


Tuba KIRAÇ *

**POSTMODERNİST BİR TARİHİ ROMAN:
“BENİM ADIM KIRMIZI”**

Öz

Modern dünyanın vazgeçilmez bir olgusu haline gelen postmodernist anlayış geçmişten günümüze bir çok eserde kurgulanmıştır. Çok yönlü kişiliğinin sağladığı birikim avantajını yazarlığında bir mihenk taşı olarak kullanan Orhan Pamuk, eserlerinin çok katmanlı/derin oluşu ve konularındaki renkliliği uyguladığı farklı tekniklerle zenginleştirmesindeki başarısı nedeniyle her zaman için Türk ve dünya edebiyatı araştırmacılarının üzerinde inceliklerle durduğu yazarları arasında yerini almıştır. Yapılan çalışmalar incelendiğinde, yazarın eserlerini tek tek ele alan çalışmalar olduğu gibi tamamını postmodernizm adı altında detaylı bir şekilde inceleyen ve bu alanda büyük bir boşluğu dolduran bir çok araştırma yapıldığı gözlemlenir. Pamuk'un geçmişte kalan tarihi gelenekleri kendi hayatından taşıdığı izlerle harmanladığı ve resme duyduğu ilgisini de gözler önüne serdiği 1998 yılında yayımlanan postmodern anlatım tekniğini kullanarak yazdığı *Benim Adım Kırmızı* adlı romanının da, yazarının özellikleri göz önüne alındığında gerek konusu, gerek kurgulanış biçimi, gerek kullandığı tekniklerin çeşitliliği, gerekse yapısı bakımından farklı açılardan incelemelere konu olduğu görülmür. Bu makalede ise postmodern teknikle yazılan ve okuyucuyu tarih-polisiye-aşk üçgeni içinde sürükleyici bir macera yolculuğuna çıkaran *Benim Adım Kırmızı* adlı eser tarihi roman bağlamında ele alınacak, eserdeki tarihe postmodernist yaklaşım ve değinilen tarihsel unsurların boyutları incelenerek postmodern tarihi romanın özelliklerinin neler olduğu somut bir örnek üzerinden yansıtılmaya çalışılacaktır. Bununla birlikte yapılan çalışmanın edebiyat alanında da bir boşluğu doldurması ve yeni araştırmalar için faydalı bir kaynak olması hedeflenmektedir.

*  Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi. kiractuba1@gmail.com

Anahtar Kelimeler: *Benim Adım Kırmızı*, tarihi roman, postmodernist tarihi roman.

A POSTMODERNIST HISTORICAL NOVEL: “*BENİM ADIM KIRMIZI*”

Abstract

Postmodernist understanding which has become an indispensable phenomenon of the modern world has been constructed in many works from past to present. Orhan Pamuk, who uses the advantage of a multi-faceted personality as a touchstone in his writing, because of his success in enriching the multi-layered and deep colors of his works with the different techniques he has applied, he has always taken his place among the writers of Turkish and World Literature researchers. When the studies are examined, it is observed that there are many studies that examine the works of the author one by one, as well as a thorough analysis of all the works under the name of postmodernism and fill a big gap in this field. When Pamuk's postmodern narrative technique novel *Benim Adım Kırmızı* (1988), which blends the historical traditions of the past with the traces of his own life and his interest in the painting, reveals his interest in the painting; it is seen that it is subject to examinations from different angles in terms of its plot, the way it is fictionalised, the variety of the techniques used and its structure. In this article, *Benim Adım Kırmızı*, which is written with postmodern technique and which brings the reader to an immersive adventure journey within the history-crime-love triangle, will be discussed in the context of the historical novel, and will be attempted to be reflected. In addition, the study done aims to fill a gap in the field of literature and be a useful resource for new researches.

Key Words: Socialist-realism, modernist-socialism, socialist poetry, Turkish poetry, Turkish poets.

Giriş

Orhan Pamuk'un 59 bölümden oluşan ve her bölümün kendi anlatıcısıyla bütünleşerek okuyucuyu masalsi bir polisiye-aşk macerasının içerisine sürükleyen *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı, postmodern teknikle yazılmış bir tarihî romandır. Samsakçı'ya göre “At, ağaç, para, ölüm, şeytan gibi insan dışı varlık veya kavramların da anlatıcı olarak yer aldığı; toplam 20 ayrı anlatıcının çeşitli itiraf, itiraz ve izahlarının belirli bir mantığa göre yerleştirildiği *Benim Adım Kırmızı*, Orhan Pamuk'un, klasik kültürü ve bu kültürün insan, Allah, tabiat ve sanat karşısındaki konum ve tutumunu sorguladığı romanıdır.” (Samsakçı, 2011: 122) 19. yüzyılın ilk yarısında Walter Scott'un *Waverley*'i (1814) ile İngiltere'de başlayan tarihi romanda Scott'un “kurucu niteliği” vardır ve “onun ilkeleri, bir tarihsel roman geleneğinin ana taşlarını” (Göğebakan, 2004: 16) oluşturur. Türk edebiyatında ise tarihi romanın ilk örneği olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında Namık Kemal'in *Cezmi* (1880) adlı eseri görülür. Modernizmin geleneğe olan uzaklığı sebebiyle modernist dönemde tarihi romana rastlanmazken, Kemal Tahir'in “1960'lı yıllarda yayımlanan *Devlet Ana* (1967)” adlı eseri ile tarihi roman “ideolojik bir boyut kazanır.” “1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren toplumsal içerikli romanların yazılmaya ve daha çok ilgi



görmeye başlaması tarihi roman türünü bir müddet suskunluğa itmiştir.” 1980’lere gelindiğinde ise postmodernizmin etkisiyle tarih bilimine bakışın değişimiyle tarihi romanların da yapısında değişiklikler görülür. “Postmodernizmin tesirleriyle gerçeğe şüpheyle bakılması, birden fazla ve şartlara göre değişebilen gerçeğin olduğu düşüncesi tarih biliminin etrafında yeniden düşünülmesine sebep olmuştur.” Tarihi gerçek diye sunulan tarih kitaplarındaki bilginin de bir insanın bakış açısıyla ortaya konulduğu ve dolayısıyla bu metinlerin de yorumlanmış metinler olduğu anlayışı gelişir. “Tarihin gönderme yaptığı ‘geçmiş hakikat’ kavramına kuşkuyla yaklaşılır. Tarih artık nesnellikten çıkmış, yazarın anlamlandırmasıyla şekillenen bir metin olmuştur” (Argunşah, 2002: 19). Umberto Eco’nun *Gülün Adı* (1980) adlı eseri ile görülen postmodern tarihi romanın Türk edebiyatındaki ilk örneği Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* (1985) adlı eseridir.

Tarihi Roman ve Postmodern Tarihi Roman Arasındaki Farklar

Tarihi roman, “başlangıç ve sonucu geçmiş zaman içerisinde gerçekleşmiş olan hadiselerin, devirlerin ve bu devirlerde yaşamış olan insanların hikayelerinin edebi ölçüler içerisinde yeniden inşa edilmesidir” (Argunşah, 2006: 416). Bu tür romanlar “konusunu tarihten alır, kurmaca dünyasını tarihi bir gerçekliğe dayandırır.” Klasik tarihi romanlardaki “bir kahraman etrafında olup biten ve kahramanın bütün zorlukların üstesinden geldiği” yapı Scott ile birlikte değişir. “Romanın hem başkışisi hem de figürler sıradan insanlardır. Olağanüstü güçleri yoktur. Herkesin yaşadığı sorunları onlar da yaşarlar. Tarihsel olaylar, bu sıradan insanların bilincinde yansıtılır” (Gögebakan, 2004: 17-53-54). Ayrıca ele alınan konu ve kişiler gerçeğe dayanılarak anlatılır. Bu romanlar “gerçeğin peşinde(dirler) ve okuyucuları tarafından aynı algı eşliğinde” (Türkeş, 2001/2002: 187-188) okunur. Postmodernizm ile birlikte bu yaklaşım değişmiş, artık tarihi gerçek sadece eserde kullanılan bir fon durumuna getirilmiştir. “...bu eserlerde tarih, anlatılmak istenen hikaye için” bir zemin olur. “Sanatçı tarihi, klasik tarihi roman yazarlarının yaptığı şekliyle takip edilen ve canlandırılan bir malzeme olarak görmenin tamamen dışına çıkar, kendisini ve yaratma kabiliyetini sonsuz şekilde kullanabildiği özgün bir çalışma içerisine girer. Tarihin değiştirilemeyecek gerçeklerine uyar ama başka olası hadiselerle de dikkati çekerek eserlerini asıl bunlar üzerine kurar” (Argunşah, 2002: 20). Postmodern anlayış tarih bilimini edebiyatın kurmaca dünyasına yaklaştırır. Tarih bilim olmaktan çıkıp yorum konumuna getirilir. Yazar kendisine bir kurgu olarak gelen tarihi gerçeği yeniden kurgular ve tarihe yeni bir ifade biçimi kazandırarak ortaya estetik kaygıları ön planda olan kurgusal bütünlük çıkarmaktadır. Ömer Türkeş bunlara ‘tarihsel fanteziler’ der.

Hugo Aust *Tarihsel Roman* adlı yapıtında tarihsel romanın amacının “tarihi öğretmek, yeniden canlandırmak” ve “eğlendirmek” olduğunu söyler. Postmodern tarihi romanların ise amaçları tarihi anlatmak, tarihi gerçeklere bağlı kalmak, tarihi öğretmek, canlandırmak değil, kafalarındaki hikaye için uygun zamanı bulmaktır. *Benim Adım Kırmızı* adlı eserde de bir tarih bilgisinden ziyade, estetik yönün daha fazla ön plana çıktığı görülür. Artık eserlerde önemli olan estetik gerçekliktir.

Tarihi romanlar, işledikleri zamana olan uzaklıkları açısından ‘tarihi roman’ ya da ‘devir romanı’ olarak sınıflandırılabilir. Scott’a göre bir romana tarihi roman diyebilmek için bu romanda anlatılan olayın yazarın bizzat gözlemleyemeyeceği 60-70 yıl kadar öncesinde bir zamana ait olması gerekmektedir. Eğer anlatılan zaman



yazar için geçmiş bir zamansa bu tanım kabul edilebilir. Yazar birtakım belgelerden hareketle eserini meydana getiriyordur ve bu anlayış Scott geleneğinin bir devamıdır. Eğer yazar bizzat şahit olduğu veya tanıklardan dinleyerek daha sonra tarihe mal olacak zamanları anlatıyorsa, bu romanlar için devir romanı terimi kullanılabilir. Bu tasnif ışığında *Benim Adım Kırmızı* adlı roman, işlediği zaman kesiti bakımından tarihi romanlar içinde değerlendirilebilir. Yazarının tarihe yaklaşımı açısından ise postmodern bir tarihi romandır.

***Benim Adım Kırmızı*'da Tarihe Bakış**

Orhan Pamuk bir söyleşide postmodern anlayışla yazdığı *Benim Adım Kırmızı* adlı eserini yazma amacının "nakkaşların kederini; yüzlerce yıl bir işe emek verdikten sonra, bugün tamamen unutulmalarını anlatmak" (Çalışlar, 1998: 1-5) olduğunu söyler. Tarihte önemli bir yerleri olan ve yüzlerce yıl Osmanlı/İslam resminin bir safhasını oluşturan nakkaşların hayatını romanın bugünkü geldiği aşamada son tekniklerle anlatmıştır. Postmodern eserlerin çoğunda görülen tarihin ciddiyetini görmezden gelme, tarihle alay ederek oynamanın aksine tarihe hüzünlü bir bakış ve tarihte geçirilen safhalara layık olduğu değeri veriş görülür. Yeni tarih görüşüne göre zaten kurmaca olarak kabul edilen tarihi yeniden kurgular. Tarihte önemli bir yeri olan nakkaşların hayatlarına bir oyundan ziyade, bugünün insanları için sırlarla dolu kapılar ardında kalmış bir dünyayı anlatmak için tarihi sadece hikayesine uygun bir mekan olarak kullanır. "Doğu'nun kültür öğeleri ve arkaik Türk sanatlarıyla, 20. yüzyıl avangardist edebiyatının biçim özelliklerini harman(lar)." (Ecevit, 2014: 129)

Eserde, artık günümüzde görülmeyen nakkaşlık geleneği, yaşamı ve düşüncesi anlatılmaktadır. Bu açıdan eser tarihi romanın ilk özelliği olan tarihten bahsetme unsurunu yerine getirmiş olur. Tarihi romanın diğer bir özelliği olan tarihi gerçekliğe uygunluk açısından esere bakıldığında ise, yazarın kurgu boyutunu daha önde tuttuğu görülür. Yazar, tarihi bir gerçekliği olan nakkaşlık geleneğini bir polisiye/cinayet kurgusu içinde vermesini "Kimsenin ilgilenmeyeceğini düşündüğüm sevgili nakkaşlarıma böyle ilgi çekebileceğimi düşünmüştüm" diyerek açıklar. Bunun yanında kitabın arka kapağında "en renkli ve en iyimser romanım" diye adlandırdığı eserini "kolay okunur ve sürükleyici yapan bir polisiye-siyasi mantık(ın), zavallı nakkaşlarımin kırılğan hayatlarına zorla sokulmuş oldu" diyerek bu kurgunun "onların alemine ve mantığına, onların kırılğan işine bir çeşit saldırı oldu(ğunu)" düşünür. Böylece yazar tarihi eserinde bir fon, dekor ve zemin olarak kullanmış ve estetik gerçekliği ön plana çıkarmıştır.

Eserde yer alan mekânlar konunun geçtiği 16. yüzyıla özgü ayrıntılarla anlatılmıştır. Özellikle romanın merkezi sayılabilecek nakkaşların yetiştikleri nakkaşhane binası eserde bahsedilen özellikleri nedeniyle resmi tarihi belgelerde sözü edilen "Hassa Nakkaşhanesi"ni çağrıştırmaktadır. Yine eserde anlatılan saray ve hazine dairesi gibi mekânlar tarihe uygun ve gerçekçi kurgulanmıştır. Bir yazısında da yazar, "romanını okuyan ilk okurun romanın yazıldığı sırada Topkapı Sarayı'nın müdürlüğünü yapan Filiz Çağman olduğunu ve kitabı yazmaya başlamadan önce saray ve nakkaşların çizim teknikleri ile ilgili olarak onunla uzun uzun konuştuğunu anlatmaktadır." "Eserde sözü edilen evlerin ise ağırlıklı olarak 19.yüzyıl İstanbul evinin özelliklerini taşıdığı söylenebilir." (Perker, 2008: 759-760-761). Mekânsal açıdan *Benim Adım Kırmızı* adlı romanın tarihi gerçeklere bağlı kalarak kurgulandığı görülür.



Eserde yer alan kişilikleri yaratırken de yazar daha çok kurmaca kişiliklere öncelik vermiştir. Eserde ismi dahi belirtilmeyen “Padişah (III. Murat)”, “başnakkaş Üstad Osman” ve “Zeytin yani Velican (İranlı yüz ressamı Siyavuş tarafından yetiştirilmiştir)” dışında olayda önemli işlevleri yer olan kişiliklerinin hepsi kurmacadır. “Çocukluğumun pek çok ayrıntısını, annem, Şevket, ben didişmelerimizi, ağabeyimle bitip tükenmez didişmelerimi kitaba sevimli bir şekilde koydum” diyerek kişilerini kurgularken kendi hayatından da ilham aldığı görülür. Gerçek kişilerden çok tarihi gerçeklik üzerinde durarak kurmaca kişilerle hikayesini anlatır.

Her tarihi eser yazarının bilgisi, ilgisi, dünya görüşü çerçevesinde tarihten izler taşır. Yazar bu yönlendirmeler ışığında tarihten bir seçme yapar ve bunu yine kendi görüşü ekseninde okuyucuya sunar. Bu yüzden tarihi romanlar tezli romanlardır ve yazarlarının tezlerini savunur mahiyette yazılırlar. “... *Benim Adım Kırmızı* güzelliğini iyimserliğine, hoşgörüyeye, Tolstoy’cu bir dengeye, Flaubert’ci bir hassasiyete borçlu olacaktı: Baştan böyle hissediyordum. Ama gene de kitapta hayatın acımasızlığı, kabalığı, düzensizliği hakkındaki temel görüşlerim yer aldı... tarihin acımasızlığı, kayıp eski dünyanın güzelliği de kuvvetle hissedilsin istedim” (Pamuk, 2010: 348-49) demesi, yazarın eserini oluştururken kendisine ne kadar bağlı olduğunu gösterir. Yine de *Benim Adım Kırmızı* adlı romanda okuyucu bir ideolojiden ziyade masalsı bir metinle karşı karşıyadır. Yazarın amacının bir ideolojinin ışığında bazı gerçekleri kabul ettirmek değil, geçmişte kalmış bir geleneği okuyucuya hatırlatmak, 16. yüzyıl Osmanlı sanatçıları ile 21. yüzyıl okuyucusu arasında bir bağ kurmak olduğu söylenebilir.

***Benim Adım Kırmızı*’da Değinen Tarihi Unsurlar**

Orhan Pamuk *Öteki Renkler* adlı kitabında, “Kitabımın kendi gözükmez, sesi gözükür esas kahramanı Meddah ’tır aslında ve kitabımın en kırılğan 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, yayinevi kızar, gazete kızar, herkes kızar; parmaklar sallanır, sallanır, ne yapsan bir yerinden sataşlırlar. Yarabbi, dersin, ama öte yandan düşünürsün; öyle bir şey yazacağım ki, hepsi kızacak ama o kadar güzel olacak ki, boyun eğecekler. Bizim gibi yarı kapalı, yarım yamalak demokrasisi olan, yasakları bol bir toplumda roman yazmak, benim, Meddah’ımın 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.” diyerek tarihi bir gerçeği kurgu dünyasına taşımanın zorluğundan bahseder. Özellikle çoğu kişinin gözünde dokunulması mahrem görünen bir tarihi tüm yalınlığıyla günümüz gerçekliğiyle algılanacak bir seviyeye indirmek, yazarın birçok eleştiriyi göğüslemeye hazır olmasını gerektirir. Tüm bu olumsuz karşıtıklara rağmen Orhan Pamuk eserini öyle bir üslupla yazmıştır ki, her bölümde anlatıcının kılığına giren Meddah gibi yazar da eserin sonunda tüm kişileriyle bütünleşerek kendisini ortaya çıkarır. Yazar Meddah üslubuyla yazdığı romanını hem konusunun geçtiği dönem ile bütünleştirir hem de bir Meddah gibi yazdıklarının bir hikayeden ibaret olduğu vurgusunu yaparak eserinin her şeyden önce bir kurgu olduğunun unutulmamasının altını çizmiş olur.

Eserine koyduğu başlıkta da yazar hem eserinde kişilerinin (eşyalar da dahil her şey konuşur) “birinci tekil şahısla konuş(tuğunu)” vurguluyor hem de eserin konusuna



dokunarak “kitabın, renklerle, görme zevkiyle ilgili olduğu(nu)¹” hissettiriyor. Ayrıca yazar eserinin konusu nakkaşlar, nakkaşların resim anlayışı ve onların yaptığı resimler olduğu için eserini kendi gördüğü gibi değil gördüğü resimler üzerinden anlattığını vurgular. Yine “minyatür sanatı ile kitabımda dil arasında bir ilişki var” diyen yazar, “...minyatürlerdeki kişiler hem resmin içine dönüktür, hem de kendisine bakan göze, yani seyirciye dönüktür... benim kahramanlarım da hikayelerini anlatırken hem birbirleriyle hem de okurlarla konuşurlar. Hem ‘ben bir resimim, bir şeyi temsil ediyorum’ derler, hem de ‘ama ey okur bak seninle de konuşuyorum’ derler” diyerek eserinin tarihle, ele aldığı konularla ve malzemenin içeriğiyle ne kadar uyumlu olduğunu gözler önüne serer. Böylece eserini gerek kurgusu, gerek üslubu, gerekse uyguladığı postmodern teknikle tam bir bütünlük halinde sunmuş olur. Eserdeki tarihe olan bu yakınlık görüldükten sonra değinilen tarihsel unsurlara geçilebilir.

Nakkaşlık Geleneği

Orhan Pamuk *Benim Adım Kırmızı* adlı eseri asıl olarak nakkaşlık geleneği ve düşüncesini anlatmak için yazmıştır. Yazarın “Bence bu kitapta temel sorun Doğu-Batı değil, nakkaşın çilesi, sanatçının derdidir” dediği bu eserinde romanın başında sonuna kadar nakkaşların Doğu-Batı ressamlarının sanata ve sanatçıya olan bakış açısının farkını ortaya koydukları görülür. “Bütün kitaplarım Doğu’nun ve Batı’nın yöntem, usul, alışkanlık ve tarihinin karışmasından yapılmıştır ve kendi zenginliğimi de buna borçluyum” diyen yazar aynı zamanda kişilerine söylediği konuşmalarla kendi düşüncelerinin ne olduğunu da ortaya koyar. Yazarın, “...üslup denen şeyin abartılmış bir kişisel özellik olduğunu düşünüyorum. Üslup kişilerle, tek tek bireylerle ilişkilendirilebilecek bir şey değil; tarihi koşullarda yan yana gelmiş insan cemaatlerinin özel durumlarıyla ilişkilidir” (Pamuk, 1999: 333) gibi görüşlerinin benzerleri eserde nakkaşlarının ağzından dinlenir.

Batıda ressamlar gerçeğe uygun resim yapabilmek için ‘perspektif’ ve ‘gölge’ gibi değişik teknikler kullanırlar. Eserde de nakkaşlar (özellikle Enişte Efendi) pek çok kez İtalyan ressamların portrelerinin çok gerçekçi olduğunu dile getirirler. Mesela romanın kişilerinden Şeytan, Batılı ressamların kullandığı bu tekniklerin sonucunda ortaya çıkan gerçekçi üslubu insanı tapılacak put gibi gösterdiği için eleştirir. Yazar, batılı resmin yöntemlerine ve üslubuna karşı yapılan bir eleştiriyi dile getirirken, bir yandan da bunu inanç sisteminde insana secde etmediği için cennetten kovularak kıyamet gününe kadar cezalandırılan ‘Şeytan’ figürünün hikayesiyle birleştirerek eserinin anlam katmanı açısından zenginliğini göstermiş olur. “Beylerin, papazların, zengin tüccarların ve hatta kadınların bile gözlerinin rengini, tenlerinin dokusunu, dudaklarının benzersiz kıvrımını, göğüslerinin arasındaki güzel gölgeye, alınlarındaki kırışıklara, parmaklarındaki yüzüklere, hatta kulaklarından fışkıran iğrenç kıllara 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, 1999: 333) Batıdaki ressamların aksine ise Osmanlı nakkaşları üsluplarını açıkça ifade etmekten ve resme imzalarını atmaktan kaçınırlar. Çünkü İslam kurallarına göre insan resim

¹ Orhan Pamuk Öteki Renkler kitabında eserine ilk olarak romanın temel konusuyla ilgili olduğu için “İlk Resimde Aşk” adını koymayı düşündüğünü söyler.



yapmak yaratıcılık yaparak Allah'a şirk koşma olarak görülür. Kara bunu, "...nakşetmeye kimsenin lafı yok, ama resim dinimizce yasak...Frenk üstatlarının usüllerinden yararlandıkça, yaptığımız nakış ya da hurda nakış olmaktan çıkıp düpedüz resim olmaya başlıyor. Kuran-ı Kerim'in yasakladığı, Peygamberimizin hiç hoşlanmadığı şey bu işte." diyerek ifade eder. Bu yüzden nakışta "gerçek hüner ve ustalık hem erişilmez bir harika resmetmek, hem de bu harikada nakkaşın kimliğini ele veren hiçbir iz bırakmamaktır." 'Ağaç' kişisi ile değindiği üslup farkında ise nakkaşın düşüncesini "Ben bir ağacın kendisi değil, manası olmak istiyorum" (Pamuk, 1999: 448-26-27-63) diyerek açıklar.

Nakkaşlıkta ustalık kendinden önce gelen ustaların yaptıklarını taklit etmekle başlar. "Örneğin, Padişah'ın oğlunun sünnet töreni için hazırlanan Surname adlı kitap aynı ziyafet sahnesinin iki yüz sayfada anlatılmasından oluşur. Bu tekrarlar sayesinde nakkaşlar kendi üsluplarını gizlemeyi başarırlar" (Uzundemir, 2001: 113). Yazarın Kelebeğe anlattığı 'Üç Üslup ve İmza Hikayesi'nde üslup ve imza bir kusur olarak görülür, bu kusur "...küstağa ve aptalca böbürlenmekten başka bir şey değildir" ve "kusursuz resmin imza istemediği" (Pamuk, 1999: 80) ifade edilir.

Nakkaşlığın önemli vasıflarından biri de hafıza ve körlük meselesidir. Nakkaşlar Batılı ressam gibi çizdikleri resimleri kendileri bir şeye bakarak değil daha önce çizen üstatları taklit ederek çizerler. Bu resimler onlara zamanın süzgecinden süzülerek gelmiş ve çize çize hafızalarına kazanmıştır. Zeytin'e anlattığı 'Üç Körlük ve Hafıza Hikayesi'nde "Körlük(ün) Şeytan'ın ve suçun giremeyeceği bir mutlu alem" olduğu ve körlüğün "...Allah'ın ihsanı ve en büyük erdem olarak" görüldüğüne değinilir. Kör olmak, nakkaşın sanatında ustalaşması, Allah'la bütünleşerek gerçek resme ulaşması ve dünyayı Allah'ın gördüğü gibi görmesidir. Üstat Osman sırf bu mertebeye ulaşmak ve alemleri Allah gibi görmek için sorguç iğnesini gözlerine batırarak kendini kör eder.

Eserde Enişte kişisi ile Doğu ve Batı resim tekniğinin birleşimi savunulur. "Saf hiçbir şey yoktur. Nakışta, resimde ne zaman harikalar yaratılsa, ne zaman bir nakkaşhanede gözlerimi sulandıracak, tüylerimi ürpertecek bir güzellik ortaya çıksa, bilirim ki orada daha önceden yan yana gelmemiş iki ayrı şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır. Behzat'ı ve bütün Acem resminin güzelliğini Arap resminin Moğol-Çin resmiyle karışmasına borçluyuz... Doğu da Allah'ındır, Batı da." diyerek Batıdan alınan pespektif ve gölge tekniklerinin nakkaşlıkta kullanılmasını ister. Kendisini öldürmeye gelen katilin "Kör olana kadar yaptığımız onca resim ne zaman gerçekten anlaşılacak? Hak ettiğim, hak ettiğimiz sevgiyi ne zaman verecekler bize?" (Pamuk, 1999: 97-186-196) sorması üzerine Enişte'nin cevabı "Hiçbir zaman!" olur ve nakkaşlığın sonunun ne olacağı hakkında düşünceleri verilir.

Meddahlık Geleneği

Eserde Postmodern bir teknik olan parodi yoluyla meddahlık sanatından yararlanır. Eserin kişilerinin yanında 'at, köpek' gibi hayvanların ve 'para, kırmızı' gibi eşya ve renklerin her bölümde birinci tekil şahıs anlatıcı tarafından konuşturulması, hepsinin hikayesinin bir meddah tarafından anlatılıyormuş gibi hissettirir. Eserde meddahlık, nakkaşların ve halktan kişilerin akşam vakit geçirmek için gittikleri kahvehanelerde anlattığı hikayelerle vurgulanır. Özellikle 'Köpek, Ağaç, Para, At, Şeytan ve Kadın'ın anlatıldığı bölümlerde görülen Meddah, anlattığı hikayeler ve



hikayelerdeki sivri dilliliği (özellikle Nusret Hocaya eleştirileri) nedeniyle Kadın'ın anlatıldığı hikayenin sonunda geçen “Ama kapıdan giren o yabancılar kim?” (Pamuk, 1999: 405) cümlesi ile sonu belirtilmeyen ama iyi olmadığı da anlaşılan bir akıbete uğrar. “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.” (Uzundemir, 2001: 116)

Bohçacılık

Eserde Ester'in anlatıldığı bölümlerde karşımıza çıkan bu gelenek, laf ve mektup taşıma, haberleşme, evliliklere vesile olma gibi özellikleriyle görülür. “Kapıdan kapıya taşımadığım mektup, dedikodu yoktur ve İstanbul'un kızlarının yarısını ben evlendirdim”, “Yıllardır bohçacılık, çöpçatanlık yapıyorum...”, “...rakip erkeklere birbirlerini kıskandırmak çöpçatan Ester'e çok para kazandırır” vs. gibi cümlelerle bu geleneğin toplumdaki yeri ve o zamandaki önemi vurgulanır. Orhan Pamuk eserine Ester'in bohçacılığını bir zorunluluktan koyduğunu ifade eder. Eserin yazıldığı tarihte kadın ve erkeğin alenen görüşmesi mümkün olmadığı için yazar iki cins arasındaki yakınlaşmayı bu gelenek sayesinde sağladığını vurgular. Eserde yer alan kadın erkek arasındaki “manevralar, bu kararsızlıklar, 'bu aşk satrancı', ancak araçlarla, mektup taşıyan araçlarla olabilir. Osmanlı Devleti'nde, İstanbul'da bunu bohçacı kadınlar yapardı. Kadın olduğu için kadınlara süratle yaklaşır onların iç dünyalarını açmalarına imkan tanıyor, azınlık (Yahudi) olduğu için de şehrin içinde vızır vızır hareket edebiliyor” (Pamuk, 1999: 46-98-121) diyerek bu geleneğin eseri için ne kadar önemli olduğunu gösterir.

İstanbul'da Çıkan Yangınlar ve Değişen Şehir Görüntüsü

16.yüzyıl öncesi ve sonrası Osmanlı Devleti'nde birçok yangının çıktığı görülür.² Özellikle yangın tulumbacılarının bulunmadığı 1714'e kadar olanki dönemde yangınlar şehre büyük zararlar vermiştir. Eskiden evler tahtadan yapıldığı, bir yangın çıktığında da dönemin şartlarının getirdiği zorluklar nedeniyle yangın söndürülene kadar bir sokağın hatta bir mahallenin yanarak kül olduğu görülür. 16.yüzyılda yaşanan bu yangınlara da yazar, “Gençliğimde yürüdüğüm kimi mahalleler, kimi sokaklar, on iki yılda yanıp, kül ve duman uçmuştu da köpeklerin yol kestiği, meczupların çocukları korkuttuğu yangın yerleri açılmış, kimine de benim gibi uzaklardan geleni şaşırta zengin konakları yapılmıştı” diyerek değinir. Özellikle Enişte'nin evi üzerinden değinilen, paşaların ve zenginlerin yaptırmaya başladığı iki katlı evlerden bahseder.

Paranın Değeri

Eserde Venedik'te düşük altınla yaptırılıp Osmanlı altını diye piyasaya sürülen kalp paralardan bahsedilir. Kalp para daha serttir, bakırla karışıktır. Bu yüzden paranın saf altın olup olmadığı ısırılarak anlaşılır. 16.yüzyılda paranın değeri düşünce

² Detaylı bilgi için: Taylan Esin, *Felaketleri Yönetmek: Osmanlı Kent Yangınlarının Kullanımları (16-18. Yüzyıl)*, Kebikeç Dergisi, S. 45, 2018.



yeniceerilerin ayaklanıp sarayı muhasara ettiği bilinir. Orhan Pamuk tarihte görülen bu kalp paralar için eserinde özel bir bölüm ayırmıştır. Eserde “Beni Venedik’te düşük altınla yaptılar da buraya getirip Osmanlı altını diye sürdüler”, “Venedik’teki darphaneden öğrendiğim kadarıyla bu iş yıllardır yapılıyor. Ama yakın zamana kadar Venedik keferesinin düşük ayarla Doğu’ya götürüp dağıttığı altınlar, yine aynı darphanede kendi yaptıkları Venedik dukalarıydı. Bir şey üzerinde ne yazıyorsa odur mantığına çok saygılı Osmanlı da, üzerindeki yazı aynı yazı oldukça dukanın içindeki altının miktarına aldırmadığı için sahte Venedik altınları bütün İstanbul’u doldurdu. Sonra altını az, bakırı çok olan kalp parayı daha sert diye ısıra ısıra ayırmaya başladılar” diyerek anlattığı bu hadise, aynı zamanda yazarın ironik dilinin sergilendiği en eğlenceli bölümlerden de birini oluşturur.

Veba Salgını, Batıda Başlayan Hristiyan Ayaklanmaları ve Acem Savaşları

Veba, Yersinia pestis adındaki bakteri tarafından oluşturulan enfeksiyon hastalıklarına verilen genel isimdir. Antik Çağlar’dan itibaren tanınmış bir hastalıktır. Lakabı “Kara Ölüm”dür. Osmanlı’da 16.yüzyıldan önce görülen veba salgınları 16.yüzyıldan sonra da görülmektedir. Eserin geçtiği zaman diliminin 1591 yılı olması nedeniyle özellikle tarihte dikkat çeken 1591-92 yılları arasındaki veba salgınından dolayı padişah dahi sarayını terketmek zorunda kalmış, mahkumlar serbet bırakılmıştır. Bununla birlikte yazarın değindiği diğer bir konu Batıda başlayan Hristiyan ayaklanmalarıdır. Batıda 16. ve 17.yüzyılda Protestanlık ortaya çıkar. Katolik mezhebiyle çıkan çatışmalar sonucu bölünmeler yaşanır ve Hristiyanlık Katolik ve Protestanlık olarak devam eder. Eserde 16.yüzyıl ile 19.yüzyıl arasında çeşitli hanedanlar arasında sürmüş Acem Savaşlarından da Şeküre’nin askere giden ve dört yıldır dönmeyen kocası vasıtasıyla bahsedilir: “Dört yıl önce Safevilerle savaştan dönen orduyla birlikte geri gelmemesine önceleri aldırmadım”. Aynı zamanda yazar, “Önceleri hep dönecek diye umdum, ama iki yılda yavaş yavaş yokluğuna alıştım. İstanbul’da benim gibi kocası kayıp ne kadar çok savaşçı karısı olduğunu anlayınca durumumu kabullendim.” (Pamuk, 1999: 55) gibi cümlelerle erkekleri savaştan dönmeyen kadınların durumlarına da değinir.

Surname-Kitap Hazırlanışı ve Vaziyet Verme Adeti

Tarihte III. Murat’ın Şehzade Mehmet’in sünnet törenleri için hazırlattığı Surname-i Hümayun üzerinden yazar, eserinde detaylı olarak Surnamenin hazırlanışından bahseder. Hazırlanan surnamede At Meydanı’nda yapılan şenliklerden, padişahın önünden sırasıyla geçerken hünerlerini gösteren usta bakırcılar, camcılar, şekerciler, kilitçilerden, hayvanlardan, hokkabazlardan bahseder. Her resimde aynı şekilde tahtında oturan padişahın önünden geçen farklı gruplar resmedilir. “Yazılar hattatlarca yazılıp resimleri bitirilip Surname ciltlendiğinde, sayfaları çeviren okur, böylece hep aynı duruşla hep aynı meydana bakan Padişah’ın ve davetli kalabalığının bakışları altındaki At Meydanı’nda her seferinde bambaşka renkler içinde bambaşka bir hareketi görecekti” diyen yazar, bu ayrıntılı kitap tarifiyle Enişte’nin hazırlattığı kitap arasında da bir karşılaştırmaya giderek, bir geleneği değıştirmenin zorluğunu da göstermiş olmaktadır. Ayrıca Üstat Osman ve Kara’nın katilin kimliğini tespit etmek için surname için yapılan resimleri inceleyen bölümde yapılan resimler üzerinde de detaylıca durulur.

Yazar aynı zamanda ‘Nakkaşhanede Vaziyet verme’ adetinden de bahseder. “Vaziyet, nakkaşhanede olup bitenleri çok yakından takip ettiği o heyecanlı



zamanlarda, Padişahımızın her iki ayda bir nakkaşhane binasını ziyaretleri sırasında yapılan bir törendi” diye açıklayan yazar, bu törende “Hazinedarbaşı Hazım, Şehnamecibaşı Lokman ve Başnakkaş Üstat Osman’ın eşliğinde Padişahımıza nakkaşhanenin üstatlarının, hangi kitapların hangi sahifeleri üzerinde çalıştığı, kimin hangi tezhibi yaptığı, kimin hangi resmi renklendirdiği, renkbazların, cetvelkeşlerin, müzehhiplerin, ellerinden her iş gelir on parmağında on marifet usta nakkaşların tek tek hangi işlerin üzerinde oldukları anlatılırdı” (Pamuk, 1999: 69-70) diyerek yapılan uygulamaları anlatır.

Boya Yapımı

Yazar eserinde günümüzde artık modern tekniklerle hazırlanan boya yapımına da değinir. Eserde üzerinde çok fazla durulan renk olarak karşımıza çıkan ve cinsellik, ölüm vs. gibi pek çok anlamla karşımıza çıkan kırmızı rengin hazırlanışı şu şekilde geçer: “Boyadan anlar üstat nakkaş, Hindistan’ın en sıcak yerinden gelen en iyi kırmızı böceğinin kurusunu kendi havanında elceğiyle döve döve iyice toz edip, bunun beş dirhemini ve bir dirhem çöven ve yarım dirhem de lotor hazır etti. Üç okka suyu tencereye koyup, çöveni içine atıp kaynattı. Sonra lotoru suya koydu, güzelce karıştırdı. Bir güzel kahve içecek zaman kadar kaynattı. O kahveyi içerken, ben de az sonra doğacak çocuk gibi sabırsızlanıyordum...” (Pamuk, 1999: 215-16) Bu şekilde devam eden ve o zamandaki boya yapımının her aşamasını yine o zamanki ölçülerle ayrıntılarla anlatan yazar, eserinde yer verdiği her bir konuyu ne kadar derinlemesine araştırdığını okuyucuya göstermiş olur.

Evlilik ve Boşanma

Yazarın ironik bir dille yine kocası savaştan dönmeyen Şeküre kişisi üzerinden verdiği bu konu, kadının toplum içindeki konumunu göstermesi bakımından önemlidir. Şeküre kocası askerden dönmediği ve henüz ölüp ölmediği bilinmediği için hala kocasının ailesine bağımlıdır. Bununla birlikte kocasının kardeşi Hasan’ın tacizlerine maruz kalır ve bir gece Hasan odasına girmeye çalışınca, bunu bahane ederek babasının evine döner. Fakat Hasan’ın Şeküre’ye olan saplantısı bitmeyince, kendince hesapları olan Şeküre babası da öldürülünce hem korkudan hem de kendi çıkarlarına daha uygun düştüğü için Kara’ya boşanabilmesi için gerekli yollardan bahseder: “Boşanabilmem için çeşit çeşit yollar var. Yalancı şahitler, sefere çıkmadan önce kocamın beni şartlı boşadığına tanıklık edip, mesela, iki yılda seferden dönmezsem karım boş olsun diye yemin etmiştir, diye yalan yere yemin edebilirler. Ya da, daha doğrudan, kocamın cesedini savaş meydanında gördüklerini, renkleri ve ayrıntılarına girerek yemin edebilirler. Ama evdeki cesedi ve kayınpederimle kayınbiraderimin itirazlarını göz önüne alırsan, bu yalancı tanıklıklar çok çürük yollar ve akıllı, tedbirli kadınlar da korkup razı olmazlar. Kocamın beni nafakasız bırakıp dört yıldır seferden dönmemesine bakarak, mezhebi bizler gibi Hanefi olan kadınlar da boşayamaz beni.” Böylece Şeküre’nin içinde bulunduğu zor durum okuyucuya gösterilerek uygulayacağı yöntem için okuyucu hazırlanır: “...Üsküdar kadısı, benim durumumda olan ve Acem Savaşları yüzünden sayıları her gün artan kadınların boşanmasına imkan vermek için, Padişahımız Hazretleri’nin ve Şeyhülislam’ın göz yummasıyla, arada bir yerini mezhebi Şafii olan naibine bırakıyor, o da bizi şakır şukur boşayıp nafakaya bağlıyormuş. Şimdi eğer benim durumuma dürüstçe tanıklık edecek iki adam bulup, onlara hemen biraz para verip, birlikte Üsküdar’a geçip, kadıyı ayarlayıp, beni boşatmak için yerini



naibinin almasını sağlayıp, bu şahitlerle beni boşatır, bir de kadı defterine boşanmanın kaydını yaptırıp, bu yolda bir kağıt, bir hüccet de hemen alır ve boşanmanın hemen ardından hiç beklemeden evlenmemin de caiz olduğunu yine başka bir kağıtla sağlama bağlarsan...” Tüm bunları yapan Kara ve Şeküre hemen o öğleden sonra evlenirler. Aynı zamanda tarihteki evlilik boşanma gibi konuları da gösteren bu hikaye ile yazar, Şeküre vasıtası ile yapılanı doğal karşıladığını ve olumladığını göstermiş olur. Yine Şeküre'nin düğünü vasıtasıyla gelin alayı, gelinin kırmızı elbise giymesi, nahl ağacı gibi bugün geçmişte kalmış geleneklerden de bahseder: “Oysa düğününde bütün zengin kızlarını gözlerden korumak için üzerlerine geriliveren kan kırmızısı ipekten yapılmış bir örtüyü, ellerindeki sopalarla atının yanında taşıyacak dört uşak da yoktu, meyveler, altın ve gümüş varaklar, parlak taşlar ve tellerle süslenmiş iri düğün mumlarını, ağaç şeklindeki nahılları da önünde şatafatla taşıyarak yürüyecek herhangi bir hizmetkar da.” (Pamuk, 1999: 221-22-34)

Kalenderiler

Yazar eserin İki Abdal'ın anlatıldığı 50. bölümünde Kalenderilerden bahseder. Yazarın “Ölümümüz üzerinden yüz on yıl, zındık ocağı, şeytan yuvası tekkelerimizin, ıslahı bile mümkün değil ve zaten Acem yanlısı, diye kapatılması üzerinden bir kırk yıl geçti” dediği Kalenderiler, “Dünyayı ve dünyevî değerleri umursamayan, içinde yaşadıkları toplumun, toplumsal düzenin inanç ve geleneklerine karşı çıkan, bunu kılık kıyafet, tutum ve davranışlarıyla gündelik hayatlarına da yansıtan sûfilere kalender, bunların temsil ettiği tasavvufî zümrelere de genel olarak kalenderiyye veya kalenderilik adı verilmiştir” (Azamat, 2001: 253). “Yalın ayak, başı kabak, yarı çıplak, üzerimizde birer yelekle geyik postu, belimizde birer kemer, elimizde ucu kıvrık sopamız, boynumuzdan sarkan zincire takılı keşkül çanaklarımız, bir de birimizde odun kesecek balta, öbürümüzde de keşkülümüze Allah ne verirse girdiğinde yemek için kaşık” diyerek belli özelliklerini tarif ettiği Kalenderilerin toplum tarafından nasıl algılandığını ise şu cümlelerle anlatır: “Hırsızlık ederek, dilenerek gezen bu rezil Kalenderiler, esrar çeker, şarap içer, birbirlerini becerir ve şu yarı çıplak hallerinden belli, namazdır, duadır, evdir, ailedir, yurttur bilmez dünyanın kabahatidirler.”, “Kalenderiler alemin fazlasıdır. Çünkü alemde insanlar: 1.Beyler, 2.Tacirler, 3.Çiftçiler, 4.Sanatkarlar olmak üzere 4 sınıfa ayrılırlar. Bunlar hiçbirinde yoktur. O halde fazladır.”, “ ‘Bunlar çift gezer ve hep ellerindeki tek kaşık la hangimiz ilk çanaktan yiyecek’ diye tartışırlar ki asıl meseleleri, ilk kim kimi becerecek tartışmasına sinsi bir telmihtir de bilmeyenler anlamadan güler” (Pamuk, 1999: 352-53-54).

Her sayfasında yoğun bir kültürel birikimin izleri görülen eserde değinilen daha birçok tarihsel unsur vardır: Katili bulmak için değinilen işkenceler (başa kafes takıp mengeneyle sıkma, falaka, soğuk suya atma, deri yüzme vs.), İslamiyetten önce ve sonra köpeğe bakış (İslamiyetten önce koruyucu olarak görülen köpek İslamiyetten sonra bazı mezheplerce murdar olarak kabul edilir(Şafii mezhebi)), Nusret Hoca üzerinden dönemdeki tarikatlar (yazarın Erzurumiler olarak bahsettiği tarikat Kadiriler olabilir), Şehname başta olmak üzere değindiği hikaye, efsane, minyatür ve kitaplar (Hüsrev ü Şirin, Leyla ile Mecnun, Behzat, Şah Tahmasp, Rüstem, Eshab-ı Kehf, Hadis ve Ayetler vs.) vs. gibi.

Sonuç



Postmodern tarihi romanın çoğu özelliklerini bünyesinde taşıyan, yazarın kendi hayatından ve çevresindeki insanlardan da ilham alarak kurguladığı eser, başından sonuna kadar okunup bitirildiğinde, yazarın titizlikle ve derin bir araştırmayla hazırlanmış olduğu görülür. "...ben de bir çeşit nakkaş hayatı yaşıyorum. Eğer benim kitabımda nakkaşlar hayatlarını kör oluncaya kadar, piştahta dedikleri çalışma tahtasının başında geçiriyorlarsa, ben de 24 yıldır bir çeşit masamın başında duruyorum" diyerek nakkaşlığa olan ilgisinin boyutlarını da gösterir ve eserini yazmayı "...yalnız nakkaşlığı değil, aslında 'sanatçı hayatını' da anlatmanın bir yolu" olarak görür. Ve yazarın deyimiyile "...bu kitap, en derinden, şu unutulmak korkusunu ve sanatsal unutulmanın korkunçluğunu anlatır" (Pamuk, 1999: 158-59, 162-63).

Postmodern bir teknikle yazılan *Benim Adım Kırmızı*, konusunu tarihten alması nedeniyle yoğun bir metinlerarasılık taşıyan, parodi yöntemiyle kullandığı meddahlık ve pastiş örneği olarak taklit ettiği mesnevilerin üslubuyla gerek konusu gerekse biçimsel özellikleriyle son derece sağlam bir şekilde kurgulanmış bir romandır. Osmanlıda kitapların minyatürize edilmesinden, cami ve sarayların boyanıp süslenmesine kadar her türlü süsleme faaliyetlerinde çalışan nakkaşların bugün unutulması ya da eserlerinin basit görülerek anlaşılmasını doğal karşılayan yazar, "...biz, dünyanın geri kalan pek çok yeri gibi Rönesans'tan sonra ortaya çıkan Batılı resimle eğitildik, hafızamızın haritası bu resimlerle oluştu. Bu yüzden minyatür eğitimini almamış birine sıkıcı ve hatta ilkel geliyor. Bu aynı zamanda kitabımın da temel meselesi(dir)" (Pamuk, 1999: 158-59) diyerek nakkaşlık gibi bugünün okuyucusu için artık unutulmuş olan bir geleneği uyguladığı modern yöntemlerle birleştirerek hem okuyucunun dikkatini bir döneme çekmeyi başarmış hem de okuyucunun sıkılmadan okuyacağı kurgusuyla, içinde herkesin bir parça bulacağı bir eser meydana getirmiştir.

Sonuç olarak "Deneyisel bir yazar olan ve hemen her romanında farklı biçim denemeleri yapan, farklı türlerden romanlar kaleme alan Orhan Pamuk'un" (Demir, 2011: 1812) ele aldığı tarihsel dönem ve konu itibarıyla tarihi roman içerisinde değerlendirilen *Benim Adım Kırmızı*, tarihi gerçekliğe olan yaklaşımı açısından ise "güncel meselelerin tarihi bir perspektif içerisinde oturtularak postmodern tekniklerle anlatıldığı (postmodern) tarihi bir romandır." (Demir, 2011: 475) Eserine "Doğu minyatür sanatı, meddahlık, halkbilim ve tarih alanlarında yaptığı ciddi araştırmalar ile sağlam bir zemin" (Ecevit, 2014: 130) oluşturan Pamuk, tarihi gerçekliği kurmaca bir öyküyle verir ve eserin kurmaca yanı daha ön plandadır. Tarihi idealize/karikatürize etme gibi bir amacı olmayan yazar, üstkurmaca, metinlerarasılık, pastiş vs. gibi unsurlarla tarihi gerçekliği işlediği konuya bir malzeme olarak kullanmıştır. Kişilerini kurgularken gerçek kişilerden çok kurmaca kişileri tercih eden yazar, birkaç gerçek kişinin çevresine yerleştirdiği asıl kurmaca kişilerle olay örgüsünü yürütür. Her ne kadar kurmaca olsa da yazarın dünya görüşünden de izler taşıyan eser, ideolojik boyutunun aksine sanatsallığıyla ön plana çıkar ve yazarın bu sanatsallığın altında vurguladığı tezi nakkaşlık geleneğini okuyucuya tanıtmak, nakkaşlar üzerinden 'sanatçı'nın varoluşsal problemini irdelemektir. Tarihsel bir gerçekliği sunmaktan ziyade "Yüksek/sanatsal ve eğlencelik/trivial özelliklerin bir arada yer aldığı bu metnin ana kurgu ilkesi(nin) ise çoğulculuk (pluralism)" (Ecevit, 2014: 130) olduğu söylenebilir. Fethi Demir'e göre gerek iç içe geçen "çok katmanlı bir kurguya sahip" olması (polisye, aşk, Doğu-Batı



çatışması), gerek “olayları kendi bakış açısından” değerlendiren 20 farklı anlatıcısı, gerekse “klasik ve postmodern anlatım teknikleri(nin) birlikte” kullanımı ve masalsı anlatım, üst kurmaca, metinlerarasılık, okurun anlatıya dahil etme, ironi, mektup gibi anlatım teknikleriyle Benim Adım Kırmızı postmodernizmi eserinde yansıtır. (Demir, 2011: 475-81/528) Kısacası Pamuk’un “Romanda ironik üslup, hayatın birçok alanına dair bilgiyi bir arada değerlendirme, ölüyü, nesneyi, diriler ile harmanlayıp sürrealist bir atmosfer yaratma, iç içe geçmiş kurmaca katmanlar oluşturma, eski edebiyatın anlatım tekniklerinden yararlanma vb. ipuçları postmodernizmi temsil eder.” (Atayman, 1999:14) Son olarak eserin konusu itibarıyla yazarın asıl kurgunun içine eklediği iç hikayelerle hem efsanevi hikayelerle eserinin tarihle olan bağımlı güçlendirdiği, hem de masalımsı diliyle okuyucuyu elinden bırakamayacağı bir öykünün içine soktuğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Argunşah, Hülya (2016). *Tarih ve Roman*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Argunşah, Hülya (2006): “Tarihi Roman”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt 4, İstanbul, s. 416.
- Argunşah, Hülya (2002). “Tarihi Romanda Post-Modern Arayışlar”, *İlmi Araştırmalar*, Sayı 14, İstanbul, s. 19.
- Atayman, Veysel (1999). “Kırmızının ve Direnmenin Estetiği”, *Evrensel Kültür Dergisi*, İstanbul.
- Azamat, Nihat (2001). “Kalenderiyye”. TDV, Cilt 24, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Çalışlar, Oral (1998). "Nakkaşın Mürekkebi Kırmızı", *Cumhuriyet Dergi*, Sayı 665, İstanbul.
- Demir, Fethi (2011). “Orhan Pamuk’un Postmodern Labirentte Yazıyı Arayan Kahramanları”, *Turkish Studies*, Volume 6/3 Summer, p.1811-1822, Turkey.
- Demir, Fethi (2011). *Orhan Pamuk’un Romanları Üzerine Bir Araştırma*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Van.
- Ecevit, Yıldız (2014). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Göğebakan, Turgut (2004). *Tarihsel Roman Üzerine*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Oppermann, Serpil (2006): *Postmodern Tarih Kuramı*, Phoenix Yayınevi, Ankara.



- Pamuk, Orhan (1999). *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan (2010). *Manzaradan Parçalar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan (1999). *Öteki Renkler*, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- Perker, Z. Sevgen (2008). “XVI. Yüzyıl İstanbul’unun ‘Benim Adım Kırmızı’ Romanındaki Yansımaları: Yer/Mekan”, *e-Journal of New World Sciences Academy*, Volume: 3, Number: 4, Article Number: C0091.
- Samsakçı, Mehmet (2011). “Gerçekliğin İdraki ve Üslûp Sorunları Bağlamında *Benim Adım Kırmızı*”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Y. 3, S. 6, s. 121-138.
- Uzundemir, Özlem (2001). “Benim Adım Kırmızı’da Doğu ile Batı, Geçmiş ile Günümüz Arasında Diyalog Arayışları”, *Doğuş Üniversitesi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1.
- Yalçın Çelik, Dilek (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yaprak, Tahsin (2012). *Postmodernizmin Orhan Pamuk’un Romanlarındaki Yansımaları*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman.