

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 3, Kasım/November 2025]

Nesime CEYHAN AKÇA

<https://orcid.org/0000-0001-5880-1386>

Prof. Dr.

nesimeceyhan@hotmail.com

Çankırı Karatekin Üniversitesi

<https://ror.org/011y7xt38>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Bir Tablo Altı Roman Örneği: *Surdaki Sır*

*An Example of Novel Under Painting: **Surdaki Sır***

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 20.05.2025

Kabul Tarihi | Date Accepted: 20.09.2025

Yayın Tarihi | Date Published: 23.11.2025

Atf | Citation

Ceyhan Akça, N. (2025). Bir Tablo Altı Roman Örneği: *Surdaki Sır*. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(3), 1812-1832. <https://doi.org/10.34083/akaded.1702538>

Ceyhan Akça, N. (2025). An Example of Novel Under Painting: *Surdaki Sır*. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(3), 1812-1832. <https://doi.org/10.34083/akaded.1702538>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks	Yapıldı Yes – iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyright&License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Nesime CEYHAN AKÇA | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



Öz

Sanat türleri arasında ilişki, geçiş ve birbiriyle tamamlanma tüm dünyada artarak ilgi görmektedir. Türk ve Dünya edebiyatlarında bir tablodan hareketle şiir, hikâye, roman yazma yahut bir romandan ilhamla bir tablo yapma çok yaygın olmasa da bilindik sanat uygulamalarıdır. Bu çalışma, dünyada eşine az rastlanır bir roman yazma usulü ile ilgili Türk edebiyatındaki nadir bir örneği edebiyat tarihine kazandırmak üzere kurgulanmıştır. Çalışmada romanın klasik bir tahliline başvurulmamış, romanla tablo arasındaki ilişki çalışmanın temel bakış açısını oluşturmuştur. Roman, Ankara'nın muhtemelen 17 veya 18. yüzyıllardaki hâlini yansıtan *Ankara Manzarası* adlı nadir bir yağlıboya tablodan hareketle yazılmıştır. Önceki yüzyıllarda Ankara'nın görüntüsüne dair çok az görsele sahip olmamız sebebiyle eski Ankara'ya yönelik tasvirî çalışmaların yapılmasında güçlük çekildiği, günümüze kalabilmiş mevcut tarihî yapılardan hareketle bir neticeye ulaşmaya çalışıldığı ortadadır. *Surdaki Sır* adlı roman, bu tablodan hareketle Ankara'nın yerleşim yeri olarak çizilmiş en eski hâline dayanmış, yazarın Ankara'nın tarihine, kültürüne ve mimarisine yönelik titiz çalışmalarının da katkısıyla ortaya çıkmıştır. Bir yanıla masalsı bir atmosferi tattıran bu romanda, mekânın somut mimari yapıları ve kasabanın yerleşimi, sokak yapısı, Ahilik teşkilatının yapısı, ticaret hayatı, kadılık müessesesi gibi idarî ve kültürel öğelerin aktarımı bakımından tarihî gerçekliğe sadık kalındığı görülmektedir. Makalede tablo altı edebî eser üretimi ve tam tersi uygulamalarla ilgili genel bilgilendirme yapıldıktan sonra Ankara'nın en eski manzaralarından biri olan tablonun 1970'te Semavi Eyice tarafından Ankara'ya ait olduğunun keşfedilmesi sürecine ve tablonun genel niteliklerine yer verilmiştir. Tablonun daha iyi anlaşılmasında Semavi Eyice'nin makalesinden ve görsellerinden yararlanılmış, romanda metin-içerik analiz yöntemi kullanılmıştır. Her iki sanat ürünü arasında karşılaştırmalı değerlendirmelere başvurulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk edebiyatı; Tablo altı roman; Ankara manzarası; Surdaki sır; Resim; Roman.

Abstract

The relationship, transition and complementarity among art genres have attracted increasing attention throughout the world. Writing poem, story and novel based on painting or creating a painting inspired by a novel is not common but familiar art practice in Turkish and world literature. This study was designed to bring a rare example in Turkish literature of a unique style of novel writing in the world. In this study, no classical analysis of the novel has been used. Instead of this, the relationship between the novel and the painting formed the basic perspectives of the study. The novel was written on the base of painting titled 'Ankara Manzarası (Ankara View)' reflecting the situation of Ankara probably in the period 17th or 18th centuries. Due to having very few visuals of Ankara's appearance belonging to previous centuries, it is difficult to conduct descriptive studies on old Ankara. Therefore, it is aimed at reaching a conclusion in the light of existing historical buildings that have survived until today. The novel titled 'Surdaki Sır (The Secret in the Wall)' based on the oldest drawing of Ankara a settlement area emerged with the contribution of the author's rigorous piece of studies focusing on the history, culture and architecture of Ankara. On the one hand, this novel gives a taste of a fairy-tale atmosphere, on the other hand, it is seen that historical reality is preserved while

transferring concrete architectural buildings and settlement area in the town and also administrative/cultural elements such as street type, structure of Ahi organization, commercial life, institution of judgeship to readers. In this article, firstly general information about production of literary works under painting and their opposite practices were given. In the following parts, information about discovering process of the painting -accepted as one of the oldest Ankara view- by Semavi Eyice in 1970 and its general features were explained. The article written by Semavi Eyice and the images in its inside were used to understand the painting clearly. The novel was analyzed using method of text-content analysis. Comparative evaluations were made by the author among two art products.

Keywords: New Turkish literature; Novel under painting; Ankara view; The secret in the wall; Image; Novel

Giriş

Sanat türleri arasında ilişki, geçiş ve birbiriyle tamamlanma tüm dünyada artarak ilgi görmektedir. Modern sanatlar yapay zekânın da devreye girmesiyle edebiyatla, müziği, sinemayı, resmi, mimariyi çok farklı boyutlarda birleştiren örneklerle sahne olmaktadır. Tablo altı şiir ve tablo altı hikâye Türk ve dünya edebiyatlarının çok da yabancılaşılmayan edebî uygulamalarıdır. Edebî eserin resimle ilişkilendirilmesi eserin içerisinde kelimelerle adeta bir tablo çizilmesi şeklinde olabileceği gibi, bir tablonun altında o tablonun çağrışımlarını kelimelerle açmak/tamamlamak şeklinde de olabilir. Türk edebiyatında tablo altı şiir, nesir yazımının Tanzimat’tan sonraki nesilde popülerlik kazandığını söylemek gerekir (Özgül, 1997, s. 11-38).

“Çok başarılı olmasa da, yine her sanat aslına dönse de tablo altı şiirleri bir birleşim denemesidir ve sonucu şiir adına hayırlı olmuştur. Resim ve fotoğraf şiire yol gösterir. Böylece şair varlığı olanca teferruatıyla görme, kavrama ve aktarmanın gereğine inanır; bunu yapmanın yolu olarak da kelimelerle resmetmeyi dener. Tablo altı şiirleri, hayatın şiire girişinde ve ferdin sadece ruhuyla değil, fizyonomisiyle, duruşuyla da şiirin konusu olmasında önemli rol oynar.” (Özgül, 1997, s. 35)

Bu durum, tablo altı nesir (hikâye, deneme) yazmada da benzer faydayı doğurur. Türk edebiyatında Servet-i Fünûn yılları tablo altı hikâyenin ilk örneklerini görebileceğimiz bir dönemdir.

Gazete ve dergiciliğin tüm dünyada gelişimiyle paralel olarak yaygınlaşan tablo altı şiir ve hikâye yazımından başka dünyada ve Türkiye’de resim sanatı ile özellikle roman arasında zamanla daha kapsamlı bir ilişki ortaya çıkmıştır.

Hollandalı ressam Johannes Vermeer tarafından 1665-1666 yıllarında yapılan *İnci Küpeli Kız* tablosundan hareketle Tracy Chevalier 1999’da aynı adla bir roman yazmış, daha sonra ise bu roman sinemaya aktarılmıştır. Arturo Perez-Reverte’nin *La Table de Flanders* adıyla yayımladığı *Flaman Tablosu* (1990) adlı romanı Flaman ressam Jan van Eyck’in *Şansölye Rolin’in Bakiresi* adlı yağlı boya tablosundan esinlenerek yazılmıştır. “Donna Tartt’ın Türkçede de yayımlanan Pulitzer Ödüllü romanı *Saka Kuşu* (2014),

Carel Fabritius'un 1654 tarihli *Saka Kuşu* tablosundan hareketle yazılmışken yine 2016'nın son günlerinde aralarında Stephen King, Joyce Carol Oates, Michael Connelly gibi isimlerin de bulunduğu -bir grup yazarın Edward Hopper'ın meşhur tablolarından yola çıkarak kaleme aldıkları öyküler dikkat çeker: *In Sunlight or In Shadow: Stories Inspired by the Paintings of Edward Hopper*. Bunlara bizim edebiyatımızda Ahmet Karcılılar'ın Jacques-Louis David'e ait 1793 tarihli *Marat'ın Ölümü* tablosundan hareketle yazdığı *Mavinin Reddi* (2016) adlı romanı ekleyebiliriz (Usanmaz, 2017). Karcılılar, kitabın kapağında da kullandığı *Marat'ın Ölümü* tablosu ile bir cinayetin görünümünü birleştirerek polisiye bir kurgu ortaya koymuştur. Bu tablo, romanda kurgunun başından sonuna hem resim sanatıyla ilgili inceliklerin aktarılması bakımından hem de tablonun hikâyesi bağlamında en etkili unsurdur. Roman hakkında değerlendirme için bakınız Paliçko (2024).

Yukarıda anlatılan durumun tam tersi şekilde edebî eserden hareketle tablo oluşturma sanatı da mümkündür: Bilinen bir hikâyeden, romandan hatta şiirden ilhamla tablo oluşturma, edebî metinden tabloya dönüşme de tüm dünyada örnekleri bulunan bir sanat uygulamasıdır: Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* adlı meşhur tablosu, 1495-1498 yılları arasında İncil'deki bir hikâyeden hareketle çizilmiştir. Pablo Picasso'nun *Don Kişot Eskizi* (1955) Servantes'in *Don Kişot* adlı romanından; John Everett Millais'ın *Ophelia* (1852) adlı tablosu Shakespeare'in *Hamlet*'inden etkilenmiştir. Joseph Cornell ise *Genç Werher'in Acıları'nı* (1966) Goethe'nin aynı adlı romanından ilhamla çizmiştir (Aslak, 2017). John William Waterhouse'ın *The Lady of Shalott* tablosu, Alfred Lord Tennyson'un tabloyla aynı isimdeki şiirinden; Pieter Bruegel'in *The Fall of Icarus* adlı tablosu Ovidius'un *Metamorfozlar* adlı eserinden; John William Waterhouse'ın *Ulysses and the Sirens* tablosu, Homeros'un *Odyssia* adlı eserinden; Salvador Dali'nin *Mad Tea Party* tablosu, İngiliz yazar Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında* adlı eserinden esinlenilerek ortaya çıkmıştır (URL 1). Görüldüğü gibi tablodan hareketle edebî eser, yahut edebî eserden hareketle tablo ortaya koyma sanatlararası etkileşimin önemli örneklerine sahne olmuştur.

1. Ankara Manzarası Adlı Tablodan Hareketle Yazılan Roman: Surdaki Sır

Seçkin Küskü'nün *Surdaki Sır* (2022) adlı romanı *Ankara Manzarası* olarak adlandırılan anonim bir tablodan hareketle ortaya çıkmıştır. Roman hakkında yayımlandığı zamandan bugüne kadar detaylı bir inceleme yazısı yayımlanmamış, ancak Kadir Çimen tarafından bir tanıtım yazısı yazılmıştır (Çimen, 2022). Bu makale, roman ile *Ankara Manzarası* adlı tablo arasındaki ilişkiyi gün yüzüne çıkarmayı hedeflemektedir. Ankara'nın resmedildiği en eski tablo olarak şöhret kazanmış olan *Ankara Manzarası* adlı tablo, uzun seneler Halep şehrini tasvir ettiği düşünülerek Hollanda'daki Rijksmuseum envanterine kayıtlı hâlde dururken, 27 Şubat 1970'te Türk Tarih Kurumu tarafından düzenlenen bir konferansta Prof. Dr. Semavi Eyice'nin sunduğu '*Ankara'nın Eski Bir Resmi*' başlıklı bildiride (Eyice, 1972) yaygın bilgide bir düzeltme yapılmış, tablonun Ankara'ya dair bir çizim olduğu bilimsel olarak kanıtlanmıştır. "Tablo, VEKAM'ın Rahmi M. Koç Müzesi'nde açtığı '*Tarihi Dokumak: Bir Kentin Gizemi, Sof*'

(2018) sergisi sırasında Rijksmuseum'dan Ankara'ya gelmiştir.” (Küskü, 2022, s. vii). Tablo, yağlıboya tekniği ile yapılmış; eni 117 cm, boyu 198 cm olmak üzere epeyce büyüktür. İlk bakışta *Ankara Kalesi* ve çevresini, tepelerini sembolik yapılarıyla fark edebildiğimiz tabloda, şehrin kervanların güzergâhında olduğunu gösteren, ticaret ve zanaat merkezi olduğunu işaret eden, keçi kırkmanın şehir için temel işlerden olduğunu hissettiren kısımlar göze çarpar. Sınırlı büyüklükteki tuvale Ankara'nın simgesel birçok özelliğini nakşeden ressamın kimliği ve tablonun yapılış tarihi tam olarak bilinmemektedir.

Semavi Eyice'nin 1972'de Türk Tarih Kurumu tarafından basılan makalesinde araştırmacının Ankara'ya dair en eski çizimlerden de söz ettiği görülür: Hans Dernschwam'ın seyahatnamesinde yer alan *Ankara Krokisi* (1554), Paul Lucas'ın seyahatnamesinde yer alan *Ankara Gravürü* (1712), Pitton de Tournefort'un seyahatnamesinde yer alan *Ankara Gravürü* (1717). Eyice, -daha sonra *Surdaki Sır* adlı romana ilham olacak- *Ankara Manzarası* adlı tabloyu şöyle takdim eder:

“Amsterdam'da Rijksmuseum'daki, sanatkarı bilinmeyen yağlıboya tablo Haleb'i değil, Ankara'yı 17. veya 18. yüzyıllardaki hâli ile tasvir etmektedir. Bu resim, şehrin bugüne kadar gelebilen topoğrafya özelliklerine ve eski eserlerine uygun olduğu gibi, şehrin endüstri ve ticaret hayatını ve hatta etnoğrafyasını da bütün canlılığı ile aksettirmektedir. Böylece eski Ankara'nın kanaatimce şimdiye kadar bilinmeyen bir vesikasını ilk defa tanıtmış oluyoruz.” (Eyice, 1972, s. 117).

Semavi Eyice'nin tespitlerine göre şehir 17. ve 18. yüzyıllarda büyük, zengin ve o çağa göre mamurdur. Halkın büyük ekseriyeti Türk'tür ve burada ayrıca pek çok Avrupalı tüccar yaşamaktadır. Fakat Ankara'nın düşüşü 19. yüzyılın ortalarında başlar (Eyice, 1972, s. 95).

“Tablonun üst kısmı, geniş engebeli bir arazinin üzerinde yükselen Ankara kalesini tasvir eder. En geniş sınırı teşkil eden dış sur duvarı, dışarı taşkın kare burçları ile şehri çevirmektedir. Burçların içinden açılan kapılar bu surdan dışarı geçit vermektedir. Bunlardan birinin belki İzmir Kapısı'nın önünden uzanan yolda küçük bir kervan gitmektedir. Ortadaki kapının önündeki yol boştur. Ancak ileride resmin sağına doğru çok kalabalık bir deve kervanının bu kapıdan çıkmış ve ilerlemekte olduğu görülür. Hatta bu kervan üç gözlü bir köprüyü geçmektedir. Bu ortadaki kapının tam karşısında ufak bir tepecik vardır. Bunun üzerinde etrafı duvarla çevrili büyük bir namazgâh işaretlenmiştir. Tepeciğin dibinde bir çeşme fark edilir. Namazgâh ile sur arasında görülen beyaz benekler ise buradaki büyük mezarlığın taşlarından başka bir şey değildir. Böylece bu kapının Namazgâh Kapısı olarak adlandırılan kapı olduğu anlaşılıyor. Önünde boş bir yolun uzandığı daha sağdaki diğer kapı ise belki Erzurum Kapısı'dır. Bunun da ilerisinde Erzurum Çeşmesi denilen bir çeşme bulunmaktadır. Küçük kervanın çıktığı soldaki kapının (İzmir Kapısı) önündeki yol, bir akarsu ile kesildiğinden, yol üç gözlü bir köprü ile bu engeli aşmaktadır. Bunun da hâlâ duran Akköprü olduğunu sanıyoruz. Fakat şehre daha yakın ve Akköprü'den daha ufak bir başka köprü de olabilir.” (Eyice, 1972, s. 100)

Semavi Eyice, tabloda *Hacı Bayram Camii*'ni, yanındaki tekke binası, önündeki kubbeli türbeleri, arkada *Augustus Tapınağı* duvarını, öndeki hamamı, *Julianus Anıtı*, *Zincirli Camii*, *Hıdırlık Türbesi*, *Yeğenbey Camii*'ni, *Kurşunlu Camii*, *Mukaddem Camii* ve *Bedesten*'i gösterir. Bedesten'in arkasından görünen minarelerin *Ahi Şerafeddin*, *Ahi Elvan*, *Kurşunlu*, *Hacı İlyas* veya *Karacabey* Camilerine ait olması gerektiğini belirtir. *Karacabey Hamamı* da tabloda tespit edilmiştir (Eyice, 1972, s. 102). Ressamın bütün bunları çizerken nispetlere ve gerçeğe tam olarak uyduğu iddia edilemese de ressamın gerçeğe uymak gibi bir kaygı taşıdığı da görülür. Surun dibinde Ankara'nın yün endüstrisi ile ilgili önemli detaylar verilir: Dokuma tezgâhları, boyanıp kurutulmakta olan ipler, uzun bir sof topu... Semavi Eyice'ye göre resim, tablonun ressamının *Ankara*'yı bizzat yerinde inceleyip görerek eserini aldığı taslaklar ile çizimini Batı'da gerçekleştirdiğini düşündürmektedir. Aksaklık ve nispetsizliklerin kaynağının bu olduğu düşünülebileceği gibi, ressamın orta kabiliyette bir ressam olmasından kaynaklandığına da yorulabilir (Eyice, 1972, s. 104). *Ankara Manzarası* adlı tablo hakkında Semavi Eyice'den sonra yapılan bir başka önemli değerlendirmeyi de burada anmakta fayda var. Feyza Akder'in '*Rijksmuseum Ankara Manzarası: Bir Resmin Hikâyesi*' adlı makale, tablonun ortaya çıktığı düşünülen dönemdeki sanat anlayışlarıyla çağdaşları olan şehir manzaraları ile karşılaştırılmasından, tablonun yorumlanmasına birçok noktayı detaylı bir şekilde analiz eder (Akder, 2018, s. 107-128). Makalenin Semavi Eyice'nin çalışmasını tamamladığı söylenebilir.



Seçkin Küskü (2022), tablodaki bazı mimari yapıların varlığından ve büyük olasılıkla Semavi Eyice'nin tablo hakkındaki çalışmasından hareketle romanın zamanını 1648-1650 yılları arasında belirlemiştir. On bir bölümden oluşan romanda her bir bölümün başına tablonun bir kısmı epigraflık olarak yerleştirilmiştir. Sadece sekizinci bölümün başında olduğu gibi sonunda da tablonun bir parçası yerleştirilmiş, bu da tablonun on iki kısma bölündüğünü ve romanın bu tablo parçaları üzerinden dizayn edildiğini gösterir. Romancının tabloyu kendi kendine bölmediği, Semavi Eyice'nin tablo ile ilgili detaylı tebliğinin kitap hâline getirilmiş metninden anlaşılır. Zira Semavi Eyice, tebliğinde tabloda Ankara'nın çeşitli özelliklerine vurgu yapılan kısımları altıya bölüp büyüterek değerlendirmiştir. Seçkin Küskü'nün romanın bölümlerini kurgularken Eyice'nin bölümlemelerinden faydalandığı açıktır. Aşağıda Semavi Eyice'nin tabloyu ne şekilde bölümlere ayırıp büyüttüğü görülebilir: Tabloya ait aşağıda yer verilen detay kısımlar, Semavi Eyice'nin makalesinin basıldığı kitapçığın sonunda numaralandırılmış Levhalar şeklinde basılmış, ayrıca sayfa numarası verilmemiştir.





Res. 6 — Tablodan bir detay: Bedesten ve çevresi.



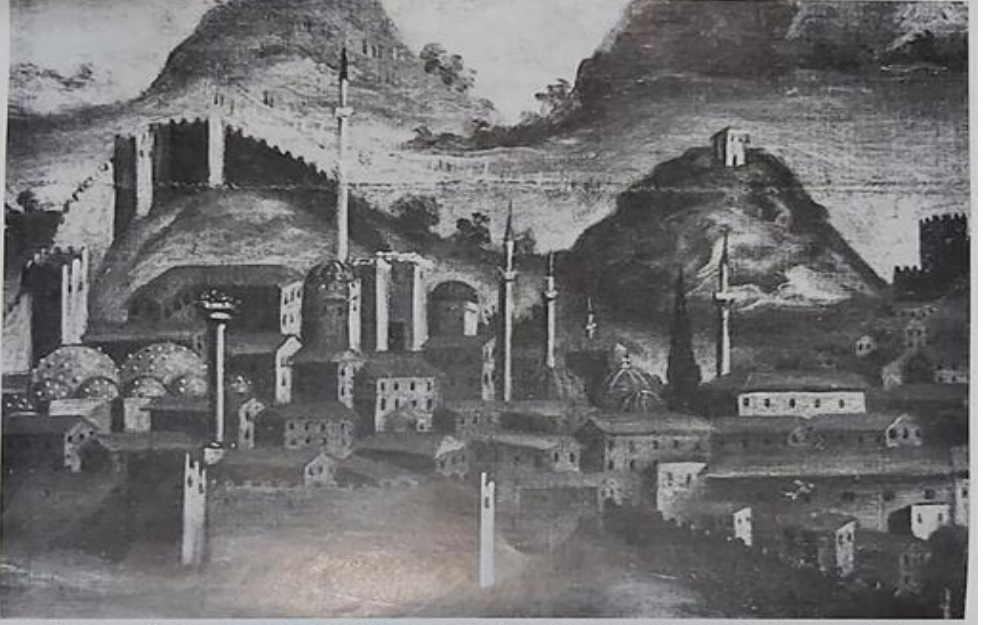
Res. 8 — Tablodan bir detay: Önde çarşı ve endüstri hayatı, ortada Cenabi Ahmet Paşa camii olması muhtemel bir cami, arkada bir kervan ile bir türbe ve bir çeşme.



Res. 11 — Tablodan bir detay: şehrin dışında kervanlar, türbe ve sol kenarda namazgâh.



Res. 12 — Tablodan bir detay: dışarıda kırkılan tiftik keçileri.



Res. 13 — Tablodan bir detay: Hacı Bayram camii, Augustus mabedi, Julianus anıtı, hamam, arkada Hıdırlık tepesinde türbe.



Res. 16 — Tablonun ön bölümünden bir detay: Ankara esnafı, arka plânda Akköprü olması muhtemel bir köprü ve Vank manastırı.

Semavi Eyice'nin makalesinde tablonun altı parçaya bölünüp bölümler büyütülerek detayların daha fark edilir hâle getirildiği görülür. Yazar, bu fikirden hareketle romanının bölümlerinde tablonun farklı kısımlarını öne çıkartmak suretiyle roman kurgusunu dizayn eder. Yazar, Semavi Eyice'den farklı olarak romanı on iki parçaya ayırmış gibidir. Seçkin Küskü, her bir bölümün başına yerleştirdiği tablo parçalarının üzerinde kahramanları veya tarihî mekânları numaralandırıp işaretlemek suretiyle romanın tablo içinden doğduğunu gösterir, okuyucunun tablo ile roman kahramanları ve olayları arasında özdeşlik kurmasını sağlar.

Olaylar 10 Haziran 1648'de *Engürü*'de (Ankara'da) başlar, Yedinci Bölümde 2 ay sonrasına atlanarak 3 Ağustos 1648'e gelir. Sekizinci Bölümde bir yıl sonraya atlanarak 1649 yılı anlatılır. On Birinci yani son bölümde roman, Nisan 1650'de İstanbul'da biter. Romanda olaylar ortalama iki yıllık bir zaman diliminde gerçekleşir. Ankara, Çankırı, İstanbul ve Mısır, olayların yaşandığı yerler ya da kahramanların hatıraları etrafında geçen mekânlardır; ancak temel mekân Ankara'dır.

Yazar, romanda bir baş kahraman belirlemekten özellikle kaçınmıştır. Bu sayede mekân daha öne çıkmış, adeta mekân başkahramana dönüşmüştür. Bölümlerin her birinde bir ya da birkaç kahraman öne çıkarılmak suretiyle ana omurgaya bağlı müstakil hikâyeler oluşturulmuş, roman bu şekilde saçaklı bir yapı arz etmiştir. Aşağıda listelendiği gibi her bir bölümün kahramanları, bölüm başındaki tablo parçası üzerinde işaretlenmiş ve tablo altında da yazılmak suretiyle okuyucuya bilgi verilmiştir.

Romanın bölümleri şu şekilde adlandırılmıştır:

- 1- **Kuraklık:** (Epigraf tablo bölümünde 1-Ruben 2-Âdem Amca 3-Kalfa 4-Mateo 5-Mısırlı Tabip işaretlenmiştir.)
- 2- **Çilekeş:** (Epigraf tablo bölümünde 1-Derviş Baba 2-Kırmızı Tennureli Mehmet Efendi 3-Yetim 4-Yetimin Annesi 5-Yetimin Abisi 6-Üç Kurnalı Pınar işaretlenmiştir.)
- 3- **Adalet için:** (Epigraf tablo bölümünde 1-Martien 2-Kervan Baş 3-Mavzerli 4-Bizans Mezarı 5- Kirazlı Dere 6- Kervan Şapeli 7- Kilise 8- Sinagog 9- Yanık Minare 10- Kurşunlu Camii 11-Martien'in Eşyaları (Rasattepe, Namazgâhtepe) işaretlenmiştir.)
- 4- **Amarna ve Galip:** (Cenâbı Ahmet Paşa Camii) (Epigraf tablo bölümünde 1-Sernakkaş 2-Ahibası 3-Cabbar 4-Garip 5-Hamal 6-Amarna 7- Gökçekız 8-Hatice 9-Kâtip 10-Dilenci (Torlak Haşim) işaretlenmiştir.)
- 5- **Kız Kaçırma:** (Epigraf tablo bölümünde 1-Kilise 2-Kadı Konağı 3-Hisar Kapı işaretlenmiştir.)
- 6- **Ahi Zaviyesi:** (Epigraf tablo bölümünde 1-Julianus Sütunu 2-Hacı Bayram Camii 3- Augustus Tapınağı 4-Cenabı Ahmet Paşa Hamamı 5-İmru'l-Kays Türbesi (Dulda) işaretlenmiştir.)

7- Kaftan:

8- Kâhyaların Tahir: (Epigraf tablo bölümünde 1-Akköprü ve Hatip Çayı 2-Vank Manastırı (Kırmızı Kilise) işaretlenmiştir.)

9- Nigâr Hatun: (Epigraf tablo bölümünde 1-Mahmut Paşa Bedesteni 2-Kadı Konağı 3-Sultan Alaeddin Camii işaretlenmiştir.)

10- Mektup: (Epigraf tablo bölümünde 1-Ricardo'nun Aşevi işaretlenmiştir.)

11- İnfaz: (Epigraf tablo bölümünde 1- Sernakkaş işaretlenmiştir.)

Kurgu, tablonun bölümleriyle ilişkili olarak aşağıdaki şekilde düzenlenmiştir:

Kuraklık: Bölüm, tablo'nun sol alt köşesinin üzerindeki bölümden bir kare epigraf ile açılır. Tablo, boydan üç, enlemesine dört çizgi ile on iki parçaya bölünmüş olarak düşünüldüğünde sol kısımda alt köşenin üzerindeki kısım olarak işaret edebileceğimiz bu bölüm, roman kurgusunun başlangıcına zemin hazırlar. Yazar, resmin üzerinde beş kişiye ayrı ayrı numara vererek kahramanlarını okuyucuya öncelikle resim aracılığıyla gösterir. Ruben, Adem Amca, Kalfa, Mateo ve Mısırlı Tabip tablo üzerinde işaretlenmiştir. Ruben ve Mateo'nun gayrimüslim oldukları düşünüldüğünde işaretlenen kişilerin geleneksel Müslüman görüntüsünde olmalarına itiraz edilebilir.

Roman, kavurucu sıcağın hüküm sürdüğü bir Ankara sabahında başlar. Ahali, okunan ezan sonunda Pazar yerinde gerçekleşecek yağmur duasına davet edilir. Yaşlı kahraman (Âdem), yeni yapılan *Eskicioğlu Camii*'nde namazını kıldıktan sonra gayrimüslim dostlarının çocukları Ruben ve Mateo ile yağmur duasına katılmak üzere Pazar yerine gider. Elinde büyüyen bu iki çocuk da artık ihtiyarlık çağlarına yaklaşmışlardır. Bölüm, yaşlı kahramanın bakış açısıyla yazılmıştır. *Engürü*'de Hristiyan ve Musevi ahali Müslümanlarla bir arada huzur içinde yaşamaktadır. Bu üç topluluk da yağmur için bazen kendi mabetlerinde, bazen hep birlikte dua ederler. Bu bölüm, kasaba hakkında genel malumatın verildiği bir başlangıç bölümüdür. Keçilerin kasabanın bel kemiği, ekmek teknesi olduğu, keçilerin tiftiği için Garp'tan ve Şark'tan kimi denizleri aşarak kimi de kervanlarla tüccarların geldiği haber verilir. Romanın yazılma sebebi olan *Ankara Manzarası*'nı çizen bedizci (ressam) de Garp'tan yola çıkan tüccar kabilelerinden biriyle buraya kadar gelmiştir. Ressamın gayrimüslim Ruben ve Mateo ile dostluğu, resim takımları, açık havada haftalar süren çizim çalışmaları romanın belkemiğini haber verir. Yazar tablodaki Ankara panoramasının binlerce yıldır kutsal bir tepe olan ve bugün *Anıtkabir*'in bulunduğu *Rasattepe*'den ve tarihî *Roma Hamamı* bahçesinden çizildiğini kurguda hissettirir.

Bu ilk bölümde tabloda dikkat çeken mekânların art arda çeşitli sebeplerle anılması *Engürü* kasabasının romanın temel meselesi olduğunu gösterir: *Hüseyin Gazi, Akkale, Çukur Han, Kurşunlu Bedesteni, Hacı Bayram Tepesi/Camii, Roma Hamamı, Belkız Minaresi, Karacabey ve Eynebey Hamamları, At Pazarı, Hatip Çayı, Hacettepe, Kızılbey Camii, Cepheci Çayırı, Timurlenk Tepesi* kasabayı okuyucunun gözü önüne sermek üzere çeşitli vesilelerle anılmıştır. Ankara'da sur civarının dar ve eğimli yolları, bu ilk bölümden

itibaren kahramanları sık sık terletecektir. Bölüm sonunda yağmur duası ardından suya hasret *Engürü*, doyurucu bir yağmura kollarını açar.

Çilekeş: Romanın bu kısmı, tablonun altında soldan üçüncü, sağdan ikinci bölümün epigraf olarak büyütülüp metne yerleştirilmesi ile başlar. Bölümü temsil eden resimde Derviş Baba, Kırmızı Tennureli Mehmet Efendi, Yetim, Yetimin Annesi, Yetimin Abisi ve Üç Kurnalı Pınar numaralandırılmıştır. Kadın ve erkeklerin bir arada resmedildiği bu kısım, tablonun yapıldığı yüzyılda Ankara çarşılarında insanların birarada rahatlıkla oturup kalkabildiklerini gösterir. Romanda Yetim ve Annesinin ön plana çıkması, annenin büyük oğluyla çarşıda iş bulup çalışmaları epigrafla bölümün birbirini tamamladığını gösterir.

Bu bölümde *Cenâbî Ahmet Paşa Camii*'nin etrafını saran tek katlı *Âsitane*'de gerçekleşen “çileye girme” hadisesi anlatılır. Bölüm, hakim bakış açısıyla yazılmıştır. “Yetim” lakabı takılan babasız çocuğu sahiplenen Derviş, dergâha tövbe etmek üzere teslim olan Çilekeş'in çilesini tamamlamasını beklemektedir. Derviş, çilenin tamamlanıp tamamlanmadığını kırkuncu gün Çilekeş'le yapacağı konuşmada anlayacak, gerekli görürse Çile'ye kırk gün daha ilave edecektir. Yetim, beş yaşındadır. Babası kervandan tiftik çalmaya çalışırken bekçiye yakalanmış, sırtında çuvalla kaçarken kalenin dar merdivenlerinden düşüp ölmüştür. Annesi Yetim'i *Âsitane*'ye emanet edip büyük oğluyla beraber çarşıda dokuma işinde çalışmaya başlamıştır. Çilekeş'in Çile'den çıkması halinde giydirilecek tennurenin çarşıdan alınması için Derviş ile Yetim'in *Koyun Pazarı* yokuşundan çarşıya girişleri, bakırcı, çömlekçi, kalaycı dükkanları önünden geçip nalbur Koçzade'nin dükkânı önünde dinlemeleri, ardından *Tiftik Pazarı*'na girişleri, Tennureli Mehmet Efendi'nin dokuma dükkânına varışları, Yetim'in annesiyle görüşmesi ve *Çengel Han*'ın önünden geçip *Çukur Han*'a varışları Berber Gabriel Usta'ya saç kestirmeleri, yokuş aşağı giderken Yemenici Seyfi Efendi'den Yetim'e yemeni (ayakkabı) alışları, Sepetçi Nuri Usta'nın dükkânı önünden geçişleri ve dergâha dönüş, yazarın eski *Ankara*'yı aşağıdan yukarıya tarihî gerçekliğe bağlı olarak sokak sokak canlandığı sahnelerdir. Derviş Baba ve Yetim, ertesi sabah Çilekeş Bekçi'nin çileden çıkışına eşlik ederler. Çilekeş Bekçi, Yetim'in babasının kendisinden kaçarken düşüp ölümüne sebep olduğunu düşündüğünden kendisini suçlamış ve Çile'ye kapanmıştır. Karşısında Yetim'i görünce gözyaşlarına boğulacak ve Derviş'in izniyle Çile'den çıkarılacaktır.

Adalet İçin: Bölüm, tablonun sağında orta kısmın epigraf olarak metne yerleştirilmesiyle başlar. Yazar resmin üzerinde Rasattepe ve Namazgâh Tepe'yi yazı ile belirtmiş, Martien'i, Kervan Baş, Mavzerli, Bizans Mezarı, Kirazlı Dere, Kervan Şapeli, Kilise, Sinagog, Yanık Minare, Kurşunlu Camii, Martien'in Eşyaları'nı ise numaralandırarak göstermiştir. Bölüm, tablonun Akköprü üzerinden geçen ticaret kervanlarının çizildiği kısmı üzerinden kurgulanmış, Ressam Martien'in ticaret kervanlarıyla şehirden ayrılıp ayrılmayacağı esası üzerine inşa edilmiştir.

Bölüm, Ecnebi Bedizci Martien'in bakış açısıyla yazılmıştır. *At Pazarı*'nın girişinde Nalbant'a Ahıbaşı'nın kendisine rahat gezebilirsin diye verdiği atın nallarına baktıran Martien, *Engürü*'de ne aradığını bu bölümde haber verir. Martien, Nalbant'a Hollandalı

olduğunu, ülke ülke, şehir şehir gezip resimler yaptığını sonra da bunları Avrupa’da sattığını söyler. O gün Martien’i getiren kervanın dönüş yoluna çıkacağı son birkaç gündür ve dönecek kişiler *Kervan Meydanı*’nın ortasındaki Julianus Sütunu önünde toplanıp son hazırlıkları konuşacaklardır. Martien, Kadı Efendi’nin kızı Firuze’ye sevdalanmış, onunla küçük Mehmet aracılığıyla haberleşmektedir. Çarşının kalabalığında Kadı Efendi’yle karşılaşan Bedizci, Kadı’nın “Güzel bedizler yapabildin mi bari?” sorusuna, romanın ortaya çıkmasına sebep olan tabloyu da anarak cevap verir: “Evet Efendim. Üç eser çizdim. Bir tanesi *Engürü Manzarası*. Güzel olduğunu düşünüyorum. Hollanda’da alıcısını bulur. Olmazsa Paris’e götürür satarım.” (Küskü, 2022, s. 25). Martien, Kadı Efendi’nin türlü milletlerin ticaret için yol ettiği bu ufak kasabaya giren çıkanı izlettiğini, yabancı tüccarların haksızlığa uğramaması, kazıklanmaması için elinden geleni yaptığını gözlemiştir. Bezzaz dükkânlarına ulaşan Martien, tabloları için Hüseyin Efendi’den keten alır. Daracık sokaklardan geçip Dülger Hamdi’nin dükkânına girerek tuvalini hazırlatır. Aklında hep Firuze vardır. Ertesi gün kafileye katılırsa Firuze’den ebediyen ayrılacağını düşünür. Yine de hiç olmazsa Firuze’nin bir resmini çizip gitse içi biraz rahatlamış olacaktır. Lokanta işleten dostu Ricardo’nun yanına varır. Ona akşam el ayak çekilince Kilise’de son olarak Firuze’nin resmini çiziceğini, ondan Kilise’nin anahtarını rica ettiğini söyler. Ricardo, hafta içi aşhaneyi işletirken hafta sonları Peder Alexis’e yardım etmektedir. Ricardo ve Martien, Rotterdam’dan çocukluk arkadaşıdır. Kader dünyayı gezmek arzusuyla evden kaçan Ricardo’yu birçok ülkeyi gördükten sonra bu küçük kasabaya getirmiştir. Hava kararıp keçiler ağıllarına döndükleri sırada Martien, Firuze’yle görüşme fırsatı bulur ve resmini çizmek üzere onu Kilise’ye çağırır. Gece Kilise’de Firuze’nin resmini çizerken Kadı Efendi tarafından basılan Martien, öfkeli baba tarafından sırtından hançerlenir, onu durdurmaya çalışan Firuze, babasının darbesiyle yaralanır. Ertesi gün odasında başucunda doktor ve Ricardo olduğu halde ateşler içinde uyanan Martien’in bu halde kervana katılıp yurduna gitmesi için izin verilmiş olduğu anlaşılır. Martien, *Koyun Pazarı* yokuşundan aşağı inip *Ahi Elvan Camii*’nden sağa dönüp, *Rüzgârlı Tepe*’deki darağaçların yanından geçer, *Kurşunlu Camii* önünden sur boyu aşağı doğru *Yanık Minare*’nin yanına gelir. Burası *Kale* çıkışının hemen önüdür. Martien, *Akköprü*’yü geçip *Bizans mezarlarının* bulunduğu küçük tepenin arkasından *Beştepe*’ye geldiğinde daha birkaç gün önce tabloda tamamladığı büyük tepenin eteklerinde dönüş kervanını görür.

Amarna ve Galip: Tablonun alt kısmını sol köşeden sağa doğru üç bölüm alacak şekilde epigraf olarak yerleştirildiği bu kısım, tablonun insan yoğunluğunun en fazla olduğu yeridir. Ortada devlet erkânından önemli bir kalabalığın varlığını hissettiren tabloda kadınların ve erkeklerin çarşının en kalabalık zamanında birarada olduğunu düşündürecek bir kompozisyon oluşturulmuştur. Sağda yazarın da üzerine adını yazdığı *Cenabı Ahmet Paşa Camii* görünür. Yazar, Senakkaş’ı, Ahıbaşı, Cabbar, Garip, Hamal, Amarna, Gökçekız, Hatice, Kâtip ve Dilenci’yi (Torlak Haşim) rakamlarla kalabalık içerisinde okuyucunun ilgisini çekmesi için işaretlemiştir. Romanın bu bölümü, tablodaki kalabalığa uygun bir insan yoğunluğu taşır.

Sernakkaş ve kölesi Amarna’nın hikâyesinin *Engürü* ile birleştirildiği bu bölüm, hakim bakış açısıyla anlatılır. Sernakkaş, Şiraz’da doğmuş bir halı tüccarı iken bakır, vitray ve halı

tüccarı babasının çevresi sayesinde dünyanın en iyi işlemelerinin yapıldığı atölye ve ustalarını tanımış, hattatlardan ders almış, Bağdat, Şam, Tebriz, Cürcan, Halep, Tahran, İsfahan derken kendini iyice yetiştirmiş, Bağdat Sultan Murat tarafından fethedilince Sultan tarafından Topkapı'ya davet edilerek Nakkaşhâne'ye Sernakkaş olarak atanmıştır. İstanbul'da bir sözü iki edilmeyen Sernakkaş, kumaşın hasını dokutmak için iplik ve tiftik almak üzere avaneleriyle birlikte *Engürü*'ye gelmiştir. Padişaha dikilecek kaftanı hazır etmeleri için iki ayları vardır ve acele etmeleri gerekir. Ahıbaşı ve kasabanın ileri gelenleri tarafından *Hatip Çayı*'nın aktığı *Akköprü*'de karşılanan Sernakkaş ve grubu, *At Pazarı Ser Meydanı*'nda bulunan *Çukur Han*'ın üst katında en güzel odalara yerleştirilirler. Kölesi Amarna ise Sernakkaş'ın atıyla birlikte alt katta tandırda geceler. Çarşıya çıkan Sernakkaş'ı Ahıbaşı, Yiğitbaşı, Dizdar, Subaşı, Kâtip, Yeniçeri ve Külhanbeyi Cabbar karşılar. Kadı Efendi'yi karşılamada göremeyen Sernakkaş öfkelenir ve İstanbul'a döner dönmez Kadı Efendi'nin ipini çekeceğini söyler. Amarna'yı yanına çağırıp çarşıları gezmeye başlar. Amarna, Kahire'de doğmuş on yaşında babası tarafından köle tüccarına satılmış, tüccarlar tarafından hadım edilip köle pazarında satılmış bir köledir. Sernakkaş'la yolları Kahire'de Tolunoğlu Ahmet Camii tamiratında Mısır Valisi'nin konağında kesişmiştir. Vali tarafından Sernakkaş'ın hizmetine verilen Amarna, Sernakkaş İstanbul'a dönerken ona hediye edilir. On beş yıldır Sernakkaş'ın her türlü hizmetine bakar. Sernakkaş, çarşıda zanaatkarları hayrete düşürecek bir kabalıklar sergiler. Sernakkaş'ın davranışları saraya bir sürü eleştiri yapılmasına sebep olur. Üst sokaklardan Hatice ve Gökçe Kız da çarşıya çıkarlar. Gökçe Kız, Hatice'nin ağabeyi Cabbar'a aşkıdır. İki genç kız alışverişlerini bitirdiğinde Sernakkaş da beğendiği iplik ve kumaşları almış, *Arslanhâne Camii*'nde ikindi namazını kılıp *Tiftik Pazarı*'na girmiştir. Sernakkaş'ın önüne elinde bir yumak iple aniden çıkan Garip'i Cabbar bir yumrukla yere düşürür. Garip'i Cabbar'ın elinden Gökçe Kız kurtarır. Garip, elindeki yumağı Hünkâr'a göndermek istediğini söyler. Kötürüm anasının otuz arşın tiftik ipliğini ısrarla Hünkâr'a göndermek isteyen Garip, gönderemezse anasının çok üzüleceğinde ısrar eder. Sernakkaş, Garip'i aşağılayarak ipliği reddeder. İşleri bitince *Han*'a geri dönerler. Akşam, Ahıbaşı ile avluda uzun uzun sohbet ederlerken Sernakkaş, Ahıbaşı'nın saray ve sultanla ilgili sorularını cevaplar. Ahıbaşı, söz arasında Evliya Çelebi'nin iki ay önce *Engürü*'yü ziyaretini hatırlar. *Evliya Çelebi* ile *Âsitane*'yi, *Mevlevihâne*'yi, *Kale*'yi gezişlerini, *Kale* içinden *Hatip Çayı*'na inen gizli geçidi ona gösterdiklerini, kaleyi boydan boya adımlayıp kulelerini saydıklarını hatırlar. Gece yarısı Garip, Amarna'nın odasına girip anasının ip yumağını Hünkâr'a gönderme isteğini tekrar eder. Gece boyu onlar da sohbet ederler. Amarna, yumağı saraya gidecek yükün arasına sıkıştırır.

Kız Kaçırma: Tablonun sağ üst köşesinin epigraf olarak belirlendiği bu bölümde yazar, resim üzerinde Kilise, Kadı Konağı ve Hisar Kapı'sını numaralarla işaretlemiştir. Ankara Kalesi'nin burçlarının görüldüğü tabloda şehrin kale içi mahallelerin tasvir edildiği görülür. Kale içinin ve çevresinin meyilli yapısı tabloda gerçekçi bir tavırla betimlenmiştir. Tabloda şehrin arkasındaki tepelik boş araziler de çizilmiştir. Yazar, romanın kurgusunda bu bölümde kasabanın meyilli arazisinden bolca bahseder.

Martien'in yaralı haliyle kasabadan çıkarılıp kervana katılması ardından bir yolunu bulup geri döndüğünün anlaşıldığı bu bölüm, hakim bakış açısıyla anlatılır. Ricardo, arkadaşının Firuze'den ayrılmış ve Martien'in teklifiyle Firuze'yi kaçırmaya razı olmuştur. Firuze evinden çıkarıldıktan sonra *Kale* surlarından *Hatip Çayı*'na inen gizli geçitten geçilecek, çay aşılıp *Hızır Tepesi*'ne tırmanılacak, tepede dulda içindeki türbede gece geçecek, Martien ve Firuze ertesi gün Payitaht'a dönen bir kervana Türk kıyafetleriyle katılacaktır. Plan gereği sabah ezanı vakti Kadı'nın konağına giren Martien, Firuze'nin annesinin desteğiyle kızı evden çıkarır ancak sabah ezanı okumak üzere minareye çıkan imamın onları görüp ahaliyi harekete geçirmesiyle ortalık karışır. Martien, Firuze ve Ricardo kaçarlarken önlerine çıkan Cabbar, kızın sevdasını öğrenince onlara yardım eder. Ricardo'yu durumu haber vermesi için Ahıbaşı'nın konağına yönlendirir, kendileri *Âsitane*'ye doğru yol alırlar. Derviş'in ve Mevlevihâne talebelerinin namaz çıkışına yetişen Cabbar, durumu Derviş'e anlatıp iki genci dergâha emanet eder. Kadı Efendi ve Sipahilerin baskını sonrası Cabbar'ın yaralandığı, Martien'in başının kesileyazdığı sahnede Derviş'in araya girmesiyle işlerin çözüleceği düşünülse de Kadı Efendi, Derviş'in asasını da ikiye bölüp Derviş'i yere düşürür. Hepsini öldürmeye niyetlenmişken Ahıbaşı olay yerine yetişir ve duruma el koyar. Ahıbaşı ve Engürü'deki tüm esnaf ve zanaatkârlar *Seymen* kıyafetleri ile kılıç ve kamaları yanlarında atlarına binip gelmişlerdir. Onlara da yüz vermeyen Kadı Efendi'ye Ahıbaşı, üç beş aya görevinin biteceğini bu arada aldığı haraç ve hediyelerden haberdar olduklarını ve saraya haber uçurmalarının an meselesi olduğunu hatırlatır. Gelinin ve damadın kendilerinin himayesinde olduğunu bildirir. Firuze'nin annesinin gelip Kadı Efendi'nin kızlarını kuma olarak Taiften gelen ihtiyar bir tüccara kılıç karşılığı takas verdiğini söyleyince Kadı Efendi'nin hükmü biter. Derviş onu *Âsitane*'ye tövbe etmeye Çile'ye davet eder. Kadı, kızı ve Martien'e elini öptürüp *Çilehane*'ye yönelir.

Ahi Zaviyesi: Tablonun sol üst köşesinin epigraf yapıldığı bu bölümde yazar, Julianus Sütunu'nu, Hacı Bayram Camii'ni, Augustus Tapınağı'nı, Cenabı Ahmet Paşa Hamamı'nı, İmrü'l-Kays Türbesi'ni tablo üzerinde numaralarla işaretlemiştir. Ankara'nın bugün de tarihi dokusuyla muhafaza edilen bu bölgesi, arkada yükselen tepeler ve bulutlu gökyüzü ile tabloda gerçekçi bir şekilde çizilmiştir. Hacı Bayram Camii ve Ahi Zaviyesi etrafında olayların kurgulandığı romanda epigrafla kurgu yine uyumlu bir yapı arz eder.

Bölüm, kırk iki gün sonra Martien, Cabbar ve Ricardo'nun aşevinin önündeki sohbetleriyle başlar. Hakim bakış açısı, bu bölümde de anlatıma yön verir. Ahıbaşı haber göndermiş, o akşam namazdan sonra üçünü *Ahi Zaviyesi*'nde huzurda görmek istemiştir. Bu bölümde Dilenci Haşım (Torlak Dede)'den de bahsedilir. Anadolu'daki Kalenderî dervişlerinden biri olan Torlak Dede, sürekli gezen, kendisine verilenlerle hayatını sürdürüp fazlasını gariplere dağıtan, dışarıda yatıp kalkan biridir. *Hacı Bayram Camii*'nden *Ahi Zaviyesi*'ne uzun bir yolu sağlı sollu yapılarıyla, dükkânlarıyla, dar sokakları, çayırılarıyla kahramanlarına yürüten yazar, kasabayı okuyucuya adım adım takip ettirir. *Ahi Zaviyesi*'nde Ahıbaşı başkanlığında akşam namazı vaktinden yatsı ezanına kadar süren toplantıda kasabanın asayişinden evlilik meselelerine birçok sorun hallolur. Kadı Efendi, Çile'den tövbe ile çıkmıştır. Kadı Efendi'nin kızı Firuze, Martien'e

istenecektir. Cabbar'ın Gökçe Kız'a aşkı dillendirilmeye başlandığından onun için de kız isteme yapılacaktır. Müslüman olan Gabriel Efendi ise Âdem Amca'nın dul gelini Ayşe ile evlendirilecektir. Yetim, annesine kavuşacak, Âdem Amca da hayırsız oğlunun hırsızlık sırasında düşüp ölmesi ardından bütünüyle yalnızlaşan hayatına Gabriel Efendi, eski gelini ve torunlarıyla devam edecektir. Üç düğün bir arada yapılacaktır.

Kaftan: İstanbul'da geçen bu bölüm için yazar tablo'nun çarşı kalabalığını gösteren sol alt köşesinden “Amarna ve Garip” adlı bölümde büyük epigrafın içinde Sernakkaş'ın işaretlendiği kısmı büyüterek epigraf olarak kullanmıştır. Epigrafıta Sernakkaş'ın etrafında devrin Osmanlı kadın ve erkeklerini temsil eden kıyafetler içerisinde çarşı kalabalığı yer alır. Yazar, bu bölümün kurgusunu Sernakkaş üzerinden inşa ettiği için çarşı epigrafıyla bölümü ilişkilendirmiştir. Yazar, tabloda bölüme dair herhangi bir şahsı numara ile işaretleme ihtiyacı hissetmemiştir.

Bu bölümde mekân İstanbul'dur ve Sernakkaş'la Amarna'nın hayatından bir kesit hakim bakış açısıyla anlatılır. Dokumahanede çizmesi üzerindeki küçük bir lekeyi bahane ederek Amarna'yı feci şekilde döven Sernakkaş, Topkapı Sarayı'nda dikimi ve süslemesi tamamlanan kaftanın takdimi için yerini alır. Sultan İbrahim, içeri girer ve kaftanı giyer, yine o koku başını döndürür. Lala'sına süt annesini hatırlatır. Kaftanı her giydiğinde süt annesinin kokusunu hissettiğini söyler. Sultan, beş yaşına kadar emdiği süt annesinin unutamadığı uzun saçlarından, bir gün tam düşecekken süt annenin kendini siper edip nasıl kötürüm kaldığından bahseder. Sernakkaş'a kaftanın ipliğinin, tiftiğinin nereden alındığını sorar. Engürü'yü duyunca, gidin ve süt annemi bulup getirin emrini verir. Sernakkaş birden Engürü'de yollarına çıkan Garip'i, kötürüm anasının sultana göndermesi için yolladığı ip yumağını hatırlar. Koşarcasına dokumahaneye gider, Amarna'dan yardım beklemektedir. Kapıyı açtığında Amarna'nın asılı cansız bedeniyle karşılaşır. *Engürü'*de ise Garip, akşam telaşı arasında annesinin kısa kesilmiş saçlarını görünce korkar. İlk defa onu böyle görmüştür. Anası, Sernakkaş geldiğinde saçlarını dibinden kazıyıp tiftiklerin arasına kendi saçlarını da karıştırarak yumağı yaptığını, saçların az da süt kardeşini ısıtmasını istediğini söyler.

Kâhyaların Tahir: Bu bölümde tablo içerisinde epigraf olarak “Kız Kaçırma” bölümünde Kadı Konağı'nın da işaretlendiği epigraf tekrar kullanılmıştır. Romanın bu bölümünde olayların merkezinde Kadı Efendi ve eşi olması, hadiselerin sur içinde kurgulanması, ayrıca Torlak Dede'nin Augustus Tapınağı ve Hacı Bayram-ı Veli Camii çevresinde aranması bu epigrafın tercih edilmesine sebeptir. Bu bölümün sonunda da Akköprü, Hatip Çayı ve Kırmızı Kilise'nin işaretlediği tablonun sol üst köşesinden aşağı doğru bir kısım yine büyütülerek bölüm sonuna eklenmiştir. Bölüm sonuna resimden parça eklenmesi bu bölüme özgüdür.

Bir yıl sonra 1649'da başlayan bölüm, Çankırı'dan tuz yüklü atlarıyla Ankara'ya giren Kâhyaların Tahir'in etrafında gelişir. Çankırı'da *Tuz Mağarası*'ndan tuz çıkarıp satarak geçinen Kâhyaların Tahir, bir hafta önce mağaranın önünde yarı baygın bulduğu ihtiyarın Engürü, Engürü diye inlemeleri neticesinde Engürü'ye gelmiştir. Bir hafta evinde baktığı ihtiyar meczubu, tuz yüklediği arabasına bindirip kasabaya getirmiştir. Meczup, kasabaya

gelir gelmez arabadan inip gözden kaybolmuştur. Tahir, getirdiği tuzu satabilmek için Ahıbaşı'ndan yer göstermesi için Ahıbaşı'nın yanına gider. Burada Kadı Efendi ile de tanışır. Laf arasında Engürü'ye getirdiği meczuptan söz edince ortalık karışır, Ahıbaşı ve Kadı Efendi süratle Torlak Haşım Dede'yi bulmak üzere dergâhtan çıkarlar. Sipahiler ve esnafla birlikte Ahıbaşı ve Kadı Efendi'nin Torlak Haşım'i bulmak için Engürü sokaklarında aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya koşturmaları romanın temel meselesi olan Ankara'nın zihinlerde mekân olarak yerleşmesine imkân sağlar. O gün için en az iki yüz hamamın varlığından söz edilen satırlarda Torlak Dede'yi hamamlarda ararlar. *Ev Hamamı, Kağmı Pazarı, Eskicioğlu Camii, Tezveren Türbesi, Çıkırıkçılar, Balık Pazarı, Hacı Bayram Camii*'nin adlarının anıldığı bölümde Dede, *Hacı Bayram-ı Veli Camii*'ne ve oradan da *Augustus Tapınağı*'na çıkarken bulunur. Firuze'nin annesi Haşım Dede'ye, kızından haber getirip getirmediğini sorar. O da onları gördüğünü, kocasıyla Damlı (Amsterdam), bahçeli bir konakta mutlu mesut yaşadıklarını söyler. Bir de nur topu gibi bir kız torunu olduğunu söyler. Kadı Efendi'ye damadının gönderdiği mektubu da verir. Bu güzel haberlerin üzerine Kadı Efendi ile Ahıbaşı ahaliye Ricardo'nun Aşevi'nden yemek ısmarlarlar. Kâhyaların Tahir, Ahıbaşı'nın makamında bir başına korku içerisinde beklerken Gavur Şükrü'nün genç karısı yine dayak yemiş bir halde Kadı Efendi onu kocasından boşasın diye huzura gelir. Tahir ile dertleşirler. Aşevi'nin önünde Dizdar, Ahıbaşı ile Kadı'ya Tuzcu Tahir'in tuzları ve arabayı bırakıp Gavur Şükrü'nün karısını alarak kaçtığını bildirir. Kadı Efendi zaten boşayacağı genç kadını ve gariban Tuzcu Tahir'i salmalarını söyler. Torlak Haşım, o gece *Hacı Bayram Camii*'nin çatısında Tanrı'yla şiirle söyleştikten sonra sırra karışır.

Nigâr Hatun: Bölüm başına tabloda Kadı Efendi'nin Konağı'nın, Mahmut Paşa Bedesteni'nin ve Sultan Alaeddin Camii'nin işaretlendiği suriçi kısmı epigraf olarak yerleştirilmiştir. Bölüme Kadı Efendi'nin eşinin adının verildiği ve kurgunun onun etrafında şekillendiği düşünüldüğünde tabloda bu kısmın seçilmesi anlaşılabilir.

Bu bölümde Kadı Efendi'nin karısı Nigâr Hatun'un kızı Firuze'nin resmine kavuşması anlatılır. Nigâr Hatun, Kilise'de Bedizci'nin Firuze'nin resmini yaptığı gece, baskından sonra Torlak Haşım Dede'nin kaçırıp kendisine getirdiği resmi Koçzâde'ye götürmüş, resmi yıllarca orada muhafaza etmişlerdir. Nigâr Hatun, kızından aldığı güzel haber sonrası artık resmi konağına götürmeye karar verir ve Koçzâde'nin dükkânından resmi alır, kendi konağına götürüp resmin karşısına geçip kızıyla hasret giderir. Yazar, Batı'da Rönesansla birlikte gelişen resim sanatının özellikle insan sureti çizme noktasında Osmanlı coğrafyasında İslâm etkisiyle ötelenişine işaret eder.

Mektup: Bu bölümde *Ankara Manzarası* tablosundan Julianus Sütunu ve Hacı Bayram-ı Veli Camii arasında Ricardo'nun aşevinin işaretlendiği küçük bir epigraf kullanılmıştır. Martien'in dostu Ricardo'ya gönderdiği mektup bu epigrafın tercih edilme sebebidir.

Martien'in Ricardo'ya Haşım Dede aracılığıyla gönderdiği mektup, bu bölümü oluşturur. Yazar bu mektupla romandaki bilgi boşluklarını doldurmayı hedefler. Firuze ve Martien'in Hollanda'ya nasıl gittikleri, İstanbul'dan nasıl çıktıkları, Hollanda'ya geçip ev bark kurmaları, doğan evlatları, Haşım Dede'nin aniden karşılarına çıkıp bir müddet onlarla

birlikte kalışı ve ortadan kayboluşu bu mektupla izah edilir. Martien'in, Firuze'nin memleket hasretini gidermesi için salondaki şöminenin üzerine astığı *Engürü Manzarası* tablosu son kez burada anılır.

İnfaz: Son bölümde yazar, tablo içerisinde Sernakkaş'ı işaret ettiği kısmı büyüterek buraya almıştır. Sernakkaş'ın infaz edildiği bu son bölüm, yazarın tablo ile roman kurgusunu nasıl iç içe şekillendirdiğini de bize ispatlamış olur. Yazar, tek bir tabloyu irili ufaklı bölümlere ayırarak kurguya zemin oluşturmuştur.

Son bölüm İstanbul'da tamamlanır. Firuze ve Martien'in İstanbul'dan kaçak çıkışını temin için Kadı Efendi ve Ahıbaşı'na ücreti mukabili yardım eden Sernakkaş, keyifle konağına gelir. Sernakkaş, Kadı Efendi'den rüşvet olarak aldığı Kaşıkçı elması ve devlet hazinesinden aşırıldığı altınları sandığına yerleştirir. Odasında iken Sultan'ın celladı Kara Ali, konağa dalar ve Sernakkaş'ı infaz eder. Sultan, "Dilinin uzunluğu elini geçti." diyerek Sernakkaş'ın infazına hüküm vermiştir. Roman, iyilerin ödüllendirilip, kötülerin cezalandırıldığı bir eski zaman masalı atmosferinde biter.

Sonuç

Surdaki Sır romanı her şeyden önce tabloya yansıtılan Ankara şehrinin edebî bir kurgu eşliğinde sanatla yeniden canlandırılmasıdır. *Ankara Manzarası* tablosu, Semavi Eyice'nin tespit ettiği Ankara yapıtları, coğrafyası ve sosyal/ticarî hayatına dair unsurları merkeze alınıp günümüze kadar gelmiş sokaklar, tarihî yapıtlar eşliğinde kurgulanarak yeni bir sanat eserine evrilmiştir. Dünya edebiyatında bir tabloda hareketle roman yazılması görülmekle birlikte bir tablo ve hakkında yazılmış bilimsel bir makaleden hareketle roman yazılması büyük olasılıkla ilk kez karşılaşılan bir durumdur. Yazar Seçkin Küskü, Semavi Eyice'nin makalesinde tablonun bölümlere ayrılmış ve büyütülerek izah edilmiş kısımlarıyla romanın kurgusunu ve bölümlerini oluşturmuştur. Bu yüzden roman, her şeyden önce eski Ankara'yı mekân merkezinden kavramaya çalışmıştır. Eski Ankara'nın simge mekânları, okuyucuların gözleri önünde art arda sıralanır. Kahramanlar adeta yerlerinde duramaz, Ankara sokaklarında sürekli bir gezme, koşuşturma vardır.

Hiçbir kahramanın diğer kahramanın önüne geçmediği, merakın daima diri tutulduğu *Surdaki Sır* romanında kahramanlar *Engürü Kasabası*'nda oradan oraya koşturur, yokuşlarda terleyip birbiri yanına sıralanmış esnaf ve zanaatkârların dükkânlarında nefeslenirler. Bol bol ayran içilen Engürü'de Ricardo'nun aşevinde o tarihlerde Batı'dan gelen ticaret kervanlarındaki yabancılar için Batı mutfağından yemeklere yer verilmesi romanın gerçekçi tutumunu güçlendirirken yazarın yemek hazırlıklarında patatese yer vermesi o dönemde Anadolu'da patatesin henüz bilinmediği düşünüldüğünde küçük bir ihmal kabul edilebilir. Yazar, bir masal atmosferinin içinde Ankara'nın 17. yüzyıldaki muhtemel hâlini bahsi geçen tabloya ve aslına en uygun şekilde aktarmaya çalışmıştır.

Surdaki Sır romanında Ankara'da Ahilik teşkilatının kasabanın sevk ve idaresindeki önemi çok güçlü bir şekilde vurgulanmıştır. Ahıbaşı'nın esnaf ve zanaatkârları kontrolü, kasaba ve kasabalının ihtiyaçlarının bu yapı tarafından karşılanması, herkesin işinde dürüst ve adil olması, güvenlikle ilgili bir zaaf olması durumunda esnaf ve zanaatkârların *Seymen*

kıyafetleri ile silahlarını kuşanıp duruma müdahale etmeleri, sarayı eleştirebilmeleri, yanlış yapan devletin kadısı bile olsa Ahıbaşı'nın müdahale edebilmesi, kasabada gayrimüslim halkın dininde ve yaşayışında hür olmaları, Müslümanlarla kardeşçe yaşamaları roman sayfaları arasında dikkatimizi çeken önemli meselelerdir. Romanda 1492'de *Elhamra Kararnamesi* ile İspanya'dan çıkartılan Yahudilerin bir bölümünün dönemin ticaret kervanlarının kesiştiği ve özellikle sof ticaretinin kalbi olan Ankara'ya yerleşerek ticaretle uğraştıkları gerçeğinden hareketle Ankara'daki Musevilerin varlığına işaret edilmesi önemlidir. Romanda *Derviş* karakteri ile Türk İslâmı'nın Anadolu'daki görüntüsü berrak bir şekilde okuyucuya sunulur. Müslüman ahali ile Hristiyan ve Yahudilerin müşterek yaşamında da Türk İslâmı'nın engin bakış açısı hissedilir ve okuyucu bu birlikteliği hiçbir surette yadırgamaz. Romanın başında karşımıza çıkan müşterek *yağmur duası* bunun en tabii göstergesidir.

Romanda dikkat çekilmesi gereken bir diğer mesele de *Engürü*'de kadının sosyal hayat içerisindeki varlığına dairdir. Bu, *Ankara Manzarası* tablosunda da dikkatimizi çeken bir husustur. Tabloda esnafla pazarlık yapan kadınların varlığı romancıya bu konuda fikir vermiş olmalı ki roman boyunca Türk kadını evde, çarşıda, işte aktif bir şekilde kurguya yerleştirilmiştir. Ayrıca seven kadının, genç kızın, erkeğin sevdiğine kavuşmasına hoş görü ile yaklaşıldığı bir Ankara hikâyesi anlatılmıştır romanda. Gökçe Kız'ın da Firuze'nin de sevdiğine kavuşması, kocasından zulüm gören kadının Kadı Efendi'ye başvurarak boşanmayı talep edebilmesi dikkat çekicidir.

Yazarın *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*'nde Ankara ile ilgili bölümlerden ustaca istifade ettiği de anlaşılır. *Ankara Kalesi* ile ilgili detaylar, gizli geçitler, Sultan İbrahim'in İbşir Paşa'nın Sivas'ta bulunan nikahlı hanımı Perihan Hatun'u hareme istemesi, yine cariyesi Telli Haseki'ye samurla döşenmiş saray hediye edişi, Sultan İbrahim'in samur düşkünlüğü, Varvar Ali Paşa ve askerlerinin *Çankırı-Çavundur Ovası*'nda İbşir Mustafa Paşa tarafından katledilişi, saraydan iplik almak üzere gelen Sernakkaş'ın etrafında kurgulanan "Kaftan" bölümünde fazla detaya girilmeden anılır. "Kaftan" bölümünde hatırlatılan bir diğer hadise ise Sultan İbrahim'e şikâyetlerini bildiren İstanbullulardan başka İngiliz ticaret gemilerinin hâlden şikâyetçi mürettebatının da varlığıdır. Yazar, yüksek vergiler sebebiyle sattıkları ürünlerin parasını alamayan ticaret gemileri mürettebatının protestolarından söz ederken 1617 yılında yapılan *Hollanda-Osmanlı Ticaret Antlaşması*'na gönderme yapmaktadır. Ankara'da balıkçılık, Ankara balı, elması, armudu, şarap ve koruk yapımı gibi hususların anılması da romandaki *Evliya Çelebi* etkisini hissettirir.

Yazar, birçok meseleyi sayfa altında dipnotlarla destekleyerek açıklama gereği hissetmiştir. Dipnotlarda bazen tarihî gerçeklik vurgulanırken bazen de okuyucunun bilemeyeceği bir sözcüğe açıklama getirilir. Romanda Mevlevîliğin ve Ahiliğin toplumsal yaşama yön veren uygulamaları ile Kalenderî dervişinin ortalama yaşam şekli gözler önüne serilmiştir.

Surdaki Sır romanı, ilham aldığı *Ankara Manzarası* tablosunun yeniden inşasıdır, denilebilir. Türk ve dünya edebiyatında benzerine fazla rastlamadığımız bir çalışma olduğundan romana dikkat çekilmesi elzemdir. Romanın bir tabloda ve tabloya dair yazılan bir makaleden hareketle kurgulanması, mekân odağında şekillenmesi, her bir

bölümün tablonun ayrı bir kısmından doğması fakat neticede tablonun bütünüyle birleştirilmesi, üslupta görselliğin öne geçmesi, romanın sinemaya yahut animasyon film olarak aktarımının başarılı olacağını düşündürmektedir.

Kaynaklar | References

- Akder, F. (2018). Rijksmuseum Ankara manzarası: Bir resmin hikâyesi. F. Yenişehirli & G. Çerçioğlu Yücel (Eds.), *Tarihi Dokumak: Bir Kentin Gizemi - Sof*, içinde (s. 107-128). Koç Üniversitesi VEKAM Yayınları.
- Aslak, M. C. (2017, 27 Mart). Tablolar ve romanlar arasında ters yöne girmek: Ünlü tablolara ilham olan edebi eserler. *Kararsız Okur*. 16 Şubat 2025 tarihinde <https://www.muratcanaslak.com/kararsz-okur-saylar/2017/1/5/resimler-ressamlar-ve-romanlar-resimlere-ilham-olan-edebi-eserler-ve-resim-sanatn-anlamak> adresinden edinilmiştir.
- Çimen, K. (2022, 31 Temmuz). XVII. yüzyıl Ankara romanı ... Surdaki Sır. *Çankırı Postası*. 02 Mart 2025 tarihinde <https://www.cankiripostasi.com/surdaki-sir> adresinden edinilmiştir.
- Eyice, S. (1972). Ankara'nın eski bir resmi. TTK Yayınları.
- Küskü, S. (2022). Surdaki sır. Orient Yayınları.
- Özgül, M. K. (1997). Resmin gölgesi şiire düştü: Türk Edebiyatında tablo altı şiirleri. Yapı Kredi Yayınları.
- Paliçko, E. (2024). Ahmet Karcılılar'ın Mavinin Reddi romanında suçun görünümüleri. *Gazi Türkiyat*, 35, 135-152.
- Tablohan. (t.y.). *Edebiyattan ilham alan tablolar*. 17 Şubat 2025 tarihinde https://www.tablohan.com/blog/edebiyattan-ilham-alan-tablolar-1272?srltid=AfmBOooH_OcSs_zjsc8L-TNOQFEQcIU7FVJLTYNdhnBNFb7YXd_CjQ8J adresinden erişildi.
- Usanmaz, C. (2017, 02 Ocak). *Editörden // Kitaplara bir de bu çerçeveden bakmak* Sabitfikir. 16 Şubat 2025 tarihinde <https://www.sabitfikir.com/dosyalar/editorden-kitaplara-bir-de-bu-erceveden-bakmak> adresinden erişildi.