

## GERÇEKLİĞİN İDRAKI VE ÜSLÛP SORUNLARI BAĞLAMINDA *BENİM ADIM KIRMIZI*

Mehmet Samsakçı\*



**Özet:** *Benim Adım Kırmızı*, Orhan Pamuk'un minyatür-resim zıtlığı/karşıtlığı ekseninde, Müslüman sanatkârın âlemi, insanı ve tabiatı algılayış ve resmediş tarzını, birbirine çeşitli vesilelerle bağlanan üç ayrı olay örgüsüyle sorguladığı romanıdır. Romanda konuşturulan anlatıcılara göre, bu idrak ve ifade ediş sürecinde belirleyici olan, neyin gerçek ve değerli olduğu, insanın âlemde ne kadar ve ne önemde yer işgal ettiği sorundur. Bu anlatıcılara göre Doğulu nakkaşlarla Batılı ressamın eserleri arasındaki en büyük ve esaslı fark bakış tarzıdır. Müslüman bir sanatçının (özelde nakkaşın) kendisine has bir rengi, sesi, tavrı veya üslûbu olup olamayacağı problemi de, romana ikinci büyük tem olarak girer. Çalışmada, *Benim Adım Kırmızı*'da yer alan bu iki temel konu üzerinden yapılan sanatsal tartışmaların, Doğu-Batı kıyaslamalarının romanın kurgusunda yüklediği görevler ve Batılılaşma problemine yaptığı göndermeler söz konusu edilecektir.

**Anahtar kelimeler:** *Benim Adım Kırmızı*, gerçeklik, üslûp, Doğu-Batı.

### MY NAME IS RED IN THE CONTEXT OF THE COGNITION OF THE REALITY AND THE PROBLEMS OF STYLE

**Abstract:** *Benim Adım Kırmızı* (literally *My Name is Red*) is the book in which Orhan Pamuk discusses, by narrating three different events linking to each other in some way, how a Muslim artist comprehends and depicts the universe, human being and the nature within the framework of the contradiction between the painting and miniature. According to the narrators in the novel, the significant or characteristic thing in this process of cognition and expressing is the matter of what is real and valuable and also how much and to what extent a human being occupies a place in the universe. To those narrators, the greatest and the basic difference between the works of the Eastern painters (muralists) and the Western artists is the point of view. The matter of whether a Muslim artist (specially the muralist) has a particular manner, attitude, voice or style of his own appears to be another main theme of the novel. In this paper, it will be discussed that how the artistic debates and the comparison between the East and the West by considering the two basic

\* Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

subjects mentioned in *Benim Adım Kırmızı* play a role in the setting of the plot and also their references to the issue of Westernization.

**Keywords:** *Benim Adım Kırmızı*, reality, style, The East-The West.

"Söyle bana, üslup denen şeyin aslı nedir?  
Şimdi Frenkler de, Çinliler de ressamın hünerinin renginden,  
üsluptan söz ediyor, iyi nakkaşın diğerlerinden ayrılan  
bir üslubu olmalı mı, olmamalı mı?"

**Benim Adım Kırmızı**

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. Dikkatle incelendiğinde ve romanın başında *Kur'ân-ı Kerim*'den alınan üç epigrafa yoğunlaşıldığında, eserde aslında birbiriyle çok alâkalı üç ayrı kurgunun takip edildiği görülür. "Bir adam öldürdüler ve aralarında tartıştılar. Kur'ân, Bakara, 72"<sup>1</sup> şeklinde alınan ilk epigraf eserin polisiye kurgusunu; "Körle gören bir olmaz. Kur'ân, Fâtır, 19", romanın bütününe yayılan ve herhangi bir leitmotiv olmaktan öte bir yoğunlukta eserin entelektüel ve sanatsal damarını; son olarak "Doğu da Batı da Allah'ındır. Kur'ân, Bakara, 115" şeklindeki epigraf da ikinciyle bağlantılı olarak romancının, bu kez resim üzerinden tartıştığı Doğu-Batı meselesini eser başlama-dan okuyucuya haber verir.<sup>2</sup>

*Benim Adım Kırmızı*'da, 16. asrın son yıllarında toplumun çeşitli katmanlarında bulunan ve İstanbul'da yaşayan insanlar yanında, hattatlar ve nakkaşların gidip geldikleri bir kıraathanede -daha sonra katledilecek bir meddah vasıtasıyla- bize kendisini anlatan cansız varlıklar da vardır. Okuyucu bir mânâda kitabı okumaz, hattat ve nakkaşların gittikleri bu kahvede, resmi yapıлып yüksek bir yere asılmış ve meddah sayesinde dillenmiş, ağaç, at, köpek gibi varlıkları; ölüm, şeytan, kırmızı gibi kavramları dinler. Bu noktada, padişahın emriyle hazırlanışı eser boyunca anlatılan büyük minyatür kitabıyla *Benim Adım Kırmızı* aynıleşir; çünkü at, köpek, ağaç, şeytan, kadın vs. hem saray nakkaşlarının hazırladığı bu esrarlı kipte yerlerini alır hem de elimizdeki romanın bazı bölümlerini oluşturur. Yıldız Ecevit, bu durumu;

"Resim ve yazı, Pamuk'un romanında da birlikte var olurlar. Enişte'nin, Padişah'ın emriyle nakkaşlara resmettirdiği minyatür tablolarla, romanın ana ya-

pısı örtüşür. Nasıl Enişte'nin gizli resimlerinde nakkaşlar birbirlerinden habersiz at/ağaç/at vb. figürleri çizerek resmi bütüne doğru dokuyorlarsa, Orhan Pamuk'un roman kişileri/köpekleri/ağaçları/atları da tek tek bölümlerde birbirlerinden habersiz metni dokurlar."<sup>3</sup>

cümleleriyle tespit etmiş ve hükmünü yazarın şu sözleriyle temellendirmiştir:

"Kitabımda minyatürün bütünü yoktur ama dokusu (...) var. Kahramanlar ara sıra tıpkı kameraya konuşan film kahramanları gibi dururlar. (...) Her şey bir minyatürde olduğu gibi sade, basittir."<sup>4</sup>

Polisiye vaka, 1591 yılı içinde, İstanbul'un 9 soğuk kış gününde yaşansa da, eserin merkezinde yer alan nakış, resim ve bunlara bağlı olarak perspektif, derinlik, renk, boyut gibi hepsi "görme biçimleri"ni, romandaki benlik, şahsiyet problemlerini sorgulayan tartışmalar, kurguyu, dolayısıyla okuyucuyu asırlar öncesine götürür. Orhan Pamuk, bu eserinde Doğulu sanatkârla Batılı sanatkâr arasındaki farkı, Allah'ı, kâinatı ve kâinat içindeki insanı algılama noktasında sorgulamak istemiştir. Bu çalışmada, bu algı farklılığının hangi temeller, araçlar veya motifler etrafında söz konusu edildiği incelenecektir.

*Benim Adım Kırmızı*'nın asıl konusunu oluşturan "nakış ve nakkaşlar", daha çok "gerçekliğin idrak ve ifadesi", ayrıca "üslûp" meseleleri etrafında tartışılmıştır. Orhan Pamuk, romanda, nakkaşları merkeze alarak Müslüman bir sanatkârın gerçeklik algısını, bu gerçeği ifade veya resmetme biçimlerini, ayrıca Müslüman bir sanatkârın üslûp sahibi olup olamayacağını, gerçek veya kendi muhayyilesinin mahsulü olan hikâyeler, kıssalar etrafında söz konusu eder. Bu noktada, eserdeki tartışmalara geçmeden önce Müslüman sanatkârın dünyaya, insana veya eşyaya bakış açısını, bu bakış açısını tayin eden dinî ve sosyal dinamikleri kısaca söz konusu etmenin yerinde olacağını düşünüyoruz.

Taşları yerli yerine oturmuş, her unsuru birbirine cevap veren, birbirini tamamlayan, âhenkli bir medeniyetin ürünü olan Türk-İslâm sanatlarında, şiirde olduğu gibi mimari ve nakışta en maddî, en dünyevî, en basit ve tek başına bir mânâ ifade etmeyen malzemeye ilahî olana varılmaya çalışılmış, ilahî olanın övgüsü yapılmıştır. Tabiatta serbest hâlde bulunan taş ve ahşapla, insandaki ilahî öz'e seslenen ve sonsuzluk hislerini harekete geçiren, sonsuz olanla buluşmaya çalışan Türk-İslâm mimarisi; aslında dar ve sınırlı bir malzemeye sahip olmasına rağmen ilahî neşveyi en üst perdeden teren-

nüm etmiş olan musiki; tasvir yasağı veya sakıncası dolayısıyla gerçek insan ölçülerinden, şekillerinden daima uzaklaşan minyatür; nihayet harf estetiğinin ürünü olan hüsn-i hat, insandan Allah'a, somuttan soyuta, suretten sîrete, maddeden mânâya doğru ilerleyen bir çizgi izler. Bu mânâda *Benim Adım Kırmızı*'nın "Ben Bir Ağacım" başlıklı 10. bölümünde kendisini anlatan ağacın son cümlesinin; "*Ben bir ağacın kendisi değil, mânâsı olmak istiyorum*" (s. 63) olması, bir estetik sistemin idraki noktasında dikkati çekicidir.

Diğer bütün İslâm sanatkârları gibi nakkaş da, gerçek olan veya gerçekmiş hissi veren çizgi, renk, şekil veya boyutlardan kaçacak, zaten gerçek olarak kabul etmediği insan, nesne veya eşyayı dünyadaki renk ve biçimlerden soyutlayacaktır. *Benim Adım Kırmızı*'da uzun münakaşaların konusu olan bu "gerçeklik" meselesinin veya algısının özünde İslâmiyet'in dünya telakkisi vardır:

"İslâmlığa göre bu dünya bir hayalden başka bir şey değildir, gaye öbür dünyaya hazırlanmaktır. Dinin şartlarını yerine getiren, getirdiği için de huzura kavuşan nakkaşın hedefi dünya ötelereinden derlenmiş hissini veren parlak, güler yüzlü renklerle özlediği ebedî dünyanın doyum olmaz tadını sezdirmektir. Bunun içindir ki nakkaş, ölümlü dünyayı hatırlatan gölge, derinlik, hacim gibi görünüş unsurları ile ağzımızın tadını hiçbir zaman kaçırmak istememiştir."<sup>5</sup>

Klasik kültürümüze ve bu kültürün ürünü olan sanatlarımıza asıl rengini veren şey, İslâm inancı ve onun batınî, estetik yorumu olan tasavvuftur.<sup>6</sup> İster söz sanatlarıyla, ister minyatür ve mimari gibi plastik sanatlarla uğraşsın Osmanlı sanatkârı, dünyayı, tabiatı ve insanı gerçekte olduğu gibi görmekten ve göstermekten daima kaçınmıştır. Bütün Ortaçağ edebiyatları gibi, sembole, alegoriye<sup>7</sup> dayanan Divan şiiri -belirli bir kişi için yazılan hicviye, mersiye türünden eserler istisna edilirse- gerçek veya somut insanı hikâyeye veya resmetmez. İnsanı ve tabiatı olduğu gibi, okuyanda bir gerçeklik duygusu yaratacak şekilde tasvir etmektense içe, öze, asla doğru derinleşmeyi tercih eder.<sup>8</sup> Vahdet-i vücud anlayışının bir sonucu veya uzantısı olarak o, asıl varlığı "tek" olarak görür ve âlemdeki "şey"lerin, bu "tek ve bir" olan varlığa bağlı geçici, fâni yansımaları olduğuna inanır. Doğru-İslâm sanatkârı, bunun için mecazda (ki mecaz, "geçip gidilen yol, geçit" demektir),<sup>9</sup> bedende, surette saplanıp kalmamayı, sadece bir kalıp olarak kabul ettiği bu suret veya bedeni aşıp ilahî yani bâki olan ruha ulaşmayı amaçlar:

"Müslümanlık, bünyesinde taşıdığı derin mûsamaha yoluyla büyük çatışma ihtimallerini daha baştan ortadan kaldırarak radikal çözüm arayışlarını metafiziğe yöneltmiştir. Başka bir ifadeyle, gözler dış dünyaya değil, içe doğru açılmıştır. Bu gelişmede, tevarüs edilen mistik ve felsefî alt-yapıların payını da küçümsememek gerektiğini düşünüyoruz. Bu noktada, "Tevhid" ilkesinin aşırı bir yorumu olan "Vahdet-i vücud" doktrininin son derece önemli bir fonksiyonu bulunduğunu mutlaka vurgulamak gerekir. "Lâ mevcude illâ hu" (Allah'tan başka varlık yoktur) anlayışı, özellikle İbnü'l- Arabî'nin ortaya çıkışından sonra İran ve Anadolu sahalarında kesin hâkimiyet kazanmış ve Müslümanların tecessüsünü gerçekliği inkâr edilen dış dünyadan kopararak görünenlerin ardındaki görünmeyeni araştırmaya yöneltmiştir."<sup>10</sup>

Bunun içindir ki visal, âşığı mânen zinde, ayakta tutan hisleri öldürdüğü ve insan ruhunu aydınlatan, ısıtan, pişiren ateşi söndürdüğü için divanlarda daima istenen ama istendiği oranda uzağında durulan bir kavramdır. İnsan ve beden mecaz, Allah ve ruh hakikattir.<sup>11</sup>

*Benim Adım Kırmızı'* da da nakış ve resim üzerinden yapılan sanat tartışmalarının merkezinde üslûp, benlik veya şahsiyet, gelenek gibi kavramlarla beraber ve onlardan daha çok, yukarıda bahsini ettiğimiz "Doğu'nun gerçeklik algısı" problemi vardır. Eserin ağırlık noktasını, gerçeklik algılarındaki farklılık bakımından Doğulu ve Batılı sanatkarın, daha net bir ifadeyle nakkaşla ressamın psikolojileri oluşturur. Bu sanatsal problemler kurguya, hazırlanan eserde Avrupaî usûlleri kullandıkları için hocası ve arkadaşlarını eleştiren Zarif Efendi isimli bir müzehhibin öldürülmesi vesilesiyle yerleşir. Zeytin, Leylek, Kelebek takma adlarını kullanan nakkaşlar gibi, saray nakkaşhanesinin reisi Üstat Osman'ın talebesi olan Zarif Efendi de aslında pek çok kişinin dâhil olduğu büyük, yeni ve gizli bir projenin üyesidir. Zarif, padişahın emriyle fakat Frenk usûlleri kullanılarak çizilen minyatürlerin dine aykırı olduğunu; çünkü bunlarda merkeze Allah yerine insanın konulduğunu, insanı "gerçek" kabul ederek onun bakanda "gerçekmiş" hissi verecek şekilde çizildiğini düşünür. Bunu, romanda koyu bir taassubun içinde gösterilen ve etrafına korku salan Erzurumî Nusret Hoca'yla taraftarlarına söyleyeceği ihtimali dolayısıyla da, nakkaşlardan birisi tarafından öldürülür. Romandaki ilk anlatıcı olan ve kendisini "Ben Ölüyüm" şeklinde tanıtan Zarif Efendi; "Ölümümün arkasında dinimize, geleneklerimize, âlemi görüş şeklimize karşı iğrenç bir kumpas var. Açın gözlerinizi, inandığımız ve yaşadığımız hayatın, İslâm'ın düşmanları beni neden öldürdü, bir gün sizi neden öldürebilir öğrenin. Bütün sözlerini gözyaşlarıyla dinlediğim büyük vaiz Erzurumlu Nusret Hoca'nın de-

*dikleri bir bir çıkıyor.*" (s. 12) şeklindeki sözleriyle katlediliş sebebini açıklar. Fakat şimdilik kim olduğunu bilmediğimiz, eserinde ve cinayetinde şahsî bir iz bırakmadığı için kimliğini tespit edemediğimiz nakkaş, arkadaşı Zarif'i "*budala*" (s. 23) ve "*akılsız*" (s. 27) olarak niteler.

Eserdeki insan dışı anlatıcılardan birisi olan ağaç, gerçek bir ağaç gibi resmedilmediği, bu günahın parçası olmadığı için Allah'a şükreder; çünkü o da tıpkı Nusret Hoca taraftarları gibi bunun Allah'a karşı isyan etmek olduğunu düşünür:

"Bir de son olarak Frenk nakkaşlarından söz edeceğim ki, onlara özenen soysuz varsa ibret alsın. Şimdi bu Frenk nakkaşları, kralların, papazların, beylerin, hatta hanımların yüzlerini öyle bir nakşediyorlar ki, o kişiyi resmine bakıp sokakta tanıyabiliyorsun."

(...)

"Ben fakir, gördüğünüz ağaç resmi, böyle bir akılla resmedilmediğim için Allah'ıma şükrediyorum. Frenk usüllerince resmedilseydim beni sahici bir ağaç sanan İstanbul'un bütün köpekleri üzerime işer diye korktuğumdan değil. Ben bir ağacın kendisi değil, mânâsı olmak istiyorum." (s. 62).

Yeğeni ve kızının âşığı, bir zamanlar öğrencisi de olan Kara'ya anlattığına göre, padişahтан aldığı özel bir emir ve onun sağladığı maddî imkânlarla, saray nakkaşhanesinin en usta nakkaşları olan Leylek, Kelebek ve Zeytin'e parça parça, "ölüm, şeytan, köpek, at, ağaç" gibi varlık ve kavramların resimlerini çizdiren Enişte, sonunda bu parçalardan oluşacak büyük resmin ortasına, yani âlemin merkezine padişahı koymayı planlamaktadır (s. 34). Yazının başında da belirtildiği gibi, Enişte'nin, romanın bölümlerinin de isimleri olan bu kavram veya varlıkları söz konusu etmesi bize, aslında romanın, *Benim Adım Kırmızı'nın*, bu gizli resmin kendisi olduğunu düşündürür.

## PERSPEKTİF

*Benim Adım Kırmızı'nın* nakış yapan veya nakışla ilgilenen kahramanlarının, resim üzerinden âlemi ve içindekileri algılama ve nakşetme problemlerinin düğümlendiği en önemli nokta 'perspektif'tir. Zira padişah için yapılan resmin esrarını bütün roman boyunca arayan Kara da, öldürülen Müzehhib Zarif Efendi gibi, yapılan işin kâfirlik veya zındıklık olup olmadığını daima düşünür ve sorgular. Üstat Osman, -yazarın yaptığı gibi bugünkü tabiri kullansak- "proje"nin yürütücüsü Enişte Efendi ve nakkaşlarla yaptığı

konuşmalarda Kara, yeni cinayetlere yol açacak bu tehlikeli durumu anlamaya ve çözmeye çalışır. Kara, yaptıkları işe dalmış nakkaşlara nispeten etraftaki havayı, söylentileri, bir mânâda yaklaşan tehlikeyi çok daha iyi takip eder. Endişelerini dile getirdiği bir gün, Enişte'nin "*Korkuyor musun oğlum?... Yaptığımız resimlerden?*" (s. 182) şeklindeki sorusunu, âlemi görüş ve resmediş biçimleri ekseninde cevaplar. Kara'nın duyduğuna göre yapılan iş "küfür"dür, zira bu resimlerde gerçek çarpıtılmakta, değersiz olan değerli, değerli de değersiz gibi gösterilmektedir. Bunun da sebebi âleme 'perspektif' ile bakmaktır:

"(...) her yerde söylentiler var. Üstü örtülü bir şekilde dinimize küfrettiğimiz söyleniyormuş. Burada, Padişahımız Hazretleri'nin istediği ve beklediği kitabı değil, kendi keyfimizin istediği bir kitabı, hatta Padişah Hazretleri'yle alay eden, münkirlik ve zındıklık eden, gâvur ustalarını taklit eden bir kitabı hazırlattığımız söyleniyormuş. Kitabımızın Şeytan'ı bile sevimli gösterdiğini söyleyenler var. Âleme sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp, bir at sineği ile bir camiyi -cami arkadadır bahanesiyle- aynı büyüklükte resmederek dinimize küfrettiğimizi, camiye giden müminlerle alay ettiğimizi söylüyorlar. Geceleri bunları düşünmekten uyuyamıyorum." (s. 182-183).

Bu diyalogda ve romanın çeşitli yerlerinde 'perspektif' kelimesinin, lügatteki gibi "*Tabiatın ve eşyanın insan gözüyle görüldüğü gibi bir resim düzleminde belirtilmesi*"<sup>12</sup> anlamında kullanıldığı görülmektedir. Buna göre perspektif, âciz, durduğu yer ve bakış açısı yüzünden daima yanılmaya mahkûm insanoğlunun 'çarpık' veya eksik bakışını ifade eder. Hâlbuki Allah, âlem ve onun içindekileri, gerçek boyut, renk, şekil ve çizgileriyle, yani oldukları gibi, "mükemmel" görür.<sup>13</sup> Erzurumî Hoca ve taraftarınca (ve onlar gibi düşünen ama projeye zarar verir endişesiyle öldürülen Zarif Efendi'ye göre) dünyaya Allah'ın baktığı gibi bakmamak, ona ve içindekilere taşıdıkları gerçek değeri vermemek veya değerli olanları değersiz ve küçük görerek öylece resmetmek günahların en büyüğüdür. Frenk üstatlarının yaptıkları da budur. Eserin sonuna kadar varlığını hissettiren, bir çeşit leitmotiv gibi romandaki çatışma noktalarını canlı tutan "son resim"de perspektif ve gerçeklik algısı problemi zirveye çıkar. Pek az kimsenin gördüğü veya esrarını bildiği bu son resmin ortasında padişahın yüzü -tam gerçekliğiyle- yer alacak, etrafında pek çok şey olduğu hâlde padişah, âlemin merkezine yerleştirilecektir. Bakanda gerçekmiş hissi verecek bu resim, Kara'yı daha da korkutur; çünkü onun bildiğine göre, bu şekilde, aslî çizgilere bağlı kalınarak yapılan resim yani tasvir

dince yasaklanmış, musavvirlerin en ağır cezalara çarptırılacağı belirtilmiştir.<sup>14</sup> Buna göre asıl ve tek musavvir Allah'tır, "*kimse onunla yarışmaya kalkmamalı*" dır (s. 185). Aslında Kara da Enişte gibi, bu minyatür kitabında böyle bir iş yapılmadığını bilmektedir. Fakat Zarif Efendi'nin şüpheleri, düşünceleri onu da rahatsız etmeye devam eder ki söz konusu şüphe ve tedirginliklerin özünde yine 'perspektif' ve 'gerçeklik' meseleleri yatar:

"(...) merhum Zarif Efendi son resmin tamamını görünce öyle zannetmeye başlamış. Perspektif ilmiyle resim yapmanın, Frenk üstatlarının usûllerinden yararlanmanın Şeytan ayartması olduğunu söylüyormuş. Son resimde, Frenk usûllerini kullanarak ölümlü birinin yüzünü, ona bakanda, resim değil gerçek izlenimi uyandıracak bir şekilde öyle bir resmediyormuşuz ki, yaptığımız şeyi görenlerin içinden, tıpkı kiliselerde olduğu gibi resme secde etmek gelecekmış. Perspektif, resmi Allah'ın bakışından sokaktaki itin bakışına indirdiği için değil yalnız, Frenk üstatların usûllerini kullanmanın, kendi bildiğimizi, kendi hünerlerimizi gâvurların hüner ve usûlüyle karıştırmanın da bizleri saflığımızdan edecek, onların kölesi durumuna düşürecek bir Şeytan ayartması olduğunu söylüyormuş." (s. 185).

Fakat devrine göre daha cesur ve yenilikçi bir adam olan, belki de bunun için bu işi üstlenen Enişte Efendi, dünyada "saf hiçbir şey" in bulunmadığını, Frenk usûllerini kullanmanın da zannedildiği kadar dehşetli bir şey olmadığını düşünür. Ona göre çoğu kez harikalar, "daha önce yan yana gelmemiş", birbirine yabancı, iki ayrı şeyin birleşmesinden ortaya çıkar. Bu mânâda İslâm âleminin, Avrupa'dan alacağı bazı teknikler, usûller olabilir ve bu da kâfirlik veya zındıklık değildir. Zira tek kelimeyle "*Doğu da Allah'ındır, Batı da.*" (s. 186). Böylece, eserin başında yer alan epigraflardan birisinin romandaki yeri, anlamı veya karşılığı ortaya çıkar. Fakat aslında *Kur'ân-ı Kerim*'den aldığı bu ifadeyi yanlış yorumladığı, nakışta klasik çizgiden ayrıldığı, fâni olanı "bâki", itibarî olanı "hakikat"miş gibi gördüğü, yani âlemin merkezine Allah'ı değil "insan"ı yerleştirdiği için Enişte Efendi de öldürülecektir.<sup>15</sup>

Eserin 29. ve "Ben Eniştenizim" isimli bölümünde, henüz kim olduğunu öğrenemediğimiz katille, yine resim, gerçeklik, derinlik, perspektif, üslûp gibi konular üzerine son bir konuşma yapan Enişte (Bu konuşma esnasında Zarif Efendi'nin katili tarafından öldürülür.), korkusundan veya gerçekten öyle düşündüğü için, katil nakkaşa eserlerinde, "gerçeğin de üstüne çıktığı", "gerçekten daha gerçek" çizdiğini söyler. Fakat bunun bir övgü olup olmadığından katil de şüphelidir:



"Senin kalemin gerçekten öyle harika, öyle güçlüdür ki, senin resmine bakan âleme değil, senin çizdiğine inanabilir. Böylece sen, hünerinle imanı en sağlam kişiyi bile yoldan çıkarabildiğin gibi, bir resimle en iflah olmaz imansız da Allah'ın yoluna getirebilirsin." (s. 195).

Enişte Efendi'ye göre mesela İtalyan üstatların resimlerinde, katil nakkaşta bulunduğu "*şiiir, inanç, hassasiyet, renk saflığı ve parlaklığı*" yoktur ama "*hayatın kendisi*" vardır. Aslında Enişte de onların "*yaptıkları her şey*"e kanmaz, "*resmin dünyayı taklide kalkışması*" ona da "*küçüklük*" gelir; fakat o, hayatın kendisini, olduğu gibi, gerçek gibi çizen bu yabancı âlemin cazibesinden kendisini alamaz. Çünkü ebediyeti yakalamanın, ebedî olmanın yolu onlar gibi çizmekte veya çizilmektedir: "*Yaptıklarını görür görmez hemen anlıyorsun ki, yüzünü kıyamete kadar bırakmanın yolu Frenklerin usûllerinden geçer.*" (s. 197).

Katile söylediği bu sözlerin içerisinde, Doğu resmi (veya sanatı) ile Batı resmi, Doğulu nakkaşla Batılı ressam arasındaki en temel fark açığa çıkar: "*Onlar gördüklerini resmediyorlar, bizler ise baktığımızı.*" (s. 197).<sup>16</sup>

Enişte'nin cümlelerinde, resimde veya daha geniş planda sanat-taki bakış tarzı ve gerçeklik algısı arasındaki temel farklılık dikkati çekmektedir. Buna göre Batılı, âlemin merkezine insanı koyar, her şeye insan merkezli bakar, bu yüzden bütün âlemi insana göre, insanın zaviyesinden seyrederek ve yorumlar; yaşanan dünyayı esas ve gerçek kabul edip ona doğru gider. Hâlbuki Müslüman sanatkar, gördüğünü değil baktığını resmeder; kendi görüşünün eksikliğini, âcizliğini bilir, gördüğünü kendi inanç sistemine göre yorumlar, anlamlandırır ve nihayet ona kendi iç âleminin zenginliğini, genişliğini katar. Enişte'ye söylediği bu sözlerle Orhan Pamuk, bir şeyin olduğu gibi ve herhangi bir derinleşme veya genişletmeye gitmeden anlık olarak algılanmasını, müşahedeyi ifade eden "görmek"le, daha uzun bir dikkati, sorgulamayı, yorumlamayı içeren "bakmak" fiilleri üzerinden iki âlemin mukayesesini yapar.<sup>17</sup> Nitekim Enişte'ye göre, "gözün görmesi" ve "akıl görmesi" şeklinde iki türlü görmek vardır ve çok yakın bir zamanda "gözün görüşü" bütün dünyada hâkim olacak, gözün gördüğü gibi çizilen insanlar kendilerini özel ve benzersiz zannedeceklerdir (s. 197). Neticede gözün, akıl ve gönlün birlikte, birbirini tekzip etmeden görerek, seyrederek ve resmederek oluşturduğu bir gelenek bitecek, bir sayfa kapanacak, bir âlem çökecektir. Çünkü Batılı gibi Doğulu da, resimde veya sanatta Allah'ı değil, "insanı", bâki olanı değil fâni olanı, hakikatin

kendisini değil itibarı gerçeği arayacak, bu aradığını bulamadığı için de eski sanatı küçümseyecektir:

"(...) Sonunda bizim usûllerimiz ölecek, renklerimiz solacak. Kitaplarımızla, resimlerimizle kimse ilgilenmeyecek. İlgilenenler de ya hiçbir şey anlamayıp, dudak büküp, neden perspektif yok, diyecekler ya da kitapları hiç mi hiç bulamayacaklar. Çünkü ilgisizlikle birlikte, resimlerimizi zaman ve felâketler yavaş yavaş yiyip bitirecek." (s. 197).

Enişte'nin öldürülmesinden çok sonra, Zarif Efendi ile Enişte'nin katilini arayan Kara'yla bir konuşmasında Üstat Osman da resimlerinde mânânın suretten önce geldiğini belirttikten sonra gelecek bir felaketi; "*Şimdi Padişahımızın rahmetli Eniştene ismarladığı kitapta olduğu gibi, Frenk ve İtalyan üstatlarını taklitte resmetmeye başlandığı zaman, bütün bu mânâ âlemi biterek suret âlemi başlayacak, ki Frenk usulüyle...*" (s. 364) şeklinde haber verir.<sup>18</sup>

İnsanı âlemin merkezine yerleştirmek, gereğinden fazla önemseyerek resmini gerçekteki gibi çizip duvara asmak, romanın diğer bir anlatıcısı "şeytan"ı bile hayrete düşürür. O da Frenk üstatlarının açık bir küfür içinde olduklarını, yaptıkları resimlerle putperestliği özendirdiklerini düşünür; evet, kendisinin insana secde etmediğini ama bu ressamalara göre daha masum olduğunu söyler:

### "BEN İNSANA SECDE ETMEDİM

Oysa yeni Frenk üstatları, şimdi tam bunu yapıyorlar. 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 fişkıran iğrenç kıllara kadar her şeyi olduğu gibi resmedip göstermekle yetinmiyorlar, sanki insan secde edilecek bir yaratılmış gibi onları resimlerinin tam merkezine yerleştirip bu resimleri yapılacak put gibi duvarlara asıyorlar. 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? Bunları her şeye muktedir yüce Allah daha iyi bilir. Ama, insana secde etmeyi reddetmiş, bu yüzden ne acılar, ne yalnızlıklar çekmiş, bu yüzden Allah'ın gözünden düşmüş, küfürler edilmiş olan benim, bu resimlerin fikrini verdiğimi ileri sürmenin ne kadar saçma olduğu anlaşılmalıdır sanıyorum." (s. 333).

'Görme biçimleri' hakkında yapılan bu yorumlara, tartışma ve öngörülere, nakkaşın âlemi Allah'ın gördüğü gibi görmesi durumuna roman içerisinde bir itiraz gelir ki bu itirazı yapan, eserin

35. bölümünde, "Ben, At" başlığıyla konuşturulan "at", daha doğru bir ifadeyle atın resmidir. Nakkaşların gittikleri kıraathanenin duvarına asılan bu at resmi; "bu kadar çok resmedil" mekten gurur duyduğunu "ama [kendisine] o hep resmedilen ben miyim?" (s. 251) diye sorduğunu belirtir. Kendi şahsiyetinin gözetilmediğini, şahsî çizgilerinin dikkate alınmadığını, dünyadaki herhangi bir at gibi çizildiğini düşünen at, resmine bakanların "Aman ne güzel at bu!" (s. 252) dediklerinde aslında kendisini değil, nakkaşın hayalini beğendiklerini, -sadece kendisine benzeyen- kendisinin yine fark edilmediğini düşünür. Ona göre "bütün atlar farklıdır ve herkesten önce bunu nakkaş fark etmelidir." Söz konusu at, nakkaşların, atları hep aynı şekilde, aynı renkte, zihinlerinde kalıp hâlinde duran atlar gibi çizmelerinden rahatsızdır. Üstelik bunu Allah'ın zenginliğini, yaratıcı kudretini hesaba almamak olarak değerlendirir. Ona göre asıl küfür, âleme insan gibi değil, Allah gibi bakmaktır:

"Bütün atlar, her birimiz en büyük musavvir ulu Allah'ın elinden bir değerinden farklı olarak çıktığımız hâlde, nakkaşlar takımı bizleri niye ezberden çizer? Niye bizlere hiç bakmadan, binlerce, on binlerce at resmi çizivermekle övünürler? Çünkü kendi gözleriyle gördükleri âlemi değil, Allah'ın gördüğü âlemi resmetmeye çalışıyorlar da ondan. Bu şirk koşmak, -hâşa- Allah'ın yapabildiğini ben de yapabilirim demek değil midir? Kendi gözünün gördüğü ile yetinmeyip, hayallerindeki aynı atı -bu Allah'ın gördüğü at- diye binlerce kere çizenler, en iyi atı ezberden kör nakkaşların çizebileceğini iddia edenler asıl Allah'la yarışıp dinsizlik etmiyorlar mı?" (s. 252).

### ÜSLÛP, KİŞİYİ ELE VEREN BİR KUSUR (MU)DUR?

*Benim Adım Kırmızı'* da nakış ve nakkaşlar üzerinden tartışılan problemlerden birisi de üslûptur. Bir üslûp sahibi olmak, asırların oluşturduğu bir geleneği, usûlü aynen devam ettirmemek, esere şahsiyetin sinmesi veya sızması, roman kahramanları tarafından bir eksiklik ve kusur olarak değerlendirilir. Roman boyunca "Katil Diyecekler Bana" başlığı altında konuşan katil nakkaş da aynı kanaattedir. Ona göre de "Gerçek hüner ve ustalık hem erişilmez bir harika resmetmek, hem de bu harikada nakkaşın kimliğini ele veren hiçbir iz bırakmamaktır." (s. 26-27). Nitekim bu nakkaş, yani Zeytin, çizdiği minyatürlerde kendisini ele verecek motifler kullandığı için tespit edilecektir.

Üç usta sanatkâr, Leylek, Kelebek ve Zeytin'in hocası olan ve Enişte'yle eskiye dayanan bir rekâbet içinde olduğunu öğrendiğimiz Üstat Osman, nakışta daha muhafazakâr ve geleneksel bir tav-

ra sahiptir. Saray nakkaşhanesini ziyarete geldiği bir gün Kara'ya; *"Resmin, güzelliğiyle insanı hayatın zenginliğine, sevgiye, Allah'ın yarattığı âlemin renklerine saygıya, iç düşünceye ve imana çağırması önemlidir. Nakkaşın kimliği değil"* (s. 71) der ki bu sözler, ortaya dış dünyanın benzeri olan yeni bir âlem yaratmayı değil, âlemin yaratıcısına ulaşmaya çalışan İslâm sanatkârının psikolojisini özetler. Ona göre üslûp sahibi olmak, *"herkesten ayrı bir eda, bir hava"* yakalamaya çalışmak, hele bunu *"nakşının bir yerine Frenk üstatları gibi imza koyarak kanıtlama"*k (s. 74) büyük bir hata, affedilmez bir kusurdur. *"Has bir nakkaş"* ötekilerden ayıran diğer iki önemli unsur, *"nakşın ve Allah'ın zamanını"* bilmesi ve nihayet *"körlük"*tür. İlk iki özelliği kendisinde buluşturan nakkaşın vardığı son nokta olan körlük, *"Allah'ın karanlığında belireni görmek"*tir (s. 74). Nitekim Kara, bu üç özelliği, çocukluğunda bir süre beraber çalıştığı ve yaşarken efsane olan üç büyük nakkaşa sorar ve onlardan nakışta imza (üslûp), zaman ve körlükle ilgili üç ayrı hikâye dinler. Bu hikâyelerden çıkan sonuç şudur: Üslûp, bir geleneği hakkıyla devam ettirememekle başlayan bir kusurdur. *"Kusur üslûbun anasıdır"* (s. 80); nakşın mükemmelliği nakkaşın maharetinden değil zamanın gücündendir ve *"zamanın dışına çıkmanın tek yolu hüner ve nakış"*tür (s. 90); nakkaşın varacağı son nokta olan körlük ise *"Şeytan'ın ve suçun giremeyeceği bir mutlu âlemdir"* (s. 97). Bu nihai makamda nakkaş, dünyanın geçici güzelliklerini aşar ve *"Allah'ın ölümsüz zamanının manzaraları"*na (s. 97) kavuşur. Zira *"nakış doğrudan Allah'ın hatıralarını aramak, âlemi onun gördüğü gibi görmektir."* (s. 95). Leylek'in Kara'ya söylediği ve eserin çeşitli yerlerinde, nakışta gelinen son noktayı ifade eden bu son söz, her meselede kulluğunu, aczini, fâniliği idrak ve ikrar eden Müslüman sanatkârın zihniyeti için dikkati çekici bir yorumdur; zira onun için en büyük tehlike Allah'ın hududuna girmektir. Klasik sanatkâr, eşyaya insan gibi, kâinatın kusursuz nizamı, mükemmelliği görmek üzere bakar. Herkes gibi çizilmekten rahatsız olduğunu; nakkaşın âlem ve içindekilere Allah gibi değil, insan gibi bakması gerektiğini söyleyen atın da vurduğu budur.

Romanın, "Benim Adım Kara" başlıklı bölümlerinde dinlediğimiz Kara, kocası 4 yıldır dönmeyen, bu kocanın öldüğüne dair elinde herhangi bir bilgi veya evrak olmadığı için boşanamayan, bunun için de yeni bir evlilik yapamayan Şekûre'nin akrabası ve sevgilisidir. Kara, parayla ikna ettiği bir imam ve yalancı şahitler sayesinde etrafındakileri, Şekûre'nin kocasının savaşta öldüğünü, dolayısıyla

artık onu "boş" sayıldığına inandırmış, nihayet onunla evlenmiştir. Fakat Şekûre, Enişte diye anılan babasının katili bulunmadan kendisiyle aynı yatağa yatmayacağını söylediği için de Kara, katilin peşine düşmüştür. Zarif Efendi'yi ve Enişte'yi öldüren kişinin nakkaşlardan birisi olduğu çok iyi bilinmekte fakat tespit edilememektedir. Padişah da kendisi için kitap hazırlayan, bir bakıma himayesinde olan bir üstadın öldürülmesi olayına çok sinirlenmiş ve katil bulunmazsa bütün nakkaşların işkenceyle öldürüleceği haberini yollamıştır (s. 285-286). Bu haber, Kara'yı katilin bulunması konusunda daha da kıskırtır. Katilin teşhis veya tespiti ancak resimlerinde verdiği bir açık, kullandığı şahsî bir iz sayesinde mümkün olacaktır ki bu durum, katili bulmakla görevlendirilen Üstat Osman ve ona yardım etmesi emredilen Kara arasında yeni üslûp ve şahsiyet tartışmaları başlatır.

Bu konular etrafında yaptıkları bir konuşma esnasında Üstat Osman, eski nakkaşların, insan yüzlerini ve vücutlarını ezberden, zihinlerinde yer alan ve asırlar öncesinde oluşmuş belli renk ve şekil kalıplarıyla çizdiklerini; fakat "sıra kulaklara gelince", kalemlerini, kendilerine ait bir ezberi tekrar eder gibi hareket ettirdiklerini, yani çizdikleri kulaklarda kendilerine ait bir iz olduğunu söyler (s. 291). Roman boyunca yapılan yorumlara uygun olarak Üstat Osman da, nakkaşların bir atı çizerken karşılarında gördükleri gerçek, canlı atı değil, nakışta yüzyıllardır kullanılan ve çizile çizile ezberlenen, böylece kendisine has bir mükemmellik kazanan (veya ancak bu şekilde çizildiğinde mükemmel olacağı düşünülen) anonim resmi yakalamaya çalıştıklarını belirtir. Fakat ona göre kulağa sinen şahsiyet veya farklılık, gizli bir imza, bir kusurdur:

"(...) Ama elin hiçbir bilgi biriktirmeden, ne yaptığını bilip düşünmeden ve padişahın kızının kulağına da dikkat etmeden çizdiği kulak bir kusur olur hep. Kusur olduğu için de her nakkaşta farklı olur. Yani bir çeşit imza." (s. 292).

Bu konuşmalardan çıkan sonuç şudur: Eski nakkaş, çizdiği varlığın genelinde, genel hatlarında bir kalıbı kullanır, önceki ustaların zihinlerinde yer alan şekil ve renklere riayet eder ve onları devam ettirir. Bunu gözü kapalı bile yapabilir; fakat (çizilen at ise) kulak, yele, ayak, tırnak gibi küçük ayrıntılar şahsiyeti ele verir. Üstat Osman'a göre "işin püf noktası, resmin kalbinde yer almayan, önemsenmeyen ve hızla çizilen ve hep tekrarlanan ayrıntılar bulmaktır." (s. 292). Bu mânâda genel kalıbın dışına çıkmak, küçük de olsa bir parçayı benzerlerinden farklı çizmek, üslûp sahibi olmak demektir ki bunun

romandaki karşılığı “yakayı ele vermek”tir. Bu yüzden Kara ile Üstat Osman, katilin kim olduğunu teşhis etmek için Zeytin, Leylek ve Kelebek’in nakışlarına uzun uzun bakarak, çeşitli kıyaslamalar yaparak, enfüsi çizgiler, tavırlar, yani “kusur”lar yakalamaya çalışırlar. Çünkü üslûpta bir öznellik, bir kendine haslık, bir “ben”lik vardır. Ayrıca Kara’ya göre ilk “ben!” diyen, dolayısıyla “bir üslûbu olan” da “şeytan”dır (s. 329).

Eserin sonunda Kara, Kelebek ve Leylek; katilin, arkadaşları Zeytin olduğunu teşhis ederler ve onu terk edilmiş bir tekkede yakalarlar. Okuyucu, romanda daima canlılığını koruyan “son resmin” Zeytin’in elinde olduğunu ve Zeytin’in, aslında âlemi temsil eden bu son resmin merkezine padişahı değil, kendisini koymaya, bu boş bırakılmış kısma, ayna yardımıyla kendi resmini yerleştirmeye çalıştığını öğrenir. Zeytin, Kara’yla diğer iki nakkaş arkadaşına ne olmak, hangi noktaya gelmek istediğini “*Bir şahsiyetim ve özelliğim olmasından, başkalarının bana secde etmesinden korkmuyorum, tam tersi istiyorum bunu.*” (s. 454) cümlesiyle açıklar. Ayrıca Zeytin, dünyada artık kendisi ve arkadaşları gibi nakkaşlara yer kalmadığını, asırlardır devam eden bir geleneğin bittiğini, bir meşalenin söndüğünü düşünür. Bundan böyle nakış ve nakkaşlar ne eskisi gibi olacaklar, ne de yeniyi hazmedebileceklerdir:

“Burada hüneri ve şerefiyle yaşamak isteyen biz usta nakkaşlara artık yer yok, anladım bunu. Eğer rahmetli Enişte’nin ve Padişah’ın istediği gibi, Frenk üstatlarını taklide kalksak, Zarif Efendi gibiler ve Erzurumliler değilse, içimizdeki haklı korkak tutacak bizi, sonuna kadar gidemeyeceğiz. Şeytana uyup, sonuna kadar gidip, bütün geçmişe ihanet edip bir üslûp ve Frenk tarzı bir kişilik edinmeye kalkışırsak da, benim şu kendi resmimi yapmaya hünerimin ve bilgimin yetmeyışı gibi, bir türlü başaramayacağız bunu. Yaptığım resmin ilkelliğinden, onu doğru dürüst kendime bile benzetememenden, Frenk üstatlarının hünerinin asırlarla öğrenilecek bir şey olduğunu -zaten çoktan hepimizin önemsemeden bildiği bu şeyi- bir kere daha öğrendim. Enişte Efendi’nin kitabı da bitirilip onlara yollansaydı, Venedikli üstat ressamlar bizlere gülümser, onların gülümseyışı Venedik Doçu’na geçerdi, o kadar. Osmanlı Osmanlı olmaktan vazgeçiyor derlerdi, bizden korkmazlardı artık. Eski üstatların yolundan gitssek ne iyi olurdu!” (s. 455).

Artık her şeyin bittiğini, daimî bir huzursuzluğun, bir tedirginliğin başladığını düşünen, belki de bu yüzden katil olan usta nakkaş Zeytin’e söylenen bu sözlerde Türkiye’nin son 200 yıldır içinde bulunduğu bir kültür buhranına göndermede bulunulduğu açıktır. Zeytin’in bu ifadelerinde, artık, yüzyıllardır içinde bulunduğu bir çerçeveyi kırma vaktinin geldiğini ve kalkınmanın, ilerle-

menin ancak Batı'yı taklitte mümkün olabileceğini düşünen; ne tam Doğulu kalabilen, ne Batılı olabilen Türkiye'nin sosyo-kültürel macerası vardır. Eserde Batı zevkini, sanatını, Batı'nın değerlerini özümsemeden taklit etmenin sembolü olduğunu düşündüğümüz kitabın yarım kalması da bu önemli ve yoğun mesajın bir tarafıdır. Çünkü "*Hicri takvimin bininci yılında İslâm'ın halifesinin, Yüce Padişahımızın muzaffer gücüne tanık*" (s. 129) olacağı düşünülen bu kitap, Frenk usûlleriyle yapılmış; fakat tamamlanamamış, üstelik kardeşler, arkadaşlar, akrabalar arasında büyük kavgalara, hatta cinayetlere yol açmıştır. Nitekim bu romanla ilgili olarak kendisiyle yapılmış bir röportajda Orhan Pamuk da, "gerçek aydın" olarak nitelendiği bazı edebiyatçılar gibi asıl meselesinin de bu "eşik"te kalmak olduğunu söylemiştir:

"Benim en değer verdiğim gerçek aydınlarımızda -Yahya Kemal'den Tanpınar'a, Oğuz Atay'dan Kemal Tahir'e hatta yer yer Nâzım Hikmet'e- temel sorun, geçmiş kültürün terk edilmesi meselesidir. Bir yandan gözümüz Batı'nın harikalarıyla kamaşır ama öte yandan da geçmiş kültürün güzelliklerinden ve kendi kişiliğimizden de vazgeçemeyiz. Burada ne politikacılar, ne tarihçiler, ne gazeteciler, burada en çok hassas aydınlar, yazarlar; kültür üzerine içtenlikle düşünenler acı çeker."<sup>19</sup>

Yukarıya alıntıladığımız sözlerinin devamında ve artık romanın sonunda Zeytin, padişah dâhil herkesin, eski üstatların yolunu terk ettiğini yani eski huzurlu, sakin, mütevazı ve iddiasız hayatın bıraktığını, bundan sonra kibrin, benliğin, imzanın yani üslûbun hâkim olacağını vurgular:

"Burada oturun ve Frenk usûllerini yüzyıllarca taklit edin o zaman! Taklit resimlerinize kibirle imza atın. Heratlı eski üstatlar, âlemi Allah'ın gördüğü gibi nakşetmeye çalışırken bir şahsiyetleri olduğunu gizlemek için imza atmazlardı. Sizler ise bir şahsiyetiniz olmadığını gizlemek için imza atacaksınız." (s. 455).

Zarif Efendi ve Enişte'nin katili Zeytin'in bu son sözlerinde, *Benim Adım Kırmızı*'nın üçlü kurgusu son kez birleşir. Zeytin, Enişte'yi, nakışta ve âlemi algılayışta daha muhafazakâr olan Üstat Osman'ı; "*Frenk nakkaşı Sebastiano'yu maymun gibi taklide zorladığı*" ve "*Bir de zaaf gösterip ona üslûbun var mı? diye sorduğu*" (s. 451) için öldürmüştür. Enişte, ona bir zaaf değil bilakis maharet saydığı bir üslûba sahip olduğunu söylemiştir; fakat Zeytin üslûpta kendisini rahatsız eden bir şeytanilik bulur, onu "*bir çeşit soysuzluk, bir şerefsizlik gibi görü*"r. Bununla beraber şeytan kışkırtığı için onu "merak" da eder.

## SONUÇ

Maddî ve manevî anlamda dünyaya zaman zaman hâkim olmuş ve çeşitli noktalarda birbirini etkilemiş iki âlemin, Doğu ile Batı'nın Allah, insan, tabiat telakkisinin nakış ve resim sanatları üzerinden sorgulandığı, tartışıldığı *Benim Adım Kırmızı*, birbiriyle çeşitli noktalarda birleşen üç kurguya sahiptir. Müslüman bir sanatkârın âleme bakış ve onu resmediş tarzı, onun bir üslûba, bir imzaya, herkesten farklı bir ses veya renge sahip olup olamayacağı problemleri, romanın sanatsal, entelektüel zeminini oluşturur. Bu konulardaki anlaşmazlıklar sonucu, usta bir nakkaş tarafından işlenen ve esrarını eserin sonuna kadar koruyan iki cinayet ise kitaptaki polisiye damarı besler.

Padişahıtan aldığı bir emirle, büyük bir gizlilik içerisinde hazırlanan bir kitaptaki minyatürleri yöneten, onu saray nakkaşhanesinde yetişmiş usta nakkaşlara çizdiren Enişte, devrine ve devrinin sanat telakkilerine göre oldukça cesur adımlar atar, sözler söyler. Hazırladığı kitapta, dönemi için küfür ve "zındıklık" sayılan Avrupalı usûlleri kullanmaktan veya kullandırmaktan, âleme Allah gibi değil, kendisine has bir bakış tarzı olan, kendisini önemseyen bir "insan" gibi bakmaktan çekinmez, bu yüzden de öldürülür. "Gerçeklik" algısı, neyin gerçek olduğu, bu gerçeğin ne oranda ve nasıl resmedileceği, canlı-cansız varlıklara, büyük resimde, yani âlemde ne kadar değer ve yer verileceği romanın ele aldığı esas meselelerdendir. Üslûp ve gerçeklik tartışmaları, Türkiye'nin Batılılaşma macerasını düşüncesinin merkezine alan diğer pek çok yazar gibi Orhan Pamuk'a da Doğu-Batı kıyaslamaları için zemin hazırlar.

Bu makalede; *Benim Adım Kırmızı*'da yazar, minyatür ve resim sanatları üzerinden Doğulu ve Batılı sanatkârların psikolojilerine, onları yetiştiren ortamın ve tarihten gelen sosyal genetiğin, bir eserin oluşumuna ne oranda nasıl tesir ettiği vurgulanmaya çalışılmıştır.

## DİPNOTLAR

- 1 Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 33. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 5. (Makalemizde, eserden yapılacak bütün alıntılar bu baskıya aittir.)
- 2 Gürsel Aytaç, eserin bu üçlü kurgusunu, "okur-merkezli" bir bakışla şöyle değerlendirmiştir: "*Benim Adım Kırmızı*, postmodern roman kurgu özelliğiyle çok katmanlı; her çeşit okurun beklentisine uygun bir şeyler sunuyor. Olay zincirinden hoşlanan polisiye roman okuru gibi, romanda cinsellik arayan, Osmanlı'nın 16. yüzyıl yaşayışını merak eden, giderek Doğu-Batı kültürlerinin özüne ilişkin düşüncelerle tanışmak veya sanatın belkemiği üslûp üzerinde kafa yormak isteyen de 470 sayfalık, 59 bölümlük bu romandan eli boş dönmeyecek." ("*Benim Adım Kırmızı*", *Cumhuriyet Kitap*, S. 465, 14 Ocak 1999, s. 14.).



- 3 Yıldız Ecevit, "Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* Romanında Çoğulcu Estetik", *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 144-145.
- 4 *Tempo* (S. 52 / 576, 24. 12. 1998, s. 43.) dergisinden alıntılan Ecevit, *age.*, s. 145.
- 5 Suut Kemal Yetkin, "İslâm Minyatürünün Estetiği", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 1, Ankara, 1953, s. 34.
- 6 Klasik şiirin ve şairin tabiatını 'saray istiaresi' etrafında izah eden Tanpınar, hükümdara ait sıfatlar ve özellikler taşıyan sevgili tipini söz konusu ettikten sonra sözü, belirleyici unsur olduğunu belirttiği din ve tasavvufa getirir: "(...) Bu saray istiaresinin yanı başında eski cemiyette insanın iç nizamını yapan din ve bilhassa şiirde o kadar tesiri olan tasavvuf vardır. Tasavvuf sadece eski şiire sembolik lügatini ve mânâ âlemini ilave etmemiş, bu hayâl sistemini de benimseyerek kendi 'müteal'ine çıkartmış, sırrı ancak vâkıflarınca bilinen, neş'esini hakkıyla onların idrâk edebileceği, bir ucu sonsuzluğa dayanan bir dil hâline getirmiştir. Böylece sevgiliye ait çizgiler onunla hükümdar tipinin yeryüzünde sadece bir aksi olduğu Allah'a kadar çıkar. Bu çifte prestijin eski şiirin lirizmine her türlü dil davasının üstünde bir keskinlik ve derinlik kattığı muhakkaktır. Diğer taraftan bu imaj sisteminin devamını da temin eden yine tasavvuftur." (19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, YKY, İstanbul, 2006, s. 26.)
- 7 *Age.*, s. 26.
- 8 "Benim Adım Kırmızı'da Doğu ile Batı, Geçmiş ile Günümüz Arasında Diyalog Arayışları" (Doğuş Üniversitesi Dergisi, S. 3, 2001, s. 113) isimli yazısında Özlem Uzundemir; "İslâm öğretiminde bireysellik hor görüldüğü için nakkaşlar gördüklerini gerçekçi bir şekilde resmetmekten kaçınırlar." şeklinde bir hüküm verir ki, 'Hoşca bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen / Merdüm-i dâde-i ekvân olan âdemsin sen' diyen, yani insanu 'kâinatın gözbebeği', 'eşref-i mahlûkât' olarak gören bir medeniyetin, insanoğluna 'ferî' olarak da ne kadar değer verdiğini görmek zor değildir. Dolayısıyla, minyatürde insan vücutlarının gerçekçi çizgilerle çizilmemesinin temelinde 'hor görmek' değil, vahdet-i vücud'un şekillendirdiği bir âlem telakkisi yatmaktadır.
- 9 "a path, way, passage", Sir James W. Redhouse *A Turkish and English Lexicon*, Çağrı Yayınları, İstanbul, 1978, s. 1744.
- 10 Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2000, s. 80-81.
- 11 *Hayâliyle tesellâdır gönül meyl-i visâl etmez  
Gönülden taşra bir yâr olduğun âşik hayâl etmez  
ya da  
Aşk derdiyle hoşem el çek ilâcumdan tabîb  
Kılma derman ki helâkum zehr-i dermânundadır*  
diyene Fuzulî gibi hemen bütün Divan şairleri dertli kalmayı, menzile varmaktansa daima yolda olmayı ister.
- 12 İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Lügat*, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 2491.
- 13 Perspektif'in Batı'da da algılanışı farklı değildir: "Perspektif geleneğine göre görsel karşılıklık diye bir şey yoktur. Tanrı'nın, başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez; Tanrı'nın kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki, perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı'nın tersine aynı anda ancak bir tek yerde bulunabilir." (John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 16).
- 14 İnsan ve eşyanın "gerçekmiş hissi verilecek şekilde" resmedilmesine ait yasak, Müslüman dünyanın bir kısmını gerçek çizgilerden kaçan minyatüre itmiştir: "Tasvir yasağı ve görselliğin gerekliliği gibi nedenler Müslümanları minyatüre yöneltmiştir. Resmin unsurlarını kullanmakla beraber, minyatür tamamen canlıların tasvirine yönelmez. Özellikle tarihî vakaların anlatılması gibi tamamen bilimsel bir amaca hizmet eden minyatürde -tasvir yasağı göz önünde bulundurularak- ölçüler gerçek hayattakinden farklıdır. Bir çıkış yolu olduğu hâlde minyatür İslâm dünyasının tamamında kabul görmüş değildir." (Emine Güzel, *İslâm Estetiğinin Kur'an Temelleri*, Selçuk Üniv., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk-İslâm Sanatları Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2008, s. 97).
- 15 Erişte, ölüm anında çektiği dayanılmaz susuzluk sırasında şeytanın, kendisine, inandıklarını inkâr etmesi karşılığında bir bardak su uzattığını ama ondan korkmadığını, "resmetmenin ona

kanmak olduğuna hiçbir zaman inanmadığı için güvenle bekle" diğini söyler (s. 203). Padişahın aldığı emirle, gizli ve yeni bir eser hazırlayan ama yaptıkları, resim ve nakış konusunda söyledikleri duyuldukları, tepki çekmeye başlayan, dinsizlikle suçlanan Erişte klasik İslâm düşüncesinden uzaklaşmadığını, "para" konusunda gösterdiği hassasiyetle de kanıtlamıştır:

"Şimdi Karu'nun başka bir temel bilgiyi de edinmiş olduğunu sevinçle görüyorum: Nakış ve sanata hayâl kırıklığına uğramak istemiyorsan eğer, sakın onu mesleğin olarak görme. Ne kadar hünerin ve yeteneğin olursa olsun parayı ve iktidarı başka yerlerde ara ki, hüner ve emeğinin karşılığını alamayınca sanata küsmeyesin." (s. 32).

- 16 Bu cümle bize, Orhan Pamuk'un da çok başarılı bulduğu bir başka eserdeki benzer bir ifadeyi hatırlatmaktadır. Eserlerinin hemen hepsinde, sanat dalları üzerinden Doğu-Batı karşılaştırmaları yapan Tanpınar da, *Huzur*'da, çok büyük bir sanatkâr fakat oldukça mütevazı, iddiasız birisi olarak çizdiği Neyzen Emin Dede'ye "Ötekiler sanat yapıyor, biz sadece duadayız." şeklinde bir cümle kurdurur. Emin Dede, başkahraman Mümtaz'ın Emirgân'daki evinde yapılan musikili bir toplantıya katılmış, icrası ve şahsiyetiyle bütün davetlileri büyülemiş, temsil ettiği kültürün, kendisini ve sanatını ön plana çıkarmayan yapısını vurgulamak üzere, İhsan'ın, Dede Efendi'nin *Letâif-i Rivâyât-ı Enderun*'unda niye olmadığını sorması üzerine bu cevabı vermiştir. Emin Dede'nin "ötekiler" dediği grup Avrupalı müzisyenlerdir. (*Huzur*, KYK, İstanbul, 2004, s. 249).
- 17 Genellikle bu iki fiil, "Her gören bakar fakat her bakan göremez." şeklinde tersinden de yorumlanmıştır. Fakat Erişte, 'bakma'yı, 'görme'nin üzerine çıkarır; çünkü maddî anlamda görmek, gözün algılama kabiliyetidir fakat bakışı inançlar, hisler, tecrübeler belirler.
- 18 Kendisiyle yapılan röportajda Pamuk bu durumu şöyle ifade etmiştir: "Kitabım, daha derin, ister Doğu, ister Batı olsun, yabancı bir kültürün durdurulmaz etkisinin manevî, kişisel boyutları üzerinedir. Nitekim kitapta sık sık bir Han ya da Şah tarafından yenilgiye uğratılıp bütün sarayı ve nakkaşhanesi yıkılınca o şehrin ve o insanların, başka bir Şahın, başka bir nakkaşhanenin etkisine girmeleriyle nasıl değiştiklerini çok işledim. Tarihin zorlamasıyla üslup değiştirme, kimlik değiştirme; kendimizi ifade eden sembelleri ve kişiliğimizi değiştirme. Budur bu kitabın konusu, illâ ki Doğu-Batı sorunu değil. Ve bu, bir kaçınılmazdır." (Fatma Oran, "Orhan Pamuk'la Benim Adım Kırmızı Üzerine", *Cumhuriyet Kitap*, S. 465, 14 Ocak 1999, s. 13).
- 19 Oran, agy., s. 13.

## KAYNAKÇA

- Aytaç, Gürsel, "Benim Adım Kırmızı", *Cumhuriyet Kitap*, S. 465, 14 Ocak 1999, s. 14.
- Ayvazoğlu, Beşir, *Aşk Estetiği*, Ötügen Neşriyat, İstanbul, 2000.
- Ayverdi, İlhan, *Misalli Büyük Türkçe Lügat*, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, İstanbul, 2006.
- Berger, John, *Görme Biçimleri*, (çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- Çaykara, Emine, "Görmeyene Kırmızı Anlatmaz", *Tempo*, S. 52 / 576, Aralık 1998, s. 43-44.
- Ecevit, Yıldız, "Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* Romanında Çoğulcu Estetik", *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.
- Güzel, Emine, *İslâm Estetiğinin Kur'an Temelleri*, Selçuk Ün.v., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk-İslâm Sanatları Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2008.
- Oran, Fatma, "Orhan Pamuk'la *Benim Adım Kırmızı Üzerine*", *Cumhuriyet Kitap*, S. 465, 14 Ocak 1999, s. 13.
- Pamuk, Orhan, *Benim Adım Kırmızı*, 33. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Redhouse, Sir James W., *A Turkish and English Lexicon*, Çağrı Yayınları, İstanbul, 1978.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, KYK, İstanbul, 2006.
- ....., *Huzur*, KYK, İstanbul, 2004.
- Uzundemir, Özlem, "Benim Adım Kırmızı'da Doğu ile Batı, Geçmiş ile Günümüz Arasında Diyalog Arayışları", *Doğuş Üniversitesi Dergisi*, S. 3, 2001, s. 113-119.
- Yetkin, Suut Kemal, "İslâm Minyatürünün Estetiği", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 1, 1953, s. 34.