



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 9 Sayı: 46 Volume: 9 Issue: 46

Ekim 2016 October 2016

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

ORHAN PAMUK'UN ROMANCILIK KARIYERİNDE BİR GEÇİŞ ROMANI: BENİM ADIM KIRMIZI
A TRANSITION NOVEL OF ORHAN PAMUK IN HIS NOVELIST CAREER: MY NAME IS RED

Fethi DEMİR*

Öz

Orhan Pamuk, romancılık serüveni boyunca yeni ve farklı olanı yakalamaya çalışan, yalnız Türk edebiyatının değil dünya edebiyatının gündemini yakından takip eden bir yazardır. Hemen her romanında gerek içerik gerekse üslup açısından farklı temaları, teknikleri ve anlatım biçimlerini denemekten çekinmez, romancılık serüveni boyunca eksik bıraktığını düşündüğü alanları doldurmaya çalışır. Bu bağlamda *Benim Adım Kırmızı*, Orhan Pamuk'un en renkli, eğlenceli ve sentez eseri olarak onun romancılık kariyerinde yeni bir dönemin habercisidir. Çünkü *Kara Kitap*'ın ve *Yeni Hayat*'ın postmodern yapısıyla büyük benzerlikler taşıyan *Benim Adım Kırmızı* hem içeriğiyle hem de kendisinden sonra yazılan romanlara bir geçiş olması sebebiyle Pamuk'un romancılık serüveninde farklı bir yerde durur. Postmodern yapısının yanı sıra polisiye ve aşk odaklı bir hikâyeyi de bünyesinde barındıran *Benim Adım Kırmızı* daha çok Pamuk'un güncel sorunları tarihî bir perspektife oturtarak anlattığı ve yine bir geçiş dönemi eseri olan *Beyaz Kale*'ye benzer. Yoğun bir ön çalışmanın ürünü olan eserin içeriğinde olduğu gibi anlatım ve üslubunda da hem Doğu anlatı geleneğinden hem de Batı'nın roman birikiminden istifade eden Pamuk, Batılı bir sanat olan romana Doğulu bir ruh üfleyerek yeniden üretir. Özellikle geleneksel minyatür ve meddahlık sanatlarının birikiminden yararlanan yazarın; nesnelere, hayvanları, renkleri, durumları vs. konuştuğu, hayatını onların bakış açısından betimlediği bölümler yalnız Türk edebiyatı için değil; dünya edebiyatı açısından da önemli ve kalıcı kazanımlar gibi görünmektedir. Bu nedenle oryantalizm, Doğu-Batı çatışması ve kimlik krizi gibi konulardaki yaklaşımından ötürü dile getirilen eleştirileri, *Benim Adım Adım Kırmızı*'yla büyük ölçüde boşa çıkarır. Zira *Benim Adım Kırmızı*, genel kamuoyu tarafından bir eksiklik ve sorun gibi algılanan Doğu-Batı arasındaki kimlik krizinin ve eklektik ruh hâlinin aslında Türkiye'nin özgünlüğü, renkliliği ve dolayısıyla gücü olduğunu kanıtlayan bir eserdir.

Anahtar Kelimeler: Benim Adım Kırmızı, Orhan Pamuk, Doğu-Batı, Geçiş Romanı.

Abstract

Orhan Pamuk is a writer who goes after the new and the different in his novelist adventure and is in hot pursuit of not only the agenda of Turkish literature but also the agenda of world literature. He doesn't abstain from using different themes, techniques and wordings either in terms of content or tone in almost his every novel and attempts to fulfil the fields which he thinks of as missing in his novelist adventure. In this context, as the most colourful, amusing and syntheses work of Orhan Pamuk, *My Name is Red* is precursor of a new period in his novelist adventure. Because, *My Name is Red*, bearing a striking resemblance to the postmodern structure of *The Black Book and The New Life*, has a different place in Pamuk's novelist adventure by reason of its content and being a transition to the novels written afterwards. Beside its postmodern structure, *My Name is Red* which embodies a detective and love-oriented story, resembles mostly to *The White Castle* which is again a transition period work and in which Pamuk narrates the current problems through a historical perspective. Pamuk utilizes the novel accumulation of the West and the narration tradition of the East both in his narration and tone as in the content of the work which is the product of an intense preparatory work and he reproduces the novel which is a Western art blowing an Eastern soul. The writer benefits especially from miniature craft and the chapters in which he makes the objects, animals, colours and situations etc. speak and depicts his life from their perspectives seem as significant and permanent gains not only for Turkish literature but also for world literature. Therefore; with *My Name is Red*, he significantly disconfirms the criticisms regarding to his approach to topics like orientalism, east-west conflict and crisis of identity. Because, *My Name is Red* is a work proving that the crisis of identity and eclectic mood between the East and West perceived as a problem is actually the authenticity, colourfulness and therefore the power of Turkey.

Keywords: My Name is Red, Orhan Pamuk, East-West, Transition Novel.

Giriş

1974 yılından itibaren tek uğraşı "yazı yazmak" olan Orhan Pamuk, uzun mücadeleler ve sıkıntılar neticesinde yayımlanabilen ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'yla; genç, başarılı ve gelecek vadeden bir yazar olarak edebiyat dünyasına adım atmıştır. Pamuk, ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı klasik gerçekçi tarzda kaleme alır. Genel ve bireysel tarihi verilerle, otantik mekânlardan yararlanılarak kotarılan bu roman, Türkiye'nin 20. yüzyılın başından 1980 askeri darbesinin öncesine kadar geçirdiği sosyo-ekonomik dönüşümü anlatan bir yapıttır. Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan sonra modern bir metin olarak kabul edilen *Sessiz Ev*'i yazar. Bu romanda da tıpkı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda olduğu gibi Türkiye'nin II. Meşrutiyet döneminden 1980 öncesine kadarki yakın tarihini üç kuşak bağlamında anlatır. Çoklu bakış açısının kullandığı *Sessiz Ev*, teknik bakımdan *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan bazı farklılıklar taşısa da Pamuk'un ilk dönem eserlerinden biridir. Orhan Pamuk, ilk iki romanından sonra farklı bir roman anlayışına yönelir. Avrupa ve Amerika edebiyatları üzerine çalışmalarını, okumalarını yoğunlaştıran yazar, bu bağlamda öğrendiği postmodern anlatı tekniklerini geleneksel ve yerel değerlerle sentezler. Bu sürecin ilk ürünü olan *Beyaz Kale* bir geçiş dönemi romanıdır. Orhan Pamuk'un romancılığındaki ikinci dönem,

* Yrd. Doç. Dr., Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Sosyal Bilimler ve Türkçe Eğitimi Bölümü.

Beyaz Kale'nin açtığı kanaldan gelen *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*'tan oluşur. Pamuk'un *Beyaz Kale*'de ilk işaretlerini verdiği postmodern roman anlayışı, *Kara Kitap* ile sıçrama yapar, *Yeni Hayat* ile alanını genişletir. Orhan Pamuk'un romancılık serüveninde *Benim Adım Kırmızı* farklı bir yerde değerlendirilmelidir. Çünkü *Benim Adım Kırmızı*, yazarın postmodern romanlarıyla tematik romanları arasında bir köprü vazifesi gören, tıpkı *Beyaz Kale* gibi bir geçiş romanıdır. Orhan Pamuk'un üçüncü dönem romanları *Kar* ve *Masumiyet Müzesi*, *Kafamda Bir Tuhaflık* ve *Kırmızı Saçlı Kadın*'dan oluşur. Bu dört romanı diğerlerinden ayıran en temel özellik işledikleri ana temanın çok fazla öne çıkması/çıkarılmasıdır. Yazar, romancılık kariyerinde eksik olan siyasi roman örneğini *Kar*'la, aşk romanı örneğini *Masumiyet Müzesi*'yle tamamlar. Yine daha önceki romanlarında pek değinmediği İstanbul'un öteki yüzünü, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren taşradan gelen yoksul halkın İstanbul'daki tutunma çabasını, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta anlattır. Orhan Pamuk, son romanı *Kırmızı Saçlı Kadın*'da ise edebiyatın en kadim temalarından baba-oğlu izleşimine yönelir. Özcesi Pamuk'un şu ana kadar yayımlanan romanları şu şekilde tasnif edilebilir:

1. Klasik/Modern Romanlar: *Cevdet Bey ve Oğulları / Sessiz Ev*
2. Postmodernizme Geçiş: *Beyaz Kale*
3. Postmodern Romanlar: *Kara Kitap / Yeni Hayat*
4. Tematik Romanlara Geçiş: *Benim Adım Kırmızı*
Tematik Romanlar: *Kar / Masumiyet Müzesi*
Kafamda Bir Tuhaflık / Kırmızı Saçlı Kadın

Anı, senaryo, deneme türünden kitaplar da yayımlayan Pamuk, romancılık serüveni boyunca yeni ve farklı olanı yakalamaya çalışır, yalnız Türk edebiyatının değil dünya edebiyatının gündemini yakından takip eder. Yazarlığı profesyonel bir iş olarak algılaması, basın, medya ve reklam ilişkilerini etkin biçimde kullanması, romanlarını yoğun bir etüt çalışmasının neticesinde kaleme alması ve aynı zamanda bazı konulardaki politik fikirleri, Orhan Pamuk'un ününü Türkiye sınırlarının dışına taşır. 21. yüzyıl dünyasının evrensel edebiyat gündemiyle denk düşen romanları sayesinde dünya ölçeğinde bir yazar haline gelen ve birçok ödül kazanan Orhan Pamuk, bu konumunu 2006 yılında kazandığı Nobel Edebiyat Ödülü ile sağlamlaştırır. İşte bu başarılı ve yerelden evrensele uzanan romancılık kariyeri içerisinde kendine özgü bir yeri olan yapıtlarından birisi de *Benim Adım Kırmızı*'dır.

1. Bir Geçiş Romanı: *Benim Adım Kırmızı*

Benim Adım Kırmızı,⁴⁷⁰ sayfalık, farklı kişilerin, nesnelere ve kavramların anlatıcı işlevi üstlendiği, elli dokuz bölümden oluşan bir romandır. 1591 yılında, İstanbul'da on karlı kış gününde geçen roman, Padişah'ın gizlice yaptırdığı, içinde Batı tarzı resimler bulunan bir kitap yüzünden işlenen cinayetleri anlatır. Roman, bu polisiye kurgunun yanı sıra tutkulu bir aşk hikâyesi ve arka planda Doğu-Batı çatışması nedeniyle bölünmüş, sert tartışmalara sahne olan nakkaşların dünyasını konu edinir.

Kara Kitap ve *Yeni Hayat*'in postmodern yapısıyla büyük benzerlikler taşıyan *Benim Adım Kırmızı*, hem içeriğiyle hem de kendisinden sonra yazılan romanlara bir geçiş olması sebebiyle en çok *Beyaz Kale*'ye benzer. Hemen her romanında farklı teknikler deneyen Pamuk, üçüncü romanı *Beyaz Kale* ile postmodern romanlara geçiş yaptığı gibi sanat, üslup, Doğu-Batı gibi güncelliğini koruyan temaları tarihî bir çerçeve içerisinde tartıştığı *Benim Adım Kırmızı*'yla da tematik romanlara geçiş yapar. Pamuk da bir röportajında *Benim Adım Kırmızı*'yı ilk başta *Beyaz Kale* gibi novella tarzında, bir sanatçının hayat hikâyesi olarak kurgulamayı düşündüğünü söyler. (Ayvaz, Tanaydın, 2002: 8) Daha sonra bu kalıpların dışına taşan roman, özellikle *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* gibi postmodern romanlarla karşılaştırıldığında bir renk cümbüşü olarak değerlendirilebilir. Nitekim Yıldız Ecevit'e göre *Benim Adım Kırmızı*, Pamuk'un o güne değin yazdığı "en kanlı canlı, en oyunsu, en eğlenceli ve en sevimli metindir." (Ecevit, 2006: 11) Mehmet Baydur ise *Benim Adım Kırmızı*'nın Pamuk'un diğer romanlarından pek çok bakımdan ayrıldığını söyler ve bunlar arasında yazarın; durumları, insanları, iç dünyaları, düşleri, kâbusları, cinselliği, tarihi, sanatı, cinayeti, atları vb. yazarken duyduğu hazzın, romanın satırlarına olağanüstü akılcı bir içtenlikle yansımaları başta sayar. (Baydur, 1998: 15) Hayri K. Yetik'e göre ise " 'Tarihsel roman' veya 'polisiye roman' ya da 'aşk romanı' sıfatlarıyla anılabilecek olan bu roman, sıradan bir aşk dolayımında sıradan okuyucunun beklentilerini de karşılayacak biçimde kurgulanmakla kalmamış; önde görünen öyküye alt katmanların nitelik kazandıracağı, daha doğrusu gönderge metinlerin anlamı üzerine yapılandırılmış(tır). (Yetik, 2007: 12)

Benim Adım Kırmızı, Pamuk'un diğer romanları gibi yayımlanır yayınlanmaz büyük ilgi görür. Örneğin Feride Çiçekoğlu'na göre *Benim Adım Kırmızı*, "hem yazarının gençliğinde ressam olma isteğini usulca ele veren hem de onun sözle resmetme hünerinde sabırla vardığı düzeyi gösterip imge ve söze dair okuyanı da ikilemlere sürükleyen şakacı ve oyunbaz bir başyapıttır." (Çiçekoğlu, 2008: 209) Y. Selim

⁴⁷⁰ *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, 26. Baskı. (Çalışmamızda parantez içerisinde verilen sayfa numaraları eserin bu baskısına aittir.)

Karakışla ise Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* ile birlikte kendisi için değil okur için yazmaya başladığını ve bu yüzden romanın, Türk tarihî roman yazımının başarıya aday bir eser olduğunu dile getirir. (Karakışla, 1999: 40) Nilüfer Kuyuş da çağdaş bir hünername olarak tanımladığı *Benim Adım Kırmızı*'nın, Orhan Pamuk'un roman sanatına ve kendi romancılığına yaktığı bir zafer türküsü olduğunu söyler. (Kuyuş, 1998: 17) Gündüz Vassaf'a göre ise *Benim Adım Kırmızı*, yaşattıklarıyla okuru ortak bir geçmişin tanıdığı haline getirir ve üslubunun sıcaklığıyla okuru hemen sarar ve keyifli bir oyuna dönüştür. (Vassaf, 1999: 22) Süha Sertabiboğlu daha öngörülü bir değerlendirme yaparak *Benim Adım Kırmızı*'nın dünya edebiyatının gündemine düştüğünü ve bu etkinin Orhan Pamuk'u Nobel'e götüreceğini iddia eder. (Sertabiboğlu, 1999: 14) Mehmet Rifat ise daha kapsamlı bir değerlendirme yapar ve *Benim Adım Kırmızı*'nın "hem tutarlı hem tutarsız, hem ikna edici hem yanıltıcı, hem şaşırtıcı hem ayartıcı, hem merak ettirici hem isyan ettirici, hem yavaşlatan hem coşturan (...) özetçesi, ölçen, biçen, tartan, tartışan ama aynı zamanda ölçme, biçme, tartma, tartışma biçimini ölçen, biçen, tartan, tartışan" (Aksungur, 2005: 208) bir roman olduğunu savunur.

Benim Adım Kırmızı, kurgu bakımından çok katmanlı bir romandır. *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* gibi farklı olay zincirlerinin iç içe geçtiği bir kurguya sahip olan romanda, bir taraftan polisiye bir hikâye anlatılırken öte taraftan aşk ve cinsellik odaklı ikinci bir hikâye ve Doğu-Batı, sanat, sanatçı, üslup vb. temalar etrafında ilerleyen üçüncü bir kurgusal boyut mevcuttur. "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 üslup üzerine kafa yormak isteyen de 470 sayfalık, 59 bölümlük romanda" (Aytaç, 1999: 14) bir şeyler bulabilir. Başka bir ifadeyle konunun işlenişi ve olayların gelişimi bakımından *Benim Adım Kırmızı*; polisiye, sanatta Doğu-Batı çatışması ve aşk olmak üzere üç farklı kurgu katmanına ayrılır. Kimi zaman polisiye, kimi zaman Doğu-Batı bağlamındaki sanat tartışmalarına dayanan, kimi zaman da aşk ve cinsellik odaklı kurgu öne çıkar. Bu noktada *Benim Adım Kırmızı*'yı, kurgusal anlamda Pamuk'un postmodern romanlarından ayıran temel unsur, bu üç farklı kurgunun *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*'ta olduğu gibi dikey değil yatay bir biçimde ilerlemesidir. Nitekim *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*'ta, yüzeysel anlam katmanından daha derinlerdeki kurgulara ve anlam katmanlarına inmek için okurun altyapısının kuvvetli olması, sembolleri, metaforları ve alegorileri çözümlemesi gerekir. Oysa *Benim Adım Kırmızı*'da hem aşk hem polisiye hem de sanatsal kurgu yan yana aynı düzlemde bulunur ve bunlar arasında tercih yapmak tamamen okurun ilgisine ve bakış açısına göre değişir. Bu yüzden *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* girift ve anlaşılması yoğun çaba gerektiren romanlarken; *Benim Adım Kırmızı* akıcı, renkli ve daha rahat okunabilen bir romandır.

Esas olarak 1590 yılının İstanbul'unda 10 karlı kış gününde geçen *Benim Adım Kırmızı*, padişaha bağlı olarak çalışan nakkaşların hayatlarıyla, kocası Safevi seferinden dönmeyen Şeküre'nin aşk, evlilik ve iki çocuğuna yeni bir baba arayışını hikâye eder. Padişah, hicri takvimin 1000. yılında Venedik Doçu'na hediye etmek için Şeküre'nin babası Enişte Efendi'ye âlemi Batılı sanat anlayışıyla yansıtan resimli bir kitap hazırlamasını emreder. Batı'nın portre ve figüratif resmini, perspektif yöntemini elçilik yıllarında öğrenmiş olan Enişte Efendi, saray nakkaşlarını tek tek evine çağırarak bu gizli kitabı hazırlamaya koyulur. Enişte Efendi için çalışan Zarif, Kelebek, Leylek ve Zeytin adlı nakkaşlar; bir taraftan bu gizli kitap için resimler yaparlarken öte taraftan sanat, Doğu-Batı, gelenek, üslup vb. konular hakkında sert ve tehlikeli tartışmalar yaparlar. Bu tartışmalar, İstanbul'daki ekonomik sıkıntılar, tutucu cemaatlerin baskısı gibi dış şartlarla birleşince sonu cinayetlerle biten gerilimlere dönüşür. Nakkaşlardan Zarif Efendi'nin öldürülmesi üzerine Enişte Efendi, bir zamanlar Şeküre'ye duyduğu büyük aşka karşılık bulamayınca İstanbul'u terk eden ve Acem ülkelerinde hattatlık yapan Kara'yı İstanbul'a çağırır. Kara bir taraftan nakkaşlar arasındaki cinayeti çözmeye çalışırken öte taraftan Şeküre'nin gönlünü kazanmak için yoğun ve tehlikeli bir mücadeleye girer. Bu arada Enişte Efendi'nin öldürülmesi, Şeküre'nin kayınbiraderi Hasan'ın da Şeküre'yle evlenmek istemesi ve padişahın da nakkaş cinayetlerinin çözülmesi için Üstat Osman ve Kara'ya baskı yapması işleri daha karmaşık hale getirir. Sonunda katil bulunur, Kara ile Şeküre evlenirler ve bir zamanlar büyük tepkiyle karşılanan Batılılaşma yaşamın her alanında olduğu gibi sanat, resim ve edebiyat sahasında da etkilerini daha fazla göstermeye başlar.

Benim Adım Kırmızı'nın parçalı yapısı içerisinde farklı kurgusal düzlemlerden bazen biri öne çıkarılırken; bazen de bu kurgusal düzlemlerin yan yana, iç içe geçtiğine tanık oluruz. Semih Gümüş'e göre bu durum *Benim Adım Kırmızı*'nın kusurlarından biridir; çünkü her bölüm kendi içinde bir bütün oluşturmasına rağmen bu bölümler arasında sıkı örgüsel yapılar tam anlamıyla kurulamamıştır. Parçalı kurgusuyla *Benim Adım Kırmızı*'nın organik yapı yerine bölümler üzerinde durmayı seçtiğini dile getiren Gümüş, bu durumun keyifle okunan metin parçaları oluşturduğunu; fakat bütüncül ve derişik bir anlatı okuma keyfini de okurun elinden aldığını söyler. (Gümüş, 2000: 35) Aslında romanın genel yapısı göz önünde bulundurulduğunda bu parçalı ve eklektik kurgunun bilinçli bir biçimde oluşturulduğu ve romanın esas gücünü de bu parçalı yapıdan aldığı söylenebilir. Çünkü Doğu-Batı meselesine tarafgir bir gözle

bakmayan, herhangi bir kompleksle hareket etmeyen Orhan Pamuk, kurguyu oluştururken hem Doğu anlatı geleneğinden hem de Batı'nın edebiyat ve roman birikiminden yararlanır. Bu bağlamda başta minyatürler olmak üzere Doğu medeniyetinin birçok kült yapıtında olduğu gibi meclis meclis, sahne sahne kotardığı kurgusuyla Doğu edebiyatına yaklaşır. Öte yandan Batı'nın güçlü determinist bağlara dayanan pozitivist geleneğini de göz ardı etmeyen yazar, iç bağlantılarla birbirine bağlanan sıkı ve "şekil olarak bütünlüğü çok iyi ayarlanmış bir kurgu" (Tarım Ertuğ, 2006: 398) oluşturmayı da ihmal etmez. Örneğin romanın başında *Kuran*'dan yapılan üç alıntı ile romanın kurgusu arasında bir simetri olduğu gibi bu üç alıntı, romanın üç farklı kurgusal düzlemini de işaret eder. "Bir adam öldürdüler ve aralarında tartıştılar. (Kuran, Bakara, 72)" (s.6) romanın polisiye kurgusuna ilişkin bir ayetken; "körle gören bir olmaz. (Kuran, Fatır, 19)" (s.6) ayeti hem aşk hem sanat hem de polisiye kurguya ilişkindir. Yine "Doğu da Batı da Allah'ındır." (s.6) ayeti ise resim, üslup, nakış etrafında ilerleyen sanatsal kurguyla dairedir. Özcesi *Benim Adım Kırmızı*, kurgusal anlamda Batılı bir sanat olan romana, Doğulu bir ruhun üflenerek yeniden üretildiği, yeni anlatım imkânlarının denendiği renkli, çoğul ve eğlenceli bir romandır.

Benim Adım Kırmızı'nın renkli, çoğul, eğlenceli ve elbette sentez yapısının kendini en net biçimde gösterdiği unsurlardan biri de anlatıcı ve bakış açısidir. Pamuk, daha önce *Sessiz Ev*'de kullandığı çoklu anlatıcı tekniğini daha da genişleterek *Benim Adım Kırmızı*'da kullanır. Elli dokuz bölümden oluşan romanda kişiler, nesnelere, hayvanlar, renkler ve hayali kahramanlar olmak üzere 20 farklı anlatıcı, kendi hikâyesini anlatır, olayları kendi bakış açısından değerlendirir. Bu bölümlerin hepsinde anlatıcıların "ben" ifadesiyle konuşmaları, dahası ölüm, ağaç, köpek, para gibi insan dışı varlıklarla Kara, Orhan, Şeküre, Enişte ve Üstat Osman gibi kişilerin sırasıyla anlatıcı işlevi üstlenmeleri, dünyada bulunan her şeyin bir dili, anlatacak bir hikâyesi olduğunu imler. Yazarın kendini geriye çektiği ve "her şeyin kendi lisan-ı haliyle konuştuğu" (Emre, 1999: 2) bu çok sesli atmosferden birçok siyasi, edebî, tasavvufi göndermeler taşıyan renkli ve zengin bir roman ortaya çıkar. Yazar, düşüncelerini figürlere bölerek, okuru metne dâhil eder ve kendi varlığını geriye çeker. Başka bir ifadeyle birbirlerinin bilgilerine sahip olmayan anlatıcıların söyledikleri, ancak okuyucunun bilincinde birleşerek bir hikâye ortaya çıkarır ki bu durum da anlatıcının artık iyice geriye çekildiğini ve tamamen parçalandığını gösterir. (Esen, 2006: 186) Okuru metinle baş başa bırakan yazar, teatral bir atmosfer oluşturur ve bu atmosfer, romanı, birçok nesneyi canlandıran, onları konuşuran bir meddahın anlattığı hikâyeler toplamına dönüştürür.

Benim Adım Kırmızı, Pamuk'un diğer pek çok romanı gibi (*Sessiz Ev*, *Kar* ve kısmen *Yeni Hayat* dışında) İstanbul'da geçer. Romanda olaylar 1591 yılının kışında; "Atmeydanı, Bayezid, Edirnekapı, Cibali, Haliç merkezli bir İstanbul mekânında" (Pala, 1999: 29) cereyan eder. Pamuk, genel olarak İstanbul'un tarihi yarımada olarak bilinen bölgesini romanın merkezine yerleştirir ve roman için yaptığı etüt çalışmalarında derlediklerini kendi İstanbul algısıyla sentezleyerek anlatır. Dönemin günlük yaşamını, sıradan insanların hayatlarını o zamanki İstanbul dokusu içerisinde betimler. Bu bağlamda günümüz okurunun çok bilmediği, tarih kitaplarında pek bahsedilmeyen 16. yüzyılın sonundaki İstanbul'un çarşı, pazar, sokak, kahvehane, berber vb. mekânlarını okurun gözünde canlandırır. Romanda daha çok iç mekânları anlatan Pamuk'un genel olarak renkli, canlı ve o dönemin gerçekliğini yansıtan İstanbul tasvirleri yaptığını belirtmek gerekir. Nitekim on iki yıl aradan sonra İstanbul'a dönen Kara, "Gençliğimde yürüdüğüm kimi mahalleler, kimi sokaklar, on iki yılda yanıp, kül ve duman olup uçmuştu da yerlerinde köpeklerin yol kestiği, meczupların çocukları korkuttuğu yangın yerleri açılmış, kimine de benim gibi uzaklardan geleni şaşırtan zengin konakları yapılmıştı. Bunların bazılarının pencerelerine en pahalısından, renkli Venedik camları takmışlardı. Yüksek duvarların üzerinden sarkan cumbalardan, yokluğumda İstanbul'da iki katlı pek çok zengin evi yapıldığını gördüm" (s.15) diyerek dönemin İstanbul'unun bir panoramasını sunar.

Roman boyunca dış mekân bakımından büyük ölçüde 1591 yılının İstanbul'una sadık kalmaya çalışan Pamuk, esas olarak iç mekânlara yönelir. Romanda "İstanbul sokakları Pamuk'un diğer kitaplarına göre fazla görülmez. Bunun yerine evlerin içi, hurma çiçeğinden yapılan kaviler Tebriz yapımı fildişi satranç takımı, odaların birbirine uzaklığı, yastıklar, fincanlar adeta resmedilir." (Uğurlu, 2003: 33) Nitekim Orhan Pamuk da "romanımda İstanbul iki ya da üç kere bir genel manzara olarak görülür. Bir Batılı pitoresk meraklısı gibi sokakları dışarıdan görmek, İstanbul'daki evlerin içini yazmak istedim. Gerçekten bir şehrin içinde yaşıyorsak onun genel manzarasını çok görmeyiz. Hayatlarımız evin içindedir. Evdeki yastıklar, fincanlar, satranç takımları ve bu gibi şeyleri narh defterlerinden yazdım" (Bengisu, 1999: 28) der. Romanda "farklı sınıflardan insanların yaşadığı evlerin içleri, nakkaşhanelerdeki alet ve malzemeler, bir şehzadenin görkemli sünnet düğünü, sultanın hazinesinin içi ve içerdikleri son derece özenli ve canlı bir anlatımla en küçük ayrıntısına kadar betimlenir." (Wade, 2001: 52) Örneğin Enişte'nin daha sonra Şeküre ile Kara'nın yaşadığı ve romanın en önemli iç mekânlarından olan eve ilişkin birçok ayrıntı anlatılır. Kara'nın İstanbul'a döndüğü zaman dikkatini çeken iki katlı, Venedik camlı ve cumbalı evlerden biri olan konağın ikinci katında dört oda bulunur. Bunlar, Enişte'nin nakış odası, Enişte'nin yatak odası, Şeküre ile çocuklarının kaldığı oda ve Hayriye'nin odasıdır. Bu dört oda bir sofaya açılır ve bu sofadan da ahşap bir merdivenle alt

kata inilir. Alt katta mutfak, dışarıda taşlık, avlu ve ahır vardır. Dönemin zengin konaklarının bir örneği olan bu evde, Pamuk asıl dikkatini iç mekân tasvirlerine yöneltir. Enişte'nin nakış odasındaki "Kula işi kilimi, bakır sürahiyi, kahve tepsisini, (...) kahve fincanlarını" (s.42) dikkatle inceleyen Kara, "kenardaki sedef kakmalı rahle, duvardaki kavukluk" (s.42) gibi Enişte'nin eski evinden hatırladığı eşyalardan da bahseder. Şeküre'nin kayınpederi ve kayınbiraderi Hasan'la kaldığı Çarşıkapı'daki kiralık ev (s.56) ise daha yoksul sayılabilecek bir muhittedir ve evin içi eşyalardan çok romandaki kötü adam tiplmesi olan Hasan'ın karakteriyle uyumlu olarak uyku ve ölüm kokusuyla doludur.

Kitabının gücünü 1591 yılının ev içlerini inandırıcı bir biçimde anlatılabilmesinden aldığını; çünkü bugünkünden farklı olarak o dönemlerde şehre renk veren pek çok şeyin örneğin kadınların ve çocukların evlerin içinde olduğunu söyleyen Pamuk, (Bengisu, 1999: 28) ev içlerine ise evin merkezi olarak gördüğü mutfaklardan girer. Kadınların ve çocukların günlük yaşamını buradan anlatmaya çalışır. Gündelik yaşamın "zihinsel ve fiziksel yapısını tamamen inandırıcı bir şekilde ve büyük bir şefkat, cömertlik ve insancılıkla" (Davis, 2002: 27) iletmeye çalışan Pamuk, özellikle mutfak ve yemek kültürü üzerine epey ayrıntı sunar. Örneğin pilav, ciğer, mercimek çorbası, etli lahana dolması, helva, bademli, kuru kayısılu iç pilav, kefal çorbası, cevizli sucuk, sarıca incir, turunc reçeli vb. yemeklerden ve yiyeceklerden bahseder. Başta Şeküre ve Ester olmak üzere kadınların günlük yaşamına dair ayrıntıların anlatılmasına olanak sağlayan bu bilgiler, romanın kurgusuna, kişilerin iç dünyalarının anlaşılmasına da katkı sunar.

Romanda, gerçek mekânlarla kurmaca mekânların iç içe geçtiği bir atmosfer oluşturulması da üzerinde durulması gereken önemli noktalardan biridir. Orhan Koçak'ın "minyatürleştirme" tekniğiyle açıkladığı, her şeyin birbirine baktığı, birbirini yansıttığı, bir yerin her yer, her yerin de bir yer olduğu kurgusal uzam, *Benim Adım Kırmızı*'da kitabın konu ettiği minyatürler aracılığıyla görülür. (Uğurlu, 2003: 33) Romandaki bazı önemli sahneler daha önceki nakkaşların çizdiği resimlerin bir yansıması, canlandırılmasıdır. Örneğin Kara, Şeküre'yi ilk gördüğü sahne ile Hüsrev ile Şirin'in resmi arasında bir özdeşim kurar. (s.45) Yine Şeküre resmedilmesini istediği arzularını açıklar (s.469), Kara da Şeküre ile evlendiği gün yaşananları aklının sayfalarında toparlayıp, nakşedip, resimler. (s.226) Mekânla nakşin iç içe geçtiği en önemli yer ise Topkapı Sarayı Hazine Odası'dır. Romanın anlatı programında yer alan minyatürlerin betimlenmesindeki yığılma ve yineleme tüm odaya yansır. Böylece romanda, genel olarak 1591 yılının İstanbul'una uygun mekânlarla nakış sanatının kurmaca mekânlarının iç içe geçtiğini, birbirini yansıttığını, renk ve ışık oyunları ile masalsi ve renkli bir atmosfer kazandığını söyleyebiliriz. 1591 yılının mekânlarını bir taraftan tarihî kaynaklardan edindiği bilgilerle oluşturmaya çalışan Pamuk, öte taraftan nakış ve resim geleneğinin önemli meclislerini ve sahnelerini de romanın mekânsal boyutuna eklemeyi ihmal etmez. Yine anlatıcıların çokluğu mekân algısına yansır ve her anlatıcı kendi konumuna, algısına ve önceliklerine göre mekânları betimler. Böylece ortaya renkli, çoğulcu, masalsi bir atmosfer çıkar.

Yaklaşık olarak 6 yıllık bir yazma sürecinin (1990-92, 1994-98) ürünü olan *Benim Adım Kırmızı*'da olay zamanı ise kitabın arka kapağında dokuz diye yazılmasına rağmen aslında on gündür. Daha önce *Sessiz Ev* ve *Kara Kitap*'ta denediği minimalist zaman kullanımına *Benim Adım Kırmızı*'da da başvuran Orhan Pamuk, kitabın kapağında neden on gün yerine dokuz gün yazdığı konusunda ise "aslında kitabım on günde geçer. Arka kapakta dokuz yazıyor çünkü on sevmediğim bir rakam. Şunu dokuz yapayım dedim. Bir de tuzaktır bu. Her kitabımın arka kapağında bir yanlış vardır. Orada eleştirmenleri yakalarım" (Akman, 1999: 9) der.

Romanda 1591 yılının İstanbul'unda karlı on kış gününde geçen olaylar anlatılır. Yoğun bir tarihsel etüt çalışmasının ürünü olan romanda, 1591 yılının seçilmiş olması tesadüfi değildir. Yazar, bu tarihsel süreci tercih etmesinin nedeni olarak, II. Mehmet, III. Murat dönemlerinde yani Kanuni'den itibaren 1550 ile 1600 başları arasında Osmanlı resminin iyi ürünler vermiş olmasını gösterir. (Aşçı, 1999: 32) Yine o dönemde en parlak kitapların yazıldığını, Batı etkisi altına girmemiş sanatçıların yetiştiğini vurgulayan Pamuk'un 1591 yılını seçmesinin diğer bir nedeni de İslam'ın bininci yılına denk gelmesidir. (Nitekim romanda Enişte'nin hazırladığı kitap, İslam'ın ve Osmanlı'nın gücünü Batı'ya göstermek için İslamiyet'in doğuşunun 1000. yılı şerefine hazırlanır.) Ayrıca bu dönemde İran'la yoğun ilişkiler olduğunu ve Osmanlı'nın Safevilerle hem savaştığını hem de oradaki nakkaşanelere kitaplar ısmarladığını söyleyen yazar, Doğu resminin ve şiirinin de Osmanlı kültürünü bu yüzyılda önemli ölçüde etkilediğini dile getirir. Ayrıca III. Murat'ın askerî başarı peşinde koşmayan, Muradî mahlasıyla dinî ve tasavvufî şiirler yazan, hat ile uğraşan, nakkaşlarla yakından ilgilenen sanatsever bir padişah olması da Pamuk'un bu dönemi anlatmayı tercih etmesinin nedenlerinden biridir.

Benim Adım Kırmızı'da, işlenen tarihî döneme ilişkin anlatılanlar, gerçeklerle büyük oranda uyum içindedir. Örneğin romandaki gündelik yaşam ve şehrin fiziki yapısına ilişkin bilgiler, tarihî gerçeklerle uyumdadır. Gerçi bir sanat eserinin tarihî gerçekliğe sadık kalması gibi bir şart olmamasına rağmen Orhan Pamuk, romanda, Nakkaş Osman, Velican gibi o dönemde gerçekten yaşamış kişilere de yer verir. 16. yüzyılın gerçekliğini sanatsal bir potada eriterek sunan Pamuk, özellikle sanat konusundaki bazı değişimleri

bilinçli olarak abarttır ve böylece romanın okuyucu tarafından daha net anlaşılmasını sağlamaya çalışır. (Hakan, 2002: 11) Öte yandan *Benim Adım Kırmızı*'yı yazarken yoğun bir etüt çalışması yapan Orhan Pamuk'un en önemli tercihlerinden biri de anakronizme başvurusudur. Güncel meseleleri tarihî bir perspektif içerisinde yerleştirerek zamansal düzlemde kaymalar yapmayı daha önceki romanlarında, özellikle de *Beyaz Kale*'de deneyen yazar, *Benim Adım Kırmızı*'da da benzer göndermeler yapar. "Padişah istedi diye sanatta 'tepeden inme' yapılan Batılılaşma denemelerinin halkta yarattığı karmaşık tepkilerden tutun da, Erzurumlu Nusret Hoca tarikatının kahvehane basıp meddah öldürmesine kadar, modernleşmede yakın tarihimize hatta bugüne birçok gönderme ve hiciv var romanda." (Kuyuş, 1998: 17) Örneğin bir köpeğin ağzından söylenen, "Frenk gâvurlarının ülkesinde zaten her köpeğin bir sahibi varmış. Zavallı köpekler boyunlarında zincir, en sefil köleler gibi zincirlenmiş olarak tek tek sürüklene sürüklene sokaklarda gezdirilirlermiş" (s.22) ifadesi, o dönemde Avrupa'da av dışında köpek besleme alışkanlığı olmadığı için yazar tarafından bugüne bir gönderme, bir anakronizmdir. (Sertabiboğlu, 1999: 14) Romanda daha açık bir anakronizm örneği ise Nazım Hikmet'e yapılan göndermedir. Nitekim Nazım Hikmet, mesnevisinde mutluluğun resminin yapılmasını isteyen, 16. yüzyılda yaşamış "Ranlı şair Sarı Nazım" (s.469) adlı bir divan şairidir.

Nihayetinde on günlük bir olay zamanı içerisinde tarihî, güncel, sanatsal ve kültürel birçok temanın, olayın ve hikâyenin anlatıldığı *Benim Adım Kırmızı*, Pamuk'un daha önce yazdığı *Sessiz Ev* ve *Kara Kitap* gibi, dar bir zamansal çerçeveye yerleştirilmiş konsantre bir anlatı olarak kabul edilebilir. Zamanın yatay olmaktan çok dikey olarak genişlediği bu romanda çeşitli anlatım teknikleriyle 1590'lardan çok öncelere gidildiği gibi güncel konulara ve kişilere göndermeler yapılarak günümüzle de ilişki kurulur. Zaman algısının çoklu anlatıcı ve bakış açısıyla uyum göstermesi de yazarın zamanı işleme konusundaki titizliğini gösterir. Katil ile maktulün zaman algısı arasındaki farktan, mekânların ve duyguların kişiler üzerinde yarattığı zamansal algı farklılıklarına kadar birçok noktayı es geçmeyen Pamuk, somut olay zamanının betimlenmesinde ise dönemin gerçekliğine genel olarak sadık kalır.

Benim Adım Kırmızı'da, kişiler kadrosu oldukça kalabalık olmasının yanı sıra insan dışı unsurların da kişileştirilmesiyle renkli, zengin ve çoğul bir karakter taşır. Üst anlatıcı konumundaki meddahın kişileştirdiği insan dışı kimi unsurları bir kenara bırakırsak; iki tip roman kişinin varlığından söz edilebilir. Birinci gruba girenler toplumun Doğulu geleneksel resim anlayışı ile Batılı sanat anlayışı arasındaki durumunu tartışmak amacıyla kotarılmış kişilerdir. Üstat Osman, Enişte Efendi, Leylek, Kelebek, Zeytin ve Zarif bu gruba girer. Yine dönemin siyasi, ekonomik, kültürel ve sanatsal arka planını yansıtan hikâyeler anlatan Meddah da bu gruba dâhil edilebilir. Şeküre ile Kara'nın aşkına dayanan romanın diğer ana hikâyesinde ise Şeküre, Ester, Hasan, Orhan, Şevket gibi kişiler vardır. Romanın merkezinde yer alan Kara ise her iki hikâyenin en önemli kişisidir.

Roman kişileri hakkında farklı eleştirilerin yapılması, büyük ölçüde yukarıdaki tasnifin göz önünde bulundurulmamasından kaynaklanır. Nitekim Coşkun Çokyığıt "Pamuk'un romanında tipler bulunduğunu fakat karakter bulunmadığını" (Çokyığıt, 1999: 51) ileri sürerken daha çok Doğu-Batı çatışmasının sanata yansımalarını tartışmaya yarayan nakkaşları göz önünde bulundurur. Aynı biçimde Veysel Atayman'ın romandaki kişiler için "bire düşüncü piyonu" (Atayman, 1999: 13) belirlemesi de benzer bir yaklaşımın ürünüdür. Orhan Pamuk da "onlara takma adlar vererek onları bir 'alt insan' yani bir çeşit -evet, minyatürde böyle olur- iki boyutlu insan yaptım. Onlar benim tartışmak istediğim, sanattaki bazı tutumlara tekabül ediyorlar; ama üç boyutlu, karanlık yanı olan şeytani insanlar değiller" (Aktunç, 1999: 10) diyerek nakkaşların bilinçli bir tavırla tip olarak çizildiğinin altını çizer. Öte taraftan roman kişilerinin canlı, güçlü ve renkli karakterler olarak değerlendirilmesi ise daha çok aşk öyküsü bağlamındaki kişiler üzerinden yapılan analizlere dayanır. Örneğin Nilüfer Kuyuş, "kadın karakterler, ilk defa kanlı, canlı, arzulan ve arzulan gerçek insanlar olmuş" (Kuyuş, 1998: 17) der. Nazlı Ökten'e göre ise romanın kahramanları, "yemek yiyerek, konuşarak, sevişerek hayatta kalan, çevrelerini saran boşlukla, ellerinin arasından kayıp gidenlerin yarattığı boşlukla başa çıkmaya çalışan insanlardır." (Ökten, 2006: 406-407) Sonuçta *Benim Adım Kırmızı* romanını kişiler bakımından tahlil ederken bu ayrımı göz önünde bulundurarak hareket etmek gerekir.

Kara, romanın merkezinde olan kişidir. Kara, hem Doğu illerinde paşalara kâtiplik, mektupçuluk, defterdar yardımcılığı yapmış, padişaha sunmak için Acem savaşları tarihini yazmış dönemin bir entelektüelidir hem de Şeküre'nin aşkıyla yirmi yıldır yanan tutkulu bir âşıktır. Pamuk'un "üç boyutlu kahramanım" (Aktunç, 1999: 13) dediği Kara, aynı zamanda yazara en yakın roman kişisidir. Nitekim Orhan Pamuk da "bunu ne kadar reddetsem de, en azından düşüncelerinin kıvamı, örgüsü ve dokusu olarak kendime yakın hissettiğim, benden bir çeşit kederler ve karasızlıklar taşıyan bir kahraman vardır. 'Kara Kitap'taki Galip ya da, bu romandaki Kara bu bağlamda birbirlerine benzerler. Kara da bu kitaptaki bana yakın kişidir" (Çalışlar, 1998: 4) der. Yine romanın önemli bir bölümü Kara'nın bakış açısından anlatılmıştır, örneğin "Ben Eniştenizim" bölümünü dile getiren kişi, aynı zamanda baba, dede veya üstat olmasına rağmen sadece Kara'nın bakış açısı bağlamında var olur. Öte taraftan Kara; "Enişte, nakkaşlar, Üstat Osman,

Padişah III. Murat vs. arasında bir tür ilinti kurma formülü olarak üretilmiş bir tip” (Çokyiğit, 1999: 51) işlevi de görür. Gerek Doğu’daki tasavvufi anlatılarda gerekse Batı edebiyatının klasiklerinde olduğu gibi yaptığı uzun ve meşakkatli yolculuğun sonunda geriye olgunlaşarak, kimliğini, kişiliğini bularak dönen Kara, roman boyunca edindiği birikimi çevresindekilere gösterir ve bunun karşılığında istediği hedeflere ulaşır. Başka bir ifadeyle roman, Kara’nın olgunlaşma ve biçimlenme tarihi olarak okunabilir.

Romandaki bir diğer önemli kişi Şeküre’dir. Orhan Pamuk’un daha önceki romanlarında yer alan ve genellikle zayıf, edilgen ve güçsüz kadın tiplerinin aksine tutkuları, acıları, hüznüleri, iç dünyasındaki çelişkileri ve çevresindekileri yönlendirebilme kabiliyeti ile romanın “duyguları en karmaşık, en farklı ve en canlı kişisi olarak nitelendirilebilir.” (Aksungur, 2005: 214) Öte yandan “anlaşılması zor, değişken, karmaşık ve akıl çelici” (Freely, 2002: 219) bir kadın olan Şeküre’nin, ele geçirilmez, değişken, gizemli ve baştan çıkarıcı bir yönünün olduğunu da eklemek gerekir. Orhan Pamuk, başta kendisi ve annesi olmak üzere çevresindeki kişilerden önemli izler taşıyan biri olarak çizdiği Şeküre karakteriyle, “kadınları yeterince anlatamıyor” eleştirilerine de yanıt vermiş olur. Romanı yazarken Şeküre’ye ilk başta küçük bir rol veren ve onu silik bir kahraman olarak çizmeyi tasarlayan yazar, romanı yazdıkça Şeküre’nin canlı ve inanılır bir karaktere dönüştüğünü gözlemler ve onu romanın en önemli kişilerinden biri konumuna getirir. (Aktunç, 1999: 13) Şeküre’yle annesi arasında bazı benzerlikler olduğunu da dile getiren Orhan Pamuk, bu benzerliğin postmodern bir benzerlik olduğunu, yani aynısıymış gibi yaparken başka türlü olanı anlattığını ve böylece gülünç bir anakronizm oluştuğunun altını çizer. (Çalışlar, 1998: 5) Orhan Pamuk’un annesinin ismini taşıyan Şeküre, yazarın kendisinden de izler taşır. Nitekim Pamuk, kendisinin de Şeküre gibi kararsız olduğunu dile getirir (Oran, 1999: 12) ve “Şeküre’nin bir konuda karar veremeyen, kendi kararsızlıklarını sonra usta bir siyasete çeviren yanı var ya, o benim işte” (Akman, 1999: 9) der. Yaşadığı tüm iç hesaplaşmalara, gelgitlere rağmen kendini ve çevresini kontrolü altında tutan Şeküre, zekâsı sayesinde karşılaştığı sorunları kendi lehine çözüme kavuşturan renkli, canlı ve güzel bir kadın karakterdir. Kimi zaman kadınsılığını, kimi zaman duygularını kimi zaman da anneliğini öne çıkaran Şeküre, aynı zamanda kendi resminin yapılmasını isteyecek kadar kendine ve güzelliğine güvenir. Minyatürlerle kurulan sanatlar arası ilişki sebebiyle güzelliği çok fazla somutlanmamasına rağmen kişiler, olaylar, durumlar karşısında farklı tavırlar alabilmesi ve roman boyunca gelişen değişen bir birey olması, Şeküre’nin bir tipten çok karaktere yakın olduğunu gösterir. Belki de güçlü kadın karakter çizemiyor, kadınları yeterince anlatamıyor eleştirilerinden etkilenen Pamuk, bu eleştirilere Şeküre bağlamında yanıt vermiş olur.

Benim Adım Kırmızı’da en ilginç kişilerden biri de Yahudi bir bohçacı olan Ester’dir. Dedikodu taşıyan Yahudi bohçacı tipinin Tanzimat romanının temel tiplerinden olduğunu dile getiren Pamuk, Ester’in kendi dramından çok başkalarının dramının gelişmesini sağlayan eğlenceli bir unsur olduğunu vurgular. (Pamuk, 1999: 160) Yüksek sınıftan bir Osmanlı kadınının çarşıya çıkmasının, alışveriş yapmasının ayıp sayıldığı bir dönemde, bu işlevi yerine getirme görevi üstlenen Ester, romandaki en farklı kişilerden biri olarak da değerlendirilebilir. Kapalı toplumların vazgeçilmez yararlı kişisi, “halk tipi bir aracı olan Ester, fazla meraklı olsa da müşterisine yaltaklanmadan yaklaşan sevecen ve sıcak bir kişidir.” (Bahar, 1999: 4) Ayrıca anlatıcı görevi verilen karakterlerin hepsi, siyah-beyaz dünyalarını anlatırken sadece Ester, gördüğü dünyayı diğer renklerle anlatır ve bu romanın en dünyevi karakteri (Kafaoğlu Büke, 2001: 18) olarak değerlendirilebilir.

Romandaki aşk hikâyesinin taraflarından biri de Hasan’dır. Hasan, orta çağ hikâyelerinde ya da geleneksel edebiyatta sıkça rastlanan sevgiliye âşık öteki kişiyi yani “rakip”i temsil eder. Hasan, Kara’nın Şeküre’ye ulaşmasında aşılması gereken bir engel, Şeküre’nin gelgitlerle dolu iç dünyasını şekillendiren bir figür ve kurguya gerilim ve aksiyon kazandıran bir tip olarak değerlendirilebilir. Zira üçlü aşk motifindeki (iki erkek, bir kadın) kötü adamı simgeleyen Hasan, kurgudaki gerilim ve çatışma unsurunu beslemek amacıyla kotarılmıştır. Nasıl ki romandaki üslup tartışmalarının odağında yer alan Doğu-Batı çatışması, Enişte Efendi ile Üstat Osman arasındaki karşıtlık üzerinden yürüyorsa; romanın aşk odaklı kurgusu da Kara, Hasan ve Şeküre üçgeninde kurulan çatışmalardan oluşur.

Romanda yazarın otobiyografik unsurlardan hareketle kotardığı kişiler ise henüz altı ve yedi yaşlarındaki Orhan ile Şevket’tir. Romanın merkezinde yer alan kadına, annesinin adını veren Pamuk, Şeküre’nin çocuklarına da kendisinin ve ağabeyinin adını verir. Pamuk’un çocukluğundan alınan gerçek ve renkli kesitler, adeta 1591 yılının İstanbul’una taşınır. Pamuk da Orhan ile Şevket’i anlatırken büyük ölçüde kendi ailesindeki ilişkilerden yararlandığını çeşitli kereler dile getirir. (İms, 2008: 186) Anneleriyle birlikte dedeleri Enişte Efendi’nin konağında yaşarlar. Sürekli didişen Şevket ile Orhan fiziki olarak birbirlerine benzerler. (s.166) Fakat kişilik olarak birbirinden oldukça farklıdırlar. Şevket güçlü, kararlı, dürüst, inatçı bir çocukken; Orhan ise kırılabilir, küçük ve akıllıdır. (s.175) Bu kişilik özellikleri, aralarındaki ilişkiye de yansır. Şevket tüm kavgalarda Orhan’ı hırpalır, Orhan ise çoğu zaman dayak yer ve annesine sığınır. Babanın olmamasının yarattığı iktidar boşluğunu doldurmaya çalışan ağabey Şevket, kardeşi Orhan üzerinde bir

otorite kurmaya çalışır. Orhan Pamuk ise bu otoriteyi Orhan'a anlatıcı işlevi verip, Şevket'i suskun bırakarak dengeler.

Benim Adım Kırmızı'da, romanın temel izleği olan Doğu-Batı tartışmasının sanata yansımaları, bu karşıtlığı temsil eden tipler üzerinden yapılır. Bu kişilerden en önemlisi hiç kuşkusuz Enişte Efendi'dir. Enişte Efendi, aslında bir Divan Çavuşu'dur. Bugünkü Hariciye'nin temelini oluşturan bu meslek, Batı etkisiyle gelişmiştir. Padişahın talimatıyla Avrupa'ya giden, oradaki gelişmeleri gözlemleyen, rapor eden Divan Çavuşları bir bakıma o devrin diplomatlarıdır. (Hakan, 2002: 13) Enişte Efendi, nakışta geleneksel değerlerin savunucusu Üstat Osman'ın karşısına konmuş, Batılı sanat anlayışını bilen ve savunan yenilikçi bir nakkaştır. Kızı Şeküre, torunları ve hizmetçisi Hayriye'yle birlikte iki katlı bir konakta yaşayan Enişte Efendi, dönemin varlıklı ve itibarlı kişilerinden biridir. Padişah'ın sipariş ettiği Batılı usullerle çizilmiş resimleri içeren bir kitap hazırlayan Enişte'nin adı ise Kara'nın kendisine Enişte diye seslenmesinden gelmektedir. Enişte Efendi'nin en önemli işlevi, üzerine büyük tartışmaların, kavgaların sürdüğü, cinayetlerin işlendiği Doğulu resim anlayışı ile Batılı resim anlayışı karşıtlığında Batılılaşmacı-yenilikçi kanadı temsil etmesidir. Özcesi yazarın, Doğu-Batı izleği bağlamındaki fikirlerini yansıtmak için kurguladığı Enişte tipi, aynı zamanda gelenekçi anlayışla çatışarak kurgunun oluşmasına katkı sunar. Romandaki gerilimler, tartışmalar ve cinayetler de hep bu karşıtlığın ürünüdür. Öte taraftan Enişte Efendi, özel yaşamının anlatıldığı bölümlerde ise bir tipin sınırlarını aşarak renkli ve canlı bir kişiye dönüşür.

Resimdeki Doğu-Batı tartışmasını yansıtmak için yeniyi, değişimi ve Batı'yı simgeleyen Enişte Efendi'nin karşısına; geleneği, Doğu'yu ve muhafazakâr değerleri savunan Üstat Osman konur. Gerçekte yaşamış bir kişi olan Üstat Osman, çocukluğunda çırak olarak başladığı nakkaşlık mesleğini uzun yıllar devam ettirmiş ve sonunda başnakkaş olmuş ve nakkaşhanenin başına geçmiştir. Kendi ifadesiyle; uzun boylu, kemikli ve ince bir görünümü olan, hayatını bir sanata cömertçe vererek yaşlanmış, herkesi azarlayan, hemen parlayıp öfkelenen, her şeyden şikâyet eden, bütün dizginleri ellerinde toplayan, herkese illallah dedirten, hiç kimseyi, hiçbir şeyi beğenmeyen biridir. (s.269) Elbette bu betimleme, romanın ana sorunsalı olan Doğu-Batı meselesinde Batı'yı temsil eden Enişte Efendi'nin karşısına konan "Doğulu, otoriter, güçlü" kişi imgesiyle örtüşür. Nitekim Üstat Osman, nakkaşhanenin üslubunu oluşturmuş, nakkaşlar arasında büyük bir saygınlığı olan bir kişidir. Zeytin'in ifadesiyle her şeyi kendilerine öğreten "Allah'ın hem sihirli bir hüner, hem de cin gibi akıl verdiklerindedir." (s.114) Kara da Enişte Efendi'nin ölümünden sonra onun yerine koyduğu, manevi bir baba olarak algıladığı (s.339) Üstat Osman'ın "nakşa Osmanlı'nın kılıcının gücünü, zaferinin iyimser renklerini, eşya ve alet merakının dikkatini ve yaşama rahatlığının serbestliğini" (s.380) getiren kişi olduğunu söyler.

Benim Adım Kırmızı'daki nakkaşlar, Enişte Efendi'nin temsil ettiği Batılı usulleri içeren yenilikçi anlayışla, Üstat Osman'ın temsil ettiği geleneksel Doğulu nakış anlayışı arasında sıkışmış tipler olarak hayat bulurlar. Korku, günah, çekicilik, para, değişim, muhafazakârlık, din gibi olgular bağlamında gelgitler yaşayan nakkaşlar dünyasında sert tartışmalar yapılır, cinayetler işlenir. Aslında Zeytin, Kelebek, Leylek ve Zarif takma adlarıyla beliren bu nakkaşların nakış anlayışları arasında küçük farklar vardır. Üstat Osman'ın ifadesiyle "her birinin hüneri, ustalığı ve huyları hakkında konuşmak, yalnız onlar hakkında değil" (s.295) nakkaşhanenin genel üslubu hakkında konuşmaktır. Çünkü bu nakkaşların bireysellikleri genel üslup içerisinde erimiş ve genel bir nakkaşhane üslubu oluşmuştur. Gerçek isimlerinin kullanılmaması ve Üstat Osman'ın onlara ya Zeytin, Kelebek, Zarif, Leylek ya da Çarşamba, Pazar, Salı ve Cuma gibi takma adlar vermesi de nakkaşların bireyselliklerinin ikinci plana itildiğini gösterir.

Benim Adım Kırmızı'da canlandırdığı karakterlerle var olan, bir nevi üst anlatıcı konumundaki Meddah da önemli kişilerden biridir. Zira hemen her karaktere kendinden bir şeyler katan Orhan Pamuk, en çok meddahın dile getirdiği tablolarda varlığını duyurur. Kahvehanede her akşam perdeye astığı bir resmi konuşturan Meddah, devrin siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel sorunlarına dair değerlendirmelerde bulunur. Meddah'ın konuşturduğu imgeler sırasıyla Köpek, Ağaç, Para, Ölüm, At, Şeytan, İki Abdal ve Kadın'dır. "Meddah, tüm bu imgeleriyle Doğulu-Batılı karşıtlığını (özellikle resim konusunda), dinsel doğmalara bakış açısını ve bu doğmaların günlük yaşam paradigmaları üzerindeki etkisini anlatır." (Parlak, 1999: 4) Başka bir ifadeyle "Osmanlı toplumunda muhalif fikirlerin tartışıldığı kamusal alan kahvehanelerdir, oradaki meddah da günümüzdeki gazetecinin işlevini üstlenmiştir. Yeniliğe açık ve kapalı güçler orada çatışacak, iktidar da konjonktüre göre tavır alacaktır." (Kuyuş, 1998: 17) Nitekim anlattıklarıyla tutucu kesimlerin tepkisini çeken Meddah, kahvehaneyi basan Erzurumlu Nusret Hoca'nın adamları tarafından öldürülür.

İlk dönem romanlarında siyasi, sosyal ve bireysel olmak üzere değişik temalara değinen Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'da, tıpkı diğer geçiş romanı *Beyaz Kale*'de olduğu gibi az sayıdaki temayı oldukça ayrıntılı ve derinlemesine işler. Nitekim romanın sanat odaklı kurgusunu belirleyen Doğu-Batı teması, resim, nakış bağlamında tüm yönleriyle değerlendirilir. Doğu-Batı ilişkisini resim sanatı bağlamında anlatan yazar, daha önceki romanlarına ilişkin dile getirilen iddialara yanıt verirken ilk kez aşk, cinsellik

ve kadın gibi temalara da değinir. Yine anakronizm bağlamında değerlendirilecek mahalle baskısı ve ekonomik sıkıntılar gibi temalara da satır aralarında yer verilir.

Orhan Pamuk'un tüm romanlarında olduğu gibi *Benim Adım Kırmızı*'da da Doğu ile Batı arasında kalmış Türkiye toplumunun yaşadığı çelişkiler, gelgitler, tutarsızlıklar ile yine bu arada kalmışlığının sonucunda ortaya çıkan olumlu ve olumsuz durumlar ayrıntılı olarak irdelenir. Fakat Pamuk'un diğer romanlarının aksine *Benim Adım Kırmızı*'da, Doğu-Batı çatışması resim sanatı bağlamında ele alınır. Pamuk, Batı resim sanatı ile Doğu nakışı arasındaki farklılıklar üzerine kurduğu romanda, 16. yüzyılda Doğu ile Batı arasına sıkışıp kalmış nakkaşların dünyasını anlatır. Fatih devrinden itibaren Osmanlı Türk resminde Doğu-Batı karışımının başladığını iyi bilen Pamuk, bir taraftan bu tartışmaların ideolojik ve politik yansımalarına dikkat çeker öte taraftan modern Türk toplumunun da bir yandan geleneğin çekimi öte yandan Batılı fikirlerin cazibesi arasında kalmasına gönderme yapar. Başka bir ifadeyle *Benim Adım Kırmızı*'daki Doğu-Batı teması, perspektif kullanılarak günlük hayatın içinden görülen Batı resmiyle, tanrısal bakış açısından ve yukarıdan görülen Doğu resmi arasındaki gerilimden ve kaybolmakta olan bir geleneğin hüznünden beslenir. (Kılıç, 2006: 345)

Romanda Doğu ile Batı resim gelenekleri arasındaki en belirgin fark perspektif algısıdır. Resmin hangi bakış açısıyla çizildiğine dair bir mesele olan perspektif, iki resim geleneği arasına sıkışmış olan nakkaşlar tarafından tartışılır. Zira o döneme kadar daha çok İran, Moğol, Çin gibi Doğu resim geleneğinden etkilenen Osmanlı nakkaşları bambaşka bir resim anlayışıyla karşılaşılır. Perspektife dayanan ve günlük hayatın içinden bakılarak çizilen Batılı resim anlayışı yayılmaya başlar ve nakkaşları etkiler. Örneğin Zarfif Efendi, "Frenklerin yaptığı gibi, şeyler Allah'ın aklındaki önemlerine göre değil de, gözlerimize gözüktüğü gibi resmediliyormuş" (s.446) diyerek Enişte Efendi'yi kâfirlikle suçlar. Zeytin de "Âleme sokaktaki mundar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp, bir at sineği ile bir camiye -cami arkadadır bahanesiyle- aynı büyüklükte resmederek" (s.182) dine küfrettiklerine dair söylenenlerden etkilenir. Öyle ki meddahın konuşturduğu figürlerden olan Şeytan da "insan, gölgesi bile bütün ayrıntısıyla resmedilecek kadar önemli bir mahlûk mudur? Bir sokaktaki evler insanın gözünün yanlılıkla gördüğü gibi gitgide küçülüyormuş gibi resmedilirse âlemin merkezine Allah değil, insan yerleştirilmiş olmaz mı?" (s.333) sorularıyla Batılı resimdeki perspektif algısını manipüle ederek halkı kışkırtmaya çalışır.

Benim Adım Kırmızı'da Doğu ile Batı resmi, bireysel üslup ve imza konusunda da karşı karşıya gelir. Batı resminde nasıl portreyle birlikte resim sanatının içeriğinde bir bireyselleşme gerçekleşmişse aynı bireyselleşme biçime de yansır ve her ressam kendi resim anlayışını diğerlerinden ayıran bir üslup oluşturma arayışına girer. Yine her ressam kendi resmini sahiplenir, imzasını atar. Böylece Batı dünyasında resim, bireysel bir sanata dönüşür. Pamuk da Rönesans sonrası Batı medeniyetinin buluşu olan ve her sanatçıyı diğerinden ayıran üslubu, kendince kurcaladığını söyler. (Pamuk, 1999: 155) Ayrıca Pamuk, üsluba, Doğu-Batı karşıtlığından çok modern öncesi ve sonrası bağlamında baktığını dile getirir ve Batılı resim anlayışının modern sonrası dönemi, Doğu nakış geleneğinin ise modern öncesi dönemi temsil ettiğinin altını çizer. Nihayetinde "Resimde Doğu-Batı" teması bağlamında hem tarihe hem de İslami sanat felsefesine vâkıf bir bilgi donanımıyla okurun karşısına çıkan Orhan Pamuk, söz konusu sorunsallar çerçevesinde düşünce üretir, farklı bir düşünüş önerir. Örneğin nakkaşların Batılı usullerle geleneksel yöntemler arasına sıkışmasını, çatışmalarını ve tartışmalarını Batı'nın maddeyi, Doğu'nunsa manayı öne çıkarması bağlamında ele alır ve bir tür sentezi, bileşimi savunur. Romanda bir taraftan Doğu bir taraftan Batı var diyen Pamuk, bunları karıştırarak bir üçüncü bakış açısı üretmenin çabasını güder. Nitekim roman boyunca bir laytmotif olarak kullanılan "saf hiçbir şey yoktur, (...) Doğu da Allah'ındır Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanların isteklerinden korusun." (s.186) ifadeleri Pamuk'un Doğu-Batı meselesine yaklaşımıyla örtüştüğü gibi Doğu ile Batı'nın birbiriyle çatışan iki zıt kutup olmasından çok; iç içe geçmiş, birbirini etkileyen, tamamlayan ve anlamlandıran kavramlar olarak tasarlandıklarını imler.

Benim Adım Kırmızı'nın postmodern romanlarla tematik romanlar arasında bir geçiş eseri olduğunu gösteren en önemli özelliklerinden biri de Pamuk'un daha önceki romanlarında pek değinilmeyen ya da tasavvufî göndermeleriyle soyut tarafı daha önde olan aşk temasının, ilk kez burada cinsellik, erotizm hatta yer yer pornografi bağlamında ele alınmasıdır. Zira Pamuk önceki kitaplarında aşk temasına değinmesine rağmen *Benim Adım Kırmızı*'da aşkı daha iyimser daha somut bir tarzda işler. Örneğin Şeküre, Türk edebiyatında cinselliği en belirgin kadın kahramanlardan biridir ve romanda, hatırı sayılır bir erotik potansiyeli bulunur. (Dorsay, 1999: 16) Hatta kimi eleştirmenler, her şeyin merkezine cinselliğin konduğunu dile getirip romanı, "toplumsal tabuları sarsan" (Sertabiboğlu, 1999: 14), "Freud'a bile taş çıkartan bir metin" (Emre, 1999: 2) olarak değerlendirirler. *Benim Adım Kırmızı*'da aşk teması, tamamen bireysel, insani ve cinsel boyutuyla işlenir. Özcesi aşk teması, *Benim Adım Kırmızı*'da oldukça yoğun ve çok yönlü işlenen temalardan biridir. Romanın aşk kurgusunu belirleyen bu tema, evlilik, cinsellik, romantizm ve resim sanatıyla olan ilişkisi bakımından ele alınır ve değerlendirilir. Pamuk'un daha önceki romanlarının aksine aşkın, dinî ve tasavvufî boyutuna hemen hiç değinilmez. Hatta eşcinsellik, erotizm ve yer yer pornografik göndermeler

bağlamında değerlendirildiğinde yazarın insani aşkı oldukça cesur bir tarzda işlediği söylenebilir. Kimi eleştirmenler tarafından yadırgatıcı bulunan, kimi eleştirmenler tarafından da tabu yıkıcı olarak değerlendirilen bu yaklaşım, Pamuk'un daha sonraki romanlarında da devam eder. Nitekim *Kar*'da da aşkı daha ziyade insani bir çerçevede ele alan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*'nde ise bu temayı romanın merkezine yerleştirerek başlı başına bir aşk romanı yazar.

Romanda ayrıca feminizm, mahalle baskısı, ekonomik sıkıntılar gibi temalara da yer veren yazar, tüm bu yan temaları romanın odağında yer alan Doğu-Batı meselesinin türevleri gibi konumlandırır. Bir bakıma bu yan temalar sayesinde Doğu-Batı geriliminin sadece sanat ve edebiyat alanına değil; yaşamın her alanına sirayet ettiğine vurgu yapılır. Örneğin güçlü bir kadın karakter olarak betimlenen Şeküre bağlamında anakronizme başvuran Pamuk, modern sonrası bir akım olan feminizm tartışmalarını 16. yüzyıl İstanbul'una taşır. Şeküre kadınların erkek egemen bir dünyada ikincil konumda bırakıldıklarının bilincindedir. Nitekim "babamın kitaplarındaki resimlere yıllardır bakar, içlerinden hep kadınları, güzelleri ararım. Seyrek de olsa vardılar ve hep mahcup, utangaç, önlerine, en fazla özür diler gibi birbirlerine bakarlar. Erkekler, savaşılar ve padişahlar gibi başlarını kaldırıp dimdik dünyaya baktıkları hiç olmaz" (s.54) der. Romanda işlenen ve özünde Doğu-Batı çatışmasının olduğu yan temalardan biri de güncel ifadeyle söylenecek olursa "Mahalle Baskısı"dır. Tıpkı feminizmde olduğu gibi anakronizme başvuran Pamuk, toplumsal yaşam üzerinde olduğu iddia edilen muhafazakâr baskıyı, 16. yüzyıl İstanbul'u bağlamında anlatır. Romanda, Erzurumî Nusret Hoca'nın etrafında toplanan kalabalık, dinden uzaklaştıklarını düşündükleri kişileri ve kesimleri cezalandırmaktadır. Çünkü Nusret Hoca ve adamları, "İstanbul'u kasıp kavuran bütün felaketleri, (...) şehre her girişinde on binlerce ölü alan vebayı, Safevilere karşı savaşta onca can verilmesine karşın bir sonuç alınamamasını, Batı'da Hıristiyanların isyan çıkarıp küçük Osmanlı kalelerini geri almalarını, Hazreti Muhammed'in yolundan sapılmasıyla, Kuran-ı Kerim'in emirlerinden uzaklaşılmasıyla, Hıristiyanların hoş görülüp, serbestçe şarap satılıp tekkelerde çalgı çalınmasıyla" (s.16) açıklarlar. Romanda satır aralarında değinilen temalardan biri de ekonomik sıkıntılardır. 1591 yılının İstanbul'unda ekonomik anlamda sıkıntılar günlük hayatta kendini gösterir. Örneğin yıllar sonra İstanbul'a dönen Kara, "pek çok şehirde olduğu gibi İstanbul'da da paranın hiç mi hiç değeri kalmamıştı" (s.15) diyerek hayat pahalılığına dikkat çeker. Benzer ekonomik sıkıntılar Şeküre'nin İran seferine gidip de dönmeyen eski kocasının evinde de baş göstermiştir. Aile ekonomik sıkıntılar yaşayınca Şeküre'nin kayınpederi çok yaşlı olmasına rağmen aynacılık yapmaya başlar. (s.56) Yine Şeküre'nin kayınpederi ile kayınpederi ev işlerini gören cariye kızı, kirayı verememekten korktukları için satarlar ve Şeküre'den mutfak işlerini görmesini, çamaşır yıkamasını hatta pazara çıkıp alışveriş yapmasını isterler.

Orhan Pamuk'un romancılığı üzerine yapılan tartışmaların yoğunlaştığı alanların başında yazarın dili gelir. Kimi eleştirmenler tarafından dilin inceliklerini ve düşünme biçimini yeterince yansıtmadığı için eleştirilen Pamuk, kimi eleştirmenler tarafından ise romanların türüne ve yapısına uygun bir dil kullandığı için başarılı bulunur. *Benim Adım Kırmızı* ile birlikte Pamuk'un diline ilişkin tartışmaların azalarak devam ettiğini aynı zamanda Pamuk'un daha akıcı, renkli ve oturmuş bir dil anlayışına yaklaştığını söyleyebiliriz. Nitekim Atilla Dorsay yazarın Türkçesinin ilk romanlarına göre daha geliştiğini ve kusursuz bir dille, dilin inceliklerini özümsemiş bir ustalıkla yazdığını söyler. (Dorsay, 1999: 16) Emine Çaykara göre de Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* ile Türkçesini küçümseyenlere sıkı bir cevap verir. (Çaykara, 1998: 44) A. Ömer Türkeş ise *Benim Adım Kırmızı* için "çok keyifli, sürükleyici, her ayrıntısı incelikle tasarlanmış, dili bir nakkaş tarafından örülmüşçesine zarif bir roman" (Türkeş, 1999: 89) belirlemesini yapar. Semih Gümüş ise yazarın *Benim Adım Kırmızı*'yla kendi dilini bulduğunu ama dikkatli okuru tedirgin eden cümleler de kullandığını söyleyerek olayı daha nesnel bir bakış açısıyla değerlendirir. (Gümüş, 2000: 39)

Benim Adım Kırmızı'nın dili hakkında söylenmesi gereken en temel şey, Pamuk'un kişileri yaşadıkları tarihsel döneme ve kişisel farklılıklarına göre değil, günümüz standart Türkçesi ile konuşturmasıdır. Pamuk da bu durumun dikkatlice ayarlanmış bir yapaylık olduğunu; çünkü o dönemi gerçekçi bir romancı gibi takip etme hevesinde olmadan tarih aracılığıyla kendi âlemini yaratmaya çalıştığını söyler. (Aşçı, 1998: 19) Pamuk'un kahramanlarını günümüz Türkçesiyle konuşturması hususunda dikkat çektiği noktalardan biri de 16. yüzyılda insanların günlük yaşam içerisinde nasıl konuştuklarına dair yeterince bilgi olmamasıdır. Tüm bunların yanı sıra kahramanların standart bir Türkçe ile konuşmasının önemli bir sebebi de tüm anlatıcıların arkasındaki üstanlatıcının varlığıdır. Tüm anlatıcıları kontrol eden üstanlatıcı onların duygularını ve düşüncelerini kontrol ettiği gibi konuşmalarını da belirler. Yine romandaki minyatür sanatı ile standart bir dil kullanılması arasında da bir bağıntı vardır. Çünkü *Benim Adım Kırmızı*'daki kişiler/anlatıcılar bir taraftan kendi aralarında konuşurken bir taraftan okuyucuya/seyirciye seslenirler.

Benim Adım Kırmızı'yı bir geçiş romanı yapan en temel unsurlardan biri de klasik ve postmodern anlatı tekniklerinin iç içe kullanılmasıdır. Orhan Pamuk, bir taraftan renk simgeçiliği, betimleme, masalsı anlatım, laytmotifler, mektup formu gibi klasik hatta geleneksel Doğu anlatılarında kullanılan kadim teknikleri kullanır. Öte taraftan ise romanda; üstkurmaca, metinlerarasılık, ironi ve yazarın metin üzerindeki

otoritesini okurla paylaşmak durumunda kalması gibi Batılı postmodern anlatım tekniklerine yer verir. Romadaki klasik anlatım tekniklerinin başında renk simgeçiliği gelir. Nitekim sanat, resim ve nakkaşlar üzerine bir kitap olan *Benim Adım Kırmızı*'da renklerin simgesel değerine göndermeler yapılır ve anlatımda renklerin işlevinden yararlanır. Kitapta "gözün dokunuşu, sağurların müziği, karanlıkta bir kelime" (s.215) olarak tanımlanan renkler, nakkaşlar içinse bütün âlemi oluşturan ana maddedir. (s.265) Renklerin anlaşılmasından ziyade hissedildiği (s.216) bir dünyayı anlatan Pamuk, özellikle kırmızıyı bir renk olmaktan çok, birçok durumu ve temayı belirleyen bir varlık olarak kullanır. Öyle ki pespembeden vişneçürüğüne, kanlı savaş sahnelerinden kiraz dudaklara, et renginden kızıl güllere, kırmızının olası tüm tonlarını ve duygularını içine alan bir yelpazede canlanan kırmızı rengi, roman boyunca her şekle girer ve okurun karşısına her tonda çıkar. (Kafaoğlu Büke, 2001: 18) Kırmızı, her şeyden önce romana adını veren, romadaki tüm imgeleri etkileyen ve kitabın atmosferini kuran en önemli öge olmasının yanı sıra kahramanlardan biri olarak karşımıza çıkar. Öte yandan romanın aşk, cinayet ve resim bağlamında oluşan atmosferinin temelinde kırmızı vardır. Çünkü bir cinayetle başlayan romanın sonuna kadar cinayetin sorgulanması, bir bakıma ölüm-kan ilişkisinin romanın ana motiflerinden biri olması yine roman boyunca cinsellik ve erotizm vurgulu aşk hikâyesinin devam etmesi, kırmızının cinayet ve cinsellik sembolü olarak kullanıldığını gösterir.

Romanın içeriği gereği kullanılan anlatım tekniklerinden biri de betimlemedir. Birçok mekânın, nesnenin ve ortamın betimlendiği romanda asıl dikkati çeken ise yazarın betimlemesi oldukça zor olan durumları, kavramları ve olayları betimlemesidir. Örneğin bir insanın ölürken duyduğu acının ve sonrasına dair izlenimlerinin betimlenmesi, romanın en etkileyici bölümüdür. Nitekim Enişte Efendi'nin "şimdi sizlere ölümümü anlatacağım" (s.200) diye başladığı ve Türk edebiyatının en güzel monologlarından biri olarak değerlendirilen uzun tiradı, yazarın ölümü şiirsel bir üslupla betimlemesine dayanır.

Benim Adım Kırmızı'da masalsı anlatımdan epeyce yararlanır. Romanda cansız varlıkların, ölümlerin konuşurulması, minyatürlerin yapay dünyası ile gerçek yaşam arasında bağıntılar kurulması gibi bölümlerde sürrealist bir dünyanın kapıları aralanır. Bir bakıma Pamuk, birçok alana ilişkin malzemeyi alır, parçalara ayırır sonra da kendi sanatsal perspektifinden geçirerek yeniden kurar. Bu yeni kurulan dünya ise gerçekle kurmacanın, güncelle tarihî olanın, soyutla somutun, maddiyle manevinin iç içe geçtiği masalsı bir dünyadır. Orhan Pamuk daha önceki romanlarında olduğu gibi *Benim Adım Kırmızı*'da da laytmotiflerden yararlanır. Roman boyunca bazı nesnelere, renklerden ve olaylardan sık sık bahsedilir. Bu tekrarların hemen hepsi tesadüfi olmayıp işlevseldir. Bu anlamda romanda laytmotif olarak kullanılan nesnelere başında Kara'nın Enişte Efendi'ye hediye ettiği hokka gelir. Kara'nın "yalnızca kırmızı mürekkep için" (s.31) İran'dan Enişte Efendi'ye getirdiği hokka, roman boyunca sürekli hatırlatılır. Örneğin Enişte Efendi konuşurken Kara hokkayla oynar, hatta Enişte Efendi bazen Kara'nın demir hokkayla kendisini öldüreceğini düşünür. (s.131) Enişte Efendi'nin korktuğu başına gelir ve Zeytin, "üç yüz yıllık Moğol hokkası" (s.190) diye hayranlıkla seyrettiği nesneyi bütün gücüyle Enişte Efendi'nin başına indirir ve hokkayla vura vura onu öldürür. (s.199) Böylece hokka önce romana girer, sonra romanın cinayet ve nakış üzerinden akan kurgusuna dair çağrışımlar içeren bir nesneye dönüştürülür, sonra hakkında ölümü çağrıştıran bir hava oluşturulur ve nihayetinde de cinayet aleti olarak kullanılır. Hemen her romanında yazıyla uğraşan kişilere yer veren Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'da kahramanlarına mektuplar yazdırır. Bu mektuplar, kadınla erkeğin sosyal yaşam içerisinde yüz yüze görüşmesinin imkânsız olduğu bir dönemi işleyen romanda önemli bir işlevi yerine getirir. Öncelikle romanın Şeküre, Kara ve Hasan arasındaki aşka dayanan kurgusu, mektuplar üzerinden ilerler. Öte yandan Ester'in Şeküre ile Kara'nın birbirine yazdıkları mektupları önce Hasan'a okutup daha sonra vermesi ise kurgudaki gerilimi ve heyecanı artırır.

Benim Adım Kırmızı, metni ve dil içi dizgeleri *Beyaz Kale* gibi geleneksel olmasına karşın kurmaca yapıdan gelen özellikleri ve metin içi amaçları bakımından postmodern edebiyat içinde değerlendirilebilir. *Benim Adım Kırmızı*'da postmodernizmin hafif, uçucu, eğlencelik yapısıyla sanatsal edebiyatı bir araya getiren Pamuk, postmodern romanın çağdaş yazara sunduğu tekniklerden ve imkânlardan yararlanmayı da ihmal etmez. Bu tekniklerden ilki üstkurmacadır. Nitekim romanda köpeğin, ağacın, paranın, ölümün, kırmızının, atın, şeytanın, iki abdalın ve kadının hikâyesini onların ağzından anlatan bir meddah, aynı zamanda tüm anlatıcıları kontrol eden, yönlendiren bir üstanlatıcıdır. Romanın kurgusu da esas itibarıyla üstkurmacaya dayanır ve roman bir minyatür kitabı gibi her bölümün farklı bir meclis olarak anlatıldığı yani resimlerin yazıya dönüştüğü bir üstkurmaca metindir. Çünkü romanda "minyatür sanatının başyapıtı olarak alınabilecek bir dizi resmi kendine temel metin olarak kabul edip içselleştirmeyi amaçlayan bir kurmaca işleyişi vardır." (Gümüş, 2000: 31) Pamuk, hemen her romanında kullandığı ve onun romancılığının önemli özelliklerinden olan ironiyi, *Benim Adım Kırmızı*'da da bir anlatım tekniği olarak kullanılır. "Bu gaddar ve acımasız dünyayı gotik ve şiddete dayalı bir roman halinde anlatmamak için, mizahın mutluluk verici yanlarından yararlandım" (Aka, 2000: 4) diyen Pamuk, romadaki en temel ironileştirmeyi kendisi üzerinden yapar. Nitekim romanın son bölümünde Şeküre'nin, okuru, Orhan'ın yazarlığı konusunda "hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvrımayacağı yalan yoktur" (s.470) sözleriyle

uyarması, Pamuk'un kendisiyle dalga geçebilen bir mizah anlayışına sahip olduğunu gösterir. Postmodern anlamda ironiye ise genellikle Meddah'ın anlattığı hikâyelerde başvurulur. Kahvehanede her akşam perdeye astığı bir resmi konuşuran sivri dilli Meddah; devrin siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel sorunlarını eleştirirken ironiden epeyce yararlanır. *Kara Kitap*'taki gazeteci Celal Salik'i andıran Meddah, görüntüsünden çok sesiyle ortaya çıkar ve bazen mizahi bazen satirik bazen de dramatik bir dil kullanarak dokuz hikâye anlatır.

Benim Adım Kırmızı, Orhan Pamuk'un metinlerarası ilişkilere epeyce başvurduğu romanlarından biridir. "Gerçek dünyada benzeri bulunsun bulunmasın, yeniden örülmüş çoksesli bir kültür parçaları mozaığı" (Rifat, 2006: 389) olan *Benim Adım Kırmızı*'da her şeyden önce minyatürlerle ilişki kurulur, resimler anlatılır, anlatı ise resme dönüştürülmeye çalışılır. (Gümüş, 2000: 32) Bu bağlamda romandaki metinlerarası ilişki esasen "resimlemetinlerarası (interpictorialtextual)" (Rifat, 2006: 387) bir ilişkidir. Örneğin romanı okumaya başlayan okur, kısa sürede *Surname* benzeri bir minyatür albümünün içinde olduğunu hissetmeye başlar. Köpekten paraya, ağaçtan atlara, hatta şeytana kadar, popüler İstanbul yaşantısının bütün motifleri ve figürleri, bir minyatürün içinden seslenir gibi konuşurlar. *Benim Adım Kırmızı*'da *Kuran* başta olmak üzere Doğu medeniyetinin birçok önemli eseriyle de metinlerarası ilişki kurulur. Arap, İran, Çin ve Hint diyarına ait hikâyelerle 16. yüzyıl Şark coğrafyasının önemli merkezlerine atıfta bulunan yazar, Doğu medeniyetinin bütünlüğünü en net biçimiyle fotoğraflar.

Postmodern anlatının en temel özelliklerinden biri de yazarın metin üzerindeki otoritesini sarsmak ve okuru, metin karşısındaki edilgen konumundan kurtararak anlatıya dâhil etmektir. *Benim Adım Kırmızı*'nın çok sesli, çok anlamlı dünyasına okuru daha fazla katmak isteyen Pamuk, her şeyden önce okurun farklılıklarına saygı gösterir ve romanı farklı okur tiplerine göre kurgular. Nitekim Pamuk; "sıradan okur", "naif okur" ve "örnek okur" olmak üzere genel anlamda üç tip okur öngörür. (Rifat, 2006: 387) Sıradan okura doğrudan seslenen yazar, naif okuru, anlatıcıların ve üstanlatıcının sözleriyle temel anlatı izlencesinin aşamalarını çözmeye çağırır. Yazarın örnek okurdan beklentisi ise hem kurmacanın hem de kurmacanın labirentleri üzerine kurulmuş üstkurmacanın yapısındaki yazı serüvenleriyle didişmesidir. *Benim Adım Kırmızı*'da okurun anlatıya dâhil olduğunun en önemli göstergelerinden biri de sahneleme tekniğiyle tüm anlatıcıların doğrudan okura seslenmeleridir. Gerek Meddah'ın canlandırdığı figürler, gerekse üstanlatıcının kontrol ettiği roman kişileri okur tarafından izlendiklerini, bir nevi kontrol altında tutulduklarını bilirler. Yazar, düşüncelerini figürlere bölerek, okuru metne dâhil eder ve anlatıcı olarak kendi varlığını geriye çeker. Başka bir ifadeyle birbirlerinin bilgilerine sahip olmayan anlatıcıların söyledikleri ancak okuyucunun bilincinde birleşerek bir hikâye ortaya çıkarır ki bu durum da anlatıcının artık iyice geriye çekildiğini ve tamamen parçalandığını gösterir. Okuru metinle baş başa bırakan yazar, teatral bir atmosfer oluşturur. Artık sahne alan herkes, okurla muhataptır ve konuşurken yüzü okura dönüktür. Örneğin "*Ben, Köpek*" adlı bölümde anlatıcı işlevi verilen köpeğin, okura "bir köpeğim ben ve sizler benim kadar makul yaratıklar olmadığınız için hiç köpek konuşur mu diyorsunuz. (...) Köpekler konuşur, ama dinlemesini bilene." (s.18) diyerek okurla metin arasındaki mesafeyi kaldırır. Yine anlatıcı konumunda olan ağaç okura seslenerek "Allah rızası için kulak verin şu anlatacaklarımıza. Kahvelerinizi için, uykunuz kaçsın, gözleriniz açılsın, bana cin gibi bakın da size niye bu kadar yalnız olduğumu anlatayım" (s.59) der. Şeytan da hikâyesine "ben söyledim diye tam tersine inanmaya hazır olduğunuzu biliyorum" (s.330) sözleriyle başlayarak okurun dikkatini çekmeye çalışır. Kara da tıpkı meddah hikâyelerinde olduğu gibi ismini söylemek istemediği yer isimlerini okura, "adını sevmediğim için şimdiye kadar size söylemediğim mahalleye (şimdi söyleyeyim: Yakutlar)" (s.224) biçiminde duyurur. Yine romanın polisiye kurgusundaki gerilim unsurları Katil'in anlatımıyla kimi zaman yükseltip kimi zaman alçaltılırken hep bu teatral atmosfer içinde sunulur. Örneğin okura Zarif Efendi cinayeti konusunda bilgiler veren Katil anlatıcı, Enişte Efendi'nin korkusunu "onun yerinde siz olsaydınız iki haftada bir geceleri evinize bir katili nakış yapmaya çağırır mıydınız? Yoksa gerçek katil kim, en iyi nakkaş hangisi ona mı karar verirdiniz önce?" (s.118) sözleriyle okura da bulaştırır ve onu anlatıya dâhil etmeye çalışır. Nihayetinde kendi varlığını geri çeken yazar, okurun metinle aktif bir ilişki kurmasını sağlar. Anlatıcılar da kimi zaman yüceltikleri kimi zaman eleştirdikleri okurun varlığını hesaba katarak ölçülü konuşmaya ve davranmaya çalışırlar. İlk defa yazarken hem kendinin hem de okuyucunun alacağı keyfi birlikte düşündüğünü söyleyen Pamuk, okuru da anlatıya dâhil ederek metnin iktidarını onunla paylaşır. Böylece ortaya yazarla okurun yan yana olduğu renkli, çok sesli, demokratik bir atmosfer çıkar.

Sonuç

Benim Adım Kırmızı, Orhan Pamuk'un en renkli, eğlenceli ve sentez eseri olarak onun romancılık kariyerinde yeni bir dönemin habercisidir. Çünkü *Kara Kitap*'ın ve *Yeni Hayat*'ın postmodern yapısıyla büyük benzerlikler taşıyan *Benim Adım Kırmızı* hem içeriğiyle hem de kendisinden sonra yazılan romanlara bir geçiş olması sebebiyle Pamuk'un romancılık serüveninde farklı bir yerde durur. Postmodern yapısının yanı sıra polisiye ve aşk odaklı bir hikâyeyi de bünyesinde barındıran *Benim Adım Kırmızı* daha çok

Pamuk'un güncel sorunları tarihî bir perspektife oturtarak anlattığı ve yine bir geçiş dönemi eseri olan *Beyaz Kale*'ye benzer. Her şeyden önce *Kara Kitap*'ın ve *Yeni Hayat*'ın çok katmanlı ve çok anlamlı postmodern kurgusunun aksine *Benim Adım Kırmızı*'nin kurgusu daha açık ve anlaşılardır. Zira *Benim Adım Kırmızı*'daki kurgu dikey anlamda değil; yatay anlamda bir çoğulluk taşır ki kurgudaki bu yatay çoğulluk romanın daha açık ve anlaşılır olmasını sağlar. Yine Pamuk'un postmodern romanlarındaki çok katmanlı ve muğlak kişilerinin yerini; *Benim Adım Kırmızı*'da duyguları, düşünceleri ve eylemleriyle günlük yaşamın içinde varolan kanlı, canlı insanlar alır. Özellikle kadın karakterlerin biçimlenişinde bu fark net bir biçimde gözlemlenebilir. Örneğin *Kara Kitap*'ın Rüya'sı ile *Yeni Hayat*'ın Canan'ı fiziksel özelliklerinden çok, tasavvufî çağrışımlarıyla, imgesel boyutlarıyla soyut ve ancak kitaplarda rastlanabilecek kişilerdir. Oysa *Benim Adım Kırmızı*'daki Şeküre; düşünceleriyle, duygularıyla, korkularıyla, arzularıyla gerçek bir karakterdir. Bu nedenle *Kara Kitap*'ta ve *Yeni Hayat*'ta metinlerarasılık, çok katmanlılık, parodi ve amorf gibi postmodern tekniklerle kurulan anlatı düzeni yerine; *Benim Adım Kırmızı*'da daha popüler, eğlenceli, aşk ve cinselliği öne çıkaran bir atmosfer oluşturulur. Yine postmodern romanlarının parçalı, soyut, kapalı, devrik dili yerine; canlı, renkli, betimlemelere dayanan bir dil kullanılması da *Benim Adım Kırmızı*'yı yazarın önceki romanlarından ayırır. Ayrıca Pamuk'un uluslararası bir yazar haline gelmesinin ve okur kitlesinin hem nitelik hem de nicelik olarak farklılaşmasının izleri *Benim Adım Kırmızı*'da kendini net bir biçimde gösterir. Nitekim Pamuk, *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*'ın çok katmanlı ve muğlak anlam dünyasına ek olarak popüler okura hitap eden polisiye ve cinsellik ağırlıklı bir boyutu *Benim Adım Kırmızı*'da daha belirgin bir biçimde kullanır. Böylece cinsellik ve aşkı yeterince işlemediğine dair eleştirileri dikkate aldığı gösteren yazar, romancılığının üçüncü evresini oluşturan tematik romanların da ilk işaretlerini verir.

Sonuçta *Benim Adım Kırmızı*, Orhan Pamuk'un romancılık kariyeri açısından postmodern anlatı tekniklerinin yanı sıra; klasik ve modern romana ait unsurları da bünyesinde barındıran bir geçiş romanıdır. Yoğun bir ön çalışmanın ürünü olan eserin içeriğinde olduğu gibi anlatım ve üslubunda da hem Doğu anlatı geleneğinden hem de Batı'nın roman birikiminden istifade eden Pamuk, Batılı bir sanat olan romana Doğulu bir ruh üfleyerek yeniden üretir. Özellikle geleneksel minyatür ve meddahlık sanatlarının birikiminden yararlanan yazarın; nesnelere, hayvanları, renkleri, durumları vs. konuşturduğu, hayatını onların bakış açısından betimlediği bölümler yalnız Türk edebiyatı için değil; dünya edebiyatı açısından da önemli ve kalıcı kazanımlar gibi görünmektedir. Bu nedenle oryantalizm, Doğu-Batı çatışması ve kimlik krizi gibi konulardaki yaklaşımından ötürü dile getirilen eleştirileri, *Benim Adım Kırmızı*'yla büyük ölçüde boş çıkarır. Zira *Benim Adım Kırmızı*, genel kamuoyu tarafından bir eksiklik ve sorun gibi algılanan Doğu-Batı arasındaki kimlik krizinin ve eklektik ruh hâlinin aslında Türkiye'nin özgünlüğü, renkliliği ve dolayısıyla gücü olduğunu kanıtlayan bir eserdir.

KAYNAKÇA

- AKA, Pınar (2000). "Orhan Pamuk ile Söyleşi", *Kanat (Bilkent Üniversitesi Dergisi)*, S.2, s.4-5.
- AKMAN, Nuriye (08.02.1999). "Benim Adım Orhan", *Sabah Gazetesi*.
- AKSUNGUR, Bilal (2005). *Orhan Pamuk'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale: On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- AKTUNÇ, Hulki (1999). "Roman Üzerimizde Hayat Yelpazesi Gibi Rengârenk Bir Etki Bırakır", *Kitaplık Dergisi*, S.36, s.6-30.
- AŞCI, Buket (19.12.1998). "Bu Kırmızıda Şenlik Var", *Milliyet Gazetesi*.
- (1999). "Ona Kırmızı Diyecekler", *Milliyet Sanat Dergisi*, S.447, s.32-36.
- ATAYMAN, Veysel (1999). "Kırmızının ve 'Direnenin' Estetiği", *Evrensel Kültür Dergisi*, S.88, s.11-15.
- AYTAÇ, Gürsel (14.01.1999). "Benim Adım Kırmızı", *Cumhuriyet Kitap*.
- AYVAZ Emre-TANAYDIN Mert (30.08.2002). "Okumayan Konyalıya Değil Okuyan Koreliye Yazıyorum", *Akşamlık Gazetesi*.
- BAHAR, Beki L. (03.02.1999). "Bir Kitap Kırmızı Bir Köşe Yazısı... Pembe", *Şalom Gazetesi*.
- BAYDUR, Mehmet (13.12.1998). "Benim Adım Kırmızı", *Cumhuriyet Gazetesi*.
- BENGİSU, Nihal (20-26 Şubat 1999). "Romancı Tarihe Haksızlık Edebilir", *Aksiyon Dergisi*.
- COŞKUN, Ahmet Hakan (2002). *Kırmızı ve Kar*, İstanbul: Birey Yayınları.
- ÇALIŞLAR, Oral (20.12.1998). "Nakkaşın Mürekkebi Kırmızı", *Cumhuriyet Kitap*.
- ÇAYKARA, Emine (24-30.12.1998). "Kırmızılı Adam", *Tempo Dergisi*.
- ÇOKYİĞİT, Coşkun (1999). "Bütün Hikâyeler Bir Kelimedir!", *Türk Edebiyatı Dergisi*, S.305, s.51-54.
- DAVİS, Dick (2002). "Cinayet ve Sevinç", *Virgül Dergisi*, S.54, s.27-28.
- DORSAY, Atilla, (18 Nisan 1999). "Orhan Pamuk'u Ben de Okudum...", *Sabah Gazetesi*.
- ECEVİT, Yıldız, (15.12.2006). "Pamuk: Bir Kurgu Ustası", *Sabah Gazetesi Pazar Eki*.
- EMRE, İsmet (11.01.1999). "Kırmızı Noktalı Kitap-1", *Sağduyu Gazetesi*.
- (18.01.1999). "Kırmızı Noktalı Kitap-2", *Sağduyu Gazetesi*.
- ESEN, Nüket (2006). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ESEN Nüket, KILIÇ, Engin (2008). *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- FREELY, Maureen (2002). "Batı'nın Doğu'ya Baktığı", *Kitaplık Dergisi*, S.52, s.219-221.
- GÜMÜŞ, Semih (2000). "Benim Adım Kırmızı İçin Bir Okuma Biçimi", *Adam Sanat Dergisi*, S.171, s.30-39.
- KAFAOĞLU BÜKE, Asuman (8 Şubat 2001). "Renkler ve İmgeler", *Cumhuriyet Kitap*.
- KARAKIŞLA, Yavuz Selim (1999). "Gülün Adı Kırmızı", *Virgül Dergisi*, S.15, s.40-44.
- KILIÇ, Engin (2006). *Orhan Pamuk'u Anlamak*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KUYAŞ, Nilüfer, (26.12.1998). "Seks, Yalanlar ve Minyatür", *Milliyet Gazetesi*.
- ORAN, Fatma (14.01.1999). "Orhan Pamuk'la Benim Adım Kırmızı Üzerine", *Cumhuriyet Kitap*.

- PALA, İskender (1999). "Aşkın Adı Kırmızı İstanbul 1591", *İstanbul Dergisi*, S.30, s.29-35.
- PAMUK, Orhan (1998). *Benim Adım Kırmızı*, 26. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (1999). *Öteki Renkler*, 2.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- PARLAK, Betül (1999). "Benim Adım Kırmızı", *Varlık Dergisi*, S.1099, s.4-5.
- SERTABİBOĞLU, Süha (25.02.1999). "Bir Çınarın Dallarında: Benim Adım Kırmızı", *Cumhuriyet Kitap*.
- TÜRKEŞ, A. Ömer (31 Aralık 1998-6 Ocak 1999). "Bir Edebiyat Manifestosu", *Aktüel Dergisi*.
- UĞURLU, A. Ayşegül (2003). *Orhan Pamuk Romanında Atmosfer*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- WADE, Sidney (2001). "İngilizcesinden Benim Adım Kırmızı", *Kitap-lık Dergisi*, S.50, s.252-253.
- VASSAF Gündüz (10.01.1999). "Benim Adım Kırmızı", *Radikal Gazetesi*.
- YETİK, Hayri K. (2007). "Benim Adım Kırmızı'da Doğu-Batı Sorunsalı", *Hürriyet Gösteri Dergisi*, S.289, s.9-17.