

Nakkaşhanede Oyun: *Benim Adım Kırmızı*

DR. ÖĞR. ÜYESİ HİDAYET ÖZCAN*

Öz

Geleneksel şark hikâyesi ve roman sanatının sentezlenmesiyle meydana getirilmiş olan *Benim Adım Kırmızı*, 59 bölümden oluşur. Her bölümün anlatıcısı aynı zamanda o bölümde anlatılan hikâyenin kahramanıdır. Roman, farklı anlatıcılar tarafından, birbiriyle bağlantılı hikâyelerin toplamından meydana gelir. Bu anlatıcılar kendilerini bölüm başlarında bir meddah gibi takdim ederler. Hikâye anlatıcılarının bazıları bir defa, bazıları da birden fazla rol alır ve kendi hikâyesine kaldığı yerden devam eder. Kendi hikâyesini anlatan anlatıcı – bunlar insan, hayvan, bitki, renk, ölüm, şeytan ve para’dır- hikâyenin içine başta ahlak, hukuk, ticaret, siyaset, aşk olmak üzere pek çok şeyi, hatta bütün bir hayatı yerleştirir. Kendi hikâyesini anlatanlardan biri de Orhan’dır. Yazar, kendi hayatından da –gerçek veya gerçek dışı- bilgi ve yorumlar yerleştirmek suretiyle okuduğumuz metnin, aslında hayal ile hakikatin bir karması olduğunu okuyucuya hissettirir. Yazar böylece hem anlatının gerçekliğini kırmış hem de postmodern bir roman okuduğumuzu hatırlatmış olur.

Benim Adım Kırmızı, zihniyet değişiminin çok sancılı, ağır bedelleri olduğu düşüncesi üzerine kurulmuştur.

Anahtar sözcükler: *Benim Adım Kırmızı*, minyatür sanatı, nakkaşhane, postmodern roman.

TRICK IN MURALIST HOUSE: MY NAME IS RED

Abstract

Benim Adım Kırmızı (My Name Is Red), created by a synthesis of traditional oriental story and novel art, is composed of 59 episodes. The narrator of each episode is also the hero of the story narrated in that episode. The novel comprises of those interrelated stories narrated by different narrators. These narrators present themselves as an encomiast (publicstory-teller) at the beginning of the episode. Some of the narrators take one role, while some play more than one role and continue to tell their stories from where they left them. The narrator who narrates his story (these are people, animal, plant, color, death, devil or money) places many things like morals, law, trade, politics, especially love, and even a whole life into his/her/its story. One of the narrators who tells his story is Orhan. By placing -

* Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, orcid.org/0000-0001-2345-6789, ozcan_h1@ibu.edu.tr
Gönderim tarihi : 13.03.2018 Kabul tarihi : 15.05.2018

real or unreal- knowledge and interpretations into his text, the author wants the reader to feel that the text is actually a mixture of imagination and truth. Thus, the author both breaks the reality of the narration and also reminds us that we read a postmodern novel.

Benim Adım Kırmızı (My Name Is Red) is a novel based on the idea that the change of mentality is very painful, and requires a heavy price.

Keywords: My Name is Red, miniature craft, muralist house, postmodern novel.

GİRİŞ

Geçmiş Uygurlara kadar uzanan Orta Asya Türk devletlerinde, Selçuklularda ve Anadolu Beylik/Devlet/lerinde hem resim hem de kitap sanatı olan minyatür, 16. yüzyılda bir cihan devleti olan Osmanlı'da doruğa ulaşır. 17. Yüzyılda çeşitli sebeplerle gerilemeye başlayan bu sanat, giderek önemini yitirir. *Benim Adım Kırmızı*¹ romanında 17. yüzyıl başlarında minyatüre yeni bir açılım kazandırma girişimi ve bunun sonuçsuz kalması anlatılır.

Sanat tarihçileri, Türk kültür coğrafyasında kitap ve resim sanatı olarak kullanılan, "Latince miniare kökünden türetilen" (Mahir 2005: 15) ve "İtalyanca miniatura kelimesinden gel"en (Arseven 1966: 1415) minyatürün, Uygurlarda (760-840) ortaya çıktığına dair belgeler bulunduğunu haber vermektedirler. (Mahir 2005: 31; Bazin 2015: 250; Başkan 2009: 33). Bir başka sanat tarihçisi Arseven ise minyatürün ortaya çıkış tarihini milattan önceye götürmekte, "Orta Asya'da Turfan, Kuça, Kızıl ve saire gibi eski Türk şehirlerinde yapılan arkeolojik araştırmalar neticesinde de milattan birkaç asır öncelerine aid minyatürlü el yazması kitaplar ve resimler bulunmuştur. Bu da gösterir ki minyatürün menşeyini Türklerde aramak lazım gelir." (1966: 1416) demektedir.

Doğu Türkistan'da Uygurların Maniheizm'i "VIII. Yüzyılda Böğü Han genelgesiyle resmî din" (Gündüz 2003: 575) olarak kabul etmeleri sonrasında, kitap ressamı ve minyatür sanatçıları bu sanatı Sasani'lere (İran), Selçuklular da Bağdat'ın fethiyle İslam coğrafyasına taşımışlardır. "İranlılar bu tarz resimlere Kâr-i Çin" (Arseven: 1420) dedikleri için de Türk ve Çin arasında menşeyi konusunda farklı fikirler ileri sürülmüştür. Celal Esat Arseven, M. Huart'ın İslam minyatürleri üzerine yazdığı kitapta "İran minyatürlerinde görülen Çin tesirinin de Türkler vasıtasıyla geldiği muhakkak bulunduğunu zikret(tiğine)" işaret etmektedir (Arseven 1966: 1420). Moğol, Safevi, Selçuklu, Karakoyunlu, Akkoyunlu ve Memluk saraylarında ve Anadolu Beylik (Devlet)lerinde sanatçıların sanatın ve sanatçıların desteklenmesi, minyatürün bütün bir İslam coğrafyasında yayılmasına -daha pek çok

¹ Yazımızda romanın şu baskısı esas alınmıştır: Orhan Pamuk (1999), *Benim Adım Kırmızı*, Altıncı Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları. Romandan yapılacak alıntılarda sadece sayfa sayısı verilecektir.

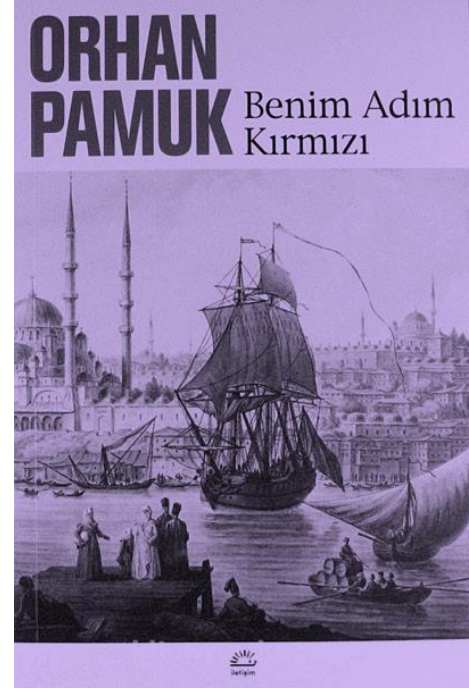
sebeplerle birlikte- vesile olmuştur. 1500-1800 yılları arasında üç yüzyıl, “Osmanlı, Safevi, Özbek ve Mugol devletleri Türklerin askeri ve siyasi etkinliğinin eşi görülmemiş bir zaferini temsil” (Dole 2005: 102) etmeleri, sanatın da bu dönemde önemli ölçüde yükseliş göstermesine yol açmış; ünlü sanatçıları saraylarında bulundurmak da bir itibar meselesi olarak algılanmıştır.

Osmanlıda Minyatür

Son iki yüz yıldır gücünü kaybeden Müslümanlar derin bir aşağılık duygusuna kapılmakta, geçmişleriyle ilgili pek de hoş olmayan sözler söylemekte, bilim ve sanat hakkında belge ve bilgiye dayanmayan değerlendirmelerde bulunmaktadırlar. Hâlbuki, “Bütün İslam ülkelerinde sanatların çok özgün karakterde olduklarını dikkate aldığımızda, bu üretimin kapsamı ve çeşitliliği daha da çarpıcı olmaktadır. İslam kültürü her zaman çok yönlü olmuştur ve olmaya devam etmektedir ve -ne iyi ki- basit tahlillerle açıklanması mümkün değildir.” (Vornet 2005: 325)

Müslüman coğrafyasında selefi görüşler zaman zaman büyük problemlere yol açmıştır. *Benim Adım Kırmızı*'da Erzurumiler² diye bahsedilen ve bütün yeniliklere kapalı olduğu belirtilen roman kişileri elbette bir gerçeğin ifadesidir. Eserde, tarihte Kadızadeliler olarak bilinen bir gruba gönderme yapılmaktadır. Zaman zaman bu tür hareketler ortaya çıkmış devlet ve millet hayatında da etkili olmuştur. Ancak devlet kısa sürede işin yanlışlığını fark edip bu anlayışa kapılarını kapatmıştır. Mensupları da bedelini ödemişlerdir. Türkler, tarihleri boyunca hoşgörü anlayışının dünyadaki önemli temsilcisi olmuştur. Minyatürler incelendiğinde bunun ne kadar gerçek olduğu kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

“Osmanlı minyatürleri, Osmanlı'nın İslam'a bakış açısını en güzel ve somut biçimde göstermektedir (...) Osmanlı minyatürleri çok geniş ve zengin bir konu yelpazesine açılır. Çoğu kez bunu bilmeyenler İslamda resim yapma yasağının sözünü ederler. Oysa konuları çok büyük bir özgürlük bu çok geniş bir yelpaze içinde seçiyorlardı. Üstelik Osmanlı padişahları sanata çok hoşgörümlü davranıyorlardı. (...) Öyle ki “Topkapı Sarayı (...) aynı zamanda bir güzel sanatlar akademisi, bir müzik konservatuarı idi” (And 2007: 52, 54).



² Erzurumiler'den kastedilen Kadızâdeliler olmalıdır. Kadızade Mehmet Efendi (1582-1635) için bak. Semiramis Çavuşoğlu (2001). “Kadızâdeliler”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. C. 24, s. 100-102.

Minyatürler hem hükümdar ve çevresini hem toplumsal yapıyı hem de sanat zevkini yansıtan birinci derecede tarihi vesikadır. Devletlerin siyasî ve ekonomik olarak güçlü olduğu zamanlarda sanat da en parlak dönemini yaşamıştır.

“17. yüzyıl padişahları döneminde 16. yüzyıla kıyasla büyük bir sanat etkinliği olmamıştır. Belgelenecek önemli tarihsel olayların azalması ile sarayda tarih yazıcılığı da giderek önemini yitirmiştir. Minyatürlenmiş yazmaların sayısı çok azalmış ve hepsinden öte, konular değişmiştir. Artık nakkaşlar padişahların yaşam öykülerinden ve savaşlardaki başarılarından başka konuların da minyatürlenebileceği bilincine varmışlardır” (Renda 1980: 481).

Rakamlar, devletin gücünün sanata yansımaları gösteren önemli bir göstergedir. “III. Murad döneminde (1574-1595) Ehl-i Hıref içinde iki bine yakın sanatçı varken, maaş defterlerinden anlaşıldığına göre bu sayı 1688 yılında 289’a, Lale Dönemi’nde ise 186’ya inmiştir” (Başkan 2009: 130).

İnsanlar gibi sanatlar da zaman içinde eskimekte, kendini yenileyemediği zaman dünyamızdan çekilip gitmektedir. Minyatür de bu akıbete uğrayan bir sanattır. Matbaanın sağladığı imkânlar karşısında minyatürün klasik şekliyle yaşamasının imkânsızlığı da ortadadır. Orhan Pamuk, 17. yüzyıl başında Osmanlı nakkaşhanesinde olmuş veya olması mümkün olayları, hayal dünyasında bir roman formuna sokarak, okuyucuya bir meddah gibi Benim Adım Kırmızı diye seslenmiştir.

OLAY ÖRGÜSÜ

Benim Adım Kırmızı, Padişah’ın emri ile Hicret’in bininci yılında Venedik Doç’una hediye olarak gönderilecek bir kitabın hazırlık macerasını konu edinir. Enişte, kitabın içeriğinin, elçi olarak gittiği Venedik’te gördüğü gerçekçi resim tablolarına benzemesini istemektedir. Hazırlanacak kitap:

“Venedik Doç’unun gözüne İslamın kılıcı ve gururu Âli Osman’ın gücünü ve zenginliğini, gönüllerine de korkusunu yerleştirecek bir kitap. Bizim âleminizin en kıymetli, en vazgeçilmez şeylerini hikaye edecek (..) bu kitap ve tıpkı firasetnamelerde olduğu gibi padişahımızın bir resmi kitabın kalbinde yer alacak(..). Frenk üstatlarının usullerinden de yararlanacağı için, görünce Venedik Doç’unda hayranlık ve dost olma isteği uyandıracak (..)”

Bir kitap olacaktır (s. 262). Padişah önce yapılacak resimlerin duvara asılacak tablolarla benzetilmesine, “Resim duvara asılmaz. Çünkü duvara astığımız bir resme, amacımız ne olursa olsun bir süre sonra tapınmaya da başlarız” (s. 128) diye itiraz etse de sonra kabul eder ve Enişte’yi bu işle görevlendirir. Padişah Enişte’den “Venediklilerle anlaşma niyeti bilinmesin ve nakkaşhanenin içinde bir kıskançlığa yol açmasın diye, kitabı gizlilik içinde hazırla”malarını ister (129). Enişte, sarayın baş nakkaşı Osman’ın yetiştirdiği dört nakkaşa



(Leylek, Kelebek, Zeytin, Zarif adları vererek)yazmanın tasvirlerini sipariş eder. Siparişin mali işlerinden Hazinedarbaşı sorumlu olacaktır.

Baş nakkaş Osman, klasik minyatür anlayışına bağlıdır. Eserin hazırlanma sürecinde yapılan işin İslama aykırı olup olmadığı meselesi, Osmanlı yöneticileriyle sanatkârlar arasında bir meşruluk ayrışmasına sebep olur. Resimde perspektif kullanılması, suretin aslına benzeme meselesi gibi konular nakkaşlar arasında tartışmaya yol açar. Toplumda, bid'atlar ortaya çıkmıştır, bunlar yasaklanmalı diyen Erzurumiler diye anılan birtakım insanlar peyda olmuştur. Bunlar bid'atların fiiliyata

döküldüğü gerekçesiyle semahane ve kahvehane gibi yerlerde şiddete başvururlar. Nakkaşlardan Zarif Efendi de Erzurumiler gibi düşündüğünü ifade etmeye, yapılan nakşın/resmin şeytan işi olduğunu söylemeye başlayınca, kitap çalışmalarına zarar vereceği endişesiyle nakkaşlardan biri tarafından öldürülerek bir kuyuya atılır. Katil, Zarif Efendi'yi niçin öldürdüğünü Enişte'yi öldürmeye geldiği gün ona şöyle açıklar:

“Perspektif ilmiyle resim yapmanın, Frenk üstatlarının usüllerinden yararlanmanın Şeytan ayartması olduğunu söylüyormuş. Son resimde Frenk usüllerini kullanarak ölümlü birinin yüzünü, ona bakanda resim değil gerçek izlenimi uyandıracak şekilde öyle bir resmediyormuşuz ki, yaptığımız şeyi görenlerin içinden, tıptı kiliselerde olduğu gibi resme secde etmek gelecekmış. Perspektif resmi Allah'ın bakışından sokaktaki itin bakışına indirdiği için değil yalnız, Frenk üstatların usullerini kullanmanın, kendi bildiğimizi, kendi hünerlerimizi gâvurların hüner ve usulüyle karıştırmanın da bizleri saflığımızdan edecek, onların kölesi durumuna düşürecek bir Şeytan ayartması olduğunu söylüyormuş.” (s.185-186).

Bu çatışmalarda, başta Padişah olmak üzere yönetenlerin dinamik, yönetilenlerin ise statik olduğuna bir gönderme yapılır.

Yıllardır İstanbul dışında adeta sürgün hayatı yaşayan Enişte'nin baldızının oğlu Kara da hazırlanacak kitaba katkısı olacağı düşüncesiyle Enişte tarafından İstanbul'a çağrılır. Kara, yıllar önce Enişte'nin güzel kızı Şeküre'ye âşık olmuş, evlenmek istediğini açıklamış kabul edilmemesi üzerine kendisini unutturmak amacıyla İstanbul dışına çıkmıştır. Kara, yıllar sonra Enişte'nin daveti üzerine“Zarif Efendi öldürüldükten üç gün sonra” (s. 262) İstanbul'a dönmüştür. Enişte, yazmanın tezhiplerini yapacak olan müzehhip Zarif Efendi'nin katilinin bulunması işini de Kara'ya havale eder. Kara, katilin kim olduğunu bulmak amacıyla görevli nakkaşları evlerinde ziyaret eder; onlara çeşitli sorular sormak

suretiyle bir ipucu bulmaya çalışır. Katil bu ziyaretten tedirgin olur, yaptıkları son resimde teşhis edileceği endişesine kapılır. Son resmin Eniştenin evinde olması gerektiğini düşünür. Resmi Enişte'den almak amacıyla yalnız bulunduğu bir vakitte Enişte'nin evine gelir. Enişte ile aralarında resimler hakkında konuşurlar. Katil, yapılan resimlerin muhtevasını halk arasında yayılan söylentiymiş gibi Enişte'ye anlatır:

“Üstü örtülü bir şekilde dinimize küfrettiğimiz söyleniyormuş. Burada Padişahımız Hazretlerinin istediği ve beklediği kitabı değil, kendi keyfimizin istediği bir kitabı, hatta Padişah Hazretleri'yle alay eden, gâvur ustalarını taklit eden bir kitabı hazırlattığımız söyleniyormuş. Kitabımızın Şeytan'ı bile sevimli gösterdiğini söyleyenler var.” (s. 182).

Bu sözler üzerine Enişte: “Resimleri birlikte yaptık.” (s. 183) der. Bu cevapta Enişte yapılan işi üstlenmiş olduğunu ifade etmiştir. Üstelik, yaptıkları resimlerde Frenk ustalarından niçin yararlandıklarını Katil'e izah eder:

“Saf hiçbir şey yoktur. (...) Nakışta, resimde ne zaman harikalar yaratılsa, ne zaman bir nakkaşhanede gözlerimizi sulandıracak, tüylerimizi ürpertecek bir güzellik ortaya çıksa, bilirim ki orada daha önceden yan yana gelmemiş iki ayrı şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır. Behzat'ı ve bütün Acem resminin güzelliğini, Arap resminin Moğol-Çin resmiyle karışmasına borçluyuz. Şah Tahmasp'ın en güzel resimleri Acem tarzıyla Türkmen hassasiyetini birleştirdi. Bugün herkes Hindistan'daki Ekber Han'ın nakkaşhanelerini anlata anlata bitiremiyorsa, nakkaşlarını Frenk usullerini almaya teşvik ettiği içindir bu. Doğu'da Allah'ındır, Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun” (s. 186).

Bu konuşmalar uzar gider. Sonunda Katil Enişte'ye Zarif Efendi'yi kendisinin öldürdüğünü açıklar. Sonra da Kara'nın Tebriz'den getirdiği, yalnız kırmızı renk için kullanılan “kocaman ve ağır tunç hokkay”la Enişte'yi öldürür.

Cenaze merasimine katılanlardan Padişah'ın ne kadar kederlendiği ortaya çıkar. Cenaze namazında: Kıbrıslı Hacı Hüseyin Paşa, Topal Baki Paşa, Defterdar Kırmızı Melek Paşa, Çavuşbaşı Mustafa Ağa, Tezkireci Kemalettin Efendi, Mektupçubaşı Sert Salim Efendi, Divan Çavuşları, Hazinedarbaşı Hazım Ağa ve Bostancıbaşı (s. 264) gibi önemli devlet ricali katılmıştır.

Devlet katındaki itibarı cenazede bulunan kişiler tarafından belgelenen Enişte, “öte dünyada” gördüklerini, kendisinin oradaki itibarını şöyle anlatır:

“... aydınlığın içinde, yüzleri güneş gibi parlak iki güzel ve gülümseyen melek (...) kollarımdan tutup beni yukarı çıkardılar. Mutlu rüyalarındaki gibi, ne kadar da sarsıntısız ve yumuşacık ve ne kadar da hızlı yükseldik! Alev ormanlarından geçtik, ışık ırmaklarını aştık, karanlık denizlere, kar ve buz dağlarına girdik. Her

biri binlerce yıl sürüyordu bunların, ama bana bir göz kırpacak kadar kısa geliyordu.

Çeşit çeşit cemaatlerin, tuhaf yaratıkların, anlatmakla bitmeyecek böcekler ve kuşlarla kaynaşan bataklıklarla bulutların arasından göklerin yedi katını işte böyle geçtik. (...) ... cennetliklerle cehennemliklerin ayrılacağı kıyamet gününe daha belki binlerce yıl olduğunu da biliyordum” (s. 265).

Romanda, -bir sipahi olan kocasının dönmesini bekleyen iki oğlan annesi- Şeküre merkezli bir aşk macerası da yer alır. Yıllardır eşinden haber alamayan genç kadına kocasının kardeşi Hasan âşıktır. Şeküre kesin bir cevap vermez. Ancak Hasan'ın ilgisine kayıtsız değildir. Bu arada İstanbul'a dönen eski âşık Kara da Şeküre'ye yakın olabilmek için bir çaba içine girer. Babasının öldürülmesi ile Şeküre iki oğluyla yalnız kalır. Bir süre sonra Şeküre le Kara evlenir. Şeküre, babasının intikamını almadan Kara'yı yanına yaklaştırmamakta kararlıdır. Kara hem Enişte'nin katilinin hem de Padişah'a sunulacak yazma için yapılan -cinayetler esnasında çalınan- resimlerin peşine düşer. Cinayetlerin çözülmesinde baş nakkaş Osman da Kara'yla birlikte çalışır. Kara cinayetleri Zeytin'in işlemiş olduğunu tespit eder. Yakalamak için gittiğinde aralarında kavga çıkar. Zeytin Kara'yı öldürmek üzereyken Hasan (Şeküre'nin kocasının kardeşi) birdenbire ortaya çıkar ve Zeytin'i öldürür. Roman, hazırlanan kitabın akıbeti hakkında bir bilgi verilmeden sona erer.

ROMANIN BAHİSLERİ

Benim Adım Kırmızı'da Orhan Pamuk, ağırlıklı olarak özelde Osmanlı, genelde Türk ve İslam dünyasının minyatür sanatını konu edinir. Romanda, minyatür etrafında İslam'ın tasvire bakışı; minyatürdeki figürlerin gerçek hayattaki yerine ve önemine göre kâğıda yerleştirilip sıralanması; kroki çıkarılır gibi bir mekânın havadan resmedilmesi; bir figürün birebir kopyasının değil de tecrit edilerek çizilmesi; yüzyıllardır devam eden üslup anlayışı yerine şahsileştirilmeye çalışılan üslup tartışılır. Romanda minyatür karşısında, Enişte'nin Venedik seyahati dolayısıyla gördüğü detaylandırılmayan Batılı ressamın tabloları, canlıymış hissi uyandıran portreler ile Padişah'ın Venedikli bir ressam tarafından yapılmış portresi yer alır.

Zarif Efendi'nin cenazesi mezarlığa götürülürken Kelebek'le Enişte birlikte yürürler. Kelebek, Enişte'ye nakkaşhaneye ilgili görüşlerini şöyle açıklar:

“Nakkaşhanede eski ahlakın kalmasını, Acem ustaların yolundan gidilmesini, para için her konunun resmedilmemesini söylüyoruz bizler. Kitaplarımıza silahların, orduların, esirlerin, fetihlerin yerine eski efsanelerin, menkıbelerin, hikâyelerin girmesini, eski kalıplardan



vazgeçilmemesini, hassa nakkaşlarının çarşıdaki dükkânlarda üç beş kuruş için, her önüne gelene her konuyu resmedip sefil şeyler yapılmaması gerektiğini söylüyoruz. Padişahımız hazretleri bize hak verirler.” (s. 112)

Romanda cinayet işlenmeye kadar varacak çatışmanın ana sebebi, klasik minyatürde değişikliğe gidilmek istenmesidir. Sanat ve edebiyat anlayışındaki değişim ve gelişim, bir önceki dönemin mevcut zihniyetine zamanın sosyal, siyasi, iktisadi, dini alanlarındaki değişimlerin de eklenmesi ile ortaya çıkar. Yapısı gereği bu sanatın tezahürleri yazmaların sayfalarında hayat bulur. Kalıpları ve sınırları olmakla beraber bu sanat, uygulayıcılarının tasarruflarına açıktır. Tıpkı klasik şiirin dünyasında olduğu gibi. Klasik şiirde de belirli kalıplar, mazmunlar şairi sınırlandırıyor gibi görünse de dehanın nispetine bağlı olarak malzemenin farklı şekillerde sunulması söz konusudur.

Klasik şiir ile minyatür sanatının XVIII. asırda “Nedim ve Levnî bağlamında varılan bireysellik, gerçekçilik, aşk ve şehvet duygularını samimi ifade ediş, derin gözlem gücü ve bu gözlemleri yansıtmaya gibi noktalar”da (Bulut 2001: 82) ortak olduğu tespit edilmiştir. Burada vurgulamak istediğimiz husus, iki sanat dalının da kalıpları ve sınırlarına rağmen yüzyılların birikimleri ve dehanın da katkısı ile alanlarına yenilik katmak hususunda onları sınırlandıran herhangi bir otorite ya da yasakçı anlayışın bulunmadığıdır.

Cinayet işlemeye kadar varan meselelerden biri üsluptur. Zarif Efendi’yi öldüren Zeytin, Enişteyi de öldürmek için yalnız olduğu bir vakti kollar ve Eniştenin evine gelir. Uzun uzun konuşurlar. Zeytin Enişte’ye üslubun ne olduğunu sorar. Enişte üslubu şöyle tarif eder:

“Bir şehzade ölür, bir şah savaşları kaybeder, hiç sonu gelmez zannedilen bir devir biter, bir nakkaşhane kapanır ve oranın nakkaşları dağılarak kendilerine başka yurtlar, başka kitapsever hamiler ararlar. Bir gün bir padişah değişik yerlerden, de ki Herat’tan ve Halep’ten gelen bu yersiz, yurtsuz, şaşkın ve hünerli nakkaşları ve hattatları kendi çadırında, sarayında şefkatle toplar, kendi nakkaşhanesini özenle kurar, birbirlerine alışmayan nakkaşlar önce kendi bildikleri eski usullerle resmederlerse de, sonra tıpkı sokakta düşe kalka birbirleriyle kaynaşan çocuklar gibi aralarında bir benzeşme, bir çatışma ve hesaplaşma olur. Yıllar süren kavgalar, kıskançlıklar, kumpaslar ve renk ve nakış çalışmalarının sonunda ortaya çıkan yeni bir üsluptur. O nakkaşhanenin en parlak, en hünerbaz nakkaşı çıkarır çoğunluk bu üslubu. En talihli nakkaş da diyelim ona. Geri kalan nakkaşlara bu üslubu sonsuza kadar yalnızca taklit etmek düşer.” (s. 194).

Metinlerarasılık bakımından zengin bir malzeme barındıran romanda (Esen 2006: 187) yazar, Batı tabloları söz konusu olduğunda ressam ve tablo adlarına değinmeksizin genel ifadeler kullanmayı tercih eder. Belirli bir ressamın belirli bir tablosundan ziyade bu

tabloların perspektif; gerçekmiş hissi veren -özellikle portre gibi- minyatürden ayrılan yönlerini öne çıkarır.

Müslüman Doğu minyatürü ile Batı resmini birbirinden ayıran en önemli unsur, Doğu'nun klasik minyatürlerde perspektife yer vermemesidir. "Üç boyutlu gerçeklikleri, iki boyutlu resim düzlemi üzerinde betimleyerek üçüncü boyut yanılması yaratma işine yarayan bir resim ve çizim tekniği" şeklinde tanımlanan perspektifin izlerine, Pompei duvar fresklerinde rastlamak mümkündür. Gerçek perspektif anlayışı ise on beşinci yüzyıl Batı resimlerinde görülür (<http://www.sanalmuze.org/sozluk/>). Romanda, cinayetlerin işleme sebeplerinden biri, Batı resim anlayışının ürünü olan perspektifin, Enişte'nin nakkaşlara çizdirdiği resimlerde mevcut olmasıdır.

Hazırlanmakta olan yazmada yer alacak son resimde, merkezdeki Padişah portresinin etrafında farklı resimler bulunacaktır. Zeytin, Padişah'ın portresini çizerken sıkıntılar yaşar. Bu sıkıntıları, aynada kendi yansımasına bakarak çizerse aşacağını düşünür. Ancak sonuç olumsuz olur. Anlatıcının, Padişah'ın portresinin aslına benzetilememesini, Osmanlı'nın dolayısıyla Müslüman Doğu minyatür geleneğinin bir anlayışı şeklinde gösterilmesi -kurmaca bir metin de olsa- hatalıdır. Padişah portreleri söz konusu olduğunda, modele benzetilmesi bahsini, Osmanlı nakkaşları kendi ölçeklerinde çözerek aşar. Gentile Bellini'nin 1479'da İstanbul'a gelerek Fatih'in portresini yapmasının ardından Osmanlı nakkaşları, Batılı resim teknikleri ile geleneksel resim anlayışını harmanlayarak Padişah portreleri yapar (Bağcı vd. 2006: 35, 37, 39).³

Meddah Kahvesi, romanın önemli sosyal mekânlarından biridir. Osmanlıda meddahlar, Saray tarafından kabul görmüştür. Meddahlar, Padişah'ın haklarında ölüm fermanı verdiği devlet adamlarının affedilmesinde zekâları ve sanatları ile etkili olmuştur (Lytko 1995: 27- 45; Nutku 1997: 248).

Roman, ağırlıklı olarak Osmanlı minyatür sanatı ile ilgilidir. Minyatür sanatının Batılı resim anlayışını örnek alarak bir açılım gerçekleştirilmeden silinip gitmesinde, İslamî endişeler etkiliymiş gibi gösterilir. Köpek, ağaç, para, at gibi figürlerin bir kahvehanede resimlerinin asılarak meddah tarafından bunların (köpek, ağaç, para, at) hikâyelerinin anlatılması; yer yer Erzurumlu Nusret Hoca'nın tenkit edilmesi, Hoca'nın vaazlarını dinleyenler tarafından öfkeyle karşılanır. Bir grup Erzurumi mekânı basıp meddahı öldürür.

³ Fatih'in en önemli saray nakkaşı Sinan Bey'in ve Şiblizâde Ahmed'in çizdiği Fatih portreleri. Elinde gül tutan Fatih portresi Venedik'te çalıştığı belirtilen Sinan Bey'in eseridir. Nurullah Berk bu küçük portrenin desen tekniği bakımından İslam minyatürü ile İtalyan primitif sanatının bir sentezi olduğunu belirtir (dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/1688/17993.pdf: 148).

Filiz Çağman'ın⁴ ifadesine göre *Benim Adım Kırmızı* romanını yazarken bir sanat tarihi öğrencisi seviyesinde kaynak taraması ve okumalar yapan Pamuk'un, bu birikimlerinden de istifade ettiği açıkça görülmektedir. Romanda zikredildiği kadarıyla kurgunun arka planında, başta Kur'an olmak üzere Kitabı'r-Ruh, Surname-i Hümayun, Acayib-ül Mahlukât, Garaib-ül Mahlukât, Türk tarihi üzerine yazılmış kitaplar, ismi zikredilmemekle birlikte ağabeyi Şevket Pamuk'un Osmanlı ekonomisi üzerine yaptığı çalışmalar gibi önemli kaynaklar vardır.

Anlatıcı değişkenliği, *Benim Adım Kırmızı*'da tekrarlara yol açar. Minyatür sanatı etrafındaki bahislerde sık sık tekrara düşülür. Osmanlı resim sanatı ile ilgili kitaplar incelendiğinde, dışarıdan gelen etkilerin, yaygın anlayışa eklemlendiği ve zenginleşerek devam ettiği görülür. Osmanlı nakşının, sürekli bir devinim hâlinde olduğu dikkat çeker. Osmanlı resim sanatı, XVI. yüzyılın ikinci yarısına kadar İslam dünyasının görsel geleneğine bağlı olmakla birlikte (Bağcı vd. 2006: 16-17), yeniliklere de açık bir sanat dalı olmuştur. Uzmanların nakış açıklamaları okunduğunda her bir minyatürdeki Uygur, Çin, İran, Moğol, Safevi, Selçuk etkisini, ayrı ayrı takip etmek mümkündür. Romanda nakış, kalıplar içinde dondurulmuş ve hiçbir şekilde sınırları zorlanamayan, dinin ve taassubun baskısı altında can çekişen en nihayetinde de sadece bu sebeplerden dolayı sahnedeki çekilen bir sanat olarak gösterilir.⁵ Oysa nasıl klasik şiir ömrünü tamamlayıp söyleyecek sözü kalmadığı ve en önemlisi de onu besleyen zaman, zemin, zihniyet değiştiği için çözüldüyse, benzer şartlar minyatür için de geçerlidir, asır farkıyla. Minyatürde Batı etkisi şiire nazaran bir asır öncedir.

Roman şahıslarından biri, Ester isimli Yahudi bohçacı kadındır. Romanda Ester'in etnik kimliğine bilhassa vurgu yapılır. Pamuk, Ester'e Türklerin canı bir ruh taşıdıklarını iddia eden bir cümle söyler: "Anneannem Türklerin çoğu zaman sebepsiz adam öldürdüğünü söylerdi bana" (s. 392). Ester, Şeküre'ye Hasan'dan ve Kara'dan mektuplar getirir, genç kadının yazdığı mektupları da onlara ulaştırır. Kurnaz, meraklı ve doymak bilmeyen iştahıyla Ester, bu tarz haberleşmeleri yıllardır ustalıkla yaptığı için Şeküre gibi kadınların ruh dünyalarını da yakından tanımaktadır. Ester, okuma bilmediği için mektupların içeriği hakkında bilgi sahibi olmadığı hâlde okuyanın yüz ifadelerinden mektubun ehemmiyeti hakkında fikir sahibi olur. Romanda, Ester'in çoğunluğu Müslüman olan bir şehirde yaşamaktan hoşnut olmadığı bilhassa vurgulanır.

⁴ Kütüphanecilik bölümü mezunu Dr. Çağman, 1964 - 2005 arasında Topkapı Sarayı müze müdürlüğü görevinde bulundu. Sanat tarihi alanında kıymetli çalışmaları bulunan Dr. Çağman, romanın müsveddelerini okuyan ilk uzman olarak Orhan Pamuk'u, minyatür sanatının bazı detayları hakkında bilgilendirir (<http://revues-plurielles.org>).

⁵Minyatür tekniği, XVIII inci yüzyılın ikinci yarısına kadar Osmanlıda devam eder. Birkaç sınırlı eser dışında Batı tekniği etkisine rastlanmaz (Berk dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/1688/17993.pdf: 148).

Roman, yazarına 2003 IMPAC Dublin Edebiyat Ödülü'nü kazandırır. Orhan Pamuk, etrafında kurgu oluşturacağı mevzu, cinayetlerle⁶ gizemli hâle getirmek istediği bir oyuna dönüştürür. Postmodern anlatım tekniği (Rifat 2006: 381-395), bu oyunu besler ve geliştirir. "Osmanlı- Türk modernleşmesinin alegorisi olarak ele alın"an (Uysal 2006: 379) roman, Osmanlı moderleşmesinin bedeline yapılan itibarî bir göndermedir.

SONUÇ

Başta *Benim Adım Kırmızı* olmak üzere Orhan Pamuk'un romanlarını yorumlamada, yardımcı olacağı düşüncesiyle yine yazarın roman anlayışına bakmak gerekir:

" ... roman sanatı etkileme gücünü, okur ile yazar arasında ortak bir kurmaca anlayışı olmamasından alır. Okuduğumuz şeyin ne tam bir hayal ürünü ne de tam bir gerçek olmaması, okurun da yazarın da bildiği, anlaşılır bir şeydir; ama kelime kelime cümle cümle roman okunurken bu durum bir şüpheyeye, merak ve bir çeşit güce dönüşür. Yazar belli ki buna benzer şeyler yaşamış, diye düşünür okur, ama belki bir kısmını da abartarak hayal etmiştir. Ya datam tersi, okur yazarın, yaşadıklarının ancak bir kısmını yazabildiğini düşünerek, yazarın asıl gerçeğini hayal etmeye girişir. Saf ve düşünceli olmalarına göre okurlar, ellerindeki romandaki gerçeklik ve hayal gücü ayarı hakkında birbiriyle çelişen şeyler düşünürler. Hatta aynı romanı farklı zamanlarda okurken de, metnin ayrıntılarının yaşanmışlık veya hayal ürünü olmasıyla ilgili birbiriyle çelişen düşünceler geçiririz aklımızdan" (Pamuk 2011: 31).

Son sözü yine Enişte'ye bırakalım: "Sonunda bizim usullerimiz ölecek, renklerimiz solacak. Kitaplarımızla, resimlerimizle kimse ilgilenmeyecek. İlgilenenler de ya hiçbir şey anlamayıp, dudak büküp, neden perspektif yok, diyecekler ya da kitapları hiç mi hiç bulamayacaklar" (s. 197). *Kırmızı* sözünü söylemiş, gerisi okuyucuya kalmıştır.

KAYNAKÇA

- And, Metin (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. İstanbul: YKY.
- Arseven, Celal Esad (1966). *Sanat Ansiklopedisi*. C: 3, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, s.1415-1427.
- Ayker, Dilek (2010). "Benim Adım Kırmızı ve Osmanlı Nakkaşhanesi". *Lebriz Sanal Dergi*, (almelektgallery.com/pages/Isd.aspx?lang=TR§ionID=6...775) Erişim08.01.2015.
- Bağcı, Serpil vd. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Başkan, Seyfi (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Resim*. Ankara: AKDTYK, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

⁶Romandaki cinayetin (aslında iki cinayet vardır) 16. Yüzyıl Osmanlı sanatındaki ikileme ve gerginliğe işaret eden bir metafor olduğu belirtilir (Ayker, "Benim Adım Kırmızı ve Osmanlı Nakkaşhanesi" (almelektgallery.com/pages/Isd.aspx?lang=TR§ionID=6...775).

- Bazin, Germain (2015). *Sanat Tarihi Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze*. Çevirmen: Selahattin Hilav, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Berk, Nurullah. "Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini". (dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/1688/17993.pdf) Erişim: 08.01.2015.
- Bulut, Hülya (2001). *Yeniliklerle Dolu Yüzyıldan İki 'Yeni' İsim: Nedim - Levnî ve Eserlerindeki Sevgili Figürleri*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü.
- Dole, Stephen F. (2005). "Avrupanın Genişlemesi Döneminde İslam Dünyası". *Cambridge Resimli İslam Ülkeleri Tarihi*. Editör: Francis Robinson, Çeviren: Zülal Kılıç. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Esen, Nüket (2006). "Orhan Pamuk'un Romanlarında Anlatım Çeşitliliği". *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gündüz, Şinasi (2003, C. 27). "Maniheizm". *Türkiye Diyânet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi.
- Lıtko, Agnieszka Ayşen (1995). "Meddah-Avrupa ve Doğu Geleneğinin Bağlamında Tek Oyuncululu Meddah Türk Tiyatrosu". (dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1190/13746.pdf) Erişim: 08.01.2015.
- Nutku, Özdemir (1997). "XIV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyıla Kadar Bursalı Kıssahanlar ve Meddahlar". *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları (<http://www.turkoloji.cukurova.edu.tr>) Erişim: 20.11.2009.
- Pamuk, Orhan (1999). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, Orhan (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, Şevket (2007). *Osmanlı Ekonomisi ve Kurumları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Renda, Gürsel (1980). "18. Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yeni Konular: Topkapı Sarayı'ndaki Hamse-i Atayi'nin Minyatürleri", *Bedreddin Cömert'e Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı.
- Rifat, Mehmet (2006). "Benim Adım Kırmızı'yı Kim Anlatıyor". *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Derleyen. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları. (<http://www.sanalmuze.org/sozluk/>) Erişim: 19.11.2009.
- "Benim Adım Kırmızı'yı Anlatıyor" Filiz Çağman ile Buket Aşçı'nın Söyleşisi (<http://revues-plurielles.org>) Erişim: 19.11.2009.
- Mahir, Banu (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Orhan Pamuk'u Anlamak*. Derleyen. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uysal, Zeynep (2006). "Geleneğin Kırılışından Türk Modernleşmesine, Benim Adım Kırmızı'da Resmin Algılanışı". *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Derleyen. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 361-380.
- Vornet, Stephan (Vornet, 2005, s. 323), "Müslüman Toplumlarında Sanat", *Cambridge Resimli İslam Ülkeleri Tarihi*. Editör. Francis Robinson. Çeviren: Zülal Kılıç. İstanbul: Kitap Yayınevi.