

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi

*Atatürk University Journal of Faculty of Letters*

Sayı / Issue 67, Aralık/ December 2021, 109-121

**“EPİK BİR RESİM KİTABI” OLAN *BENİM ADIM KIRMIZI*’DA  
MANZARANIN KEŞFİ**

**The Discovery of The Landscape in *My Name Red*,  
An Epic Paintin Book**

(Makale Geliş Tarihi: 20.10.2020 / Kabul Tarihi: 16.07.2021)

**Yağmur YILDIRIMAY BAYRAKÇI\***

**Öz**

Kojin Karatani *Derinliğin Keşfi*’nde, “Batı” ve “modernite”nin aynıymış gibi düşünülmesine karşı çıkmış, modern edebiyatın kökenini Batılı olmayanın “modernleşme” aşamasında keşfetmeye çalışmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ulus-devletlerin ortaya çıkmasıyla birlikte siyasi anlamda yaşanan değişiklikler dönemin edebiyatına da yansımıştır. Edebiyatı, modern bir perspektif yoluyla ele alan Kojin Karatani de bunu “manzara”, “içsellik”, “itiraf”, “çocuk”, “hastalık” kavramlarının kökenlerine inerek açıklamıştır. Karatani bu kavramları resim, din gibi konularla incelemiş ve buradan yola çıkarak “manzaranın derinliğini” irdelemiştir. Makalede Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı, Kojin Karatani’nin bu kavramları üzerinden incelenecek, kitabın kendisinin modern bir manzara olmasından yola çıkılarak manzara ve içsellik keşfi açıklanacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Derinliğin keşfi, manzaranın keşfi, içsellik keşfi, modernite, Kojin Karatani, Orhan Pamuk

**Abstract**

Kojin Karatani, objects to the thought of western and modernity as the same, and tries to discover the origins of modern literature in the modernization phase of the non-westerner. Since the second half of the 19th century,

---

\* İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora öğrencisi; [yagmuryildirimay@gmail.com](mailto:yagmuryildirimay@gmail.com); ORCID: 0000- 0002-9280-9135.

with the emergence of nation-states, changes in the political sense have been reflected in literature. Kojin Karatani, who deals with literature through a modern perspective, explains this by going down to the roots of “landscape”, “inwardness”, “confession”, “children” and “disease”. Karatani examines these concepts with subjects such as painting and religion, and examines the “depth of the landscape” from this point of view. In the article, Orhan Pamuk's novel *My Name is Red* will be examined through these concepts of Karatani, the discovery of landscape and inwardness will be explained by taking into account the fact that the book itself is a modern landscape.

**Key Words:** Origins of Modern Japanese Literature, discovery of the landscape, discovery of the inwardness, modernity, Kojin Karatani, Orhan Pamuk

### Giriş

Kojin Karatani'nin 1970'lerin ikinci yarısında yazdığı makalelerinden oluşan *Derinliğin Keşfi*, yazarının kendi deyimiyle, bir “edebiyat tarihi eleştirisi”dir. Karatani kitapta kökeninin Batı'da olması sebebiyle “Batı” ve “modernite”nin aynıymış gibi düşünülmesine karşı çıkmış, modern edebiyatın kökenini Batılı olmayanın “modernleşme” aşamasında keşfetmeye çalışmıştır. Bahsettiği bu modernleşme ise kendisini 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren göstermeye başlamıştır. Ulus-devletlerin ortaya çıkmasıyla birlikte siyasi anlamda yaşanan değişiklikler (politik ve ekonomik alandaki “modernleşme”) edebiyata da yansımış ve edebiyat, “ulus”ların birlik içinde yaşamasına olanak sağlamıştır. Edebiyatı, farklı bir “perspektif” yoluyla tekrar ele almaya çalışan Karatani de bunu bazı kavramların kökenlerine inerek yapmıştır.

Karatani'ye göre “modern bir kendini ifade etme” için “perspektifin” oluşması gereklidir. Bu perspektifi oluşturan unsurlar ise manzara, içsellik, itiraf, çocuk, hastalık gibi “köken” oluşturan keşiflerdir. Ona göre bu kavramlar, “modern özne”nin derinliğini verecek, bireyin bakış açısını ve algısını değiştirecek, ortaya çıkan manzara da modern bireyin keşfettiği yeni dünyanın manzarası olacaktır. Peki, modern bireyi oluşturacak bu sistemin, yani modernitenin kökeni nerede aranmalıdır? Doğu ve Batı, aynı yere mi bakmalıdır?

Temeli, 15. yüzyılda Rönesans ile atılan, 16. yüzyılda Reform hareketleriyle gelişmeye devam eden modernizm ile birlikte Batı, insanı merkeze alan, aklın iradesini üstün kılan bir anlayışa yönelir; 18. yüzyılda Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi ile modernizm kökleşmeye başlar. Kişisel ve toplumsal anlamda yaşanan kırılmalar eskiyi yıkarak modern olmak nedir, sorusunun cevabını vermeye başlar. 20. yüzyılda ise modernleşme süreci dünyaya yayılır, parçalanarak sürekli bir devinim içine girer. Değişimi esas alan modernite, eskiyi durağan olarak niteleyip reddeder; yarını düşünerek kendi içinde bile yeniyi eskitir hale gelir.

Modern olmak insana kendini değiştirme şansı verirken, aynı zamanda var olan her şeyi yok etmekle de tehdit eden bir meseledir. Sınırsızlığın çizildiği bu ortam, çelişkiyi de beraberinde getirir. Birey, bu çelişki içinde bir girdaba sürüklenerek birçok farklı kaynaktan beslenir, kendi var oluşunu tamamlamaya uğraşır. Evrene dair düşüncelerin değişmesi, teknolojik gelişmeler, göç ve mahalle kavramıyla beliren ortamlar, sınıf mücadelesi, ulus-devletlerin inşası ve yönetim sisteminin değişmesi, tüm bunlarla birlikte yaşanan toplumsal hareketlilikler modernliği beslerken bireyin de modern olma sürecine etkide bulunur (Berman, 1994, s. 12). İnsanlar bir anlamda birleşiyor gibi görünse de parçalara ayrılırlar; bu da modernliğin çelişkili durumunun en net ifadesi olur.

Batı ve modernite, hep birbirinin tamamlayıcısı gibi düşünülür; biri olmadan diğersinin sorgulanmasına pek rastlanılmaz. Bugün, “modern edebiyat” dediğimiz şey de Batı’nın “çizgisel tarih anlayışından” ve “perspektifinden” doğmuştur. Böyle bir durum varken Karatani’ye göre Batılı olmayanların modern anlamda ilerlemesini burada aramak doğru olmaz, çünkü her toplumun tarihsel dinamikleri birbirinden farklıdır. Bu sebeple Karatani, Japon edebiyatının modernleşme sürecini kendi sınırları içinde ele alır. Bunu yapmaktaki amacı, “modernitenin kökenini Batı’nın kendisinde aramaktansa, Batı-olmayanın ‘Batılılaşma’sı sürecinde görmeye çalışmaktır” (Karatani, 2011, s. 221). Keza 19. yüzyıl Türk romanının da temel meselelerinden biri “yanlış Batılılaşma” idi. Yabancı/zıt olunan bir kültürün değerlerini Türk topluma uyarlamaya çalışmak çatışmalara sebep oldu. Çünkü Osmanlı, Batı’da olduğu gibi bir modernleşme süreci geçirmedir. Ama nihayetinde yazılan eserler “modern ben”in ifadesiydi. Karatani’ye göre bu çaba, romanda “köken”i meydana getirecek yeni sistemler yarattı. Bu noktadan yapılan eleştiri de aynı zamanda “köken eleştirisi” oldu (Karatani, 2011, s. 215).

Karatani gibi, Avrupa’yı merkeze alan düşünceye şüpheyile yaklaşan Gregory Jusdanis de *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* kitabında Batılı olanın, olmayana uygulandığında aksaklıkların çıkacağını söyler:

“*Gecikmiş modernleşme, özellikle de Batılı olmayan toplumlarda sözde doğru yoldan saptığı için değil Batılı prototiplerin asıllarına sadık bir biçimde çoğaltılması için zorunlu olarak ‘tamamlanmamış’ kalır. İthal edilen modeller Avrupa’daki muadilleri gibi işlev görmezler. Çoğunlukla dirençle karşılaşılır*” (Jusdanis, 2018, s. 14).

Gelenek ve modernin bu karşıtlığı Batı’nın üstün olma çabasını ortadan kaldırır. Jusdanis, doğası gereği yoruma açık olan modernliği “icat” olarak tanımlayarak bu çalışmanın da konusu olan “köken”in eleştirilmesi mevzusuna değinir. Ona göre Batılı olmayanın edebiyatı incelenirken yerel değerler yok sayılmamalıdır.

“*Moderniteyle kast ettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır,*” der Baudelaire. Ona göre her çağın bir modernitesi vardır, her kadim ressam portrelerini, çağının giysilerine büründürür; bu gelip geçici unsurlar dikkate alınmalı ve “*insan hayatının ona*

*ister istemez kattığı gizemli güzelliğin bulunup çıkarılması*” gerektiğini ifade eder. Böylelikle Baudelaire de insanların, değişen dünyanın tanığı olmasını ister ve moderniteye her seferinde keşfedilmesi gereken bir “deneyim” olarak bakar (Baudelaire, 2017, s. 214-215).

Edebiyat, modernleşen toplumda değişimi gösteren uyarıcı bir vasıta olarak kabul edilirse roman, bu vasıtada “derinleşen manzaraya” ulaşmaya yarayan önemli bir yardımcıdır denilebilir. “İç manzara”sına kapılan modern birey –karakter–, kendi “bakışıyla” hareket eder. Karatani’ye göre bu ancak “altüst” oluşla mümkündür. Altüst oluş, daha önce görülmeveni “fark etmek”, yani “keşfetmek” demektir. Manzara ve içsellik, altüst oluşla keşfedildiğinde “modern edebiyat” ortaya çıkar. Manzara artık görünür hale gelir, yani bireyden bağımsız değildir.

Perspektifin bu noktadaki rolü önemlidir. Rönesans ile ortaya çıkan perspektif, kendini önce resim sanatında gösterir. Modernleşme öncesi Osmanlı’da ise 16. yüzyılda temelleri atılan minyatür sanatı, daha çok tarihsel kitaplarda, “günün önemli olaylarını, padişahların portrelerini, savaşlardaki başarılarını, kabul törenlerini ya da av sahnelerini canlandıran” eserlerdir. Doğa, kendi gerçekliğiyle değil, zihnin kabul ettiği şekliyle aktarılır, belirli hayal kalıpları kullanılır; bu, özneyi yok sayar. 17. yüzyılın sonlarında Batı’nın etkisiyle nakkaşlar az da olsa manzara detayına minyatürlerde yer verirler; tepeler, ağaçlar arka planda görülür. 18. yüzyıl sonunda ise minyatür yerini tamamen Batı teknikleriyle yapılan resimlere bırakır (Renda, 1977, s. 11). Karatani’nin verdiği bilgiye göre Japonya’da da durum aynıydı; modernite-öncesi edebiyatta görülen manzara, önceden belirlenen metinsellikten meydana geliyordu (Karatani, 2011, s. 215); *sansui* resimlerinin dinsel bir nitelik taşıması gibi. Perspektif, bunları bir kenara iterek bireyi öne çıkardı, manzaranın içsellikten azade olmadığını dile getirdi.

*Saf ve Düşünceli Romancı*’da Orhan Pamuk, romanı bir manzara, “görsel edebi kurmaca” olarak ele alır. Pamuk, “[...] bir romanı okumaya başlamanın bir manzara resmine girmek gibi bir şey olduğunu” söyler (Pamuk, 2016, s. 13). Ona göre yazar da ressam da aynı işi yapar; perspektifin yardımıyla kendilerini görünür kılarlar. Verilen bilgilerden yola çıkarak bu makalede *Benim Adım Kırmızı*’da altüst olan karakterlerin “bakış”ları dikkate alınacak, manzaranın “görünüşi” incelenecektir.

\*\*\*

16. yüzyıl İstanbul’unda geçen *Benim Adım Kırmızı*, üslup çatışması nedeniyle öldürülen nakkaşın katilinin bulunma sürecini anlatır. 1591 yılının Osmanlı’ında geçen romanda, padişahın emriyle saraya bağlı nakkaşlar, Enişte Efendi adlı kahramanın başnakkaşlığında hazırlanan bir kitap üzerinde çalışmalarını gizlice sürdürmektedirler. Hicret’in 1000. yılında Venedik Doçu’na hediye edilecek olan bu kitap, Osmanlı Devleti’nin gücünü göstermesi, Venedik ile dostluğu pekiştirmesi

açısından oldukça önemlidir. Kitapta resmedilecekler, hem geleneksel nakışın hem de Frenk usulünün özelliklerini taşıyacaktır.

Hazırlanan bu kitabın önemli ayrıntılarından biri, son resim olarak, Frenk usullerince padişahın resmedilmesidir. İslam kurallarınca yasak olan bu usul, kitabın hazırlanmasında görevli olan nakkaş Zarfif Efendi’yi huzursuz etmiş, Erzurumlu vaiz Nusret Hoca’nın da etkisinde kalarak durumu diğer nakkaşlara anlatmıştır. Fakat Zarfif Efendi bu işin içinden düşündüğü gibi kolay sıyrılamamış ve nakkaşlardan biri tarafından öldürülmüştür. Bu katil daha sonra, cinayeti işlediği ortaya çıkmasını diye Enişte Efendi’yi de öldürür.

Zarfif Efendi ve ardından Enişte Efendi’nin öldürülmesi hem yakınlarını hem de sarayı rahatsız edince, padişah tarafından katilin bulunması için çalışmalar başlatılmıştır. Çalışmaların en önemli isimleri başnakkaş Üstat Osman ve Kara’dır. Kara, aramalar devam ederken, eski sevgilisi Şeküre ve Hasan ile de bir mücadele vermektedir. Kara’nın on iki yıl önceki aşkı Şeküre’ye karşı hisleri hâlâ ayındır fakat Şeküre evlidir ve ona kavuşması için tek çare, Şeküre’nin boşanmasıdır. Bu arada Şeküre’nin dört yıldır savaştan dönmeyen kocasının kardeşi Hasan da Şeküre’ye âşiktir. Hasan, Şeküre’yi evde tutmanın bahanelerini ararken Kara ile âdeta savaşmaktadır.

Romanın sonlarına doğru Kelebek, Zeytin ve Leylek’in evinde yapılan sorgulama sonucu katilin Zeytin olduğu öğrenilir. Durum anlaşılınca Zeytin, tekkesinden kaçır. Gitmeden önce yıllarca emek verdiği nakkaşhaneye uğrar. O sırada nakkaşhanede olan Hasan, Zeytin’i, Kara’nın adamlarından sanarak öldürür.

Bir cinayetin etrafında Osmanlı nakkaşlarının, resimlerinin, hâkim sanat anlayışının izlerinin görüldüğü kitapta, 16. yüzyıl İstanbul’u sokaklarıyla, insanlarıyla, sosyal yaşamıyla kendisine yer bulmaktadır. Bu İstanbul, Karatani’nin manzaraya bakışıyla farklı bir hale bürünmektedir.

### 1. Epik Bir Resim Kitabı: *Benim Adım Kırmızı*

*Benim Adım Kırmızı*’da yer alan aşk ve Doğu resmi ile Batı minyatürü arasındaki çatışma, katilin bulunması üzerine kuruludur. Pamuk, romanının “aile” ve “cinayet” olmak üzere ikili bir yapısı olduğunu söylerken, Yıldız Ecevit romanı, üslup sorunlarını işlediği için “sanatçı” romanı; *Hüsrev ile Şirin*’in mistik aşkıyla bütünleştiği için “aşk” romanı; toplumsal yapının belirli bir kesimine ışık tuttuğu için “tarihsel” roman olarak değerlendirmiştir (Ecevit, 2016, s.133).

*Benim Adım Kırmızı*’da dikkati çeken en önemli ayrıntı şüphesiz minyatürlerdir; bu minyatürler yazarın diliyle, yazma edimiyle birleşerek büyük resmi –kitabın kendisini– meydana getirir. Nitekim Orhan Pamuk, resim ile edebiyatın iç içe olduğunu söyleyerek, “[...] bir romandan zevk almak, bu şeyleri kelimelerden yola çıkarak kafamızda resimlere çevirmekten hoşlanmaktır,” der (Pamuk, 2016, s. 22); “roman yazmak, kelimelerle resim yapmak, roman okumak da başkalarının kelimeleriyle kafamızda resimler canlandırmaktır” (Pamuk, 2016, s. 72). İki farklı koldan

ilerleyen *Benim Adım Kırmızı*'da Enişte Efendi'nin nakkaşlara resmettirdiği minyatürler ile romanın yapısı birbiriyle örtüşmektedir. Nasıl ki nakkaşlar birbirlerinden habersiz, figürleri çizerek büyük resmi oluşturuyorlarsa, kitapta da kahramanlar birbirinden habersiz konuşarak metni meydana getirirler. Doğu minyatüründe olmazsa olmaz olan "öyküleme", Enişte Efendi'nin resmettirdiği minyatürlerin sebep olduğu olaylarla romanı meydana getirir. Dolayısıyla minyatürlerin yapıma öyküsü, yanına aşkı da alarak romanın kendisi olur. "Dünya, içindeki kahramanların gözünden görüldükçe bize daha yakın ve anlaşılır gözükür," (Pamuk, 2016, s. 37) diyen Orhan Pamuk'un kitabında, "kahramanların ara sıra tıpkı kamerayla konuşan film kahramanları gibi" (Ecevit, 2016, s. 145) durmaları da yazarın bu görüşüyle uygun düşmektedir. "Ben..." diye başlayan bölümlerle, romanın sonunda büyük tablo meydana gelir. Bu "ben"ler, tek bir kişiye ait değildir. Dolayısıyla kitaptaki manzara da tek bir görüşe hizmet etmez. Nitekim Pamuk'un da romanda bulmaya çalıştığı şey budur: "*Roman okumak, bir yandan [...] genel manzarayı aklımızda tutarken, diğer yandan kahramanların tek tek düşüncelerini, yaptıklarını izlemek, onları genel manzara içerisinde anlamlandırmak demektir. Az önce dışarıdan gördüğümüz manzaranın şimdi içindeyizdir [...] romandaki âlemin içine doğru daha da ilerleriz*" (Pamuk, 2016, s. 13). Karatani de *Derinliğin Keşfi*'nde tam olarak bu birden fazla manzarayla ilgilenir. Ona göre parçalanmış bu manzara, bireyin içinde bulunduğu içsel altüst oluşla doğrudan ilişkilidir.

## 2. Tarihsel ve Dinsel Mana Taşıyan Minyatürler

Karatani, modern edebiyatın kökenini araştırırken alışlagelmiş kalıplardan sıyrılmış ve "köken" in kendisine de kuşkuyla bakarak farklı bakış açıları geliştirmeye çalışmıştır. Kitabının "Manzaranın Keşfi" adını verdiği ilk bölümünde "modern edebiyat"ın ne olduğu meselesini açıklarken resimden yola çıkmıştır. 19. yüzyılda İngiltere ve Fransa'da kalıplaşmış edebiyat tarihi düşüncesine kuşkuyla bakan Soseki'yi<sup>1</sup> kendine örnek alan Karatani, modern edebiyattaki manzaraya Çin'in *sansui*<sup>2</sup> resimlerinden ilerleyerek bakar. Meiji döneminde ortaya çıkan bu resim türünün Batı'nın geometrik perspektifini içerdiğini söylemek mümkün değildir. Çünkü Çin'de dağ ve su, dinsel nesnelere olduğu için resimde kullanılıyordu. Oysa geometrik perspektifte belirli bir bakış açısından, belirli bir zaman ve mekân aralığından bahsedilmektedir. Yani geometrik perspektifte bir "benlik" vardır. Bu durum edebiyat bağlamında düşünüldüğünde, yazarın "kendini ifade etme" yolunun modern yöntemlerinden biri olduğu söylenebilir. Manzara, "[s]abit bir bakış açısına sahip bir insan tarafından bütünsel olarak kavranan bir nesne"dir (Karatani 2011, s. 33).

Kitabın kendisinin bir tablo gibi işlendiği *Benim Adım Kırmızı*'ya bakıldığında, romanın başından sonuna kadar nakkaşların Doğu ile Batı resmi arasındaki

<sup>1</sup> Japon romancı.

<sup>2</sup> Dağ-su.

farkı ortaya koymaya çalıştıkları görülecektir. Kitapta anlatılanlara göre Batı’da ressamlar “perspektif”, “gölge” yöntemlerini kullanarak gerçeğe yakın resimler çizmektedirler. Çizilen bu resimler İslamiyete uygun değildir, “beylerin, papazların, zengin tüccarların ve kadınların bile gözlerinin rengini, tenlerinin dokusunu, dudaklarının benzersiz kıvrımını hatta kulaklarından fişkırان kıllara varana kadar her şeyi olduğu gibi resmedip gösteren bu resimler tapılacak put gibi duvarlara” (Pamuk, 1996, s. 33) asıldığı için de hoş karşılanmamaktadır. Batı ressamlarının aksine Osmanlı nakkaşlarında durum daha farklıdır. Her şeyden önce nakışta önemli olan manadır, kimlik değil: “*Resmin, güzelliğiyle insanı hayatın zenginliğine, sevgiye, Allah’ın yarattığı âlemin renklerine saygıya, iç düşünceye ve imana çağırması önemlidir. Nakkaşın kimliği değil*” (Pamuk, 1996, s.71).

Erzurumlu Nusret Hoca’nın vaazlarından etkilenen ve Frenk usulü resme karşı olan Zarif Efendi’nin söyledikleri de Batı’nın karşısında duran Osmanlı nakkaşlarının resme bakış açısını ortaya koymaktadır. Katil’inin, Zarif Efendi hakkında söylediklerinden durum, açıkça görülmektedir:

“*Perspektif, resmi Allah’ın bakışından sokaktaki itin bakışına indirdiği için değil yalnız, Frenk üstatlarının usullerini kullanmanın, kendi bildiğimizi, kendi hünerlerimizi gâvurların hüner ve usulüyle karıştırmanın da bizleri saflığımızdan edecek, onların kölesi durumuna düşürecek bir Şeytan ayartması olduğunu söylüyor-*muş” (Pamuk, 1996, s. 185-186).

İslamiyette bireysellik hoş karşılanmadığından, nakkaşlar resimlerini yaparken kimliklerini açığa vurmaktan kaçınmış, Allah’ın varlığını, gücünü resmetmeye çalışarak gerçeklikten uzak durmuşlardır. Öyle ki resimlerin ince ve derin dokunuşundan bakanın “yüzüne bir ışık fişkırانmaktadır” (Pamuk, 1996, s. 363). Karatani’nin *sansui* resmiyle örneklendirerek ortaya koyduğu düşüncesi bu durum ile örtüşmektedir. *Sansui*’de manzara, dinsel ya da tarihsel anlatıları betimleyen resimlerin arka planı olmuştur. Dolayısıyla manzaraymış gibi görünen şey, aslında manzara değildir. Aynı durum *Benim Adım Kırmızı*’da anlatılan Doğu resimlerinde de görülmektedir. Manaya önem veren Doğu resmi daha çok tarihsel ya da dinsel bir içerik taşıırken manzarayı verememiş, “fakir bir kulun, ulu padişaha teslimiyet ve hayranlık duyması” (Pamuk, 1996, s. 357) gibi tarihsel/dinsel içeriği esas almıştır. Bir üslûba sahip olan Batı resmi ise özneliği de ürettiği, bir benliğe sahip olduğu için gerçek manzarayı vermiştir.

Bir yanda bireyselliği hoş karşılamayan Doğu resmi, diğer tarafta tam tersini savunan Batı resmi. Bu durum, kitabın tamamı düşünüldüğünde modern bir manzara ortaya çıkarmaktadır: *Benim Adım Kırmızı* tarihsel ya da dinsel bir meseleden çok, birden fazla “ben”in sesini duyurmasına olanak sağlar. Kitap, minyatürün özneye yer vermemesine, bunun nedenlerine odaklanırken aynı zamanda karakterleri de teker teker konuşturur. Haliyle kitabın kendisi, bireyin bakış açısına yer verdiği için modern manzarayı meydana getirir. Yazara göre roman okumanın zevki de burada yatmaktadır; “[...] dünyayı dışarıdan değil; içeriden, o dünyada yaşayan kahramanların gözünden görebilmekle” (Pamuk, 2016, s. 13).

### 3. “Manzara Sadece Dışarıda Değildir”

Karatani modern edebiyatta gerçekçi bakış açısının, “içsellik” ve “benlik” ile de ilişkili olduğunu söylemektedir. Modern edebiyatın kökenini manzarada arayan Karatani, bunun salt bir “nesnellik” olmadığını, manzaranın keşfinin ancak “içsel bir altüst oluş”la ortaya çıkabileceğini söylemektedir. “Manzara sadece dışarıda değildir. Manzaranın ortaya çıkması için, algılama tarzının değişmesi gerekliydi ve bunun için de bir altüst oluşa ihtiyaç vardı. Başka bir deyişle, Manzara, “dışarı”yı görmeyen insan tarafından keşfedilmiştir” (Karatani, 2011, s. 39-40).

*Benim Adım Kırmızı*’da, altüst olan bu içsel insanın manzarasını keşfetmeden önce, kitabın manzarasını çizmek yararlı olacaktır. Modern edebiyatın yerli malzemeyle birleşmesi sonucu oluşan *Benim Adım Kırmızı*’da, Doğu minyatür sanatına, meddahlığa, halkbilimine dair izler görülür. Pamuk bunları ortaya koyarken çoğulcu bakış açısını izleyerek somut-soyut, resim-yazı, Doğu-Batı, kör-gören, yaşam-ölüm, sanat-cinayet, katil-maktul gibi karşıtlıklardan yararlanmıştı (Ecevit, 2016, s. 130). Nitekim resimlerin anlatılıp anlatının resme dönüştüğü bu kitap, kendi başına bir epik resim kitabı hâlini almıştır (Ecevit, 2016, s. 144). Yani kitabın kendisi, bir manzaradır. Dolayısıyla *Benim Adım Kırmızı* için, yazarının gördüklerini farklı yorumlamasıyla, içselliğiyle meydana gelen bir keşiftir, diyebiliriz.

*Benim Adım Kırmızı*’da tasavvur edilen bu manzaraya hâkim renk, kırmızıdır. Yıldız Ecevit’in “boyalı metin” (Ecevit, 2016, s. 149) dediği bu kitapta somut yaşamın, dünyanın, cinselliğin rengi olan kırmızı farklı anlamlarıyla kullanılmıştır. Kimi zaman kırmızı ile “zaten tek bir kırmızı vardır ve yalnızca ona inanılır” (Pamuk, 1996, s.217) denilerek Tanrı kastedilirken, kimi zaman da, “Kısa bir sürede bütün her şey kıpkırmızı oldu. Bu rengin güzelliği içime ve bütün âleme doğuyordu” (Pamuk, 1996, s.217) denilerek ölüm sonrası işaret edilmiştir. Kırmızı da bireyin içsel durumuna göre farklı algılanmış, parçalanmıştır.

Kırmızı ile boyalı bir resim olan bu manzaranın derinliklerine inildiğinde, aynı zamanda kitabın kırılma noktaları da olan aşk ve cinayet konusunun, muhataplarını altüst ettiği görülmektedir. Kara’nın çocukluğundan beri Şeküre’ye duyduğu “onca yıllık hastalık”; Hasan’ı “cayır cayır” yakan, onu “ihtiyara çeviren” aşkı; katilin, katilliğe alışma süreci, alıştıktan sonra da saklanmak için yaptığı hamleler, bunların hepsi aslında bir “altüst oluş”tur ve bize İstanbul manzarasını onların bakışından göstermektedir.

İlk örnek, bahsettiğim aşk ve cinayet konusunun aktif kişilerinden Kara’ya ait. On iki yıl boyunca Acem ülkelerini gezen, daha sonra İstanbul’a dönen Kara, İstanbul’a ayak basar basmaz kendisini, geçmişte yaşadığı aşkın ölüm kokusunun eşliğinde bulur: “Ölecekler için toprak çekti derler, beni de ölüm çekmişti. İlk başta şehre girdiğimde yalnızca ölüm var sanmıştım, sonra aşk ile de karşılaştım” (Pamuk, 1996, s. 13).



Ölümler ve geçmişleriyle yüz yüze gelen Kara, annesinin ve bu süre içinde ölen amcalarının mezarını ziyaret etmek için Haliç’e bakan mezarlığa gider. Yakınlarını özleminin verdiği acıyla birlikte mezarlar ona artık bambaşka görünür:

“Çamurlu toprağın kokusu hatıralarımla karıştı; birisi annemin mezarının kenarında bir testi kırmıştı, nedense kırık parçalara bakarken ağlamaya başladım [...] Belli belirsiz bir kar atıştırmaya başlamıştı. Oradan oraya savrulan tek tük tanelere dalıp gitmiştim, kendi hayatımın belirsizlikleri içinde yolumu kaybetmiştim ki, baktım mezarlığın karanlık bir köşesinde karanlık bir köpek bana bakıyor [...] Kara köpeğin bana dostlukla kuyruğunu salladığını görüp mezarlıktan çıktım” (Pamuk, 1996, s.14).

Kara, ölüm karşısında kendisiyle yaptığı bu konuşmasında var oluşunu sorgulayan bir tavır içine girer. Bu sorgulamaya bir de sevdiklerinin ölümü eklenince manzara artık onun içinin yansıması olur. Kırık testi parçaları kendi bölünmüşlüğü-nün; “karanlık köpek” belirsizliğinin, sevdiklerinin ölümüyle içine girdiği yalnızlığının somut hali gibi belirir. Bu ziyaretten sonra Enişte Efendi’nin evine giden Kara için, on iki yıl sonra artık eşyalar da hatıralarının bir tezahürüdür. Evde bulunan kilim, sürahi, kahve fincanları, Şeküre ile Aksaray’da kaldığı evden “mutluluk ve resim günlerinin ışıltısından bir şeyler” (Pamuk, 1996, s. 42) taşır. Eşya, somuttan soyuta geçer, duygularının karşılığı olur. Eşyalarla çevrili manzara artık içsel bir çalkalanışın resmi haline gelir.

Zarif Efendi’nin öldürülmesinin üzerinden çok geçmeden, aynı katil tarafından bu sefer de Enişte Efendi öldürülmüştür. Böylece Kara için artık başka bir zorlu süreç başlamaktadır: Şeküre ile evlenmek. “Erkek kardeşi olmadığı için sahipsiz kalmaktan ve kocasının evine dönmek zorunda kalacağından” (Pamuk, 1996, s. 221) korkan Şeküre, Kara ile evlenmeyi kendine bir kurtuluş yolu olarak seçer. Bunun için öncelikle boşanması gerektiğinden, Kara’yı Üsküdar kadısının yanına gönderir, çünkü ancak Şafii mezhebi, kocası seferde olan bir kadını boşayabilmektedir. Eniştesinin öldüğü gün bu işle uğraşan Kara, “bir yandan Şeküre onu aldatıyor, büyük bir kumpasın parçası olarak kullanıyor” diye kuşku duyarken, “bir yandan da mutlu evlilik hayalleri” kurmaktadır. Yaşadığı bu ikilikle Şeküre’nin evinin olduğu sokak ona farklı görünmektedir: “[...] yüksek bir çınar ağacı, eniştemin öldüğü gün harika evlilik hayalleri ve tasarılarıyla eteklerim zil çalarak yürüdüğüm için beni aşağı gördü. Derken, buzlar eridiği için tıslaya tıslaya akan mahalle çeşmesi ‘aldırma,’ dedi bana, ‘işlerini ayarla ve mutlu olmaya bak’” (Pamuk, 1996, s. 224-225).

Kara’nın tasvir ettiği bu manzara, görünenin ötesindedir; sesini duyduğu, onunla konuşan doğa, içselliğinin yansımasıdır. Doğa, ikiliğiyle doğrudan ilişkili olarak bazen onu küçümser bazen de iyi düşünmesi için telkinde bulunur; manzara “görülen” bir şey olur.

Görüldüğü gibi, “manzara, sadece dışarıda değildir. Manzaranın ortaya çıkması için, algılama tarzının değişmesi gerekliydi ve bunun için de bir altüst oluşa ihtiyaç vardı” (Karatani, 2011, s. 39). Kara, İstanbul’a alışmaya çalışırken hem eniştesinin ölümüyle hem de on iki yıllık aşkıyla karşı karşıya gelmiş ve bu durumla

mücadele etmiştir. Karatani'nin bahsettiği “algı değişmesi” bu süreçte oluşmuş ve altüst olan Kara için İstanbul'a ait bu manzara, içselliğinin dışavurumu haline gelmiştir. İstanbul onun için artık eski İstanbul değildir. Böylelikle biz de “romadaki manzaranın, romanın içindeki kahramanların ruh durumunun bir uzantısı, bir parçası olduğunu sezerken, benliğimizin de yumuşak bir geçişle bu kahramanlarla özdeşleştiğini fark ederiz” (Pamuk, 2016, s. 13). Nitekim bu da modern edebiyatın getirilerinden biridir.

#### 4. Katil'in İkilikleri Karşısında İstanbul

Kitapta altüst olan bir başka kişi de Katil'dir. Padişahın istediği kitabı hazırlarken kendilerine engel olacağını düşündüğü Zarif Efendi'yi öldüren Katil, gün geçtikçe Allah'ın insanlara, cinayet işlememesi için verdiği korkuyu yenmektedir. Nitekim Zarif Efendi'den sonra bu duyguyu Kara'ya da beslemeye başlamıştır. Enişte Efendi'nin kitabın çalışmalarına Kara'yı dâhil etmesi ve Kara'nın katili bulmak için geldiği havasını vermeye çalışması Katil'i sinir etmiş, öldürme hissini Kara'nın üzerinde toplamasına sebep olmuştur. Hatta bu hissi sanki iyi şeylere vesile olacakmış gibi göstermiş, kendine hayatının manzarasını çizmiştir: “*Cinayet sonrası, birkaç gün boyunca ellerimin titremesini bir yana bırakırsak, o sefili öldürdüğümünden beri daha iyi çiziyorum, daha parlak ve cesur renk çekiyorum ve en önemlisi hayal gücümün harikalar yarattığını görüyorum*” (Pamuk, 1996, s. 119).

Cinayetin kendisi üzerinde ne kadar iyi etki bıraktığını söyleyen Katil'in en büyük derdi, anlaşılmanaktır; bunun için herkese ve her şeye kırgındır. İstanbul'da da kendisini takdir edecek insanın olmadığını söyleyen Katil, Haliç'e bakarak o koskoca şehirde şunları görür:

“*Cibali açıklarından, Haliç'in ta ortasından öfkeyle baktım İstanbul'a. Karla kaplı kubbeler birden çıkıveren güneşin altında parıl parıl ışıldadılar. Bir şehir ne kadar büyük ve renkliyse, suçunuzu ve günahınızı gizleyeceğimiz o kadar çok köşesi, ne kadar kalabalıkça, suçunuzla aralarına karışabileceğimiz o kadar insanı var demektir. Şehirlerin zekâsı, barındırdığı âlimlerle, kütüphaneler, nakkaşlar, hattatlar ve medreselerle değil, karanlık sokaklarında binlerce yılda sinsice işlenmiş cinayetlerin çokluğuyla ölçülmeli. Bu mantıkla İstanbul'un bütün cihanın en zeki şehri olduğundan hiç şüphem yok*” (Pamuk, 1996, s. 119).

Kimilerine ilmin ve kültürün merkezi olarak görünen İstanbul, Katil'in gözünde işlenen cinayetleriyle âdeta bir zekâ merkezidir. Gördüğü parıltı, suçların “şaşaası”dır; aydınlık diye tasavvur edilen şey, günahların, karanlığın tasavvurudur. Katil İstanbul'un bu diğer yüzünü çözmüştür, çünkü işlediği cinayetler ona bu ayrıcalığı, “zekiliği” bahşetmiştir.

Zarif Efendi'yi öldürürken, “Ama yaptığım şeye dertleneceğime, başladığım şeyi bir an önce bitirmek istiyordum,” (Pamuk, 1996, s.30) diyen Katil'in en çarpıcı özelliği de soğukkanlı oluşudur. Kitabın sonuna kadar işlediği cinayetlere olumlu bir

mazeret sunan Katil, zaman zaman da içine girdiği ruhsal durumdan kaynaklı ikilikler yaşamaktadır. Kara’yı öldürmek istediği anlar, bu durumunun en belirgin örneğidir:

“[...] Şimdi sekiz on adım koşup, arkasından yetişip, Kara’nın kafasına bütün gücümlle bir darbe indirirsem, her şey eskisi gibi sürecek, Enişte Efendi beni kitabımızı bitirelim diye çağıracaktı. Ama aklımın daha dürüst ve ihtiyatlı (dürüstlük çoğu zaman korkaklıktan başka nedir?) bir yanı, gebertip kuyuya attığım rezilin gerçekten bir iftiracı olduğunu da hâlâ bana söylüyordu” (Pamuk, 1996, s. 145).

Katil’in kitap boyunca ara ara devam eden bu tavrı, ancak kitabın sonuna geldiğinde yok olmaktadır. İşlediği cinayetleri açıklayan Katil’in, kaçmak üzere yola koyulduğunda gördüğü manzara şöyledir:

“Elimi kana buladıktan sonraki günlerde sokaklarda yürürken bana hep düşmanca bakan İstanbul’un bütün köpekleri, karanlık ağaçları, kör pencereleri, kara bacaları, sabah namazına koşan çalışkan ve mutsuz erkencileri ve hayaletleri, cinayetlerimi itiraf edip hayatımın şehrini terk etmeye karar verdim vereli bana dostlukla bakıyorlardı artık” (Pamuk, 1996, s. 459).

Bir sonuca varmış olmanın rahatlığıyla Haliç’te daha önce cinayetler gören, Haliç’e öfkeyle bakan Katil, artık daha başka bir manzara görmektedir: “İki balıkçı sandalı, yelkenleri sarılı yük gemileri, unutulmuş bir kadirge, hiç gözükmeyen dalgalarla ağır ağır sallanarak gitme, gitme dediler bana” (Pamuk, 1996, s.459).

Karatani’ye göre ancak çevresine karşı ilgisiz olan kişi, manzarayı kendi iç dünyasıyla birlikte algılar. Kant’ın, doğal, nesnelere içinde değil, bizim yüreğimiz ve bilincimizin içinde mevcut dediği yücelik de burada meydana gelir (Karatani, 2011, s. 43). Katil, etrafındaki her şeyi sadece kendi perspektifinden görür, algısı sınırlı olduğu için anlaşılmadığını düşünür. Kendine yönelen Katil, kendi manzarasını inşa eder; somut olan soyuta dönüşür. Karatani’nin bahsettiği, modern edebiyatta keşfedilen manzara da budur.

## 5. İçsellik Üreten İtiraf

Kojin Karatani’nin *Derinliğin Keşfi* kitabında değindiği önemli meselelerden biri de “itiraf”tır. Karatani, Batı romanının kurguyu hakikat gibi göstermek için itiraf denilen biçimi kullandığını, bunun da gerçekliği yansıttığını ifade etmiştir. Ona göre, içsellik üreten şey, itiraf denilen sistemdir. Asıl olan neyin, nasıl ifade edileceği değil, itiraf sisteminin kendisidir. İnsanlar gizlenmesi gereken şey olduğu için itiraf etmezler; gizlenmesi gereken içsellik, itiraf etme zorlaması üretir (Karatani, 2011, s. 99). İtiraf sayesinde de özne, içsellikini dışarı yansıtır.

Karatani’nin görüşü bağlamında *Benim Adım Kırmızı*’ya bakıldığında, kitabın kendisinin bir itiraf olduğu, “Resmedilecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan’a,” (Pamuk, 1996, s. 470) diyen Şeküre aracılığıyla öğrenilmektedir. Orhan, Şeküre, Şevket ile birlikte metinde görülen otobiyografik düzlem ile Pamuk’un sanatçı kimliği gösterilmektedir. Bu da kitabın, kendi başına,

Karatani'nin sözünü ettiği "itiraf" kavramı ile ilişkilendirilebilir. Yazar, Şeküre'ye kitabı yazma nedenini söyleyerek kendi içsel manzarasının resmini çizer.

Kara, Şeküre, Hasan'ın yazdığı ve aynı zamanda karakterlerin birbirlerine duydukları aşkı ortaya koyması bakımından itiraf olarak da nitelendirilebilecek mektuplar önemlidir. Zira aşk, kahramanların manzaraya bakışını etkilemektedir. Kara'nın Şeküre'ye yazdığı mektuplarından birinde, yıllarca hayaliyle yaşadığı Şeküre'yi hâlâ ne kadar çok sevdiğini söylediği görülür. Kendisine inanmayan Şeküre'yi ikna etmeye çalışan Kara, onu nasıl düşlediğini anlatırken manzarayı yeniden şekillendirir:<sup>3</sup>

*"Gece yarıları umutsuz bir hancı ile idam kaçkını haydutlardan başka kimseciklerin konaklamadığı ıssız ve lanetli kervansarayların pencerelerinden çıplak dağlara vuran ay ışığını seyrederek ve benden de bahtsız yalnız kurtların ululmalarını dinleyerek uyumaya çalışırken, bir gün ansızın bana, işte o pencerede görüldüğün gibi görüneceğini düşünüyordum"* (Pamuk, 1996, s. 100).

### Sonuç

Modern edebiyatın kökenlerini 19. yüzyılın sonlarında arayan Karatani, özgün bir modernizm eleştirisi yaptığı *Derinliğin Keşfi* nde "manzara", "içsellik", "itiraf" gibi kavramların modern edebiyatı nasıl etkilediğini ortaya koymuştur. Modern edebiyatın ortaya çıkışının "manzara" ile başladığını söyleyen Karatani, bu görüşünü, manzara denilince akla ilk gelen resim türü üzerinden açıklamıştır. Ancak "içsel" bir insanın manzarayı keşfedebileceğini söyleyen Karatani, bu durumun altında yatan nedenin de "altüst oluş" olduğunu söylemiştir. Onun Simmel'den aktardığı şu görüş, manzaranın keşfinde içsel insanın "bakışına" muhtaç olduğu tezini açıklamak istediğini gösterir: "Yanılmıyorsam, yeryüzünde çeşitli nesnelere sıralanıp genişlediği bu görüntünün, aynen olduğu gibi gözlerimize yansıdığına, manzaranın oluşamayacağı bugüne kadar açık seçik bir biçimde tartışılmadı. Bu dış nesnelere manzarayı doğuran kendine özgü ruhsal süreci, çeşitli ön kabuller ve biçimler aracılığıyla açığa vurmak isterim" (aktaran Karatani, 2011, s. 34-35).

Karatani'nin manzara ve içsellikle ilgili ortaya koyduğu tezleri, *Benim Adım Kırmızı* üzerinde düşünüldüğünde kitabın kendisinin bir manzara olduğu görülmektedir. Bu manzara bir yandan minyatürlerle örülürken diğer yandan öyküleme yöntemiyle, yazılarak inşa edilmiştir. "Romanın dili, birbirinden uzak ve ayrı bütün [...] şeyleri birleştirmemize ve kahramanların kafalarının içerisini ve dışarısını tek bir bakışın parçası olarak görmemize yardım" etmiştir (Pamuk, 2016, s. 13). Manzara

<sup>3</sup>Bu itiraflar dışında kitapta yer alan diğer itiraflar (Katil'in işlediği cinayetleri Enişte Efendi'ye söylemesi; Kara, Kelebek ve Leylek tarafından sorguya çekilen Katil'in Zarif Efendi'yi öldürdüğünü itiraf etmesi) daha çok kurguyu şekillendirmede bir form olarak kullanılmaktadır; içsel altüst oluşun tezahürü değildir.

ise altüst olan kişilerin gözünde yeniden canlanarak görünenin aksi bir anlama bürünmüştür. Karatani’nin de dediği gibi keşfedilen manzara, aynı zamanda yadsınmıştır. Aşk, cinayet, ölüm karşısında duyulan acı, öfke, özlem İstanbul’u farklı pencerelerden “görme” olanağını doğurmuştur. Nihayetinde Karatani’nin üzerinde durduğu, modern edebiyatın bireyden ve yaşadıklarından bağımsız ilerlemediği tezi, özellikle Kara ve Katil üzerinden kanıtlanabilmiştir.

### KAYNAKÇA

Baudelaire, Charles. (2017). *Modern Hayatın Ressamı* (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.

Berman, Marshall. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çalışlar, Oral. (1998). “Nakkaşın Mürekkebi Kırmızı”. *Cumhuriyet Dergisi*, 665: 1-5.

Doğan, Zafer. (2014). *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Ecevit, Yıldız. (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Gürbilek, Nurdan. (2014). *Son Bakışta Aşk (Walter Benjamin’den Seçme Yazılar)*. İstanbul: Metis Yayınları.

Jusdanis, Gregory. (2015). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.

Karatani, Kojin. (2011). *Derinliğin Keşfi* (Çev. Devrim Çetin Güven, İnan Öner). İstanbul: Metis Yayınları.

Kırmızısakal, Koray. (2016). *Oğuz Atay’da Manzara’nın Keşfi*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, İletişim Bilimleri Bilim Dalı, İstanbul.

Pamuk, Orhan. (1996). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Pamuk, Orhan. (2016). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Renda, Günsel. (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Promete Yayınları.