



**PAINT ART IN 'MY NAME IS RED' IN THE CONTEXT OF CONFLICT
BETWEEN EAST AND WEST**

BENİM ADIM KIRMIZI 'DA RESİM SANATI BAĞLAMINDA DOĞU-BATI ÇATIŞMASI ¹

Kemal EROL ²

ABSTRACT

Benim Adım Kırmızı (1998) is a postmodern novel in which Orhan Pamuk (1952) -in a historical frame- set up a new discussion among the discrimination between Eastern and western view of and style kept up to date. The fundamental thematic problem dealt in this work is the conflict between two different- Eastern and western – tradition in drawing art. The basis of this problem critically conveyed to the novel by the author is the ecclesiastical conservative structure of Ottoman culture and art concept against to western modern art concept. In the novel there exists a thriller made up of a homicide investigation upon a debate focusing on art between Ottoman miniaturists. Additionally a second story involving love and sexuality is featured in the novel. The disparity between Eastern and Western art concept among the artists, art and style of this period composes the thirdfictional facet which is the main conflict in the novel. Orhan Pamuk, in this multiplex fictional novel orients the readers' attention to the Muslims' affairs toward visual arts particularly to their perception of drawing art. The content of Benim Adım Kırmızı which composes the fiction of love, thriller and art sometimes collateral and sometimes unconnected but in the same plane mainly consist the problem of Eastern and Western approach. The idea of these two disparate civilizations are discussed in the novel among the characters representing opposition. The characters (the miniaturists) who defend the Western style and modern change in drawing art, portrait and miniature are contradicted to conservative characters who are in the same clan but defending Eastern style of art and culture. The point because of the fact that nothing is pure is advocated in the novel. An approach for Eastern and western view of drawing art overlapping the author's view comes out in this argumentation presented in the novel.

In this work using inquiry and investigation method, the author will try to clarify historical background of conflicting Eastern and Western approaches in multiplex fiction Benim Adım Kırmızı.

Key Words: Benim Adım Kırmızı, drawing art, miniaturists, problem between East and West.

¹ Bu çalışma, Varşova/Polonya'da 25-27 Haziran 2014 tarihinde düzenlenen "The Third International Congress of Turkology" (Faculty of Oriental Studies, University of Warsaw and Yunus Emre Institute)" başlıklı etkinlikte bildiri olarak sunuldu; sonradan gerekli eklemeler ve düzeltmeler yapılarak makale formatında yeniden tanzim edildi.

² Doç. Dr., Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, e-posta: lameklare@gmail.com

ÖZET

Benim Adım Kırmızı (1998), Orhan Pamuk (d.1952)'un sanat - üslup bağlamında öteden beri güncelliğini koruyan Doğu-Batı sorunsalını tarihî bir çerçevede tartışmaya açtığı postmodern bir romandır. Eserin dokusuna nüfuz eden temel tematik problem, resim sanatında Doğu-Batı eksenli iki farklı geleneğin çatışmasıdır. Yazarın roman sanatına eleştirel bir bakış açısıyla taşıdığı bu problemin kaynağı, Batı'nın yenilikçi sanat anlayışı karşısında Osmanlı kültür ve sanat anlayışının dayandığı din eksenli muhafazakâr yapıdır. Romanda 16. yüzyıl Osmanlı nakkaşlarının sanat eksenli münakaşaları sonrası işlenen bir cinayet vakasının aydınlatılması etrafında teşekkül eden gerilimli bir polisiye hikâye mevcuttur. Bununla birlikte aşk ve cinsellik odaklı ilişkiler çerçevesinde cereyan eden ikinci bir hikâye de yer alır. Romanın asıl çatışma alanı olan üçüncü kurgusal boyutunu dönemin sanat, sanatçı ve üslup kavramları temelinde tezahür eden Doğu-Batı sanat anlayışları arasındaki uçurum oluşturur. Orhan Pamuk, bu romanın çok katmanlı kurgusu içinde okuyucunun dikkatini Batı karşısındaki İslam dünyasının görsel sanatlarla ilişkisine, bilhassa resim sanatı hakkındaki algısına yöneltmiştir.

Aşk, polisiye ve sanatsal kurgunun parçalar hâlinde bazen yan yana, bazen de iç içe fakat aynı düzlemde sergilendiği görülen Benim Adım Kırmızı'nın temel izleği, Doğu-Batı sorunsalıdır. Romanda tartışılan iki zıt medeniyete ait fikirler, karşıtlığı temsil eden tipler vasıtasıyla verilir. Resim, portre, minyatür ve üslup bağlamında yenilikçi bir anlayışla değişimi ve Batı tarzını savunan roman kişilerinin (nakkaşların) karşısında yine aynı zümreden Doğu'nun kültür, sanat ve medeniyetini savunan gelenekçi ve muhafazakâr tipler yer alır. Eserde hiçbir şeyin saf olmadığı, dolayısıyla sanatın da bireysel bir algı ve anlayışı gerektirdiği tezi savunulur. Karşıt tarafların münakaşasında yazarın konuya bakış açısıyla da örtüşen, resimde Doğulu-Batılı sanatsal yaklaşımların birbirini etkileyen, tamamlayan sentezci bir anlayış öne çıkar.

Bu çalışmada yazar-eser odaklı araştırma ve inceleme yöntemi kullanılarak Benim Adım Kırmızı adlı romanın çok katmanlı olay kurgusu içinde 16. yüzyıl resim sanatında çatışan Doğu-Batı anlayışının tarihsel arka planı aydınlatılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Benim Adım Kırmızı, resim sanatı, nakkaşlar, Doğu-Batı sorunsalı.

Giriş

“Doğu” ve “Batı” kavramları, önceleri yön tayininde birer coğrafik terim olarak kullanılmaktayken, zamanla “kültürel uygarlık” bağlamında yeni bir anlam yüklenerek iki ayrı medeniyetin temsil ettiği değerlere karşılık kullanılmaya başlanmıştır. Sahip olduğu ve savunduğu değerler bakımından kendi içinde bir mukayeseyi de barındıran bu kavramlar, Batı düşünce ve bilim geleneği ile Doğu kültür, sanat ve medeniyet dünyasının birer imgesel izahıdır. Her biri, kendi icadı ve inancı olan dünya görüşünü, felsefesini, eşya ve kâinat karşısındaki duyuş ve düşünüş biçimini ifade eder. Doğu ve Batı kökenli bu iki farklı anlayışın ilişkisi, genellikle çatışmacı bir zeminde varlık göstermiştir. Batı kavramı, politik planda

dünya egemenliği, bilimsel açıdan da deneysel-pozitivist geleneğin hâkimiyeti temelinde vücut bulmuştur. Önceleri var olan ve bütüncül bir dünya algısına dayanan tek kutuplu dünya düzeninin yerini daha sonra Doğu ve Batı eksenli liderliğindeki ayrımcı-çatışmacı ilişkilere dayanan çift kutuplu dünya düzeni almıştır (Özdemir, 2004: 64). Çünkü Batı maddeyi, Doğu da manayı öne çıkaran iki ayrı dünya olarak yer edinmiştir.

Doğu ve Batı arasında din eksenli (Müslümanlık-Hıristiyanlık) farklı anlayışlara dayanan sorunlu ilişkiler, zamanla siyasal ve kültürel alanlarda da çatışmaya dönüşerek daha da derinleşmiştir. Bu durum, Rönesans hareketiyle beraber her iki tarafın da edebiyat ve sanat ürünlerine yansımıştır. Batı, "Ortaçağın skolastik düşüncesinden -dinin tutsaklığından-kurtulmak arzusuyla kendi hakimiyetini-benliğini, siyasi, kültürel ve dinî anlamda Doğu'ya kabul ettirmeye yönelmiş" (Yetik, 2007: 13; ortaya koyduğu Pozitivist anlayışla Tanrı'nın olmadığı bir dünya tasavvuru içinde insanı ve bireyi merkeze oturtmuştur. Nitekim Ziyaüddin Serdar, Hıristiyanlığın "fiziksel evrende mucizeyi yansıtan en yakın varlık" olarak 'insan'ı gördüğünü ileri sürmektedir. Zira 'kutsallık', Hıristiyanlık açısından yalnızca "insan yapımı bir ortamda var olur ve bu yerin kutsanması ibadettir." Bu durumda doğa, tek hâkimi olan insanın elinde bilimsel deneyler için kullanılabilen, değiştirilip dönüştürülebilen bir mekanik alandır. Hıristiyanlıkta insana atfedilen bu hâkimiyet, Tanrı'nın imajını bozmayacağı gibi kulunun itibarını ve idrakini de yüceltecektir (Serdar, 2009: 302). Tanrı'ya özgü bir kutsiyeti insana atfeden bu düşünsel yaklaşım, aslında insanın yaradılış gayesiyle uyumamaktadır. Nitekim Guenon'a göre bu anlayış, "sadece maddeyle ilgilenen bir bilginin ancak bilim olduğunu varsayan bir anlayıştır ve aynı zamanda bilimsel uygulamada salt maddeci bir insanlık türü yaratmıştır (Guenon, 1999: 349). Söz konusu Batılı anlayışın karşısında bilime, sanata ve insana manevi duygu ve düşüncelerle yaklaşan, evreni bireyin kurtuluşu için bir ibadethane olarak gören Doğu toplumu vardır. Zira Doğu medeniyetinin özüne Allah inancı egemendir. 16. ve 17. yüzyıl Doğu - Batı medeniyetleri arasında tezahür eden bu anlayış farkı, iyimser, barışçıl, uzlaşmacı, hoşgörülü, birbirini destekleyen ve tamamlayan ilişkiler zemininde bir gelecek kurmayı engellemiştir. Çünkü Batı'daki kadar olmasa da Doğu'da da aykırı görülen hedefi kendi inanç ve kültürel değerleri ekseninde etkilemeyi amaçlayan bir anlayış gelişir. Nitekim "Batı, bilgi-iktidar ilişkisinden hareketle, kendini tanımlamak, sömürgeci niyetlerini haklı göstermek için hayalî bir Doğu üretmek istemiştir" (Çoruk, 2007: 193). Batı, yücelttiği kapitalist sisteme ayak uyduramayan Doğu'yu ve Doğu insanını bilgi yoksunu olarak tasvir etmiş, Doğu kültüründe var olan geleneksel yerel kodları ve ilişkileri çözmüştür (Mutman, 2012: 191). Zamanla Batı dünyasına meyletmek durumunda kalan Doğu toplumunda yenilik-gelenek ekseninde baş gösteren bir ayrışmanın kuşaklar arası çatışmaya dönüşerek tezahür etmesi kaçınılmaz olmuştur.

Genelde Şark-İslâm medeniyeti, özelde Türk-İslâm değerleri hemen her bakımdan Batı Frenk düşünce dünyasından farklı özellikler göstermiştir. Her iki dünya arasındaki kültürel çatışmalar, farklı kodlara bağlı olarak asırlar boyu varlığını korumuştur. Doğu-Batı arasında kültür, sanat ve edebiyatta öteden beri yaşanan anlayış farkı, 15. ve 16. yüzyıl Osmanlı toplumu içinde de bir çatışma sebebidir. Bu dönemde Batı okullarında verilen sanat ve edebiyat eğitimi, üstün bir seviye kazanmış, yenilik ve bireysel özgürlük anlayışıyla

şöhretli sanatkârlar yetiştirilmiş ve önemli eserler ortaya konulmuştur. Ne var ki Osmanlıda gelenekten bağımsız düşünemeyen muhafazakâr aydınların sanatsal faaliyetlerinin çehresi hiç değişmemiştir. Pek çok alanda olduğu gibi Osmanlı nakış (resim, minyatür) sanatı ile modern Frenk resim sanatı arasında da ciddi bir anlayış farkı vardır. Resim sanatında çatışan iki medeniyete ait birbirinden farklı kültürel algı, pek çok edebî türde yer aldığı gibi 20. yüzyıl Türk romanına da yansımıştır. Konuyu geniş ön araştırmalara ve tarihsel vesikalara dayandırmış olması bakımından Orhan Pamuk'un (d.1952), *Benim Adım Kırmızı* (1998) adlı romanı, bu alanda hazırlanmış en nitelikli eserler arasında yerini almaktadır.

Doğu-Batı sorunsalını resim sanatı çerçevesinde ele alıp işleyen *Benim Adım Kırmızı*, mesleğini icra ederken iki farklı medeniyetin resim anlayışı arasında sıkışıp kalmış nakkaşların iç dünyasına; başka bir ifadeyle dinden beslenen geleneğin bağlayıcı gücü ile Batı'nın ürettiği yeni fikir ve usullerin cazibesi arasında bocalayan ressamın tereddütlü bakış açılarına ayna tutmuş olması bakımından ayrıca kayda değerdir. Orhan Pamuk, bu romanda 16. yüzyılın sonlarında Doğu ile Batı arasında kalmış Osmanlı nakkaşlarının gelenek-yenilik ekseninde tercih yapmaya çalışırken yaşadığı kararsızlıkları, gelgitleri ve çelişkileri gözler önüne sermektedir. Yazar, resim sanatında perspektif, bireysel üslup ve imza gibi konular üzerine hem Doğulu hem de Batılı tezleri savunan nakkaşlara, nakkaşhane dışında kalan kişilere ve teşhis edilmiş varlıklara söz hakkı vermekte; konuyu bu çerçevede tüm yönleriyle aydınlatmaktadır.

Resim Sanatına Yaklaşımında Doğu ve Batı Arasındaki Temel Farklılıklar

İnsanlık tarihi kadar eski olan 'sanat', insanoğlunun duygu ve düşüncelerini, istek ve arzularını çeşitli eserler vasıtasıyla dile getirmeyi amaçlayan faaliyetler bütünüdür. 'Resim sanatı' ise, insanın hayal gücünün, dolayısıyla yaratıcılığının resim, heykel, seramik ve mimari gibi görsel alanlarda şekillenmesi (Turani, 1983: 48) durumudur.³ Plastik sanatlardan biri olan resim, işlediği konu ve kullandığı malzemeye göre değişir. İnsanın fizikî görünümünü yansıtan portre, doğa betimlemesini içeren natürmort, ya da reklam amaçlı afişler olarak sınıflandırılabilir. Ancak konu ve teması ne olursa olsun Doğu ve Batı resim sanatı, birbirini etkilemekle birlikte tarih boyunca devamlı çeşitli algı ve teknikler temelinde farklılıklar göstermiştir.

Resim sanatının Şark - İslam düşüncesindeki yeri, dinî inanışlarla doğrudan ilişkilidir. Canlı varlıkları olduğu gibi tasvir eden resimler, Doğu sanat anlayışında ağaç, çiçek nehir, dağ, deniz gibi tabiat unsurlarının resimleri kadar hoş karşılanmaz. Zira İslâm düşüncesinde insan portresi ve hayvan resimleri hakkında doğrudan yasaklayıcı bir hüküm bulunmamasına rağmen bunlar asırlar boyu yasak muamelesi görmüştür. Hatta nesnelerin resimleri bile çeşitli şekillerde stilize edilerek soyut biçimlere dönüştürülmüştür. Çünkü İslâmiyet sonrası döneme ait resim sanatına dinî bakış açısı hâkimdir. Şark-İslam resim anlayışında "tanrısal görüntü" aranmış ve dünya gerçeği soyut, renkli şemalar halinde derinliği olmayan bir

³ Söz konusu görsel sanatlar, kullandıkları araçlar veya izledikleri yollara göre plastik sanatlar (mimari, resim, heykel, seramik); fonetik sanatlar (edebiyat, müzik) ve ritmik sanatlar (dans, bale ve sportif oyunlar) olmak üzere üç grupta tasnif edilebilir. Plastik sanatlar, maddeye biçim veren sanatlardır. Bunlar, zamanın yalnızca bir anını veya sanatkârın bir duygusunu göstermesi bakımından durağandır (Şekerci, 1996: 32).

düzeğe geçirilmiştir. Bu nedenle mimarî, nakış, resim gibi sanatsal faaliyetler, İslam dininin sınırlarını tayin ettiği belli bir inancın ve dünya görüşünün ifadesi olarak icra edilmiştir. Bu nedenle “Nesnelerin görünümünü olduğu gibi taklitten kaçınan sanatçılar (nakkaşlar), nesnel hakikate yönelerek, sezginin akıl ve mantık yoluyla görselleşmesini sağlamak; “vahdet-i vücûd”a ulaşmak iste(mişlerdir). Böylece İslam sanatçısına nesnel görsellik yolu kapanırken, soyut biçimlemenin sonsuz yolu açılmış olur. Bu sebeptendir ki, İslam sanatçıları, üç boyutlu gölgelendirmelerden kaçınmış, tasvir etmek istedikleri nesnelere, içlerini renklerle doldurarak vermişlerdir” (Kılıç, 2010: 53). Aslında bütün tek tanrılı din öğretilerinde kutsama ve tapma bağlamında yasak⁴ görülen resmin İslam düşüncesindeki yeri, daha çok “suret”i ilgilendiren hadislerde belirtilmiştir.⁵ Zira “mutlak bir resim yasağı”ndan söz etmenin mümkün olmadığı İslam dininde ‘suret’ işi, Allah’ın yaratıcılığını taklit ve puta teşvik riski bağlamında hoş karşılanmamıştır. Başka bir ifadeyle bu yaklaşım, Peygamber’in çevresindeki çok tanrıcılığa özgü puta tapma endişesinden ileri gelmiştir (İpşiroğlu, 2005: 45). Zira İslam resmi değil, resmin ilettiği şirk mesajlarını hedef almakta; yani düşünce ve değer sistemi ile alakalı olan putperestliği yasaklamaktadır. Aksi halde “hadislerde yer aldığı şekliyle Kur’an’da resim yapmayı yasaklayan herhangi açık bir hüküm yer almamaktadır” (Canikli, 2004: 388)

Şark-İslâm sanatında minyatür, nakış ve figüratif resimler devamlı yer almıştır. Nitekim resim sanatı, Osmanlı kültüründe de en belirgin şekliyle minyatürlerde varlık göstermiştir. Figüratif resimlerin mahkûm edildiği tek yer, kült mekânlar, yani mabedlerdir. İbadetin yapıldığı mescitlerde ve camilerde “Allah”, “Muhammed”, “Ebubekir”, “Ömer”, “Osman”, “Ali” isimleri ile hatlı levhalar ve ayet hatlarından başka bir tasvir bulunmaz. Oysa Hıristiyan Batı’da resmin başta kiliselerde olmak üzere diğer kamusal alanlarda da kutsal ve sağlam bir yeri vardır. Zira resmin Hıristiyan Batı’da İslam dünyasından farklı bir işlevi bulunmaktadır.

⁴ Batı Hıristiyan sanatı ve İslam sanatı üzerine çok sayıda çalışması bulunan felsefeci yazar Mazhar İpşiroğlu, *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları* (2005) adlı kitabında bütün semavi dinlerin, bir canlının resmini veya heykelini yapmayı yasakladığından söz etmektedir. Örneğin başlangıçta “Ruh beden ayırımı yapan Hıristiyanlıkta resme tapma diye bir şey yoktu. Ruh ölümsüzdü, beden de ölümsüz ruhu kısa süre barındıran kalıptı. Varlığın tasvirinde bu kalıbı gördükleri için ona put gibi tapmıyorlarmış Hıristiyanlar” (s.52). Ancak zamanla Hıristiyanlık devlet dini olduktan sonra durum değişir ve putperestlik dönemindeki inanç ve alışkanlıklara dönülerek tasvire tapma geleneği yeniden canlanır. 8. yüzyılın sonlarında (787) İznik’te toplanan II. Konsil’in aziz resimlerinin mucize gösterebileceklerini, şifa dağıtabileceklerini onaylaması, mahkemelerde ikonların önünde yemin edilmesi, dinin özünde olmayan inanç ve davranışlardır. İslamiyet’te de Kur’an’da resmi yasaklayan açık bir ayete rastlanmasa da tapmak üzere bir varlığı tasvir etmek yasaktır. Cahiliye devrinde putlara, tasvire tapan Arap topluluklarına bu inanç ve anlayıştan vazgeçme çağrısı yapılmıştır. “Zira Kur’an’da, biçim verme (savara) ve yaratma (berea) aynı anlamadadır ve “Yaradan”a (el-bari), musavvir (tasvir yapan, ressam) denir” (İpşiroğlu, 2005: 54).

⁵ “İçinde suretler bulunan eve melekler girmez” (Buhari, Libas 91; akt: Yolcu, 2007:41); “Melekler, köpek ve tasvirlerin bulunduğu eve girmez” (Müslim 6:358); “Cebrail, Muhammed’in yanına girmek için izin istedi. O da girin buyurdu. Cebrail ‘nasıl gireyim, evinde birtakım at ve insan şekillerinin üzerinde bulunduğu bir perde asılıdır. Ya bu resimlerin başlarını koparmalısınız yahut bu perdeyi indirip yere sermelisiniz’ dedi” (Buhari tecrid 6:416; akt: Yolcu, 2007:42); “Allah’ın yanında azabı en şiddetli olan insanlar tasviricilerdir” (Müslim, 6:369; akt: Yolcu, 2007:41); “Her musavvir cehennemdedir. Musavvirin tasvir ettiği her surete kıyamet gününde Allah hayat verir de o canlı suret cehennemde kendini yapana azap eder. Eğer sanatına devam etmek zorunda isen ağaç resmi ve canlı olmayan vücut kısımlarının resmini yap”; “Şu suretleri yapanlar kıyamet gününde azap görürler ve kendilerine yaptığınız suretlere can verin denilir” (Müslim 6:368-370; Müslim 6:370; Yolcu, 2007:43).

Ortaçağ Avrupa'sına dinin egemen, dolayısıyla kilisenin de en büyük güç olduğu skolastik bir düşünce hâkimdir. İtalya'da doğup bütün Avrupa'ya yayılan Rönesans ile birlikte gelişen aydınlanma döneminde insanın önem kazandığı, her şeyin insana göre düşünüldüğü hümanist bir anlayış ilgi görmeye başlar. Bu dönem Batı resim sanatında “perspektif” ve “rakursi” gibi bazı kavramlar, sanatın ilkelerini belirlemiştir. “Üç boyutlu mekânın iki boyutlu resimde gösterilmesi” demek olan perspektifte, uzakta duran figürler küçük, yakında olan figürler ise büyük gösterilir. “Önden kısaltma” anlamına gelen ‘rakursi’de ise, yatan bir insanı alttan çizdiğinizde ayakları daha büyük, başı daha küçük görülür. Resim sanatına dair bu ilkeler bağlamında Leonardo Da Vinci, Raphael ve Michelangelo, dönemin bilinen en usta ressamlardır (Gombrich, 1999: 38). Bir varlığı resimde olduğu gibi ortaya koyabilmiş Rönesans döneminden sonra Barok resim sanatında ve Neoklasik sanat anlayışında da resmin detayda derinliği artarak devam etmiştir.⁶

Benim Adım Kırmızı (1998)

Benim Adım Kırmızı,⁷ Orhan Pamuk'un altıncı romanıdır. 59 bölümden oluşan 470 sayfalık bu romanda birbirinden farklı kişi, nesne, hayvan ve kavram anlatıcı işlevini üstlenmiştir.⁸ Eser, 16. yüzyıl Osmanlı nakkaşhanesinin ve resim sanatının Batı sanat anlayışı karşısındaki konumuna ayna tutar. Yazar resim, minyatür, perspektif, biçim, imza, üslup gibi kavramlar bağlamında asırlar boyu güncelliğini koruyan Doğu-Batı sanat anlayışını tarihi bir çerçevede tartışmaya açar. Osmanlı nakkaşları ile Batı ressamaları arasında resim sanatı bağlamında açığa çıkan farklı üslup, perspektif ve konu farklılıkları, romanda yer alan belirgin mekân (nakkaşhane) ve kişiler (nakkaşlar) üzerinden anlatılır.

Kurgu

Olayları 1591 yılında İstanbul'un 10 karlı kış gününde geçen *Benim Adım Kırmızı*, Padişahın “Hicri takviminin 1000. yılında” Venedik Doçu'na hediye edilmek üzere dönemin usta nakkaşlarından Enişte Efendi'ye insan, eşya ve doğayı Batılı sanat anlayışıyla yansıtan resimli bir kitap hazırlaması emrini verdikten sonra nakkaşların hayatında yaşanmaya başlayan aşk, cinayet ve sanat eksenli olayları konu edinen postmodern bir romandır. Batı'daki Rönesans resim anlayışına teslim olmaya başlayan Osmanlı minyatür sanatını ve

⁶ Işığın resimde kompozisyonun en önemli unsuru sayan Barok dönemde artık ressamın neyin resmedildiğini değil, nasıl resmedildiğine önem vermişlerdir. Kompozisyonun dengeli ve uyumlu olmasına önem verilen Rönesans dönemine karşın Barok dönemde resmin hareketli ve canlı olması önemsenir. Barok resim sanatının en önemli iki sanatçısı Rubens ve Rembrant'ın eserlerinde coşkulu, atılgan, gösterişli ve süslü bir üslup öne çıkar. Resimde detaylara inilir, portrede kullanılan renklerle duygusal izlenim belirginleştirilir. Dönemin eserlerinde dinsel konular ve din adamlarının etkisi hâkimdir. Barok sanata bir tepki olarak ortaya çıkan Neoklasik sanat ise, dinin baskısından sıkılan düşünürlerin tercihidir. Jacques- Louis David, süslemeye az yer verdikleri eserlerinde özgürlük, vatanseverlik, vatana bağlılık gibi kendi politik düşüncelerini de yansıtmışlardır (Lynton, 1983:103).

⁷ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 26. Baskı, İstanbul 2006. (Çalışmamızda parantez içersinde verilen sayfa numaraları, eserin bu baskısına aittir.)

⁸ “*Benim Adım Kırmızı*'da kişiler, nesnelere, hayvanlar, renkler ve hayali kahramanlar olmak üzere 20 farklı anlatıcı, kendi hikâyesini anlatır, olayları kendi bakış açısından değerlendirir. Bu bölümlerin hepsinde anlatıcıların “ben” ifadesiyle konuşmaları, dahası ölüm, ağaç, köpek, para gibi insan dışı varlıklarla Kara, Orhan, Şeküre, Enişte ve Üstat Osman gibi kişilerin sırasıyla anlatıcı işlevi üstlenmeleri, dünyada bulunan her şeyin bir dili, anlatacak bir hikâyesi olduğunu imler.” (Demir, 2011:481).

Doğu ile Batı arasındaki çatışmacı sanatsal gerilimi belgeleyen bu roman, çok katmanlı bir kurguya sahiptir. Gerçek ile kurmacanın iç içe geçtiği romanın olay örgüsünü üç ana hikâyeye oluşturmaktadır. Birincisi, nakkaşların resim sanatıyla ilgili tartışmalarından doğan cinayetin aydınlatılmasını konu edinir. Bu hikâyede Doğu-Batı resim sanatında iki farklı geleneğin çatışmasından doğan bir cinayet ve bu cinayeti aydınlatma çalışmaları sırasında yaşanan bir gerilim mevcuttur. Katili bulma arayışı ekseninde ilerleyen bu gerilim yüklü polisiye türü hikâyeye aynı zamanda aşk ve cinsellik odaklı ikinci bir hikâyeye eşlik etmektedir. Romanın üçüncü kurgusal boyutu ise, Osmanlı nakkaşları arasında Doğu-Batı, sanat-sanatçı, resim-üslup temaları etrafında yaşanan tartışmalardır. Romana konu olan cinayet, aşk ve entrika, iki karşıt medeniyetin resim sanatına yaklaşımı ve savunucularının bu konudaki tartışmaları çerçevesinde yaşanır.

Benim Adım Kırmızı, biçim bütünlüğü bağlamında metinler arası göndermeler ve imgelerle ilişki sağlanarak kurgulanmış bir eserdir (Ertuğ, 1997: 15). Nitekim romanın henüz başında (s.6) *Kuran*'dan seçilen üç ayete yer verilir: 1. "Bir adam öldürdüler ve aralarında tartıştılar." (Bakara, 72); "Körle gören bir olmaz" (Fatır, 19); "Doğu da Batı da Allah'ındır" (Bakara, 115). Bu ayetler ile romanın kurgusu arasında doğrusal bir ilişki kurulmaktadır. Zira Kur'an'dan yapılan alıntılar, romanın üç farklı kurgusal düzlemini işaret eder. Birinci ayet, romanın polisiye kurgusuna ilişkindir. İkinci ayet, romandaki kurgunun üç boyutuna da (aşk, sanat ve polisiye) yöneliktir; üçüncüsü ise resim sanatına konu olması bağlamında insanın canlı varlıklara, eşya ve tabiata bakışını işaret eder. Eserin bütününe bakıldığında, bu ayetlerin aslında kurgunun sözü edilen katmanlarıyla nasıl bir anlam ilişkisi içinde olduğu anlaşılabilir (Baydur, 1998: 18).

Dönemin siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik panoramasının da yansıtıldığı *Benim Adım Kırmızı*'da önce Padişaha bağlı olarak çalışan nakkaşhanenin geleneksel sanat anlayışı tanıtılır. Burada çalışan nakkaşlar, resim sanatına dair faaliyetleri sırasında gelenek-yenilik eksenindeki temayül ve tartışmalarıyla okuyucunun karşısına çıkarlar. Nakkaşların Doğu-Batı odaklı resim sanatına dair tartışmaları cinayetle sonuçlanır. Romanın bu bölümünde söz konusu cinayet ile kocası Safevi seferinden dönmeyen Şeküre'nin aşk ve evlilik hayatı hikâyeye edilir. Ancak merkezde sürekli canlı tutulan konu, resim sanatı hakkındaki görüş ve tartışmalardır. Hazırlık çalışmaları devam eden kitap, "diplomatik, politik psikolojiye uygun olarak padişahın gücünü temsil etmelidir." (Yetik, 2007: 13). Şeküre'nin babası Enişte Efendi, Batı'nın portre ve figüratif resmini, perspektif yöntemini elçilik yıllarında öğrenmiş, zamanın önde gelen nakkaşlarından Sarayın Zarif, Kelebek, Leylek ve Zeytin adlı diğer nakkaşlarıyla görüşerek herkesten gizli tutulan bu kitabı birlikte hazırlama kararını alırlar. Nakkaşlar arasında önce sanat, Doğu-Batı, gelenek, perspektif, imza üslup vb. konularda kavgaya varan tartışmalar yaşanır. Bu tartışmalar sırasında Zarif Efendi öldürülür. Enişte Efendi, cinayeti kimin işlediğini açığa çıkarmada yetersizdir. Bir zamanlar Şeküre'ye duyduğu aşka karşılık bulamadığı için memleketi terk edip gittiği Acem ülkelerinde hattatlık yapan Kara'yı cinayeti araştırmak ve kitabın hazırlanmasında yardımcı olmak üzere İstanbul'a

çağırır. Ancak kitap tamamlanmadan aynı katil tarafından Enişte Efendi de öldürülür. Romanın bütün bu olaylar arasında bazen yan yana, bazen de iç içe ilerleyen üçlü olay kurgusunun merkezinde devamlı sanat odaklı Doğu-Batı sorunsalı vardır ve bu sorun romanın sonuna kadar değişmeyen bir tema olarak varlığını sürdürür.

Katil, önce hazırlanmak istenen kitabı engelleyeceği düşüncesiyle Zarif'i öldürür; sonra da resim sanatında başarısını kışkırdığı ve "Saf hiçbir şey yoktur (...) Doğu da Allah'ındır, Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun" (s.186) sözleriyle Doğu-Batı sentezini savunan Enişte Efendi'yi de öldürür (s.190). Polisiye kurgunun üçüncü aşaması, çözüm bölümüdür. Padişah, Hazine Darbaşı aracılığıyla cinayetlerin aydınlatılmasını ister. Aksi halde nakkaşlar ağır cezalara çarptırılacaktır. Bu iş için zaten uğraşan Kara'dan başka Üstat Osman da görevlendirilir. Kelebek, Zeytin ve Leylek'e birer at resmi çizdirilir. Yakalanmamak için bu kez değişik bir at resmi yapan Zeytin, (s.321) önce dikkatleri üzerinden uzaklaştırmayı başarsa da sonunda katil olduğunu itiraf eder (s.381-454). Yakalandığında Enişte Efendi'yi, "Büyük Üstad Osman'ı, Frenk nakkaşı Sebastano'yu maymun gibi taklide zorla(dığı)" (s.451) gerekçesiyle öldürdüğü anlaşılır. Ayrıca katilin, "Kıskançlık, zamanla usta nakkaşın hayatında boya kadar vazgeçilmez bir malzeme olur" sözleri, cinayetin perde arkasındaki nedenlerden birinin kıskançlık olduğunu göstermektedir. Zira Padişahın kitap siparişini özellikle Enişte Efendi'ye vermiş olması, onu aynı zamanda Zeytin'in ustası yerine geçirmiştir (Yetik, 2007: 16). Uzun süren tartışma ve kavgalardan sonra Zeytin, elinden aldığı hançerle Kara'yı yaralayıp kaçır, gemiyle Hindistan'a gitmeye çalışırken karşılaştığı Şeküre'nin kayınbiraderi ve aynı zamanda talibi Hasan tarafından Kara'nın adamlarından biri olduğu şüphesiyle öldürülür (s.460).

Nakkaşhanede Kişisel Üslup Tartışması

Orhan Pamuk, asırlar boyunca gündemden düşmemiş bir sorunu *Benim Adım Kırmızı*'da ele alır. Doğu toplumunda yüzyıllarca varlığını sürdüren görsel sanata ilişkin iki farklı görüşü roman kurgusu içinde irdeler. Doğunun resim sanatına bakışı, Osmanlı nakkaşhanesinin geleneksel resim anlayışını oluşturmaktadır. Bu anlayışa göre Osmanlı nakkaşları, resimde kişisel üsluplarını yansıtmaktan bilinçli olarak kaçınırlar. Çünkü - romanın nakkaş kişilerinden katil örneğinde görüldüğü gibi- kişisel üslubun bir kusur olduğuna inanırlar (s.116) ve imzayı da kişisel üsluba işaret eden bir araç olarak gördükleri için atmazlar. Zira gelenekçi resimciler göre " Gerçek hüner ve ustalık, hem erişilmez bir harika resmetmek, hem de bu harikada nakkaşın kimliğini ele veren hiçbir iz bırakmamaktır." (s.27). Nakkaşların, resimlerini imzalamamayı tercih etmeleri de bu yüzdendir. İşinde mükemmeliyeti yakaladığına inanan nakkaşlar, minyatür sanatı üzerinde yapılacak bir değişikliğin söz konusu mükemmeliyeti bozacağına inanırlar. Nitekim Orhan Pamuk, nakkaşların tartışmaları aracılığıyla geleneksel resim sanatının özündeki asıl mantığı, "Üslup diye tutturdıkları şey, kişisel bir iz bırakmamıza yol açan bir hatadır yalnızca" (s. 27) sözleriyle ifade eder.

Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'da Batı'nın Rönesans sonrasında bir sanatçıyı diğerinden ayıran bir üslubun olması gerektiği yolundaki buluşunun Doğu'da nasıl karşılandığını irdeler (Pamuk, 1999: 155). Yazar, söz konusu değerlendirmeyi yaparken, Doğu'nun modern öncesi ve Batı'nın da modern sonrası döneme ilişkin resim sanatına bakışını dikkate almıştır (Aşçı, 1998). Osmanlı nakkaşhanesinde resim sanatı bağlamında tartışılan üslup ve imza meselesi, her nakkaşın/ressamın kendi resim anlayışını diğerlerinden farklı kılan, bir tarz ve üslup oluşturma arayışıdır. Bu kavramlar, nakkaşların portre çiziminde de tartışma konusudur ve ressamın geleneği takip etme ya da bireysel davranma konusundaki görüş ve tercihlerini ifade eder. Bireyselleşen Batılı resim sanatında kişisel bakış açısı önemlidir. Bu yüzden her ressam, yaptığı resmi sahiplendiğini bildirmek için imzalar. Çünkü imza, kişisel üsluba işaret eden bir araçtır. Oysa Doğu resim anlayışında böyle bir bireysellik söz konusu değildir. Nitekim Doğulu nakış, resim ve minyatürleri kişisel üsluptan yoksundur. Osmanlı nakkaşları arasındaki tartışmalardan biri de bu temelde yaşanır.

Resim sanatında bireyselleşme, üslup ve imza konusunda romanın en net kişisi, geleneği temsil eden Başnakkaş Üstat Osman'dır. O, Batı'nın bireysel üslup anlayışının karşısına, sanatkârın kimliğinden önce güzelliği ve sevgiyi esas alan Doğu'nun resim anlayışını koyar. Üslup denilen şeyin kusurdan başka bir şey olmadığını söyleyen ve bireyin değil, nakkaşhanenin üslubunun önemli olduğunu savunan Üstat Osman (s.379)'a göre, "Resmin güzelliğiyle insanı hayatın zenginliğine, sevgiye, Allah'ın yarattığı âlemin renklerine saygıya, iç düşünceye ve imana çağırması önemlidir. Nakkaşın kimliği değil." (s.71)

Osmanlı minyatürleri, görüneni olduğu gibi yansıtan perspektif kurallarını kullanan Batı Rönesans resmindeki fotoğrafik gerçekliği içermez. Osmanlı nakkaşhanesinde nakkaşların bu gerçekçiliğe karşı duruşlarının gerekçesi, daha çok dinî içeriklidir. Onlara göre resim, Tanrı'nın dünyayı nasıl gördüğünü yansıtmalıdır. Osmanlı minyatür sanatının, dünyayı yukarıdan bakıyormuşçasına yüzeysel ve boyutsuz bir kompozisyonla resmetmesinin nedeni de budur. Resimdeki gerçeklik olgusu, ya da "*mana âlemi-suret âlemi*"nden birini önceleme noktasındaki anlayış farkı, Doğu-Batı sorunsalı olarak romana yansır. Nakkaşlardan bazıları resmin ulaştığı bu yeni gerçeklik anlayışını benimserken, bazıları da bunu tamamen reddeder. Yazar, Doğu ve Batı sanat anlayışları arasındaki farkı romanın karşıt görüşlü karakterleri Enişte Efendi ve Üstat Osman arasında yaşanan bir münakaşa aracılığıyla yansıtır. Yazarın romandaki sözcüsü Enişte, Batı resminden etkilendiğini şu sözlerle aktarır: "Gözün görüverdiği her şeyi gözün görüverdiği gibi resmediyorlar. Onlar gördüklerini resmediyorlar, bizler ise baktığımızı. Yaptıklarını görür görmez hemen anlıyorsun ki, yüzünü kıyamete kadar bırakmanın yolu Frenklerin usullerinden geçer". Bu usul, "insanı, aklın gördüğü gibi değil, yeni usullerle gözün gördüğü gibi resmetmek"tir (s.197). Oysa Üstat Osman'ın Batı resim anlayışını reddetmesi, bu sözlerden anlaşıldığı gibi Rönesans gerçekçiliğinin resimde anlamı ikinci plana attığı gerekçesine dayanır: "Çünkü resmimizde mana, suretten önce gelir. Şimdi Padişahımızın rahmetli Enişte'ne ısmarladığı kitapta olduğu gibi, Frenk ve İtalyan üstatlarını taklitte resmetmeye başladığı zaman, bütün bu mana âlemi biterek suret âlemi başlayacak..." (s. 364)

Yazarın desteklediği sanatta değişim yanlısı Enişte, tarihsel koşullar bağlamında resim sanatının özgürleşmesinin kaçınılmazlığını savunur. Romanda Enişte'den başka yazarın görüşlerini dillendiren pek çok vasıtayla karşılaşılır. Örneğin, "Elif: Resim aklın gördüğünü gözün şenliği için canlandırmaktır. Lam: Gözün dünyada gördüğü akla hizmet ettiği kadar girer resme. Mim: Demek ki güzellik aklın kendinden bildiğini gözün dünyada yeniden keşfetmesidir" (s.323) der. Yazar, bu bağlamda kendi görüşlerini bir ağaca da söyler: "Ben bir ağacın kendisi değil, manası olmak istiyorum" (s.163). Resim sanatına bu anlayışla yaklaşmak, eski anlayıştan farklıdır ve gelenekle çatışan yeni bir üslubun da habercisidir. Zira gelenekte kişiselliğe yer tanınmayacak kadar katı bir kural vardır. Buna göre kişiselliği ya da "ben"i gösteren 'imza'ya da gerek yoktur. Çünkü "İlk Şeytandır ben diyen" (s.324). Şeytan, kişisel üslûbun kaynağı Frenk ressamlarının anlayışı, insanı puta dönüştürmüştür.

Resim sanatında perspektif anlayışına muhalif nakkaşları yetiştiren Üstat Osman'a göre "Eski üstatlar, bütün hayatlarını verdikleri hünerlerini, renklerini ve usullerini değiştirmeyi büyük bir vicdan meselesi yaparlardı. Şimdiki gibi âlemi bir gün Doğu'daki, öteki gün Batı'daki hükümdarın gör dediği gibi görmeyi şerefsizlik sayarlardı" (s.372). Romanda bu anlayışı simgeleyen sanatkârlardan biri de Zeytin'dir ve resim sanatına karşı geleneksel inancı temsil eden Erzurumî Nusret Hoca'nın etkisindedir. Erzurumî Nusret Hoca, Padişah'ın Enişte Efendi'ye hazırlatmaya çalıştığı ve Şeküre'nin de başta cinayet olmak üzere pek çok uğursuzluğun kaynağı olduğuna inandığı bu kitabın "dinsizlik" ve "Frenklik" propagandası yaptığı görüşündedir (s.176). Bu bağlamda nakkaşların günahını kendi cinayetine gerekçe sayan katile göre de yapılan son resimler tasvire dönüşmüş; üstelik perspektif kaideleriyle, görenlerin kiliselerdeki gibi secde etme duygusu uyandıracak düzeyde gerçekçilik izlenimi yaratmıştır. Katil, "Perspektif resmi, Allah'ın bakışından sokaktaki itin bakışına indirdiği için değil yalnız, Frenk üstadlarının usullerini kullanmanın, kendi bildiğimiz, kendi hünerlerimizi gavurların hüner ve usulüyle karıştırmanın da bizleri saflığımızdan edecek, onların kölesi durumuna düşürecek bir şeytan ayartması" (s.185) olduğunu söyler. Osmanlı nakkaşhanesinde yetişmiş pek çok sanatkâr, yalnızca teknik değişim eğiliminde değil, aynı zamanda geleneğe açıkça başkaldıran muhaliflerdir. Nitekim dönemin egemen gelenekçi söylemlerine aykırı davranan muhaliflerin arasında padişahlar da bulunmaktadır.⁹

Osmanlı'nın, sanat anlayışı bakımından köklü bir değişim geçirmesi gerektiğine inananların başında romanın başkahramanlarından Enişte Efendi ve onun gibi geleneğe karşı çıkan nakkaşlar vardır. Enişte, Frenk memleketlerine gitmiş, orada perspektif, gölge, derinlik, varlığın uzaklık yakınlık durumuna göre görüntüsünü içeren resim ve portre sanatını öğrenmiş; neticede geleneğe karşı kişisel üslûbu savunan muhalif nakkaşlardan biri olmuştur. Romanda bir sentezci olarak görünen yazar, resim sanatı hakkındaki görüşlerini, resmin her

⁹ Osmanlı sultanları (Fatih Sultan Mehmed, Yavuz Sultan Selim, II. Selim, IV. Murad) 15. yüzyıldan itibaren kendi resimlerini, posterlerini yaptırmışlardır. Sanatçı kişiliği ile tanınan III. Selim, yabancı ressamın Osmanlı topraklarında faaliyet göstermesine izin vermiştir. Bunlar arasında Melling, Hilair, Allom, Bartlett, Antoine de Favray, Van Mour gibi sanatçılar İstanbul'da Boğaziçi Ressamları olarak isim yapmış sanatkârlardır (İpşiroğlu, N, M, 1991: 98).

türlüsüne günah olarak bakan bir anlayışı bağnazlık olarak değerlendiren Enişte'nin ağzından verir. Zeytin'in muhafazakâr yaklaşımına karşı Batı etkisini hoşgörülle karşılayan Enişte, "Saf hiç bir şey yoktur" diyerek bireşimin üretim ve yaratım için gerekli olduğu görüşünü savunur: "Nakışta, resimde ne zaman harikalar yaratılsa ne zaman bir nakkaşhanede gözlerini sulandıracak, tüylerini ürpertecek bir güzellik ortaya çıksa bilirim ki orada daha önceden yan yana gelmemiş iki şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır. Behzat'ı ve bütün Acem resminin güzelliğini Arap resminin Moğol-Çin resminin karışmasına borçluyuz. Şah Tahmasp'ın en güzel resimleri Acem tarzıyla Türkmen hassasiyetini birleştirdi. Bugün herkes Hindistan'daki Ekber Han'ın nakkaşhanelerini anlata anlata bitiremiyorsa, nakkaşların Frenk üstadların usullerini almaya teşvik ettiği içindir. Doğu da Allah'ındır Batı da... Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun" (s.186). Bu bakış açısı, Enişte'nin şahsında kimi üstatların değişimde kararlı olduğunu ifade etse de aslında nakkaşların genel olarak bir ikilem içinde olduklarını göstermektedir. Nitekim nakkaşların çoğu, resim sanatında bir yandan Frenklere özenmekte, diğer yandan geleneği sürdürmekten yana görünmektedirler.

Saraydan beslenen seçkin sanatkârlardan biri olan Enişte, başta padişah olmak üzere değişim yanlısı devlet erkânının resim sanatına bakışını da temsil etmektedir. Frenklerin daha 16. ve 17. yüzyılda resme ve portreye kattığı perspektif'e hayrandır. Ona göre Giotto'nun portrelerinde olduğu gibi "yüzün bir kere olsun böyle resmedilmesi" portre sahibinin ölümsüzleşmesi anlamına gelir. "Tâ Timur zamanından kalma iki yüz yıllık kitaplar" (s.54), o dönemde kullanılan resim dili ve tekniğinin, portrede erişilen ustalığın ispatıdır. Bu dönem Batı ressamı, "herhangi bir adamı diğerinden kıyafetleri ve nişanları değil, yüzünün şekliyle ayırabilecek gibi resmetmenin usullerini ve hünerini bulmuşlar. Portre dedikleri şey budur" (s.36). Bu bakış açısının karşısında yer alan gelenekçi nakkaşlara göre ise, "Nakkaşlık ressamlığa, ressamlar da Allah'a hâşa meydan okumaya açılan birer kapıdır." (s.81)

Perspektif-Portre

Benim Adım Kırmızı'da resim sanatı bağlamında yer alan Doğu-Batı sorunsalının bir ayağı da perspektif-portre algısıdır. Doğu'da dinî gerekçelerle yasaklanan ve asırlarca bir tabu olarak kabul edilen portre, romanda Doğu-Batı resim sanatı bağlamında en çok tartışılan konulardan biri olarak yer alır. Doğu ile Batı resim gelenekleri arasındaki en belirgin farklardan birini oluşturan perspektif, Osmanlı nakkaşları arasında resmin hangi bakış açısıyla çizilmesi gerektiğiyle ilgilidir. Portre ise, kimi araştırmacılara göre Şark-İslam resim sanatındaki değişimde yaşanan fikrî kırılmanın en mühim cephesini temsil eder.¹⁰ Daha önce İslam hat ve minyatür sanatı çerçevesinde resim ve nakış sanatını İran, Moğol, Çin gibi Doğu

¹⁰ "Kitap'ta örnek Rönesansın bize göre en büyük buluşlarından biri, portre yapmaktır. Portre ise, İslam resminin tarifi icabı bittiği yerdir. Benim Adım Kırmızı'da bahsedildiği gibi suratımızın topografyasının biricik olmasının, başkalarına benzememesinin, bu dünyada yaşadığımızın ve başkalarından ayrı olduğumuzun en büyük işareti olan suratımızın tıpatıp bir resminin yapılabilmesi olağanüstü çekici ve büyüleyici bir şeydi. Hiç kimse, özellikle de kimseden korkmayan padişahlar buna dayanamazlar ve dayanamıyorlar. Böylelikle kimi zaman güçlü, kimi zaman zayıf ama Osmanlı sarayında hep bir portresinin yapılma isteği oluyor. Öte yandan bu istek de geleneği çatır çatır kırıyor. Bunlar dayanılmaz ikilemler." (Röp: Fatma Oran, "Orhan Pamuk'la Benim Adım Kırmızı Üzerine", *Cumhuriyet Kitap*, 14.01.1999, s.13).

resim geleneğinden etkilenerek biçimlendiren Osmanlı nakkaşhanesi, yeni dönemde bambaşka bir resim anlayışıyla karşılaşır. Zira “insanı(n), aklın gördüğü gibi değil, yeni usullerle gözün gördüğü gibi” (s.197) resmedilmesi gerektiğini söyleyen roman kişisi Enişte Efendi, “sokağın içinden yapıyorsak resmimizi, Frenk üstatlarının yaptığı gibi, sokaklarda en çok görülen şeyi, gölgeyi de resmimizin içine sokmayı öğrenmeliyiz” (s.131) sözleriyle Batılı resim tarzını ve anlayışını savunur. Romanda Enişte Efendi gibi nakkaşlardan bir kısmı perspektife dayanan Batılı resim anlayışından etkilenirken, bir kısmı da bunlara karşı gelenekçi bir tavır takınır. Örneğin “Frenklerin yaptığı gibi, şeyler Allah’ın aklındaki önemlerine göre değil de, gözlerimize gözüktüğü gibi resmediliyormuş” (s.446) diyen Zarif Efendi, Batılı resim anlayışını benimsediği gerekçesiyle Enişte Efendi’yi kâfir olmakla suçlar. Aynı şekilde nakkaşlardan Zeytin de Batı resim anlayışına mensup kimselerin, “Âleme sokaktaki mundar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp, bir at sineği ile bir camiye –cami arkadadır bahanesiyle- aynı büyüklükte resmet(tikleri)” (s.182) sözünden etkilenir.

Benim Adım Kırmızı’nın nakkaşları arasında Doğu-Batı resim anlayışı bağlamında tartışılan detay konulardan biri de portre çizimidir. Bu konuda da Enişte Efendi yine Batı’dan, dolayısıyla yenilikten yana tartışmayı başlatan kişidir. Zira daha önce Venedik’te gördüğü portreler için “hepsi birbirinden ayrı, tek başına, benzersiz insan yüzleri” (s.36, 125) diyerek resimde gerçekçiliği benimsediğini belirten odur. Aynı şekilde padişahı da Batı tarzı resimlerle dolu bir albüm yapmaya ikna eden de yine Enişte Efendi’dir (s.130). Onun bu konudaki tutumu, aslında geleneğin kırılışındaki Türk modernleşmesidir. Bu bağlamda portre, resim sanatına ilişki üslupta ve algıda bireyselleşmenin somut bir göstergesi olarak romana yansır. Zira konu ile ilgili değerlendirmede bulunan bazı araştırmacılara göre portreler “artık dini çağrışımlarını yitirmiş, insanın, bireyin kimliğini ön plana çıkararak, kişiye özgü ‘suretler’e dönüşmüştür.” (Uysal, 2006: 380). Nitekim bu dönemde Venedik’te insanlar “bir salgına kapılmış gibi” (s.125) portrelerini yaptırılmaktadırlar. Çünkü portre yaptırmak, hem bireyin herkesten farklı olduğunu duyurmasının, hem de servet ve iktidar bağlamında kendi gücünü gösteren bir tanık bırakma isteğinin işaretidir.

Nakkaşlardan başka romanda geçen meddah’ın da Doğu-Batı resim anlayışı tartışmalarında önemli bir yeri bulunmaktadır. Meddah’ın konuştuğu figürlerden biri olan Şeytan, karşıt iki algının çatışmasını sağlama bağlamında, “İnsan, gölgesi bile bütün ayrıntısıyla resmedilecek kadar önemli bir mahlûk mudur? Bir sokaktaki evler insanın gözünün yanlışlıkla gördüğü gibi gitgide küçülüyormuş gibi resmedilirse âlemin merkezine Allah değil, insan yerleştirilmiş olmaz mı?” (s.333) diyerek kışkırtıcı bir rol oynar. Romanda kişilerin Leylek, Kelebek, Zeytin, Zarif ya da Çarşamba, Pazar, Salı ve Cuma gibi takma adlarla anılması, bireysellikleri nakkaşhanenin genel üslubu içinde erimiş nakkaşların geri planda kaldığını gösterir (Demir, 2011: 510). Ayrıca Köpek, Ağaç, Para, Ölüm, At, Şeytan, İki Abdal ve Kadın adlı imgeleri konuşturan Meddah, “Doğulu-Batılı karşıtlığını (özellikle resim konusunda), dinsel doğmalara bakış açısını ve bu doğmaların günlük yaşam paradigmaları üzerindeki etkisini anlatır.” (Parlak, 1999: 4). Meddah, bu konuda da Şeytan’ı konuşturarak yine çatıştırmacı - kışkırtıcı rolünü oynar ve Frenk üstatlarının “sanki insan secde edilecek bir yaratılmış gibi onları resimlerinin tam merkezine yerleştirip bu resimleri tapılacak put gibi

duvara as(tıklarını)” (s.333) söyler. Meddah, Ağaç'ı konuşturduğu bölümde de muhafazakâr kesime yönelik benzer bir eleştirel yaklaşımla göndermede bulunur: “Şimdi bu Frenk nakkaşları, kralların, papazların, beylerin, hatta hanımların yüzlerini öyle bir nakşediyorlar ki, o kişiyi resmine bakıp sokakta tanıyabiliyorsun. Bunların karıları zaten sokakta serbest gezer, artık gerisini siz düşünün. Ama bu da yetmezmiş gibi işleri daha da ileri götürmüşler. Pezevenklikte değil, nakışta diyorum” (s.62). Bu sözler, aslında Batılı resim anlayışına muhalif kesimin portreye bakışını ortaya koymaktadır.

Gelenekçi nakkaşlara göre resimde bireysel üslup suçtur ve perspektife dayanan resim yapmak, portre çizmek günahdır. Örneğin Padişahın Enişte Efendi'ye hazırlattığı kitapta resme dönüşen nakışlar, akla hayale gelmeyecek dinsizlik, münkirlik, hatta küfür işaretleri olarak görülmektedir. Kitapta “Frenklerin kardinalleri, köprüleri, sandalları, şamdanları kilise ve ahırları, öküzleri ve tekerlekleri, sanki hepsi de Allah'a göre aynı önemdeymiş gibi, gölgeleri dâhil, bütün ayrıntılarıyla çizip, resim değil hakikat gibi” (s.299-300) çizilmiş olması, söz konusu suç ve günahın yeterince işlendiğini gösterir. Oysa resimde gerçekçiliği savunan yenilik taraftarlarına (Enişte Efendi) göre “ Saf hiçbir şey yoktur.” Resimde yaratılmış harikaların, güzelliklerin aslında daha önce hiçbir araya gelmemiş farklılıkların birleşmesinden ortaya çıktığına dikkat çekilir. Zira Acem resminin güzelliği, “Arap resminin Moğol-Çin resminin karışmasına” dayanır. Hindistan'daki Ekber Han'ın nakkaşanelerinin gösterdiği üstün başarı da Frenk üstatlarına ait usullerin kullanılmasından kaynaklanır. Dinî hassasiyetleri dolayısıyla Batı'ya muhalif Osmanlı nakkaşlarının Batılı usullerle portre yaptırmanın “en büyük günah” sayılacağı fikri, “portre ile Müslüman resminin biteceğine” (s.446) dair bir inanca dayanır. Padişah dâhil portresinin çizilmesine izin veren pek çok insan, yaptırdığı portreyi “duvara asılan her resme, en sonunda, farkına varmadan tapma” (s.128) riskine karşı duvara astırmamıştır. Bu durum, resim sanatına dair değişen algı sürecinde insanların Doğu ile Batı arasındaki tercihlerinde nasıl bocaladıklarını göstermesi bakımından önemlidir.

Gerçeklik

Romanda Doğu-Batı sorunsalı olarak tartışılan ve nakkaşların birbirini tekfire varan suçlamalarının nedeni sayılan hususlardan biri de resmin gerçekliği yansıtmaya boyutudur. Çünkü bu dönemde artık “Venedik gâvuru resim yapınca resim yapmıyor da sanki resmettiği şeyin hakikisini yap(maktadır)” (s.122). Zira Batıda perspektiften gölgeye kadar resimde her türlü ayrıntı düşünülürken, Doğu'da resim “göz şenliği” için vardır. “Aklın sessizliği ve gözün musikisi” olarak kabul edilen nakış ise, “sayfayı şenlendirmek için yapılır” (s.72-73). Çünkü Doğu nakkaşları, eşyayı ve âlemi minyatürlerde olduğu gibi ayrıntıdan yoksun ve yüzeysel bir biçimde resmetme geleneğine sahiptirler. Osmanlı nakkaşlarını hem korkutan hem de büyüleyen şey, bu geleneği tehdit eden Batı'nın eşyayı olduğu gibi resmetme anlayışıdır. Genel olarak Doğu dünyasında, özeldede Osmanlı'da resimde gerçekçilik anlayışının uzun süre tartışma konusu olması da bu yüzden dir.

Osmanlı nakkaşlarından Üstat Osman'a göre, aslolan zarf değil, mazruftur; bu yüzden Doğu resminde "mana, suretten önce gelir." (s.364) Oysa Batı'nın gerçeği olduğu gibi resme yansıtma anlayışı benimsenirse, Doğu'nun geleneksel resim ve nakış anlayışı sona erecek; bununla birlikte resimdeki 'mana âlemi'nin yerini 'suret âlemi' alacaktır (s.364). Zaten Enişte Efendi'nin hazırlamaya çalıştığı kitaptaki resimlerin gerçek izlenimini uyandıracak şekilde yapıldığına bakılırsa, Osmanlı resim sanatında söz konusu Batılı anlayışın temelleri atılmış demektir. Bu bağlamda devreye giren Meddah, karşıt anlayışları temsil eden At ve Ağaç figürlerini konuşturur. At, resmin göze çok etkileyici görünmesinin, varlığın gerçeğe uygun çizilmesinden kaynaklandığı ileri sürerek resimde gerçekçiliği savunmaktadır. Doğu-Batı karşıtlığı bağlamında konuşturulan Ağaç figürü ise, "Frenk usullerince resmedilseydim, beni sahici sanan İstanbul'un bütün köpekleri üzerime işer (...) Ben bir ağacın kendisi değil, manası olmak istiyorum" (s.63) diyerek Batılı At'ın aksine Doğulu görünür ve Batı'nın gerçeği olduğu gibi yansıtan resim tarzını eleştirir.

Taklit

Benim Adım Kırmızı'nın nakkaşları arasında resim-nakış ekseninde yaşanan tartışma, Doğu-Batı medeniyetleri bağlamında ideolojik bir boyut kazanır. Zira dinî referansları kullanan nakkaşların bir kısmı Osmanlı nakkaşhanesinin geleneksel resim anlayışını ve üslubunu sürdürmek isterken, bir kısmı da sanatta Batı gerçekçiliğini kabullenmenin taklitçilik sayılsa bile bir kusur teşkil etmeyeceği görüşündedir (Demir, 2011: 478). Oysa Osmanlı nakkaşhane geleneğinin arkasında duran muhafazakâr nakkaşlara göre sanatsal üslupta bireysellik, kusur ve günahdır. Buna karşı "Saf kalmak isteyen yapacağı bir şey ve kaçacağı bir yer vardır her zaman" (s.457). Aynı zamanda "Şeytandır bir üslûbu olan" sözüyle resimde Batı'yı taklit etmeye soyunanların aslında arzu ettikleri "şahsi bir üsluplarının" olmadığını/olamayacağını savunurlar: "Bütün ömürlerince şahsi bir üslubum olsun diye Frenkleri taklit edecekler. Frenkleri taklit edecekleri için de şahsi bir üslupları olmayacak hiç" (s.457). Üstat Osman'a göre resimde Batılı usulleri taklit etmek, var olanı dejenere etmekten başka bir sonuç getirmeyecektir. Çünkü Doğulu nakkaşların Batılı anlayışı taklit ederek şahsî bir üslup üretmeleri mümkün değildir. Osmanlı ressamlarının, resimlerinde kişisel üsluplarını yansıtmaktan bilinçli olarak kaçınmaları da bu yüzdendir. Ancak yenilikçilere göre bazı nakkaşların taklit endişesinden kaynaklı "saf kalma istekleri" de anlamsızdır. Nitekim Enişte Efendi'ye göre pek çok şeyde olduğu gibi üslupta da taklit kaçınılmazdır. Zira başlangıçta nakkaşneden birinin ortaya attığı üslup, ancak yıllar süren çekişmelerden sonra başka nakkaşlar tarafından taklit edilmesi sonucu mükemmelleştirilebilmiştir (s.194).

Sonuç

Benim Adım Kırmızı, Orhan Pamuk'un Doğu-Batı ilişkisini resim sanatı bağlamında tüm yönleriyle ele aldığı bir romandır. Aşk, cinayet ve sanat üçgeninde kurgulanmış romanın iç içe geçmiş olaylarının temel izleğini resim sanatında Doğu-Batı karşıtlığı oluşturmuştur. Olaylar, perspektifsiz nakış savunan geleneksel sanat anlayışı ile Batı ürünü yenilikçi sanat anlayışı arasındaki çatışma üzerine ilerlemiştir. Eserde tamamen olmasa da fikir, inanç ve beslenme kaynakları ile sanat anlayışları bağlamında iki farklı şahıs grubu bulunmaktadır. Bunlar, geleneksel Doğulu resim anlayışını savunan muhafazakâr nakkaşlar ile resimde gerçeği olduğu gibi yansıtmayı esas alan Batılı perspektifçi anlayışı benimsemiş nakkaşlardır. Birinci grubu temsil eden Başnakkaş Üstat Osman, ikincisini de temsil eden Enişte Efendi'dir. Bu iki gruptan birine dâhil olma noktasında mütereddit davranan kimseler, yazarın takma isimler (Leylek, Kelebek, Zeytin, Zarif ya da Çarşamba, Pazar, Salı, Cuma) vererek sanattaki bazı tutumlara karşılık tartıştırmak istediği nakkaşlardır. Romanın resim sanatı bağlamındaki Doğu-Batı sorunsalı, eserde karşıtlığı ve muğlâklığı temsil eden tipler vasıtasıyla netliğe kavuşturulmuştur.

Yenilikçi nakkaşların "Doğu da Allah'ındır Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanların isteklerinden korusun" (s.186) sözleri, Orhan Pamuk'un da olumladığı sentezci bir anlayışa vurgudur. Bu bağlamda Enişte Efendi, yazarın Doğu-Batı izleği bağlamında kendi fikirlerini söyletmek için kurguladığı; Doğu-Batı sentezci sanat anlayışını temsil etmesi için romana dâhil ettiği bir tiptir. Bu bakımdan Enişte'nin aslında köktenci bir Batılılaşma taraftarı olmadığı, özü itibariyle sentezci bir anlayışı savunduğu anlaşılmaktadır. Orhan Pamuk'un Doğu-Batı meselesine yaklaşımıyla örtüşen bu bakış açısı, Doğu ile Batı'nın birbiriyle çatışan iki zıt kutup olarak görmek yerine birbirini etkileyen, tamamlayan ve anlamlandıran taraflar olarak algılanması gerektiğine dayanır.

Romanda genel olarak sanatın, özelde resim sanatının hiçbir din veya sistemin emrine girmemesi gerektiğine; sanatın ancak dünyanın her yerinde bilinen imkân ve araçların birleşmesinden bir mükemmeliyete ulaşabileceğine dair mesaj verilmektedir. Orhan Pamuk, bu düşüncesini roman kahramanı Enişte Efendi'nin "Doğu da Allah'ındır, Batı da" sözleriyle özetler. Esere perspektif gibi yeni usullere dayanan Batı resim anlayışı karşısında tutunmakta zorlanan Doğu resim geleneğinin yaşadığı hüznün egemendir. Nitekim Üstat Osman'ın geleneksel nakış anlayışını sürdürme gayretleri sonuç vermez. Sonunda genç nakkaşların yöneldiği resim, Doğulu geleneksel resim tarzından çok özel zevklere hitap eden, maddi getirisi olan ticari maksatlara uygun resimlerdir.

Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'da 16. yüzyıl Osmanlı nakkaşhanesi ile bu kurumun asırlar boyu sürdürdüğü geleneksel resim sanatının Batı resim tekniği karşısındaki durumunu belgelemiştir. Buna göre geleneksel Osmanlı resim sanatı Batılı Rönesans resim anlayışı karşısında tutunamamış, giderek teslim olmak zorunda kalmıştır. Yazar, iki medeniyetin birbirine zıt resim anlayışı karşısında sentezci bir yaklaşım sergilemiş; maddeyi öne çıkararak Batı'nın ve huzuru manada arayan Doğu'nun karşıt resim anlayışlarına alternatif üçüncü bir bakış açısı olarak "saf hiçbir şeyin olmadığı, sanatın da bileşenlerden beslenerek mükemmeliyete ulaşabileceği" tezini ortaya atmıştır.

Kaynakça

- Aksungur, Bilal (2005). *Orhan Pamuk'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Akyıldız, Olcay (2008). "İki Dünya Arasında Kararsız": Orhan Pamuk'un Kitaplarında "Doğu Batı" / "Ben"- "Öteki" Muğlaklığı. *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. (Der: Nüket Esen ve Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Armağan, Mustafa (1998). "Hayalî Doğu Hayalî Batı". *Doğu Batı 2*, S.14, s. 79-84.
- Aşçı, Buket (1998). "Bu Kırmızıda Şenlik Var", *Milliyet Gazetesi*, 19.12.1998.
- Ayvazoğlu, Beşir, (1992). *İslam Estetiği*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Baydur, Mehmet (1998). "Benim Adım Kırmızı", *Cumhuriyet Gazetesi*, 13.12.1998.
- Canikli, İlyas (2004). "İslâm Kültüründe Resim Sanatına Reddiyeci Yaklaşımı Temellendirmede Kullanılan Rivayetin Kritiği", *İslami Araştırmalar Dergisi*, C.17, S.4, s.379-389.
- Çalışlar, Oral (1998). "Nakkaşın Mürekkebi Kırmızı" *Cumhuriyet Kitap*, 20.12.1998, s.4.
- Çoruk, Ali Şükrü (2007). "Oryantalizm Üzerine Notlar", *Sosyal Bilimler 2*, S.16, s. 193-99.
- Demir, Fethi (2011). *Orhan Pamuk'un Romanları Üzerine Bir Araştırma*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Van.
- Deren, Seçil (2012). "Kültürel Batılılaşma", *Modernleşme Batıcılık*, (Der: Uygur Kocabaşoğlu), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 382-89.
- Ertuğ, Zeynep Tarım (2006). "Benim Adım Kırmızı'nın Düşündürdükleri", *Orhan Pamuk'u Anlamak* (Der. Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Etyen, Mahçupyan (1998). "Doğu ve Batı Bir Zihniyet Gerilimi", *Doğu Batı 2*, S.14, s 39-48.
- Gombrich E.H. (1986). *Sanatın Öyküsü*, (Çev: Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Guenon, Rene (1999). *Modern Dünyanın Bunalımı*. (Çev. Mahmut Kanık), İstanbul: Verka Yay., 179-183.
- İpşiroğlu, Mazhar Şevket (2005). *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, İstanbul: YKY.
- İpşiroğlu, Nazan- İpşiroğlu, Mazhar (1991). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kılıç, Erol (2010), "Çağdaş Resim Sanatının Oluşmasında Doğu ve İslâm sanatlarının Etkisi", *Atatürk Üniversitesi e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/view/2314/2321*
- Konak, Ruhi (2013) "İslam'da Tasvir Yasağı Sorunu Ve Minyatür Sanatı", *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science* ,Vol: 6 Issue 1, p. 967-988.
- Lynton, Robert (1983). *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, (Çev: Cevat Çapan- Sadi Öziş), İstanbul.
- Mutman, Mahmut (2012). "Şarkiyatçılık/Oryantalizm". *Modernleşme ve Batıcılık*, (Der: Uygur Kocabaşoğlu), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 189-209.
- Oran, Fatma (1999). "Orhan Pamuk'la Benim Adım Kırmızı Üzerine", *Cumhuriyet Kitap*, 14.01.1999.
- Özdemir, Şennur (2004). "Bilgi Sosyolojisi Açısından 'Doğu' ve 'Batı'", *Uluslar arası İlişkiler 1*, S.7, s.61-92.
- Pamuk, Orhan (1999). *Öteki Renkler*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, Orhan (2006). *Benim Adım Kırmızı*, Bsk. 26, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parlak, Betül (1999). "Benim Adım Kırmızı", *Varlık Dergisi*, s.3-5.
- Serdar, Ziyaüddin (2009). "İnanç Nehirleri". *Postmodernizm ve Öteki: Batı Kültürünün Yeni Emperyalizmi*. (Çev. Gökçe Kaçmaz), İstanbul: Söylem Yayınları, s. 293-340.
- Şekerci, Osman (1996). *İslam'da Resim ve Heykel*, İstanbul: Nun Yayıncılık.
- Turani, Adnan (1983). *Dünva Sanat Tarihi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Uysal, Zeynep (2006). "Geleneğin Kırılışından Türk Modernleşmesine, *Benim Adım Kırmızı'da Resmin Algılanışı*". *Orhan Pamuk'u Anlamak*. (Der. Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 361-370.
- Yetik, Hayri K. (2007). "Benim Adım Kırmızı'da Doğu-Batı Sorunsalı", *Hürriyet Gösteri*, S.289, s. 12-18.
- Yolcu, Abdullah, (2003). *İslâm'da Resmin Hükmü*, İstanbul: Guraba Yayınları.