

## ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA KLASİK KİTAP SANATLARI\*

*Büşra SÜRGİT\*\**

**Özet:** Orhan Pamuk, modern Türk edebiyatının önde gelen romancılarından biridir. Çoğu romanında Batılılaşma sorunsalını mercek altına alan yazar, modern ve postmodern anlatım tekniklerini kullanır. Bununla birlikte Pamuk, romanını kurgularken Müslüman Doğu geleneğinin birçok unsuruna da sık sık yer verir. İslami inanç öğeleri ile dinî ve tasavvufî metinlerin yanı sıra geleneksel sanat anlayışı ve sanat formları da bu eserlerde okuyucunun karşısına çıkar. Klasik kitap sanatlarını oluşturan hat, tezhip, nakış, cilt ve ebru gibi sanatlar, Pamuk'un eserlerinde, Doğulu yöneticiler için hazırlanan görkemli kitaplar bağlamında yer almaktadır. Klasik kitap sanatları bilhassa *Benim Adım Kırmızı*'da geniş bir şekilde yer bulmuştur.

Resim sanatına ait özelliklerin, geleneklerin ve inanışların, özellikle Doğu edebiyatının anlatım formlarından biri olan meseller aracılığıyla anlatması dikkat çekmektedir. Bu çalışmada, öncelikle söz konusu kitapların meydana getirilme serüveni ele alınmıştır. Daha sonra yazarın, bu sanatların her birini nasıl yansıttığı sorusunun cevabı aranmıştır. Saray ile sanatçı arasındaki ilişki, sanat ve Allah, sanatta üslup problemi, geleneksel ekoller ile yeni form arayışları gibi konulara temas edilmiştir. Çalışmanın sonunda Orhan Pamuk'un yapıtlarını oluşturma sürecinde Müslüman Doğu geleneğini, yararlanılacak görkemli bir hazine olarak algıladığı, bundan ötürü geleneğin farklı formlarını ve izleklerini serbestçe kullandığı ortaya konulmuştur. Bunun yanı sıra yazarın tarihsel romanlarını kurgularken postmodernizmin ürettiği oluşumlardan biri olan yeni-tarihselciliğin etkisi altında kaldığı görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Pamuk, Roman, Geleneksel Sanatlar, Elyazmaları, Klasik Kitap Sanatları.

### Classical Book Arts in Orhan Pamuk's Novels

**Abstract:** Orhan Pamuk is one of the leading novelists of modern Turkish literature. The author who examines problem of modernization in most of his novels, uses modern and postmodern narrative techniques. Additionally, Pamuk frequently deals with many concepts of Muslim East tradition in the process of

---

\* Bu makale, "Orhan Pamuk'un Romanlarında Geleneksel-Kültürel Öğeler" başlıklı yüksek lisans tezinden faydalanılarak oluşturulmuştur.

\*\* *İstanbul Üniversitesi, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi, İstanbul.*

formation of his novels. In these literary works, apart from Islamic belief components and religious and mystical texts; the reader also meets with traditional Islamic art understanding and traditional art forms. Classical book arts which consist of calligraphy, illumination, painting, binding and marbling, take place in Pamuk's novels in the context of majestic manuscripts prepared for oriental rulers. Those book arts are specially included in *Benim Adım Kırmızı* extensively.

It draws attention that the characteristics, conventions and beliefs which are related with art of painting are narrated through the medium of parables, one of the narrative forms of Eastern literature. In this article, firstly the adventure of the production of these manuscripts is explained in detail. Afterwards, the answer of the question how the author reflects each of these classical arts, is searched. The subject matters like the relationship between the court and the artist, art and God, the problem of style in art, traditional art schools and search for new forms are dealt with. At the end of the article, it's indicated that in the process of the creating novels, Orhan Pamuk sees the Muslim East tradition as a splendid treasure to utilize. Because of this point of view, he freely uses different forms and themes of the tradition in different contexts. In addition to this it is concluded that Pamuk is impressed by the movement of New Historicism which is formed in postmodern novel approach.

**Key Words:** Orhan Pamuk, Novel, Traditional Arts, Manuscripts, Classical Book Arts.

### Giriş

1980 sonrası Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Orhan Pamuk, romanlarında Doğu medeniyetinin geleneklerine geniş ölçüde yer vermiştir. Mimariden mahalle yaşantısına, klasik metinlerden tasavvufi inanışlara kadar pek çok geleneksel öge, bu metinlerde değişik bağlamlarda yer almıştır.

Bu eserlerde klasik kitap sanatları, hükümdarların kitap yaptırma geleneği çerçevesinde sık sık karşımıza çıkmaktadır. Bu sanatların ne şekilde yansıtıldığını irdelemeden önce İslam medeniyetlerinde yüzyıllar boyu süregelen kitap yaptırma geleneğinin mercek altına alınması isabetli olacaktır.

#### 1. İslam Medeniyetinde Hükümdarların Kitap Yaptırma Geleneği

Yazma, birçok sanatın bir araya gelerek bir bütün oluşturduğu bir eserdir (And, 2002: 122). Hat, tezhip, resim, ciltçilik, ebru ve katı' gibi sanat dallarından oluşan kitap sanatları, bütünselliğinin yanında kolektif bir nitelik taşır. Bundan dolayı Doğu medeniyetinde kitap, sadece yazarın eseri değil, aynı zamanda geleneksel sanat ustalarının meydana getirdiği bir sanat eseri (Esiner Özen, 1998: 9) olarak kabul edilmiştir.

Geleneksel İslam medeniyetlerinde kitaba büyük bir önem atfedilmiştir. Kıymetli kitaplar, sanat ve kitap dostu hükümdarların koruyuculuğu altında hayat bulmuştur. Yani bu sanat eseri kitapların en büyük müşterisi sultanlardır (Çam, 2008: 84). Hanedan mensuplarının yanı sıra üst düzey bürokratlar ile askerî ve ulemâ sınıfının seçkinleri de “tezhipli ve resimli kitaplara sahip olmayı bir kültür ve zenginlik göstergesi” saymışlardır (Uluç (çev. Sakar), 2006: 470). Her biri, kütüphanelerindeki koleksiyonları görkemli ciltlerle süslemek için yüksek meblağlar harcamışlardır. Hatta bu hususta birbirleriyle yarışmışlardır. Bu sultanlar ve bilgin bürokratlar, özellikle Firdevsî'nin *Şehnâme*'si, Hâfız'ın *Divân*'ı, Kazvî'nin *Acayibü'l-Mahlûkât*'ı, Nizâmî'nin *Hamse*'si ile Câmî ve Attar gibi önemli şairlerin divanlarına ve mesnevilerine büyük ilgi göstermişlerdir (Uluç (çev. Sakar), 2006: 471).

XIV. yüzyıl sonundan XV. yüzyıl sonuna kadar süren Timurlular dönemi, Türk resim ve süsleme sanatlarında önemli bir yere sahiptir. XIV. yüzyıl sonunda İran'ı alan Timur, Tebriz, Şiraz, Bağdat, Semerkant ve Buhara'da sanat merkezleri kurmuştur. XIV. yüzyılda İran'da hüküm süren Karakoyunlu Devleti ile Doğu Anadolu'da kurulan ve başkenti Tebriz olan Akkoyunlu Türkmen Devleti döneminde eşsiz sanat eserleri ortaya konulmuştur. Tebriz'i alarak Safevi Devleti'ni kuran Şah İsmail, Akkoyunlu sanatçıları da idaresi altına almıştır. Safeviler devrinde Tebriz, Kazvin, İsfahan ve Şiraz kentlerinde ayrı ayrı sanat okulları kurulmuştur (Özkeçeci, 2007: 198). Osmanlı ve Hint sultanları bu hükümdarların saraylarını örnek tutmuşlar, orada yetişen sanatkarları kendi saraylarına çekebilmek için her türlü fedakârlığı göze almışlardır.

Hükümdar sarayı ve ekâbir sarayları, toplumda şeref ve itibarın, servet ve becerinin tek kaynağı ve sığınağı olarak kabul edilmiştir. Örneğin Osmanlı Devleti sınırları içerisinde en başarılı mimar, sarayın mimarbaşısı; en iyi kuyumcu, sarayın kuyumcubaşısı; en gözde şair, sultanın ilgi ve lütfuna lâyık görülen sultanü'ş-şuarâdır (İnalçık, 2010: 10). Bilginler ve sanatkarlar, hükümdarın prestijini, sarayın nâm u şânını yüceltmek için gerekli öğeler sayılmıştır. Bilginin ve sanatın koruyucusu olan hükümdarın, hakem sıfatını hakkıyla yerine getirebilmesi için kendisinin de ilim ve sanattan payını alması gerekli olmuştur. O dönemdeki şaheserlerin çoğu, önemli ölçüde seçkin sınıfın iltifatı, yüksek kültür ve duyu inceliği, sanatkarı korumadaki ilgi ve heyecan ile izah edilebilir.

Nakkaşhanelerinde güzel eserlerin ortaya çıkmasını arzu eden hükümdarlar, kendi topraklarında ya da uzak ülkelerde yaşayan başarılı sanatçıları, saraylarında çalışmaya ikna etmek için büyük çaba harcamışlardır. Örneğin Timur, fethettiği bölgelerdeki resim ustalarını toplayıp ülkesinin başkenti olan Semerkant'a götürmüştür. Yine Yavuz Sultan Selim, Çaldıran Zaferi sonrasında Tebriz ve Kahire'yi aldığı anda, aralarında İranlı nakış ustalarından Bediüzzaman Mirza'nın da bulunduğu yüzlerce sanatkarı İstanbul'a getirmiştir (Çam, 2008:

184-185). Bir başka ifadeyle usta sanatçılar âdeta ganimet gibi değerlendirilmiştir. Bu devletlerin, siyasi ilişkiler ile sanatçı alışverişleri sayesinde birbirleriyle etkileşim içinde olmaları bu topraklarda oluşan üslupların gelişimini doğrudan etkilemiştir.

Öte yandan ustalığa erişen sanatkârlar da şeref, şân ve refahı, güçlü ve zengin hükümdarların sarayında, lütuf ve inâyetinde aramışlardır. Para ve mevki vaatleri de onları cezbetmiştir. Hâmilerinin gözüne girebilmek için başkalarından daha mükemmel eserler ortaya koyma çabasına girmişlerdir. Böylece himâye sistemi iki yanlı işlemiş; hem saray hem de seçkin sanatkâr için itibar kazanmanın tek yolu olarak kabul edilmiştir (İnalçık, 2010: 13). Bu çerçevede hükümdarın sağlayacağı nimet ve merbelere erişmek isteyen nâmzetler arasında kıyasıya bir rekabet, haset ve entrika egemen olmuştur (İnalçık, 2010: 17).

Belli bir sanat zevki ve anlayışına sahip hükümdarın himâyesi altındaki sanatkâr, o tarzda eser vermeye özen göstermiştir. Sözelimi XVI. yüzyılda Osmanlı klasik kültürünün muhteşem sanat eserlerinin üretilmiş olmasında, şehzadelik yıllarında güçlü bir kültür-sanat eğitimi almış olan Kanunî Sultan Süleyman'ın yüksek sanat anlayışının önemli payı vardır (İnalçık, 2010: 15). Sanat eserinin kalitesini ve sanatkârın şöhretini çoğu kez hükümdarlar belirlemiştir. Bir eserin makbul ve muteber olması her şeyden önce sultanın iltifatına bağlıdır.

Hükümdarların sipariş ettiği harikulade kitaplar, saray nakkaşhanelerinde vücuda getirilmiştir. Bu mekânda hattatlar, nakkaşlar, müzehhipler, cetvelkeşler ve ebruzenler iş birliği içinde çalışmışlardır. Hatta şehnameciler ile nakkaşlar devamlı görüşerek birbirleriyle fikir alışverişinde bulunmuşlardır. On altıncı yüzyıl saray başnakkaşlarından Üstat Osman ile Şehnamecibaşı Lokman bin Seyyid Hüseyin, *Hünernâme*, *Şehnâme-i Selim Han* ve *Surnâme* gibi eserlerin tertip olunması süreci içinde bu şekilde hareket etmişlerdir (Aslanapa, 1993: 212-213).

Yazarın ya da şairin yorucu bir çalışma sonrasında tamamladığı metnin görsel sunumu, saray nakkaşhanelerindeki yetenekli ustalar tarafından yapılmıştır. Bir kitabın albenili bir eser olabilmesi için onun hat, tezhip, nakış ve cilt gibi sanat dallarında usta olan sanatkârların elinden geçmesi gerekmektedir. Böylelikle söz konusu metin, çekici ve büyüleyici bir görünüme kavuşabilir. Tezhipli sayfalarda bol miktarda altın yaldız kullanılması tercih edilmiştir. Bunun yanında kitabın takdim edileceği şahsın rütbesi ile siparişçinin ekonomik gücü, kullanılan malzemenin niteliğini ve sarf edilen emeğin miktarını doğrudan etkilemiştir (F. Ç. Derman, 1999: 108).

## 2. Orhan Pamuk'un Romanlarında Hükümdarların Kitap Yaptırma Geleneği

Orhan Pamuk'un romanlarında kitap yaptırma geleneğine sık sık gönderme yapılmaktadır. Güzel kitaplara duyulan aşkı geniş bir biçimde işleyen *Benim Adım Kırmızı*'da (2008a), Doğu kitap geleneğinde özellikle yüksek bürokrat, vali veya paşa gibi sarayla doğrudan bağlantısı olan kişilere bir risale veya kitap hediye edileceği zaman bunun şık ve gösterişli olmasına özen gösterildiği görülmektedir. Bu hassasiyetten dolayı kitapların yapımında çalışacak hattat, nakkaş, müzehhip ve ebruzenlerin her biri usta sanatkarlar arasından özenle seçilmektedir. Bunlardan bazılarının önemsiz gibi görünen küçük detaylarda uzmanlaşmış olmalarına da dikkat edilmektedir.

Topkapı Sarayı'na bağlı nakkaşhanenin baş sorumlusu Üstat Osman'ın yetiştirdiği nakkaşlardan biri olan Kasım Paşalı Kasım'ın hüneri bu konuya iyi bir örnek oluşturmaktadır. Saray nakkaşhanesinde son beş yıl içinde yapılan nakışları inceleyen Üstat Osman, baktığı bir nakışta, Kanunî Sultan Süleyman'ın savaş çadırının dibindeki mor otlara odaklanır. Gördüğü detayı Kara'ya göstererek Kasım Paşalı Kasım'ın çok iyi bir nakkaş olmadığını, fakat "beş yapraklı, tek çiçekli otları" harika çizdiğini belirtir. Bu sanatkar, söz konusu otların çiziminde uzmanlaştığı için başka bir figür çizmemiş, Üstat Osman ile ondan önceki başnakkaşların emriyle "kırk yıl boyunca" resimlerin boş sayfalarını bu motifle doldurmakla görevlendirilmiştir. Bu örnek, sultanlar için hazırlanan kitapların ne kadar büyük bir dikkat ve özveriyle meydana getirildiğinin bir kanıtı olarak kaydedilmelidir (Pamuk, 2008a: 311).

Bu kitaplar, saray nakkaşhanelerinde gece gündüz çalışılarak meydana getirilir. Bir kitabın yapımı, onun sayfalarını renklendiren nakkaşların sayısına bağlı olarak bazen on yıldan fazla sürebilir. Hükümdardan belli bir kitabın siparişini alan ustalar, ellerindeki diğer işleri bırakır ve kendilerini tamamen o kitaba adarlar.

Sultan III. Murat'ın Venedik Doç'una armağan edeceği bir kitabın hazırlıklarıyla uğraşan Enişte Efendi için bu adanmışlık duygusu daha kuvvetlidir. Bu yaşlı bürokrat, bir yıl boyunca her akşam Sultan'ın usta nakkaşlarını kendi evine davet eder ve onlara değişik tarzda resimler yaptırır. Nakkaşlardan biri, kitaptaki Batı tarzı resimlerin sebep olduğu çatışma yüzünden bir cinayete kurban gider. Enişte Efendi, bu olay karşısında kendisinin de öldürülebileceğini tahmin eder. Böyle bir ihtimalin varlığına rağmen Sultan'ın kitabının yarım kalabileceğini düşünerek tedirgin olur. Enişte'nin gözünde söz konusu eser, tezhiplenip nakışlanan sıradan bir cilt değildir. Siparişi veren kişi bir Osmanlı hünkârı olduğu için bunun bitirilmesi onun için bir ölüm kalım meselesinden farksızdır. Bu yüzden kızı Şekûre'ye, öldürülmesi hâlinde kitabın tamamlanması için çalışmasını vasiyet eder (Pamuk, 2008a: 134).

*Benim Adım Kırmızı*'da bu tür harika kitapları ortaya koyan sanatçılarıyla ve atölyeleriyle meşhur olan kentlerin adları sık sık zikredilir. Bunlar aynı zamanda Doğu dünyasının sanat merkezleri olarak da bilinen Herat, Şiraz, Kazvin, Tebriz ve Bağdat'tır (67). Türk hükümdarlarının maddi ve manevi anlamda büyük katkı sağladığı bu eski merkezler, tüm süsleme sanatlarında, özellikle nakış sanatında çağları etkileyen ve dilden düşmeyen birer efsane olmuşlardır. Eski Heratlı, Tebrizli ve Şirazlı üstatların işlediği nakışların ünü, dilden dile anlatılarak asırları aşmıştır (Özkeçeci, 2007: 197). Bu dönemlerde resim sanatına atılan temeller, konulan kurallar yüzyıllar boyu sürecek İslam resim sanatı tarzını doğurmuştur. Bu merkezlerde ortak bir yüksek saray kültürü söz konusu olmuştur. Bundan ötürü usta bir sanatkâr, bir memleketten diğerine gittiği zaman aynı himaye ve anlayışı, aynı sıcak ve coşkulu karşılamayı bulmuştur (İnalçık, 2010: 11).

İsmi geçen kentlere egemen olan nakışsever ve kitapsever sultanlar, sanat atölyelerindeki faaliyetlerin kusursuz bir şekilde işlemesi için hiçbir masraftan kaçınmamışlardır. Ustalarının en pahalı boyaları, zamkları, varakları, en kıymetli altın tozlarını, iyi cins mürekkepleri kullanmalarını sağlamışlardır. Yüksek maaşlar ödeyerek ve hibeler vererek bu ustaları himâyeye etmişlerdir. Bu cömert tavırlarının karşılığında onlardan kendilerinin şânını yüceltecek kitaplar yapmalarını beklemişlerdir.

Sözgelimi Hindistan'ın hâkimi olan Ekber Şah, ünü dillere destan olacak bir kitap yaptırma arzusuyla yanıp tutuşur. Ulaklar aracılığıyla Doğu ülkelerine haber salıp işinin ehli olan sanatkârları altına boğacağını ilan eder. Zeytin, kendisine teklif götürülen şanslı sanatkârlardan biridir. O, bu fırsatı değerlendirmek için Diyâr-ı Hind'e gitmeyi kabul eder. Üstelik diğer meslektaşlarını da oraya gitmeye davet eder (Pamuk, 2008a: 91).

Hükümdarlar arasındaki rekabet ve üstünlük yarışı, yalnız muhteşem saraylarda değil sanat hâmilinde de kendini göstermiştir. Şah Tahmasp'ın damadı olan Sultan Mirza'nın paha biçilmez nakış, yaldız ve taşlarla süslü bir cilt yaptırması bu tutuma misal gösterilebilir. Romanın onuncu bölümünde meddahın konuştuğu ağacın anlattığı hikâyeye göre Sultan Mirza, Câmî'nin *Heft Evreng* üst başlığını taşıyan yedi mesnevisinin harika bir nüshasını yaptırmak ister. Bu amaç doğrultusunda Meşhed'in en yetenekli hattat, nakkaş ve müzehhiplerini sarayına davet eder. Fakat amcası ve kayınpederi olan Şah Tahmasp, onun sahip olacağı kitabın ününü işitince kıskançlık duygusuyla yeğenini ücra bir bölgeye sürer. Bundan ötürü *Heft Evreng* üzerinde çalışan sanatkârlar, iş bulabilmek için başka kentlere gitmek mecburiyetinde kalırlar. Bütün bu menfî gelişmelere rağmen kitabın yapımı yarım kalmaz. Zira Sultan Mirza'nın "hakikatli kitapdar[1]", atına atlayarak değişik kentlerde yaşayan ustaların her birini ayrı ayrı ziyaret eder ve çalışmalarını sürdürmelerini sağlar. Bu uzun soluklu çalışma sayesinde kitap tamamlanır.

“Bu adam atına biner, en iyi tezhibi yapan usta oradadır diye ta Şiraz’a gider, oradan en zarif nestalik hattı yazan hattat için iki sayfayı alır İsfahan’a götürür, sonra dağları geçip ta Buhara’ya çıkıp Özbek Han’ının yanında nakşeden büyük üstat nakkaşa resmin istifini yaptırır, insanların çizdirir; Herat’a inip bu sefer yarı kör eski üstatlardan birine otların ve yaprakların kıvrım kıvrık kıvrılışını ezberden nakşettirir; Herat’ta başka bir hattata uğrayıp resmin içindeki kapının üstündeki levhadaki yazıyı altın rika ile yazdırıp hadi yine güneşe, Kain’e gider ve altı ay yolculuk ederek yarılabilir olduğu sayfayı Sultan Mirza’ya gösterip azerinini alır.” (Pamuk, 2008a: 60).

Hükümdarların nakkaşhanelerde meydana getirilecek kitaplara bu denli yoğun bir ilgi duymaları yalnızca sanata duydukları hürmetle açıklanamaz. Elbette bu sultanlar birer sanat âşığıdır. Hatta Şah Tahmasp gibi bazı yöneticiler, ünlü ustalardan ders almış birer sanatkâr hüviyetiyle karşımıza çıkmaktadır. Ancak Doğu sultanlarının binlerce kilometre ötedeki nakkaşı kendi ülkelerine getirebilmek için uğraşmaları, sonunda hazinelerine kilitleyecekleri bir kitap için yüzlerce altın saçmaları ya da başka bir coğrafyada yapılmış güzel bir kitabı kıskanıp benzerini yaptırmaya girişmeleri politik açılardan da yorumlanabilir.

Topkapı Sarayı’nın Hazine-i Hümayun bölümündeki görkemli ciltleri inceleyen Üstat Osman’a göre, kitap hâmesi sultanlar, şahlar ve paşalar, yaptırdıkları kitaplar vasıtasıyla güçlerini kanıtlamaktadırlar. Kitabın tezhibinde ihtiyaç duyulan altın tozunun cömertçe kullanılması, nakışlı sayfalarda kendini belli eden özen, göz nurunun bolluğu gibi küçük ayrıntılar, hükümdarın kendi zenginliğinin göstergeleri olarak da değerlendirilmektedir. Bu nedenden ötürü rakip sultanların kütüphanelerinde bulunmayan harikulade bir mesnevi cildine sahip olmak, onların iktidarını güçlendiren bir etmene dönüşmektedir (Pamuk, 2008a: 306). Hükümdarlar bu sebepten dolayı kitap yaptırmak için birbirleriyle yarışa girmektedirler.

Zeytin’in körlüğe ilişkin olarak aktardığı bir mesel, bu yarış meselesini somutlaştırır niteliktedir. Buna göre Karakoyunlu Devleti’nin hükümdarı olan Cihan Şah, yetenekli musavviri Şeyh Ali Tebrîzî’ye “*Hüsrev u Şirin*’in harika bir nüshası[nı]” yapmasını emreder. Ali Tebrîzî, büyük bir iştiyakla çalışarak bu mesnevinin meşhur meclislerini eşsiz bir biçimde tasvir eder. Nakış dostu hükümdar, günün birinde nakışlı varakları inceler. Gördüğü tasvirler onu hayrete düşürür, zira bunlar ancak Pir Behzat’ın nakşedebileceği güzellikte eserlerdir.

Mutluluğa gark olan Cihan Şah, kısa zaman içinde bütün Doğu ülkelerinde dillere destan olacak bir kitaba sahip olacağını idrak eder. Bu sayede diğer hükümdarlar nezdindeki saygınlığının artacağından da emin olur. Herkes onun, hiçbir masraftan sakınmayarak yaptırdığı eseri konuşacaktır. Öte yandan Cihan Şah’ın heyecanı bir anda gölgelenir; çünkü musavvir Ali Tebrîzî’nin Akkoyunlu

hükümdarı Uzun Hasan için de böyle bir cilt nakşetmesinden korkar. Kıskançlığı inanılmaz boyutlara ulaşınca bu harika kitaba kendisinden başka kimsenin sahip olmaması için sanatkârı kör ettirir.

Ali Tebrîzî görme yetisini kaybetmiş olsa da Uzun Hasan'ın himayesine girer ve ona görkemli bir *Hüsrev u Şirin* nüshası nakşeder. Üstelik hafızasındaki nakış modellerini esas alarak yaptığı nakışlar, Cihan Şah için yaptıklarından çok daha çekicidir. Bu efsane kitap, Uzun Hasan'ın iktidarını sağlamlaştırmakla kalmaz; aynı zamanda ona manevi bir güç de verir: “*Akkoyunlu Uzun Hasan'ın Karakoyunlu Cihan Şahı Bingöl yakınlarında bir baskınla yenip öldürmesinin arkasında, muzaffer hakanın yeni kitabının verdiği manevi güç olduğunu herkes bilir.*” (Pamuk, 2008a: 93)

Büyük emeklerle oluşturulan resimli yazmalar, yöneticilerin şânını yüceltmenin yanı sıra onlara bir kalıcılık ve ebedilik de sağlar (And, 2002: 107). Sultanın sipariş ettiği eserin yapımı tamamlandığında o da kitabın bir parçası olur. Çünkü söz konusu kitap, kendisine adanmıştır. Ayrıca kitabın hâmisî olduğu, bu ciltlerin zahriye sayfalarında yer alan temellük kaydında belirtilmektedir. Bundan dolayı sultanlar, dünyayı terk ettikten sonra da adlarının anılacağını, böylece bir tür ölümsüzlüğe kavuşacaklarını düşünürler. Kendi torunları ile öteki kuşaklar, yaptırdıkları kitaplar vasıtasıyla onları her daim hayırla yâd edeceklerdir (Pamuk, 2008a: 54, 184). Yağmalar, savaşlar ve doğal âfetler sebebiyle söz konusu yazmaların ciltleri parçalansa bile içlerindeki resimli sayfalar alınıp başka ciltleri renklendirecek, böylece “*Allah'ın âlemini göstermeye devam edecek[tir]*”. (Pamuk, 2008a: 86).

### 3. Orhan Pamuk'un Romanlarında Klasik Kitap Sanatları

Paha biçilmez birer sanat şaheseri olan ve sarayların hazine odalarında özenle saklanan resimli ve tezhipli yazmalar, klasik kitap sanatlarından istifade edilmek suretiyle büyük emeklerle meydana getirilmektedir. Bu sanatların başında gelen hat, tezhip, nakış, cilt ve ebru Orhan Pamuk'un romanlarında değişik bağlamlarda söz konusu edilmiştir.

#### 3.1. Hat Sanatı

Hat sanatının ortaya çıkışı, İslam diniyle doğrudan ilintilidir. Bu sanat, kitap hâline getirilen *Kur'an-ı Kerim*'e yakışan “bedii güzelliği arayıp bulmak gayretinden doğmuştur” (M. U. Derman, 1999: 18). Yani hat sanatı, ilahî buyruğu en güzel biçimde yazma amacıyla geliştirilmiştir. Hat sanatçıları, *Kur'an*'ı estetik bir biçimde kâğıda aktarmak için âdeta birbirleriyle yarışmışlardır (Özbilgen, 2003: 568).

Geleneksel kitap sanatlarının başta gelen formlarından biri olan hat sanatı, Orhan Pamuk'un romanlarından *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı*'da karşımıza çıkmaktadır.

*Cevdet Bey ve Oğulları*'nda, hırslı ve başarılı bir mühendis olarak çevresinde dikkat çeken Ömer, Erzincan'ın Kemah ilçesine giderek buradaki



demiryolu inşaatında çalışır. Bu süre zarfında eski bir köşkte konaklar. Kaldığı odanın duvar ve tavanlarının köşeleri, onun hiç alışkın olmadığı tarzda gayet süslü ve işlemelidir. Tavana kadar yükselen dolapların kapaklarında da aynı stil işlemler, Arap harflerinin içine yapılmıştır. Ömer, önce bu yazıların âyet olduğu sanısına kapılır, sonra bunların Sultan II. Abdülhamid'in Kemah'a sürdüğü Namık Kemal'in şiirleri olabileceği ihtimali üzerinde durur (469).

*Beyaz Kale*'de, veba salgını karşısında dehşete düşen ve saraydaki hayvanlarına zarar gelmesinden endişelenen IV. Mehmet'in imdadına Hoca ile onun Venedikli kölesi yetişir. Hoca, derin ilm-i nücum bilgisine dayanarak Sultan'a, salgının bitiş tarihini tespit edebileceğini söyler. Böylece Hoca ile Venedikli, İstanbul'u adım adım gezip camilerdeki tabut sayılarını analiz etmek suretiyle bir takvim hazırlarlar. Sıradan bir takvimin Sultan'ın ilgisini çekmeyeceğini bildikleri için risaleyi, kölenin çizdiği "kanatlı boğa, kırımızı karınca ve konuşan maymunlar[la]" renklendirirler. Dahası Hoca, tarihlerine mısralar düşerek onu daha da zenginleştirir. Müsveddenin tamamlanmasının ardından Hoca ile Venedikli, takvimi, eve çağırdıkları solak bir hattatın eline tutuştururlar. Hattat, eciş bücüş yazıları güzel yazısıyla temize çeker (105).

Aynı romanda, astronomi sahasında çalışan Hoca, bir sahafta Doğulu bilim adamlarından Takiyüddin'e ait bir risalenin bir nüshasına tesadüf eder. Rasat sonuçlarının derlemesi olan ve bilimsel açıdan oldukça kıymetli bilgiler ihtiva eden risale, okunaksız bir hatla yazılmıştır. Hoca, vardığı yanlış sonuçların "kötü kâtibin dikkatsizliği[nden]" kaynaklanmış olabileceği ihtimali üzerinde durur (56).

Hat sanatı, diğer kitap sanatlarını oluşturan tezhip, resim, ebru, cilt ve kaati gibi sanatlardan her zaman daha üstün tutulmuştur. Hat sanatı aracılığıyla *Kur'an-ı Kerim*'in estetik bir formla yazılması, bu düşünce tarzının oluşmasına önemli ölçüde katkıda bulunmuştur.

*Benim Adım Kırmızı*'da usta nakkaşlar, hat sanatının İslam sanatlarının başlangıcından itibaren baş tacı edilmesinden rahatsızlık duyarlar. Zira yüzyıllar boyunca hattatların konumu, diğer sanat dallarının ustalarına nazaran daha ayrıcalıklı olmuş; onların aldığı maaş ve hediyeler de bu ayrıcalıktan nasibini almıştır. Metinde Osmanlı hükümdarı Kanunî Sultan Süleyman Han'ın da hat sanatına olan hürmeti dolayısıyla hattatları el üstünde tuttuğu bildirilir. Bu durum, nakkaşların şevkini kırmış ve onları, nakşı yücelten meseller oluşturmaya sevk etmiştir.

Bu bakış açısı romanın bir başka yerinde daha konu edilir. Başnakkaş Osman, Ehl-i Hiref Bölüğü üyesi olduğu kesinleşen katilin tespit edilebilmesi için Sultan'ın buyruğu doğrultusunda tüm usta nakkaşların işkenceye maruz kalacaklarını öğrenir. Üstada göre böyle bir durumda Bostancıbaşı, hiç sakınmadan nakkaşların canını yakacaktır. Çünkü bu bürokratin "asıl itibarlı sanatın hattatlık olduğuna" inandığından emindir. Hatta onun nakşı, bir tür

“dinsizlik” ve “kadınsılık” olarak yorumladığını düşünür (Pamuk, 2008a: 93, 274-275).

### 3.2. Tezhip Sanatı

Tezhip, “özellikle küçük ebatlarda hassas bir şekilde uygulanan bir kitap süsleme sanatıdır”. Bu sanat icra edilirken altınla birlikte toprak boyalardan imâl edilen çeşitli renkler kullanılmaktadır. Tezhibin temel fonksiyonu ise yazma eserdeki yazıyı en güzel biçimde bezemesidir (Özkeçeci, 2007: 29). Göz alıcı güller, dallar, meyveler, rûmîler ve geometrik motiflerle zarifçe süslenen yazının estetik değeri artmaktadır. Özellikle hükümdarlar için hazırlanan yazma eserlerin tezhibine oldukça önem verilmiştir (F. Ç. Derman, 1999: 108). Resimlerin içinde ya da çevresinde bol bol altın tozu kullanılmasına ihtimam gösterilmiştir (And, 2002: 30). Tezhip yapan sanatkârlara müzehhip (Özkeçeci, 2007: 29) adı verilmektedir.

*Benim Adım Kırmızı*’da saray nakkaşhanesinde çalışan Zeytin, Leylek, Zarif ve Kelebek’in, nakış sanatının yanında, inceliklerini çıraklık yıllarında öğrendikleri tezhip sanatını da ustalıklı icra ettikleri görülmektedir. Bu usta nakkaşlar, çıraklık yıllarından itibaren altın tozundan ve topraktan elde edilen diğer doğal renklerden yararlanarak tezhip sanatının tüm inceliklerine vâkıf olurlar. Böylece nakışlanacak bir sayfanın kenarına cetvel çekmeyi, onu rûmîlerle bezemeyi, serlevhasını hazırlamayı en iyi şekilde başarırlar.

Nakkaş teriminin açılımları, romandaki bu olguyu desteklemektedir. Zira nakkaş; *“ressamları, müzehhipleri, musavvirleri, şebihnüvisleri, meclisnüvisleri, siyah kalemleri, tarrahları, renkzenleri, duvar nakkaşlarını ve cetvelkeşleri içine alan kapsamlı bir terimdir.”* (Özkeçeci, 2007: 30). Bir başka ifadeyle nakkaş yalnızca resim yapmaz, kitap sayfalarını da mükemmel bir şekilde bezeler.

Metinde, bir diğer usta nakkaş tarafından katledilen Zarif Efendi’nin müzehhiplik yönünün daha ağır bastığı dikkat çekmektedir. Zarif Efendi, romanın birinci bölümünde içine atıldığı kuyudan “Ben, Ölü” nidasıyla okuyucuya hitap eder. Bu konuşmadan Zarif Efendi’nin sanatı olan müzehhipliğin uğraş alanlarını görmek mümkündür. Zarif Efendi, ağlamaklı bir tonla sayfa kenarlarını, sandıkları ve tavanları değişik teknikler kullanmak suretiyle süslediğini uzun uzun anlatır. O, kaşık gibi küçücük objeleri bile göz alıcı motiflerle bezemiştir. Bu motifleri en çok natüralist çiçekler ile hayvan figürlerinden seçmiştir.

*“Yalnızca nakış ve tezhip yapardım; sayfa kenarlarını süsler, çerçeve içine renkler, renkli yapraklar, dallar, güller, çiçekler, kuşlar çizerdim. Kıvrım kıvrım Çin usulü bulutlar, birbirinin içine geçen yapraklar, renk ormanları ve içlerinde gizlenmiş ceylanlar, kadırgalar, padişahlar, ağaçlar, saraylar, atlar, avcılar... Eskiden bazen bir tabak içine nakış yapardım; bazen bir aynanın arkasına, bir kaşığın içine, bazen Boğaziçi’nde bir yalının, bir konağın*

tavanına, bazen bir sandığın üzerine... Son yıllarda ise yalnızca kitap sayfaları üzerinde çalışıyordum, çünkü Padişahımız çok para veriyordu nakışlı kitaplara.” (Pamuk, 2008a: 10).

Konuşması boyunca gözünü para bürüdüğünü okuyucudan gizlemeye çalışan Zarif Efendi, ömrünün son demlerinde, yüksek gelir getirdiği için Sultan'ın sipariş ettiği kıymetli ciltleri hazırlamayı tercih ettiğini itiraf eder (Pamuk, 2008a: 10).

İşlediği son resimlerde dine aykırı bir kompozisyon oluşturduğu sanısına kapılan müzehhip Zarif Efendi ile münakaşa eden Zeytin, kendilerine sipariş edilen kitapların sayfa kenarlarına tezhip yapıp içine resim oturtmaktan başka bir şey yapmadıklarını söyleyerek Zarif Efendi'yi yumuşatmaya çalışır. Nakkaşlar, dolap ve kutu üzerine bile tezhip yapmışlardır: “Tezhip yaparız, kenar süsü buluruz, cetvel çeker, sayfaları renkli altınla parıl parıl süsler, en güzel resimleri biz yapar, dolapları, kutuları şenlendiririz.” (Pamuk, 2008a: 28).

Tezhip sanatı, *Benim Adım Kırmızı*'da, kimi müzehhiplerin bu sanatı ustalikle icra edememesi dolayısıyla da söz konusu edilir. Örneğin Enişte Efendi, Zarif Efendi'nin cenaze töreni esnasında merhumun aslında hiç de yetenekli bir müzehhip olmadığını düşünür. Onun “ucuz” tezhipler yaptığını, hatta “görgüsüz” bir şekilde, sayfayı cümbüşlü göstermek için devamlı lacivert renk kullandığını aklına gelir (Pamuk, 2008a: 109).

Aynı romanda Üstat Osman, Topkapı Sarayı'na bağlı olan nakkaşhaneyi ziyarete gelen Kara'ya bir vaziyet<sup>1</sup> verir. Kara, bu sayede Sultan III. Murat için yapılan harikulade çalışmaları görme fırsatını yakalar. Sıra müzehhip Nuri Efendi'ye gelince, yetenekli sanatçı gururla, üç hafta boyunca üzerinde çalıştığı tuğrayı gösterir. Bilindiği gibi Osmanlı sultanının monogram niteliğindeki imzası olan (Özkeçeci, 2007: 171) tuğra-yı hümâyûnun kendine mahsus soylu ve heybetli bir formu vardır. Hangi hükümdar ya da paşaya gönderildiğini belli etmemek için boş bırakılmış olan sayfadaki tuğra, seyircisine şahane bir göz ziyafeti sunar. Kara, bu şekilde güzel çalışılmış tuğraların, isyan etme eğilimi içinde bulunan bürokratlar üzerinde caydırıcı etki yarattığını dile getirir: “Doğu'da pek çok huysuz paşanın, Padişah'ın tuğrasının bu soylu ve güç dolu güzelliğini görüp isyandan vazgeçtiğini bilirim.” (Pamuk, 2008a: 72).

### 3.3. Nakış Sanatı

Nakış, “birden fazla renkte boyamak, iğne veya özel aletlerle işleme yaparak süslemek” (Bozkurt, 2006: 326) anlamlarına gelmektedir. Bir sanat

<sup>1</sup> Vaziyet, nakkaşhanede yapılan önemli kitaplardan haberdar olmak isteyen hünkârın buraya teşrif etmesi ve çalışmaları tıpkı bir müfettiş gibi denetlemesidir. Bu tören esnasında atölyenin baş sorumlusu müzehhiplerin, hattatların, nakkaşların, renkzenlerin, cetvelkeşlerin, şebihnüvislerin, tarrahtarların ve mücellitlerin nasıl bir düzen içinde çalıştıklarını ve ne kadar yol aldıklarını sanat ve kitap dostu Sultan'a ayrıntılı bir şekilde izah eder.

terimi olarak nakış, resim demektir. İslam dininde put ve sanem gibi tapınılacak resimler ile heykellerin yapılmasına izin verilmemiştir (Arseven, 1943: 1424). İlk Müslümanların putperestliğe geri dönmeleri endişesi, bu yaklaşım biçiminin şekillenmesinde önemli ölçüde rol oynamıştır. Bundan ötürü nakış sanatına ihtiyatla yaklaşmıştır. Belli kurallar içinde gelişen bu sanat kesinlikle kutsal bir sanat olarak görülmemiştir. Bundan ötürü hüsn-i hat, tezhip ve edebiyatın aksine Allah'ın ihsanının zuhur ettiği bir sanat olarak algılanmamıştır (Koç, 2008: 183). Yine de tamamen yasaklanmamış, İslam'ın ruhaniyetine uygun düşen stiller içinde ona geniş bir alan bırakılmıştır. Zaten asıl karşı çıkılan mesele, “tasvirlerin dini bir sembol” olarak kullanılmasıdır (Koç, 2008: 185).

Geleneksel resim sanatında perspektif ve gölge anlayışı mevcut değildir. Bu resimlerde gerçekliğe bağlı kalma kaygısı güdülmez. Tam tersine idealize edilmiş olan dünya ve insan yansıtılmaya çalışılır. Gerçekçi figürlerin yanı sıra bireyselleştirme etkisi yaratacak öğeler çizmekten de kaçınılır (Grube, 1968: 27). İnsan figürlerinde yüz umumiyetle yuvarlak, beyaz ve ifadesizdir. Kaşlar kıvrımlı, gözler çekik, kirpikler ince, ağızlar ufaktır. Doğal renklere benzemeyen renkler gerçek dışı bir şekilde bir araya getirilir (Koç, 2008: 188). Bu figürlerin yalnızca eni ve boyu vardır; derinliği yoktur. Canlı, pırıl pırıl renkler hiçbir gerçeklik kaygısı taşımadan kullanılır. Sembolizmden bol bol yararlanılır. Bunun yanı sıra soyutlamaya önem verilir. Analoji yoluyla “görünende görünmeyen, değişende değişmeyen” yakalanmaya çalışılır (Koç, 2008: 25). Sözelimi bir kadın figürü belli bir kadını değil, kâinattaki herhangi bir kadını temsil eder. Nakış aslında bir kitap sanatıdır, dolayısıyla yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek, böylece metni aydınlatmak amacıyla yapılır (Mahir, 2005: 15).

Nakkaş ise resim ve tezyinat yapan sanatkârlara verilen isimdir (Arseven, 1943: 1497). Metin And, Evliyâ Çelebi'nin, *Seyahatname* adlı eserinde, ressamı “nakkaş” ve “musavvir” olmak üzere ikiye ayırdığını belirtir. Evliyâ Çelebi'ye göre tezhiple uğraşanlar, kitaplara resim yapanlar ve boyacılar nakkaş grubuna girmektedir. Musavvirler ise portre resmi yaparlar (And, 1974: 9). And, belirsizlikler içeren bu tanıma kabul etmez. Doğu geleneğinde nakkaş teriminin resim yapan bütün sanatkârlar için kullanıldığını ifade eder (1974: 9). Bazı nakkaşlar, kendi dükkânlarında ya da evlerinde çalışırken bazıları Osmanlı Sarayı'nda çalışıp sultana hizmet etmişlerdir. Ehl-i Hiref Bölüğü'ne bağlı olan nakkaşlar aynı zamanda “Kapıkulu askeri” (Erdoğan, 2009: 38) olarak kabul edilmişlerdir. Dolayısıyla bunlar gerektiği durumlarda sultanla birlikte seferlere çıkmışlardır. Hazine darbaşı'nın üç ayda bir dağıttığı maaşlarla geçinen bu sanatkârlar, özel bir sipariş aldıklarında bunun ücretini ayrıca almışlardır (Sözen, 1998: 45).

Müslüman ülkelerinde gelişen nakış sanatı, temel olarak bir saray sanatıdır. Önemli ekoller politik ve kültürel merkezlerin çevresinde, bilhassa saray nakkaşhanelerinde ortaya çıkmıştır (Grube, 1968: 11). Bunun etkisiyle nakış

sanatı, “sultanın kişiliğinde bir kamu sanatı” (Grube, 1968: 108) olarak algılanmıştır. Yani bu sanat, kendileri de sanat eğitimi almış olan ve sanatı yaşatan sultanların koruyuculuğunda ilerlemiştir. Sarayda desteklenmiş ve özendirilmiştir. Ayrıca atölyeler aracılığıyla bu sanatların eğitimi de ustalar tarafından verilmiştir. Yeni üsluplar ve teknikler bu teşkilât bünyesinde ortaya çıkmıştır.

Orhan Pamuk, *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* adlı romanlarında nakış sanatını değişik şekillerde ele almıştır. On yedinci yüzyılın söz konusu edildiği *Beyaz Kale*'de, Osmanlı Devleti'nin hükümdarı, tahta küçük yaşta geçmiş olan IV. Mehmet'tir. Bilim ve teknoloji alanlarında ilerlemek isteyen Hoca, tasarımlarını gerçekleştirmek için Sultan'la içli dışlı olması gerektiğine kanaat getirir. Bu hedef doğrultusunda Venedikli esirinin yardımıyla Sultan'ı etkileyecek risaleler yazmaya girişir.

Hoca, IV. Mehmet'in hayvan sevgisinden haberdar olduğu için bu risalelerde isimleri pek duyulmamış hayvanların özelliklerini ve hayat tarzlarını anlatır. Bu fantastik metinlere renk katacak tasarımların Sultan'ın ilgisini daha çok çekeceğini tahmin eder. Bu çerçevede Venedikli kölesinden, sayfaların kenarlarına rengârenk mor çekirgeler ve uçan balıklar çizmesini ister. Bazen bunu yeterli bulmayarak eve bir nakkaş çağırır ve ona “kanatlı mandalar, altı bacaklı öküzler, iki başlı yılanlar” nakşettirir (52, 55). Aslında bu anlatım postmodernizmin parodik bakışını yansıtmaktadır.

Romanda IV. Mehmet, ilm-i nücum alanındaki çalışmalarıyla nâm salan Hoca'ya, İstanbul'u kuşatan veba salgınının bitiş tarihini belirten özel bir takvim hazırlamasını emreder. Hoca, günler süren çalışma sonrasında verilerini bir takvim haline getirir. Daha sonra bunu bir hikâyeye süsler. “Hiçbir anlamı olmayan ve okuduktan sonra kimsenin hiçbir sonuç çıkaramayacağı” bu hikâyenin Sultan'ı bir müddet oyalayacağını düşünür. Bu hikâye ile takvimi, eve çağırdığı solak bir hattata istinsah ettirir. Venedikli, risaleyi görsel açıdan daha cazip kılmak için hikâyenin yazılı olduğu sayfaları “pelikan kuşları”, “konuşan maymunlar” ve “kırmızı karıncalar” tasvirleriyle renklendirir. En sonunda ortaya çıkan eseri ebrulu, mavi bir kapakla ciltlettirir. Sultan, kendisine sunulan bu çekici risaleden oldukça hoşlanır (104-105).

Nakış, *Benim Adım Kırmızı*'nın en önemli izleklerinden biridir. 1998 yılında yayımlanan eserde, nakış sanatının İslam medeniyetindeki yeri, incelikleri ve üslupları gibi konular roman kişileri tarafından ayrıntılı bir şekilde masaya yatırılmıştır.

### 3.3.1. Nakış Sanatının Fonksiyonu

Usta nakkaşların katıldığı tartışmalarda öncelikle nakışın fonksiyonu üzerinde durulur. Bilindiği gibi geleneksel sanatlar tam anlamıyla işlevseldir. Yani belli bir fayda amacı gözetilerek yapılmaktadır. Üstat Osman ile onun yetiştirdiği nakkaşlara göre nakış, bir metni süslemek, onu daha güzel

göstermek için yapılır. Bir aşk hikâyesini nakleden bir mesnevi cildi, resimlerle donatıldığı zaman söz konusu cilt, okurun gözünde bir kat daha zenginleşir. Enişte Efendi, nakşın metaforlar ve çağrışımlarla dolu bir metni somutlaştırdığının altını çizer: “*Hayal gücümüzün canlandırmakta zorlandığı bir şey varsa, resim hemen imdada yetişir.*” (Pamuk, 2008a: 35).

*Hüsrev u Şirin, Leyla vü Mecnun ve Yusuf u Züleyha* gibi meşhur ikili aşk mesnevilerinin en önemli meclislerinin renk renk boyalarla nakşedilmiş olması o bölümleri daha çarpıcı kılmaktadır. Metnin ve resmin uyumlu bir biçimde bir araya gelmesiyle kusursuz bir kitap meydana getirilmiş olur. Bir başka deyişle klasik İslam sanatında resim, mutlaka bir hikâyeyi süslemek için yapılmaktadır. Bu anlayış çerçevesinde bir hikâyesi olmayan, tek başına duran bir resimden bahsetmek zordur. Böyle bir resim çizilse bile anlamsız ve fakir kalmaya mahkûmdur. Enişte Efendi, Sultan III. Murat’a, onun Batı stilinde bir portresini yaptırmayı teklif ettiğinde Sultan’ın sert tepkisiyle karşılaşır. Zira bir sanat âşığı olan III. Murat da asıl önemli olanın hikâye olduğu görüşündedir. Güzel bir resim, ancak güzel bir hikâyenin bütünlüğe kavuşmasına yardımcı olmalıdır. Bu düşünceden dolayı hikâyesi olmayan bir resim önerisi, Sultan’a İslamiyet öncesindeki putları çağrıştırır. Çünkü hikâyesiz bir resim duvara asılacak, bir süre sonra farkına varılmaksızın bu resme, put gibi tapınılacaktır (Pamuk, 2008a: 127-128).

Enişte Efendi, Batı tarzı resme ilgi duymasına karşın Doğu resim sanatının bu hassasiyetini dile getirmeyi ihmal etmez. Kara’yla konuşması sırasında nakşın, okunan kitabı güzelleştirdiğine işaret eder. Ona göre resim, “hikâyenin renklerle çiçeklenişi[dir]” (Pamuk, 2008a: 35). Mecnun’u ıssız çölde vahşi hayvanlarla bir arada gösteren bir nakış, aslında mesnevinin en güzel sahnelerinden birine dikkat çekmektedir. Ayrıca metnin okuyucusu, bu resimler vasıtasıyla gözlerini dinlendirme fırsatını bulmaktadır. Yani nakış, göz zevkine de hitap etmektedir.

### 3.3.2. Nakkaş ve Üslup

Geleneksel sanat anlayışında sanatçının bireysel özellikleri ve kişiliği neredeyse kaybolur. Bu zihniyette sanatçı kendisini sanatının tek fâili olarak algılamaz. Tam aksine “yaptığı işi ilahi iradenin tezahürüne bir vesile bilir.” (Koç, 2008: 22). Ayrıca mükemmele ulaşma amacını güder. Dolayısıyla bu sanat, onu ortaya koyandan bağımsız gibi görünür. Bu sanatın epistemolojik gayesi görünenin arkasındaki görünmeyene ulaşmaktır (Koç, 2008: 18). Pratik gayesi ise dünyayı estetize etmek ve onu ahenkli bir şekilde göstermektir.

Bu telakki ve idrak ekseninde nakış sanatında nakkaşın kimliği önemli değildir. Önemli olan resmin güzelliği ve Allah’ı anmaya imkân tanımış olmasıdır. Bundan dolayı Pir Behzat gibi eski ustalar, tamamladıkları bir nakşa imza atmayı doğru bulmazlar. Eserde, kendi üsluplarını yansıtacak bir iz ya da hata bırakmamaya özen gösterirler. Zira bu tür tavırlar, kibrin belirtisi olarak

adedilmektedir. Oysa bir sanatçının her koşulda mütevazı bir karakter sergilemesi gerekmektedir. Önemli olan sanatkârın kimliği değil, eserin kendisidir. *Benim Adım Kırmızı*'da Üstat Osman, *Surnâme*'yi süsleyen berber tasvirini hangi nakkaşın çizdiğini soran Kara'ya içten içe kızar. Ona göre nakkaşın kim olduğunu düşünmeyi bir tarafa bırakmak gerekmektedir. Bunun yerine resmin, "güzelliğiyle insanı hayatın zenginliğine, sevgiye, Allah'ın yarattığı âlemin renklerine saygıya, iç düşünceye ve imana" davet etmesi gibi niteliklerine dikkat kesilmelidir (71).

Roman boyunca Zeytin, İslamî resimde üslubun bulunmadığını savunur. O, hakiki hünerin, "hem erişilmez bir harika resmetmek, hem de bu harikulade nakkaşın kimliğini ele veren hiçbir iz bırakmamak" olduğu kanısındadır. Zeytin'in arkadaşı Kelebek de üslubun bir kusur olduğuna inanır. Ona göre eserin içine imza ve kusur gizlemek, ancak böbürlenmek arzusunda olan "küstah" sanatkârın başvuracağı yöntemlerdendir (26-27, 80).

Geleneksel sanat anlayışında bir nakkaşın kendine mahsus bir üslupla çalışmasına sıcak bakılmaz. Üslup, ancak bir nakkaşhanede ya da bir ülkede doğabilir. Nişte Efendi, bir üslubu olmasından endişe eden Zeytin'e bu durumu ayrıntılı bir şekilde açıklar. İslam medeniyetlerinin tarihi tetkik edildiğinde sanatsever sultanların, dünyanın değişik yerlerinde yaşayan nakkaşları kendi nakkaşhanelerinde topladığı görülür. Önceleri birbirlerini tanımayan bu nakkaşlar, kendi bildikleri üslupla çizmeye devam ederler. Fakat daha sonra bu üsluplar ister istemez bir benzeşme ve çatışma sürecine girer. Böylece zıtlıklardan yepyeni bir üslup meydana gelir. En yetenekli nakkaşın ürettiği ve eserlerine yansıttığı bu üslup, diğer nakkaşlar tarafından devamlı taklit edilir. Çoğaltılır ve hayranlıkla hafızalara kazılır. Böylece yeni doğan üslup, bir bebek gibi emeklemeye ve yürümeye başlar. Attığı her adımla mükemmelleşme yolunda ilerler.

*"Birbirlerine alışamayan nakkaşlar önce kendi bildikleri eski usulleriyle resmederlerse de, sonra tıpkı sokakta düşe kalka birbirleriyle kaynaşan çocuklar gibi aralarında bir benzeşme, bir çatışma ve hesaplaşma olur. Yıllar süren kavgalar, kıskançlıklar, kumpaslar ve renk ve nakış çalışmalarının sonunda ortaya çıkan yeni bir üsluptur. O nakkaşhanenin en parlak, en hünerbaz nakkaşı çıkarır çoğunluk bu üslubu."* (Pamuk, 2008a: 194).

### 3.3.3. Nakış ve Efsane

Üslup meselesinin yanı sıra nakış sanatı çerçevesinde süregelen inanışlar da *Benim Adım Kırmızı*'da söz konusu edilir. İslamî sanat geleneğinde insanın biçimlerden bağımsız olan Allah'a kavuşabilmesi için biçimlere ihtiyacı olduğu düşünülmüştür. Bundan dolayı geleneksel sanatlar, onun bu aşkın biçime ulaşmasına yardımcı olur. Bu bağlamda geleneksel sanatçı, uğraştığı biçimlerin kaynağının Allah olduğuna inanır. Bundan ötürü yaptığı işin kutsal olduğunu düşünür (Nasr, 2001: 276). Bu sanat eserlerinin, bakanda Allah'ı düşünme

arzusunu uyandırmasını diler. Buna paralel olarak romandaki sanatkârların da nakış ile Allah arasında bağlantı kurmaya çalıştıkları görülmektedir.

Üstat Osman, nakşetmeyi “hatırlamak” olarak değerlendirirken nakış sanatını metafizikle ilişkilendirerek yorumlamaya girişir. Sultan III. Murat’ın izniyle Hazine-i Enderûn’daki yüzlerce elyazması esere doya doya bakma şansına erişen Üstat, gördüğü iki efsane resim karşısında hayrete düşer. Zira birbirlerinin eserlerini hiç görmemiş iki ayrı nakkaşa ait olan iki resim, aynı biçimde çizilmiştir. Üstat bu durumu izah ederken nakşın, Yaratıcı’yla olan bağlantısını merkeze alan bir efsaneyi nakleder. Buna göre dünyayı yarattıktan sonra onu en güzel hâliyle gören Allah, onu kullarına bırakmıştır. Nakkaşların vazifesi, Allah’ın görüp de insanlara bıraktığı bu eşsiz manzarayı hatırlamaktır. İşte bundan dolayı hünerli nakkaşlar, kör olana dek Allah’ın görmemizi istediği manzaraya ulaşmaya ve onu nakşetmeye çalışırlar.

*“Yaptıkları iş insanın altından yapılmış kendi hatıralarını hatırlamasına benziyordu. Ama ne yazık ki, en büyük üstatlar bile, tıpkı yorgun ihtiyarlar ve çalışmaktan kör olmuş büyük nakkaşlar gibi, o harika resmin ancak şurasını burasını belli belirsiz hatırlayabiliyorlardı.”* (Pamuk, 2008a: 348).

Üstat’a göre eski nakkaşların birbirini hiç görmemelerine rağmen bir motifi aynı şekilde çizmelerinin sebebini bu inanışta aramak gerekir. Fakat bu aşamaya erişmek hayli çetin bir iştir. Zeytin, bir nakkaşın söz konusu manzarayı hatırlaması için öncelikle renklerin ve görmenin karanlıktan meydana geldiğini idrak etmesi gerektiği kanaatindedir. Yani bunu isteyen sanatkârın, nakıştan önce bir karanlık olduğunu algılaması gerekmektedir. Bir başka ifadeyle onun “Allah’ın karanlığına renklerle” dönmesinin ön koşul olduğunu bilmesi iktiza eder. Fakat bunun için hafızasından yardım alması zorunludur. Çünkü hafızası olmayan nakkaş, Yaratıcı’yı yahut O’nun karanlığını asla hatırlayamaz (91-92).

Zeytin’in Kara’yla konuşurken aktardığı üç hafıza ve körlük meseli, bu konuyu açılar. Buna göre nakkaşın Allah’ın “Görün” dediği harikulade manzaraya ulaşmak istemesi, onun durmaksızın çalışmasına yol açar. Sanatının zirvesine eriştiği ustalık çağında ise sanatçı, bu dünyanın renklerinden sıkılır. Hayaline kavuşabilmek için tek ihtiyacının karanlık olduğunu düşünür. Bu yüzden usta nakkaş, kör olma isteğiyle yanıp tutuşur. Ancak bu sayede yaşadığı maddeci dünyanın “pisliği[nden]” kurtulabilecektir. Zeytin’in hikâyesini anlattığı Şeyh Ali Tebrîzî, bu konuyu örneklemektedir. Bu nakkaş, kör olmasına aldırmadan hâmisi olan sultan için harika resimler çizebileceğini öne sürer. Onun bu sözlerini dinleyenler büyük şaşkınlık yaşarlar. O ise kör olduğu andan itibaren artık bu dünyanın boş işleriyle oyalanmadığını duyurur. Bu sayede Allah’ın güzelliklerini hafızasından “en saf şekliyle” betimleyebilecektir. (92-93).

Gerçekten de sanatçı, daha önce Cihan Şah için çizdiği resimleri ezberinden çizerek cildi Akkoyunlu sultanına takdim eder. Bu harikulade eser, hükümdarın



kendisini manevi açıdan güçlü hissetmesine, böylece Karakoyunluları yenmesine yardımcı olur (Pamuk, 2008a: 92-93). Üstat Osman, Fatih Sultan Mehmet'in Osmanlı Sarayı'na getirdiği bu iki *Hüsrev u Şirin* cildine tesadüf edince bunları birbirinden ayırt etmekte zorlanır.

*"Bu harika kitaplar, sıradan ciltler, karmakarışık murakkalar arasında bir demir sandığın iki ayrı köşesinden çıkan biri vişne çürüğü renginde Şiraz usulünce ciltlenmiş, ötekinin kabı Herat'ta Çin etkisiyle koyu cila yapılmış iki muhteşem cildin sayfaları o kadar benzeşiyordu ki birbirlerinden istinsah edildiklerini düşündüm ilk."* (Pamuk, 2008a: 357).

Romanda, 16. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan üstat nakkaş Mirek'in de nakış sanatını bu açıdan yorumladığına işaret edilir. Bazı nakkaşlar kör olmaktan korkarken Mirek, körlüğü, "Allah'ın en büyük ihsanı" olarak kabul etmiştir. Zira hünerinin ve yıllar boyu çalışmasının karşılığını, Allah'ın kendisine körlük bahşederek vereceğine inanmıştır. Bundan dolayı üstat, tırnak, pirinç ve saç teli gibi küçük cisimler üzerine nakşetmekten imtina etmemiştir. Gün boyu çalışarak körlüğe hızla yaklaşmış, böylece dilediği gibi kör olmuştur.

Kara, Üstat Mirek'in bu tutumunun Tebriz'de örnek alındığını, ihtiyarlamalarına rağmen hâlen kör olmamış sanatkârların kör taklidi yaptıklarını belirtir. Zira nakış sahasında kabul gören yaygın bir inanışa göre usta bir sanatçı, elli yıl süresince nakşettikten sonra kör olur. Olmayanlara ise şüpheyle bakılır. Bahis konusu olan nakkaşın hem Allah'ın ihsanından pay almadığı, hem de yeterince azimle çalışmadığı düşünülür. Bundan dolayı böyle nakkaşlar kendilerinden utanır, hünersiz olarak damgalanmaktan korkarak âleme kör gibi bakarlar. Hatta karanlıkta aynalar karşısına geçip kör taklidi yapmaya çalışırlar (95-97, 328).

Bununla birlikte nakış, sultanların nezdinde en itibarlı sanat dalı değildir. Bu sanatı "dinsizlik" ya da "kadınsılık" olarak algılayan pek çok kişi vardır (Pamuk, 2008a: 274-275). Nakışla haşır neşir olanlar arasında da bu şekilde düşünenler mevcuttur. Kendi sanatının en iyi ustalarından biri olan Zeytin bile yirmi beş yıldır icra ettiği nakış sanatının kendisini günahkâr etmesinden şüphe duyar. Bu endişesini Enişte Efendi'ye açtığı zaman efsane nakkaşları örnek gösterir. Sözelimi Şah Tahmasp, gençliğinde nakışın kendisini ölümsüzleştireceğine inandığı halde yaşlandığı zaman sanatını terk etmiştir. Dillere destan olan nakkaşhanesini kapatmış, hünerli nakkaşlarını Tebriz'den uzaklaştırmıştır. Şeyh Muhammed de otuz yıl boyunca bin bir emekle yaptığı resimlerin "dinsizlik imansızlık" olduğuna kanaat getirmiş ve nakışı bırakmıştır. Üstelik hayatının geri kalanını daha önce yaptığı resimleri bulup yok etmeye adanmıştır.

Bu iki örnekten yola çıkıldığında nakışla içli dışlı olan sanatkârların bu tutumlarının dini kaygılardan kaynaklandığı sonucuna varmak mümkündür. Çünkü yaşın ilerlemesiyle beraber ahiret endişesi, dünya işlerinin ve

sorunlarının önüne geçmektedir. Bu sebepten ötürü sanatkârlar, İslam estetiğine yabancı olan kişilerin ön yargılarına ortak olmaktadır. Hz. Peygamber'in, musavvirlerin kıyamet gününde cezalandırılacaklarını bildiren hadisi, onların bu şekilde düşüncelerinde önemli rol oynamaktadır (181-185).

#### 3.3.4. Nakış ve Hükümdar

Orta Asya, İran, Osmanlı, Hindistan ve Afganistan ülkelerine egemen olan birçok hükümdar ile vali, romanda nakışsever yöneticiler olarak yansıtılırlar. Şah Tahmasp gibi bazı sultanlar, çocukluk ve gençlik yıllarında büyük ustatlardan eğitim alıp nakış sanatıyla bizzat iştiğal etmişlerdir. Bu sultanlar, nakkaşhanelerinde çalışan mahir sanatkârlara her türlü maddi olanağı sağlayıp onlardan kendi şanlarını yüceltecek nakışlar yapmalarını beklerler. Uzak ülkelerdeki nakkaşları saraylarına davet edip onların yeteneklerinden istifade ederler. Kendi kütüphanelerinde olmayan fakat rakip ülkede yapıldığını işittikleri bir kitaba sahip olmak için çırpınırlar. Kıskançlık ve hırs gibi duyguların da etkisiyle rakip yöneticiler arasında özellikle nakış sanatı kapsamında amansız bir mücadele söz konusu olur.

Osmanlı Sarayı'ndaki manzara bundan farklı değildir. Fâtiş Sultan Mehmet Han'dan itibaren sultanlar, göz alıcı nakışlarla süslü kitaplar yaptırmaya başlamışlardır. Fâtiş, Akkoyunlu Uzun Hasan'ı yendiği zaman onun eşsiz nakışlı yazmalarını da Topkapı Sarayı'na getirmiştir. Bu durumun etkisiyle yeni yapılan kitapların nakışlarında, uzun süre Acem üslubu örnek alınmıştır. Benzer şekilde onu takip eden sultanlar, saray nakkaşhanesini geliştirip bu atölyeyi Doğu dünyasındaki nakış faaliyetlerine öncü kılmayı başarmışlardır. Böylece nakış sanatında öncü olan Kazvin, Herat ve Şiraz gibi ekollere bir yenisi eklenmiş, yepyeni bir Osmanlı üslubu teşekkül etmiştir. Bu başarıda atölyenin on altıncı yüzyılın sonundaki başnakkaşı olan Üstat Osman, büyük pay sahibidir. Romanda Kara, Üstat Osman'ın bu yönüne odaklanır. Üstat, Acem üslubuna vâkıf olmasına rağmen Osmanlı'nın şerefine lâıyk farklı bir nakış âlemi yaratmayı başarmıştır: "*Siz burada, İstanbul'da cihanın dört bir yanından, her huydan, her meşrepten çeşit çeşit nakkaşı yirmi yılda öyle bir uyum içinde birleştirdiniz ki, Osmanlı'nın üslubunu yaptınız.*" (Pamuk, 2008a: 380).

#### 3.3.5. Üstat ve Çıracık

Saray nakkaşhanesi aynı zamanda bir eğitim merkezidir. *Benim Adım Kırmızı* romanının ana kişilerini oluşturan Üstat Osman, Zeytin, Kelebek, Leylek ve Zarif gibi sanatının zirvesine ulaşmış olan sanatkârlar, nakış sanatına çıracık yaparak adım atmışlardır. Altı-yedi yaşlarında iken saray nakkaşhanesine çıracık olarak verilmişler, usta sanatkârların gözetiminde kapsamlı, disiplinli ve nitelikli bir eğitim görmüşlerdir. Bu eğitimde güçlü bir usta-çıracık etkileşimi söz konusu olmuştur. Çıracıklar, ustalarının dizinin dibinden ayrılmamışlardır. Onun boyalarını karıştırmış, kalemlerini yontmuş,

nakşederken yaptığı hataları silmiş ve mühreyle kâğıtlarını cilalamışlardır. Bunun yanı sıra çıraklar, nakkaşhanenin temizlik ve bakımıyla da ilgilenmişlerdir. Erkenden kalkıp binanın ocaklarını yakmış ve sıcak suyla yerleri silmişlerdir (Pamuk, 2008a: 89, 435).

Başnakkaş Üstat Osman, çıraklarını sevgiyle yetiştirmiş, onlara ancak bir babanın oğluna duyabileceği şefkati duymuştur. Onun sevecen yaklaşımı, çırakların icra ettikleri sanatı sevmelerini sağlamıştır. Nakış sanatının inceliklerini “aşkla” öğretmek üstadın esas prensibidir. Osman, ustalık yıllarında, nakkaşhaneye yeni kaydolmuş bir çırağa fırça tutmasını öğretirken onun korkan gözlerine sevgiyle bakmıştır. Çıraklarının nakşını beğendiğinde ortaya çıkan sanat eserinin güzelliğinden duygulanmış ve ağlamıştır. Böylelikle yetişmekte olan nakkaş adaylarını cesaretlendirmiş, onların “hünerlerini çiçeklendirmiş[tir]”. (115, 363).

Bundan ötürü Leylek, Zeytin ve Kelebek her fırsatta öğrendikleri her şeyi Üstat Osman’a borçlu olduklarını dile getirirler. Zeytin’in deyiimiyle “ona saygı, hayranlık ve aşkla” bağlıdırlar. Bu sevgi öylesine kuvvetlidir ki, geçmişte ona yakın olmak için birbirleriyle kavga ettikleri bile olmuştur. Zeytin, çıraklık yıllarının nakkaşhanesini “cennet[le]” özdeşleştirerek anlatır.

Üstat Osman, çıraklarının her birine takma bir isim vermiştir. Bir kelebek gibi güzel kirpikleri olan Hasan Çelebi’yi Kelebek, tezhibini zarif bir biçimde yaparak herkesi kendine hayran bırakan çırağını Zarif, kapkara gözlü Velican’ı Zeytin, bir leylek gibi uzun bacaklı Mustafa’yı Leylek diye çağırmıştır (115).

Buna ilave olarak Üstat Osman, çıraklarının kendisini evinden aldığı günleri dikkate alarak onlardan her birine haftanın bir gününü lakap olarak vermiştir. Cumartesi haricindeki günlerde, sırası gelen çırak, ustasının evine giderek onun kalem kutusunu ve içi kâğıt dolu ciltbendini taşımıştır. Usta önden giderken çırak onu arkasından takip etmiştir.

Bu lakaplar yukarıda anılan takma adlardan daha farklıdır, zira bunları yalnızca Üstat ve onun yetiştirmeleri bilmektedir. Daha doğru bir ifadeyle onları “birbirlerine bir sır gibi bağlamaktadır.” Üstat’ın kendi oğlu cumartesileri, Zarif Efendi çarşambaları, Zeytin salıları, Leylek cumaları, Kelebek’se pazarları (115) ona eşlik etmiştir.

Çırakların sanat eğitimini ciddiye alması için kalfalar ile ustalar zaman zaman şiddete başvurmışlardır. Kara, Topkapı Sarayı’nun Birinci Avlu’sunda bulunan nakkaşhaneyi ziyaret ettiği zaman iki küçük çırağın buz tutmuş avluda tir tir titreyerek kendilerine verilecek cezayı beklediklerine tanıklık eder. Kısa bir süre sonra çocukların tiz çığlıkları binada yankılanır. Bunun sebebi şâkırtlerin, eğitim yuvalarından lal tozu ile altın varak çalmış olmasıdır. Bu davranışları hemen cezalandırılmış ve çocuklar falakaya yatırılmıştır. (72) Nakkaşhanede birkaç yıl çıraklık etmiş olan Kara, çırakların hangi durumlarda cezaya çarptırıldıklarını hatırlar. Çalışmaktan usanarak tembellik etmeleri ya da

pahalı boyaları gerektiği gibi kullanmamaları affedilmez davranışlardır. Bunları yapan çıraklara değişik yaptırımlar uygulanır (66).

Çıraklarına büyük sevgi duyan Üstat Osman'a göre fiziksel ceza, onların hatalarını fark etmelerini ve sanatlarını ciddiye almalarını sağlamaktadır. Ayrıca sevgiyle çalışmalarına da katkıda bulunmaktadır. Bu yüzden Üstat, eğitim verirken aşırı müdahaleci davranmış ve şimdi birer usta sanatkâr olan Leylek ve arkadaşlarına geçmişte şiddet uygulamaktan geri durmamıştır. Sözelimi bir ağacın dallarını ahenkle çizmediği için Zeytin'e tokat atmış, koluna cetvelle vurmuş, kafasını yumruklamıştır. İlginç bir şekilde bu tür sert tepkiler yararlı sonuçlar doğurmuştur. Zira dayak yiyen çıraklar, nakış sanatının inceliklerini daha çabuk ve verimli bir biçimde öğrenmişlerdir. Zeytin, yediği tokadın etkisiyle ağlarken gözünün önünde bir ormanın canlandığını, bir motifi nasıl betimlemesi gerektiğini hemen algıladığını dile getirir. Aynı anda Üstat Osman, bir ayna yardımıyla Zeytin'in kusurlarını tek tek göstermiştir. Böylece hatayı tekrarlamasının önüne geçmiştir. Ayrıca Zeytin'in incinen kollarını ertesi gün sevgiyle öpmüş, böylece çırağının gönlünü almıştır.

*“Sayfanın en sonundaki kusuru görmüyorsun, deyip kafamı öfkeyle yumruklamasından hemen sonra, aynayı aşkla eline alır, göz alışkanlığından kurtulayım diye sayfanın üzerine kor ve yanağını yanağıma dayayıp aynanın içindeki ters sayfada birden gözüküveren kusurlarımı bana tek tek öyle bir aşkla gösterirdi ki, ben ne o aşkı ne de endamı hiç unutmadım. Herkesin önünde azarlayarak koluma cetveller vurdu diye kırılmış gururumla gece yatağında ağladığım gecenin sabahı, kollarımı öyle bir aşkla öperdi ki bir gün efsane bir nakkaş olacağıma aşkla inanırdım.”* (Pamuk, 2008a: 430).

Üstat Osman, Hazine-i Enderun'da gördüğü bir işkence kitabını tetkik edince tüm nakkaşların çıraklık yıllarında sessizce katlandıkları işkence seanslarını hatırlar. Dikkatsiz şâkirtler, kenar cetvelini yanlış çekmeleri, uyumsuz renkte boyalar kullanmaları gibi durumlarda “asabi üstat[ın]” yumruk, tokat ve sopalarına maruz kalmışlardır. Başnakkaş kendisinin de çocukken bu dayakları bol bol yediğini belirtir (360-361).

Bu romanda usta-çırak ilişkileri bağlamında oğlancılık imaları dikkat çekmektedir. Örneğin Üstat Osman, genç ve güzel nakkaşlara rehberlik etmekten zevk aldığını söyler (357). Zeytin de geçmişte Başnakkaş'ın çıraklarından birinin onun “gözdesi” (115) olduğunu hatırlatır. İkisi arasındaki ilişki, Nakkaşlar Bölüğü'nde sonu gelmeyen tükenmez dedikodular üretilmesine neden olmuştur.

Leylek'in anlattığı bir meselde de aynı mesele söz konusu edilmiştir. İstanbul'da Uzun Mehmet diye bilinen Muhammed Horasanî adındaki ihtiyar nakkaş, günün birinde nakkaşhanesindeki çırağa âşık olmuştur. Bu, “çekik gözlü, sivri çeneli ve ay yüzlü” (88) bir erkek güzelidir. Usta sanatkâr onu “elde etmek” için türlü entrikalar çevirse de maksadına erişememiştir.

### 3.3.6. Has Nakkaş-Hünersiz Nakkaş

Romanda nakkaş-çırak ilişkilerinin yanı sıra “has nakkaş[ın]” hünersiz nakkaştan nasıl ayırt edilebileceği konusu da mercek altına alınmıştır. Üstat Osman'a göre bunu anlamak için nakkaşa üç soru sormak gerekmektedir. Öncelikle nakkaşın kendi egosunu tatmin etmek için üslup peşinde koşup koşmadığını öğrenmek şarttır. Bunun için ona “nakış ve imza” konusundaki fikrini sormak yeterlidir. Zaman içinde topraklar gibi resimli kitapların da el değiştirmesine nakkaşın hangi perspektiften baktığı konusu ikinci soruyu oluşturmaktadır. Son olarak nakkaşa körlüğün kendisine neleri çağrıştırdığını sormalıdır (Pamuk, 2008a: 74).

Kara, bu soruların her birini farklı bir nakkaşa yöneltir. Kendisine birinci soru düşen Kelebek, Doğu sanatı geleneğine paralel bir yanıt verir. Üslup ve imza hevesinin nakkaş için “çirkinlik ve tamahkârlık” (80) olduğunu ifade eder. Ayrıca kusursuz resmin imza istemediğini vurgular.

Leylek, nakış ve zaman ilişkisini meseller aracılığıyla açıklarken nakkaşı değil sanatı ön plana çıkarır. Ona göre bir eserin uzun zaman yaşayabilmesi için onun oldukça hünerli bir nakkaşın kaleminden çıkmış olması yeterli değildir. Onu kusursuz yapan ve ne kadar yaşayacağını belirleyen başlıca unsur, zamandır.

Zeytin, kendisine düşen nakış, hafıza ve körlükle ilintili soruyu yanıtlarken nakkaşlar arasında yaygın olan bir inançtan bahseder. Bu inanışa göre Allah'ın yarattığı ve sonra insanların seyrine bıraktığı harikulade bir manzara mevcuttur. Nakkaşın ulaşmak istediği durak burasıdır. Fakat bu noktaya yani nakışın en derin yerine, ancak karanlık vasıtasıyla ulaşılabilir. Bu nedenden dolayı tecrübeli nakkaşlar, kör olacakları ve “Allah'ın karanlığına” dönecekleri günü ipe çekerler. Buna ek olarak hafızalarını iyi şekilde kullanmaya kendilerini alıştıırırlar, zira hafızası olmayan nakkaşın karanlığı hatırlaması mümkün değildir (91-96).

Zeytin, bu inanç doğrultusunda nakkaşların körlüğü, Allah'ın bir armağanı olarak algıladıklarına işaret eder. Elli yıl boyunca devamlı resmeden sanatkârın kör olacağına inanılmaktadır. Gerçekten de çok çalışmanın etkisiyle görme yetilerini kaybeden nakkaşlar, sanat camiasında yüksek itibar ve iltifat kazanırlar. Elli yıl geçtiği halde hâlen kör olmayanlar ise kendilerini günahkâr ve yeteneksiz hissederler (97).

Romanda aktarılan mesellere ve yapılan konuşmalara dikkat edildiğinde yukarıda sözü edilen inancın varlığına rağmen, genç nakkaşların kör olmamak için çaba sarf ettikleri görülür. Bunlar kör olup sanatlarını icra edememekten “haklı” bir korku duymaktadırlar. Bundan ötürü birtakım önlemler alma ihtiyacını hissederler. Sözelimi Arap nakkaşlar, gün doğarken ufka uzun uzun bakarlar. Şirazlı nakkaşlar ise sabahları aç karnına “ceviz içiyle dövülmüş gül yaprağı ezmesi” yerler. İsfahanlı nakkaşlar daha değişik bir metot

geliştirmişlerdir. Bunlar güneş ışığının pıştahtalarına direkt olarak yansımaları tehlikeli görürler. Bu yüzden odanın yarı karanlık bir köşesinde çalışmayı yeğlerler. Çalışma sırasında gözleri dinlendirmek için boş bir kâğıda yahut pencereden dışarıya bakmak da sıkça başvurulan bir yöntemdir. Ayrıca Buhara'daki Özbek nakkaşlar, gün sonunda gözlerini “okunmuş bir suyla” (95) yıkamayı gelenek haline getirmişlerdir.

### 3.3.7. Nakış Ahlâkı

*Benim Adım Kırmızı*'da sık sık bir “nakış ahlâkı” olduğundan söz edilir. Farklı roman kişilerinin yaptığı değerlendirmeler göz önünde tutulduğunda bunun daha ziyade geleneksel ekollerden ayrı düşmemekle ilgili olduğu anlaşılır. Ehil bir nakkaş, çıraklığından başlayarak öğrendiği ve zihnine kazıdığı nakış metotlarından başka bir yola ihtiyaç duymamalıdır. İsfahan, Şiraz, Herat, Özbek ve Osmanlı gibi geleneksel Doğu ekollerinin dışına çıkmamalı, kör oluncaya yahut ölünceye dek bu ekollerin geliştirdiği modellere sadık kalmalıdır. Usta nakkaş Kelebek de Enişte Efendi'yle konuşması sırasında “eski ahlak[ın]” kalmasını istediğini söyler. Bu ahlâkın ne olduğunu izah ederken nakkaşın servet ve nâm uğruna önüne gelen her konuyu resmetmemesi gerektiğine inandığını belirtir. Kitapları süsleyen nakışlarda alışılmamış modeller ve figürler icat etmek yerine “efsane, menkıbe ve hikâyeler[i]” betimlemeye devam etmelidir. Bir sanat eseri meydana getirirken Acem üstatlarını takip etmelidir. Yani sanat eserinin güzelliğini belirten temel kriter yine Acem ekolleri olmalıdır (Pamuk, 2008a: 111).

Amatör bir nakkaş olan Enişte Efendi ise bir nakkaşın, nakkaşlığı meslek olarak görmekten kaçınması gerektiği görüşündedir. Ne kadar kabiliyetli olursa olsun para ve makamı sanattan beklememelidir. Zira böyle bir tutumu benimseyen sanatkâr, yeterince para kazanmaması hâlinde sanatına küsebilir (32). Ayrıca nakkaş yalan, hile ve entrikaya başvurmamalı, kendini yalnızca sanatına adanmalıdır.

Kelebek'in dileğini doğrular biçimde roman boyunca nakkaşların eski üstatları andıkları, onlara öykündükleri görülür. Örneğin Kelebek'ten resim yarışmasına gönderilecek bir at resmi çizmesi istendiğinde onu düşündüren tek şey, üstatların bu resmi nasıl yapacağı konusudur: “*Bu resmi Mir Musavvir nasıl yapardı? Behzat nasıl yapardı?*” (Pamuk, 2008a: 316).

Resim yapmaya küçük yaşta başlayan nakkaş, önceleri tasarladığı resmi eski bir kalıbın üzerinden yapar. Aynı motifi devamlı nakşettiği için bir müddet sonra çizdiği modellere eli alışır. Böylece düşünmesine ya da kalıp kullanmasına gerek kalmadan eserini tamamlar. İşte bundan dolayı bir at resmi çizmek isteyen nakkaş, atı, “başından boynuna, boyundan gövdeye” çizmez.

“*Düşünerek ve hatırlayarak, daha da gülüncü, gerçek bir ata bakarak çizilecek bir at resminin baştan boyuna, boyundan da gövdeye doğru çizileceği*

malumdur... Artık böyle bir at resmi, âlemin manasına, Allah'ın yarattığı güzelliğe hiç değinmez." (Pamuk, 2008a: 307).

Bu alıntıdan anlaşıldığı gibi nakkaş, daha önce çizdiği canlı ya da cansız varlık figürlerini ezberlemiş, hafızasına kazımıştır. Bundan ötürü atı çizmeye onun toynağının ucundan başlar. Eli kâğıt üzerinde hızla ve hünerle ilerler. Böylece atı bir hamlede çizer. Nakış sanatının bu temel prensibiyle resmin elle değil hafızayla yapıldığı vurgulanır.

Bazı nakkaşların görme yetilerini kaybetmelerine rağmen nakşetmeye devam edebilmelerindeki sır burada aranmalıdır. "Ama bu yıllarca düşünerek, üzerinde durularak, kafa yorulup çalışarak elde edilmiş bir ezberdir." (Pamuk, 2008a: 292). Bütün hayatı boyunca on binlerce at resmi çizen üstat nakkaşın kalemi sonunda, "Allah'ın tasarladığı at resmi[ne]" iyice yaklaşır. Elinin ezberden, çabucak çizdiği, kendi kafasındaki "mükemmel ata" iyice yaklaşan bu at, "hüner, çile ve bilgiyle" nakşedilmiştir.

Romanda iyi nakış yapmanın püf noktaları da sunulur. Bunlardan biri, Leylek'in *Surnâme* için yaptığı çalışmalar kapsamında ortaya konulur. *Surnâme*, Sultan III. Murat'ın sünnet olan oğulları için At Meydanı'nda yapılan ve elli iki gün elli iki gece süren şenlikleri, yani Sûr-ı Hümâyûn'u anlatan edebi eserdir (Arslan, 2008: 23). İki yüz elli kompozisyondan oluşan bu muhteşem kitap, Nakkaş Osman ve ekibi tarafından resimlenmiştir (Çağman ve Tanındı, 1979: 61). Sultan, eşsiz olmasını arzuladığı kitap için hiçbir masraftan kaçınmamıştır. *Benim Adım Kırmızı*'da bu ekipte yer alan nakkaşlardan biri olarak kurgulanan Leylek, söz konusu resimleri seyreden Kara'ya, nakşederken resmin konusunu dikkate almak gerektiğine dikkat çeker. Çizilen, bir aşk meclisi ise o resim de aşkla çizilmelidir. Konu, keder duygusunu ihtiva ediyorsa resme bakan kişi, o kederi yüreğinde hissedebilmelidir (Pamuk, 2008a: 89). Sanatçının *Surnâme* için çizdiği bir resim bunun iyi bir örneğidir. Kitap için yapılan resimlerin iki yüz kırk dokuzunda, Sultan III. Murat, At Meydanı'ndaki şenlikleri, İbrahim Paşa Sarayı'nda oturur vaziyette pencereden seyreder. Leylek'in işaret ettiği resimde ise Sultan ayakta görünmektedir. Usta nakkaş, saraydan atılan florin dolu keseleri kapışmak için dövüşen kalabalığın hayret ve neşesini, hünkârın gözünden resmedebilmek için bu tekniği kullanmıştır.

Kanunî Sultan Süleyman'ın cenaze törenini gösteren nakış da Leylek'in belirttiği kriteri taşınması açısından dikkate değerdir. Seyyid Lokman'ın Farsça olarak nazmettiği *Zafername*'de yer alan bu resimde, Zigetvar Kuşatması sırasında vefat eden hükümdarın cenaze korteji betimlenmiştir. Burada şeyhülislamdan yüksek bürokratlara, askerlerden cenaze arabasını taşıyan atlara kadar herkes ve her şey mahzun bir biçimde tasvir edilmiştir. Törene katılmış bürokrat, komutan ve bilginlerin hüznü, yüzlerinden okunmaktadır. Bundan dolayı bu resme bakan kişi, güçlü sultanın ölümünün verdiği acıyı içinde duymaktadır.

“...Zigetvar Kuşatması sırasında ölen Kanuni Sultan Süleyman’ın cenaze törenini gösterir iki sayfalık resimde, cenaze arabasını çeken alnı akıtmalı doru atla ceylan gözlü kır ata ve Sultan Süleyman’ın cenazesi için altın işlemeli eğrileri takılmış, harika eğer örtüleri örtülmüş kederli atlara baktık ilk. İster iri tekerlekli cenaze arabasını çeksinler, ister efendilerinin derin bir kırmızı örtü altındaki cesedini buğulu gözlerle bakarak selamlasınlar, atların hepsi, Herath eski üstatlardan alınmış aynı zarif duruşla –tek bacak ileride, tek bacak onun yanında sabit- durmuşlardı... Cenaze törenine katılan ve civar tepelerde rahmetli Sultan Süleyman’a selam duran komutanları, âlimleri, hocaları taşıyan yüzlerce atın hiçbirinde de yoktu kusur.” (Pamuk, 2008a: 309).

### 3.3.8. Benim Adım Kırmızı’da Yer Alan Nakış Üstatları

Sanat ve sanat aşkının yoğun bir şekilde işlendiği *Benim Adım Kırmızı*, kurmaca bir anlatı olmasına karşılık Behzat, Mirek, Kara Memi ve Ali Tebrîzî gibi tarihe mâl olmuş ve ekol oluşturarak efsaneleşmiş üstat nakkaşlar da meseller ve anılar çerçevesinde söz konusu edilmiştir. Aşağıda bu sanatçıların her birine temas edilecektir.

#### 1.Pir Behzat

On beşinci yüzyılda Herat’ta yaşamış olan nakkaş Behzat, Timur İmparatorluğu hükümdarı Sultan Baykara’nın en iyi sanatkârlarından biri olmuştur (Grube, 1968: 29). On altıncı yüzyılın en seçkin tarihçilerinden ve şairlerinden biri olan Gelibolulu Âlî, hattat ve nakkaşların hayat öykülerini anlattığı *Menâkıb-ı Hünerverân* adlı kaynak eserinde, Behzat’ı, “ünü almış, şöhreti yurdu tutmuş, ülkelere yayılmış” nakkaşların öncüsü olarak anar. Âlî’ye göre Behzat, “nakkaşlar bölüğünün sürekli kısmet sahibi[dir]”. (1982: 112).

Nakkaş Behzat, Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* romanında, öncelikle nakış sanatının piri olarak ortaya koyduğu harikulade resimler ve kurduğu ekol bağlamında söz konusu edilir. Behzat, hayatı boyunca sanatının olağanüstü örneklerini vermesine karşılık eserlerinin üstüne imza atmaya ya da kimliğini belli edecek bir işaret bırakmayı tercih etmemiştir. Bilâkis böyle bir tavır zavıflık ve utanç sebebi olarak değerlendirmiştir.

Zeytin, nakkaşın kişisel bir üslubu olmasının gerekli olup olmadığını sorgularken Behzat’ın bir resmini anımsar. Bir şehzadeye ait olan, doksan yıllık bu “kusursuz kitap[ta]”, *Hüsrev ü Şirin* mesnevisinin son meclisi resmedilmiştir. Söz konusu mesnevinin beyitleriyle uyum içinde nakşedilen resimde, babasının genç ve güzel karısını, yani Şirin’i elde etmek isteyen kıskaç Şirûye, babası ile üvey annesinin odasına girerek Hüsrev’i ciğerinden hançerlemektedir. Resmi, Zeytin’le beraber seyreden ihtiyar usta, onun Behzat’a ait olduğunu, üzerinde “gizli bir imza bile” olmamasına karşın hemen fark eder: “O kadar Behzat’ınki, imzaya gerek yok.” (2008a: 25).

Her iki nakkaşa bunu düşündüren şey, Behzat’ın oldukça eski ve bilindik bir hikâyeyi nakşederken bile bu sahne vasıtasıyla kahramanların içinde bulunduğu



ruh hâlini de hissettirmeyi başarmasıdır. Öyle ki bu resim, kendisini seyreden kişiye odada tıkırtılar çıkararak dolaşan uğursuz katilin verdiği korkuyu yaşatmaktadır. Öte yandan ince ince işlenmiş duvar süsleri ve karı kocanın sarındıkları harikulade çiçeklerle bezeli yorgan, Hüsrev'in ölümlük geride bıraktığı dünyanın güzelliklerini hatırlatmaktadır. Osman, Behzat'ın bu resimde, kendi üslubunun tanınacağını bildiğini, bu yüzden utanmış bile olabileceğini belirtir (25-26).

Pir Behzat, nakkaşların belli bir mesneviyi devamlı aynı meclisleri çizerek bezemelerinden usanmıştır. Zira kendisi nakış sanatının esas çizgilerine aykırı düşmemek koşuluyla farklılıklar ve yenilikler üretmenin peşindedir. Enişte Efendi, ustaların yaptığı eşsiz resimleri değerlendirirken Behzat'ın bu yönüne odaklanır. Nizâmî'nin metinlerini nakşeden bazı ustaların, oldukça ilgisiz davranıp üzerinde çalıştıkları mesneviyi okumadıklarını, bu sebepten dolayı atları veya diğer önemli figürleri "akıllarına esen renklere" boyadıklarını hatırlatır. Kara'nın eniştesine göre bu eylemin ardında nakkaşın daha fazla para kazanma hırsı yatmaktadır.

Servet peşindeki bu nakkaşlara ters düşecek şekilde Behzat'ın resimleri, onun, üzerinde çalıştığı divan ya da mesnevileri tekrar tekrar okuyup özümlediğini göstermektedir. Sanatkâr, resimlediği bir *Leyla vü Mecnun* mesnevisinde, Mecnun'u, daha önce hiç çizilmemiş meclisler içinde, değişik davranışlar sergilerken gösterir. Birbirinden orijinal ve çarpıcı olan bu meclislerde Behzat, "onu yemek pişiren, üfleyerek odunları tutuşturmaya çalışan, çadırlara arasında yürüyen kadınların kalabalığı içinde, ama daha da yalnız gösterme[yi]" (32) başarır. Böylelikle Mecnun'u, sadece sevdiği kıza kavuşamayan bir divane olarak yansıtmaz. İçinde bulunduğu âşık psikolojisiyle ilintili olarak onun çaresizliğini, acısını ve yalnızlığını da hissettirir.

Kıscası Pir, piştahtanın önüne oturduğu vakit kolaycılığa kaçarak alışılmış motifleri tekrarlamaz. Okuduğu metnin detaylarından da ilham alarak orijinal kompozisyonlar yaratır. Enişte Efendi'ye göre Behzat'ı efsane bir sanatçı yapan da budur (32).

Romanda Behzat, yaptığı yeniliklerle İslam nakşında bir ekol yaratan bir üstat olarak anılır. Bu yüzden bu sanatkâr, nakış alanında bir başarı kıstası haline gelmiştir. Enişte Efendi, hava karardığı zaman evine izin almaksızın giriveren Zeytin'den korkunca, suyuna gitmek için onu övmek ister. Bu amaç doğrultusunda birbirinden parlak cümleler sıralarken Behzat'ı kıstas alır. Üstat Osman, Kara ile birlikte Hazine-i Enderun'a girdiğinde, Tebriz'de yapılmış pek çok "Behzat taklid[i]" (345) resimle karşılaşır.

Behzat, katil nakkaşın da öykündüğü bir öncü sanatkârdır. Zeytin, uğradığı aşhanede genç ve bilgisiz bir kâtiplerle aynı sofraya oturur. Beraber lahana dolması yedikleri sırada genç adam, Zeytin'e kimliğini ve işini sorar. Usta nakkaş, bilgisini ölçmek istediği bu adama bir oyun oynamaya karar verir.

İsminin Behzat olduğunu bildirerek muhteşem sanatçının vasıflarını anlatmaya koyulur: “Benim adım Behzat. Herat’tan, Tebriz’den geliyorum. En muhteşem resimleri ben yaptım, en inanılmaz harikaları. Acemistan’da, Arabistan’da resim yapılan her Müslüman nakkaşhanesinde asırlardır şöyle derler: Bakınca gerçek sanıyorsun, Behzat’ın resmi gibi.” (322).

Zeytin, tuhaf bakışlarından Behzat diye birini tanımadığını belli eden ve bu cehaletini sorusuyla dile getiren kâtime, merhum sanatçının en meşhur resimlerden de söz eder. Bunlar arasında Miraç gecesinde Hz. Peygamber’in Burak adlı binitin üstünde göğe çıkışının, davul çalan İskender’in ve Leyla ile Mecnun’un okulda *Kur’an* okurken birbirlerine âşık olmalarının betimlediği meclisler mevcuttur (323-324).

Romanın bir başka yerinde Usta nakkaş Zeytin, körlük üzerine anlattığı iki hikâyeye vasıtasıyla körlüğün nakış sanatındaki karşılığını ve onun hafızayla ilişkisini mercek altına alır. Ayrıca bu sanata elli yıl emek veren nakkaşın kör olması gerektiğini öne süren inanışa değinir. Bu konu çerçevesinde Behzat’ın da değişen hükümdarla beraber sanatından ödün vermek yerine kör olmayı yeğlediğine dikkat çeker. Buna göre vatani Herat’tan alınıp Tebriz’e zorla götürülen yaşlı üstat, yeni hükümdarın dilediği eserleri ortaya koymak istemez. Bundan ötürü kendisini kör eder ve bir daha asla nakşetmez. Üstelik Tebriz’de bulunduğu süre içinde, Şah Tahmasp’ın hazırlattığı, dillere destan olan *Şehnâme* cildinin nakışlarına da herhangi bir katkıda bulunmaz (329, 365). Başnakkaş Osman’ın da doğruladığı gibi, Şah Tahmasp’ın Acem ustalarını on yıl aralıksız çalıştırarak yaptırdığı bu eşsiz güzellikteki kitaba Behzat’ın kalemi değmez. Üstat Osman, bu yaklaşım tarzında, onun sanat ahlakının ve sanat anlayışının etkili olduğu kanısındadır.

“Böylece bütün ömrünce çalışarak eski üstatların kusursuzluğuna ulaştığı zaman, nakşını başka hiçbir nakkaşhanenin ve şahın istekleriyle karıştırmamak için büyük ustanın kendi kendini kör ettiğini sevinçle anladım.” (367).

Romanda Behzat’ın kendisini kör etme süreci, onun bu eylemi sırasında kullandığı aygıt bağlamında daha detaylı işlenir. Üstat Osman, Hazine-i Enderun’da saklanan kıymetli kitaplar arasında yolculuk yaparken yirmi beş sene önce kendisinin de nakışlarla donattığı *Selimnâme* cildini açar. Bu, Yavuz Sultan Selim’in çıktığı seferleri konu eden bir eserdir. Ağır ciltte, Acem elçilerinin *Şehnâme*’yi sunuşlarını gösteren resimler bulunmaktadır. Bunların karşısında *Şehnâme*’yle birlikte gönderilen diğer armağanların ayrıntılı bir listesi de vardır. Nakkaş Osman, bu listede altın sorguç iğnesinin de yer aldığını görünce sedef kakma kalem kutusunu arayıp bulur. İçinde gördüğü şey, Heratlı eski ustaların ve Behzat’ın kullandığı eski bir sorguç iğnesidir. “Sapı firuze ve nakışlı sedeften” (Pamuk, 2008a: 368) yapılmış bu iğnenin Üstat Osman’ı düşüncelere dalmaya sevk eden yönü, onun tıpkı bir gelenek gibi, en güzel kitapları nakşeden birçok Heratlı, Tebrizli ve Kazvinli üstat tarafından, görme

fonksiyonlarını yitirme arzusuyla kullanılmış olmasıdır. Bu sanatkârlar arasında Pir Behzat da bulunmaktadır.

## 2.Kara Memi

Müzehhip Kara Memi, Osmanlı Sarayı'nın başnakkaşlarından biridir. On altıncı yüzyılda yaşamış olan bu ünlü sanatkâr, *Menâkıb-ı Hünerverân*'da “Şahkulu Nakkaş'ın eğittiklerinden en eli açığı ve Sultan Süleyman Han nakkaşhanesinin saygıdeğer üstadı” (Gelibolulu Âlî, 1982: 117) cümlesiyle anılmaktadır. Tıp profesörü ve sanatkâr Süheyl Ünver (2007: 177-180), onun biyografisi hakkında kaynaklarda çok az malûmat olmasından yakınmaktadır. Yine de Âlî'nin verdiği küçük bilgiyi yorumlamaya çalışır. Ünver'e göre Âlî'nin Kara Memi'yi konu ettiği cümle, onun Topkapı Sarayı Nakkaşhanesi'nin başnakkaşı olduğunu ve diğer sanatkârlara nazaran en yüksek maaşı aldığını göstermektedir. Buna ek olarak üstadın ismindeki “Kara”, onun unvanı; “Memi” ise lakabıdır. Yani bu isim, Kara Mehmet'ten kinâyedir (2007: 182).

Kara Memi, *Benim Adım Kırmızı*'da (Pamuk, 2008a), Topkapı Sarayı'na bağlı nakkaşhanenin başnakkaşı olması hasebiyle anılır. Nakkaş Osman, Hazine-i Enderûn'da, Şah Tahmasp'ın Sultan Selim'e yolladığı *Şehnâme* cildini tetkik ederken bu kitabı ilk gördüğü günü hatırlar. Tam yirmi beş yıl önce İstanbul'a ulaşan bu armağanı görebilmek için Başnakkaş Kara Memi'yle beraber Topkapı Sarayı'na koşmuştur. Kara Memi, o zamanlar kalfa olan Osman'a, bu muhteşem kitaba Behzat'ın “ne yazık ki” el sürmediğini açıklamıştır (365).

Bunun yanı sıra nakkaş Zeytin, nakkaşhanede geçirdiği çıraklık yıllarından bahsederken başnakkaş Kara Memi'nin öldüğü günü hatırlar. Üstat vefat edince odası günlerce boş kalmış, kederli sanatkârlardan hiçbiri buraya girmeye cesaret edememiştir (439-440).

## 3.Üstat Seyyid Mirek

Nakkaş Mirek, *Menâkıb-ı Hünerverân*'da ismi geçen musavvirlerden biridir. Gelibolulu Âlî, “Tebrizli Ağa Mirek[in]” en hünerli ve en tanınmış nakkaşlardan biri olduğunu belirtir. Ayrıca onun yetiştirdiği sanatkârların adlarını tek tek sayar (1982: 113).

Pir Behzat'ın ustası olan bu öncü sanatkâr, *Benim Adım Kırmızı*'da (Pamuk, 2008a), Zeytin'in, Kara'nın sorusuna cevaben aktardığı üç körlük ve hafıza meselinden birinde anılır. Burada Pir Mirek'in sanat hayatı boyunca durmaksızın çalıştığı, çalışırken kör olmamak için türlü önlemler alan diğer nakkaşların aksine kör olmayı en büyük mutluluk saydığı anlatılır. Bir resmin ancak hafıza yardımıyla çizilebileceğine inanan Mirek, beceriksiz nakkaşın at çizisini örnek verir. Böyle bir nakkaş, at resmini gerçek bir ata bakarak resmetmeye çalışır. Gözünü attan ayırıp kâğıda baktığı sırada aradan birkaç saniye geçtiği için ortaya çıkan eser, hafızasındaki görünümünden başka bir şey değildir (96).

Zeytin, bu yetkin nakkaşın, en büyük arzusu olan körlüğe daha hızlı kavuşabilmek için “tırnak, pirinç, hatta saç üzerine bütün yapraklarıyla ağaçlar çizdiği[ni]” sözlerine ekler. Sultan Baykara, emektâr üstadı ödüllendirmek için kilitler ardındaki hazinesinin kapılarını ona açmıştır. Burada bulunan yüzlerce harika kitabı seyre koyulan Seyyid Mirek, Heratlı üstatların nakışlarına üç gün üç gece boyunca baktıktan sonra kör olmuştur. Bu olaydan sonra konuşmayı ve resmetmeyi bırakmıştır. XVI. yüzyılda yaşamış olan tarihçi Mirza Muhammed Haydar Duglat, bu durumu, Üstat’ın körlükle birlikte Allah’ın ölümsüz manzaralarına kavuştuktan sonra konuşmaya ve resmetmeye değer bir şey bulmasının imkânsızlığıyla izah etmeye çalışır. Zira kör bir nakkaşın olduğu yerde mutlak bir sessizlik ve mutlu bir karanlık vardır. Kara da Üstat Mirek’in kör olma arzusunun kendisinden sonra yetişen birçok nakkaşı etkilediğine dikkat çeker (97).

#### 4.Üstat Osman

Nakkaş Osman’ın adına ilk kez 1566 yılının Eylül ayına ait Ehl-i Hiref maaş defterlerinde rastlanmaktadır. Bu defterlerden onun Saray nakkaşhanesine, Kanunî Sultan Süleyman’ın hükümdarlığının son yıllarında katıldığı anlaşılmaktadır. Banu Mahir’in işaret ettiği gibi Nakkaş Osman’ın çalıştığı metinlerin ketebe veya hâtime sayfalarında adının yazılı olması, eserlerinin ve tarzının değerlendirilmesini kolaylaştırmaktadır (2005: 165-166).

On altıncı yüzyıl sonunda hazırlanmış olan ve III. Murat’ın şehzadelerinin sünnet düğününü anlatan *Surname*’de, eserde emeği geçenlerin anlatıldığı kısımda, resimlerin “Nakkaş Osman ve ekibi” tarafından yapıldığı belirtilmiştir. Üstat Osman’ın tüm hünerini sergilediği, İstanbul’un gündelik hayatını tüm canlılığıyla aksettirmeyi başardığı *Surname*’nin yanı sıra *Şehnâme-i Selim Han*, *Şehinşehnâme*, *Hünernâme* ve *Zübdetü’l-Tevârih* gibi yaşadığı yüzyılın nakışı üzerine ipucu veren başyapıtlarda da Nakkaş Osman’ın izini sürmek mümkündür. Mahir, kalem işi sanatını da harikulade bir şekilde icra eden Nakkaş Osman’ı, “gerçek bir kurgu ustası” (2005: 167) olarak nitelendirmektedir. Ona göre sanatçı, tanık olduğu olayları ayrıntılara takılmaksızın, kendine özgü bir üslup yakalayarak kâğıda aktarmıştır. Nakkaş Osman, geleneksel İslam resim ekollerinden farklı bir tasvir tarzı oluşturmayı başarmış, böylelikle Osmanlı üslubunun belirlenmesine ön ayak olmuştur (Mahir, 2002: 318).

*Benim Adım Kırmızı*’da (Pamuk, 2008a), Üstat Osman, tarihsel gerçekliğe paralel biçimde, Topkapı Sarayı’na bağlı Nakkaşlar Bölüğü’nün baş sorumlusu olarak çizilir. Sanatçı, romanda, İslam nakışı konusundaki fikirleri, çıraklarına karşı tutumu ve nakış sanatına duyduğu aşk bağlamlarında söz konusu edilmektedir.

1593 kışının anlatıldığı romanda Başnakkaş Üstat Osman, yetmiş yaşını aşmış bir sanatkârdır. Bu sebepten dolayı ihtiyarlığına vurgu yapılır. Kendisiyle

çatışma içinde olan Enişte Efendi, onu “hem kör hem bunak” olarak tanımlar. Üstat Osman’ı çıraklığından beri görmemiş olan Kara da, nakkaşhanede onunla karşılaşınca “hortlak” görmüş gibi olur (42, 67).

Metnin otuz sekizinci bölümünde ben-anlatıcı olarak okuyucuya seslenen Üstat, kendisini fiziksel olarak “uzun, kemikli ve ince” olarak betimler. Psikolojik açıdan ise “aksi bir ihtiyar” olduğunu itiraf eder: “*Hayatlarını bir sanata cömertçe vererek yaşlanmış ihtiyar aksileri bilirsiniz. Herkesi azarlarlar. Hayatlarının geri kalan bölümünün, arkada kalan uzun bölümünün bir tekrarı olmasını isterler. Hemen parlayıp öfkelenirler, her şeyden şikâyet ederler. Ben onlardan biriyim.*” (Pamuk, 2008a: 259).

Kendisinden önce başnakkaşlık yapmış olan sanatçılarda da aynı durumu gözlemek mümkündür. Nakış sanatı alanında “ustalar ustası” olan Nurullah Selim Çelebi ve Sarı Ali de yaşlılık yıllarında benzer davranışlar sergilemişlerdir. Üstat Osman, hakkındaki tüm dedikoduları çürütmek istercesine henüz bunamamış olduğunu belirtme ihtiyacı hisseder. Evet, eğittiği şakirtler dışında birçok ismi ve yüzü hatırlamakta güçlük çekmeye başlamıştır. Ancak bu durum, unuttuğu kişilerin, zihninde yer tutmayacak kadar “renkten ve parlaklıktan yoksun” (269-270) olmalarından kaynaklanmaktadır.

Üstat Osman, sanatında büyük ilerlemeler kaydetmenin ve sayısız yetenekli çırak yetiştirmiş olmanın gururunu yaşamaktadır. Hayatında kendisini en fazla mutlu eden şeyin Herat stilinde çalışılmış bir nakşa rastlamak ve onu seyretmek olduğunu sık sık dile getirmektedir. Sanatçı, yaşının ilerlemesinden dolayı saray nakkaşhanesinde huzuru sağlamakta zorlanmaya başlamış, bu sanat merkezinin çatısı altında bulunanlara buyruğunu dinletemez hâle gelmiştir. Ayrıca kendisine gösterilen saygının da yavaş yavaş tükendiğine şahit olmaktadır. Sözgelimi normal şartlarda saray dışına iş yapmak kural dışı olmasına rağmen usta nakkaşlara söz geçirememektedir. Bu yüzden onların, özel kişilerin siparişlerini kabul etmelerine ses çıkarmamaktadır (118).

Üstat karşısında “en iyi şiirlerin yazılıp nakşın ve resmin yapıldığı Acem ülkesinden” dönen Kara’yı görünce heyecanla o diyarda hükümdarların nakşa verdikleri değeri ve en son yapılan değerli kitapları sorar. Kara, bir yandan gördüklerini anlatırken, diğer yandan Başnakkaş’a karşı “bir evliyaya duyulacak cinsten hayranlıkla karışık bir acıma” (73) hisseder.

Üstat Osman, son on beş yılını değerli kitap hazırlamak isteyen paşalar ile sanatkarlar arasında bir köprü işlevi görerek geçirmiş olan Kara’nın, nakşın hasından anlayan bir insan olduğunun farkına varır. Bundan dolayı, iki ayda bir Sultan için düzenlenen vaziyet törenini Kara için de yaptırmaktan çekinmez. Bir taraftan üzerinde çalıştığı şehzadelerin sünnet düğünlerini resimler eşliğinde anlatan *Surname*’yi övünçle gösterir. Diğer taraftan cetvelkeş, renkbaz ve müzehhiplere direktifler vermeyi sürdürür.

Osman, icra ettiği sanatla ilgili inanışlardan da söz eder. Buna göre nakkaşın âlemi, Allah'ın gördüğü gibi betimlemesi hâlinde O'nunla arasındaki mesafe azalacaktır. Böylece Allah'ın adaletinin kendisine yaklaştığını hissedecektir.

*“Bizim gibilerin, âlemi Allah'ın gördüğü gibi görmeye çalışmaktan ve Allah adaletine sığınmaktan başka hiçbir çareleri yoktur,” dedi. “Burada bu ikisinin, bu resimler ve eşyalar arasında da birbirine yaklaşıp yaklaşıp olmadığını ta içimde hissediyorum. Âlemi Allah'ın gördüğü gibi görmeye yaklaştıkça onun adaleti bize yaklaşıyor.”* (Pamuk, 2008a: 372).

Nakkaş Osman'a göre “has” bir nakkaş olabilmek için nakış sahasında çok yetenekli olmanın yanı sıra sanat ahlakına da sahip olmak gereklidir. Bu da nakkaşın, işlediği nakşın anlamı ve fonksiyonu üzerinde düşünmesi ve onu aslına uygun olarak gerçekleştirilmeye cehdetmesiyle gerçekleşebilir. Bundan dolayı nakkaşhaneyi ziyaret eden Kara, has nakkaşın nasıl öne çıktığını sorduğu zaman, Başnakkaş, onun, zamanın kötülüklerine direnebilen nakkaş olduğunu belirtir. Ayrıca bir nakkaşın sanatını, geleneğin belirlediği ölçütler çerçevesinde icra edip etmediğini anlamak için ona şu üç önemli konu hakkındaki görüşünü sormanın yeterli olduğunu duyurur: üslup, zaman ve körlük (73).

Üstat Osman, İslam sanatı estetiğini doğrular biçimde, nakışta kişisel üslup diye bir kavramın söz konusu olmadığını dile getirir. Sanatçının ayrı bir stil oluşturmayı arzulaması, onun geleneksel anlayışın dışına çıkması anlamına gelmektedir. Dahası bu tarz bir tutum sanatın yozlaşmasına neden olacaktır.

Nakış sanatının geleneksel form ve içeriğini koruyup sürdürmesi taraftarı olan Başnakkaş, Doğu'ya ait olmayan tarzların Doğu nakşına girmesine izin verilmesine karşıdır. Bundan dolayı Batı usulü portreler yapmak, resmi yapılan kişinin yüz hatlarını onu tanıttırarak şekilde belirgin çizmek ve kendine ait bir üslup yaratmayı arzulamak gibi yeniliklerin söz konusu edilmesi dahi onu sınırlandırmaya yeter. Zaten üstadın Enişte Efendi'ye kırıncı olmasının temelinde de onun Batı tarzı nakşa olan muhalefeti yatmaktadır. Yıllar önce Venedik'e elçi olarak giden ve burada Batı stili nakışla tanışan Enişte Efendi'nin, gördüğü resimleri ballandıra ballandıra anlatması üzerine, Sultan III. Murat kendi portresini yaptırmak istemiştir. Bunun üzerine Başnakkaş Osman, “iğrenerek”, “işkence” bir taklide (109) mecbur tutulmuştur. Üstat, kendisini bu hallere düşüren bu bükrata nefret duymaktadır.

Enişte Efendi'nin Sultan'ı, Batı tarzı resimler içerecek ve Venedik hükümdarına gönderilecek bir kitap yapmaya ikna etmesi, buna ek olarak böyle bir hazırlığın kendisinden gizli tutulması da Başnakkaş'ın kalbini kırar (294).

Gerçekten tarihe mâl olmuş bir şahsiyet olan Üstat Osman'ın Osmanlı resim sanatına yaptığı katkılar *Benim Adım Kırmızı*'ya, Kara'nın gözünden yansır. Bu katkılar, Üstat ile birlikte Hazine Odası'ndaki değerli ciltleri inceleyen Kara'nın övgü yüklü cümlelerinden takip etmek mümkündür. Genç adam, Üstat'ın, nakış sanatında var olan üslupları bir potada eriterek özgün bir

Osmanlı üslubu meydana getirdiği görüşündedir. Ayrıca onun nakşederken Osmanlı insanının merak ve zevklerini kâğıda yansıttığını belirtir. Aşağıdaki alıntıda işaret edildiği gibi Üstat Osman, Osmanlı toplumunun gündelik hayatını gerçekçi bir stil kullanarak betimlemiştir.

*“Siz burada, İstanbul’da cihanın dört bir yanından her huydan, her meşrepten çeşit çeşit nakkaşı yirmi yılda öyle bir uyum içinde birleştirdiniz ki, Osmanlı’nın üslubunu yaptınız... Acem efsane ve usullerinin büyük bir üstadı olmanıza rağmen Osmanlı’nın şanına ve gücüne lâyık farklı bir nakış âlemini yarattınız,” diye fisildadım. “Nakşa Osmanlı’nın kılıcının gücünü, zaferinin iyimser renklerini, eşya ve alet merakının dikkatini ve yaşama rahatlığının serbestliğini siz getirdiniz..” (Pamuk, 2008a: 380).*

Üstat Osman, sanatçı kimliğinin yanı sıra çıraklarına verdiği kusursuz eğitim ile onlarla yaşadığı özel ilişkiler kapsamında da *Benim Adım Kırmızı*’da yer alır. Romanda ünlü birer nakkaş olan Zeytin, Kelebek ve Leylek sık sık Üstat Osman’a olan bağlılıklarından bahsederler. Onun denetimi altında geçen çıraklık yıllarını hatırlarlar. Bunlar Üstat’a derin bir hayranlık duymuş, ona yakın olmak için âdeta birbirleriyle yarışmışlardır. Zeytin’e göre Nakkaş Osman, eşsiz bir sanatçıdır; öğrendiği her şeyi o öğretmiştir ona. Bu yüzden eski ustasına epey hürmet duyar. Kibar tavırlarıyla herkesin ilgisini çeken Kelebek de, Üstat Osman’ın Behzat’tan bu yana Doğu’nun gördüğü en büyük nakkaş olduğunu her fırsatta dile getirir (Pamuk, 2008a: 410).

Çıraklarının bu içten duyguları karşılıksız değildir. Üstat Osman da eski çıraklarının yaptığı tasvirlerle gurur duymaktadır. Zeytin, Kelebek ve Leylek’e büyük bir sevgi beslemektedir. Onlardan “usta nakkaşlarım” diye söz etmektedir. Hatta Kara’yla sohbet ettiği sırada Zeytin’in oğlu olmasını istediğini itiraf eder (296). Çıraklarına duyduğu yakınlıktan ötürü, Bostancıbaşı, içlerindeki katili ortaya çıkarmak amacıyla onları işkence yöntemiyle sorgulamak istediğinde, “Padişahımızın en usta nakkaşları onlar, kıymayın onlara” diye feryat eder (272-275).

Metinde Başnakkaş Osman’ın çıraklarıyla olan ilişkisi söz konusu edilirken üstü kapalı bir şekilde onun bir oğlancı olduğu sezdirilir. Tarihi belgelerde böyle bir yönüyle anılmayan üstat, bazı tutum ve hareketleriyle, bir yandan onlara “oğullarım, evlatlarım” diye yaklaşırken (Pamuk, 2008a: 296, 297) diğer yandan henüz çocukluk ya da ergenlik çağlarını yaşayan şâkirtlerine, herhangi bir eğitmenin öğrencilerine duyabileceği ilgiden daha farklı şekilde davranan bir sanatkâr olarak kurgulanır. Bu yüzden ben-anlatıcı olarak konuştuğu pasajları okuyan kişinin, onu, zihninde, ilerlemiş yaşına karşın sapkın eğilimlere sahip biri olarak canlandırması mümkündür. Sözelimi Üstat, bir duygulanma anında nakşını beğendiği çırağının ellerini, kollarını öper. “Genç ve güzel” çıraklara rehberlik etmekten gurur duyduğunu ifade eder (114, 357).

*“Baruthaneli Hasan Çelebi olarak bilinir, ama benim için her zaman Kelebek’tir o. Bu adı, bana hep güzel çocukluğunu, gençliğini hatırlatır: Görenlerin inanamayıp bir daha bakmak isteyeceği kadar güzeldir. Her zaman şaşıtığım mucize: Güzel olduğu kadar yeteneklidir de.”* (Pamuk, 2008a: 297).

*“Gençliğimde hepsini ayrı ayrı sevdiğim, o yumuşacık, kadife tenli, güzel çırak çocukların birinin elini tutar gibi, elim kendiliğinden Kara’nın elini tuttu. Eli düzgün ve sağlamdı; benimkinden sıcaktı; kolla birleştiği yerde bileğinin damarlı yanı hoşuma gittiği gibi ince ve genişti.”* (Pamuk, 2008a: 363).

Yukarıda alıntılanan pasajlarda görüldüğü gibi Üstat Osman’ın çıraklarıyla arasındaki ilişki, geleneksel ahlak normlarıyla paralellik göstermez. Bu sanatkar, ergenlik çağındaki çıraklarının fiziksel açıdan güzel ve çekici olmalarından hoşlanır. Çırakları onun bu zaafının farkındadırlar. Bundan dolayı Kara’nın Üstat’la vakit geçirdiğini öğrenen Zeytin, ona *“Seni öptü mü? Güzel yüzünü okşadı mı? Elinden tuttu mu?”* diye sorar (429).

Üstat Osman’ı hayata bağlayan şey, onun bütün bir ömrünü verdiği resim sanatıdır. Üstat, yalnızca güzel resim yapmaktan hoşlanmaz. Tıpkı sanatına âşık diğer nakkaşlar gibi titizlikle nakşedilmiş enfes resimleri seyretmekten de haz duyar. Bu sebepten ötürü katil nakkaşı bulmak amacıyla Hazine-i Enderun’da araştırma yaparken, sayfalarını tek tek çevirme şansına eriştiği paha biçilmez kitaplar onu oldukça heyecanlandırır. Burada altmış yıllık sanat hayatının ödülünü almış gibidir. Duyduğu sevinç o kadar fazladır ki Kara’nın şaşkın bakışları altında, bu soğuk ve küflü mekânda ölmek istediğini söylemekten çekinmez. Şirazlı ve Heratlı efsane ustaların yüzlerce yıllık kusursuz resimlerine huşu ve hayranlık duygularıyla bakar. Devamlı Allah’a şükreder, zira cennet misali bahçelerde sohbet eden âşıkların mutluluğunu hissetmektedir (359).

*“Gerçek bir büyük usta olduğum ve her şeyi görüp her şeyi bilen ulu Allah tarafından da bu tabii ki görüldüğü için, kendimin de bir gün kör olacağımı biliyordum, ama şimdi istiyor muyum bunu? Başı vurulmadan son bir kere daha manzaraya bakmak isteyen idam mahkûmu gibi, “Şu resimlerin hepsini göreyim, gözlerimi bir doyurayım,” dedim yüce Allah’a, çünkü Hazine Odası’nın eşyalarla dolu muhteşem ve korkunç karanlığında Allah’ın varlığı çok yakından hissediliyordu.”* (Pamuk, 2008a: 357-358).

Hazine-i Enderûn’da eski ve yetenekli ustaların ortaya koyduğu resimler dışında, Başnakkaş Osman’ın hayranlıkla seyrettiği bir diğer şey, onun *Şehnâme*’yle beraber gönderilen armağanlar arasında bulduğu kadim bir sorguç iğnesidir. Başnakkaş, Pir Behzat dâhil olmak üzere, eski ustaların kendilerini kör etmek için kullandığı bu iğneyi bulmasının tesadüf olmadığını düşünür. Çünkü elli sene devamlı nakşeden bir resim ustasının gözlerinin kendiliğinden kapanacağı ve Allah’ın renkleriyle buluşacağı şeklindeki inancı hatırlar. Ancak sanatında olgun bir aşamaya erişmiş olmasına ve altmış senedir nakşetmesine



rağmen hâlâ kör olmaması onu kaygılandırır. Odada okuduğu pasajlar ile seyrettiği tasvirlerin hep körlük efsaneleri ve meselleriyle bağlantılı olması bu kaygısını artırır. Bundan dolayı sorguç iğnesini gülümseyerek gözlerine batırır.

*“Üstat Behzat nasıl yapmıştır? diye bir daha istekle sordum kendime.*

*Gözbebeklerimi aynadan hiç ayırmadan, gözlerine sürme çeken bir kadının el alışkanlığıyla elim kendiliğinden iğneyi buldu. Tıpkı nakşedilecek deve kuşu yumurtasını ucundan deler gibi, hiç tereddüt etmeden iğneyi cesaret, sükûnet ve güçle sağ gözbebeğime soktum. Yaptığım şeyi hissettiğim için değil, gördüğüm için içim eziliyordu. İğneyi gözüme çeyrek parmak kadar sokup çıkardım.”* (Pamuk, 2008a: 370).

### 5. Velican

*Benim Adım Kırmızı*'da saray nakkaşhanesinin usta nakkaşlarından biri olarak kurgulanan Zeytin, Türk-İslam sanat tarihinde adından söz ettirmiş parlak bir sanatçıdır. Acem diyarından başkente gelmiş olan Zeytin'in gerçek adı Velican'dır (Pamuk, 2008a: 295) Gelibolulu Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân* adlı eserinde (1982) Velican'dan övgüyle söz eder. Ünlü nakkaşın incelikle çalıştığına ve çalışmalarının eski üstatları hatırlattığına dikkat çeker.

*“Siyavuş'un öğrencisi yeni hevesli ve delikanlı Tebrizlilerden Üstad “Veli Can” adlı kimesne de bu kitabın yazıldığı tarihlerde Anadolu'ya gelmiş ve yüce başkent'in görevli musavvirlerinden olmuştu. Gerçekten işinde incelik ve sihir eserle kaleminden geçmişteki üstadlar gibi bir dikkat ve güzellik karar bulmuştu.”* (1982: 117)

Romana biri amatör, diğeri usta olmak üzere iki nakkaşın katili olarak yansıyan Velican, ustası Başnakkaş Osman'ın kendisine verdiği takma isimlerle, “Zeytin”, ya da günlerden “Salı” diye anılır (Pamuk, 2008a: 115).

Zeytin, çocukluğundan itibaren saray nakkaşhanesine devam ederek ustasının dizinin dibinde yetişmiş, Doğu stilinde nakış yapmanın inceliklerini öğrenmiş, hüneri ve çabası sayesinde diğer çırakların arasından sıyrılarak “usta” olmaya hak kazanmış bir nakkaş olarak tanınmaktadır. Sultan III. Murat'ın resmi sanatkarlarından biri olup ona özel kitaplar hazırlamakla iftihar etmektedir. Romanın kırk birinci bölümünde, Zarif Efendi ile Enişte Efendi'nin katilinin, usta nakkaşlardan biri olduğu kesinleşince, Üstat Osman, gizli kitap için çizilen resimleri inceleyerek gerçek katilin kimliğini tespit etmeye çalışır. Bu sırada Kara'ya, Zeytin de dâhil olmak üzere her bir usta nakkaşının geçmişini, karakterini ve sanatkarlığını anlatır.

Başnakkaş Osman'ın hatırladığına göre Zeytin'in babası, Safevî Şahı'nın Tebriz'deki nakkaşhanesinin ünlü nakkaşı Siyavuş'un yetiştirmelerinden biridir. Siyavuş da Pir Muzaffer'in çırağıdır. Bu hususu göz önünde bulunduran Üstat Osman, Zeytin'in üstatlarının silsilesinin, Moğollara dek uzanmasının mümkün olduğunu söyler. Bu durum, Zeytin'in resimlerine de tesir etmiştir. Çünkü Zeytin'in kullandığı formlar, klasik Osmanlı resminin kalıplaşmış formlarından

epeyce farklıdır. Zeytin, eski üstatların stillerini göz önünde bulundurarak nakış yapmaktadır. “Moğol-Çin etkisini taşıyan” bu resimlerde, sanatçı, genç âşıkların yüzlerini ay gibi çizmektedir. Diğer taraftan ustası bu durumdan memnun olmamaktadır. Zira çırağının “ruhunun derinliklerinde sakladığı” bu izleri unutamamasının, onun daha büyük bir nakkaş olmasını engellediği görüşündedir. Yine de zora düştüğü bir anda unuttuğunu iddia ettiği eski usulleri kullanmasını faydalı bulur. Ayrıca bu durumun “suçluluk ve yabancılık” duygunun doğmasına yol açtığına, böylece Velican’ın hünerine hüner kattığına inanır (Pamuk, 2008a: 295).

Üstat Osman, “kapalı bir çetin ceviz” diye nitelediği Zeytin’in, nakkaşlarının arasında “en sessizi, en içlisi, en suçlusu, en haini, en sinsisi” olduğunu da ilave eder. O, ustasının kusurlarını dahi değerlendirebilecek yetkinlikte bir sanatçıdır. Fakat ketumluluğu sebebiyle nadiren ağzını açıp bunları açıklamaktadır. Başnakkaş, onun “Allah vergisi” bir yeteneğe sahip olduğunu belirtir. Zeytin ağaç, hayvan ve insan yüzünü en mükemmel çizebilen nakkaştır.

Metinde, Zeytin’in dini itikadı hakkında çelişik söz ve tutumlara rastlanılır. Başnakkaş, “oğlu olsun istediği” çırağını “inançsız” ilan edip onun “hiçbir şeye inanmadığını” öne sürer. Oysa cinayetler işlemiş olsa bile Zeytin, boş Kalender tekkesini temizledikten sonra burada namaz kılar ve *Kur’an* okur. Ayrıca kendisini isyan yoluna saptıracak bir resim çizmekten endişe duyar. Zeytin’i iman ile küfür arasında bocalayan bir kişilik olarak betimlemek mümkündür.

Sanatkârı buhranlar geçirmeye, sanatından kuşkulanmaya, dahası yakından tanıdığı nakkaşları öldürmeye sevk eden esas unsur, alışılmamış tarzda çizdiği resimlerdir. Enişte Efendi, hicretin bininci yılına yetiştirilmesi ve Venedik Doç’una sunulması planlanan on resimli “gizli” kitabın hazırlanması vazifesini üstlenir. Yaşlı adam, bu kitabın *Âl-i Osman*’ın gücünü ve üstünlüğünü sembolize etmesini arzu eder. Bunun için nakkaşhanenin usta nakkaşlarına, Sultan’ın ödeyeceği cömert ücret karşılığında Şiraz, Kazvin ve Herat ekollerinden tamamen farklı, bir hikâyenin parçası olmayan nakışlar yaptırır. Her akşam Enişte Efendi’nin evine giderek onunla gizlice çalışan bu usta nakkaşlar arasında Zeytin de vardır.

Zeytin, gerçekte “gâvur[ların]” sanat anlayışını çağrıştıran resimler yapmak istemese de Enişte Efendi’nin ısrar ve zorlamasıyla işini sürdürür. Ancak Erzurumilerin vaazlarına devam eden müzehhip Zarif Efendi’nin, bu resimlerin kendilerini cehenneme götüreceğini söylemesi üzerine çalışmalarından şüphelenir. Geleneksel ekollerin dışına çıkmayı isyana ve küfre sevk eden bir eylem olarak saymaya başlar. Bir yandan kendisini Doğu nakşının savunucusu olarak konumlandırır. Öte yandan Batı tarzı resmin, özellikle portrenin cazibesine kapılır. Metinde bu “gizli kitap” bağlamında kurgulanan “Doğu nakşı-Batı portresi” ikili karşıtlığı karşısında Zeytin net bir tavır ortaya koyamaz. Zira Enişte Efendi’yle tartışması sırasında eski stillerin devamından

yana olduğunu söyler. Diğer yandan Zarif Efendi'yi "istediği gibi korkusuzca resmetmek için öldür[ür]" (Pamuk, 2008a: 193).

Yine de Zeytin'in diğer nakkaşlardan en büyük farkı onun kendini beğenmişliğidir. Bu sanatkâr, roman boyunca sanatçının kendisine has bir üslubu olup olmayacağını sorgular. Enişte Efendi'yle konuşurken ondan kendisini övmesini, sanatını yüceltmesini ister. Yaşlı adam, katil olduğunu bildiği muhatabının kendisine zarar vermesinden korkarak onun eserlerini abartılı bir şekilde metheder.

*"Senin kaleminden gerçekten öyle harika, öyle güçlüdür ki, senin resmine bakan âleme değil, senin çizdiğine inanabilir. Böylece sen, hünerinle iman en sağlam kişiyi bile yolsan çıkarabildiğin gibi, bir resimle en iflah olmaz imansız da Allah'ın yoluna getirebilirsin. "*

*"Doğru, ama övgü mü bilmiyorum. Bir daha söyle."*

*"Hiçbir nakkaş boyanın kıvamını, sırlarını senin kadar bilemez. En parlak, en canlı, en hakiki renkleri sen hazırlarsın hep."*

*"Peki başka?"*

*"Behzat ve bir de Mir Seyyid Ali'den bu yana en büyük nakkaş olduğunu biliyorsun sen."* (Pamuk, 2008a: 195).

Bu bencillik Zeytin'i kendi portresini yapmaya iter. Suçlu, Enişte Efendi'yi de katlettikten sonra onun, ortasına Sultan'ın portresini oturtmayı düşlediği son resmi aşırır. Altınla cetvellenmiş boş varağa çocuksu bir merakla kendi portresini çizer. Başarısız olması onu hayal kırıklığına uğratar (Pamuk, 2008a: 325).

Zeytin'in kibri, Gelibolulu Âlî'nin kitabında da (1982) konu edilmiştir. Âlî, çevresindeki "idraksiz" kişilerin onun sanatını ölçsüz bir şekilde methettiklerini ifade eder. Velican, İslam sanatının temel prensiplerinden biri olan alçakgönüllülüğü tamamen hiçe saymıştır. Eserleriyle büyüklenmiş, devamlı kendisiyle gurur duymuştur. Gelibolulu Âlî, sanat ahlakını unutmış gibi görünen sanatkârın kalbinde, egoizmin işareti olan "kara bir beneğin" oluştuğuna dikkat çeker. Ona göre egoist tutumlarını sürdürmesi durumunda Velican sanatında ilerleyemeyecek, başarısız olacaktır. Âlî, bu ustaya güvenmiş olsa da ona dua etmekten geri durmaz.

*"Fakat gençliğinin güzellik devrinde, anlayışsızlığının barınağı olan idraksizlerin övgüleri, adı geçen kimsenin kalbindeki kara beneğini kendini beğenmişlik karalığıyla yıkıp, tasvir ettiği şeylerin hepsini "Bu, şaşılacak şeydir" (Sad/5) ibaresini doğrulamakla bencilliği sanat öğrenmesine çok engel olduğunu, büyük küçük herkes bilmekteydi. Tesbih edilen ve yüceltilen Tanrı ömürlü ve kusursuz kıla, bencillik ve büyüklenmesini de hünerlilik ve beceriksizlik yeteneklerini döndüre."* (1982: 118)

### 3.4. Cilt Sanatı

Yazma kitap ciltlerini, dış tehlikelerden koruma ve süsleme amaçlı kitap kapları, cilt adını alır (Esiner Özen, 1998: 9). Türk cilt sanatı, kullanılan malzeme ve süslemelerle ustalık isteyen bir sanat dalıdır (Özsayiner, 1999: 10). Cilt sanatıyla uğraşan kimselere mücellit adı verilmektedir.

Bu sanat dalı, *Beyaz Kale*'de Hoca'nın Sultan IV. Mehmet'e sunmak üzere hazırladığı kitap çerçevesinde konu edilir. Hoca, veba salgınının bitiş tarihi hakkında kehanetler içeren kitabı IV. Mehmet'e sunmadan önce onu usta sanatkârlara düzenletir. Ana metni bir hattata yazdırdıktan sonra bunu mavi bir kapakla ciltlettirir (Pamuk, 2000: 105).

Aynı öge, *Benim Adım Kırmızı*'da da okurun karşısına çıkar. Enişte Efendi, geleneksel kitap sanatlarına hayran olduğu için torunlarının nitelikli bir sanat eğitimi almalarını ister. Bundan ötürü Şevket ve Orhan'ı haftada iki gün dostu olan bir cilt ustasının yanına gönderir (Pamuk, 2008a: 37).

Bu romanda sözü edilen efsane kitaplar genellikle Herat cildiyle kaplanmışlardır. Örneğin Şeküre'nin vefat eden babasının ruhu için okuduğu *Kur'an-ı Kerim*'in cildi, Herat üslubuyla meydana getirilmiştir (Pamuk, 2008a: 212).

### 3.5. Ebru Sanatı

Ebru, bir kâğıt süsleme sanatıdır (M. U. Derman, 1977: 6) Süsleme sanatları içinde en çabuk ve en kolay yapılanı olan ebru, uzun yıllar resmi mektuplarda, kitaplarda, ciltlerin iç yüzlerinde kaplama malzeme olarak veya üzerine yazılacak her türlü kâğıdın süslenmesinde kullanılmıştır (Özkeçeci, 2007: 206). Bu sanat, *Beyaz Kale*'de, IV. Mehmet'e art arda risaleler takdim eden Hoca ile onun Venedikli kölesinin hazırlıkları bağlamında söz konusu edilir. İki bilim adamı, payitahtta korku yaratan büyük veba salgınının bitiş tarihini öngören takvimi Sultan'a sade bir biçimde sunmazlar. Bunun yerine keselerinin ağzını açıp eve çağırarak sanatçılardan yeteneklerini sergilemelerini isterler. Aylar boyu çalışıp tamamladıkları takvimi Sultan'ın şânına yaraşır biçimde ciltlettirirler. Daha sonra mavi cilt kapaklarına ebru sanatını uygulatarak onu daha albenili bir hâle getirirler (Pamuk, 2000: 105).

### Sonuç

1980 sonrasında yayımlanan romanların pek çoğunda İslam medeniyetinin izdüşümlerini görmek mümkündür. Esasen bu duruma şaşırarak yersizdir, çünkü postmodern roman, modern romanın sırtını döndüğü geçmişi ve geleneği yeniden keşfetmektedir (Yalçın Çelik, 2005: 28). Bu tür romanlarda, tarih ve gelenek farklı şekillerde anlamlandırılabilmesi için zengin bir malzeme (Yalçın Çelik, 2005: 32) olarak değerlendirilmektedir. Özellikle Doğu'nun klasikleşmiş edebi ve dinî metinleri ile metaforları postmodern romancılar için bir hazine kadar kıymetlidir.

Bu edebiyat anlayışına paralel olacak şekilde Orhan Pamuk, eserlerinde geleneğe oldukça fazla yer vermektedir. Globalizmin öne çıkmasıyla beraber kültürler arasındaki sınırların kaybolması da onun geleneği önemsemesine neden olmuştur (*Kırmızı ve Kar*, 2002: 42). Yazar, her fırsatta bu kadim geleneğin kendisini ciddi olarak ilgilendirdiğini vurgular (Pamuk, 2007: 169).

Pamuk, Doğu kültürünü eserlerine alırken onu yüceltme ya da idealize etme gibi bir amaç taşımaz. O, Doğu kültürünü ve geleneğini oluşturan bileşenleri, romanlarını kurmasını kolaylaştıran yardımcı elemanlar olarak görür. Bir başka ifadeyle yazar, Doğu medeniyetini “kullanılabilir bir edebiyat malzemesi” olarak algılar. Pamuk’un deyişle geçmiş “bir imgeler deposudur.” (Pamuk, 1999: 112-113).

“Geleneği ya da Doğu dediğimiz şeyin bütün zenginliğiyle romanlarıma (kullanma kelimesini söylemezdim) alıyorum. Peki kullanma da diyelim. Kendi amaçlarım, kendi hikâyem için onlardan yararlanıyorum.” (*Kırmızı ve Kar*, 2002: 28).

Klasik kitap sanatları bilhassa *Benim Adım Kırmızı*’da geniş bir şekilde yer bulmuştur. Hat, tezhip, resim, ebru ve cilt gibi sanatlara ait özelliklerin, geleneklerin ve inanışların, özellikle Doğu edebiyatının anlatım formlarından biri olan meseller aracılığıyla anlatması dikkat çekmektedir.

Bu eserde, yazarın kapsamlı bir sanat tarihi okuması yaptığı anlaşılmaktadır. Orhan Pamuk, klasik kitap sanatlarıyla ilgili kavramları, ekolleri ve objeleri adlandırırken geleneksel sanat terminolojisine sadık kalmıştır. Sözelimi Batılıların, nakış sanatının karşılığı olarak icat edip kullandığı bir kavram olan minyatür kelimesini hiç kullanmamıştır. Mıstar, zırnık, divit, mühre ve makta gibi diğer sanat terimlerini de yerli yerinde kullanmaya özen göstermiştir.

Bununla birlikte yazar, yeni tarihselcilik anlayışına koşut olarak kendisini tarihsel gerçeklere bağlı olmak zorunda hissetmemiştir. Tarihsel romanın, tarihi realiteyi anlatmak amacıyla yazılmaması gerektiğini savunmuştur. Bundan ötürü on altıncı yüzyıl sonlarında, Üstat Osman’ın önderliğinde klasik üslubuna kavuşan Osmanlı resminin en başarılı dönemini yaşadığını bildiği halde bu gerçeği değiştirmiştir. *Benim Adım Kırmızı*’da Üstat Osman, Velican ve diğer nakkaşların dilinden Osmanlı resminin çöküş dönemine geçtiğini duyurmuştur. Pamuk, bu ters yüz etme işlemini kitabını daha çarpıcı kılmak için tercih etmiştir.

#### KAYNAKÇA

- AND, M. (1974). *Turkish Miniature Painting-Ottoman Period*. Ankara: Dost Yayınevi.  
AND, M. (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür Sanatı*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.  
ARSEVEN, C.E. (1943). *Sanat Ansiklopedisi*, C.III, İstanbul: Maarif Matbaası.  
ARSLAN, M. (2008). *Osmanlı Saray Düğünleri & Şenlikleri-I*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.

- ASLANAPA, O. (1993). *Türk Sanatı El Kitabı: İslâm Öncesi Sanat, Mimari, Halı, Kumaş, Çini, Keramik, Minyatür*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- BOZKURT, N. (2006). "Nakkaş", *D.İ.A.*, C.XXXII, 327-328, İstanbul: T.D.V. Yayınları.
- ÇAĞMAN, F. ve Tanındı Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*. İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.
- ÇAM, N. (2008). *İslam'da Sanat, Sanatta İslam*. 4.baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- DERMAN, F. Ç. (1999). "Osmanlı Asırlarında, Üslup ve Sanatkarlarıyla Tezhip Sanatı", *Osmanlılar*, C.XI, 108-119, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- DERMAN, M. U. (1977). *Türk Sanatında Ebru*. İstanbul: Ak Yayınları.
- DERMAN, M. U. (1999). "Osmanlı Türklerinde Hat Sanatı", *Osmanlılar*, C.XI, 17-25, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- ERDOĞAN, S. (2009). "The Nakkaşhane", *Tarih*, 1, İstanbul: Boğaziçi University Department of History.
- ESİNER ÖZEN, M. (1998). *Türk Cilt Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- GELİBOLULU ÂLÎ (1982), *Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları: Menâkıb-ı Hünerverân* (Haz. M. Cumbur). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- GRUBE, E. J. (1968). *The Classical Style In Islamic Painting*. Germany: Edizioni Oriens.
- İNALCIK, H. (2010). *Şair ve Patron*. 3.baskı, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Kırmızı ve Kar*. (2002). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- KOÇ, T. (2008). *İslâm Estetiği*. İstanbul: İSAM Yayınları.
- MAHİR, B. (2002). "Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür", *Türkler*, C.XII, 316-322, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- MAHİR, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- NASR, S.H. (2001). *Bilgi ve Kutsal* (Çev. Y.Yazar). 2.baskı, İstanbul: İz Yayıncılık.
- "Orhan Pamuk'la Söyleşi". (2007). *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları* (Ed. F. Aral), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ÖZBİLGİN, E. (2003). *Bütün Yönleriyle Osmanlı: Âdâb-ı Osmaniyye*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- ÖZKEÇECİ, İ. ve Özkeçeci Ş.B. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*. İlhan Özkeçeci Yayınları.
- ÖZSAYINER, Z.C. (1999). *Türk Vakfı Sanatları Müzesinde Bulunan Tezhipli Kur'an-ı Kerimler*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- PAMUK, O. (1999). *Öteki Renkler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- PAMUK, O. (2000). *Beyaz Kale*. 23.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- PAMUK, O. (2008a). *Benim Adım Kırmızı*. 31.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- PAMUK, O. (2008b). *Cevdet Bey ve Oğulları*. 22.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- SÖZEN, M. (1998). *Bir İmparatorluğun Doğuşu: Topkapı*. İstanbul: Golden Horn.
- SÜRGİT, B. (2010). "Orhan Pamuk'un Romanlarında Geleneksel-Kültürel-Ögeler", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul.
- ULUÇ, L. (2006). *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları* (Çev. L. E. Sakar). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÜNVER, A. S. (2007). *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler*. C.I, İstanbul: İşaret Yayınları.
- YALÇIN ÇELİK, D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.