPOĞLU, Gülru 2007, *15. ve 16. Yüzyıllarda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- NİŞANCI, Ensar 2001, *Geleneksel Patrimonyalizmin Sosyal Siyasal Yönden Analizi*, İstanbul: Haliç Üniversitesi Yayınları.
- NİŞANYAN, Sevan 2002, *Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, İstanbul: Adam Yayınları.
- NİZAMÎ 1967, *Hüsrev ile Şirin* (Çev.Sabri Sevsevil), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- NUTKU, Özdemir 1972, *IV.Mehmet'in Edirne Şenliği*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

OCAK, A.Yaşar 2007, *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*, 6.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

OPPERMAN, Serpil 2006, *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*, Ankara: Phoenix Yayınevi.

ORTAYLI, İlber 2000, *Osmanlı Toplumunda Aile*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

_____ 2008, *Osmanlı Sarayında Hayat*, İstanbul: Yitik Hazine Yayınları.

Osmanlı Vâlîde Sultanlarının Hayır Eserleri: Mâhpeyker Kösem Vâlîde Sultan'ın Haremeyn-i Şerifeyn Vakfiyesi, 2005, İstanbul: Çamlıca Basım-Yayın.

Osmanlıca-Türkçe Lugat, tarihsiz, İstanbul: Hisar Yayınevi.

OZANKAYA, Özer 1975, *Toplumbilimleri Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ÖNGÖREN, Reşat 2000, *Osmanlılarda Tasavvuf*, İstanbul: İz Yayıncılık.

ÖZBİLGİN, Erol 2003, *Bütün Yönleriyle Osmanlı: Adab-ı Osmaniyye*, İstanbul: İz Yayıncılık.

ÖZEL, Mehmet 1986, *Traditional Turkish Arts*, V.I, Ankara: Ministry of Culture and Tourism.

ÖZENDES, Engin 1999, *Osmanlı'nın İkinci Başkenti Edirne: Geçmişten Fotoğraflar*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

ÖZKEÇECİ, İ. ve Ş.B.ÖZKEÇECİ 2007, *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul: İlhan Özkeçeci Yayınları.

ÖZSAYINER, Z. Cihan 1999, *Türk Vakfî Sanatları Müzesinde bulunan Tezhipli Kur'an-ı Kerimler*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.

ÖZTUNA, Yılmaz 2000, *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

PAKALIN, M.Zeki 1983, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.I-II, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

PALMER, Richard E. 2002, *Hermenötik* (Çev.İbrahim Görener), İstanbul: Anka Yayınları.

PAMUK, Orhan 1998, *Gizli Yüz*, 5.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

_____ 1999, *Öteki Renkler*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- _____ 2000, *Beyaz Kale*, 23.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ 2002, *Kırmızı ve Kar* (Yön. Ahmet Hakan), İstanbul: Birey Yayıncılık.
- _____ 2007, *Sessiz Ev*, 29.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ 2007, *Babamın Bavulu*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ 2008, *Benim Adım Kırmızı*, 31.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ 2008, *Yeni Hayat*, 72.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ 2008, *Kar*, 19.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ 2008, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, 19.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ 2008, *Cevdet Bey ve Oğulları*, 22.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ 2009, *Kara Kitap*, 36.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- PARLA, Jale 2005, *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*, 3.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- PİLEHVARIAN, N. ve N.URFALIOĞLU 2000, *Osmanlı Başkenti İstanbul'da Çeşmeler*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali 1995, *Türkçe Sözlük*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- RAHMAN, Fazlur 2004, *İslâm* (Çev.M.Dağ ve M.Aydın), Ankara: Ankara Okulu.
- ROSENAU, P.Marie 2004, *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri* (Çev.Tuncay Birkan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- SÂDİ-Yİ ŞİRAZÎ, 1950, *Bostan* (Çev.Hikmet İlaydın), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- _____, 1987, *Bostan ve Gülistan*, (Çev.Kilisli Rifat Bilge), İstanbul: Lider Yayıncılık,
- SAFA, Zebihullah 2002, *İran Edebiyatı Tarihi* (Çev.Hasan Almaz), C.I, Ankara: Nüsha Yayınları.
- SAKAOĞLU, Necdet, "IV.Murat" 1999, *Yaşamları ve Yapılarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.II, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

_____ 2004, *Bu Mülkün Sultanları:36 Osmanlı Padişahı*, İstanbul: Oğlak Yayınları.

SEÇKİN, Nadide 1998, *Topkapı Sarayı'nın Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Bir Araştırma*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

SENCER, Mustafa 1999, *Dinin Türk Toplumuna Etkileri*, İstanbul: Sarmal Yayınları.

SERTOĞLU, Midhat 1986, *Osmanlı Tarih Lûgatı*, İstanbul: Enderun Kitabevi.

SEVİNÇ, Murat 2008, *Gelenek, Değişim ve Din-Sarıkaya Örneği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

SEYFULLAH, Sevim 1997, *İslam Düşüncesinde Marifet ve İbn Arabi*, İstanbul: İnsan Yayınları.

SHILS, Edward, "Gelenek" 2002, *İnsan Bilimlerine Prologomena* (Der.ve Çev.Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları.

SÖZEN, M. ve U.TANYELİ 1986, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

SÖZEN, Metin 1998, *Bir İmparatorluğun Doğuşu: Topkapı*, İstanbul: Golden Horn.

SÜLEYMAN ÇELEBİ 1980, *Mevlid* (Haz.Necla Pekolcay), İstanbul: Dergâh Yayınları.

ŞAHİN-CEYLAN, Şule 2009, *Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Alternatif Uyuşmazlık Çözümü*, İstanbul: On İki Levha Yayıncılık.

ŞAPOLYO, E.Behnan 2004, *Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi*, İstanbul: Elif Kitabevi.

ŞAYLAN, Gencay 2009, *Postmodernizm*, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

ŞENER, Mehmet, "Kur'an-ı Kerim" 2002, *DİA*, C.XXVI, İstanbul: T.D.V. Yayınları.

ŞEŞEN, Ramazan (Haz.) 1998, *Müslümanlarda Tarih-Coğrafya Yazıcılığı*, İstanbul: İSAR Vakfı Yayınları.

ŞEYH GALİB 2005, *Beauty and Love* (Trans. Victoria Rowe Holbrook), New York: The Modern Language Association of America.

_____ 2008, *Hüsn ü Aşk* (Haz.Muhammet Nur Doğan), 5.baskı, İstanbul: Yelkenli Yayıncılık.

ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ 2006, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

ŞİŞMAN, B. ve M. KUZUBAŞ 2007, *Mitik, Destani, Masalsı, Efsanevi ve Tarihi Unsurlar Açısından Şehnâme'nin Türk Kültür ve Edebiyatına Etkileri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

TABAKOĞLU, Ahmet, "Osmanlı İçtimai Yapısının Ana Hatları" 1999, *Osmanlı*, C.IV, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

TARLAN, Ali Nihat 2001, *Fuzûlî Divânı Şerhi*, 3.baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

TAYLOR, E. Victor 2003, *Encyclopedia of Postmodernism*, London: Routledge.

TEKİN, Mehmet 1997, *Romancı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat*, Konya: Öz Eğitim Yayınları.

THOMPSON John B., "Hermeneutics" 1996, *The Social Science Encyclopedia*, (Ed. by Adam Kuper and Jessica Kuper), New York: Routledge.

TIETZE, Andreas 2002, *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı*, C.I, İstanbul: Simurg Kitapçılık.

TOP, Hüseyin 2001, *Mevlevî Usûl ve Âdâbı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

TOPALOĞLU B., Y.YAVUZ ve İ.ÇELEBİ 2004, *İslam'da İnanç Esasları*, İstanbul: Çamlıca Yayınları.

TURİNAY, Necmettin 1996, *Değişen Toplum ve Aile*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi: Kişiler, Dönemler, Akımlar, Yapıtlar, C.X, 1983-1984, İstanbul: Anadolu Yayıncılık.

TÜRER, Osman 1995, *Anahatlarıyla Tasavvuf Tarihi*, İstanbul: Seha Neşriyat.

TÜRKMEN, Erkan 2002, *The Essence of Rumi's Masnevi Including His Life and Works*, Ankara: Publications of the Ministry of Culture.

ULUÇ, Lâle 2006, *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları* (Çev.L.Ece Sakar), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ULUDAĞ, Süleyman, "Hallâc-ı Mansûr" 1997, *DİA*, C.XV, İstanbul: T.D.V. Yayınları.

URFALIOĞLU, Nur, "Osmanlı Mimarlığında Sebiller" 1999, *Osmanlı*, C.X, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

USLUER, Fatih 2009, *Hurufilik*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı 1984, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilâtı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

ÜLGEN, Aygün, "Osmanlı Saray, Kasır ve Köşkleri" 1999, *Osmanlı*, C.X, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

_____, "Osmanlı Kuyumculuğu", *Osmanlı*, C.XI, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

ÜLKEN, Hilmi Ziya 1968, *Sosyoloji Sözlüğü*, İstanbul: M.E.B. Devlet Kitapları.

ÜNVER, Mustafa 2003, *Hurufilik ve Kur'an*, İstanbul: Fecr Yayınevi.

ÜNVER, A.Süheyl 2007, *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler*, C.I, İstanbul: İşaret Yayınları.

VEESER, Aram 1989, *The New Historicism*, New York: Routledge.

VURAL, Mehmet, "Gelenek ve Dinlerin Aşkın Birliği" 2003-4, *Doğu-Batı*, 25, Ankara.

WEBER, Max 1997, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* (Çev.Zeynep Aruoba), İstanbul: Hil Yayınları.

_____, 2004, *Sosyoloji Yazıları* (Çev.Taha Parla), 6.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

WILLIAMS, J. Alden 1971, *Themes of Islamic Civilization*, California: University of California Press.

YALÇIN-ÇELİK, Dilek 2005, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Ankara: Akçağ Yayınları.

_____, "1980 Sonrası Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları" 2008 Haziran-Ağustos, *Hece*, 138-140, Ankara.

YAŞAROĞLU, Kâmil, Mehmed Paşa (Köprülü)" 1999, *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.II, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

YAVUZ, Hilmi 2010, *Okuma Biçimleri*, İstanbul: Timaş Yayınları.

YILDIZ Aytaç (Der.) 2007, *Oryantalizm Tartışma Metinleri*, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

YELKEN, Ramazan 1999, *Cemaatin Dönüşümü*, Ankara: Vadi Yayınları.

- YOLA, Şenay, “Cerrâhiyye” 1993, *DİA*, C.VII, İstanbul: T.D.V. Yayınları.
- YÖNTEMLİ, Fuat 2007, *Mevlevilikte Semâ ve Mûsikî*, İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.
- YURDATOP, S.Münir (Çev.) 2007, *Binbir Gece Masalları*, İstanbul: Elips Kitap.
- YUVALI, Abdülkadir, “Ebu Said Mirza Han” 1994, *DİA*, C.X, İstanbul: T.D.V. Yayınları.
- _____, “Hülâgu” 1998, *DİA*, C.XVIII, İstanbul: T.D.V. Yayınları.
- YÜCEL, Y. ve A.SEVİM 1991, *Osmanlı Klâsik Döneminin Üç Hükümdarı: Fatih, Yavuz, Kanuni*, Ankara: Türk Tarihi Kurumu Basımevi.
- ZAİD AHMAD 2003, *The Epistemology of İbn Khaldun*, New York: Routledge Curzon.
- ZAVOTÇU, Gencay 2005, *Eski Türk Edebiyatı: Yüzyıllara Göre Nazım ve Nesir*, Ankara: Aydın Kitabevi.
- ZORLU, Abdülkadir, “Toplumsal Kuramda Topluluk, Geleneksel Toplum ve Gelenek” 2005 Kış, *Muhafazakâr Düşünce*, 3, Ankara.