

BENİM ADIM KIRMIZI 'DA DOĞU İLE BATI, GEÇMİŞ İLE GÜNÜMÜZ ARASINDA DİYALOGARAYIŞLARI

Özlem Uzundemir

Başkent Üniversitesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET: Son yıllarda sayısı gittikçe artan tarih romanının en yeni örneklerinden olan Orhan Pamuk'un son romanı *Benim Adım Kırmızı* 16. yüzyıl Osmanlı nakkaşlarını konu edinen bir cinayet ve aşk romanı olma özelliklerini de taşımaktadır. Pamuk bu romanında 16. yüzyıl Osmanlı sanatçıları ile 20. yüzyıl Türk okuru arasında bir diyalog kurmayı amaçlar. Yazar aynı zamanda romanın postmodern üstkurmaca yapısıyla Doğu ve Batı arasında bir köprü kurmayı da ister. Bu makalenin amacı, Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*da Doğu sanatını Batılı yazım tekniklerini kullanarak sunduğunu incelemektir. Bu amaç doğrultusunda bu yazıda önce nakkaşların Doğu-Batı sanatlarının biçim farklılıklarını ortaya koyan tartışmaları ele alınacak, sonra da romanın yapısı incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Postmodern üstkurmaca, Doğu-Batı karşıtlığı, Orhan Pamuk*

ABSTRACT: Orhan Pamuk's latest novel *Benim Adım Kırmızı* (My Name is Red) is a historical, detective and love story concerning the 16th century Ottoman nakkaş (a general term for painters, illuminators and miniaturists in Islamic art). In this novel, Pamuk intends to build up a dialogue between the 16th century Ottoman artists and the 20th century Turkish reader. The writer desires to construct a second type of dialogue, which is between the East and the West, through the novel's postmodern metafictional form. The aim of this paper is to analyze how Pamuk introduces the art of the East by using the technique of the West. To achieve this aim, first the discussion among the nakkaş on stylistic differences in Western and Eastern art will be examined, then the structure of the novel will be scrutinized.

Key words: *Metafiction, East-West dilemma, Orhan Pamuk*

Son yıllarda sayısı gittikçe artan tarih romanının en yeni örneklerinden olan Orhan Pamuk'un son romanı *Benim Adım Kırmızı* 16. yüzyıl Osmanlı nakkaşlarını konu edinen bir cinayet ve aşk romanı olma özelliklerini de taşımaktadır. Bir söyleşisinde Pamuk bu romanı yazmaktaki amacının "nakkaşların kederini; yüzlerce yıl bir işe emek verdikten sonra, bugün tamamen unutulmalarını anlatmak" (Çalışlar, 1998: 5) olduğunu vurgular. Böyle bir anımsatma ile Pamuk 16. yüzyıl Osmanlı sanatçıları ile 20. yüzyıl Türk okuru arasında bir diyalog kurmayı amaçlar. Yazar aynı zamanda romanın postmodern yapısıyla Doğu ve Batı arasında bir köprü kurmayı da ister. Fethi Naci ve Yıldız Ecevit'in de yazılarında değindikleri gibi yeni yazım biçimlerini romanlarında kullanan Pamuk'un son romanlarını "'postmodernist' bir çizgi doğrultusunda yazdığı söylenebilir" (Ecevit, 1996: 41). Orhan Pamuk yazılarını topladığı *Öteki Renkler*'de şöyle der: "Bütün kitaplarım Doğu'nun ve Batı'nın yöntem, usul, alışkanlık ve tarihinin karışmasından yapılmıştır ve kendi zenginliğimi de buna borçluyum." (Pamuk, 1999: 155) Bu makalenin amacı, Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'da Doğu sanatını Batılı yazım tekniklerini kullanarak sunduğunu incelemektir. Bu amaç doğrultusunda bu yazıda önce nakkaşların Doğu-Batı sanatlarının biçim farklılıklarını ortaya koyan tartışmaları ele alınacak, sonra da romanın yapısı incelenecektir.

Nakkaşlar kitabın başından sonuna Doğu ve Batı ressamalarının farklarını ortaya koyarlar. Batıda ressamalar gerçeğe uygun resim yapabilmek için 'perspektif' ve 'gölge' gibi değişik teknikler kullanırlar. Örneğin, nakkaşlar pek çok kez İtalyan ressamaların portrelerinin çok gerçekçi olduklarını dile getirirler. Roman kişilerinden Şeytan, Batılı ressamaların kullandığı bu gerçekçi üslubu insanı tapılacak put gibi gösterdiği için eleştirir:

Beylerin, papazların, zengin tüccarların ve hatta kadınların bile gözlerinin rengini, tenlerinin dokusunu, dudaklarının benzersiz kıvrımını hatta kulaklarından fıskıran kıllara varana kadar her şeyi olduğu gibi resmedip göstermekle yetinmiyorlar, sanki insan secde edilecek bir yaratılmış gibi onları resimlerinin tam merkezine yerleştirip bu resimleri tapılacak put gibi duvarlara asıyorlar. İnsan, gölgesi bile bütün ayrıntısıyla resmedilecek kadar önemli bir mahluk mudur? (Pamuk, 1998: 333)

Batıdaki ressamaların aksine Osmanlı nakkaşları üsluplarını açıkça ifade etmekten ve resme imzalarını atmaktan kaçınırlar. Çünkü İslam kurallarına göre resim günahtır. Nakkaş Kara, Batılı ressamaları taklit ederlerse yaptıkları nakışların resme dönüşeceğini ve bunu da Kuran-ı Kerim'in yasakladığını açıklar (Pamuk, 1998: 448).

Nakkaşlıkta ustalık kazanabilmek için nakkaşların kendilerinden önce gelen ustaları taklit etmeleri gerekir. Örneğin, Padişah'ın oğlunun sünnet töreni için hazırlanan *Surname* adlı kitap aynı ziyafet sahnesinin ikiyüz sayfada anlatılmasından oluşur. Bu tekrarlar sayesinde nakkaşlar kendi üsluplarını gizlemeyi başarırlar. Nakışta kullanılan tekrarlar romanın yapısında da göze çarpar. Üstat Osman'ın nakkaşlarından, Kelebek, Leylek ve Zeytin'den her biri sırasıyla nakış ile üslup, zaman ve hafıza ilişkisi üzerine üçer öykü anlatırlar. Herbirinin ilk öyküsü Arap alfabesinin ilk üç harfi olan "elif", "be" ve "cim" olarak adlandırılır. Süha

Sertabiboğlu'na göre Pamuk, "Bu tekrarlamalarla, yüzlerce yıldır hep aynı şeyleri aynı figürlerle tekrarlayıp duran minyatürün, nakışın bu özelliğini roman anlatımında kullanmıştır." (Setabiboğlu, 1999: 14)

İslam öğretilerinde bireysellik hor görüldüğü için nakkaşlar gördüklerini gerçekçi bir şekilde resmetmekten kaçınırlar. Batılı ressamın aksine, nakkaşlar bir model kullanmaksızın, hafızalarından çizerler. Üstat Osman ayakları yere bassın diye çizme edimine toynaklardan başlayan nakkaşlarıyla "atı ezberden, bir hamlede" (Pamuk, 1998: 307) çizdikleri için gurur duyar. At ise nakkaşları, koşan atları tıpkı bir tavşan gibi iki ayağı önde resmettikleri için yerden yere vurur (Pamuk, 1998: 253). Hafızadan başka körlük de bir nakkaş için uzun çalışmaları sonucunda elde ettiği ilahi bir ödüldür. Çünkü körlük ve hafıza sayesinde dünyayı tıpkı Allah'ın gördüğü gibi göreceklere inanırlar. Örneğin, Üstat Osman saraydaki resimlere baktıktan sonra ünlü nakkaş Behzat'ın kullandığı iğne ile kendini kör eder, böylece "gördüğü nakışları sonsuza dek körlük ve hafızaya nakşeder." (Parla, 2000: 360) Zeytin ise körlükle ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir:

Nakiştan önce bir karanlık vardı ve nakiştan sonra da bir karanlık olacak. Boyalarımızla, hünerimiz ve aşkımızla Allah'ın bize, görün, dediğini hatırlarız.... Büyük ustaların resim aşkı, renklerin ve görmenin karanlıktan yapıldığını bilip, Allah'ın karanlığına renklerle dönmeyi ister. Hafızası olmayan ne Allah'ı hatırlar, ne de onun karanlığını. Bütün büyük ustaların resmi, renklerin içinde, zamanın dışındaki o derin karanlığı arar. (Pamuk, 1998: 91-2)

Nakkaşın görevi Allah'ın yaratısını kendi bireysel hünerini gizleyerek yansıtmak olduğu için, nakışlarında üsluplarını açığa vuranlar küçümsenir. Bir nakkaş olan Katil'e göre nakkaşın ustalığı o resme bakanlar tarafından tanınmayacak şekilde, kişiliğiyle ilgili hiç iz bırakmadan resmetmekte yatar. Ona göre üslup "kişisel bir iz bırakmamıza yol açan bir hatadır yalnızca." (Pamuk, 1998: 27) Kelebek ise nakkaşın imzası ve üslubunun "kusurla küstahça ve aptalca böbürlenmekten başka bir şey" (Pamuk, 1998: 80) olmadığını söyler.

Üslup ve bireysel ifadeyi reddetme Müslümanlığın sanatçılar üzerinde kurduğu bir baskının sonucudur. Yasaklanmamak için Doğu sanatının kurallarına uymak durumundadır nakkaşlar. Oysa, bireysel hünerlerini saklamak durumunda bırakılmaktan rahatsız olduklarını da dile getirirler. Katil, nakkaş Zarf'i bazı nakkaşları Batılı ressamı taklit etmekle suçladığı için öldürdüğünü açıklar. Hem Katil hem de Kara bir konuşmalarında her nakkaşın gizliden bir üslubu olmasını istediğini dile getirir (Pamuk, 1998: 452). Nakkaş Enişte de Doğu-Batı sentezini savunur (Pamuk, 1998: 186). Çünkü Kuran'daki sureye göre hem Doğu hem de Batı Allah tarafından yaratılmıştır. Enişte nakkaşların bu sentezi elde edebilmeleri için İtalyan ressamlardan gölge tekniğini öğrenmeleri gerektiğini düşünür.

Enişte'nin kızı, Kara'nın karısı Şeküre'ye göre resim sanatındaki Doğu-Batı çatışması çözülememiş bir sorundur ve sonunda nakkaşlar bu sanatı terketmişlerdir (Pamuk, 1998: 468). Nakkaşlığın geleceğine dair romanda bir takım imalarda bulunulur. Katil Enişte'yi öldürmeden önce ona nakkaşların ne zaman toplum tarafından anlaşılıp, onlara değer verileceğini sorar. Enişte'nin bu soruya yanıtı çok

kesindir: "Hiçbir zaman!" (Pamuk, 1998: 196) Çünkü gelecekte insanlar Batı'daki ressamların gerçekçi üslubunu nakkaşların kullandığı canlı renklere tercih edeceklerdir.

Orhan Pamuk nakkaşlığın tarihsel bir değerlendirmesini yaparken postmodern "üstkurmaca" (metafiction) roman yapısını kullanır. En geniş tanımıyla üstkurmaca "kurmaca metin hakkında bir kurmaca - yani, kendi anlatısı ve/veya dilbilimsel özellikleri hakkında açıklamalar içeren kurmacadır." (Hutcheon, 1984: 1) Yani roman kişileri romanın yazılışına dair açıklamalarda bulunurlar. Üstkurmacanın özelliklerinden olan "metinlerarasılık" (intertextuality), "parodi", yalan söyleme ve okuru anlatıya katılmaya zorlayan diğer anlatım oyunları Pamuk'un romanında da vardır.

Metinlerarasılık, yani yazarın daha önce yazılmış metinlerden yararlanması, onlara göndermelerde bulunması, postmodern yazar için önemli bir kavramdır. Çünkü "hiçbir yazın metni artık özgün değildir, eğer öyle olsa, okur için bir anlam ifade edemez. Yalnızca kendinden önceki diğer söylemlerin bir parçası olduğunda bir anlam ve önem kazanır." (Hutcheon, 1988: 126) Pamuk'un romanı Doğu-Batı karşıtlığını ortaya koyarken Kuran'dan alıntılar yapar. Kitap, roman kişilerinin de tekrar ettiği Kuran'dan üç sureyle başlar: "Bir adam öldürdüler ve aralarında tartıştılar," (Bakara) "Körle gören bir olmaz" (Fatir) ve "Doğu da Batı da Allah'ındır" (Bakara). Minyatürlerden birinde yer alan Köpek okura Kuran'da anlatılan yedi gencin öyküsünü anımsatır. Pamuk ayrıca eski Doğu öykülerinden ve tarihi olaylardan da yararlanır. Kitabın pek çok yerinde roman kişileri, Hüsrev ve Şirin, Leyla ve Mecnun'un öyküsünü anlatır ya da Osmanlı sultanları, saray yaşantısı ve eski Çin, Hint ve Heratlı nakkaşların resimleri hakkında bilgi verirler. Pamuk'un da bir söyleşide dile getirdiği gibi romanın ölümden sonraki yaşama dair bölümleri El Cevziye'nin Kitab-ı Ruh'undan ve eskatoloji kitaplarından yararlanılarak yazılmıştır (Çalışlar, 1998: 5). Başkalarının öykülerini anlatma, roman kişileri tarafından da tartışılır. Örneğin, Kara Katil ile olan konuşmasında öykülerin herkese ait olduğunu vurgular. Katil'in Kara'ya cevabı, "Frenk üstatlarının usulleri yayıldıkça herkes başkalarının masalını kendi hikayesi gibi anlatmayı marifet sanacak," (Pamuk, 1998: 452) postmodernizmdeki metinlerarasılığa yapılan bir göndermedir.

Benim Adım Kırmızı kendinden önce yazılmış metinlere yaptığı göndermelerin yanı sıra parodi yoluyla meddahlık sanatına güncellik kazandırmaya da çalışır. Roman, hem kişilerin hem de at, köpek, kalp para, Şeytan ve hatta kırmızı rengi gibi nesne ve kavramların öyküyü değişik açılardan ele aldığı pek çok "birinci tekil şahıs anlatıcı" tarafından aktarılır. "Ben Ölüyüm," "Benim Adım Kara," "Ben, Köpek" gibi bölüm başlıkları her bölümün bir meddah tarafından seslendirildiği havasını yaratır. Böylece, romanın tarihsel içeriği geleneksel öykü anlatma yöntemi olan meddahlıkla bütünleşmiş olur, ama yazarın meddahlığı ele alış biçimi mesafelidir. Linda Hutcheon postmodern kurmacanın parodiyi alay etmek amacı gütmeksizin "benzerliklerin içindeki farklılıkları ortaya koymak" (Hutcheon, 1988: 126) için kullandığını söyler. Ona göre, "parodi çelişkili olarak hem değişim hem de kültürel

devamlılığı sağlar" (Hutcheon, 1988: 26). Hutcheon parodinin amacının geçmişini yoketmek değil, aslında geçmişini hem korumak hem de sorgulamak olduğunu ve bunun da postmodern ikilemi yarattığını vurgular (Hutcheon, 1988: 126).

Pamuk'un romanında meddah kadın kılığına girdiğinde ona "bir erkek kadın gibi giyinemez" diyenlere karşı çıkar. Fakat meddahın bu davranışı onun sonunu da hazırlar, çünkü meddah bunu sanat için yapıyor olsa da Müslümanlıkta bir erkeğin kadın gibi giyinmesi ve davranması hiçbir şekilde kabul edilemez. Başka bir deyişle, nakkaşlar gibi meddah da kendi sanatının sınırlarını bilmelidir. Orhan Pamuk bu sorunu şöyle dile getirir:

Kitabımın kendi gözükmeyen, sesi gözükmeyen esas kahramanı Meddah'tır aslında ve kitabımın en kırılgan yanı da onun hazin sonudur. Ben de meddah gibi hissederim; yani baskı altında. Onu yazma, bunu yazma, onu yazarsan şöyle de, annen kızar, baban kızar, devlet kızar, yayınevi kızar, gazete kızar.... Bizim gibi yarı kapalı, yarı yamalak demokrasisi olan, yasakları bol bir toplumda roman yazmak, benim, Meddahımın rolüne birazcık sıvanmaktır, yani illaki siyasi yasaklar değil, tabular, aile ilişkileri, dini yasaklar, devlet, pek çok şey yazarı zorlar. Tarihi roman bu bakımdan bir tür kıyafet değiştirme isteğidir. (Pamuk, 1999: 154)

Hutcheon'ın dedikleri doğrultusunda, Pamuk'un meddahlığı ele alışındaki amaç yalnızca okura Osmanlı sosyal yapısı hakkında ipuçları vererek eski bir geleneği anımsatmak değil, aynı zamanda postmodern öykü anlatıcısıyla meddah arasındaki farklılıkları ortaya koymaktır. Kendini taklit ettiği kişilerle özdeşleştiren meddahın aksine, postmodern yazar yazar-roman kişisi özdeşliğini yıkmış ve kurmaca metnin sınırları dışına çıkmıştır.

Ayrıca, roman katilin kimliğinin açığa çıkarılmasını sürekli geciktirerek cinayet romanındaki kuşku unsurunu da kullanır. Buradaki amaç üstkurmacanın başka bir özelliği olan okura oyun oynamaktır. Hutcheon'ın savunduğu gibi, bir cinayet öyküsünde "okuma edimi ... sunulan bir sorunun yanıtını bulabilmek için ipuçlarını takip ederek yorumlama işidir." (Hutcheon, 1984: 72) Romanın ilk satırlarında Zarif okuyucuya öldürülüşünün öyküsünü şöyle anlatır:

Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde. Son nefesimi vereli çok oldu, kalbim çoktan durdu, ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor. O ise, iğrenç rezil, beni öldürdüğünden iyice emin olmak için nefesimi dinledi, nabzıma baktı, sonra böğrümde bir tekme attı, beni kuyuya taşıdı, kaldırıp aşağı bıraktı. (Pamuk, 1998: 9)

Zarif onu kimin öldürdüğünü açıklamaz, çünkü okurun merak etmesini istediğini söyler. Aynı şekilde, Katil'in okura oynadığı oyun kuşkuyu daha da arttırır. İlk kez konuştuğunda herşeyi açıklamak istemez, çünkü okur kendisinin kim olduğunu sözlerinden çıkarmalıdır: "Varsa bir üslubum ve kişiliğim, yalnız nakışında değil, benim cinayetimde ve kelimelerimde de gizlidir! Bulun bakalım benim kim olduğumu kelimelerimin renginden!" (Pamuk, 1998: 116) der Katil. Böylece, hem resim hem anlatıda, yani hem renk hem de sözlerde, kişiliğin gizlenmesinin ne kadar önemli olduğunun altı çizilir.

Tüm üstkurmacalarda olduğu gibi, okurla oyun oynamak Pamuk'un metninde de önem kazanır. Hutcheon, bilinçli bir şekilde parodiyi kullanan yazın metni okuruna

dair şöyle bir değerlendirmede bulunur: "Okur-roman kişisi özdeşimi pek çok kez yıkılır.... Okura kitabın bir sanat yapıtı olduğunun anımsatılmasıyla, metin, okurun gerçeğe benzerlik konusundaki beklenti ve arzusunun parodisini yapar ve okurun kurmaca dünyasını yaratmadaki rolünün okur tarafından farkına varılmasını sağlar." (Hutcheon, 1984: 139) Okuru şaşırtmak, onun okuma edimini sorgulamasını sağlamak için Köpek okura bir yergiyle seslenir: "Bir köpeğim ben ve sizler benim kadar makul yaratıklar olmadığınız için hiç köpek konuşur mu diyorsunuz. Ama öte yandan da ölümlerin konuştuğu, kahramanların bilmedikleri kelimeleri kullandığı bir hikayeye inanır gözüküyorsunuz. Köpekler konuşur, ama dinlemesini bilene." (Pamuk, 1998: 18)

Okur-roman kişisi özdeşimini yıkmak için Pamuk'un romanındaki kişiler okura yalan söylediklerini açıkça ortaya koyarlar. Örneğin, Şektüre okura çöpçatan Ester'in getirdiği mektubu ikinci kez okumadığını söylediğinde aslında okuru yanılttığını itiraf eder (Pamuk, 1998: 104). Söylediği yalanlar için sunduğu mazeret ise şöyledir: "Arada bir bir iki yalan söylesem de, bu benim hakkımda yanlış bir fikir edinmeyesiniz diyedir." (Pamuk, 1998: 55) Şektüre'nin okura yanlış izlenim vermemek için yalan söylediği doğrultusundaki çelişkili açıklamaları okurun kafasını karıştırır. Ester'in aşıklar arasında getirip götürdüğü mektuplarla ilgili tutarsız ifadeleri de okur için oldukça karmaşıktır. Okuma-yazma bilmediğini ifade ettiği halde Kara'ya verdiği mektubu alıntılar ve okura çok çelişkili bir açıklamada bulunur: "Doğru, ben sizin yazınızı okuyamam, ama başkasına okuturum. Mektubunuzu ise pekala kendim okurum. Aklınız mı karıştı?" (Pamuk, 1998: 47) Okuru tanımadığı için mektubu nasıl okuyabildiğini okura açıklamayacağını söyler.

Pamuk'un romanındaki zamana ilişkin göndermeler ve anakronizm de okurun aklını karıştırır. Örneğin, Katil şöyle der: "Şu anlatacağım sıradışı şeyler, hem hepimizin bildiği şimdiki zamanda cereyan etti, hem de sanki geçmişte." (Pamuk, 1998: 179) Tabii ki, okurun bildiği "şimdiki zaman" Katil'in sözünü ettiğinden 500 yıl kadar sonradır. Buna ek olarak, Katil öldüğünde zamanın durduğunu ima eder: "Şimdi bütün zamanlar o zaman olmuştu." (Pamuk, 1998: 461) Bu durumdan sıkılan Katil zamanın dışına çıkmayı ister. Katil'in aksine Enişte öbür dünyadan bize seslendiğinde "hayatın bir dar gömlek olduğu, zamanın ve mekanın zindanlarından çıkınca anlaşılıyor ancak" der (Pamuk, 1998: 268). Öte yandan, Kırmızı renginin kendinden söz ettiği bölümde de zaman kavramına ilişkin sorgulamalar göze çarpar. Kırmızı Tanrı'ya özgü bir tutumla şöyle der: "Her yerde görünürüm. Hayat benimle başlar, her şey bana döner, inan bana." (Pamuk, 1998: 215) Pamuk, metnin okunmasını güçleştirmek için anakronizmler kullanır. Şektüre romanın son bölümünde Nazım Hikmet'e göndermede bulunur: "Ranlı şair Sarı Nazım'ın bir mesnevisinde merak ettiği şey: Mutluluğun resmi yapılınsı isterdim" (Pamuk, 1998: 469) der.

Yalan söyleme ve diğer anlatı şaşırtmacalarının yanı sıra, roman yazımı üzerine açıklamalar kurmaca ve gerçek arasında çelişkili bir bağıntı kurar. Terence Hawkes'a göre "üstkurmacanın en bilindik göstergesi aynı anda hem bir kurmaca yaratmak hem de o kurmacayla ilgili açıklamada bulunmaktır." (Hawkes, 1984: 6) Romanın son bölümünde Şektüre kurmaca yapısının dışına çıkarak Orhan Pamuk'un gerçek yaşamındaki annesi olur ve "Resmedilmeyecek bu hikayeyi, belki yazar diye,

bu yüzden anlattım oğlum Orhan'a" (Pamuk, 1998: 470) der ve üstkurmacanın özelliklerinden olan yalan söylemeye değinerek okuru, Orhan'ın bu öyküyü anlatırken yapmış olacağı abartılara karşı uyarır. Çünkü ona göre oğlunun "hikayesi güzel olsun da inanamam diye kıvrımayacağı yalan yoktur." (Pamuk, 1998: 470) Hawkes'in dediği gibi üstkurmacada "yazarlar metnin içine girer ve roman kişileri yazarlarının 'gerçek'dünyasına adım atar gibi gözükürler" (Hawkes, 1984: 101).

Eserin kurmaca yapısıyla ilgili açıklamalarda bulunmak için roman kişinin romanın yapısı dışına çıkması *ekphrasis* adı verilen "görsel sanatların sözel olarak sunumu" (Heffernan, 1993: 1) tekniğiyle de ilintilidir. *Benim Adım Kırmızı* Osmanlı nakkaşlarını konu ettiği için, kitapta Behzat'ın Hüsrev ile Şirin'in aşk öykülerini resmettiği minyatürler gibi ünlü eserlerin anlatıldığı birçok bölüm vardır. Ayrıca, At, Köpek ya da Ağaç gibi figürler meddahın seslendirmesi yoluyla resmin çerçevesinin dışına çıkarak nasıl resmedildiklerini anlatırlar. Romanın yapısında varolan resim ve anlatı arasındaki bu bağıntıya Enişte değinir. Her resmin bir öyküsü olduğunu ve eğer okuyucu öyküyü anlamakta zorlanırsa resmin yardımcı olabileceğini söyler. Ona göre "Resim hikayenin renklerle çiçeklenişidir. Kimse hikayesi olmayan bir resim düşünemez." (Pamuk, 1998: 35)

Sonuç olarak, resim ve anlatı arasında bağıntı kuran Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı'sı* iki boyutlu bir diyalog içerir: ilki unutulmuş Doğu sanatını Batılı bir söylemle sunarak yaratılmaya çalışılan Doğu-Batı diyalogu, ikincisi de postmodernizmde varolan geçmiş-bugün diyalogudur. Linda Hutcheon'ın dediği gibi postmodernizm, bugünün ışığında geçmişini yeniden değerlendirme ve geçmişle diyalog kurmayı önerir. Geçmişin varlığını yadsımaz, metinlerin aracılığı olmadan geçmişin anlaşılıp anlaşılamayacağını sorgular." (Hutcheon, 1988: 19-20) Orhan Pamuk'un postmodern üstkurmaca yapısını *Benim Adım Kırmızı'da* kullanmasının amacı da geçmişin unutulmuş değerlerini metni aracılığıyla günümüz okuruna sunmaktır.

Kaynakça

- ÇALIŞLAR, O. (1998), "Nakkaşın Mürekkebi Kırmızı", Cumhuriyet Dergi, 20(12), 1-5.
- ECEVİT, Y. (1996), Orhan Pamuk'u Okumak, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- HAWKES, T. (1984), Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, Londra: Methuen.
- HEFFERNAN, J. A. W. (1993), Museums of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery, Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları.
- HUTCHEON, L. (1984), Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox, New York: Methuen.
- (1988), A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, Londra: Routledge.
- NACİ, F. (1999), "Roman ve Toplum", Cumhuriyet Kitap, 11(2), 3.
- PAMUK, O. (1998), Benim Adım Kırmızı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (1999), Öteki Renkler, İstanbul: İletişim Yayınları.
- PARLA, J. (2000), Don Kişot'tan Bugüne Roman, İstanbul: İletişim Yayınları.
- SETABİBOĞLU, S. (1999), "Bir Çınarın Dallarında: Benim Adım Kırmızı", Cumhuriyet Kitap, 25(2), 14-15.