



BENİM ADIM KIRMIZI ROMANINDA ROMANTİK İRONİ* **ROMANTIC IRONY IN THE NOVEL OF 'MY NAME IS RED'**

Abdulahkim TUĞLUK**

Öz

İroni, söylemin bütün biçimlerinde aktif olarak yer alabilen nitelikli bir ifade gücüdür. Günlük yaşamın en basit sıradanlığından sanatın en üst düzeydeki örneklerine değin geniş bir yelpazede karşımıza çıkan ironi, teorik olarak birçok alt başlığa ayrılmıştır. Bu başlıklardan biri de 'romantik ironi'dir. 'Romantik İroni' kavramı, üzerinde yeterince inceleme yapılmamış bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Terim olarak köklerini Batı literatüründen alan romantik ironi, anlatıcı-metin-okur üçgeninde bir müdahale çizgisi olarak da görülebilir. Metindeki anlatıcının sesinin okur tarafından algılanmasında bir aykırılığı ifade eden romantik ironi, özellikle roman türünde daha etkili bir şekilde kullanılmaktadır. Postmodern Türk romanında örneklerini daha sık bulabildiğimiz 'romantik ironi', Orhan Pamuk'un en popüler romanlarından biri olan 'Benim Adım Kırmızı'da yer yer etkili bir şekilde kullanılmaktadır. Bu romanda 'romantik ironi', 'oyun' kavramının ironiyle bütünleşmiş bir şekli olarak kendini göstermektedir. Öylesine ki, romanın sonunda anlatıcı romantik ironiyi devreye sokarak okurun ironini hem muhatabı hem de kurbanı yapar. Bu makalede Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı adlı romanındaki romantik ironi örneklerine değinilecek ve romantik ironinin metne nasıl bir güç kattığı hususu üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: İroni, romantik ironi, Benim Adım Kırmızı.

Abstract

Irony is a qualified form of expression that can be actively involved in all forms of discourse. The irony we encounter in a wide range, that from the smallest ordinariness of everyday life to the highest examples of art, is theoretically divided into many sub-headings. One of the setitles is de romantic irony. The concept of romantic iron yappears as a term that has not been adequately studied. The romantic irony, which takes its roots from the Western literature as a term, can also be seen as an interferenceline in the narrator-text-reader triangle. The romantic irony, which is a contradiction in the perception of the narrator's voice in the text, is used more effectively in particular in the novel genre. The 'romantic irony', where we can find examples more frequently in the Postmodern Turkish novel, is used effectively in "My Name is Red". In this novel, 'romantic irony' is manifested as an integrated form of irony with the concept of 'play'. At the end of the novel, the narrator put in romantic irony and makes the reader both the interlocutor and the victim of irony. In this article, romantic irony examples of Orhan Pamuk's novel "My Name is Red" will be mentioned and it will be emphasized how romantic irony adds to strength the text.

Keywords: Irony, romantical irony, My Name is Red.

Giriş

İroni, metne değer katan, metinle özdeşleşen ve metnin edebî değerini arttıran özgün bir girişimdir. İroni, metinde sadece göz yordamıyla aranıp bulunacak bir söylem değildir. Dolayısıyla ironiyi ele alırken, onu romandaki bir şahıs veya mekân gibi incelemek mümkün değildir. İroni, romanın tüm unsurlarına temas edebilen yayılcı bir karaktere sahiptir ve anlatıyı varlığıyla zenginleştiren bir söylemin adıdır. Bazen romandaki ironi romanın bütününe kapsayabilmektedir.

İronik söylem, romanın ve anlatıcının bakış açısıyla birlikte anlatıcının hareket tarzını da şekillendirir. İroni, anlatıcının felsefesini anlayabilme ve olaylara bakış açısındaki çeşitliliği gösterme açısından önemli bir ölçüttür. Türk edebiyatının önemli bir sahasını teşkil eden roman türü, ironi ile ilgili önemli çalışmalara imkân sağlamaktadır. İronik söylemin tespit edilmesi, öncelikle yazarın zihinsel süreçleri yönetme kapasitesi hakkında bilgi edinmenin önünü açmaktadır. Ayrıca ironi sayesinde romanın okunması ve değerlendirilmesi sadece sebep-sonuç ilişkisine bağlı kalmamakta ve romanın anlatımında bir genişleme sağlanmaktadır. İroninin romanda oluşturduğu örtük imajlar oluşturma rolü, roman okuruna da eleştirel okuma ve roman içi bağlantıları çözme hususunda ciddi bir kazanım getirmektedir. Özetle; romanlardaki ironik malzeme iki hususa işaret eder:

* Bu makale doktora tezinden geliştirilerek oluşturulmuştur.

** Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, abdulhakimtuğluk@gmail.com



a) 'Herhangi bir ifade ile onun tersini anlamayı gerektirecek başka anlamları kastetme: Bu husus ironinin temel işleyişini gösterir ve roman dışındaki diğer ironik söylemlerle de benzerlik gösteren bir yapıya sahiptir.

b) Romandaki bir gösterenle onun muhalifi olan farklı göstergelere işaret edebilme imkânı kazanma: Bu husus romandaki ironik söylemin asıl yoğunlaştığı noktayı oluşturur. Romandaki ironi, kurmaca olması nedeniyle roman dışı söylemlerdeki ironiye benzemez. Romandaki dramatik ironi, romantik ironi gibi tür tasnifleri bu hususun doğruluğunu ispat eder.

Yukarıda ifade edilen hususlardan hareketle bir romanın ironi haritasını ortaya çıkarmak ve karşılaşılan farklı türlerdeki ironileri tespit edebilmek bir nevi romanın söylem analizini yapmaktır. Ayrıca bu sayede elde edilen kazanımlar romanın değerini tematik boyutun ötesine taşır. Romantik ironi de, romanın ironik örüntüsünü ortaya çıkarmak için önem arz eden bir çalışma sahasıdır. Terim olarak Batı yazınından aldığımız romantik ironi, Türk romanındaki ilk örnekleri Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarına kadar giden, son dönem Türk romanında ise daha bilinçli ve etkili bir şekilde kullanılan bir ironi türüdür. *Benim Adım Kırmızı* romanında romantik ironiyi açabilmek için öncelikle kavram hakkında bilgi vermekte yarar vardır.

Romantik İroni Nedir?

Romantik ironi ifadesi, ironinin bir çeşidini ifade etmekle beraber bakış açısı ve dünya görüşünün metne yansımalarının belirlenmesinde ironik tavrın aktif rol aldığı edebî çizgiyi de açığa çıkarmaktadır. Romantik ironiye sıkça değinen Gürsel Aytac bu kavramı 'sanatın sanallığını bozmak' ifadesiyle ilişkilendirir. Aytac, romantik ironiyi anlatıcının metne müdahalesi şeklinde yorumlar ve Ahmet Mithat Efendi başta olmak üzere çeşitli romanlardan örnekler verir (Aytac, 2012, 64-65). Jale Parla da Ahmet Mithat Efendi'nin araya girmesini romantik ironi çerçevesinde değerlendirir ve Ahmet Mithat'tan yaptığı bir alıntıyla onun bu "icadının farkında" olduğunu belirtir (Parla, 2008, 99). Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında araya girme durumu bir kalıp haline gelmiştir. Öyle ki okurun metin içinde kaybolması pek olası değildir. Ahmet Mithat'ın sesi metnin muhtelif yerlerinde bir uyarıcı görevi görür. Bu açıdan Ahmet Mithat Efendi veya diğer ilk dönem Türk romanlarındaki araya girmeyi kompleks olmayan romantik ironiler olarak görmek mümkündür.

Alman romantizmini esas alarak terimleşen 'romantik ironi' kavramı, hayata bakış açısındaki ironiyi genel anlamda metinle ilişkilendirme rolünü üstlenir. Muecke de romantik ironiden söz ederken onun Almanya'da edebî ve felsefi bir teori olduğunu ve diğer taraftan edebiyat için bir program çizdiğini ifade eder (Muecke, 1969, 184). Romantik ironi ilk olarak Almanya'da 18. yy. 'ın sonu ile 19.yy.'ın başında gelişme göstermiştir (Muecke, 1969, 181). İroniyi tasnif ederken, sadece üç türden söz eden Ufuk Bircan bunları sözlü, dramatik ve romantik olarak sıralamıştır (Bircan, 2016, 80). Dolayısıyla romantik ironinin, ironini asli türlerinden olduğunu söylemekte ayrıca yarar var.

Oğuz Cebeci'ye göre, başlıca kuramcıları arasında Wilhelm Schlegel (1767-1845), Friedrich Schlegel (1772-1829), Adam Müller (1779-1829) ve Karl Solger (1780-1819) gibi isimlerin bulunduğu romantik ironi, *kendi kendisini eleştiren, hiç sona ermeyen bir satir anlayışı olarak tanımlanmıştır.* (Cebeci, 2008: 287) Yani bir bakıma ironi söz sanatı olma mecburiyetinden kurtularak, çok yönlü metinsel ilişkileri barındıran yepyeni bir ilişki kurma süreci olarak tanımlanmıştır. Romantik ironi kuramcıları arasında Friedrich Schlegel için ayrı bir parantez açmak gerekir. Friedrich Schlegel, Alman romantizmi çerçevesinde ironi kavramına detaylı bir şekilde değinir. İroni hakkında, *'her şeyi bir bakışta gören ve koşullu olan her şeyin, hatta kendi sanatının, erdeminin ya da dehasının üzerinde bile sonsuzca yükselen'* (Benjamin, 2013, 144) nitelendirmesi yapan Schlegel, ironinin eleştirel perspektifine ve metin içindeki yeniden düzenleyici yönüne vurgu yapar. Alman romantizmi ile ilişkilendirdiği ironi kavramını metindeki yanılımlara müdahale eden bir yapı olarak gören Schlegel'de ironi, merkezî bir önem kazanır (Benjamin, 2013, 41).

Gürsel Aytac, romantiklerin belli başlı iki hayat tutumu olduğundan söz ederken *hüzün* ile birlikte ironiyi de sayar: *İroni ise hüznünle hem akrabadır, hem de onun karşıt kutbudur. İroni, sanatçının her şeyin, kendi eserinin de üstüne çıkarak kuşbakışı kazanmasını sağlar* (Aytac, 2012, 213). Romantik ironiyi sanatçının kuşbakışı kazancı olarak ifade eden Gürsel Aytac'ın bu düşüncesini destekleyen örnekleri postmodern roman anlatılarında bulmak mümkündür. Romantik ironiye başvuran anlatıcı, metnin genel kurgusuna yaklaşma ve kendi metninin haritasına ulaşma üzere romantik ironiyi bir araç olarak kullanır. William Van O'connor, romantik ironiyi yazarın önce bir güzellik yanılması yaratması daha sonra bunu kişil bir yorum ya da şiddetli bir tonla ortadan kaldırması şeklinde yorumlar (O'connor, 2009, 59).

Romantik ironi kuramını savunan kuramcıların görüşleri ilk olarak felsefi platformda tartışılması gereken bir nitelik taşır. Nitekim romantiklerin felsefeye bakış açıları ve onu sistematize etmekten



kaçınmaları onları felsefenin diğer odak kişileri ile karşı karşıya getirmiştir. Besim Dellaloğlu *Romantik Muamma* isimli eserinde romantikler ile Hegel'in felsefesi arasında ironiye bağlanan tartışmayı irdelemektedir. Dellaloğlu, özellikle Hegel ile romantikler arasındaki görüş ayrılığını izah ederken Hegel'in felsefeyi ideale ulaşmada mümkün bir araç olarak gördüğünü buna karşın romantiklerin ise ironinin sonu olmadığı için ideal olanın mümkün olmadığına bu nedenle felsefenin ölümsüzlüğüne inandıklarını ifade eder. (Dellaloğlu, 2010: 92-93) İroni sayesinde ideale ulaşmaya çalışan yollar tıkanmış olur. Bu da aslında metnin kesintisiz devam eden fiktif yapısına müdahale ederek bir farkındalık oluşturabilme amacı taşır. Nesnellğe teslim olmamanın bir biçimi olarak da görülen romantik ironi, (Altuner, Kısacık, 2016, 62) yazarın sesinin metin içinde ölmesine engel olmakla gibi bir işleve de sahiptir. Berel Lang, Oscar Walzel'den alıntılacağı şu sözle romantik ironinin şahsiyete serbestiyet tanıyan yanını açık bir şekilde vurgulamış olur: "Romantik ironi, insanlığın, evrendeki her şey üzerinde özgürce ve dizginsizce salınmasını sağlar." (Lang, 2008, 235) Böylece romantik ironi, edebî metni, dizginleri tamamen kurgunun eline verilmiş bir yapı olmaktan çıkarma gayretine de girer. Romantik ironi ile metnin kutsallığına yapılan atıf bozulurken, metnin büyüü de bir ölçüde kırılmış olur.

Oğuz Cebeci'ye göre *romantik ironinin insana sağladığı en önemli şey, sanat aracılığıyla içinde bulunduğumuz irrasyonel dünyadan bir ölçüde kurtulma olanağını mümkün kılmasıdır* (Cebeci, 2008, 288). Romantik ironinin edebî metinde yaptığı iş, metnin kurgusal yapısını bir ölçüde bozarak insanın yaşayışında ve düşüncesindeki evrensel zıtlıklarla yüzleştirmek ve bu noktada bir bilinç geliştirmektir. Romantik ironi metnin ve anlatımın büyüüsünü kısmen bozan bir görünüme sahiptir. Böylece anlatıcıya, metin içinde aslında anlatılana karşı yeni bir cephe açmak ve kendi söylemini yine kendi söylemi içerisinde tartışmaya açmak biçiminde bir işlev kazandırılmaktadır.

Romantik ironi hakkında değerlendirmelerde bulunan diğer bir isim olan, Özlem Tekdemir Dökeroğlu, romantik ironiyi *insanın kendi kendinin farkına varması, hayat karmaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlaması* şeklinde özetlemektedir (Dökeroğlu, 2013, 3). Bu tespite göre yabancılaşmanın farkına varan ve bunu metninde dile getiren anlatıcının okurla metni arasındaki mesafeyi kendisi için önceden belirlemiş ve aslında ne anlattığı ile ne anlatması gerektiği arasındaki farkı özümsemiş olması gerekir.

Vefa Taşdelen romantik ironiyi Schlegel üzerinden yorumlamaktadır. Schlegel'in ironi ile felsefe arasında kurduğu ilişkiye değinen ve Schlegel'in "*felsefe ironinin evidir*" sözünü aktaran Taşdelen, romantik ironiyi ironiden ayrı bir çeşitleme olarak görmez. Taşdelen romantik ironi hakkındaki kanaatini şöyle belirtmektedir:

"Romantik ironi, ironinin zaman içindeki evriminin bir aşamasını oluşturur. Ironiden farklı bir tür değildir. (...) Romantik ironinin kendine özgü yönü, romantizmin ruh hali içerisinde, 'ben', 'doğa', 'hayal', 'aşk', 'güzellik' gibi temalar bağlamında varlık kazanmasında görülür" (Taşdelen, 2007, 54).

Taşdelen'in tespitinde de bireysel yorumun öz bilince dönük yönü baskındır. Yani romantik ironi ile anlam kazanan unsurların en belirgin özelliği anlatıcının ideal bir ortam oluşturmasına dayanmayan aksine bunu bozarak olay ve durumlardaki kurmaca ötesi gerçekliklerin belirgin hale gelmesine dayanan bir yapıya sahip olmasıdır. Böylece metni takip eden ve yorumlayan bir okur gerçeklik sorununu tartışabilir hale gelirken kendisi için önceden tasarlanmış edilmiş bir düzleme de ihtiyaç duymak zorunda kalmaz. Özellikle tarihi konu edinen romanlardaki gerçeklik problemi romantik ironi ile yan yana geldiğinde gerçeklik algısı tümünden problemlili bir hale gelir. Nitekim Orhan Pamuk, tarihi "*tarifi bakımından şu anda karşımızda olmayan*" (Pamuk, 2011, 121) diye tanımlar ve tarihsel romanda gerçekliğin sınanmasının her zaman zor ve tartışmalı olduğunu belirtir. Dolayısıyla romantik ironi bir bakıma tarihsel romana tat veren bir tür gerçeklik çeşni olarak da nitelendirilebilir.

Ortega Y Gasset, Schlegel kardeşlerin romantik ironiyi sanatın başat unsurlarından biri haline getirdiklerine işaret ettiği ifadesinde, ironinin en yüce estetik kategori ilan edilmesine değinir. Gasset'e göre, sanatın amacı gerçek dışı bir ufuk açmaktır. Bunu da ancak kendi gerçeğimizi yadsıyarak yapabiliriz (Gasset, 2010, 52). Gasset, Alman romantiklerinin bu şekilde ironiyi en yüce estetik kategori ilan etmesinin bir de olumsuz etkisinden bahsetmektedir. Gasset, ironinin bu şekildeki yükselişinin yeni sanata biteviye bir hava verdiğini ve en sabırlı kişiyi çileden çıkardığını ifade etmektedir (Gasset, 2010, 52).

Romantik ironiyi postmodern romanlarda ele almak gerektiğinde bu hususu romandaki 'oyun' kavramıyla ilişkilendirmek mümkün görünmektedir. Postmodern metindeki oyun kavramı metne dair bildiklerimizi, okuma öncesi ve sonrası saptantıları, ayrıca tutkulu bağlanmayı engelleme işlevi görür. Oyun unsuru, roman içerisinde okuru kendi metinsel gerçekliğinden uzaklaştırmaya çalışarak bir tür güvenlik



hizmeti sağlamaktadır. Oyun ile iletmeye çalışılan aslında okuru hem metnin büyüklü dünyasında gezdirmek hem de aynı metin içerisinde, o metnin yapaylığını ve önceden kurgulanmış bulmacamsı yanını ortaya koymaktır.

Benim Adım Kırmızı'da Romantik İroni

Benim Adım Kırmızı, Orhan Pamuk'un geniş okur kitlelerine ulaşması bakımından bir dönüm noktası olmuştur. Özellikle ilk yazdığı romanlarında romancılığını ispat etme noktasında önemli merhaleler kat eden Pamuk, *Beyaz Kale* ile adım attığı tarihî roman serüveninde *Benim Adım Kırmızı* ile bir şöhret sağlamıştır. Azade Seyhan, Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'da sağladığı popülerliğini onun edebî stratejilerine bağlar. Seyhan'a göre metindeki *üstanlatı jestleri*, *çerçeve hikâyeler* ve *polisliye türünün güvenilir cazibesi* bu metni popüler kılan unsurlardır (Seyhan, 2014, 257). Pamuk'un bu metnini popüler kılan diğer bir husus ise daha önce Umberto Eco tarafından yazılan *Gülün Adı* ve *Foucault Sarkacı* gibi romanlardır. Özellikle Eco'nun *Gülün Adı* adlı romanının büyük yankı uyandırması ve sinemaya aktarılmasından sonra Türk edebiyatında *Benim Adım Kırmızı*'nın kaleme alınmış olması dikkatleri büyük oranda bu roman üzerinde yoğunlaştırmıştır. Böylece *Benim Adım Kırmızı* romanı metinlerarasılık ilişkileri bakımından da oldukça tartışılmıştır. *Benim Adım Kırmızı* romanı ekseninde Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanından kaynaklanan metinlerarasılık ya da intihal tartışmaları romanın kimi zaman farklı sahalarda tartışmaya açılmasına yol açmıştır.¹ Netice itibarıyla, *Benim Adım Kırmızı* metinlerarasılık ilişkileri kimi zaman yerinde, kimi zaman da yoğun olarak kullanarak Doğu-Batı bakış açısının belirlenmesinde ortaya çıkan gizemli kavgaların hayat ile ölüm arasında nasıl bir görüntüye sahip olduğunu körlük tezadıyla ortaya koyan bir metindir. Bu metinde körlüğün olumlu anlamdaki kullanımı dikkat çekicidir. Nitekim *Benim Adım Kırmızı*'yı parçalanmışlığın bütünlüğe kavuşma arzusu olarak gören Jale Parla, burada püf nokta olarak ölümü ve körlüğü simge olarak gösterir (Parla, 2008, 357).

Benim Adım Kırmızı romanında 'romantik ironi', ölüm merkezinde yoğunlaşmaktadır. Özellikle metnin ilk kısımlarında ölümün dile gelmesi ve kurguyu oluşturma süreci romantik ironi çerçevesinde gelişmektedir. Ayrıca bu romanda 'oyun' unsuru da romantik ironi ile ilişkili biçimde düzenlenmektedir. Romanın hemen girişinde *Ben Ölüyüm* başlığını taşıyan ilk bölümün ortaya koyduğu metin içindeki sıra dışılık ve gizemli yapı, romanın sonundaki bir yarı itiraf niteliğindeki ifade ile giriftleşir. Metne inanmak isteyen ve metnin aktarmak istediğinin kendi anladığı şey olduğunu düşünen okur için bu durum bir hayli ironiktir. Okur, bu romanın başındaki ve sonundaki yapının romantik ironi muammasını çözmekle uğraşarak metni tamamlar. Romanın başındaki ilk paragraf şöyledir:

"Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, kuyunun dibinde. Son nefesimi vereli çok oldu, kalbim çoktan durdu, ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor. O ise, iğrenç rezil, beni öldürdüğünden iyice emin olmak için nefesimi dinledi, nabzıma baktı, sonra böğrümüne bir tekme attı, beni bir kuyuya taşıdı, kaldırıp aşağı bıraktı. Taşla önceden kırıldığı kafatasım kuyuya düşerken parça parça oldu, yüzüm, alnum, yanaklarım ezildi yok oldu, kemiklerim kırıldı, ağızım kanla doldu" (Pamuk, 2012, 9).

Orhan Pamuk'un metnin başına koyduğu ve yer yer masalımsı ve fantastik biraz da polisiye kurgu taşıyan bu ilk paragrafından sonra romanda bu yönde seyreden gelişmeler artarak devam eder. Okurun, romandaki metinsel büyüye kapılmasını engelleyen anlatıcı romanın sonunda gerçekliği farklı bir düzleme taşımaya karar verir. Böylece okur bir kuyunun dibindeki cesedin ölümün dili olarak konuşması ve kendi gerçekliğini aktarıyor olması karşısında ciddi bir paradoksla karşı karşıya kalır. Roman boyunca kararlı bir şekilde eden seyir romanın sonunda öylesine keskin bir şekilde bozulur ki okur, başından beri bir ironik söyleme muhatap olduğunu hemen kavrar. Romanın sonunda, anlatıcı ile aynı adı taşıyan Orhan karakterine göndermede bulunan şu ifadeler romantik ironiyi tamamlayan kısım olarak dikkat çekmektedir:

"Resmedilmeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan'a. Hasan'ın ve Kara'nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zariif Efendi'nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim. Her zaman asabi, huysuz ve mutsuzdur ve seomediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara'yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket'i kötü ve beni olduğundan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın inanmayın Orhan'a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvrımayacağı yalan yoktur" (Pamuk, 2012, 470).

¹ Orhan Pamuk ve Umberto Eco arasındaki metinlerarasılık ilişkisi için Feyza İslamoğlu tarafından hazırlanan yüksek lisans teziye bakılabilir.



Dikkat edilirse metinde anlatıcının oluşturduğu ironi, tüm romanı bir kubbe gibi örtmektedir. Romanın girişinden itibaren anlatılan tüm esrarengiz olaylar ve karakterlerin sıra dışı yabancılaşmaları romanın sonunda yer alan yukarıdaki ifade ile anlatıcı tarafından deforme edilmektedir. Böylece anlatıcının metne müdahalesi, metni aşırı kurgusallıkla yoğrulmuş bir oluşum olmaktan çıkarak okuru kendine getiren bir uyarı ile sonlanmaktadır. Şaban Sağlık, Orhan Pamuk'un romanı yukarıdaki şekilde sonlandırmasını izah etmeden önce söz konusu ironik durumu 'yazar şakayı patlatır' şeklinde özetler. (Sağlık, 2007, 101)

Tarihi bir roman kimliğiyle de ön plana çıkan *Benim Adım Kırmızı*'daki son, az önce de sözünü ettiğimiz gibi okura yapılmış bir şaka izlenimi uyandırmakta ve hazırlıksız okuru ironini kurbanı yapmaktadır. Ancak bu şaka yazarın gerçeğinden başkası değildir. *Çocukluğumun pek çok ayrıntısını, annem, Şevket, ben didişmelerimizi, ağabeyimle bitip tükenmez didişmelerimi kitaba sevimli bir şekilde koydum mesela* (Pamuk, 2010, 348) diyen yazar bu söylediklerini romanın sonunda tescillemiştir. Öte yandan romanın sonlanma tercihinde yazarın kendi yüceltmesini de alttan alta görmek mümkündür. Sözün burasında Kierkegaard'ın sözlerini de hatırlamak gerekir. Şöyle diyor Kierkegaard: "İronik olma kendini beğenmişliğin daha bayağı bir biçimidir ve ironi, kendisini inandırıp temin etmek için tanıklara ihtiyaç duyar" (Kierkegaard, 2009,273)

Benim Adım Kırmızı romanında ölümün romantik ironi çerçevesinde sıkça işlendiği görülmektedir. Romanın ana direğini oluşturan 'cinayet' muamması, romantik ironinin ölümle bağlantılı biçimde güçlü bir şekilde romanda yer almasını sağlamıştır. Roman bir cinayete başlar ve alışılmışın dışında olarak katil değil maktul konuşur. Maktul, ölümün kendisine yaşattıklarını anlatırken okurla bir duygudaşlık içerisine girer. Çünkü ölüm, her insan için mukadder bir son olması hasebiyle ortak duygu alanı oluşturmak için yerinde bir tercihtir. Romanın henüz ilk kısımlarında yer alan şu ifadeler, metin içi yanılısımları ekarte eden bir görünüme sahiptir:

"Ölümlle karşılaşınca paranın hayatta hiç önemli olmadığını anladım diyecek değilim. İnsan hayatta değilken bile paranın önemini biliyor. Şimdi bu durumumda benim sesimi işitiyor olmanıza, bu mucizeye bakıp şöyle düşüneceğinizi biliyorum: Bırak şimdi yaşarken kaç para kazandığını. Bize orada gördüklerini anlat. Ölümden sonra ne var, ruhun nerede, Cennet ve Cehennem nasıl, orada neler görüyorsun? Ölüm nasıl bir şey, canın yanıyor mu? Haklısınız. Yaşarken insanın öte tarafta neler olup bittiğini çok merak ettiğini biliyorum. (...) Bir an önce cesedimi bulsunlar, namazımı kılıp, cenazemi gömsünler artık! Daha önemlisi, katilim bulsun! O alçak bulunmadıkça, istiyorlarsa en muhteşem mezara gömsünler beni, huzursuzluk içinde mezarımda döne döne bekleyeceğimi, hepimize inançsızlık aşılayacağımı bilmenizi isterim. Katilim olacak orospu çocuğunu bulun, ben de size öte dünyada göreceğimizi tek tek anlatayim! (...) Onca öfke duyduğum katilim kim, hiç beklenmedik şekilde beni niye öldürdü? Merak edin bunları" (Pamuk, 2012, 10-12).

Romanın başında yer alan bu ifadeler *Benim Adım Kırmızı* romanının şifrelerini de verir. Kurgu seçeneğini romantik ironiden yana kullandığını gösteren anlatıcı, metnin başında kendi okur kitlesini de belirleme sürecini başlatmış olur.

Benim Adım Kırmızı romanında ölüm ile ilgili romantik ironinin vurgulanarak işlenmeye devam edildiği görülmektedir. Nitekim ölümün varlığına ilişkin sorguların yapıldığı bir bölümde ölüm mefhumuna dönük şimdiye dek yapılan birçok betimlemenin geçersizliği vurgulanır. Anlatıcı, ölümü yüceleştiren ve onu bir kahramanlık malzemesi yapan anlatıların karşısına çıkarak okuru şaşırtır. Bu diyalog romanın seyri içerisinde okurun gerçeklik algısını sarsacak biçimde şu şekilde verilmektedir:

"Gördüğünüz gibi Ölüm'üm ben, ama korkmanız gerekmez, çünkü resimim de. Yine de benden korktuğunuzu gözlerinizden okuyorum. Oynadıkları oyuna kendilerini kaptıran çocuklar gibi, benim gerçek olmadığımı bile bile ölümün kendisiyle karşılaşmış gibi dehşete kapılmanız hoşuma gidiyor. Bana baktıkça, o kaçınılmaz son vakit gelip çatınca korkudan nasıl altınıza dolduracağınızı seziyorsunuz. Bu bir şaka değil; ölümle karşılaştığımızda özellikle aslan huylu erkeklerin büyük çoğunluğu, kendilerini koyuverirler. Binlerce kere nakşettiğiniz cesetlerle kaplı savaş alanları, sanıldığı gibi kan, barut ve kızışmış zırh değil, bu yüzden bok ve çürümüş et kokar" (Pamuk, 2012, 147).

Bu örnekte anlatıcı, aslında ölümü daha da natüralize ederken romantik ironiye başvurur. Özellikle savaş meydanlarındaki ölümler ve bunlara dair rivayetlerin olduğundan farklı şekilde betimlendiğine dikkat çeken anlatıcı araya girerek ölümün mistik büyüsunü bozar. Böylece okura ölüm hikâyelerinin, aslında ironik olduğunu ima ederek yönlendirmede bulunur.

Anlatıcı, *Benim Adım Kırmızı* romanında karakterleri arasındaki ilişkilerden yola çıkarak da zaman zaman romantik ironiye başvurmaktadır. Sözelimi Şeküre'nin babası ile Hayriye arasındaki ilişkiye dair



yaptığı çözümlenme ve bu çözümlenmenin ardından okurdan bir istekte bulunması da romanının kurgusunda dikkat çeken bir romantik ironi müdahalesi örneğidir. Şeküre, babası ile Hayriye arasındaki ilişkiyi bilmesine ve bunu zaman zaman anlatmasına rağmen söz konusu örnekte okura seslenerek bunları unutmalarını isteyen bir ifade takır:

“...Şimdi tek bir derdim var, onu söyleyeyim ize. Demin abam ve Hayriye hakkında öfkeyle söylediğim şeyden şimdi pişmanım. Hayır, dediğim yalan değildi, ama yine de bunu söylemiş olmaktan öyle utanıyorum ki, siz o dediğimi unutun, hiç söylenmemiş, babam da Hayriye ile öyle yapmıyormuş gibi bakın bizlere olmaz mı?” (Pamuk, 2012, 107).

Yukarıdaki örnekte ideal olana ulaşılmaya çalışılıyor gibi görünse de romantik ironi sayesinde Şeküre'nin babasına olan kızgınlığını daha da perçinlediği görülmektedir. Çünkü bir çatışmanın ortasında yer alan ve babası gibi önemli bir ismin hizmetçileri Hayriye olan ilişkisini hem kıskanan hem de kabullenemeyen Şeküre, bu sayede konu hakkındaki düşüncesinin derinliğini ortaya koyabilmektedir.

Benim Adım Kırmızı romanındaki diğer bir romantik ironi örneğini ise *Ben Bir Ağacım* başlıklı bölümde görmek mümkündür. Söz konusu bölümde bir ağacın dilinden kitapların serüveni anlatılırken anlatıcının ağaç yerine geçtiği hissedilir. Ağacın bir kitaba malzeme ve konu olma hikâyesi anlatılırken Erzurumlu Husret ile Erzurumlu Nusret'in karıştırıldığını ifade eden ağaç birdenbire ağız değiştirerek Sivasslı Şaşı Nedret Hoca'nın ağaç hikâyesini anlatmaya başlar:

“Bu Sivasslı şaşı Nedret Hoca da güzel oğlanları sevmekle nakşetmeyi lanetlemekten başka, kahvenin işi şeytan işi olduğunu, içenin cehenneme gideceğini söylüyormuş. E Sivasslı, sen benim şu koca dalımın nasıl eğildiğini unuttun mu? Size anlatayım ama kimseye söylemeyeceğinize yemin edin, çünkü Allah kuru iftiradan saklasın. Bir sabah bir baktım, maşallah var, minare boylu, aslan pençeli dev gibi bir adam ile yukarıda adı geçen benim bu dala çıkıp güv yapraklarımın arasına gizlenmiş, afedersiniz takır takır iş görüyorlar. Sonradan Şeytan olduğunu anladığım dev bizimkini becerirken güzel kulağını hem şefkatle öpüyor, hem de içine fisıldıyor: “Kahve haramdır, kahve günahtır...” diye. Kahvenin zararına inanan, güzel dinimizin buyruklarına değil Şeytan'a inanır ona göre” (Pamuk, 2012, 62).

Anlatıcının yukarıdaki ifadeleri hem romantik ironi hem de daha sonra anlatılacak olan uyumsuzluk ironisine örnektir. Orhan Pamuk'un hem *Benim Adım Kırmızı* hem de *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında sıkça görülen bu söylemde, bir yandan okurla konuşurken diğer taraftan okura söylediğinin aksini ima etme çabası güdülür. Ayrıca metnin tuhaflığı ve dolayısıyla gerçek olanın sanat aracılığıyla irreal alanda yumuşatılmaya çalışıldığı da benimsenir. Romantik ironi ile bu kanı ortadan kaldırılır. Ağacın anlattığı hikâye olayın kahramanı konumundaki Sivasslı Şaşı Nedret Hoca'yı okura lanse ederken aşağılama ve alay önsözleriyle hareket eder. Anlatıcı, ağacın anlattığı kimseye söylememesi için okurla adeta bir sözleşme yapmış olur. Bu örtük sözleşme, idealin çıkına çıkmanın somut adımı olarak dikkat çeker. Anlatıcı, ağacın dilinden metin içi yabancılaşmanın bilince dönüşmesini ve bu yolla anlamın tersinlenmesini yani romantik ironiyi şöyle sürdürür:

“Ben fakir, gördüğünüz ağaç resmi, böyle bir akılla resmedildiğim için Allahuma şükrediyorum. Frenk usullerince resmedilseydim beni sahici bir ağaç sanan İstanbul'un bütün köpekleri üzerime işer diye korktuğumdan değil. Ben bir ağacın kendisi değil manası olmak istiyorum” (Pamuk, 2012, 63).

Bu örnekte ağacın kişileştirilmesinden elde edilen bir romantik ironi ile karşı karşıyayızdır. Nitekim bu romanda ölüm, ağaç, köpek vb. unsurların kişileştirilerek onlara bir kimlik kazandırıldığı görülmektedir. Böylece anlatıcı, söylemek istediklerini hem kendisine yabancılaştırarak hem de kendinden katmak istediklerini gerçekleştirerek gerçeğin farklı izdüşümlerini ortaya koyabilme şansını elde etmektedir.

Benim Adım Kırmızı romanında Kara karakterinin de zaman zaman romantik ironi ile okurun karşısına çıkarıldığı görülmektedir. Kara'nın genel özellikleri ve yapmak istedikleri romanda çoğu zaman bir muamma gibidir. Şeküre, Enişte, Üstat Osman ve diğerleri arasında gidip gelen bir karakter olan Kara'nın Şeküre'ye olan aşkı diğer ilişkileri de etkilemektedir. Bu nedenle Kara kendisi olmayı başaramamaktadır. Aşağıdaki alıntıda Kara'nın Enişte ile olan ilişkisinin iç yüzü, kısmen anlatıcının rolünü üstlenen Kara'nın ağzından ifade edilmektedir:

“Kendi sefil çıkarlarımız, alev alev yanan şehvet duygularımız ve bizi kırık kalpli bir adama çeviren aşkımız için yapmaya hazırlandığımız berbat işleri, fırsat çıkarsa daha yüce bir amaç için yapabilmek isteriz ya hep, ben de, bu yetimlerin babası olmaya o anda bir kere daha karar verdim işte ve eve dönünce yazısını ve resimlerini tamamlamam gereken kitabı anlatan dedesini bu yüzden daha da dikkatle dinledim” (Pamuk, 2012, 139).



Kara'nın Enişte'yi dinlemesi ve resimlerini tamamlaması gerektiği kitap hakkında bilgi edinmek istemesi, Şeküre ile olan aşkıyla ilişkilendirilmiştir. Romanın çözümü için çok önemli bir noktayı teşkil eden kitaptaki resimlerin tamamlanması meselesine Kara'nın bakışı Şeküre 'ye olan aşkı bağlamında gelişmiştir. Dolayısıyla kitabın kurgusunda önemli bir yere sahip olan bu duruma karşın Kara'nın farklı bir istemle işe girişmesi, anlatıcının hedefe ulaşmadaki saflığı törpüleme girişimi olarak dikkat çeker. Bu durum da romantik ironi kapsamında değerlendirilebilmektedir.

Benim Adım Kırmızı romanındaki ölümü romantik ironi üzerinden aktarma durumu Enişte Efendi'nin öldürülmesinden sonra da devam eder. Enişte Efendi'nin ölümü de tıpkı Zarif Efendi'nin öldürülmesi gibi romandaki hüznün seviyesini arttırmaktadır. Anlatıcı, ölüm olayını bildik kalıplarla derinleştirmek ve acının ortaya koyduğu yoğun bunalımı ölümün önüne geçirmek yolunu tercih etmeyerek ölüyü konuşurma seçeneğinde karar kılmaktadır. Ölü, anlatıcının okurla muhasebesi şeklinde cereyan eden bir konuşmanın anlatıcısı olur ve öldükten sonraki izlenimlerini paylaşır:

"Şimdi sizlere ölümümü anlatacağım. Şunu belki artık çoktan anladınız. Ölüm her şeyin sonu değil; bu kesin. Ama bütün kitapların yazdığı gibi, inanılmayacak kadar acı verici bir şey. Yalnız parçalanan kafatasım ve beynim değil, sanki her yerim, birbirinin içine geçe geçe, sancılarla sarsılarak yanıyor. Bu sınırsız acıya dayanmak o kadar zor ki, sanki aklımın bir kısmı tek çare onu unutarak tatlı bir uykuya zorlanıyor. (...) Kafama hokkayı bir daha indirmişti. O kadar yoğun bir acı duyuyordum ki, kafama vuruşunu ancak belli belirsiz fark edebiliyordum artık. (...) Yine de ama yaşıyordum. (...) Ölümün kaçınılmaz olduğunu anlayınca ağlamaya başladım" (Pamuk, 2012, 200-201).

Benim Adım Kırmızı romanında ölüm, sadece ruhun bedenden ayrılması ve sonlanan bir hayat anlamında ele alınmamıştır. Bu romanda ölüm, kurguyu ve aksiyonu sonlandıran değil daha da alevlendiren bir görüntü içerisindedir. Kimi zaman sonuç, bazen de dramatik ironi kılıfına bürünen ölüm, zaman zaman da yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere romantik ironinin taşıyıcı durumundadır. Anlatıcının ölümü okurlarına anlatmak isteği ve ölümü romanın devam eden bir gerçeği olarak işlemeye devam etmesi olay örgüsünde Enişte karakterinin izlerinin devam etmesini de sağlamaktadır. Böylece klasik söylemde ölümle birlikte bir anda kesilen karakterin sesi ve etkisi devam etmektedir.

Benim Adım Kırmızı romanında anlatıcının okurla olan bilmecemsi diyalogu romantik ironi çerçevesinde değerlendirilebilir. Romanda temel soruşturma konusu olan katilin bulunması problemini yine katilin ağzından vererek çözmeye çalışan anlatıcı kurgudaki 'katil kim' sorusunu metne müdahale ile perçinleştirir. Katilin aşağıdaki konuşmasında, okurun merak duygusunu arttıran ideal metin deformasyonu görülür:

"Üstat Osman'ın bize aşkla verdiği ve Enişte Efendi'nin de sevip kullandığı takma adlarımızla söylesek, benim Kelebek mi, Zeytin mi, Leylek mi olduğumu anlamanızı istemiyorum hiç. Anlarsanız, büyük ihtimal hemen koşu koşu beni Bostancıbaşı'nın işkencecilerine teslim edersiniz. Bu yüzden her şeyi düşünüp söyleyemem. Kendi kendime düşünürken bile sizin beni izlemekte olduğunuz farkındayım. Hayatımın beni ele verecek teferruatını, öfkelerimi düşüncesizce aklımdan geçiremem. Elif, Be, Cim deyip üç tane mesel anlatırken, aklımın bir köşesiyle sizin bakışınızı da kolluyordum" (Pamuk, 2012, 116).

Katilin kendini ifşa etmemesi metnin sürekliliği açısından önem taşır. Ancak ifşa etmeme durumunu farklılaştırarak postmodern düzleme taşıyan ise kullanılan tekniktir. Katil, yukarıdaki söyleme ihtiyaç olmaksızın da gizlenebilir. Hatta aksiyon ve merak unsuru daha da arttırılarak anlatı tamamen polisiye anlatının özelliklerini taşıyabilir. Ancak anlatıcı romandaki anlatı büyüsunü bozarak metinde deformasyona gider. Buradaki amaç okurun metni alımlama şekline doğrudan müdahale anlamı da taşır. Böylece romanın anlaşılması noktasında bir yanılısma merkezi oluşturulmuş olur. Okur, anlatıcının kendisiyle oynadığını fark eder. Artık yazar da metinde doğrudan güvenilir bir kaynak değildir. Okur, böylece daha temkinli ve dikkatli bir okuma sürecine geçmiş olur. Romantik ironiyi önemli kılan 'metnin okur tarafında daha dikkatli alımlanması' hususu böylece açığa çıkmış olur. Çünkü klasik olay örgüsüne dayanan metinlerde olayın bağlantılarını tespit etmek kolaydır. Olay neden-sonuç ilişkisi temelinde sürüp gittiği için okurun zihinsel yönden fazla bir çaba göstermesine gerek olmaz. Romantik ironi bu kolaylığı kısmen ortadan kaldırır. Okurun metin boyunca canlı olmasını ve kendisine yönelik metin merkezli müdahaleleri daha dikkatli karşılamasını sağlar.

Benim Adım Kırmızı romanının katil merkezli diğer bir romantik ironi örneğini Enişte Efendi'nin öldürülmesinden önce görmekteyiz. Katil, Enişte Efendi ile görüşmek için Enişte'nin evine gider. Enişte'nin evine gidişini tasvir eden katil, cinayet işlemeye geldiğini sanan okurlarının karşısına çıkarak onların



aklından geçmesi muhtemel düşünceyi en baştan reddeder. Anlatıcı, katilin düşüncelerini romanın kurmaca üslubundan kısmen uzaklaştırarak romantik ironi örneği sergiler:

“Çocukluğumda işittiğim bir Süryani masalındaki ölümle karşılaşan ihtiyar adamın yaptığı gibi, sonsuzluk kadar süren kısacık bir süre sessizliğe gömüldü.

Şimdi ölümden söz ettim diye, buraya böyle bir şey yapmak niyetiyle geldiğimi sananınız varsa, okuduğu kitabı yanlış anlıyor. Böyle bir niyeti olan kapıyı mı vurur, ayakkabılarını mı çıkarır, bıçaksız mı gelir?” (Pamuk, 2012, 180-181)

Anlatıcı, katilin önceki cinayetlerinden hareketle okurun yine cinayet imasında bulunacağını tahmin eder. Katil, gerçekten de Enişte Efendi’yi öldürür ve yukarıda ifade ettiği sözlerin aksini yerine getirmiş olur. Ancak anlatıcının yukarıdaki amacı bir yanılsama oluşturmaktır. Cinayet işlemeye niyetli olan birinin kapıyı vurmuyacağını, ayakkabılarını çıkarmayacağını iddia eder. Oysaki romanda cinayet için gerekli ortamı oluşturmak anlatıcı açısından zor değildir. Nitekim katil, bu sözlerinin üstüne Enişte Efendi’yi evinde öldürür.

Ölümlerle birlikte romanın başlıca metaforik öğelerinden biri de kırmızı rengidir. Romana adını veren bu renk, işlenen korkunç cinayetlerle de yakından ilgilidir. Hem Zarif Efendi’nin hem Enişte’nin ölümünde ön plana çıkan bu renk nakış sanatında da önemli bir yere sahip olmakla romanda kendisine önemli bir yer edinmiştir. Tıpkı ağacın, köpeğin, ölümün konuşması gibi ‘kırmızı’ da konuşur ve kendisini merak eden okurlarına bilgiler verir:

“Duyuyorum sorduğunuzu: Nedir bir renk olmak?

Renk gözün dokunuşu, sağrıların müziği, karanlıkta bir kelimedir. On binlerce yıldır kitaptan kitaba, eşyadan eşyaya rüzgârın uğultusu gibi ruhların konuştuklarını dinlediğim için benim dokunuşumun meleklerin dokunuşuna benzediğini söyleyeyim. Bir yanım burada gözlerinize sesleniyor; o benim ağır yanım. Bir yanım havada bakışlarınızla kanatlanıyor; o benim hafif yanım.

Kırmızı olmaktan ne de mutluyum! İçim yanıyor, kuvvetliyim; fark edildiğimi biliyorum; bana karşı koyamadığınızı da.

Saklanmam: Benim için incelik, zayıflık ya da güçsüzlükte değil, kararlılık ve iradeyle gerçekleşir ancak. (...) Bakın bana ne kadar güzel şey yaşamak! Seyredin beni; ne güzeldir görmek. Yaşamak görmektir. Her yerde görünürüm. Hayat benimle başlar, her şey bana döner, inanın bana. Susun da dinleyin nasıl da böyle harika bir kırmızı olduğumu” (Pamuk, 2012, 2015).

Anlatıcı bir rengin anlamına nüfuz edebilmek için okuru rengin muhatabı yapar. Renk kendi namına konuşarak okurun içinden geçenleri okuduğunu iddia eder. *Duyuyorum sorduğunuzu: Nedir bir renk olmak?* Bu ifade, romantik ironinin anahtar cümlesidir. Romantik ironinin metnin sınırlı yapısına karşı duran anlayışını bu örnekte görmek mümkündür. *Benim Adım Kırmızı* romanını önemli kılan şey de bu anlayışın altında yatar. Romanda çözüme dair kesin ifadeler kullanılmaz. Çözüm muallak bir haldedir. Bunun yerine romanda etki sahibi kişi ya da nesnelere konuşarak okuru etkilemeye çalışır. Metnin klasik olay örgüsünü devre dışı bırakan bu girişim, romantik ironinin en belirgin yönlerinden birini oluşturur.

Benim Adım Kırmızı’da katilin romantik ironi sarmalında sürekli okurla muhatap olduğu görülür. Okura göre kimliği saklı olan katil, okura vur-kaç taktiği ile yaklaşmaya çalışır. Bir yandan kendisini ele verecek cinayetler işlemeye devam ederken diğer yandan okurun ‘katil kim?’ arayışına alaylı göndermelerde bulunur. Oysa hem katil hem de onun ikili söylemleri kurgusal düzleme sahip roman anlatısının parçasıdır. Dolayısıyla katil metinde saklı ise okur bunu her halde bulacaktır. Eğer metinde katilin kimliğini açıklanmayacaksa okurun bunu bilmesi zaten mümkün değildir. Dolayısıyla anlatıcının katilin ifadeleriyle metnin kurgusunda bir tasarrufa gitmesi ve okura meydan okuma tarzı, romantik ironinin eseri olarak değerlendirilebilir:

“Varsa bir üslubum ve kişiliğim, yalnız nakışında değil, benim cinayetimde ve kelimelerimde de gizlidir! Bulun bakalım benim kim olduğumu kelimelerimin renginden” (Pamuk, 2012, 116).

Katilin gerçek kimliği romanın sonuna kadar saklı tutulurken, katil olması muhtemel şahısların konuşmalarından hareketle okura, katili bulabileceği mesajı iletilmektedir. Katil yukarıdaki konuşmasında kendi kimliğini ele verecek ipuçları hakkında okura bilgi verir. Nakışın özelliklerinin, kimliğini açığa çıkarmasına yetmeyeceğini ifade eden katil, kendi işlediği cinayeti ve konuşmalarını oluşturan kelimeleri de devreye sokar. Romantik ironinin odak noktası ise *bulun bakalım benim kim olduğumu kelimelerimin renginden*, ifadesi olarak dikkat çeker. *Benim Adım Kırmızı* romanında katilin yanılsamalarla ortaya çıktığı görülür. Katil



daha sonra bu yapılmaları romantik ironi ekseninde metne müdahale şeklinde sürekli değiştirir. Böylece roman boyunca katil ve katili ele vermesi muhtemel olguların romantik ironi söylemiyle okurun karşısına çıktığı fark edilir. Bu şekilde devam eden süreç en nihayetinde katilin kimliğini açıklaması ile açıklığa kavuşur.

Sonuç

Benim Adım Kırmızı, 1980 sonrası Türk romanında üstüne en çok konuşulan metinlerden biridir. Metinlerarası ilişkiler bakımından da dikkat çeken ve Umberto Eco'nun 'Gülün Adı' romanıyla önemli benzerlikler gösteren bu roman, Doğu estetiği ile Batı sanatı arasında bir kurguya ev sahipliği yapmaktadır. Söz konusu kurguda romantik ironi dikkat çeken bir söylem olarak öne çıkmaktadır. Tarihi roman özelliği de gösteren Benim Adım Kırmızı, romantik ironi sayesinde üst kurmacayı daha etkili bir şekilde kullanabilmiştir. Bu romanda romantik ironinin anlatıcı tarafından okura dönük bir ipucu olarak da kullanıldığı ve bu sayede metnin kurmaca yapısında yer yer bozulmalara gidildiği fark edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Altuner Huriye, Yıldız Kısacık, Sibel (2016). Romantizmi Oluşturan Düşünsel Yapının Resim Sanatına Yansıması. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 1 (2017) 47-75.
- Aytaç, Gürsel (2012). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. Ankara: Doğubatu Yayınları.
- Aytaç, Gürsel (2012). *Yeniçağ Alman Edebiyatı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, Walter (2013). *Sanat ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*. çev. Elçin Gen-Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bircan, Ufuk (2016). Sokrates'ten Kierkegaard'a İroni. *SBARD*, 27, s. 79-110.
- Cebeci, Oğuz (2008). *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Dellaloğlu, Besim F. (2010). *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dökeroğlu, Özlem Tekdemir (2013). *Sanatta İroni ve Öyküleme Pratikleri*. Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Gasset, Ortega Y. (2010). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İslamoğlu, Feyza (2013). *Umberto Eco ve Orhan Pamuk'un Romanları Arasında Metinlerarasılık*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kierkegaard, Soren (2009). *İroni Kavramı*. çev. Sıla Okur, İmge Kitabevi: İstanbul.
- Lang, Berel (2008). İroninin Sınırları. çev. Şeyda Öztürk, *Cogito Dergisi İroni Özel Sayısı*, 57 Kış, ss.231-249.
- Muecke, Douglas Colin (1969). *The Compass of Irony*. Londra: Methuen&Co. Ltd. Publishing.
- O'connor, William Van (2009). İroni. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. içinde, ed. Alex Preminger, Princeton University, 1972, *Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi*, çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, S. 123, ss. 59-61.
- Pamuk, Orhan (2012). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, Orhan (2010). *Manzaradan Parçalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, Orhan (2011). *Öteki Renkler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, Jale (2008). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağlık, Şaban (2007). Türk Romanı ve İroni. *Hece Dergisi Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1*, Yıl II, S.125, s. 92-102.
- Seyhan, Azade (2014). *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taşdelen, Vefa (2007). Romantik İroni. *Hece Dergisi Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-2*, Yıl II, S.125, s.50-54.