



Esra KÜRÜM 

(Sorumlu Yazar-Corresponding Author)

Bitlis Eren Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk
Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bitlis, Türkiye.

Department of Turkish Language and Literature,
Faculty of Arts and Sciences, Bitlis Eren University,
Bitlis, Türkiye.

ekurum@beu.edu.tr



Geliş Tarihi/Received 01.11.2024
Revizyon/Revision 02.04.2025
Kabul Tarihi/Accepted 14.04.2025
Yayın Tarihi/Publication Date 15.05.2025

Atıf

Kürüm, E. (2025). Platon ve Aristo Mimesisinin Şekillendirdiği Sanat Anlayışları: Benim Adım Kırmızı Romanında İslam ve Batı Sanatları. *Turcology Research*, 83, 256-266.

Cite this article

Kürüm, E. (2025). The Conceptions of Art Shaped by Platon and Aristotle Mimesis: Islamic and Western Arts in the Novel *My Name is Red*. *Turcology Research*, 83, 256-266.



The content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-Noncommercial
4.0 International License.

Platon ve Aristo Mimesisinin Şekillendirdiği Sanat Anlayışları: *Benim Adım Kırmızı* Romanında İslam ve Batı Sanatları

The Conceptions of Art Shaped by Platon and Aristotle

Mimesis: Islamic and Western Arts in the Novel *My Name is Red*

Öz

Doğu ve Batı medeniyetleri arasında tarih boyunca çeşitli farklılıklar her zaman var olmuştur. Bu durum, birçok sosyal ve beşerî bilim dalının araştırma alanında önemli çalışmalara konu edilmiştir. Küreselleşen dünyada iki medeniyet arasında hâlen süregelen bakış ve duyuş farklılıklarına çeşitli bilim dalları farklı gerekçeler sunmaktadır. Bu gerekçelerin en öne çıkanı, inanç ve inancın şekillendirdiği yaşam algısındaki farklılıktır. Söz konusu farklılığın en açık şekilde gözlemlendiği beşerî faaliyet alanı ise hiç kuşkusuz sanattır. Sanat eserlerinde Doğu ve Batı kendilerini belirgin biçimde ortaya koyar. Roman ise yalnızca bir sanat biçimi değil, aynı zamanda yaşamsal dinamikleri yansıtan önemli bir toplumsal anlatım aracıdır.

Orhan Pamuk'un altıncı romanı olan *Benim Adım Kırmızı*, konusu, kurgusu ve anlatım teknikleri bakımından dikkat çeken önemli bir eserdir. Romanın en çarpıcı yönü, yazarın Doğu ve Batı sanat anlayışlarına dair geliştirdiği bakış açısıdır. Günümüzün sanatsal ve yaşamsal dinamiklerini de etkileyen tarihî doktrinler romanın ana eksenini oluşturur. Roman, 16. yüzyıl Osmanlı'sında nakkaşların yerleşik Doğu sanat anlayışı ile giderek etkisini artıran Batı sanat anlayışı arasındaki ikilemlerini temel çatışma düzlemine yerleştirir. Nakkaşhanede işlenen bir cinayet üzerinden kurgulanan romanda, nakkaşların kendi iç dünyalarıyla ve birbirleriyle olan mücadeleleri aktarılır.

Bu çalışmada, minyatür sanatının yönelimini belirleyen ve tasavvuf düşüncesiyle de örtüşen Platon'un İdealar Kuramı ile Batı sanatının temelini oluşturan öğrencisi Aristoteles'in öğretisinin izleri romanın kurgusu üzerinden incelenmiştir. Doğu'nun soyut, boyutsuz, derinliksiz ve idealist sanat anlayışının, Batı'nın rasyonel, çok boyutlu, somut ve materyalist sanat anlayışı karşısında yaşadığı çözülme süreci çalışmanın ana izliğini oluşturur.

Çalışmada yansıma kuramı çerçevesinde İslam ve Batı sanat anlayışlarının gelişimi *Benim Adım Kırmızı* romanı ekseninde ele alınmıştır. Nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; literatür taraması, kuramsal analiz ve doküman incelemesi temel araştırma teknikleri olarak kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Doğu, Batı, Yansıma Kuramı, Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*

Abstract

Throughout history, various differences have always existed between Eastern and Western civilizations. This distinction has been the subject of significant studies in various fields of social and human sciences. In today's increasingly globalized world, the ongoing differences in perception and worldview between these two civilizations are explained differently across disciplines. The most prominent reason for this divergence is the difference in belief systems and the resulting perceptions of life shaped by those beliefs. The human domain where this difference becomes most apparent is undoubtedly art. In all artistic productions, the East and the West reveal themselves in distinct ways. The novel, as a form of artistic expression, also serves as a vital social medium that reflects and animates the dynamics of life.

Orhan Pamuk's sixth novel, *My Name Is Red*, stands out for its subject matter, narrative structure, and technique. Its most striking aspect is the author's perspective on Eastern and Western artistic sensibilities. The historical doctrines that continue to shape today's artistic and existential dynamics are positioned at the novel's conceptual core. The central conflict of the novel revolves around the dilemmas experienced by Ottoman miniature artists (nakkaşes) in the 16th century, torn between a traditional Eastern aesthetic and the emerging influence of Western artistic thought. Through the fictional framework of a murder committed in the royal atelier (nakkaşhane), the novel expresses the inner conflicts of the artists as well as their struggles with one another.

This study examines, through the novel's narrative, the influence of two major philosophical traditions: Plato's Theory of Ideas—deeply connected to Islamic mysticism and miniature art—and the teachings of his student Aristotle, which underpin Western rational and representational aesthetics. The slow dissolution of the East's abstract, non-dimensional, depthless, and idealist art conception in the face of the West's logical, multidimensional, concrete, and materialist approach forms the central theme of the study.

Within the framework of mimetic theory, the study evaluates the trajectories of Islamic and Western artistic conceptions through the lens of *My Name Is Red*. A qualitative research methodology was adopted, with literature review, theoretical analysis, and document examination as the principal research techniques.

Keywords: East, West, Mimetic Theory, Orhan Pamuk, *My Name Is Red*

Giriş

Sanatın ne olduğu ve eserin değerinin nasıl anlaşılacağı sorusu neredeyse sanatın kendisi ile yaşıttır. Sanat eserinin ortaya çıkış amacı, değerini belirlemede en önemli kıstas olmalıdır görüşü ise bu sorunun bilinen en yaygın cevabıdır. Antik Yunan filozoflarından bugüne kadar gelen hâkim görüş, sanatın bir yansıma olduğu ve değerinin de yansıttığı gerçeklik ile doğru orantılı olduğu yönündedir. Sanat eserinin gerçeklik ile ilişkisi meselesine ilk açıklık getirenlerden biri Eski Yunan düşünürü Platon'dur. *"Bilindiği gibi Platon felsefesinde asıl gerçeklik duyularla değil de zihinle kavranabilen idealar/formlar dünyasıdır."* (Moran, 2007, s. 21). İnsanın algıladığı dış dünya bütün varlığı ile bir yansımadan ibarettir. Mutlak gerçek idealar âleminde. Bu yüzden fizikî âlemdeki varlıkların gerçekliğinden söz edilemez. Bunlar olsa olsa gerçek formların yani ideaların birer kopyası olabilirler. Platon, sanatı da bir tür yansıma ya da kopyalama olarak görür. Bunun ifadesi için de *"mimesis"* kavramını kullanır. Bu bakımdan Platon'a göre sanat, ideaların birer yansıması/taklidi olan varlıkların taklididir yani üçüncü dereceden bir taklittir. Filozofun asıl işinin mutlak bilgiye ulaşmak olduğu görüşünde olan Platon için taklit, kopya, yansıma veya gölgelerle uğraşmak gereksizdir. Ayvazoğlu, benzerini yapma eylemini bir yarıyla narsisizme bağlamaktadır: *"Meseleye hangi tarafından bakılırsa bakılsın, figüratif sanatlar, gerçekte dış dünyanın yerine benzerini geçirmek gibi psikolojik bir istekten kaynaklanır; bir yarıyla narsizmdir, bir yarıyla maddi dünyaya bağlılığın ifadesidir"* (Ayvazoğlu, 2013, s. 11). Platon, Devlet adlı eserinde bu durumu ayna metaforuyla açıklar. Ona göre ressamın ya da şairin yaptığı üçüncü dereceden bir gerçeklik taşır. Bu yüzden Platon sanatçının yaptığı mimetik eylemi gereksiz ve beyhude görür. *"Ayna"* metaforunu kullanırken Platon'un sanatçılarla alay etmeye çalıştığını da gözden kaçırmamak gerekir. *"Doğaya ayna tutarak gerçekliği yansıtmak kadar kolay bir eylem varken, sanatçının boşu boşuna uzun uzun emek verip resim, şiir, tragedya yaratmaya çabalaması ona göre beyhudedir."* (Asiltürk, 2021, s. 87). Dahası sanatçı söyleminin gerçek dışılığı açısından da kusurludur. Çünkü sürekli yalan söyler ve bu, gerçeği arayan kişi için zararlıdır. *"Platon'un Devlet'te belirttiğine göre ve genel olarak felsefesi göz önüne alındığında güzel sanatlar ontolojik anlamda gerçek dışıdır, gerçeklik iddiası düşüktür çünkü taklidin taklididir ve gerçekten yani ideadan iki kademe uzaktır. Gerçeği arayan, ona ulaşmaya çalışan kişiye gerçekten uzak olması ile zararlıdır."* (Gürgün, 2021, s. 352). Platon felsefesindeki mutlak formlar sadece idealar âleminde mevcuttur. Bu mutlak formlar yani iyi/doğru ve gerçek olan, Tanrısal sanatkar tarafından yaratılmıştır. Bu formların bir kopyası ise şairin zihninde mevcuttur. Şair zihnindekini sanatına döktüğünde bu kopyanın bir kopyasını elde etmiş olacaktır. Bu formu taklit eden başka biri yeni ve başka bir kopya elde edecek ve böylelikle formun asıl ideasından uzaklaşacaktır. Bu bakımdan Platon ideal devletinde sanatçıya yer vermez. Bunu da bilgi ve ahlak açısından olmak üzere iki sebebe bağlar. *"İon diyalogunda da belirttiği üzere sanatçı taklit ettiği nesnelerin bilgisine sahip olmadan sadece bir ilham yoluyla taklit etmektedir ve bu durum sanatkarın sahip gözüktüğü teknik bilgiden yoksun olduğunu gösterir"* (Gürgün, 2021, s. 353). Bu hâlde sanatçının kullandığı epistemolojik paradigmlar bizi idealar evreninden uzaklaştıracaktır. Platon'un şairin yaptığını epistemolojik açıdan sakıncalı görmesinin birinci nedeni budur, diğeri ise şairin yetkinlikle konuşacağı bir bilgi alanının bulunmaması, değişken ve tutarsız duygu durumunun sanatçıyı gerçek bilgiden ve akılcılıktan uzaklaştırmasıdır. Sanat insanın duygularını harekete geçirerek onu heyecanlandırır. Oysa Platon'a göre dengeli/bilge kişi *"aklını kullanarak duygularını dizginlemesini bilir"* (Moran, 2007, s. 26). Zira Platon'un ideal devlet düzeni akıl ve ahlak temellidir. Platon, devrinin devlet düzenini insanların mutluluğu açısından bozuk görür. Ona göre insanlar ancak akli ve ahlakı merkeze alan bir devlet ile mutlu olabilir. Böyle bir devlet düzeninin en büyük görevi insanları eğitmektir. Bu da yapının bütün dinamikleriyle denetlenmesiyle mümkündür. Bu yüzden Platon bu dinamiklerin biri olan sanatı da titizlikle ve çok yönlü olarak ele alır (Güneş, 2021, s. 73). Platon'un sanata temkinli tavrı, İslam ve Kur'an'ın sanata yaklaşımları ile benzerlik gösterir. Kur'an-ı Kerim'de, Yasin36/69; Zâriyat 51/30; Tûr 52/30; Enbiya21/15'inci ayetlerinde Kur'an'ın "şiir", Hz. Muhammed'in de "şair" olmadığı vurgulanmış, şiir de bir yalan sanatı olarak değerlendirilmiştir. Ancak hemen eklemek gerekir ki İslam, genel olarak sanatı aşağılamamış ya da yasaklamamıştır. Bu bakış açısıyla Platon'un sanata yaklaşımı gerçekliğin yansıtılması açısından oldukça yakın görünmektedir. Bu bakımdan diyebiliriz ki din temelli Doğu sanatlarının gerçekliğe, tabiata ve insana bakışı ile Platon'un idealar evreni düşüncesi benzerdir.

Aristo ise sanatın yansıma olduğu fikri açısından Platon ile ortak bir görüşe sahiptir. Ancak bu konuya yaklaşımı Platon'un idealist yaklaşımına karşılık rasyonalisttir. Şöyle ki Platon gereksiz görmekle birlikte sanatçının yaptığı işi tanımlarken ayna metaforunu kullanmaktaydı. Yani sanatçı gerçekten olanı, gördüğünü taklit ederek yansıtan bir araçtır. Aristo ise sanatçının misyonunu biraz daha genişletir. Ona göre *"şairin ödevi gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir"* (Moran, 2007, s. 28). Sanatçı, genel hayat manzaraları içinden bir örneği seçerek geneli örneklemiş olmalıdır. Aristo, sanatçıya geneli açıklayabilmek için kurgulama hakkı da tanımış olur. *"Bu bakımdan Aristo'da mimesis hem yansıma hem de yaratmadır"* (Kolcu, 2008, s. 30). Aristo mimesisinin tabiatı algılama ve yansıtmaya getirdiği yorum sadece sanatın tümeli yansıtması gerekliliği şeklinde yorumlanmamaktadır. Rönesans'tan sonra neoklasikler Aristo mimesisine farklı yorumlar da getirdiler, bu yorumlardan diğer önemli olanı sanatın idealleştirilmiş tabiatı

yansıması gerektiğine ilişkindir. Çünkü Aristo'ya göre:

Ozan tıpkı ressam yahut başka herhangi biçim verici sanatçı gibi taklit edici bir betimleyicidir. Buna göre de ozanın şu üç olanaktan belli birini zorunlulukla taklit etmesi gerekir: Ozan ya nesneleri nasıl idiyseler yahut nasılsalar ya da nesneleri, mythos'lara yahut insanların inançlarına göre nasılsalar yahut da nesneleri, nasıl olmaları gerekiyorsa, o şekilde betimlemelidir (Aristoteles, 1998, s. 75).

İdealleştirilmiş/ düzeltilmiş tabiat anlayışı ile sanatçı dünyada kötü, çirkin, haksız ve ahlaksızca olan şeyleri atacak yerine iyi, güzel ve doğru olanı koyacaktı. Buna göre *“sanatçı dış dünyadaki eksiklikleri düzelterek, tamamlayarak, idealleştirerek onu ideal şekilde yansıtmalıdır. Sanatçı yalnızca zevk veren güzel öğeleri anlatacaktır. Bu idealleştirilmiş sanat fikrini Yeni Platoncu Plotinos da savunmuştur”* (Gürgün, 2021, s. 356).

Her ne kadar Platon ve Aristo sanatın bir mimesis olduğu görüşünde birleşirlerse de sanatın ideal olanı ya da idealleştirilmiş olanı yansıması hususunda ayrıldıkları görülür. Bu durum garip biçimde Doğu/Platon ve Batı/Aristo sanatlarının temel aldığı görüşlerle örtüşmektedir. Yani Doğu sanatı tabiatı taklit ede ede mutlak forma en yakın forma ulaşmaya ya da başka deyişle Tanrı'nın gördüğü gibi tabiatı resmetmeye uğraşır. Bu yönüyle Platon'un idealar evreni ve mutlak form fikrine yaklaşır. Öte taraftan Batı sanatı insan gözünün algıladığı tabiatın kusurlu taraflarını giderip kendi mükemmel formlarını yaratmaya, tanrısal yaratıyı yorumlayarak kendi üslubunu ortaya koymaya çalışır. Çünkü Aristocu anlayışta da olduğu gibi, sanatçının işi, olanı değil olabilmesi mümkün olanı ifade etmektir. Bu anlayış, Platon felsefesinde oldukça sakıncalıdır. Çünkü insanın gördüğü bir yanılsamadır. Ona bir de üslup eklemesi varlığı idealar evreninden uzaklaştıracaktır. Dahası bu iki filozofun sanata ahlaki açıdan yaklaşımları da Doğu ve Batı sanatının ayrımı kadar nettir. Platon, sanatı toplumun ahlaki yapısı için bir tehdit olarak görür. Çünkü sanat eserleri kötü örnekler içerir üstelik insanın dizginlemesi gereken duygusal tarafını açığa çıkarmaktadır. Öte taraftan Aristocu görüş, sanatın ahlaki boyutu konusunda daha iyimserdir. Bu durum, Aydınlanma sonrası Batı sanatının da bakışı ile uyumludur. Aristo da Platon gibi sanatı toplumsal fayda açısından değerlendirir. Ancak ona göre sanat, toplumda kötü örnekleri arttırmak şöyle dursun toplumda ruhsal bir arınma sağlayarak iyileştirme/katharsis vazifesi de görür. *“Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir”* (Aristoteles, 1987, s. 22).

Aristo, Platon'un öğrencisi olmasına karşın birçok konuda özellikle de sanatın ve sanatçının yönelimleri konusunda da oldukça muhalif görüşlere sahiptir. Üstelik bu karşıtlık bugün Doğu ve Batı sanat anlayışlarının başka başka vadilerden akması kadar alenidir. *Rafaello “Atina Okulu”* adındaki freskunda bu karşıtlığı şöyle canlandırmaktadır: *“Parmağ ile gökleri gösteren yaşlı Eflatun'un yanında olgunluk çağında bulunan Aristo, güçlü bir hareketle, gerçeği yakalamak ister gibi elini açarak kolunu ileriye doğru uzatmaktadır”* (Yetkin, 1972, s. 19). Bu resim mutlak, gerçek ve iyi olanı Platon'un metafizik ve ideal bir âlemde; Aristo'nun ise görünen dünya, tabiat, nesne ve eşyada aradığının göstergesidir. Platon, sanatçının amacının yeryüzündeki güzelliklerden hareketle idealar âlemini keşfetmek ve eserlerinde yansıtmak olması gerektiğini düşünmektedir. Sanatçının büyük eserler yaratabilmesinin ilk şartı gözlerini ideallardan ayırmamaktır. Oysa Aristo, Platon'un bir başka âlemde aradığı kavramları yeryüzünde, görülen âlemde arayan rasyonel bir akıldır (Yetkin, 1972, s. 19). Aristo'nun bu rasyonel bakışı Batı aydınlanmasının da önünü açmış, tabii ilimlerin kuruluşuna vesile olmuştur. Öte taraftan *“Aristo mimesiğine sıcak bakmayan İslâm mistikleri tasavvufun da etkisiyle –ki başlangıç olarak Platon nazariyesinden çok şey almıştır- Platon'un idealar kuramını vahdet-i vücud nazariyesiyle birleştirerek tasavvuftaki varlık silsilesini ortaya koy”*muşlardır (Kolcu, 2008, s. 180).

Doğu ve Batı sanat anlayışlarının oluşumu ve gelişimini belirleyen en etkili unsur din olgusu olmuştur. Doğu ve Batının imge âlemini şekillendiren de yine dinî ve mistik yönelimler olmuştur. Bu sanatların hareket sahası da dinî ve mistik alan içinde gerçekleşmiştir. Tasvir yasağı, Müslüman sanatçıları, doğrudan doğruya nonfigüratife yöneltmiştir. Bu yasağın arkasında putperestliğe karşı mücadele şuuru yatmaktadır. Öte taraftan sanatçının Allah'ın yarattıklarını takliden bir şeyler ortaya koyarak yaratma heyecanı duyması, İslam'da iman açısından oldukça tehlikeli görülmektedir. Bu yüzden İslâm sanatlarında hiçbir zaman yaratma zihniyeti yerleşmemiştir çünkü yaratmak ancak Allah'a mahsustur (Ayvazoğlu, 2013, s. 25).

Doğu mistisizmi ve estetik anlayışını temsil eden sanat görüşünün temelleri oldukça eskidir. İslâm'daki 'tasvir yasağı', Doğulu sanatçıları figürden kaçmaya yöneltmiş ve sanatçı doğrudan soyutlamaya gitmiştir. Batılı sanatçıların kutsal konularla sınırlı imgelem dünyaları yanında, Doğulu sanatçılar dinsel baskılardan kurtulma çabası içinde olmuşlardır. Doğu mistik öğretileri, resim sanatına, İslam içinde gelişebilme olanağı sağlamıştır. Doğu sanatı baştan itibaren 'kavram ressamlığı' şeklinde gelişmiştir. Çağdaş Türk resim sanatı, Anadolu halk resmi, kaligrafi ve minyatür sanatından oluşan köklü bir geleneğin üzerinde yükselmiştir. Doğu mistisizminin dünya görüşünden beslenen minyatür sanatı, kaligrafi ve soyut motifler, birçok Batılı sanatçıya ve akıma esin kaynağı olmuştur (Bal, 2009, s. V).

Doğu ve Batı arasındaki dünyayı algılayış, yaşamı anlamlandırma ve ontolojik açıdan ön kabullerinin farklılığı her iki dünyanın arasındaki madde ve mana makasının açılmasına neden olmuştur. Doğulu anlayışın dünyanın geçiciliğini odağa almasına karşılık Batılı anlayış dünya varlığına ve maddeye daha çok tasarruf edebilmeyi odağına almıştır. Bu tutum elbette ki yaşamın bütün dinamikleri gibi sanatın da soyut ya da somut bir düzleme kaymasına sebep olmuştur. Worringer'in soyutlama konusundaki

tespitleri bu anlamda dikkate değer ve düşüncemizi destekler niteliktedir. Ona göre bütün ilkel kavimlerin sanatsal eylemlerine yön veren, soyutlama içtepisidir:

İlkel budunların sanat istemi- onlarda genel olarak böyle bir sanat istemi varsa-, sonra bütün ilkel sanat çağlarının sanat istemi ve son olarak da gelişmiş belli Doğu uygar budunlarının sanat sistemi bu soyut eğilimi gösterir. Buna göre, soyutlama içtepisi, her sanatın başında gelir ve yüksek kültür basamaklarında bulunan belli budunlarda egemen olarak kalır; oysa örneğin, Greklerde ve öbür Batılılarda, yerini özdeşleyim içtepsine bırakmak üzere gitgide gücünü yitirir (Worringer, 1985, s. 22).

Buna göre bütün ilkel kavimlerin dünyayı algılayışlarındaki temel hareket noktası soyutlama iken Batılıların sanatta giderek soyuttan uzaklaşmaları yaşam ve inanç dinamiklerinin onları maddeye ve somuta yönlendirmesiyle ilgili olmalıdır. Oysa Worringer'in de belirttiği gibi Doğu uygar toplumları, yaşamsal parametrelerini soyut paradigmalara üzerine kurgulamışlardır. Geline nokta dinî öğretilerin dayatması ya da aydınlanmacı felsefenin yarattığı yeni yaşam algısı, insanlığın Doğu ve Batı kanadının yaşamı ve sanatının belirleyicisi olmuştur. Batı rasyonel akılla yöneldiği maddi dünyayı merkeze alırken, Doğu mistik ve metafizik bir yaklaşımla geçici dünyanın ötesindeki kalıcı ve sonsuz olan soyutun peşine düşmüştür.

Ayvazoğlu, bu konuyu Doğu ve Batı sanat anlayışlarının yaşadığı süreç ve sonuçlar açısından değerlendirmektedir. Figüratif (tasvirî) ve nonfigüratif sanatsal anlayışları benimseyen Batılı ve Doğulu sanatçılar sanatın toplum hayatındaki yerini ve etkisini de belirlemiş olurlar. *“Batı dünyasında kilisenin, sosyal sınıfların ve ideolojilerin tasvirici sanatı birbirlerine karşı bir çeşit silah olarak kullandıkları biliniyor. Tasvirici sanat, ister istemez, tasvir ettiğini ya yüceltir yahut küçültür, yani meydan okuyan bir sanattır. Hâlbuki hiçbir fenomeni doğrudan dile getirmeyen tezyinî sanat dünyayı güzelleştirmek gibi bir görevi üstlenmiştir. Sanat bu manada doğrudan hayatın içine katılır; seyredilen değil, yaşanan bir olgu haline gelir”* (Ayvazoğlu, 2013, s. XXI). Bu değerlendirme ışığında çözümlenmeye elverişli olan eserlerden biri de “Benim Adım Kırmızı” romanıdır.

Benim Adım Kırmızı ve Orhan Pamuk

Benim Adım Kırmızı, Ecevit'in (2013, s. 178) *“farklı doğrultulara yelken açmak isteyen ve ele avuca sığmaz yaratıcı bir bilinç”* olarak tanımladığı bir yazar olan Orhan Pamuk'un 1998 yılında yayımlanan altıncı romanıdır. Elli dokuz bölümden oluşan romanın anlatıcısı her bölümde başka bir kişi, kavram ya da nesnelerdir. Romanda, padişahın emriyle gizlice hazırlanmakta olan ve içinde Batı tarzı resimler ihtiva etmesi planlanan bir kitabın sebep olduğu cinayetler, bu cinayetlerin olası faillerinin aranması ve cinayetlerin çözülmesi esnasında yeniden alevlenen aşklar, nakkaşlar ve nakkaşhane eksenli olarak okuyucuya sunulmaktadır. Pamuk bu romanında sanat, üslup, Doğu-Batı gibi güncel temaları tarihî bir perspektifte tartışmaya sunar (Demir, 2011, s. 487). Roman hem postmodernist duruşu hem de postmodernizme sıra dışı yaklaşımlarıyla edebiyat araştırmacılarının ilgisini üzerine toplamayı başarmıştır. Ecevit, (2013, s. 178) eseri *“Postmodernizmin hafif/uçucu/eğlencelik/trivial bölgesinde dolaşıyor ama sanatsal yaratıcılığın fırça darbeleriyle soylu bir renk katıyordur ona. Ana kurgu ilkesi 'Postmodernist çoğulculuk' olan roman, Osmanlı resim sanatı minyatür ile anlatı sanatının birbirine sarmalandığı sıra dışı bir yaratıcılığın ürünüdür.”* şeklinde betimliyor. Aslında eser gerçekten de her okuyanda başka bir yönüyle tezahür eden çok katmanlı ve boyutlu bir roman olarak göze çarpıyor. Roman büyük bir medeniyet krizinin eşliğindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun her alanda olduğu gibi sanat ve sanata yön veren genel inanç sistemi konusunda ikilemler yaşadığının da panoramasını vermektedir.

Benim Adım Kırmızı romanı çoklu bir kurgu yapısına sahiptir. Bu çoklu kurguyu şekillendiren de anlatıcıların konuya yaklaşımlarıdır. Bu durum romanın kurgusal düzleminin basamaklarını yansıtır. Kimi anlatıcılar romanın polisiye kurgusuna, kimisi aşk, kimisinde ise sanat, üslup ve inanç odaklı kurguya dikkat çekerler (Demir, 2011, s. 487). Bu kurgusal haritalar toplamı on altıncı yüzyıl Osmanlı İstanbul'unun siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik panoramasını da okuyucusunun dikkatine sunmaktadır. Romanın bir kurgu ürünü olması onu gerçeklikten bütün bütün azade kılamamaktadır. Bu bakımdan Pamuk, romanın altyapısını oluşturmak için çok ciddi bir araştırma yapmış ve tarihî, kültürel, siyasi gerçeklikleri eserin kurgusuna yerleştirmek için azami bir çaba sarf etmiştir. Yirminci yüzyıl Batı romancılarının birçoğu gibi ‘araştırmacı romancı’ niteliğini haiz olan Pamuk, Benim Adım Kırmızı'ya Doğu minyatür sanatı, meddahlık, halkbilim ve tarih alanlarında yaptığı ciddi araştırmalar ile sağlam bir zemin oluşturmuştur (Ecevit, 2016, s. 130).

Romanın ağırlıklı olarak konusu, Osmanlı ve Türk-İslam dünyasında minyatür sanatı ve nakkaşların Doğu ve Batı sanat anlayışları ve üslup konusunda içine düştükleri açmazlar ve çatışmalarıdır. Romanda İslam'ın tasvir meselesine yaklaşımı, nesnelerin kâğıda perspektifle mi yoksa varoluşsal kıymetlerine göre mi yerleştirilmesi gerektiği problemi, dış dünyadaki gerçekliğin bire bir gözle görüldüğü gibi mi yoksa soyutlanarak tanrısal gözle mi tasvir edilmelidir tartışması ve en temel problem olan sanatçının üslubunun olup olmaması konusunda hemen bütün kahramanlar fikir beyan ederler. Romanda 16. yüzyılda en parlak devrini yaşayan ancak kendi içinde çözümleri baş gösteren minyatürün karşısına Batı'nın canlıymış hissi veren resim anlayışıyla yapılmış tabloları yer alır (Özcan, 2018, s. 13).

En genel görüşle metnin ana dayanağı Doğu Batı meselesi karşısında geçmişteki duruşun bugüne yansıtılmasıdır. Belki de

denilebilir ki Orhan Pamuk geçmişle bugün arasında Doğu ve Batı eksenli bir diyalogu bugünün anlatısıyla sunmaya çalışmaktadır (Uzundemir, 2001, s. 119). Ancak bu diyalog bir uzlaşmayı değil romanda ele alınan birçok açıdan çatışmalar silsilesini de okuyucusuna sunar. Resim, bu romanda hem gerçek hem mecaz manada bir temsildir. Doğu ve Batı'nın inanç dinamiklerine dayandırılan eski fikir ayrılıkları farklı bakış açılarıyla ve ustalıklarla sunulur. Roman bu yönüyle hem eğlenceli, polisiye ve sürükleyiciliğiyle popüler yazına hem de kuramsal, tarihsel, akademik dayanaklarıyla avangart yazına hitap edebilmektedir.

Benim Adım Kırmızı Romanında Doğu ve Batının Sanat Anlayışlarının Yansıma Biçimi

Benim Adım Kırmızı romanı, minyatür sanatçıların figüre yaklaşımları odağında incelendiğinde temel ikilem, sanatın kusursuz ve ideal olanı mı yoksa kusurlu da olsa görünenin bire bir kopyası olanı mı yansıtması gerektiği noktasında ortaya çıkmaktadır. Bu temel iki problem tam da Doğu ve Batı sanat anlayışlarının ayrıldığı noktadır ve yukarıda da belirtildiği üzere kökenleri de Platon ve öğrencisi Aristo'nun temel görüş farklılığına uzanmaktadır. Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı romanında tam da bu temel farklılık noktasını kurgunun merkezine alır.

Orhan Pamuk, roman boyunca sanatçının ideal/saf olanın mı yoksa görünenin taklitlerinin mi resmedilmesi gerektiği fikrini tartışır. Bugün bile cevabının tartışmalı olduğu mesele roman sonuna kadar cevabını bulamaz. Ancak roman, Doğu'nun ideali arayan, soyut sanat anlayışının, Batı'nın somut, figüratif ve rasyonel sanatı karşısında yavaş yavaş benliğinden uzaklaşarak Batının hâkimiyetine girdiğinin altını çizer. Benim Adım Kırmızı, nakkaşlar ve nakkaşlık müessesesi üzerinden 16. yüzyıl Osmanlı Devleti'nde hâkim zihniyet hâline gelmeye başlayan Batılılaşma hareketlerinden kaynaklanan değişim krizi, gelenek ve yenilik çatışmalarını bugünün sosyal, siyasi, geleneksel yapısına göndermelerle kurguya dökmektedir. Romanda iki karşıt sanat anlayışlarının savunucuları olarak Enişte Efendi ve Üstat Osman çıkar. Enişte Efendi değişime açık olmayı öngören bir bakışla Batılı sanat anlayışına yönelmeyi savunur. Oysa Üstat Osman yüzyıllardır bizi biz yapan gelenek ve İslam'la yoğrulmuş Doğulu sanat anlayışından yanadır.

Sanat Olanı mı, Olması Gerekeni mi Yansıtmalıdır?

Benim Adım Kırmızı'da en önemli tartışmalardan biri, sanatın soyut mu figüratif mi olması gerektiği meselesidir. Batı'nın 19. yüzyıldan sonra tanıştığı soyut sanat anlayışı; mistik, tasavvufi ve İslami sanat anlayışı ile hareket eden Doğu'da zaten vardı. Ancak 17. yüzyıldan itibaren Batı rasyonalizminin etkisiyle o da figüratif sanata eğilim gösterir.

Platon felsefesi, sanatın ideal ve görünmeyeni yansıtması gerektiği görüşü ile hareket eder. Buna göre sanatçının bir üslubunun olması muhatapları için sadece aldatıcılıktır. Öte taraftan Aristo bu konuda esnektir. Sanatçının görünenler içinden doğru örnekleri yansıtmasının toplumda katharsisi gerçekleştireceği görüşündedir. Görüldüğü gibi Platon'un idealistliğine karşılık Aristo rasyonalist bir tutum içindedir. Ona göre sanatçı hem olanı yansıtan hem de olabildiği yaratandır. Oysa Platon bu türlü taklitlerle formları çoğaltmanın bizi mutlak formlardan uzaklaştırarak aldanişa sürükleyeceği kanaatindedir. Bu bakımdan sanata ve sanatçıya da muteber gözüyle bakmaz. Bu yönüyle de Platon İslam'ın ve mistiklerin sanata yaklaşımlarıyla benzerlik göstermektedir. *“Platon mutlak gerçeğin (idea) yansıtılmasını savunurken, Aristo içinde insanın da bulunduğu genel tabiatın gerçekliğinin yansıtılması taraftarıdır”* (Kolcu, 2008, s. 33).

Benim Adım Kırmızı romanında her iki görüşün de izlerine rastlamaktayız. Platon'un idealar ya da mutlak form kavramı romanda sık sık *“Allah'ın gördüğü gibi resmetmek”* şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Nakkaşlar, ömürlerini o formu bulmaya adanlar. Bunu bulabilmek için sürekli aynı resimleri taklit ederler. Zira Platon da sanatın bir taklit olduğu görüşündedir. *“Geçmiş zamanın Tanrı'nın mükemmelliğini yaşayan ve Tanrı'nın gördüğü yerden bakan sanatçıları da mükemmeli yakalamak için kusursuz olmaya çalışırlar. Dolayısıyla, bir sonraki, bir öncekini aynıyla taklit eder”* (Şanlı, 2013, s. 78).

Platon'un mutlak formların insanın aklında saklı olduğunu vurgulaması gibi nakkaşlık geleneğinde de ezberden çizilmeyen bütün şekiller kusurlu sayılır. *“Ama büyük üstatlar zaten bütün harikalarını gerçek atlara, ağaçlara, insanlara hiç bakmadan ezberden çizer gibi çizivermezler mi?”* (Pamuk, 2013, s. 314).

Romanda gelenekçi nakkaşlar saf güzellikten yanadır. İdeal olan da budur. Oysa nakış ustası Enişte Efendi bu fikrin karşısındadır. O, mükemmel ve harika eserlerin Doğu ile Batı'nın ve dünyadaki her şeyin sentezinden ortaya çıkacağını savunur. *“Saf hiçbir şey yoktur. (...) Nakışta resimde ne zaman harikalar yaratılsa, ne zaman bir nakkaşhanede gözlerimi sulandıracak, tüylerimi ürpertecek bir güzellik ortaya çıksa, bilirim ki orada daha önceden yan yana gelmemiş iki ayrı şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır”* (Pamuk, 2013, s. 199). Geleneksel olanın Batı'yla birleşerek yok olmasından korkan nakkaşların bu korkusu beyhudedir. Çünkü yaratılmış olan her ne varsa Allah'ındır. Saf ve karışmamış olanın istekleri ise Allah'ın korumasına muhtaç bir durumu gerektirir. Romanın epigraflarından biri olan Bakara suresinin 115. ayetini Enişte bu durum için tekrarlar: *“Doğu da Allah'ındır, Batı da.”* (Pamuk, 2013, s. 199).

Doğu sanat anlayışı, Batı anlayışının aksine gözlemleyerek resim yapmayı reddeder. Çünkü gözlemlenilen figür, nesne artık

saf değildir. İdeal ve mutlak formdan uzaklaşmıştır. Ancak gözün gördüğü gerçekliğe daha yakındır. Katil nakkaşın anlattığı öyküde bu durum özetlenir. Hikâyede at resmini atlara bakarak yapmak, sanıldığı gibi Frenk usulü değil, Kazvinli büyük üstat Cemalettin'in fikridir. Altmış iki yıl hiç savaş görmeden at, süvari ve savaş resmi çizen bu üstat, sefere çıkıp gözüyle gördüğü savaş meclisleriyle resmetmek istemiştir. Ancak gittiği ilk savaşın daha başında bir topla hem gözlerini hem ellerini kaybetmiştir. Büyük üstatların hepsi gibi körlüğü Allah'ın ihsanı olarak gören nakkaş, Allah'ın gör dediği asıl resim ve manzaraları, asıl hakiki ve kusursuz atları şimdi kör olduktan sonra gördüğünü söylemiştir. Gelenekçi anlayış ideal ve asıl gerçeğin insanın aklında olduğunu ve körlüğün bu hakikati ortaya çıkardığını savunmaktadır. Üstat Cemalettin, Allah'ın ona bahsettiği dünya karanlığında gözüne beliren harika atları tasvir ederek bir kitap yazmış ve oldukça da meşhur olmuştur. Ancak bir süre sonra ortaya çıkan Heratlı Rıza, "Körün Atları" kitabında Kazvinli ustanın kitabını yakılması gerekir diyecek kadar zararlı görür. Gerekeceği ise yine sanatın saf figürü yakalamasıyla ilgilidir: Çünkü Kazvinli Cemalettin'in kitaplarında anlattığı atların hiçbirisi saf değildir. Çünkü Üstat onları kısa bir süreliğine de olsa savaş meydanında gördükten sonra anlatmıştır (Pamuk, 2013, s. 350). Burada anlatılan nakkaş öykülerinin hemen hepsinde körlük Allah'ın bir lütfu olarak övgü sebebidir. Çünkü gözleri kör olan bir nakkaş, nesneleri Allah'ın gözünden resmedebilecektir. Bu bakımdan asıl hüner "gözleri gören nakkaşın dünyaya kör gibi bakabilmesi"dir (Pamuk, 2013, s. 352).

Batı'nın gözlemci ve determinist bakış açısıyla yön verdiği sanat ve endüstri dünyasının aksine Doğu, bütün yaratısal bakışını hatırlamak üzerine odaklar. Yani insanın üretmesinin kaynağı Doğu'da aklı ve kalbidir. "*Nakşetmek hatırlamaktır*" görüşünü benimseyen nakkaşların nakşedebilmek için yapmaya çalıştıkları "*Allah'ın görüp bize bıraktığı harika manzarayı hatırlamaktır*" (Pamuk, 2013, s. 372). Yani Batılı sanatçıların dış dünyada, tabiatta, görünende aradıkları hayali, Doğulu sanatçılar bütün hayatları boyunca gözlerini kör edene kadar çalışarak ve Allah'ın görün dediği büyük hayale ulaşip onu nakşetmeye çalışıyorlardı (Pamuk, 2013, s. 372). Onlara göre bu nakışlar cihanın en güzel resimleridir ve onlara bakanlara da Allah'ın gördüğünü hatırlatma misyonu yüklenmişlerdir. "*Cihanın en güzel resimlerine bakarak Allah'ın gördüğü âlemi hatırlamaya çalışmaktan güzel ne olabilir?*" (Pamuk, 2013, s. 396).

Doğulu sanat anlayışlarının hemen hepsinde figürün ya da imgenin gerçek anlamından/görüntüsünden çok neyi temsil ettiği ne anlama geldiği öncelenir. Batılı sanat anlayışının yönelimi ise nesnenin olduğu gibi yansıtılmasıdır. Figürlerin görünenden, ilk akla gelenden başka manaları yoktur. Üstat Osman ve onun görüşündeki nakkaşların en büyük korkusu ise suretin mananın önüne geçmesidir. "*Resmimizde mana suretten önce gelir. (...) Frenk ve İtalyan üstatlarını taklitte resmetmeye başladığı zaman, bütün bu mana âlemi, biterek suret âlemi başlayacak*" (Pamuk, 2013, s. 390). Doğu sanatları, klasiğin kuralcılığında sabittirler. Kanunların dışına çıkmayı bir çeşit vicdan meselesi hâline getirirlerdi. Çünkü kanun Allah'ındır. Doğu da Batı da Allah'ındır. Bu yüzden dünyayı Allah'tan başkasının gör dediği gibi görmek düşünülemez bile: "*Eski üstatlar, bütün hayatlarını verdikleri hünerlerini, renklerini ve usullerini değiştirmeyi büyük vicdan meselesi yaparlardı. Şimdiki gibi âlemi bir gün Doğu'daki şahın, öteki gün Batı'daki hükümdarın gör dediği gibi görmeyi şerefsizlik sayarlardı.*" (Pamuk, 2013, s. 398). Üstat Osman roman boyunca Frenk usulünü resmimize getirmeye çalışan Enişte Efendi'yi itham eder. Kendisi de takliden taklidi olan bu resimlerden birini taklitte yapmak zorunda kalmış olmaktan utanır ve Enişte Efendi'yi suçlar. Üstat Osman da tıpkı Platon gibi görünenin tıpatıp aynısını yapmayı yanlış, gereksiz ve yanıltıcı bir eylem olarak görmektedir. Enişte Efendi, Venedikli bir ressamı Frenk usulü bir resmini sanki Frenk kralymış gibi yaptırmaya Padişahı ikna etmiş ve bu resmi Üstat Osman'a taklit ettirmiştir. Bu durum Üstat Osman'ın haysiyetini zedelemiştir. "*Enişten, (...) bu rezil resmi de benim önüme bir örnek diye koyup, beni baka baka aynısını yapmak gibi çirkin ve haysiyet kırıcı bir şeye zorlatmıştı ve ben de kefare usulüyle yapılmış o resmi Padişahımızın korkusundan şerefsizce taklit etmiştim*" (Pamuk, 2013, s. 409).

Romanın en önemli laytmotifi (ana motifi) tekrar ve taklit üzerine kurgulanmıştır. Şöyle ki minyatür ustası nakkaşlar sanatlarını taklit esasına göre icra ederler. Bu, romanda defaatle vurgulanır. Bununla birlikte Orhan Pamuk aynı konuyu farklı kişilere tekrar tekrar söyleterek pekiştirir. Hatta romana gelen eleştirilerden biri de bu tekrar meselesidir. Ancak Pamuk, bu kusuru bile bir kurgu aracı olarak kullanır.

Sanatçının Üslubu Kimliğidir- Benlik Şeytandandır

Benim Adım Kırmızı romanında dikkate çarpan bir diğer Doğu-Batı sanatları ayrımı, üslubun olması ya da olmaması gerekliliği üzerinden yapılır. Geleneksel Doğu sanatçıları, bir sanatçının üslubunun ya da kimliğinin esere yansıtılmaması konusunda katı biçimde karardılar. Öte taraftan Frenk tarzı, insanın gözünün gördüğünü yansıtmayı, üstelik esere imzasını da atmayı kişiselleştirmeyi öngörür. Tabii bu durum, Batı'da Rönesans'tan sonra Aristo'nun yansıtmacılık anlayışından ortaya çıkan bir durumdur. Orta Çağ Avrupa'sında da sanatçı aslında yararcı ve işlevci bir konumdadır. Kurallara bağlı ve kendine özgü bir söylem alanının olmadığı görülür. "*Bu dönemde sanat gibi sanatçı imgesi de dönemin kolektivist anlayışına uygun olarak, yapıtlarını imzalamayan onu herkesin malı sayan Orta Çağ'a uygun dinsel bir anlayışa sahiptir*" (Ünsal, 2018, s. 111). Çünkü Rönesans sonrası Batı sanatçısı, sanatçının sanat eseri üretmesinde kendinden mutlaka bir iz katacağı fikrinde sabittir. Tabiatı olduğu gibi

aktarmanın mümkün olmadığını Wölfflin, Ludwig Richter'in bir anısından hareketle aktarır. Richter, henüz genç iken Tivali'de üç arkadaşıyla tabiattan hiç ayrılmaksızın bir manzaranın resmini yapmaya karar verir. İşin ilginç olan tarafı aynı manzarayı dört yetenekli ressam gördükleri dışında bir şey yapmamaya çalıştıkları hâlde ortaya dört farklı tablo çıkmıştır. *"Richter bundan sonra nesnel/objektif görme diye bir şey bulunmadığı, her sanatçının biçim ve rengi, kendi mizacına göre kavradığı sonucunu çıkarır"* (Wölfflin, 2019, s. 131).

Gözün gördüğünü bire bir yansıtmaya çalışanın bile kimliğini çizmekten öteye gidemediği göz önüne alındığında gözlerinin değil hafızalarının ve akıllarının gösterdiğini yansıtmaya kararlı nakkaşların da istemeden de olsa üslup sergileyecekleri aşîkârdır. Dahası Orhan Pamuk bu paradoksu, cinayeti üslup izinden çözdürerek vurgulamaktadır.

Sanat tarihinin üslup meselesine bakışı genellikle yaygın ve hâkim üslup anlayışları üzerinden olmaktadır: *"Üslup ayrımları, bir sanatçı grubu veya bir tek sanatçının değil; fakat belirli bir zaman kesitinin anlamlı kültüründeki bütün sanatlarca paylaşılan genel karakter ve anlatım biçimlerini kapsar"* (Mülayim, 1984, s. 98). Bu durum, tarih biliminin genelleme anlayışıyla ilgili olmalıdır. Ancak üslup meselesi daha kişisel bir meseledir. Ve her ressam kendi kanı ile çizer düşüncesi oldukça yerleşiktir (Wölfflin, 2019, s. 131).

Uzun bir araştırma evresinin ardından kaleme alınan Benim Adım Kırmızı romanında Orhan Pamuk, Doğu ve Batı sanatlarının üslup meselesine yaklaşımlarına oldukça fazla yer verir. Roman boyunca hem nakkaşlar hem nakkaş ustaları bu konudaki fikirlerini, bazen ikilemlerini çoğu kere Doğu edebiyatına has hikâyelerle aktarırlar.

Enişte Efendi tarafından nakkaşları sorgulamak için görevlendirilen Kara Efendi'nin nakkaşlara sorduğu ilk soru üslup ve imza bahsindedir. Kelebek Efendi, bu suale diğerleri gibi üç hikâyeye ile açıklık getirir. Kelebek'e göre hakiki yetenek ve hüner altın ve ün sevgisiyle bile bozulmaz. Hatta o, para ve ünün hünerli kişinin hakkı olduğunu düşünür. Ancak o bu cevabı vermez usulen herkesin beklediği cevabı verir: *"Nakşı göz zevki ve imanı için değil de parası ve namı için yapan soysuzlar çoğaldıkça, üslup ve imza merakı gibi daha pek çok çirkinlik ve tamahkârlık göreceğiz"* (Pamuk, 2013, s. 79). Kelebeğin anlattığı hikâyelerde, şeytanî bir istekle, nakkaşların resimlerinde bilinmek arzusuyla oluşturdukları kusurdan kaynaklı üsluptan bahsedilir. Şöyle ki nakkaşlar yıllarca büyük üstatların resimlerini bire bir taklitte nakşederler. Bu resimleri iyi bilen birisi resimlerdeki gizlenmiş bile olsa farklı detayı/kusuru hemen fark eder. Bu nakkaş için utanç verici olarak nitelendirilir. İlk hikâyede resimlerine iltifatlar alan bir nakkaş *"Şeytan'ın da dürtmesiyle resimlerinin kusursuzluğunu eski üstatlara borçlu olduğunu unutmuş ve kendi şahsiyetinden de bir parça koyarsa resimleri daha da beğenilir sanmış gururla"* (Pamuk, 2013, s. 80). Ancak onun bu hırsı en son gözlerinin kör edilmesine sebep olmuş. Kelebek'in ikinci hikâyesi de trajik bir sonu anlatır. Üstelik burada trajedinin kaynağı Pamuk'un romanlarında sıkça kullandığı Oidipus kompleksi ile ilgilidir. Yani baba katiliği meselesi. Baba iktidarından kompleks yaşayan genç prens iyi bir nakkaştır ve babasının genç karısına da âşıktır. Bu aşktan utanıp kendisini resme verince aklına resimlerine imza atarak bilinme hevesi sokulmuş. Babası geleneğe hâkim bilge bir edayla: *"Oğlum resme imza atarsa eski ustaları, taklitte yaptığı bu resmi haksız olarak kendi üzerine almış olmaz mı? ... Üstelik imza atarsa resmim benim kusurumu taşıyor demiş olmaz mı?"* (Pamuk, 2013, s. 81) diyerek buna karşı çıkmış ancak ne oğlunun eserine imzasını atmasına ne de hançerini göğsüne saplamasına engel olamamıştır. Kelebek'in üçüncü hikâyesi de resimde imza ile kusurun aynı şey demek olduğunun anlatımıdır. Kelebek anlattığı üç hikâyenin ne anlama geldiğini de aslında nakkaşlığın üslup konusundaki esasları olarak sıralar: *"Birinci hikâyeye üslubun bir kusur olduğunu gösterir... İkinci hikâyeye kusursuz resmin imza istemediğini gösterir. Üçüncü hikâyeye de birinciyle ikincinin aklını birleştirir ve o halde imza ve üslup kusurla küstahça ve aptalca böbürlenmekten başka bir şey değildir, bunu gösterir"* (Pamuk, 2013, s. 84). Resmine bilerek imza atan da bilmeden bir çizgiyi tuhaf çeken de kusurlu sayılır. Çünkü farklılık/imza üsluptur ve üslup kimliktir. Kimlik/benlik de şeytandandır. *"İlk Şeytan'dır ben diyen!.. Şeytan'dır üslubu olan, Doğu ile Batı'yı birbirinden ayıran da Şeytan'dır."* (Pamuk, 2013, s. 353).

Üslup meselesi, Doğu sanatlarında oldukça kaçınılan bir durumdur. Bu anlayış, Rönesans aydınlanmasının ardından güçlenerek Doğu'ya da tesir etmeye başlayan Batı sanat eserlerinin etkisiyle önce esnetilmiş sonra yavaş yavaş Batı etkisinde unutulmuştur. Klasik İslam sanatkarları sanatta üslubun etkisinin âlemi daha renkli ancak daha kusurlu hâle getireceği kanaatini taşımaktadırlar. Roman da baştan sona bu süreci anlatmaktadır.

Romanda insana secde etmediğini yeniden hatırlatan Şeytan, bugün Frenk sanatçılarının insanı âlemin merkezine koyarak, bütün detaylarını resmederek putlaştırmaya çalıştıklarını söyler. *"Sanki insan secde edilecek bir yaratılmış gibi onları resimlerinin tam merkezine yerleştirip bu resimleri tapılacak bir put gibi duvarlara asıyorlar. İnsan, gölgesi bile bütün ayrıntısıyla resmedilecek kadar önemli bir mahlûk mudur?"* (Pamuk, 2013, s. 357). Şeytan, mizacına uygun olarak insanları kıskırttığı telaşa ya da hırsa kaptırıp yönelttiği gibi Allah'ı da olacaklar hakkında endişelendirmeye çalışır. Allah'a bu gidişle kullarının onu unutacağına dair teminat verir. *"Kendi kendilerine secde edip kendilerini âlemin merkezine yerleştiriyorlar. Herkes, senin en sadık kulların bile Frenk üstatlarının tarzında resmedilmek istiyor. Bu kendine hayranlığın sonucu yakında seni unutmaları olacak"* (Pamuk, 2013, s. 358).

Doğu ve Batı sanatlarını karşı karşıya getiren bir mesele de "kalıcılık" meselesidir. Dünyanın geçiciliğine ve baki olanın

yalnızca Allah olduğu inancı ile sanat icra eden Doğu'nun karşısına bütün cazibesi ile ölümden sonra da portresi ya da imzasıyla dünyada isminin anılacağı düşüncesi Batı sanatı tarafından çıkarılır. Bu ikilemi en çok dile getiren, Enişte Efendi'dir. Resmin dünyayı olduğu gibi taklitle yansıtmayı küçültücü bir harekettir. Ancak yine de kalıcı olmanın cazibesine karşı koymak zor gelir. *"Ben yaptıkları şeye kanmıyorum; resmin dünyayı doğrudan taklide kalkışması küçüklük geliyor bana, ağırıma gidiyor. Ama o yeni usullerle yaptıkları resimlerin öyle bir çekimi var ki! (...) yüzünü kıyamete kadar bırakmanın yolu Frenklerin usullerinden geçer. Bunun çekimi öyle güçlü ki..."* (Pamuk, 2013, s. 211).

Enişte Efendi; sadece isimlerinin, yüzlerinin değil kullandıkları usulün de zamanın gerisinde kalıp unutulacağını düşünür. Çünkü Doğu resmi; Batı'nın güçlü sanatı, popülerliği ve cazibesi karşısında yavaş yavaş eriyecektir. *"Sonunda bizim usullerimiz ölecek, renklerimiz solacak. Kitaplarımızla kimse ilgilenmeyecek ilgilenenler de ya hiçbir şey anlamayıp, dudak büküp, neden perspektif yok diyecekler ya da kitapları hiç mi hiç bulamayacaklar."* (Pamuk, 2013, s. 212).

Perspektife Karşı Tanrı'nın Gözünün Gördüğü

Perspektif kavramı, Doğu ve Batı sanat anlayışları arasındaki en belirgin farklılığın adıdır. Konunun hangi bakış açısı ile resmedileceği meselesi, nakkaşların oldukça ikilemde kaldıkları bir meseledir. Nakkaşlar, gerçekliği algılama anlayışları doğrultusunda kompozisyonlarını bir yüzey resmi olarak tasarlarlar. Bu da derinlik ilgisinin gerçekçi ya da Batı tarzındaki resimden farklılaşması anlamına gelmektedir. Perspektife dayalı natüralist bir resimde yatay eksenli ilerleyen nesnelerden en önde olanı en büyük ve en yakında, en arkada olanı ise en uzakta ve küçük olarak karşımıza çıkarken; minyatür kompozisyonunda derinlik dikey eksenli gelişir. Bu da en öndeki nesnenin en altta, en arkadaki nesnenin ise en üstte resmedilmesini gerekli kılar. Kompozisyona konu olan elemanların boyutu ise konuya ilgilerine ve nakkaşın yaklaşımına göre şekillenir. Bu yüzden bazen doğal olanla tasarlanan arasındaki boyut farkı çelişki yaratır. Minyatürde kompozisyon elemanlarının boyutları, resme konu eylemdeki etkinlik ve anlam derecelerine göre biçimlenir (Konak, 2007, s. 99).

İslam dini resim yapmayı yasaklar. Aslında putla aynı anlamda düşünüldüğü için resim de bu vesileyle yasaklanmış olur. Canlı varlıkların resmini tasvir etmenin yasaklanması tabiatçılığın da önünü kesmiş olmaktadır. Yaratılmış varlıkların benzerini tasvir etmek Allah'ı taklit sayılmakta ve hoş görülmemektedir. Bu yüzden en azından tabiat canlıları soyut nakışla resmedilebilmektedir (İpşiroğlu, 2005, s. 9). Başka bir deyişle *"Doğu sanatına göre benzerini yapmak (mimesis) imkânsızdır. Bu da Doğulu sanatçıyı soyutlamaya zorlamıştır. Plastiğin arabeske, sözün müziğe, yazının meşke (kaligrafiye) yönelmesi bu yüzdendir"* (Bal, 2009, s. 50).

Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan Müslüman tebaa için özellikle İstanbul'un fethedilmesinin ardından gayrimüslim topluluklarla bir arada yaşamak bir zorunluluk hâline gelmiştir. Ülkedeki Müslümanlar dinî ve toplumsal yaşam normlarını muhafaza edebilmek için Frenklerden ve onlarla ilgili her şeyden uzak durmaya çalışmışlardır. Bu yüzden Osmanlı halkı Batı'daki birçok yeniliğe ve dönüşüme bigâne kalmıştır. Bu durum romanda Erzurumîler aracılığıyla biraz daha pekiştirilir. İslami normları zedelediğini düşündükleri herkes ve her şey hakkında hüküm veren, din elden gidiyor yaygarasıyla halkı galeyana getiren ve bundan rant elde eden bir mekanizmanın da ortaya çıktığı romanda vurgulanır. Tabii, bu, suiistimale açık bir ortamı da beraberinde getirir. Vaazlarıyla dikkat çeken halkın ilgisini cezbeden Erzurumlu vaiz gibi hırslı ve ilgi sarhoşu olmuş her din adamı, dinin elden gittiğini söyleyerek ekmek kapısını sağlamlaştırır (Pamuk, 2013, s. 197). Benzeri bir durum nakkaşlık müessesesi için de geçerlidir. Osmanlı nakkaşları Frenk usulü her şey gibi perspektifin de İslami açıdan küfür içerdiği düşüncesindedirler. Bu bakımdan perspektifin adı bile küfretmekle eş değerdir. Nakkaşların birçoğu perspektifin sadece adını ve Frenklerin insanı küfre vardırıran bir yöntemi olduğunu bilirler. Bu da onları Frenkler ve Batı ile ilgili her şey konusunda mesafeli yapmaktadır. Çünkü din, bütün yaşamsal dinamiklerin en merkezindeki mekanizmadır. Bütün hayat onu odağa almak zorundadır. Aksi bir durum, hem bu dünya hem öte âlem için oldukça tehlikeli ve korkutucudur. Zira romana konu cinayetin işlenme sebebi de hazırlanan bu gizli kitabın dine menfi tutumu hakkındaki söylentilerdir. Kitabın Frenk usulü resimler içermesi bile söylentilerin cinayet işletecek raddeye varması için yeterlidir. *"Üstü örtülü biçimde dinimize küfrettiğimiz söyleniyormuş"* (Pamuk, 2013, s. 196). Katil nakkaş, söylentiler üzerinden gizli kitapla ilgili endişelerini sıralarken perspektifin İslami açıdan nasıl menfi yorumlandığını da ifade eder: *"Kitabımızın Şeytan'ı bile sevimli gösterdiğini söyleyenler var. Âleme sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp bir at sineği ile bir camiye –cami arkadadır bahanesiyle- aynı büyüklükte resmederek dinimize küfrettiğimizi, camiye giden müminlerle alay ettiğimizi söylüyorlar"* (Pamuk, 2013, s. 196). Her iki üslup arasındaki temel fark, kâinatın nasıl görüldüğü ve nasıl yansıtıldığı meselesidir. Batı, âleme maddeci açıdan bakar ve ona göre gerçek, insanın gözünün gördüğüdür. İnsanın gördüğü gibi ve genelgeçer gerçekliği yakalamak esastır. Oysa Doğu, mana penceresinden bakar. Aslolan, Allah'ın gözünün gördüğü mutlak formlar ve mutlak gerçekliğe ulaşmaktır. Bu bakımdan insan algısı için gerekli olan boyutluluk Doğu anlayışında gereksiz ve yanıltıcıdır. Mutlak gerçeklik, zaman ve mekân gibi boyutsal algılardan soyutlanmıştır. Batılı ressamalarda mana eksiktir. İnanç, hassasiyet, şiirsel anlam ve renklerdeki saflık ve parlaklık yoktur. *"Ama onların resimleri daha inandırıcı, hayatın kendisine daha çok benziyor"* (Pamuk, 2013, s. 211). Batı resminin küçümsenecek

olmasına karşın nakkaşlara cazip gelen tarafı basitçe doğayı taklit etmesi, rasyonelliği ve sıradanlığı, hayatla olan kuvvetli bağıdır. Oysa nakkaşlar *“Dünyayı bir minarenin şerefesinden görür gibi ve perspektif dedikleri şeye aldırmadan” resmederken Frenkler istedikleri yerinden “sokaktan, o olmazsa prensin odasının içinden, yatağı, yorganı, masası, aynası, kapları, kızı ve paralarıyla birlikte resmediyorlar, her şeyi resmediyorlar”* (Pamuk, 2013, s. 211).

Romanda, birçok şey gibi nakkaşlığın da sonunu çağrıştıran nesne/şey, padişahın emriyle hazırlatılan ve içinde Frenk tarzı resimlerin de olacağı söylentisi dolaşan katil tarafından çalınan ve cinayeti de açığa çıkaran son resimdir. Frenk usulünün nakkaşlar arasında bu kadar ilgi görmesinin nedeni, yasaklanması ve yine padişah için hazırlanan kitap hakkında bu kadar merak ve söylentinin olması da gizli tutulmasıdır. Bu kitap için resim yapan nakkaşlar bile merak içindedir. Bu yasak ve gizem, Frenk tarzının Doğu sanatına sağladığı üstünlüğün en önemli amili olmalıdır. Romanın sonuna gelindiğinde bu kitabın gerçekten de Frenk tarzı ile Doğu geleneğini birleştirme çabasını taşıdığı görülür.

“Diğerlerinden farklıydı, (...) Bir köşesine de bana bir ağaç resmi yaptırmıştı rahmetli enişten. Arkada bir yere... Ortada ve önde birisinin resmi olacaktı; herhalde padişahımızın şemaili. Çok büyük olan yeri hazırı. Ama çizilmemişti. Frenklerin yaptığı gibi, bu resimde arkadaki cisimler küçüldüğü için ağacı küçük çizmemi istemişti. Resim ilerledikçe sanki bir resme değil de pencereden dünyaya bakıyormuşuz izlenimi veriyordu. Frenklerin perspektif usulüyle yapılan bu resmin cetvelleriyle tezhibinin, pencerenin çerçevesi yerini tuttuğunu o zaman anladım” (Pamuk, 2013, s. 211). Roman bu yönüyle de sanatın Doğu’da ve Batı’da izleyeceği yönelimin de aynasını tutmuş olur.

Sonuç

Benim Adım Kırmızı, Türk edebiyatının en seçkin ve avangart eserlerinden biridir. Eser, birçok yönü ile oldukça fazla araştırmacı tarafından incelenmiştir. Romanın hiç şüphesiz en çok ön plana çıkan yönü, Orhan Pamuk’un birçok romanında da laytmotif gibi tekrarlanan Doğu Batı ikilemidir. Roman, 16. yüzyıl Osmanlı nakkaşlık müessesesi, Doğu sanat geleneği, Batı’nın ilerleyişi ve iki kutbun birbirine yaptığı tesirlerini ana düzlemde verirken olay örgüsü; Padişah emri ile saray nakkaşları tarafından gizlilikle resmedilmesi istenen bir kitabın nakkaşlar, din uleması ve halk içinde yarattığı endişe ile yaşanan cinayetler, cinayetin çözümü için izlenen yol, depreşen aşk hikâyesi ve üslubun izi sürülerek çözülen cinayet şeklinde özetlenebilir.

Romanın bu çalışmaya konu olan ana izleği ise Doğu ve Batı sanat anlayışlarına kaynaklık eden Platon ve Aristo’nun temel yansıtmacılık görüşüdür. Platon, Doğu sanatlarına temel oluşturacak mutlak formun insan zihninde aranması gerektiği fikrini savunur. Aristo ise Batı sanat anlayışının temeli olan düzlemsel ve perspektifî, görünenin resmedildiği rasyonel bir sanat anlayışını savunmaktadır. Romanda sözü edilen Nakkaşhane, içinde en iyi nakkaşların olduğu, geleneksel yapıyı çok iyi özümsemiş minyatürlerin yapıldığı bir mekândır. Ancak Padişah emri ile hazırlanacak olan içeriğini kendilerinin de bilmediği bir kitap fikri söylentilerle beraber herkesin kafasını karıştırır. Bu kitap, Batı formlarını da içerecektir. Oysa kimilerince Batılı usuller demek küfre yönelmek demektir. Kimileri için ise Doğunun resim ve sanat anlayışı bir gün mutlaka Batı karşısında yok olacaktır. Üstelik Doğu ve Batı ayrımı yapan yalnız şeytandır. *“Doğu da Allah’ındır, Batı da.”* Batı resmi kalıcılık vadeder. Batılı ressamın kullandığı üslup, imza, perspektif gibi kavramların tamamı dünyanın insan gözünden görülmesini, görünenin bire bir aynısını resmetmeyi içerir. Oysa Doğu resmi için kavramların büyüklüğü Allah’ın gözündeki değerine göre belirlenir, tabiatın konumuna göre değil. Dünya, geçicidir; Nakkaş da öyle. Baki olan Allah’tır. O hâlde imza ve üslup, küfür sayılmalıdır. Bu noktada yazar, kurguya eklediği cinayetle üslup meselesini iz bırakmak noktainsarından ele alır. Tıpkı cinayetlerin aydınlatılmasında katilin bıraktığı izler gibi nakkaşlar da eserlerinde bilerek ya da bilmeyerek üslup/karakter izleri bırakırlar. Cinayetin izi sürülürken nakkaşların üslup/benlik arayışlarının izi hem cinayetin çözümü için hem de geleneksel anlayışın Batılı anlayışa gösterdiği eğilim ortaya çıkmış olur. Doğu ve Batı sanatlarına kaynaklık eden esas bakış açıları, tabiatın ve kâinatın yansıtılma biçimlerinin her iki kutuptaki farklılıkları, romanın ana eksenini oluşturmaktadır. Her ne kadar benzer görüşü savunsalar da Platon ve Aristo’nun sanatın faydası ve gerekliliği noktasındaki görüş ayrılıkları, Doğu ve Batı’nın hayat ve sanata bakışlarındaki temel görüş farklılıklarının kaynağı olmuştur. Aristo’nun katharsis kavramı ile açıkladığı faydacı sanat anlayışı Batı’nın maddeci ve tasvirî sanat anlayışını; Plato’nun maddenin mutlak formlarının bulunduğu idealar evreni dışındaki bütün varlık ve kavramların aslından uzaklaştıran gereksiz birer kopya ve taklit olduğu anlayışı da Doğu’nun soyut, derinlikli, boyutsuz ve perspektiften uzak mistik sanat anlayışını beslemiştir. Bu açıdan Benim Adım Kırmızı romanı, İstanbul’un en önemli nakkaşhanesinde yaşanan bir cinayet ekseninde nakkaşların varoluşsal sancılarını Doğu Batı denkleminin içinde okuyucusuna sunmaktadır.

Roman okuyucusu, roman boyunca Doğu ve Batılı sanat anlayışlarının münazarasına şahitlik etmektedir. Bazen Doğu sanatının bazen Batı sanatının üstün olduğu roman atmosferi biraz da Doğu ile Batı’nın bitmeyecek olan mücadelesinin yüzlerce yıllık minyatürünü gözler önüne sermektedir.

Etik Komite Onayı: Etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Aristoteles. (1987). *Poetika* (İ. Tunalı, Haz.). Remzi Kitabevi.
- Asiltürk, B. (2021). Hayata tutulan ayna: yansıtmacı tekniğin Mehmet Akif Ersoy'un şiirlerindeki görünümü. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Mehmet Akif ve İstiklal Marşı Özel Sayısı), 85-100. <https://doi.org/10.30767/diledeara.1036142>
- Ayvazoğlu, B.(2013). *Aşk estetiği*, Kapı Yayınları.
- Bal, A. A. (2009). *Doğu mistisizmi ve estetik anlayışının resim sanatına uygulanması üzerine kuramsal bir çözümleme* (Tez No. 235218). [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Demir, F. (2011). Orhan Pamuk'un romanları üzerine bir araştırma (Tez No. 313913). [Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca bir dünyadan*. İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2016). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İletişim Yayınları.
- Güneş, F. Ş. (2021). Platon sanata neden sansür uyguladı?. *Dört Öge*, 20, 71-87.
- Gürgün, H. (2021). Mimêsis kavramı, üç yansıtma kuramı ve bu kavramın temel sanat akımları üzerine etkisi. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 51, 349-366. <https://doi.org/10.24155/tdk.2021.170>
- İpşiroğlu, M. Ş. (2005). *İslam'da resim yasağı ve sonuçları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Edebiyat kuramları*. Salkım Söğüt Yayınevi.
- Konak, R. (2007). Minyatür sanatında derinlik anlayışı. *Sanat Dergisi*, 0 (12), 97-102.
- Kur'an-ı Kerim meali (2011). H. Altuntaş & M. Şahin, Haz.). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Moran, B. (2007). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İletişim Yayınları.
- Mülayim, S. (1984). Plastik sanatlarda anlatım biçimleri ve üslup. *Sanat Tarihi Dergisi*, 3 (3) , 97-114.
- Özcan, H. (2018). Nakkaşhanede oyun: benim adım kırmızı, *Söylem*, 3(1), 7-18. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.405061>
- Pamuk, O. (2013). *Benim adım kırmızı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Şanlı, Y. (2013). Orhan Pamuk'un romanlarında doğu-batı algısı (Tez No. 351069). [Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Uzundemir, Ö. (2001). Benim adım kırmızı'da doğu ile batı, geçmiş ile günümüz arasında diyalog arayışları. *Doğuş Üniversitesi Dergisi*, 3, 112-119.
- Ünsal, E. (2018). Sanat ve hayat bağlamında, sanat/zanaat söylemi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 109-124.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve özdeşleşim*. (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Wölfflin, H. (2019). Sanat tarihinin temel kavramları yakın zamanlarda sanattaki üslup gelişmesi sorunları (İ. San, Çev.), *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 1(1), 131-145. https://doi.org/10.1501/Egifak_0000000236
- Yetkin, S. K. (1972). *Estetik doktrinler*. Bilgi Yayınevi.

Structured Abstract

*The question of what art is and how its value should be understood is almost as old as art itself. One of the most common answers is that the purpose of an artwork should be the main criterion in evaluating its value. Since ancient Greece, the dominant view has been that art is a form of reflection, and its value is directly proportional to how faithfully it reflects reality. One of the earliest thinkers to articulate the relationship between art and reality was the Greek philosopher Plato. According to him, art is an imitation of things that are themselves reflections or imitations of the ideal Forms—thus making art a third-order imitation. For Plato, who believed that the philosopher's duty is to attain absolute knowledge, dealing with copies, imitations, or shadows was unnecessary. He illustrated this view in *The Republic* using the metaphor of a mirror: what the painter or poet creates represents a reality that is two steps removed from the truth. As a result, Plato regarded the mimetic actions of the artist as trivial and even misleading.*

Plato's skeptical stance toward art closely resembles the general attitude of Islam and the Qur'an toward artistic expression. Several verses emphasize that the Qur'an is not poetry and that Prophet Muhammad was not a poet, portraying poetry as a form of deceit. However, it is important to clarify that Islam neither denigrated nor forbade art. In this regard, Plato's view aligns with that of religion-based Eastern art traditions, particularly in terms of how reality, nature, and humanity are perceived. While Plato upheld the supremacy of the ideal world, Eastern art, shaped by Islamic mysticism, tends to reflect a similar metaphysical orientation. Aristotle, though sharing Plato's view that art is mimetic, took a more rational approach. While Plato considered the artist as a passive mirror of appearances, Aristotle expanded the artist's role, emphasizing not only imitation but also interpretation and transformation.

Though both philosophers agreed that art is imitation (mimesis), they diverged on whether it should reflect the ideal or the idealized. Interestingly, this philosophical distinction parallels the foundational differences between Eastern (Platonic) and Western (Aristotelian) art traditions. Eastern art strives to reach the purest form by imitating nature in a way that reflects how God might perceive it—an approach in line with Plato's universe of ideal forms. In contrast, Western art often aims to correct nature's perceived imperfections through the artist's own intervention, generating personal styles that reinterpret divine creation.

My Name Is Red, Orhan Pamuk's sixth novel, published in 1998, explores these philosophical tensions through an intricate narrative. Each of its fifty-nine chapters is narrated by a different character, concept, or object. The novel revolves around a murder committed in the imperial painting atelier (Nakkashane), linked to a secret book project ordered by the Sultan that is to include illustrations in the Western style. As the mystery unfolds, themes of love, art, identity, and tradition come to the fore, all centered around the world of miniature painting. Pamuk uses this historical setting to examine modern issues such as artistic style and the East–West dichotomy. The central theme of the novel is the tension experienced by Ottoman miniaturists, caught between traditional Islamic aesthetics and emerging Western influences. More broadly, the novel dramatizes how historical stances on East–West relations echo into the present. It can even be said that Pamuk attempts to construct a dialogue between past and present, using East and West as narrative axes.

One of the novel's core debates is whether art should be abstract or representational. The abstract aesthetics that Western art discovered in the 19th century had long existed in the East, where art was shaped by mysticism, Sufism, and Islamic philosophy. However, from the 17th century onward, Eastern art also began to lean toward figuration under Western influence. In most Eastern artistic traditions, the symbolic or metaphysical meaning of a figure takes precedence over its visual likeness. Western art, on the other hand, emphasizes faithful representation—rendering the object as it is perceived.

Style is another contentious topic in Eastern art. The idea of developing a personal artistic style was generally discouraged, and later forgotten under the growing influence of Western aesthetics, especially after the Enlightenment and the Renaissance. Classical Islamic artists believed that personal style might add color to the world, but at the expense of spiritual perfection. Pamuk narrates this process with great detail throughout the novel.

Perspective—the geometric organization of visual space—is perhaps the most visible difference between Eastern and Western art. The question of viewpoint is central to the miniaturists' dilemmas in the novel. They compose their scenes as flat, surface-level images, consistent with their metaphysical conception of reality. This contrasts with Western art's interest in depth, realism, and vanishing points. For Ottoman miniaturists, perspective and other elements of the Frankish (Western) style were often considered religiously objectionable. For many, the mere mention of perspective was tantamount to heresy, and they remained wary of anything associated with Western visual culture—because religion was at the core of their artistic worldview.

Throughout the novel, the reader witnesses an ongoing dialogue—and at times, conflict—between Eastern and Western conceptions of art. To say that this aesthetic battleground, where neither side wholly prevails, reflects the broader and perpetual East–West tension would be an apt conclusion to the novel's thematic landscape.