

METNİN ÖTESİNDE, METİNLER ARASINDA

DOLAŞIM:

ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA

METİNSEL-AŞKINLIK GÖRÜNÜMLERİ

Gizem KUNDURACI

(Doktora Tezi)

Eskişehir, 2019

**METNİN ÖTESİNDE, METİNLER ARASINDA
DOLAŞIM:
ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA
METİNSEL-AŞKINLIK GÖRÜNÜMLERİ**

Gizem KUNDURACI

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

DOKTORA TEZİ

Eskişehir, 2019

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ
MÜDÜRLÜĞÜNE

Gizem KUNDURACI tarafından hazırlanan “Metnin Ötesinde, Metinler Arasında Dolaşım: Orhan Pamuk’un Romanlarında Metinsel-Aşkınlık Görünümleri” başlıklı bu çalışma 11/12/2019 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Secaattin TURAL



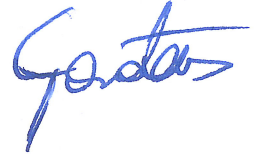
Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ (Danışman)



Doç. Dr. Soner AKPINAR



Doç. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY



Doç. Dr. Halim KARA



Prof. Dr. Mesut ERŞAN

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Gizem KUNDURACI

ÖZET

METNİN ÖTESİNDE, METİNLER ARASINDA DOLAŞIM: ORHAN PAMUK’UN ROMANLARINDA METİNSEL-AŞKINLIK GÖRÜNÜMLERİ

KUNDURACI, Gizem

Doktora-2019

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ

Metinsel-aşkınlık, belirli bir ana-metinde “başka” “öteki” metinlerin ya da estetik biçimlerin tezahürüyle teşekkül eden, doğrudan veya dolaylı gönderimler yoluyla açık ve kapalı biçimlerde, büyük ölçüde okurun okuma edimi sırasında ortaya çıkan bir edebî etkinlik; kurgusal ve poetik bir görüngenü düzlemidir.

Bilhassa modernist ve postmodern nitelikli edebiyat ürünlerinin taşıdığı nitelikler arasında bulunan “metinlerarası” olma, orta çağda Avrupa’da mevcut bulunan karnaval kültürünün bir tezahürü olarak edebiyatta ortaya çıkmaktadır. Mihail Bahtin’in “çokseslilik” ve “söyleşim” kavramlarıyla izahına başlanan söz konusu özellik, ansiklopedik, melezleşmiş ve karnavallaşmış türlerarası anlatılarla beraber karakteristik bir çerçeve kazanmaya başlamıştır.

Modern edebiyatın temel eğilimleri arasında bulunan ve çeşitli türev ve anlam ilişkileri içerisinde tasnifi mümkün kılınan metinsel-aşkınlık ve estetiksel-aşkınlık, bu türden dayanaklara yönelmiş sanatkârların üsluplarının önemli bir unsuru hâlini almaktadır.

Orhan Pamuk’un romanları, metinsel-aşkınlık ve estetiksel-aşkınlık görünümleriyle estetik ve kuramsal birer çerçeve oluşturmakta; bu nitelik, romancının roman kuramının temel dayanakları arasında yer almaktadır. Bu çalışma ile tespit edilen metinsel-aşkınlık biçimleriyle, Orhan Pamuk’un başta roman olmak üzere sanat estetiğinin tezahürleri ve çerçevesi bir ölçüde ortaya konmaya çalışılmaktadır.

Çalışma içerisindeki tasnif, tür, kronoloji ve edebî-kültürel saha çerçevesinde gerçekleştirilmiş; ana-metinler içerisinde gönderge, palimpsest gibi biçimlerde yer alan “başka” metinler, izleksel bir bütünlük içerisinde ele alınmıştır. Tespit edilen metinsel-aşkınlık ve estetiksel-aşkınlık çerçevelerinin Orhan Pamuk’un romanlarının temel izleklerini meydana getiren kavram ve anlam daireleri etrafında teşekkül ettiğinin ortaya konması hedeflenmiştir.

Doğu-Batı, baba-oğul, özne-öteki izlekleri bağlamında ortaya çıkan metinsel-aşkınlık biçimleri, Orhan Pamuk romanlarında temel konulardan biri olan kimlik/kendilik mevzusu etrafında şekillenmekte, “metinsel-aşkın olma” durumu, estetik ve kuramsal çerçevenin ötesinde söz konusu izleklerden mürekkep müstakil bir izleğe dönüşmektedir.

İnceleme süresince tespit edilen “öz-alıntı” ve “iç-alıntı” teknikleriyle gerçekleştirilen “öz-göndergeleştirim” edimiyle bu ekseninde ortaya çıkan “özünderge-metin” olgusu, Orhan Pamuk romanlarında temellendirilerek kavramlaştırılmaya çalışılmakta, bu çalışma vesilesiyle metinsel-aşkınlık eksenindeki çalışmalara yönelik terminoloji içerisinde başvurulmak üzere değerlendirilmeleri önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Metinsel-aşkınlık, Metinlerarasılık, Orhan Pamuk, Karşılaştırmalı Edebiyat

ABSTRACT

CIRCULATION BETWEEN AND BEYOND THE TEXTS: THE VIEWS OF THE TRANSTEXTUALITY OF ON ORHAN PAMUK'S NOVELS

KUNDURACI, Gizem

PhD Degree-2019

Turkish Language and Literature Department

Advisor: Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ

Transtextuality is a literary activity that occurs mainly in the reader's reading activity, in clear or unclear forms, through direct or indirect references, manifested by “different” and “other” texts or aesthetic forms in a given main text; is a fictional and poetic plane of phenomena.

Especially, being “intertextual” among modernist and postmodern literary products emerges in literature as a manifestation of carnival culture in Europe in the Middle Ages. This feature which was explained by Mikhail Bakhtin's notions of “polyphony” and “dialogy”, started to gain a characteristic frame with encyclopedic, miscegenated and carnivalized inter-species narratives.

Transtextuality and transaesthetics, which are among the basic tendencies of modern literature and are made possible to be classified in various derivative and meaning relations, become an important element of the styles of artists oriented to such bases.

Orhan Pamuk's novels form an aesthetic and theoretical extent with their transtextual and transaesthetics views, these characteristics are among the main bases of the novelist's novel theory. In this study, the manifestations and the extent of Orhan Pamuk's art aesthetics, especially novels, are tried to be put forward to some extent with the transtextual forms determined.

The classification within the study was carried out within the framework of the genre, chronology and literary-cultural field, and “other” texts in the main texts such as reference and palimpsest were handled in a visual integrity. It is aimed to reveal that the transtextual and transaesthetics frames formed around the circles of concepts and semantics constituting the fundamental themes of Orhan Pamuk's novels.

The forms of transtextuality that emerge in the context of East-West, father-son, subject-other themes are shaped around the issue of identity/self, which is one of the fundamental issues in Orhan Pamuk novels, and the status of “being transtextual” is beyond the aesthetic and theoretical framework, it is consisting of these subjects into an independent piece of compound and transformed into an independent track.

The “selfreferent-text” phenomenon that emerged on this axis with the act of “self-referentialization” realized with the techniques of “self-citation” and “internal-citation” en determined during the study is tried to be conceptualized based on Orhan Pamuk's novels, and with the purpose of this study, it is aimed to conceptualize and recommended to be evaluated for reference within the terminology.

Key Words: Transtextuality, Intertextuality, Orhan Pamuk, Comparative Literature

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
ÖN SÖZ	xiii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	4
METİNLERARASILIK KURAMININ ORTAYA ÇIKIŞI	4
1. Çokseslilik	6
2. Diyaloji: “Söyleşimsellik, Söyleşimcilik”	11
3. Metinsel-Aşknlık Biçimlerinin Kökeni: Karnaval Geleneği ve Karnaval Geleneğine Dayanan Edebî Türler	13
3.1. Orta Çağ Karnaval Geleneği	14
3.2. Edebî Türlerin Melezleşmesi	15
3.3. Karnavallaşmış Edebî Türler	18
3.3.1. Sokratik Diyalog	20
3.3.2. Menippos Yergisi (Menippea)	21
4. Postmodernizm ve Metinlerarasılık	23
5. Metinlerarasılık/ Metinsel-Aşknlık	26
2. BÖLÜM	32
ORHAN PAMUK’UN ESERLERİNDE METİNSEL-AŞKINLIK BİÇİMLERİ	32
1. Metinsel-aşknlık Bakımından Orhan Pamuk Edebiyatı	35
1.1. Metinlerarası	36
1.2. Sanatlararası	39
1.3. Ana-Metinsellik	41
1.4. Yan-Metinsellik	47

1.5. Üst-Metinsellik	51
1.6. Yorumsal üst-metin	54
2. Orhan Pamuk'un Romanlarında Tespit Edilen Metinlerarası Yöntemler	61
2.1. Metinsel-Aşkın Düzlemde Ortakbirliktelik İlişkileri	61
2.1.1. Alıntı ve Gönderge	62
2.1.2. Gizli Alıntı – Aşırma	64
2.1.3. İç-Alıntı	66
2.1.4. Öz-Alıntı	70
2.1.6. Klişe-Basmakalıp ve Alışılmış Söz Kullanımları	83
2.1.7. Anlatı İçinde Anlatı - İçanlatı	89
2.1.8. Epigraf Kullanımı	99
2.2. Türev İlişkileri	101
2.2.1. Yansılama (Parodi)	101
2.2.2. Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm	105
2.2.3. Öykünme (Pastiş)	106
2.3. Ana-Metinlerin Ciddi Düzende Dönüşümü	109
2.3.1. Biçimsel Dönüşümler	109
2.3.1.1. Çeviri	109
2.3.1.2. Koşuklaştırma	110
2.3.1.3. Düzyazılaştırma	111
2.3.1.4. Vezin Dönüşümü	111
2.3.1.5. Biçem-Dönüşümü	111
2.3.1.5.1. İndirgeme	112
2.3.1.5.2. Genişletme	113
2.3.1.5.3. Kipsel-Dönüşüm	114
2.3.2. Anlamsal (İzleksel) Dönüşümler	122
2.3.2.1. Öyküsel Dönüşüm	122

2.3.2.1.1. Elöyküsel Dönüşüm	123
2.3.2.1.2. Benöyküsel Dönüşüm	125
2.3.2.2. Pragmatik (Edimsel) Dönüşüm	126
2.3.3. Anlamsal Dönüşüm Yöntemleri	127
2.3.3.1. Örgesel-Dönüşüm	127
2.3.3.2. Değersel-Dönüşüm	129
3. Metinlerarası İmgeler	130
3.1. Palimpsest/ Palempsest	131
3.2. Kolaj – Brikolaj	132
3.3. Yenidenyazım	133
3. BÖLÜM	139
ORHAN PAMUK ROMANLARININ METİNSEL-AŞKIN ÖRÜNTÜSÜ	139
1. Bilim Tarihine Ait Metinler ile Felsefe Metinlerinin Göndergeselliği	140
2. Kur'an-ı Kerîm ve Tasavvufî Edebiyat ile Göndergesellik	146
2.1. Kur'an-ı Kerîm ile Sağlanan Metinsel-Aşkılık Biçimleri	147
2.2. Tasavvufî Kaynakların Gönderge-Metinler Olarak Durumu	163
3. Kanonlaşmış Edebiyat Metinlerinin Göndergesellik ilişkisi	171
3.1. Klasik Doğu ve Türk Edebiyatı Metinlerinin Göndergesellik Biçimleri	171
3.1.1. Tarih, Ansiklopedi ve Sözlükler ile “Seyahatnâme” Türü	173
3.1.2. Divanlar	186
3.1.3. Mesnevi Hikâyeleri	187
3.1.3.1. Firdevsî'ye Ait Şehnâme Mesnevisi: “Rüstem ile Sührab”	187
3.1.3.2. Nizâmî'nin Hüsrev ü Şirin Mesnevisi ve Mahzen'ül Esrar	193
3.1.3.3. Feridüddin Attâr'a Ait Mantıku't Tayr	199
3.1.3.4. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî ve Mesnevi	200
3.1.3.5. Sadî'ye Ait Bostan Mesnevisi ve Gülistan	202
3.1.3.6. Fuzûlî'ye ait Mesnevi Leylâ vü Mecnûn ile Divân-ı Fuzûlî	204

3.1.3.7. Şeyh Gâlib Mesnevisi: Hüsn-ü Aşk	208
3.1.4. Binbir Gece Anlatıları	213
3.2. Modern Türk Edebiyatının Tarihî Devreleri	214
3.2.1. Tanzimat Dönemi: Tiyatro ve Şiir	214
3.2.2. Servet-i Fünun Dönemi: Şiir ve Halid Ziya Uşaklıgil'in Romanları	216
3.2.3. Cumhuriyet Devri ve Sonrası Metinleri	220
3.2.3.1. Tanpınar'ın Metinsel-Aşkın Konumu	225
3.2.3.2. Oğuz Atay'ın Metinsel-Aşkın Varlığı	233
3.3. Klasik Batı Edebiyatı Metinleri	236
3.3.1. Oidipus Miti ve Sophokles'e Ait Kral Oidipus	239
3.3.2. Yeni Hayat'lar ve Dante	243
3.3.3. Cervantes Saavedra ve Don Quijote	244
3.4. Gerçekçi Bakış Açılı Avrupa Romanının Göndergesel Konumu	246
3.4.1. Rus Gerçekçiliği: Oblomov, Babalar ve Oğullar	247
3.5. Felsefe ve Sanat Akımları Etkisindeki Avrupa Edebiyatının Kanonlaşmış Romanları	249
3.5.1. Alman İdealizmi ve Romantik Edebiyat Metinleri	249
3.5.2. Dostoyevski: Karamazov Kardeşler, Yeraltından Notlar, Öteki	251
3.5.3. Varoluşçu Edebiyat: Albert Camus	252
3.5.4. Marcel Proust, Kayıp Zamanın İzinde	253
3.5.5. Avrupa Edebiyatının Romantik ve Sembolist Şairleri: Wordsworth, Coleridge, Baudelaire, Coppée	255
4. Orhan Pamuk Eserlerinin Gönderge-Metinler Olarak Ana-Metinler İçerisindeki Varlığı	260
5. Görsel Anlatım Biçimlerinin Göndergesel Yerleşimi	265
5.1. Ekfrastik Anlatım Biçimleri: Romanda Resim Sanatı	266
5.2. Sinema	271
5.3. Temsil Konusunun Mümessili Olarak Müzeler	272

4. BÖLÜM	276
ORHAN PAMUK ROMANLARINDA METİNLERARASI ANLAM	276
1. Eş-Ruh İmgesi Ekseninde Metinsel-Aşkılık	279
2. Doğu ve Batı Diyalektiği Ekseninde Metinsel-Aşkılık	282
3. “Kendilik” İzleği Ekseninde Metinsel-Aşkılık	284
4. Baba ile Oğul Karşıtlığı ve Mücadelesi	286
5. Roman Kuramı ve Estetiği Ekseninde Metinsel-Aşkılık	287
SONUÇ	290
KAYNAKÇA	293

KISALTMALAR LİSTESİ

- A.g.e.** : Adı geçen eser.
- akt.** : Aktaran.
- b.** : Baskı (Basım)
- Bk.** : Bakınız.
- C.** : Cilt.
- Çev.** : Çeviren.
- Der.** : Derleyen.
- Ed.** : Editör.
- Haz.** : Hazırlayan (yayıma hazırlayan).
- Müze** : İstanbul Çukurcuma'da yer alan Masumiyet Müzesi.
- p.** : Page (sayfa).
- s.** : Sayfa.
- ss.** : Sayfa sayısı (sayfalar arası).
- Trans.** : Translator (çeviren).
- Vol.** : Volume (cilt, sayı).
- y.b.y.** : Yayımlı bilgisi yok.
- y.y.y.** : Yayımlı yeri bilgisi yok.

ÖN SÖZ

Edebiyattaki metinlerarası nitelik, Rabelais, Cervantes, Sterne gibi avangart yazarlarla özgün bir estetik yönelim olarak görülmeye başlamış, modern ve postmodern çerçevedeki metinlerin üretilmesiyle poetik ve kuramsal bir dayanak hâlini almıştır. Orta çağ karnaval kültürünün edebiyat sahasındaki tezahürlerinden biri olan ve çokseslilik, türlerarasılık gibi niteliklerin yanında ansiklopedik anlatı oluşturma gibi veçheler kazanmış olan metinsel-aşkınlık, Orhan Pamuk’un roman estetiğinin temel dayanaklarından birini teşkil etmektedir.

Pamuk’a ait romanların metinsel-aşkın ve estetiksel-aşkın çerçevesi, çoğunlukla onun eserlerinin bütünlüklü bir izleksel çerçevesini meydana getirmektedir. Bununla birlikte, bir ana-metin içerisindeki temsili, yorumsal üst-metin olarak adlandırılan, yazara ait sanat kuramlarının ve roman estetiğinin dayanak ve kapsama noktalarını da ortaya çıkarmaktadır.

Metinlerarası ve metinsel-aşkın nitelikli eserler meydana getiren çoğu yazardan farklı olarak Orhan Pamuk, söz konusu nitelikle esere oyunsu ve girift bir görünüm kazandırmakla, bir okuma haritası oluşturmaktan çok, ideal okura ve “kendini (de) yazan” avangart yazara yönelik izleksel bir bütünlük yaratmanın izinde görünmektedir.

Orhan Pamuk romanlarının metinsel-aşkınlık ve estetiksel-aşkınlık görünüşleri bakımından ele alınmasıyla meydana getirilen bu çalışma ile roman yazarının kaynak eleştirisinden ziyade temsil ettiği roman kuramının edebî, estetik ve kültürel çerçevesinin tespiti çalışılması amaçlanmakta; bu sayede, Orhan Pamuk estetiğinin alımlanmasında etkili bir okuma haritasının ana hatları ortaya çıkarılmış olmaktadır.

Ana-metinlerde başka metinlerin varlığına yönelik bir “sezgi”den yola çıkılarak gerçekleştirilen metinlerarası nitelikli bir okuma edimi, büyük ölçüde okurun edebî kaynaklarına bağlı kalmaktadır. Bu nedenle, söz konusu monografinin sınırları içerisinde tamamlamakta olan metinlerarası okuma, incelemecinin okuma edimi ve okurluk süreçleri boyunca dönüştürerek genişleyecek, burada söz konusu incelemenin sınırlarını defalarca geçecektir. Bu kabul ile başlanan süreçte Orhan Pamuk’a ait eserler üzerinde romancının okurluk süreçlerine dair öngördüğü biçimde yayın kronolojisi izlenerek, yayımlanmış ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndan başlanıp daha sonra yayımlanmış eserlerine yönelen bir okuma ve tezahür incelemesi

gerçekleştirilmiştir. Böylece, Orhan Pamuk romanlarının izleksel ve kuramsal bütünlüğünü meydana getiren kaynakların tespiti çalışılmasının yanında, bu incelemede kavramlaştırılmasına çalışılmış olan “iç-alıntı”, “öz-alıntı” ve “öz-gönderge ya da öz-göndergesellik” biçimlerini romancının eserleri arasında tespit etme olanağı sağlanmıştır.

İncelemenin ilk bölümünde, metinsel-aşkınlık biçimlerinin ortaya çıkış süreciyle meydana geliş biçimleri, bu biçimlerin oluşumunu ve tespitini sağlayan teknikler tanıtılmış; ikinci bölümde, Orhan Pamuk romanlarının metinsel-aşkın örüntüleri edebiyat tarihinin safhaları içerisinde tarihî ve izleksel bütünlükler çerçevesinde tasnif edilerek söz konusu örüntülerin ana-metinler içerisindeki anlamları tespiti çalışılmış; üçüncü bölümde, Orhan Pamuk’un eserlerinde bulunan metinsel-aşkın ve estetiksel-aşkın ilgiler Doğu-Batı, baba-oğul, kendilik-ötekilik gibi belirli izlekler etrafında yorumlanmıştır. Son bölüm olan sonuç bölümü ise, inceleme süreci boyunca Orhan Pamuk romanlarında izlenen “metin-ötesi”nin, romanlar toplamı bakımından konu bütünlüğüne ve romancının sanat kuramını ortaya koymayı sağlayacak ölçüde bilhassa yorumsal üst-metin ve büyük ölçüde üst-metin ilgileri bakımından belirli bir sistematığe sahip olduğu yönünde bir yorumu içermektedir.

Romanları temelinde Orhan Pamuk’un eserlerinde ortaya çıkan metinsel-aşkın örüntülerin tespiti ve tahlilinin amaçlandığı bu çalışmanın ortaya çıkmasında büyük emekleri bulunan, öğrenim süreçlerim boyunca desteğini benden esirgememiş olan ve bir aile yakınlığı ile danışmanlığımı üstlenen kıymetli danışmanım Sayın Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamın başlangıcından itibaren değerli önerileri ve eleştirileriyle beni teşvik edip yönlendiren Sayın Doç. Dr. Soner AKPINAR’a, dikkatleri ve disiplinlerarası bakış açılarıyla çalışmalarına önemli katkılar sağlamış olan Sayın Doç. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY’a, tezimin son aşamasında değerlendirme ve önerileriyle çalışmama sunmuş oldukları değerli katkılarından dolayı Sayın Prof. Dr. Secaattin TURAL’a ve Sayın Doç. Dr. Halim KARA’ya teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmam sırasında müzik ve ilahiyat alanlarındaki önerileriyle istikametimde katkıları bulunan Sayın Ömer Faruk BAYRAKÇI’ya, tez savunma sürecimdeki desteklerinden ötürü Sayın Doç. Dr. Eylem DERELİ SALTİK’a ve Sayın Dr. Burcu YILMAZ ÇEBİN’e teşekkür ederim.

Öğrenim sürecim boyunca bana bir şekilde destek olmuş kıymetli dostlarıma, akrabalarıma ve çalışmam süresince lisans derslerini yürüttüğüm Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nün meraklı ve parıltılı gözlere sahip öğrencilerine, bir öğrencileri olarak yetişmemde katkısı bulunan tüm hocalarıma müteşekkirim.

Yaşamım boyunca en büyük dayanağım ve şansım, her şeyden kıymetli güzel ailem, ilham kaynağım merhum babacığım Ahmet KUNDURACI'ya ve çalışma sürecimi kolaylaştırmak için her türlü fedakârlığı göstermiş olan sevgili anneciğim, aydınlığım Zülfiye KUNDURACI'ya ömür boyu minnet duygularıyla teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

Metinlerarasılık, işlevsel ifadesiyle metinsel-aşkılık ya da metin-ötesi, karşılaştırmalı edebiyat/yazın sahasının çalışma alanlarından biridir. Bununla beraber, analogik olarak etki yahut esin incelemesi olarak değerlendirilen, bir üslup üzerinde tesiri bulunmuş edebi, kültürel mirasın etki derecesini tespiti için çalışan bir alan olarak da anlaşılabilir. Metinsel-aşkılık temelindeki bir inceleme sırasında, söz konusu olduğu takdirde, “etki”nin mahiyeti ortaya çıkarılabilmektedir. Bununla birlikte, metinsel-aşkılık temelindeki bir incelemenin ilkesi, etkinin gerçekleşme biçimini ve edebî mirası tespitinden ziyade, netinler ya da sanatlar arasında gerçekleşen “söyleşim” olgusunu, estetik, anlamsal ve kuramsal düzlemde izaha çalışmaktır. Bir ana-metnin içerisinde varlık gösteren veya varlığı sezilen edebiyat ya da farklı sanat alanlarından bir başka eser, çoğunlukla yazarın/sanatkârın bir istenç edimi nihayetinde esere yerleştirdiği göndergesel bir alışveriş olmakla birlikte, kimi zaman okurun ya da alımlayıcının ekinsel özgeçmişine bağlı olarak da ortaya çıkabilmektedir. Kimi durumlarda ise, ana-metni üreten yazarın, bir okur olarak karşısına çıkmış farklı metinler/eserler arasından belirli bir istenç (irade) ve anlayış (idrak) edimi söz konusu olmaksızın, bilinçdışı/bilinç ötesi etkileşimler yoluyla, iradî olmayan biçimde eserini farklı eserlerle söyleşime dâhil etmesiyle metinsel-aşkılık nitelikli bir bağlam söz konusu olmaktadır.

Orta çağ boyunca, Avrupa’da karnaval kültürünün bir parçası ve sonucu olarak ortaya çıkmış olan, metinler veya farklı eserler arasındaki “söyleşim” olgusuna bağlı “söyleşimsel” ve “karnavallaşmış” edebiyat, bilhassa yirminci yüzyıldan itibaren melezleşmiş ve metinsel-aşkılık niteliğe ulaşmış “yeni” edebiyatın da temellerinin hazırlandığı devreyi teşkil etmektedir. Metinsel-aşkılık nitelikli bir edebiyat eseri, dilbilimsel anlamda bir “sözce” olarak ele alındığında, farklı bilinçlere ait söz zinciri parçalarının bir araya gelmesiyle oluşan yeni sözcelerin, bağlamlarından çıkarak farklı sözcükler içerisinde yeni birer “söz” olarak kabul edilmeleriyle meydana gelen bütünün parçalarından oluşmaktadır.

Postmodern yönelimli edebiyatın dayanaklarından birini teşkil eden metinlerarası/ metinsel-aşkılık nitelik, belirli birtakım kavram ve ilkeler doğrultusunda ortaya çıkmakta ve kuramsal-estetik eğilime dönüşerek edebî üretimin önemli ölçüdeki bir toplamını teşkil etmekle birlikte, karşılaştırmalı edebiyat sahasının temel inceleme alanlarından birini de oluşturmaktadır. Türk edebiyatında avangart deneysel romanın önde gelen temsilcilerinden Orhan Pamuk, yazma süreçleri boyunca

“metinlerarası” eserlerin üreticisi olmuştur. Çeşitli münasebetlerle eserlerinin metinsel-aşkın niteliğini öne çıkaran yazar, metinsel-aşkınlık biçimlerini belirli kuramsal ve izleksel çerçeveler etrafında gerçekleştirmektedir. Orhan Pamuk’un romanlarının metinlerarası (metinsel-aşkın) ve sanatlararası (estetiksel-aşkın) bir okuma denemesi olan bu çalışma ile söz konusu romanlardan bir okuma ve anlam haritası ortaya çıkmaktadır. Böylece, Türk edebiyatında kanon kabul edilen eserlerin hangi okuma süreçlerinden geçerek kendi ideal okuruna ulaşmayı hedeflediği tespiti çalışılmaktadır.

Orhan Pamuk’un yayımlanmış on romanı ile denemeleri, kendisiyle gerçekleştirilmiş mülakatlar gibi ikincil metinleri içeren külliyatı temelinde, bütün eserlerinin metinlerarası okuma sürecine dahil edildiği incelemede, alt-metinlerin yenidenyazım yoluyla genişletilmesi sayesinde üretilmiş romanlar, *Beyaz Kale*, *Benim Adım Kırmızı* ve *Kırmızı Saçlı Kadın* üzerinde birer ana-metin olarak daha fazla dikkat gösterilmiştir.

Metinsel-aşkınlık biçimleri ile bunları meydana getiren metinlerarası teknikler, büyük ölçüde Gérard Genette’in tasnifine¹ ve Kubilây Aktulum’un *Metinlerarası İlişkiler*²’de ortaya çıkardığı sıralamaya bağlı kalınarak incelenmiş; ek olarak, incelenen metinlerden elde edilen verilerden hareketle, “iç-alıntı”, “öz-alıntı” ve “öz-gönderge (ve öz-göndergeleştirim)” kavramlarına yer verilmiş ve birer teknik olarak ele alınmış olan bu kavramlar etrafında metinsel-aşkınlık biçimleri tespit edilmiştir.

Metinsel-aşkınlık temelinde derlenen metinlerin durumunu kesin bir tespitten ziyade, ancak açıklamakla yetinilebileceğinden ve bu konudaki bir “yazı”nın olanaksızlığından söz eden Barthes, böyle bir konunun ancak etrafında dönebileceğini³ ifade eder. Orhan Pamuk romanlarında metinsel-aşkınlık biçimleri de, burada ancak belirli bir “okuma”nın neticesi olarak sunulabilmiştir. Buradaki amaç, belirgin birer “metinlerarası anlam”ı işaret eden göndergesel metinlerin, hangi metinsel-aşkınlık biçimlerini gerçekleştirdiklerini sınıflandırmak olmuştur. Aktulum’un aktarımıyla, bir metinde kapalı ya da açık biçimde yer alan alt-metin ya da gönderge-metin ile ana-metin arasındaki ilişkinin doğasını pragmatik bir

¹ Bk.: Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (Trans.: Channa Newman, Claude Doubinsky), University of Nebraska Press, USA, 1997.

² Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları, Ankara, 1999.

³ Roland Barthes, “Metnin Hazzı”, *Yazı Üstüne Çeşitlemeler - Metnin Hazzı* (Çev.: Şule Demirkol), 3.b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2006), İstanbul, 2016, s. 119.

yaklaşımınla çözmeye yönelen⁴ Genette'ten farklı olarak, bu incelemede, ana-metinde palimpsest veya göndergeleşmiş biçimlerde yer alan "metin"lerin anlamlarının saptanmasına yönelik bir okuma edimi gerçekleştirilmiştir.

⁴ Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 83.

1. BÖLÜM

METİNLERARASILIK KURAMININ ORTAYA ÇIKIŞI

Metinlerarası, metinlerarasılık ya da metinsel-aşkılık kavramları, Ferdinand de Saussure tarafından yirminci yüzyıl dil bilimi ekollerine büyük ölçüde yön vermiş yapısalcı anlayışın yaygınlaşmasıyla bir metnin yazınsallığının tespitine yönelik ölçütler arasında değerlendirilmeye başlamıştır. Yazınsallığın tespitinde önemli bir etken olarak değerlendirilen metinlerarası söyleşim, belirli bir metinde gerçekleşme biçimleri çerçevesinde tanım ve kapsam bakımından geniş ölçüde ele alınmıştır.

Rus edebiyat kuramcısı Bahtin'in de aralarında bulunduğu Rus Biçimciliği ekolü olarak adlandırılan, yazınsallığı saptanmış bir metnin özgülüğünü ve toplum, tarih, biyografi gibi işaretleyicilerden bağımsız biçimde ele alınmasını öngören, "Moskova Dilbilim Çevresi"¹ ile "Şiirsel Dil Araştırmaları Derneği"² etrafında 1915-1930 yılları arasında bir araya gelmiş kuramcılardan oluşan yazınsal okumalar üzerine dil bilimsel bakış açıları geliştirmiş Roman Jakobson, Victor Şklovski, Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum gibi araştırmacılar, metni Saussure tarafından belirlenmiş olan eşsüremlilik bağlamında ele almışlardır. Dil biliminden ziyade yazın eleştirisine yönelmiş olan Rus Biçimcileri, işlev olgusundan yola çıkarak dizgeye (yapı) ulaşmayı amaçlamışlardır. Vladimir Propp'un masallar üzerinde gerçekleştirdiği arketipik incelemesi³, bu topluluğun edebî sahadaki etkinliğinin bir temsili olmuştur. Mihail Bahtin ile ise Dostoyevski romanında tespit edilen çokseslilik, bir bakıma ansiklopedik anlatılarda olduğu gibi bir ana-metindeki her türden farklı anlatım biçiminin, üslupların varlığı meselesini görünür hâle getirmiştir. Parodi ve pastiş bakımından türev ilişkilerini ele alan Biçimciler, bu incelemede Orhan Pamuk romanlarıyla üst-metinsellik ilişkisi söz konusu olduğu tespit edilen Laurence Sterne'e ait *Tristram Shandy* romanının etkin olmaktan çıkmış biçimlerin yeni anlam ve işlevleriyle yeni bağlamlarında bulunması durumunun en iyi temsilcisi olduğunu⁴ öne sürerler. Metinlerarası olgusu üzerinde fazla durmamış⁵ olan Rus

¹ Tahsin Yücel, *Yapısalcılık* (Haz.: Faruk Duman), Can Yayınları (1. Baskı: 2005), İstanbul, 2008, s. 121.

² Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, s. 121.

³ İncelemenin Türkçe tercümesi için bk.: Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* (Çev.: Mehmet Rifat, Sema Rifat), İş Bankası Kültür Yayınları (1. Baskı: 1985, BFS Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2008.

⁴ Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, ss. 22-23.

⁵ Kubilây Aktulum, *A.g.e.*, s. 23.

Biçimcileri, metinsel-aşkınlık ya da metinlerarasılık konusunun pastiş (öykünme) ve parodi (yansılama) gibi yöntemlerine getirdikleri izahlarla metinsel-aşkınlık biçimlerini postmodern eleştiride tasnif edecek olan Genette için bir tür başlangıç oluştururlar.

Mihail Bahtin tarafından çokseslilik ve söyleşim kavramları etrafında, türlerin bir aradalığı ve melezeleşmesi yönünde karnavallaşma olgusundan hareketle dikkat çekilen metinlerarası nitelik ya da metinsel-aşkınlık, metni “*bir alıntılar mozaiği olarak*”⁶ ele alan ve metinlerarası/ metinlerarasılık olgusunu bir metnin yazınsallığında belirgin bir nitelik olarak değerlendiren Julia Kristeva tarafından, Bahtin’in görüşlerinden yola çıkılarak kavramlaştırılmıştır.

Metni “*bir yapıt ile başka bir yapıt arasında kurulan, başka metinlerin keşiştiği bir alan olarak*”⁷ değerlendiren Roland Barthes’ın da, eşsüremlilik bağlamında yeni bir metin üretimini sağlayan metinlerarası olgusunu yazınsallığın temel ölçütleri arasında değerlendirdiği anlaşılır.

Micheal Rifatterre, metinlerarası olgusunu okur ile metin arasındaki ilişkiye göre⁸ tanımlarken, okura ve okuma etkinliğine bir işlev yükler. Ana-metinde saptanan “iz”ler yoluyla meydana gelen metinsel-aşkınlık biçimlerinin ortaya çıkında okuma edimini etkin bulmakla ise eşsüremlilik niteliği vurgulamış olur.

Laurent Jenny, kendisinden önceki kuramcılar gibi, metinlerarası olgusuyla metinlerarasılık niteliğini, yazınsallık ölçütleri arasında başta değerlendirir. Bununla birlikte, bir metinde bulunan farklı metinlerin ana-metinlere yerleşme biçimlerini ulamlaştırması ve metinsel-aşkınlık biçimlerini tasnif etmesiyle Genette için diğer bir başlangıç noktasını oluşturur.⁹

Gérard Genette ise kendisinden önceki araştırmacılar tarafından tasnif edilmiş olan metinlerarası kavramını sistematik bir ulamlar dizgesine dönüştürerek en kapsamlı incelemeyi gerçekleştirmiş olur. Bu incelemenin temel dayanaklarından birini teşkil eden metinsel-aşkınlık biçimleri ile bu biçimlerin gerçekleşme yöntemleri, Genette’in *Palimpsests* biçiminde kısaltılarak anılacak olan incelemesindeki tipoloji izlenerek tespit edilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte, söz

⁶ Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 41.

⁷ Kubilây Aktulum, *A.g.e.*, s. 57.

⁸ *A.g.e.*, s. 60.

⁹ *A.g.e.*, ss. 72-76.

konusu tipolojinin ortaya çıkışı, Bahtin'in çokseslilik ve söyleşim kavramlarından hareketle izah edilmeye çalışılmıştır.

1. Çokseslilik

Çokseslilik, Mihail Bahtin'in Dostoyevski'nin eserlerinde fikirlerin özgün bir biçimde varoluş imkânı ile diğer bütün fikirlerle eşit özerk niteliğe sahip olarak iletişim kurabildiği; buna bağlı olarak bu fikirlerin üreticileri ve taşıyıcıları olan kahramanların kendi kendilerini temsil imkânı bulmasını sağlayan "söyleşim (diyaloji)" kuramına bağlı biçimde tespit ettiği kavramdır. Dostoyevski romanlarını çoksesli roman olarak nitelendirirken, Bahtin, müzikal tonalite¹⁰ ya da makam hakkında bir kavram olan "çokseslilik"¹¹ kavramını müzik disiplininden ödünç alır. Bahtin, çokseslilik'i yeni bir sanatsal düşünüş tipi olarak değerlendirir; çoksesli romanların kurucusu Dostoyevski'yi ise bu yeniliğinden dolayı sanatsal biçim alanındaki en büyük kâşiflerden biri addeder. Ona göre Dostoyevski'nin bir tür yeni "çok-seslendirilmiş" sanatsal dünya modeli yaratmış olduğu¹² ifade edilebilmektedir. Bahtin, Dostoyevski romanı ile çokseslilik arasındaki ilgiyi kurarken şekle bağlı bir analogiden yola çıktığını belirtir; "çoksesli roman" teriminin kökende bir metafora dayandığının unutulmaması¹³ hususuna dikkat çeker.

Çokseslilik ve kontrpuan¹⁴, müzikal terminolojiye ait birer kavram olmakla birlikte, romanda bulduklarında birtakım yeni sorunlara işaret etmeleri bakımından bu türün karakteristiklerini belirlemede başvurulan kavramlar olmuşlardır.

¹⁰ "Bir durak ile bir güçlünün etrafında onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin umumî heyeti." Yılmaz Öztuna, "Makam", *Türk Müsîkîsi: Akademik Klasik Türk San'at Müsîkîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* (Ed. Ahmet Nezihî Turan), 2 Cilt, Orient Yayınları, C. II, Ankara, 2006, s. 16.

¹¹ Çokseslilik: Bir müzik terimi olarak çokseslilik, aynı zamanlarda, birden fazla sesin icra edildiği musiki olarak tanımlanmaktadır. Yılmaz Öztuna, "Çokseslilik", *Türk Müsîkîsi, Akademik Klasik Türk San'at Müsîkîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* (Ed. Ahmet Nezihî Turan), 2 Cilt, Orient Yayınları, C. I, Ankara, 2006 s. 210.

¹² Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (Çev. Cem Soydemir), Metis Yayınları, İstanbul, 2015, s. 45, 51.

¹³ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 69.

¹⁴ Kontrpuan: Kelime anlamı bakımından, "noktaya karşı nokta" ve "melodiye karşı melodi" anlamına gelen kontrpuan, müzikal bir terim olarak "Çok sayıda melodi çizgisinin üst üste getirilmesine dayanan kompozisyon tekniği"dir. Rönesans müzikçilerinin yarattığı üslubun temeli olarak değerlendirilen kontrpuan tekniğinin, temel biçimini XVI. yüzyılda bulduğu belirtilmektedir. Bilgi için bk.: (Ahmet Say, "Kontrpuan", *Müzik Ansiklopedisi*, 3 Cilt, C. 2, Sanem Matbaası, Ankara, 1985, s. 739.)

“Çokseslilik” ve “söyleşim”¹⁵ kavramlarını tasarlarlarken Dostoyevski’den yola çıkan Bahtin, çoksesli romandaki temel unsurların başında, “fikir” olgusunu değerlendirir. Ona göre, Dostoyevski romanının temeli fikirdir ve bu fikir romandaki temsilin nesnesini teşkil eder. Anlatılarda yaşayan da kahraman değil, fikirdir; kahramanların fikirlere sahip bilinçleridir. Dostoyevski romanı ile serüven romanları arasında bir bağı ortaya koyan Bahtin’e göre¹⁶, fikrin benzer şekildeki konumlanması, serüven romanlarında da kendisini göstermektedir.

Söyleşim, Bahtin’in *Dialogic İmagination*¹⁷’da kullandığı “dialogic” ve “monologic” terimlerine bağlı, farklı sesleri içeren edebiyat söylemi olarak ifade edilebilir. Cuddon’a göre, söyleşim, bir romandaki söylemin kullanımının nasıl etkilendiği ve bir anlamda, başka söylemlerle karşılaşmasının hangi biçimlerde olabileceği ile ilgilidir. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*’nda, Dostoyevski’nin kendi sesleriyle konuşan kahramanlara sahip romanlarının, diyalojik (söyleşimsel) ve polifonik (çoksesli) formda olduklarından¹⁸ söz edilir. Bahtin’e göre, Dostoyevski’nin romanlarının başlıca karakteristiği, bağımsız ve kaynaşmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, tamamen meşru seslerin sahici bir çoksesliliğidir. Onun romanlarında, bir karakterin kendisi ve dünyası hakkında söyledikleri, genellikle yazarın sözü kadar ağırlıklıdır; yazarın temsili bağlamında “sahibinin sesi” işlevi de görmez. Yapıt içerisinde olağanüstü bir bağımsızlığa sahip olan bu ses, adeta yazarın söyledikleriyle beraber işitilir ve diğer müstakil karakterlerin sesleriyle olduğu kadar yazarınkiyle de birleşir.¹⁹ Dostoyevski tarzı çoksesli anlatıda yazar, son sözü kahramanına bırakır.²⁰ Bu, “heteroglossia”dır.

Heteroglossia ya da “dış-dilsellik”, Mihail Bahtin’in türettiği, epik ve roman türlerinde ortaya çıkan dilsel çeşitliliği tanımlayan²¹ kavramdır. Bahtin, bu kavramla,

¹⁵ Bahtin’in kuramında, söyleşim, “dialogy”; söyleşimsellik ya da söyleşimcilik “dialogism” kavramlarıyla açıklanmaktadır.

¹⁶ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, ss. 69-72.

¹⁷ Mihail M. Bahtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Ed.: Michael Holquist; Trans.: Caryl Emerson-Michael Holquist), University of Texas Press, Austin, Texas, 1981.

¹⁸ John Antony Cuddon, “dialogic/ monologic”, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Fifth Edition*, Wiley-Blackwell Publishing, London, 2013, p. 198.

¹⁹ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s.48-49.

²⁰ Mihail Bahtin, *A.g.e.*, s. 105.

²¹ John Antony Cuddon, “Heteroglossia”, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Fifth Edition*, Wiley-Blackwell Publishing, London, 2013, p. 331.

*Heteroglossia kavramının Türkçeye çevirisi, tezin yazarı tarafından gerçekleştirilmiştir.

yazarın tutumlarını ve fikirlerini yansıtmak üzere kullanılan dil ile kurmaca veya epikteki müstakil karakterlerin kullandığı dili birbirinden ayırır.²² “*Belli bir ulusal dil içinde varolan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve [birbirleriyle] çatışmaya girmesi*”²³ yoluyla gerçekleşen dış-dilsellik sayesinde, çoksesli bir romanda söz konusu dillerin kullanım biçimleri kendi aralarında söyleşim içerisinde bulunur. Bununla birlikte, belirli bir dilden konuşmayan ancak bir dil aracılığıyla konuşan düzyazı yazarı kendisini, kendi yapıtının dilinden ve aynı zamanda anlatının farklı katmanlarından çeşitli yönleriyle farklı derecelerde uzaklaştırabilmektedir.²⁴

Bahtin, kendisi dışında Dostoyevski’nin sanat görüşü üzerine incelemelerde bulunmuş, kimi onun çoksesli dünyasını anlamış olan diğer bazı araştırmacılardan²⁵ söz eder. Dostoyevski’de türlerin diyalojik ilişkileri hakkında Leonid Grossman’ın tespit ettiği, Bahtin tarafından aktarılan nitelikler²⁶ söyleşim hâlindeki türlerin melezleşmesiyle meydana gelen metinlerarası/sanatlararası dünyanın bir çözümlemesi gibidir. Nitekim Bahtin de Dostoyevski’de son derece bağdaşmaz ögelerin muhtelif dünyalara ve muhtelif özerk bilinçlere dağıtıldığından söz eder. Çoksesli bir romanın bütünlüğünde kendi tekil alanları olan bilinçlerin, dünyaların birleştiğini²⁷ ifade eder. Bu birleşim, diyaloğun çoksesli birleşimidir; bu türden bir birleşim biçimi ise karnavallaşmış anlatılara özgü birleşim şeklidir. Bu bir aradalık, hiçbir unsurun nesneleşmesine izin vermez. İzleyicinin dahi bir katılımcıya dönüştüğü bu biçim, Bahtin’in “söyleşim” kavramının bizatihi kendisidir.

Bahtin’in diyalojizm “söyleşimcilik”, Kristeva’nın intertextuality “metinlerarasılık”, Genette’nin transtextuality “metinsel-aşkınlık” kavramları,

²² Mihail Bahtin, *Karnavaladan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (Çev.: Cem Soydemir, Der.: Sibel Irzık), 2. b., Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 160.

²³ Sibel Irzık, “Önsöz”, *Karnavaladan Romana*, s. 18.

²⁴ Mihail Bahtin, *Karnavaladan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (Çev.: Cem Soydemir, Der.: Sibel Irzık), 2. b., Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 75.

²⁵ Viktor Şklovski, *Za i protiv. Zametki o Dostoevskom* [Lehte ve Aleyhte: Dostoyevski Üzerine Değerlendirmeler], Sovetskii pisatel, Moskova, 1957.

Leonid Grossman, *Poetika Dostoevskogo* [Dostoyevski’nin Poetikası], GAKhN (Gosudarstvennaia Akademiia Khudezhestvenny Nauk), Moskova, 1925.

²⁶ “Felsefi itirafları ve suçla dolu serüvenleri tek bir sanatsal yaratışta birleştirmek, dinsel dramı bir bulvar romanının olaylar zincirine katmak, okuru sarf yeni bir gizemin açığa çıkarılması noktasına ulaştırmak için bir serüven anlatısının tüm beklenmedik ve ani durum değişikliklerine maruz bırakmak [...] Eski Ahit’teki Eyüp Suresi, Yuhanna’nın vahyi, Dört İncil’in metinleri, Yeni ilahiyatçı Aziz Simon’un söylevleri [...] Dostoyevski romanlarının sayfalarını besleyen ve romanların şu ya da bu bölümüne bir tını kazandıran her şey burada çok özgün bir şekilde gazeteyle, anekdotla, parodiyle, sokak sahnesiyle, groteskle, hatta risale ile birleştirilir”. akt.: Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, ss. 59-60.

²⁷ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 63.

dipnotta bulunan Grossman'ın satırlarında gizlenmiş, buradan doğmuş gibidir. Bu ifadeleri Bahtin, organik malzeme bütünlüğünün ihlal edilişi; farklı ve birbiriyle bağdaşmaz unsurların romansal kuruluşun bütünlüğünde birleştirilmesi ve anlatının birleşik, bütünlüklü dokusunun yıkılması²⁸ olarak yorumlar. Bununla birlikte, Grossman'ın ifadelerini geliştirir:

“Dostoyevski'nin malzemesini oluşturan son derece bağdaşmaz öğeler, muhtelif dünyalara ve muhtelif özerk bilinçlere dağıtılır; tek bir görüş alanı içinde değil ama her biri tam ve eşit değerde olan muhtelif görüş alanları içinde sunulurlar; **daha yüksek bir bütünlükte**²⁹, deyim yerindeyse **ikinci derecede bir bütünlükte**, çoksesli bir romanın bütünlüğünde birleşense doğrudan doğruya malzeme değil, bu dünyalardır, bu dünyaların kendi tekil görüş alanları olan bilinçleridir.”³⁰

Bu ifadede yer alan kimi ibareler metinsel-aşkılık biçimlerine ait kavramları hatıra getirmektedir. Nitekim, “daha yüksek bir bütünlük” ibaresi, üstmetinsellik; “ikinci derecede bir bütünlük” ibaresi ise palimpsest ve ana-metinsellik kavramlarını düşündüren ifadelerdir.

Grossman'ın bilhassa dikkat çektiği husus, Dostoyevski'de çokseslilikten ziyade türlerin bir arada konumlanması meselesidir ki bu, karnavallaşma bahsinde ele alınmalıdır. Bahtin, muhtelif düzlemlerin birbirine bağlanmasından kontrpuan kavramı ile birlikte söz eder. Romanda kontrpuan, çokseslilikten başka, metinlerarası kavramı için de bir çıkış noktası teşkil etmektedir³¹. Bahtin'e göre Dostoyevski'nin çoksesli romanı yaratmasını mümkün kılan, eşine ancak Dante'de rastlanabilen bütün sesleri anında ve eşanlı olarak duyma ve anlama becerisi olmuştur. Dante'nin dünyası gibi Dostoyevski'nin dünyası da kendine özgü bir tarzda nihaleştirilmiş ve iyi toparlanmış bir dünya³² olarak anlaşılmaktadır. Orhan Pamuk'un edebî kaynakları arasında esas unsurları teşkil eden bu iki isim, Dante ve Dostoyevski, Pamuk'un roman anlayışının metinsel-aşkılık örüntüsünü büyük ölçüde aydınlatmaktadır.

²⁸ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 59.

²⁹ Koyu renkli vurgular bu çalışmayı hazırlayan araştırmacıya aittir.

³⁰ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 61.

³¹ Mihail Bahtin, *A.g.e.*, s. 95

³² *A.g.e.*, s. 80.

Dostoyevski romanlarının çoksesli niteliği, Bahtin'in monografisi dışında da tespit edilmiş ve ele alınmıştır. Lunaçarski³³, Bahtin'in aktarımına göre Shakespeare ve Balzac'ı Dostoyevski'nin iki selefi olarak belirler. Ancak Bahtin, Shakespeare, Rabelais, Cervantes, Grimm Kardeşler gibi isimlerin Avrupa edebiyatında ortaya çıkmakta olan çoksesliliğin filizlenmesinde belli başlı noktalarda etkin olduğunu belirtirken, çokseslilik olgusunu Dostoyevski'nin zirveye taşıdığını³⁴ belirtir. Bir estetik zincirin halkalarını temsil eden bütün bu isimler, Pamuk'un postmodern karnavallaşmış ve metinlerarası (dolayısıyla çoksesli ve diyalojik) romanının da selefleridir.

Çoksesli romanın baştan sona diyalojik olduğu görüşünde bulunan Bahtin'e göre³⁵ romanın tüm yapısal unsurları arasında diyalojik ilişkiler vardır; dışsal ve içsel tüm parçalar arasındaki her türlü ilişki diyalojiktir. Romanın bütün unsurları kontrpantal [kontrapantal]³⁶ tarzda yan yana konmuşlardır.

Geniş bir bütünlüğe sahip olan çoksesli roman, kendisi dışındaki çeşitli türler, çeşitli anlatılarla da söyleşim hâindedir. Dostoyevski'ye ait *İnsancıklar* romanının kahramanı Makar Devuşkin, Gogol'ün *Palto* hikâyesindeki Akakiy Akakiyeviç ile benzerlik sergilediği gibi, Devuşkin'in fikirleri kimi zaman Akakiy Akakiyeviç'ten birer anıştırma ile temsil edilir.³⁷ O hâlde, metinlerarası/ metinsel-aşkın anlatının çoksesli anlatı ile akraba olduğunu buradan hareketle öne sürmek mümkün görünmektedir.

“Bilinç”, Dostoyevski çoksesliliğinin anahtarlarından biridir. Nitekim Bahtin de bu duruma “*Çoksesli bir romanın yaratıcısının, yazarın bilinci sürekli olarak romanın her yerinde mevcut olmakla beraber en üst düzeyde etkindir*”³⁸, ifadeleriyle dikkat çeker. Buna göre, her bilinç bir sese sahiptir ve bütün bilinçler çoksesli ortamda karşılıklı biçimde ve aynı anda tınlar. Anlatıcı veya yazar, bu “bilinç”lerin

³³ Eserin künyesi Bahtin tarafından verilmiştir: A.V. Lunaçarski, “O ‘mnogogolosnosti’ Dostoevskogo”, *Novyi mir*, Sayı: 10, 1929.

³⁴ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 82-83.

³⁵ Mihail Bahtin, *A.g.e.*, s. 92.

³⁶ Burada bir edebiyat terimi olarak kontrpantal, bir fikrin ya da bakış açısının, kendisiyle hiç bağdaşmayan başka bir fikre ya da bakış açısına yer geçebilmesi olarak anlaşılabilir. (Bk.: Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 122.)

³⁷ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 98-99.

³⁸ Mihail Bahtin, *A.g.e.*, s. 122.

hiçbirinin düşüncesini temsil veya ifade etmez. Bütün bilinçler, birer özne olarak bütün bilinçlerin bulunduğu yerdedir.

Metinlerarasılık/ metinsel-aşkınlık kuramının geliştirilmesinde önemli birer paya sahip olan Kristeva ve Genette, Bahtin'in Dostoyevski poetikasıyla hareketle, ana hatlarıyla tek bir düzlemde özerk fakat kendisi dışındakilerle etkileşim hâlindeki bilinç ya da zihin kuruluşları olarak tanımladığı çokseslilik ile söyleşimsellik kavramlarına yaslanırlar.

2. Diyaloji: “Söyleşimsellik, Söyleşimcilik”

Diyaloji, diğer bir ifadeyle söyleşimsellik ya da söyleşimcilik, bir anlatı içerisindeki karakterlerin, yazarın ve anlatıcının fikri de dahil olmak üzere, fikirlerin birbirleriyle karşılıklı söyleşimde bulunması hâlidir. Bu karşılıklı konuşma ya da diyalog, bir sözcenin³⁹ başka sözcelerle ilişki içerisinde bulunabilmesi demektir. Sözceler arasında kurulan söyleşim ilişkisi, farklı bağlamlardan koparılmış sözcelerin bir başka bağlamda bir araya getirilmeleriyle yeniden üretilmeleri şeklinde ortaya çıkabilir. Bu türden bir yeniden üretim, söyleşim içerisindeki müstakil sözcelerin yerleştikleri yeni bağlamda yeni bir anlamı temsil etmesini sağlamaktadır.

Yeni bir bağlamda yeni bir şekilde bir araya gelen sözceler, olduğu gibi tekrarlansalar dahi, bu sürecin sonunda başka başka metinlerin, başka kişilerin, karakterlerin, yazarların birer ifadesi olma niteliğini yitirir. Bu türden bir birliktelik, farklı metinlerden alıntılanmış parçalardan da meydana gelebilir. Daha önce söylenmiş olan “söz”ler, burada yeni bir bağlamı temsil ettiklerinden, “yeniden” yazılmış ve üretilmiş olurlar. Bu yeniden-yazma işi, sözceler, fikirler, ifadeler, metinler, türler arasında bir tür söyleşim durumunu ortaya koyar. Metinlerarası, sanatlararası, göstergelerarası, medyalararası ilişkiler olarak ifade edilebilen bu türdeki ilişkiler, farklı biçimlerde ve farklı tekniklerle ortaya çıkmakla beraber, “yenidenyazım” bu tekniklerden birini teşkil etmektedir.

Bahtin, diyalojik konumdan bahsederken, yapıtın tek başına hiçbir unsurunun diyaloga katılmayan bir “üçüncü kişi”nin bakış açısından yapılanmadığını; romanda

³⁹ *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*'nde, “tümce ya da birbirini izleyen tümceler bütünü” olarak da açıklanabildiği belirtilen sözcük, “[b]ir konuşucunun ürettiği iki susku arasında yer alan söz zinciri parçası; sözcemele edimiyle ortaya çıkan söylem” biçiminde tanımlanır. (Bk.: Berke Vardar vd., *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, 2. b., Multilingual Yayınları (1. Baskı: 2002), İstanbul, 2007, s. 281.)

bizatihi bulunmayan “üçüncü kişiler”in hiçbir şekilde temsil edilmediğini⁴⁰ belirtir. Bahtin’e göre bu, yazarın bir zayıflığı olmak yerine en büyük gücünü teşkil eder. Bahtin, bu sayede, yeni bir yazar konumuna ulaştığını; bunun, monolojik konumun üzerinde konumlanmış bir konum olduğunu⁴¹ belirtir. Burada sözü edilen “yeni” yazar konumu, postmodernist anlatıların oyuncu yazarını; “ideal okur”un yazarını ortaya çıkarmaktadır.

Bahtin’e göre kişiliğin sahici hayatına da ancak o kişiliğin diyalojik olarak kavranışıyla ulaşılabilir. Zira kişilik kendini bu tür bir diyalojik kavranış sırasında özgürce ve başkalarıyla etkileşim hâlinde bulunarak açığa vurmuş olur.⁴² Dostoyevski yaratış sürecinin her ânında ve bu sürecin tamamlanma ânında karakterleriyle diyalojik bir ilişki kurar; bu, onun genel tasarımının bir parçası olmakla beraber vazgeçilmez bir biçimlendirme ögesidir.⁴³ Büyük diyaloga katılan kahramanlar, nihaileştirilmemiş ve tüketilemez olan “*insandaki insan*”; birer fikir insanı olarak yaratılmıştır.⁴⁴ Fikir ise yaşamaya, şekillenmeye, gelişmeye, sözel ifadesini bulup onu yenilemeye ve yeni fikirler doğurmaya ancak başka fikirlerle, başkalarının fikirleriyle sahici diyalojik ilişkilere girdiğinde başlar.⁴⁵

Bir fikrin varoluş alanının, bireysel bilinç değil, bilinçler arasındaki diyalojik birliktelik olduğunu belirten Bahtin, çoksesli bir romandaki fikrin durumunu Saussure’ün “söz”⁴⁶ kavramına benzetir. Söz gibi fikir de başka konumlardaki öteki sesler tarafından işitilmeyi, anlaşılmayı ve “yanıtlanmayı” bekler. Fikir de tıpkı söz gibi doğası gereği diyalojiktir.⁴⁷

Çoksesli romanda düşünür-yazarın fikirleri, varoluş biçimlerini değiştirerek sanatsal fikir imgelerine dönüşür ve tümüyle diyalojik hâle gelerek romandaki

⁴⁰ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 64.

⁴¹ Mihail Bahtin, *A.g.e.*, s. 64.

⁴² Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 112.

⁴³ Mihail Bahtin, *A.g.e.*, s. 117.

⁴⁴ *A.g.e.*, s. 141.

⁴⁵ *A.g.e.*, s. 143.

⁴⁶ Söz: Berke Vardar, söz kavramını dilyetisinin kişisel bir istenç ve anlık eylemiyle özdeşleşen bireysel yanı olarak tanımlar.

“Ferdinand de Saussure’ün yaptığı ve birçok dilbilimcinin benimsediği ayrıma göre, toplumsal nitelikli dilden ayrı olan söz, konuşan bireyin kişisel düşüncesini anlatmak için dil dizgesini kullanmasını sağlayan birleşimleri ve bunların dışa iletilmesini olanaklı kılan anlaksal-fiziksel düzeceği kapsar.” (Bk.: Berke Vardar, *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, 2. b., Multilingual Yayınları (1. Baskı: 2002), İstanbul, 2007, s. 180.)

⁴⁷ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 143.

diyalojikleşmiş diğer fikir imgeleriyle eşit koşullarda romanın büyük diyaloguna dâhil olur.⁴⁸ Düşüncelerin bu şekilde birbirine bağlanması, bütünlüklü konumların birbirine bağlanması; kişiliklerin birbirine bağlanması demektir.⁴⁹ Çoksesli bir anlatıda mevcut olan hayalî diyalog, karakterlere ait zihin yapılarının da orkestrasyonunun oluşturulmasını sağlar.⁵⁰

Barthes'ın, metnin sayısız kültür merkezinden alınan alıntılardan oluşmuş bir doku olduğu yönündeki⁵¹ görüşü de, söyleşim ve metinsel-aşkınlık kuramının yanı sıra, yazarın sesinin öteki sesler arasında bir yetke olarak bulunmadığı, “metnin” idealarından birini temsil ettiği çoksesli metinler için de geçerli bir ifadedir.

Dostoyevski'nin romanlarından hareketle, edebî anlatıda yazarın ifadesinin dışındaki “başka” ifadelerin de yazarın “ses”iyle ve birbirleriyle; çeşitli türlere ait anlatı parçalarının ana-anlatının içerisinde özgül biçimde; son olarak, farklı “metin”lere ait ifadelerin tek bir ana-metinde, o metnin temel unsurlarını teşkil edecek biçimde bir arada bulunması durumları, söyleşim (diyaloji) kavramını ortaya çıkarmaktadır. Orhan Pamuk'un romanları, bilhassa *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar ve Kafamda Bir Tuhaflık* romanları başta olmak üzere, çoksesli söyleşimcilik ilkesi etrafında kurulu eserler olarak tespit edilmektedir. *Beyaz Kale*, *Yeni Hayat*, *Kara Kitap*, *Masumiyet Müzesi*, *Kırmızı Saçlı Kadın* ise postmodern metinlere özgü “metin”lerin ve “sanat”ların söyleşimde bulunduğu metinsel-aşkın ve estetiksel-aşkın bağlamı romanları olarak değerlendirilmektedir. *Benim Adım Kırmızı*, buradaki tasnifin her iki ölçütünü de yoğunluklu biçimde gerçekleştirmesi bakımından öne çıkmaktadır.

3. Metinsel-Aşkınlık Biçimlerinin Kökeni: Karnaval Geleneği ve Karnaval Geleneğine Dayanan Edebî Türler

Avrupa'da orta çağ boyunca hâkim olmuş karnaval kültürü, “karnavallaşmış” edebiyatın dayanak noktasını teşkil etmektedir. Yılın belirli dönemlerinde halkın eğlence ritüellerine sahne olan karnaval ortamı, halk mizah geleneğinin tezahür ettiği

⁴⁸ Mihail Bahtin, *A.g.e.*, s. 148.

⁴⁹ *A.g.e.*, s. 149.

⁵⁰ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 151.

⁵¹ Roland Barthes, “The Death of Author”, *Image, Music, Text* (Ed.&Trans.: Stephen Heath), Fontana Press, London, 1977, p. 146.

bir düzlem olmuştur. “Gülme”nin hâkim olduğu eğlence ritüellerinde, ciddi ve soylu olanın “gülünçleştirilmesi” yoluyla ironi ve parodi, burlesk (alaycı/ gülünç dönüştürüm) gibi anlatım biçimleri ortaya çıkmıştır.

Karnavallaşmış edebî anlatıların başlangıcı olarak kabul edilen *Gargantua*⁵² ile *Pantagruel*⁵³'in yazarı olarak François Rabelais, bu türün ortaya çıkıp gelişmesinde önemli bir yere sahip olmuştur. Rabelais metinlerini karnavallaşmış anlatılar bağlamında ele alan⁵⁴ Bahtin, gülmenin en az incelenen olgu olduğunu belirterek halk mizah kültürünün tezahürlerini birbirine sıkı sıkıya bağlı ve pek çok açıdan iç içe örülü durumdaki üç biçim içerisinde inceler: Bunlar, karnaval geçitlerinden, pazar meydanlarında gerçekleştirilen komik temaşalardan oluşan “ritüel gösterileri”; hem Latince olarak hem gündelik dilde meydana getirilen sözlü ve yazılı parodilerden oluşan “komik, sözlü terkipler” ve beddualarla küfürlerden, bilhassa kadın bedeninin çeşitli bölgelerini betimleyen “*blazon*” anlatılarından oluşan “*çeşitli edebi türler*”dir⁵⁵.

Temelde karnaval geleneğine bağlı olan halk kültürü mizahı, ciddi olmayan edebî türlerin doğuşuna, bunların seçkin anlatı formlarıyla bir araya gelerek edebiyatın karnavallaşmasına ve edebî türlerin melezleşmesine vesile olmuştur. Bu birlikteliğin izahı, karnaval kültürüne, karnaval şenliklerinin ve karnaval ritüellerinin tarihine bakılarak mümkün olabilmektedir.

3.1. Orta Çağ Karnaval Geleneği

Orta çağ boyunca bütün Avrupa'ya hâkim olan karnaval eğlencesi, toplumsal yaşayışı düzenlemenin yanında, belirli dönemlerde tertip edilmesine izin verilmesiyle toplumun her kesimine bahşedilmiş bir eğlence biçimi olarak mutlak otoritenin meşruiyetini sağlamlaştırmıştır. Karnaval dönemleri, toplumu oluşturan hemen tüm bireylerin katılımıyla meydana gelen ikinci bir yaşam, kendi yasalarını oluşturan bir tür eğlence ritüeli niteliğindedir.

Bahtin'in orta çağ karnavalları hakkındaki ifadeleri oldukça kapsamlıdır:

⁵² François Rabelais, *Gargantua* (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Vedat Günyol), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

⁵³ François Rabelais, *Pantagruel* (Çev.: Nurullah Yıldız), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018.

⁵⁴ Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* (Çev. Çiçek Öztekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.

⁵⁵ Mihail Bahtin, *A.g.e.*, ss. 30-31.

“Karnaval şenlikleri, komik gösteriler ve bunlarla ilişkili ritüellerin, ortaçağ insanının hayatında önemli bir yeri vardı. Bütün o geçitleri ve yürüyüşleriyle normal karnavalların yanı sıra ‘deliler bayramı’ (festa stultorum) ve ‘eşek bayramı’ gibi bayramlar ve yöresel geleneklere göre bir ‘Paskalya gülüşü’ (risus paschalis) eğlencesi vardı. Ayrıca, neredeyse tüm kilise bayramlarının bir de geleneksel olarak kabul görmüş, komik halk versiyonu bulunuyordu. Panayırların kurulduğu ve açık hava eğlencelerinin düzenlendiği, devlerin, cücelerin, hilkat garibelerinin, eğitilmiş hayvanların katıldığı yöresel kilise bayramları işte bu versiyonun güzel örnekleridir. [...] Buna benzer bir hava, örneğin üzüm gibi (vendange) çeşitli tarım ürünlerinin hasatlarında da hâkimdi; bunlar şehirlerde de düzenlenirdi. Sivil ve toplumsal törenler ile ritüeller, bu şenliklerin sürekli müdavimleri olan palyaçolarla soytarıların katılımıyla komik unsurlar kazanırdı; bu figürler örneğin müsabakalardan galip çıkanların ödüllendirilmesi, feodal hakların devredilmesi ya da şövalyeliğe kabul gibi ciddi törenleri taklit ederlerdi. Örneğin ‘sırf gülmek uğruna’ (roi pour rire) şölen sofrasında baş köşeye geçecek bir kral ve kraliçenin seçilmesi gibi sahneler de komik protokolde zaman zaman canlandırılırdı. [...] Bu komik biçimler dünyanın, insanın ve insan ilişkilerinin tamamen farklı, gayri resmi, kilisenin ve siyasetin ötesindeki yönlerini sergiliyordu; bunlar resmiyetin dışında ikinci bir dünya, ikinci bir hayat kuruyorlardı; az ya da çok tüm ortaçağ insanının katıldığı, yılın belli bir zamanında içinde yaşadıkları bir dünya. [...] Dünyanın ve insan hayatının bu ikili özelliği kültürel gelişimin en erken evrelerinde bile mevcuttu.”⁵⁶

Buradan, orta çağ karnavallarının temsile dayanan “gülme” temelli eğlenceler olduğu anlaşılmaktadır. Karnaval ritüellerinde parodi kralların, şeytanın, din adamlarının yakılarak, pisletilerek yüksek ve ciddi niteliklerini kaybetmeleri; yalnızca karnaval günlerinde de olsa toplumun sıradan kesimlerine ait yaşamın galibiyeti söz konusudur. Yılın belirli günlerinde sürülmekte olan karnaval yaşamının edebiyata girmesi ise, temsili figürlerin yok edilmesi, alaşağı edilmesi ritüellerindeki grotesk unsurlar sayesinde “soylu” ve “yüksek” bir anlatım alanı olan edebiyatın da grotesk nitelik kazanmasını sağlamıştır.

3.2. Edebî Türlerin Melezleşmesi

Karnaval geleneği, yaşamın edebî anlatılara girmeye başlamasıyla, “karnavalesk” denilen karnavallaşmış edebiyatın ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Öncelikle, yüksek ve soylu bir tür olarak bilinen edebiyata soylu olmayan konular ve

⁵⁶ Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, ss. 31-32.

anlatım biçimleri nüfuz etmeye başlamış; zamanla, “ansiklopedik”⁵⁷ romanlar olarak bilinen orta çağ anlatılarına, her türden bilgi girmeye başlamıştır. Bilhassa Rabelais romanları, devrin ansiklopedik romanlarını temsil etmektedir.

Roman türüne nüfuz ederek türü ansiklopedik hâle getiren yeni içerik, türün kapsamının ve sınırlarının genişlemesine yol açar. Böylece ise, bir “roman” metninin içerisine epik parçalar, şiirler, dualar ve başka dinî parçalar ile edebiyat sayılsın veya sayılmasın türlü eserlerden alıntılar girmeye başlar. Ciddi edebî türler ile yarı-ciddi ve ciddi olmayan edebî türler tek bir anlatı düzleminde homojenleşir. Bu tedâhül sonucunda ortaya çıkan edebî düzlemde ise epik, tragedya, drama gibi adlarla tespit edilen “tür” denilen olgunun sınırları çözülmeye başlar; “melez” anlatılar ortaya çıkar.

Tür karakteristiği, karnavallaşmış edebiyat ürünlerinin melezleşme sürecinin başlangıç noktasını teşkil eder. Bahtin, Dostoyevski tarzındaki çoksesli romanın, çoğunlukla Avrupa serüven romanı gelenekleriyle ilişkilendirildiğini, bunun büyük ölçüde doğru bir yaklaşım olduğunu ifade eder. Buna göre, serüven romanlarında olduğu gibi, çoksesli romanın kahramanlarının başına da her şeyin gelebileceğini⁵⁸ ifade eder.

Serüven edebiyatının temel karakteristiklerinin çoksesli romanda yeniden işlenmesiyle karnavallaşmış bir anlatı geleneğinin oluşturulmuş olması, Dostoyevski romanından hareketle tespit edilir:

“Dostoyevski’de serüvenin olay örgüsü derin ve şiddetli sorunların ortaya koyulmasıyla bileşir; ayrıca, bütünüyle fikrin hizmetine verilir. Kişiyi kendisini teşhir eden ve kıskırtan sıradışı konumlara yerleştirir; onu alışılmadık ve beklenmedik koşullar altında öbür insanlarla ilişkiye ve çatışmaya sokar ve bunu tam da fikri ve fikir insanını, yani ‘insandaki insanı’ sınamak amacıyla yapar. Bu da, serüveni öyküsünün başka türlerle birleştirilmesine olanak tanır; bunlar, örneğin itiraf ve bir azizin yaşamöyküsü gibi, kendisine tamamen yabancı türlerdir.”⁵⁹

⁵⁷ Ansiklopedik roman, modern Türk edebiyatında bilhassa *Kara Kitap*’ın da aralarında bulunduğu, Orhan Pamuk için, “bütün dünyayı kapsama arzusu izlenimini veren genişliği ve iddiası anlatının önemli bir parçasını oluşturan listeleri ve yararlandığı kaynakların zenginliği” ile tespit edilen Batı edebiyatında 20. yüzyılda ortaya çıkmış olan çoğulcu yapıdaki anlatı biçimidir. Aynı zamanda, metinsel-aşkılık özellikleri gösterebilmektedir. (Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* romanının ansiklopedik roman oluşu ile ilgili içerik için bk.: Darmin Hadzibegovic (Haz.), *Kara Kitap’ın Sırları: Orhan Pamuk’un Yazı ve Resimleri*yle, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 60-61.)

⁵⁸ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s.160.

⁵⁹ Mihail Bahtin, *A.g.e.*, ss. 163-164.

Bahtin'in ifadeleri, farklı edebî türlerin bir araya getirilmesinden doğan karnavallaşmış anlatıların temelde her bir fikrin kendisini temsil imkânı bulduğu çoksesli ve söyleşimci anlatılara ve bu tip anlatıların tür bakımından özgürleştiği soylu olanla groteskin yan yana bulunduğu serüven anlatılarına dayandırıldığı yönünde yorumlanabilir.

Edebiyata göre daha “soylu” sayılan dinî metinler de karnavallaşmış edebiyat metinlerine nüfuz edebilmektedir. Ancak, çoğunlukla bu “alıntı” metinler, ana-metinlerde parodileştirme yoluyla ciddi niteliklerini kaybederler:

“İlkel halkların folklorunda hâkim olan ton ve örgütlenme açısından ciddi olan kültürlerin yanı sıra gülen ve ilahilerle alay eden diğer komik kültürler (‘ritüel gülüşü’) de yer alıyordu; ciddi mitosların yanı sıra komik ve küfürbaz olanlar vardı; kahramanlarla birlikte onların parodileri ve komik ikizleri vardı.”⁶⁰

Soylu bir tür olan modern roman grotesk olarak nitelendirilebilecek serüven romanlarının biçemiyle ve olay örgüsüyle birleştiğinde ortaya çıkan melez yapı, öncelikle karnaval folklorunun soylu bir edebî tür olan romana dâhil olmasını; buna bağlı olarak da iki veya daha fazla metnin bir anlatı içerisinde diyalojik ilişkide bulunduğu metinlerarası veya metinsel-aşkınlık olgusunu akla getirmektedir.

Bahtin, “*Bir tür, şimdide yaşar, ama geçmişini, başlangıcını her zaman hatırlar,*”⁶¹ ifadesiyle edebî türlerin kökeni meselesine temas eder. Komik edebî türler, ciddi edebî türler, yarı ciddi-yarı komik edebî türler, böyle bir tür ayrımının temel öğeleridir. Bunlar arasında yarı ciddi-yarı komik edebî türler, barındırdıkları tüm karışık dışsal çeşitliliğe rağmen, köklü bir bağ ile karnaval folkloruna bağlıdırlar.⁶² Bahtin, antik ya da orta çağ karnaval folklorunun herhangi bir çeşitlemesinden etkilenmiş olan edebiyatı, “karnavallaşmış edebiyat” olarak adlandırır. Ona göre yarı ciddi-yarı komik türün tüm alanı, böyle bir edebiyatın ilk örneğini oluşturur ve karnavallaşmış edebiyat sorunu tarihsel poetikanın, özellikle de tür poetikasının oldukça mühim sorunlarından biri⁶³ olmaktadır.

Yarı ciddi-yarı komik türlerin ayırt edici özellikleri; neşeli bir görelilik atmosferine sahip olmaları, içlerinde karnaval mayasını, karnaval heyecanını

⁶⁰ Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, s. 32.

⁶¹ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 165.

⁶² Mihail Bahtin, *A.g.e.*, s. 166.

⁶³ *A.g.e.*, ss. 166-167.

muhafaza ediyor olmaları ve karnaval folkloruna temelden bağlı olmaları olarak tespit edilebilir. Gerçeklikle kurdukları “canlı şimdi”ye dayalı, karnaval zamanında denk gelen “bugün” gerçekleşen yeni ilişki; efsaneye dayanmayan, kutsallaştırılmaz nitelikte olmaları ve bilinçli şekilde deneyim ile özgür yaratışa dayanmaları; çok üsluplu ve çoksesli doğaya sahip olmaları, yarı ciddi yarı-komik türlerin temel karakteristiklerini oluşturur.⁶⁴ Bahtin’in yarı-ciddi edebî türlerin karakteristiğinde tespit ettiği özellikler, karnavallaşmış edebiyat metinlerinin niteliklerini temsil etmekle birlikte, metinlerarası ilişkiler bütünü olarak da yorumlanabilmektedir.

“[Y]aygın bir biçimde aralara mektuplar, bulunmuş elyazmaları, aktarılan diyaloglar, yüksek türlerin parodileri, methiyelerin parodik olarak yeniden yorumlanması gibi başka türler sokarlar, bunların bazılarında nesirsel ve şiirsel sözün harmanlandığını gözlemleriz; canlı lehçeler ve jargonlar da (ve Roma aşamasında doğrudan ikidillilik de) devreye sokulur ve dış görünüşlerini yazarın taktığı muhtelif maskeler oluşturur. Temsil eden sözün beraberinde temsil edilen söz de boy gösterir; belli türlerde çift-sesli söz başı çeker. Sonuçta burada görülen, edebiyatın malzemesi olarak sözle kurulan yepyeni bir ilişkidir.”⁶⁵

Bahtin’in yukarıdaki ifadelerinden, bir tür türlerarası ilişkiden doğan karnavallaşmanın metinsel-aşkılık/ metinlerarasılık kavramını temsil ettiği anlaşılmaktadır. Bu ise, orta çağ için geleceğin modern ve postmodern anlatılarının temel özelliğini teşkil etmektedir.

3.3. Karnavallaşmış Edebî Türler

Edebiyatta karnavallaşma, soylu ve yüksek olarak değerlendirilen “ciddi” edebî türler ile soylu ve yüksek olmayan “yarı ciddi” ya da “komik” edebî türlerin bir arada söyleşim hâlinde bulunması yoluyla gerçekleşmektedir. Söz konusu söyleşim, farklı türlerin bir arada bulunmasıyla türlerarası bir diyaloga yol açmakla birlikte, “metin”lerin bir arada bulunuşu münasebetiyle de metinlerarası söyleşimi gerçekleştirmektedir. Orta çağ karnaval geleneğini edebiyat düzlemine yansıtmış olan Rabelais’nin Fransız edebiyatını büyük ölçüde etkilemekle birlikte, en az Cervantes kadar, tüm dünya edebiyatının kaderini de etkilediğini ifade eden Bahtin, onun edebî normlara ve kanonlara uyumsuz niteliğine⁶⁶ dikkat çeker. Bu dikkat,

⁶⁴ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, ss. 166-167.

⁶⁵ Mihail Bahtin, *A.g.e.*, s. 168.

⁶⁶ Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, s. 28.

Rabelais'nin edebî yaratılarındaki “edebiyat dışı” tabiatlı popüler kültür imgeleri ile ilgilidir. Çok üsluplu bu metinlerdeki çok-tonlu nitelik, yüksek ve aşağı olanın, ciddi ve komik olanın harmanlanmasıyla ortaya çıkar.

Roman türünün üç temel kökü epik, retorik ve karnaval türleri olmak üzere çok sayıda ara biçim de içlerinde yer alır. Dostoyevski'ye ve çoksesli anlatılara yol açan, karnaval çizgisinin muhtelif çeşitlemeleridir ve bu gelişimin başlangıç noktaları yarı-ciddi yarı komik edebî türün alanında bulunmaktadır.⁶⁷ Cebeci⁶⁸, Cornford'un iki önemli komik tür olarak belirttiği satir ve fars türlerinin komedinin kökeni olarak kabul ettiği “phallus alayları”na dayandığı yönündeki ifadelerine yer verir.

Yarı ciddi-yarı komiğin alanına ait olan orta çağda ortaya çıkmış iki tür, Sokratik diyalog ve Menippos yergisinin, Dostoyevski'yi ortaya çıkarmış olan sanatsal nesrin, çoksesli ve diyalojik anlatı biçiminin şekillenmesinde oldukça etkili olduğu⁶⁹ belirtilmektedir.

Romantik dönem öncesi Sturm und Drang⁷⁰ dramaları ile bilhassa E. T. A. Hoffmann'ın eserleri, grotesk biçemleriyle bu türün modern edebiyattaki temsilcileri olarak Bahtin tarafından⁷¹ sıralanır. Halkın karnaval geleneğinden, öznel ve bireysel bir grotesk bakış içeren eserlerin ilk örneği olarak, Laurence Stern'e ait *Tristram Shandy* romanı değerlendirilir.⁷²

Toplumsal bir kurum olan karnavalın, edebiyata grotesk gerçekçilik olarak taşındığını belirten Irzık, eşikteki anlatıcı-yazar ile benzer durumlardaki kahramanlar arasında tam bir eşanlılık olduğundan; söz konusu kesişmenin ise düşsel olanla gerçekliğin, gülme ile trajedinin, anlatıcı ile kahramanın sözlerinin bir arada bulunduğu karnaval mekânlar sayesinde gerçekleştiğinden⁷³ söz eder.

Modernist edebiyatta karnavallaşma olgusu için ise Ecevit, metinsel karşıtlıkların, geleneksel hiyerarşik değerlerinden arındırılmalarıyla, “*bir karnavalda*

⁶⁷ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 168.

⁶⁸ Francis Macdonald Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, Doubleday Press, New York, 1961. Buradan akt.: Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir, İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008, s. 48.

⁶⁹ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 168.

⁷⁰ bk. 3. BÖLÜM: Metinsel-Aşkın Düzlemde Alman İdealizmi ve Romantik Edebiyat Metinleri.

⁷¹ Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, ss. 64-65.

⁷² Mihail Bahtin, *A.g.e.*, s. 65.

⁷³ Sibel Irzık, “Önsöz”, *Karnaval'dan Romana*, ss. 25-28.

soylunun köylüyle, kralın palyaçoyla”⁷⁴ eşitlenmesinde olduğu gibi, metinde, “*tüm değer skalalarının*”⁷⁵ alt üst edildiğine dikkat çeker.

3.3.1. Sokratik Diyalog

Halk karnavalı geleneğinden doğduğu düşünülen Sokratik diyalog, karnavala özgü dünya anlayışının hâkim olduğu retorik olmayan bir türdür.⁷⁶ Bahtin, Sokratik diyalog hakkında şu ifadelerde bulunur:

“Başlangıçta, -gelişiminin edebi aşamasına çoktan girmiş olan- Sokratik diyalog türü, neredeyse bir anı türüydü: Sokrates’in yapmış olduğu gerçek konuşmaların anılarından, hatırlanan konuşmaların kısa bir öykü çerçevesinde sunulan elyazmalarından oluşuyordu. Ama çok geçmeden, malzemeye yönelik özgür bir yaratıcı tutum, türü tarihin ve anının kısıtlamalarından neredeyse tamamen kurtardı ve türün içinde yalnızca hakikatin diyalojik olarak açığa çıkartılmasına yönelik Sokratik yöntem ve bir öyküyle kaleme alınıp çerçevelenen diyalogun dışsal biçimi kaldı. Platon’un Sokratik diyalogları tam da böyle bir özgür yaratışın ürünleridir; hakkında yalnızca kimi fragmanlar aracılığıyla bilgi sahibi olduğumuz Ksenophanes ve Antisthenes’in diyalogları için de, bu ölçüde olmamakla birlikte aynısı söylenebilir.”⁷⁷

Sokratik diyalog türünün belirli yönleri üzerinde duran Bahtin, bu türün temelinde hakikatin ve hakikate dair insan düşüncesinin diyalojik bir doğası olduğu yolundaki Sokratik anlayışın bulunduğunu belirtir.⁷⁸ Belirli bir konuya ilişkin çeşitli bakış açılarının bir araya getirilmesinden mürekkep olan “sinkrisis” ile sözün sözle kışkırtılması demek olan “anakrisis”, Sokratik diyalogun iki temel aracı olarak belirlenir. Düşünceyi diyalojik hâle getiren bu iki unsur, açığa çıkarak birer karşıtlığa dönüşen düşüncelerin insanlar arasında diyalojik bir etkileşime girmesini sağlamış olur. Bahtin’e göre sinkrisis ve anakrisis, Sokratik diyalogun temelindeki hakikatin diyalojik doğası görüşüne dayanmaktadır. Karnavallaşmış bir tür olan Sokratik diyalog ile birlikte bu iki öge, dar, soyut retorik niteliklerini yitirmektedir.⁷⁹

⁷⁴ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları (1. Baskı: İstanbul, 2001), İstanbul, 2016, s. 47.

⁷⁵ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 47.

⁷⁶ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 168.

⁷⁷ Mihail Bahtin, *A.g.e.*, s. 169.

⁷⁸ *A.g.e.*, s. 169.

⁷⁹ *A.g.e.*, s. 170.

Kahramanlarının birer ideolog olduğu düşünölen Sokratik diyalog, Avrupa edebiyat tarihinde ideolog-kahramanı getiren ilk tür⁸⁰ olarak çoksesli ve diyalojik anlatıların bir tür arketipini oluşturmaktadır.

Eşikteki insan, postmodern anlatılar için temel bir karakter olmakla beraber, Sokratik diyalog da eşikteki insanın muhasebe ve itirafını⁸¹ ihtiva eder. Bu yönüyle Sokratik diyalog, monolog, iç monolog türünden anlatım tekniklerinin diyalojik niteliği dolayısıyla söyleşimsel ve çoksesli edebî anlatıların temelini oluşturmaktadır. Felsefî-sanatsal bir tür olan Sokratik diyalog türünde senkretik nitelikli⁸² fikir, fikrin taşıyıcısının imgesiyle birleşir; böylece fikrin doğrudan kendi kendini temsili söz konusu olur. Bu ana hatları ile Sokratik diyalog türünün sonraki devrelerde çoksesli ve diyalojik bir form olarak bu türden anlatıların arketipini temsil ettiği ifade edilebilir.

Frye, ironik kurmaca yazarının kendini küçümser göründüğünü ve Sokrates gibi hiçbir şey bilmiyormuş, hatta ironik olduğunu bile bilmiyormuş gibi davrandığını⁸³ belirtirken, karnavallaşmış ironik anlatımın Sokratik diyalog türüne dayandığı hususundan yola çıkar görünmektedir.

Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* monografisinde Sokratik diyalog türünün güncel konulara, sıradan günlük anlatılara gösterdiği ilgiden de söz eder. Nitekim çoksesli karnavallaşmış edebî ürünler, üst-metin bağlamında Sokratik diyalog türünün “sıradan olanı soylu olana dâhil etme” eğilimi ile koşutluk göstermektedir.

3.3.2. Menippos Yergisi (Menippea)

Satirin özel bir türü olan Menippos yergisi, adını Menippus isimli satir yazarından alır. Menippea olarak da adlandırılan bu tür, Latin satir geleneğinden farklı olarak daha saldırgan ve kötümser bir dünya görüşünü temsil eden Yunan satir geleneğine dayandırılmaktadır.⁸⁴ Kökeni karnavallaşmış folklorla dayanan Menippea türü, ilk olarak *Saturae Menippea* adıyla Milattan önce birinci yüzyılda yaşadığı

⁸⁰ A.g.e., ss. 170-171.

⁸¹ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 171.

⁸² “Sinkrisis” özelliği barındıran.

⁸³ Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi* (Çev. Hande Koçak), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015, s. 68.

⁸⁴ Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler*, ss. 187-188.

bilinen Romalı bilgin Varro tarafından kullanılmış olmakla beraber, tür olarak adını Milattan önce üçüncü yüzyılda yaşadığı bilinen Gadaralı Menippos'tan alır. Bir tür olarak Menippos yergisinin ortaya çıkışı ise bunlardan geride, Sokrates'in öğrencisi ve Sokratik diyalog türünün ilk muhtemel temsilcisi Antisthenes ile gerçekleşir. Bahtin, Cicero'dan, Sokratik diyalogun fantastik hikayelerle birleşiminden oluşan "logistoricus" yarattığını belirttiği Heraclides Ponticus isimli bir yazarın da Menippos yergileri kaleme aldığı⁸⁵ bilgisini kaydeder.

Dünyanın karnaval ruhuyla duyumsanışının temel vasıtalarından biri olan Menippos yergisi, Sokratik diyalog türüne göre komiklik unsurunu daha fazla haizdir. Kendisi dışında kalan türlere göre Menippos yergisi, fantastik öğeler ile kurgusal yaratıcılık konusunda döneminin en zengin türü niteliğindedir; fantastik öğelerle serüven öğelerini felsefî bir prensibin ya da hakikatin müstakil ifadesinde bir vasıta olarak değerlendirir. Bu yönüyle diyalojik karakterdedir.

Menippos yergisi, Bahtin'in "kenar mahalle doğalcılığı"⁸⁶ olarak ifade ettiği bir tür tezatlar terkibi içerir. Bu, bir yandan eş-ruh imgesini ortaya çıkarırken, diğer taraftan bilhassa mekânın; ücra yerlerin, taşranın, atıl vaziyetteki yapıların grotesk birer işleve sahip olduğu düşüncesini akla getirmektedir.

"Ölüler diyarı"na büyük ölçüde önem vermiş olan Menippos yergilerinde, ciddi ve karnavallaşmış edebî türlerde olduğu gibi, "eşikteki diyalog" türüne özgü dinî nitelikli anlatılara da tesiri bulunan âlemler arası ve ölümler arasındaki diyaloglar geniş yer tutar. Bu, diyalojikleşmiş fikirlerin yanı sıra edebî türlerin aynı anlatıda birleşerek karnavallaşma ile birlikte türlerarası geçişin sağlandığını göstermektedir.

Deneyisel fantastik özellikler ile bölünmüş kişilik, Menippos yergilerinin birer karakteristiğini temsil eder. Fantastik öğelere dayanan bu orijinal kurgu biçimi ve bölünmüş kişiliğe ait eş-ruh (Doppelgänger)⁸⁷ imgesi postmodernist metinlerde de komiklik ögesiyle birlikte oldukça karakteristiktir.

Uygunsuz ifadeler ve skandal sahneleri, Menippos yergilerinde görülmeye başlamakla birlikte karnavallaşmış edebî metinler ile bu türden edebiyata dayalı olarak kurgulanan postmodern edebiyata ait metinlerde yaygın durumdadır.

⁸⁵ Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana*, ss. 211-222.

⁸⁶ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 176.

⁸⁷ bk.: Bu çalışmada 4. BÖLÜM.

“Abartı”, “grotesk”, “alaşağı etme veya tersine çevirme”, “paradoks”, “normların çiğnenmesi” gibi⁸⁸ temel niteliklere sahip olan parodik Menippea türünün karakteristik eğilimlerinden bir diğeri olan anlatı içerisinde mektup, anı, öykü gibi ek türlerin varlığı ve yaygın kullanımı, nesir ve şiir gibi üslupların çeşitliliği ve bir aradılığı, “*güncel ve gündemdeki konulara ilgi*”⁸⁹ özelliği ile bir araya geldiğinde, söyleşim içerisinde bulunan türlerin melezleştiği; çoksesli ve metinlerarası özellikli anlatıları ortaya çıkarır. Menippea, Bahtin tarafından, bilhassa “*kişinin hayatta sahip olabileceği tüm dışsal konumların düşürülmesi*”⁹⁰ ve değeri düşürülmüş olan dışsal konumların, “*dünya tiyatrosunun sahnelerinde oynanan rollere dönüşmesi*”⁹¹ bakımından, içerisinde bulunduğu dönemin karakteristiklerinin en eksiksiz ifadesi olarak değerlendirilir. Nitekim, Menippea türü, farklı türleri bünyesinde barındıran ve dış dünya ile söyleşimsel bir ilişki içerisinde bulunması bakımından karnaval kültürünün edebiyat ortamına açık bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Oldukça heterojen bir tür olduğu belirtilen Menippea türünün söyleşim içerisinde bulunduğu yeni ve özgün çoksesli ve melez edebî anlatılar, parodi, yenidenyazım, anıştırma gibi metinlerarası teknikler sayesinde ve bu tekniklerle beraber, metinsel-aşkın bağlamda hâlen üretilmeye devam etmektedir. Bahtin tarafından “karnavallaşma” ve “karnavallaşmış” edebiyat anlatılarının sahip olduğu özellikler bağlamında tespit edilmiş olan söyleşim, dış-dilsellik ve çokseslilik kavramları, metinlerarası ya da metinsel-aşkın nitelikli bir edebiyatın ortaya çıkışındaki temel karakteristikleri temsil etmektedir.

Metinsel-aşkın özelliğe sahip edebiyatın tekâmülü ise, postmodern durum ile beraber, postmodern edebiyat anlatılarının ortaya çıkışına bağlı olmuştur. Son derece deneysel ve “yeni” olan postmodern roman, oyunsu ve üstkurmaca özellikli doğasının yanında, genel bir metinlerarası örüntü içerisinde konumlanmaktadır.

4. Postmodernizm ve Metinlerarasılık

Postmodernizm, modernizmin aşmayı ya da bastırmayı istediği nitelikleri de akla getiren, modernizmin bir tür avangardizm ile revize edilmesi olarak da anlaşılabilen

⁸⁸ Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler*, s. 197.

⁸⁹ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 179.

⁹⁰ Mihail Bahtin, *A.g.e.*, s. 180.

⁹¹ *A.g.e.*, s. 180.

bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Hassan, modernizm ile postmodernizm arasında bir ayrımın tümüyle mümkün olamayacağını, tarihin bir “palimpsest” olduğu, kültürün ise geçmiş, şimdi ve gelecek zaman arasında geçirgenlik gösterdiği görüşünden yola çıkarak bir yazarın, yaşam süresi boyunca, kolaylıkla hem modernist hem postmodernist eserler üretebileceğinden⁹² söz eder. Edebiyatta postmodernizm, Hassan’ın ifadeleriyle bir tür yenilik, yenileşme, yenileme veya değişim teorilerine⁹³ işaret etmektedir. Bu yönüyle kavram, “modern” kavramıyla da benzer çağrışımlara tekabül etmektedir. Modern edebiyatta tespit edilen Romantik ve Sembolist eğilimler, Postmodern metinlerde Patafizik ve Dadaizm olarak tespit edilmektedir.⁹⁴ Hassan’ın iki yönelimi birbirinden ayırmak üzere meydana getirdiği tabloda dikey/düşey olarak konumlandığı modernist “tür”ler ise, yatay/düşey nitelikli postmodernist metinlerde, türlerarası, melez; karnavallaşmış ve “oyun”su bir görünüm kazanmaktadır.

Postmodernitenin modernite ile ilişkisine bağlı olarak, derinlikli sanatlar ile yazınsal alandaki tezahürünün, mimari sanatından hareketle izlenebilmesi mümkün görülmektedir.⁹⁵ Modernizmden postmodernizme yönelmiş olan mimari sahasında bu geçiş, modernist mimarinin geometrik tekdeğerliliğinden uzaklaşılmasıyla çokdeğerliliğe doğru⁹⁶ bir hareket hâlinde olmuştur. Resim ve fotoğraf alanlarında ise, temsilden uzaklaşarak, söz konusu sanat alanının “*kendi biçim ve koşullarının soyut sorgulanışına*”⁹⁷ geçilmesiyle modernist eğilim terk edilmeye başlar.

Gürsel Aytaç⁹⁸ da, Lyotard’dan ödünç kavram, “postmodern durum”un ve buna bağlı postmodernizmin en belirgin hazırlayıcısı olarak “çoğulcu” niteliğinden söz eder. Bu çoğulculuk, anlatıcıların, roman tekniklerinin, bakış açılarının ve “metin”lerin birer çoğulluğu olarak anlaşılabilir.

⁹² Ihab Hassan, *Orpheus’un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru* (Çev.: Emel Aras) , Hece Yayınları, İstanbul, 2019, s. 314.

⁹³ Ihab Hassan, *Orpheus’un Parçalanışı*, s. 316.

⁹⁴ Ihab Hassan, *A.g.e.*, s. 319.

⁹⁵ Steven Connor, *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş* (Çev.: Doğan Şahiner), 3. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2001), İstanbul, 2015, s. 108.

⁹⁶ Steven Connor, *Postmodernist Kültür*, ss. 115-116.

⁹⁷ Steven Connor, *A.g.e.*, s. 147.

⁹⁸ Gürsel Aytaç, Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, 2. b., Say Yayınları (1. Baskı: Ankara, 2003), Ankara, 2009, ss. 321-322.

Bir sanat eserinin kendisine anlamsal bir gönderimde bulunduğu temsile dayalı modernist sanat ve eğilimlerine karşılık, kuramsal boyutta nispeten soyut bir tür gönderimin söz konusu olduğu postmodernist “yapıt”larda gönderim işlemi türe ait başyapıtlar toplamına yönelik olabilir. Bununla birlikte, belirli bir türün çerçevesinde kalmak yerine, türlerarası bir kuramsal-gönderim de söz konusu olmaktadır. Kanonlaşmış kimi “yapıt”lar arasında gerçekleştirilen göndergeleştirme işlemi, edebiyat metinleri arasında söz konusu olan “metinlerarasılık/ metinsel-aşkınlık” ya da edebiyatın yanı sıra farklı sanat disiplinleri arasında ortaya çıkan “estetiksel-aşkınlık” sayesinde gerçekleşir.

Edebiyatta postmodernizm, modernizmin içerisinde, ona bağlı ve içkin bir temel unsur olarak değerlendirilmekte; “*nihilist oyundan ve mistik aşkınlıktan*”⁹⁹ bir tür “*yok oluş*”¹⁰⁰ noktasına doğru ilerleyen bir süreç olarak tanımlanabilmektedir. Hassan, sonraki devrelere intikal edebilecek edebiyat numuneleri için öz-parodi, öz-yıkım ve öz-aşkınlık eğilimlerinin yanında, “*kurtarılmış bir hayal gücüne doğru*”¹⁰¹ ilerlemeyi öngörür. Böylece, Romantiklerden modern edebiyata tezahür eden estetik ve felsefî eğilimler, avangardın da niteliklerini oluşturur.

Niall Lucy *Postmodern Edebiyat Kuramı*’nda, postmodernist edebiyat kuramının sahiplendiği “*yaratıcı oluşun köktenci olumlaması olarak*” romantik mirası, “*rasyonel varlığın ezici gücü olarak gördüğü şeye karşıtlığına*”¹⁰² dayandırır. Bununla birlikte, postmodernizmin romantizmin geri gelişi olarak da değerlendirilmesi olanaklı görülmemektedir.¹⁰³ Ancak, postmodernist metinlerde, metinlerarasılık ya da metinsel-aşkınlık yoluyla romantik metinlere göndergesellik çerçevesinde yer verilerek, geçmişte üretilmiş sanatsal dehaya dayalı eserlerin yeniden üretilmeleri yoluyla dolaşımda kalmaları sağlanmış olmaktadır.

Modernizmin bir kaynağı olarak simgesel anlatıma dayanan 19. yüzyıl romantizmi, simge anlayışıyla, postmodernizmin de başlangıcını temsil etmektedir.¹⁰⁴ Estetik yaratının ve sanatsal dehanın yüceltiildiği romantik bakış açısı, postmodernizmde estetik ve kuramsal konulu edebî anlatının dayanaklarını temsil

⁹⁹ Ihab Hassan, *Orpheus’un Parçalanışı*, s. 46.

¹⁰⁰ Ihab Hassan, *A.g.e.*, s. 46.

¹⁰¹ *A.g.e.*, s. 307.

¹⁰² Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş* (Çev.: Aslıhan Aksoy), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 319.

¹⁰³ Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, s. 320.

¹⁰⁴ Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk’u Okumak*, ss. 33-37.; Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 52.

etmektedir. “Somut yaşamdan çok, daha önce üretilmiş metinlerin dünyasında dolaşmaktan hoşlan[an]”¹⁰⁵ modernist yazarların ürettikleri metinlerle birlikte estetik birer çerçeve hâline gelen üstkurmaca ve metinlerarasılık, yirminci yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkan yeni “postmodern durum”¹⁰⁶un meydana getirdiği edebiyat metinlerinin de temel niteliklerinden birini temsil etmeye başlamıştır.

Yıldız Ecevit, postmodernist metinlerde, teknik bakımdan, modernist metinlerde olduğu gibi, oyunsuluk, metinlerarasılık ve yabancılaştırma estetiğinin bir unsuru olarak üstkurmaca niteliği tespit eder. İzleksel bağlamda ise, Türk edebiyatındaki postmodern çizgiye ait, avangart biçim denemelerine girişen; avangardist deneysel biçimcilikle tüketime yönelik popüler yaklaşımlara yönelmiş olan; çeşitli ideolojilerle bütünleşmiş metinleri içeren ve çoğunlukla çarpıcı ve sürükleyici muhtevaya yönelen tüketime yönelik eserler üreten eğilimlerden¹⁰⁷ söz eder. Orhan Pamuk’un romanları, avangardist-biçimci-deneysel roman türü içerisindedir.

İlk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndan itibaren *Beyaz Kale*’ye kadar, geleneksel gerçekçi roman okurunun ilgilerine yönelik eserler meydana getirmiş olan Orhan Pamuk, postmodernist üstkurmaca, metinlerarası ve sanatçı romanı (Künstler-roman) izlekli grotesk ve melez yapıdaki eserleri, bilhassa Ecevit’in tespitiyle¹⁰⁸ *Benim Adım Kırmızı*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat* romanlarıyla, Türk edebiyatı içerisinde postmodernizm tartışmalarının odağında bulunmuştur. Romancının inşa ettiği postmodernist avangart biçim yapısı, eserlerinde bu ekseninde bir metinsel-aşkınlık bağlamının oluşmasını sağlamaktadır. Böylece, Pamuk, ironi ve oyun çerçevesiyle kuramsal çerçevede bir metinsel-aşkın örüntü meydana getirmekte, kendisi dışında kalan çağ romancılarına da göndergesel düzlemde bir metinlerarası “kaynak” teşkil etmektedir.

5. Metinlerarasılık/ Metinsel-Aşkınlık

Metinlerarasılık (intertextuality) kavramı, Bahtin’in farklı anlatım biçimlerinin, dolayısıyla farklı türlerin bir arada bulunarak gerçekleştirilmesi biçiminde tespit ettiği

¹⁰⁵ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 56.

¹⁰⁶ Söz konusu olguyu Lyotard “postmodern durum” olarak adlandırmaktadır. Bk.: Jean François Lyotard, *Postmodern Durum* (Çev.: İsmet Birkan), BilgeSu Yayınları, Ankara, 2013.

¹⁰⁷ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 69-71.

¹⁰⁸ Yıldız Ecevit, *A.g.e.*, s. 61.

söyleşim (diyaloji) kavramından hareketle, Julia Kristeva tarafından¹⁰⁹ bir edebiyat terimi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Farklı metinlerin tek bir ana-metinde bir araya gelerek oluşturdukları yeni bağlamda kendi aralarında söyleşimde bulunmaları olarak anlaşılabilir metinlerarasılık, Gérard Genette tarafından¹¹⁰ ise metinsel-aşkınlık (transtextuality) olarak adlandırılmış, kavramın sınırları belirli bir ana-metnin dışına doğru genişletilmiştir. Bu monografide, metinlerarasılık yerine, Genette'in metinsel-aşkınlık (Fr. transtextualité, İng. transtextuality) kavramı tercih edilmektedir. Nitekim, dış-metinsellik olarak adlandırılan, ana-metnin kapsama alanını çeşitli biçimlerde genişleten metin-dışı unsurlar da, ana-metin ile metin-ötesi münasebetler kurmaktadır. Metinsel-aşkınlık, meydana geliş bakımından kendi içerisinde farklı biçimlerde gerçekleşmektedir. Bunlardan biri, “metinlerarası”dır. Metinlerarası ile metinlerarasılık kavramlarının birbiri yerine kullanılmasının da önüne geçmek üzere, metinsel-aşkınlık, bir üst-kavram olarak daha geniş bir kavrayış alanına sahip olmaktadır. Nitekim Aktulum, metinsel-aşkınlık kavramını “*belli bir metni aşan ve onu yazının bütününe açan şeye gönderen soyut ulam*”¹¹¹ olarak izah ederken, metinlerarasılık kavramından “*bu soyut metinsel-aşkınlık içerisinde anılan ilişki türlerinden birisi olacaktır*”¹¹², ifadeleriyle söz eder.

Birden fazla metnin, anlatının ya da eserin, müstakil bir başka eserde bir araya gelerek söyleşime girmesi biçiminde ortaya çıkan metinsel-aşkınlık, “metinlerarası”, “ana-metinsellik”, “üst-metinsellik”, “yan-metinsellik” ve “yorumsal üst-metin” biçimlerinde meydana gelen bir metin-ötesi ilişkidir. Metinsel-aşkın ilişki, yeniden yazılan bir alt-metnin, ikinci bir yeni metnin (ana-metin) içerisinde “palimpsest” bir biçimde varlık göstermesiyle ortaya çıkabilebileceği gibi, metin içerisinde anılarak veya alıntılar yolu ile “gönderge” durumunda; doğrudan anılmaksızın çağrışımsal biçimde okur tarafından alımlandığında “anıştırma”; kaynak belirtilmeden ve bir başka metni düşündürecek biçimde bir izaha yer verilmeden yeni ve ardıl durumdaki metne ait olduğu izlenimine yol açacak biçimde mevcut olduğunda “gizli alıntı” biçiminde kurulu olabilmektedir.

¹⁰⁹ Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (Ed.: Leon S. Roidiez; Trans.: Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roidiez) Columbia University Press, New York, 1980.

¹¹⁰ Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (Trans.: Channa Newman, Claude Doubinsky), University of Nebraska Press, USA, 1997.

¹¹¹ Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 82.

¹¹² Kubilây Aktulum, *A.g.e.*, s. 82.

Orta çağ karnaval kültürünün bir yansıması olarak kabul edilen “karnavallaşmış” ya da “karnavalesk” nitelikli anlatılar, türlerarası ve metinlerarası söyleşimin tek bir kurgusal yapıda görüldüğü ilk edebî anlatılar olarak kabul edilebilir. Sokratik diyalog ve Menippea, söz konusu edebî türlerin ilk örnekleri sayılmaktadır.

Genette, “metinsel-aşkınlık”ı iki veya birkaç metin arasında karşılıklı mevcut oluş, nüfuz ediş; tezahür ilişkisi olarak; başka bir ifadeyle bir metnin bir başka metinde canlı ve tipik olarak var olması¹¹³ şeklinde tanımlar. Aktulum’a göre ise bir metnin türler, söylem türleri, sözcelem biçimleri gibi genel ulamlar ya da öteki metinlerle ilişki içerisinde bulunmasını sağlayan her şey, metinselaşkınlık olarak¹¹⁴ adlandırılmaktadır. Genel anlamıyla bir yenidenyazma işlemi olarak algılanması mümkün olan metinlerarası ise, “soyut metinselaşkınlık içerisinde anılan ilişki türlerinden biri”¹¹⁵ durumunda, iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi¹¹⁶ olarak anlaşılmalıdır.

Metinlerarası kavramı ile birlikte metinlerarası ilişkiler, postmodern anlatıların birer özelliği olarak tespit edilmiş olmakla birlikte bu türden bir söyleşimci ilişki biçimi Bahtin’in de işaret ettiği gibi karnaval anlatılarından itibaren gerçekleşmeyi sürdürmüştür.

Metinlerarasılık kuramının ortaya çıkmasında etkili kavramlardan biri olarak çokseslilik, bir anlatıdaki fikirlerin, onları taşıyan karakterlerin, özerk birer bilinç olarak kendilerini temsil etmeleriyle ortaya çıkan niteliktir. Bir anlatıda çoksesli özellikten bahsedebilmek için her bir “sesin” diğer özerk “seslerle” karşılaşması, onlarla ilişki hâlinde bulunması gerekmektedir. Bu ilişki, “diyaloji” denilen bir tür anlatı (ya da metin) içi söyleşim ilişkisidir. Bahsedilen söyleşim, bilinçlerin birer edimi olarak ortaya çıktığı gibi, birer ideolog olan anlatı kahramanlarının aralarında gerçekleştiğinde, bu kahramanların gerçekleştirmiş olduğu önsezilen birer okuma, düşünüş gibi kültürel edimler söz konusu olmaktadır. Bu türden bir edim, anlatıda yer alan karakterlerin diyalojik ilişkisinin aynı zamanda bu karakterlerin edebi, felsefi tecrübelerinin de anlatı boyunca söyleşim hâlinde bulunmalarını sağlar.

¹¹³ Genette, Gérard, *Palimpsests Literature in the Second Degree* (Trans.: Channa Newman & Claude Doubinsky), University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997, p. 1-2.

¹¹⁴ Kubilây Aktulum, *Metinlerarasılık // Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011, s. 457.

¹¹⁵ Kubilây Aktulum, *Metinlerarasılık // Göstergelerarasılık*, s. 457.

¹¹⁶ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000, s. 17.

Böylece, çoksesli bir anlatıda anlatı karakterlerinin ve elbette o anlatının yazarının kültürel birikimi söyleşimi oluşturacaktır. Nihai olarak, anlatı yazarının da bir okur ve düşünür olduğu kabul edilmelidir.

Kutsal metinlerin, mitlerin, tarihî ve edebî eserlerin sıklıkla anımsandığı bu türden söyleşimci ve çoksesli edebî anlatılar, hem farklı metinlerin bir arada bulunması hem farklı türlerin aynı bağlamda yan yana ve iç içe sunulması, metinlerarası ilişkileri ortaya çıkarmaktadır. Bu ilişkiler, yalnızca “metinler” arasında kalmayıp edebiyat ile müzik ve resim; resim ile müzik; edebiyat ile sinema, tiyatro, fotoğraf gibi çeşitli medyalar arasında da ortaya çıkabilmektedir. Bu türden ilişkiler ise “metinlerarası ilişkiler” yerine, hızla artan ve gelişen gösterge biçimleri sayesinde “estetiksel-aşkın” yahut “göstergelerarası” veya “medyalararası” ilişkiler olarak ifade edilmektedir.

Oyunsu bir biçimde, “ideal okur” a ya da “nitelikli okur” una ulaşmayı amaçlayan postmodern eğilimli edebiyat, “üstkurmaca” ve “oyun” özellikleriyle birlikte, “metinlerarası” niteliğe sahiptir. Üstkurmaca bağlamda kendi oluş sürecini kurgusallaştıran postmodern anlatılar, bir yandan “okur” ile bir tür “okuma sözleşmesi” üzerinden, gerçek-dışı, kurmaca-gerçeklik düzleminde “okuma oyunu” nun çerçevesini oluşturur. Bu türden bir “oyun”, eserin ve eserin üreticisi olan yazarın izin verdiği ölçüde, ancak “nitelikli okur” tarafından uygun biçimde yazarla eserin istediği, öngördüğü bir tür neticeye kadar devam edebilecektir. Bu türden anlatıların “ideal okur” unun, aynı zamanda yeterli ekinsel birikime erişebilmiş olan “metinlerarası okur” olduğu kabul edilmektedir. Roman yazarı Orhan Pamuk’ un edebî kaynaklarından biri olan, postmodern eğilimli edebî yaratıların da öncülü sayılan Italo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*¹¹⁷ adlı avangart romanında, “okur” ile karşılıklı bir anlaşmayı imzaladığını farz ederek söz konusu eseri okurken, “ideal okurun” oturma biçimini dahi postmodern oyun çerçevesinde öngörür, önvarsayar. Pamuk’ un *Kara Kitap*, *Masumiyet Müzesi* ve kısmen *Benim Adım Kırmızı* romanları da kendi okurunu, hatta yer yer kendi “izleyicisini” seçme ve yönlendirme edimlerini gerçekleştirir.

Postmodern bağlamda edebiyatın taklitçi ya da metinlerarası işlevinin “tüketilemez” olduğu savı¹¹⁸, her bir okuma ediminin metinsel-aşkınlık bakımından

¹¹⁷ Italo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* (Çev.: Eren Yücesan Cendey), 13. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2008), İstanbul, 2017.

¹¹⁸ Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, s. 177.

yeni birer bağlama zemin oluşturduğunun anlaşılması bakımından yorumlanmaktadır.

“Metinlerarası” bir eser, bu eseri alımlayabilecek “metinlerarası okur”a ihtiyaç duyar. Barthes’ın klasik eleştirinin aksine ve “yazarın ölümü pahasına”, dikkat gösterdiği gibi¹¹⁹, okur (ya da dinleyici), yazının toplam varlığını ortaya çıkaran yetkeye dönüşmektedir. Birçok kültüre ait farklı anlatılar arasında gerçekleşen söyleşim, parodi ve mücadeleler sayesinde ortaya çıkan bir “metin”, ancak, okurun sayesinde mümkün olabilmektedir.

Aktulum, “*metinde açıkça belirtilen ya da kapalı olarak yer aldığı bağlamda bir aykırılık yüzünden duraksayan*”¹²⁰ “metinlerarası okur”un, söz konusu aykırılığı saptayıp çözümlemesini ve “metinlerarası anlam”ı bulmasını, okurun “*ekinsel birikimine, büyük ölçüde de belleğinin etkinliğine*”¹²¹ bağlar. Bu saptama, bilhassa metin içerisinde bir tür aykırılık oluşturan “anıştırma” tekniğine bağlı olarak ortaya çıkan bir metinsel-aşkın duruma aittir.

Genette’in tasnifine göre metinsel-aşkınlık, metinlerarası (intertextuality), yan-metinsellik (paratextuality), yorumsal üst-metin (metatextuality), ana-metinsellik (hypertextuality), üst-metinsellik (architextuality/architecture) biçimlerinde¹²² gerçekleşmektedir.

Metinsel-aşkınlık biçimleri, belirli bir tür, eser ya da kuramın, sanat akımının öykünme yoluyla ana-metinde anılması biçiminde gerçekleşebileceği gibi, yergi ya da sıradanlaştırma gibi yaklaşımlar çerçevesinde de söz konusu olabilir. “İşlev”e dayalı türev ilişkilerinin metinsel-aşkın bağıntısı, postmodernist yaklaşımın ironik doğasına¹²³ da bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, söz konusu “işlev”lerin ve “türev” bakımından ilişkilerin niteliği ise alt-metinler ile gönderge-

¹¹⁹ Roland Barthes, “The Death of Author”, *Image, Music, Text*, p. 148.

¹²⁰ Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 195.

¹²¹ Kubilây Aktulum, *A.g.e.*, s. 195.

¹²² Gerard Genette, *Paratexts: Thersolds of Interpretation* (Trans.: Jane E Lewin, Foreword.: Richard Macksey), Cambridge University Press, New York, USA, 1997, p. xviii-xix.

¹²³ Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş* başlıklı monografisinde postmodern ironiden politik oluş bağlamında “*Postmodernizm, politik sorumluluğun ilgisizlik değil müdahale gerektirdiğini söyleyen ilkeye göre ‘apolitik’tir; ancak yine postmodernizm, sanat ve edebiyatın dünyaya dair politikanın hayal bile edemeyeceği kadar yüksek bir hakikat düzenini ifade ettiği biçimindeki ilkeye göre ise aşırı derecede ‘politik’tir*”, ifadeleriyle söz eder. (Niall Lucy, *A.g.e.*, ss. 223-224.)

metinlerin ana-metinde bulunmalarını sağlayan metinlerarası anlam sayesinde açıklanmaktadır.

2. BÖLÜM

ORHAN PAMUK'UN ESERLERİNDE METİNSEL-AŞKINLIK BİÇİMLERİ

Metinlerarası yönelimli bir yazar olarak Orhan Pamuk'un romanları, Doğu ve Batı edebiyat kanonlarına ait eserlerin ustalıkla bir araya getirildiği, metinsel-aşkınlık biçimlerinin ve bu biçimleri meydana getiren tekniklerin titiz birer çalışma ile tatbik edildiği anlaşılabilir romanlardır. Geniş kapsamlı bir metinsel-aşkınlık ağının birer parçasını oluşturan eserler, soylu, yüksek ve soylu olmayan edebiyat anlatılarının yanı sıra, ansiklopedik birer roman olarak pek çok türden bilgiyi ve romanların yazıldığı dönemlere ve anlatı zamanlarına ait dil kullanımlarını içermektedir. Bununla birlikte, Orhan Pamuk külliyatı, kendi aralarında "metinlerarası" romanlar bütününden meydana gelmektedir.

Orhan Pamuk romanlarında metinsel-aşkınlık, romancının okuma edimlerinin bir neticesi olarak ortaya çıktığı gibi, estetik ve kuramsal fikirlere dayanan bir örüntüye de sahiptir. Aynı zamanda, eş-ruh, Doğu-Batı ekseninde kimlik ve var oluş, baba ve oğul izlekleri gibi belirli konular etrafında da metinsel-aşkınlık biçimlerine başvurulduğu tespit edilmektedir.

Dostoyevski romanının bağlı olduğu türlerden biri olan serüven anlatıları, Orhan Pamuk ile Dostoyevski arasında edebî bir tür akrabalığının kabul edilmesi, her ikisi arasında serüven anlatıları bağlamında bir ortaklığı da düşündürcektir. Bilhassa *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar* romanları, kendilerinin birer serüven romanı olarak okunmalarını mümkün kılmaktadır. Pamuk'un metinlerarası romanı *Benim Adım Kırmızı*, burlesk nitelikli bulvar anlatılarına mahsus birtakım özellikler dahi sergilemektedir. Bu tür bir çerçeveye sahip romanların karnavallaşmış anlatılar olduğu anlaşılmaktadır. Karnavallaşmış romanlarda, soylu bir söylem ile onun grotesk yansıması; yüksek edebî türler ile onların parodik karşılıkları; ciddi edebî türler ile yarı-ciddi ve komik edebî türlerin bir aradalığı temel karakteristiği teşkil eder.

Bir kitabın en azından iki fikirle yazılması gerektiğini ileri süren Pamuk'un roman sanatı hakkındaki ifadeleri, onun romanlarındaki çoksesli niteliği yansıtmaktadır:

"[K]itaplarımda benim görüşlerim her zaman arkada kalsın isterim ve görüşlerimin çelişkili olmasını severim. Çünkü benim için bir kitabı ayakta tutan şey, onun içindeki çatışmalardır.

Yazarın kesin fikirleri değil, kahramanların birbirleriyle çatışan kesin fikirleri yaşmalıdır. [...] [İ]ki fikri güçlü kuvvetli biçimde temsil edecek iki karakter, bunların çeşitli yansımaları olacak sekiz karakter, bunların güçle ama hakiki karakter olarak, sahil olarak bütün seslerini çıkarmalarından doğan sestir asıl roman. Roman bir sonuç göstermez benim için, bir ders de vermez. Ama bütün seslerin çatıştığı bir bölgedir ve çatışma sahasında güzellik ve açıklık kadar, karanlık ve kolay anlaşılabilir yerler de olacaktır.”¹

Orhan Pamuk romanlarının tümü, esas meselesinin “sanat” olduğu tespit edilen, başkışileri şairler ve yazarlar olarak kurulan hermetik² “sanatçı romanları (Künstlerroman)”³ içerisinde değerlendirilmektedir.⁴ Pamuk’a ait çoksesli biçimde kurulu sanatçı romanlarında, metinlerarası düzlemde temsil edilen estetik ve kuramsal düşünceler, metinsel-aşkınlık çerçevesinde yorumsal üst-metin çerçevesini oluşturmaktadır.

Yazarının “*ressam olmak hakkında bir roman*”⁵ düşünmeye başlamasıyla tasarısı ortaya çıkan *Benim Adım Kırmızı*, Pamuk’un metinlerarası örüntü ve bu örüntüyü meydana getiren metinlerarası tekniklerin yanında, deneysel, tarihî ve masalsi; aynı zamanda karnavalesk ve çoksesli niteliği bakımından son derece orijinal ve sıra dışı bir kuruluşa sahiptir. Yıldız Ecevit’in “*epik bir resim kitabı*”⁶ olarak değerlendirdiği roman, metinlerarası ve sanatlararası düzlemde tasarlanmış “poetik” bir romandır. Romanın poetik oluşu, metinlerarası düzlemde yorumsal üst-metin çerçevesi içerisine yerleştirdiği anlaşılan “üslup”, “çokseslilik”, “karnaval”, “metinlerarasılık/metinsel-aşkınlık” kavramlarını tartışan ya da örneklendiren romanda “içkin”, ancak “misafir” metinler aracılığıyla.

¹ Orhan Pamuk, “Roman Sanatı”, *Öteki Renkler*, 3. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016, s.105.

² Jale Parla’nın modernist roman için ve bilhassa Orhan Pamuk’un yazar kahramanları için tespit ettiği hermetik kahraman arketipi, “*ticaret ve aynı zamanda hırsızlık tanrısı olarak tanın[an]*”, tanrısal habercilik görevini üstlenen Hermes’ten mülhemdir. Zeus ile Ülker takımyıldızının yedi yıldızına dönüştürülen kız kardeşler Pleiadlar arasında en gençleri olan Maia’nın oğlu Hermes, aynı zamanda ilk lir ve ilk flüt çalgılarını icat etmiş olmasıyla anılmaktadır. (Bk.: Pierre Grimal, “Hermes”, *Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma* (Çev.: Sevgi Tamgüç), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 274-277.)

³ Parla’ya göre, “*Bildungsroman*’ın *çocukluk, ergenlik, gençlik ve olgunluk doğrultusunda kronolojik bir biçimde ilerleyen yapısını devralan Künstlerroman*, [gelişim romanlarında bulunan] bu yapının merkezine estetik arayışı koymuştu[r].” Yazarın yaşamından kuvvetli izler taşıdığı belirtilen Künstlerroman’ın baş kahramanı, “*arayışın öznesi olacak kadar yetenekli, ancak henüz kendi kimliğini tam anlamıyla tanımlayamadığı için duygu ve düşünceleri bir hayli karışık bir sanatçı adayıdır*.” Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, 4.b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 2011), İstanbul, 2018, s. 235-236.

⁴ Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, s. 9-10

⁵ Orhan Pamuk, “Sonsöz”, *Benim Adım Kırmızı*, s. 504.

⁶ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 144.

Metinsel-aşkın bağlam içerisinde ana-metin olarak ele alınan *Beyaz Kale*⁷ romanı, Pamuk'un, postmodern, tarihî, üstkurmaca ve metinlerarası nitelikli romanlarının ilkidir. 1985 yılında yayımlanan *Beyaz Kale* ile metinlerarası bir teknik olarak "yenidenyazım", "yeni" edebiyatın estetik-kuramsal prensiplerinden biri olarak konuşulmaya ve uygulanmaya başlamıştır. Metinsel-aşkın bağlamda metinlerarası, ana-metinsellik, yan-metinsellik, üst-metin ve yorumsal üst-metin uygulamalarının tümünü içeren roman, Pamuk'un "Doğu-Batı" ekseninde oluşturduğu izlekleri postmodern ve oyunsu özelliğiyle tarihî düzlemde temsil etmektedir.

Beyaz Kale'nin yayımlandığı tarihlerden itibaren *Zorunlu İstanbul Seyahati* adıyla da yayımlanmış olan *Kanuni Devrinde İstanbul*⁸ adında, mektup türündeki bu eserle akrabalığı çokça tartışılmıştır. *Beyaz Kale*'nin konusunu bu eserden aldığını ifade eden Pamuk, alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul* ile ana-metin *Beyaz Kale* arasında yenidenyazım ve genişletme yöntemleriyle metinlerarası ilişkiyi sağlamıştır. Söz konusu metinsel-aşkın görüngüde *Beyaz Kale* ile *Kanuni Devrinde İstanbul*'un biri palimpsest ikiz metinler olarak anlaşılması olasıdır.

Orhan Pamuk'un çoğunluğu nakkaşlar olan roman kişilerine sahip eseri *Benim Adım Kırmızı*⁹, diğer romanları gibi metinlerarası doğasının yanında, sanatlararası bir kuruluşa sahiptir. Bu nedenle, metinlerarası tekniklerden biri olarak kipsel-dönüşüm örneklerinin yanında, bir metinsel-aşkın ilişki biçimi olarak "metinlerarası"nın da sanat alanları arasında sergilenişini açıkça göstermektedir. Bu nedenle, söz konusu romanın ana-metinsellik, yan-metinsellik gibi, "metinlerarası" bağlamındaki temaslarından bir bölümü, "sanatlararası" başlığı altında ele alınmaktadır.

Polisiye bir gerilime sahip olan ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da, söz konusu gerilimin "kişisel üslup ve tasvirin her türlüünü bütünüyle reddeden tipik idealist İslam minyatür resmi ile İtalyan rönesans sanatının karşı karşıya gelmesinden kaynaklan[dığı]"¹⁰ öne sürülür. Nitekim, romanın metinlerarası ve sanatlararası

⁷ Orhan Pamuk, *Beyaz Kale* (1. Baskı: Can Yayınları, İstanbul, 1985), 6. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.

⁸ Fuad Carım (Haz.), *Kanuni Devrinde İSTANBUL: Dört asır yayınlanmadan köşede kalmış çok önemli bir eser* (Çev. Fuad Carım), Yeni Savaş Matbaası, İstanbul, 1964.

⁹ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* (1. Baskı: İletişim Yayınları, İstanbul, 1998), 6. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.

¹⁰ Mark Kirchner, "Muhasara-ı Kal'e-i Doppio - Orhan Pamuk Üzerine Notlar", *Orhan Pamuk'u Anlamak* (Der.: Engin Kılıç), 3. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 13.

görünümü, Pamuk'un eserlerine hâkim izlek olan Doğu-Batı simetrisine uygun düşmektedir. Doğu ile Batı medeniyetleri arasındaki karşıtlık ve simetri, tarihî, polisiye, estetik-kuramsal örüntüler içerisinde “palimpsest” bir varlık sürdürmektedir.

Metinlerarası ve sanatlararası nitelikteki ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'nın, “alıntı”, “gönderge”, “anıştırma”, “kipsel-dönüşüm”, “yeniden-yazım” yahut “yeniden-üretim” düzlemlerinde örüntüsü, metinlerarası olgusundan belki de daha fazla olarak sanatlararası/estetiksel-aşkın bir nitelik düşündürmektedir. Nitekim, Ecevit de “minyatür” sözcüğünün Latince kökeninin, “kırmızı ile boyamak” anlamındaki miniare sözcüğünden ileri geldiğini; *Benim Adım Kırmızı*'nın ise “*Ben Bir Minyatür Kitabıyım*”¹¹ demek olduğunu düşündürür. Metinsel-aşkın ilişkiler arasında değerlendirilen “yorumsal üst-metin” ilişkisi bakımından da Pamuk'un söz konusu romanı, Doğu ve Batı sanatlarının bilhassa görsel anlatım biçimlerinin modern bir anlatıda bileşimine olanak sağlarken, edebî anlatım içerisine yerleştirilen mesnevi “meclis”leri sayesinde ekfrastik “kipsel-dönüşüm” tekniğinden de yararlanılarak kuramsal bir ifadenin temsilini sağlamaktadır. Metinsel-aşkınlık bakımından ana-metni teşkil eden roman, metin-ötesi bağlamda, kapsamlı bir uygulama alanını oluşturmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde, Orhan Pamuk romanlarında metinsel-aşkınlık, öncelikle metinsel-aşkınlık biçimleri ve bu biçimleri meydana getiren teknikler bağlamında ele alınmaktadır. Bir sonraki bölüm ise, romanlarda gerçekleşen metinsel-aşkınlık biçimlerinin izleksel bütünlüğünün ortaya konması amaçlanarak oluşturulmuştur.

1. Metinsel-aşkınlık Bakımından Orhan Pamuk Edebiyatı

Genette'in metinsel-aşkınlık tasnifi, beş tip metinsel-aşkınlık ilişkisi veya başka bir ifadeyle metin-ötesi ilişki tespitine dayanmaktadır. Söz konusu tasnif, ana-metin durumundaki bir eserin, kendisi dışındaki eserler ya da metinler arasında yahut bu eserlere göre konumunu tespiti yönelik bir tasnif olarak ortaya çıkmaktadır. “Metinlerarası”, “ana-metinsellik”, “yan-metinsellik”, “üst-metinsellik” ve “yorumsal üst-metin” biçiminde belirlenmiş olan metinsel-aşkınlık türleri, birbirlerinden farklı metin-ötesi söyleşim biçimlerine sahip olmakla beraber, birbirleriyle ilişki içerisinde veya geçişim hâlinde de bulunabilirler.

¹¹ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 144.

Metinsel-aşkın estetiğin gerçekleşme biçimleri, öncelikle edebiyat metni içerisinde bulunan “başka” metinlerin varlığı ile söz konusu olurken; diğer biçimde ise bir edebiyat anlatısı, resim, yontu, fotoğraf, drama, sinema gibi görsel anlatım biçimlerine ait anırtırma, alıntı ya da göndermeleri içerebildiği gibi, çok daha eski bir disiplinlerarası münasebet olarak müzikal anlatılara ait unsurları da içerebilmektedir.

Orhan Pamuk romanlarında meydana geliş biçimlerine göre tasnif edilen metinsel-aşkınlık biçimleri, burada, kavramların anlaşılması amacıyla ana hatlarıyla yer almaktadır. Her bir metinsel-aşkınlık biçiminin gerçekleşme şekli ve anlamı, “3. Bölüm” içerisinde tahlil edilmektedir.

1.1. Metinlerarası

Bir ana-metin ile bir başka metin arasında göndergesel bir ilişkiyi öngören metinlerarası¹², anırtırma ve alıntı/gönderge biçimindeki söyleşim neticesinde ortaya çıkmaktadır. Metinlerarası biçimindeki bir metinsel-aşkınlığın ortaya çıkışı, ele alınan bir ana-metin içerisinde varlığı tespit edilen, anırtırma, alıntı, iç-alıntı, gizli alıntı ya da öz-alıntı biçimindeki metinsel-aşkınlık teknikleri sayesinde ana-metne yerleştirilen “gönderge-metin”ler aracılığıyla.

Bir ana-metinde yer alan gönderge-metinler, bir tür birleştirim/kolaj işlemi sonucunda, söz konusu ana-metnin anlamının üretilmesine etkiye bulunur.

Ana-metin olarak ele alınan *Beyaz Kale*, Pamuk’un 1983 yılında yayımlanmış olan *Sessiz Ev*¹³ romanının kökten rasyonalist/determinist/pozitivist kişisi Faruk Darvinoğlu’nun incelediği arşiv belgeleri arasında bulduğu bir yazma ile başlar. Hikâyesi *Sessiz Ev*’den *Beyaz Kale* romanına taşınmış olan Faruk Darvinoğlu, *Sessiz Ev* romanında tarih ve ansiklopedi ilimleriyle ilgilenen bir araştırmacı ve hekimdir. Bu münasebetle, iki romanın kendi aralarında metinlerarası özellikte bulunduğu anlaşılmaktadır.

Faruk Darvinoğlu’nun genç yaşta öldürülen kız kardeşi Nilgün Darvinoğlu, *Sessiz Ev*’de geleneksel-gerçekçi roman okurunu temsil eder. *Beyaz Kale* ise *Sessiz Ev*’in kişisi Nilgün Darvinoğlu’na yönelik kurmaca bir ithaf sayfasıyla başlar: “İyi

¹² İngilizce “intertextuality” kavramının Türk dilindeki karşılığı olarak metinlerarası, bu incelemede metinsel-aşkınlık (transtextuality) biçimlerinden biri olarak ele alınmaktadır.

¹³ Orhan Pamuk, *Sessiz Ev* (1. Baskı: Can Yayınları, İstanbul, 1983), 3.b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.

*insan, iyi kardeş Nilgün Darvinoğlu (1961-1980) için*¹⁴ biçimindeki ithaf bölümünü, Faruk Darvinoğlu tarafından kaleme alınmış görünen kurmaca, romanın tamamı bakımından ise üstkurmaca nitelikli bir “giriş” bölümü izler. Faruk’un *Sessiz Ev*’de geçen arşiv araştırmaları sırasında bulmuş olduğu bir elyazması mevcuttur. *Beyaz Kale* de, üstkurmaca biçimde, Faruk tarafından bulunduğu belirtilen bir elyazması olarak tasarlanmıştır. Söz konusu örüntüye göre, *Beyaz Kale* romanına girdiği görülen örüntüsü ve kişileriyle, *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale* romanında “palimpsest” bir metin olarak varlığını sürdürür. Böylece, palimpsest metnin “genişletilmesi” yoluyla kurulu *Beyaz Kale* ile palimpsesti arasında bir “metinlerarası” söz konusu olur.

Ana-metin *Beyaz Kale*’nin karnavallaşmış anlatılarla üst-metinsellik ilişkisine bağlı olarak, bu tür edebiyatın ilk temsilcilerinden sayılan Rabelais’yi akla getirir. Böylece üst-metin çerçevesindeki bu ilgi, *Beyaz Kale* ile Rabelais metinleri arasında tespit edilecek bir “metinlerarası” için de olanak sağlar.

Umberto Eco’ya ait 1980 yılında yayımlanmış ve Türkçede ilk olarak 1986 yılında basılmış olan *Gülün Adı*¹⁵ romanı, *Beyaz Kale* ile metinlerarası¹⁶ olan bir başka metindir. Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* romanı içinde bir alt-metin durumunda bulunan, Melk’li Adso adlı bir rahibin gençlik yıllarına ait hatıralarını 14. yüzyılda kaleme alıp bir parşömen vasıtasıyla modern devirlere aktarılmasını sağlaması ile üstkurmaca bağlama yerleştirilen roman, *Beyaz Kale*’de Faruk Darvinoğlu’nun elyazması olarak bulup yayımlattığı kurmaca hikâye ile benzer niteliktedir.

Ana-metin *Beyaz Kale* ile metinlerarası olan *Sessiz Ev* romanının hikâyesinin üçüncü nesil anlatıcısı Doktor Faruk Darvinoğlu ile alt-metinler *Kanuni Devrinde İstanbul* ve *Don Quijote*’un esaretleri süresince hekimlik yapan kişileri arasında koşutluk kurulabilmektedir. Faruk’un, bulmuş olduğu bu hikâyeyi, önceki anlatıcıları ve yazarlarıyla aralarında tevarüs eden mesleki akrabalıktan dolayı samimiyetle benimsediği öne sürülebilir. Bu durum, *Beyaz Kale*, *Sessiz Ev*, *Kanuni Devrinde*

¹⁴ *Beyaz Kale*, s. 6.

¹⁵ Umberto Eco, *Gülün Adı* (Çev.: Şadan Karadeniz), 41. b., Can Yayınları (1. Baskı: 1986, İstanbul), İstanbul, 2017.

¹⁶ Orhan Pamuk’un romanları ile Umberto Eco’ya ait romanların metinsel-aşkınlık bağlamında mukayeseli bir incelemesi için bk.: Feyza İslamoğlu, “Umberto Eco ve Orhan Pamuk’un Romanları Arasında ‘Metinlerarasılık’”, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2014.

*İstanbul ve Don Quijote*¹⁷’u metinlerarası anlatılar olarak değerlendirmeyi mümkün kılar.

Borges’in *Don Quixote Yazarı Pierre Manard*¹⁸ hikâyesi, *Don Quijote* romanının bir bölümünü yeniden yazmak isteyen kurmaca bir yazarın anlatısıdır. Hikâyede, *Don Quijote* romanından geniş bir alıntı yer almaktadır. Böylece, doğrudan öykünülen metin alıntılanmadıkça, söz konusu metne “benzer” bir başka “yeni” metin oluşturmanın imkânsızlığı izlek olmaktadır. Borges’in *Don Quijote* ile öykünme bakımından bir tür ortakbirliktelik içerisinde bulunan eseri *Don Quixote Yazarı Pierre Manard*; *Don Quijote* ile ana-metin ve öykünme bakımından metinsel-aşkın bir bağlama sahip olan *Beyaz Kale* ile de “metinlerarası” durumdadır.

Görsel ve yazımsal olmak üzere, Hüsrev ile Şirin hikâyesine dayanan anlatılarla *Benim Adım Kırmızı* romanı arasında, metinsel-aşkın tekniklerden “metinlerarası” söz konusudur. Edebiyat ve sanat tarihi içerisinde yer alan, izlek bakımından Hüsrev ile Şirin hikâyesine bağlı olan edebiyat eserleri arasından, Nizâmî Gencevî’ye ait olan *Hüsrev ü Şirin*¹⁹ mesnevisi, romanın alt-metnini temsil ederken, bir bakıma, romanın söz konusu izleğe bağlı diğer anlatılarla metinlerarası münasebetini de belirlemektedir. Yazar Orhan Pamuk da, romana eklediği “Sonsöz” başlıklı bölümde, Nizâmî’nin anılan eseri ile birlikte, bir tür renk sembolizmine dayanan *Heft Peyker*²⁰, “Yedi Sûret ya da Yedi Güzel” mesnevisinin *Benim Adım Kırmızı*’nın kaynaklarından biri olduğunu²¹ belirtir.

Ana-metinde, metinlerarası bir izlek olan Hüsrev ile Şirin izleğine dayalı anlatılar, geniş bir edebiyat sahasında²² yeniden yazılmıştır. Romanın ana konusu

¹⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *La Mancha’lı Yarattıcı Asilzade: Don Quijote* (Çev.: Roza Hakmen), 2 Cilt, 22. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1996, İstanbul), İstanbul, 2017.

¹⁸ Jorge Luis Borges, “Don Quixote Yazarı Pierre Manard”, *Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler* (Çev.: Fatih Özgüven, 4. b., Tomris Uyar), İletişim Yayınları (1. Baskı: 2013), İstanbul, 2017, ss. 67-78.

¹⁹ Nizâmî Gencevî, *Hüsrev ve Şirin* (Çev.: Sabri Sevsevil), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1988. İnceleme boyunca alt-metin ve gönderge-metin olarak ele alınan eser, Türkçe olarak yayımlandığı adla, “*Hüsrev ve Şirin*” biçiminde anılacaktır.

²⁰ Türkiye Türkçesinde bir neşri için bk.: Genceli Nizâmî, *Heft Peyker: Yedi Sûret* (Çev.: Emin Yümni, Haz.: Aytekin Yıldız), Büyüyen Ay Yayınları, 2013.

²¹ Orhan Pamuk, “Sonsöz”, *Benim Adım Kırmızı*, s. 517.

²² Türk ve İran edebiyatlarında Hüsrev ile Şirin izleğine dayalı anlatılar için bk.: Ahmet Doğan, “Eski Türk Edebiyat’nda Hüsrev ü Şirin ve Hüsn ü Aşk”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 5, Sayı 9, İstanbul, 2007, ss. 389-400.; Faruk Kadri Timurtaş, “Hüsrev ü Şirin ve Ferhad ü Şirin Yazan Şairlerimiz”, *Türk Dili*, Temmuz 1952, ss. 15-21.; Faruk Kadri Timurtaş, “Türk Edebiyatında Hüsrev ü Şirin ve Ferhad ü Şirin Hikâyesi”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, IX, 1959, ss. 70-80. ; Faruk Kadri Timurtaş, “İran Edebiyatında Hüsrev ü Şirin ve Ferhad ü Şirin Yazan Şairler”, *Şarkiyat Mecmuası*, 1961, ss. 73-86.

nakkaşlar arasında örüntülendiğinden, üstat nakkaş Behzad'ın minyatürlerinden yola çıkılarak kurmaca düzlemde anlatıyı son hâline getirmiş olan Nizâmî'ye ait olan *Hüsrev ve Şirin*²³ mesnevisinin palimpsest metin olduğu²⁴, roman içerisinde vurgulanır. Ancak, bilhassa metinsel-aşkın bağlamda metinlerarası, geniş ölçekli bir tesir alanına sahip olan bu türden izlekler için, varyant metinler arasında da söz konusu olabilmektedir.

*Kar*²⁵'da ise gönderge-metin olarak yer alan Cevat Fehmi Başkut'a ait *Buzlar Çözülmeden*²⁶ adlı oyun, romanın ihtilâlcî kişilerinden Sunay Zaim tarafından sahnelenmesi nedeniyle son sınıfta iken Kuleli Askerî Lisesi'nden atılmasına yol açan²⁷ bir piyes olarak anılması çerçevesinde göndergeleşir. Ana-metnin çatı hikâyesinde palimpsest bir anlatı olarak bulunan *Buzlar Çözülmeden*, *Kar* ile metinlerarası olur. Böylece, *Kar* ile arasında ana-metinsellik ilişkisi söz konusu olmaktadır. Bununla birlikte, ileride ele alınan Necip Fazıl Kısakürek'e ait tiyatro oyunu *Bir Adam Yaratmak*, *Kar*'ın bir alt-metni olarak daha belirgin durumdadır. Palimpsest alt-metin *Buzlar Çözülmeden*'de mevcut olan “*darbeyi mümkün kılan yolların kar yüzünden üç gün boyunca kapanışı olgusu[nun]*”²⁸, *Kar*'da tekrarlandığını Sibel Erol vurgulamaktadır.

1.2. Sanatlararası

Orhan Pamuk'un romanları, kendileri dışındaki çeşitli eserler ile metinsel-aşkınlık biçimlerinin yanında, estetiksel-aşkınlık özellikleri de göstermektedir. Bilhassa *Benim Adım Kırmızı*, bir anlatı sanatı olan roman türünün görsel bir anlatım sanatı olan resim sanatı ile estetiksel-aşkın münasebetine zemin olmuştur. Görsel anlatıma dayalı sanat eserlerinin edebiyat düzleminde tasvirine dayanan “ekfrasis”, ana-metnin kuramsal izleklerinden birini temsil etmektedir.

²³ Türkçe olarak neşri *Hüsrev ve Şirin* adıyla gerçekleştirilen eser, incelemede ele alınan temel metindir. Hüsrev ile Şirin, bu izleğe sahip ortak hikâyeleri temsil ederken, *Hüsrev ü Şirin* ise Nizâmî'ye ait mesnevinin orijinal biçimini temsil etmektedir.

²⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 26.

²⁵ Orhan Pamuk, *Kar* (1. Baskı 2002, İletişim Yayınları, İstanbul), 3. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.

²⁶ Cevat Fehmi Başkut, *Buzlar Çözülmeden*, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 1976.

²⁷ *Kar*, s. 199.

²⁸ Sibel Erol, “Orhan Pamuk'un *Kar* Romanında Metinlerarası Dolaşım”, *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* (Haz.: Nüket Esen - Engin Kılıç), Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: İletişim Yayınları, 2008), İstanbul, 2018, s. 231.

Metinlerarası ve sanatlararası düzlemde, söz konusu kurama ait tekniklerin oldukça çeşitli biçimde tatbik edildiği görülen *Benim Adım Kırmızı* romanında, Ecevit'in ifadesiyle nakkaşlığın resim sanatını; meddahlığın ise anlatı yahut roman sanatını temsil ettiği²⁹ anlaşılmaktadır. Minyatür ve resim hakkında bir roman olduğunu öne sürmeyi mümkün kılan *Benim Adım Kırmızı*, metinlerarası doğasını oluşturan edebi/kurmaca malzemenin yanında, sanatlararası düzlem bakımından da oldukça geniş bir estetik etkileşime sahip olmuştur. Başta Nizâmî'nin *Hüsrev ve Şirin* ve Firdevsî'nin *Şehnâme*³⁰ mesnevileri olmak üzere, çağlar boyunca, defalarca resimlenerek süslenmiş hikâyelere ait resimler, romanın sanatlararası veya estetiksel-aşkının bağlamını oluşturmaktadır. Roman kişileri, çoğu zaman, içerisinde buldukları vaziyetleri, gerçekleştirdikleri eylemleri, münasebetleri, söz konusu mesnevi meclislerini aktaran “resimlerin” ve bu resimleri meydana getiren “nakkaşların” bakış açılarıyla görüp yorumlamaktadır.

Romanın yorumsal üst-metin bağlamını oluşturan Doğu ve Batı resim sanatlarına ait estetik bakış açılarının mukayeseli biçimde Doğu Batı izleği ve ekfrasis kuramı çerçevesinde ele alınması, *Benim Adım Kırmızı*'yı “İslamî resim estetiği kuramı”³¹ biçiminde okumayı mümkün kılmaktadır.

Romanda, Kara ile Kelebek isimli nakkaş arasında geçen bir mücadele, sanat tarihinden resimler anımsanarak tarif edilir. Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinde Feridun Şah'ın ülkesini üç evladına paylaştırırken hata ile adaletsiz davranması üzerine, büyük oğul Tur ile en küçük İreç arasındaki mücadele sonucu, Tur'un İreç'in boğazını kestiğini anlatır meclisin resimleriyle Şah Siyavuş'un ölümünü anlatır resimler, elindeki “*kabzası akik taşlı*”³² kılıcını saçlarından tuttuğu Kara'nın boğazına yerleştirmiş olan Kelebek'in görüntüsünü de anlatmakta, yansıtmaktadır.

Kara'nın saçlarını avuçlarının içinde sıkıktığını belirten Kelebek, “*duruşlarındaki bu güzelliği bozacak hiçbir şey yapma[yacağı]*”³³ söyler; söz konusu duruşlarını eski resimlerdeki kavga görüntülerine benzetir, kendi duruşlarını daha “zarif” bulur:

²⁹ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 147.

³⁰ Firdevsî, *Şehname I-IV* (Çev.: Necati Lugal), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1994.

³¹ Zeynep Uysal, “Geleneğin Kırılışından Türk Modernleşmesine, Benim Adım Kırmızı'da Resmin Algılanışı”, *Orhan Pamuk'u Anlamak*, 3. b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 1999), İstanbul, 2006, s. 380.

³² *Benim Adım Kırmızı*, s. 439.

³³ *A.g.e.*, s. 441.

“[B]ütün o resimlerde, [...] hem vücutları bizim gibi birbirine geçmiş, hem de birbirinden nefret eden iki kişiyi zarafetle çizmenin güçlükleri hissedilir. Sanki o sihirli ve şahane baş kesme anından önceki ihanet, kıskançlık ve savaşların kargaşası o resimlere biraz fazlaca sinmiştir. Kazvin’in en büyük üstatları bile üst üste iki erkeği çizerken zorlanır; her şeyi birbirine karıştırır. Oysa bak, biz seninle daha derli toplu, daha zarifiz.

[...]

Başım ensene sanki senin gövdenin bir parçasıymış gibi sokulmuş. Saçlarının ve ensenin kokusunu duyuyorum. bacaklarım, bacaklarının her iki yanında öyle bir uyumla uzanmış ki, gören bizi dört bacaklı zarif bir hayvan sanabilir.

[...]

Biz eski üstatların harikalarında birbirlerini zarafetle öldüren efsane kahramanlar kadar güzel miyiz?”³⁴

Kelebek ile Kara’nın kendi duruşlarının bütün tarihî resimlerde olandan daha zarif olduğu düşüncesi, perspektif usulüne dayalı olmayan minyatür sanatının, “gerçeklik” olgusunu olduğu gibi ve zarafetle yansıtamıyor oluşuna bağlı olduğu anlaşılmaktadır. Burada, romanın tartıştığı temel sorunlar, “sanatta üslup, perspektif ve gerçeklik” olgularına bağlı olarak tasarlanmış bir örüntü söz konusudur.

Ana-metnin hikâyesinde ekfrastik biçimde aktarılan mücadele “meclis”leri, edebî aktarımın çok boyutluluğu sayesinde perspektife sahip olmayan minyatür sanatına göre canlı bir anlatıma sahip olmaktadır. Böylece, edebiyatın başta resim olmak üzere görsel anlatım vasıtalarıyla mukayesesi ve görece üstünlüğü yorumsal üst-metin düzleminde tartışılmış olmaktadır.

1.3. Ana-Metinsellik

Ana-metinsellik (hypertextuality), daha önce meydana gelmiş bir “öncül” metinden, yeni bir metin türetilmesi işlemine bağlı olarak ortaya çıkan metinsel-aşkınlık biçimidir. Ana-metinsellikte ana-metin, bir veya birkaç alt-metinden üretilmiş, yenidenyazım, indirgeme, genişletme gibi metinsel-aşkın tekniklere bağlı olarak meydana getirilmiş “yeni” metindir. Alt-metinden kaynaklanan yeni metin, ana-metin olarak kabul edilir. Ana-metin, “kaynak” alt-metnin parodi (yansılama), pastiş (öykünme) veya travesti-burlesk (alaycı ya da gülünç dönüştürüm)

³⁴ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 440-441.

biçimlerinde, anlam veya kip bakımından dönüştürülmesiyle ortaya çıkan “son” metin olur. Ana-metnin meydana gelişinde etkin durumdaki, çoğunlukla genişletme, indirgeme ya da kipsel dönüşüm biçimlerinde yeniden yazılan her bir metin, alt-metin sayılmaktadır.

Ana-metinsellik çerçevesindeki bir tür ortakbirliktelik ilişkisi, genellikle bir alt-metinden veya daha fazla sayıdaki alt-metinlerden ana-metne aktarım sırasında, anlamsal ve biçimsel birtakım değişikliklerin izlenmesine yol açmaktadır. Ana-metnin üreticisi, alt-metinleri kişisel bir tasarruf edimiyle, metinsel-aşkın söyleşime dâhil eder. Ana-metinde parodi, pastiş veya alaycı/ gülünç dönüştürüm biçimlerinde türev ilişkileriyle yer alan alt-metinlerin varlığı, ortaya çıkan yeni metnin anlamının üretilmesinde ve tespit edilmesinde belirleyici olur; bu sayede “metinlerarası anlam” meydana gelir.

Pamuk’un tarihî bir çerçeveye sahip olan başta metinsel-aşkınlık olmak üzere postmodern özellikler taşıyan romanı *Beyaz Kale*, kimi başka metinlerin bir tür yeniden yazımı olarak söz konusu metinlerin alt-metin durumuna gelmesini sağlamıştır. Romanda yeniden yazım ilişkisi dışında, alıntı, öz-alıntı, iç-alıntı, göndergeleştirme gibi metinlerarası tekniklerin kullanılmasıyla alt-metin düzlemindeki metinler, ana-metin *Beyaz Kale* romanında birer palimpsest metin olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Beyaz Kale, Orhan Pamuk’un “[...] tıpkı Cervantes gibi Türklere esir düşen adsız bir İspanyol’un İkinci Filip’e sunduğu bir kitaptan yararlandım,”³⁵ ifadeleriyle belirttiği gibi, çalışma içerisinde *Kanuni Devrinde İstanbul* adıyla anılacak olan söz konusu eserle ana-metinsellik ilişkisi oluşturmaktadır. Mülakat şeklinde tasarlanıp yayımlanmış olan *Kanuni Devrinde İstanbul*, Pedro isimli bir anlatıcının başından geçenleri içeren, kurmaca olmayan bir metindir. Söz konusu alt-metin, ana-metin *Beyaz Kale* ile metinsel-aşkınlık bağlamında kurmaca bir dünyaya dâhil edilerek kurgusallaştırılmış; yeniden yazım sonucu ortaya çıkan ana-metinde, bir alt-metin olarak palimpsest biçimde varlığını sürdürmüştür.

Bir yeniden yazım örneği olan ana-metin *Beyaz Kale* içerisinde palimpsest olarak mevcut bulunan bir diğer alt-metin, Cervantes’in *Don Quijote* romanıdır. Romanda, Türklere esir düştüğü bilinen Ginés de Pasamonte adlı karakter, Moreno Dağları’nda Sancho Panza’nın eşeğini çalar. Olayın ne şekilde gerçekleştiğinden ilgili bölümde

³⁵ Orhan Pamuk, “Beyaz Kale Üzerine”, *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, ss. 143-150.

bahsedilmemekle birlikte, romanın ikinci cildinin yirmi yedi numaralı bölümünde, aynı cildin yirmi altıncı bölümünde kendini bir tiyatrocunun olarak tanıtan Pedro Usta'nın sahtekârlık eden Ginés de Pasamonte olduğu ve romanın başkışisi Don Kışot'un³⁶ kendisine Ginesillo de Parapilla dediği, romanın üstkurmaca tarihçisi olarak bilinen Seyyid Hâmid Badincani'den öğrenilir.³⁷ Öyle ki, Seyyid Hâmid'in bu bölüme başlarken, burada aktarılanların doğruluğu konusunda “*Katolik bir Hıristiyan olarak yemin ettiğini*”³⁸ romanın bir diğer üstkurmaca kişisi olan tercümanı okura belirtir. Görüldüğü gibi, Pasamonte karakteri, *Don Quijote* romanının kılık değiştirme ustasıdır.

Aynı bölümde, Ginés de Pasamonte'nin işlediği suçları içeren koca bir kitap yazmış olduğundan bahsedilir. Bu kitap, muhtevasında “suç” unsuru hâkim olmamakla birlikte ana-metin *Beyaz Kale* olmalıdır. Aynı karakter, *Beyaz Kale*'de Türklere esir düşmüş bir İspanyol olarak kendine yeni bir yer bulur. Burada yeni anlatı düzleminin başkarakterine dönüşür. Bu yeni yaşam, Pamuk'un romanında *Don Quijote*'un yeniden yazılmasıyla mümkün olmuştur. Bu sayede *Beyaz Kale*'nin anlatıcısı ve kurmaca eserin ilk yazarı Orhan Pamuk da üstkurmaca alt-metin *Don Quijote*'un Seyyid Hâmid Badincani, tercüman gibi esrarengiz anlatıcılarından biri konumuna yerleşmiştir. Karnavallaşmış romanlar ile üst-metinsellik ilişkisi tespit edilen *Beyaz Kale*'de birer “iz” olarak bu türden anlatıların varlığından söz edilebilir. Bu mevcudiyet, *Beyaz Kale* ile karnavallaşmış anlatılar arasındaki üst-metinsellik ilişkisini ortaya çıkarır görünmektedir.

³⁶ Orhan Pamuk, Türkçede bir deyim dahi girmiş olan *Don Quijote*'un (*Don Kışotluk* yapmak) Türkçe olarak yazılabildiğinin uygunluğundan söz eder. (Bk.: Orhan Pamuk, “Herkesin Böyle Bir Amcası Olmalı...”, *Tristram Shandy*, s. 16.)

Bu çalışmada, söz konusu karakterin müstakil biçimde anıldığı yerlerde yazımı “Don Kışot”, eş-ruh terkinin diğer unsuru Sancho Panza ile birlikte anıldığı yerlerde ise söz konusu karakterin yaygın hâle gelmiş bir Türkçe yazımı tespit edilmiş olmadığından, üslupta birliği sağlamak gerekçesiyle “Don Quijote” biçiminde gerçekleştirilmektedir.

³⁷ *Don Quijote*, s. 614.

³⁸ *A.g.e.*, s. 614.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı* romanı ile Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanı arasında ana-metinsellik ilişkisi tespit edilmiştir.³⁹ Alt-metinde rahipler arasında meydana gelen cinayet ve ölümler, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da nakkaşlar arasında gerçekleşmektedir. Melezleşmiş karnaval roman *Benim Adım Kırmızı*'nın polisiye çerçevedeki ana-metni, *Gülün Adı* olarak kabul edilebilir. Ana-metinde Enişte adıyla bilinen nakkaş, “*tunç bir hokka*”⁴⁰ ile başına vurularak⁴¹ öldürülmüştür. *Gülün Adı* romanında bir cinayet zannedilen, ancak daha sonra intihar olduğu anlaşılan ölüm vakası ise, minyatür sanatıyla uğraşan “*Otrantali Adelmo*”⁴²nun intiharıyla gerçekleşir.

Gülün Adı romanında Aristo'ya ait “kayıp” olduğu belirtilen kitap *Poetika*'nın ikinci cildi, *Benim Adım Kırmızı*'da Enişte Efendi'nin nakkaşlara resimlettiği “gizli kitap” biçiminde “yeni” metnin organik bütününe yerleştirilmiştir. *Gülün Adı* romanında, tecrübeli rahip William ve Adso adlı bir genç Benedikten çömezi, “kayıp kitap”ı, ortadan kaldırmak üzere kitabın bazı sayfalarını yiyen, sayfaları yakmaya çalışırken kütüphanenin yanmasına sebep olan Jorge isimli, diğer rahiplerin ölümlerine sebep olan rahiplerden birinin elinden kurtarmaya çalışırlar. *Benim Adım Kırmızı*'da ise Kara isimli eski bir nakkaş çırağı ile birlikte nakkaşların ustası “Üstat Nakkaş Osman”, Hazine Odası arşivinde uzun vakitler harcayarak çizdiği bir at resmi üzerinde tespit ettikleri “üslubundan” katil nakkaşı teşhise çalışırlar.

Alt-metin *Gülün Adı* romanında örüntü, Cluny, Fransiskan tarikatleri arasında gerçekleşirken, *Benim Adım Kırmızı*'da da Erzurumî Nusret Efendi etrafındaki tarikat mensubu Erzurumîler, “musavvirlik” hakkındaki değerlendirmeleriyle nakkaşlar arasındaki anlaşmazlığı artıran ve cinayetlere sebep olan bir unsur olarak bulunur.

³⁹ *Gülün Adı* ile *Benim Adım Kırmızı*'nın mukayeseli biçimde ele alındığı incelemeler için bk.: Ekrem Güzel, “Umberto Eco'nun *Gülün Adı* Romanı ile Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* Romanlarına Mukayeseli Bir Bakış Denemesi”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 7/2 Spring 2012, Ankara, 2012, ss. 583-595.; Elmas Şahin, “*Gülün Adı* ve *Benim Adım Kırmızı*' Adlı Romanlara Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 8/8 Summer, ss. 1223-1236.

Söz konusu incelemelerde iki eser aralarındaki benzerlikler bakımından ele alınmıştır. Bununla birlikte, burada asıl inceleme konusu olan metinsel-aşkınlık biçimleri bakımından tam bir tasnifi gerçekleştirilmiş değildir.

Hakan Sazyek ise, kolaj kavramını metinsel-aşkınlıktan çok üst-kurmacanın bir uygulama biçimi olarak ele aldığı “‘Kolaj’ ve Romandaki Yeri” başlıklı incelemesinde, bu incelemede ana-metnin palimpsesti olarak değerlendirilen *Gülün Adı* ile *Benim Adım Kırmızı* arasındaki ilgi için, ana-metinde, önceki metne ait hiçbir doğrudan ögenin görülemeyeceğini ifade eder. “[İ]ki metin arasındaki parodik yakınlığın ancak çağrışım aracılığıyla yani pentimenter bir bağla yakalanabileceğ[ine]” dikkat çeker. (bk.: Hakan Sazyek, “‘Kolaj’ ve Romandaki Yeri”, *Kitaplık Dergisi*, S. 92, Mart 2006, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, ss. 92-99.)

⁴⁰ *Benim Adım Kırmızı*, s. 201.

⁴¹ A.g.e., s. 214-215.

⁴² *Gülün Adı*, s. 122.

Gülün Adı romanı, yenidenyazım bağlamında alt-metnini oluşturduğu *Benim Adım Kırmızı* ile aynı zamanda metinlerarasıdır. *Benim Adım Kırmızı*'da "güzel kadın kılığına giren Şeytan"⁴³ imajı, alt-metin *Gülün Adı*'nda, "Şeytan erkeklerin yüreğine kadın kılığında girer!"⁴⁴ ifadesiyle ortaya çıkarılmıştır.

Benim Adım Kırmızı'nın diğer alt-metni, Hüsrev ile Şirin hikâyesindeki geleneksel motif üzerinde durmuş olan Nizâmî'nin *Hüsrev ve Şirin* mesnevisidir. Doğu edebiyatında geniş olarak işlenmiş bir motiften hareket eden anlatı, *Benim Adım Kırmızı* ile de öykünme olarak yorumlanabilecek bir türev ilişkisi çerçevesinde yenidenyazılmıştır.

Romanın kaynaklandığı bir başka alt-metin, sinema yönetmeni Akira Kurosava'nın filmi *Raşōmon*; onun dayandığı Ryunosuke Akutagava'ya ait iki alt-metin ise *Raşōmon*⁴⁵ adlı hikâye ile Türkçeye *Çalılıklar Arasında*⁴⁶ adıyla tercüme edilmiş "yabu no naka" adlı hikâyedir. Eserin romana aktarımı sırasında kipsel-dönüştürüm işlemi gerçekleşmiş olmakla beraber, temelde söz konusu sinema filminin, kendisi dışındaki iki edebiyat eserinin bir araya getirilmesiyle kurulu oluşu nedeniyle hikâye *Raşōmon* ve *Çalılıklar Arasında* alt-metin durumuna gelmektedir. Bu durumda, sinemadan romana değil, hikâyeden romana bir dönüşüm söz konusu olmaktadır.

Benim Adım Kırmızı'da, nakkaşlar arasında geçen cinayet ve mücadeleler, Firdevsî'ye ait *Şehnâme*'de yer alan kardeşler arasında vuku bulan kıskançlığa benzer bir ilişkiden ileri gelir. Feridun Şah'ın oğulları Tur ile İreç arasındaki kıskançlık ve mücadele, babalarının ülkesini üçe ayırarak adaletsiz biçimde oğullarına paylaşmasından doğmuştur. *Şehnâme*'deki kardeş kıskançlığının bir tür izdüşümü sayılabilecek nakkaşlar arasındaki kıskançlık ve anlaşmazlık, "İreç'in Siyavuş'un girtlaklarının, şimdi senin bana yaptığın gibi arkadan kılıç dayanarak zalimce ve haince kesilmesi, kardeş kıskançlığı yüzündendir. Kardeşlerin kıskançlığını ise Şehname'de hep adaletsiz baba hazırlar."⁴⁷ ifadeleriyle açıklanır.

⁴³ *Benim Adım Kırmızı*, s. 427.

⁴⁴ *Gülün Adı*, s. 320.

⁴⁵ Ryunosuke Akutagava, "Raşōmon", *Raşōmon ve Diğer Öyküler* (Çev.: Oğuz Baykara), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi (1. Baskı: İstanbul, 2010), İstanbul, 2016, ss. 11-18.

⁴⁶ Ryunosuke Akutagava, "Çalılıklar Arasında", *Raşōmon ve Diğer Öyküler* (Çev.: Oğuz Baykara), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi (1. Baskı: İstanbul, 2010), İstanbul, 2016, ss. 146-158.

⁴⁷ *Benim Adım Kırmızı*, s. 443.

Romanda nakkaşlar arasındaki kıskançlığın sebebi, üstatları Nakkaş Osman'ın tutumlarıdır. Nitekim, nakkaşlar, geleneksel nakış sanatının bir temsilcisi olan nakkaş Osman'dan habersiz olarak, Frenk usullerini geleneksel nakış sanatına tatbik ederek, “yazının süsü” olarak anlaşılan nakış yerine, yeni usulde “*düpedüz resim olmaya başlayan*”⁴⁸ çizimler yaptıran Enişte Efendi'yle birlikte çalışmışlardır. Buradan hareketle, alt-metin durumundaki *Şehnâme*'de bulunan “kardeşler arasındaki kıskançlık” izleğinin, *Benim Adım Kırmızı*'da bir tür ana-metinsellik ilişkisi oluşturduğu ifade edilebilir.

“Baba ile oğul” izleği, romanda “oğlunu küçümseyen baba” biçiminde de etkilidir. Zarif Efendi isimli nakkaşı ve Enişte Efendi'yi öldürmüş olan nakkaş Zeytin de kendisini küçümsememesi, önemsemesi için Enişte Efendi'ye Zarif Efendi'yi öldürüp kuyuya attığını itiraf eder. Onu önemsemeyip küçümsemeye devam eden Enişte için, “*Oğlunu küçümseyen baba olamaz. Büyük Üstat Osman bize çok kızardı, çok döverdi; ama bizi hiç küçümsemedi. Ona ihanet etmekle hata etmişiz kardeşlerim.*”⁴⁹ der. Enişte Efendi'yi öldürmesine sebep olan, katilin kendisine ait bir üslubunun olup olmadığını sorması üzerine, Enişte Efendi'nin olumlu yanıt vermesi⁵⁰ ve kendisine sergilediği küçümseyici tutum olmuştur.

Ana-metin *Kara Kitap*⁵¹'ta, Hüsn'ün Aşk'ı arama edimi ve neticede ortaya çıkan eş-ruh izleği çerçevesinde Galip'in Celâl Salik'i ve onun kardeşi, kendi eşi olan Rüya'nın izini sürmesi biçiminde genişletilerek yeniden yazılan alt-metin *Hüsn ü Aşk* arasında bir ana-metinsellik ilgisi söz konusudur.

Kafamda Bir Tuhaflık ise, kız kardeşlerin evlilik sırası ve niyet ettiği kız yerine kısmeti olan onun büyük kardeşiyle evlenmek durumunda bulunan Mevlut'un hikâyesi bağlamında, uzak bir anıştırma sayılacak biçimde Tanzimat devri edebiyatı temsilcilerinden İbrahim Şinasi'ye ait piyes *Şair Evlenmesi*⁵² ile ana-metinsellik ilişkisi göstermektedir.

⁴⁸ *Benim Adım Kırmızı*, s. 477.

⁴⁹ *A.g.e.*, s. 481.

⁵⁰ *A.g.e.*, s. 482.

⁵¹ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1990, Can Yayınları, İstanbul) İstanbul, 2013.

⁵² İbrahim Şinasi, *Şair Evlenmesi: Komedi 1 Perde* (Haz.: Mustafa Nihat Özön), 5. b., Remzi Kitabevi Yayınları İstanbul, 1966.

1.4. Yan-Metinsellik

Genette'in "paratextualité" olarak belirlediği yan-metinsellik (paratextuality) ya dış-metinsellik, çoğunlukla kurmaca olmak üzere, bir ana-metin içerisinde, söz konusu metin ile ilgili ya da metni tamamlayan veya açımlayan, ana-metinden farklı; ancak o metne içkin metinlere yer verilmesi yoluyla meydana gelen metinsel-aşkılık biçimidir. Yan-metin (paratext), bir metinsel-aşkın başlangıç, sınır ve eşik olarak, tanımlanamayan bölge ya da bir tür giriş veya geçit olarak⁵³ açıklanmaktadır. İzleksel ve anlamsal kategorilerden meydana gelen yan-metin, çerpermetin (peritext) ile çevremetnin (epitext) bir araya getirilmesiyle formüle edilir.⁵⁴ Örneğin; bir romanın başında bulunan kurmaca ya da kurmaca olmayan "Ön Söz" veya metnin sonunda yer alan "Son Söz" gibi tamamlayıcı bölümler; "Özgeçmiş", "Kronoloji" gibi ilâve bölümler, dipnotlar, 18. yüzyıldan itibaren ana-metinlerde yer almaya başlayan epigraflar (tanımlık)⁵⁵ ve eseri meydana getiren bölümlerle bölüm başlıkları, söz konusu roman ile yan-metinsellik ilişkisi içerisinde bulunan iç-metinlerdir. Bunların yanında, ana-metni tamamlayan resim ve illüstrasyonlar, ana-metnin yazarına ait yazışmalar, eskizler; yayıncı ve çevirmen notları ile ön söz ve son sözler; mülakat ve söyleşiler, tartışma (kolokyum) ve tanıtımlar; ana-metne yönelik düzeltmelerle ortaya çıkan son-metinler de ana-metin ile yan-metinsellik biçiminde söyleşimde bulunan ikinci dereceden metinler olarak kabul edilmektedir. Genette, metnin aksesuarı⁵⁶ olarak değerlendirdiği yan-metnin (paratext), ana-metinden bağımsız biçimde mânâyâ sahip olmadığını, değerinin ana-metne bağlı bulunduğunu belirtir. Genette'in yorumsal üst metnin iletisinin, mekânsal, zamansal, somut, pragmatik ve işlevsel yapısına dikkat çektiği yan-metin, ana-metin ile birlikte, kendi kuramsal konumunun belirlenmesini de tesis etmektedir.

Yan-metinler ile ilgili olarak, "*Roman yazarlarının, yaşadıkları şeyleri hayal ürünü olarak göstermek ve hayal ettikleri ayrıntıları ve hikâyeleri de gerçekçi gibi sunmak için kitaplarının başında, arka kapakta, röportajlarda, hatıralarında*

⁵³ Gerard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Trans.: Jane E. Lewin), Cambridge University Press, New York, 1997, p. 2.

⁵⁴ Gerard Genette, *Paratexts*, p. 5.

⁵⁵ Genette'in yan-metinler arasında geniş ölçüde yer vererek bir tür kültürel bağlantı aracı ve entelektüelliğin şifresi olarak değerlendirdiği epigraf, göndergesellik ilişkisi bakımından en kapsamlı yan-metin biçimlerinden biridir.

⁵⁶ Gerard Genette, *Paratexts*, p. 110.

söyleyip yazdıkları[ndan]”⁵⁷, “yan edebiyat”⁵⁸ olarak söz eden Pamuk, kurmaca yan-metinler aracılığıyla da, geniş bir yan-metinsellik çerçevesine sahip olan eserleri arasında yan-metinsellik bakımından, kurmaca ve teknik bağlamda da geniş bir örüntü meydana getirmektedir.

Beyaz Kale'de, Faruk Darvinoğlu'na ait kurmaca bir ön söz sayılabilecek “Giriş”⁵⁹ bölümü yer alır. Romanda el yazmalarını düzenleyen kurmaca yayıncı Faruk Darvinoğlu tarafından kaleme alındığı belirtilen bu ön söz metninin romandaki varlığı, *Beyaz Kale*'de yan-metin ilişkisini temsil eder. “Giriş”, ana-metin *Beyaz Kale*'yi açıklamak üzere tasarlanmış bir tür yan-metindir. Romanın sonunda romancı Orhan Pamuk'un “söylem”ini temsil eden bir yan-metin olarak, “*Beyaz Kale Üzerine*”⁶⁰ başlıklı bir “Sonsöz”, “bitiş” bölümü mevcuttur. Çoksesli romanlarda bir ideolog olarak yazarın sesinin belirgin kılınmamasına uygun olarak, *Beyaz Kale*'de de roman kurucusunun sesi, ancak, bir tür son söz bölümü olan “*Beyaz Kale Üzerine*” bölümünde belirginleşmektedir.

Yeni Hayat'ta, Rıfkı Hat isimli kurmaca yazarın “*ERENKÖY'DE CİNAYET. (A. A.)*”⁶¹ başlığıyla yer alan ölüm haberi, ana-metin içerisinde kurmaca bir yan-metin olarak bulunmaktadır.

Orhan Pamuk'un bilhassa postmodern yönelimli romanlarında, metinlerarası kaynaklardan biri *Kur'an-ı Kerîm* olmuştur. Epigraf kullanımına yer verilmiş olan *Benim Adım Kırmızı* romanında, Bakara, Fâtır sureleri birer yan-metin olarak epigrafları oluşturmaktadır. Romanda Kara ile Şeküre'nin birbirlerine⁶², Hasan'ın Şeküre'ye⁶³ mektupları da birer kurmaca yan-metindir. *Benim Adım Kırmızı*'nın söz konusu çalışma boyunca ele alınan baskısında, yazar Orhan Pamuk'a ait “*Tarih, Resim, Edebiyat*” altbaşlıklı bir “Sonsöz”⁶⁴ yer alır. Söz konusu bölüm, “Sonsöz” de, *Benim Adım Kırmızı*'da yan-metinsellik bakımından metinsel-aşkın bir unsurdur. Son

⁵⁷ Orhan Pamuk, “Orhan Bey, Siz Bunları Gerçekten Yaşadınız mı?”, *Saf ve Düşünceli Romancı*, Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2011, İletişim Yayınları, İstanbul), 2016, s. 26.

⁵⁸ Orhan Pamuk, “Orhan Bey, Siz Bunları Gerçekten Yaşadınız mı?”, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 26.

⁵⁹ *Beyaz Kale*, ss. 7-9.

⁶⁰ *A.g.e.*, ss. 143-150.

⁶¹ *Yeni Hayat*, s. 126.

⁶² *Benim Adım Kırmızı*, s. 49, 104-105, 166-167, 174, 327.

⁶³ *A.g.e.*, s. 170.

⁶⁴ *A.g.e.*, ss. 503-519.

kısımda yer alan “*Kronoloji*”⁶⁵ bölümü de, romanla yan-metin ilişkisi oluşturmaktadır. Ana-anlatı ya da çatı-anlatının kurmaca dokusuna dâhil olmayan, ancak metnin/romanın yorumlanması ve alımlanmasında tesiri bulunan yan-metinler, *Benim Adım Kırmızı*’nın kuruluş süreçlerine etkiye bulunan yazarın biyografisi, sanat tarihi gibi veçhelerin bir ucu okur, alımlayıcı veya eleştirmenin elinde bulunan bir tür ipucu biçiminde yorumlanabilir. Eserin yazarlarına ait ön söz, son söz gibi yan-metinler, genellikle sanatsal üretim bakımından hatırı sayılır birer tecrübeye dayandığından, söz konusu “metnin” okunmasına yardımcı birer unsur görevine sahiptirler.

Kara Kitap’ın son kısmında bulunan “*Epigraflar*”⁶⁶ bölümü, ana-metin içerisinde bulunan epigrafların alındığı gönderge-metinleri içermektedir. Söz konusu gönderge-metinlerin kimi özgün metinler olmakla birlikte, Bottfollio’ya ait *Obscuri Libri*’den İbni Zerhani tarafından tercüme edildiği belirtilen ve burada *Kitap-al Zulmet* adıyla yer alan gönderge-metin, *Kara Kitap*’tan başkası değildir. Pamuk’un kendi eserleri içerisinde başka metinlerini gönderge-metinler olarak anımsadığı bilinmekle birlikte, ana-metne, ana-metin içerisinde bulunan yan-metinde yer veriş, *Kara Kitap*’a özgü “oyunsu” bir göndergeleştirme biçimidir. Böylece denilebilir ki, *Kara Kitap*’ta yan-metinsellik bağlamında bulunan “*Epigraflar*” başlıklı bölüm, ana-metin epigraflarına ışık tutmakla birlikte, bu işlevden çok, “postmodern oyun” çerçevesinde; Doğulu ve Batılı karşılıkları bulunan bir “kara kitap” tasavvuruyla ise “simetri” izleğiyle ilgilidir. Ana-metin yayımlanmasından yaklaşık olarak çeyrek asır sonra, 2013 yılında yayımlanmış olan *Kara Kitap’ın Sırları*⁶⁷ adlı, Orhan Pamuk’un yazı ve çizimlerini de içeren, *Kara Kitap*’ın yazım sürecine dair muhtevaya sahip kılavuz kitap da romanın yan-metinlerinden biri olarak tespit edilmiştir.

*Masumiyet Müzesi*⁶⁸, Pamuk’un yan-metin ilişkisi bakımından belki de en geniş metin-ötesi ilgiye sahip romanıdır. Kemal Basmacı’nın hikâyesinin kurmaca-yazar Orhan Pamuk tarafından bir romana dönüştürülmesi yoluyla müzeye ait bir katalog oluşturma izleğine sahip ana-metinde, romanın içerisine müzegezer/okurun

⁶⁵ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 522-555.

⁶⁶ *Kara Kitap*, s. 467.

⁶⁷ Darmin Hadzibegovic (Der.), *Kara Kitap’ın Sırları*, Orhan Pamuk’un Yazı ve Resimleriyle, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

⁶⁸ Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

müzeyle rahatlıkla bulabilmesi için bir haritanın yerleştirilmesi⁶⁹; ilk girişin ücretsiz olduğu bir müze bileti ve kurmaca hikâyede geçen kişi adlarını içeren bir dizin bölümünün eklenmesi fikri⁷⁰; eser içerisinde uygulama sahası elde etmiştir. “*Yalnız Bir Giriş İçin Geçerlidir*” ibareli müze bileti⁷¹, Masumiyet Müzesi’nin konumunu gösterir “*Harita*”⁷² ve “*Karakter Dizini*”⁷³, ana-metin *Masumiyet Müzesi* içerisinde yan-metinleri temsil etmektedir. Romanın kurmaca dünyasının dışında yer alan İstanbul Çukurcuma Mahallesi Dalgıç Sokak’ta yer alan Masumiyet Müzesi⁷⁴ ve bu müzedeki görsellerin tanıtıldığı Orhan Pamuk tarafından hazırlanmış bir tür katalog olan *Şeylerin Masumiyeti*⁷⁵ de birer yan-metinsellik ilişkisi düşündürmektedir. Ana-metin içerisinde Müze’nin “*Masumiyet*”⁷⁶ adlı bir dergisi olduğundan geleceğin bilim adamlarına bu dergide eseri ve hikayeyi açıklamak üzere yazılar yayımlamaları önerilerek söz edilir. Henüz tespit edilememiş olan “*Masumiyet*” dergisi, Orhan Pamuk tarafından çıkarılacak olan bir dergiye işaret gibidir. Böylece, gelecekte, ana-metin *Masumiyet Müzesi*’nin yan-metinsellik ilişkisi içerisinde bulunduğu gönderge nitelikli yayınlardan biri olarak tespit edilebileceği tahmin edilmektedir.

*Kafamda Bir Tuhaflık*⁷⁷, “kitap”ın içerdiği yan-metinlerin sayısı bakımından en kapsamlı ana-metinler arasındadır. Eserin ilk basımıyla birlikte bulunan küçük kitapçık, diğer romanlara göre oldukça belirgin durumdaki “*İçindekiler*”⁷⁸ bölümü, “*Yoğurtçu ve Bozacı Hasan Aktaş ve Mustafa Karataş Kardeşlerin Aileleri*”⁷⁹

⁶⁹ *Masumiyet Müzesi*, s. 573.

⁷⁰ *A.g.e.*, s. 574.

⁷¹ *A.g.e.*, s. 574.

⁷² *A.g.e.*, s. 587.

⁷³ *A.g.e.*, s. 589-592.

⁷⁴ Çalışmada ana-metin olarak ele alınan roman, “*Masumiyet Müzesi*”; romana konu olan Çukurcuma’da yer alan “duygusal müze” ise “*Masumiyet Müzesi*” ibareleriyle gösterilmektedir. “*Masumiyet Müzesi*”, tekrar edildiği durumlarda “*Müze*” olarak anılmaktadır.

⁷⁵ Orhan Pamuk, *Şeylerin Masumiyeti*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

⁷⁶ *Masumiyet Müzesi*, s. 579.

⁷⁷ Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.

⁷⁸ *Kafamda Bir Tuhaflık*, ss. 8-12.

⁷⁹ *A.g.e.*, ss. 6-7, arka iç kapak.

başlıklı aile ağacı, “Kronoloji”⁸⁰ ve “Karakter Dizini”⁸¹ bölümleri, ana-metnin tamamlayıcıları olarak yarı-kurmaca birer yan-metindir.

Orhan Pamuk’un eserlerinden parçalar ve ana-metnin yayımlandığı sırada henüz yayımlanmamış olan romanı *Kafamda Bir Tuhaflık*’ın başkişisi Mevlut’un ortaokul yıllarını konu alan bir “yan” hikâye içeren *Ben Bir Ağacım*⁸², Doğan Kardeş Dizisi için düzenlenmiş bir seçkidir. *Kara Kitap*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar*, *Kafamda Bir Tuhaflık* romanları, *Öteki Renkler ve İstanbul - Hatıralar ve Şehir*⁸³ adlarıyla yayımlanan deneme kitaplarıyla yan-metinsellik gösterir. *Ben Bir Ağacım*, söz konusu eserlerden gerçekleştirilen öz-alıntılar yoluyla ve aynı eserlerin romancının külliyatı içerisindeki metinsel-aşkılık görüntüsü dolayısıyla bir yan-metindir. Aynı zamanda *Ben Bir Ağacım*’ın son kısmında yer alan “*Parçaların Yer Aldığı Kitaplar*”⁸⁴ başlıklı indeks bölümü de, ana-metin *Ben Bir Ağacım*’a yönelik bir yan-metindir.

1.5. Üst-Metinsellik

Üst-metinsellik (architextuality), bir ana-metnin, “okuma anlaşması” veya “okuma sözleşmesi” gereği, belirli bir türe bağlı oluşu ile ilgilidir. Belirli bir ana-metnin üst-metinsellik ilişkisinde bulunduğu türler, söz konusu metne göre birer üst-metin olarak kabul edilmektedir. Buna göre, Orhan Pamuk romanlarından her biri tür bakımından “roman” türü ile üst-metin ilişkisi içerisinde iken; aralarından *Benim Adım Kırmızı*, tarihî-polisiye, metinlerarası, karnavallaşmış ve postmodern roman estetiğine; *Cevdet Bey ve Oğulları*⁸⁵ geleneksel-modern roman türüne bağlı bulunmaktadır.

Metnin tür bakımından ait olduğu ulamı (kategoriye) belirleyen üst-metinsellik bağlamında *Beyaz Kale*, karnavallaşmış roman türü içerisinde konumlanmaktadır. Bilhassa Hoca ile Venedikli’nin tasarladıkları silah/aracın halka takdimi sırasındaki Karnaval sahneleri, Rabelais tarzı karnaval romanını anıttırır. Böylece *Beyaz Kale*,

⁸⁰ *Kafamda Bir Tuhaflık*, ss. 472-477.

⁸¹ *A.g.e.*, ss. 68-71.

⁸² Orhan Pamuk, *Ben Bir Ağacım* (Ed. Murat Yalçın-Darmin Hadzibegovic), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

⁸³ Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (1. Baskı: 2003), 14. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.; Orhan Pamuk, *Resimli İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, 2. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2015), İstanbul, 2016.

⁸⁴ *Ben Bir Ağacım*, s. 125.

⁸⁵ Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları* (1. Baskı 1982, Karacan Yayınları), 2. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.

Rabelais metinleri ile üst-metinsellik çerçevesinde metinsel-aşkın ilişki içerisinde bulunur.

Beyaz Kale'de yer alan karnaval sahneleri, birer üst-metin olarak orta çağ karnaval geleneğine bağlı metinler toplamını hatırlatır. Venedikli ile birlikte Türk donanmasına esir düşenlerin İstanbul'a gelip karşılandıkları sahne bir tür karnaval sahnesi olarak betimlenmiştir:

“İstanbul'a gösterişli bir törenle girdik. Çocuk padişah bizi seyrediyormuş. Bütün direklerin tepesine sancaklar çektiler, altlarına da bizim bayrakları, Meryem Ana tasvirlerini, haçları tersinden asıp külhanbeylerine aşağıdan oklattılar. Derken toplar yeri göğü inletmeye başladı. Sonraları, bir çoğunu karadan hüznün, bıkkınlık ve neşeyle seyrettiğim tören çok uzun sürdü, güneşten bayılanlar oldu. Akşama doğru Kasımpaşa'da demirledik. Bizleri Padişah'a çıkarmak için zincire vurdular, askerlerimizi gülünç göstermek için zırhlarını ters giydirdiler, kaptanların ve subayların boyunlarına demir çemberler taktılar, gemimizden aldıkları borularımızı, trampetlerimizi alayla ve keyifle çalarak eğlene eğlene bizi saraya götürdüler. Yollara dizilmiş halk neşe ve merakla bizi seyrediyordu. Padişah, biz onu göremeden, hakkına düşen esirleri seçip ayırttı. Bizi de Galata'ya geçirip Sadık Paşa'nın zindanına taktılar.”⁸⁶

Karnavallaşmış romanlarla üst-metin ilişkisi içerisindeki ana-metin *Beyaz Kale* romanı için, “roman” türü ve bu tür içerisinde tarihî romanlar da bir tür üst-metin durumundadır. *Beyaz Kale*'nin postmodern eğilimli bir roman olması münasebetiyle, postmodern özellikli edebiyat eserleri de ana-metin ile üst-metinsellik ilişkisi içerisinde yer almaktadır.

Benim Adım Kırmızı ile ana-metinsellik ilişkisi içerisinde bulunan, alt-metin *Don Quijote*, anırtırma ve gönderge yoluyla da metinlerarasıdır. Türev ilişkileri bakımından *Beyaz Kale* ile arasında öykünme ilişkisi bulunan *Don Quijote* bağlamında, *Beyaz Kale*'nin parodi-romanlarla da üst-metin ilişkisi tespit edilmiştir. Parla'nın da belirttiği gibi, pek çok romancının yanında Pamuk'un romanıyla da metinlerarası olan Cervantes'in kanon hâldeki eseri, roman içerisinde palimpsest bir konumda bulunmaktadır. *Beyaz Kale*, üst-metin çerçevesinde, roman türü içerisinde yer almaktadır. Roman türünün içerisinde ise, masalsı ve gerçeküstü özelliğiyle “masal”; birtakım cinayet hadiseleri ve bunların çözülme gayretlerini içermesi bakımından “polisye” anlatılar ile üst- metinsellik ilişkisi içerisinde yer almaktadır.

⁸⁶ *Beyaz Kale*, s. 14.

Kara ile Şeküre'nin çocukluklarından beri birbirlerine yönelik duygusal yakınlıkları romanı “romans” türü ile ortak kılarken, Kara ve Şeküre aşkının Hüsrev ile Şirin hikâyelerine bağlı anlatılar ile koşutluğu bakımından “mesnevi” türü de *Benim Adım Kırmızı* için üst-metindir. Yorumsal üst-metin çerçevesinde roman estetiği etrafında bir çerçeve oluşturan roman, Bahtin'in tespit ettiği “çoksesli” ve “karnavalesk” metinlerle de üst-metin ilişkisinde bulunur.

Bilhssa *Benim Adım Kırmızı*'da, yer yer *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Kar*'da yakalanan grotesk bakış ve *Kara Kitap*'ta bir romanın konu dışına çıkabilir ve her şeyi içerebilir oluşuyla⁸⁷ tespit edilebilen ansiklopedik görünüm, modern, özgün ve bireysel bir dünya görüşünün ürünü olarak yeni bireysel grotesk biçimin ilk örneği, konusu her şey olan ve anlatma zevki için yazılmış⁸⁸ *Tristram Shandy*⁸⁹ ile üst-metinsellik çerçevesini oluşturmaktadır.

Ansiklopedi türü ile kapsamlı bilgi aktarımı ve öğrenme süreci gibi benzerlikler gösteren ansiklopedik roman türü, *Kara Kitap*'ın da içerisinde değerlendirildiği bir edebî sınıf olarak tespit edilmiştir.⁹⁰ Bir ansiklopedik gelişim romanı (Bildungsroman) olarak⁹¹ *Kara Kitap*, Dante'ye ait *İlahi Komedi*, Rabelais'ye ait *Gargantua ve Pantagruel*; Cervantes'e ait *Don Quijote*, Goethe'ye ait *Faust*, Herman Melville'e ait *Moby Dick* ve James Joyce'a ait *Ulysses* gibi diğer ansiklopedik edebî anlatılar ile üst-metinsellik ilişkisi içerisinde.

Masumiyet Müzesi, üst-metinsellik bakımından oldukça özgün bir yapıdadır. Pamuk'un “aşk romanı” olarak kurduğu ana-metin, kurmaca düzlemde Masumiyet Müzesi adlı bir müzenin kataloğu olarak tasarlanmış; böylece, okur ile roman türü yerine, müze fikri etrafında bir okuma anlaşması gerçekleştirilmiştir. Müze ile ana-metin arasındaki metin-ötesi ilgi, Masumiyet Müzesi'ne estetiksel-aşkın nitelik sağlarken, ana-metin ile *Şeylerin Masumiyeti* arasındaki metin-ötesi ilgi, ana-metni postmodernist bir metinsel-aşkın görünümüne ulaştırır. Böylece, “katalog”, postmodern

⁸⁷ Orhan Pamuk, “Herkesin Böyle Bir Amcası Olmalı...”, *Tristram Shandy*, ss. 9-10.

⁸⁸ Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 11.

⁸⁹ Laurence Sterne, *Tristram Shandy: Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* (Çev.: Nuran Yavuz), 5. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1999, İstanbul), İstanbul, 2017.

⁹⁰ Hülya Adak, “Pamuk'un Ansiklopedik Romanı”, *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (Der. Nüket Esen), İletişim Yayınları (1. Baskı: Can Yayınları, 1992), İstanbul, 2009, s. 275-294.

⁹¹ Hülya Adak, “Pamuk'un Ansiklopedik Romanı”, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, s. 276.

özelliikli bir romana dönüşür. Nitekim başından beri bir roman olan ana-metin, “postmodernist” ve “oyunsu” doğası gereği “katalog” olmuştur.

Pamuk’un tarihî konulu romanları, *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Beyaz Kale*, *Benim Adım Kırmızı*; kısmen *Kar* ve *Kafamda Bir Tuhaflık*, yazarın *Benim Adım Kırmızı*’daki özerk karakter meddah hatırlatmasıyla yazarlığın ifade olanakları bakımından bir tür kıyafet değiştirme isteğine benzettięi⁹² tarihî roman türü ile üst-metinsellik ilişkisi içerisindedir.

Pamuk’un bir tarihî aile romanı olarak kurduğu ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*, Thomas Mann’a ait Türkçe yayımı *Buddenbrooklar: Bir Ailenin Çöküşü*⁹³ adıyla gerçekleştirilen ve Mann’ın da ilk romanı olan aile tarihi romanı ile üst-metinsellik bağlamında metin-ötesi ilgiye sahiptir.

1.6. Yorumsal üst-metin

Yorumsal üst-metin (metatextuality) ilişkisi, belirli bir metin ile başka metinlerle ya da estetik-kuramsal çerçevedeki görüşler ile bağlantı biçiminde ortaya çıkmaktadır. Örneğin roman türünden bir eserde, roman yazarının bir şekilde bağlı bulunduğu roman estetiğine, roman kuramına yönelik ifadelere, görüşlere, eleştirilere yer vermesi, söz konusu metni yorumsal üst-metin düzlemine yerleştirmektedir.

Beyaz Kale ile birlikte Orhan Pamuk, başta Rabelais metinleri olmak üzere karnaval anlatıları ile metin-ötesi ilişkileri oluştururken bir bakıma “dikkatli okura ” kendi edebî yönelimlerinin edebî ve örtük bir beyannamesini sunar. Söz konusu estetik duyuşa dair izler, *Beyaz Kale*’yi yorumsal üst-metin çerçevesindeki metinsel-aşkın ağına dâhil etmiş olur. *Bayaz Kale*’de yorumsal üst-metin ilişkisi, anıştırma, öykünme ve yansılama biçimlerindeki metin-ötesi teknikler ile ilişki biçimlerine bağlı olarak ortaya çıkmaktadır.

Pamuk’un 1983 yılında yayımlanmış olan romanı *Sessiz Ev*’in geleneksel roman okuru Nilgin Darvinoğlu ile birlikte artık ölmüştür. 1985 yılında ilk defa basılan *Beyaz Kale* ile Pamuk’un postmodern metinlerarası roman kurguları başlamış olmakla beraber, bu süreçten itibaren romancı, kendi ideal/ akıllı/ dikkatli okuruna ulaşmayı bekler duruma gelmiştir. Aradan geçen iki yıllık sürede, Pamuk’un geleneksel roman anlatılarından deneysel roman yazarlığına birdenbire geçmiş

⁹² Orhan Pamuk, “Benim Adım Kırmızı”, *Öteki Renkler*, s. 152-153.

⁹³ Thomas Mann, *Buddenbrooklar: Bir Ailenin Çöküşü* (Çev.: Kasım Eğit - Yedigâr Eğit), Can Yayınları, İstanbul, 2006.

bulduğunu öne sürmek elbette mümkün olmayacaktır. *Sessiz Ev* ile *Beyaz Kale*, muhtemelen aynı yıllarda Pamuk'un tasarlamakta olduğu roman kuramını temsil eden iki metinlerarası eser olarak kurulmuşlardır. Bu özellikleriyle her iki roman, bağlı buldukları metinlerarası, oyunsu, üstkurmaca özellikli postmodern edebiyat kuramı ve tarihsel konulu romanlar ile yorumsal üst-metin ilişkisi içerisindedir.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de anlatıcı konumunda bulunan Venedikli'ye “*Belki de, insan yaşlılığında, simetriyi, hikâyelerde bile daha çok aradığı için böyle düşünüyorum şimdi.*”⁹⁴ diye söyleten romanın kurucusu, burada roman estetiğine hâkim olan unsurlardan biri olan “simetri” arayışını vurgular. Bu sayede, *Beyaz Kale* Pamuk'un roman estetiği ile yorumsal üst-metin ilişkisi içerisine girmiş olur.

Romanda aynı zamanda hikâyeler yazma, hikâye uydurma edimleri, romanın postmodern bağlama yerleşmesi bakımından önemlidir. Eş-ruhun temsilcilerinin uydurup paylaştıkları hikâyeler, ana-metinde çocuk padişahın içine işler⁹⁵. Böylece, *Beyaz Kale*'nin, metnin içinde üstkurmaca bağlamda başka metinlere yer verilmesiyle anlatı içinde anlatı özelliği taşıyan eserlerle yorumsal üst-metin ilişkisi tespit edilir. Yorumsal üst-metin ilişkisi, dünya edebiyat mirasından kimi metinler, anırtırma ve alıntılar yoluyla metinlerarası bağlam içine alınarak sağlanır. Bu sayede ise postmodern anlatıların temel özelliklerinden biri olan kurgunun üst-kurmaca niteliği temsil edilmiş olur. Aynı bağlamda, Hoca'nın hikâyesinin baş kısımlarını temize çeken dostları “*solak hattat*”ın varlığı⁹⁶, romandaki üstkurmaca özelliği yorumsal üst-metin bağlamında güçlendirmektedir.

Pamuk'un roman teorisi ile ilgili belirgin olarak işaret ettiği unsurlardan bir diğeri, edebiyatın işlevi konusudur. Pamuk, edebiyatın işlevinin de estetik çerçevede bulunduğu görüşünü temsil etmektedir. Bu görüş, *Beyaz Kale*'de yorumsal üst-metin çerçevesini oluşturan bir başka unsurdur.

“Padişah'ı oyalamak için hiçbir anlamı olmayan ve okuduktan sonra kimsenin hiçbir sonuç çıkarmayacağı bir hikâye yazdığını söyledi. Başka bir zaman sordu: Vereceği okuma ya da dinleme zevkinden başka hiçbir sonucu ve anlamı olmayan bir hikâye uydurabilir miydi insan? ‘Müzik gibi mi?’ deyiverdim, şaşırdı Hoca.”⁹⁷

⁹⁴ *Beyaz Kale*, s. 61.

⁹⁵ *A.g.e.*, s. 80.

⁹⁶ *A.g.e.*, s. 83.

⁹⁷ *Beyaz Kale*, s. 82.

Sanatın, edebiyatın işlevinin ne olduğu hakkındaki yukarıdaki bölüm, romanı yorumsal üst-metin bağlamına yerleştirir.

Romanda, roman teorisi bağlamında yorumsal üst-metin ilişkisini temsil eden başka bir görüş ise “[...] iyi bir hikâyenin başı masal gibi çocuksu olmalı, diye düşündük, ortası korkulu rüya gibi korkutucu, sonu da ayrılıkla biten bir aşk hikâyesi gibi acıklı olmalıydı,”⁹⁸ şeklindeki romanın kuruluşu hakkındaki ifadelerden tespit edilir. Gerçekten de Pamuk’un romanlarında onları karnaval romanlarına yaklaştıran bu türden bir melezleşme söz konusudur. Polisiye, romans, seçkin özellikli edebiyat türleri; bu türlerin kurmaca kişileri ve okurları, aynı metin içerisinde özerk ve çoksesli bir biçimde temsil edilmektedir.

Pamuk’un romanlarından *Yeni Hayat*⁹⁹’ın yorumsal üst-metin çerçevesi, hayatı değiştirebilecek bir “kitap”ın mümkün olup olamacağı¹⁰⁰ sorusu etrafındadır. Bu sorgulamayla, sanatın ve edebiyatın işlevi konusu tartışılmış olur. Diğer yandan, “okur” problemi de hatırlanır. Bir kitap okumakla hayatı değişen ve görece “ideal” olmadığı anlaşılan okur, okumakta olduğu kurmaca metnin okuma anlaşmasının gereğini yerine getirememiş görünür. Ana-metinde Dr. Narin’in dikkat çektiği “işlev” ve “okur” problemleri, Tanpınar’ı ve Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*¹⁰¹ romanında hayat bulan Doktor Ramiz karakterini anımsatan bu aydın/yarı-aydın roman kişisi sayesinde görünür kılınmaktadır.

Benim Adım Kırmızı, romanda kurmaca ve gerçeklikten kurmaca dünyaya aktarılmış ikinci dereceden kurmaca her bir kişi ile bir köpek resminin, kırmızı rengin, Frenk tarzı bir resimde bulunan iki abdal sûretinin birer anlatıcı olarak buldukları çoksesli bir romandır. Mihail Bahtin’in ilk olarak Dostoyevski üzerine hazırladığı bir monografi olan *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*¹⁰² adıyla Türkçe olarak yayımlanan incelemesinde ele aldığı “çokseslilik (polyphony)” kavramı ve bu kavramın uygulanma alanı olan çoksesli edebî anlatılar *Benim Adım Kırmızı* ile yorumsal üst-metin ilişkisi içerisindedir.

⁹⁸ A.g.e., s. 82-83.

⁹⁹ Orhan Pamuk, *Yeni Hayat* (1. Baskı 1994, İletişim Yayınları), 2.b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.

¹⁰⁰ *Yeni Hayat*, s. 113.

¹⁰¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 17.b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1961, Remzi Kitabevi, İstanbul), İstanbul, 2012.

¹⁰² Mihail M. Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (Çev.: Cem Soydemir), Metis Yayınları, (1. Baskı: Eylül 2004) İstanbul, 2015.

Benim Adım Kırmızı, yorumsal üst-metin bağlamında Bahtin'in ifadesiyle çoksesli anlatım biçimine bağlı kalmaktadır. Romanda, örneğin bir kâğıda aceleyle fakat hünerle resmedilmiş¹⁰³ bir köpeğin onu resmeden hikâyeci tarafından aktarılan telakkileri¹⁰⁴ çoksesli romanın içerdiği özerk düşünce ve ideolojilerden birini temsil etmektedir.

Bahtin ile özdeş bir diğer kavram, “karnavalesk” yahut “karnavallaşmış” edebiyat da *Benim Adım Kırmızı*'da yorumsal üst-metin çerçevesi içerisindedir. “*Biz Âdemoğulları, vicdanımız ve aklımızla bir şeyin çirkin ve yanlış olduğunu bilmemize rağmen o şeyden çok zevk de alabiliriz,*”¹⁰⁵ düşüncesinde bulunan Kelebek isimli nakkaş, “seçkin olmayan” sanat yaratılarından hoşlandığını “itiraf” ederek “*O ucuz resimlerden taklitlerden, aruzsuz, kafiyesiz kabaca söylenmiş Şeytan, para, köpek hikâyelerinden zevk aldığım için hem utanıyordum da,*”¹⁰⁶ sözleriyle belirtir. Nakkaşın yorumsal üst-metin bağlamını oluşturan estetik dayanaklara dair ifadelerini içeren çoksesli roman *Benim Adım Kırmızı*, diğer yandan kendisini kadın kıyafetleri içerisinde gördüğünde keyiflenen meddahın aruzsuz kafiyesiz bir şiirini; şeytan, köpek, para izleklerine sahip içanlatı, anıştırma ve gönderge biçiminde romana yerleştirilmiş çeşitli anlatıları içermektedir. Aynı zamanda, “yüksek” bir edebî tür sayılan roman, grotesk unsurlar içerdiğinde karnavallaşmış sayılmaktadır. Grotesk bir anlatıma da sahip olan *Benim Adım Kırmızı*, karnavallaşmış anlatı biçimleriyle yorumsal üst-metin ilişkisi içerisinde bulunduğunu göstermektedir.

Pamuk'un deneysel romanı *Benim Adım Kırmızı*'nın temel izleklerinden biri, sanatta üslup konusudur. Romanda, genellikle belirli konuların yinelendiği minyatürlerde kendi eserine imza niteliğinde işaret koyan, perspektife dayalı resimlemeyi tecrübeye çalışan üslup taraftarı nakkaşlar ile üsluba karşı çıkan, minyatürlerini diğer minyatürlere ayırt edecek bir üsluba sahip olmayan nakkaşlar arasında, üslup konusunda ihtilaf söz konusudur. Usta nakkaşlar arasında doğal bir olgu olarak değerlendirilen kıskançlığın yanında bu estetik duyuş karşıtlığı, nakkaşlar arasında cinayetlerin işlenmesine, kimi zaman “tuhaf” ölümlerin gerçekleşmesine yol açmıştır. Romanın kurucusu için de sanat üretiminde önemli bir

¹⁰³ *Benim Adım Kırmızı*, s. 17.

¹⁰⁴ *A.g.e.*, ss. 18-22.

¹⁰⁵ *A.g.e.*, ss. 437-438.

¹⁰⁶ *A.g.e.*, s. 438.

unsur olan üslup meselesi, *Benim Adım Kırmızı*'nın kuramsal izleklerinden birini temsil ederek yorumsal üst-metin çerçevesinde sanatta üslup değerlendirmelerine temas etmektedir. Romanın, “*hünerine rağmen nakış aşkı için değil, göze girmek için nakşettiği*”¹⁰⁷ söylenen Kelebek isimli nakkaşa ayrılmış bir bölümünde, Üstat Osman'ın kendisi için “*Nakış uğruna hayattan vazgeçtiğine inansınlar diye pirinç üzerine, turnak üzerine küçük, saçma sapan resimler nakşettiği*”¹⁰⁸ ifadelerine yer verilir. Nakkaşların sırf hoşya gitmek için zorlukla meydana getirdikleri bir takım çizimler, kurmaca düzlemdeki nakkaş Osman tarafından lüzumsuz olarak değerlendirilmektedir. Romanın temas ettiği bir husus olarak üslubun, eserin kuruluş süreçlerinde bu yoldaki müşkülattan daha kıymetli olduğu düşüncesi tespit edilebilmektedir.

Harold Bloom tarafından *Etkilenme Endişesi*¹⁰⁹ adıyla kavramlaştırılan, çoğunlukla sanatkârlar arasındaki Freudyen-Oidipal taklit ilişkisi olarak yorumlanan ancak Bloom'un kitapta retorik örneklerin bulunmasına değinmesiyle birlikte, bu okumada “*hiçbir zaman Freudcu Oidipal bir rekabetin kaste[dilmediğini]*”¹¹⁰ belirttiği “*şiiirsel etkilenme*” olgusundan¹¹¹ hareketle üslupta taklitçi olma endişesi olarak izah edilebilecek etki meselesi¹¹², *Benim Adım Kırmızı*'da yorumsal-üst-metin bağlamında anıştırılarak yer almaktadır. Çoksesli ana-metinde üslup etrafındaki görüşler, bu kuramı hatıra getirmektedir.

Metinlerarası ya da metinsel-aşkın nitelikli estetik bakış açısı da *Benim Adım Kırmızı*'da yorumsal üst-metin bağlamında yer almaktadır:

“‘Bütün masallar, herkesindir,’ dedi Kara. ‘İnsanın kendinin değil.’”

¹⁰⁷ *Benim Adım Kırmızı*, s. 438.

¹⁰⁸ *A.g.e.*, s. 438.

¹⁰⁹ Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi* (Haz.: Tuncay Birkan; Çev.: Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul, 2008.

¹¹⁰ Harold Bloom, “Önsöz”, *Etkilenme Endişesi*, s. 20.

¹¹¹ Bloom'a göre, şiir türü üzerinden tahlil edilen etkilenme, *Clinamen* ya da Şiirin Yanlış Okunması; *Tessera* ya da Tamamlama ve Antitez; *Kenosis* ya da Tekrar ve Süreksizlik; *Daimonikleşme* ya da Karşı-Cüce; *Askesis* ya da Arınma ve Tekbencilik; *Apophrades* ya da Ölülerin Dönüşü biçimlerindeki aşamalarla gerçekleşmektedir. (Bk.: Harold Bloom, *A.g.e.*)

¹¹² *Benim Adım Kırmızı* romanında nakkaşlar arasındaki üslup, kıskançlık, cinayet ekseninde tezahür eden örüntü içerisinde “Etkilenme Endişesi” konulu bir inceleme için bk.: Emrah Gülüm, “Etkilenme Endişesi Bağlamında Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* Romanına bir Bakış Denemesi”, *Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol.: 10/ 16 Fall, 2015, Ankara, 2015, p. 579-592.

‘Bütün nakış da Allah’ın nakışdır,’ diye Heratlı şair Hatifi’nin mısralarını tamamladım ben. ‘Ama Frenk üstatlarının usulleri yayıldıkça herkes başkalarının masalını kendi hikâyesi gibi anlatmayı marifet sanacak.’”¹¹³

Metinlerarası roman estetiği, burada belirtildiği gibi, başlangıçta “Frenk” üstatlarının eserlerinde görülmeye başlamıştır. Karnaval anlatılarının ilk uygulayıcılarından biri sayılan Rabelais, orta çağda Avrupa’da metinlerarası, türlerarası, üsluplarası bir dünyayı kurgulamıştır. Rabelais, Cervantes, Sterne gibi Batılı yazarların eserleri, yorumsal üst-metin çerçevesinin dayanağını oluşturmaktadır.

Edebî anlatıları resimleyen nakkaşlar etrafında kurulu romanın yorumsal üst-metin bakımından ana izleklerinden bir diğeri, ekfrasis kuramı ve metinlerarası estetiğin uygulama sahalarından biri olan kipsel dönüşüm/ dönüştürüm işlemidir. Bir anlatı biçiminin başka bir anlatı düzenine aktarımından ibaret bir tür uyarılma olan kipsel dönüşüm konusu, yazından görsel düzleme; *Benim Adım Kırmızı* vasıtasıyla oradan tekrar kurgusal-edebî anlatı düzlemine aktarılan anlatılar aracılığıyla romanda alt-metin ve palimpsest olarak baştan sona ele alınır.

Romanda, Türk minyatür sanatı ve bu sanatın poetikası, yorumsal-üst metin bağlamında yer bulur:

“‘Bunun Hatifi’nin resmi olduğunu, Üstat Behzat’ın çizdiği Hatifi’nin yüzünden değil, resmin altındaki yazıdan anlıyoruz, değil mi’?”

Kara güzel gözleriyle ‘evet’ diyerek baktı bana. ‘Resimdeki şairin yüzüne bakınca’, dedim, ‘onun öteki yüzler gibi, herhangi bir yüz olduğunu görüyoruz. Abdullah Hatifi, rahmetli, şimdi burada olsaydı, bu resimdeki yüzden onu teşhis edemezdik hiç. Ama bütün bu resimden ederdik: Resmin havasında, Hatifi’nin duruşunda, renklerde, tezhipte ve Üstat Behzat’ın çizdiği o güzelim elde öyle bir şey var ki, bunun bir şairin resmi olduğu akla hemen geliyor. Çünkü resmimizde mana, suretten önce gelir.’”¹¹⁴

Nakkaş Behzad’a ait olduğu belirtilen İranlı şair Hâtifi’nin bir minyatür portresi hakkında nakkaş Osman’ın Kara ile sohbeti sırasındaki ifadeleri, minyatür sanat teorisinin romanın yorumsal üst metin çerçevesine dâhil olmasını sağlamıştır. Bir minyatürden yola çıkılarak, roman türü içerisinde görsel bir anlatım betimlenmektedir.

¹¹³ *Benim Adım Kırmızı*, s. 482.

¹¹⁴ *A.g.e.*, ss. 389-390.

Hüsrev ve Şirin mesnevisinde, Şirin'in kır gezintisi sırasında Hüsrev'in resmine bakıp ona âşık olmasını anlatır minyatürlerin içerdikleri "resim içinde resim" özelliği ile, metinlerarası estetiğin temel unsurlarından biri olan "içanlatı" tekniğinin yorumsal üst metin bağlamına yerleştiği anlaşılmaktadır. "*Resmin içindeki resim, yani Şirin'in kır gezintisinde baktığı Hüsrev'in resmi, hiçbir zaman belirgin değildi,*"¹¹⁵; "*Güzel Şirin'in bakıp âşık olduğu yakışıklı Hüsrev'in yüzünü, gözünü niye onu tanıyabilecek kadar belirgin çizmiyorlardı o zaman,*"¹¹⁶ biçiminde düşünen Kara, "*resim içindeki resim gibi küçücük bir şeyi*"¹¹⁷ nakkaşların yeterince iyi çizememesine bağlamaz. Anlaşılan, romanın kurmaca kişisi Kara'ya göre, "içanlatı" kıymetindeki "ikinci dereceden" resim, estetiğe ilişkin olarak, ana-estetik unsur olan ana-resmin mânâsının önüne geçmemek üzere belirgin durumda değildir.

Resimde perspektif konusu, romanın dâhil olduğu bir diğer yorumsal üst-metin bağlamını temsil eder. Nakkaş Enişte Efendi'nin Avrupa usullerine uygun biçimde naksettirdiği resmin bir bölümü de Kelebek isimli nakkaşa aittir. Nakkaşın söz konusu resme dair ifadeleri, resimde perspektif olgusunun temellerini ortaya koymaktadır:

"Ortada ve önde birisinin resmi olacaktı; herhalde Padişahımızın şemali. Çok büyük olan şemali hazırды, ama çizilmemişti. Frenklerin yaptığı gibi, bu resimde arkadaki cisimler küçüldüğü için ağacı küçük çizmemi istemişti. Resim ilerledikçe sanki bir resme değil de pencereden dünyaya bakıyormuşuz izlenimi veriyordu. Frenklerin perspektif usulünce yapılan bu resmin cetvelleriyle tezhibinin, pencerenin çerçevesi yerini tuttuğunu o zaman anladım."¹¹⁸

Resmin, "*gücünü nakkaşın hünerinden, nakış aşkından ve Allah'a kavuşma isteğinden değil de hayatın kötülüklerini küçültme ve cezalandırma isteğinden*"¹¹⁹ aldığı takdirde, "*sonunda kendi kendini küçültmüş ve cezalandırmış ol[acağı]*"¹²⁰ yönünde gelişen nakış geleneğinin de, *Benim Adım Kırmızı*'da temsil edilen bir estetik bakış olarak Batı resim sanatının perspektif yönteminden farklı bir bakış

¹¹⁵ *Benim Adım Kırmızı*, s. 400.

¹¹⁶ *A.g.e.*, s. 400.

¹¹⁷ *A.g.e.*, s. 400.

¹¹⁸ *A.g.e.*, s. 437.

¹¹⁹ *A.g.e.*, s. 437.

¹²⁰ *A.g.e.*, s. 437.

açısına sahip olduğu gösterilmektedir. Bu sayede, Batı resim sanatının Doğu resim sanatkârları arasında yorumlanması, romanın izleklerinden birini temsil etmektedir ve perspektif konusu Doğu-Batı izleği ekseninde tartışılmış olmaktadır.

2. Orhan Pamuk'un Romanlarında Tespit Edilen Metinlerarası Yöntemler

Metinsel-aşkınlık biçimleri, gönderge-metin, ana-metinsellik, yan-metinsellik, üst-metinsellik ve yorumsal üst-metinsellik gibi başlıkların ele alınan metin içerisindeki konumlarına göre tespit edilmektedir. Belirli bir metnin veya estetik-kuramsal geleneğin içerisinde yer alan bu türden metinler, içerisinde buldukları her türden “söyleşim” durumuna, metinsel-aşkınlık yöntemleri veya metin-ötesi yöntemler olarak belirlenen belirli edimsel ve ilkesel işlemler sonucunda ulaşırlar.

Bir metnin kendisinden başka bir metin ya da metinler ile söyleşimi, alıntı, gönderge, gizli alıntı, anıştırma, iç-alıntı, öz-alıntı, klişe-basmakalıp söz kullanımı ve içanlatı-anlatı içinde anlatı yöntemleriyle gerçekleştirilmekte olan “ortakbirliktelik ilişkileri”; yansılama, alaycı (gülünç) dönüştürüm ve öykünme biçiminde ortaya çıkan “türev ilişkileri” ile ana-metinlerin anlamsal ve biçimsel dönüşümü biçiminde tespit edilen “aktarım/ dönüşüm biçimleri” çerçevesinde gerçekleşmektedir.

2.1. Metinsel-Aşkın Düzlemde Ortakbirliktelik İlişkileri

Metinsel-aşkınlık bakımından, bir ana-metin içerisinde farklı metinlerin söyleşim içerisinde bulunması ya da ana-metin kurgusal düzlemde bir tür öz-söyleşim gerçekleştirilmesi, metinsel-aşkınlık teknikleri arasında, “ortakbirliktelik ilişkileri” olarak belirlenmiştir. Bu türden ilişkilerde, belirli bir ana-metin, alıntı, gönderge, anıştırma, gizli alıntı, iç-alıntı, içanlatı teknikleriyle, kendisinden başka metinlere gönderimde bulunurken, iç-alıntı tekniğiyle kendisine ve öz-alıntı tekniğiyle ana-metin üreticisine gönderimde bulunarak metinsel-aşkın düzlemde metinlerarası anlamın üretilmesini sağlamaktadır.

2.1.1. Alıntı ve Gönderge

Alıntı, bir ana-metinde, kaynak belirtilerek, gönderge-metinden alınan kesitler yoluyla gerçekleştirilen metinsel-aşkın alışveriş işlemidir. Alıntıda, ana-metin içerisinde gönderge olarak bulunan metinler açıkça belirtilmektedir.

Gönderge ise, gönderge-metinden doğrudan doğruya alıntı gerçekleştirilmeden, metnin gönderge olarak adının anılmasıyla, ya da gönderge-metnin yazarından bahsedilmesiyle gerçekleştirilen metinsel-aşkın gönderimdir.

Alıntı ve göndergeleştirme, doğrudan doğruya belirli bir eser etrafında gerçekleşebileceği gibi, belirli bir konu, imge veya izleğin ana-metne yerleştirilmesi ya da belirli bir sanatçı ve üslubun ana-metinde anılması yoluyla da gerçekleşebilmektedir.

Orhan Pamuk romanları, Doğu ve Batı edebiyatlarının klasikleşmiş metinleriyle; belirli izlekler etrafında kurulu kanonlaşmış eserlerle; kutsal metinlerle ve tasavvufî edebiyat eserleriyle; son olarak, romancıya ait eserler birbirleriyle göndergesellik ve metinsel-aşkın söyleşim içerisindedir. Bunun yanında, Pamuk'un romanlarında göndergesellik ilişkisi belirli bir yorumsal üst-metin ekseninde etrafında, roman kuramları bağlamında da ortaya çıkmaktadır.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de, romancının *Beyaz Kale*'yi kurduğu devrelere kadar görmüş olduğu anlatılarda yer alan eş-ruh imgesi alıntılanmaktadır. Romanda, Doğu-Batı bağlamında bir tür sentez ve terkip işlevine sahip olan Hoca ile Venedikli arasında mevcut olan eş-ruh izleği; ilk olarak, Venedikli'nin, Paşa'nın konağında kendisinden beş altı yaş büyük, inanılmayacak kadar kendisine benzeyen biri¹²¹ ile karşılaşmasıyla varlık gösterir. Hoca ile Venedikli, ikisi de birbirini küçümsüyordur.¹²² Hoca ve Venedikli birlikteliğinin Doğu ve Batı ekseninde yorumlanmasını, Hoca'nın "*dedesinden kalan adını sevmeyi için kendisine Hoca denmesini iste[mesi]*"¹²³ mümkün kılmaktadır. Nitekim, dünyaya gelen çocuklara dede ve baba adlarının verilmesi Doğu medeniyetleri içerisinde son derece yaygın olarak görülen bir edimdir. Romanın başlarında iki ayrı kendilik olarak ortaya çıkan eş-ruhun iki temsili, kurgu ilerledikçe bir tür terkibe dönüşmeye başlar:

¹²¹ *Beyaz Kale*, ss. 18-19.

¹²² *A.g.e.*, s. 21.

¹²³ *A.g.e.*, s. 21.

“İkimiz birmişiz! Şimdi, bu bana çok açık bir gerçekmiş gibi geliyordu. [...] Kurtulmak için bir hareket yaptım, sanki benim, ben olduğumu anlamak için: Aceleyle elimi saçlarımın içinde gezdirdim. Ama, o da yapıyordu aynı şeyi, üstelik ustalıklarla, aynanın içindeki simetriyi hiç bozmadan. Bakışımı da taklit ediyordu, kafamın duruşunu, aynada görmeye katlanamadığım, ama korkunun merakıyla gözümü alamadığım dehşetimi de tekrarlıyordu[.]”¹²⁴

“Ensemi sıkın parmakları gevşemişti, ama aynanın karşısından çekilmiyordum. ‘Senin gibi oldum ben’, dedi sonra Hoca. ‘Nasıl korktuğunu biliyorum artık. Ben sen oldum!’ Anladım dediğini, ama bugün yarısının doğruluğundan kuşku olmayan bu kehaneti saçma ve çocuksu bulmaya çalıştım. Dünyayı benim gibi görebildiğini ileri sürdü[.]”¹²⁵

Romanda, ana-metin dışındaki edebî anlatılar külliyatından alıntılanan eş-ruh izleğine ait yer değiştirim söz konusudur: “*Hastalığı ve korkusunu bana bulaştırmaya çalışırken benim o, onun da ben olduğumu tekrarlayıp durdu*”¹²⁶. Bu türden yer değiştirimle birlikte eş-ruh terkininin unsurlarının giderek bir tekâmüle eriştiği izlenmektedir.

Ana-metin *Yeni Hayat*'ta, anlatıcı-kişi Osman'ın misafir olduğu bir evde, ev sahipleri arasında “*Andre Maurois'in 'İklimler' romanı hakkında*”¹²⁷ tartışılır. Bu sayede roman, gönderge-metinlerden biri olur. Böylece, 1970'li ve 1980'li yıllarda oldukça popüler olduğu anlaşılan *İklimler*¹²⁸ romanı, ana-metni oluşturan metinsel-aşkın kolaj içerisinde göndergesel bir anlama sahip olur.

Heinrich Mann'ın Türkçe olarak *Mavi Melek* adıyla yayımlanmış olan *Profesör Unrat*¹²⁹ adlı romanı da ana-metin *Yeni Hayat*'ta göndergesellik ilişkisindedir. Yeni Hayat karamelaları adlı şirketin sahibi Süreyya Bey, Türkiye'de de bir dönem çokça izlenmiş *Mavi Melek*¹³⁰ müzikal-filmini izlemenin yanı sıra, film senaryosunun kaynaklandığı Mann'ın romanını da okumuştur ve hikâyelerini¹³¹ anlatıcı-kişi Osman'a anlatmaktadır. Rainer Maria Rilke'ye ait ağıt-şiiirlerden oluşan *Duino*

¹²⁴ *Beyaz Kale*, s. 72.

¹²⁵ *A.g.e.*, s. 73.

¹²⁶ *A.g.e.*, s. 75.

¹²⁷ *Yeni Hayat*, s. 166.

¹²⁸ André Maurois, *İklimler* (Çev.: Tahsin Yücel), Varlık Yayınları, İstanbul, 1967.

¹²⁹ Heinrich Mann, “*Mavi Melek, (Profesör Unrat)*” (Çev.: İlnur Özdemir), Can Yayınları, İstanbul, 1991.

¹³⁰ Mavi Melek filmi: Yönetmen Josef von Sternberg, *Der Blaue Engel*, Deutschland, 1930.

¹³¹ *Yeni Hayat*, s. 238.

*Ağütları*¹³², ana-metin *Yeni Hayat*'ta bir muhatap olarak bulunan "melek" kavramı etrafında Tekvîr Sûresi ile birlikte¹³³ göndergeleşmektedir.

2.1.2. Gizli Alıntı – Aşırma

Gizli alıntı, metinsel-aşkın tekniklerden biri olmakla beraber, alıntudan farklı olarak, gönderge-metinden ya da gönderge-metnin üreticisinden söz edilmeksizin, metnin belirli bir bölümünün alıntulandığı belirtilmeden alıntı yapmak biçiminde gerçekleşir. Anıştırma ile yakınlığı bulunmakla beraber, gizli alıntı, ana-metnin sahibinin ana-metin yahut ondan başka eserleri içerisinde gerçekleştirildiği takdirde, gizli alıntudan, "öz-alıntı" adıyla söz edilebilir.

Benim Adım Kırmızı'da, aşırma değil fakat kaynak belirtmeksizin ve göndergeleştirilmiş bir anlatıya yer verilmeksizin gerçekleştirilmiş bir alıntı mevcuttur: "*Kuran-ı Kerim'in değil de, İbni Arabi gibi geniş hayallilerin ballandırarak anlattıkları süttten, şaraptan, tatlı sudan ve baldan yapılmış o dört ırmağa da hiç rastlayamadım*"¹³⁴. Zarif Efendi'nin ölümünden sonraya değin tecrübeleri, *Kur'an-ı Kerîm* ayetleri içerisinde gerçekleştirilmiş alıntıları içermektedir. Zira cennetin temsilini oluşturan su, şarap, süt ve baldan mürekkep ırmaklardan örneğin, *Kur'an-ı Kerîm*, "Muhammed, 15"te bahsedilmektedir. Buradan farkında olmadan *Kur'an-ı Kerîm*'den bir sureyi alıntulayan Zarif Efendi'nin dini bilgileri doğrudan kutsal kitaptan edinmek yerine rivayetler, hadisler yahut sahih olmayan hadisler yoluyla elde ettiği anlamına ulaşılabilir.

¹³² Rainer Maria Rilke, *Duino Ağütları* (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

"*Duino Ağütları*" ve Rilke ile Orhan Pamuk'un "*Yeni Hayat*" romanını göndergesellik bakımından ele alan bir inceleme için bk.: Mustafa Ever, "Rilke'den Orhan Pamuk'a *Yeni Hayat*", *Orhan Pamuk'u Anlamak* (Der.: Engin Kılıç), 3. b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 1999), İstanbul, 2006, ss. 284-298.

¹³³ *Yeni Hayat*, s. 216.

¹³⁴ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 10-11.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'ya yerleştirilmiş bir başka gizli alıntı, “*Mevlevî şeyhi, şair, hattat, bestekâr ve neyzen*”¹³⁵ Nakşî Mustafa Dede¹³⁶'nin bir rubaisindendir¹³⁷:

“[...] [E]n çok bir Fuzuli Divanı'na konacak sekiz nakışlı sayfa için yakınlaşmıştık. O zaman onun haklı, ama mantıksız isteklerine (nakkaş resmettiği metni ruhunda hissetmeliymiş) katılmak için buraya gelmiş, bir yaz akşamüstü kırlangıç sürüleri üzerimizde çılgınca uçurken gösterişli bir havayla bana Fuzuli Divanı'ndan okuduğu mısraları sabırla dinlemiştim. O gecedin: ‘**Ben ben değilim, ben dediğim sensin hep**’¹³⁸ mısraı kalmış aklımda. Bir de bu mısranın nasıl resmedilebileceğini kendi kendime sorup düşündüğüm.”¹³⁹

Doğum tarihi bilinmeyen, 1853 yılında Mısır'da öldüğü ve hayatı hakkındaki bilginin kısa ve dağınık olduğu belirtilen Nakşî Dede'nin, Edirne'de doğup musiki, edebiyat ve hat alanlarında öğrenim gördüğü aktarılmaktadır. Bilinen tek eserinin şedd-i araban makamlı bir Mevlevî Âyini olduğu ifade edilmekle birlikte, Saadeddin Nüzhet Ergun tarafından yetmiş beş civarında rubaisinin tespit edildiği¹⁴⁰ bilgisi verilmektedir.

Romanda bulunan alıntının “gizli” alıntı olarak belirlenmesinin nedeni, şair Fuzûlî'den söz edilen bir bölümde yer almasıdır. Metne yerleştirilen “*Ben ben değilim, ben dediğim sensin hep.*”¹⁴¹ ibaresinin, Yazar Pamuk'un “kendilik” ve “eş-ruh” izleklerine yönelik olduğu anlaşılmaktadır.

Bunlardan başka, Pamuk'un romanlarında sahibi belirtilmeksizin gerçekleştirilen alıntılar mevcuttur; ancak bunların romancının kendisine ait eserler arasından ana-metin ve gönderge-metin düzleminde gerçekleştirilen alıntılar

¹³⁵ Nuri Özcan, “Nakşî Mustafa Dede”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, TDV Yayınları, İstanbul, 2006, s. 334

¹³⁶ bk.: Nuri Özcan, “Nakşî Mustafa Dede”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, TDV Yayınları, İstanbul, 2006, ss. 334- 335.

¹³⁷

“Ben ben değilim ben dediğim sensin hep.

Ruhum dediğim, ten dediğim sensin hep.

Mânend-i Kudûm sînekûpân oldum,

Tennâ, tennâ, ten dediğim sensin hep.” Mehmet Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi -Derleme-, 2 Cilt*, C. 1., Müzik Dairesi Başkanlığı Yayın No: 34, Basılı Yayınlar Müdürlüğü Yayın No: 200, Ankara, 1986, s. 224.

¹³⁸ İncelemede alıntıya konu ibareleri gösteren koyu renkli vurgular, araştırmacıya aittir.

¹³⁹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 125.

¹⁴⁰ Mehmet Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi -Derleme-, 2 Cilt*, C. 1., Müzik Dairesi Başkanlığı Yayın No: 34, Basılı Yayınlar Müdürlüğü Yayın No: 200, Ankara, 1986, s. 224.

¹⁴¹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 125.

oldukları tespit edilmiştir. Bu türden alıntılar, “iç-alıntı” ve “öz-alıntı” başlıkları altında incelenmiştir. Metinsel-aşkınlık teknikleri arasında tespit ve tasniflerde yer almadıkları izlenen iki kavram, tespit alanları Orhan Pamuk romanlarıyla sınırlı olmak üzere özgöndergeleştirim ve özgönderge-metin kavramlarıyla birlikte bu incelemeye terminolojiye dâhil edilmektedir.

2.1.3. İç-Alıntı

İç-alıntı, öz-alıntı ile birlikte, metinsel-aşkın tekniklere öneri olarak tercih edilmiş kavramlardan biridir. Bir ana-metnin içerdiği düşünce, ifade, yahut belirli ibarelerin söz konusu ana-metinde yinlendiği durumlarda, gerçekleştirilen “alıntı” işleminden “iç-alıntı” olarak söz edilebilir. İç-alıntılama işlemi, alıntı ve göndergeleştirme yoluyla gerçekleştirilebileceği gibi, gizli alıntı biçiminde de meydana getirilebilmektedir.

İç-alıntı, ana-metin içerisinde söz konusu ana-metinden gerçekleştirilen alıntı işlemiyle ortaya çıkmaktadır. Ana-metinde yinelenen her türlü unsur birer iç-alıntı olmakla beraber, “leitmotif” kullanımı da bir tür iç-alıntı olarak kabul edilebilmektedir.

Pamuk’un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndan itibaren, iç-alıntı tekniği, roman estetiğinin temel bir unsuru durumundadır. Ana-metinde bir hatıra defterinin sayfalarına kaydedilen ve seneler sonra eski yazıyla tertip edilmiş olan hatıra defterinin yeniden okunması biçiminde yinelenen “*Niye onlar öyle de biz böyleyiz? Niye Rousseau ya da Voltaire okumak hoşuma gidiyor da Tefik Fikret ya da Namık Kemal’den zevk almıyorum?*”¹⁴² ifadelerinin iç-alıntı biçiminde kullanımı, yazarın geç tarihli romanlarında metin içerisinde daha fazla organik hâle gelmektedir.

Benim Adım Kırmızı’da, Kara’nın Şeküre’ye yazdığı, âşıkların mektuplarını birbirine ileten bohçacı Ester’in Şeküre’den önce onun kayıp eşinin kendisine tutkuyla âşık kardeşi Hasan’a okuttuğu mektup vasıtasıyla, alıntı ve iç-alıntılar ortaya çıkar:

“Yüzün pencerede bana nur gibi gözüktüğünde, bunun Allah’ın bana bir ihsanı olduğundan başka bir şey düşünmedim. Çünkü senin yüzünü görebilmek mutluluğu bana yeter. (‘Burasını

¹⁴² *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 251, 621.

Nizami'den araklamış' diye araya girdi öfkeyle.) Ama madem bana yaklaşma diyorsun, söyle, bir melek misin ki sen yanına yaklaşmak korkunç olsun?"¹⁴³

Ana-metnin yazarı, roman kişilerinden Hasan'a ironik biçimde metinlerarası alıntıyı buldurur. Hasan'a göre bir âşığın mektubunda öykündüğü sanatkârın eserinden yapılan alıntı, "*Nizami'den arakla[n]mış*"tır¹⁴⁴.

Yeni Hayat'ta, Jules Verne'in *İsimsiz Aile* adlı romanından alındığı belirtilen "Ama bu yörede hiç ev yoktu, yıkıntılardan başka bir şey görülüyordu. Bu harabeler zamandan değil de birtakım felaketler yüzünden oluşmuş gibi görünüyordu.' Jules Verne, *İsimsiz Aile*"¹⁴⁵ biçimindeki ibare, ana-metnin ilerideki bir bölümünde iç-alıntı olarak yinelenir: "[A]ma bu yörede hiç ev yoktu, yıkıntılardan başka bir şey görülüyordu. Bu harabeler zamandan değil de birtakım felaketler yüzünden oluşmuş gibi görünüyordu".¹⁴⁶

Orhan Pamuk, iç-alıntı tekniğine sıklıkla yönelerek oyunsu bir tavırla çoğunlukla belirli izlekleri vurgulamak üzere kendi eserini gönderge-metin durumuna getirmektedir. *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında da bu tekniğe rastlanmaktadır.

Ana-metin *Kara Kitap*¹⁴⁷'in "Boğazın Suları Çekildiği Zaman" başlıklı ikinci bölümünün başında "Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç.' İbni Zerhani"¹⁴⁸ biçiminde, İbni Zerhani adlı kurmaca bir yazardan alıntı gerçekleştirilerek epigraf oluşturulur. Söz konusu ibarenin, "Çünkü hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabii tek teselli yazı hariç."¹⁴⁹ biçiminde ana-metnin son cümleleri içerisinde bir iç-alıntı olarak epigrafa dönüştürüldüğü; ana-metin içerisinde meydana getirilen epigraf kullanımıyla da ana-metnin iç-alıntı biçimindeki epigraf yoluyla gönderge-metin konumuna getirildiği tespit edilmiştir.

¹⁴³ *Benim Adım Kırmızı*, s. 104-105.

¹⁴⁴ *A.g.e.*, s. 105.

¹⁴⁵ *Yeni Hayat*, s. 216.

¹⁴⁶ *A.g.e.*, s. 232.

¹⁴⁷ Orhan Pamuk, *Kara Kitap* (1. Baskı 1990, Can Yayınları, İstanbul), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

¹⁴⁸ *Kara Kitap*, s. 24.

¹⁴⁹ *A.g.e.*, s. 465.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da Kara'nın Şeküre'ye mektubunu okuyan Hasan'ın, mektuptaki alıntıları tespit ederek Kara'yı eleştirdiğini “‘*Melek misin ki sen yaklaşmak korkunç olsun,*’ dedi. ‘İbni Zerhani’den çalmış o sözü.’ Ben daha iyi yazarım.’¹⁵⁰ ifadeleriyle Ester aktarır. Mektuptaki bağlamı “‘*Ama madem bana yaklaşma diyorsun, söyle, bir melek misin ki sen yanına yaklaşmak korkunç olsun?*’”¹⁵¹ biçiminde olan alıntı, roman kişisi tarafından yeniden alıntılanarak iç-alıntı oluşturulmuştur. Böylece, metinlerarası “oyun” a çoksesli romanın kişileri de dâhil olmuştur. Nitekim, İbni Zerhani, Pamuk’un kurmaca sanatkar kişilerinden biri olarak romancının kendisine yönelik bir tür göndergedir.

Benim Adım Kırmızı'nın baş kısmında epigraf olarak bulunan, Türkçe tercümesine “‘*Doğu da Batı da Allah’ındır*”¹⁵² olarak yer verilen Bakara Sûresi’nin 115 numaralı ayeti, romanın ilerleyen bölümlerinde birer iç-alıntı olarak yinelenmektedir. Enişte ile Zeytin lakaplı nakkaş arasındaki konuşmada “‘*Doğu da Allah’ındır, Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun.*”¹⁵³ biçiminde gönderge-metne dönüşen surenin ilgili ayetinin, *Kur’an-ı Kerîm*’in yanında, bir epigraftan alıntılanmış olması, söz konusu alıntıyı bir “iç-alıntı” olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Ana-metin *Masumiyet Müzesi*’nde de birkaç defa uygulanan iç alıntılama tekniği ile alıntılanan metin yinelenerek ana-metin, özgönderge-metin durumuna getirilmiştir:

“Ertesi günkü buluşmamızda, Füsün bana küpesinin tekinin kayıp olduğunu söyledi. Aslında, o gittikten sonra ucunda adının baş harfi olan küpeyi mavi çarşafın arasında görmüş, kenara kaldıracığıma, tuhaf bir iç güdüyle, kaybolmasın diye ceketimin cebine koymuştum. ‘Burada canım,’ dedim. Sandalyenin arkasına asılı ceketimin sağ cebine elimi attım. ‘Aaa, yok,’ dedim. Bir an bir felaketin, bir uğursuzluğun belirtisini hisseder gibi oldum, ama sabah sıcağı fark edince, başka bir ceket giydiğimi hemen hatırladım. ‘öteki ceketimin cebinde kalmış.’

‘Lütfen yarın getir, unutma,’ dedi Füsün gözlerini kocaman açarak. ‘Benim için çok önemi var.’

¹⁵⁰ *Benim Adım Kırmızı*, s. 105.

¹⁵¹ *A.g.e.*, s. 105.

¹⁵² *A.g.e.*, s. 5.

¹⁵³ *A.g.e.*, s. 199.

‘Peki.’”¹⁵⁴

Ana-metnin başlangıç sayfalarında yer alan kısım, “Artık Bütün Hayatım Seninkine Bağlı” başlıklı on yedinci bölümde yinelenir:

“‘Dün taktığım küpenin teki kayıp,’ dedi beni öptükten sonra. **‘Burada canım,’ dedim. Sandalyenin arkalıgına asılı ceketimin sağ cebine elimi attım. ‘Aaa, yok,’ dedim. Bir an bir felaketin, bir uğursuzluğun belirtisini hisseder gibi oldum, ama sabah sıcağı fark edince, başka bir ceket giydiğimi hemen hatırladım. ‘Öteki ceketimin cebinde kalmış.’**

‘Lütfen yarım getir, unutma,’ dedi Füsün gözlerini kocaman açarak. ‘Benim için çok önemli.’”¹⁵⁵

Füsün’un kayıp küpesinin romanın örüntüsü bakımından öneme sahip olduğu, bu eşyaya ayrılan içerikten anlaşılmaktadır. Nitekim, Kemal, küpelerin kayıp tekini ailesiyle beraber yaşadığı evde de aramaya devam eder, evlerinde görevli bulunan Fatma Hanım’a bir küpe teki görüp görmediğini sorar. Küpeyi Fatma Hanım da görmemiştir¹⁵⁶. Kemal ile Sibel’in nişanlandıkları ve Kemal’in ıstırabı ile müzenin hikâyesinin başlamak üzere olduğu gece, Füsün’un “*Sevdiklerimizi kaybedince, onların adlarını ruh çağırma oyunlarında taciz etmeyelim... Onun yerine, onları hatırlatacak bir eşya, ne bileyim, mesela bir küpe bile, bizi yıllarca çok daha iyi teselli edebilir.*”¹⁵⁷ ifadeleri, söz konusu küpelerin romanın ve Masumiyet Müzesi adlı mekânın kuruluşundaki tesire dikkat çeker görünmektedir.

Masumiyet Müzesi’nin mimetik niteliğini belirginleştiren bu ansiklopedi-romandaki hikâyenin mekâna dönüşmesini temsil ettiği görüşünden hareketle, Füsün’un küpelerinin Kemal ile Füsün arasındaki aşk ilgisinin bir temsili olduğu akla gelmektedir. Nitekim, Müze’nin bu mekânında “1” numaralı kutuda bulunan ve ilk sergilenen eşya Füsün’un küpesi olmuş; romanda da önce küpenin hikâyesi anlatılmıştır¹⁵⁸.

¹⁵⁴ *Masumiyet Müzesi*, s. 12.

¹⁵⁵ *A.g.e.*, s. 86.

¹⁵⁶ *A.g.e.*, ss. 87-88.

¹⁵⁷ *A.g.e.*, s. 161.

¹⁵⁸ Orhan Pamuk, “Giriş” Roman, Müze, Katalog, *Şeylerin Masumiyeti* (Ed.: Bahar Siber), İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 15.

Pamuk'un eserlerinde, ana-metnin alıntı yoluyla yine ana-metin içerisinde gönderge-metin olarak bulunması durumundan hareketle, söz konusu metinsel-aşkın/metin-içi duruma, özgönderge-metin kavramı önerilmektedir.

2.1.4. Öz-Alıntı

Öz-alıntı, bir ana-metnin yazarının ya da üreticisinin, kendi eserleri arasından bir kesite, görüşe yahut ibareye, alıntı, gönderge veya gizli alıntı biçiminde ana-metinde yer vermesi biçiminde gerçekleşen alıntılama biçimi olarak metinsel-aşkın bir tekniktir.

Öz-alıntı, ana-metnin üreticisinin, kendisine ait, ana-metinde bulunmayan, ancak kendisine ait olduğu tespit edilebilen, çoğunlukla aynı edebiyat üreticisinin farklı eserlerinden ana-metne yerleştirilen alıntılar, öz-alıntı olarak kabul edilmektedir. Kendi eserinden öz alıntılama işlemini gerçekleştiren yazar, ana-metinde, ana-metin dışında kalan eserlerine gönderge-metinler (özgönderge-metin) olarak gönderimde bulunmaktadır.

Orhan Pamuk'un romanlarında, "gizli" biçimde, kaynak gösterilmeksizin yerleştirildiği tespit edilen alıntılar, çoğunlukla romanın yazarına ait metinlerden birer öz-alıntı olarak gerçekleştirildiğinden, söz konusu alıntı ve göndergeler bu başlık altında değerlendirilmiştir.

Pamuk'un yayımlanan ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*, kendisinden sonraki eserlere belirli bir düzeyde nüfuz etmiştir. Bu nüfuz, bilhassa *Sessiz Ev* ve *Masumiyet Müzesi* romanlarında ortaya çıkmakla birlikte, söz konusu türev-metinlerin de yazara ait başka eserlerle metinsel-aşkın münasebeti nedeniyle, eserlerinin geneline sirayet etmiştir. Üç kuşağı ele alan bir aile ve tarih romanı sayılabilen kaynak-metnin kişisi Cevdet Bey, *Sessiz Ev* romanında alıntılanır:

"Sizce, onlar gibi yaşamak için, önce onlar gibi düşünmek mi gereklidir, yoksa onlar gibi para kazanmak mı gerek? O zaman Yahudi: Kimdir bu 'onlar' dedi dedi ve Selâhattin de: Kim olacak canım, Avrupalılar, Batılılar, dedi ve bizde hem Müslüman hem zengin tüccar kimse yok mu yani? diye sordu. Şu Işıkcı Cevdet Bey kimdir, hiç duydun mu? Yahudi: Duydum dedi, bu Cevdet Bey savaş sırasında çok para yaptı diyorlar dedi [...]."¹⁵⁹

¹⁵⁹ *Sessiz Ev*, s. 95.

Pamuk'un henüz ilk romanından itibaren üzerinde durduğu ve izlekletirdiği Doğu ve Batı medeniyetleri mukayesesi, gönderge-metinlerin ana-metinler içerisindeki izleriyle palimpsest hâle getirilmiştir. Nitekim *Sessiz Ev*'de Işıkcı Cevdet Bey'i anımsayan Selâhattin Bey, *Beyaz Kale* romanını bir arşiv içerisinde bulup yayımlayan kurmaca yayımcı pozitivist ve rasyonalist Faruk Darvinoğlu'nun kendisine benzer şahsiyetteki dedesidir.

Ana-metin *Sessiz Ev*'in kişilerinden Fatma Hanım anlatı boyunca, gençlik yıllarında Şükrü Paşa'nın kızlarıyla arkadaşlık ettiğini anımsar. Şükrü Paşa'nın kızları, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın da kişilerini oluşturmakla birlikte, Nigân Hanım, Cevdet Bey'in hanımıdır. Gönderge-metin *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev*'de bir ölüm ilânı münasebetiyle alıntı yoluyla ana-metne yerleştirilir:

“Vefat: Evkaf Nazırı ve Paris sefiri merhum Şükrü Paşa'nın kızı ve merhume Türkân ile Şükran'ın kız kardeşleri, Nigân Işıkcı Hanımefendi, aah Nigân abla, senin de hakkın rahmetine kavuştuğunu okur, böylece elimde ölüm ilanları soğuk odanın ortasında öyle dururken ben İstanbul'da tanıdık kimsenin kalmadığını anlarım [...]”¹⁶⁰

Şükrü Paşa'nın kızları, ana-metin *Cevdet Bey ve Oğulları* ile ana-metin *Sessiz Ev*'de bir gönderge-metin olarak bulunan *Robinson Crusoe*¹⁶¹ okumalarıyla söz konusu gönderge-metin metne girmesini sağlarlar. Nitekim, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Nigân Hanım'ın oğlu Refik, gönderge-metni büyük ölçüde idealize etmişken; *Sessiz Ev*'de ise Fatma Hanım, kızların okudukları, babaları Şükrü Paşa'ya ait olduğu belirtilen¹⁶² kitap “*Hikâye-yi Robenson*”u ödünç aldığını anımsamaktadır. Avrupa edebiyatına ait gönderge-metin, her iki ana-metinde de Paris sefirliği görevini yürütmüş olan Şükrü Paşa münasebetiyle yer almaktadır.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de palimpsest biçimde varlık gösteren *Sessiz Ev* romanı, ana-metne ödünç verdiği Faruk Darvinoğlu karakteri ile de (öz)gönderge-metin özelliği göstermektedir. Karakterin alıntı yoluyla metne yerleştirilmesi, kaynak gösterilmeksizin gerçekleştirilen bir tür öz-alıntı işlemi biçiminde gerçekleşmiştir.

¹⁶⁰ *Sessiz Ev*, s. 298.

¹⁶¹ Daniel Defoe, *Issız Adada 28 Yıl, Robinson Crusoe* (Çev.: Yaşar Nabi), Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1946.; Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (Çev.: Akşit Göktürk), Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: Kök Yayınları, 1969; 2. Baskı: Can Yayınları, 1983; 3. Baskı: y.b.y. Görsel Yayınları), İstanbul, 1997.

¹⁶² *Sessiz Ev*, s. 302.

Beyaz Kale'nin son bölümünde Hoca'ya dönüşmüş Venedikli'nin “*Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti...*”¹⁶³ ifadesinden Evliya Çelebi'ye anlattığı anlaşılan “*birbirinin yerine geçen iki insan*”¹⁶⁴ hakkındaki hikâye, *Beyaz Kale* romanının ilk bölümünden¹⁶⁵ gerçekleştirilmiş bir öz-alıntı ile başlar. Bu sayede roman, *Seyahatnâme*'de üstkurmaca düzlemde bir palimpsest özellik kazanmış olur.

Pamuk'un *Beyaz Kale* romanında muhasara edilen “*Doppio Kalesi*”, öz-alıntı olarak *Benim Adım Kırmızı*'da Kelebek lakaplı nakkaşın resmettiği tarihi hadiseler arasında verilmiştir:

“Cennet'te mutluluk içinde resmeden bir nakkaş gibi, inançla ve mutlulukla, mutlu bir resim yapacağına inanarak işe başlar ve o mutlu resmi de hakikaten yapar. **Ordularımızın Doppio Kalesi'ni kuşatması**, Macar elçisinin Padişahımızın ayağını öpüşü, Peygamberimizin atıyla yedi kat göğe çıkışı: Bunlar elbette kendi başlarına da mutlu olaylardır, ama Kelebek'in elinde sayfadan kanat çırpılarak çıkan hakiki birer şenliğe dönüşürler.”¹⁶⁶

Kurmaca bir gerçeklik düzlemi içerisinden alınarak yeni bir kurmaca-gerçekliğin parçası kılınan Doppio Kalesi'nin kuşatılması hadisesine, “miraç” gibi asırlar boyunca yeniden yazılıp resmedilmiş bir menkıbe ile bir arada alıntılanmasıyla, bilinen bir tarihî veya efsanevi hadise gibi gönderge durumunda yer verilmiştir.

Gönderge-metin *Beyaz Kale*'nin ihtiva ettiği kurmaca Doppio Kalesi'nin kuşatılması hadisesi, *Masumiyet Müzesi*'nde de “*‘3 Eylül 1658, bugün Osmanlı Ordusu'nun Doppio Kalesi kuşatması başladı,’ diye okurdu Füsün. Ya da ‘26 Ağustos 1071, bugün Malazgirt Meydan Muharebesi'nden sonra Türklere Anadolu'nun kapıları açıldı.’*”¹⁶⁷ biçiminde alıntılanarak iki eseri ana-metin ve gönderge-metin çerçevesinde metinlerarası duruma getirir. Saatli maarif takviminin koparılan bir yaprağından okunan tarihî ve kurmaca bu iki hadise, öz-alıntı yoluyla parodi anlatıya da dönüştürülür. Tarık Bey'in takvim yaprağını eline alarak

¹⁶³ *Beyaz Kale*, s.135

¹⁶⁴ *A.g.e.*, s. 134.

¹⁶⁵ “*Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti.*” *A.g.e.*, s. 11.

¹⁶⁶ *Benim Adım Kırmızı*, s. 321.

¹⁶⁷ *Masumiyet Müzesi*, s. 365.

“Doppio’yu yanlış yazmışlar,”¹⁶⁸ ifadesi, gönderge-metin *Beyaz Kale*’nin ana-metindeki varlığının “gülünçleştirme” ve “yabancılaştırma” anlam alanları etrafında gerçekleştiğini akla getirmektedir.

Ana-metin kabul edilen *Yeni Hayat*’ta, *Kara Kitap*’ın ana karakterlerinden biri olan Celâl Salik, bir öz-alıntı olarak yer almaktadır. Âşık olmasıyla birlikte, hayatının yoldan çıktığını sezmekte olan *Yeni Hayat*’ın anlatıcı-kişisi Osman, “kızarmış ekmek kokusunu koklayıp Milliyet gazetesini karıştırmayı, Celâl Salik’in yazısına bir göz atmayı başar[duğundan]”¹⁶⁹ söz eder. Böylece, gönderge-metnin ana karakterlerinden biri, ana-metinde uzak bir alıntıya dönüşür. Gönderge-metnin muhtevasından yapılan bir alıntı ise Celâl Salik’in hikâyesi hakkında, *Kara Kitap*’tan alınan bir öz-alıntıdır: “OPA tıraş sabununun uçucu ve sarmalayıcı kokusuna buram buram gömülmüş bir adamı ölmüş gazeteci **Celâl Salik’in yeni ele geçirilmiş köşe yazılarını** hecelerken gördüm”¹⁷⁰.

Pamuk’un temel izleklerinden biri olan “kendisi”¹⁷¹ olmak, söz konusu izleğe en fazla temas ettiği anlaşılan romanı *Kara Kitap*’tan “Artık kendimiz olmamıza imkan yok. Bunu ünlü köşe yazarı Celâl Salik bile anlamış ve intihar etmiştir. Yazılarını onun yerine başkası yazıyor. Her taşın altından onlar çıkıyor, Amerikalılar.”¹⁷² biçiminde, Celâl’in kaybolması üzerine bir müddet onun eski yazılarını yeniden yayımlayan, daha sonra tümüyle “yeni” ve “kendi” yazılarını yayımlatan Galip’in yer değiştirim hikayesine yönelik bir öz alıntılama işlemiyle vurgulanır. Nitekim, *Kara Kitap*’ta “kendilik” olgusu, Galip ve Celâl Salik ekseninde, eş-ruh ve “yer değiştirme” izlekleri etrafında işlenmiştir.

Ana-metin *Beyaz Kale*’de palimpsest biçimde varlık gösteren *Sessiz Ev* romanı, ana-metne ödünç verdiği Faruk Darvinoğlu karakteri ile de gönderge-metin özelliği göstermektedir. Karakterin alıntı yoluyla metne yerleştirilmesi, kaynak gösterilmeksizin gerçekleştirilen bir tür öz-alıntı işlemi biçiminde gerçekleşmiştir.

¹⁶⁸ *Masumiyet Müzesi*, s. 365.

¹⁶⁹ *Yeni Hayat*, s. 19.

¹⁷⁰ *A.g.e.*, s. 231.

¹⁷¹ *A.g.e.*, s. 84, 85;

¹⁷² *A.g.e.*, s. 84.

Beyaz Kale romanında kaynak belirtilmeden yapılan bir öz-alıntı, anlatıcı olan Venedikli'nin, Hoca'nın bir ifadesini aktardığı “*Sonuna kadar gidecekmış.*”¹⁷³ ifadesindeki “sonuna kadar gitmek” ibaresi, *Yeni Hayat* romanında bir öz-alıntı olarak yer alır. Romanın anlatıcısı, kendisini “kitap”la tanıştıran Canan’a, “*filmlerden çıkma kararlı adam havasıyla*”¹⁷⁴ “*Sonuna kadar gidebilirim*”¹⁷⁵, diye söylemektedir. yazarın *Masumiyet Müzesi* romanında da basmakalıplaşmış söz biçiminde metin içinde görülmektedir. Böylece, Pamuk’un yayımlanış tarihi bakımından öncül romanı *Beyaz Kale*, diğer iki roman üzerindeki okuma edimi sırasında okurun tespit edeceği bir gönderge anlatı durumuna gelmektedir.

Orhan Pamuk romanlarında metinlerarası bir teknik olarak tespit edilen öz-alıntı örnekleri, ana-metin içerisinde birer (öz)göndergeleştirim işlevine sahiptir. Nitekim yazar, kaynak belirtmeden gerçekleştirdiği “gizli” olarak yaptığı bu tür alıntılarda, kendisine ait olan başka metinlere gönderimde bulunmaktadır. Bu türden metinlerarası gönderimlerin, postmodern edebiyat metinlerin “oyunsu” niteliğini belirginleştirme işlevine sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Ana-metin içerisinde kendi eserlerinden alıntılar yerleştirerek kendi eserlerinin gönderge-metinler olarak birbirinin içerisinde yer almasını sağlayan Pamuk’un geniş kapsamlı bir nehir roman kurma gayretinde bulunduğu ileri sürülebilir.

2.1.5. Anıştırma

Anıştırma, bir ana-metinde doğrudan anılmaksızın, bir göndergeye, belirli bir esere, ifadeye ya da düşünceye sezdirme yoluyla gönderimde bulunulmasıdır. Ana-metinde meydana getirilen alıntı, anıştırma söz konusu olduğunda, dolaylı biçimde¹⁷⁶ gerçekleştirilmektedir. Metinsel-aşkın teknikler arasında anıştırma, alımlayıcının okuma edimi sırasında da ortaya çıkabilen tekniklerin başında gelmektedir. Nitekim, doğrudan doğruya belirli bir “yapı”ya gönderimde bulunulmayan bu türden bir “anımsama”, metnin yazarından ya da eserin sahibinden bağımsız olarak okuma edimi sırasında gerçekleşebilmektedir. Aktulum’un da “*doğrudan belirtmeden*

¹⁷³ *Beyaz Kale*, s. 40.

¹⁷⁴ *Yeni Hayat*, s. 26.

¹⁷⁵ *A.g.e.*, s. 26.

¹⁷⁶ Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 113.

*sezdirim yoluyla gönderme yapılması*¹⁷⁷ olarak izah ettiği “anıştırma”nın metinsel-aşkın düzlemdeki konumu, her bir okur karşısında dahi yeniden belirlenebilmekte; bu sayede “metinlerarası anlam”, farklı biçimlerde üretilebilmektedir.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de, Hoca'nın Faruk Darvinoğlu tarafından bulunmuş olan kurmaca eserini bir solak hattat kaleme alır. Venedikli, Hoca ve solak hattattan sonra “*bir dönem önüme gelen herkese, hikâyemi, sanki onu bulmuş değil de, yazmışım gibi coşkuyla anlattım.*”¹⁷⁸ diyen Faruk Darvinoğlu da hikâyenin kurmaca yazarlarından biri hâline/konumuna gelir. *Sessiz Ev*'in materyalist karakteri Faruk, yeniden, yeniden dönüp okuduğu hikâyeyi elinden sigara düşmeyen gözlüklü bir kızın da yüreklendirmesiyle yayımlamaya karar vermiştir. Faruk Darvinoğlu'nun kaleme aldığı kurmaca giriş bölümü, “*Hikâyede sözü geçen ‘solak hattat’ın bu kütüphanelerde başka eserleri vardı. Bir süre onların peşinden gittim, ama bıkmıştım artık, mektup yağmuruna tuttuğum İtalyan üniversitelerinden umut kırıcı cevaplar geliyordu.*”¹⁷⁹ ibaresiyle Pamuk'un nakkaşlar ve hattatlar etrafında geçen tarihî konulu *Benim Adım Kırmızı* romanına bir anıştırmada bulunmaktadır.

Beyaz Kale'nin kurmaca arşivcisi Faruk, *Sessiz Ev* romanından tanıdık biridir. Faruk Darvinoğlu ve yayımladığı hikâyeyi ithaf ettiği “iyi insan, iyi kardeş” olarak seslendiği Nilgün Darvinoğlu, *Sessiz Ev* ile *Beyaz Kale* arasında ana-metinsellik ilişkisi içerisindedir ve *Beyaz Kale*'de Faruk'un konuştuğu bölümlerle Darvinoğlu ailesinin uzak geçmişteki akrabalarının Gebze'deki hatıralarının yer aldığı bölümlerde *Sessiz Ev* anıştırılmaktadır. İki roman arasındaki kronolojide *Sessiz Ev* daha evvel yayımlanmış bir roman olmakla beraber, her iki romanın kurmaca zaman ve uzamlarında ana-metin *Beyaz Kale* tarihseldir. Burada anıştırma tekniği, yorumsal üst-metin ile birlikte nehir-roman oluşturmak üzere metinsel-aşkın işleve sahip olmaktadır.

Ana-metin *Beyaz Kale*'nin kurmaca yazarı ve kurmaca hikâyeyi Türkiye Türkçesine nakleden yayıncısı Faruk Darvinoğlu, kurmaca “Giriş” bölümünde, yayımladığı romanının yazarı için de bir madde yazmayı tasarladığı, ancak daha sonra bu yazarın yeterince ünlü bulunmadığı için basılmadığını açıkladığı bir “meşhurlar” ansiklopedisinden söz ederken yayımlanmış türlü meşhurlar

¹⁷⁷ Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık*, s. 419.

¹⁷⁸ *Beyaz Kale*, s. 9.

¹⁷⁹ *A.g.e.*, s. 8.

ansiklopedilerine örtük birer göndermede bulunur. “Meşhurlar Ansiklopedileri”, anıştırma tekniği ile parodi edilir.

Beyaz Kale'de, Venedikli, Paşa'nın, düşmanlarına “dünyayı zindan edecek bir silah”¹⁸⁰ tasarlama fikrini öğrendiğinde Hoca'ya içi akçe dolu bir kese verdiği bölümde “Evde açıp saydık, on yedi taneydi, tuhaf rakam!”¹⁸¹ der. Burada, on yedi sayısının tuhaflığından söz edilerek Hurufî metinleri ile bu metinleri konu alan *Kara Kitap* romanı anıştırılmaktadır. Orhan Pamuk'un sayı ve harf simgeciliğinin “Hurûfîliğin dizgesel ilkeleriyle bütünleş[tiği]”¹⁸² görüşünde olan Ecevit de *Yeni Hayat* romanı üzerinden “17” sayısının Hurûfîlikte önemli bir sayı oluşundan bir hesaba da yer vererek söz eder:

“[H]er şeyin çift yaratıldığı görüşünden yola çıkılarak, kutsal ‘7’ sayısının iki ile çarpımına -Kuran'daki gayri mükerrer harflerin toplamıdır bu- ‘fe’, ‘dal’, ‘va’ harflerinin eklenmesiyle oluşur; buna muhkemat denir.

$$'7' \times 2 = 14 + (\text{fe} + \text{dal} + \text{vav}) = 17''^{183}$$

Ana-metin *Beyaz Kale* ile metinlerarası, Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* ile ana-metinsellik ilişkisinde bulunan, Pamuk ile arasında türev bakımından öykünme ilgisi tespit edilen *Gülü'n Adı* romanı da yedi rakamından söz etmesi yönüyle sayılara dayalı bir tür sembolizm çerçevesinde anıştırılmaktadır. Nitekim, Eco'nun romanında “[...] [Ü]ç, dört daha yedi eder. sayılar içinde en gizemlisi”¹⁸⁴ biçiminde, yedi sayısının gizemli bir sayı oluşundan söz edilir.

Beyaz Kale'de sıklıkla gönderge-metinler olarak bulunan “hayvan anlatıları”, *Gülü'n Adı* romanı içerisinde de anıştırma veya alıntı yoluyla gönderge metinler durumunda bulunur. Metinlerarası iki eserin göndergeleri, izlek bakımından ortaklık gösterir. Örneğin, *Gülü'n Adı*'nda, İrlandalı rahipler tarafından resimlenmiş olan, dipnotta “çeşitli türlerde hilkat garibelerine dair kitap” biçiminde izah edilen “*Liber monstrorum de diversis generibus*”¹⁸⁵ adlı bir türden söz edilir. Romanda Latince adla yer alan anlatı, *Acaibü'l Mahlûkat* türünden eserleri anıştırılmaktadır. Avrupa

¹⁸⁰ *Beyaz Kale*, s. 33.

¹⁸¹ *A.g.e.*, s. 34.

¹⁸² Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak, Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman*, İletişim Yayınları (1. Baskı: 1996, Gerçek Yayınevi, İstanbul), İstanbul, 2004, s. 226.

¹⁸³ Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak*, s. 226.

¹⁸⁴ *Gülü'n Adı*, s. 612.

¹⁸⁵ *A.g.e.*, s. 251.

edebiyatının Doğulu karşılıkları, “simetrik” olarak, Pamuk’un romanında yer almaktadır.

Aynı ana-metinde Padişahın etrafındaki kalabalıkta yer alan kişilerden birini temsil etmek üzere yer verilen “kırmızı saçlı cüce”¹⁸⁶ ibaresi ile Pamuk’un “Kitaptaki kırmızı saçlı cücenin, çocukluğumuzun klasiği *Kırmızı Saçlı Çocuk*’la ya da yazdığım ve yazacağım kitapların cüceleriyle ilgisi yoktur”¹⁸⁷ ifadesine rağmen *Kırmızı Saçlı Çocuk*¹⁸⁸ ve *Sessiz Ev*’in cücesinin anıştırıldığını ifade etmek mümkündür. Nitekim, Pamuk’un metinlerarası bir alıntının tespitini geçersiz kılmak üzere ifade edilmiş gibi görünen sözleri, tam da postmodern tarzda bir tür oyunsuluk içerdiğinden ve metinlerarası örüntünün okurun okuma edimi sırasında gerçekleştiği düşüncesinden hareketle, “kırmızı saçlı cüce”nin metinlerarası bir öge olduğunu öne sürmek anlamlı görünmektedir. Gönderge-metin *Kırmızı Saçlı Çocuk*, *Kara Kitap*’ta da “evlerinde, yataklarında hasta yatan çocukların”¹⁸⁹ beklediği, Alâaddin’in dükkanından satın alınan hediyeler arasında bir obje olarak anılarak ana-metne girer.

Beyaz Kale’nin kuruluşunda yeniden yazılan palimpsest alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul*’a, romanda anıştırma yolu ile de yer verilir. Venedikli’nin “*Mırın kırın etmeden beni serbest bırakacağımı düşünüyor, ülkeme dönünce serüvenlerim ve Türkler üzerine yazacağım kitapların ayrıntılarını düşünüyordum. Ölçüyü ne kadar kolay kaçırabiliyormuşum!*”¹⁹⁰ şeklindeki ifadeleri, zamanla kaybolmuş bir heyecanın kalıntılarına dönüşür: “[B]ir zamanlar Türkler ve kölelik yıllarım üzerine yazmayı tasarladığım bir iki kitap dışında, o hayatın da ayrıntıları beni heyecanlandırmıyordu artık”¹⁹¹. Ancak bu ifadelerden, alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul*’un anıştırma yoluyla metinsel-aşkın örüntüye dâhil edildiği anlaşılmaktadır. Nitekim, *Kanuni Devrinde İstanbul* da bizatihi Türkler hakkında mülâkat biçiminde tasarlanmış bir tür monografidir. *Beyaz Kale*’nin Venedikli esiri, *Kanuni Devrinde İstanbul*’un anlatıcısı Pedro ile benzerlik göstermektedir. Bunun yanında romanın mevcut kısmında Türklere esir düşmüş bulunan Cervantes’in de bir başka anıştırma unsuru olduğunu unutmamak gerekir.

¹⁸⁶ *Beyaz Kale*, s. 36, 43.

¹⁸⁷ Orhan Pamuk, “Beyaz Kale Üzerine”, *A.g.e.*, ss. 149-150.

¹⁸⁸ Elsa Muchg, *Kırmızı Saçlı Çocuk* (Çev.: Nihal Yalaza Taluy), Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1957.

¹⁸⁹ *Kara Kitap*, s. 48.

¹⁹⁰ *Beyaz Kale*, s. 61.

¹⁹¹ *A.g.e.*, s. 90.

Nikolay Vasilyeviç Gogol'e ait hikâye *Burun*¹⁹², ana-metin *Beyaz Kale*'de anıştırma yoluyla göndergeleşen bir başka eserdir. Romanda, Hoca'yı kendi halasının dul kalmış kızıyla evlendirmek isteyen, aynı zamanda Hoca'nın bir öğrencisinin babası olarak tanıtılan tuhaf burunlu bir komşusu¹⁹³ bulunmaktadır. Buradaki “*tuhaf burunlu*”¹⁹⁴ komşu, Gogol'ün *Burun* adlı hikâyesini ve Laurence Stern'e ait *Tristram Shandy* romanında geniş yer tutan tuhaf durumdaki burun izleğini anımsatmaktadır.

Beyaz Kale'de anıştırılan bir başka unsur da romantik tarzdaki edebiyat eserlerinin gerçekdışı, düşsel olan ülke, bir bakıma Atlantis¹⁹⁵ tasavvurudur. Venedikli, çocukluğuna ve gençliğine dair anlattıklarından Hoca'nın kendisine göre “*tuhaf ve gerçekdışı bir düşsel ülke kurduğunu görererek şaş[ar.]*”¹⁹⁶ Pamuk'un başka eserlerinde de romantiklere özgü bir estetik kılığın yansımalarını izlemek mümkündür.

Romanda yer alan, “[n]edense aklıma, ölümsüzlük üzerine eski bir kitapta okuduğum düşünceler takılmıştı”¹⁹⁷ ibaresinde, örtük bir biçimde *Gilgamiş Destanı*¹⁹⁸'nin örüntüsünde bulunan, Uruk kralının ölümsüzlük otu sayesinde gençliğine dönme arzusunu anıştırılır. Ana-metin *Beyaz Kale*'de Veba hastalığına yakalanmış olmaktan büyük bir endişe duyan Hoca'nın ölmeyi istememesi, destanın konusunu anımsatmaktadır.

Milan Kundera'ya ait “varoluş” ve “kendilik” izleklerine sahip roman *Ölümsüzlük*¹⁹⁹'ün de burada anıştırıldığını ifade etmek mümkündür. Anılan metnin “*ölümsüzlük üzerine eski bir kitap*”²⁰⁰ olması, Sümer medeniyetine ait olduğu bilinen *Gilgamiş Destanı*'nin anıştırılmış olma olasılığını güçlendirirken; izleksel

¹⁹² Nikolay Vasilyeviç Gogol, “Burun”, *Petersburg Öyküleri* (Çev.: Ergin Altay), İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 85-117.

¹⁹³ *Beyaz Kale*, s. 67.

¹⁹⁴ *A.g.e.*, s. 67.

¹⁹⁵ Michael Löwy & Robert Sayre, *İsyen ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm* (Çev.: Işık Ergüden), Versus Kitap Yayınları, İstanbul, 2007, s. 28.

¹⁹⁶ *Beyaz Kale*, s. 74.

¹⁹⁷ *A.g.e.*, s. 75.

¹⁹⁸ Jean Bottero, *Gilgamiş Destanı: Ölmek İstemeyen Büyük İnsan* (Çev.: Orhan Suda), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
Muazzez İlmiye Çığ, *Gilgamesh: Tarihte İlk Kral Kahraman*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000.

¹⁹⁹ Milan Kundera, *Ölümsüzlük* (Çev.: Aysel Bora), Can Yayınları, İstanbul, 2002.

²⁰⁰ *Beyaz Kale*, s. 75.

bakımdan Hoca ile Venedikli arasındaki eş-ruh ilintisi ve kendilik mücadeleleri, kişilerini edebiyat ve fikir dünyasından alıntı yoluyla kurmaca düzleme dâhil etmiş olan Kundera'nın *Ölümsüzlük* romanını düşündürmektedir.

Âşık Yunus'un²⁰¹ “*Dolap niçün inilersin*”²⁰² mısraıyla başlayan, insan zihninin dertli bir dolap olarak tarif edildiği zihin/akıl-dolap metaforuyla kurulu manzumesi de “*yüklü dolap*”²⁰³ metaforu aracılığıyla *Beyaz Kale*'de anıştırılır:

“Solak hattatımızın temize çektiği sonuç kısmında ise, Hoca'nın pek bayıldığı o **yüklü dolap** benzetmesiyle beyinlerimizin kara bilmesinin karışık sırlarına bir giriş sayılabilecek ölçülü bir şiir vardı. Gururlu ve sessiz diyebileceğim bu şiirin ince dokunmuş sisi, Hocayla birlikte yazdığımız kitap ve risalelerin en iyisini hüznle bitiriyordu.”²⁰⁴

Padişah da sonraları Hoca'ya dönüşmüş olan Venedikli'nin “*aklı[n]ın dolabına*”²⁰⁵ bir kapıdan girmiştir²⁰⁶.

Romandaki “*yüklü dolap*”²⁰⁷ benzetmesinden hareketle, Nezihe Araz'ın Yûnus'un yaşamını konu alan *Dertli Dolap*²⁰⁸ eserinin de burada anıştırıldığını ifade etmek mümkündür.

²⁰¹ Söz konusu manzumeyi, mahlaslarının benzerliği ve Yunus Emre'nin kendisinden sonraki şairlere tesiri nedeniyle Anadolu mutasavvıf şairi Yunus Emre (1240/1241-1321)'ye isnat etmek mümkün olmuş ise de burada, Faruk Kadri Timurtaş ile Mustafa Tatçı'nın incelemelerinden hareketle, manzumenin 15. yüzyılda Anadolu'da bulunmuş bir başka şair Bursalı Âşık Yûnus'a ait olduğu yönündeki görüşü kabul edilmektedir.
Bk.: Faruk Timurtaş, “Ek Metinler Âşık Yûnus'un Şiirlerinden”, *Yunus Emre Dîvânı*, Kültür Bakanlığı Yayınları: 380, 1000 Temel Eser Serisi: 72, Ankara, 1980, s. 242.
Mustafa Tatçı, *Âşık Yunus ve Diğer Yunusların Şiirleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları/1299, Kültür Eserleri Dizisi/168, Ankara, 1991.

²⁰²

“Dolap niçün inilersin
Derdüm vardır inilerem
Ben Mevlâ'ya âşık oldum
Derdüm vardır inilerem

Benüm adum **dertli dolap**
Suyum akar yalap yalap
Böyle emreylemiş Çalap
Derdüm vardır inilerem [...]

Mecmua. (Ank., Millî Kütüphane. No. 442) Vr. 87b, Ç.360, Divân-ı Âşık Yunus, s. 118.

Transkripsiyonlu metnin tamamı için bk.: Mustafa Tatçı, *Âşık Yunus ve Diğer Yunusların Şiirleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları/1299, Kültür Eserleri Dizisi/168, Ankara, 1991, ss. 100-101.

²⁰³ *Beyaz Kale*, s. 97.

²⁰⁴ *A.g.e.*, s. 97.

²⁰⁵ *A.g.e.*, s. 131.

²⁰⁶ *A.g.e.*, s. 131.

²⁰⁷ *A.g.e.*, s. 97.

²⁰⁸ Nezihe Araz, *Dertli Dolap, Yunus Emre'nin Hayat Hikâyesi*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1984.

Pamuk'un romanlarında, gönderge metin olarak da tespit edilmiş olan Giovanni Boccaccio'ya ait *Decameron*²⁰⁹, *Beyaz Kale*'de anıştırılan bir başka anlatı metnidir. Ana-metinde köylülerin itiraflarından meydana gelmiş hikâyeler, itiraflardan meydana gelmiş, ilk hikâyeler olarak kabul edilen *Decameron*'u anıştırmaktadır: “[...] İtiraflarını uzun uzun anlatan kurbanlarla da hiç karşılaşmadık değil; ama birbirlerini aldatan karı-kocaların, zengin komşusunu kıskanan fakir köylülerin hikâyeleri ilgilendirmiyordu artık Hoca'ya.”²¹⁰

Benim Adım Kırmızı'da, Merhum nakkaş Zarfî'nin “Ölümden sonraki hayat konusunda biraz olsun malumatı olan her mümin, benim durumumdaki bir huzursuzun Cennet'in ırmaklarını görmekte zorlanacağını kabul eder.”²¹¹ ibaresinde, *Kur'an-ı Kerîm*'de “altlarından ırmaklar akan” cennet tasvirlerini içeren surelerin yanı sıra Âşık Yunus'un *Şol Cennetin Irmakları*²¹² ilâhisi²¹³ anıştırılmaktadır.

Romanda, Sultan İkinci Mehmed devrinde Avrupa'dan İstanbul'a gelerek Batı üslubunda eserler meydana getirmiş olan Gentile Bellini'nin çizmiş olduğu portre resimlerden biri anıştırılmaktadır:

“Hangi hikâyeyi süslemek ve tamamlamak için bu resim yapılmıştı? Resme bakarken anlıyordum ki bu resmin hikâyesi kendisiydi. Bir hikaye uzantısı değildi de resim, kendisi için bir şeydi.

[...] Venedikli beyin resmini öyle bir şekilde yapmıştı ki ki İtalyan üstadı, o resmin o beyin resmi olduğunu hemen anlıyordun.”²¹⁴

Romanda ekfrasis konusunu yorumsal üst-metin bağlamında temsil eden Avrupai tarzdaki bu portre resimden etkilenen Enişte, kendisinin de resmedilmesi yönünde bir arzuya kapılır, fakat bunun kendisinin haddi olmadığını düşünerek, “Padişahımız öyle resmedilmeli! Padişahımızı sahip olduğu şeylerle, âlemini

²⁰⁹ Giovanni Boccaccio, *Decameron* (Çev.: Rekin Teksoy), Oğlak Yayınları, İstanbul, 2018.

²¹⁰ *Beyaz Kale*, s. 119.

²¹¹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 11.

²¹² Mustafa Tatçı, bu ilahinin Âşık Yunus'a ait olduğunu Ç. 60a Divân-ı Âşık Yunus, s. 135, 1713 tarihli Cönk künyesiyle tespit etmiştir. Bk. : Mustafa Tatçı, *Âşık Yunus ve Diğer Yunusların Şiirleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları/ 1299, Kültür Eserleri Dizisi/ 168, Ankara, 1991, ss. 125-127.

²¹³ “*Şol cennetin ırmakları/ Akar Allah diyü diyü/ Açılmış gonca gülleri/ Kokar Allah diyü diyü [...]*” Mustafa Tatçı, *Âşık Yunus ve Diğer Yunusların Şiirleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları/ 1299, Kültür Eserleri Dizisi/ 168, Ankara, 1991, ss. 125-127.

²¹⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 36.

*gösteren ve kuşatan her şeyle birlikte resmetmeli. Bu fikirle bir kitap resmedilebilir, diye düşündüm.”*²¹⁵ ifadeleriyle, padişahın bir portresinin çizilmesi fikrini aktarır. Nitekim, Osmanlı Sarayı'nın daveti üzerine Venedik tarafından İstanbul'a gönderilmiş olan Bellini'nin II. Mehmed portresinin öneminden romanın kronoloji bölümünde²¹⁶ de söz edilmektedir.

Cumhuriyet dönemi şairi Özdemir Asaf'ın *Çizik*²¹⁷ adlı şiiri, romanda anıştırılan bir başka metindir. Ölüm'ün konuştuğu bölümde, ölümü nakşeden usta bir nakkaşın “*Ölüm resmi çizerken ustalığımı bir yana bırakmam, çünkü bu benim için ölmek gibi bir şey olur.*”²¹⁸ ifadesi, şiirde yer alan “*ölüm gibi bir şey*” ibaresini anıştırmaktadır.

Nizamülmülk'ün *Siyasetname*'sindeki “*Köpeğini İdam Eden Çoban*”²¹⁹ hikâyesi de *Benim Adım Kırmızı*'da anıştırma yoluyla yer alan metinler arasındadır. Hikâye, asırlardan beri resimlenen hikâyelerden söz edilen bir bölümde, “*her gece çiftleştiği dişi kurda bekçilik ettiği sürüden bir koyunu armağan eden hain çoban köpeğinin yakalanıp ağaca asılışı*”²²⁰ biçiminde anıştırılarak bir içanlatı meydana getirilmiştir.

Kur'an-ı Kerîm, *Benim Adım Kırmızı*'da alıntı, gönderge, epigraf biçimlerinde olduğu gibi, anıştırma yoluyla da söyleşime dâhil olur. Bakara (117), Âl-i İmran (47, 59), En'am (73), Nahl (40), Meryem (35), Yasin (82), Mü'min (68) sureleri, romanda anıştırılan bazı *Kur'an-ı Kerîm* ayetlerini içermektedir. Doğrudan alıntılanmamakla beraber, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da, Kırmızı rengin ifadeleri, Allah'ın yaratıcılık ve kudretine işaret eden, “Ol!” diye emretmesiyle varlıkların tekevvün ettiğine yönelik sure ayetlerini anıştırmaktadır:

“Güzel çırak, atın eyerinin örtüsüne beni yavaş yavaş sürmüştü. Güzel bir nakşın siyah beyazına kendi doluluğum, gücüm ve canlılığımı yerleştirmek öyle hoş bir duygudur ki, kedi kılından fırça beni kâğıda yayarken sevinçten gıdıklanırım. Böylece ben renklendirdikçe

²¹⁵ *Benim Adım Kırmızı*, s. 36.

²¹⁶ “Sanat Tarihi”, *Benim Adım Kırmızı*, s. 540.

²¹⁷ Özdemir Asaf, “Çizik”, “*Lavinia: Aşk Şiirleri* (Ed.: Fahri Güllüoğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s. 59.

²¹⁸ *Benim Adım Kırmızı*, s. 158.

²¹⁹ Nizâmü'l-mülk, *Siyâsetnâme* (Haz.: Mehmet Altay Köymen), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2013, ss. 17-18.

²²⁰ *Benim Adım Kırmızı*, s. 213.

sanki âleme ‘ol’ derim ve âlem benim kan rengimden olur. Görmeyen inkâr eder, ama her yerde ben varım.”²²¹

Bakara, Âl-i İmran, En’am, Nahl, Meryem, Yasin ve Mü’min sureleri, içerdikleri benzer ifadeler ve anlam yönüyle anıştırma tekniğiyle metinlerarası bağlama girmişlerdir. Nitekim *Benim Adım Kırmızı*, tasvir etme ve üslup konuları hakkında yorumsal üst-metinsellik bağlamında bulunan bir romandır.

Ana-metinde anıştırılan bir diğer eser, Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* adlı romanıdır. Romanın hayvanlardan ve harikulade canlılardan bahseden kitapları resimleyen ve sonraları birbirlerine dönüştürerek yalnızca Hoca’nın şahsında buluşan kişileri Hoca ile Venedikli, katil nakkaşın bir çelebi ile üslup hakkındaki sohbeti sırasında anıştırılır. Çelebi’nin “Âlimler âlimi bir büyük hocanın, bir gün benim rahmetli hocama verdiği bir sihirli kitapta kanatlı bir atın resmini görmüştüm”²²² ifadesi, hatıra *Beyaz Kale*’nin resimli hayvan anlatılarını araştıran Hoca’sını getirmektedir.

Anıştırma yoluyla ana-metin *Benim Adım Kırmızı*’nın örüntüsüne dâhil olan bir diğer Orhan Pamuk romanı, ilk defa 1994 yılında basılmış olan *Yeni Hayat*²²³’tır. Katil olduğu anlaşıldıktan sonra Leylek tarafından gözlerine sorguç iğnesi batırılarak kör edilmek istenen nakkaş Zeytin, Batı resim sanatının perspektife dayalı estetiğini öğrenmelerine dair konuşmasında, söz konusu yeni resim anlayışı ve faaliyetinden “yeni hayat” ibaresiyle söz eder:

“Biz Osmanlı nakkaşları, Şeytanla hiçbir alışverişimiz olmadan Frenk usullerini şurasından burasından gönlümüzün istediği ve seyahatlerde gördüğümüz kadar güzel güzel alabiliriz ve bunlar da başımıza hiç bela olmaz diye içtenlikle düşünüyordum. Hayat kolaydı ve rahmetli enişten, benim için, Üstat Osman’dan sonra *bu yeni hayatta* yeni bir babaydı.”²²⁴

Orhan Pamuk romanlarında yeni bir hayat tasavvuru, çoğunlukla bir kendisi oluş sonucundaki dönüm noktalarını temsil etmektedir.

Bunlardan başka, Orhan Pamuk’a ait romanlara anıştırma yoluyla giren metinler oldukça çeşitlidir. Burada gösterilenlerin dışında kalan her bir gönderge-

²²¹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 233.

²²² *A.g.e.*, s. 348.

²²³ Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1994, İletişim Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2014.

²²⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 479.

metin, “Orhan Pamuk okurluğu haritası” oluşturması bakımından ileride tasnif edilmektedir.

2.1.6. Klişe-Basmakalıp ve Alışılmış Söz Kullanımları

Göndergeleştirim yöntemleri arasında klişe ve basmakalıp söz kullanımı, basmakalıplaşmış sözcük veya söz öbeklerinin ana-metinlerde bulunarak metinsel-aşkın söyleme dâhil olmasıyla meydana gelmektedir. Bir ana-metin içerisinde bulunan klişeleşmiş ve basmakalıplaşmış sözlerden her iki unsur da birer dilsel “alıntı” olduğundan, Aktulum tarafından metinsel-aşkınlık biçimleri arasında değerlendirilmektedir. “[Ç]oğu zaman ‘anonim’ bir bilgi kimliğiyle belir[en]”²²⁵ basmakalıp sözün, hangi yapıttan geldiğinin tespiti çoğunlukla mümkün değildir. Aktulum, basmakalıplaşmış söz kullanımının genellikle ikinci elden bilgilere başvuru yoluyla anlatılarda görüldüğünden söz eder. Temelde, “sıradanlaşan her türlü anlatım biçimi”²²⁶ olan klişe ile bilhassa basmakalıp söz kullanımı, “metin” olgusuna dayanmadığından, bir tür metinsel-aşkınlık tekniğinden çok, gönderim veya göndergeleştirim işlemi olarak değerlendirilmelidir.

Bir ana-metinde tespit edilen basmakalıplaşmış söz öbekleri, deyimler, atasözleri gibi anonim ibarelerden oluşabildikleri gibi, belirli tarihî devrelerde popüler duruma gelmiş söz kalıpları biçiminde de olabilmektedir.

Klişe ve basmakalıp söz kullanımı, genellikle “türev ilişkileri”ni oluşturmada ve belirlemede başvuru gönderim biçimleridir. Basmakalıp söz kullanımının metinsel-aşkın bağlamda kabul edilip edilmemesi konusu bir yanda iken, burada, buldukları metinlerin “anlatı” zamanlarına dair bilgiler içerdiklerinden birer gönderge-metin olarak ele alınmaktadırlar.

Eserlerinin dilsel kuruluşunda bu türden söyleyişlere yaygın olarak yer vermediği tespit edilen Orhan Pamuk, romanlar vasıtasıyla günlük dili temsil eden kelimelerin, ifadelerin, deyişlerin saklanmasıyla birlikte, nasıl kullanıldıklarının da kayda geçirildiğini²²⁷ ifade etmiştir. Romanda basmakalıplaşmış söz kullanımı, temelde, söz konusu edilen günlük dilin kaydedilmesi işlevinin gerçekleşmesini sağlamaktadır.

²²⁵ Kubilây Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, s. 426.

²²⁶ Kubilây Aktulum, *A.g.e.*, s. 448.

²²⁷ Orhan Pamuk, “Müzeler ve Romanlar”, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 73.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de, “üzüntüyü, kusuru artıracak durum yaratmak”²²⁸ anlamında kullanılan “tuz biber ekmek”²²⁹; “kaynaşmak, bir arada bulunup uğraşmak”²³⁰ anlamındaki “haşır neşir olmak”²³¹ gibi Türkçede yaygın olarak kullanılan deyimlerin yanında, günümüz Türkçesinde temel anlamıyla kullanım sıklığı azalmış olan “kellesini vurdurmak, kellesini uçurmak”²³² deyimleri gibi, bir kimsenin ölümünü istemek, bir kimseyi öldürtmek anlamlarında kullanılan “kellesini istemek”²³³ deyimini de birer basmakalıplaşmış söz öbeği olarak örüntüye girmiştir.

Yeni Hayat'ta ise, çeşitli marka adlarının yanı sıra, Türkiye Türkçesi içerisinde basmakalıplaşmış söz yapılarına da sıklıkla yer verilmiştir. “NE MUTLU TÜRKÜM diye bağırın bir kışla”²³⁴ gibi niteleme işlevli kullanımların yanı sıra, Mehmet ve Canan, “[T]ek rakibinin Türk Hava Yolları olduğu içinde yazan bir otobüse”²³⁵ bindiklerinde, 1990'lı yıllar boyunca basmakalıplaşmış ifade montaj tekniğiyle romana girmiştir.

Ana-metin *Yeni Hayat*'ta, “Aşkın yararlı bir acı olduğu”²³⁶ ifadesi gibi, romantiklere özgü bir duyuşun klişe ifadeleri yer alır. Canan adlı karakter için ise, “adının hem sevgili hem Allah anlamına geldiği”²³⁷ biçiminde bir klişe alıntıya yer verilmiştir. Ana-metinde, minareli bir “saat”in özelliklerinden söz edilirken 1980'li yıllarda ve 1990'lı yılların başlarında yoğun biçimde dolaşımda bulunan iki basmakalıp söz, “Allah uludur” ve “Ne mutlu, ‘Türküm’” ibareleri bulunur:

“Bildiğimiz guguklu saatin kuşu yerine geleneksel mekanizmaya iki figür bağlanmıştı. Namaz saatlerinde şerefe biçimindeki ilk katta belirip üç kez ‘Allah uludur!’ diyen minik bir

²²⁸ “tuz biber ekmek”, Türk Dil Kurumu Sözlüğü (çevrimiçi) (<http://sozluk.gov.tr> Erişim tarihi: 25.09.2019.)

²²⁹ *Beyaz Kale*, s. 121.

²³⁰ “haşır neşir olmak”, Türk Dil Kurumu Sözlüğü (çevrimiçi) (<http://sozluk.gov.tr> Erişim tarihi: 25.09.2019.)

²³¹ *Beyaz Kale*, s. 123.

²³² Türk Dil Kurumu Sözlüğü (çevrimiçi) (<http://sozluk.gov.tr> Erişim tarihi: 25.09.2019.)

²³³ *Beyaz Kale*, s. 122.

²³⁴ *Yeni Hayat*, s. 59.

²³⁵ *A.g.e.*, s. 59.

²³⁶ *A.g.e.*, s. 39.

²³⁷ *A.g.e.*, s. 39.

imam ve saat başlarında yukarıdaki şerefede belirip, ‘**Ne mutlu Türküm, Türküm, Türküm**’ diyen kravatlı ve bıyiksız bir minik oyuncak beyefendi.”²³⁸

Burada, bir “devir tarihi”ne yer verilmesi yoluyla tarihî süreçlerle kurmaca eser arasında, alaycı ya da gülünç dönüştürüm biçiminde bir türev ilişkisi sağlanmaktadır.

Benim Adım Kırmızı, bilhassa deyim kullanımlarına yer verilmesiyle, basmakalıplaşmış sözlerin ana-metne girmesi bakımından oldukça kapsamlıdır. Bu türden ifadelerin, bilhassa grotesk ve bayağılaştırılmış sahnelerde karakterlerin şahsiyet özelliklerinin açığa çıkarılmasını sağlamak üzere kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Enişte Efendi öldükten sonra, gerçekleştirilen “ölüm sonrası” ritüelleri arasında, İslam dünyası için yaygın birer kullanım alanına sahip alışılmış söz öbeği kullanımlarına yer verilmiştir. “*Artık iyice kokan iki günlük bir ceset değil de sanki ölmekte olan biriymiş gibi, ben ‘La ilahe illallah,’ dedim ki, ölmeden tekrarlasın ve son sözü bu olduğu için Eniştem Cennet’e gitsin,*”²³⁹ diyen Kara’nın bu davranışı ve ifadeleri ile, “Lâ ilâhe illallah”, “Allah’tan başka ilâh yoktur”, ifadesi, İslam medeniyeti içerisinde alışılmış ve yaygın kullanım olanaklarına ulaşmış bir ifade olarak romanda yer almaktadır.

Ana-metinde Enişte Efendi’nin cenaze defni sırasında zikredilen dua, “*Mezarın çevresi sıra sıra kalabalıklı çevrili olduğu için bismillahi ve alâ milleti Resulullah deyişlerinden ve ağlayışların belirgin bir yükselişle yoğunlaşmasından, cesedin o anda mezara indirilmekte olduğunu anladım.*”²⁴⁰ biçiminde alışılmış söz öbeği kullanımına başvurularak anıştırılır. Enişte Efendi’nin ölmüş olduğunu bildirdiği imam, “*Allah rahmet eylesin, mekânı cennet olsun,*”²⁴¹ yanıtını verdiğinde benzer biçimde, alışılmış söz öbeği kullanımına başvurulmuştur.

Enişte Efendi’nin cenazesıyla ilgili bir faaliyette bulunmayan roman kişisi Zarif Efendi’nin eşi Kalbiye için, “*Laf kıtlığında asmalar budamak*” biçiminde bir basmakalıplaşmış söze yer verilmiştir. Basmakalıplaşmış durumdaki söz, “[...] misafirlerine tatlı söz söylemeye hiç girişmiyor, gönül almaktı, *laf kıtlığında asmalar*

²³⁸ *Yeni Hayat*, s. 79.

²³⁹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 275.

²⁴⁰ *A.g.e.*, s. 120.

²⁴¹ *A.g.e.*, s. 276.

budayarak hoşbeş etmekti gibi zaaflara kapılmadan hemen konuya giriveriyordu,"²⁴² biçiminde gündelik dil içerisinde kullanılmıştır.

Çoksesli karnavalesk bir roman olan ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da konuşması olağandışı sayılmayan Ölüm'ün "*Burada bana alışıp gülümsemeye başlayan bazı avanakların kafasına dank etmesi gerektiği gibi: Ölümle şaka olmaz.*"²⁴³ ifadeleri, Türkiye Türkçesinde basmakalıplaşmış sözler "*bir olay sebebiyle birden ayılmak, doğruyu anlamak*"²⁴⁴ anlamındaki "kafasına dank etmek" deyimini ve ölüm konusunun ciddiliği ile geri döndürülemez niteliği hakkındaki basmakalıp hâle gelmiş "ölümle şaka olmaz" ibarelerini içermektedir.

Romanda katil nakkaşın gitmiş olduğu Kalenderî tekkesinde ortamın soğukluğu hakkındaki "*Tilkilere bakır sıçtıracak soğuk iliklerime işliyordu; boğazımın arkasında o sinsî ağrı başlıyordu, dışarı çıktım*"²⁴⁵, ifadesinde yer alan "[t]ilkilere bakır sıçtırmak"²⁴⁶ ibaresi, bir basmakalıp söz olarak metne yerleştirilmiştir.

Çocuklarına "*Söz dinlemezseniz Kara size dayağın Cennet'ten çıktığını iyice bir öğretir,*"²⁴⁷ diyen Şeküre ile dayağın yola getirici etkisinin vurgulandığı "*Dayak cennetten çıkmıştır*"²⁴⁸ atasözü kullanılarak basmakalıplaşmış söze başvurulmuştur. Son olarak ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da Şeküre'nin cariye Hayriye'nin "*kapıda alı al moru mor*"²⁴⁹ vaziyette bulunduğundan söz ettiği bir sahnede "*telaş veya yorgunluktan yüzü kıpkırmızı kesilmiş (olarak)*"²⁵⁰ anlamındaki "alı al, moru mor olmak" ve Şeküre'nin çocukları Şevket ile Orhan arasındaki bir atışmada Şevket'in

²⁴² *Benim Adım Kırmızı*, s. 302.

²⁴³ *A.g.e.*, s. 161.

²⁴⁴ Türk Dil Kurumu Sözlüğü (çevrimiçi)
(<http://sozluk.gov.tr> Erişim tarihi: 25.09.2019.)

²⁴⁵ *Benim Adım Kırmızı*, s. 153.

²⁴⁶ *A.g.e.*, s. 153.

²⁴⁷ *A.g.e.*, s. 255.

²⁴⁸ "dayak cennetten çıkmıştır", Türk Dil Kurumu Sözlüğü (çevrimiçi)
(<http://sozluk.gov.tr> Erişim tarihi: 25.09.2019.)

²⁴⁹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 162.

²⁵⁰ "alı al, moru mor", Türk Dil Kurumu Sözlüğü (çevrimiçi)
(<http://sozluk.gov.tr> Erişim tarihi: 25.09.2019.)

“*Karı gibi de korkaksın [...] Arkadan saldırıyorsun,*”²⁵¹ ifadesinde, erkekler için “*korkak, döne*k”²⁵² anlamlarında kullanılan “*Karı gibi korkak olmak*” biçimindeki basmakalıplaşmış söz yapıları yer almaktadır.

Masumiyet Müzesi, basmakalıplaşmış sözlere devir tarihi ve karakter inşası bağlamında yer verilen bir diğer romandır. Türkçenin belirli devrelerinde basmakalıp biçimde kullanılmakta olan söz öbekleri ana-metinde bilhassa İstanbul’un Çukurcuma semtinde yaşamakta olan Keskin Ailesi etrafında dolaşmaktadır.

Türkçede bilhassa 1980’li ve 1990’lı yıllarda kullanılmakta olan “*Kumarda kaybediyorsunuz, demek ki aşta kazanacaksınız.*”, yolundaki basmakalıp söz, Kemal Basmacı’nın ifadeleri arasında da yer alır:

“Herkesin her uygun fırsatta söylediği bu sözü, 1982 yılbaşında, televizyondan naklen verilen ve Ankara’nın 1. noterinin de katıldığı çekilişten sonra, gene Füsun’a bir ikramiye çıkmayınca, sarhoşluk ve düşüncesizlikle söylemişim.

‘**Kumarda kaybettiğinize göre, Füsun Hanım**’, demiştim, televizyonda seyrettiğimiz filmlerin kibar İngiliz kahramanlarını taklidini yaparak, ‘**aşta kazanacaksınız!**’”²⁵³

Hikâye ve anlatı zamanının dil kullanım biçimlerinden bir örneği temsil eden basmakalıp hâldeki ifade, Kemal Basmacı için Füsun’un “*Bundan hiç şüphem yok Kemal Bey!*”²⁵⁴ yanıtındaki ifade “*aşta kazanmak*” sözüyle ima edilen, onun bir gün eşinden ayrılıp kendisine döneceği yolundaki hoş bir şaka anlamında iken, daha sonra Füsun’un alaycı bir ifadesi olarak²⁵⁵ anlaşılır. Pamuk’un İç Anadolu Bölgesi ile İstanbul’un “kenar” semtlerinde geçen romanı *Kafamda Bir Tuhaflık*’ta da Mevlut ile “KISMET” adlı çekiliş oyunu sayesinde para kazanan, Mevlut’tan bir ücret almadan oyunu denemesine izin veren arkadaşı Ferhat arasında, Mevlut’un oyunda kazdığı alanın boş çıkması üzerine geçen konuşmada bulunan benzer ibare, yazarın az sayıdaki basmakalıplaşmış ifade alıntıları arasındadır:

“‘Ben fakir olmayacağım, görürsün.’ Mevlut kararsızlık geçirmeden uzandı ve satıcı çocuğun hünerle verdiği toplu iğneyi eline aldı. Kartonda kazanmamış pek çok yuvarlak vardı. Özenle bir delik seçti, kazıdı.

²⁵¹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 171.

²⁵² “*karı gibi*”, Türk Dil Kurumu Sözlüğü (çevrimiçi) (<http://sozluk.gov.tr> Erişim tarihi: 25.09.2019.)

²⁵³ *Masumiyet Müzesi*, s. 361.

²⁵⁴ *A.g.e.*, s. 361.

²⁵⁵ *A.g.e.*, ss. 361-362

‘Kör Talih! Boş çıktı,’ dedi satıcı çocuk.

[...]

‘Boş çıkana bunu veriyoruz,’ dedi satıcı çocuk. Kibrit kutusu büyüklüğündeki bir gofret parçasını Mevlut’a verdi. ‘Evet, **talihin yerinde değil, ama kumarda kaybeden aşkta kazanır**. Mesele kaybederken kazanmaktır. Anladın mı?’²⁵⁶

Her iki ana-metinde de aşkta kazanacaklarından söz edilen karakterler, hikâyelerinin başlarında aşkta da kazanamamış görünmektedirler. Ancak, Kemal Basmacı’nın hikâyesinin sonunda çok mutlu bir hayat yaşadığından söz etmesi; Mevlut’un niyet etmediği fakat kısmeti olan Rayiha ile geçirdiği yıllar, iki karakterin de bahtiyar birer yaşam sürdüklerini ortaya koymaktadır. Bu sonucun basmakalıplaşmış sözün vurguladığı mânâ olarak “kazanç” bakımından iki türlü yorumlanması mümkündür. Mutluluk anlarına dayanan kuvvetli aşk duygusunu Kemal Basmacı da Mevlut Karataş da içlerinde hissetmiş olmakla birlikte, Kemal’in Füsun’a duyduğu sevginin hikâyesi duygusal bir müzeye dönüşürken, Mevlut yıllarca mektuplaştığı ve adını Rayiha sandığı kişi yerine onun ablasıyla evlenmek zorunda kalır. Bu iki netice, bir yandan kahramanın duygusal anlamda tatmin olamayışı, başarısızlığı olarak anlaşılabilir iken diğer yandan ait oldukları topluluklar içerisinde “farklı” ve “görece soylu” davranan bu roman kişilerinin duyuş biçimlerini yücelten birer netice olarak da yorumlanabilmektedir.

Kafamda Bir Tuhaflık’ta tespit edilen bir diğer basmakalıplaşmış söz, Türk Dil Kurumu’na ait *Güncel Türkçe Sözlük*’te “*Namazda meyli (namazda gözü) olmayanın kuşağı ezanda olmaz*”²⁵⁷ biçiminde, “*Kişi yapmak istemediği işin ayrıntılarıyla ilgilenmez*’ anlamında kullanılan bir söz” izahıyla yer alan ibaredir. Ana-metinde Mevlut adlı başkarakterin saygı duymakta olduğu Efendi Hazretleri olarak bahsedilen hattat, niyet ve kısmet kavramları hakkındaki sohbetleri sırasında “*NAMAZDA GÖZÜ OLMAYANIN EZANDA KULAĞI OLMAZ*”²⁵⁸ ifadesinde bulunduğu; Mevlut’un da sonraki zamanlarda, bu söz üzerine, bilhassa “*Namazda gözü olmayan*” ibaresi ile kastedilenin kim olduğu hakkında düşündüğünden söz edilir. Atasözündeki eğretileme, Mevlut tarafından açık olarak

²⁵⁶ *Kafamda Bir Tuhaflık*, s. 82.

²⁵⁷ Türk Dil Kurumu, “*namazda meyli (namazda gözü) olmayanın kuşağı ezanda olmaz*”, *Güncel Türkçe Sözlük*, (sozluk.gov.tr, Erişim tarihi: 18.06.2019)

²⁵⁸ *Kafamda Bir Tuhaflık*, s.390.

anlaşılmamaktadır: Bu sözle, “*Yeterince namaz kılmayan ve yalan söyleyen*”²⁵⁹ kendisi mi kastedilmektedir, bunu düşünür.

Orhan Pamuk’un eserlerinde, atasözleri ve deyim kullanımı dışında, sıklıkla gerçekleştirilen metinsel-aşkınlık teknikleri arasında bulunmayan klişeleşmiş ve alışılmış, yaygınlaşmış söz kullanımı çoğunlukla, benlik ve kimlik inşasını tekâmüle erdir(e)memiş, bir anlamda naif kişiler arasında geçmektedir. Ana-metinlerde oldukça sınırlı biçimde görülen basmakalıplaşmış sözler, az sayıda tespit edilmiştir.

2.1.7. Anlatı İçinde Anlatı - İçanlatı

İçanlatı kavramını karşılamak üzere André Gide tarafından kullanılmaya başlanmış olan²⁶⁰ “sonsuzluğa düşüş” anlamındaki “*la mise en abyme*” ibaresi, resim içinde resim ya da metin içinde metin bulundurmaya sonsuz bir ayna imgesini anımsatacak biçimde kullanılmaktadır.

Orta çağ edebî anlatılarından “Menippea yergisi” türünden itibaren tespit edilmekte olan “türlerin bir aradalığı” ya da “melezleşme”, postmodernist metinlerde içanlatı olarak sürdürülmektedir. Bir anlatının içerisine yerleştirilen ikinci dereceden bu “yeni” anlatı, kendisini kapsayan içeriğin izleksel bir tamamlayıcısı durumundadır. Aktulum, “*anlatı içinde anlatı*”, “*öykü içinde öykü*”, “*içanlatı*”, “*içöykü*” ibareleriyle sözünü ettiği, “*eylemlerine ya da izleklerine az çok bağlı kalarak ana metin içerisinde bir başka anlatıya yer verilmesi*”²⁶¹ biçiminde tanımladığı içanlatıdan, ilk olarak André Gide tarafından 1893’te bir “*Journal*” yazısında resim yahut sahneye yerleştirilecek dışbükey ve bulanık bir aynanın, sahnenin veya resmin içini yansıttığı düşüncesiyle bahsedildiğini²⁶² belirtir. Eserin konusunu yineleyen içanlatının, ana-metnin taşıdığı anlama da daha fazla açıklık getirdiği²⁶³ kabul edilmektedir. İçanlatının resim sanatı içerisindeki bir temsili olarak sanat tarihçilerince, “*resim sanatının kendini fark etmesi*”²⁶⁴ olarak açıklandığı belirtilen, ressam Velázquez’e ait “metakurmaca” *Las Meninas (1656)* “Nedimeler”

²⁵⁹ Kafamda Bir Tuhaflık, s. 390.

²⁶⁰ Murat Gülsoy, 602. Gece: Kendini Fark Eden Hikâye, Can Yayınları (1. Baskı: 2009), İstanbul, 2014, s. 18.

²⁶¹ Kubilây Aktulum, Metinlerarasılık// Göstergelerarasılık, s. 439.

²⁶² Kubilây Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, s. 159.

²⁶³ Kubilây Aktulum, Metinlerarasılık// Göstergelerarasılık, s. 440.

²⁶⁴ Murat Gülsoy, 602. Gece, s. 26.

adlı resimden yola çıkan Gülsoy, bir Hollanda kakao markası olan Droste kutularında bulunan iç içe geçmiş resimlerden hareketle, “Droste etkisi” olarak belirlenen yönteme değinir.

Bir ana-metin ve bir iç-metin olmak üzere iki metnin çoğunlukla anlam veya izlek bakımından birbirleriyle “söyleşim” hâlinde bulunmasıyla, içanlatı, metinsel-aşkın bir unsur durumuna gelmektedir. İçanlatılar, çoğunlukla “özet” ve “indirgeme” biçimindeki dönüştürüm yöntemleriyle, ana-metne uygun bir alt-metinden türetilen metinlerden oluşmakta; “ilk” ve “temel” metnin hikâyesini yinelemektedir.

Orhan Pamuk’un, *Benim Adım Kırmızı* için, “romanda bir masal atmosferi yaratmak kadar dönemin resim ve nakış sanatını sorunlarını, İslam kitap sanatları tarihinin önemli dönemlerini ve temel derinlerini”²⁶⁵ okura tanıtmak üzere yazdığını belirttiği içanlatı veya anlatı içinde anlatılar, romanın estetik-poetik çerçevesinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bunun yanında, içanlatıların bir diğer işlevinin de romanın izleksel bütünlüğünü sağlamak, çatı hikâyeyi paralel anlatılarla vurgulamak olduğunu ifade etmek mümkündür.

Ana-metin *Beyaz Kale*’de anlatı içinde anlatı ya da içanlatı tekniği, rüyaların hikâyelere dönüştürüldüğü veya Pamuk’un yaşam öyküsünden alıntılandığı anlaşılan unsurların kurmaca düzleme dâhil edildiği kısımlarda tespit edilebilmektedir. Ana-metinden içanlatıya geçiş, kimi zaman bir rüyanın aktarımı yoluyla gerçekleşmektedir:

“Bahtsızlığımı unutmak için, o günlerde, yalnız geceleri değil, öğle uykularımda da sık sık gördüğüm mutluluk rüyalarıyla sayfalar doldurmuştum. Anlamla hareketin bir olduğu o düşleri, uyandıktan sonra, her şeyi unutmak için, şiirli bir dille özene bezene kaleme alırdım[.]”²⁶⁶

Romanın anlatıcı kahramanı tarafından kaleme alınan rüyalar, üstkurmaca düzlemde “[R]üyalarda yaptığım resimlerdeki insanlar, üç boyutlu güzel insanlar olmakla kalmıyor, çerçevelerinden çıkıp aramıza da karışıyorlardı; annem, babam ve ben, arka bahçemizde işleri bizim yerimize gören çelik araçlar kuruyorduk...”²⁶⁷ şeklinde birer içanlatıya dönüşmektedir. İçanlatı tekniği ile romanda kaydedilen

²⁶⁵ Orhan Pamuk, “Sonsöz”, *Benim Adım Kırmızı*, s. 506.

²⁶⁶ *Beyaz Kale*, s. 66.

²⁶⁷ *A.g.e.*, s. 66.

rüyalar, romanın kişiler arasında simgesel birer hikâye gibi okunmaktadır²⁶⁸. Venedikli esir ile efendisi Hoca arasında geçen bir hikâye de üstkurmaca bir unsur olarak kimi zaman içanlatıya dönüşmektedir. Bu dönüşüm, söz konusu hikâyenin “[...] [B]ir zamanlar, ülkeme dönünce anılarımı yazmayı kurduğumu hatırladım, söyledim: O zaman, belki bir gün, başından geçenleri iyi bir hikaye yapıp yazarım dediğimde, tiksintiyle küçümsedi beni.”²⁶⁹ biçiminde henüz kurmaca düzleme yerleşmemiş bir tasarı olarak sunulduğu bölümlerde söz konusu olur.

Ana-metin *Yeni Hayat*'ta içanlatı, ana-anlatıyı oluşturan Canan ile Mehmet'in hikâyesine benzer biçimde, okumuş oldukları bir kitap sayesinde hayatları değişen ve bir kazada hayatını kaybeden genç kız ile sevgilisinin “*Dr. Narin*”²⁷⁰ ile münasebetlerinin anlatıldığı bölüm, bir içanlatı olarak değerlendirilmektedir. “*Nebi Nebraska'da*”²⁷¹, “*Mari ile Ali*”²⁷², “*Pertev ile Peter*”²⁷³ ve “*Demiryolu Kahramanları*”²⁷⁴ adlarıyla birer resimli roman olarak ana-metinde yer alan kurmaca-anlatılar, birer içanlatı olarak özetlenmektedir. Ana-metinde içanlatı durumunda yer alan kurmaca gönderge-metinler, “*Nebi Nebraska'da*” ve “*Mari ile Ali*”, ana-metnin kişilerinden Rıfkı Amca'nın, Batılı Tommiks ve Bill Kid'e yerli karşılıklar olarak “*İstanbul'da bir fakir mahalle çocuğunun*”²⁷⁵ da en az onlar kadar hızlı silah çekebildiğini ve dürüstlükte de onlarla yarışabileceğini göstermek üzere kurguladığı resimli romanlar olarak yer alır. Bu sayede, yerli birer Tommiks ve Bill Kid gibi tasarlanan roman kişileriyle, çizgi romanlar *Teksas Tommiks*²⁷⁶ ve *Bill Kid*²⁷⁷, ana-metinde Doğu-Batı izleği çerçevesinde gönderge-metinler olarak bulunmaktadır.

²⁶⁸ *Beyaz Kale*, s. 67.

²⁶⁹ *A.g.e.*, s. 74.

²⁷⁰ *Yeni Hayat*, s. 76.

²⁷¹ *A.g.e.*, s. 102.

²⁷² *A.g.e.*, s. 102-103.

²⁷³ *A.g.e.*, s. 104.

²⁷⁴ *A.g.e.*, s. 105.

²⁷⁵ *A.g.e.*, s. 103.

²⁷⁶ Türkiye'de 1955 yılından itibaren tercümelemleri yayımlanmış olan çizgi roman serisidir.

²⁷⁷ Ceylan Yayınları tarafından “*Teksas-Tommiks*” adıyla bilinen çizgi roman serisi ile aynı yıl, 1955 yılında yayımlanmaya başlamış çizgi roman serisidir.

Pamuk'un romanlarında içanlatı tekniğinin metinsel-aşkın örüntüyü sağlamada başvurulan yollardan biri olduğu anlaşılmıştır. Bahtin'in "çokseslilik" prensibinden hareketle kurulu *Benim Adım Kırmızı* ve anlatıcıların anlatıcılarla, hikâyelerin de başka hikâyelerle konuştuğu "söyleşimci" nitelikli *Kara Kitap*, içanlatı tekniğinin uygulanması bakımından romancının diğer eserlerinden ayrılmaktadır.

Çoksesli bir romanda kendisini ifade etmesi tuhaf karşılanmayacak bir ağacın, bağlı bulunduğu hikâyeden nasıl ayrıldığını anlattığı "*Ben Bir Ağacım*"²⁷⁸ başlıklı bölüm de, anlatı içinde anlatı olarak bulunması nedeniyle içanlatı özelliği taşımaktadır. *Benim Adım Kırmızı*'nın söz konusu bölümü, aynı zamanda Pamuk'un romanlarına bir yan-metin olarak yayımlanmış olan *Ben Bir Ağacım* adlı seçkinin bölümleri arasında²⁷⁹ yer almaktadır.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da, Kelebek lakaplı nakkaşın anlattığı "*Üç Üslup ve İmza Meseli*"²⁸⁰ başlığıyla anlattığı "üslup" konusu ile ilgili üç hikâye, ana anlatının içinde yer alan "yan" anlatılardır. Meşhur hikâyelerin resimlerine nakşa ve resme meraklı Han ile Tatar kızın yüzlerinin yerleştirildiği "*Elif*"²⁸¹; Padişah babasının ikinci karısına âşık olup resmettiği Hüsrev ile Şirin hikayesine imzasını ekleyerek hikâyeyi kurmaca dünyadan gerçek dünyaya taşıyan, sonunda babasını Hüsrev'in oğlu Şiruye gibi hançerleyerek öldüren nakkaş evladın hikâyesi²⁸² "*Be*"²⁸³; güzel kızını evlendirmek üzere üç bekâr nakkaş arasında bir yarışma düzenleyen, nihayetinde kızını hiçbiriyle evlendirmeyen Şah'ın hikâyesi "*Cim*"²⁸⁴, romanda birer içanlatı olarak yer almaktadır.

Leylek lakaplı nakkaşın anlattığı "*Üç Nakış ve Zaman Hikâyesi*"²⁸⁵, üç farklı hikâye olarak içanlatılardan meydana gelmiştir. Derin ve sonsuz bir zaman fikriyle yaşayan hattat İbni Şakir'in Moğol istilâsı sonucunda yazı yazmayı bırakıp ufuk

²⁷⁸ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 62-66.

²⁷⁹ *Ben Bir Ağacım*, ss. 30-34.

²⁸⁰ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 80-83.

²⁸¹ *A.g.e.*, s. 80-81.

²⁸² Bu hikâye, ana-metnin hikâyesini değil, ana-metne kaynaklık eden alt-metnin hikâyesini yineleyen bir içanlatı olarak anlatıdan (alt-metin, *Hüsrev ve Şirin*) türeyen anlatının (ana-metin, *Benim Adım Kırmızı*) içanlatısı (Be) olmuştur.

²⁸³ *Benim Adım Kırmızı*, s. 81-82.

²⁸⁴ *A.g.e.*, s. 82-83.

²⁸⁵ *A.g.e.*, ss. 87-92.

çizgisini kullanarak resim sanatına yönelmesini ve yazıdan ziyade resmin sonsuza kadar yeni kitap ciltlerine girerek Allah'ın âlemini göstermeye devam etmesini anlatan “*Elif*”²⁸⁶; Fahir Şah'ın Selahattin Han karşısında galip gelmesi üzerine onun eşi Neriman Sultan ile evlenmesini, Han'ın eski bir Leyla ile Mecnûn hikâyesine, eşiyle birlikte, resmedilmiş yüzü silip kendi yüzünü nakşetmek isterken resmin Abdullah Şah isimli düşmanına benzetilmesi üzerine iki Şah arasında başlayan mücadelede Abdullah Şah'ın zaferle birlikte kütüphane ve Neriman Sultan'a sahip olmasını anlatan “*Be*”²⁸⁷; en büyük özelliğinin, özelliksizliği olduğu belirtilen usta nakkaş Uzun Mehmet'in, çizmiş olduğu güzel yüzlü bir erkek örneğine Şah Tahmasp'ın nakkaşhanesinde rastlayıncaya kadar kör olmayıp bir gün o genç erkeği seyrettikten sonra kör oluşunu, ertesi gün de ölmesini konu alan “*Cim*”²⁸⁸, anlatı içinde anlatı olarak *Benim Adım Kırmızı*'da yer alan içanlatılardır.

Zeytin lakaplı nakkaşın anlattığı “*Üç Körlük ve Hafıza Hikâyesi*”²⁸⁹ de ana-metinde içanlatı olarak yer alan üç hikâyeden oluşmaktadır. Üstat nakkaş Şeyh Ali'nin, nakşettiği Hüsrev ile Şirin nüshasında gösterdiği hünlerden dolayı, Akkoyunlu Uzun Hasan'a bundan daha güzel bir eser nakşedebilmesi olasılığı nedeniyle Karakoyunlu Cihan Şah tarafından kör ettirilmesini, bunun sonucunda hafızaya dönüşen üslubunun sayesinde Uzun Hasan için kusursuz bir kitap nakşedebilmiş olmasını konu alan “*Elif*”²⁹⁰; Uluğ Bey'in oğlu Abdüllatif'in babasının adına, nakkaşlarına, hattatlarına ve ciltçilerine aceleyle kitap yaptırmak istemesiyle, birbirine karışan sayfaları düzenlemesi için başvurulan görme yetisini kaybetmiş başnakkaşın yedi yaşında bir çocuktan yardım alarak resimlerin bağlı oldukları hikâyeleri bulduğunu anlatan “*Be*”²⁹¹; üstat nakkaş Seyit Mirek'in yetmiş yaşındayken, Hüseyin Baykara'nın kendisini ödüllendirmek üzere ona kütüphanesini açmasını, üstat nakkaş Mirek'in Heratlı eski usta nakkaşların sayfalarına üç gün üç gece baktıktan sonra kör oluşunu anlatan “*Cim*”²⁹² birer içanlatıdır.

²⁸⁶ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 87-89.

²⁸⁷ *A.g.e.*, ss. 89-90.

²⁸⁸ *A.g.e.*, ss. 90-92.

²⁸⁹ *A.g.e.*, ss. 96-101.

²⁹⁰ *A.g.e.*, ss. 97-98

²⁹¹ *A.g.e.*, ss. 98-99.

²⁹² *A.g.e.*, ss. 99-101.

“İsfahanlı Musavvir Şeyh Muhammed’in hikâyesi”²⁹³, *Benim Adım Kırmızı*’da içanlatı olarak yer alır. Konu seçimi, yaratıcılık ve usulde son derece hünlerli olan nakkaş, otuz yıl boyunca coşku ile çalışarak nakşettiğı resimleri, sofu bir şeyhin müridi olduktan sonra, yıllarca üzerinde çalıştığı “resimlerin hepsinde dinsizlik imansızlık olduğu”²⁹⁴ sonucuna varır ve ömrünün geriye kalan otuz yılını da “şehir şehir, saray saray, kütüphane kütüphane”²⁹⁵ gezerek eserlerini yok etmeye verir. İçanlatının anlatıcısı katil nakkaş, bu hikâyeyi “[n]akkaşın resmin heyecanıyla farkında olmadan imandan çıkmasının verebileceğı acılara misal olsun diye”²⁹⁶ anlattığını belirtir.

“Ben, Eniştenizim”²⁹⁷ başlıklı bölümde, Enişte Efendi’nin aktarımıyla “Bir Hatıra” ibaresiyle başlayan içanlatı yer alır. Zarif Efendi’nin defin töreni sırasında “ölümün gözlerinin içine”²⁹⁸ bakmış olduğunu anımsadığı bir hatırayı aktaran Enişte Efendi, ilk elçilik görevi olarak, Venediklilere, Osmanlı Padişahının, Kıbrıs adasının alınması yönündeki kararını ve isteğini bildiren tehditlerle dolu bir mektubu tebliğ etmesiyle öfkelenen Venediklilerin kendisini Doç’un sarayında öldürmek üzere kıştırdıklarından; ancak, iki silahşör tarafından sarayın dehlizlerinden kaçırılarak dışarı çıkarıldığından söz eder. Enişte, burada, kendisini karşılayıp koluna giren “beyaz giysili uzun boylu soluk sandalcıyı bir an ölümün kendisi sanmıştı[r].”²⁹⁹

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*’da, kurmaca hikâyenin içerdiği ikinci dereceden kurmaca içanlatılardan ikisi ise bir at resmi ya da gerçek bir at olduğu ayrımı gerçekleştirilmemiş bir “at”ın gerçekçi resim anlayışı hakkındaki bakış açısı içerisindedir. İlki, Venedik Doç’unun kızıyla evlenmek isteyen Venedik kralının, evlenmeyi düşündüğü bu kızın kendisini, eşyasını, mal varlığını en usta nakkaşa resmettirmesi, nakkaşın da bunları en gerçekçi biçimde resmetmesi; resimler sarayın avlusunda bulunurken bir atın resmedilmiş bir attan etkilenmesi³⁰⁰; ikincisi, şah

²⁹³ *Benim Adım Kırmızı*, s. 194-195.

²⁹⁴ *A.g.e.*, s. 195.

²⁹⁵ *A.g.e.*, s. 195.

²⁹⁶ *A.g.e.*, s. 195.

²⁹⁷ *A.g.e.*, ss. 115-121.

²⁹⁸ *A.g.e.* s. 120.

²⁹⁹ *A.g.e.*, s. 120.

³⁰⁰ *A.g.e.*, s. 268-269.

babası tarafından otuz bir yıl kitaplarla beraber hapis hayatı yaşatılan Şirazlı şehzadenin kitaplarda resmini görüp çok beğendiği at resimlerinden sonra, gerçek bir atla karşılaştığında atı beğenmeyip memleketteki bütün atları öldürtmesi ve süvarisiz kalmasıyla Karakoyunlu Türkmen Beyi'nin orduları karşısında yenilerek öldürülmesi³⁰¹ hakkındadır. İlk içanlatıyı oluşturan hikâye üslupta “gerçekçi” anlayışı öne çıkarırken ikinci hikâye, sanat üretiminde “estetik” katkısı öne çıkaran bir içanlatıdır.

Romanda yer alan bir başka içanlatı, “*Şirin'in bir kır gezintisinde Hüsrev'in resmine bakıp ona âşık olduğunu gösteri[r]*”³⁰² bir resimde bulunan solgun bir güzel genç kız görüntüsü hakkındadır. Hikâyeye göre, nakış ve kitapsever bir padişah, çokça düşkün olduğu kızının güzelliğini muhafaza etmek için onu üzerlerine kırk kilit vurulu kırk oda arkasında saklamış. Bu padişahın ısmarladığı Herat usulünce nakşedilmiş bir Hüsrev ile Şirin kitabında, sayfalar arasında, kalabalık bir resimde, kızının kendisi değil ancak, bulunduğu yerden dışarıya çıkarak bir nakkaşın gözüne kadar ulaşan güzelliği yer almıştır. Kızın güzelliği Şirin'in arkasında ud çalan nedimelerden birinin yüzünde resmedilmiş; bu sayede Şirin'in güzelliği gölgelenerek resmin dengesi bozulmuştur. Bu duruma öfkelenen Padişah, kendisinden gizlenmekte olan nakkaşı teşhis etmek üzere çizilmiş olan kulak resimlerinden yola çıkarak resmin sahibi nakkaşa ulaşmıştır.³⁰³ Şirin'in, resmini gördüğü Hüsrev'in suretine âşık olması izleği, böylece, “üslup” konusundaki bir içanlatı içerisinde göndergeleştirilerek yinelenmiştir.

Nizamî'nin *Hüsrev ve Şirin* mesnevisi ile Firdevsî'nin *Şehnâme* mesnevisinde yer alan “Hüsrev'in öldürülüşü”nü anlatır meclis romanda hatırlanarak, *Şehnâme*'de yer alan meclis içanlatıya dönüştürülür:

“*Şehname*'de keder verici şey, katil odaya girdiğinde Hüsrev'in gelenin kim olduğunu gözyaşlarıyla anlamasıdır! Son bir çare olarak yanındaki oğlanı, ben bir namaz kılayım, git bana su, sabun teli, temiz elbise ve seccademi getir, deyip yollar, ama saf oğlan efendisinin kendisini yardım çağırсын diye yolladığını anlamaz da istenenleri gerçekten getirmeye gider. Hüsrev ile odada yalnız kalınca, katilin ilk işi kapıyı içeriden kilitlemek olur. *Şehname*'nin

³⁰¹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 270-271.

³⁰² *A.g.e.*, s. 313.

³⁰³ *A.g.e.*, ss. 312-314.

sonundaki bu mecliste, kumpasçılarının bulduğu katili, Firdevsi tiksintiyle tarif eder: Pis kokuludur, kıllı, göbeklidir.”³⁰⁴

Benim Adım Kırmızı’nın “*Katil Deyecekler Bana*”³⁰⁵ başlıklı bölümünde içanlatı olarak yer alan hikâye, romanın örüntüsüne paralel anlatı olarak, katilin görüldüğü meclise işaret etmektedir.

Ana-metinde, nakkaş Osman’ın nakkaşhanesinde çalışan nakkaşlar, Tebriz’de yetişmiş olan Zeytin lakaplı Velican³⁰⁶, Kelebek lakaplı Baruthaneli Hasan Çelebi³⁰⁷ ve Leylek lakaplı musavvir Günahkâr Mustafa Çelebi’nin³⁰⁸ yaşamlarıyla nakışlarına dair kurmaca-biyografik bilgiler mevcuttur. Bilhassa Zeytin lakaplı nakkaş Velican, tarihte yaşamış bir sanatkâr olduğundan söz konusu biyografik unsurlar, birer içanlatı olarak değerlendirilmektedir.

Benim Adım Kırmızı’da bulunan “*Biz, İki Abdal*”³⁰⁹ başlıklı bölümde, Frenk tarzında resmedilmiş iki abdal “sûreti” olarak yer alan, romandaki anlatım zamanından yüz on yıl önce soğuk ve karlı bir gecede “*birbirlerine sarılıp, uyuyakalıp, donup öl[düklerini]*”³¹⁰ belirten, bir şehirden diğerine yürürken bir Frenk gezginine denk gelmeleriyle kendilerine birer gümüş Venedik sikkesi veren gezgin-ressam tarafından resmedilen iki abdalın resmediliş hikâyesi, bir tür içanlatı durumundadır.

Kendini annesinin ve teyzelerinin kıyafetleri içerisinde seyretmekten mutluluk ve keyif duyan “meddah” anlatıcının bölümünde, “*Şeytan’ın Kadın’a Anlattığı Aşk Hikâyesi*”³¹¹ başlıklı “*kadınların ne kadar tehlikeli olduğu*”³¹² izleğini içerdiği belirtilen bir içanlatı bulunur. Hikâyeye göre, İstanbul’un yoksul semtlerinden Kemerüstü Mahallesi’nde yaşayan evli, iki çocuklu ve kâtiplik yapan Çelebi Ahmet

³⁰⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 471.

³⁰⁵ *A.g.e.*, ss. 466-491.

³⁰⁶ *A.g.e.*, ss. 317-319.

³⁰⁷ *A.g.e.*, ss. 320-323.

³⁰⁸ *A.g.e.*, ss. 323-325.

³⁰⁹ *A.g.e.*, ss. 377-379.

³¹⁰ *A.g.e.*, s. 379.

³¹¹ *A.g.e.*, ss. 432-433.

³¹² *A.g.e.*, s. 433.

adlı bir kimse, bir gün açık pencereden gördüğü evli bir Boşnak güzeline vurulur. Her akşam kadının mutluluk içerisinde yaşadığı evin kapısına gidip ağlar. Çelebi'nin mutsuzluğu zamanla mahallenin tümünü sarar; ailesini alıp başka bir yere yerleşmesiyle mahalle sakinleri de oradan ayrılırlar ve bu mutsuzluk, Boşnak güzel ile kendisiyle yapayalnız kaldığı eşinin aşklarının soğuyup birlikte fakat mutsuz birer ömür sürmelerine sebep olur. Söz konusu içanlatının romandaki konumu, onun anlatıcısı olan meddah karakterin kadınlar hakkındaki ve “kadın” karşısındaki durumuna bağlıdır. Temelde kadınların tekinsizliğine dair olduğu belirtilen anlatının işaret ettiği hususa katılmıyordur ve son söz olarak “Ah, aşk ne güzel!”³¹³ biçiminde romanslara özgü kadınsı bir söylemde bulunur.

Ebu Said Kirmani tarafından aktarıldığı belirtilen, Karakoyunlu hükümdarı Cihan Şah'ın “*Timur soyundan hanların, şahların küçük ordularını ve memleketlerini yenip yıkarak muzaffer Türkmen ordularıyla bütün Acem ülkesini*”³¹⁴ geçtikten sonra, en son, Doğu'da, Timur'un oğullarından Şah Ruh'un torunu İbrahim'i de yenmesiyle, Timur soyunun iktidarına inen büyük darbeyle kuşatma altındaki Herat'ın da korkunç bir sonla karşılaşmasını bekleyen nakkaşların “*Tıpkı Şah'ın haremindeki kadınlar gibi, birbirlerine sarılıp ağlaşıyorlar, eski güzel günleri anmaktan başka hiçbir şey yapamadıklarını*”³¹⁵ anlatan hikâye³¹⁶, *Benim Adım Kırmızı*'da yer alan bir diğer içanlatıdır.

İçanlatıların, *Benim Adım Kırmızı* romanında kurmaca-estetik anlayışın birer temsili olarak tasarlanmakla birlikte, her bir içanlatının içerisinde bulunduğu bölümün temel izleğine bağlı, metnin anlamını ve bütünlüğünü tamamlayacak biçimde tercih edilmiş olduklarını ifade etmek, bu bölümde mümkündür.

Kara Kitap'ta ise içanlatılar ve epigraflar, çatı hikâyenin ve bölümlerdeki daha küçük hikâyelerin birer tanıtımı, ön sözü veya özeti gibidirler. Ana-metinde roman kişilerinin sırayla birer hikâye anlattıkları “*Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri*”³¹⁷ başlıklı on beşinci bölümde, “*yazarın hikâyesi*”³¹⁸, roman içerisinde içanlatılar arasında en

³¹³ *Benim Adım Kırmızı*, s. 433.

³¹⁴ *A.g.e.*, s. 466.

³¹⁵ *A.g.e.*, s. 467.

³¹⁶ *A.g.e.*, ss. 466-467.

³¹⁷ *Kara Kitap*, ss. 163-181.

³¹⁸ *A.g.e.*, ss. 165-169.

poetik özellikli olanıdır, denilebilir. Nitekim hikâye, bir yazar olduğu belirtilen “uzun boylu adam” hakkındadır. Hikâyeyi anlatan ise “[g]özlüklü adam”³¹⁹dır. Buradaki uzun boylu, gözlüklü yazar ve anlatıcı imgeleri, yazar Orhan Pamuk’u akla getirmektedir. Ancak, gözlüklü anlatıcı, “*dinleyicilerini bu yazarın kimliğini kendisinininkiyle karıştırmamaları için uyar[ır]*”³²⁰. Böylece, ana-metnin yazarı Orhan Pamuk, oyunsu biçimde göndergeleşir; Gunvald Ims’in “*kendini yazmak*”³²¹ olarak ifade ettiği edim gerçekleşmiş olur.

Aynı içanlatıyı oluşturan hikâyenin başka bir açıdan önemi, muhtevası bakımındandır. Hikâye, doğrudan doğruya içanlatı tekniğinin işleviyle ilintilidir: Yazarın karısı, bir kış günü, “*üzerinde fazla durulabilecek bir bahane göstermeden*”³²² kendisini terk etmiştir. Hikâyede, yine “*üzerinde fazla durulabilecek bir bahane göstermeden*” kendisine geri döndüğünden söz edilir. Bu hikâyeye, *Kara Kitap*’ın bazı farklarla bir tür özetidir. Ana-metnin çatı hikâyesinde, Rüya Galip’e ve eve dönmez; ancak, Celâl ile birlikte eş-ruh terkiğini oluşturan Galip’in karşıt yansımaya dönmüş olur. Rüya, “kayıp” olduğu süreç boyunca, üvey kardeşi Celâl Salik’in yanındadır. Bir bakıma Galip’in de yanındadır. Burada kurmaca metnin yazarı Orhan Pamuk’un gönderge konumunda bulunduğu ve “kendini yazdığı”, yazar hakkındaki kurmaca gerçeklikten anlaşılır. *Kubla Khan* şiirinin sahibi Samuel Taylor Coleridge gibi, “*uykuyla uyanıklık arasında, yazı masasına oturup düşlerinin devamı gibi gözükken hikâyelerine huzurla devam edebil[en]*”³²³ yazarın bir derdi vardır:

“Karısı kendisini terk etmeden önce, birbirlerinin yerine geçen, birbirlerinin benzeri iki adam üzerine, sonraları okuyucularının ‘**tarihi**’ dediği bir kitap yazmışmış. Huzurla uyuyabilmek, yazabilmek için, eski kişiliğinin hayaletine büründüğünde yazar, bu hikâyeyi yazan kişi oluyor, kendi geleceğini de, bu hayaletin geleceğini de yaşayamadığı için aynı heyecanla eski ‘**benzerler hikâyesini**’ yeniden yazarken buluyormuş kendini!”³²⁴

Aynı zamanda bu “yazar”, “*her şeyin her şeyi taklit ettiği, bütün hikâyelerin ve insanların kendilerinden başka şeylerin taklidi ve aslı olduğu ve bütün hikâyelerin*

³¹⁹ *Kara Kitap*, s. 165.

³²⁰ *A.g.e.*, s. 165.

³²¹ Gunvald Ims, “Aydın’ın Kalem de Yeşilse Ne Fark Eder? *Kar*’dan Sonra *Kara Kitap*’ı Okumak”, *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası* (Haz.: Nüket Esen - Engin Kılıç), Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2008, İletişim Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2018, ss. 155-180.

³²² *Kara Kitap*, s. 167.

³²³ *A.g.e.*, s. 168.

³²⁴ *A.g.e.*, s. 168.

*başka hikâyelere açıldığı bu dünya[ya]*³²⁵ gerçek olarak görmeye başlar. Kurmaca ile gerçeğin birbirinin yerini aldığı bu türden bir gerçekliğe okurun inanmayacağını düşünmeye başlar ve “*kendisinin yazmaktan, okuyucuların inanmaktan hoşlanacağı gerçekdışı bir dünya[ya]*³²⁶ girmeye karar verir. Böylece, uzun boylu adam, yazar, tarihî konulu hikâyeler yerine gerçekdışı kurmaca-ötesi anlatılara girer; bu türden anlatıları üretmeye başlar. İçanlatının işlevi, hikâyenin içeriği nedeniyle, ana-metin *Kara Kitap*’ın yorumsal üst-metinsellik çerçevelerinden birini oluşturması olarak böylece ortaya çıkmış olur.

Ana-metnin yazarı Orhan Pamuk da, izlendiği gibi, *Beyaz Kale* ile birlikte postmodern nitelikli eserler üretmeye yönelmiştir. Ne kadar “tarihî” konulu bir anlatı olsa da *Beyaz Kale*, Pamuk’un teknik bakımdan tümüyle yenilikçi, oyunsu, üstkurmaca ve metinsel-aşkın eserlerinin ilk halkası olarak kabul edilmektedir. İçanlatı içerisinde Pamuk’un tarihî konulu eş-ruh (benzerler hikâyesi) izleğine sahip nuvel’i *Beyaz Kale* anıştırma biçiminde gönderge-metin olarak yer almıştır. Aynı içanlatı, *Kara Kitap*’ın bir tür özetini içerirken yazara ait bir başka eser *Beyaz Kale*’yi de gönderge-metin olarak içermesi; mevcut monografide özgönderge-metin olarak ifade edilen metinsel-aşkın varlığı temsil etmektedir. Daha açık bir ifadeyle, “yazarın hikâyesi”, *Kara Kitap*’ın kendisine ve ona göre öncül bir eser olan *Beyaz Kale*’ye işaret etmesi bakımından oldukça gelişmiş bir teknik ve poetik kuruluşa sahiptir. İçanlatıyı oluşturan hikâyenin önemine, aşktan çok yalnızlığın, hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatmanın üzerinde durduğundan³²⁷ söz edilerek bulunduğu üst-kurmaca düzlemde de dikkat çekilmektedir.

2.1.8. Epigraf Kullanımı

Metin içerisindeki işlevi bakımından içanlatı ile benzer olan epigraf ya da “tanımlık”, içanlatılardan biçim bakımından farklı olarak oldukça küçük bir yapıya sahiptir ve metnin içerisinde değil, başında bulunur. Genellikle ana-metnin başında ve bölüm başlangıçlarında yer verilen epigraf, ana-metni özetleyen veya ana-metnin içeriğini tamamlayan alıntılar biçiminde ortaya çıkar. Ana-metin ile yan-metinsellik

³²⁵ *Kara Kitap*, s. 168.

³²⁶ *A.g.e.*, s. 168.

³²⁷ *A.g.e.*, s. 169.

ilişkisinde bulunan epigraflar, çoğunlukla farklı gönderge-metinlerden alınarak kolaj biçiminde yerleştirilen “alıntı” metinlerden oluşmaktadır.

Orhan Pamuk’un metinsel-aşkınlık biçimleri bakımından oldukça kapsamlı romanı *Benim Adım Kırmızı*, *Kur’an-ı Kerîm*’den seçilmiş alıntılarla meydana getirilen bir tanımlık grubuyla başlar. “‘*Bir adam öldürdüler ve aralarında tartıştılar*’ *Kuran, Bakara, 72*”; “‘*Körle gören bir olmaz*’ *Kuran, Fâtır, 19*”; “‘*Doğu da Batı da Allah’ındır.*’ *Kuran, Bakara, 115*”. Bu tanımlıkların ilk ikisinin *Benim Adım Kırmızı* romanının konusu hakkında birer tanımlayıcı nitelikte bulunduğu; üçüncüsünün ise Orhan Pamuk’un eserlerinde üzerinde durduğu temel izleklerden biri olan Doğu ve Batı medeniyetleri hakkında olduğu anlaşılmaktadır.

Ana-metin *Yeni Hayat*, Alman romantiklerinden Novalis’ten alınmış bir epigrafla başlar: “*Aynı masalları dinlemelerine rağmen,*

ötekiler hiç böyle bir şey yaşamadılar.

NOVALIS”³²⁸

Novalis’ten alınan ifade, ana hatlarıyla bir “eser”le karşılaştıktan sonra yeni bir hayata başlama izleğine sahip olan ana-metnin muhtevasını bir bakıma özetlemektedir.

Kafamda Bir Tuhaflık, üç epigraf ile başlar. Epigraflardan biri, romanın adının teşekkülünde de etkisi bulunduğu tahmin edilen William Wordsworth’e ait *Prelüd*³²⁹’dendir: “‘*Kafamda bir tuhaflık vardı,/ İçimde de ne o zamana/ Ne de mekâna aitmişim duygusu*’”³³⁰. Epigraf olarak değerlendirilen yan-metnin “alıntı” biçiminde ana-metinde bulunması, söz konusu metni aynı zamanda bir gönderge-metin olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Ana-metinde bulunan bir başka epigraf, “‘*Aşyalılar... düğünlerinde önce yemek yer, boza içer... sonra kavga ederler.*’”³³¹ biçiminde, Rus yazar Mihail Lermontov’un romanı *Zamanımızın Bir Kahramanı*³³² içerisinde yer almaktadır. Pamuk, ana-metinde, Lermontov’un eserinden neredeyse müstakil bir ifade üretmiştir. Nitekim, Ergin Altay tarafından Türkçe tercümesi gerçekleştirilen yan-metinde bulunan benzer bir ifadenin, “*Sözgelimi*

³²⁸ *Yeni Hayat*, s. 6.

³²⁹ William Wordsworth, *Prelüd: Bir Şairin Zihinsel Gelişimi* (Çev.: Nazmi Ağıl), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

³³⁰ *Kafamda Bir Tuhaflık*, s. 5.

³³¹ *A.g.e.*, s. 25.

³³² Mihail Lermontov, *Zamanımızın Bir Kahramanı* (Çev.: Ergin Altay), İletişim Yayınları, İstanbul, 2014. Ayrıca bk.: Mihail Lermontov, *Zamanımızın Bir Kahramanı* (Çev.: Ülkü Tamer), Can Yayınları, İstanbul, 2009.

*Çerkezlere bakın, düğünlerde ya da cenazelerde boza ile kafayı bulurlar, sonra başlarlar birbirlerini kesmeye.”*³³³ biçiminde yer aldığı tespit edilmiştir.

Orhan Pamuk’un romanlarında epigraflara üç farklı biçimde yer verildiği tespit edilmektedir. İlki, ana-metinde alıntı biçiminde yerleştirdiği ibarenin bulunduğu eseri üreticisiyle birlikte açıkça belirterek alınan parçalar yoluyla; ikinci biçim, alıntılanan eserin adı verilmeden hangi yazara/üreticiye ait olduğu bilgisi eklenerek gerçekleştirilmesiyle; son biçim ise epigrafta bulunan ibarenin “gerçek” bir “metne” dayanmayan, ana-metnin yazarının ürettiği kurmaca yan-metinler referans gösterilerek meydana getirilen epigraflardan oluşmaktadır. İbni Zerhani, Biron Paşa gibi kurmaca metin yazarları, üçüncü türden epigrafların sahibi olarak metin-içi yan-metinler ile gönderge-metinlerin yazarı Orhan Pamuk’u işaret etmektedir. Böylece Pamuk, ana-metnin yazarı ve metin-ötesi (hyper-text)’nin yazarı olmak üzere, yazar Orhan Pamuk’u üst-kurmaca çerçeveye yerleştirmektedir.

2.2. Türev İlişkileri

Metinleri birbirine türev ilişkisine göre bağlayan metinsel-aşkın ilişkiler, “açık” metinlerarası ilişkiler olarak sınıflandırılmaktadır. Bu türden ilişkiler, ana-metinde taklit ya da yerme, eğlendirme işlevlerine yönelik dönüşümler yoluyla ortaya çıkmaktadır. Bilhassa bir alt-metnin yenidenyazım yoluyla farklı ve yeni bağlamında üretilmesi biçiminde kurulan eserler, bu türden türeve dayalı ilişkilere dayanmaktadır. Metinsel-aşkın türev ilişkileri, “yansılama”, “alaycı ya da gülünç dönüştürüm” ve “öykünme” biçiminde gerçekleşmektedir.

Orhan Pamuk’a ait ana-metinler *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı*’da, türev ilişkilerine bağlı olarak ortaya çıkan metinsel-aşkınlık biçimlerinin tamamının gerçekleştirildiği, yansılama (parodi), öykünme (pastiş) ve alaycı/ gülünç dönüştürüm (burlesk) özelliklerinin bulunduğu tespit edilmiştir.

2.2.1. Yansılama (Parodi)

Yansılama, bir alt-metnin veya gönderge-metnin ana-metne aktarılmasında, gülünç etkiyle beraber yergi işlevinin gözetilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Genellikle yansılama biçimindeki bir türev ilişkisinde, ciddi/soylu/yüksek bir türün yarı-ciddi ya da ciddi olmayan, gülünç bir eser durumuna getirilmesi söz konusu olmaktadır.

³³³ *Zamanımızın Bir Kahramanı*, s. 45.

Parodi'nin hem bir edebî tür hem bir teknik olarak ele alınmayı gerektirdiğini belirten Cebeci, onun “*kısaca, iki metin arasındaki ilişki*” olarak tanımlanamayacak kadar kapsamlı bir faaliyet alanını ifade ettiğini; bu bakımdan, kendisinin, farklı edebî tür ve dönemler arasındaki ilişkilerin de parodik çalışmalar çerçevesinde ele alınması gerektiği³³⁴ yönünde düşündüğünü belirtir.

Parodinin köken ve tür bakımından kaynaklarının genişliğine ve işlevselliğine dikkat çeker:

“[Ç]ağdaş/postmodern edebiyat kuramı çerçevesinde, ‘metinlerarasılık’ kavramı üzerinden ifade edilen ‘esinlenme’ ve ‘metnin kendi bilincini taşıması’ kavramı üzerinden ifade edilen ‘yazma eyleminin yazının konusu olması’ gibi olguların, edebiyat eleştirisinin temel inceleme alanları hâline gelmesi, bu olguların analizi için yetkin kuramsal araçlar sağlayan parodi çalışmalarının öne çıkması sonucunu doğurmuştur. [...] [P]arodinin bir tür olarak ‘mevcut sistemleri sorgulama’, giderek dönüştürme, hatta yıkıma uğratma (ve buna paralel olarak ancak zıt biçimde, savunma amaçlı olarak kullanılabilme) özelliği, bu türe çağdaş sosyo-politik edebiyatın bütün kanatları tarafından kullanılabilen bir araç olma niteliği kazandırmaktadır.”³³⁵

Cebeci'ye göre, çoğu kez iç içe geçmiş ve birbirlerine dönüşebilir olma özelliğinde bulunan komik türler, diğer bütün komik türleri oluşturan ironi tekniği ile meydana gelir ve birbirine bağlanır.³³⁶

Cebeci, Bahtin'in karnaval kuramını eleştiren Aaron Gurevich'in, gülmenin ve karnaval kültürünün yoksullar kadar seçkinler tarafından da benimsenen bir olgu olduğunu gösterdiğini ifade ederken, orta çağda kilisenin tutumunun karnaval kültürüne etkisine dikkat çeken Bahtin'in görüşlerinin aksine, kilisenin gülmeyi hiçbir zaman yasaklamamış olduğu yönünde³³⁷ bir görüşe sahiptir.

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında alaycı dönüştürüm bakımından oldukça kapsamlı birer örüntü tespit edilmektedir.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de bulunan, roman kişilerinden biri olan Faruk Darvinoğlu'na ait ifadeleri içermesi nedeniyle kurmaca sayılan “Giriş” bölümünde, ana hikâyede yer alan “kitabın” Nilgün Darvinoğlu'na ithaf edilmiş olması ile *Sessiz*

³³⁴ Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler*, s. 12-13.

³³⁵ Oğuz Cebeci, *A.g.e.*, s. 12.

³³⁶ *A.g.e.*, s. 16.

³³⁷ *A.g.e.*, ss. 31-32.

Ev'e yönelik bir anıştırma söz konusudur. Burada başvuru anıştırma tekniği ile okurun *Sessiz Ev* romanından hatırladığı Nilgün Darvinoğlu adlı karakterin şahsında geleneksel/gerçekçi roman okuru ile “[h]er şeyi birbiriyle ilgili gör[en]”³³⁸ polisiye anlatıların okurunun ve bu anlatı geleneklerinin yansınması sağlamıştır.

Ana-metinde, Venedikli ile Hoca, padişahın ilgisine yönelik olarak hayvanlara ve tuhaf mahluklara dair risaleler hazırlamaktadırlar. Bu risalelerden birini hazırlarken, “*Amerika’daki kırmızı karıncalardan söz ederek yeni bir karıncanamenin düşlerini kur[arlar]*”³³⁹. Böylece, hayvan anlatılarının yansındığı parodi metinlerden söz edilmiş olur. *Beyaz Kale*'de *Acâibü'l Mahlûkat* ile bu türdeki hayvan anlatılarının göndergeleştirildiği bu kısımlarda, “*mor çekirgeler*”³⁴⁰, “*uçan balıklar*”³⁴¹ çizerek, fantastik hayvan anlatılarında olduğu gibi, meydana getirdikleri hayali hayvanlarla³⁴² ilgili parodi metni resimlediklerinden söz edilmesiyle de ekfrasis konusu hatırlanmış olur.

Benim Adım Kırmızı'da, İslam toplumu içerisinde çağlar boyunca resim, resmetme, ressamlık (musavvirlik) hakkında tefsir edilen kimi hadislerin tasvir etmeyi Allah'ın ayetlerde geçen isimlerinden, “en güzel isimler”, el-esmâü'l hüsnâdan “*yaratıklara şekil ve özellik veren*”³⁴³ mânâsındaki “el Musavvir” ile bağdaştırılması; bu anlayıştan hareketle resmetmenin, tasvir etmenin Allah ile rekabeti temsil ettiğini öne süren bakış açısı, benzer alıntılar yoluyla parodi edilmektedir:

“‘Kıyamet günü **musavvir**den yarattığı şekillere can vermesi istenecek,’ dedim dikkatle. ‘Ama hiçbir şeyi canlandıramayacağı için cehennem azabına çarptırılacak. Unutmayalım; musavvir Kuran-ı Kerim’de Allah’ın sıfatıdır. Yaratıcı olan, olmayanı var eden, cansız canlandıran Allah’tır. Kimse onunla yarışmaya kalkışmamalı. Ressamların onun yaptığı işi yapmaya kalkışmaları, onun gibi yaratıcı olacaklarını iddia etmeleri en büyük günah.’”³⁴⁴

³³⁸ *Beyaz Kale*, s. 9.

³³⁹ *A.g.e.*, s. 44.

³⁴⁰ *A.g.e.*, s. 44.

³⁴¹ *A.g.e.*, s. 44.

³⁴² *A.g.e.*, s. 87.

³⁴³ “Esmâ-i Hüsnâ”, Diyanet İşleri Başkanlığı, s. 457. (çevrimiçi) (https://webdosya.diyanet.gov.tr/Dua/UserFiles/Esamul_Husna/Ayetlerde_Esmaul_Husna.pdf, Erişim Tarihi: 28.08.2019.)

³⁴⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 198.

Perspektife dayalı “Batılı” tarza uygun resim sanatına İslam dünyasındaki olumsuz yaklaşım, ana-metne “*Âleme sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp, bir at sineği ile bir camiye -cami arkadadır bahanesiyle- aynı büyüklükte resmederek dinimize küfrettiğimizi, camiye giden müminlerle alay ettiğimizi söylüyorlar.*”³⁴⁵ biçiminde yansılanarak dâhil edilmiştir.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da parodi durumunda yer alan anlatı biçimlerinden bir diğeri, “sahih” olduğu anlaşılamayan bir takım hadisler, hadis olduğu zannedilen söylencelerdir. 1676-1749 yılları arasında yaşamış muhaddis El-Aclûnî'ye³⁴⁶ ait *Keşfü'l Hafâ*³⁴⁷, sahih olan ve sahih olmayan hadisleri, halk arasında yaygın rivayetleri; vecize, atasözü, hikmetli sözler gibi ifadeleri birbirinden ayırt eden bir eserdir. Orhan Pamuk romanlarında sahihliği ispat edilmemiş olan rivayetlere sıklıkla yer verilmesi, *Keşf'ül Hafâ*'nın bir gönderge-metin olarak İslamî kaynaklar arasında değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır.

Dini imgelere yer veren “korku” ve “şeytan” anlatıları, romanda parodi edilmektedir. *Benim Adım Kırmızı*'da şeytanı arkada bırakabilmek için ömrü boyunca yürüyüp altmış yedi yıl yürüdüktan sonra nihayet kaçmaktan yorulup şeytana teslim olduğundan söz edilen Şeyh Osman Baba adlı bir yazarı/ sahibi olduğu belirtilen “*Menakıbnâme*”³⁴⁸, yansılanmış bir gönderge metin durumundadır.

Romanda parodi olarak yer alan bir başka anlatı biçimi, “atlar” ve “atçılık” üzerine kurulu metinlerdir. “*Nakkaşın Ruhunun Yalnızlığını Teselli İçin Anlattığı Körlük ve Üslup Üzerine İki Hikâye*”³⁴⁹ içerisinde “*Atların Nakışı*”³⁵⁰, “*Atların Akışı*”³⁵¹ ve “*Atların Aşkı*”³⁵² adlarıyla üç ciltten oluştuğundan, bir dönem çok sevilip çok aranmış ve çokça taklit edilmiş olduğundan söz edilen, her biri atın sol

³⁴⁵ A.g.e., s. 196.

³⁴⁶ Ebü'l-Fidâ İsmâîl b. Muhammed b. Abdilhâdî el-Cerrâhî el-Aclûnî.
bk.: Ali Yardım, “Aclûnî, İsmâîl b. Muhammed”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 1, TDV Yayınları, İstanbul, 1988, ss. 327-328.

³⁴⁷ Bünyamin Erul, “Keşfü'l Hafâ”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 25, TDV Yayınları, Ankara, 2002, ss. 320-321.

³⁴⁸ *Benim Adım Kırmızı*, s. 344.

³⁴⁹ A.g.e., ss. 350-352.

³⁵⁰ A.g.e., s. 351.

³⁵¹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 351.

³⁵² A.g.e. s. 351.

ayağından başlayan üç yüz at çiziş hikâyesinin birer parodi anlatı olduğu anlaşılmaktadır.

2.2.2. Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm

Alaycı ya da gülünç dönüştürüm, çoğunlukla yenidenyazım yoluyla meydana getirilen bir ana-metne kaynaklık eden bir alt-metnin veya bir gönderge-metnin, gülünç etki yaratmak ya da eğlendirmek amacıyla dönüştürülmesi işlemidir. Yarı-ciddi ya da ciddi olmayan edebî türler içerisinde bulunan ana-metin, genellikle “ciddi” bir alt-metnin/gönderge-metnin indirgeme yahut genişletme yoluyla yenidenyazımı biçiminde ortaya çıkmaktadır.

Orhan Pamuk’un karnavallaşmış romanları *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı*’da, metinsel-aşkın türev ilişkileri bakımından alaycı dönüştürüm tespit edilebilmektedir.

Beyaz Kale romanıyla yenidenyazılmış olan alt-metin *Don Quijote* ve ana-metin *Beyaz Kale*’de, azat edilmeleri karşılığında Müslüman olmaları istenen esirler, her iki metinde de bu şartı kabul etmezler. Ancak ana-metin *Beyaz Kale*’de bu durum, varoluşçu yazarların üslubuyla ironize edilerek dönüştürülür:

“[...] [D]inimi değiştirmeyeceğimi söyledim. Orada bir kütük varmış, diz çökertip başımı dayadılar. Önce gözlerimi kapadım, ama sonra açtım. Biri baltayı aldı. Öbürü, belki de pişman olduğumu söyledi; beni doğruttular. Biraz daha düşünmeliymişim.

Düşünürken, kütüğün hemen yanında toprağı kazmaya başladılar. Beni hemen oraya gömeceklerini düşündüm, içimde ölümden başka, bir de, ölmeden gömülme korkusu uyandı. Onlar mezarı kazana kadar kararımı veririm diyordum ki, küçük bir çukur kazıp yanıma geldiler. O zaman, burada ölmenin çok aptalca olacağını düşündüm. **Müslüman olmaya niyetlendim, ama vakit yoktu buna. Zindana, artık alıştığım sevgili hücreme dönersem, bütün gece durup düşünür, sabaha kadar din değiştirmeye karar verebilirdim;** ama hemen değil.”³⁵³

Alt-metin *Don Quijote* romanından genişletme tekniğiyle üretilen ana-metin *Beyaz Kale*, türev bakımından şövalye ve kırsal yaşama dayalı romans biçimindeki anlatıların bir tür parodisi olan pikaresk alt-metin ile alaycı dönüştürüm ilişkisi oluşturmaktadır.

³⁵³ *Beyaz Kale*, s. 26.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da, başta *Kur'an-ı Kerîm* olmak üzere, kutsal anlatılar referans gösterilerek insanlar arasında sahih olmayan bilgiler ve birtakım hadislerin yayılması, bunların anlaşılmasından gerçekleştirilen tefsirleri ve yorumları yansılanmakta, bunların birçoğuyla ise “alaycı dönüştürüm” vasıtasıyla “ciddi” birer anlama sahip olan ifadelerden “gülünç” anlamlar ortaya çıkarılmaktadır:

“Bazıları, o sırada yüce Allah ile aramızda bir anlaşma yapıldığını ileri sürdüler. Bu mantığa göre, ben yüce Allah'a kullarını sınamak için yardımcı oluyor, onların aklını çelmeye çalışıyordum [...] Benim hesabıma bu mantığı sonuna kadar götüren Hallacı Mansur veya meşhur İmam Gazzali'nin kardeşi Ahmet Gazzali gibiler, demek ki, Allah'ın izni ve isteğiyle yapıldığına göre, aslında benim işlettiğim günahların da Allah'ın istediği şeyler olduğunu, iyi ile kötü olmadığını, çünkü her şeyin Allah'tan geldiğini, hatta benim de Allah'ın bir parçası olduğumu yazıp söylemeye kadar vardırımlardır işi.

Bu akılsızların bazıları, haklı olarak, kitaplarıyla birlikte yakılıp öldürülmüşlerdir.”³⁵⁴

Çoksesli romanın konuşurlarından “şeytan”, kendisi ve *Kur'an-ı Kerîm*'de yer alan sure ve ayetlerden hareketle hakkında ortaya atılan düşünceler üzerine ifadeler ile geniş bir anlayış ve inanış ortamını ironize ederek yansılanmaktadır. Aynı zamanda idam edildikten sonra bedeni yakılarak yok edilmiş mutasavvıf Hallâc-ı Mansûr'a³⁵⁵ da anıştırma yoluyla ikinci bir gönderimde bulunulan bölüm, “*Elbette vahim günahlar işlensin diye çok uğraşıyorum, ama ağzı açık esneyenleri, hapşiranları, hatta osuranları da benim kandırdığımı yazıyor bazı hocalar. Beni hiç anlamadıkları anlamına geliyor bunlar.*”³⁵⁶ biçiminde, çift anlamlılık söz konusu olmadan grotesk bir yorumu da içermektedir. Bu durum, çoksesli romanda belirli anlayış ve düşüncelerin alaycı dönüştürüm yoluyla sıradanlaştırıldığını ve yansıldığını göstermektedir.

2.2.3. Öykünme (Pastiş)

Bir ana-metnin, kendisinden başka bir alt-metin/gönderge-metin ya da netinlerle veya bu türden metinlerin üreticilerinin üslupları ile öykünme, taklit ilişkisi içerisinde bulunma durumudur. Burada, genellikle taklit edilen alt-metin, genişletme

³⁵⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 355.

³⁵⁵ bk. Süleyman Uludağ, “Hallâc-ı Mansûr”, *İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C. 15, İstanbul, 1997, ss. 377-381.

³⁵⁶ *Benim Adım Kırmızı*, s. 356.

veya indirgeme yöntemleriyle yeniden yazılarak ana-metne dönüştürülmüş olmaktadır.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de alt-metin *Don Quijote* ile metinsel-aşkınlık bağlamında türeve dayalı bir öykünme ilişkisi, anıştırma tekniği sayesinde sağlanmıştır. Alt-metin *Don Quijote*'un yazarı Cervantes, bilindiği gibi İnebahtı Savaşı sırasında Türklere esir düşer ve bir kolunu kaybeder. Aynı zamanda bu durum üstkurmaca bağlamda *Don Quijote* romanına da yansır. Venediklinin kürek mahkumu olmaktan kurtulmak amacıyla hekim olduğunu söylemesi, bir diğer alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul* ile ortak bir unsur olmakla beraber, iki alt-metni metinlerarası kılar. Ana-metinde ise Venedikli esirin cerrah olmadığını söyleme gerekçesi bakımından iki eser ayrışır. *Beyaz Kale*'de Venedikli, “gösterdikleri kolu kopmuş birini görünce cerrah olmadığını söyle[r].”³⁵⁷ Burada anıştırılan kolu kopmuş kişinin *Don Quijote*'nin üstkurmaca anlatıcılarından biri ve kurmaca metnin yazarı olduğu anlaşılmaktadır. Anıştırmanın sebebi ise ilk modern roman sayılan, postmodern edebiyat eserlerinin bilhassa yorumsal üst-metin ilişkisi ve üstkurmaca niteliklerinin arketipi niteliğindeki *Don Quijote* ile onun yazarı Cervantes'e yönelik öykünme ilişkisidir. *Beyaz Kale*'de alt-metnin yazarı Cervantes ve *Don Quijote* ile öykünme yönlü metinsel-aşkın türev ilişkisi, romanın sonunda Hoca'nın İspanya'da kitaplar yazarak zengin olduğundan³⁵⁸ söz edilerek alt-metin *Don Quijote*'a yönelik diğer bir anıştırma ile eş-ruh teması üzerinden yeniden sağlanmıştır.

Beyaz Kale'nin, bir diğer alt-metin *Gülü'n Adı* romanının kimi unsurlarını gönderge metin biçiminde içerdiği ve alt-metinle kurmaca düzlemde metinlerarası olduğu tespit edilmiştir. İki eser arasındaki türeve dayalı metinsel-aşkın söyleşim, Umberto Eco'nun eserine yönelik öykünme biçiminde gerçekleşmektedir. Buradaki öykünme ilişkisi bilhassa *Gülü'n Adı* romanının muhtevası ile ilgilidir. Nitekim roman, postmodern anlatıların temel özelliklerinden biri olan “metinlerarası nitelik”i yorumsal üst-metin düzleminde izlekştirerek ele almaktadır. Bununla birlikte, üstkurmaca bağlamda hikâyeler arasında benzerlikler görülmektedir. Eco'nun romanında Melk'li Adso'nun asırlar sonrasına intikal edebilmiş Abbé Vallet adlı rahip tarafından kaleme alındığı aktarılan³⁵⁹ bir elyazması mevcut iken *Beyaz Kale*'de ise Faruk Darvınoğlu kurmaca bir elyazmasını yayımlamaktadır. İki metin

³⁵⁷ *Beyaz Kale*, s. 13.

³⁵⁸ *A.g.e.*, s. 137.

³⁵⁹ Umberto Eco, “Doğal olarak bir elyazması”, *Gülü'n Adı*, ss. 24-28.

arasındaki söyleşim, kayıp ya da eksik metin olarak nitelendirilebilecek kurmaca elyazmalarından türetilen palimpsest hikâyeler çerçevesinde alt-metinlerden *Don Quijote* ile de benzer nitelik göstermektedir.

Pamuk'un mesnevi anlatılarına ilgisi, bilhassa postmodern nitelikli eserleri *Benim Adım Kırmızı*, *Kara Kitap*, *Kırmızı Saçlı Kadın* romanlarında estetik ve kurgusal bir yönelim hâline gelmiştir.

Benim Adım Kırmızı'da, "içinde iki yüz elli kocaman resim olan"³⁶⁰ *Şehnâme*'ye bakmanın, "yedi sekiz resimli sıradan kitaplara hayran olan"³⁶¹ nakkaşlarca, "muhteşem bir sarayı herkes uyurken gezmek gibi"³⁶² değerlendirildiği görüşüne yer verilerek, gönderge anlatı kurmaca metin içerisinde özel bir konuma yerleştirilmiş olur. Bu, *Şehnâme*'yi öykünme ilişkisi biçiminde romanda yeniden ele almayı sağlar. *Benim Adım Kırmızı*'da, Mevlânâ mesnevisinden anıştırma ve göndergelere yer veren romancı, yeni bir mesnevi hikâyesi de kurgulamıştır. Çinli ve Rumî ressamların yarışma hikâyesinin³⁶³ anıştırdığı bölümde Pamuk'un, oyunsu biçimde kendi mesnevi hikâyesi "*Padişahlarının önünde yarışan hekimlerin yarışması*"³⁶⁴ni bir tür içanlatı olarak romana yerleştirdiği anlaşılmaktadır.

Genceli şair Nizâmî'nin son şeklini verdiği *Hüsrev ü Şirin* mesnevisi ve bu mesneviyi süsleyen resimler, *Benim Adım Kırmızı*'da öykünme bakımından türev ilişkisi oluşturmaktadır. Nitekim, romanın çatı öyküsü olan Kara ile Şeküre'nin aralarındaki sevgi ilişkisi; mesnevide Hüsrev'in öldürülmesini anımsatan nakkaşlar arasında vuku bulan ölüm ve cinayet hadiseleri, romanın öykünme ekseninde bağlı bulunduğu palimpsest metin *Hüsrev ve Şirin*'i gönderge konumuna yerleştirmektedir.

Umberto Eco'nun orta çağ Avrupasında din adamları arasında gerçekleşen cinayet ve intiharlara bağlı olarak kurulan, üstkurmaca bağlamdaki palimpsest metin aracılığıyla tespit edilmiş bir anlatı biçiminde kurgulanmış metin-ötesi özellikler gösteren romanı *Gülün Adı* da, *Benim Adım Kırmızı* ile türev bakımından öykünme ilişkisi içerisindedir. *Gülün Adı*, aynı zamanda bir yendeniyazım olan *Benim Adım Kırmızı*'nın alt-metinlerinden birini teşkil etmektedir.

³⁶⁰ *Benim Adım Kırmızı*, s. 391.

³⁶¹ *A.g.e.*, s. 391.

³⁶² *A.g.e.*, s. 391.

³⁶³ Abdülbâki Gölpınarlı (Haz.), *Mesnevî Tercemesi ve Şerhi*, 6 Cilt, İnkılâp Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1990.

³⁶⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 336.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*, kurgusal çerçevesinin yanında, metinlerarası özellikli oluşu; “ölüm, cinayet, intihar”, “kayıp kitapların peşine düşme”, “minyatür sanatı”, “palimpsest anlatılar” gibi veçhelerle, alt-metin *Gülün Adı* ile öykünme ilişkisi bakımından özdeşlik sergilemektedir.

2.3. Ana-Metinlerin Ciddi Düzendeki Dönüşümü

Metinsel-aşkın biçimde, bir metnin ya da sanat eserinin başka bir metne aktarımı sırasında, “son” biçim olan ana-metinde biçimsel, izleksel, kurgusal bir takım farklılıklar meydana gelmektedir. Bunlar, ana-metinlerin ciddi düzendeki dönüştüğü uygulama biçimleridir. Bir ana-metnin kuruluşunda ciddi düzendeki dönüşümler, “biçimsel” ve “anlamsal” dönüşümler olarak iki türlü gerçekleşmektedir.

2.3.1. Biçimsel Dönüşümler

Bir alt-metinden kaynaklanan ana-metinde izlenen biçimsel dönüşümler, çeviri, koşuklaştırma, düzyazılaştırma, vezin dönüşümü ve biçem dönüşümü olarak gerçekleşmektedir.

2.3.1.1. Çeviri

Bir alt-metin, belirli bir kaynak dilden başka bir erek dile tercüme yoluyla aktarıldığında, ana-metinde biçimsel yönden dönüşümler tespit edilmektedir. Çeviri sırasında meydana gelen biçimsel dönüşümler, üslup iyileşmesi ve üslup kötüleşmesi gibi neticelere yol açabilmektedir.

Ana-metin *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda, gönderge-metinlerden Alman feylesof şair Friedrich Hölderlin'in *Hyperion*³⁶⁵ adlı felsefî romanından bir parça, çeviri yoluyla ana-metne girer:

“Sonra cümleleri teker teker hatırlayarak Türkçeye çevirdi: ‘Tıpkı muhteşem bir Despot gibi Doğu, gücü ve göz kamaştıran ışığıyla insanları yere çalar, insan orada daha yürümeyi öğrenmeden diz çökmek, konuşmayı öğrenmeden dua etmek zorunda kalır!’”³⁶⁶

³⁶⁵ Hölderlin, *Hyperion ya da Yunanistan'da Bir Yalnız* (Çev.: Melâhat Togar), Adam Yayınları (1. Baskı: 2 Cilt, Milli Eğitim Yayınları, 1943-1965), İstanbul, 1987.

³⁶⁶ *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 294.

Pamuk'un romanlarında hâkim izleklerden biri olan Doğu ve Batı mukayeseleri, kaynak-metinden (aynı zamanda gönderge-metin) ana-metne yerleştirilen ifadelerin romancının duyuş ve üslubuna yakın bir şiirsellik içerisindedir. Nitekim, gönderge-metin *Hyperion*'un ele alınan Türkçe tercümesinde ilgili bölüm³⁶⁷, ana-metinde yer aldığı biçimden farklı bir tercüme olarak tespit edilmiştir.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de, ana-metinsellik ilişkisine göre alt-metinler olan ve yayımlandıkları diller İspanyolca olan *Kanuni Devrinde İstanbul* ile *Don Quijote* adlı eserlerin Türkçe olarak tertip edilmiş bir yenidenyazımdaki tezahürüyle, "çeviri" biçiminde birer biçimsel dönüşüm mümkün kılınmıştır.

Benim Adım Kırmızı'da, içanlatı ve yenidenyazım biçimlerinde metinsel-aşkın bağlama dâhil olarak söyleşimde bulunan eserlerden Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanı İtalyanca; Mevlânâ *Mesnevi*'si Farsça; Nizâmî'nin mesnevisi *Hüsrev ü Şirin* Farsça; Sadi'nin *Gülistan* ve *Bostan* mesnevileri Farsça; Firdevsî'nin *Şehnâme* mesnevisi Farsça; Ryunosuke Akutagava'nın eserleri *Raşōmon* ve *Çalılıklar Arasında* Japonca dillerinde meydana getirilmiş, çeviri yoluyla çeşitli dillerde yayımlanmıştır. *Benim Adım Kırmızı*'nın yazarı Orhan Pamuk, söz konusu eserlerin bir kısmını kendi anadilinden, bir kısmını İngilizce çevirilerinden okumuş olmalıdır. Roman yazarının edebî kaynaklarını teşkil eden eserler, yayımlandıkları kaynak dillerden, başta Türkçe olmak üzere farklı erek dillere aktarılmış olduklarından, metinlerarası dönüşüm işlemlerinden biri olan "çeviri" biçiminde birer dönüşüm geçirmişlerdir.

2.3.1.2. Koşuklaştırma

Koşuklaştırma, düzyazı biçiminde düzenlenmiş bir metnin, ana-metinde manzum biçime dönüşümünü temsil eder. Orhan Pamuk'un romanlarında düzyazıdan manzum biçimlere yönelik biçimsel bir dönüşüm tespit edilmemiştir.

³⁶⁷ "Doğu, gücü ve göz kamaştıran ışığı içinde, gururlu bir diktatör gibi yurttaşları ezer, insan orada daha yürümeyi öğrenmeden diz çökmeyi, konuşmayı öğrenmeden yalvarmayı öğrenir; gönlü daha dengesini bulmadan eğilmek zorundadır; zihni daha çiçek açacak ve yemiş taşıyacak denli güçlenmeye kalmadan yazgı, ve kızgın sıcağıyla doğa onun tüm gücünü tüketir." (*Hyperion*, s. 113.)

2.3.1.3. Düzyazılaştırma

Düzyazılaştırma, koşuklaştırmanın aksine, manzum biçimde düzenlenmiş bir metnin ana-metne aktarımında düzyazıya dönüşümünü temsil eder.

Orhan Pamuk'un eserlerinde İran, Arap ve Türk edebiyatlarının kimi ortak hikâyelerinin genişletme yoluyla yeniden yazıldıkları tespit edilmişti. Bunlardan *Benim Adım Kırmızı*'da *Hüsrev ve Şirin*, *Kara Kitap*'ta *Hüsni ü Aşk*, *Masumiyet Müzesi*'nde *Leylâ vü Mecnûn* ve *Kırmızı Saçlı Kadın*'da *Şehnâme* olmak üzere, arketipleşmiş mesnevi hikâyelerinin dönüştürüldüğü anlaşılmaktadır. Söz konusu dönüşüm, mesnevi nazım biçiminden modern roman türüne doğru bir aktarım biçiminde gerçekleştiğinden ana-metnin ciddi düzende dönüşüme uğradığı "kipsel dönüşüm" de tespit edilmektedir. Bununla birlikte, beyit esasına dayalı ve aruz vezniyle kurulu manzum mesneviden mensur bir tür olan romana aktarımda yeniden yazılan alt-metin düzyazılaştırılmaktadır.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı* ile mesnevi nazım biçiminden roman düzlemine yeniden yazım sonucu aktarılan alt-metin *Hüsrev ve Şirin* hikâyesi, metinsel-aşkın söyleşim sayesinde, düzyazı biçimine de aktarılmış olmaktadır. Ancak, burada, *Benim Adım Kırmızı*'nın kuruluşu sırasında, *Hüsrev ve Şirin* mesnevisinin Türkçe tercüme yoluyla romana tezahür etmiş olması olasılığı göz önüne alınarak, bu durumda, romandaki düzyazılaştırma işleminin ikinci dereceden bir tür dönüşüm olduğunun belirtilmesi gerekmektedir.

2.3.1.4. Vezin Dönüşümü

Biçimsel dönüşümlerden vezin dönüşümü, manzum biçimde düzenlenmiş bir kaynak veya alt-metnin, manzum biçimdeki bir başka metne aktarılmasında, ana-metinde meydana gelen vezin dönüşümünü temsil eder. Orhan Pamuk'un ele alınan eserleri, roman türüne ait oldukları için incelemede bu türden dönüşümler tespit edilmemiştir.

2.3.1.5. Biçem-Dönüşümü

Biçem dönüşümü, indirgeme yahut genişletme gibi tekniklere dayanılarak, kimi zaman metinler arasındaki türev ilişkisine de dayanan bir tür aktarımda, ana-metnin, alt-metne göre, biçem bakımından iyileşmesi olarak da anlaşılabilir.

Beyaz Kale'nin alt-metni *Kanuni Devrinde İstanbul* bir çeviri metin olmakla beraber, tür bakımından da anı/hâtırat sayılmaktadır. Bu metnin alt-metin olarak yenidenyazımı olduğu anlaşılan ana-metin *Beyaz Kale* ise yazarı tarafından “*kısalığı, edası, ölçüleri [ve] temposu[yla]*”³⁶⁸ Avrupalıların “nuvel” adını verdiği biçime benzetilebileceği³⁶⁹ tespit edilmiş olmakla beraber, temel nitelikleri bakımından roman türüne ait sayılmaktadır. Ana-metnin yenidenyazım sırasında tür bakımından gösterdiği değişim, biçem dönüşümüne de yol açmıştır. *Kanuni Devrinde İstanbul*'dan *Beyaz Kale*'ye yenidenyazım sonucu, biçemde estetik bağlamda iyileşme görülmektedir.

Nizami'ye ait *Hüsrev ve Şirin*'in bir tür yenidenyazımı olan *Benim Adım Kırmızı*, söz konusu mesnevi ile türev bakımından “öykünme” ve metinsel-aşkınlık bakımından “ana-metinsellik” ilişkisi içerisinde bulunmakla beraber, ana-metin, mesnevinin klasik estetiğe bağlı kuruluşundan farklı biçimde tasarlanmıştır. Mesnevi üslubu yerine roman estetiğine uygun biçimde kurulan *Benim Adım Kırmızı* romanıyla, *Hüsrev ve Şirin*, biçem bakımından dönüştürülmüştür. Nitekim, 12.-13. yüzyıllarda, Fars edebiyatı içerisinde edebî üretimde bulunan mesnevi şairi Nizami Gencevi ile 20. ve 21. yüzyılların kanonlaşmış Türk roman yazarı Orhan Pamuk'un üslupları arasında benzerliğin bulunması olasılığı oldukça azdır. Edebiyatın klasikleşmiş metinlerinin yenidenyazıldığı birer düzlem olan Orhan Pamuk romanları için, hemen hemen tümüyle biçem dönüşümü aynı özelliكتedir.

2.3.1.5.1. İndirgeme

İndirgeme, ana-metne aktarılan bir metnin, aktarım işlemi sırasında ve yenidenyazım sonucunda, kısaltılarak dönüştürülmesi olarak anlaşılmaktadır.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de iki alt-metnin genişletme yoluyla söyleşime dâhil edilip palimpsest anlatılar olarak ana-metinde yer almasına karşılık, indirgeme türünden bir biçem dönüşümü tespit edilmemiştir.

Alt-metin *Hüsrev ve Şirin*'e dayalı bir yenidenyazım ürünü olan *Benim Adım Kırmızı*'da, Şeküre'nin çocuklarına anlattığı, romanda içanlatı olarak yer alan özet hikâye, “Hüsrev ü Şirin” mesnevisinde çatı hikâye olarak yer alan “sûrete âşık olma” izleğine sahip hikâyenin indirgenerek özet biçiminde içanlatıya dönüştürülmesiyle

³⁶⁸ Orhan Pamuk, “Kitaplarım Benim Hayatım, Beyaz Kale”, *Öteki Renkler*, s. 132.

³⁶⁹ Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 132.

oluşur: “Bir şehzade varmış, güzeller güzeli bir kıza uzaktan âşık olmuş. Nasıl mı olmuş bu? Güzeller güzelinin kendisinden önce resmini görmüş de ondan.”³⁷⁰

Romanda indirgeme biçiminde kısaltılarak içanlatı olarak aktarılan hikâye, aynı zamanda Kara ile Şeküre arasında yetişkinlik yıllarında “resme bakıp âşık olma” biçiminde yinelenen aşk tecrübesini, diğer bir ifadeyle *Benim Adım Kırmızı* romanında yenidenyazım biçiminde yinelenen izleği de içerdiğinden, romanın bir tür özeti olarak iki kademeli bir “indirgeme”, “özetleme” işlemini göstermektedir. Şeküre’nin çocuklarına anlattığı hikâye, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*’nın da bir tür özettir.

2.3.1.5.2. Genişletme

Genişletme, yenidenyazılan bir alt-metnin, ana-metne genişletilerek aktarılması biçiminde ortaya çıkan dönüştürüm işlemidir.

Orhan Pamuk’un romanları arasından ana-metin *Beyaz Kale*’de palimpsest biçimde bulunan alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul*’un yenidenyazımı sırasında, söz konusu alt-metin genişletilerek Türklere esir düşen karakter üzerinden kurmaca ana-metin oluşturulmuştur. Esir Venedikli, Hoca ile birlikte bir eş-ruh imgesi olarak tahayyül edilmiş ve bu eş-ruh terkinin etrafında örüntü meydana getirilmiştir. Alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul*’da yer almayan karnavalesk özellikteki karşılaşma sahnesi³⁷¹ gibi ilave sahneler, yenidenyazım sırasında alt-metnin genişletildiğini göstermektedir.

Beyaz Kale’de öykünme ilişkisi tespit edilen alt-metin *Don Quijote* içerisinde anlatının kurmaca tarihçisi Seyyid Hâmid’in kalemine seslendiği bir bölüm mevcuttur:

“Ey benim, iyi mi kötü mü yontulmuş olduğumu bilmediğim tüy kalemim, seni bu telin ucunda, bu askıya asacağım, burada kalacaksın; kibirli ve düzenbaz tarihçiler seni kirletmek için bu askıdan indirmedikçe, çağlar boyunca yaşayacaksın. [...] Don Quijote sadece benim için, ben de onun için yaratıldık; o yapabildi, ben yazabildim. Sadece ikimiz birbirimizle beraber olabiliriz; benim yiğit şövalyemin kahramanlıklarını kaba, yontulmamış deve kuşu tüyüyle yazmaya cüret eden, bir daha cüret etmeye kalkabilecek sahte Tordesillas’lı yazar

³⁷⁰ *Benim Adım Kırmızı*, s. 227.

³⁷¹ *Beyaz Kale*, s. 14.

bozuntusuna rağmen. Bu onun omuzlarının taşıyabileceği bir yük, onun donuk hayal gücünün harcı değil.”³⁷²

Don Quijote romanını alt-metin olarak değerlendirip romanında genişleterek yeni bir örüntü kurmuş olan Orhan Pamuk, Seyyid Hâmid’e oyunsu bir cevap vermiş, kurmaca tarihçinin kalemını yerinden alarak *Don Quijote* romanına benzer, onunla metinlerarası ve öykünme bakımından söyleşimde bulunan bir başka metin kaleme almıştır.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*, kaynaklanmış olduğu alt-metin Hüsrev ile Şirin hikâyesinin ve bilhassa bu hikâyeye dayanan Nizami’ye ait *Hüsrev ve Şirin*’in genişletilmesi yoluyla yeniden yazılarak üretilmiştir. Nitekim, alt-metin *Hüsrev ve Şirin*’de diyaloglar oldukça kısadır ve örüntü, kurmacadan farklı olarak, meclisler hâlinde tertip edilmiştir. Ana-metin *Benim Adım Kırmızı* ise üst-metin bakımından bağlı bulunduğu roman türünün yapısına uygun biçimde düzenlenmiştir. Böylece, alt-metin, yeniden yazım biçiminde roman düzlemine aktarılırken genişletilmiştir.

2.3.1.5.3. Kipsel-Dönüşüm

Kipsel Dönüşüm, metinlerarası teknikler içerisinde yeniden yazılan ana-metin ciddi düzende değişime uğradığı biçimlerden biridir. Burada ana-metin, anlatım kipi yönünden dönüştürülerek farklı bir kipe aktarılır. Genette, yazınsal bağlamdan dramaya ya da bunun tersi yönde dramadan yazınsal bağlama aktarılan anlatıların kip bakımından dönüşüme uğradığını; dramadan edebiyata yönelik bir dönüşüm sıklıkla ortaya çıkmakta iken dramatik düzenden yazınsal düzene doğru aktarımın daha az rastlanır bir dönüştürüm biçimi olduğunu³⁷³ belirtir. Aktulum ise, kipsel dönüşümü kurgusal bir yapıtın, anlatısal ya da dramatik olmak üzere, gösterim biçimi ve kipte yapılan değişiklik olarak belirler; metinlerarası teknikler arasında kipsel dönüşüm durumu incelenirken araştırılanın, “*bir romanın sahneye aktarılması ya da sinemaya uyarlanması*”³⁷⁴ olduğunu belirtir.

Edebiyat ile görsel veya sese dayalı bir başka sanat alanı arasındaki sanatlararası ilişki, bu sanatların kendi aralarındaki söyleşimde olduğu gibi,

³⁷² *Don Quijote*, s. 885.

³⁷³ Gérard Genette, *Palimpsests*, ss. 227-292.

³⁷⁴ Kubilây Aktulum, *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, s. 450.

Genette'in "metinsel-aşkılık" kavramından hareketle kabul edilmiş olan "estetiksel-aşkılık"³⁷⁵ kavramına izah edilmektedir.

Kipsel dönüşüm işlemi, bir sanat veya edebiyat eserinin başka bir eserdeki varlığı olarak ifadesi mümkün olan "metinlerarası" ya da "sanatlararası" kavramlarından farklı olarak, bir anlatı veya medya biçimi olan estetik ögenin, bir diğer estetik düzleme aktarımı, dönüşümü, uyarlanması olarak anlaşılabilir.

Orhan Pamuk'un eserlerinde kipsel dönüşüm, ekfrastik biçimde görsel bir anlatı biçiminin yazınsallaştırılarak roman düzlemine aktarılması yoluyla gerçekleşebildiği gibi, edebî türler arasında gerçekleşen bir tür dönüştürüm olarak da izlenebilmektedir. Birer mesnevi hikâyesinin genişletilerek yeniden yazımı sonucu ortaya çıkan ana-metinler *Benim Adım Kırmızı*, *Kara Kitap* ve *Masumiyet Müzesi* mesneviden; *Kırmızı Saçlı Kadın*, mesnevi ve tredegya türlerinden romana aktarılan hikâyelere dayandıklarından, alt-metinlerin anlatım kipinin değiştirilmesine olanak sağlanmıştır. Söz konusu ana-metinlerde, geleneksel uzun hikâye türünün üslup özellikleri muhafaza edilmeden, anlatılara hâkim temel izlekler postmodern roman anlatılarına aktarılmıştır. Böylece, yazınsal türler arasında, kipsel dönüşüm olgusu meydana gelmiş olmaktadır.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de, mevcut bir örüntünün farklı anlatım kiplerine yansıdığı görülmektedir. Hoca, "zaferden, ötekilerin üstünlüklerinden, silkinip artık, harekete geçmemiz gerektiğinden, gelecekte ve kafalarımızın içinden söz eden"³⁷⁶ "aynı şiiri okuyor[dur]"³⁷⁷. Biraz ileride, Hoca, hangisi olduğu okura bildirilmemiş olan "coşkulu şiir[in]den yola çıkarak karanlık bir resim çiz[er]"³⁷⁸: Çizdiği resim, "[Ö]lüler, kanlı yenilgiler, başarısızlıklar, ihanetler ve sefaletle kaynaşan kıpır kıpır çirkin bir resim"³⁷⁹dir. Burada, tam mânâsıyla bir kipsel dönüşümden söz edilebilmesi için, mevcut bir anlatının en az iki farklı medyada izlenmesi söz konusu olmalıdır. Ancak, Hoca'nın şiiri, "şiirsel" romanın bizatihi kendisi olarak ele alındığında; roman ile şiir türleri arasında bir kipsel dönüşümden söz edilebilir. Yine Hoca'nın şiiri belirli, tespit edilmiş bir "metin" olarak düşünüldüğünde, bu şiirin

³⁷⁵ Kubilây Aktulum, *Resimsel Alıntı: Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2016, ss. 80-81.

³⁷⁶ *Beyaz Kale*, s. 112.

³⁷⁷ *A.g.e.*, s. 112.

³⁷⁸ *A.g.e.*, s. 115.

³⁷⁹ *A.g.e.*, s. 115.

resim düzlemine aktarımıyla kipsel dönüşüm olgusundan ziyade; estetik bağlamda bir “kipsel dönüşüm fikri” sayılabilecek ekfrastisten söz edilebilir hâle gelmektedir. Nitekim Pamuk’un roman estetiğinde, bilhassa *Benim Adım Kırmızı* romanı ile, ekfrasisin estetiksel-aşkın bağlam içerisindeki temsili olarak da tespit edilebilen kipsel dönüşüm, önemli bir uygulama alanını temsil etmektedir.

Benim Adım Kırmızı, edebî anlatıların nakkaşlar tarafından resimlenmesi etrafında gelişen bir örüntüye sahiptir. *Benim Adım Kırmızı*’nın bu özelliği, onun çoğulcu yapısı içerisinde ekfrastik kipsel-dönüşüm uygulamaları hakkında (da) bir roman olduğu görüşünü öne sürmeyi mümkün kılmaktadır. Nitekim, romanın kurucusu olarak Orhan Pamuk, Enişte Efendi’nin “*Resim hikâyenin renklerle çiçeklenişidir. Kimse hikâyesi olmayan bir resim düşünemez.*”³⁸⁰, ifadesiyle söz konusu estetik ve sanatlararası eğilimin çoksesli kurmaca dünyada kendisini temsil etmesine olanak sağlar.

Romandaki ifadeye göre “[h]er resim bir hikâye anlatır”³⁸¹ ve “okuduğumuz kitabı güzelleştirmek için nakkaş, hikâyenin en güzel meclisini resmeder.”³⁸² Bu resmetme işi, anlatıyı kip bakımından dönüştürme; kipsel dönüşümdür. Ana-metinde edebî anlatının resimlenmesi konusu işlendiğinde, ekfrasis ve kipsel dönüşüm konusu, yorumsal üst-metin düzlemine yerleştirilmiş olmaktadır:

“Âşıkların birbirini ilk defa görüşü; kahraman Rüstem’in seytani canavarın kafasını keşişi; öldürdüğü yabancıнын kendi oğlu olduğunu anlayan Rüstem’in kederi; aşkından aklını kaçırın Mecnun ıssız ve vahşi tabiatın içinde aslanlar, kaplanlar, geyikler, çakallar arasında; İskender savaştan önce kuşlardan geleceği okumak için gittiği ormanda kendi çulluğunun koca bir kartal tarafından paralandığını görünce dertleniyor... bu hikayeleri okurken yorulan gözümüz resme bakarak dinlenir. Eğer hikayede aklımızın ve hayal gücümüzün canlandırmakta zorlandığı bir şey varsa, resim hemen imdada yetişir.”³⁸³

Roman kişilerinden Enişte Efendi, mesnevi meclislerine ait resimleri ve onlara dair izlenimlerini, edebiyat düzleminde ana-metnin hikâyesinde aktarır. Nizami Gencevi’nin *Hüsrev ve Şirin* mesnevisi ile son hâline getirdiği Hüsrev ile Şirin

³⁸⁰ *Benim Adım Kırmızı*, s. 35.

³⁸¹ *A.g.e.*, s. 35.

³⁸² *A.g.e.*, s. 35.

³⁸³ *Benim Adım Kırmızı*, s. 35.

hikâyesi³⁸⁴; Nizami'nin ve Fuzuli'nin mesnevilerindeki³⁸⁵ Leyla ile Mecnun³⁸⁶; Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinde yer alan Cemşid-i İskender³⁸⁷, Rüstem ile Sührab³⁸⁸ izleklerinin, edebiyattan minyatüre aktarımı romanda konu edilerek görsel bağlamdan edebî bağlama aktarılmalarıyla ikinci dereceden bir kipsel dönüştürüm işlemi uygulanmış olur. Bu işlemle birlikte metinlerarası anlam, iki eksende birlikte elde edilir: İlki, nakkaşların hikâye resmetmelerinde üslubun meşruiyeti meselesidir. İkincisi ise, arketipik özellikteki bu hikâyelerin temelinde çoksesli ve karnavallaşmış anlatı özellikli yeniden yazıma dayalı bir postmodern roman kurma tecrübesidir.

Kelebek lakaplı nakkaşın çizmekte olduğunu belirttiği *Sûrnâme*'nin iki sayfalık meclisi, *Benim Adım Kırmızı*'da yer alan bir başka ekfrastik kipsel dönüşüm örneğidir:

“[...] Borç alıp ödeyemedikleri için hapse düşen mahkûmların ve ailelerinin padişahın ihsanıyla kurtulmalarını gösteriyordu. Hünkârı, tıpkı tören sırasında gördüğüm gibi, üzeri torba torba gümüş akçeler dolu bir halının kenarına oturtmuş, az arkasına Defterdarbaşı'nı oturtup onun eline borç kayıtlarını okumakta olduğu defteri vermiş, birbirlerine boyunlarındaki bukağı ve zincirlerle bağlanmış borç mahkûmlarını, Padişah'ın huzurunda elem ve acı içinde, kaşlar çatık, yüzler asık, kimini gözü yaşlı göstermiş, Padişah'ın onları hapisten kurtaracak ihsanı keseden verivermesi üzerine hepsinin mutlulukla söylediği dualara, şiirlere eşlik eden udi ve tamburiyi kırmızılar içinde ve güzel yüzlü çizmiş, borca batmanın acı ve utancını iyi anlatsın diye de, hiç hesapta olmadığı hâlde, mutsuz mahkûmların sonuncusunun yanına, perişanlıktan çirkinleşmiş mor elbiseli karısıyla, kızıl feraceli, uzun saçlı ve kederli, güzelim kızını çizmiştim. Zincirler içinde sıra sıra borçluların iki sayfaya nasıl yayıldıklarını, resmin içindeki kırmızının gizli mantığını, eski üstatların hiç yapmadığı bir şeyi, aşkla nakşediverdiğim kenardaki köpekle Padişah'ın atlastan kaftanını aynı renge boyamam gibi bakıp bakıp karımla gülüşe gülüşe konuştuklarımızı, bu çatık kaşlı Kara'ya da anlatacaktım ki nakşetmenin hayatı sevmek demek olduğunu anlatsın, ama o çok ayıp bir şey sordu bana.”³⁸⁹

³⁸⁴ Nizamî Gencevî *Hüsrev ve Şirin* (Çev.: Sabri Sevsevil), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1988.

³⁸⁵ Bk.: Fuzuli, *Leylâ vü Mecnûn* (Haz.: Hüseyin Ayan), Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1981), İstanbul, 2005.; Fuzulî, *Leylâ ve Mecnun: Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar*, (Haz.: Muhammed Nur Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.

³⁸⁶ *Benim Adım Kırmızı* romanında Hüsrev ile Şirin hikâyesi için Nizami'nin adı anılırken, Leyla ile Mecnun hikâyesinde aynı vurgu saptanmamıştır.

³⁸⁷ Firdevsî, *Şehname I* (Çev.: Necati Lugal, Kenan Akyüz), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1945.

³⁸⁸ Firdevsî, *Şehname II* (Çev.: Necati Lugal), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1994.

³⁸⁹ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 84-85.

Nakkaşın aktardıkları, *Surnâme-i Hümayun*³⁹⁰'un iki meclisini görsel anlatım biçiminden yazılı anlatım biçimine dönüştürmekte, hikâye edilen ekfrastik kip dönüşümünü ana-metnin konularından biri hâline getirmektedir. Görsel biçim ise, 1582 Şenliklerinin bir bölümünün resmedilmesiyle meydana gelen bir tür fotoğraf gibidir. Nitekim *Surnâme*'nin minyatürlerinde kırmızı renk oldukça hâkim durumdadır.

Nakkaş Leylek, çizmekte olduğu *Sûrnâme* meclisinde, bütün meclislerde oturan Padişah'ı ayağa kaldırarak tüm resmi hayret ettirdiğinden söz ederken gönderge anlatı ve ana-estetik biçim *Sûrnâme-i Hümayun*'un bölümlerini görsel düzlemden yazılı düzleme taşımaktadır:

“Surname kitabında tasvir ettiğimiz sünnet düğünü törenleri sırasında, kurulduğu şehnişinin penceresi dibinden, esnafın, loncaların, ahalinin, askerlerin ve haydutların geçişini elli iki gün boyunca izleyen yüce Padişahımız, iki yüz resmin hepsinde oturur gözükür. Bir tek bu yaptığım resimde, meydandaki kalabalığa florin dolu keselerden para atarken, onu ayakta çizdim. Paraları kapışmak için birbirlerini boğazlayan, yumruk yumruğa dövüşen, tekmeleşen, yerden para toplarken götleri göğe kalkan kalabalığın hayret ve neşesini resmedebilmek için yaptım bunu.”³⁹¹

Sûrnâme-i Hümayun, roman kişilerinden Nakkaş Osman'ın bakış açısıyla da görsel anlatım biçimden kurmaca edebî düzleme aktarılarak anlatım kipi bakımından dönüştürülür:

“Şehzadelerimizin sünnet düğünü törenini anlatan Surname'de, Mısır Beylerbeyi'nin sünnetli çocuğa hediye getirdiği, kırmızı kadife üzerine incecik işlemeli, nakışlı altından bentli, yakut, zümrüt ve firuze taşlı bir kılıç ile gemi ve zincirli dizgini altından, inci ve zebercet taşlı üzengili, burnu akıtmalı, tüyleri gümüşten de parlak, öfkeli, mağrur ve şimşekten hızlı oynak bir Arap atını ve atın üzerindeki altın işlemeli, kırmızı kadifeli, yakut şemseli sırma eyeri takdimini gösterir bir resmi, işte böyle bir alkçakgönüllülükle düzeltiyordum. At Meydanı'ndaki çınar ağacının bazı yapraklarına mor koydum. Tatar Hanı'nın elçisinin düğmelerine sarı sürdüm. Atın dizginlerine pek azcık altın suyu çekiyordum ki kapı vurdu. Durdum.”³⁹²

³⁹⁰ İntizâmî, Nakkaş Osman, *Sûrnâme-i Hümayun* (Haz.: Nurhan Atasoy), Koç Kitaplığı Yayınları, İstanbul, 1997.

³⁹¹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 92.

³⁹² *Benim Adım Kırmızı*, ss. 290-291.

Yazılı anlatım biçiminden dönüştürülerek pek çok eserde yeniden yazım biçiminde ele alınmış olan Yûsuf ve Züleyhâ³⁹³ hikâyesini görsel biçimde anlatan resimler, *Benim Adım Kırmızı*'da ikinci bir dönüştürümle yazılı düzleme aktarılır:

“Kıskanç kardeşleri tarafından kuyuya atılan Yusuf’un Midyanlı Tüccarlar tarafından kuyudan çıkarılışı geldi gözümün önüne. Yusuf ile Züleyha’nın bu meclisini resmetmekten pek hoşlanırım, çünkü hayatta en temel duygunun kardeşlerin kıskançlığı olduğunu hatırlatır.”³⁹⁴

Böylece, hikâyeyi açıklamak üzere meydana getirilmiş resmin anlamı, edebî bağlamda bir romanın içerisinde yeniden izah edilmiş olur. Ana-metinde aralarında kıskançlık duygularının hissedildiği bilinen nakkaşların resimlediği “Yûsuf ve Züleyhâ”, muhtemelen bir mesnevi hikâyesi olmalıdır.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da, Kara'nın, babası henüz öldürülmüş olan Şeküre'yi savaş sırasında kaybolan, ancak ölüm haberi alınamayan eşinden bulduğu şahitler aracılığıyla boşatıp kendilerinin evliliğine yol açması, görsel bir bağlam olan minyatür düzlemine aktarılarak hikâye edilmiştir. Kara, bir günün özetinin nasıl resmedileceğini tahayyül eder:

“Günümüzün bundan sonrasında, Halep kahvehanelerinde meddahların hem oynayıp hem anlattığını gördüğüm kovalamacalı hikâyelere benzeyen bir yan var. Bu hikâyeleri mesnevi şeklinde yazdırıp kitap yapanlar, onları güzel hatla yazdırsalar bile, fazla macera, fazla hile var diye ciddiye hiç mi hiç almaz, nakşettirip resimletmezler. Ben ise gün boyunca maceramızı aklımın sayfalarına dört meclis ile toparlayıp, nakşedip resimledim.”³⁹⁵

Kara'nın ifadesi, başından geçenleri hikâye eden dört meclislik geleneksel bir resim/minyatür betimlemesiyle³⁹⁶ ekfrastik biçimde devam eder.

Öldürülen Enişte Efendi'nin katlini aydınlatmak üzere nakkaş Osman ve Kara, Enişte Efendi'nin hazırlatmakta olduğu kitabı nakkaş Osman ve ekibinin resimlemekte oldukları, romandaki gönderge anlatılardan biri olan *Sûrnâme-i Hümayun* ile mukayese ederek iki eser üzerinde çalışan nakkaşların teşhis edilmesine

³⁹³ bk.: Hanife Koncu, “Yûsuf ve Züleyhâ”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 44, TDV Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 38-40.; Rıza Kurtuluş, “Yûsuf ve Züleyhâ”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 44, TDV Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 40-41.

³⁹⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 125.

³⁹⁵ *Benim Adım Kırmızı*, s. 242.

³⁹⁶ *A.g.e.*, ss. 242-244.

çalışırlar. Bu sırada, ayrıntılı biçimde betimlenen *Sûrnâme* meclisleri³⁹⁷, kip bakımından dönüştürülerek roman düzlemine aktarılmış olur.

Nakkaş Osman ile Kara'nın, Enişte Efendi'nin katlini gerçekleştiren nakkaş tespit etmek üzere nakkaş ekiplerin resimlerini inceledikleri sırada, *Hünernâme*³⁹⁸'nin ikinci cildi³⁹⁹ içerisinde bir görsel alıntı kurmaca düzleme aktarılır:

“Üstat nakkaşların üçünün de kalemlerinin değdiği *Hünernâme*'nin ikinci cildinde, gürleyen topların ve piyadelerin arkasından kalkanlarını takmış, kılıçlarını çekmiş şanlı sipahileri taşıyan ve zırhları ve bütün takım taklavatlarıyla tangır tungur, ama düzenle ilerleyip pembe tepeleri aşan mavimsi, doru, kır, her renkten yüzlerce at gördük, hiçbirinin burnu kusurlu değildi.

[...] Babı Hümayun'u ve o an içinde bulunduğumuz Alay Meydanı'nı resmeden bir sayfaya bakarken: Sağdaki hastahaneyi, Arz Odası'nı, avlunun ağaçlarını çerçevenin içine sığacak kadar küçük ve aklımızın önem verdiği kadar büyük gösteren resimde, kapıcıların, çavuşların, divan kâtiplerinin bindiği renk renk atların burunlarında da aradığımız işaret yoktu. Padişahımızın büyük babalarının babaları Yavuz Sultan Selim'in, Dulkadir hükümdarına açtığı sefer sırasında, Küskün Deresi kenarında otağ kurup kızıl kuyruklu kara tazılar, kalkık götlü ceylan yavruları, korkak tavşanlar kaçışırken avlanışını ve benekleri çiçek misali açmış bir kaplanı kıpkırmızı kanlar içinde bırakışını seyrettik. [...] ”⁴⁰⁰

Burada betimlenen ekfrastik sahnelerde, bir yandan romanın kahramanlarının serüveni resim düzlemine aktarılıp bu aktarım, yazılı düzlemde yeniden dönüştürülürken, diğer yandan karnavallaşmış romanın seçkin edebî türlerin yanında polisiye, güldürü gibi “düşük” kıymetli edebî türleri de içermesine temas edilmiş; çoğunlukla resmedilip nakış ile süslenmediklerinden söz edilerek yorumsal üst-metin bağıntısı oluşturulmuş; kurmaca düzlemde postmodernist bu anlatının özellikleri üzerinde durulmuştur.

³⁹⁷ A.g.e., s. 315-316.

³⁹⁸ bk.: Şevket Rado, *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, Yapı ve Kredi Bankası Adına Doğan Kardeş Matbaacılık, İstanbul, 1969.; Ruhi Konak, “Hünernâme II. Cilt Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni”, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 5(2), Ankara, 2014, ss. 93-117.

³⁹⁹ Seyyid Lokman B. H. B. E. A. E.-U., *Hünernâme Elyazması II. Cilt*, (TSM. H. 1524), 1589.

⁴⁰⁰ *Benim Adım Kırmızı*, s. 333.

Romanda anlatım kipi dönüştürülerek görsel düzlemden kurmaca düzleme aktarılan bir başka ekfrastik bölüm, *Kelile ve Dimne*⁴⁰¹ adlı, öğüt ve nasihat maksatlı tertip edilmiş hikâyelerden oluşan eserin “Fare ile Kedi” adlı hikâyesini anlatan minyatürleri hakkındadır:

“*Kelile ve Dimne*’den Kedi ile Fare’nin zoraki dostluğunu gösterir bir resimdi bu. Tarlada, yerdeki sansarla gökteki çaylağın saldırıları arasına sıkışan zavallı fare kurtuluşu avcının kapanına yakalanmış bir zavallı kedide bulur. Anlaşırlar: Kedi, dostu gibi davranıp fareyi sevgiyle yalar. Sansarla çaylak kediden korkup fareyi avlamaktan cayar. Fare de kediyi kapandan ihtiyatla kurtarır. Daha ben, nakkaşın duyarlılığını anlayamadan üstat kitabı öteki ciltlerin yanına tıkip bir başka kitabın sayfasını gelişigüzel açmıştı bile.”⁴⁰²

Son olarak, *Şehnâme*’den İran ve Turan ordularının çarpışmasını anlatan bir meclis de anlatım kipi bakımından dönüştürülerek ekfrastik biçimde yazıya aktarılır:

“Önüdeki Şehname sayfasında, İran ve Turan orduları, bütün güçleriyle birbirlerine girmiş, atlar omuz omuza çarpışırken süvarilerin mızrakları, zırhları delip vücutları parçalamış, kafası, kolları kopmuş, ikiye ayrılmış kanlı gövdeler yerlere dökülmüş, gözleri dönmüş kahraman savaşçılar bir şenliğin neşesi ve renkleriyle kılıçlarını çekmiş birbirlerini öldürüyorlardı.”⁴⁰³

Kipsel-dönüşüm yoluyla ekfrastik sahnelere büyük ölçüde yer verilen ana-metin *Benim Adım Kırmızı* için görsel düzlemden yazıya aktarılan meclislerin önemi, bir tür resim veya minyatür kitabı olarak da alımlanabilen romanın estetik ve kuramsal dayanaklarından en öncelikli konuma sahip olanı, görsel anlatım biçimlerinin yazılı bir anlatım biçimi olan edebiyatla; minyatür ve resim sanatlarının mesnevi ve romanla ilişkisi, bu anlatı düzlemlerinin kendi aralarında geçişimi konusuna yönelmiş olmasıdır. Romanla, kurgusal düzlemde söz konusu edebî-sanatsal eğilim tartışılırken, diğer yandan, anlatım kipleri değiştirilen edebî ve estetik düzlemler, birbirine dönüşmüş olmaktadır. Böylece, Orhan Pamuk’un sanatında üzerinde önemle durduğu ekfrasis konusu, ana-metin izleklerinden birini oluşturmaktadır.

⁴⁰¹ Beydebâ, *Kelile ve Dimne* (Çev.: Ulvi Murat Kılavuz), 6. b., İz Yayıncılık (1. Baskı: 2008), İstanbul, 2017.

⁴⁰² *Benim Adım Kırmızı*, s. 370.

⁴⁰³ *A.g.e.*, s. 398.

2.3.2. Anlamsal (İzleksel) Dönüşümler

Metinsel-aşkılık biçimleri içerisinde anlamsal dönüşümler, metinler arasındaki aktarım sonucu, alt-metnin anlamında meydana gelen izleksel dönüşümleri içermektedir. Anlamsal dönüşüm, “öyküsel dönüşüm” ve “pragmatik dönüşüm” olmak üzere, iki alanda gerçekleşmektedir.

Beyaz Kale romanında alt-metinler *Don Quijote* romanı ile bir tür hâtrât olan *Kanuni Devrinde İstanbul*'un genişletilerek yeniden yazılmasıyla meydana gelen ana-metinde anlamsal dönüşümlere yol açmıştır.

Kolaj biçiminde bir araya getirilen alt-metinlerin yeniden yazımı yoluyla meydana getirilmiş ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da yeni bir bağlamın üretilmesi, kimi anlamsal dönüşümlerle birlikte gerçekleşmiştir. Alt-metinlerden ana-metne aktarılan kişiler, kişilerin özellikleri, hikâyelere ait örüntüler, ana-metinde dönüşüme uğramaktadır. Anlamsal dönüşümler, alt-metnin anlamında meydana gelen izleksel dönüşümler, “öyküsel” ve “edimsel” dönüşüm biçimlerinde ortaya çıkmıştır.

Kafamda Bir Tuhaflık'ta, belirgin olmayan palimpsest metin *Şair Evlenmesi*, öykü bakımından dönüştürülmüş, niyetin peşine düşmek yerine razı olunan kısmetin vurgulanması sayesinde anlamsal bütünlük meydana getirilmiştir.

Kırmızı Saçlı Kadın'da ise iki alt-metin, *Şehnâme*'de yer alan “Rüstem ile Sührab” hikâyesi ve *Kral Oidipus*⁴⁰⁴, kahramanlık, cesaret ve talihin karşı konulmazlığı izlekleri yerine, hikâyeleri talihin sevkiyle mücadele ve ölümle sonuçlanan baba-oğul izlekleri temelinde ana-metne aktararak anlam bakımından dönüşüme uğramıştır.

2.3.2.1. Öyküsel Dönüşüm

Ana-metne aktarım sırasında, alt-metnin öyküsüne yahut içeriğine dayalı olarak ortaya çıkan anlamsal veya izleksel dönüşüm biçimidir. Öyküsel dönüşüm, “elöyküsel dönüşüm” ve “benöyküsel dönüşüm” olmak üzere iki biçimde gerçekleşmektedir.

⁴⁰⁴ Sophokles, *Kral Oidipus* (Çev.: Bedrettin Tuncel), Milli Eğitim Basımevi Yayınları, İstanbul, 1992.

Ana-metin *Beyaz Kale*'nin genişletme yöntemiyle kuruluşunda birer palimpsest olarak bulunan *Don Quijote* ve *Kanuni Devrinde İstanbul*, yeni bağlama aktarılırken öyküsel dönüşüm geçirmiş alt-metinlerdir.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'nın alt-metinlerini oluşturan *Hüsrev ve Şirin* ve *Gülün Adı*, ana-metne aktarılırken her iki eserin örüntüsünden dönüşümler dikkati çeker. Bunların kimi, alt-metinlerden ana-metne aktarım sırasında ortaya çıkan izleksel dönüşümler iken; bir kısmı ise yazarın kendi izleksel anlamını temsil eden üsluba dayalı dönüşümler olmuştur.

2.3.2.1.1. Elöyküsel Dönüşüm

Bir metnin ana-metne aktarımı sırasında, ana-metnin eylemi ile onun alt-metninin eylemi arasındaki izleksel benzeşim yahut ayırım biçiminde ortaya çıkan dönüşüm biçimidir.

Ana-metin *Beyaz Kale* ile yenidenyazım biçiminde genişletilen alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul*, Avrupa insanına Türkler hakkında bilgi veren bir tür hâtırâ metni iken, ana-metne aktarıldığında bir roman olarak kurmaca örüntüye sahip olmuştur. Bu sayede kurmaca hâle getirilen alt-metnin amacı ve anlamı tümüyle değişirken, ortaya çıkan yeni metin yazarının kurmaca-estetik eğilimlerine bağlı olarak eş-ruh ve kendilik izlekleri etrafında bir tür Doğu ile Batı birlikteliği etrafında kurulmuştur.

Beyaz Kale romanı için diğer alt-metin *Don Quijote*, ana-metne aktarılırken, dönüşüm, romanın örüntüsü bakımından *Don Quijote* ve *Sancho Panza* kadar etkili olmayan bir karakterin, *Ginés de Pasamonte*'nin hikâyesinin genişletilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Ana-metinde Venedikli olarak üretilen roman kişisi, alt-metinde karşılığı bulunmayan *Hoca* karakteri ile birlikte eş-ruh imgesini oluşturmaktadır. Bu yönüyle, alt-metnin eylemi ile ana-metnin eylemi arasında bir benzeşim bulunmakla birlikte, diğer alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul*'un anlatıcısının da benzer bir esareti söz konusu olduğundan, *Don Quijote* ile *Beyaz Kale* arasında doğrudan doğruya bir aktarımdan söz etmek mümkün olmamaktadır.

Alt-metinlerden *Don Quijote*, esir düşmüş kürek mahkûmlarının akıbeti hakkında bilgi vermezken, diğer alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul*'un anlatıcısı ve ana-metinde Venedikli esir, azat edilirler.

Benim Adım Kırmızı'nın alt-metinlerinden *Gülün Adı*, ana-metne aktarılırken, alt-metinde rahipler arasında zuhur eden olaylar, ana-metinde nakkaşlar arasında tezahür etmektedir. Söz konusu dönüşüm, iki romanın ait olduğu medeniyet dairelerinin yanında, romancıların estetik tutumlarıyla da ilintilidir. Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'nin yazarı Orhan Pamuk'un tasarladığı ya da tarihî kişiler arasından alıntılacağı nakkaş karakterler, onun incelemiş olduğu minyatür kitaplarından da mülhem karakterlerdir. Burada, Pamuk'un görsel anlatı biçimleriyle olan münasebeti "elöyküsel dönüşüm" biçimini sağlamaktadır. Aynı zamanda, alt-metinlerden oluşan "yeni" metinsel-aşkın nitelikli metin, söz konusu alt-metinlerin izleksel bağlamlarını muhafaza etmek yerine, "doğu-batı" ve "üslup" konularında, kendi estetik ve yorumsal üst-metinsellik bağlamını meydana getirmektedir.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da, alt-metinlerden *Hüsrev ve Şirin* ana-metne dönüştürülürken, ana-metnin başkişisi Kara ile Hüsrev arasında kurulan koşutluk sayesinde, iki metin arasında bir tür benzeşim sağlamıştır. Ancak, eserlere hâkim hikâyelerin örüntüleri ile karakterler, yeni bağlamlarına geçerlerken orijinal biçimlerini tümüyle muhafaza etmemişler; özgün ve müstakil roman kişileri olarak tasarlanmışlardır. Şirin'in, Hüsrev'in nakkaş nedimi Şapur tarafından kendisine gösterilen Hüsrev'in resmini üç defa görerek ona âşık olması, *Benim Adım Kırmızı*'nin da temel izleklerinden biri olmakla beraber, Kara ile Şeküre'nin birbirlerine âşık olmaları Hüsrev ile Şirin'in aşklarına benzemez. Ana-metinde söz konusu izlek, Şeküre ve Kara için, bir tür gönderge olarak anlam kazanır. Romandaki çatı hikâye sayılan Kara ile Şeküre arasındaki örüntüde, bahsi geçen izlek palimpsest hikâye olarak baştan sona hissedilir.

Alt-metinde Hüsrev'in Şiruye tarafından öldürülmesinin ardından, Şirin de intihar eder. Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da ise öldürülen, Zarif Efendi ile Enişte Efendi'nin katili Zeytin olur; Kara ile Şeküre, çocuklarıyla beraber yaşamlarına devam ederler. Alt-metni meydana getiren Nizami'nin eserinin sonunda, "*Sözü 'Saadet' kelimesiyle sona erdirdim ve buraya erİştirince de bahsi kapadım*"⁴⁰⁵, biçiminde bir hatime bölümüne yer verilmiştir. Ana-metinde de hikâyenin sonunda, "*Ben, Şeküre*"⁴⁰⁶ başlıklı bölümle beraber, Şeküre'nin bakış açısıyla "mutululuk"tan söz edilir: Şeküre, resmedilemeyecek mutluluk hikâyesini "*belki yazar diye*"⁴⁰⁷, oğlu

⁴⁰⁵ *Hüsrev ve Şirin*, s. 422.

⁴⁰⁶ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 492-501.

⁴⁰⁷ *A.g.e.*, s. 500.

Orhan'a anlatmıştır. *Benim Adım Kırmızı*, şair Nâzım Hikmet Ran'a ait *Saman Sarısı*⁴⁰⁸ şiirine yönelik anıştırmalarla “mutluluk”, “mutluluğun resmi” ya da “resmedilmesi” etrafında kurulu, mutluluk ve resmetmek hakkında çoksesli, karnavalesk, metinlerarası ve sanatlararası bir anlatıya dönüşmüştür.

Benim Adım Kırmızı'nın bir diğere alt-metni *Gülün Adı* romanında örüntüyü etkileyen Aristoteles'in *Poetika*'sının kaybolan ikinci cildi iken, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da Enişte Efendi'nin nakkaşlara resimlettiğı “gizli kitap” benzer biçimde etkili olur. Her iki eser de “poetik/estetik” izlekler etrafında örüntülenir.

Hüsn ü Aşk'ın bir yenidenyazımı olarak üretilen *Kara Kitap*'ta, Hüsn ile Aşk'ı temsil eden Rüya ile Galip'in yanına, Galip'in öteki imgesi, karşıt ikizi olarak Celâl eklenir. Böylece, alt-metnin elöyküsel dönüşümü gerçekleşmiş olur.

Kafamda Bir Tuhaflık'ta, alt-metin *Şair Evlenmesi*'nde olumsuz izlenimlere sahip olduğunu belirttiğı büyük kız kardeşle evlendirilmiş olmasına itiraz eden ve nihayet niyet ettiğı kadınla evlilik gerçekleştiren Müştak Bey'den farklı olarak, büyük kız kardeşle evlendirilen başkişi Mevlut, eşi Rayiha ile mutlu ve mütevazı bir yaşam sürer.

Kırmızı Saçlı Kadın ise, alt-metinler *Şehnâme* ve *Kral Oidipus*'u izleksel bağlamda yeniden üretmektedir. Alt-metin Rüstem ile Sührab hikâyesinin sonunda babası olduğunu bilmediğı savaşçı Rüstem'e insafli davranan ve bu nedenle Sührab'ın ölümüyle sonuçlanan baba ile oğul arasındaki mücadele, ana-metinde Cem Çelik adlı başkarakterle oğlu Enver arasında kuyunun başında geçen mücadelede babanın ölümüne yol açacak biçimde dönüştürülür. Diğere alt-metin *Kral Oidipus*'ta ise, genç Oidipus babasının ölümüne yol açmaktan kaçır; ancak, yine de bu sona engel olamaz. Alt-metnin ana-metin *Kırmızı Saçlı Kadın*'a aktarımında, babasına öfke beslemekte olan Enver, alt-metinlerdeki örüntülerden farklı biçimde, ölümle şekillenen bir sona yol açmakta olduğunu farkındadır.

2.3.2.1.2. Benöyküsel Dönüşüm

Benöyküsel dönüşüm, bir alt-metnin ana-metne aktarımı sırasında ya da bu aktarımın sonucunda, ana-metnin üreticisinin, daha önce yazılmış bir metinden

⁴⁰⁸ Nâzım Hikmet Ran, “Saman Sarısı”, *Bütün Şiirleri: Son Şiirleri (Şiirler 7)* (Ed.: Güven Turan-Fahri Güllüoğlu), 4.b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2007), İstanbul, 2008, ss. 1748-1761.

hareketle yenidenyazım sonucu ortaya çıkardığı esere kendi izleksel anlamını vermesi biçiminde gerçekleşir.

Daha önce meydana getirilmiş bir alt-metne, ana-metnin yazarının bütünüyle kendi anlamını vermesiyle gerçekleşen benöyküsel dönüşüm, Orhan Pamuk romanlarında belirli bir ölçüde gerçekleşmektedir. Nitekim roman yazarı, belirli izleklere sahip alt-metinleri yenidenyazım yoluyla ana-metinlere aktardığında, baba ile oğul arasındaki mücadele, kardeşler arasındaki kıskançlık, evlilik müessesesinin toplumsal dayanakları gibi temel izlekleri bütünüyle olmasa da kısmen muhafaza etmektedir. Bunun sebebini, yazarın temsil ettiği roman estetiğinin metinlerarası bir söyleşim ilgisine bağlı oluşuna dayandırmak mümkündür. Dünya edebiyatının kanonlaşmış metinlerini yenidenyazım, öykünme veya yansılama gibi metinsel-aşkınlık biçimleri vasıtasıyla “yeni” ve “özgün” biçimde yeniden üreten yazar, birçoğu “eskimiş” söz konusu gönderge ve alt-metinlere oyunsu bir kurmaca gerçeklikte yeniden yer vererek kendi roman estetiğini oluşturan izlekler bağlamında yeni birer anlam kazandırmaktadır. Bununla birlikte, arketipsel izleklerin ana-metne aktarımı sonucu, izleksel değeri ortadan kaldıracak ya da tümüyle dönüştürecek bir kurgusal gerçeklik de tespit edilememektedir.

2.3.2.2. Pragmatik (Edimsel) Dönüşüm

Metinler arasında gerçekleştirilen aktarım sonucunda ana-metnin üretimi sırasında, olayın yahut örüntünün akışını değiştirdiği kadar, örüntüyü etkileyen ya da destekleyen vasıtaların da değiştirilmesiyle ortaya çıkan dönüşüm biçimidir.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de ve alt-metinlerde örüntüyü başlatan, Türklere esir düşen Avrupalı mahkûmların hikâyeleri olmuş; üç metin arasında edim bakımından dikkati çeken farklılıklar tespit edilmemiştir.

Öyküsel dönüşümün sonucunda ortaya çıkan edimsel dönüşüm, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da neredeyse tamamıyla değişen anlatı zamanı, mekânlar ve kişilerle bu kişilerin özellikleri etrafında gerçekleşmiştir.

Kırmızı Saçlı Kadın'da da alt-metinler ana-metne aktarılırken, yenidenyazım sırasında edimsel dönüşümler meydana gelmiştir. *Şehnâme*'de bulunan Rüstem ile Sührab hikâyesindeki tanınmayan, varlığından haberdar olunmayan evladın ölümüne sebep olmak ve *Kral Oidipus*'ta istemeden tanın(a)mayan babanın ölümüne sebep olmak izlekleri ana-metne aktarılırken varlığından haberdar olunmayan evladın

babasının ölümüne bilinçli biçimde sebep olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, ana-metinde kâtil evladın annesi, hikâyenin kurmaca bir anlatıcısı olarak, oğlunun baba katli neticesine gayri ihtiyarî biçimde ulaştığını ifade etmektedir.

Kafamda Bir Tuhaflık'ta ise, oldukça silik bir palimpsest olarak sezilen alt-metin *Şair Evlenmesi*, öyküsel bağlamda dönüşüme uğramıştır. Toplumsal yaşamın modernize edilmeye başlandığı Tanzimat devrinde meydana getirilmiş alt-metinde Müştak Bey, kendisiyle evlendirilmek istenen büyük kız kardeşle evliliği kabul etmez, bu yanlışlığı düzeltir ve sevdiği kadına kavuşur. Ana-metinde ise Mevlut, kismetine düşen büyük kız kardeşle evliliğe razı olur. Bununla birlikte, arkadaşı Ferhat'la evlenmiş olan bir zamanlar “niyet edilmiş” küçük kız kardeş Samiha'nın ise, Ferhat ile evliliklerinin temel dayanaklarının sarsılması ile Mevlut'a ilgi duymaya başladığı, ancak, Mevlut'ta bu ilginin karşılığının bulunmadığı sezdirilir.

2.3.3. Anlamsal Dönüşüm Yöntemleri

Metinsel-aşkınlık çerçevesinde anlamsal dönüşüm yöntemleri, “örgesel dönüşüm” ve “değersel dönüşüm” olmak üzere iki biçimde tespit edilmektedir.

Ana-metne aktarılan alt-metinler, yenidenyazım ve genişletme biçimlerindeki dönüştürüm işlemleri sonucunda, ana-metin *Beyaz Kale* ile örgesel ve değersel bağlamlarda farklılıklar göstermektedir.

Benim Adım Kırmızı'da, anlamsal dönüşüm yöntemlerinden “örgesel dönüşüm”de alt-metinlerin örgesel değerleri muhafaza edilirken “değersel dönüşüm”de alt-metin ana-metne tezahüründe “güldürü” unsuruna bağlı olarak “sıradanlaştırma” ve “grotesk” ifade biçimleri tespit edilmiştir.

Ana-metin *Kırmızı Saçlı Kadın* romanı da her iki anlamsal dönüşüm biçiminin gerçekleştiği bir yenidenyazım örneği olarak tespit edilmiştir.

2.3.3.1. Örgesel-Dönüşüm

Bilhassa yenidenyazım işlemiyle birlikte görülen örgesel dönüşüm, alt-metne ait belirli bir örgenin yerini, ana-metne aktarılan bir başka örgenin alması durumudur.

Beyaz Kale'nin alt-metinlerinden *Kanuni Devrinde İstanbul*'un genişletme yöntemiyle yenidenyazıldığı ana-metin *Beyaz Kale*'de olay örgüsünde ve kişilerde bir takım farklılıklar meydana gelir. Alt-metinde Türk donanmasının kumandanı

Sinan Paşa⁴⁰⁹ iken; ana-metinde Sadık Paşa⁴¹⁰'dır. Aktarımda meydana gelen bu türden bir farklılık, bir örgenin yerine başka bir örgenin yerleştirildiğini göstermektedir.

Diğer bir alt-metin *Don Quijote*'ta hikâyenin yazarı olarak bahsedilen kişinin, yaşlı bir hekimle karşılaşmasından ve bu hekimin yazara yenilenmekte olan eski bir tapınağın yıkıntıları arasında bulunduğu kurşundan bir kutu içerisinde Gotik harflerle İspanyol dilinde yazılmış şiirlerin bulunduğu parşömenlerden söz ettiği anlatılır. Bu şiirler, Mahzun Yüzlü Şövalye Don Kişot ve onun kahramanlıkları, çevresindekilerle ilişkileri, alışkanlıkları ve mezarı hakkındadır.⁴¹¹ Kurmaca yazara kurmaca dünyadan haber getiren bu hekim, *Beyaz Kale*'de hekim Faruk Darvinoğlu'na dönüşerek metinlerarası örüntüye dâhil olmaktadır.

Benim Adım Kırmızı'nın alt-metni *Hüsrev ve Şirin*'de Şirin'e âşık olan Ferhad, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da Şeküre'yi beğendiği ve Kara'ya bu yönden kıskançlık duyduğu anlaşılan katil nakkaş Leylek olarak tezahür etmiştir. Aynı zamanda, Şeküre'nin savaş sırasında kaybolduğuna inanılan kocası ve onun erkek kardeşi Hasan da Şeküre'ye olan gönül bağlılıkları konusunda Kara ile rakip durumdalardır. Hüsrev ve Ferhat arasında Şirin hakkındaki nükteli konuşmanın bir benzeri, ana-metinde Kara ile Leylek arasındaki yüzleşme sahnesinde yinelenir. Alt-metinde Hüsrev, Meryem ile evli iken; ana-metinde Kara'nın Şeküre'den başka bir kadın karakterle evlilik münasebeti bulunmamaktadır. Ancak, Hüsrev'in Şeker'e ilgisi, ana-metinde Kara'nın da Şeküre'den uzakta geçen yıllarında çok sayıda kadın tanımış olmasıyla karşılık bulur. Hüsrev ile Şirin hikâyelerinde temel izleklerden biri olan Ferhat'ın Şirin'e duyduğu şiddetli aşkın sevkiyle dağılması da ana-metinde işlenmemiştir.

Kırmızı Saçlı Kadın, Sophokles'e ait alt-metin *Kral Oidipus*'un bir yenidenyazım örneği olarak, alt-metnin örgesel düzlemde dönüşümlere uğradığı bir ana-metindir. Alt-metinde, babasının ölümünün ardından onun yerine geçerek öz annesi ile evlenen Oidipus'un durumu, ana-metne oldukça kompleks biçimde aktarılmıştır. Akın Çelik ve Oğlu Cem Çelik, birbirlerinden farklı zamanlarda, baba ve oğul hikâyeleri üzerine eserler sahneleyen bir kadına âşık olurlar. Bu, baba ile

⁴⁰⁹ *Kanuni Devrinde İstanbul*, s. 9.

⁴¹⁰ *Beyaz Kale*, s. 14.

⁴¹¹ *Don Quijote*, s. 435.

oğul arasındaki yer değiştirmenin ana-metindeki temsili olarak anlaşılmaktadır. Diğer yandan, alt-metinde Oidipus'un kral babasının yerini alması üzerinden teşekkül eden izlek ise, ana-metne Cem elik'in oğlu Enver'in, babasının sahip olduğu şirketin tek vârisi olması ile tezahür etmektedir. Bu sayede, soyut ahlâki değerler yerine, bir şirket, adını diğer alt-metinden alan ve masumiyeti temsil eden Sührab, ne kadar maddi bir teşekkülün adı olsa da örgesel anlamda bir dönüşümü temsil etmektedir.

Ana-metin *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Enver ile Sührab'ın yer değiştirmesi, bir oğlu olduğunu bilmeden yaşamış olan başkarakterin sahip olduğu şirkete savaşçı Rüstem ile temiz kalpli oğlu Sührab'ın hikâyesinde serüveni “ölüm” ile sonlanan Sührab'ın adını vermekle, alt-metnelere ait hikâyelerde bulunmayan Enver'in Sührab ile bir tür mücadelesini öngörür. Ana-metnin hikâyesinde de babasının Sührab'ına sahip olan, *Kral Oidipus*'ta olduğu gibi, baba katlini gerçekleştiren evlat olacaktır.

2.3.3.2. Değersel-Dönüşüm

Yenidenyazılan ana-metne, alt-metne ait değerler dizisinin dönüştürülerek tümüyle farklı biçimde aktarılması biçiminde ortaya çıkmaktadır. Parodi ve alaycı dönüştürüm gibi metinsel-aşkın türev ilişkilerinde, genellikle değersel dönüşüm söz konusu olmakta, anlatı kişilerinin donatıldığı değersel nitelikler, ana-metne aktarılırken çoğunlukla dönüştürülmektedir. Böylece, alt-metnin ana-metne aktarılan karakterleri sıradanlaştırılmakta; yabancılaştırılmaktadır.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de, alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul*'un Türklere esir düşmüş anlatıcısının ifadelerinden, hekimlik yapmaya başlamasıyla kürek mahkûmu olmaktan kurtulduğu öğrenilirken, diğer alt-metin *Don Quijote*'ta kürek mahkûmları arasında bulunan ve oradan kaçtıktan sonra kendi hikâyesini yazdığından söz edilen Ginés de Pasamonte hakkında benzer bir bilgi bulunmamaktadır. Ana-metnin Venedikli esiri ise, *Kanuni Devrinde İstanbul*'da olduğu gibi, hekim olduğunu öne sürer; kolu kopmuş mahkûmu gördükten sonra ise cerrah olmadığını belirterek oyununu sürdürür. Ortaya çıkan farklılık, alt-metin *Don Quijote* ile ana-metin arasında bir değersel-dönüşümü ortaya koymaktadır.

Alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul* esir düşmüş bulunduğu Türk ordusu ve Osmanlı toplumu hakkında genellikle olumlu izlenimlere sahipken, ana-metnin Batı dünyasını temsil eden Venedikli esiri, bilhassa hikâyenin başlarında söz konusu

medeniyet ve kendisinin Doğu'daki tezahürü olan Hoca hakkında oldukça olumsuz bir bakış açısına sahiptir.

Kanuni Devrinde İstanbul'da bulunmayan eş-ruh izleği, ana-metinde Venedikli ile Hoca; diğer alt-metin *Don Quijote* romanında ise Don Quijote ile Sancho Panza arasında izlenmektedir. Ancak, ana-metnin Venedikli-Hoca terkinde *Don Quijote* romanında olduğu gibi bir "efendi" ile "hizmetkâr" ilişkisi söz konusu değildir.

Benim Adım Kırmızı'nın alt-metni *Hüsrev ve Şirin*'de hükümdar Hüsrev'in kudreti, ana-metinde Kara'ya sirayet ederken; *Benim Adım Kırmızı*'nın Kara'sı, Hüsrev gibi hükümdar değildir. Şeküre de Şirin gibi harikulade özelliklere sahip olmak yerine sıradan bir kadın karakter olarak kurgulanmıştır. Ana-metinde örgesel dönüşüm, türev bakımından alaycı dönüştürüm ilişkisinin de bir neticesi olarak ortaya çıkmaktadır. Nitekim, "travesti" yahut "burlesk" olarak nitelendirilen bu türden bir dönüşüm biçimiyle, "soylu" bir edebî tür veya değer ya da olgu, "grotesk" biçimde aktararak "gülünç/komik" yahut "yarı-ciddi" bir türe dönüştürülmüş olur.

3. Metinlerarası İmgeler

Metinlerarası imgeler, bir metin ile başka bir metin arasındaki her türden alışverişi kapsayan metinsel-aşkınlık bağlamında, palimpsest, kolaj, montaj, yenidenyazma gibi yöntemleri içeren Aktulum tarafından belirlenmiş⁴¹² bir tasniftir. Bu çalışmada, metinsel-aşkınlık çerçevesinde ortaya çıkan görüngüleri karşılamak üzere tercih edilen bir üst sınıflamayı temsil etmektedir. Söz konusu imgelerden "palimpsest" ve "yenidenyazım", çoğunlukla bir tür ana-metinsellik çerçevesinde birbirleriyle ilintili kavramlardır. Diğer kavramlar "kolaj" ve "brikolaj (yaptakçılık)" ise, göndergesellik çerçevesinde alıntı, gönderge ve kimi zaman da anıştırma teknikleri ile kurulu metinsel-aşkınlık çerçevesinde, ortaya çıkan göndergesellik biçimleri olarak anlaşılmaktadır.

Söz konusu kavramlar, alt-metinler ile gönderge-metinlerin ana-metindeki varlık biçimlerinin ve konularının tespit ile tasnifi konusunda başvurulan kavramlardır.

Yenidenyazım bağlamında ana-metinler *Beyaz Kale*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kara Kitap* ve *Kırmızı Saçlı Kadın*, alt-metinlerin birer "palimpsest" hikâye olarak

⁴¹² Bk.: Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, ss. 214-253.

belirgin durumda sezdirildiği hikâyelere sahiptir. Metinlerarası imgeler “yenidenyazım” ve “palimpsest”, romanlarda baştan sona görünür ya da hissedilir durumdadır. Aynı zamanda alıntı ve göndergeler bakımından oldukça hacimli olan her bir ana-metin, bu yönleriyle büyük birer “kolaj” özelliği göstermektedir.

3.1. Palimpsest/ Palempsest

İlk defa on dokuzuncu yüzyıl ortalarında, Thomas De Quincey tarafından bir tür metafor olarak kullanılmış olduğu belirtilen “palimpsest”, Dillon tarafından “*ilk bakışta kendini gösteren şeyden başka bir şey*”⁴¹³ olarak açıklanır.

Metinsel-aşkınlık bağlamında ise palimpsest, yenidenyazılarak ana-metne aktarılan bir alt-metnin, ana-metin içerisinde bir “iz” olarak mevcut bulunması yönünde açıklanmaktadır. Yenidenyazım biçiminde ana-metne aktarılan, indirgeme, genişletme; anlamsal ve biçimsel dönüştürüm işlemleri ve türev ilişkileri çerçevesinde dönüştürülen alt-metin, palimpsest biçimde, baştan sona ana-metnin iskeletini oluşturmaktadır.

Orhan Pamuk’un romanlarından *Beyaz Kale*’de bir alt-metin olarak genişletme yoluyla yenidenyazılan *Kanuni Devrinde İstanbul*, palimpsest bir metin olarak romanın tamamında mevcudiyetini korur. Cervantes’in *Don Quijote* romanı da anırtırma ve alıntı yoluyla gönderge metin biçiminde ve ana-metinsellik çerçevesinde alt-metin olarak *Kanuni Devrinde İstanbul* ile birlikte ana-metinde bir palimpsest anlatı durumundadır.

Sessiz Ev, ana-metin *Beyaz Kale* romanında, ana-metinsellik ve metinlerarası bağlamlarında metinsel-aşkın bir “iz” olarak mevcuttur. Aynı zamanda, geleneksel roman okuru sayılabilen Nilgün Darvinoğlu ile yorumsal üst-metin; “Giriş”, “Son Söz” bölümleriyle de yan-metin çerçevelerinde romanın kuruluşunda geniş bir tesir alanına sahiptir. *Sessiz Ev* romanının *Beyaz Kale*’ye nüfuzu, söz konusu gönderge-metni aynı zamanda palimpsest bir alt-metin metin olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*’da ise *Hüsrev ve Şirin* mesnevisine bağlı Hüsrev ile Şirin hikâyesi ve bu hikâyedeki “surete aşık olma” izleği, palimpsest bir hikâye olarak varlık göstermektedir.

⁴¹³ Sarah Dillon, *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram* (Çev. Ferit Burak Aydar), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 14.

Ana-metin olarak *Kırmızı Saçlı Kadın* ele alındığında ise iki palimpsest alt-metin dikkati çekmektedir. Bunlar, Firdevsi'ye ait *Şehnâme*'de yer alan Rüstem ile Sührab'ın hikâyesi ve Sophokles'in trajedisi *Kral Oidipus* başta olmak üzere, bu alt-metinden üretilmiş pek çok başka eserin de hikâyesini oluşturan Oidipus'un hikâyesidir.

3.2. Kolaj – Brikolaj

Metin dışından alınıp ana-metne yerleştirilerek bir bütünü oluşturan, edebî veya edebî olmayan her bir ayrışik unsurun bu türlü bir araya geliş biçimine, “kolaj”⁴¹⁴ adı verilmektedir.

Yenidenyazım ve palimpsest dışında kalan metinsel-aşkınlık yapıları, alıntılar ve gönderge-metinlerin ana-metinlere yerleştirilmesi ve ana-metni oluşturması; buldukları yeni bağlamda aslî anlam ve işlevlerini terk ederek yeni bir anlam alanına dâhil olması, brikolaj ya da yaptakçılık olarak anlaşılmaktadır.

Benim Adım Kırmızı'da, gönderge metinlerden alıntılar yoluyla meydana getirilmiş içanlatılar bulunmaktadır. Görsel ve yazılı anlatılar bütünü olarak ortaya çıkmış olan ana-metin *Benim Adım Kırmızı* ve onun içerdiği içanlatıların önemli bir bölümü, kolaj özelliğine sahip metinlerdir.

Çoksesli ve karnavallaşmış roman *Benim Adım Kırmızı*'da, çocukluk yıllarında, ailesi bir kır gezisindeyken annesinin ve teyzesinin kıyafetlerini giyip onlar gibi örtünüp süslendikten sonra kendisini kadın olarak seyretmekten keyif aldığını anlatan roman kişisi meddah, sahip olduğu görünüm karşısında duygulanır; coşkunluk hâlindeyken içinden bir şiirin geldiğinden söz eder:

“Güzel gözümde kopan bir damla yaşın akışını elimde tuttuğum aynada seyrettim ve o an acıyla **içinden bir şiir geldi**, hiç unutmadım onu. Çünkü aynı anda yüce Allah'ın verdiği bir ilham ile o şiiri makam ile bir şarkı gibi oynayarak söyleyip derdimi unutmaya çalıştım[.]”⁴¹⁵

Meddahın içinden gelen şiir, büyük bir kolaj metin olan romana bir yan-metin biçiminde yerleştirilir. Ana-metnin organik mozağine yerleştirilen ve izlek

⁴¹⁴ Kolajın bir dış alıntı temeline dayanmasının mutlak bir gereklilik olmadığını, belirli, gerçek metin parçalarının romana eklenmesinin ancak birer alıntı olarak kabul edilebileceğini belirten Sazyek, bir ana-metne yazarın kendi ürettiği metin parçalarını yapıştırmasına da dikkat çekerek, söz konusu uygulamanın metinlerarasılık (ya da metinsel-aşkınlık) yerine, üst-kurmacaya bağlı bir teknik olarak değerlendirilebileceğini öne sürer. (bk.: Hakan Sazyek, “‘Kolaj’ ve Romandaki Yeri”, *Kitaplık Dergisi*, S. 92, Mart 2006, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, ss. 92-99.)

⁴¹⁵ *Benim Adım Kırmızı*, s. 431.

bakımından anlatının bütünlüğünü sürdüren, iki türlü sınırın arasını; bir tür “eşik”te oluşu aktaran şiir ise şöyledir:

“Diyor ki kararsız kalbim, Doğu’dayken Batı’da,
Batı’dayken Doğu’da olmak istiyorum.
Erkeksem kadın, kadınsam erkek olmak istiyorum,
diyor öteki yerlerim.
Ne zormuş insan olmak, daha da çetini insan gibi
bir hayat.
Hem önümle, hem arkamla, hem Doğu’yla hem
Batı’yla keyif almak istiyorum.”⁴¹⁶

Eşikteki insanı temsil eden meddah, ana-metne yerleştirdiği bu ikincil metinle, doğu-batı, kadın-erkek gibi sınırları verili alanların arasında, romanın da temel izleklerinden olan Doğu ve Batı medeniyetleri, bu medeniyetlerde sanatların algılanışı gibi konuları vurgulamış olur.

Orhan Pamuk’un eserlerinin tümü, ancak bunların içinde bilhassa *Kara Kitap*, içerdiği pek çok gönderge-metin, küçük hikâyeler, ansiklopedik bir romanda mevcut olan türlü bilgiler ve anlatıcı çeşitliliğiyle; *Yeni Hayat*, gönderge-metinlerin ana-metin içerisinde temsil ettikleri çeşitli ve yeni ifade olanaklarıyla; *Kar*, çoksesli yapısının yanında roman türü içerisinde şiirsel ifade biçimleri ve gönderge-metinlerle; *Kırmızı Saçlı Kadın*, kurmaca-edebî, kurmaca olmayan anlatım biçimleri ile; sinema, resim gibi görsel anlatım sahalarına ait göndergelerden oluşmasıyla; *Masumiyet Müzesi* ve *Kafamda Bir Tuhaflık*, bilhassa basmakalıplaşmış ifade yapılarının göndergesel konumlanmasıyla birer kolaj metni oluşturmaktadır.

3.3. Yenidenyazım

Metinsel-aşkılık biçimlerinin ortaya çıkışı bakımından bir yöntem olarak yenidenyazma ya da yenidenyazım, bir alt-metin ana-metin olarak kabul edilen yeni bir düzlemde “yeniden” kurgulanması; bu yeni metin içerisinde palimpsest durumdaki bir alt-metin olarak varlığını sürdürmesini sağlama işlemidir.

⁴¹⁶ A.g.e., s. 431.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de, alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul*'un anlatıcısı Türk donanmasına esir düşmelerinin başlangıcını “1552 yılı Ağustosunun dördüncü günü İmparator’un donanmasıyla [a] Cenova’dan Napoli’ye giderken, hareketimizi haber alarak Ponza Adaları’nda bekl[e]yen [T]ürk donanmasının hücumuna uğradık.”⁴¹⁷ ifadeleriyle aktarır. Buradaki hikâyeye göre yedi kadırgaları zaptedilmiştir ve Türk donanmasının kumandanı Sinan Paşa’dır; emrinde 150 geminin olduğu belirtilir.⁴¹⁸ Ana-metinde ise hikâye “Venedik’ten Napoli’ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti. Biz topu topu üç gemiydik, onların ise sisin içinden çıkan kadırgalarının arkası gelmiyordu bir türlü.”⁴¹⁹ ifadesiyle başlar. Buradan itibaren *Beyaz Kale* ile birlikte, örüntüsünde kimi değişiklikler meydana getirilerek ana-metne aktarılan alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul*'un yenidenyazım biçiminde, metinlerarası söyleşime dâhil edildiği anlaşılmaktadır.

Palimpsest alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul*'da Türklere esir düşen, “dünyada en az sevilen İspanyol milletinden”⁴²⁰ olduğu bilinen Pedro, Müslüman olmuş yaşlı bir tutsağın öğüdüne uyarak, kendisine mesleği sorulduğunda hekim olduğunu, ancak cerrah olmadığını söyler.⁴²¹ Gemide sözü geçen kaptanlardan Cenevizli bir dönme olduğu belirtilen Durmuş Reis’in kendisi hakkındaki “İdrar ve nabız hekimidir, cerrahtan daha faydalıdır.”⁴²² sözü üzerine kürek mahkûmu olmaktan kurtulur, tababet işlerinden sorumlu olur. Ana-metin *Beyaz Kale*'de ise Venedikli esir, Müslüman köleler tarafından yağmalanmış eşyasından elinde kalan anatomi cildine güvenerek hekim olduğunu ileri sürer. Venediklinin cerrah olmadığını söylemesi ise kendisine gösterilen kolu kopmuş biri sayesinde⁴²³ olur. Bu dönüşüm, ana-metnin bir başka alt-metnini oluşturan *Don Quijote* ile de anıştırma ve bir tür yenidenyazım ilişkisini içerir. Nitekim, *Don Quijote* un on yıl kürek cezasına mahkûm edilmiş olan romanın kurmaca tarihçisi La Manchalı Arap yazar Seyyid Hamid Badincani tarafından kendi hikâyesini yazdığı belirtilen esir kahramanı Ginés de Pasamonte, doğumundan son kürek mahkûmiyetine kadar olan yaşamını kaleme

⁴¹⁷ *Kanuni Devrinde İstanbul*, s. 9.

⁴¹⁸ *A.g.e.*, s. 9.

⁴¹⁹ *Beyaz Kale*, s. 11.

⁴²⁰ *Kanuni Devrinde İstanbul*, s. 12.

⁴²¹ *A.g.e.*, s. 11.

⁴²² *A.g.e.*, s. 11.

⁴²³ *Beyaz Kale*, s. 13.

almış ve “*Ginés de Pasamonte'nin Hayatı*” adlı kitabını hapisanede iki yüz riyale rehin bırakmıştır⁴²⁴. Bu noktada, *Beyaz Kale* ile *Kanuni Devrinde İstanbul*'un esir anlatıcıları, *Don Quijote* romanının esiri Ginés de Pasamonte ile kurmaca yazar ve anlatıcılar bağlamında metinlerarası konuma yerleşmektedir. Pasamonte'nin kayıp kitabının *Beyaz Kale* romanının kurmaca hikâyesi olduğu ifade edilebilir. Bu durum nedeniyle *Beyaz Kale*, *Don Quijote*'un genişletme yoluyla meydana getirilmiş bir devamı sayılabilir.

Don Quijote'un yalnızca bir ilham kaynağı olmakla kalmayıp kendisine ‘devam’lar yazılmış bir eser olduğu bilgisini veren Jale Parla, isabetli biçimde *Beyaz Kale*'nin de bir devam öyküsü olduğuna⁴²⁵ dikkat çeker. Alt-metin *Don Quijote*'ta “*Esirin Hikâyesi*” başlığı altında sözü edilen Saavedra adlı İspanyol askerinin⁴²⁶ yaşamını konu alan metnin *Beyaz Kale* olduğunu⁴²⁷ ifade eder. *Beyaz Kale*'nin, alt-metin *Don Quijote*'un bir devam öyküsü olduğu yönündeki tespiti doğru olmakla beraber, bu metinlerarası “devam” özelliği, söz konusu örüntünün ana-metinde sürdürülmesinden çok, anıştırma ve göndergeleştirmelerde kendini göstermektedir. Gönderge-metin *Don Quijote*'ta “*Saavedra adlı bir asker*”⁴²⁸ olarak göndergeleştirilen romanın yazarı Miguel de Cervantes Saavedra'nın mahkûmiyetinin *Kanuni Devrinde İstanbul*'da anıştırıldığını ifade etmek daha doğru olacaktır. *Beyaz Kale*'de Cervantes Saavedra, esir düştükten sonra hekim olduğunu söyleyen Venedikli mahkûma “*gösterdikleri kolu kopmuş biri*”⁴²⁹ ifadesi ile anıştırılmaktadır. Bu çerçevede, *Don Quijote* ile *Beyaz Kale* arasında yenidenyazım veya dönüştürümden çok, ancak ikinci dereceden Cervantes'in biyografisini içeren bir anıştırmanın ya da göndergeleştirmenin söz konusu olduğunu ifade etmek mümkündür.

⁴²⁴ *Don Quijote*, ss. 184-185.

⁴²⁵ Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 13. b., İletişim Yayınları (1.-12. Baskı: 2000-2013) , İstanbul, 2015, s. 342.

⁴²⁶ *Don Quijote*, s. 347.

⁴²⁷ Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 366 (dipnot).

⁴²⁸ *Don Quijote*, s. 347.

⁴²⁹ *Beyaz Kale*, s. 13.

Kanuni Devrinde İstanbul'un İspanyol olan esiri, *Beyaz Kale*'de Venedikli, dolayısıyla İtalyan bir esirdir.⁴³⁰ Her iki metinde de hekim olarak bilinen esirler, nefes darlığından⁴³¹ mustarip *Kanuni Devrinde İstanbul*'da Sinan Paşa'yı, *Beyaz Kale*'de Sadık Paşa'yı tedaviye çalışırlar.

Alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul*'da Pedro'nun, *Beyaz Kale*'de Venediklinin azat edilmelerinin şartı, Müslüman olmalarıdır⁴³². İki eserde de gayrimüslim karakterler, azat edilmeleri karşılığında dahi İslam dinini kabule yanaşmazlar. *Beyaz Kale*'nin Venedikli karakteri, bir aralık aklından geçirse de, dinini değiştirmeye fırsat bulamaz. "Hayatı pahasına" dininden dönmemiş olması sayesinde Paşa'nın sevgisini kazanır; ancak, bu durum yine de azat olmasına fayda etmez. Hikâye, Paşa tarafından köle olarak, kendisini azat edip etmeme iradesine sahip olacak Hoca'ya hediye edilmesiyle⁴³³ oylumlanır. Genişletilerek yeniden yazılan alt-metin ile yeniden yazım sonucu ortaya çıkan ana-metin arasındaki ortak unsur, hürriyete sahip olmanın koşulu olan din değiştirme ve kişilerin bunu kabul etmeyişi, "alıntı" tekniğine bağlı olarak ortaya çıkan bir metinlerarası unsurdur.

Don Quijote ile *Beyaz Kale*'de benzer biçimde yer alan üst-kurmaca anlatıcı ve yayıncılar, Seyyid Hamid Badincani ile Faruk Darvınoğlu; bir kürek mahkûmunun yaşamını konu alan üst-kurmaca metinler; *Don Quijote-Sancho Panza* ile Venedikli-Hoca arasında mevcut bulunan eş-ruh imgesi ve her iki romanda bulunan kimi karnavalesk öğeler Pamuk'un *Don Quijote* romanını yeniden yazım bağlamında ele aldığına işaret etmektedir.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da, aynı zamanda palimpsest özelliğe sahip olan alt-metin *Hüsrev ve Şirin*'in hikâyesi, Kara ile Şeküre'nin hikâyelerinde yeniden yazılmıştır. Hüsrev ile Şirin'i de resmetmiş olan nakkaş Behzad, Şah Tahmasp tarafından kendisine gönderilmiş olan bir sorguç iğnesini gözlerine

⁴³⁰ *Beyaz Kale* romanı için alt-metin sayılan *Kanuni Devrinde İstanbul*'da, Türklere esir düşmüş olan İspanyol Pedro'nun kaptanlardan birinin bir kenara bıraktığı yüzüğü incelerken denize düşürmesi üzerine tutsakları gözetmekle yetkili olan Murat Reis tarafından dövüldüğü sırada, diğer kürek mahkûmlarının kendisini kurtarmak üzere yüzüğün parasını aralarında toplamayıp acıklı sahneyi seyretmeye razı olmalarını İspanyol milletinin dünyada en az sevilen millet oluşu ile izah eder. Eserin çevirmeni tarafından da söz konusu eserde anlatılan dönemde, hemen bütün İtalya'nın İspanya Krallığı'na bağlı olduğu belirtilir. (*Kanuni Devrinde İstanbul*, ss. 12-13.)

Buradan hareketle, *Kanuni Devrinde İstanbul*'da İspanyol iken *Beyaz Kale* romanında Venedikli olan esirin, yeniden yazım sırasında tümüyle dönüştüğünü öne sürmenin mümkün olmadığını ifade etmek gerekir.

⁴³¹ *Beyaz Kale*, s. 16; *Kanuni Devrinde İstanbul*, s. 19.

⁴³² *Kanuni Devrinde İstanbul*, ss. 21-24; *Beyaz Kale*, ss. 25-26.

⁴³³ *Beyaz Kale*, s.27.

batırarak kendisini kör etmiştir. Romanda kurmaca bir karaktere dönüşen nakkaş Osman da, Kara ile birlikte Hazine Odası'nda araştırma yaptıkları sırada, Şah Tahmasp tarafından Bahzad'a gönderilmiş olan bu iğneyi bulur; üstat Behzad gibi, gözlerine batırarak kör olur⁴³⁴. Bunu yapmadan önce, gördüğü *Şehnâme* meclislerinden biri, "*İskender'in Rüstem'in çatal uçlu okuyla kör edilişi*"⁴³⁵ hakkındaki meclistir. Alt-metin *Hüsrev ve Şirin*, böylece, metinlerarası bağlama farklı bir örüntü bakımından yenidenyazım biçiminde yeniden dâhil olur; ana-metnin ve *Benim Adım Kırmızı*'nın, *Şehnâme* ile de metinlerarası olduğu gösterilir. Ana-metinde nakkaşlar arasındaki katilin bulunduğu "Katil Diyecekler Bana"⁴³⁶ başlıklı bölümde Kara ve Leylek, birlikte üstat nakkaşlar Behzad ile Osman'ı körlüğe götüren iğneyi, katil olduğu anlaşılan Zeytin'in önce sağ, sonra sol gözüne batırarak⁴³⁷ onu kör etmek isterler. Ancak, romanın sonunda, körlüğü hakkında bir neticeye ulaşılmadan, Zeytin, Şeküre'nin savaşta kaybolan eşinin erkek kardeşi Hasan tarafından, başı kesilip bedeninden ayrılarak öldürülür.

Kara Kitap ise, Şeyh Galib'e ait *Hüsn ü Aşk*⁴³⁸ mesnevisinin genişletme yoluyla yenidenyazımı sayesinde meydana getirilmiş bir ana-metindir. Doğu edebiyatında bir tür sembolizm kabul edilen Sebki-Hindî üslubunca meydana getirilen mesnevîde hikâye, aynı gece dünyaya gelen Hüsn adlı kız çocuk ile Aşk adlı erkek çocuğun kabilelerinin ileri gelenleri tarafından birbirlerine nişanlanmaları, zamanla birbirlerini sevmeleri ve türlü engellerle karşılaşmalarından sonra nihayet Hüsn ile Aşk'ın bir oldukları gerekçesiyle bir araya gelmeleri etrafındadır. Alt-metinde hikâye, Sühan, Hayret, Gayret, İsmet, kalp diyarı gibi simgesel isimlere sahip karakterler aracılığıyla aktarılır. Yenidenyazılan ana-metinde de *Hüsn ü Aşk*'ı anımsatan (Celâl) Salik, Galip, Şehrikalp gibi simgesel tasarımlar mevcuttur. Nitekim ana-metnin baş karakteri Galip doğrudan Şeyh Galip'i; onun Hüsn ile Aşk gibi eş-ruh izleğini meydana getiren ikizi Celâl Salik ise tasavvuf ehlini hatıra

⁴³⁴ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 380-396.

⁴³⁵ *A.g.e.*, s. 383.

⁴³⁶ *A.g.e.*, ss. 466-491.

⁴³⁷ *A.g.e.*, s. 474.

⁴³⁸ Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk* (Çev. ve Haz.: Abdülbaki Gölpınarlı), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.; Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk* (Haz.: Muhammed Nur Doğan), Kültür Bakanlığı Yayınları, e-kitap. Ayrıca bk.: Naci Okçu, "Hüsn ü Aşk", *İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C. 19, İstanbul, 1999, ss. 29-31.

getirmektedir. Nitekim, anlamı “*bir yola giren, bir yolda giden*”⁴³⁹ olarak verilen salık, İslam ve tasavvuf yolcusu olarak anlaşılabilir. Celâl adlı yazar-karakter, metnin içerisinde bulunan köşe yazılarında, Şeyh Galip üzerinde de tesirde bulunmuş Mevlânâ Celâleddin Rûmî’den söz etmektedir.

Orhan Pamuk’un yenidenyazım yoluyla meydana getirilmiş romanları *Benim Adım Kırmızı* ve *Kara Kitap*’ta, yenidenyazılarak palimpsest birer hikâyeye dönüştürülen alt-metinler, ana-metinler içerisinde sıklıkla alıntılanmakta, anıştırılmakta ve doğrudan doğruya anılarak göndergeleştirilmektedir. *Beyaz Kale* için iki alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul* ve *Don Quijote*, ana-metnin içerisinde doğrudan doğruya anılmaz. Bununla birlikte, *Don Quijote*’un yazarı Cervantes, ana-metinde anıştırmalar yoluyla göndergeleştirildiği tespit edilmektedir.

⁴³⁹ “salık”, Türk Dil Kurumu Sözlüğü (çevrimiçi)
(<https://sozluk.gov.tr>, Erişim tarihi: 22.10.2019.)

3. BÖLÜM

ORHAN PAMUK ROMANLARININ METİNSEL-AŞKIN ÖRÜNTÜSÜ

Postmodern edebiyatın temel prensiplerinden biri olarak görülen metinlerarası örüntü, Pamuk'un romanlarının ana çizgilerinden birini oluşturmaktadır. Eserleri içerisinde dünya edebiyatlarından tarihî ve çağdaş gönderge-metinler ile alt-metinler, başta resim olmak üzere sanat alanlarından estetik öğeler yaygın olarak mevcuttur. Romanlarının metin-ötesi, önemli ölçüde onların “anlam”larının üretilmesini sağlamaktadır. Orhan Pamuk'un eserlerinde, “metin”lerin yanında, bu çalışmada ana-estetik öge veya gönderge-estetik öge gibi metnin yerini alan kavramlarla söz edilmekte olan “sanat”lar da ana-metin ile ve birbirleriyle söyleşimde bulunarak metnin anlamını meydana getirmektedir.

Orhan Pamuk'un romanlarında “metin”lerin ve “estetik biçim”lerin varlığı, romancının kendi eserlerine ve üslubuna yöneltilen gönderim işlemi de meydana getirmektedir. Bu bölümde Orhan Pamuk edebiyatının¹ metinsel-aşkınlık bakımından kaynaklarını, başka bir ifadeyle metin-ötesini meydana getirilen eserler, gönderge veya alt-metin oluş bakımlarından ele alınarak öncelikle bir ana-metin içerisinde, daha sonra Orhan Pamuk estetiğinde temsil ettikleri “anlam” yönünden ele alınmaktadır. Orhan Pamuk estetiğinde metinsel-aşkınlık biçimlerinin önemli olması kadar, romancının kendisine ait metinleri göndergeleştirmesi ve bu sayede büyük bir nehir roman meydana getirmesi de geniş bir metin-ötesi oluşturması bakımından dikkat çeker. Söz konusu tutum, bu bölümde öz-alıntı, özgöndergesellik veya özgönderge-metin gibi kavramlarla işaretlenmekte olan kuramsal/poetik bir tercihe dönüşmüştür.

Özgöndergesellik bağlamında Pamuk, *Kara Kitap* üzerine, “*Benim bütün kitaplarım, bir önceki kitabın içinden doğar,*”² ifadesinde bulunmuştur. İlk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan itibaren, bir sonraki romanda tezahür eden kişi, konu ve izlekler roman yazarının estetik çerçevesini temsil etmesi bakımından dikkati çekmektedir. Orhan Pamuk'un romanları arasındaki göndergesel ilişki, onları metinsel-aşkın, metinlerarası bir söyleşim içerisine çekmekte; birbirleri üzerinde

¹ “Orhan Pamuk Edebiyatı” biçimindeki bu adlandırma, Orhan Pamuk edebiyatı üzerine Sabancı Üniversitesi ev sahipliğinde 19-20 Aralık 2006 tarih aralığında gerçekleştirilen ve tutanakları kitap hâlinde yayımlanmış olan bilimsel toplantıdan esin alınarak tercih edilmiştir. Bk.: Fahri Aral (Haz.), *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

² Orhan Pamuk, “Kitaplarım Benim Hayatım - Kara Kitap”, *Öteki Renkler, Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*, Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: İletişim Yayınları, İstanbul, 1999), İstanbul, 2016, s. 135.

palimpsest birer varlık göstermelerine yol açmaktadır. Diğer yandan, geleneksel anlatı yöntemlerinden biri olarak, büyük bir nehir roman görüntüsü oluşturmaktadır. Onun çoksesli ve söyleşimci yapıdaki romanlarından kurulu nehir roman, birbiriyle söyleşim hâlindeki alt-metinlerden ve özgönderge-metinlerden oluşur. Teşvikiye’de yaşayan büyük ve seçkin bir ailenin bireylerinden on altıncı yüzyılda yaşamış nakkaşlara; koleksiyonculardan bilim insanlarına, bozacıya, esirlere; kurmaca ve tarihî yazarlardan resimlerden çıkma anlatıcılara doğru uzanan geniş bir karakter kadrosuna sahip nehir roman, büyük bir “çoksesli” anlatıyı da oluşturmaktadır.

Bu bölümde tespit edilen metin-ötesi söyleşim, türe bağlı, izleksel ve tarihî bir sınıflamaya tâbi tutulmuştur. Yazarın roman kuruluşunda önemli bir tesire sahip olduğu tespit edilen akımlar ve sanatkârlar hakkında ayrı birer bölüm düzenlenmiştir.

1. Bilim Tarihine Ait Metinler ile Felsefe Metinlerinin Göndergeselliği

Orhan Pamuk’un romanlarında, Avrupa ve Batı felsefesine ait gönderge-metinlerin yanında, İslam medeniyeti ekseninde ortaya çıkan bilim ve felsefe tarihinin başyapıtları da geniş ölçüde metinsel-aşkılık göstermektedir. Romancının bilhassa *Beyaz Kale*’den itibaren meydana getirmeye başladığı “yenilikçi” romanları, Doğu ile Batı medeniyetleri arasında Batılı ve “modern” bir tercihte bulunmaktan çok, bir terkip düşüncesine yakındır. Örneğin, Batlamyus’un Ptoleme adıyla da ana-metinde anılması, Pamuk’un sıklıkla ele aldığı Doğu ve Batı izleğini, bu iki medeniyetten meydana getirilen ya da meydana getirilmesi tasavvur edilen bir terkipi düşündürmektedir. Nitekim, Orhan Pamuk’un yenilikçi ve daha fazla biçeme yönelik eserleri arasında, bir ana-metin bölümlerinde çoğunlukla “Batılı” bir göndergeye “Doğulu” bir karşılık denk düşmektedir.

Avrupa felsefe tarihine ait metinler, bilhassa Alman romantik felsefesinin tezahürleri etrafında yer almaktadır. Avrupa aydınlanması dönemi romantik felsefecileri arasında yer alan kendilik, benlik kavramları üzerine tartışan Rousseau³, Pamuk’un romanları için felsefî göndegelerden biri olarak dikkat çekmektedir. Orhan Pamuk romanlarında romantik edebiyattan bilhassa Alman romantizm akımı içerisinden pek çok eser, gönderge-metinler olarak yer almaktadır. Gutman tarafından

³ Bk.: Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri* (Haz.: Henry Hardy; Çev.: Mete Tunçay), 2. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: İstanbul, 2004), İstanbul, 2010.;

ilk romantik olarak sözü edilen, romantizmin kendisi ile başladığı belirtilen⁴ Rousseau ise, Pamuk'un romanlarına felsefe metinleriyle girmektedir.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında kimlik ve “kendilik” arayışında olan Refik, kendini unutmaya çalışarak romantik felsefenin temsilcisi Rousseau'nun *İtiraflar*⁵'ını okurken, kitabın kendinden başka bir şeyi de düşündürmediğini⁶ itiraf eder. Böylece, *İtiraflar*, gönderge-metin durumunda ana-metinde yer alır. Rousseau'nun “bireyleşmiş benlik” olarak, kendisinden Jean-Jacques adıyla söz edişi⁷, onun “kendilik” olgusuna gösterdiği önemden ileri gelir. Gutman, *İtiraflar*'da Rousseau'nun amacının, “kendisine ve ötekilere kendisini tanımlayacak bir ‘benlik’ yaratmak”⁸ olduğunu ileri sürmektedir. Romanlarında kimlik, benlik, kendilik izlekleri üzerinde kapsamlı biçimde durmakta olan Orhan Pamuk için *İtiraflar*, izleğin ana-metin içerisinde ortaya çıkarılmasında bir gönderge-metin olarak oldukça belirgin durumdadır. Rousseau, *Sessiz Ev*'de de anımsanmaktadır. Fatma Darvinoğlu, ölümünün ardından eşi Selâhattin'e “*Ruso gibi doğanın kucağında yaşa[ma]*”⁹ isteğinden söz eder.

Ana-metinde geniş bir okuma tecrübesine girme arzusunda olan Refik'in hatıra defterinde¹⁰, Alman romantik felsefesinin bir temsilcisi Arthur Schopenhauer'a ait Türkçe tercümesi *Aforizmalar*¹¹ adıyla yayımlanan eser, gönderge-metin olarak yer alır. Refik, on altı yaşında okuyup duyduğu heyecanı hatırladığı *Zavallı Necdet*'i yetişkinlik yıllarında bayağı bulur¹². Bu sayede, Safvet Nezihî'nin geleneksel tarzdaki bir aşk romanı olan ve yayımlandığı dönemde popüler edebiyatın ürünleri arasında bulunan *Zavallı Necdet*¹³ romanı da gönderge-metinler arasına girer. *Cevdet*

⁴ bk.: Michel Foucault, Huck Gutman, Patrick H. Hutton, *Kendini Bilmek*, (Çev.: Gül Çağalı Güven; Haz.: Yücel Gökçürk), 3. b., Om Yayınları, İstanbul, 2001, s. 80.

⁵ Jean-Jacques Rousseau, *İtiraflar* (Çev.: Selâhattin Güzey-Faik Bercmen), Semih Lütfi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1943.

⁶ *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 253.

⁷ Huck Gutman, “Bir Benlik Teknolojisi: Rousseau'nun İtirafı”, *Kendini Bilmek*, s. 81.

⁸ Huck Gutman, *A.g.e.*, s. 82.

⁹ *Sessiz Ev*, s. 92.

¹⁰ *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 547.

¹¹ Arthur Schopenhauer, *Aforizmalar* (Çev.: Mustafa Tüzel), İis Bankası Kültür Yayınları, (1. Baskı: 1998, Kabalcı Yayınları, İstanbul) İstanbul, 2008.

¹² *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 544.

¹³ Safvet Nezihî, *Zavallı Necdet*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1944.

Bey ve Oğulları'nın idealist kişisi Refik, realist ve natüralist eserlerde olduğu gibi, yaşam içerisinde oldukça romantik bir tutum içerisinde. Romantik şair ve yazarları okur, kendi "ben"ine ulaşmak üzere egzotik yolculuklar gerçekleştirir. Bildungsromanlarda olduğu gibi ise, daha önce okuyup etkilendiği eserleri bayağı bulmaktadır.

Erasmus'a ait *Deliliğe Övgü*¹⁴, ana-metin *Sessiz Ev*'de, gönderge-metin olarak yer alır. Ana-metnin geleneksel roman okurunu da temsil eden kişisi Nilgün, okumakta olduğu eserden bir alıntı yoluyla "*Deliliğe Övgü'de şöyle bir parça okumuştum: Aya çıkıp dünyaya baksaydı ve her şeyi, bütün bu hareketi bir anda görseydi biri ne düşünürdü?*"¹⁵ biçiminde söz eder. Rönesans Hümanizminin önemli temsilcilerinden biri olarak sözü edilen Desiderius Erasmus, Nilgün Darvinoğlu'nun da bir ruh olarak taşıdığı hümanizmanın *Sessiz Ev*'de göndergeleştirilmesi amacıyla ana-metne girmiş görünmektedir.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de yer alan "*Ptoleme kozmoğrafyası*"¹⁶ ve Batlamyus hakkındaki konuşmalarda¹⁷, Greko-Romen literatüründe Claudius Ptolemeaios, klasik İslam kaynaklarında Batlamyus veya Batlamyus el-Kalûzî adıyla geçtiği belirtilen Batlamyus'un astronomi, trigonometri, iklimler teorisi, güneş yılı, ayın periyotları, ayın yörüngesinin eğikliği, güney ve kuzey yarımkürelerdeki sabit yıldızlar kataloğu, gezegenler teorisinin esasları, Mars, Merkür, Venüs, Satürn ve Jüpiter gibi gezegenlerin hareketleriyle doğuş ve batış zamanları konularını ele aldığı on üç bölümden oluşan ve *Sintaksis* veya *Matematikis Sintaksis* adıyla anılan¹⁸ *el-Mecistî* adlı eseri, gönderge-metindir. Hoca ile Venedikli'nin astronomiyle uğraştığı kısımlarda da Hoca'nın tartışma konusu yaptığı ve tartışma yerine Hoca'nın anlattığı, Venediklinin dinlediği "*Batlamyus'un dizgesi*"¹⁹nden söz ettikleri bölümde, Batlamyus'un *el-Mecistî* ya da *Almageist'i* gönderge metindir.

¹⁴ Desiderius Erasmus, *Deliliğe Övgü* (Çev.: Yücel Sivri), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016.

¹⁵ *Sessiz Ev*, s. 217.

¹⁶ *Beyaz Kale*, s. 22.

¹⁷ *A.g.e.*, s. 22.

¹⁸ Batlamyus: Ptolemeaios.

Cengiz Aydın, Gülseren Aydın, "Batlamyus", *İslâm Ansiklopedisi*, C. 5, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, ss. 196-199.

¹⁹ *Beyaz Kale*, s.:29.

Romanda Venedikli'nin “*Yetersiz Türkçeme rağmen sökebildim: Almageist'in, sanırım, kendisinden değil, başka bir özetinden çıkarılmış ikinci bir özetiydi[.]*”²⁰ ibaresinde *Almageist* ile de, Batlamyus'un *Almagest* adıyla da bilinen *el-Mecistî* eserinden söz ediliyordur. Umberto Eco da *Gülün Adı* romanında “*Almagesthus*” adıyla Ptoleme veya Batlamyus'un *el-Mecistî* eserinden bir gönderge-metin olarak²¹ söz eder. Bu benzerlik, *Gülün Adı* ile *Beyaz Kale*'yi iki metinlerarası roman durumuna getirir. Avrupalı polisiye özellikli roman *Gülün Adı*'nın Doğu'daki tezahürü, romanla polisiye nitelikli anlatılara benzer örüntüsü bakımından ana-metinsellik özelliği gösteren *Benim Adım Kırmızı* romanı olmuştur. Böylece, ana-metin *Beyaz Kale*'de vurgulanan Doğu-Batı karşıtlığı ve simetrisi, üçüncü bir metnin varlığıyla *Benim Adım Kırmızı* ve *Gülün Adı* arasında metinsel-aşkın düzlemde tamamlanmış olur.

Beyaz Kale'de, “*I. Ahmet'in dedesi III. Murat'ın [...] rahmetli Takıyyüddin Efendi'ye yaptırttığı ve sonradan ilgisizlikten yıkılan o rasathane gibi bir şey; [...]*”²² şeklinde tarihi kişiler ve hadiseler içerisinden alıntılar bulunmaktadır. Burada klâsik İslam astronomisinin son büyük temsilcisi olduğu kabul edilen Osmanlı âlimi Takıyyüddin er-Râsîd'in²³ kurmuş olduğu İstanbul Rasathanesinin “*içinde yalnız yıldızları değil, bütün âlemi, nehirleri ve denizleri, bulutları ve dağları, çiçekleri ve tabii, hayvanları da, gözlemleyen bilginler yan yana gelsinler ve gözledikleri şeyleri konuşa konuşa ilerletsinler ki, aklımız gelişsin,*”²⁴ biçiminde kurmaca düzleme yerleştirildiği görülür. Takıyyüddin'in Padişah'a takdim ettiği, ancak bugün kayıp olduğu belirtilen kuyruklu yıldız hakkındaki eseri *Muhtıra-i İlmiye*²⁵, gönderge-metin olarak metinsel-aşkın örüntüye dâhil olmuştur.

Ana-metin *Beyaz Kale*'nin metinlerarası dünyasında *Hayatü'l Hayvan*²⁶ ile *Acaibü'l Mahlûkat*²⁷ da kendilerine yer bulur. “[*H*]ayvanlar kitaplarını çok sevdiğini

²⁰ *Beyaz Kale*, s. 22.

²¹ *Gülün Adı*, s. 264.

²² *Beyaz Kale*, s. 37.

²³ Bk. : Hüseyin Gazi Topdemir, “Takıyyüddin er-Râsîd” , *İslâm Ansiklopedisi*, C. 39, TDV Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 454-546.

²⁴ *Beyaz Kale*, s. 37.

²⁵ Orhan Pamuk, “Beyaz Kale Üzerine”, *A.g.e.*, s. 145.

²⁶ *A.g.e.*, s. 41.

²⁷ *A.g.e.*, s. 41.

söyle[yen]”²⁸ Sultan’dan söz edilen bölümlerde, 13. yüzyılda Kazvin’de doğmuş coğrafya bilgini Kazvîni²⁹’ye ait, kısaca *Acâibü’l Mahlûkat* olarak bilinen *Acâibü’l Mahlûkat ve Garâibü’l Mevcûdat*³⁰ adlı eserin kısaltılarak, tercüme edilerek veya genişletilerek yeniden yazıldığı bildirilen fantastik hayvanlar ve varlıklar hakkındaki müstakil kitaplar gönderge-metinlerdir:

“Hoca, hemen oracıkta takvimin bazı tarihlerine mısralar düzüp, işini bitirmekte olan hattatın eline tutuşturdu; benden de mısralarının bazılarını resimlememi istedi. Öğleye doğru, ebrulu, mavi bir kapakla alelacele ciltlettirdiği risaleyi yanına alıp giderken neşesizdi, sıkıntılıydı, korkuyordu. Bana, takvimden çok, hikâyesine tikiş tikiş doldurduğu o pelikan kuşlarına, kanatlı boğalara, kırmızı karıncalara ve konuşan maymunlara güvendiğini söyledi.”³¹

Burada gönderge-metinler olarak anıştırılan hayvan anlatıları, ansiklopedik niteliklerine rağmen temsil ettikleri bilimsel gerçekliğin doğrulanabilir olmayışı nedeniyle parodi edilmektedir.

Benim Adım Kırmızı’da, ilk defa “*Koskoca Sadıki Bey’in bir Özbek sipahisi için yalnızca kırk altına bir Acaip’ül Mahlukat resmettiği söyleniyor.*”³², ibaresiyle birlikte gönderge-metin olarak yer alan on altıncı yüzyılın son çeyreğinde Şah Abbas’ın saray kütüphanesini yöneten ressam ve şair Sâdikî Bey’in³³ resmettiği Kazvîni’nin *Acaibü’l Mahlûkat*³⁴ eseridir. Her ne kadar buradaki gönderge görsel bir form olsa da *Acaib’ül Mahlûkat*’ın bir tür kipsel dönüşüm örneği söz konusu olduğundan, resimlerin dayandığı alt-metin de gönderge kabul edilebilir. Katil nakkaşın “*kederliler aşevi*”³⁵ dediği bir yerde karşılaşmış sohbet ettiği çelebi ile bu sohbeti sırasında kendisini ona Behzad adıyla tanıtır ve nakkaş Behzad’ın üslubunun, bilhassa at resimlerinin nakkaşlar arasında taklit edildiğinden bahsettikleri sırada, Nakkaş, Çelebi’ye “*Sen hiç at resmi gördün mü*”³⁶, sorusu üzerine Çelebi, “*Âlimler*

²⁸ *Beyaz Kale*, s. 43.

²⁹ bk.: Cevat İzgi, “Kazvîni, Zekeriyâ b. Muhammed”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 25, TDV Yayınları, Ankara, 2002, s. 160.

³⁰ Günay Kut, “Acâibü’l Mahlûkat”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 1, TDV Yayınları, İstanbul, 1988, ss. 315-317.

³¹ *Beyaz Kale*, s. 83.

³² *Benim Adım Kırmızı*, s. 72.

³³ Zeren Tanındı, “Rızâ-yi Abbâsi”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 35, TDV Yayınları, İstanbul, 2008, s. 60.

³⁴ Günay Kut, “Acâibü’l Mahlûkat”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 1, TDV Yayınları, İstanbul, 1988, ss. 315-317.

³⁵ *Benim Adım Kırmızı*, s. 345.

³⁶ *A.g.e.*, s. 348.

âlimi bir büyük hocanın, bir gün benim rahmetli hocama verdiği bir sihirli kitapta kanatlı bir atın resmini görmüştüm”³⁷ yanıtında “sihirli” olduğu söylenen kitabın da *Acaib’ül Mahlûkat* olduğu katil nakkaşın düşüncelerinden anlaşılır:

“Hocasıyla birlikte *Acaib-ül Mahlûkat*’ı ciddiye alan şu sersemi şuracıkta kafasını çorba kâsesine sokup boğayım mı, yoksa bırakayım mı hayatında gördüğü tek at resmini -kim bilir ne de kötü bir nüshadır- bana ballandıra ballandıra anlatsın mı?”³⁸

Pamuk’un *Beyaz Kale* romanının başkişileri ve eş ruh imgesinin unsurları olan Hoca ile Venedikli de olağanüstü konuların ele alındığı kitaplara ilgi duyan Padişahı memnun etmek üzere *Acaib’ül Mahlûkat* olduğu anlaşılan, harikulade canlılardan söz edildiği bilinen bir kitabı resimlerler. Çelebi’nin “âlimler âlimi bir büyük hoca”³⁹ olarak andığı, *Beyaz Kale*’nin Hoca’sı olmalıdır. Pamuk’un *Beyaz Kale* romanında da gönderge-metin olarak yer alan *Acaib’ül Mahlûkat*, *Benim Adım Kırmızı* ile *Beyaz Kale* romanlarını iki metinlerarası roman durumuna getirmektedir.

Simgesel anlatıma ve sıralı hikâyelere dayalı felsefî metin türünün bir örneği olan, çeşitli dillere çevrilmiş ve İslam dünyasının yanı sıra başta Daniel Defoe olmak üzere, Batılı pek çok sanatçı ve düşünürü etkilemiş olduğu belirtilen⁴⁰ Endülüslü filozof ve hekim İbn Tufeyl’e ait *Hay bin Yakzan*⁴¹, ana-metin *Kara Kitap*’ta yer alan Doğu medeniyetine ait gönderge-metinler arasındadır. *Hay bin Yakzan*’da varlığın ve tabiatın müstakil birer kendilik gibi algılanıp yorumlandığı ifade edilebilir. Bu anlam eksenini, gönderge-metin ana-metne Orhan Pamuk romanlarında geniş ölçüde üzerinde durulmakta olan “kendilik, kendisi olmak” izleği çerçevesinde girdiğini düşündürmektedir. Orta çağda tıp alanının önde gelen bilginlerinden İbn Sînâ’ya⁴² ait aynı adlı daha erken tarihli sembolik hikâyeye tarzındaki bir eserin bulunması, gönderge-metin *Hay bin Yakzan* ile isim bakımından metinlerarası durumda olan İbni Sînâ’nın eserinin de anışturma yoluyla ana-metinde gönderge durumda olmasını sağlamaktadır. Gönderge-metin ana-metinde yer aldığı bağlam da, Daniel Defoe ile İbn Tufeyl ve *Hay bin Yakzan* ile *Robinson Crusoe* arasında etki ve esinlenme

³⁷ *Benim Adım Kırmızı*, s. 348.

³⁸ *A.g.e.*, s. 348.

³⁹ *A.g.e.*, s. 348.

⁴⁰ İlhan Kutluer, “İbn Tufeyl”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 20, TDV Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 418-425.

⁴¹ İbn Sina - İbn Tufeyl, *Hay bin Yakzan* (Çev.: M. Şerefeddin Yaltkaya - Babanzâde Reşid; Haz.: N. Ahmet Özalp), 5. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.

⁴² bk.: Ömer Mahir Alper, “İbn Sînâ”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 20, TDV Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 319-322.

bakımından bir mukayese sonucu aralarında hangisinin öncü olduğuna dair bir tespitin⁴³ doğruluğunun ya da gereğinin tartışılmasıdır. Söz konusu gönderge-metinler, aralarındaki benzerlik ve etkilenme nedeniyle, yorumsal üst-metin bağlamına yerleşmiş olmaktadır.

Romantizmin Fransız edebiyatındaki temsilcisi François René de Chateaubriand'a ait 1841 yılında tamamlanmış olan hatıra ve tarih sahası içerisinde değerlendirilmesi mümkün eser *Mezar Ötesinden Anılar*⁴⁴, ana-metin *Kara Kitap*'ta bulunan gönderge-metinlerden biridir. Hikâyede kayıp durumdaki Celâl Salik'in çalışmakta olduğu gazeteye giderek ona ait olduğunu belirttiği yazıları teslim etmek üzere giden Galip, yazıları teslim alan ihtiyar bir köşe yazarının masasında "*Chateaubriand'ın Mezar Ötesinden Anılar'ının eski bir yazı çevirisini*"⁴⁵ görür. Gönderge-metin bulunduğu bağlam açısından ana-metin içindeki anlamı, toplumsal ve siyasi tarih içerisindeki askerî bakış açısına sahip okura ait zihin yapısını temsil etmesi yönündedir. Bunun yanında, romantik edebiyatı yakından takip ettiği ve romanlarında buradan pek çok eseri göndergeleştiren Orhan Pamuk'un okuma haritasının bir yönünü oluşturmaktadır.

Bilim tarihi ve felsefe sahası içerisinde bulunan metinlerin Orhan Pamuk'un romanlarında bulunuşu, çoğunlukla romancının geleneksel-gerçekçi tarzındaki eserleri etrafında kalmıştır. *Beyaz Kale*'den itibaren, bilhassa *Benim Adım Kırmızı*, *Masumiyet Müzesi*, *Kırmızı Saçlı Kadın* romanları ile Pamuk, insanlık tarihi boyunca medeniyetlere yön vermiş fikirler yerine, başta roman olmak üzere, sanatlarda estetik ve kuramsal çerçeveyi oluşturmuş konular üzerinde durmuş; felsefeden çok poetik metinlerden örülü bir metinsel-aşkın çerçeve oluşturmuştur.

2. Kur'an-ı Kerîm ve Tasavvufî Edebiyat ile Göndergesellik

Orhan Pamuk, *Kur'an-ı Kerîm* ile birlikte tasavvuf kaynaklarına da çoksesli roman kurgusu bağlamında karakterlerin tabiatlarını şekillendirmede yönelir. Yazar, roman okunurken, ahlâkın "*kendi içimizden gelen ve roman kahramanlarına yönelen*

⁴³ *Kara Kitap*, ss. 157-158.

⁴⁴ François René de Chateaubriand, *Napoleon Bonaparte: Mezar Ötesinden Anılar* (Çev. Yaşar Nabi), Varlık Yayınları, İstanbul, 1969.

⁴⁵ *Kara Kitap*, s. 336.

bir şey”⁴⁶ olmak yerine, manzaranın bir parçası olması gerektiğinden söz eder. Böylece, başta *Kur’an-ı Kerîm* olmak üzere, ahlâkî ve tasavvufî kaynakların, anlatı karakterlerini oluşturmada metinsel-aşkın birer kaynak olarak ele aldığı “metin”ler gibi, çoksesli düzlemde söyleşim özelliklerine dikkat çekmiş olur. Onun romanlarında, müstakil biçimde dolaşımda bulunan ve tespit edilebilen pek çok bilgi, fikir ve değer yargısı, tıpkı pek çok alt-metin, gönderge-metin gibi ana-metni meydana getiren bütünleşik unsurlar arasındadır.

İslam medeniyetinin ve felsefesinin öncelikli kaynağı *Kur’an-ı Kerîm* ve tasavvuf geleneği içerisinde öne çıkmış eserler, bu bölümde ana-metinlerdeki öncelik ve ana-metnin anlamına yönelik etki durumlarına göre tespit ve tasnif edilmektedir.

2.1. *Kur’an-ı Kerîm* ile Sağlanan Metinsel-Aşkınlık Biçimleri

Orhan Pamuk’un romanlarında bir gönderge-metin olarak geniş ölçüde yer alan *Kur’an-ı Kerîm*⁴⁷, çoğunlukla çoksesli niteliğiyle dikkat çeken romanlarda anlatı kişilerinin gerçekleştirdikleri alıntı ve referanslar yoluyla ana-metinlerde tezahür etmektedir. Genellikle kimlik inşasını kurumsal ve entelektüel bir eğitim yerine tali vasıtalarla tamamlamış “safdil” nitelikli roman kişileri, kutsal metinlerden sıklıkla alıntılar gerçekleştirmektedir. Metinlerarası okur, söz konusu alıntıların peşine düştüğünde, gönderge-metinler olarak tespit edilen *Kur’an-ı Kerîm* ayetlerinde çoğu kez bu alıntıları tanıtlanamamaktadır. Kimi zamansa, gönderge-metinde tespit edilen “alıntı” ibarelerin, kurmaca roman kişileri tarafından gönderge-metnin içerdiği anlamdan oldukça farklı, çarpıtılmış veya sıradanlaştırma yoluyla yabancılaştırılmış biçimde aktarıldığı tespit edilmektedir.

Pamuk’un eserlerinde, *Kur’an-ı Kerîm* içerisinden gerçekleştirilen alıntılar, anıştırma yoluyla sezdirilen mânâlar ya da doğrudan doğruya surenin ismine yer verilmek suretiyle metne yerleştirilen göndergeler, genellikle çoksesli anlatıyı oluşturan her bir sese sahip karakterlerin kimlik inşasını ortaya koymak üzere mevcuttur. Örneğin, *Kırmızı Saçlı Kadın*’da Mahmut Usta’nın çırağına anlattığı hikâyeler, daha sonra çırak tarafından yaşam süresince okunan eserlerden tespit

⁴⁶ Orhan Pamuk, “Roman Okurken Kafamızda Neler Olup Biter?”, *Saf ve Düşünceli Romançı*, s. 20.

⁴⁷ *Kur’an-ı Kerîm*, Diyanet İşleri Başkanlığı (çevrimiçi)
<https://kuran.diyaret.gov.tr>

edilmekte; bu hikâyelerden “önemli bir kısmının Kur’an’dan alınma”⁴⁸ olduğu kendisince anlaşılmaktadır.

Orhan Pamuk romanları arasında, *Kur’an-ı Kerîm*’in metinsel-aşkınlık çerçevesinde en geniş kapsamlı biçimde yer aldığı ana-metin, *Benim Adım Kırmızı* olarak tespit edilmiştir. Romancının ana-metinde alıntı, göndergeleştirme ve anıştırma biçiminde sıklıkla yer verdiği metinlerden biri, *Kur’an-ı Kerîm*’dir. Hikâyede henüz öldürülmüş bulunan Zarif isimli nakkaşın ölümünden sonraki izlenimlerini içeren ifadeleri, bir gönderge-metin olarak Vâkıa Sûresi’ne yer vermektedir:

“Öldüm, ama gördüğünüz gibi yok olmadım. Öte yandan, Kuran-ı Kerim’de sözü edilen altlarından ırmaklar akan altından, gümüşten Cennet köşklerine, dolgun meyveli iri yapraklı ağaçlara, bakire güzellere rastlayamadığımı söylemek zorundayım. Oysa Vakıa suresinde anlatılan Cennetteki o iri gözlü hurileri pek çok kereler nasıl da keyiflenerek resmettiğimi şimdi çok iyi hatırlıyorum.”⁴⁹

Ana-metinde Vâkıa Sûresi’nde yer alan cennet tasvirlerinin yazılı bir kaynaktan öğrenilerek görsel bir düzlemde, nakkaşlar tarafından minyatürlerde betimlendiği belirtilir. Söz konusu ekfrastik sahne, edebiyat içerisinde kutsal anlatıların da ekfrasisin gerçekleşmesi için birer düzlem oluşuna dikkat çeken bir ifade biçimi olarak anlaşılmaktadır.

Çoksesli roman *Benim Adım Kırmızı*’da, “Sizlere Kuran-ı Kerim’in en güzel surelerinden *Kehf* suresini hatırlatmak isterim.”⁵⁰ diyen anlatıcı köpek, gönderge-metin olarak sözü edilen suredekinden farklı, mesnevi tarzında bir hikâyeye anlatmaktadır. İndirgeme yoluyla kısa bir içanlatıya dönüşen hikâyeye, *Kehf Sûresi*’nin konu aldığı, inançları nedeniyle öldürülmekten kurtulmak için bir mağaraya sığınan yedi gencin başından geçenler etrafındadır:

“Bu surede putperestler arasında yaşamaktan bıkmış yedi genç hikâyeye edilir. Bunlar bir mağaraya sığınır ve uyurlar. Allah bunların kulaklarına birer mühür vurur ve onları tam üç yüz dokuz sene uyutur. Uyandıklarında aradan şu kadar sene geçtiğini bu yedi gençten birisi İnsanlar arasına karıştığında, elindeki geçer olmayan sikkeden anlar; çok şaşırırlar.”⁵¹

⁴⁸ *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 33.

⁴⁹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 10.

⁵⁰ *A.g.e.*, s. 20.

⁵¹ *A.g.e.*, s. 20.

Köpeğin anlatıcı olarak bulunduğu söz konusu bölümde, esasen İslam medeniyeti dışındaki bazı muhitlerde de kendisine yer edinmiş bu hikâyenin bir varyantına yer verilmektedir. Bununla birlikte anlatıcı köpek, sözünün devamında doğrudan Kehf Sûresi'nin on sekizinci ayetinden söz eder:

“İnsanoğlunun Allah'a bağlılığını, onun mucizelerini, zamanın geçiciliğini, derin bir uykunun tatlılığını anlatan surenin haddim olmayarak sizlere hatırlatacağım on sekizinci ayetinde bu yedi gencin uyuduğu Kehf nam mağaranın girişinde yatan köpekten bahis vardır.”⁵²

Anlatıcı konumda bulunan köpek, “*bir köpek olarak bu sureyle övün[düğünü]*”⁵³ belirtir. Romanda bir anlatıcı köpek tarafından insanoğlunun Allah'a bağlılığı, Allah'ın mucizeleri, zamanın geçiciliği ve derin bir uykunun tatlılığı hakkında olduğu anlaşılmış olan ve bu çerçevede alıntılanarak ana-metinde gönderge-metin kılınmış olan surenin on sekizinci ayetinin Türkçe meâli şöyledir:

“Uykuda oldukları halde sen onları uyanık sanırsın. Biz onları sağa sola çeviriyorduk. Köpekleri de mağaranın girişinde iki kolunu uzatmış (yatmakta idi.) Onları görseydin, mutlaka onlardan yüz çevirip kaçırdın ve gördüklerin yüzünden için korku ile dolardı.”⁵⁴

Nakkaşlar arasındaki çekişme, mücadele ve bir cinayet üzerinden örüntülenen ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da katil Nakkaş, Zarif Efendi'yi öldürmesiyle ilgili düşüncelerini *Kuran-ı Kerîm*'den Furkan Sûresi ve İsrâ Sûresi ile temellendirerek meşru bir zemine yerleştirmek gayretindedir.

İsrâ Sûresi'nin otuz üçüncü ayeti⁵⁵, ana-metinde öldürdüğü kişiyi katletmesi için geçerli nedenleri olduğuna inanan katil tarafından anılarak sure göndergeleştirilmektedir. Katil nakkaş, gerçekleştirdiği işin yanlışlığından haberdardır; ancak, öldürdüğü kişi bir günahkâr olduğuna inandığı, modern tarzda resimlemeyle ilgilenen bir musavvirdir:

“İsrâ suresi ne diyor otuz üçüncü ayette? Haklı bir neden olmadan, Allah'ın katlini yasakladığı cana kıymayın, demiyor mu? Peki, o zaman: Cehennem'e yolladığım alçak hem

⁵² *Benim Adım Kırmızı*, s. 20-21.

⁵³ *A.g.e.*, s. 21.

⁵⁴ “Kehf, 18”, *Kur'an-ı Kerîm*, s. 294.

⁵⁵ “Haklı bir sebep olmadıkça, Allah'ın, öldürülmesini haram kıldığı cana kıymayın. Kim haksız yere öldürülürse, biz onun velisine yetki vermişizdir. Ancak o da (kısas yoluyla) öldürmede meşru ölçüleri aşmasın. Çünkü kendisine yardım edilmiştir.” (“İsrâ, 33”, *Kur'an-ı Kerîm*, s.284.)

Allah'ın katlini yasakladığı bir mümin değildi; benim de onun kafatasını parçalamam için çok haklı nedenlerim vardı.”⁵⁶

İsrâ Sûresi, Hazreti Aişe tarafından, Hazreti Muhammed'in “*genellikle her gece yatmadan önce*”⁵⁷ okuduğu söylendiği bildirilen, Allah ve âhiret inancı konuları temelindeki Zümer Sûresi'yle birlikte *Kara Kitap*'ta da yabancılaştırılmak suretiyle gönderge-metin olur.

Zümer Sûresi'nin, ana-metinde “*Kuran bu konuda yalnızca harfleri okumasını bilenler için açık ('El İsrâ' suresininin 97. ayeti, 'Ez-Zümer' suresinin Allah'ın Kuran'ı 'birbirine benzer ve çift inzal' ettiğini söyleyen 23. ayeti vs.)*,”⁵⁸ biçiminde bahsedilen söz konusu ayetlerinde, alıntılandığı belirtilen ifadeye benzer birer ibarenin bulunmadığı tespit edilmiştir. Nitekim “Zümer, 23”ün içeriği şöyledir:

“Allah sözün en güzelini; âyetleri, (güzellikte) birbirine benzeyen ve (hükümleri, öğütleri, kıssaları) tekrarlanan bir kitap olarak indirmiştir. Rablerinden korkanların derileri (vücutları) ondan dolayı gerginleşir. Sonra derileri de (vücutları da) kalpleri de Allah'ın zikrine karşı yumuşar. İşte bu Kur'an Allah'ın hidayet rehberidir. Onunla dilediğini doğru yola iletir. Allah kimi saptırırsa artık onun için hiçbir yol gösterici yoktur.”⁵⁹

İsrâ Sûresi'ne ait 97 numaralı ayet de Zümer Sûresi'nin 23 numaralı ayeti ile benzer içeriktedir:

“Allah kimi doğru yola iletirse işte o, doğru yolu bulmuştur. Kimi de saptırırsa böyleleri için O'nun dışında dostlar bulamazsın. Onları kıyamet günü körler, dilsizler ve sağırlar olarak yüzüstü haşredeceğiz. Varacakları yer cehennemdir. Cehennem ateşi dindikçe, onlara çılgın ateşi artırırız.”⁶⁰

Ana-metin *Kara Kitap*'ta söz konusu surelerin muhtevalarından asılları olarak kabul edilmekte olan tefsirlerinden farklı biçimde söz ediliyor oluşu, Pamuk'un eserlerinin çoğunda gönderge-metin durumunda bulunan *Kur'an-ı Kerîm*'in insanlar arasındaki gerçeğe uygun olmayan yorumları ve inanışları parodi ediyor oluşuyla bağlantılı görünmektedir.

⁵⁶ *Benim Adım Kırmızı*, s. 153.

⁵⁷ “Zümer Sûresi Fazileti”, *Kur'an-ı Kerîm*, s. 457.

⁵⁸ *Kara Kitap*, s. 155.

⁵⁹ “Zümer, 23”, *Kur'an-ı Kerîm*, s. 460.

⁶⁰ “İsrâ, 97”, *A.g.e.* s. 291.

Ana hatlarıyla Hazreti Peygamber'in tüm insanlara gönderilmiş oluşu, karşılaştığı zorluklar ve kendisinden önceki medeniyetlerin başlarından geçen hadiseleri konu alan Furkân Sûresi, alıntıya başvurulmadan, doğrudan gönderge-metin durumunda ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'ya yerleştirilmiştir.

“Allah'tan başka kimseden korkmadığımı, bu dünyada verilecek cezanın benim gözümde iki paralık bir önemi olmadığını hâlâ söylemediysem şimdi söylemek isterim. Korkum, benim gibi katillerin, Kuran-ı Kerim'de, mesela Furkan suresinde apaçık belirtildiği gibi, kıyamet günü çekeceğimiz ve kat kat olacağı söylenen azaptır.”⁶¹

Benim Adım Kırmızı'da gönderge-metin olarak bulunan surede İslam dininin gereklerine uymayıp onları inkâr edenlerin karşılaşacakları cehennemden ve bu gereklere uyanların mükâfatla karşılık göreceklerinden ana hatlarıyla söz edilmektedir. Ana-metinde, katillerin kıyamet günü çekecekleri azapların “*Furkan suresinde apaçık belirtildiği[nden]*”⁶² söz edilmektedir. Bununla birlikte, gönderge-metinde romanda sözü edildiği gibi kıyamet günü çekilecek ve kat kat olacak bir azaptan apaçık biçimde söz edildiği tespit edilmemektedir.

Ana-metinde, *Kur'an-ı Kerîm*'in göndergeleştirelmesi yoluyla Cebrail meleğinin İslam Peygamberi Hazreti Muhammed tarafından görülmesi hadisesi, bu hadiseyi konu alan sure Tekvîr Sûresi'nin ana-metinde anlam bakımından dönüştürülerek “*Tıpkı Kuran-ı Kerîm'i indirirken Cebrail'in Peygamberimize insan şeklinde gözükmesi gibi*”⁶³, biçiminde nereden alındığı belirtileksizin alıntılanması söz konusudur. Nitekim, Tekvîr Sûresi'nin 22 ve 23 numaralı ayetleri⁶⁴ arasında, Cebrail'in insan kılığında gözükmesine dair bir bilgi mevcut değildir. Bundan başka, Meryem Sûresi'nde Cebrail adlı meleğın yeryüzünden Hazreti Meryem'e insan kılığında gözüküğünü bildiren ayetler⁶⁵ tespit edilmiştir. Ana-metinde usta bir nakkaş ile bir ihtiyar arasında ölümün resminin çizilmesi hakkındaki sohbede ihtiyar, daha önceden okumuş veya bir yerden işitmiş olduğı ayetleri birbirine karıştırmaktadır. İlgili bölümde, resim sanatında temsil konusu üzerinde durulmuş,

⁶¹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 152-153.

⁶² *A.g.e.*, s. 153.

⁶³ *A.g.e.*, s. 159.

⁶⁴ “(Ey Kureyşliler!) Sizin arkadaşınız (Muhammed) bir deli değildir. Andolsun o, Cebrâil'i apaçık ufukta gördü. (“Tekvîr, 22-23”, *Kur'an-ı Kerîm*, s. 586.)

⁶⁵ “(Ey Muhammed!) Kitapta (Kur'an'da) Meryem'i de an. Hani ailesinden ayrılarak doğu tarafında bir yere çekilmiş ve (kendini onlardan uzak tutmak için) onlarla arasında bir perde germiştı. Biz, ona Cebrail'i göndermiştik de ona tam bir insan şeklinde görünmüştü.” (“Meryem, 16-17”, *Kur'an-ı Kerîm*, s. 305.)

Venedikli bir ressamın ölümü bir insan kılığında simgeleştirerek Azrail adlı meleği resmetmesine karşılık, Doğulu ressamın nasıl bir şey olduğunu bilmediği ölümün resmini tahayyül edebilmesi için Cebrail benzetmesi gerçekleştirilmiştir. Ancak, Cebrail'in Hazreti Muhammed'e insan kılığında görünmesi hadisesi, *Kur'an-ı Kerîm*'den tanıtlanamamaktadır. Böylece, gönderge-metnin ana-metindeki işlevi, parodi-karakter oluşturmaya yönelik bir gönderim işlemi olarak tespit edilmektedir.

Yeni Hayat'ta da gönderge-metin olarak yer alan Tekvîr Sûresi'nde, “*O (Kur'an), şüphesiz değerli, güçlü ve arşın sahibi katında itibarlı, orada (meleklerce) itaat edilen, güvenilir bir elçi (Tekvîr, 19-21)*”⁶⁶ ifadesiyle yer alan Cebrail meleğinin Hazreti Muhammed'e görünmüş olması⁶⁷, ana-metinde Rainer Maria Rilke'ye ait *Duino Ağıtları* ile birlikte göndergeleştirilerek alıntılanmaktadır:

“Gene de ‘içinde her şeyin yazıldığı kitabın inişini ve akıp giden, kaybolan ve aydınlanan yıldızlar arasında, karanlık geceyle, ağaran gün arasında Cebrail'in ufukta Muhammed'e görünüşünü anlatan El-Tekvir suresinin bazı ayetlerini, Rilke'nin olmasa bile, Rıfki Amca'nın kitaba son şeklini verirken hatırlamış olabileceğini düşündüm.”⁶⁸

Ana-metin *Yeni Hayat*'ta, okuduğu kitapla hayatı değişen roman kişisinin, Rilke'nin *Duino Ağıtları* ve *Kur'an-ı Kerîm* arasındaki yakınlığı görmesi, hem ana-metnin metinsel-aşkın örüntüsünü hem ana-metinde temsil edilen metinlerarası bakış açısı çerçevesindeki yorumsal üst-metin ilgisini ortaya koymaktadır. Nitekim, ana-metinde bulunan kurmaca eserin kurmaca yazarı ve roman kişisi Rıfki Hat'ın burada anılan gönderge-metinleri hatırlamış olabileceğinden söz edilmesi, ana-metnin yazarının da anılan gönderge-metinleri görmüş olduğuna işaret etmektedir.

Ana hatlarıyla İslam dininin inanç ve esaslarını konu alan Âl-i İmrân Sûresi, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'ya alıntı yoluyla gönderge-metin olarak yerleştirilmiştir. Hikâyede Şeküre'nin savaşta öldüğüne inandığı eşine yönelik “*Allahum bana yardım et diye yalvardım, sonra Kuran-ı Kerim'i açtım ve Âli İmran sûresinden savaşta, Allah yolunda öldürülenlerin Allah'ın yanına gittiklerini bir kez daha okuyarak rahmetli kocam için içimi rahatlattım.*”⁶⁹ biçimindeki ifadeleri, surenin ölüm, maddî dünya ve ahiret yaşamı, sâlih kimselerin mükâfatlandırılması

⁶⁶ “Tekvîr, 19-21”, *Kur'an-ı Kerîm*, s. 586.

⁶⁷ “(Ey Kureyşliler!)[...]” bk.: Bu bölümde 64 numaralı dipnot.

⁶⁸ *Yeni Hayat*, s. 220.

⁶⁹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 179.

gibi konular hakkındaki ayetlerine gönderimde bulunmaktadır. Bununla birlikte, Allah yolunda cihat edenlerin cennet ile mükâfatlandırılacağı yönünde bir muhtevaya sahip olan surede, Şeküre'nin söz ettiği gibi Allah'ın yanına gidildiğine yönelik bir içerik tespit edilememektedir. Romanda, “[Ü]mitten ve ölümden birlikte bahsettiği için”⁷⁰ Şeküre'nin babası Enişte Efendi'nin bu sureyi çok sevdiğinden söz edilir. Enişte Efendi, kızı Şeküre'ye göre benlik şuuruna daha fazla sahiptir. Nitekim, gönderge-metin Âl-i İmrân Sûresi'nin anlamsal çerçevesini de idrak etmiş olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, Şeküre, söz konusu gönderge-metin hakkındaki bilgilerini muhtemelen okuyarak değil, işiterek elde etmiştir. Gönderge-metin buradaki işlevi, kimlik ve karakter inşası; birbirine karşı kimliklerin mukayesesine yönelik bir dikkat oluşturmaktır.

Muhtevasında Allah'ın sıfatlarının, ölüm ve ölümden sonrasının bulunduğu, mümin ve kâfir kimselerin mukayese edildiği Fâtır Sûresi, ilk ayetinde⁷¹ geçen “*el-Melâike*”⁷² ibaresine dayanılarak Melâike Sûresi adıyla da anılmaktadır. *Yeni Hayat*'ta “*Kuran'ın otuz beşinci suresi*”⁷³ olarak anılır. Ana-metin temel izleklerinden birini oluşturan “melek” tasavvuru ve melek kavramının tarifi etrafında gönderge-metin durumunda yer alır. Hikâyedeki anlatıcı Mehmet, meleklere izafe edilmiş fiziksel özellikler⁷⁴ çerçevesinde “*Kuran'ın otuz beşinci suresinin başındaki 'ikişer, üçer, dörder kanatlı' melekler hakkındaki bir ifadenin İslam'a özgü olup olamayacağını*”⁷⁵, bir Alman olan mektup arkadaşına sorar; arkadaşı ise Hıristiyan meleklerinin resimlerinden bir dosya kadarını ona göndererek konuyu kapatır. Buradaki tutumuyla, kutsal metin okurunu temsil eden Mehmet'in araştırma ve sorgulama biçimi parodi edilmektedir. Kıyamet, vahiy ve peygamberlik konularını içeren Tekvîr Sûresi de Cebrail meleğinin ufukta Hazreti Muhammed'e görünüşünü konu alan ayetleri⁷⁶ sebebiyle ana-metin *Yeni Hayat*'ta gönderge-metin olarak yer almaktadır.

⁷⁰ *Benim Adım Kırmızı*, s. 228.

⁷¹ “Hamd, gökleri ve yeri yaratan, melekleri ikişer, üçer, dörder kanatlı elçiler yapan Allah'a mahsustur. O yaratmada dilediğini artırır. Şüphesiz Allah'ın gücü her şeye hakkıyla yeter.” (“Fâtır, 1”, *Kur'an-ı Kerîm*, s. 433.)

⁷² *Kur'an-ı Kerîm*, s. 433.

⁷³ *Yeni Hayat*, s. 220.

⁷⁴ “Hamd, gökleri ve yeri yaratan, melekleri ikişer, üçer, dörder kanatlı elçiler yapan Allah'a mahsustur. O yaratmada dilediğini artırır. Şüphesiz Allah'ın gücü her şeye hakkıyla yeter.” (“Fâtır, 1” *Kur'an-ı Kerîm*, s. 433.)

⁷⁵ *Yeni Hayat*, s. 220.

⁷⁶ “(Ey Kureyşliler!) [...]” bk.: Bu bölümde 64 numaralı dipnot.

Fâtır Sûresi, gönderge-metin olarak bulunduğu diğer ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da, nakkaşların bir arada bulunduğu, derin yapıda resmetme, musavvirlik ve üslup konularını tartıştıkları "Bana Zeytin Derler"⁷⁷ başlıklı bölümde, minyatür estetiği ve bunun İslam dinindeki karşılığı üzerine sohbet bölümlerinde, "alıntı" yoluyla göndergeleştirilmektedir:

"**Körle gören bir olur mu?**" dedi Leylek çok uzun bir zaman sonra. Gördüğümüz bir edepsizlik bile olsa, Allah'ın bize verdiği görme zevkinin yüce olduğunu mu ima ediyordu? Ama Leylek hiç anlamazdı böyle şeylerden, Kuran-ı Kerim'i hiç okumazdı. Kuran-ı Kerim'in bu ayetinin Heratlı eski üstatlar tarafından sık sık hatırlandığını biliyordum. Büyük üstatlar, bu sözü resmetmenin dinimizce yasak olduğu, ressamların kıyamet günü Cehennem'e yollanacakları yolundaki, nakış düşmanlarının tehditlerine bir cevap olarak kullanırlardı. Ama o sihirli ana kadar, Kelebek'in ağzından sanki kendiliğinden dökülen şu sözü hiç işitmemiştim.

'**Körle görenin bir olmadığını gösteren bir resim** yapmak isterdim ben!'

'Körle gören kim?' dedi Kara saflıkla.

'Körle gören bir olmaz, '**Ve mâ yestevil'âmâ ve'l basîru**'nun meâlidir, dedi Kelebek ve devam etti:

'Karanlık ile aydınlık da bir olmaz

Gölge ile sıcak yer de bir olmaz

Ve dirilerle ölümler de bir olmaz."⁷⁸

Fâtır Sûresi, böylece, Zeytin adıyla bilinen nakkaşın önceden çizmiş olduğu edepsiz bir resme Leylek, Kelebek, Kara ve Zeytin'in hep beraber baktıkları sırada, romanın izleklerinden sanatta üslubun tuttuğu yer etrafında gönderge-metni oluşturur. Bununla birlikte, surede yer alan körlük ve görmek kavramlarının nakkaşlarca karanlık ile aydınlık, gölge ile sıcak, diri ile ölü karşıtlıkları gibi bir tür ikilik veya terkip biçiminde, derin yapıdaki anlama tümüyle ulaşılmadan anlaşıldığı görülmektedir.

Körle görenin bir olmadığını gösteren bir resim tasavvuru ise, Fâtır Sûresi'nin ilgili ayetlerinin ekfrastik düzleme taşınması yönünde bir göndergeleştirim olarak dikkati çekmektedir.

⁷⁷ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 456-465.

⁷⁸ *A.g.e.*, ss. 462-463.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da *Kur'an-ı Kerîm*'den alıntı yoluyla gönderge metin olarak geniş biçimde yer alan bir sure de Bakara Sûresi'dir. Romanda, surenin Allah'ın varlığı, kudreti, hâkimiyeti ve ilmi hakkındaki “*Doğu da, Batı da (tüm yeryüzü) Allah'ındır. Nereye dönerseniz Allah'ın yüzü işte oradadır. Şüphesiz Allah, lütfü geniş olandır, hakkıyla bilendir*”⁷⁹ mealli ayetine, “*Doğu da Allah'ındır, Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun.*”⁸⁰ biçiminde alıntılanarak gönderge anlatı durumunda yer verilmiştir. Bakara Sûresi'nin aynı ayetinden oluşan bir epigraf⁸¹ da romanda mevcuttur. Romanda dört nakkaş, Kara, Kelebek, Leylek ve Zeytin'in bir arada bulunup sanatta üslup, estetik ve İslam medeniyeti içerisinde görsel anlatı biçimlerinin konumu gibi konular üzerine sohbet ettikleri sırada, Bakara Sûresi, yeniden gönderge-metin olarak yer alır:

“Hani Bakara suresinin sonunda şu anlama gelir ayetler vardır ya, ben onları resmetmek isterim en çok: **Ya Rabbi, bizi unuttuklarımızdan ve hatalarımızdan dolayı sorguya çekme. Allahım, bize öncekiler gibi kaldıramayacağımız yükü yükleme. Bizi, suçlarımızı, günahlarımızı af ve mağfiret eyle! Bize, merhamet buyur, Ya Rabbi.**’ Sesim bir an kırıldı ve hiç beklemediğim bir şekilde akan gözyaşlarımdan utandım.”⁸²

Burada, surenin mânâsı, romanın yorumsal üst-metin bağlamında dâhil olduğu sanat kuramının ana-metnini temsil etmektedir. Diğer bir yönden ise, Batı ve Doğu medeniyetleri arasında bir ayırmadan ziyade, iki medeniyetten oluşan bir tür “terkip” fikri, göndergeleştirilen Bakara Sûresi vasıtasıyla ana-metne yerleştirilmiş olur.

Ana-metinde Enişte Efendi'nin, ölümünden sonra kendi içerisinde işittiği yahut hissettiği “*Doğu da, Batı da benimdir,*”⁸³ biçimindeki ilâhî söz ile, gönderge-metin Bakara Sûresi'ne ait 115 numaralı ayetin alıntı, kısmen ise anıştırma tekniği ile yeniden anımsatıldığı görülmektedir.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da Bakara Sûresi'ne ait meâli “*Hani, bir kimseyi öldürmüşünü de suçu birbirinizin üstüne atmıştınız. Halbuki Allah gizlemekte olduğunuzu ortaya çıkaracaktı.*”⁸⁴ biçiminde tertip edilmiş olan yetmiş iki

⁷⁹ “Bakara, 115”, *Kur'an-ı Kerîm*, s. 17.

⁸⁰ *Benim Adım Kırmızı*, s. 199.

⁸¹ “*Doğu da Batı da Allah'ındır. Kuran, Bakara, 115*”, *A.g.e.*, s. 5.

⁸² *A.g.e.*, ss. 463-464.

⁸³ *A.g.e.*, s. 286.

⁸⁴ “Bakara, 72”, *Kur'an-ı Kerîm*, s. 10.

numaralı ayet, “*Bir adam öldürdüler ve aralarında tartıştılar. Kuran, Bakara, 72*”⁸⁵ biçiminde, ana-metni oluşturan çatı hikâyenin nakkaşlar arasında işlenen bir cinayetten oylumlanan örüntüsünü tanıtan bir epigraf olarak metinsel-aşkın görüntü sergilemektedir.

Bakara Sûresi’nin gönderge-metin olarak ana-metne girdiği bir başka bağlam ise *Kafamda Bir Tuhaflık*’ta iki aşamalı olarak meydana gelmektedir. Ana-metinde geçimini akşamları boza satmakla sağlayan Mevlut Karataş, çocukluk yıllarından yetişkinlik çağlarına kadar bazı dönemlerde sokak köpeklerinden korkmakta, zaman zaman köpeklerin saldırılarına uğramaktadır. Onlara duyduğu korkuyu yenebilmesi için babasının kendisini götürdüğü “[b]eyaz sakallı koca göbekli şeyh”, “köpeklerin sağır, dilsiz, kör yaratıklar olduğunu”⁸⁶ söyleyerek Mevlut’a bir ayet ezberletir ve dokuz defa tekrarlatır: “*SUMMUN, BUKMUN, UMYUN FE HUM LÂ YERCİUN*”⁸⁷ biçiminde telaffuz ettikleri bu ayet, ana hatlarıyla İslam hukukunun esasları hakkındaki Bakara Sûresi’nin on sekiz⁸⁸ ve yüz yetmiş bir⁸⁹ numaralı ayetleridir. Söz konusu ayetlerde “onlar” ifadesiyle bahsedilenin, ilim ve ahlâk bakımından doğru yolda bulunmayan kimseler olduğu anlaşılmaktadır. Ana-metinde ise “onlar” ibaresi ile sözü edilenin sokak köpekleri olduğu yönünde bir anlam düzlemi oluşturulmaktadır. Bu sayede, gönderge-metin, öncelikle çoksesli anlatıda inşa edilen “parodi” karakter vasıtasıyla “sıradanlaştırılarak” gündelik ihtiyaca yöneltiştir. Gönderge-metne ulaştığında Mevlut ve ona bu ayetleri öğreten şeyh için söz konusu mânâyı tespit etmeyen “ideal okur”un nezdindeyse, alıntıyı gerçekleştiren karakter gülünçleştirilmiştir. Karaktere yönelik parodi ve sıradanlaştırdıktan sonra gülünçleştirme ise, kendisinin grotesk biçimde, “koca göbekli” olarak nitelendirilmesiyle önceden sezdirilmektedir. Böylece, “soylu” ve “yüksek” bir ifade biçimi olan kutsal “söz” veya “metin”, ideal okurun mesafeyle bakması öngörülen “kendiliğini oluşturamamış”, farkındalık düzeyi düşük karakterlerin gözünde pragmatik kullanıma yöneltiştir, söz konusu edim neticesinde de soylu ve kutsal

⁸⁵ *Benim Adım Kırmızı*, s. 5.

⁸⁶ *Kafamda Bir Tuhaflık*, s. 368.

⁸⁷ *A.g.e.*, s. 368.

⁸⁸ Ayetin tercümesi Kuran-ı Kerim meâlinde “*Onlar, sağırdırlar, dilsizdirler, kördürler. Artık (hakka) dönmezler.*” biçiminde verilmektedir. (“Bakara, 18”, *Kur’an-ı Kerim*, s. 3.)

⁸⁹ “İnkâr edenleri imana çağırın (peygamber) ile inkar edenlerin durumu, bağırp çağırılmadan başka bir şey duymayan hayvanlara seslenen (çoban) ile hayvanların durumu gibidir. Onlar, sağırdırlar, dilsizdirler, kördürler. Bundan dolayı anlamazlar.” (“Bakara, 171”, *Kur’an-ı Kerim*, s. 25.)

gönderge-metni pragmatize eden karakter alaycı dönüştürüm yoluyla parodi edilmiş, yerilmiştir.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'nın temel izleklerinden biri, resim sanatı, resim sanatının problemleri ve görsel bir anlatım düzlemini edebiyata aktarmakla açıklanabilecek olan ekfrasis kuramı etrafında şekillenmektedir. Musavvirlik ve şekil vermek hakkındaki *Kur'an-ı Kerîm* ayetleri yoluyla Haşr, Âl-i İmrân, Mü'min, A'râf ve Tîn sureleri de bu izlek etrafında gönderge-metinler olarak romanda yer almaktadır.

“‘Kıyamet günü musavvirten yarattığı şekillere can vermesi istenecek,’ dedim dikkatle. ‘Ama hiçbir şeyi canlandıramayacağı için cehennem azabına çarptırılacak. Unutmayalım; musavvir Kuran-ı Kerim’de Allah’ın sıfatıdır. Yaratıcı olan, olmayanı var eden, cansız canlandıran Allah’tır. Kimse onunla yarışmaya kalkışmamalı. Ressamların onun yaptığı işi yapmaya kalkışmaları, onun gibi yaratıcı olacaklarını iddia etmeleri en büyük günah.’”⁹⁰

Mü'min (58-59), Fâtır (19-21) ve En'âm (50) sûreleri, romanda gönderge-metinler olarak bulunur. Söz konusu sûre ayetlerinin gönderge olarak romandaki işlevleri ise “görmek” ve “bakış” ile ilgili içeriklerine bağlıdır. Kırmızı rengin görülmesi ve görünmesi üzerine bölümde, “*Oysa o görene gözükür, [...] Kuran-ı Kerim bu yüzden görenle görmeyenin hiç bir olamayacağını söyler,*”⁹¹ denir. Romanda epigraf⁹² olarak verilen Fâtır Sûresi gibi diğer iki sure de görmenin mânâsı üzerine birbirleriyle ve *Benim Adım Kırmızı* ile metinlerarası sureler olarak düşünülebilir.

A'râf Sûresi ise, *Benim Adım Kırmızı*'da “şeytan”ın bilhassa resim ve üslup hakkında konuştuğu bir bölüm içerisinde alıntılar yoluyla gönderge-metin olarak romanda yer alır:

“Evet, biz meleklerin gözleri önünde Allah insanı yarattı. Sonra bizden ona secde etmemizi istedi. Evet, Araf suresinde yazıldığı gibi bütün melekler secde ederken ben itiraz ettim. Âdem'in çamurdan, benim ise, çok daha üstün bir madde olduğunu hepimizin bildiği ateşten yaratıldığımı hatırlattım. İnsana secde etmedim. Allah da beni ‘mağrur’ buldu.

‘Cennet’ten in,’ dedi. ‘Orada büyüklük taslamak senin haddin değil.’

‘Kıyamete, ölümler dirilene kadar yaşamama izin ver,’ dedim.

⁹⁰ *Benim Adım Kırmızı*, s. 198.

⁹¹ *A.g.e.*, s. 233.

⁹² “‘Körle gören bir olmaz.’ *Kuran, Fâtır, 19*” *A.g.e.*, s. 5.

Verdi. Ben de, bütün bu sürede ona secde etmediğim için cezalandırılmama sebep olan Âdem'in soyunu, yoldan çıkaracağımı söyledim. O da, yoldan çıkardıklarımı Cehennem'e yollayacağını söyledi. Bunları karşılıklı yapmaya devam ettiğimizi biliyorsunuz. Bu konulara ekleyecek çok fazla bir şeyim yok.”⁹³

Temel olarak “*ilâhî vahyin doğruluğu ve vahye duyulan ihtiyaç*”⁹⁴ konularını içeren ateşten yaratılmış olan şeytanın insanlara secde etmeyi kabul etmemesinden de bahseden A'râf Sûresi, bilhassa şeytanın anlamı, insanlarla münasebeti çerçevesinde ana-metinde göndergeleştirilmektedir.

Yâsîn Sûresi de ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da gönderge-metin olarak bulunmaktadır. Enişte Efendi'nin ölümünün ilânı sırasında, Kara'nın, “[...] *[B]en ellerimi açıp bir Yasin okudum, hepsi susup dinlediler*”⁹⁵ ifadesiyle sure sıradanlaştırılmakta, gündelik yaşam pratiğinin bir unsuru olarak ana-metinde göndergeleştirilmektedir.

Ana-metin *Kara Kitap*'ta Şuarâ Sûresi'nin 224 numaralı ayeti, “*Kuran'ın yirmi altıncı suresinin son ayetlerinde inanmadıkları ve yapmadıkları şeyleri inanıp yapmış gibi söyledikleri için azarlanan şairler kimlerdi?*”⁹⁶ ibaresiyle göndergeleşir. Nitekim surenin söz konusu ayeti, “*Şairlere ise, haddi aşan azgınlara uyarlar. (224) Görmez misin ki onlar, her vadide şaşkın şaşkın dolaşırlar ve yapmadıkları şeyleri söylerler. (225-226)*”⁹⁷, biçiminde, şeytanın kendilerine uğrayacağı şairlerden söz etmektedir. Burada sözü edilen şairler, modern edebiyatı oluşturan bir sanatkârlar zümresi biçiminde yorumlanmakta; kutsal metinlerin doğru algılanamayıp yüzeysel biçimde yorumlanması, bir “durum” olarak parodi edilmektedir.

Ana-metin *Kar*'da, aile ve toplum hayatına dair prensipler hakkındaki Nûr Sûresi'nin otuz bir numaralı ayeti gönderge-metin olarak yer alır:

“[...] Eğer Allah'tan korkuyorsan Sayın Profesör Nuri Yılmaz ve Kuran-ı Kerim'in Allah'ın sözü olduğuna inanıyorsan sayın hocam, o zaman bana Nur suresinin o güzelim otuzbirinci ayeti kerimesi hakkında ne düşündüğünü de söyle bakalım.’ / **‘Bu ayette, evet, kadınlar**

⁹³ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 354-355.

⁹⁴ “A'raf Suresi”, *Kur'an-ı Kerim*, Diyanet İşleri Başkanlığı, s. 150.

⁹⁵ *Benim Adım Kırmızı*, s. 275.

⁹⁶ *Kara Kitap*, s. 90.

⁹⁷ “Şuarâ, 224-226”, *Kur'an-ı Kerim*, s. 375.

başlarını örtsün, hatta yüzlerini de gizlesin diye çok açık bir şekilde belirtilir.’ / ‘Çok dürüstçe söyledin, sağ ol hocam! O zaman, bir soru sorabilir miyim. Allah’ın bu emrini başı örtülü kızlarımızı okula almamakla nasıl bağdaştırıyorsun?’⁹⁸

Ana-metinde Nûr Sûresi’nin göndergeleştirildiği bölüm, eğitim enstitüsü müdürü ile onun katili arasındaki bir diyalog içerisindedir. İki karşıt ideanın söyleşimde bulunduğu bölümün, çoksesli anlatının kalıplaşmış ideolojileri parodileştirdiği bölüm olarak yorumlanması mümkün görünmektedir. Nitekim, Nûr Sûresi’nin ilgili ayetinde⁹⁹, “çok açık bir şekilde” belirtildiğinden söz edilen mânâ en azından bugünkü Türkçe mealli ayetler arasında tespit edilememektedir.

Ana-metin *Kar*’da Ahzâb Sûresi, Nûr Sûresi ile benzer biçimde “Allah’ın sözü olan Kuran-ı Kerim’in Ahzap ve Nur surelerinde çok açık bir şekilde belirtildiği halde üniversite kapılarında zulmettiğiniz bu kızların çilesi vicdanınızı sızlatmıyor mu?”¹⁰⁰ ibaresi içerisinde gönderge-metin olarak yer alır. Burada da gönderge-metin incelendiğinde, “çok açık bir şekilde” belirtildiğinden söz edilen giyinerek örtünmekten başka, başörtüsü ve tesettür kavramları hakkında bir ifade bulunmamakta; “Ey Peygamber! Hanımlarına, kızlarına ve müminlerin kadınlarına söyle, bedenlerini örtecek elbiselerini giysinler. Bu onların tanınıp incitilmemelerine de daha uygundur. Şüphesiz Allah çok bağışlayıcıdır, çok merhamet edicidir.”¹⁰¹ biçiminde, kadınların giysileri giyinme usûlü hakkında ifadeler yer almaktadır.

Kur’an-ı Kerîm’in dördüncü sûresi Nîsâ Sûresi de “Kuran-ı Kerîm’in Nisa suresi ‘kendinizi öldürmeyiniz’ buyurmuştur, evet,” dedi Kadife. Ama bu intihar eden genç kızları her şeye kadir Allah’ın affetmeyeceği ve onları cehenneme yollayacağı anlamına gelmez.”¹⁰² biçiminde, ana-metin *Kar*’da bulunan gönderge-metinler arasındadır; ancak, Nîsâ Sûresi’ni göndergeleştirerek intihar kavramından söz eden Kadife, ifadelerini tanıtlayamamaktadır. Nitekim, Nîsâ Sûresi’nin meâlinde de kendi kendini öldürmeyle ilgili bir ifade tespit edilmemiştir. Böylece, ana-metinde *Kur’an-ı Kerîm*’den alınarak göndergeleştirilen sure ayetlerinin metinsel-aşkılık bağlamında temel işlevlerinin kutsal metni sıradanlaştırarak gündelik yaşamın pragmatik

⁹⁸ *Kar*, s. 47.

⁹⁹ “Mümin kadınlara da söyle, gözlerini haramdan sakınsınlar, ırzlarını korusunlar. (Yüz ve el gibi) görünen kısımlar müstesna, zînet (yer)lerini göstermesinler. Başörtülerini ta yakalarının üzerine kadar salsınlar. [...]” (“Nûr, 31”, *Kur’an-ı Kerîm*, s. 352.)

¹⁰⁰ *Kar*, s. 48.

¹⁰¹ “Ahzâb, 59”, *Kur’an-ı Kerîm*, s. 425.

¹⁰² *Kar*, s. 418.

ihtiyaçlarını karşılamak üzere dönüştüren, anlamca çarpıtarak yönlendiren “okur” tipini parodi etmek olduğu anlaşılmaktadır.

Kur'an-ı Kerîm'deki 37 numaralı sure olan Saffât Sûresi, ana-metin *Masumiyet Müzesi*'nde İbrahim Peygamber kıssası etrafında bir içanlatıya dönüştürülerek genişletme yoluyla yeniden yazılır. Böylece, ana-metinde bir alt-metin olarak yer alır:

“Hazreti İbrahim’in çocuğu olmuyormuş. ‘Allah’ım, bir çocuğum olsun, her istediğini yapayım,’ diye çok dua etmiş. Sonunda duaları kabul olmuş, bir gün oğlu İsmail doğmuş. Dünyalar Hazreti İbrahim’in olmuş. [...] Bir gece rüyasında Allah ona görünmüş ve demiş ki, ‘Oğlunu şimdi benim için boğazla, kurban et onu,’ demiş. [...]”¹⁰³

Nitekim Saffât Sûresi'nin 99. ve 106. ayetleri arasında İbrahim Peygamber'in duası üzerine kendisine oğlu İsmail'in bahşedilmesi; gördüğü rüyanın hükmünü yerine getirmek üzere Allah'ın emrine uyarak oğlunu kurban etmek üzereyken kendisine bir kurban verilmiş olması¹⁰⁴ hadiselerinden bahsedilmektedir.

Saffât Sûresi'nin gönderge-metin olarak yer aldığı diğer ana-metin *Kafamda Bir Tuhaflık*'tır. Surenin Yûnûs Peygamber'in balığın karnında bulunuşu hakkındaki 139.-147. ayetleri, balığın karnında iken Rabbine yakaran, peygamber olarak seçilen Yûnûs Peygamber'den söz edilen Kalem Sûresi'nin 48.-50. ayetleri ile birlikte, ana-metinde alıntılanmaktadır: Mevlut'un, “14 Kasım 1991 gecesi, boğazın en dar yerinde, Anadoluhisarı önünde, Güney'e inen”¹⁰⁵, yirmi bin koyun taşımakta olduğu bilinen “bir Lübnan gemisi[nin], mısır yüküyle Karadeniz'e çıkan bir Filipin gemisiyle çarpışıp bat[ması]”¹⁰⁶ sonucu, yirmi bin koyunun boğazın sularına kapıldığı olayı hatırladıkça, aklına “balığın karnındaki Yunus Peygamber'in ge[lmesi]”¹⁰⁷, Saffât ve Kalem Sûrelerinin ilgili ayetlerinden alıntıdır.

Saffât Sûresi'nden kaynaklanan *İbrahim Peygamber Kıssası, Kırmızı Saçlı Kadın*'da da gönderge-metin olarak yer almaktadır. Ana hatlarıyla baba ve oğul arasında itaat ve çatışma ilişkisi; babanın ve oğulun birbiri karşısında kendisi olabilmesi ve bu izleklerin Doğu ve Batı edebiyatlarında işlenmesi; söz konusu izleklerin İslam ve Avrupa medeniyetlerindeki tezahürü etrafında örüntülenen ana-

¹⁰³ *Masumiyet Müzesi*, s. 47.

¹⁰⁴ “Saffât, 99-106”, *Kur'an-ı Kerîm*, ss. 448-449.

¹⁰⁵ *Kafamda Bir Tuhaflık*, s. 298.

¹⁰⁶ *A.g.e.*, s. 298.

¹⁰⁷ *A.g.e.*, s. 299.

metin, *İbrahim Peygamber Kıssası*'nı da bu izlekler etrafında bir tiyatro oyunu içerisinde göndergeleştirir:

“İbrahim kendisine bir oğul vermesi için Allah’a uzun uzun yalvardı. Sonra da bir oğlu oldu; (oyuncak bir bebektir bu). Derken oğlu büyüdü ve Hazreti İbrahim çocuk yaşta bir oyuncuyu -oğlunu- yere yatırdı bıçağını çekip onun gırtlığına dayadı. Bu sırada babalık, oğulluk, itaat konusunda derin şeyler söyledi. Herkes etkileniyordu bu sözlerden.”¹⁰⁸

Yûsuf Suresi’nden kaynaklanan *Yûsuf Peygamber Kıssası* ve Yûsuf ve Züleyhâ¹⁰⁹ hikâyesine bağlı mesnevi anlatıları, bir diğer ana-metin *Benim Adım Kırmızı*’da yer alan gönderge anlatılar arasındadır. Hikâyesinin büyük bölümünü nakkaşlar arasındaki kıskançlık, çatışma ve mücadelelerin oluşturduğu ve bu anlaşmazlıkların bir tür baba ve oğul çatışmasının yanında Yûsuf Sûresi’nin konusu olan kardeş kıskançlığı izleğini de temsil ettiği romanda, bir nakkaş tarafından katledilen Zarif Efendi’nin cesedinin eşi Kalbiye tarafından teşhis edildiği bölümde, Yûsuf Peygamber’in kıssasına dayalı anlatılar gönderge-metin olarak, anlatım kipi bakımından dönüştürülmüş görsel anlatılar gönderge-estetik öğeler olarak yer alır:

“Kıskanç kardeşleri tarafından kuyuya atılan Yusuf’un Midyanlı Tüccarlar tarafından kuyudan çıkarılışı geldi gözümün önüne. Yusuf ile Züleyha’nın bu meclisini resmetmekten pek hoşlanırım, çünkü hayatta en temel duygunun kardeşlerin kıskançlığı olduğunu hatırlatır.”¹¹⁰

Zarif Efendi’nin durumu, başta mesneviler olmak üzere Yûsuf ve Züleyhâ hikâyesine bağlı edebî ve görsel anlatılar yardımıyla anlatılmakta, metinlerarası anlamdan yararlanılmaktadır.

Nakkaş Osman ile Kara’nın Leylek lakaplı “*Musavvir Günahkâr Mustafa Çelebi*” imzasına sahip nakkaş hakkında konuştukları sırada, Zarif Efendi’nin öldürüldükten sonra cesedinin bir kuyuya atılmış olması, “*Zarif Efendi’nin kuyuya atılarak öldürülmesi, kardeşlerinin Yusuf’u kıskanarak kuyuya atmasına benziyormuş.*”¹¹¹ ifadesinde bulunan Kara’ya Yûsuf Sûresi’ne dayalı olarak ortaya çıkan kıssanın, Hazreti Yûsuf’un kıskanç kardeşleri tarafından kuyuya atılışından söz

¹⁰⁸ *Kırmızı Saçlı Kadın*, ss. 64-65.

¹⁰⁹ bk.: Hanife Koncu, “Yûsuf ve Züleyhâ”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 44, TDV Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 38-40. Rıza Kurtuluş, “Yûsuf ve Züleyhâ”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 44, TDV Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 40-41.

¹¹⁰ *Benim Adım Kırmızı*, s. 125.

¹¹¹ *A.g.e.*, s. 325.

eden bölümünü anımsatır. Söz konusu gönderge-metnin metinsel-aşkın çerçevedeki anlamı, nakkaşlar arasındaki kıskançlık duygusunu ve bu duyguya bağlı olarak işlenmiş olan “suç” olgusunu gönderge-metin olarak girdiği yeni bağlama yerleştirmeyi sağlamasıdır.

Ana-metin *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Mahmut Usta'nın anlattığı, kardeşleri tarafından kiskanılan Hazreti Yûsuf'un onlar tarafından kuyuya atılışı hakkındaki hikâye, Yûsuf Suresi'nin 7. ve 18. ayetleri¹¹² arasında aktarılan örüntüden alıntıdır:

“Mahmut Usta, Yusuf Peygamber ile kardeşlerinin hikâyesini anlattı. Babaları Yakup'un oğulları içinde en çok Yusuf'u sevmesini, diğer kardeşlerin kıskançlığını ve Yusuf'u yalan dolanla kandırıp karanlık bir kuyuya atmalarını dikkatle dinledim. Aklımda en çok Mahmut Usta yüzüme bakıp 'Evet, Yusuf güzel ve çok akıllıydı, ama bir babanın oğulları arasında ayırım yapmaması gerekirdi' demesi kalmış. 'Bir baba adil olmalıdır,' diye eklemişti sonra, 'adil olmayan baba evladını kör eder.'”¹¹³

Kur'an-ı Kerîm'de yer alan Yûsuf Peygamber'in kıssasına ait söz konusu örüntüde, evlâdının kayboluşuna dair üzüntüsü nedeniyle sürekli ağlayan, bu nedenle evine Külbe-i Ahzân “[s]ıkıntılar kulübesi, hüznler evi”¹¹⁴ denmeye başladığı rivayet edilen kişi, Yakup Peygamber'dir. Ancak, ana-metnin içerisinde bulunan içanlatıda adil olmayan bir babanın evladını kör edebileceğinden söz edilmektedir. Böylece, *Kur'an-ı Kerîm*'den hareketle varyasyonları kaydedilen hikâyenin, ana-metin içerisindeki kurmaca-anlatıcı tarafından daraltılarak örgesel dönüşüme uğratılmak suretiyle yeniden yazıldığı öne sürülebilir. Yine Yûsuf Sûresi'nde, baba Yakup Peygamber'in, oğulları arasında en çok daha sonra Peygamberlikle teşrif edilen Yûsuf'u sevdiğine dair bir ibare tespit edilmemiştir. Ancak, surenin 8 numaralı ayetinin “Biz güçlü bir topluluk olduğumuz halde Yûsuf ve kardeşi (Bünyamin) babamıza bizden daha sevgilidir. Doğrusu babamız açık bir yenilgi içindedir.”¹¹⁵ biçimindeki Türkçe meâlinden, Yûsuf'un kardeşleri tarafından babaları Yakup Peygamber'in kardeşler arasında ikisine daha fazla yakınlık hissettiği yönünde bir anlayıştan doğan inanışın söz konusu olduğu tespit edilmektedir.

¹¹² “Yûsuf, 7-18”, *Kur'an-ı Kerîm*, ss. 234-236.

¹¹³ *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 35.

¹¹⁴ İskender Pala, “Külbe-i Ahzân”, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, 9. b., L & M Yayınları (1. Baskı: 1989, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara), İstanbul, 2002, s. 293.

¹¹⁵ “Yûsuf, 8”, *Kur'an-ı Kerîm*, s. 235.

Orhan Pamuk'un eserlerinden *Benim Adım Kırmızı*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Kafamda Bir Tuhaflık* ve *Kırmızı Saçlı Kadın*'da, *Kur'an-ı Kerîm* içerisindeki sure ayetlerinin göndergeleştirilmesi yoluyla, Kur'an'ın gönderge-metin olarak söz konusu ana-metinlerde metinsel-aşkın varlığı sağlanmıştır. Gönderge-metin *Kur'an-ı Kerîm*, ana-metinlerde, çoğunlukla çoksesli bir romanda özerk biçimde kendisini temsil eden "zihin"ler arasında, belirli yaşama çerçevelerini temsil etmek üzere referans bir kaynak olarak anılmaktadır. Çoğunlukla, çoksesli anlatı kişileri günlük yaşayışlarında gerçekleştirdikleri edimleri, temsil ettikleri görüşleri temellendirmek üzere, kutsal ifadelerle başvurumaktadırlar. Böylece, çoksesli anlatının birbirleriyle söyleşim hâlinde bulunan bu kişileri, "kutsal söz"ü ait olduğu bağlamdan çıkararak gündelik hayatın pratiğine yönlendirmektedir. *Yeni Hayat* romanında ise, ana-metin temel bir izleği olan "melek" kavramının ve tasavvurunun, Doğu ve Batı medeniyetlerine ait kimi tasavvufî, felsefî ve edebî kaynakların yanında, ilk ayetinde bu kavrama yer verilmesinden dolayı "el-Melâike" adıyla da anılmakta olan Tekvîr Sûresi temelinde şekillendirildiği tespit edilmiştir. Böylece, kutsal ifade biçimleri, parodi karakterler yaratmada ironik ifade biçimini sağlamanın yanında, tümüyle bir gönderge-metin olarak ana-metne girmiş sayılmaktadır.

2.2. Tasavvufî Kaynakların Gönderge-Metinler Olarak Durumu

Orhan Pamuk'un romanları, *Kur'an-ı Kerîm*'in yanında, İslam tasavvuf düşüncesinin temellerini oluşturan edebî ve fikrî eserleri de metinsel-aşkınlık çerçevesinde ana-metinsellik ve metinlerarası biçimlerinde alıntı, gönderge, anıştırma yollarıyla içermektedir. Bunlardan tasavvufî mesnevi anlatıları farklı bir bölümde ele alınmakla birlikte, dinî ve felsefî nitelikli tasavvuf kaynakları, bu başlık altında değerlendirilmektedir.

Tasavvuf ile edebî bir kaynak olarak ilgilendiğini ifade eden Orhan Pamuk, tasavvuf edebiyatını bir edebî hazine gibi değerlendirdiğinden¹¹⁶ söz eder. Bilhassa modern-sonrası eğilimli romanlarıyla, metinsel-aşkınlık çerçevesinde tasavvufî kaynaklara yöneldiği görülmektedir. Onun romanlarında Türk ve İslam edebiyat geleneğinin yanında, bu sahalara yönelik ansiklopedik bir kaynak olan, ilk cildi 1988 yılında Türkiye Diyanet Vakfı'na kurulmuş İslâm Ansiklopedisi Genel Müdürlüğü

¹¹⁶ Orhan Pamuk, "Yeni Hayat", *Öteki Renkler*, s. 151.

tarafından yayımlanmış olan *İslâm Ansiklopedisi*¹¹⁷ olmuştur. Bilhassa muhtevası Hurûfilik tarikatı etrafında teşekkül eden *Kara Kitap*'la ve mistik-tasavvufî muhtevaya sahip olan *Yeni Hayat*'la, dinî ve tasavvufî motiflere açıklık getirmesi bakımından *İslâm Ansiklopedisi* maddeleri, temel gönderge-metinler arasında¹¹⁸ tespit edilebilmektedir.

Kur'an-ı Kerîm'den sonra en güvenilir kitap olarak kabul edildiği belirtilen, içerisinde sahih hadislerin toplandığı Buhârî'ye¹¹⁹ ait Türkçe tercümesinin adı *Sahih-i Buhârî* olan hadis kitabı *el-Câmiu's Sahîh*¹²⁰, ana-metin *Benim Adım Kırmızı* romanında gönderge-metin olarak yer alır. Musavvirliğin değerlendirilmesi ve musavvirlerin durumu hakkındaki hadisler, buradan alıntı yoluyla romana yerleştirilmiştir:

“[...] Peygamberimiz Hazretleri'nin kıyamet günü ressamların Allah tarafından en sert bir şekilde cezalandırılacaklarını söylediğini hatırlıyorlar.

'Resamlar değil,' dedi Enişte Efendi. 'Musavvirler. Bu bir hadis, Buhari'den.'"¹²¹

İncelemenin çeşitli bölümlerinde, *Kur'an-ı Kerîm* başta olmak üzere, dinî ve tasavvufî metinlere gönderge-metinler biçiminde yer verilmek suretiyle meydana getirilen metinsel-aşkîlık biçimlerinin çoğunlukla parodi karakterler oluşturma, belirli durumları parodi etme işlevine sahip olduğu belirtilmektedir. *Benim Adım Kırmızı*'nın ilgili bölümü, işlediği cinayeti meşru bir zemine oturtma gayretinde bulunan ve inanmakta olduğu birtakım değerleri mukaddes kabul ettiği “metin”lerden kendi algılayış biçimleri çerçevesinde, derinlikten yoksun biçimde çıkarsadığı anlaşılır; sahip olduğu bu inançlar sebebiyle cinayet işlemiş olan Leylek lakaplı katil nakkaş Velican ile ana-metinde ilim sahibi bir üstat olarak bulunan ve hikâyede Zarif Efendi gibi katledilen Enişte Efendi arasında geçmektedir. Leylek'in Peygamber Hazreti Muhammed'e izafe etmekte olduğu ifadeler, Buhârî'nin hadis kitabı hakkında bilgi sahibi olan Enişte efendi tarafından düzeltilmektedir. Nitekim,

¹¹⁷ TDV İslâm Ansiklopedisi, 44 Cilt hâlinde, yayımlanması 2013 yılında tamamlanarak yayımlanmıştır. 2016 yılında, bu ciltlere ilâve olarak iki cilt yayımı gerçekleştirilmiştir.

¹¹⁸ İslâm Ansiklopedisi'nin, Abdülbâki Gölpınarlı'nın hazırlamış olduğu Mesnevi dipnotlarıyla birlikte Orhan Pamuk'un değerlendirdiği Türk ve İslâm tasavvufî edebiyat geleneği bakımından geniş kapsamlı bir kaynak olduğu, Darmin Hadzibegovic tarafından da ifade edilmektedir. (bk.: Darmin Hadzibegovic, “*Kara Kitap*'ın Edebi Kaynakları”, *Kara Kitap*'ın Sırları, s. 68.)

¹¹⁹ Bk.: Muhammed Mustafa el-Azâmî, “Buhârî, Muhammed b. İsmâîl”, *İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C. 6, İstanbul, 1992, ss. 368-372.

¹²⁰ M. Yaşar Kandemir, “el-Câmiu's Sahîh”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 7, TDV Yayınları, İstanbul, 1993, ss. 114-123.

¹²¹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 198.

Allah'ın isimlerinden biri olan el-Musavvîr, ressam demek değildir. Ancak, nakkaşlar arasında musavvirlik, ressamlık olarak anlaşılmaktadır. Bu anlayışa göre tasvir etmek, resmetmek işi ise günah sayılmaktadır. Burada parodi edilen Leylek, belirli bir “okuma” biçimini temsil etmektedir.

12. ve 13. yüzyıllar arasında yaşamış olduğu bilinen mutasavvıf Muhyiddin İbnül Arabî'ye¹²² ait *el-Fütûhât'ül-Mekkiyye*¹²³ ve bütün fikirlerinin özeti olarak kabul edilen *Fusûsü'l Hikem*¹²⁴, Orhan Pamuk romanlarında gönderge-metinler olarak yer almaktadır. Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da, farklı bölümlerde Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin tasavvufî görüşlerini geniş boyutlarıyla açıkladığı otuz yedi kitaptan oluşan¹²⁵ ve tümüyle ilâhî bir ilhamın ürünü olduğu bilinen, kısa adı *el-Fütûhât* olan *el-Fütûhât'ül-Mekkiyye* adlı eserine anıştırma ve gönderimler; kimi zaman ise eserden alıntılar söz konusudur. Romanda, “İbni Arabi gibi geniş hayallilerin ballandırarak anlattıkları süttten, şaraptan, tatlı sudan ve baldan yapılmış o dört ırmağa da hiç rastlayamadım.”¹²⁶; “İbni Arabi'nin aşktan görülmeyeni görülür kılma yeteneği, gözükmeyeni sürekli yanında hissetme isteği olarak söz etmesini böylece daha iyi anlamış oldum,”¹²⁷ biçiminde alıntılar ile söz konusu eser bir gönderge-metin durumuna getirilirken, kimi zaman da İbnü'l Arabî'ye atfedilen bazı düşünceler, “*Tarikatçuların akıl hocası İbni Arabi, Firavun'un imanla öldüğüne yemin edip günahkâr olmuştur.*”¹²⁸ ifadesinde olduğu gibi parodi edilen fikirler vasıtasıyla ana-metne yerleştirilmiştir. Arâbî'nin eseri, *Yeni Hayat* romanında da gönderge-metin olarak yer almaktadır.

“Elime bir kitap geçti. Okursan ciltli bir kitap gibi görünüyordu, okumazsan da yeşil ipekten bir top kumaş şekline giriyordu... Derken kitabın rakkamlarına, harflerine bakarken buldum kendimi ve elyazısından Haleb Kadısı Şeyh Abdurrahman'ın oğlunun yazdığını anladım. Kendime geldiğimde ise şimdi okumakta olduğunuz faslı yazarken buldum kendimi. Ve

¹²² Bk.: Mahmud Erol Kılıç, “İbnü'l Arabî, Muhyiddin”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 20, TDV Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 493-516.

¹²³ Eserin tam adı *el-Fütûhâtü'l-Mekkiyye fî ma'rifeti'l-esrâri'l-mâlikiyye ve'l-mülkiyye*'dir.

¹²⁴ Eserin tam adı “*Fuşûsü'l-hikem ve huşûşü'l-kilem*” olarak belirtilmektedir. (bk.: Mahmud Erol Kılıç, “Fusûsü'l Hikem”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 13, TDV Yayınları, İstanbul, 1996, ss. 230-237.)

¹²⁵ Mahmud Erol Kılıç, “el- Fütûhât'ül-Mekkiyye”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 13, TDV Yayınları, İstanbul, 1996, ss. 251-258.

¹²⁶ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 10-11.

¹²⁷ *A.g.e.*, s. 145.

¹²⁸ *A.g.e.*, s. 19.

birden anladım ki şeyhin oğlunun yazdığı ve rüyamda okuduğum fasilla, şimdi benim yazmakta olduğum kitaptaki fasıl birbirinin aynıdır.’ İbni Arabi, Fütuhâtü’l Mekkiyye”¹²⁹

Yeni Hayat’ta, bir alıntı biçiminde ana-metne montajlanan gönderge-metin, ileride ele alınmakta olan Samuel Taylor Coleridge’in bir “düş”ün ürünü olan *Kubla Khan* şiirini anıştırmaktadır. Böylece, bir gönderge-metin aracılığıyla bir başka gönderge-metnin anıştırıldığı iki kademeli bir tür metinsel-aşkınlık gerçekleşmekte; Doğulu bir mistik olan İbnül Arabî’nin ilâhî ilhamlı eseri *Fütühâtü’l Mekkiyye* ile Batılı romantik-mistik Coleridge’in *Kubla Khan* şiiri, iki metinlerarası eser olarak tespit edilmektedir.

İbnü’l Arabî’ye ait diğer gönderge-metin *Fusûsü’l Hikem*, Avrupa ve İslam medeniyetlerine ait “melek” tasavvurlarının bir araya gelerek izlek hâlini aldığı ana-metin *Yeni Hayat*’ta “‘Melekler, insan denilen halifenin yaratılışındaki sırra eremediler.’ İbni Arabi, *Fususü’l Hikem*,”¹³⁰ biçimindeki bir alıntıyla söz konusu izleğin etrafında göndergeleşmektedir.

İslam âlimi İbn Kayyim el-Cevziyye¹³¹ ve onun “rüya, ölümle kıyamet arasındaki süre, kabir hayatı ve ruh”¹³² konularını ele aldığı eseri *Kitâbu’r-Ruh*¹³³, *Benim Adım Kırmızı* romanındaki gönderge-metinlerden biridir. Eser, ilk olarak Kara’nın, Enişte Efendi’nin evinde “[...] rahlenin üzerinde açık duran Kitab-ur Ruh’a göz atarken, evin içinde gezen çocukların seslerine kulak kesil[diği]”¹³⁴ sırada gönderge metin olarak anılmaktadır. Ölümle ilgili bölümde, kurnaz bir ihtiyarın ölümün resmini çizmek üzere olan nakkaşa “ilham olsun diye önündeki kitaplardan, *El Cevziyye’nin Kitab-ur Ruh’undan*, *Gazzali’den*, *Kitab-ül Ahval-ül Kıyamet’ten*, *Suyuti’den ölüm üzerine parçalar*”¹³⁵ okuduğundan söz edilirken gönderge-metnin içeriğinden parçalar, ekfrastik biçimde ana-metnin hikâyesinde aktarılır:

¹²⁹ *Yeni Hayat*, s. 217.

¹³⁰ *A.g.e.*, s. 216.

¹³¹ H. Yunus Apaydın, “İbn Kayyim el-Cevziyye”, İslâm Ansiklopedisi, C. 20, TDV Yayınları, İstanbul, 1999. ss. 109-123.

¹³² H. Yunus Apaydın, *A.g.e.*, s. 118.

¹³³ “*er-Rûh*”, bk.: Yunus Apaydın, *A.g.e.*, s. 118.

¹³⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 34.

¹³⁵ *A.g.e.*, s. 159.

“Kitab-ur Ruh’tan eski mezar hırsızlarının tanıklıklarını, gövdesinin orasına burasına çiviler saplanmış cesedi, toprağı kazınca taze ceset yerine beliren alevleri, içerisine kurşun dökülmüş kafataslarını da okuduğı için ihtiraslı ihtiyar, onu pürdikkat dinleyen harika nakkaş benim resmimi çizerken bakını korkutacak her şeyi koydu.”¹³⁶

Enişte Efendi’nin evinde bulunan katil nakkaş ise gönderge metin *Kitab-ur Ruh*’tan, “ölmeye istekli bunakların bayıl[dığı]”¹³⁷ bir kitap olarak söz eder:

“Enişte’nin hemen yanı başındaki eski cildin El Cevziyye’nin *Kitab-ur Ruh*’u olduğunu gördüm. Ölümden sonra ruhun başından geçecek serüvenleri hikâye eden bu kitaba ölmeye istekli bunaklar bayılır.”¹³⁸

Katledildikten sonra, Enişte Efendi’nin ölüme dair aktardıkları da gönderge-
metin *Kitab-ur Ruh*’tan alınmıştır:

“[...] [Y]üzleri güneş gibi parlak iki güzel ve gülümseyen melek, tıpkı Kitab-ur Ruh’ta defalarca okuduğum gibi bana ağır ağır yaklaştılar ve sanki ben artık yalnızca bir ruh değil de, hâlâ bir gövdeymişim gibi, kollarımdan tutup beni yukarılara çıkardılar.”¹³⁹

[...]

“Resulullah’ın ‘Müminin ruhu Cennet ağaçlarından yiyen bir kuştur,’ hadisinden de anlaşılacağı gibi, ruh ölümden sonra gökyüzünde dolaşır. Ebu Ömer bin Abdülber’in iddia ettiği gibi, bu hadis, ruhun kuş şekline gireceğı, hatta bir kuş olacağı anlamına değil, El Cevziyye’nin çok doğru bir şekilde belirttiğı gibi, ruhun bir kuşun gezineceğı yerlerde bulunması anlamına gelir. Perspektif seven Venedikli üstatların ‘görüş açısı’ diyecekleri bakış yerim, El Cevziyye’nin yorumunu doğruluyordu.”¹⁴⁰

Resim ve nakış sanatında modern usulleri takip etmekte olan üstat nakkaş Enişte Efendi’nin, kendisinin ölümünden sonraki yerine dair ifadelerinde de Venedikli üstatların sevdiği, Batılı bir teknik olan perspektif usûlü söz konusudur. Cennet ile mükâfatlandırıldığını öğrendiğimiz Enişte, bulunduğu yerde bir “görüş açısına” sahiptir. Gönderge-metin *Kitab-ur Ruh*, ana-metnin Batı resim anlayışı ekseninde ortaya çıkan yorumsal üst-metin bağlamını oluşturmak üzere gönderge-
metin olmuştur.

¹³⁶ *Benim Adım Kırmızı*, s. 160.

¹³⁷ *A.g.e.*, s. 201.

¹³⁸ *A.g.e.*, s. 201.

¹³⁹ *A.g.e.*, s. 284.

¹⁴⁰ *A.g.e.*, s. 286-287.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da, 11. ve 12. yüzyıllarda yaşamış mutasavvıf ve İslam düşünürü Gazzâlî'nin¹⁴¹ tasavvuf, ahlâk, fıkıh, kelâm alanlarına yeni yaklaşımlar getirmiş olduğu belirtilen¹⁴² eseri *İhyâü Ulûmi'd-Dîn*¹⁴³ gönderge-metin olarak yer almaktadır:

“Bu karanlık hayalleri Arabistan'daki bekâr gecelerim sırasında okuduğum Gazzali'nin *İhyâü Ulûm*'unun evliliğin zararları kısmından apardığımı anlayınca, gecenin ortasında, aynı sayfalarda evliliğin yararları konusunda daha fazla laf olduğu geldi aklıma.”¹⁴⁴

Eserin *Rub'u'l âdât* başlığını taşıyan ikinci cildinde, Kara'nın söz ettiği gibi, aile, toplum, iktisat, siyaset ilişkileriyle ilgili “*dinî, ahlâkî bilgisi, bilinci, duyarlılığı ve sorumluluk duygusu gelişmiş fertler[den]*”¹⁴⁵ söz edilir; bu gelişmelerin sağlandığı fertlerin elindeki dünya hayatının kendisi güzel olacağı gibi bu hayatın âhîret mutluluğunun da hazırlayıcısı olacağı¹⁴⁶ anlatılır.

Gazzali'ye ait “*ölüm, kabir hayatı ve ahiret hallerine dair*”¹⁴⁷ *ed-Dürretü'l-Fâhire*, romanda yer alan bir gönderge-metindir. Enişte Efendi'nin kendi ölümüne dair “*Aklım iyice karışırken ışıklar içinde o melek yaklaşıp, bana yardım etmek ister bir havayla, evet, tıpkı Gazzali'nin Dürret-ül Fahire'de söylediği gibi tatlılıkla dedi ki: 'Ağzını aç, ruhun oradan çıkıversin,'*”¹⁴⁸ biçiminde aktardıkları, gönderge-metinden bir alıntıyı içermektedir.

Enişte Efendi'nin “[...] [Ç]ünkü her şey, bazı ufak tefek değişikliklerle, ölüm üzerine yazılmış sayfalarda Gazzali'nin, *El Cevziyye'nin ve diğer alimlerin anlattığı gibi oluyordu.*”¹⁴⁹ ifadesi, gönderge-metinler *ed-Dürretü'l-Fâhire* ve *er-Rûh* yinelemektedir. Nakkaşlar arasında ilim ve bilgi sahibi bir üstat olarak dikkat çeken Enişte Efendi ve onun ölümünden sonra kendisi ölmemiş gibi gösterilmek suretiyle

¹⁴¹ bk.: Mustafa Çağrıç, “Gazzâlî”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 13, TDV Yayınları, İstanbul, 1996, ss. 489-505.

¹⁴² Mustafa Çağrıç, “İhyâü Ulûmi'd-Din”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 22, TDV Yayınları, İstanbul, 2000, s. 10.

¹⁴³ Mustafa Çağrıç, *A.g.e.*, ss. 10-13.

¹⁴⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 67.

¹⁴⁵ Mustafa Çağrıç, “İhyâü Ulûmi'd-Din”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 22, TDV Yayınları, İstanbul, 2000, s. 10.

¹⁴⁶ Mustafa Çağrıç, *A.g.e.*, s. 10.

¹⁴⁷ M. Sait Özervarlı, “ed-Dürretü'l-Fâhire”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 10, TDV Yayınları, İstanbul, 1994, s. 31.

¹⁴⁸ *Benim Adım Kırmızı*, s. 218.

¹⁴⁹ *A.g.e.*, s. 284.

kızıyla evlenerek damadı olan Kara, ölüm, evlilik gibi toplumsal nizamın birer unsuru olan konularda, İslam düşünürlerinin eserlerini referans alarak bunlara göre davranmaktadırlar. Gönderge-metinler, *Kur'an-ı Kerîm* alıntılarının önemli bir kısmında olduğu gibi, karakter inşasını sağlamak üzere ana-metne girmiş görünmektedirler.

Abdurrahman-ı Câmî'ye ait sûfi tabakat¹⁵⁰ kitabı *Nefehâtü'l Üns*¹⁵¹, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da gönderge-metin olarak yer alan tasavvuf kaynaklarından bir diğeridir:

“Şair Câmî'nin evliya menkıbelerini kaleme aldığı *Nefehâtü'l Üns*'ünün Lamii Çelebi tarafından çevrilmiş Türkçesinde, Karakoyunlu hükümdarı Cihan Şah'ın nakkahanesinde nam salmış üstat Şeyh Ali Tebrizi'nin, Hüsrev ile Şirin'in harika bir nüshasını nakşettiği yazılmış.”¹⁵²

Ana-metinde “Üç Körlük ve Hafıza Hikâyesi” içinde bulunan “*Eli*”¹⁵³ başlıklı bölümde alıntı yoluyla gönderge-metin durumuna getirilmiş olan *Nefehâtü'l Üns*, bir içanlatıyı oluşturması bakımından da küçük hikâyenin kaynağı olarak alt-metin özelliği göstermektedir.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da alıntı yoluyla yer alan gönderge-metinlerden bir diğeri *Ahvâl-i Kıyâmet* eserleri arasından Şeyyad Hamza'nın *Ahvâl-i Kıyâmet*¹⁵⁴ idir. Şeyyad Hamza'nın eserinden başka bir *Ahvâl-i Kıyâmet* risalesi, asıl adı Şemseddin Ahmed Çelebi olan Kemal Paşazade'nin Celâleddin Suyûtî'den tercüme metni olduğu¹⁵⁵ öne sürülmektedir. Romanın ölümden söz edilen bir bölümünde Suyuti ismine “*Kitab-ül Ahval-ül Kıyâmet'ten, Suyuti'den ölüm üzerine parçalar okudu*”¹⁵⁶ ifadesiyle yer verilmektedir.

¹⁵⁰ İslam telif geleneğinde, sahasında tanınmış şahsiyetlerin biyografisini konu edinen telif türü. (Bk.: İsmail Durmuş, “Tabakat”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 39, TDV Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 288-290.)

¹⁵¹ Süleyman Uludağ, “Nefehâtü'l Üns”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, TDV Yayınları, İstanbul, 2006, ss. 521-522.

¹⁵² *Benim Adım Kırmızı*, s. 96.

¹⁵³ *A.g.e.*, ss. 96-97.

¹⁵⁴ Orhan Kemal Tavukçu, “Şeyyad Hamza”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 39, TDV Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 104-105.

¹⁵⁵ Metnin aslının Celâleddîn Suyûtî'nin “Kitâb'ül Keşf 'an Mücâvezeti Hâzihi'l - ümmeti el-Elf” adlı risalesine dayandığı belirtilmektedir. (“Kemal Paşazade Tarafından Tercüme Edildiği Düşünülen Bir Risale: Ahvâl-i Kıyâmet” s. 296.)

Bk.: Özer Şenödeyici, “Kemal Paşazade Tarafından Tercüme Edildiği Düşünülen Bir Risale: Ahvâl-i Kıyâmet”, *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, TÜBAR-XXXVI-/ 2014-Güz, 2014, ss. 291-319.

¹⁵⁶ *Benim Adım Kırmızı*, s. 159.

“Okumaya çalıştığım cildin, *Kitab-ül Ahval-ül Kıyamet*’in bir sayfasında, ölümden üç gün sonra, ruhun Allah’tan izin alıp, eskiden içinde yaşamakta olduğu gövdesini ziyarete geldiği yazıyordu. Ruh, kendi eski gövdesinin mezarda kanlar ve çürümüş sular içindeki acıklı halini görünce kederlenip, ‘Zavallı gövde, zavallı eski vücudum,’ diye ağlamaklı olur, yas tutarmış.”¹⁵⁷

Hikâyede kendi ölüm tecrübesinden söz eden Enişte Efendi’nin ölüm, Azrail ve şeytan hakkındaki telakkileri de romanda *Kitab-ül Ahvâl-ül Kıyamet*¹⁵⁸ adıyla gönderge-metin olarak yer alan bu eserden mülhemdir. Enişte Efendi, “*Azrail’in bin kanatlı, Doğu’dan Batı’ya uzanan ve ellerinde bütün dünyayı tutan bir melek olduğunu*”¹⁵⁹ hatırlarken, gönderge-metinden alıntı yoluyla aktarmaktadır.

Beyaz Kale, yeniden yazım bakımından *Don Quijote* ve *Kanuni Devrinde İstanbul* alt-metinleri ile ana-metinsellik ilişkisinde bulunmakla birlikte, kimi bölümleri, Âşık Yunus’un *Dolap Niçün İnilersin*¹⁶⁰ adıyla bilinen şiirinin bir tür düzyazıya çevrimi gibi okunabilmektedir. Nitekim, ana-metin *Beyaz Kale*’de bir gönderge-metin olarak anıştırılan manzumede, ana-metinde olduğu gibi, akıl, insan zihni, Doğu ve Batı düşünce sistemleri gibi mevzular üzerinde durulmaktadır. *Dolap Niçün İnilersin*, ana-metinde “yükü dolap” metaforu ile anıştırılır:

“Hoca’nın pek bayıldığı o **yüklü dolap** benzetmesiyle beyinlerimizin kara bilmecesinin karışık sırlarına bir giriş sayılabilecek ölçülü bir şiir vardı. Gururlu ve sessiz diyebileceğim bu şiirin ince dokunmuş sisi, Hocayla birlikte yazdığımı kitap ve risalelerin en iyisini hüznle bitiriyordu.”¹⁶¹

Ana-metinde yüklü dolap benzetmesiyle¹⁶² başlayan ölçülü şiir olarak sözü edilen ve bu sayede anıştırılan, Âşık Yûnus’a ait *Dolap Niçün İnilersin* şiiridir. Başka bir bölümde, “dolap” metaforunun insan zihninin ya da beynin anlaşılabilirliği ile ilgili bir benzetme olduğu anlaşılmaktadır: “[B]eyin dediğimiz, ıvır zıvırla dolu dolabın simetrisinden, ya da karmaşıklığından heyecanla söz edi[liyordur]”¹⁶³.

¹⁵⁷ *Benim Adım Kırmızı*, s. 115.

¹⁵⁸ *A.g.e.*, s. 218.

¹⁵⁹ *A.g.e.*, s. 218.

¹⁶⁰ Bk.: Mustafa Tatçı, *Âşık Yunus ve Diğer Yunusların Şiirleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları/1299, Kültür Eserleri Dizisi/168, Ankara, 1991, ss. 100-101.

¹⁶¹ *Beyaz Kale*, s. 97.

¹⁶² “*Dolap niçün inilersin/ Derdim vardır inilerem...*” bk. Bu çalışmada 2. Bölüm, “2.1.5. Anıştırma”, s. 83.

¹⁶³ *Beyaz Kale*, s. 105.

Orhan Pamuk'un romanlarında tasavvuf kaynakları, kutsal söz olarak *Kur'an-ı Kerîm*'in göndergeselliği ile benzer biçimde, benlik ve karakter inşasını sağlamak üzere metinsel-aşkınlık göstermektedir. Ana-metinlerde yer alan *Kur'an-ı Kerîm* alıntılarında farklı olarak, çoğunlukla tanıtlanabilir alıntılar biçiminde gönderge-metinlere dönüşen tasavvufî metinler, benlik ve kimlik konularında şuurulu, ilim ve irfan sahibi anlatı kişileri tarafından göndergeleştirilmektedir.

3. Kanonlaşmış Edebiyat Metinlerinin Göndergesellik ilişkisi

Orhan Pamuk romanları, geniş kapsamlı metinsel-aşkın nitelikli romanlar olarak kuruludur. Türk edebiyatının ve dünya edebiyatının kanonlaşmış metinleri, Orhan Pamuk'un eserlerinde alt-metinler ve gönderge-metinler olarak yer almaktadır. Söz konusu metinlerin ana-metinlerdeki varlığı, çoğunlukla bir izlek etrafında bulunmakla birlikte, kimi zaman da bağlı buldukları fikir ya da sanat akımları; temsil ettikleri roman/sanat kuramları dolayısıyla yorumsal üst-metin bağlamalarını oluşturmaktadır. Bu türden etkileşimler, türev bakımından çoğunlukla öykünme ilişkisini ortaya çıkarırken kimi durumlarda nadiren de olsa parodi ve alaycı/gülünç dönüştürüm biçiminde de ortaya çıkmaktadır.

Orhan Pamuk'un romanlarında metinsel-aşkınlık biçimleri sergileyen kanon durumuna gelmiş metinler, bu bölümde Türk, Doğu ve Batı edebiyatlarına ait oluşları, edebî türler içerisindeki konumları ve bağlı buldukları akımlar etrafında tasnif edilmekte, kronolojik sıralamaya bağlı kalınarak incelenmektedir. Kimi gönderge-metinlerin ise herhangi bir izlek ya da yönelimi temsil etmek yerine ana-metinlerin hikâyelerinin teşekkülünde etkili buldukları tespit edilmektedir. Bu türden metinler, ayrı birer kategori ve başlık altında toplanmak yerine, genel başlıkların ilgili bölümlerine yerleştirilmektedir.

3.1. Klasik Doğu ve Türk Edebiyatı Metinlerinin Göndergesellik Biçimleri

Orhan Pamuk'un romanlarında metinsel-aşkınlık biçimlerini meydana getiren Türk ve Doğu edebiyatının klasik metinleri, Türk edebiyatı için “modern” edebiyatın başlangıcı kabul edilen yenileşme devri metinlerinin ortaya çıkışına kadar geçen sürede meydana getirilmiş metinlerle sınırlandırılmıştır. İncelemenin bu bölümünde Türk edebiyatının klasik metinleri, “kanon” hâline gelmiş metinler değil, Türkçede yazımın başlangıcından 19. yüzyıla kadar geçen devreye tekabül eden metinler

olarak değerlendirilmiştir. Tespit edilen metinler arasında, felsefe ve tarih kaynakları, ansiklopedi ve biyografiler ile seyahatnameler; mesnevilerle divanlar ve nadiren halk edebiyatı mahsulleri bulunmaktadır. Bu tasnif içerisinde hacimli bir tutara sahip olan türler alt bölümler hâlinde ele alınırken, bunların dışında kalan eserler genel kapsamlı başlıkların içerisinde topluca değerlendirilmiştir.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de, çoğunlukla yazılı edebiyat metinleri gönderge-metinler durumunda yer alırken, Anadolu'da teşekkül eden sözlü halk edebiyatı mahsullerinden *Karagöz Oyunu*'nun gönderge-metin olarak yer aldığı tespit edilmiştir. Hikâyede Venedikli karakterin günlerinin çoğu, küfürlerine bayıldığı "*Karagöz'le Hacivat'ı seyretmekle*"¹⁶⁴ geçer. Eş-ruh terkininin Batılı temsilcisi Venedikli, Karagöz oyununun muhtevasında geniş yer tutan grotesk ifade biçimlerini, bir tür güldürü unsuru olarak değerlendirmektedir. Yazılı bir edebiyat metni olmayan, temsile dayananan "oyun", ana-metinde gönderge-estetik öge durumundadır. Türk kültürü içerisindeki mizahî yönü, içerdiği küfürlü ifadelerden çok Karagöz'ün düştüğü durumlar ekseninde ortaya çıkan gönderge-estetik öge, güldürü işlevi bakımından Batılı bir esirin gözüyle yeni bir veçhe kazanmaktadır.

Kelile ve Dimne adlı Doğu medeniyetlerine ait edebî sahada oldukça popüler bir eser olan hikâyeler ve nasihatler kitabı, içerisinde yer alan "Fare ve Kedi" hikâyesi ve bu hikâyenin minyatürleri ekseninde ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da gönderge-metin olarak yer almaktadır:

"*Kelile ve Dimne*'den Kedi ile Fare'nin zoraki dostluğunu gösterir bir resimdi bu. Tarlada, yerdeki sansarla gökteki çaylağın saldırıları arasına sıkışan zavallı fare kurtuluşu avcının kapanına yakalanmış bir zavallı kedide bulur. Anlaşırlar: Kedi, dostu gibi davranıp fareyi sevgiyle yalar. Sansarla çaylak kediden korkup fareyi avlamaktan cayar. Fare de kediyi kapandan ihtiyatla kurtarır."¹⁶⁵

Beydebâ yahut Bidpâ isimli bir Hint bilgisi tarafından Debşelîm adlı Hint kralına Sanskritçe olarak sunulmuş olduğu bilinen *Pançatantra* adlı "Beş Düşündürücü Nasihat Kitabı", hayvanlar aracılığıyla oluşturulmuş nasihatlerden oluşmaktadır. Eserde bulunan hikâyelerden Pehlevî dilindeki ifadesi "*Kelileg ve Demneg*" olarak tespit edilmiş iki çakal kardeş, "*Karataka ve Damanaka*", başka birkaç Sanskritçe kaynak ile birlikte Bürzûye yahut Berzûye adlı bir tabip tarafından

¹⁶⁴ *Beyaz Kale*, s. 103.

¹⁶⁵ *Benim Adım Kırmızı*, s. 370.

560 yılı civarında tercüme edilerek telif ve tercüme biçimine getirilmiştir. Bugün Pehlevîce orijinaline ulaşamadığı belirtilen eserin bu dilden Arapça'ya bilinen ilk tercümesini ise İbnü'l-Mukaffa', metne bir mukaddime ve bazı masallar ekleyerek *Kelîle ve Dimne* ismiyle gerçekleştirmiştir. *Kelîle ve Dimne*'nin, Arap, Fars ve Türk dillerine İslam minyatür geleneği çerçevesinde resimlenmiş pek çok manzum ve mensur çevirisi mevcuttur.¹⁶⁶ Kitapta yer alan “*metîn olma, tedbir alma ve düşmanların belâsından hileyle kurtulma*”¹⁶⁷ konulu bir fare ile kedinin kısa süreli mecburi dostluğundan söz edilen “Fare ve Kedi” hikâyesi, *Benim Adım Kırmızı*'da özet biçimindeki bir içanlatıyla gönderge-metin durumunda bulunmaktadır. Ana-metin içerisindeki işlevi, gönderge-metnin içeriğinden çok, ekfrastik biçimde hikâyeyi aktarır minyatürlerin anlattığı hikâye dolayısıyladır.

Kelîle ve Dimne, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'nın kuruluşunda genişletilerek yeniden yazılan Nizami'ye ait alt-metin *Hüsrev ve Şirin*'de de, gönderge-metindir. *Hüsrev ve Şirin*'in “Kelile ve Dimne'den Kırk Fıkra ile Kırk Hikmet” başlıklı bölümünde¹⁶⁸ alıntılar ve kısa içanlatılar biçiminde göndergeleşmektedir. Bu sayede, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'nın palimpsesti hikâyesi *Hüsrev ve Şirin*, *Kelîle ve Dimne*'nin gönderge hâline geldiği alt-metin olarak, içerdiği gönderge-metnin de ana-metne aktarımı dolayısıyla *Benim Adım Kırmızı* ile aynı zamanda metinlerarasıdır.

3.1.1.Tarih, Ansiklopedi ve Sözlükler ile “Seyahatnâme” Türü

Orhan Pamuk'un romanlarında, edebî olmayan gönderge-metinler de mevcuttur. Bunlar, çoğunlukla ana-metinde adları anılarak göndergeleşen ansiklopedik-tarihî kaynaklar olarak tespit edilmiştir.

İbni Haldun'a ait tarih felsefesi, toplum ve insan bilimlerini temellendirdiği toplum metafiziğine dair¹⁶⁹ eseri *Mukaddime*¹⁷⁰, *Kara Kitap*'ta gönderge-metin olarak yer alan tarih ve felsefe eksenindeki eserlerdendir. *Mukaddime*'nin “*Mehdi hakkında bilginlerin fikirleri ve bu meselenin açıklaması*” bahsinde yer alan

¹⁶⁶ Adnan Karaismailoğlu, “Kelîle ve Dimne”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 25, TDV Yayınları, Ankara, 2002, ss. 210-212.

¹⁶⁷ Adnan Karaismailoğlu, *A.g.e.*, s. 212.

¹⁶⁸ *Hüsrev ve Şirin*, ss. 365-372.

¹⁶⁹ Tahsin Görğün, “Mukaddime”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 31, TDV Yayınları, İstanbul, 2006, s. 118.

¹⁷⁰ İbn Haldun, *Mukaddime II* (Çev.: Zakir Kadiri Ugan), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1996.

muhteva¹⁷¹, *Kara Kitap*'ta özetleme yöntemiyle gerçekleştirilen bir alıntı yoluyla ana-metne giren ifadeler içerisinde yer almaktadır:

“İbni Haldun’un O’nun ortaya çıkışıyla ilgili hadisleri aşırı Şii kaynaklarından ayıklayarak tek tek ele aldığı *Mukaddime*’sinde, bir başka noktanın yeniden üzerinde durulduğunu biliyoruz: O’nunla birlikte Deccal’in, Şeytan’ın ya da Frenklerin anlayış ve diliyle söylersek Anti-Christ’in görüleceği ve o kıyamet ve kurtuluş gününde O’nun Deccal’i öldüreceği.”¹⁷²

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*’da, Nakkaş Osman’ın resimlettiği, konusunu III. Murad’ın oğlu Şehzade Mehmed’in sünnet şöleni için düzenlenmiş olan 1582 Şenliklerinden alan İntizâmî’ye ait manzum olarak yazılmış, ana-metinde *Surnâme* olarak anılan eser¹⁷³, *Surnâme-i Hümayun*, romandaki bir başka göndergedir.

“Padişahımızın şehzadelerinin sünnet düğünü törenlerini anlatan Surname’nin efsane sayfalarını ilk defa seyrettim. Her meslekten, her loncadan bütün İstanbul’un katıldığı bu elli iki gün süren sünnet düğününün hikâyelerini ta Acemistan’da duymuş, töreni anlatan kitabı daha yapılırken işitmişim.”¹⁷⁴

Buradaki kitap, *Surnâme-i Hümayun*’dur. Devamında ise Kara, *Surnâme*’nin içerisinde gördüğü Nakkaş Osman’a ait resimleri ayrıntılarıyla açıklamaktadır:

“Önüme konan ilk resimde, Cihanpenah Padişahımız merhum İbrahim Paşa’nın sarayının şehnişinine kurulmuş, aşağıda At Meydanı’nda yapılan şenlikleri hoşgörülü bir bakışla seyrediyorlardı.

[...] At Meydanı’na konmuş yüzlerce kâse pilavı kapışanları ve kızarmış sığırı yağmalarken içinden çıkan tavşanlardan, kuşlardan korkanları gördüm.

[...] Padişah’ın huzurundan geçerken arabının üzerine yerleştirilmiş dükkanını tavanından baş aşağı sarkıp müşterisini tıraş eden berberin ve o müşteriye gümüş kap içinde kokulu

¹⁷¹ İbn Haldun, *Mukaddime II*, ss. 137-138.

¹⁷² *Kara Kitap*, s. 155.

¹⁷³ Bk.: Gülsüm Ezgi Korkmaz, “Sûrnâmelerde 1582 Şenliği”, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2004, ss. 65-66.

Korkmaz, monografisine nakkaş Osman’ın, Padişah’ın *Sûrnâme-i Hümayun* yazarı İntizâmî ile Nakkaş Osman’ı huzura kabulünü anlatan minyatürlerini eklemiştir.(Bk.: A.g.e. s. 110.)

Ayrıca bk.: Nazlı Miraç Ümit, “Minyatürlerde Gösteri Sanatları: Nakkaş Osman’ın Tasvirleriyle Onaltıncı Yüzyıldan Örnekler”, *Art-Sanat Dergisi*, C. 2., İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2014, ss. 129-145. Burada, minyatürlere yer verilmekte; *Surnâme-i Hümayun*’da yer alan minyatürlerin *Surnâme-i Hümayun*, Topkapı Sarayı Müzesi H.1344’te yer aldığı bilgisi bulunmaktadır.

¹⁷⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 73.

sabunla ayna tutup bahşış bekleyen kırmızılar içindeki berber çırağının resmine de doya doya baktıktan sonra harika nakkaşın kim olduğunu sordum.”¹⁷⁵

Böylece romanda, hem Nakkaş Osman’ın minyatürleri hem İntizâmî’nin surnâmesi gönderge anlatılar olarak bulunmaktadır. Gönderge-metin, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*’da, ekfrastik biçimde göndergeleşmekte; söz konusu öğeler minyatürden romana yönelik kipsel dönüşüm örnekleri olarak tespit edilmektedir. Bununla birlikte, *Sûrnâme*’nin bir kitap ve metin olarak gönderge hâlinde bulunduğu da görülmektedir.

Sûrnâme-i Hümayun, gönderge-metin ve gönderge-estetik öge olarak *Benim Adım Kırmızı*’da sanat kuramları ve estetiği bakımından önemli bir yer tutar. Nakkaş Osman’ın hazırlattığı bilinen surnâme, romanda yer alan kurmaca kitapla mukayese edilmektedir:

“[B]iri gizlice, biri açıkça yapımı sürdürülmekte olan ayrı hikâyeli ve konulu, ayrı usullerde nakşedilmiş iki kitabın, rahmetli Enişte’nin kitabıyla benim denetimimde nakşedilen Şehzademizin sünnet düğününü anlatır Surname’nin sayfalarını yan yana getirdik ve benim merceğimin gezindiği yerlere Kara’yla dikkatle baktık[.]”¹⁷⁶

Enişte Efendi’nin öldürülmesinden sonra, durumu aydınlatmak üzere Enişte’nin nakkaşlarla birlikte hazırlamakta olduğu kitap ile nakkaş Osman ve ekibi tarafından nakşedilmiş gönderge anlatı *Sûrnâme*’nin resimleri karşılaştırılarak her iki eserin resmedilmesinde görevli nakkaşlar tespit edilmek istenmektedir. Mukayese sırasında, gönderge eserden belirli meclisler¹⁷⁷ teferruatlı biçimde betimlenmektedir. Geleneksel tarzda resimlenmiş *Sûrnâme* ile Enişte Efendi’nin denetiminde modern tarzda perspektif usûlünce resimlendiğinden söz edilen, ancak ana-metinde betimlenmemiş olan eser Doğu ve Batı izleğini anımsatır; ana-metnin sanat kuramları bakımından yorumsal üst-metnini çerçeveler.

¹⁷⁵ *Benim Adım Kırmızı*, s. 73-75.

¹⁷⁶ *A.g.e.*, s. 315.

¹⁷⁷ *A.g.e.*, ss. 315-316.

Nüzheti esrârü'l-ahbâr der-seferi Sigetvar adını taşıyan, *Nüzhetü'l-Esrâr*¹⁷⁸ olarak anılan, Zigetvar Kalesi'nin kuşatılması, Kanuni Sultan Süleyman'ın cenazesinin Balgrad'dan taşınması gibi tarihî olayları konu alan ve Nakkaş Osman'ın resimlemiş olduğu tahmin edilen *Sigetvarnâme*¹⁷⁹, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da gönderge-metin olarak yer alır:

“Genç şehzadelerden birinin odasından gelen *Zafername* cildinin sayfalarında, 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 eyerleri takılmış, harika eyer 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 Heratlı eski üstatlardan alınmış aynı zarif duruşla -tek bacak kibarca ilerde, tek bacak onun yanında sabit- durmuşlardı. Hepsinin boynu uzun ve kavisli, kuyrukları bağlı, yeleleri kesilmiş ve taralıydı, ama hiçbirinin burnunda bizim aradığımız kusur yoktu. Cenaze törenine katılan ve civar tepelerde rahmetli Sultan Süleyman'a selam duran komutanları, âlimleri, hocaları taşıyan yüzlerce atın hiçbirinin burnunda da yoktu kusur.”¹⁸⁰

Sigetvarnâme'den alıntı yoluyla ekfrastik biçimde ana-metne yerleştirilen, üsluba sahip olmayışıyla geleneksel minyatür sanatını temsil eden görsel anlatı, bu anlatım sırasında kip bakımından dönüştürülmüştür.

Şehnâmecî Seyyid Lokman'ın şehnâme tarzında yazdığı, Nakkaş Osman ve ekibinin resimlemiş olduğu Osman Gazi'den başlayıp Kanuni Sultan Süleyman'a kadar hüküm sürmüş padişahların hünelerinin anlatıldığı iki ciltten oluşan¹⁸¹

¹⁷⁸ “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1339 numarada kayıtlı bulunan *Nüzheti esrârü'l-ahbâr der-seferi Sigetvar* adını taşıyan el yazması *Sigetvarname*, Sigetvar Seferi Tarihi veya kısaca *Nüzhetü'l-esrâr* olarak anılmaktadır. Eser Kanuni Sultan Süleyman'ın Sigetvar seferine (H.974/M.1566) bizzat katılan Feridun Ahmed Bey'in bu savaş sırasındaki gözlemlerini, Kanuni'nin sefer sırasında ölümünü, II.Selim'in tahta çıkışını ve saltanatının ilk yıllarını ele alır. H.961/M.1553 yılında bir katip olarak Sokollu Mehmed Paşa'nın hizmetine giren, daha sonra divan katibi olan ve H.978/M.1573'de nişancılık görevine getirilen Feridun Bey Sigetvar seferinde sadrazamın sır katibi olarak bulunmuş ve eserini Sokollu Mehmed Paşa için hazırlamıştır. 13 Recep 976/ 1 Ocak 1569 tarihinde Çorlu'da tamamlanan yazma yirmi minyatürle görselleştirilmiştir.” (Şebnem Parlador, “Sigetvar Seferi Tarihi ve Nakkaş Osman”, *Sanat Tarihi Dergisi*, S. XVI/1, Nisan 2007, İzmir, 2007, ss. 67-68.)

¹⁷⁹ Nakkaşı kesin olarak tespit edilmemiş olan *Sigetvarname*'nin minyatürleri ile aynı konu ve kompozisyonda olan başka eserlerdeki örnekler üzerinde durarak bunları karşılaştıran; nakkaş Osman'ın *Sigetvarname*'deki üslubunun yankılarının hissedildiği iki kıyafet albümünün tasvirleri üzerinde durarak nakkaşın bu albümlerin resimlenmesindeki rolünü ortaya koyan bir incelemede, *Nüzhetü'l-Esrâr* hakkında bilgi verilir. İncelemenin son bölümünde, *Benim Adım Kırmızı*'da betimlenen sahneleri içeren minyatürlere yer verilmiştir.

Bk.: Şebnem Parlador, “Sigetvar Seferi Tarihi ve Nakkaş Osman”, *Sanat Tarihi Dergisi*, S. XVI/1, Nisan 2007, İzmir, 2007, ss. 67-108.

¹⁸⁰ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 332-333.

¹⁸¹ Zeynep Tarım Ertuğ, “Hünernâme”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 18, TDV Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 484-485.

Hünernâme de *Benim Adım Kırmızı*'da belirli bir zamanı/ânı temsil etmek üzere gönderge-metin durumundadır. *Hünernâme*'nin tezhip ve minyatürleriyle ünlü oluşu nedeniyle, burada gönderge konumunda olan, ana-metnin ekfrastik kuruluşuyla uyumlu biçimde, eserin içerdiği minyatürlerdir.

“Bir zamanlar, -sanırım *Hünernâme*'nin hazırlandığı yıllarda- eski ustaların usullerine boş veriyor, daha ucuza, daha çabuk tezhip yapmak için biz ressamların o kadar emek verdiğimiz sayfaların kenarını kötü renklerle bozuyor diye bazılarıyla kavga ettiğini hatırlıyorum.”¹⁸²

Leylek lakaplı, bir dönem ise Nakkaş Osman tarafından “Salı” olarak anılan katil nakkaş Velican, maktul nakkaş Zarif Efendi'ye dair anımsadıklarını *Hünernâme*'yi resmettikleri dönemle belirtir.

Osmanlı tarihçisi Sâfi Mustafa Efendi'nin, “*I. Ahmed ve dönemiyle ilgili tarih kitabı*”¹⁸³ olan *Zübdetü't Tevârih*, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da yer alan bu türden gönderge-metinlerin sonucusudur. Şeküre'nin anlatımıyla İngiliz Kralı tarafından Padişah Sultan Ahmed'e hediye edilmiş olan büyük bir saatin, Sultan tarafından, ilâhî bir ilhamla nasıl parçalandığı aktarılırken, padişahın menkıbeyi “*sadık tarihçisine aşağı yukarı böyle yazdırdı[ğı]*”¹⁸⁴, hattatlara keselerle altın verilirken, nakkaşlara resimletilmediği bilgisi eklenir.

Padişah Sultan Ahmet, Allah'ın verdiği bir ilhamla uykusundan uyanarak, tahta çıkışının üçüncü yılında İngiliz Kralının kendisine bir hediyesi olan, içinde körüklü bir müzik aleti bulunan dev saati elindeki gürz ile paramparça eder. Kendisine bunu yaptırmanın, rüyasında gördüğü Hazreti Muhammed'in resimlere ve insan icadı olan yaratılara hayran olmanın Allah'ın buyruğundan ayrılmaya işaret ettiği yolundaki ifadeleri olduğu bilgisi, *Zübdet'üt Tevârih*'ten alıntı yoluyla romana yerleştirilmiştir.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da Kara ile Kelebek, nakkaş Zeytin'in evine girdiklerinde, Nimetullah Ahmed'e ait Farsça-Türkçe Sözlük *Lugat-i Ni'metu'llah*¹⁸⁵, burada gördükleri eşya arasındadır:

¹⁸² *Benim Adım Kırmızı*, s. 126.

¹⁸³ Bekir Küttükoğlu, “Sâfi Mustafa Efendi”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 35, TDV Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 471.472.

¹⁸⁴ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 498-499.

¹⁸⁵ *Lugat-i Ni'metu'llah*'ın yayımı “Türkiye Türkçesinin Tarihsel Sözlüğü Projesi” kapsamında Türk Dil Kurumu tarafından gerçekleştirilen çeviri yazı işaretli bir tıpkıbasımı mevcuttur. (Bk.: Nimetullah Ahmed, *Lugat-ı Nimetullah* (Haz.: Adnan İnce), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2015.)

“Lambanın ışığında dağınık bir yatak gördük, minderlerin üzerine düşüncesizce atılmış kuşaklar, yelekler, iki sarık, mintanlar, Nakşibendi Nimetullah Efendi'nin Farsça Türkçe sözlüğü, kavukluk, çuha kumaş ve dikiş için iğne iplik, elma kabuklarıyla dolu bakır sahan, pek çok minder, kadife bir yatak örtüsü, boyalarını, fırçalarını ve nakkaşın bütün nakış malzemesini gördük.”¹⁸⁶

Ana-metinde adına doğrudan yer verilmeyen lugat, yazarının adından söz edilerek göndergeleştirilmekte, nakkaşlar arasında bilinen bir sözlük olduğu anlaşılan gönderge-metnin tespiti, okurun bilgi düzeyine bırakılmaktadır.

Evliya Çelebi *Seyahatnâme*'si, iki metinlerarası roman *Sessiz Ev* ve *Beyaz Kale*'de anıştırma ve alıntı yoluyla gönderge-metin olarak yer alır. Bilhassa *Beyaz Kale*'de geniş yer tutan hayvan anlatılarının yanında içerdiği bilgilerin bir kısmı tahayyüle dayandığından söz edilen gönderge-metin, “devam metinleri”nin bir tür yorumsal üst-metin oluşturduğu ana-metnin üst-kurmaca katmanlarından birini temsil etmektedir.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de Hoca'nın “*Amerika denilen yılanlı ülkede yaşayan ve yaşadıkları hayatı hiç değiştirmeyen humbl yerlilerin başlarına gelenler üzerine, hem acıklı, hem de hisseli bir kitap yazma düşüncesi[yle]*”¹⁸⁷ “[h]ayvanlara ve ava düşkün bir çocuk kralın bilimle ilgilenmediği için, sonunda nasıl İspanyol gâvurları tarafından kazığa oturtulduğunu yazacağını söylediği bu kitabı”¹⁸⁸ bitirmeye cesaret edemediğinden söz edilen Hoca, Venedikli'den Azteklerin sonunu, Cortez'in anılarını dinlemiştir ve aklında daha önce de bulunan “*bilime aldırmadığı için kazığa oturtulan zavallı bir çocuk kralın hikâyesi*”¹⁸⁹ ile ilgilenmektedir. Kazığa oturtulan kral/hükümdar anlatıları, Batı ile Doğu'nun ortak hikâyeleri, tarihî kaynaklardır. Bu çerçevede Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si ve tarih kaynakları, ana-metinde anıştırılan gönderge-metinler olarak tespit edilmektedir.

Beyaz Kale'de, Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'si müstakil bir gönderge metin olarak da yer almaktadır. Hoca'ya dönüşmüş olan Venedikli'den on, on beş yaş büyük, adı Evliya olan kederli ihtiyar, “*bütün ömrünü gezilere ve bitirmek üzere*

¹⁸⁶ *Benim Adım Kırmızı*, s. 445.

¹⁸⁷ *Beyaz Kale*, s. 42.

¹⁸⁸ *A.g.e.*, s. 42.

¹⁸⁹ *A.g.e.*, s. 46.

*olduğu on ciltlik seyahatnameye vermiş[tir.]*¹⁹⁰ Seyahatnâmesinde İtalya'yı da anlatmak isteyen ihtiyar, burayı eski Venedikli olan Hoca'dan hikâyesiyle birlikte dinlemek istediğinde¹⁹¹ anlaşılır ki *Seyahatnâme*'¹⁹²nin İtalya'dan söz edilen kısımları, *Beyaz Kale*'nin kurmaca hikâyesiyle üst üste denk gelmektedir. Böylece üstkurmaca bağlamda *Beyaz Kale, Seyahatname*'ye dâhil olmaktadır. Metinlerarası bağlamda, kurmaca örüntü düzleminde ise *Seyahatnâme, Beyaz Kale*'de palimpsest bir metin olarak varlık göstermektedir. Ana-metinde birbirleriyle yer değiştiren anlatıcılar, Faruk Darvınoğlu, eş-ruhlar Venedikli-Hoca ve Evliyâ Çelebi olmak üzere çok katmanlı bir üst-kurmaca yapıyı oluşturmaktadır.

Hikâyede Hoca'nın çocukluğuna ait “*bir keresinde akıl hastaları için çalınan müziği dinle[diği]*”¹⁹³ Edirne Beyazıt Darüşşifası izlenimlerinin bir bölümü, *Seyahatnâme*'de hastalara şifa, dertlilere deva, divanelerin ruhuna gıda olması ve sevdâyı def etmesi için tayin edilmiş on adet hanende (okuyucu) ve sazende (çalıcı) üstatların hastalara ve deli biraderlere fasıl çaldıklarından söz eden Evliyâ Çelebi'den¹⁹⁴; bir bölümü ise Pamuk'un yaşam öyküsüne ait biyografik alıntılardan oluşmaktadır. Pamuk da romanın kuruluş sürecinden söz ederken bu ilgiye değinmiştir:

“Edirne'deki Beyazıt Camii külliyesindeki tımarhanenin ve hastalar için çalınan müziğin tanıdığı tabii ki Evliya Çelebi'dir, ama bu güzelim yapıyı basan çamuru, bulutlu ve kimsesiz bir bahar sabahı karımla ben ürpererek ve hüznüle gördük. Padişahı heyecanlandıran leyleği de.”¹⁹⁵

Ana-metin *Sessiz Ev*'de de *Seyahatname*'¹⁹⁶yi okumakta olan Faruk, Evliya Çelebi'nin neredeyse çoksesli bir anlatım mesafesine yaklaşan anlatım kudretine

¹⁹⁰ *Beyaz Kale*, s. 134.

¹⁹¹ *A.g.e.*, s. 134.

¹⁹² Evliya Çelebi b. Derviş Mehmed Zıllî, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Podgoriçe - İştib - Vidin- Peçoy - Budin - Üstürgon [Estergon] - Ciğerdelen - Macaristan - Öziçe - Taşlıca - Dobra - Venedik - Mostar - Kanije*, 6. Kitap, (Haz.: Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı), 2 Cilt, C. 1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

¹⁹³ *Beyaz Kale*, s. 70.

¹⁹⁴ Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Konya - Kayseri - Antakya - Şam - Urfa - Maraş - Sivas - Gazze - Sofya- Edirne*, 2. Kitap (Haz.: Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 609.

¹⁹⁵ Orhan Pamuk, “Beyaz Kale Üzerine”, *Beyaz Kale*, s. 149.

¹⁹⁶ Evliya Çelebi b. Derviş Mehmed Zıllî, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Kütahya, Manisa, İzmir, Antalya, Karaman, Adana, Halep, Şam, Kudüs, Mekke, Medine*, 9. Kitap, 1. Cilt (Haz.: Seyit Ali Kahraman), 2 Cilt, C. 1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

dikkat çeker.¹⁹⁷ Ana-metnin ilgili bölümünde *Seyahatname*'nin Manisa çevresinin ele alındığı bölümden bir alıntıya yer verilir:

“Açıp bir daha okudum: Turgutlu şehrini, Nif şehrini ve Ulucaklı'yı ve buradaki bir başka âlemi: ‘Çadırımızı bir âbı hayat kenarında kurub, yayla çobanlarından bir semiz kuzu alub bibak, biperva kebab idüb yedik.’ İşte: Zevk ve keyif de dış dünya kadar yalındı.”¹⁹⁸

Ana-metin *Sessiz Ev*'de *Seyahatnâme*'ye hâkim yalın anlatıma dikkat çeken Faruk Darvinoğlu'nun, anlatıcı-karakter olarak bulunduğu *Beyaz Kale*'de kayıp parçaları bir araya getirerek metne dönüştürdüğü Hoca ile Venedikli'nin hikâyesinde, benzer bir üsluba sahip olmayı amaçladığı ifade edilebilir.

Evliyâ Çelebi'ye ait *Seyahatnâme*'nin yanında, bu türe bir başka örneği 14. yüzyılda yaşamış olan müslüman seyyah İbni Battûta'ya ait “*er-Rihle*”¹⁹⁹ adıyla bilinen *Seyahatnâme*²⁰⁰, ana-metin *Kara Kitap*'ta Deccal kavramından söz eden bir eser olarak²⁰¹ gönderge-metin durumunda bulunur.

Benim Adım Kırmızı'da tarihî kişiler arasından alıntılanarak kurmaca dünyanın kişilerinden birini temsil eden bir isim, Kara Memi ve Kara Mehmed Çelebi olarak tanınmış olan Kanunî Sultan Süleyman ve II. Selim dönemlerinde hizmette bulunmuş müzehhip ve ressam Kara Memi'dir²⁰². Romanın bir diğer “alıntı” kişisi nakkaş Osman, üstat nakkaş Behzad'ın “*yaşlılığında Herat'tan Tebriz'e gittiğini, ama kör olduğu için*”²⁰³ Şah Tahmasp tarafından hazırlanmış olan *Şehnâme*'ye “*elini sürmediğini Üstat Kara Memi'den işit[miş olduğunu]*”²⁰⁴ ifade eder.

Beyaz Kale'de, Doğu-Batı mukayesesi ve bu iki unsurun terkihi bağlamında, Hazreti Ömer ile Ebu Übeyde'nin veba salgınları karşısında aldıkları tedbirlere gönderimde bulunulur. Bu sayede romancı, yaygın olarak vebanın Hıristiyan Batı dünyasına bir tür ceza olarak gönderildiği yönündeki inancı, tarihî süreçte

¹⁹⁷ *Sessiz Ev*, ss. 210-211.

¹⁹⁸ *A.g.e.*, s. 210.

¹⁹⁹ A. Said Aykut, “İbn Battûta”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 19, TDV Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 361-368.

²⁰⁰ Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta Tancî, *İbn Battûta Seyahatnâmesi* (Çev.: A. Sait Aykut), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.

²⁰¹ *Kara Kitap*, s. 155.

²⁰² Gülnur Duran, “Kara Memi”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 24, TDV Yayınları, İstanbul, 2001, ss. 362-363.

²⁰³ *Benim Adım Kırmızı*, s. 391.

²⁰⁴ *A.g.e.*, s. 391.

Müslüman Doğu dünyasında meydana gelmiş veba salgını hakkındaki vesikalarıyla Doğu-Batı düzlemine taşır:

“Allah’ın felaketle olan ilişkisini inkar etmiyordu, ama dolaylıydı bu ilişki; bu yüzden, biz ölümlüler de, paçaları sıvayıp felakete karşı bir şeyler yapabilirdik ve bu, Allah’ın gururunu hiç incitmezdi. Hazreti Ömer de, Ebu Übeyde’yi, ordusunu vebadan korumak için, Suriye’den Medine’ye çağırmamış mıydı? Hoca, Padişah’ı korumak için, başkalarıyla ilişkisini en aza indirmesini isteyecekti.”²⁰⁵

Kur’an- Kerîm’i ezberleyen sahabîlerden biri olan Ebû Übeyde’den, Hazreti Muhammed ve halife Hazreti Ömer tarafından sevilen, takdir edilen bir ordu kumandanı olarak bahsedilir. Hazreti Ömer, eski adı Emmaus olan, fethedildiği 634 yılından itibaren İslam ordusu için karargâh olarak kullanılan Amvâs’ta, İslam tarihinde bilinen ilk veba salgınının baş gösterdiğini işittiği zaman, Ebû Übeyde’nin bu salgından kurtulması ve kendinden sonraya kalması hâlinde onu devlet başkanı olarak vasiyet etmek istediğini söylemiş; bir Mecusî tarafından hançerlendiğinde yerine bir devlet başkanı bırakmasını isteyenlere de sağ bulunması hâlinde, yerine Ebû Übeyde’yi bırakacak olduğunu²⁰⁶ ifade etmiştir.

Beyaz Kale’de Hoca’nın hikayesini resimleyen “*solak hattat*”²⁰⁷, solak olup olmadıkları hakkında bir kayda rastlanmamış olan Türk hattat Çinicizâde Abdurrahman Efendi’yi²⁰⁸ ve Sultan IV. Mehmed zamanında Anadolu ve Rumeli’de bulunmuş olan Osmanlı Şeyhülislâmı ve hat sanatı ustası Kocahüsamzâde Abdurrahman Efendi’yi²⁰⁹ akla getirmektedir. Romanda bulunan “solak hattat” alıntısı, tarihî alıntılardan bir başkasını oluşturmaktadır. Tarih sahasından alıntılanmış sezilen kişiler, ana-metinde “solak” olarak tahayyül edilerek kurmaca dünyada yeniden meydana getirilmişlerdir.

Romanda, tarihî sahada Osmanlı hanedanı içerisinde tanınmakta olan kimi isimler de alıntılanmıştır. Padişah’ın “[d]edesî Sultan Murat’ın kol gücünü

²⁰⁵ *Beyaz Kale*, s. 79.

²⁰⁶ Amvâs için bk.: Mustafa Fayda, “Amvâs”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 3., TDV Yayınları, İstanbul, 1991, s. 100.

Ebû Ubeyde için bk.: Ahmet Önal, “Ebû Ubeyde b. Cerrah”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 10, TDV Yayınları, İstanbul, 1994, ss. 249-250.

Hazreti Ömer için Bk. : Mustafa Fayda, “Ömer”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 34, TDV Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 44-51.

²⁰⁷ *Beyaz Kale*, s. 83.

²⁰⁸ Bk.: Muhittin Serin, “Abdurrahman Efendi, Çinicizâde”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 1, TDV Yayınları, İstanbul, 1988, s. 160.

²⁰⁹ Bk.: Mehmet İpşirli, “Abdurrahman Efendi, Kocahüsamzâde”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 1, TDV Yayınları, İstanbul, 1988, s. 160.

kanıtlamak için, bir kılıç vuruşuyla ikiye böldüğü eşeğin iki yarısının koşturarak birbirlerinden uzaklaştıkları”²¹⁰; “babaannesi olacak Kösem Sultan denen cadalozun kendisi ve annesini boğmak için dirilip çırılçıplak üzerine geldiği”²¹¹ yönündeki rüyalarında, Sultan Murat, Kösem Sultan birer tarihi alıntı olarak yer almaktadır.

Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* romanında poetik bir tartışma konusuna dönüşecek olan resim sanatı ve resmedilme, *Beyaz Kale*’de ayna imgesiyle beraber, kendilik/kendisi olmak bağlamında anlamlı bir unsur olarak yer alır. Romanda “Venedik’ten gelen bir ressama portremi yaptırarak, ut dersleri alarak günlerimi geçirmeye çalışıyordum.”²¹² ifadesinin, Fatih Sultan Mehmed zamanında Venedik’ten İstanbul’a gelmiş olan ressam Gentile Bellini’ye yönelik bir gönderim olduğu tahmin edilmekle beraber, anlatı zamanı Avcı Mehmed olarak da tanınmakta olan Sultan IV. Mehmed dönemine tekabül eden romandaki tarihî alıntılardan bir diğeridir.

Beyaz Kale’de “bir türlü ele geçirileme[diği]”²¹³ bildirilen “bembeyaz ve güzel”²¹⁴ “Doppio Kalesi”²¹⁵ bir anlamda eş-ruh imgesiyle de kurulmuş olan Batı ile Doğu terkebini temsil etmektedir. Satranç oyununda beyaz tarafın kalesi anlamına geldiği belirtilen, ilk anlamı “çift, iki kat, iki misli”²¹⁶ olan, “ikiyüzlü”²¹⁷ anlamına gelecek biçimde de kullanıldığı belirtilen İtalyanca sözcük *doppio*, romanın adının tespitinde de bir alıntı olarak belirleyici olmuştur. Aynı zamanda, Sultan IV. Mehmed zamanında, kale kuşatma vakaları oldukça fazladır. *Doppio*, *Beyaz Kale* metaforu ile tarihi bir gönderge olarak dönemin bu özelliğine de dikkat çekilmiştir.

Yazar biyografileri de romanların metinsel-aşkın örüntüsünü şekillendiren tarihî kaynaklar arasında değerlendirilebilir. Orhan Pamuk edebiyatındaki biyografik unsurlar, kimi zaman otobiyografik birer bilgi hâlinde roman yazarı tarafından ifade

²¹⁰ *Beyaz Kale*, s. 91.

²¹¹ *A.g.e.*, s. 91.

²¹² *A.g.e.*, s. 109.

²¹³ *A.g.e.*, s. 123.

²¹⁴ *A.g.e.*, s. 125.

²¹⁵ *A.g.e.*, s. 123.

²¹⁶ Süheylâ Öncel, “*doppio*”, *İtalyanca Türkçe Sözlük (Dizionario Italiano - Turco)*, C. 1, Yetkin Yayınları, Ankara, 2017, s. 530.

²¹⁷ Süheylâ Öncel, *A.g.e.*, s. 530.

edilirken kimi zaman kurmaca oldukları vurgusu yapılarak tarihî muhtevaya oyunsu ve gizemli bir veçhe kazandırılmaktadır. Bu bağlamda tarihî kaynaklar olarak ele alınan biyografik unsurlar Orhan Pamuk romanlarında tespit edilebilmektedir. Anametin *Beyaz Kale*'de Venedikli'nin Hoca ile gerçekleştirdikleri gösteri sırasında kurduğu düş, Pamuk'un özyaşam öyküsünden bir tür alıntı niteliğindedir. Bu sayede, roman yazarının yaşamını konu alan anlatılar gönderge olur:

“[...] [S]ekiz yaşındaydım, böyle bir gösteriyi ilk defa seyrediyordum ve şimdiki gibi mutsuzdum, çünkü yeni kırmızı elbisemi bana değil, önceki gün üstü başı kavgada yırtılan ağabeyime giydirmişlerdi; fişekler de o gece giyemediğim ve bir daha giymemeye yemin ettiğim bol düğmeli elbisemin kırmızısıyla patlıyorlardı, düğmeler de ağabeyime dar gelen elbiseyle aynı renkti.”²¹⁸

Nitekim, Pamuk da, İtalyan kölesine çocukluğunda yapıldığı gibi, yeni elbisesinin üstünü başını paraladığı için ağabeyine giydirildiğinden söz ederken, elbisesinin “*kitaptaki gibi kırmızı değil, mavi beyaz*”²¹⁹ olduğunu belirtir.

Pamuk'un romanlarında yaşam öyküsüne ait kimi unsurların kurmaca düzleme yerleştirildiği farklı konu ve izlekler etrafındaki göndergesel alıntılar mevcuttur:

“Mühendislik okulunun ilk yılı bitip de tatil başında tek atlı bir arabayla evime dönerken nasıl sabırsızlandığımı yazmıştım, okudum. Ama okulu ve arkadaşlarımı da çok seviyordum; tatilde yanıma aldığım kitapları bir su başında tek başıma okurken, onları nasıl düşünüp özlediğimi okudum.”²²⁰

Zira yazarın mühendislik değil fakat bir dönem mimarlık²²¹ öğrenimi görürken yazmak için okuldan ayrıldığını; devam etmesi gerekmediği için “*Gazetecilik Okulu'na*”²²² gittiğini ve bu dönemde, ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* romanını yazmaya başladığını²²³ Pamuk'un roman yazma sürecine dair otobiyografik nitelikli ifadeleri arasından tespit etmek mümkündür.

²¹⁸ *Beyaz Kale*, s. 23.

²¹⁹ Orhan Pamuk, “Beyaz Kale Üzerine”, *A.g.e.*, s. 149.

²²⁰ *Beyaz Kale*, ss. 69-70.

²²¹ Pamuk'un metinlerarası bağlamda eserlerine dahil ettiği tespit edilen *Gülün Adı* romanında da Melk'li Adso, mimarlık sanatı hakkında hayranlığını dile getirir: “[M]imarlık, tüm sanatlar arasında, tüm organlarının kusursuzluğunun ve oranının üstünde ışıldadığı büyük bir hayvanı andırması bakımından, eskilerin ‘kozmos’, yani şatafatlı dedikleri evrenin düzenini, sağladığı uyumda yaratmaya, çok cesurca yaratmaya çalışan sanattır.” *Gülün Adı*, s. 54.

²²² Orhan Pamuk, “Kitaplarım Benim Hayatım”, *Öteki Renkler*, s. 127.

²²³ Orhan Pamuk, “Kitaplarım Benim Hayatım”, *A.g.e.*, s. 127.

Beyaz Kale'de Dede Abdullah Efendi'nin ziyaretinden dönerlerken annelerinin çocuklara helva alıp "kimse görmeden yiyelim"²²⁴ demesiyle, su kıyısındaki kavakların arasında ayaklarını suya uzatarak oturup kimse görmeden yemeleri²²⁵ de Pamuk'un yaşam öyküsünden alıntıdır: Yazar, bunu, "Soğuk kış sabahlarında benle kardeşimi götürdüğü bir gezintinin dönüşünde annem bize bir yiyecek alırsa (helva değil, Acıbadem kurabiyesi) Hoca'nın annesi gibi söylerdi: 'Kimse görmeden şunları yiyiverelim.'"²²⁶ ifadeleriyle belirtir.

Benim Adım Kırmızı'da, Kara'nın aşık olduğu Enişte'nin "tek ve güzel kıızı"²²⁷ Şeküre ile onun çocukları Şevket ve Orhan, Pamuk'un yaşam öyküsünden alıntılanarak kurmaca dünyada yeniden yaratılmıştır. Enişte, Kara'ya, torunlarını "Bu Orhan, altı yaşında. Bir de büyüğü var, Şevket, yedi yaşında. İnatçıdır o çok."²²⁸ sözleriyle tanıtır. Yazar Orhan Pamuk'un annesi Şeküre Hanım, büyük erkek kardeşi Şevket Pamuk ve Orhan Pamuk'un kendisi, tarihî bağlamda mevcut bulunan gerçek kişilerdir. Romanın "Sonsöz" bölümünde, Pamuk da kendi hayatlarını *Benim Adım Kırmızı* romanıyla kurmaca düzleme aktardığından²²⁹ söz eder.

Orhan Pamuk'un romanlarında birer gönderge-metin olarak yer alan fakat edebiyat tarihinin devreleri içerisinde tespit edilemeyen "kurmaca" edebiyat eserleri de tespit edilmektedir. Bunlardan bazıları, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da seyahatname yazarı İbn Fadlan'a²³⁰ ait olduğu belirtilen *Baytarnâme* ve Şeyh Osman Baba adlı muhtemel bir tekke şairine ait *Menâkıbnâme*'dir.

İbnü'l Fadlan'ın²³¹ bir eserinden romana yerleştirilen alıntı, Fadlan'ın eserini de gönderge olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır:

²²⁴ *Beyaz Kale*, s. 70.

²²⁵ *A.g.e.*, s. 70.

²²⁶ "Beyaz Kale Üzerine", *A.g.e.*, s. 149.

²²⁷ *Benim Adım Kırmızı*, s. 33.

²²⁸ *Beyaz Kale*, s. 38.

²²⁹ Orhan Pamuk, "Sonsöz", *Beyaz Kale*, s. 510.

²³⁰ Bk.: Saleh Muhammedoğlu Aliyev, "İbn Fadlân", *İslâm Ansiklopedisi*, C. 19, TDV Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 477-479.

²³¹ İbni Fadlan ya da Fazlan'a ait bir *Seyahatname* tespit edilmiş olmakla birlikte, *Baytarnâme* adında ya da bu türe ait bir eserine rastlanmamıştır. *Seyahatnâme*'de ise atlar hakkında romandaki biçimde bir bölüme rastlanmamıştır. (Bk. : Ramazan Şeşen, "Onuncu Asırda Türkistan'da Bir İslam Seyyahı İbn Fazlan Seyahatnâmesi Tercümesi", Bedir Yayınevi, 1975, İstanbul.)

“Buharalı âlim Fadlan’ın Baytarnâmesi’nde makbul atlar için dediği gibi, atımızın önüne ırmak gelirse kolayca sıçrayıp geçeceğini, irkilip korkmayacağını gösteriyor. Sarayımızın baytarı Fuyûzi’nin de ne güzel çevirdiği o Baytarname’nin ezbere bildiğim ve makbul at için söylenmiş öyle güzel sözleri vardır ki, her bir kelimesini bizim karşımızda duran doru atımız için de söyleyebilirim: Atların iyisi güzel yüzlü, ceylan gözlü ola ve kulakları kamış yaprağı gibi ve iki kulağı arası geniş ola; iyi at ufak dişli, yumru alınlı, kuru kaşlı, uzun boylu, uzun saçlı, kısa belli, küçük burunlu, küçük omuzlu, yassı sırtlı ola; oyluğu dolu, boyu uzun, çok göğüslü, kuyruk yatağı geniş, butları arası etli ola. Mağrur ve zarif ola, ve yürürken iki tarafına selam verir gibi yürüye.”²³²

Romanda oyunsu bir işleve sahip olarak yer alan diğer bir kurmaca nitelikli gönderge anlatı, Şeyh Osman Baba adlı bir yazara ait olduğundan söz edilen *Menakıbnâme*’dir.

“Evde duramayacağımı hemen anladığım için kendimi dışarı atıp hızlı hızlı karanlık sokaklarda yürüdüm. Şeyh Osman Baba, Menakıbnamesi’nde, gerçek abdalın içindeki şeytanı arkada bırakmak için bütün ömrüncü yürümesi, hiçbir yerde fazla konaklamaması, gerektiğini yazmış, altmış yedi yıl şehirden şehire dolaştıktan sonra Şeytan’dan kaçmaktan yorulup ona teslim olmuştur. Bu yaş, usta nakkaşların körlüğe, Allah’ın karanlığına kavuştuğu, hiç istemeden bir üslup sahibi olduğu ve aynı zamanda bütün üslup belirtilerinden kurtulduğu yaştır.”²³³

Katil nakkaşın ifadelerinde gönderge-metin olarak yer alan *Menakıbnâme*, “şeytan” ile mücadele, ondan kaçış ve ona teslim olma izleklerine sahip anlatıların bir tür parodisidir.

Burada, “*Baytarnâme*”²³⁴ ve “*Menakıbnâme*”²³⁵ olarak ana-metinde yer alan gönderge-metinlerin birer halk edebiyatı sahası mahsulü olduğu düşünülmektedir. Ne kadar söz konusu metinler tespit edilememiş de olsa kurmaca birer kayıp metin olarak ele alınmaları mümkündür. Bu tür metinler, mürettep biçimlerde yayımlanmış olmadıklarından, incelemenin meydana getirildiği ve hatta ana-metnin kurulduğu yıllara erişmiş değillerdir.

²³² *Benim Adım Kırmızı*, ss. 329-330.

²³³ *A.g.e.*, ss. 344-345.

²³⁴ *A.g.e.*, s. 329.

²³⁵ *A.g.e.*, 344.

3.1.2. Divanlar

Türk edebiyatının klasik metinleri, Orhan Pamuk romanlarında genellikle mesnevi hikâyeleri ekseninde gönderge-metinler olmaktadır. Bununla birlikte, ele alınan romanlarda, başta *Leylâ ve Mecnûn*²³⁶ mesnevisiyle olmak üzere, Fuzûlî önemli ölçüde gönderge-metinlerin üreticisi olarak mevcuttur.

Sessiz Ev romanında Naili mahlaslı 17. yüzyılda yaşamış divan şairi Naili Mustafa Çelebi'nin *Divan*²³⁷'ı bir beyitin alıntı yoluyla ana-metne yerleştirilmesi sayesinde gönderge-metin durumunda bulunur:

“Kadem kadem gece teşriği Naili o mehin
Cihan cihan elem-i intizara değmez mi”²³⁸

Hikâyede pozitivist bir karakter olarak temsil edilen Faruk Darvinoğlu, zihninin hülyalı hâle geldiği bir vakitte klasik edebiyat içerisinde bu beyiti ezberinden okumaktadır.

Ana-metin *Sessiz Ev*'de, Şair Nedîm'in *Divân*²³⁹'ında “Tahmîs-i Gazel-i Neşâtî”, başlığı altında yer alan II numaralı tahmîs²⁴⁰, alıntı yoluyla metne girerek gönderge-metin olarak yer alır. Gönderge-metinlerden Erasmus'un *Deliliğe Övgü*'sünde bulunan “Aya çıkıp dünyaya baksaydı ve her şeyi, bütün bu hareketi bir anda görseydi biri ne düşünürdü?”²⁴¹, ibaresi Faruk Darvinoğlu'nun zihninde yeni bir çağrışıma yol açar:

“Belki karışık olduğunu düşünürdü. ‘Evet,’ dedim ve birden aklıma geldi: ‘Bu heyulayı tasavvur da müşevveş görünür...’ ‘Kimin bu?’ ‘Nedim'in!’ dedim. ‘**Tahmîs-i Gazeli Neşati.**

²³⁶ Fuzulî, *Leylâ vü Mecnûn* (Haz.: Hüseyin Ayan), Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1981), İstanbul, 2005. (İncelemenin ana-metinler içerisinde gönderge-metinlerin tespit edildiği bölümde yer alan karşılaştırmalar bu yayım üzerinden gerçekleştirilmiştir.) Ayrıca bk.: Fuzulî, *Leylâ ve Mecnun: Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar* (Haz.: Muhammed Nur Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.

²³⁷ Naili, *Naili Divanı* (Haz. Haluk İpekten), Akçağ Yayınları, Ankara, 1990.

²³⁸ *Sessiz Ev*, s. 183.

²³⁹ Nedîm, *Nedîm Dîvânı* (Haz.: Muhsin Macit), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2017.

²⁴⁰

“Gözüme kasr-ı safâ beyt-i hazen-veş görünür
Bu heyûlâyı tasavvur da müşevveş görünür
Şu'le-i âh-ı dil-sûz ile ser-keş görünür
Bâğa sensiz bakamam çeşmime âteş görünür
Gül-i hanedânı değil serv-i hirâmânı bile” Nedîm Dîvânı, Musammatlar, 8, “Tahmîs-i Gazel-i Neşâtî”, II.

²⁴¹ *Sessiz Ev*, s. 217.

Öyle aptal aptal okurken aklımda kalmış.’ ‘Biraz daha okusana!’ ‘Hafıza yok! Zaten Evliya okuyorum. Niye onun gibi değiliz sence?’”²⁴²

Bu sayede, Rönesans dönemi Avrupa düşünürü Erasmus ile şair Nedîm ve Evliya Çelebi arasında Doğu ve Batı medeniyetlerinin mukayese edilmesi ekseninde bir koşutluk kurulmuş olur.

3.1.3. Mesnevi Hikâyeleri

Orhan Pamuk’un romanlarında metinsel-aşkın nitelik, estetik ve kuramsal bir dayanağı oluşturmaktadır. Türk edebiyatının klasik metinleri ile bu sahanın dışında kalan İslamî edebiyat metinleri, Pamuk’un eserlerinde önemli birer edebî miras ve metin-ötesi örüntü oluşturmaktadır. Romanlarında sıklıkla mesnevi anlatılarını yenidenyazım yoluyla postmodern bağlama yerleştiren Pamuk, yenidenyazılan bu alt-metinlerin sahip oldukları arketipleşmiş izleklerin de yeniden edebî dolaşıma girmesini sağlamaktadır. Doğu edebiyatının klasikleşmiş metinlerini ana-metinsellik çerçevesinde genişleterek anlamsal ve örgesel dönüşüme uğratan Pamuk’un, yenidenyazdığı alt-metinlerle çoğunlukla pastiş (öykünme) ilişkisi sağladığı anlaşılmaktadır.

Yenidenyazım yönteminin yanı sıra anıştırma ve alıntı yollarıyla da ana-metinlerde gönderge-metinler olarak varlığı geniş ölçüde tespit edilen mesneviler, Firdevsi’ye ait *Şehnâme*, Nizâmî Gencevî’ye ait *Hüsrev ü Şirin*, Ferüdidin Attar’a ait *Mantiku’t- Tayr*, Mevlâna Celâleddin-i Rumî’ye ait *Mesnevi*, Fuzulî’ye ait *Leylâ vü Mecnûn* ve Şeyh Galib’e ait *Hüsn ü Aşk*, ana-metinlerde çoğunlukla palimpsest birer alt-metin olarak yer almaktadır. Yenidenyazılarak yeni bağlamlarına yerleştirilen palimpsest metinler, alt-metin olmanın yanında, gönderge-metinler olarak da ana-metinler içerisinde yer almaktadır. Bu bölümde ele alınan “metin”lerin tasnifi, yayın kronolojileri ve ana-metinlerde yer alış biçimleri esas alınarak gerçekleştirilmiştir.

3.1.3.1. Firdevsi’ye Ait *Şehnâme* Mesnevisi: “Rüstem ile Sührab”

İranlı mesnevi şairi Firdevsi’ye ait *Şehnâme*, Pamuk’un eserlerinde yenidenyazımı gerçekleştirilerek alt-metin, alıntı, anıştırma, kip bakımından

²⁴² *Sessiz Ev*, s. 217.

dönüştürüm işlemleri vasıtasıyla da gönderge-metin olarak, sıklıkla metinsel-aşkılık biçimleriyle yer edinmiştir. Mesnevi türünün özelliğine bağlı olarak, hikâyesi geniş bir örüntüyle kurulu olan *Şehnâme*, bilhassa bu monografide kısaca “Rüstem ile Sührab” biçiminde anılmakta olan, bilmeyerek oğlunu öldüren İran Şahı hakkındaki meclisler çerçevesinde metinsel-aşkın bağlama dâhil olmuştur. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında anlamsal, örgesel ve kimi zaman kipsel dönüştürüm işlemleri yoluyla yeniden yazılmış; *Benim Adım Kırmızı*’da da gönderge-metin olmanın yanı sıra içerdiği minyatürler çerçevesinde kipsel dönüşüm yoluyla görsel düzlemde yazınsal düzleme aktarılmıştır.

Yenidenyazım

Kırmızı Saçlı Kadın, baba ile oğul mücadelesi ekseninde kimlik sorunu üzerinden şekillenen bir örüntüye sahiptir. Söz konusu izlekler, bir taraftan *Kral Oidipus* çerçevesinde evladın babayı öldürmesi çizgisinde ilerlerken öte yandan babanın oğlunu öldürdüğü *Rüstem ile Sührab* hikâyesinden beslenir. Her iki alt-metin de babalar ve oğullar arasında gerçekleşen “istemsiz” katletme/katledilme hikâyeleridir. Ana-metinde, arketipleşmiş bu iki alt-metin yanı sıra bir gönderge-metin olarak oğlunu Allah sevgisi yolunda kurban etmek isterken, kendisine bir koyunun gönderilmesi ve oğul İsmail’in ölümden kurtulması etrafında teşekkül eden İbrâhîm Sûresi ve İbrahim Peygamber kıssası da, gönderge-metin olarak hikâyeyi beslemektedir. Buradaki gönderge-metin işlevi, baba ve oğul izleğinde “istemli” öldürmenin meşru zemininin hatırlanması, her iki alt-metin arasındaki çelişkiye bir üçüncü düğümün eklenerek baba ve oğul ilişkilerinin kurmaca ve edebî düzlemde sorgulanması olarak dikkat çekmektedir.

Ana-metin çatı hikâyesi ise istemli veya istemsiz biçimlerde birbirlerini kurban durumuna getiren babalar ve oğulları etrafında şekillenmektedir. Burada, ana-metin başkişisi Cem Çelik, oğlu Enver’in babasız büyümesine “istemedi” vesile olmuştur. Sahip olduğu şirketin adını “Sührab” olarak belirleyen başkarakter, bu ada yönelmede hayatı boyunca okumuş olduğu hikâyelerden, *Şehnâme*’den etkilenmiştir. Bir şekilde kendi yaşamı da *Şehnâme*’de hikâyeleri anlatılan Rüstem ve oğlu Sührab’ın yaşamlarına benzer duruma gelmiştir. Bu sayede alt-metin *Rüstem ile Sührab*, genişletilerek yeniden yazılmış, izlek bakımından belirli ölçüde muhafaza edilerek ana-metne dönüşmüştür.

Alıntı ve Gönderge

İran Şahı Rüstem ile oğlu Sührab arasında geçen mücadeleyi anlatır meclisler çerçevesinde *Şehnâme*, *Kırmızı Saçlı Kadın*'da yeniden yazılan bir alt-metin olmakla birlikte, ana-metin içerisinde doğrudan anılmak suretiyle, anıştırma yoluyla veya kaynaklık ettiği içanlatılar vasıtasıyla gönderge-metin durumunda da yer almaktadır. Ana-metnin başkişisi, *Şehnâme*'nin Milli Eğitim Bakanlığı'nın 1950'li yıllarda yayımlanmış olduğu, 1940'larda meydana getirilmiş vezinsiz ve kafiyesiz bir Türkçe tercümesini okurken, “ilk kuruluş masallarından, olağanüstü varlıklardan sonra”, “ölümlü şahlar ve cesur savaşçıların maceralarına”, “baba, aile, hayat -ve devlet- dertlerine gelince”, kendisini “evde, tanıdık şeyler arasında” hissettiğinden²⁴³ söz eder. Böylece, romanın çatı hikâyesinin alt-metni *Şehnâme*, içerisindeki meclislerin içeriklerinin ana-metinde alıntılanması yoluyla gönderge-metin olarak da yer almış olur.

Kırmızı Saçlı Kadın'ın başkişisi, *Rüstem ile Sührab*'ı anlatan, ilk görüşte kendisine tanıdık geldiğini belirttiği, hikâyesini daha sonra anımsayabildiği bir resmi de tarif eder:

“Resimde bir baba oğlunu kucağına almış, ağlıyordu. [...] Resim, sanırım eski bir kitaptan alınmış, karşıdaki duvar takviminin ortasına basılmıştır. Baba, oğlunu kucağına almış seviyor, onun için üzülüyor diyebilirdi insan. Ama üzerlerinde kan da vardı...”²⁴⁴

Buradaki ekfrastik tarif, *Rüstem ile Sührab* hikâyesi ve *Şehnâme*'deki bu meclisi konu alan görsel bağlam üzerine bir anıştırma olmakla birlikte, takip eden paragraflarda, resmin İran'daki Gülistan Sarayı'nda bulunduğundan, resimdeki babanın, “İran'ın millî destanı *Şehnâme*'nin kahramanı Rüstem”²⁴⁵ olduğu söylenerek söz edilir.

Şehnâme, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da da sıklıkla gönderge metin olarak yer almaktadır. “*Firdevsi*'nin *Şehname*'sinden *İskender*'in ölen *Dara*'yı kucaklaması”²⁴⁶; “*İskender*'[in] savaştan önce kuşlardan geleceği okumak için gittiği ormanda kendi çulluğunun koca bir kartal tarafından paralandığını görünce

²⁴³ *Kırmızı Saçlı Kadın*, ss. 108-109.

²⁴⁴ *A.g.e.*, ss. 105-106.

²⁴⁵ *A.g.e.*, s. 106.

²⁴⁶ *Benim Adım Kırmızı*, s. 98.

dertlen[mesi]”²⁴⁷; “*Kahraman Rüstem’in şeytani canavarın kafasını keşişi; öldürdüğü yabancının kendi oğlu olduğunu anlayan Rüstem’in kederi*”²⁴⁸; “*Hürmüz’ün hattatları zehirleyerek tek tek öldürmesi*”²⁴⁹; “*Efrasiyab’ın Siyavuş’un başını kesmesi ya da Rüstem’in Suhrab’ı, oğlu olduğunu bilmeden öldürmesinden ilhamla resmedildiği*”²⁵⁰ “*ölüm meclisleri*”²⁵¹; “*Rüstem’in beyaz şeytanı kuyunun dibinde boğuşarak öldürmesi*”²⁵², belirli bölümlerden alıntı yoluyla söz edilmesiyle Firdevsi’nin *Şehnâme*’sinin romanda gönderge-metin olarak yer aldığı bölümlerdir. Bu meclislerden bazıları, *Şehnâme*’de bulunan minyatürlerin tasvirleri olarak ekfrastik biçimde alıntılanmaktadır.

Ana-metindeki nakkaşlar, en sevdikleri ölüm meclislerinden söz ederken, *Şehnâme*’de, “*Dehhak’ın Şeytan tarafından kandırılıp babasını öldürüşü*”²⁵³ hatırlanır. Rüstem de “*düşman ordularını komuta eden oğlu Suhrab ile üç gün boğuştuktan sonra*”²⁵⁴, onu, oğlu olduğunu bilmeden öldürür; göğsünü kılıç darbeleriyle parçaladığı oğlunu tanıması ise, “*yıllar önce annesine verdiği kolluktan*”²⁵⁵ anlaşılacaktır. Gözyaşları içinde dövünen Rüstem’in hâlinde, meclisi hatırlayan nakkaşların hepsinin içine işleyen bir şey vardır. Katil nakkaş, “*Ya babamız, üstadımız Osman bize ihanetle bizleri öldürtecek, ya da biz ihanetle onu,*”²⁵⁶ diyerek, ana-metin kabul edilen romanın alt-metin çerçevesini oluşturan “ölüm” ile sonuçlanan “baba ile oğul” arasında yaşanan mücadele ve anlaşmazlıkları konu alan hikâyelerin metinlerarası işlevine dikkat çeker.

Şehname’nin gönderge olduğu kimi bölümlerde ise alıntılanan, Firdevsî’nin *Şehnâme* eserinin süslemeleridir. Örneğin, Nakkaş Osman, incelediği bir *Şehnâme*

²⁴⁷ *Benim Adım Kırmızı*, s. 35.

²⁴⁸ *A.g.e.*, s. 35.

²⁴⁹ *A.g.e.*, s. 99.

²⁵⁰ *A.g.e.*, s. 142.

²⁵¹ *A.g.e.*, s. 142.

²⁵² *A.g.e.*, s. 213.

²⁵³ *A.g.e.*, s. 470.

²⁵⁴ *A.g.e.*, s. 470.

²⁵⁵ *A.g.e.*, s. 470.

²⁵⁶ *A.g.e.*, s. 470.

cildinde Şeyh Ali Rıza'nın nakşettiği İskender ile Rüstem'in aralarında geçen mücadeleyi anlatır resim gönderge durumundadır:

“Bir başka sayfada ise İskender'in, Rüstem'in çatal uçlu okuyla kör edilişi Diyar-ı Hind'in usullerini görmüş nakkaşların yapacağı gibi, cıvıl cıvıl ve rengârenk öyle bir resmedilmişti ki, has nakkaşın derdi ve gizli isteği körlük, bakana bir mutlu şenliğin başlangıcı gibi gözüküyordu.”²⁵⁷

Nakkaşlar arasındaki katilin Zeytin olduğu anlaşıldığında, gözlerine sorguç iğnesi sokarak onu kör etmek isteyen Kara ve Leylek ile Zeytin arasında mücadeleler yaşanır. Zeytin'in Kara'ya, elindeki hançerle meydan okuduğu bölümde, *Şehnâme* yine gönderge-estetik ögedir. “*Hançerin ucunu efsanede Keykavus'un yaptığı gibi Kara'nın burun deliğine soktu[şunu]*”²⁵⁸ aktaran Zeytin, Kara'nın burnu kanamaya başladığında, yalvaran gözlerinden de acı yaşlarının aktığını söyler. *Şehnâme*'nin içerdiği hikâyelerin yanında, üstelik onlardan daha çok, bu hikâyeleri süsleyen resimleri bir tür “gerçeklik” olarak algılayan nakkaşların, dünyayı kendi bakış açılarıyla (perspektif) görmeyi bilmedikleri anlaşılmaktadır.

Kar romanında, Lacivert'in anlatmakta olduğu bir hikâyeye sayesinde ana-metne giren *Şehnâme*'deki *Rüstem ile Sührab* hikâyesi “*babayı öldürmenin en iyi yolu[nun] onu farkında olmadan öldürmek*”²⁵⁹ olduğundan söz edilerek, Orhan Pamuk romanlarında oldukça hâkim izlek baba ve oğul izleği; baba ya da evladın katli etrafında göndergeleşmektedir.

İçanlatı

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da, Kara ile nakkaş Kelebek'in aralarındaki mücadelenin aktarıldığı bir bölümde, Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinden bir bölüm, romanda Kelebek'in ifadeleriyle içanlatı olarak yer alır:

“Uslu çocuklar gibi hiç sesini çıkarmadan beni dinlemesi hoşuma gitti: ‘Efsaneyi *Şehname*'den bilirsin,’ diye fısıldadım. ‘Babaları Feridun Şah yanlış bir iş yapar ve ülkesini üçe bölerken en kötü ülkeleri iki büyük oğluna, en iyisi İran'ı da küçük İreç'e bırakır. İntikama kararlı Tur, kıskandığı küçük kardeşi İreç'i aldatır ve gırtlakını kesmeden önce

²⁵⁷ *Benim Adım Kırmızı*, s. 383.

²⁵⁸ *A.g.e.*, s. 487.

²⁵⁹ *Kar*, s. 84.

saçlarını tıpkı benim şimdi yaptığım gibi tutar ve tıpkı benim şimdi yaptığım gibi bütün vücuduyla abanır kardeşinin üzerine. Gövdemin ağırlığını üzerinde hissediyor musun?”²⁶⁰

Burada, romanın gerçeklik düzlemi, ikinci dereceden bir kurmaca gerçeklikten yola çıkılarak aktarılmaktadır. *Şehnâme*'nin resmedildiği bilgisinden yola çıkıldığında, hikâyeden resme; resimden *Benim Adım Kırmızı* romanına üç kademeli bir aktarımın söz konusu olduğu ifade edilebilir. İçanlatının ana-metindeki işlevi ise, hikâyesi kardeş kıskançlığı izleği etrafında teşekkül eden ana-metinde, nakkaşların birbirleri arasındaki kıskançlığın sebep olduğu cinayetlerden tezahür eden polisiye niteliği geliştirmektir.

Şehnâme'de yer alan “*Rüstem'in Pîran'a Kızması*”²⁶¹ ile başlayan, nakkaş Leylek'in “*az bilinen bir meclis*”²⁶² olarak bahsettiği, daha sonra “Efsane Rüstem” olduğu anlaşılan İranlı esrarengiz bir savaşçı ile Turanlı Şengil arasında geçen mücadelenin anlatıldığı ve Şengil'in yenilgisiyle sonuçlanan hikâye²⁶³, *Benim Adım Kırmızı*'da *Şehnâme*'den içanlatı olarak alınan bir başka bölümdür.

Ana-metin *Kar*'da da *Şehnâme*'de bulunan İranlı savaşçı kahraman Rüstem ile oğlu Sührab arasında geçen hikâye gönderge-metin olarak yer alır. Gönderge-metin, Lacivert'in şair Ka'ya anlattığı “*hisseli bir hikâye*”²⁶⁴ olarak içanlatı durumundadır. Gönderge-metin bulunduğu bağlam ise, Pamuk'un eserlerinin metinsel-aşkın bağlamda ele alındığı bu monografinin çeşitli bölümlerinde değinildiği gibi, baba ve oğul izleklerinin yanı sıra, bilhassa *Kar*'da Doğu ve Batı edebiyatlarının ortak hikâyeleri etrafındadır. Nitekim, ana-metinde hikayeyi anlatan Lacivert, anlatmış olduğu en az bin yıllık hikayenin *Şehnâme*'sinden olduğunu; Batı hayranlığı yüzünden bu hikayenin unutulduğunu ifade ederken, Batı'da Oedipus'ta baba katli ve Macbeth'in²⁶⁵ taht ve ölüm saplantısına dikkat çeker.

²⁶⁰ *Benim Adım Kırmızı*, s. 440.

²⁶¹ Firdevsî, *Şehname IV* (Çev.: Necati Lugal), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1994, ss. 167-181.

²⁶² *Benim Adım Kırmızı*, s. 453.

²⁶³ *A.g.e.*, ss. 453-454.

²⁶⁴ *Kar*, ss. 83-84.

²⁶⁵ Bu sayede, William Shakespeare ait oyun *Macbeth* de *Kar*'da bulunan gönderge-metinler arasında yer almış olur. Bk.: William Shakespeare, *Macbeth* (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

3.1.3.2. Nizâmî'nin *Hüsrev ü Şirin* Mesnevisi ve *Mahzen'ül Esrar*

Olay örgüsü Sasanî Hükümdarı Perviz'in yaşamından alınmış bir aşk anlatısı olan Hüsrev ile Şirin²⁶⁶ Türk ve İran edebiyatlarında arketip durumuna gelmiş bir mesnevi hikâyesidir. Firdevsî'ye ait *Şehnâme*'den itibaren bir izlek olarak işlenmekte olan Hüsrev ile Şirin hikâyesi, 1141-1145 yılları arasında dünyaya geldiği ve 1201-1214 yılları arasında ölmüş olduğu tahmin edilen Nizâmî-i Gencevî'nin²⁶⁷ mesnevisi *Hüsrev ve Şirin*²⁶⁸ ile birlikte, klasikleşmiş ve tümüyle bir izlek hâlini almıştır. Orhan Pamuk'un romanlarından *Benim Adım Kırmızı*, Hüsrev ile Şirin izleğine bağlı bir yenidenyazım olarak kurulu olmakla birlikte, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da Nizâmî'ye ait mesnevi gönderge-metin olarak da anılarak yenidenyazılan alt-metnin *Hüsrev ve Şirin* olduğu vurgulanmaktadır.

Hamse sahibi olduğu bilinen Nizâmî'nin hamsesini oluşturan beş mesneviden biri yaklaşık 2400 beyitlik *Mahzenü'l Esrar* da bilhassa görsel süslemeleriyle ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da gönderge-metin olarak yerini almaktadır.

Yenidenyazım

Metinsel-aşknlık bakımından bir tür yenidenyazım sayılan *Benim Adım Kırmızı* romanının, Nizami'nin *Hüsrev ve Şirin* mesnevisi ile ana-metinsellik ilişkisi tespit edilmiştir. Alt-metin *Hüsrev ve Şirin*'de, Hüsrev, Şapur tarafından Şirin'e tarif edilirken, yanakları da dâhil olmak üzere, "*baştan ayağa kırmızılar*"²⁶⁹ içerisinde anlatılır. Şirin, Hüsrev'i kırmızı giysilerinden ve eşyalarından tanıyacaktı; ancak, Hüsrev, Şirin'i aramak üzere çıktığı yolculuğu sırasında, düşmanları tarafından gafil avlanmamak maksadıyla elbiselerini değiştirmiştir²⁷⁰. *Benim Adım Kırmızı*'da, Kara, mesnevideki Hüsrev'in romanda kısmen dönüşmüş bir tezahürü durumuna gelmiştir. Mesnevinin Hüsrev'i "kırmızı" iken; romanın Kara'sı, "kara"dır. Ancak, Kara'nın kırmızı renkte bir kılıcı vardır. Böylece, Hüsrev'in renkleri, adını vermiş olması münasebetiyle romanın bütününe ve *Benim Adım Kırmızı*²⁷¹ başlıklı bölümüne

²⁶⁶ Bk.: Mustafa Erkan, "Hüsrev ve Şirin", *İslâm Ansiklopedisi*, C. 19, TDV Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 53-55.

²⁶⁷ Bk.: Mehmet Kanar, "Nizâmî-i Gencevî", *İslâm Ansiklopedisi*, C. 33, TDV Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 183-185.

²⁶⁸ Nizâmî Gencevî, *Hüsrev ve Şirin* (Çev.: Sabri Sevsevil), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1988.

²⁶⁹ *Hüsrev ve Şirin*, s. 72.

²⁷⁰ *A.g.e.*, s. 83.

²⁷¹ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 230-233.

tezahür etmiştir. Böylece, alt-metin *Hüsrev ve Şirin*'in romanda, renk bakımından bir tür çağrışım yoluyla anıdırıldığını ifade etmek de mümkün olmaktadır.

Alıntı ve Gönderge

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da, Nakkaş Behzad ve ondan başka minyatürcülerin Hüsrev ile Şirin izleğine sahip anlatıları resmedişlerinden bahsedilirken, Nizâmî'ye ait mesnevi ve gönderge-metin *Hüsrev ve Şirin*'i anlatır bütün resimler birer gönderge olarak bulunur:

“Hüsrev’in gece yarısı gölde yıkanan Şirin’i çıplak seyrettiği anı resimleyen nakkaşların çoğunun Nizami’nin şiirini okumayıp âşıkların atlarını ve elbiselerini akıllarına esen renklerle boyamalarının ne kadar gülünç olduğunu söyler, resimlediği metni şöyle dikkatle ve akıllıca okuyamayacak kadar ilgisizse o nakkaşın eline kalemi fırçayı almasının paradan başka hiçbir nedeni olmayacağını anlatırdım.”²⁷²

Romanda mesnevi hikâyelerini süsleyen resimlerden bahsedilen ekfrastik bölümlerde, görsel bir anlatı biçiminin kipsel bağlamda dönüştürülmesi söz konusudur. Alt-metin ya da alt-estetik öge olan resim, roman içerisine alıntılanarak düzyazılaştırılmıştır.

Benim Adım Kırmızı'nın tamamında paralel bir anlatı olarak varlığını sürdüren *Hüsrev ve Şirin* mesnevisi, Kara ile Şeküre'nin ilk karşılaşmasından itibaren kurmaca hikâyenin palimpsest karşılığıdır. Atı üzerindeki Kara'nın, pencereden kısa süreliğine kendisine bakan Şeküre ile karşılaşmalarını Hüsrev ile Şirin'in hikâyesindeki karşılaşma meclisine benzetmesiyle ana-metni oluşturan hikâye yeniden yazılmaya başlanır. Aynı zamanda *Hüsrev ve Şirin* mesnevisi, gönderge-metin olarak romanda yer alır:

“Benim atımın üzerinde, onun da pencerede duruşumuzun Hüsrev’in Şirin’in penceresinin altına geldiği o binlerce kere resmedilmiş meclise -aramızda ama biraz arkada kederli bir ağaç da vardı- ne kadar da çok benzediğini çok sonra, bana verdiği mektubu açtıktan, içindeki resmi gördükten sonra anladığımda sevdiğimiz, bayıldığımız o kitaplarda resmedildiği gibi aşktan cayır cayır yanmaktaydım.”²⁷³

²⁷² *Benim Adım Kırmızı*, s. 32.

²⁷³ *A.g.e.*, s. 47.

Şeküre de mektubunda Hüsrev ile Şirin hikâyesinin “sûrete âşık olma” izleşine dikkat çeker:

“Sana bu mektupla birlikte, aklı bir karış havada bir gençken nakşedip bana yolladığın resmi de geri gönderiyorum. Hiçbir umut beslemeyesin, hiçbir yanlış işaret almayasın diye. İnsanların bir resme bakıp âşık olabileceklerini sanmak yalanmış. Ayağın evimizden kesilsin, en iyisi budur.”²⁷⁴

Mektupla beraber yollanan resmin “*güzel Şirin’in yakışıklı Hüsrev’in resmine bakıp âşık olmasını*”²⁷⁵ anlattığı, Şeküre’nin mektubunu Kara’ya ulaştıran Ester’ten öğrenilmektedir. Romanda, “*resme bakıp âşık olma kıssası*”²⁷⁶ olarak anılan gönderge izlek, yinelenmektedir. Kara ile Şeküre buluştuklarında aralarındaki eski mevzuyu yeniden hatırlarlar:

“Çocukluğumuzda, birbirlerine resimlerini görüp âşık olan Hüsrev ile Şirin’den konuştuğumuzu hatırlıyorsun değil mi? Şirin, yakışıklı Hüsrev’in resmini ağacın dalında ilk gördüğünde neden âşık olmuyordu da, âşık olmak için o resmi üç kere görmesi gerekiyordu? Sen, masallarda her şeyin üç kerede olduğunu söylerdin. Ben, aşkın ilk resimde alevlenmesi gerektiğini söylerdim. Ama Hüsrev’in resmini, ona âşık olabilecek kadar gerçek, onu tanıyabilecek kadar doğru kim çizebilirdi?”²⁷⁷

Ana-metinde alt-metnin sıklıkla göndergeleştirilerek vurgulanması, yenidenyazım konusunun *Benim Adım Kırmızı*’da kuramsal bir boyut kazanmış olmasına ve yorumsal üst-metin çerçevesine bir vurgudur.

Orhan Pamuk’un bir izlek olarak yeniden ele aldığı ve Nizami’nin eserinde tam üç defa altını çizdiğini belirttiği Hüsrev’in resmini gören Şirin’in ona âşık oluşu, metinsel-aşkın düzlemde yorumsal üst-metin düzlemine taşınır: Gerçek mi, imge mi daha gerçektir?²⁷⁸

Nizami’nin *Hüsrev ve Şirin* mesnevisinde simgesel bir anlam içeren “*aşk satrancı*”²⁷⁹ ibaresi, ana-metinde Kara’ya “*Ben güzel miyim? Çabuk söyle,*”²⁸⁰

²⁷⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 49.

²⁷⁵ *A.g.e.*, s. 50.

²⁷⁶ *A.g.e.*, s. 182.

²⁷⁷ *A.g.e.*, s. 182.

²⁷⁸ Orhan Pamuk, “Şirin’in Şaşkınlığı”, *Öteki Renkler*, s. 121.

²⁷⁹ *Hüsrev ve Şirin*, s. 285.

²⁸⁰ *Benim Adım Kırmızı*, s. 190.

biçiminde seslenen Şeküre ile Kara'nın konuşmaları sırasında alıntılanarak alt-metin mesnevinin gönderge-metin olarak yer almasını sağlamıştır:

“[...] Söyledim ve ne de güzel dinledi, söylediğime inanıp katılarak.

‘Kıyafetim?’

Anlattım.

‘Güzel kokuyor muyum?’

Nizami'nin **aşk satrancı** dediği şeyin bu türden edebi oyunlarla değil, âşıklar arasında daha alttan alta cereyan eden ruh hareketleriyle yapıldığını Şeküre de biliyordu elbette.

[...]

‘Bundan sonra ne yapacağız?’

‘Bilmiyorum,’ dedi **aşk satrancının kurallarına uygun olarak** ve eski bahçede karın aceleyle örttüğü güzelim ayak izlerini bırakıp sessizce gitti.”²⁸¹

Alt-metinde, aşkı satranç oyununa benzeten Şirin, Hüsrev’e bir cevabında “*Bu aşk satrancında bana bir fil gerektir ki, hakim vaziyete geçeyim. Sen (Şah)sin, sana (Piyade) sürülemez. Aslan, âhu'nun nasıl misafiri olabilir?*”²⁸² ifadeleriyle seslenir. Kara'nın bakış açısıyla aşk satrancı, Hüsrev ile Şirin'in, hikâyeleri boyunca geçirdikleri zorlu süreçler, üstesinden geldikleri ayrılıklar, kırgınlıklar ve meydan okuyuşların tamamıdır. Pamuk'a göre ise manevralar, kararsızlıklar yekûnu olarak anlaşılabilir bir metafor olarak aşk satrancı, kadının ve erkeğin kısıtlı imkânlarla bir arada bulunabildiği toplumsal hayatın prensipleri doğrultusunda, Şeküre ile Kara'nın haberleşmesine aracılık eden bohçacı Ester gibi “*mektup taşıyan araçlarla*”²⁸³ gerçekleşebilmektedir.

Nizâmî'nin *Mahzen'ül Esrar* adlı mesnevisi, romanda bir gönderge-metin olarak yer alır. Gözleri görmeyen ihtiyar bir nakkaş, yedi yaşına varmamış, akıllı ama okuması yazması olmayan bir çocuktan yardım ister; çocuğun anlattıklarından hareketle, resimlerin anlattıkları hikâyeleri tespit eder. Bulduğu hikayelerden biri, “*Nizami'nin Mahzen-i Esrar'ından hekimlerin yarışması*”²⁸⁴ meclisi ile *Mahzen'ül Esrar*'dır.

²⁸¹ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 190-191.

²⁸² *Hüsrev ve Şirin*, s. 285.

²⁸³ Orhan Pamuk, “Benim Adım Kırmızı”, *Öteki Renkler*, s. 157-158.

²⁸⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 99.

İçanlatı

Benim Adım Kırmızı'da palimpsest bir metin olarak mevcut olan *Hüsrev ve Şirin*, anlatı içinde anlatı özelliği de göstermektedir.

“Ustalar ustası, nakşın piri Behzat’ın bir resmini ele alalım. Bir cinayet resmi olduğu için, benim durumuma da iyi uyan bu harika şeye, acımasız bir taht kavgasında öldürülmüş bir Acem şehzadesinin kütüphanesinden çıkmış hayat işi 90 yıllık bir kusursuz kitabın Hüsrev ile Şirin hikâyesini anlatır sayfalarında rastlamıştım. Hüsrev ile Şirin’in sonunu bilirsiniz; Firdevsi’nin değil de Nizami’nin anlattığını diyorum:

İki âşık ne maceralardan ve fırtınalardan sonra evlenirler, ama Hüsrev’in önceki karısından olan çocuğu genç Şiruye Şeytan gibidir, onları rahat bırakmaz. Babasının tahtında ve genç karısı Şirin’de gözü vardır bu şehzadenin. Nizami’nin ‘Ağzı aslanlar gibi pis kokardı,’ dediği Şiruye bir yolunu bulup babasını esir alır ve tahtına oturur. Bir gece babasının Şirin’le yattığı odaya girer, karanlıkta dokunarak onları yatakta bulur ve hançeriyle babasını ciğerinden bıçaklar. Babanın kanı sabaha kadar akacak ve yanında huzurla uyuyan Şirin ile paylaştıkları yatakta ölecektir.”²⁸⁵

Katil nakkaş, üstatları nakkaş Behzad’ın resimlediği hain evlâdın babasını öldürmesini anlatır meclise sahip *Hüsrev ve Şirin* hikâyesinden bu şekilde söz eder. Ana-metnin çatı hikâyesini oluşturan ve çeşitli gönderge-metinler yoluyla hikâyede anımsatılan katil olgusu, alt-metinden bir içanlatıyla vurgulanmaktadır.

Alt-metin ve gönderge-metin *Hüsrev ve Şirin*’in hikâyesindeki “sûrete âşık olma” izleği de, romanda içanlatı olarak mevcut olan anlatılardan biridir:

“Herkesin bildiği Hüsrev ile Şirin’in hikâyesinde bir an vardır, Kara ile ben çok konuşmuşuk bunu. Hüsrev ile Şirin’i birbirlerine âşık etmeye niyetlidir Şapur. Bir gün, Şirin nedimleri ile birlikte kır gezintisine çıktığında, atlarında oturup dinlendikleri ağaçlardan birinin dalına Şapur gizlice Hüsrev’in resmini asar. Şirin yakışıklı Hüsrev’in o güzel bahçenin bir ağacına asılı resmini görünce âşık olur ona. Bu ânı nakkaşların dediği gibi bu meclisi, Şirin’in Hüsrev’in dala asılı resmine hayranlıkla şaşkınlıkla bakışını gösterir çok resim yapılmıştır.”²⁸⁶

Orhan Pamuk’un *Öteki Renkler*’de imge ve gerçeklik üzerine düşündüğü “Şirin’in Şaşkınlığı” başlıklı yazısı göz önüne alındığında, ana-metnin gönderge-

²⁸⁵ *Benim Adım Kırmızı*, s. 26

²⁸⁶ *A.g.e.*, s. 53.

metin *Hüsrev ve Şirin*'e hâkim bir izlek olan sûrete âşık olmak izleğiyle temsil ve gerçeklik konularında yorumsal üst-metin oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da yer alan Nizâmî'ye ait bir başka içanlatı, roman yazarının *Mahzen'ül Esrar*'ı bir alt-metin olarak ele alıp buradan alarak örüntüye dâhil edildiği anlaşılan “*Padişahların önünde yarışan hekimlerin yarışması*”²⁸⁷ hakkındaki hikâyedir.

Hikâyeye göre, biri lacivert, diğeri pembe elbiseyle resmedilen iki hekim, birbirlerine ölümü hissettirmektedir. Pembe elbise ile resmedilen hekimin verdiği zehirli hapi yutan lacivert elbiseli hekim, hemen ardından kendisinin yapmış olduğu panzehiri yutarak gülümser. Ardından, sıranın kendisine gelmesiyle, bahçeden kopardığı pembe bir güle bir takım sözler fısıldayan hekim, gülü diğer hekime koklatır. Gülün içine fısıldanan şiirin gücünden oldukça endişelenmiş olan pembe elbiseli hekim, “*kokusundan başka hiçbir özeliği olmayan*”²⁸⁸ gülü burnuna yaklaştırdığı gibi, korkudan yıkılıp ölür.

Hikâyedeki hekimlerin resmedilmiş olmalarından bahsedilmesi, ana-metindeki içanlatının bir mesnevi öykünmesi olarak tasarlanmış olduğu düşüncesini destekler nitelikte bir kurgusal eğilim olarak tespit edilmiştir.

Anıştırma

Romanda anıştırma biçiminde yer alan bir içanlatı, *Hüsrev ve Şirin* hikâyesindeki “surete âşık olma” izleğinin anıştırıldığı, kurmaca hikâyenin kahramanları Kara ile Şeküre'nin yaşadıklarının kurmacalaştırıldığı anlaşılan çok kısa hikâyedir. Babasının öldüğü gece Şeküre, çocuklarına “*Bir şehzade varmış, güzeller güzeli bir kıza uzaktan âşık olmuş. Nasıl mı olmuş bu? Güzeller güzelini kendisinden önce resmini görmüş de ondan.*”²⁸⁹ şeklinde bir hikâye anlattığından söz eder. Bu kısa anlatı, romanda alt-metnin konusunu içeren ikinci bir içanlatı olarak yer almaktadır.

²⁸⁷ *Benim Adım Kırmızı*, s. 336.

²⁸⁸ *A.g.e.*, s. 336.

²⁸⁹ *A.g.e.*, s. 227.

3.1.3.3. Feridüddin Attâr'a Ait *Mantuku't Tayr*

İrânlı mutasavvıf şair Ferîdüddin Attâr'ın 1221 yılında meydana getirdiği tasavvufî mesnevi²⁹⁰ *Mantuku't Tayr*²⁹¹, İslamda vahdet-i vücûd inancını konu almaktadır. Mesnevinin hikâyesi, Attâr'dan önce de işlenmiş olan Simurg hikâyesine ve Süleyman Peygamber kıssasına dayanmaktadır.

Mantuku't Tayr, Orhan Pamuk'un romanlarında, Mevlânâ Celâleddin Rûmî ve ardından Şeyh Gâlib üzerindeki tesiri dolayısıyla metinsel-aşkılık göstermektedir. Bununla birlikte *Kara Kitap*'ta gönderge-metin olarak yer aldığı bağlamlar da tespit edilmiştir. Ana-metinde Celâl Salik'in nazire sanatı eksenindeki bir köşe yazısında, felsefe ve edebiyat tarihi boyunca *Mantuku't Tayr*'ın üzerine nazireler meydana getirilen alt-metin olma özelliğinden söz edilmektedir. *Kara Kitap*'ta birer içanlatı bulunan, her birini bir başka anlatıcının anlattığı hikâyeler ve onların anlatıcıları *Mantuku't Tayr*'dan doğmuş unsurlar olarak değerlendirilir:

“[...] Hallac-ı Mansur'un ölümünden sonra evinde bulunan şifreli mektuplar misali takma adlar, edebi tuzaklar ve kelime oyunları ile bezeli yazıların cennet ve cehenneminde kaybolmak Attar'ın da işaret ettiği esrar vadisinde kaybolmak demek oluyordu. Gece yarısı meyhanede her biri bir başka 'aşk hikâyesi' anlatan hikâyeciler, Attar'ın *Mantik-ut Tayr*'ından çıkmaysa, şehrin ısrarla kaynaşan sokakları, dükkânları, pencereleri arasında yürüye yürüye sarhoş olan şairin Kafdağı'nda aradığı şeyin kendisi olduğunu anlaması da gene aynı kitaptan alınmış bir fena-i mutlak (mutlak içinde erime) örneği oluyordu vs.”²⁹²

Ana-metnin “Şemsi Tebrizi'yi Kim Öldürdü?” başlıklı bölümünde, yorumsal üst-metin bağlamı oluşturulmak üzere *Mantuku't Tayr* göndergeleştirilmiştir. Bölümdeki yorumsal üst-metin çerçevesi, bir alt-metinden kaynaklanan yenidenyazım, alıntı, gönderge, anıştırma gibi teknikler sonucu yeniden üretilen ya da bir anlam düzlemine ulaşan “metin”lerin varlığı ve meşruluğu eksenindedir.

²⁹⁰ H. Ahmet Sevgi, “Mantuku't Tayr”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 28, TDV Yayınları, Ankara, 2003, ss. 29-30.

²⁹¹ Feridüddin Attar, *Mantik Al-Tayr* (Çev.: Abdülbâki Gölpinarlı), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

²⁹² *Kara Kitap*, s. 266.

3.1.3.4. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî ve *Mesnevi*

13. yüzyılda Anadolu’da yaşamış olan mutasavvıf şair Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî²⁹³ kendi devrinden modern Türk edebiyatının devrelerine kadar pek çok sanatkar üzerinde tesire sahip olmuştur. Bu tesir, klasik edebiyat geleneğinde nazireciliği besleyen kaynaklardan biri olurken; postmodernist avangart metinlerde ise metinlerarası bir unsur olarak oldukça popüler durumdadır. Bilhassa *Mesnevi*’de yer alan hikâyelerin ana-metinlerde göndergeleştirilmesi veya indirgeme/genişletme yoluyla yeniden yazılması, kimi durumda ise ince anıştırmalar sayesinde tespit edilebilmektedir. Orhan Pamuk’un eserleri içerisinde de klasik edebiyatın mesnevileri poetik birer malzeme olarak yeniden kurgulanmakta, yazarın ele aldığı Doğu-Batı meselesi ve bu doğrultuda teşekkül eden eş-ruh imgesi gibi temel izlekler etrafında kuramsal ve estetik birer dayanak unsuruna dönüşmektedir.

Rûmî’nin adı, *Kara Kitap*’ın baş kişilerinden olan ve yazarın başka eserlerinde de adı anılan Celâl Salik’in takma adı olarak metin içerisinde sıradanlaştırma ya da bir tür alaycı dönüştürüm uygulamasıyla yer alır. Celâl’i telefonla arayan ve kendisini öldürmek isteyen kimliği belirsiz kişi, ona PTT’nin istihbarat servisi kanalıyla ulaşmayı denediye de bu mümkün olmamış, ortak bir tanıdıkları aracılığıyla telefon numarasına ulaşmıştır, ancak adresini tespit edemiyordur. Bunu, “*Bu telefonu başka adla kaydettirmiş olmalısınız. Rehberde Celâl Salik adına hiçbir numara yok. Celâlettin Rumi var, takma ad olmalı.*”²⁹⁴ sözleriyle ifade eder. Milliyet adlı gazetede yazar olduğu bilgisi verilen Celâl Salik’in kurmaca köşe yazılarında Mevlânâ hikâyelerinin alıntılındığı, yeniden yazıldığı açıkça anlaşılmaktadır. Böylece, romanın yazar kişisi aracılığıyla *Mesnevi* ile ana-metin arasında öykünme ilişkisi kurulur. Takma ad ile kurulan türev ilişkisi, alaycı dönüştürüm veya parodi, işlev bakımından pastişe dönüşmektedir.

Pamuk’un klasik edebiyatın ve yazılı olmayan anlatım kiplerindeki anlatı biçimlerine yorumsal üst-metin bağlamında yaklaştığı *Benim Adım Kırmızı*’da, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’ye ait *Mesnevi*’den ressamların yarışması hakkındaki hikâyeye anıştırılmaktadır. Üstat nakkaş Osman’ın Padişah’a, Enişte Efendi’nin katilinin bulunabilmesi için bir yarışma bahanesiyle nakkaşlara tek tek birer at resmi

²⁹³ Bk.: Reşat Öngören, “Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 29, TDV Yayınları, Ankara, 2004, ss. 441-448.

²⁹⁴ *Kara Kitap*, s. 240.

çizdirilerek katilin üslubunun ortaya çıkarılmasına yönelik önerisi²⁹⁵, Padişah'ın da aklına yarışma hikâyesini getirir:

“Padişahımız ‘Duydun mu?’ diyen bakışlarla Bostancıbaşı’na baktı. ‘Şair Nizami’den en çok sevdiğim yarışma hikâyesi hangisi bilir misiniz?’

Bir kısmımız, ‘Biliriz,’ dedi, bir kısmımız ‘Hangisidir?’ dedi, bir kısmımız da benim gibi sustu.

‘Yarışan şairlerin hikâyesini sevmem; **yarışan Çinli ve Rumî ressamların aynalı hikâyesi** de değil,’ dedi güzel Padişahım. ‘Ben ölümüne yarışan hekimlerin hikâyelerini severim en çok.’

Bunu söyledi söylemedi, birden bizi bırakıp akşam namazına yetişmek için çıktı gitti.”²⁹⁶

Çinli ve Rumî ressamların yarışmaları hakkındaki bu hikâye²⁹⁷, Pamuk’un *Kara Kitap* romanında da “*Mevlâna’nın ‘resim yarışması hikâyesi’*”²⁹⁸ denilen bir rüya biçiminde gönderge-metin olarak metinlerarası örüntüye dâhil edilmiştir. Gönderge-metin olarak her iki ana-metinde bulunan hikâyenin konusu, Çinli ressamların karşısına bir ayna yerleştirerek Rûmî ressamların yaptığı resmin daha canlı görünmesini sağlamaları ve bu sayede rakipleri olan Rûmî ressamlar karşısında üstünlük elde etmeleri üzerinedir. *Benim Adım Kırmızı*’da resim yarışması hikâyesinin bağlı bulunduğu bölüm dikkate alındığında, söz konusu hikâyenin varyantlarının da birlikte anıldığı görülür. Bu birliktelik, metinsel-aşkîlik biçimlerinden “metinlerarası” hakkındadır. İzlek bakımından birbirine benzer hikâyeler, aralarında rekabet ve kıskançlık duygularıyla şekillenen birer ilişkiye sahip nakkaşların dünyasını hatırlatması sebebiyle ana-metinle göndergesellik ilişkisindedir.

Mesnevi, *Benim Adım Kırmızı*’da özetleme yoluyla oldukça dar bir biçime getirilmiş küçük bir içanlatı durumundaki, bir çocuğun ihtiyar bir nakkaşa anlattığı meclislerden biri olarak kurulu “*Mevlâna’nın mesnevisinden karısını ve karısının*

²⁹⁵ *Benim Adım Kırmızı*, s. 335-336.

²⁹⁶ *A.g.e.*, s. 336.

²⁹⁷ Mevlâna Celaleddin-i Rûmî, *Mesnevi (Mesnevi (Çev.: Veled Çelebi İzbudak, Haz.: Abdülbaki Gölpınarlı), 6 Cilt, Doğan Kitap Yayınları, İstanbul, 2007.*

²⁹⁸ *Kara Kitap*, s. 319.

aşığını armut ağacının tepesinde yakalayan kocanın kötü hikâyesi”ni²⁹⁹ içermesi sebebiyle, romandaki gönderge-metinler arasında bulunmaktadır.

Ana-metin *Kara Kitap*’ta ise *Mesnevi* bir metin olarak metinsel-aşkınlıktan çok Mevlânâ’nın edebiyat tarihi içerisindeki kimliği üzerinden genellikle eş-ruh izleği etrafında gönderge-metin olarak bulunur. Romanda Celâl ile Galip arasında gerçekleşen yer değiştirme edimi ve bu iki karakterden mürekkep eş-ruh, Mevlânâ ile Şems-i Tebrizî ve Mevlânâ ile onun fikirlerinden etkilenmiş olan mutasavvıf şair Şeyh Galip ilişkisinden mülhemdir.

“Celâl’in uzun köşe yazısı öbür mutasavvıfların arayanla arananın birliği üzerine gösterişli ve aruzlu mısralarıyla süslenmiş, Şam’da aylar süren araştırmalarından yorgun düşen Celâl’in düzyazısıyla eklenmişti: ‘Madem ki ben O’yum!’ demiş şehrin esrarında kaybolduğu günlerin birinde şair, ‘Niye artık arıyorum ki öyleyse?’ Köşe yazısının bu doruk noktasını Celâl bütün mevlevilerin gururla tekrarladığı şu edebi gerçekle bitiriyordu: Bu aşamadan sonra, Mevlânâ, o ara döktürdüğü şiirlerini, kendi adını değil, *Divan-ı Şemsi Tebrizi* adını vererek toplamıştı.”³⁰⁰

Celâl’in köşe yazısından alınan ifadeler, ana-metindeki çatı hikâyenin de dayanak noktalarından birini oluşturan kendiliğe giden yolda arayış izleği etrafında ana-metne girmiştir. Nitekim, Galip de Mevlânâ’nın Şems-i Tebrizî’yi aradığı gibi, Rüya ile birlikte kaçtıklarını anladığı Celâl’i aramaktadır. Hikâyenin sonunda ise Celâl’in yerine onun yazılarını yayımlamakta, onun pijamalarını giyip yatağına yatarak ona dönüşmektedir.

3.1.3.5. Sadî’ye Ait *Bostan Mesnevisi* ve *Gülistan*

Şiraz doğumlu olduğu bilinen, ölüm yılı olarak 1292 yılı tespit edilen Fars şairi Sadî³⁰¹, *Benim Adım Kırmızı* romanında gönderge-metinler aracılığıyla metinsel-aşkınlık göstermektedir. Üslup bakımından söylenişi kolay görünen, ancak meydana getirilmesi kolay olmayan ifadeler için başvurulan belâgat terimi sehl-i mümteni³⁰² ustalığıyla tanınmakta olan Sadî-i Şîrâzî, üslup bakımından söyleyişindeki sadelikle

²⁹⁹ *Benim Adım Kırmızı*, s. 99.

³⁰⁰ *Kara Kitap*, s. 266.

³⁰¹ Bk.: Mustafa Çiçekler, “Sa’dî-i Şîrâzî”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 35, TDV Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 405-407.

³⁰² “Kolay görünmekle birlikte benzerinin söylenmesi çok zor olan söz, mısra, beyit anlamında belâgat terimi.” (Bk.: Mine Mengi, “Sehl-i Mümteni”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 36, TDV Yayınları, İstanbul, 2009, ss. 320-321.)

karakterize edilmektedir. Ana-metinde de üslup hakkındaki bölümlerde hatırlanmakta olan gönderge-metinler, sanatta üslup konusuna dikkat çekmek üzere göndergeleşmiş görünmektedir.

Sadî'nin *Bostan*³⁰³ adlı mesnevisinden alınarak içanlatıya dönüştürülen bir hikâye, romana girmiştir:

“Sadî'nin *Bostan*'ında çok sevdiğim bir hikâye vardır. Hani Kral Dara bir av sırasında kalabalıktan ayrılmış da tepelerde gezintiye çıkmış. Derken kim olduğu belirsiz, tehlikeli bir adam çıkmış karşısına. Kral telaşa kapılmış, atının üzerinde yayına hemen davranmış ki, keçi sakallı adam, kralım, diye yakarmış, durun okunuzu atmayın, nasıl tanımadınız beni! Ben sizin yüzlerce atınızı, tayınızı emanet ettiğiniz sadık seyisiniz değil miyim? Ne kadar da çok görmüşlüğünüz vardır beni? Ben sizin yüz atınızın yüzünün her birini, huyuyla suyuyla, renkleriyle tanıyorum. Peki, nasıl oluyor siz yönettiğiniz biz kullarınızdan o kadar sık karşılaştığına benim gibisine bile hiç dikkat etmiyorsunuz?”³⁰⁴

“*Nakkaşın Ruhunun Yalnızlığını Teselli İçin Anlattığı Körlük ve Üslup Üzerine İki Hikâye*”³⁰⁵, Kazvinli bir büyük nakkaş olduğu belirtilen, nakkaşhanesine katıldığı Akkoyunlu hakanı Uzun Hasan ile sefere çıkıp nakşettiği bu seferleri gözleriyle görmek isterken düşman saflarından atılan bir topla gözlerini ve bileklerinden itibaren ellerini kaybetmiş olan üstat Cemalettin'in, Frenk üstatlarının bulduğu sanılan 'at resmini atlara bakarak' yapma fikri üzerine kurulu hikâye “*Eli*”³⁰⁶ ve Kara Veli adlı ihtiyar bir nakış ustasının kör olmadığı halde körlüğün taklidiyle “*kaleminin ucuna geliveren*”³⁰⁷ bir at çizdiğinde, daha önce çizdiği atlardan farksız olması üzerine tercümelemleri yaklaşık olarak “*Hiç kör ile gören bir olur mu*”³⁰⁸ biçimindeki *Kur'an-ı Kerîm* ayetlerine kast etmiş oluşu gerekçesiyle Nizam Şah'ın askerleri tarafından öldürtülmesi konu alan “*Lam*”³⁰⁹ bölümleriyle romanda içanlatıları içerir. Bu bölümün son kısmında, bir üçüncü hikâyenin anlatılacak olup bundan vazgeçilmesinden söz edilerek kurmaca düzleme üstat nakkaş Behzad'ın

³⁰³ Sadî, *Bostan* (Çev.: Hikmet İlaydın), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1989.

³⁰⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 347.

³⁰⁵ *A.g.e.*, s. 350-352.

³⁰⁶ *A.g.e.*, s. 350-351.

³⁰⁷ *A.g.e.*, s. 352.

³⁰⁸ *A.g.e.*, s. 352.

³⁰⁹ *A.g.e.*, s. 351-352.

kendini kör etmesi, Herat'tan hiç ayrılmak istemeyip Tebriz'e zorla götürüldükten sonra nakşa devam etmemesinden³¹⁰ söz edilerek ana-metne üçüncü bir içanlatı yerleştirilir. Şirazlı Sâdi'nin *Gülîstan*³¹¹ adlı şiirleriyle karışık hâldeki mensur eseri ve bu "kitabı" süsleyen minyatürleri, "*Sadi'nin Gülîstan'ından güzel öğrencisine âşık olan hocanın hikâyesi...*"³¹² nin resimlerinden söz edilirken; *Bostan* adlı eseri ise üstatları taklit ederken adeta onlara dönüştüğünden söz eden Katil nakkaşın konuştuğu bir bölümde içerdiği hikâye sebebiyle içanlatıya dönüştürülerek romana dâhil edilmiş olmaları³¹³ sayesinde gönderge durumunda yer alır.

Benim Adım Kırmızı'da gönderge-metinler olarak bulunan *Bostan* ve *Gülîstan*, görme ediminden hareketle, nakkaşların görmüş oldukları bir nesneyi taklit etmeden, hafızalarından çizmekte oldukları yönündeki muhtevada gönderge durumunda yerleştirilmiş metinler olarak tespit edilmiştir. Gönderge-metinlerin ana-metindeki işlevinin, temsil ve taklit konusunda yorumsal üst-metin çerçevesini oluşturmak olduğu anlaşılmaktadır.

3.1.3.6. Fuzûlî'ye ait Mesnevi *Leylâ vü Mecnûn* ile *Divân-ı Fuzûlî*

Türk edebiyatında gönderge-metin ya da yenidenyazım yoluyla alt-metin olarak şiirlerine geniş ölçüde başvuru kendine has bir lirizme sahip divan şairi Fuzûlî, Orhan Pamuk romanlarının metinsel-aşkın görüngüsünde de yer almaktadır.

Ölümü 1556 yılına tarihlendirilen³¹⁴ doğum tarihi tam olarak tespit edilmemiş olan 16. yüzyıl Azeri sahası divan şairine ait divan, *Fuzulî Divanı*'nda "Mukattaa" başlığı içerisinde yer alan 19 numaralı kıt'a³¹⁵, ana-metin *Kara Kitap*'ta bir fotoğrafçının bastığı bir resmin altında bulunduğundan söz edilen "Aşk için imiş

³¹⁰ *Benim Adım Kırmızı*, s. 352.

³¹¹ Sadî, *Gülîstan* (Çev.: Hikmet İlaydın), Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1991.

³¹² *Benim Adım Kırmızı*, s. 98.

³¹³ *A.g.e.*, s. 347.

³¹⁴ Abdülkadir Karahan, "Fuzûlî", *İslâm Ansiklopedisi*, C.13, TDV Yayınları, İstanbul, 1996, ss. 240-246.

³¹⁵

"İlm kesbiyle pâye-i rif'at

Ârzû-yi muhal imiş ancak

Aşk imiş her ne var âlemde

İlm bir kil ü kal imiş ancak" (Fuzulî, *Fuzulî Divânı* (Haz.:Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedat Yüksel, Müjgan Cunbur), Akçağ Yayınları, Ankara, 1997, s. 306.)

diyorklar öyle ise her şey”³¹⁶ ibaresi sayesinde göndergeleşir. Gönderge-metin, ana-metne anıştırma yoluyla girmiş olur. Gönderge-metin içerisinde yer alan kıt’a, benzer biçimde, ana-metin *Masumiyet Müzesi*’nde uzaklardan gelen kadın sesinin terennüm ettiği bir şarkı biçiminde anıştırma yoluyla gönderge-metne dönüşmektedir:

“Yağmurun uğultusu ve su borularının gurultusu arasında, çocukluğumda babaannemin dinlerken mutlu olduğu eski alaturka şarkılardan birini duyuyordum. Yakınlarda bir yerde açık bir radyo olmalıydı. Udun baygın iniltisi ve kanunun neşeli tımbırtısı arasından yorgun ama umutlu bir kadın sesi, banyonun yarı açık küçük penceresinden bana ulaşıyor ve ‘**Aşkır, aşkıır âlemde her şeyin sebebi,**’ diyordu. Bu kederli şarkının da yardımıyla, banyodaki aynanın karşısında hayatımın en derin ruhsal anlarından birini yaşadım ve âlemin, bütün eşyanın bir bütün olduğunu anladım.”³¹⁷

Ana-metinde Kemal Basmacı adlı başkişinin ifadeleri, “eşya” üzerine kurulu bir anlatı olan *Masumiyet Müzesi*’nin fikrî ve poetik zemininin anlaşılması bakımından dikkate değerdir. Romanın başkişisinin eşya ve insan münasebeti hakkında bir tür uyanış gerçekleştirdiği “an”’a işarettir. Nitekim kişinin şahsî zaman algısı, kozmik zaman kavramından oldukça farklıdır ve anlara bağlıdır. Bu anları anlamlı kılan ve bölünemez zamanı anlara ayırabilen ise uzam içerisinde eşyanın konumu, durumudur. Pamuk’un eserlerinde, çoğunlukla, roman kişilerinin insan, hayat gibi izlekler etrafında düşünüp tartıştığı kısımlarda, başta Fuzûlî olmak üzere, divan edebiyatının klasik olmuş beyitleri ezberden söylenmekte, burada olduğu gibi, güftelere dahi dönüşmektedir.

Yeni Hayat’ta, Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*³¹⁸ mesnevisinde yer alan 2916 numaralı beyit³¹⁹, gönderge-metin olarak, “*Canan yok ise can gerekmez*”³²⁰ biçiminde, ana-metinde başkarakterin sevdiği, adı Canan olan roman kişisinden söz edilen bir bölümde alıntılanır.

³¹⁶ *Kara Kitap*, s. 174.

³¹⁷ *Masumiyet Müzesi*, s. 268.

³¹⁸ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnun*: Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar (Haz.: Muhammed Nur Doğan), Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: Temmuz, 2000), İstanbul, 2000.

³¹⁹

“Yâ Rab bana cism ü cân gerekmez
Cânân yok ise cihan gerekmez”

“Yâ Rab, bana cisimle cân gerekmez! Sevgilim yoksa cihân da gerekmez!” Fuzuli, *Leylâ vü Mecnûn* (Haz.: Hüseyin Ayan), 3.b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1981), İstanbul, 2005, s. 426.

³²⁰ *Yeni Hayat*, s. 39.

Leylâ ve Mecnûn hikâyesine bağlı anlatılar, bilhassa nakkaş Behzat'ın resmettiği Nizami'nin *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisi ve onun bir tür yeniden yazımı ve hikâyenin Türkçe anlatımı bakımından en güzel eser olarak değerlendirilen³²¹ Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisi, gönderge-metin olarak *Benim Adım Kırmızı*'da yer almaktadır:

“Leyla'nın aşkından deliren Mecnun'u herkes çöllerde perişan resmederken, büyük usta Behzat'ın nasıl onu yemek pişiren, üfleyerek odunları tutuşturmaya çalışan, çadırlar arasında yürüten kadınların kalabalığın içinde, ama daha da yalnız gösterebildiğini anlatırdım.”³²²

Mesneviden görsel anlatı biçimlerine aktarılmış “*aşkından aklını kaçıran Mecnun[un] ıssız ve vahşi tabiatın içinde aslanlar, kaplanlar, geyikler, çakallar arasında[ki]*”³²³ durumu gibi meclislerin, “*aştan aklını kaçırmış Mecnun'un çölde beyaz kaplan ve dağ keçisiyle arkadaşlık ederkenki hali[nden]*”³²⁴ söz eden bir resimden hareketle yeniden kurmaca-edebî düzleme aktarımıyla da Leylâ ve Mecnûn hikâyesine bağlı mesneviler, bir başka düzlemde gönderge-metin konumuna yerleştirilmiştir.

Leylâ ve Mecnûn hikâyesi, buna bağlı olarak Pamuk'un eserlerinde sıklıkla gönderimde bulunduğu Fuzuli'ye ait *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisi, ana-metin *Masumiyet Müzesi*'nde de göndergeleştirilmiştir. Kemal ile Sibel'in nişan törenlerinde, Kemal'in büyük erkek kardeşi Osman'la evli bulunan Berrin ile Kemal arasında aşk hakkında bir konuşma geçer. Berrin, “*Aşk, Leyla ile Mecnun'dur*”³²⁵, der. Bir süre daha farklı mevzulardan söz ettikten sonra, oldukça dalgın olduğunu ve kendisini dinlemediğini fark ettiği Kemal'e en son ne söylediğini sorar. Kemal, oldukça geride kalan bu mevzuyu hatırlıyordu: “*Dedin ki, 'Aşk, eski masallardaki gibi olmalı. Leyla ile Mecnun gibi,' dedin*”³²⁶. Bilindiği gibi, Leylâ ve Mecnûn hikâyesi vuslat ile tamamlanmayan bir hicran hikâyesidir. Ana-metnin hikâyesi Kemal ile Füsün ve Kemal ile Sibel arasındaki taassuklarda da kavuşma mümkün olmamıştır. Nişan gecesi Kemal ile yengesi Berrin arasındaki hatırlama, kadim Leylâ

³²¹ İskender Pala, “Leylâ vü Mecnûn”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 27, TDV Yayınları, Ankara, 2003, ss. 162-164.

³²² *Benim Adım Kırmızı*, s. 32.

³²³ *A.g.e.*, s. 35.

³²⁴ *A.g.e.*, s. 213.

³²⁵ *Masumiyet Müzesi*, s. 128.

³²⁶ *A.g.e.*, s. 129.

ve Mecnûn hikâyesinin ana-metnin hikâyesine de sirayet ettiğini düşündürmektedir. Nişanlandığı gece Kemal, kendisinin nişan töreninde bulunan Füsun'u düşünmektedir ve aklında kalan da âşıkların kavuşamama izleğinden teşekkül eden bu efsaneleşmiş hikâyedir. Hikâyede aklını yitiren Kays gibi, Kemal de Füsun'a duyduğu karşı konulmaz aşkı yüzünden, ortalama sekiz yıl boyunca onun ailesiyle birlikte yaşadığı evine gidip onlarla birlikte yemek yemiş, Füsun'a ait eşyaları biriktirmeye başlamış ve önce bir koleksiyoncuya, ardından müzeciye dönüşmüştür. Böylece, "norm"un dışına çıkarak bir bakıma Mecnûn'a benzemiştir.

Dayanaklardan hareketle, ana-metin *Masumiyet Müzesi*'nin, *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisindeki hikâyenin genişletme yoluyla ortaya çıkan bir yeniden yazımı olduğu ifade edilebilmektedir. Ana-metin *Masumiyet Müzesi*'nde göndergesellik bakımındansa, tek bir yerde, nişan sahnesinde gönderge-metin olarak bulunan hikâye, başka bir biçimde sezdirilmemektedir.

Fuzûlî'ye ait *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinin Mecnûn'a atfedilen gazelleri içerisinden 2604 numaralı beyit³²⁷, kaynak gösterilmeksizin bir "gizli alıntı" biçiminde ana-metin *Sessiz Ev*'e girmiştir:

"[...] Okuduktan sonra kendisininmiş gibi gırtlığını şişirerek horoz gibi kasıldı şişko ve sonra bir daha:

Öyle sermestem ki idrak etmezem dünya nedir
Men kimem saki olan kimdir mey-i sahba nedir

diye okudu ve bu da kimin bilmiyorum dedi, Evliya'nın Seyahatname'sinden ve Ceylan ağzı açık Osmanlı alkol fıçısına gülümseyerek bakıyor ve daha da dinlemeye hazırlanıyordu [...]"³²⁸

Fuzûlî'ye ait bir beyitin ana-metinde gizli biçimde alıntılanması, metinsel-aşkın bağlamda bir tür "aşırma"dan çok, "metinlerarası okur"a yönelik bir "oyun"un söz konusu olduğu düşüncesini ortaya çıkarmaktadır.

³²⁷

"Öyle ser-mestem ki idrak etmezem dünyâ nedir

Ben kimim sâkî olan kimdir mey ü sahbâ nedir" Fuzulî, *Leylâ vü Mecnûn* (Haz.: Hüseyin Ayan), 3.b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1981), İstanbul, 2005, s. 379.

³²⁸ *Sessiz Ev*, s. 183.

Fuzûlî'ye ait 244 numaralı gazelden bir beyit³²⁹, *Sessiz Ev*'de Faruk ile kardeşi Nilgün Darvınoğlu arasında Recep hakkındaki sohbette gönderge-metin olarak alıntılanır:

“‘Ne oldu buna?’ dedi Nilgün.

Cevap olarak, biraz değiştirerek, Fuzûlî'den bir beyit okudum:

*Âşık oldu yine bir taze gül-i ra'nâya
Ki alr al ile her dem onu yüz gavgaaya*

Bahçede de olağanüstü bir sessizlik vardı, yağmur sonrası sessizliğinden daha derin, daha karanlık.”³³⁰

Buradaki alıntı, roman kişinin de belirttiği biçimde, gönderge-metin kısmen dönüştürülerek gerçekleştirilmiş; anlatıma konu olan kişilerin etrafında şahıs ve zamir kategorilerine ait biçimbirimler üzerinde bir değiştirim işlemi uygulanmıştır.

3.1.3.7. Şeyh Gâlib Mesnevisi: *Hüsn-ü Aşk*

Klasik Türk şiirinin 18. yüzyılda yaşamış son büyük temsilcilerinden Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*³³¹ mesnevisi ile Pamuk'un romanlarında geniş kapsamlı bir göndergesellik ve ana-metinsellik örüntüsü içerisinde bulunmaktadır. *Hüsn ü Aşk*³³², hikâyesi tarihî birer şahsiyet olan kişiler arasında geçen büyük mesnevilerden farklı olarak, güzellik ve aşk gibi soyut, simgesel kavramlar arasında geçen olaylar silsilesiyle tertip edilmiş tasavvufî bir mesnevidir.

Bir alt-metin olarak *Kara Kitap* romanının kuruluşunda yeniden yazılan *Hüsn ü Aşk*, ana-metin içerisinde palimpsest hikâye olarak bulunan bir arayış hikâyesine sahiptir. Alt-metne hâkim arama izleği, hikâyenin sonunda bir tür kendi oluş, kendilik izleğiyle birleşmektedir. Orhan Pamuk romanları arasında da belirgin biçimde işlenen söz konusu izlekler, ana-metin *Kara Kitap*'ın çatı hikâyesini oluşturmakta; bunun yanında, içanlatı, epigraf, alıntı ve gönderge biçimlerinde göndergesellik ilişkisi de göstermektedir.

³²⁹

“‘Âşık oldum yine bir taze gül-i ra'nâya
Ki salar âl ile her dem beni yüz gavgâya” Fuzuli, *Fuzûlî Divânı* (Haz.:Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedat Yüksel, Müjgan Cunbur), Akçağ Yayınları, Ankara, 1997, s. 249.

³³⁰ *Sessiz Ev*, s.261.

³³¹ Bk.: Naci Okçu, “Hüsn ü Aşk”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 19, TDV Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 29-31.

³³² Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk* (Haz.: Muhammed Nur Doğan), Kültür Bakanlığı Yayınları, e-kitap.

Yenidenyazım

Ana-metin *Kara Kitap*, roman içerisinde sıklıkla gönderge-metin durumunda da yer alan *Hüsn ü Aşk* mesnevisinin alt-metin olarak genişletme yoluyla gerçekleştirilen bir yenidenyazım süreci sonunda üretilmiştir. Mesnevi türünden roman düzlemine doğru gerçekleştirilen yenidenyazım sayesinde kipsel dönüşüm sergileyen ana-metin, aynı zamanda alt-metnin polisiye bir örüntüyle oylumlanmasıyla genişletilmiştir. Alt-metin ile ana-metin arasında gerçekleşen örgesel ve anlamsal dönüşümlere ise ana-metnin hikâyesinde anlatılan dünyanın, dünyaya dair düşüncelerin hikâyesi değil, içerisinde yaşanan sıradan ya da olağanüstü *şu* dünyanın ta kendisi olduğunu vurgulayan Pamuk dikkat çeker: “*Artık Hüsn ile Aşk birbirlerine çocukluk arkadaşları, kanlı canlı, istekli birer genç oldukları için âşık olacaklardır... Şeyh Galip’in dünyasında olduğu gibi Güzellik Aşk’ı arasın diye değil...*”³³³ Böylece, yenidenyazım yoluyla genişletilen alt-metin, modern sonrası bir edebî anlatıya girerek yalnızca kipsel dönüşüme uğramaz; simgesel anlamdan sıyrılarak içerisinde yaşanan hayatın bir kesitine dönüşmüş olur.

Şeyh Galib’in metninde yer alan örüntü, Aşk’ın Hüsn’ü arayış yolculuğu ve serüvenin sonunda, Hüsn ile Aşk’ın varlıklarının birbirleri ile ilintili oluşunun anlaşılması çerçevesi; *Kara Kitap*’ta adının da bir alıntı olduğu anlaşılan roman kişisi Galip’in Rüya’yı arayış yolculuğu boyunca ve bu yolculuk neticesinde Celâl’e dönüşmesiyle işlenmiş olan eş-ruh izleği etrafında genişletilerek yenidenyazılır. Böylece, Türk edebiyatının on sekizinci yüzyıla ait sembolist nitelikli metni *Hüsn ü Aşk*, eş-ruh izleği bağlamında post-modern bir kurmaca düzlemde incelenmiş; işlenmiş ve yinelenmiş olur.

Ana-metnin yorumsal üst-metin çerçevesinde de yorumlanması mümkün olan son bölümünde, “*takma dişli bir Divan Edebiyatı profesörü[nün]*”³³⁴, roman kişileri Galip, Rüya ve Celâl Salik’in etrafındaki hikayenin, “*Şeyh Galip’in Hüsn ü Aşk’ına da*”³³⁵ oturtulabileceğini söylemiş olmasından; “*Profesörün iki yüz yıl önceki şiir sorunlarına dikkat çeken edebi buluşu*”³³⁶ olarak söz edilir. Nitekim, *Kara Kitap*’ın

³³³ Orhan Pamuk, “Roman ve Alegori”, *Öteki Renkler*, s. 118.

³³⁴ *Kara Kitap*, s. 460.

³³⁵ *A.g.e.*, s. 460.

³³⁶ *A.g.e.*, s. 460.

çatı hikâyesini oluşturan ana anlatının, *Hüsn ü Aşk*'ın bir yenidenyazımı biçiminde kurulduğu, başta romanın yazarı Orhan Pamuk'un ifadeleriyle olmak üzere çeşitli biçimlerde³³⁷ belirtilmiş; Pamuk'un eserlerini metinsel-aşkın yönleriyle ele alan mevcut monografi içerisinde de tespit edilmiştir.

Alıntı ve Gönderge

Ana-metin *Kara Kitap*'ta yenidenyazılarak alt-metne dönüşen *Hüsn ü Aşk*, roman içerisinde gönderge-metin olarak da yer almaktadır. Mesnevinin 1328 numaralı beyiti, ana-metnin dokuzuncu bölümünde bir epigraf olarak bulunur. "Rüya'ya Selam Söyle" başlıklı üçüncü bölümde ise, alıntı yoluyla metne girerek göndergeleşir:

"Galip, dönüş yolunda, dükkânının kepengini indiren gözlüklü terziyle karşılaştı. [...] Ayaklarının altında ezilen karı dinleyerek, sokağın köşesindeki apartmana ve üst köşesindeki yatak odasının soluk başucu lambasının ışığı gözükeneye kadar birlikte yürüdüler. **Kâh kar yağıyordu, kâh karanlık.**"³³⁸

Bununla birlikte, ana-metinde Rüya'nın "*geçmişinin küçük bir müzesi*"³³⁹ni oluşturan eşya arasındaki bir edebiyat defterinde bulunan "*Hüsn ü Aşk* imtihanında gelebilir"³⁴⁰, ibaresinden oluşan bir not, gönderge ve alt-metin olarak *Hüsn ü Aşk*'a dikkat çekmektedir. Burada gönderge-metin, ana-metin içerisinde doğrudan anılarak yer almaktadır.

Gönderge-metnin 1019 numaralı beyiti³⁴¹, ana-metinde dil içi tercümesiyle "*iki çocuğun, Hüsn ile Aşk'ın okul yıllarını anlatan Şeyh Galip'in iki yüzyıl önce yazılmış*"³⁴² dizesi olarak "*Sır şahtır, ona ihtimam et.*"³⁴³ biçiminde alıntılanır.

³³⁷ Orhan Pamuk, "Sonsöz" Romanın Yazılış Hikâyesi", *A.g.e.*, s. 474.

³³⁸ *Kara Kitap*, s. 46.

³³⁹ *A.g.e.*, s. 54.

³⁴⁰ *A.g.e.*, s. 55.

³⁴¹

"Sır şâhdır âna ihtimam et
Koğma ev içinden ihtiram et" *Hüsn ü Aşk*, s. 70.

³⁴² *Kara Kitap*, s. 378.

³⁴³ *A.g.e.*, s. 379.

İçanlatı

Ana-metin *Kara Kitap*'ta, *Hüsn ü Aşk*'ın içanlatı biçiminde gönderge-metin olarak yer aldığı tespit edilmiştir. Ana-metnin anlatı zamanında evli bulunan akraba çocuklar Rüya ile Galip'in çocukluk yıllarında beraber okudukları bir eser olarak göndergeleşen *Hüsn ü Aşk*, ana-metnin ilgili bölümünde, özetlenerek³⁴⁴ bir içanlatıya dönüşür. Roman metni içerisinde Rüya ve Galip'in hikâyesi; bu hikâyenin içinde Şeyh Galip'in hikâyesi, anlatı içinde anlatı, "içanlatı" tekniğinin vurgulandığı yorumsal üst-metin özellikli bir bölüm olan "Aynaya Girdi Hikâye" başlıklı bölümü oluşturur.

Epigraf

Her bölümünde bir epigraf bulunan *Kara Kitap*'ta, alt-metin ve gönderge-metin *Hüsn ü Aşk*, epigraflardan da birkaçına kaynak olmaktadır. Ana-metnin "Birisi Beni Takip Ediyor" başlıklı dokuzuncu bölüm başlangıcında "'*Gâh kar yağıyordu, gâh karanlık.*' Şeyh Galip"³⁴⁵ biçimindeki bir epigraf olarak da yer almaktadır. Nitekim, epigrafı oluşturan ibare, *Hüsn ü Aşk*'ın 1328 numaralı "*Birbirine ye's ü havf lâhuk/ Geh kar yağar idi geh karanlık*"³⁴⁶ beyitinde bulunmaktadır.

Ana-metin *Kara Kitap*'ta, "Aynaya Girdi Hikâye" başlıklı on ikinci bölüm de, *Hüsn ü Aşk*'tan "*Bir yerde olup ikisi câlis/ Âyineye girdi aks-ü âkis*"³⁴⁷ biçiminde alınan 353 numaralı beyitin³⁴⁸ epigraf biçiminde kullanımıyla başlar. Gönderge-metinde, yansımanın görüntüsünün aynaya girmiş olduğundan söz eden ibare, ana-metinde de üst-kurmaca, kurmaca gerçeklik bakımından yorumsal üst-metin bağlamına sahip bir bölümde, bölümü özetler; tanıtır nitelikte bulunmaktadır. Söz konusu bölüm, Rüya ile Galip'in hikâyesini konu alan ana-metin *Kara Kitap*'ın ve ana-metinde genişletilerek yeniden yazılan, alt-metin *Hüsn ü Aşk*'ın bir tür özeti sayılabilecek bir içanlatı içerir. Bu çerçevede, içanlatı ve epigraf, birbiri içerisinde ve birbirini tamamlayan iki metin özelliği sergiler.

³⁴⁴ *Kara Kitap*, s. 372.

³⁴⁵ *A.g.e.*, s. 96.

³⁴⁶ *Hüsn ü Aşk*, s. 93.

³⁴⁷ *Kara Kitap*, s. 370.

³⁴⁸

"Bir yerde olup ikisi câlis
Âyineye girdi aks ü âkis" *Hüsn ü Aşk*, s. 27.

“Esrarlı Resimler” başlıklı on dördüncü bölüm, *Hüsn ü Aşk*’ın poetik bir niteliğe sahip bulunan “Fahriyye-i Şâirâne” başlıklı fahriye bölümünde yer alan, Mevlâna *Mesnevi*’sinin gönderge-metin olarak anlaşıldığı 2020 numaralı beyitinden³⁴⁹ alınan “*Esrarını Mesnevi’den aldım*”³⁵⁰ ibaresi ile başlar. Nitekim, 1952 yazında Bayoğlu’nda batakhane olarak tanıtılan bir işletmede gerçekleşen resim yarışmasının konu olduğu bölüm, *Mesnevi*’de bulunan, ana-metin *Kara Kitap* ile birlikte *Benim Adım Kırmızı*’da da “resim yarışması hikâyesi”; “ressamların yarışması” gibi adlarla gönderge-metin olarak yer alan hikâyenin bir yenidenyazımıdır. Bölümde anlatılan hikâyede, yarışma için çizili resmin içerisinde kör bir dilencinin elinde tutuşturulmuş “*bir kara kitap*”³⁵¹ bulunur. Böylece, Pamuk da ana-metnin ilgili bölümünün esrarını *Mesnevi*’den almış olmuştur.

Anıştırma

Kara Kitap’ta bir anlatı mekânı olarak kurgulanmış olan Şehrikalp Apartmanı³⁵², gönderge-metin *Hüsn ü Aşk*’³⁵³ta “*şehr-i Kalb*”³⁵⁴ ve “*diyâr-ı Kalb*”³⁵⁵, “*reh-güzâr-ı Kalb*”³⁵⁶, “*kalb şehrinin âbı*”³⁵⁷, “*hisâr-ı Kalb*”³⁵⁸, “*şehriyâr-ı kalb*”³⁵⁹ ve “*diyâr-ı kalb*”³⁶⁰ gibi ibarelerde yer alan gönül ülkesi, gönül yurdu eğretilemesinin göndergeleştigi bir anıştırma olarak değerlendirilmektedir. Gönderge-metnin anıştırma yoluyla metinde yer aldığı bir başka biçim ise Rüya’yı bulmak üzere onun arkadaşlarına ulaşmaya çalışan Galip’in, Gül adlı arkadaşının

³⁴⁹

“Esraârını Mesnevî’den aldım
Çaldım velî mîrî malı çaldım” *Hüsn ü Aşk*, s. 141.

³⁵⁰ *Kara Kitap*, s. 400.

³⁵¹ *A.g.e.*, s. 404.

³⁵² *A.g.e.*, s. 15.

³⁵³ Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk* (Haz.: Muhammed Nur Doğan), Kültür Bakanlığı Yayınları, e-kitap.

³⁵⁴ *Hüsn ü Aşk*, 1507, s. 106.

³⁵⁵ *A.g.e.*, 1256, s. 88.

³⁵⁶ *A.g.e.*, s. 88.

³⁵⁷ *A.g.e.*, 1253, s. 88.

³⁵⁸ *A.g.e.*, 1894, s. 133.

³⁵⁹ *A.g.e.*, s. 133.

³⁶⁰ *A.g.e.*, 1897, s. 133.

üçüncü ve dördüncü çocukları, “*Hüsün ve Aşk adı verilen sevimli ikizler[i]*”³⁶¹ dünyaya getirdiğini öğrendiği bölümdedir. Çocukların isimleri Hüsün ve Aşk, gönderge-metin *Hüsün ü Aşk*’ı anıştırmaktadır.

3.1.4. *Binbir Gece* Anlatıları

Arapça asıl adının “*Elf Leyle ve Leyle*” olduğu bilinen, 1814 yılında tamamlandığı kabul edilen 264 masaldan oluşan masal külliyyatı, Hint ve İran muhitleriyle 786-809 yılları arasında yaşamış olduğu bilinen Abbâsî Halifesi Hârûnürreşîd³⁶² dönemine ait metinsel-aşkın nitelikli anlatılardan oluşmaktadır.³⁶³ Orhan Pamuk’un, ilk seçkisini çocukluk yıllarında okumaya başladığını belirttiği³⁶⁴ *Binbir Gece Masalları*³⁶⁵, romancının eserlerinde metinsel-aşkın bir unsur olarak yer almaktadır. Doğulu hikâyeler ve ayrıntılar içermesine rağmen, *Binbir Gece*, Batılılar tarafından bir araya getirilmiş olması sebebiyle Orhan Pamuk tarafından bir Batı icadı olarak³⁶⁶ değerlendirilmektedir. Bunda, 1704 yılında eserin Fransızca tercümesini gerçekleştirmiş olan Antoine Galland’a pay verilmektedir³⁶⁷. Bununla birlikte, bu incelemede, izlek, konu ve kuruluş bakımından klasik Doğu edebiyatı metinleri arasında ele alınması tercih edilmektedir.

Ana-metin *Kara Kitap*’ta bir içanlatıda örüntüye girmiş olan Hârûn Reşîd’in kılık değiştirmesiyle ilgili hikâyeye, modern sonrası metinlerarası bağlamda, bulunduğu alt-metindeki işlevini muhafaza ederek bir içanlatı meydana getirmiştir. Nitekim Pamuk da, söz konusu hikâyeyi, romanında “1940’ların *İstanbul’unun siyah-beyaz filmlerden çıkma havasıyla birleştirdi[ğini]*”³⁶⁸ belirtir.

Gönderge-metin *Binbir Gece*, bir diğer ana-metin *Beyaz Kale*’de ise anıştırma biçiminde yer alır. Romanın yaşamak için hikâyeler uyduran³⁶⁹ Venedikli karakteri,

³⁶¹ *Kara Kitap*, s. 75.

³⁶² Bk.: Nahide Bozkurt, “Hârûnürreşîd”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 16, TDV Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 258-261.

³⁶³ Veli Ulutürk, “Binbir Gece”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 6, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, ss. 180-181.

³⁶⁴ Orhan Pamuk, “Okusak da Okumasak da: *Binbir Gece Masalları*”, *Manzaradan Parçalar*, s. 221.

³⁶⁵ Anonim, *Binbir Gece Masalları* (Çev.: Alim Şerif Onaran; Haz.: Atilla Birkiye), Afa Yayınları, İstanbul, 1992.

³⁶⁶ Orhan Pamuk, “Nobel Röportajı”, *Manzaradan Parçalar*, s. 324.

³⁶⁷ Orhan Pamuk, “Okusak da Okumasak da: *Binbir Gece Masalları*”, *Manzaradan Parçalar*, s. 222.

³⁶⁸ Orhan Pamuk, “Okusak da Okumasak da: *Binbir Gece Masalları*”, *A.g.e.*, ss. 224-225.

³⁶⁹ *Beyaz Kale*, s. 17.

kimi zaman önündeki kâğıtları “kendi kötülüğü[n]ün abartılmış hikâyeleriyle dolduru[r]”³⁷⁰. Kurmaca anlatı boyunca hikâyeler uydurma edimi, gönderge-metnin anlatıcı-kahramanı Şehrazat’ın hikâyeler uydurmasına yönelik bir anıştırmadır.

Binbir Gece, metinsel-aşkın niteliği ve girift yapısı sayesinde alıntı ve anıştırma yollarıyla göndergeleştirilerek Pamuk’un roman estetiğinde yorumsal üst-metin bağlamına yerleşmektedir.

3.2. Modern Türk Edebiyatının Tarihî Devreleri

Türk edebiyatının modernleşme sürecinin başlama devresi olarak kabul edilen Şinasi’nin tefrika hâlindeki basımı 1860 yılında gerçekleşmiş olan *Şair Evlenmesi* adlı piyesiyle başlayan³⁷¹ batılılaşma ya da yenileşme devri Türk edebiyatı dönemi, edebiyat tarihi bakımından yeni bir devrenin, birey ve toplum düzlemlerinde ortaya çıkan temayüller bakımından yeni bir zihnin ortaya çıkış sürecini göstermektedir. Pamuk’un romanlarında metinsel-aşkınlık düzleminde mevcut bulunan dönem edebiyatı eserleri, tarihî ve toplumsal şuurun ana-metinlerde birer yansımasını göstermektedir. Bu devreyi takip eden Edebiyat-ı Cedîde ya da Servet-i Fünun devri edebiyatı ise modern Türk edebiyatının estetik ve kuramsal bakımlardan Batı tarzı yönelimlerde bulunduğu oldukça kısa süreli, bununla birlikte önemli bir merhaleyi oluşturan devresidir. Orhan Pamuk’un romanlarında tezahür imkânları bulmuş olan modern Türk edebiyatının bu iki devresi, ele alınan metinlerde metinsel-aşkınlık biçimleri sergilemektedir. İncelemenin bu bölümünde, Türk edebiyatının Orhan Pamuk romanlarında metinsel-aşkınlık gösteren modern ve postmodernist metinleri, yenileşme döneminden başlanarak, tür ve tarih bakımından bir tasnif esasında fikir ve sanat akımlarıyla belirli izlekler etrafında ele alınmaktadır.

3.2.1. Tanzimat Dönemi: Tiyatro ve Şiir

Modern Türk edebiyatının ilk metni sayılan ve Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı’nın da başlangıcı olarak kabul edilen 1860 yılında İbrahim Şinasi tarafından yazımı tamamlanmış ve aynı yıl kitap olarak basılmış³⁷² olan piyes *Şair*

³⁷⁰ *Beyaz Kale*, s. 58.

³⁷¹ Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, 3. b., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, s. 50.

³⁷² İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, 10. b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 2006), İstanbul, 2015, s. 653.

*Evlenmesi*³⁷³, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta, eserin başlangıcında, “‘Büyük dururken küçükü kocaya vermek pek âdet değildir.’ Şair *Evlenmesi*”³⁷⁴ biçiminde epigraf olarak alıntılanır. Böylece, ana-metin çatı hikâyesini oluşturan kardeşlerin evliliği ekseninde kurulu hikâyenin metinsel-aşkın karşılığı olarak gönderge-metinler arasında yer alır. Nitekim, Müştak Bey'in Kumru Hanım ile evlenmeyi beklerken, onun büyük kız kardeşi, adını dahi sevmediğini belirttiği Sakine Hanım'la karşılaşması ve piyesin sonunda kendisiyle evliliğine söz verilenin yaşı değil boyu büyük olan küçük kız kardeş Kumru Hanım olduğunun anlaşılıp mutlu sona ulaşılmasıyla örüntülenen *Şair Evlenmesi*, anıştırma biçiminde bir tür alt-metinsellik de sergilemektedir. Ana-metin *Kafamda Bir Tuhaflık* ile yeniden yazılan alt-metin, meydana gelen yeni anlatıda yanlışlığın giderilmesi yolunda çabalamayıp kısmetine razı olan Mevlut'un tutumlarıyla örgesel ve edimsel bağlamda değişikliklere uğratılmış görünmektedir.

Namık Kemal'e ait piyes *Vatan yahut Silistre*³⁷⁵, ana-metin *Kar*'da Cumhuriyet'in ilk yıllarından kalma, aydınlanmacı bir başeser olarak tanıtılan “*Vatan yahut Çarşaf*”³⁷⁶ ve “*Vatan yahut Türban*”³⁷⁷ biçimlerinde verili kurmaca metinler aracılığıyla anıştırma yoluyla gönderge-metin olur:

“[...] [Ü]nlü milli kaleci Vural'ın maceralarından, vatan ve Atatürk şiirlerinden, şehrimizi ziyaret eden meşhur şairimiz Ka'nın bizzat okuduğu 'Kar' adlı en son şiirinden başka bir de Cumhuriyet'in ilk yıllarından kalma *Vatan yahut Çarşaf* adlı aydınlanmacı başeser yeni bir yorumla 'Vatan yahut Türban' adıyla sahnelenmiştir.”³⁷⁸

Tanzimat devri edebiyatı içerisinde sahnelendiği dönem büyük kitlesel hareketlenmelere yol açan *Vatan yahut Silistre*, ana-metinde radikal aydınlanmacı roman kişileri Sunay Zaim ve Funda Eser tarafından fazlasıyla yüceleştirilen Nâmık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* piyesine öykünmekte olan devrimci piyesler ve bu piyeslerin Tanzimat tiyatrosunda olduğu gibi estetik niteliklerinden çok muhtevalarına kıymet verilmesi yönündeki zihniyet parodi edilmektedir.

³⁷³ İbrahim Şinasi, *Şair Evlenmesi: Komedi 1 Perde* (Haz.: Mustafa Nihat Özön), 5. b., Remzi Kitabevi Yayınları (1. Baskı: 1940), İstanbul, 1966.

³⁷⁴ *Kafamda Bir Tuhaflık*, s. 13.

³⁷⁵ Nâmık Kemal, *Vatan yahut Silistre*, Yelkovan Yayınları, Ankara, 2006.

³⁷⁶ *Kar*, s. 35.

³⁷⁷ *A.g.e.*, s. 153.

³⁷⁸ *A.g.e.*, s. 35.

Türev ilişkisi bakımından ise, ilgili bölümün ana-metinde bir gazete haberi içerisinde bulunması ve “gazete dili”nin parodi edilerek kullanımı sayesinde alaycı dönüştürüm de gerçekleşmektedir.

Tanzimat devrinin Nâmık Kemâl ve Şinasi ile birlikte ilk neslini oluşturan Ziya Paşa, devrin düalizmini eserlerine yansıtmış bir şair, mütefekkir ve bürokrattır. Paşa'nın aydınlanma ve akıl çağı karşısındaki şaşkınlığının; bunun bir sonucu olarak kadiri mutlak'a teslimiyetinin bir temsili olan *Terci-i Bend*'in ardından, Tanpınar'a göre bir tür sükûna varmış olduğu³⁷⁹ *Terkib-i Bend*³⁸⁰, *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında, manzumeden bir beyitin anıştırılmasıyla gönderge-metin olur: “‘*Gün ışığı gözünü mü alıyor?*’ dedi Ömer. ‘*Hayır, rencide olmuyor didei şeytan ziyadan!*’”³⁸¹

Ana-metinde pozitivist ve bireyci bakış açısına sahip bir karakter olarak sunulan Ömer, Rastignac ve fâtilh olarak anılmaktan memnuniyet duymaktadır. Girişken karakterli Ömer'in kendisini Tanzimat devrinin fikrî zeminini hazırlayan ilk nesil temsilcilerinden Ziya Paşa'nın aydınlık, aydınlanma, ışık anlamlarındaki “ziyâ” sözcüğünün geçtiği beyitiyle ifade etmesi benlik ve karakter inşasıyla ilgilidir. Beyitin bütününe hâkim anlamdan ziyade, içerisinde bulunan bir sözcük nedeniyle ifadesinde söz konusu ibareye yer veren Ömer, hikâyede demiryolu inşaatında çalışmak üzere Erzincan'a gider; oradan bir çiftlik satın alır. Merkezden uzakta nispeten egzotik, sade bir yaşam sürmeye başlar. Böylece, gerçekçi ve akılcı bakış açısını romantik bir seçim sonucu kendisine dönerek kısmen geride bırakmış olur.

3.2.2. Servet-i Fünun Dönemi: Şiir ve Halid Ziya Uşaklıgil'in Romanları

Servet-i Fünun sanatkârlarının metinlerarası düzlemde Pamuk'un romanlarındaki varlığı, Doğu ve Batı medeniyetlerine dair mukayeseler etrafında ve kendilik izleşine bağlı olarak romantik “*dekadans karamsarlığı*”³⁸²nin bir tezahürü olarak anlaşılmaktadır. Nitekim, Pamuk'un roman kişileri de *Mai ve Siyah* romanının

³⁷⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 10. b., Çağlayan Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 322.

³⁸⁰ “*Erbâb-ı kemâli çekemez nâkis olanlar / Rencide olur dide-i huffâş ziyâdan*” Ziya Paşa, “*Terkib-i Bend*” bk.: Önder Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler*, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2001, ss. 159-166.; Önder Göçgün, *Ziyâ Paşa*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları (Tekser Ofset), İzmir, 1987, s. 54.

³⁸¹ *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 510.

³⁸² Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, s. 19.

romantik mizaçlı başkişisi Ahmet Cemil gibi, ontolojik ve estetik kaygılar içerisindedirler.

Şiir türünde Cenap Şahabettin ve Tevfik Fikret'in, roman türünde Halit Ziya Uşaklıgil'in metinsel-aşkın varlığı tespit edilen Orhan Pamuk romanları, söz konusu gönderge-metinleri sembolist dil estetiği, sanatların tedahülü ve romantik evren algısı etrafında içermektedir.

Şiir

Cenap Şahabettin'in şiirdeki ses unsurları sebebiyle müzik, karın yağışının anlatımı sebebiyle resim, fotoğraf ve sinema gibi görsel anlatım biçimlerine sahip sanat alanlarının şiir ile tedahül ettiği parnasyen nitelikli *Elhân-ı Şitâ*³⁸³ şiiri, *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında, ana-metnin tutkulu kişisi Ömer tarafından “*eski ve sinir bozucu bir şiir*”³⁸⁴ olarak hatırlanır. Nitekim, santimental duyuş tarzına ve yaratıcı dehaya sahip Servet-i Fünun estetiğini belirgin biçimde temsil eden Cenap Şahabettin şiiri, ana-metnin hissî davranmayan kişisi tarafından kendisi ve hayatı hakkında tefekkür ettiği bir sırada “*apartmanlar arasından caddeye inen kar taneleri*”³⁸⁵ sayesinde hatırlanır. Gönderge-metinden alıntılanan “*Eşini gaip eyleyen bir kuş gibi kar...*”³⁸⁶ dizesi, ana-metin ile göndergesellik ilişkisini sağlar.

Ana-metin *Cevdet Bey ve Oğulları* romanının Servet-i Fünun içerisinde bir diğer gönderge-metni Tevfik Fikret'e ait insanlık ve toplumun durumu etrafında bir tür ümitsizliğin tezahürü sayılabilecek *Târîh-i Kadîm*³⁸⁷ şiiridir. Ana-metinde, şiirin “*Mutlaka bir muzaffer on mağlûp / Çiğneyen haklı, çiğnenen mağlup [...] En celi*

³⁸³ Cenap Şahabettin, “Elhân-ı Şita”, *Cenab Şahabeddin'in Bütün Şiirleri* (Haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Necat Birinci, Abdullah Uçman), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984, ss. 223-224.

³⁸⁴ *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 444.

³⁸⁵ *A.g.e.*, s. 444.

³⁸⁶ *A.g.e.*, s. 444.

³⁸⁷ Tevfik Fikret, “Târîh-i Kadîm”, *Rübâb-ı Şikeste* (Haz.: Abdullah Uçman-Hasan Akay), Çağrı Yayınları, İstanbul, 2005, ss. 429-440.

*hikmet: Ermeyen*³⁸⁸ *ezilir!..*³⁸⁹; *Kahramanlık... Esası kan, vahşet...*³⁹⁰ dizelerinin altı çizili bir nüshasından söz edildiği bölümde, çokseslilik sergileyen bu romanda, Fikret için de onun “*bir pasifist, bir barışçı*”³⁹¹ olduğu ifade edilir. Şiirde romantik bir duyuşa sahip olan ve çoğunlukla toplumsal muhtevaya yönelmiş olan Fikret, ana-metnin bir fâtilh olarak değerlendirilen kişisi Ömer tarafından Edebiyat-ı Cedîde topluluğunun rûhuna yakın biçimde, pasifist olarak değerlendirilmektedir. Nitekim, toplumsal ve idarî koşullar nedeniyle uygulama alanı ve imkânı elde edemeyen fikirler, birer tasavvur olmaktan fazla öteye ilerleyebilmiş değildir.

Aşk-ı Memnû

Halid Ziya Uşaklıgil’in tefrikası 1900 yılında tamamlanmış romanı *Aşk-ı Memnu*³⁹², ana-metin *Sessiz Ev*’de, başkarakterlerinin kurmaca düzleme taşınarak, çatı hikâyede mevcut birer kişi gibi anımsanmasıyla gönderge-metin olur:

“Vefat: eski zenginlerden merhum Adnan Bey’in biricik kızı Nihal abla, tabii hatırladım, bak bir tütün tüccarıyla evlenmişsin, üç çocuğun, maşallah on bir de torunun olmuş, ama sen aslında Behlül’ü severdin, ama o da ahlaksız Bihter’i severdi, düşünme Fatma [...]”³⁹³

Fatma Hanım, *Aşk-ı Memnu*’nun roman kişilerini, biyografik yaşamından kişiler olarak hatırlamaktadır. Ana-metnin ilgili bölümünde, gönderge-metin *Aşk-ı Memnû* indirgeme yöntemiyle özetlenmiş; Nihâl adlı karakterin akıbeti genişletme yoluyla bir içanlatıya dönüştürülerek roman göndergeleştirilmiştir.

³⁸⁸ Ana-metinde bu biçimde yer alan ibare, *Rübâb-ı Şikeste*’de “*En celî hikmet: Ezmeyen ezilir[.]*” biçiminde yer almaktadır. (Bk.: Tefîk Fikret, “Târîh-i Kadîm”, *Rübâb-ı Şikeste*, s. 431.) Söz konusu imlâ farkı bir basım hatası olabileceği gibi ana-metinde Muhittin adlı “*bir zamanlar Baudelaire okumuş*” bir fikir ve dava insanı olarak yer alan anlatı kişinin kütüphanesini inceleyen, altı çizili bölümleri yüksek sesle okuyan Barbaros ve Turgay adlı askerî okul öğrencileri gençlere ait bir yanlışlık olarak da tasarlanmış olabilir. Nitekim *Cevdet Bey ve Oğulları* romanına ait anlatı zamanı, harf inkılâbının evvelki süreçlerini (de) kapsadığından, söz konusu “kitap”, eski yazıyla basılmış bir kitap olup okunuşundaki yanlışlık, “oyun”su bir tasavvurun neticesi olabilir. Nitekim, “Târîh-i Kadîm”in eski harfli yazımında “ez-“ fiilindeki /-z-/ sesi, Arap harfli yazı sistemindeki “ج” simgeli “ze” ünsüzüyle gösterilmiştir. “er-” fiilinde bulunan /-r-/ sesi ise, “ج” simgeli “ra” ünsüzü ile gösterilmektedir. Dikkatsiz bir okuma sırasında, iki ünsüz birbirinin yerine sesletilebilmektedir.

³⁸⁹ *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 491; *Rübâb-ı Şikeste*, s. 431.

³⁹⁰ *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 491; *Rübâb-ı Şikeste*, s. 432.

³⁹¹ *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 491.

³⁹² Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Özgür Yayınları (1. Baskı: İstanbul, 2001), İstanbul, 2008.

³⁹³ *Sessiz Ev*, s. 298.

Kırık Hayatlar

Halid Ziya Uşaklıgil'e ait, 1923 yılında yayımlanabilen *Kırık Hayatlar*³⁹⁴ romanı, Orhan Pamuk'un eserlerinde gönderge-metin olarak oldukça sık biçimde tespit edilmiştir. *Yeni Hayat*'ta anıştırma tekniğiyle gönderge-metin durumunda bulunan *Kırık Hayatlar*, ana-metnin kişilerinden Mehmet'in "*Hayal kırıklıklarına ve kırık hayatlara yol açtığı için*"³⁹⁵, hayatını değiştiren "kitaptan" intikam almak istemesiyle metne girmiştir.

Kırık Hayatlar, bir ailenin felâketini konu alması bakımından ana-metinle göndergesellik ilişkisi içerisindedir. Nitekim, *Yeni Hayat*'ta da roman kişilerinin "yeni" hayatları, birer felâket ya da tasavvufî bir bakışla kıyamet ve yeni bir başlangıca yönelik dönüm noktası sayılabilecek "kaza" sonucu tümüyle farklı bir yöne doğru evrilmekte veya sona ermektedir.

Gönderge-metin, *Masumiyet Müzesi*'nde ana-metin içerisinde doğrudan adına yer verilerek göndergeleştirilmiştir. Füsün'un eşi Feridun, bir başkasına ait hazır bir senaryoyu film olarak çekmeye başlar. Bu kurmaca-metinlerarası filmin adı "*Kırık Hayatlar*"dır:

"Halit Ziya'nın seksen yıllık aşk ve aile romanı *Kırık Hayatlar*'ın adı verilmişti filme, ama son dönem Osmanlı konaklarında, Batılılaşmış zengin Osmanlı seçkinleri ve burjuvaları arasında geçen o romanla, 1970'lerin çamurlu arka sokaklarda ve şarkılı türkülü gazinolarda geçen senaryo arasında hiçbir benzerlik yoktu. [...] Papatya'nın istekle oynadığı şarkıcı kızımız, romandakinin tersine evli olduğu için değil, olamadığı için o kadar mutsuzdu."³⁹⁶

Kemal'in ifadelerinden hareketle, Orhan Pamuk için, *Kırık Hayatlar*'ın ana-metin *Masumiyet Müzesi* içerisinde gönderge-metin olarak bulunmasına iradî olarak karar vermişse de 1970'li yıllardaki yerli sinema endüstrisinin bir ürünü durumuna getirmeme gayretinde bulunduğu yönünde bir yorumun getirilmesi olanaklı görünmektedir. Nitekim, *Kırık Hayatlar*'ın kişilerinden Ömer Behiç'in hayat ve insanlık telakkileri, Orhan Pamuk üzerinde de tesiri olduğu bilinen Oğuz Atay'a ait *Tutunamayanlar* romanının Turgut Özben isimli karakteri ile benzerlikler göstermektedir.

³⁹⁴ Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar* (Haz.: Seval Karadeniz), Özgür Yayınları, İstanbul, 2010.

³⁹⁵ *Yeni Hayat*, s. 76.

³⁹⁶ *Masumiyet Müzesi*, s. 428.

Bununla birlikte, Halid Ziya, Tanpınar ve Oğuz Atay, bir roman estetiğinin devam biçimindeki unsurlarını teşkil etmektedir. Oğuz Atay'ın otobiyografik eseri *Günlük*³⁹⁷'te romancının kendisini dâhil ettiği bu romancı grubuyla edebî akrabalık ortaya konmaktadır. Nitekim, Atay'ın *Tutunamayanlar* romanı ile *Kırık Hayatlar* arasında da birtakım koşutluklar bulunmaktadır. Eserlerinde anılan şair/romancılara göndergesel bir çizgide yer vermeyi tercih ettiği görülen Pamuk'un da, duyuş ve estetik bakımından Uşaklıgil, Tanpınar ve Atay ile ortak bir edebiyat mirasını paylaştığı³⁹⁸ anlaşılmaktadır.

3.2.3. Cumhuriyet Devri ve Sonrası Metinleri

Türk edebiyatının Cumhuriyet devrindeki istikameti, ideal insan tasavvuruna yönelik anlatı kişilerinin görülmeye başlandığı toplumsal fayda prensibine yönelik bir edebiyat çerçevesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında, Tanpınar, Peyami Safa, daha ileride Yusuf Atılgan gibi isimler, bağlı buldukları edebiyat muhitleri için avangart sayılan kimi eğilimler içerisinde bulunurlar.

Yazar Orhan Pamuk'un da, mensur eserlerde geleneksel gerçekçi köy ve taşra edebiyatından ziyade, avangart biçimleri izlediği anlaşılmaktadır. Şiir türünde ise Ahmet Hâşim, Yahya Kemâl gibi saf şiir temsilcileriyle birlikte, *Benim Adım Kırmızı*'da ekfrastik bir yapıya bürünen romantik ve toplumcu gerçekçi şair Nâzım Hikmet Ran'a ait *Saman Sarısı* şiiri de Pamuk'un roman estetiğinde metinsel-aşkın bir boyut kazanmaktadır.

Şiir

Ana-metin *Kara Kitap*'ta, Galip'in Celâl'i bulmak üzere onun yaşadığı apartmana gittiği bir bölümde, Ahmet Haşim'in ana hatlarıyla varoluş ve yaşam konulu, görsel anlatıma dayalı sanatların şiir türüne nüfuzuna bir örnek teşkil eden *Merdiven*³⁹⁹ şiiri gönderge-metindir. Ana-metinde “Ağır ağır çıkacaksın bu

³⁹⁷ Oğuz Atay, *Günlük*, 23.b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 1987, İstanbul), İstanbul, 2016, ss. 186-188.

³⁹⁸ Çınar Oskay, “Kara Kitap'tan Daha iyisini Yazabilecek mi?”, *Hürriyet Kelebek*, 18.08.2013. (<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/kara-kitaptan-daha-iyisini-yazabilecek-mi-24542148>, Erişim tarihi: 23.05.2019.)

³⁹⁹ Ahmet Haşim, “Merdiven”, *Piyâle: İlk ve Son Şiirler* (Haz.: M. Fatih Andı), 6. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: İstanbul, 2005), İstanbul, 2015, s. 32.

merdivenlerden [...]”⁴⁰⁰ biçimindeki ilk dizesinin anıştırılması yoluyla gönderge hâline getirilen metin, “Kapıcının bindiği asansör aşağıya inerken Galip merdivenleri ağır ağır çıkmaya başladı”⁴⁰¹ ibaresi içerisinde örüntüye estetik bir anlam katmaktan ziyade, gündelik hayatın içerisinde sıradanlaştırılarak anıştırılmaktadır.

Türk edebiyatında saf/öz şiirin bir diğer diğer temsilcisi Yahya Kemal Beyatlı'nın ölümünden sonra Nâyî ve Nev-Yunânî tarzdaki şiirleriyle birlikte *Kendi Gökkubbemiz* adıyla yayımlanan şiir kitabında yer alan *Akıncı*⁴⁰² şiirinin, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta konusundan bahsedilerek ana-metinde yer aldığı, anıştırma yoluyla oldukça açık bir biçimde göndergeleştirildiği tespit edilmiştir. Ana-metinde, ortaokul edebiyat derslerinde Mevlut'un, “*Yahya Kemal'in Osmanlı akıncılarının ellerinde kılıçlar Balkanlar'ı fethederken hissettikleri şenlik duygusunu anlatan mısralarını*”⁴⁰³ okumakla mutluluk duyduğundan söz edilir. Yahya Kemal'in okul kitaplarında yer almakta olan tarihî konulu bu şiiri, öğrenci iken çalışmak durumunda bulunan Mevlut'un ulaşabildiği sınırlı sayıdaki edebiyat metni arasındadır.

Nâzım Hikmet'in 1951-1959 yılları arasında yayımladığı şiirleri arasında yer alan *Saman Sarısı*⁴⁰⁴ şiiri *Benim Adım Kırmızı* romanında anıştırma yoluyla yer verilmiş bir gönderge-metindir.

⁴⁰⁰ “Merdiven”, *Piyâle*, s. 32.

⁴⁰¹ *Kara Kitap*, s. 236.

⁴⁰² Yahya Kemal Beyatlı, “Akıncı”, *Kendi Gökkubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları (1. Baskı: 1961, Baha Matbaası Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2012, s. 13.

⁴⁰³ *Kafamda Bir Tuhaflık*, s. 81.

⁴⁰⁴ Nâzım Hikmet Ran, “Saman Sarısı”, *Bütün Şiirleri: Son Şiirleri* (Şiirler 7) (Ed.: Güven Turan-Fahri Güllüoğlu), 4. b., , Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2007), İstanbul, 2008, ss. 1748-1761.

Şiirin bilhassa ressam Abidin Dino'nun açıkça göndergeleşmiş bir isim olarak yer aldığı dizeleri⁴⁰⁵, "*Kelebek'in nakışı, dedim, şairin mesnevisinde sorduğu mutluluğun resminin, ancak Allah vergisi bir renk hüneriyle mümkün olacağına iyi bir kanıttır.*"⁴⁰⁶ ifadeleriyle ana-metnin tarihî dokusuna uygun biçimde şiirden bir mesnevi olarak bahsedilmesiyle anıştırılmaktadır. Türk edebiyatında geniş ölçüde bilinen şiirlerden biri *Saman Sarısı*, Pamuk'un en eğlenceli romanı olarak değerlendirdiği *Benim Adım Kırmızı*'da resminin yapılıp yapılamayacağı araştırılan mutluluğun romanının yazıldığını düşündüren ekfrastik işlevli bir anıştırma olarak bulunmaktadır.

Şeküre'nin anlatıcısı olduğu bitiş bölümü, ekfrastik bir anlatıma sahiptir. Bu bölümde *Saman Sarısı*, gönderge-metin olarak yer almaktadır. Bütün ömrü boyunca iki şeyin resminin yapılmasını çok istediğini belirten Şeküre, ilk olarak kendisinin güzelliğini anlatan, genç olduğu dönemine ait bir resminin çizilmiş olmasını arzulamaktadır. Görmek istediği diğer resim ise, geleneksel minyatür sanatı ile perspektife dayalı modern resim estetiğinin bir arada bulunduğu, oğlu Orhan'ın çizilmesini imkânsız olarak değerlendirdiği "mutluluğun resmi"dir:

"Ranlı şair Sarı Nazım'ın bir mesnevisinde merak ettiği şey: Mutluluğun resmi yapılınsı isterdim. Bunun nasıl yapılacağını çok iyi biliyorum. Bir anne resmi yapılınsı isterdim, iki çocuğu olsun; kucağında gülümseyerek tutup emzirdiği küçüğü, o annenin iri göğsünün ucunu mutlulukla gülümseyerek emerken, hafifçe kıskanan büyük kardeşle annenin gözleri buluşsun isterdim. Hem bu resimdeki anne ben olayım, hem de bu resim gökteki kuşu hem uçar gibi hem de gökte sonsuza kadar asılı kalır gibi gösterip zamanı durduran Heratlı eski üstatların usulüyle yapılınsı isterdim. Biliyorum kolay değil."⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ "On dokuz yaşım Beyazıt Meydanı'ndan geçiyor çıkıyor Kızıl Meydan'a Konkord'a iniyor Abidin'e rastlıyorum da meydanlardan konuşuyoruz"; "meydanlarla yapıardan konuşuyoruz Abidin'le tavan arasındaki otel odamda"; "Abidin'le meydanda firdönen Celâlettin'den konuşuyoruz/ Abidin uçsuz bucaksız hızın renklerini döktürüyor/ [...] ve Maris bir manavdır komos yemişleri satar/ bizim Abidin de öyle Avni de Levni de"; "hamlenin resmini yapıyor Abidin yüz elliye altmışın meydanlığında suda balıkları nasıl görüp suda balıkları nasıl avlayabilirsem öyle görüp öyle avlayabilirim kıvıl kıvıl akan vakıfları tuvalinde Abidin'in"; "Abidin'e söylemeli de resmini yapısın Beyazıt Meydanı'nda şehit düşenin ve Gagarin Yoldaşın ve daha adını sanını kaşını gözünü bilmediğimiz Titof Yoldaşın ve ondan sonrakilerin ve tavan arasında yatan genç kadının"; "sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin/ işin kolayına kaçmadan ama"; "sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin/ 1961 yazı ortalarında Küba'nın resmini yapabilir misin"; "sen el resimleri yaparsın Abidin bizim ırgatların demircilerin ellerini"; "mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin/ hürriyet sözcüğünün resmini ama yalansızının"; "yatsak isterdim bu kitabın kâadını yapanlar yazısını dizenler nakışını basanlar bu kitabı dükkânında satanlar para verip alanlar alıp da seyredenler bir de Abidin bir de ben bir de bir saman sarısı belâsı başımın." (Bk.: Nâzım Hikmet Ran, "Saman Sarısı", *Bütün Şiirleri: Son Şiirleri* (Şiirler 7) (Ed.: Güven Turan-Fahri Güllüoğlu), 4. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2007), İstanbul, 2008, ss. 1748-1761.)

⁴⁰⁶ *Benim Adım Kırmızı*, s. 320.

⁴⁰⁷ A.g.e., s. 500.

Şeküre'ye göre, “aklı başında bütün kadınlar[ın]”⁴⁰⁸ bildiği gibi, “çocuklara sarılıp uyuma[k], hayatın hırpaladığı ezik bir kocaya sarılarak uyumaktan çok daha güzel”⁴⁰⁹dir. Mutluluğun resmi yapılamamıştır, ancak romanın bitiş bölümünde Şeküre'nin oğullarıyla beraber bir “ân”ı aktararak mutluluğun betimlenmesi, bir fotoğrafın ya da romanın dokusuna uygun olarak bir minyatürün kip bakımından dönüştürülmesi gerçekleştirilmiştir. “Kırmızı” rengin mânâsıyla ilintili olarak, “mutluluğun romanı” “yapılmış”tır.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da anıştırılan bir diğer şiir de Sabri Esat Siyavuşgil'e ait gün sonunda bir iç mekân olarak evin bölümleri hakkındaki *Odalar ve Sofalar*⁴¹⁰ adlı şiirdir:

“Gözlerime karanlığın perdesi inmeye başlamış mıydı, yoksa bu **odalar ve sofalar** mı bu kadar karanlıktı? Kör olmadan önce daha ne kadar günüm ve haftam vardı? **Gölgem ve ben** durduk, mutfağın hayaletleri içinde, tozlu dolabın temiz köşesinden kâğıtları alıp hızla geri döndük.”⁴¹¹

Gözlerine sorguç iğnesi batırılan nakkaş Zeytin, şiirsel bir ifadeyle körlüğünün başlangıç anlarını aktarır. Gönderge-metinde olduğu gibi, ana-metinde Zeytin'in körlük anlarının başlangıcında da etraf gittikçe kararmakta, Zeytin için bir nevi akşam olmaktadır.

İkinci Yeni şairi Turgut Uyar'ın *Büyük Saat*⁴¹² adlı şiiri de *Benim Adım Kırmızı* romanında anıştırılmaktadır. Nakkaş Osman ile birlikte Hazine Odası'nda araştırma yapmakta olan Kara'nın, “*Hazine odalarının üçüncüsünün, hamama bitişik olanının, karanlık bir yerinde, pek çok Frenk kral ve hükümdarından hediye gelip kısa sürede bozulunca bir kenara konmuş yüzlerce tuhaf ve büyük saatin oluşturduğu bir*

⁴⁰⁸ *Benim Adım Kırmızı*, s. 496.

⁴⁰⁹ *A.g.e.*, s. 496.

⁴¹⁰ Gölgesiyle birlikte odalar ve sofalar arasında gezinmekte olan nakkaşın anlatımı, bilhassa, şiirin aşağıdaki bölümünü anıştırmaktadır:
“Odada yığın yığın
Gölgenin salkımları;
Sofada yalnızlığın
Duyulur adımları.” (Sabri Esat Siyavuşgil, “Odalar ve Sofalar”, *Odalar ve Sofalar*, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1933.)

⁴¹¹ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 482-483.

⁴¹² Turgut Uyar, “Büyük Saat”, *Büyük Saat: Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: İstanbul, Mayıs 2002), İstanbul, 2018, ss. 290-292.

köşe”⁴¹³ gördüğü yönündeki ifadeleri, ileride detaylı biçimde ele alınan Ahmet Hamdi Tanpınar’a ait “Mübarek” adlı saate ev sakinleri arasında karakteristik bir anlamın yüklendiği roman *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün yanı sıra, Uyar’ın “Şimdi tarihte saat kaç?”⁴¹⁴; “Saat, saat kaç hâlâ?! Bilmem ben güneş saati kullanıyorum.”⁴¹⁵; “Şimdi saat kaç?”⁴¹⁶ biçiminde tekrar eden dizeleriyle vakit kavramını karşılamak üzere gönderge-metne yerleştirilmiş “saat” imgesi etrafında kurulu şiirini hatıra getirmektedir. Orhan Pamuk romanlarında da zaman olgusu, kozmik ve şahsî düzlemde birbirinden ayrılarak izikleştirilmektedir.

Bir şair olan Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Pamuk romanlarından *Kar*’da tiyatro uyunu *Bir Adam Yaratmak*⁴¹⁷ ile metinsel-aşkın görünüm sergilemektedir. Üç perdeden oluşan oyun, ana hatlarıyla bir oyun yazarı olan Hüsrev’in “Ölüm Korkusu” adlı tiyatro oyununu yazdığı sırada söz konusu oyundaki örüntünün bir parçası durumuna gelmesi hakkında üst-kurmacanın yorumsal üst-metne dönüştüğü bir metindir.

Ana-metinde “Büyük Doğu’yu defalarca oku[duklarından]”⁴¹⁸ söz edilen ve Necip Fazıl’a duydukları hayranlık nedeniyle kendilerine Necip ve Fazıl takma adlarını veren iki arkadaşın bulunması, Necip Fazıl Kısakürek’in ve “1943’ten başlayarak, çeşitli aralıklarla Mayıs 1978’e kadar yayımlanan fikrî, edebî, siyasî ve dinî muhtevalı dergi”⁴¹⁹ *Büyük Doğu*’nun *Kar* romanında göndergeleştirilmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte, ana-metinde bir tiyatro oyunu sırasında meydana gelen bir kaza sonucu öldürülmeyi planlayan Sunay Zaim, *Bir Adam Yaratmak*’ta Hüsrev’in, “eser[in]deki kaza kurşunu sahnesini gerçekçi bulmayan misafirleri ikna etmek için boş zannettiği bir tabanca ile ateş ede[rek]”⁴²⁰ kendisine hissî bakımdan yakınlık duyan Selma adlı karakterin ölümüne yol açması biçiminde oylumlanan örüntüyü takip eder. Boş olduğunu söyleyerek eline bir silah verdiği Kadife’yi kendi

⁴¹³ *Benim Adım Kırmızı*, s. 399.

⁴¹⁴ Turgut Uyar, “Büyük Saat”, *Büyük Saat*, s. 290.

⁴¹⁵ “Büyük Saat”, *A.g.e.*, s. 291.

⁴¹⁶ *A.g.e.*, s. 292.

⁴¹⁷ Necip Fazıl Kısakürek, *Bir Adam Yaratmak*, Sühulet Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1938.

⁴¹⁸ *Kar*, s. 110.

⁴¹⁹ M. Orhan Okay, “Büyük Doğu”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 6, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, ss. 513-514.

⁴²⁰ M. Orhan Okay, “Bir Adam Yaratmak”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 6, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, ss. 185-186.

yazdığı oyunda oynamaya ikna eder. Bu oyun sırasında Kadife rolü gereği ateş edecek ve Sunay Zaim vurulacaktır. Bu yönüyle *Bir Adam Yaratmak*, *Kar*'ın alt-metnini oluşturmaktadır.

Hikâyesi Kars ilinde geçen ana-metin *Kar*, Serhat şehir gazetesi olarak anılan bir yerel yayında Sunay Zaim henüz ölmeden ölüm haberinin yayımlanması yönünde kuruludur. Aynı zamanda, gazetenin sahibi Muhtar, *Kar*'ın başkişisi Ka'ya duygusal yakınlık hisseden İpek'in ayrılmış olduğu eşidir. Ana-metnin bu bağlamdaki alt-metni de *Bir Adam Yaratmak*'tır. Nitekim, alt-metnin muharrir kişisi Hüsrev'in karşısında Şeref adlı gazete sahibi bulunmaktadır ve Şeref'in eşi Zeynep, Hüsrev'e karşı hissî bir ilgi beslemektedir. İpek ile Zeynep; Muhtar ile Şeref ve nihayet yazar Hüsrev ile şair Ka arasında alt-metin bakımından göndergesellik ilişkisi bulunmaktadır.

Son olarak, ana-metinde bulunan Necip ve Fazıl adlı gençlerin, eş-ruh izleğinin bir temsili durumunda oldukları düşünülmektedir. Aynı anda Hicran adlı bir kadına âşık olan gençlerden Fazıl, Sunay Zaim'in tiyatro oyunun sahnelenmesi sırasında çıkan silahlı çatışmada yüzünden vurularak ölür; hayatta kalan Necip, Hicran ile evlenir. Hicran ise, aslında Fazıl'a âşıktır ve Necip'le Fazıl'a benzediği için evlendiğini⁴²¹ belirtir. Neredeyse duyuş ve zihin bakımından birbirinin aynı ancak hayatta kalanın Hicran'la evlenmesi ve diğerinin ölmesi bakımından karşıt varlık ve yokluk durumlarında bulunan iki gençten birinin ölümüyle kendilik gerçekleşir. *Büyük Doğu* ve *Bir Adam Yaratmak* ile ana-metinde gönderge olarak bulunan Necip Fazıl Kısakürek, *Kar* romanında kendilik ve eş-ruh izlekleri etrafında bir gönderge-şahsiyettir.

3.2.3.1. Tanpınar'ın Metinsel-Aşkın Konumu

Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Pamuk'un da söz ettiği⁴²² gibi, Pamuk'u edebiyat sahasına kenetleyen zincirin halkalarından birini temsil etmektedir. Metinsel-aşkın düzlemde de oldukça belirgin durumdaki “edebî miras” meselesi, Orhan Pamuk edebiyatı ile Tanpınar'ın şiirleri, romanları ve hikâyeleri arasında bir göndergesellik ilişkisini ortaya koymaktadır. Türk edebiyat ve eleştiri tarihine bir

⁴²¹ *Kar*, ss. 110-111.

⁴²² Çınar Oskay, “Kara Kitap'tan Daha İyisini Yazabilecek mi?”, *Hürriyet Kelebek*, İstanbul, 2013. (<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/kara-kitaptan-daha-iyisini-yazabilecek-mi-24542148>, Erişim tarihi: 28.06.2018.)

estet olarak yerleşmiş olan Tanpınar, Orhan Pamuk edebiyatında bilhassa başta resim ve müzik olmak üzere çeşitli sanatlar karşısında geliştirdiği eklektik zevk ve özgün bakış açıları çerçevesinde nüfuz etmiştir. Bunun yanında, Yahya Kemal'in fikir ve tecrübeleri etrafında geliştirdiği mukayeseli medeniyet telakkilerinin de “zaman/saat”, “Doğu-Batı”, “eşya-insan”, “düş-rüya” imgeleri ekseninde Pamuk'un zevk ve duyusunun istikametinin seyrinde tesirde bulunduğu anlaşılmaktadır. Resim sanatı ve görsel anlatım vasıtalarına romanlarında geniş ölçüde yer veren Orhan Pamuk da Tanpınar'ın rafine yönüne “*Türk edebiyatının geçmiş kültüre en derin dikkati gösteren ve en 'Batılı' yazarı Tanpınar, geleneksel kültürümüzde eksikliğini hissettiğimiz resim ve seyretme zevkini romanının dünyasıyla doldurmak istemiştir.*”⁴²³ sözleriyle dikkat çekmiştir.

Alman romantizm akımından geniş ölçüde yararlandığı bilinen Ahmet Hamdi Tanpınar ile Orhan Pamuk arasında romantik sanata ilgileri bakımından bir edebî akrabalık bulunmaktadır. Metinsel-aşkın düzlemde Tanpınar'ın konumu ise, çoğunlukla “zaman”, “saat”, “vakit” ve bütün bunların bir tür terkibi olarak da anlaşılması mümkün olan “eşik” kavramları etrafında ortaya çıkmaktadır. Romantik edebiyat ile yoğun metinsel-aşkın ilgisi bulunan *Yeni Hayat*'ta, Tanpınar'a ait eserlerden bilhassa şiirlerin gönderge-metinler olarak bulunması, romantik estetikle ve kısmen sembolizm ile doğrudan ilintilidir. Nitekim, *Yeni Hayat*'ta Pamuk, büyük ölçüde simgesel anlatıma yönelmiştir. Pamuk'un romanlarına gönderge-metin olarak giren Tanpınar eserleri, çoğunlukla alıntı, anırtırma yöntemleriyle göndergeleşerek ana-metinlere yerleşmektedir. Orhan Pamuk romanlarıyla göndergesellik ilişkisi bulunan Tanpınar eserleri, şiirlerinden hikâyelerine; romanları arasından *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne, *Sahnenin Dışındakiler*'e ulaşan, şiirde çoğunlukla sembolist, mensur türlerde ironik anlatım ekseninde ortaya çıkan bir metinsel-aşkınlık çerçevesi içindedir.

Şiir

Nakkaşlar arasında gerçekleşen cinayetler etrafında örülü olan ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da, öldürülen nakkaş Zarif Efendi'nin, kendi ölümü hakkındaki “*Ben doğmadan önce arkamda sınırsız bir zaman vardı. Ben öldükten sonra da, bitip tükenmeyecek bir zaman! Yaşarken hiç düşünmezdim bunları; ışıklar içinde yaşayıp*

⁴²³ Orhan Pamuk, “Tanpınar'ın Bitmemiş Romanı Aydaki Kadın”, *Öteki Renkler*, s. 166.

giderdim, iki karanlık zamanın arasında."⁴²⁴ ifadesi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Ne İçindeyim Zamanın*⁴²⁵ adlı şiirine, bilhassa "*Ne içindeyim zamanın,/ Ne de büsbütün dışında;/ Yekpâre, geniş bir ânın/ Parçalanmaz akışında.*"⁴²⁶ dizelerine bir anıştırmadır. Romanda, Tanpınar'a ait *Her Şey Yerli Yerinde*⁴²⁷ şiiri de son derece örtük biçimde anıştırılmaktadır:

"Sağda kuyu kovası ve üzerinde soğuktan hiç de şikayetçi gözükmeyen bir serçe, ileride akşam vakti neredeyse yanmayan ocak, solda yalnızca misafirlerin atlarının bağlandığı ahır, **her şey yerli yerinde**. Ahırın yanındaki açık kapıdan içeri girip, ayaklarımı ahşap merdivenlere pat pat vurarak ve öksürerek yukarı çıktım."⁴²⁸

Katil nakkaşın, Enişte Efendi'nin evine girdiğinde gördükleri hakkındaki "*her şey yerli yerinde*"⁴²⁹ ibaresi, söz konusu şiiri hatıra getirmektedir.

Her Şey Yerli Yerinde, Kara Kitap'ta da alıntı yoluyla gönderge-metin durumunda yer alır. Celâl Salik'in yer değiştirme ve kendisi olmak, kendilik izleği etrafındaki köşe yazılarından birinde, izleklerin Tanpınar'ın eserlerine hâkim oluşu, "her şey yerli yerinde" ibaresiyle, anıştırılır. "Göz" başlıklı bölümde, bir Fransız gazetesinde görmüş olduğu ve başta Dede Korkut hikâyeleri olmak üzere Türk halk anlatılarındaki Tepegöz'ü⁴³⁰ anımsatan ve bu konuda bir şeyler yazmasını da sağlayan illüstrasyondan hareketle kendisini bir "göz"ün izlediğinden ve zamanla o "göz"e dönüştüğünden söz edilen içanlatı, Celâl Salik'in kendisi olması yolundaki merhalelerden biri olarak anlaşılır:

"Demek ki şimdi ben, az önceki 'göz' olmuştum ve kendimi dışarıdan seyrediyordum. [...] Kendimi dışarıdan görür görmez hatırlamış ve anlamıştım zaten kendimi dışarıdan görmeyi alışkanlık edindiğimi. [...] Kendimi dışarıdan görürken, 'Evet, **her şey yerli yerinde,**'

⁴²⁴ *Benim Adım Kırmızı*, s. 9.

⁴²⁵ Ahmet Hamdi, Tanpınar, "Ne İçindeyim Zamanın", *Bütün Şiirleri* (Haz.: İnci Enginün), 12. b., Dergâh Yayınları (1.-11. Baskı: 1976-2011), İstanbul, 2012, s. 19.

⁴²⁶ "Ne İçindeyim Zamanın", *Bütün Şiirleri*, s. 19.

⁴²⁷ "Her Şey Yerli Yerinde", *A.g.e.*, s. 40.

⁴²⁸ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 192-193.

⁴²⁹ *A.g.e.*, s. 193.

⁴³⁰ Kitâb-ı Dede Korkut'ta yer alan "Basat'ın Depegöz'ü Öldürdüğü Destan"da bahsi geçen Tepegöz, tepesinde tek gözü olan bir peri kızından doğma, harikuladeliğe gösteren Bayındır Han ve yanındaki Basat tarafından himaye edilen, aralarında geçen mücadele sonunda yine Basat tarafından öldürülen oldukça grotesk betimlenmiş bir varlık olarak tarif edilmektedir. (Bk.: Muharrem Ergin, "Basat'ın Depegöz'ü Öldürdüğü Destan", *Dede Korkut Kitabı-1: Giriş-Metin-Faksimile, 2 Cilt, 6. b.*, Türk Dil Kurumu Yayınları (1. Baskı: 1958, y.y.y.), Ankara, 2008, ss. 15-17.)

diyordum; kendimi dışarıdan görürken, ‘Yeterince benzemiyorum,’ diyordum, ‘benzemek istediğim şeye yeterince benzemiyorum.’ Ya da ‘Benziyorum, ama daha gayret etmeliyim,’ diyordum yıllardır ve sonradan kendimi dışarıdan görerek, ‘Evet, benzemek istediğim şeye benzedim sonunda!’ diyordum mutlulukla, ‘Evet benzedim ve ben O oldum!’”⁴³¹

Ana-metin *Yeni Hayat*’ta, Dr. Narin karakterinin Tanpınar’ı anımsatan konuşmalarından birinde, “*Saat tıkırtısı bizim için tıpkı cami avlusundaki şadırvanın şıkırtısı gibi, dünyayı fark etmenin değil, iç âleme geçmenin sesidir,*”⁴³² ibaresiyle Ahmet Hamdi Tanpınar’a ait *Bursa’da Zaman*⁴³³ şiirinden bir parça⁴³⁴ kaynak gösterilmeden kısmen alıntılanarak anıştırılır. Ana-metinde, Dr. Narin’in varlığı ve Tanpınar’ın tesiri, okurun dikkatine bırakılmıştır. Söz konusu alıntının “gizli” biçimde gerçekleştirilmesinin dikkatli okura yönelik bir “oyun” çağrısı olarak değerlendirilmesi olanaklı görünmektedir.

Hikâye ve Roman

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, Orhan Pamuk romanlarından *Beyaz Kale*’de anıştırma, alıntı ve gönderge, yöntemleriyle “metinlerarası” biçiminde söyleşimde bulunan bir diğer eseri *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*⁴³⁵ romanıdır. Ana-metinde, Hoca’nın okuldaki öğrencilerinden birinin babası olarak tanıtılan, Hoca’yı kendi halasının dul kalmış kızıyla evlendirmek isteyen, tuhaf burunlu bir komşudan⁴³⁶ söz edilir. Buradaki komşunun “*tuhaf burunlu*”⁴³⁷ olarak nitelendirilmesi, burnu neredeyse bütün bir anlatıya konu edilen Laurence Sterne’e ait *Tristram Shandy* romanının yanı sıra uzak bir gönderim biçimi olarak François Rabelais’ye ait *Gargantua ve Pantagruel*’e, Gogol’ün *Burun*⁴³⁸ hikâyesine ve muhtemelen yine bu

⁴³¹ *Kara Kitap*, s. 119.

⁴³² *Yeni Hayat*, s. 135.

⁴³³ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bursa’da Zaman”, *Bütün Şiirleri*, ss. 50-51.

⁴³⁴

“Bursa’da bir eski cami avlusu,
Küçük şadırvanda şakırdıyan su;
Orhan zamanından kalma bir duvar...” “Bursa’da Zaman”, *A.g.e.*, s. 50.

⁴³⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları (1. Baskı: Remzi Kitabevi, 1961), İstanbul, 2012.

⁴³⁶ *Beyaz Kale*, s. 67.

⁴³⁷ *A.g.e.*, s. 67.

⁴³⁸ Nikolay Vasilyeviç Gogol, “Burun”, *Petersburg Öyküleri* (Çev.: Ergin Altay), İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 85-117.

hikâyelerden birine ya da birden fazlasına başka bir anıştırmada bulunan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* romanına birer anıştırmadır. Nitekim *Sahnenin Dışındakiler* romanında Kudret Bey'in parodileştirilmiş burnu⁴³⁹ son derece mizahî bir yolla⁴⁴⁰ betimlenmiştir.

Tanpınar'ın zaman algısı ile bu kavram etrafındaki telakkilerinin, Orhan Pamuk'ta kısmen kendisinden öğrenilmiş bir meraka yol açtığı anlaşılmaktadır.⁴⁴¹ Bilhassa senaryosunu oluşturduğu sıralarda saatçi dükkânları ile karşılaştığından söz ettiği sinema filmi *Gizli Yüz*'de, saat markalarından mülhem kişi adlarının yer aldığı *Yeni Hayat*'ta ve zaman olgusundan söz ettiği diğer eserlerinde Tanpınar'ın psikanaliz konusu etrafında örüntülenen ve postmodernist-parodik unsurlar taşıyan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı, Pamuk'un romanlarında göndergeleşerek metinsel-aşkınlık sergilemektedir. Orhan Pamuk'un romanlarında tespit edilen Tanpınarvari saat ve zaman algısı, çoğunlukla kendilik ve eşik izlekleriyle ve modernleşme tarihinin merhaleleri ile münasebet hâindedir.

Aktulum'un görüşüne göre çoğu zaman tek bir sözcükle meydana gelen⁴⁴² metinsel-aşkınlık, *Beyaz Kale*'de “Sabahları iki mahalle ötedeki camiin sübyan okuluna hocalığa gidiyor, haftada iki gün de, benim adımımı hiç atmadığım, uzak bir mahalle camiinin **muvaqqithanesine** uğruyordu.”⁴⁴³ ibaresinde, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanını anıştıran “muvaqqithane” sözcüğü ile gerçekleşmektedir. “[M]erceklerle oynayıp tuhaf saatler yap[an]”⁴⁴⁴ ve bu davranışı iyiye yorulmayan⁴⁴⁵ Hoca, gönderge metnin Muvakkit Nuri Efendi adlı karakterini anıştırmaktadır.

⁴³⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler* (Haz.: İnci Enginün), *11.b.*, Dergâh Yayınları (1. Baskı: Büyük Kitaplık, 1973), İstanbul, 2012, ss. 98-103.

“*Sahnenin Dışındakiler*” romanında, romanın kurmaca kişilerinden Kudret Bey'in yanı sıra romana dâhil edilmiş tarihî kişilerden biri olan Ahmet Haşim'in burnu da mizahi bir şekilde betimlenmiştir: “*Bir gün Muhlis Bey, beni Ahmet Haşim'le tanıştırdı. [...] Onun da burnu Kudret Bey'inki gibi marifetli bir burundu ve o da, başka şekilde olmakla beraber sözlerini burnunun hareketleriyle tamamlıyordu.*” (*Sahnenin Dışındakiler*, s. 240.)

⁴⁴⁰ Sterne'e ait *Tristram Shandy*'de hikâyeye boyunca “burundan yana nasibini almamış” olan Tristram'ın tuhaf , yassı burnundan söz edilmektedir. Rabelais'ye ait *Gargantua* ve *Pantagruel*'de ise Pantagruel, Ennasin adlı bir adada burunları sinek asına benzeyen insanlarla karşılaşır. Ana-metin *Beyaz Kale*'de Orhan Pamuk'un romanlarında üst-metin ve yorumsal üst-metin bağlamlarında metinsel-aşkınlık gösteren Rabelais ve Sterne'e ait romanların uzak birer anıştırma biçiminde yer aldıklarını ifade etmek mümkündür.

⁴⁴¹ Orhan Pamuk, “Yeni Hayat”, *Öteki Renkler*, s. 145.

⁴⁴² Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 114.

⁴⁴³ *Beyaz Kale*, s. 29.

⁴⁴⁴ *A.g.e.*, s. 67.

⁴⁴⁵ *A.g.e.*, s. 67.

Beyaz Kale'nin alt-metinlerinden biri olan *Kanuni Devrinde İstanbul*'da, din görevlilerinin halkı namaz vakitlerinde kum saatleri vasıtasıyla çağırdığından söz edilir. Halkın ise saati “beş aşağı beş yukarı namaz vakitlerinden çıkar[dığı]”⁴⁴⁶ belirtilir. Yenidenyazım sonucu ortaya çıkan ana-metin *Beyaz Kale*'de ise saat ve vakit konularındaki bu müphemlik, “herkesin aynı kusursuz anda kılacağı namazın gücünden”⁴⁴⁷ söz edilerek namaz vakitlerini düzenleyecek bir saat tasavvuru olarak tezahür eder.

Romanda, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* de vaktin anlaşılması ve saatlerin durumu bağlamında bir gönderge-metin olarak yer almaktadır. Paşa'nın ricası üzerine ikilinin gidip bir müddet kaldıkları Gebze'de camiler arasındaki namaz vakitlerindeki tutarsızlık, Hoca'nın namaz vakitlerini gösteren kusursuz bir saat yapma fikrini doğurur. Hoca, saatin her hafta değil de en azından her ay kurulup ayarlanmasını sağlayacak bir dişli mekanizması geliştirmek, ardından yılda bir defa ayarlanan bir namaz saati yapmak istiyordur.⁴⁴⁸ Burada gönderimde bulunulan, gönderge-metin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün içerdiği ironize edilmiş medeniyet ve modernlik telakkileridir.

Alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul* ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* arasında ise daha sağlam bir metinsel-aşkın bağlam söz konusudur. Gönderge-metin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının kimi bölümleri, okur ve yazar Tanpınar'ın, *Kanuni Devrinde İstanbul*'u gördüğünü düşündürmektedir:

“Herkes bilir ki, eski hayatımız saat üzerine kurulmuştur. Hatta sonraları Muvakkit Nuri Efendi'den öğrendiğime göre Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi daima Müslümanlar ve onlar içinde en dindarı olan memleketimiz halkı imiş. Günde beş vakit namaz, ramazanlarda iftar, sahur, her türlü ibadet saatle idi. Saat Allah'ı bulmanın en sağlam çaresi idi ve bu sıfatla eskilerin hayatını idare ederdi.”⁴⁴⁹

Nitekim *Kanuni Devrinde İstanbul*'da, modernleşme ve Batılılaşma tarihi parodisi olarak okunması mümkün olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün içerdiklerinden farklı olarak, İslam dünyasında namaz vakitlerine uymak üzere gündelik hayatın düzenlenmesi gerekçesiyle günün vakitlerine önem verildiğine,

⁴⁴⁶ *Kanuni Devrinde İstanbul*, s. 76-77.

⁴⁴⁷ *Beyaz Kale*, s. 33.

⁴⁴⁸ *A.g.e.*, ss. 30-31.

⁴⁴⁹ *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 25.

bununla birlikte, halkta saat bulunmadığına, ancak ezan okumakla görevli kimselerde kum saatlerinin bulunduğu dair ifadeler⁴⁵⁰ yer almaktadır.

Orhan Pamuk'un kendi kahramanları olarak söz ettiği⁴⁵¹ Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan'ın yanında andığı, bu yazarların selefi Ahmet Hamdi Tanpınar, yazarın edebî mirasının en kuvvetli unsurlarından biridir. Bunlardan anlaşılan, eserin çatı hikâyesine önemli ölçüde kaynaklık eden alt-metin *Kanuni Devrinde İstanbul*'un yanında, elbette, *Beyaz Kale*'nin yazarı, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü bilmektedir ve Tanpınar'ın eseri, bir başka gönderge metindir.

Beyaz Kale'de anıştırma tekniğiyle metinlerarası ilişki sağlanan bir başka Tanpınar eseri, *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*⁴⁵² adlı hikâyedir. Ana-metinde, mide rahatsızlığı nedeniyle Edirne'deki Beyazıt Camii Darüşşifası'nda tedavi olduğu belirtilen, Hoca'nın anne tarafından dedesi Abdullah Efendi, kız kardeşi, anneleri ve Hoca'ya o sıralar on iki yaşlarında olan Hoca'nın çok sevdiği hikâyeler anlatır⁴⁵³. Bu hikâyeler, Tanpınar'ın Abdullah Efendisi'nin rüyalarını anıştırmaktadır. Tanpınar'ın *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* hikâyesindeki Abdullah Efendi, bir tür psikoz içerisindedir ve muhayyilesine teslim olmuş durumundadır⁴⁵⁴. Ana-metin *Beyaz Kale*'nin Abdullah Efendi'si de İkinci Beyazıt tarafından akıl hastalarının da tedavisini sağlamak üzere yaptırıldığı bilinen Beyazıt Camii Darüşşifasında⁴⁵⁵ tedavi olmaktadır. Ana-metinde Hoca henüz çocuk yaşta olduğu için ona dedesinin midesinden rahatsızlandığı söylenmiş olmalıdır.

Abdullah Efendi'nin bir alıntı karakter olarak anıştırma biçiminde *Beyaz Kale*'de yer alması, Pamuk'un romanlarında işlenen esas problemlerden birini teşkil eden “kendilik”, “kendisi olmak” izleği bağlamında anlamlıdır. Tanpınar, *Abdullah*

⁴⁵⁰ *Kanuni Devrinde İstanbul*, s. 77.

⁴⁵¹ Çınar Oskay, “Kara Kitap'tan Daha İyisini Yazabilecek mi?”, *Hürriyet Kelebek*, İstanbul, 2013. (Çevrimiçi) (<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/kara-kitaptan-daha-iyisini-yazabilecek-mi-24542148>, Erişim tarihi: 28.06.2018.)

⁴⁵² Ahmet Hamdi Tanpınar, “Abdullah Efendi'nin Rüyaları”, *Hikâyeler* (Haz.: İnci Enginün), 9.b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1983), İstanbul, 2011, ss. 11-51.

⁴⁵³ *Beyaz Kale*, s. 70.

⁴⁵⁴ Abdullah Efendi'nin Rüyaları”, *Hikâyeler*, ss. 11-51.

⁴⁵⁵ II. Bayezid Dârüşşifâsı: İstanbul dışındaki klasik Osmanlı hastahanelerinden bugüne kadar gelebilmiş olan iki Dârüşşifâdan biri Edirne'deki II. Bayezid Dârüşşifâsı, diğeri Manisa'da bulunan Hafsa Sultan Dârüşşifâsı'dır. Yapımına 26 Rebülevvel 889 (23 Nisan 1484) tarihinde başlanan, 1488 yılında tamamlanan II. Bayezid Darüşşifâsı, cami, medrese, tabhâne, imaret ve dârüşşifâdan oluşan külliyyede bulunmaktadır. Edirne'de, külliyyenin bulunduğu bu semte, İmâret-i Cedîd mahallesi denmiş; II. Bayezid burada oturanları bütün vergilerden muaf tutmuştur. (Bk.: Şerafettin Turan, “Bayezid II”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 5, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, s. 237.; Arslan Terzioğlu, “Bîmâristan”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 6, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, s. 174.)

Efendinin Rüyaları hikâyesinin başkişisini tanıtırken, tam da bu tematik düşünce etrafındadır:

“Hakikatte Abdullah Efendi ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir an bile unutamayan, etrafındaki havayı kendilerini en fazla bıraktıkları zamanda bile, içlerinde, tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli mütecessis, gayrimemnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü inkâr ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her an için ruhu insafsız bir muhasebeye davet edişini duyanlardan biriydi...”⁴⁵⁶

Abdullah Efendi, kendisi olmaktan kurtulamayan bir karakter olmakla beraber, üst kat sakinine benzetilen ikinci bir “gölge” yönüyle eş-ruh imgesinin de taşıyıcısı durumundadır:

“Ah bu **ikinci Abdullah Efendi**, bu **üst kat sakini**... Hayır, bu kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümranydı. Zavallı Abdullah Efendi bu sessiz seyircinin bakışları altında hayatının her lezzetinin birdenbire zehir kesildiğini bütün ömrünce görecek. Ah, onu uyutabilseydi, bir an için o sarhoş olsaydı! O zaman bütün işler değişecek ve Abdullah bu sofrada ve hayatın bütün sofralarında yepyeni bir adam olacaktı.”⁴⁵⁷

Beyaz Kale romanında bir gönderge metin olarak *Abdullah Efendinin Rüyaları*, eş-ruh ve kendilik izlekleri etrafında metinlerarası anlam oluşturmaktadır.

“Eşik” Kavramı Yerine Doğu-Batı İzleği

Orhan Pamuk’un eserlerinde ve mülâkatlarında temel problemlerden birini Doğu ile Batı karşıtlığı olarak anlaşılabilen, ancak, dikkatli bir okurun kolaylıkla tespit edebileceği gibi, Doğu ve Batı medeniyetlerinin ayrımsal bir ilişkisi yerine benzerlikten yola çıkılarak ulaşılmış paradoksal bir “terkip” fikrinin temsil ettiği anlaşılmaktadır.

Tanpınar’ın *Eşik*⁴⁵⁸ şiiri ve bu şiirin temel izleği olan “eşikte oluş” fikri, *Yeni Hayat* romanında anıştırma yoluyla göndergeleştirilir. Aynı zamanda, *Bütün Şiirleri* içerisinde “İlk Şiirler ve İlk Şekiller” başlığı altında yayımlanan Tanpınar’a ait ikinci

⁴⁵⁶ “Abdullah Efendinin Rüyaları”, *Hikâyeler*, s. 12.

⁴⁵⁷ *A.g.e.*, s. 12.

⁴⁵⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Eşik”, *Bütün Şiirleri* (Haz.: İnci Enginün), *12.b.*, Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1976), İstanbul, 2012, ss. 63-67.

bir *Eşik*⁴⁵⁹ şiiri de ana-metinde anıştırılmaktadır. Romana ait çatı hikâyesinin anlatıcısı ve başkarakteri Mehmet, ana-metin *Yeni Hayat*'ın dayanaklarından biri olan “yolculuk” izleğine koşut olarak, “*kırık camlar ve kan damlacıkları ve ölenler arasında başka bir hayatın görüleceği eşığı arıyor[ken]*”⁴⁶⁰; Tanpınar'ın “iki türlü âlem arası” biçiminde telakki edilebilecek “eşik” imgesini anımsatmaktadır.

Yeni Hayat'ta yer verilmesiyle Tanpınar'ın belirgin biçimde anıştırıldığı anlaşılan bir diğer unsur, ana-metnin “*yabancı uygarlıklara*”⁴⁶¹ ve “*Batı'dan gelen yeni eşyalara*”⁴⁶² savaş açan kişisi, Dr. Narin'dir. Söz konusu roman kişisi, gönderge-metin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının “psikanaliz”ci karakteri Doktor Ramiz'i anıştırmaktadır. Tanpınar'ın *Huzur*⁴⁶³ romanı da, “eşik” kavramı ile yan yana, “*kitaptaki dünyadan, oraya varmaktan, eşikten, huzurdan, eşsiz andan kazadan*”⁴⁶⁴ söz edilmesiyle, zayıf bir anıştırma olarak gönderge-metin durumunda bulunur. Nitekim, Pamuk'un bir izlek olarak sıklıkla temas ettiği eşik fikri ve Doğu-Batı karşıtlığı ve terkibi, Tanpınar'ın da bir tür izleğe dönüştürdüğü kavramlar olarak görülmektedir.

3.2.3.2. Oğuz Atay'ın Metinsel-Aşkın Varlığı

Türk romanını postmodernist bir istikamete yönlendirmiş olan Oğuz Atay, “*Türkiye'de Batı kültürünü sevmiş, ülkenin hayatıyla bu kültür arasında bocalayan insanlar[a]*”⁴⁶⁵ temas etmesi bakımından, Orhan Pamuk edebiyatına metinsel-aşkın bir kaynak olarak nüfuz etmiştir. Pamuk'un romanlarında temel izlekler arasında dikkat çeken Doğu ve Batı meselesiyle kimlik sorunu, Atay'ın romanlarında da ele alınan bir konudur. Roman kişileri olarak Avrupalı yaşam biçimlerini benimsemiş aydın kimseleri ele alan Pamuk, “*Batılılaşmış aydınlardan sıradan insanlardan söz*

⁴⁵⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Eşik”, *Bütün Şiirleri*, s. 124.

⁴⁶⁰ *Yeni Hayat*, s. 54.

⁴⁶¹ *A.g.e.*, s. 76.

⁴⁶² *A.g.e.*, s. 76.

⁴⁶³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* (Haz.: İnci Enginün), 19.b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1949, Remzi Kitabevi, İstanbul) İstanbul, 2011.

⁴⁶⁴ *Yeni Hayat*, s. 128.

⁴⁶⁵ Orhan Pamuk, “Oğuz Atay: 'Bat Dünya Bat', *Öteki Renkler*, s. 184.

eder gibi sevgi ve anlayışla söz edebilen ilk yazarımız”⁴⁶⁶ diyerek hatırladığı Oğuz Atay’ın da kendisiyle benzer yönüne dikkat çeker.

Oğuz Atay’ın yer yer kinik hâle gelen üslubundaki acı ironi ve istihza duygusu, ana-metin *Beyaz Kale*’de anıştırılarak gönderge hâline getirilir:

“Yalnız onun değil, ötekilerin de canına okuyacağım günlerin uzak olmadığını düşünmüştüm herhalde; kötü olduklarını kanıtlayarak onları yıkacaktım: Sanırım, hikayemi okuyanlar Hoca’nın benden öğrendiği kadar benim de ondan öğrenmiş olmam gerektiğini anlıyorlardır artık!”⁴⁶⁷

Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’da kutsal anlatılardan mülhem oldukları düşünülen “onlar”⁴⁶⁸, “gerçek sakatlar”⁴⁶⁹ olarak ifade edilen “öteki” kavramı⁴⁷⁰, burada da canına okunacak, üstesinden gelinecek bir karşıt imge olarak dikkati çeker. Aynı zamanda Venedikli ile Hoca, Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanının Selim-Turgut eksenindeki eş-ruh imgesinin de bir benzeri olarak kabul edilebilir. *Tehlikeli Oyunlar*’da⁴⁷¹ ise bir “*Hikmet Ansiklopedisi*”⁴⁷²ne konu olabilecek sayıdaki “*Hikmetler kalabalığı*”⁴⁷³ ile eş-ruhun sayısının yedi civarına kadar yükseldiği⁴⁷⁴ hatırlanmaktadır.

Beyaz Kale romanında, romanın kurucusu ile öykünme ilişkisi içerisinde bulunduğu tespit edilen Oğuz Atay üslubu ve *Tutunamayanlar*’ın bilimsellik ve bilim sevgisi üzerine “*Zorbilim [cebiri]*”⁴⁷⁵, “*Törebilim (hukuk)*”⁴⁷⁶, “*Yazıtibilim*

⁴⁶⁶ Orhan Pamuk, “Oğuz Atay: ’Bat Dünya Bat’, *Öteki Renkler*, s. 184.

⁴⁶⁷ *Beyaz Kale*, s. 61.

⁴⁶⁸ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, 56.b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 1972, Sinan Yayınları), İstanbul, 2012., s. 225

⁴⁶⁹ *Tutunamayanlar*, s. 225.

⁴⁷⁰ “Elele verip gösterelim onlara. Utançlarından sokağa çıkamasınlar.” (*Tutunamayanlar*, s.: 112.); “[G]erçeği boğanlar ve onlarla birlikte insanı bu koca dünyada yalnız bırakarak arkadaşlık dostluk sevgiyle uzatacakları sıcak bir elleri olmayanlar yani elsiz gözsüz akılsız kalpsiz ve kansız gerçek sakatlar yani onlar onlar onlar onlar onlar onlar ... karşımıza oturacaklar.” (*Tutunamayanlar*, s. 224-225.)

⁴⁷¹ Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, 26.b., İletişim Yayınları (1. Baskı, 1973, Sinan Yayınları), İstanbul, 2012.

⁴⁷² *Tehlikeli Oyunlar*, s. 332.

⁴⁷³ *A.g.e.*, s. 332.

⁴⁷⁴ *Hiçbir Hikmet gibi davranmadım. Alçak Hikmet VII! Geber! İşte balkondan kendimi atıyorum albayım, onu öldürüyorum.*” (*Tehlikeli Oyunlar*, s. 459.)

⁴⁷⁵ *Tutunamayanlar*, s. 185.

⁴⁷⁶ *A.g.e.*, s. 185.

(*tarih*)”⁴⁷⁷, “*çadırbilim*”⁴⁷⁸ gibi dil inkılabından bakiye sözcük kullanımlarıyla ortaya çıkan ironik yaklaşımı, ana-metin *Beyaz Kale*’nin kimi bölümlerinde de anıştırılmaktadır:

“Benim rüyalarımın özenerek bir rüya da o yazmıştı, ama görülmediği her şeyinden anlaşılın uydurma bir rüyaydı bu: Biz kardeşmişiz! Kendine, bana ağabeylik etmeyi yakıştırmıştı; ben de uslu uslu onun bilimsel sözlerini dinliyordum.”⁴⁷⁹

Venedikli’nin rüyalarını hikâye etmesine karşılık olarak, Hoca’nın da uydurma olduğu düşünülen bir rüyasını hikâye ettiği bölümde, “*bilimsel*”⁴⁸⁰ ibaresi, Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanına yönelik bir anıştırma olarak kabul edilmektedir. Buradan hareketle, *Beyaz Kale*’de birkaç anıştırma ile temas edilen Oğuz Atay’ın üslubunun Pamuk’un romanıyla öykünme bağlamında türev ilişkisi içerisinde bulunduğunu ifade etmek mümkündür.

Ana-metin *Yeni Hayat*’ta üst-kurmaca nitelikli “*Demiryolu Kahramanları*”⁴⁸¹ adlı bir gönderge-metnin varlığı, Oğuz Atay’a ait *Demiryolu Hikâyecileri*⁴⁸² adlı hikâyeyi anıştırmaktadır. Nitekim, ana-metin *Yeni Hayat*’ta demiryolu çalışanı olmasının yanında bir yazar olan Rıfkı Hat, gönderge-metinde hikâyeler yazıp onları tren istasyonlarında satan demiryolu hikâyecilerini anımsatmaktadır.

Halit Ziya ve Tanpınar’dan başlamak suretiyle, Oğuz Atay ve Orhan Pamuk’a sirayet etmiş edebî akrabalığın bir parçası da Yusuf Atılgan’dır. *Aylak Adam*⁴⁸³ romanında yer alan, Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanında da anıştırılan “tutamak” imajı, *Yeni Hayat*’ta da Canan’a yaklaşabilmenin hesaplarını dayandırabileceği bir “*tutamak*”⁴⁸⁴ bile bulamayan Ali Kara takma adlı anlatıcı sayesinde anıştırılmaktadır.

⁴⁷⁷ *Tutunamayanlar*, s. 185.

⁴⁷⁸ *A.g.e.*, s. 186.

⁴⁷⁹ *Beyaz Kale*, s. 68.

⁴⁸⁰ *A.g.e.*, s. 68.

⁴⁸¹ *Yeni Hayat*, s. 105.

⁴⁸² Oğuz Atay, “Demiryolu Hikâyecileri - Bir Rüya”, *Korkuyu Beklerken*, 35.b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 1984), İstanbul, 2012, ss. 185-196.

⁴⁸³ Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, 29.b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1959, Varlık Yayınları), İstanbul, 2012.

⁴⁸⁴ *Aylak Adam*, s. 106.

3.3. Klasik Batı Edebiyatı Metinleri

Türk ve Doğu-İslam medeniyetlerine ait edebiyat sahasının yanında, Batı medeniyetlerine ait edebiyat sahasının klasikleşmiş ve kanon hâline gelmiş kimi metinleri, Orhan Pamuk'un romanlarında belirli izlekler ve estetik-kuramsal teoriler etrafında metinsel-aşkınlık göstermektedir.

Ana-metin olarak ele alınan *Beyaz Kale* romanında, bir zamanlar Batı dünyasında çok sayıda ölüme sebep olmuş veba hastalığı hakkında bölümler mevcuttur:

“Heyecanımı denetlemeye çalışarak bütün tıbbi ve edebi bilgimi ortaya döktüm; Hipokrat’dan, Thukidides’den, Boccacio’dan aklımda kalan veba sahnelerini anlattım, hastalığım bulaşıcı olduğuna inanıldığını söyledim, ama sözlerim beni daha da hor görmesinden başka bir şeye yaramadı: Vebadan korkmuyormuş, çünkü hastalık Allah’ın takdiriymiş [...]”⁴⁸⁵

Buradaki ifadelerle ana-metnin hikâyesinde Doğu dünyasında görülmeye başlanan veba hastalığıyla, Batı ve Doğu medeniyetlerine ait düşünce sistemlerinin bu hastalığa dair tutumları ve hastalık karşısındaki bakış açıları ortaya konarken, Hoca'nın teslimiyetiyle vurgulanan Doğu ve Batı mukayesesini izlediği etrafında Hipokrat, Thukidides ve Boccacio göndergeler olarak metinlerarası bağlam içerisine alınır.

İspanyol oyun yazarı Thomas Kyd'e ait Türkçe tercümesi “İspanyol Trajedisi” olan *The Spanish Tragedy*⁴⁸⁶, “oyun içinde oyun” tekniği bakımından ana-metin *Kar* ile metinlerarası durumdadır.

Thomas Kyd, Shakespeare'i harekete geçiren ve onun seyircisini kendisine hazırlayan yazarlar arasında⁴⁸⁷ değerlendirilir. Nitekim ana-metin *Kar*'da da, Shakespeare'in *Hamlet*'i bu oyundan mülhem biçimde kaleme aldığından, Kyd'in hakkının yendiğinden söz edilir. Aynı zamanda, ana-metinde “*Kars'ta Trajedi*”⁴⁸⁸ adlı bir oyun, Sunay Zaim tarafından sahnelenmekte, Kadife de bu oyunda kendisine eşlik etmektedir. Kurmaca oyunun içindeki bir başka “oyun” ise, rol gereği kendisine

⁴⁸⁵ *Beyaz Kale*, s. 63.

⁴⁸⁶ Thomas Kyd, *The Spanish Tragedie: or Hieronimo is mad againe.*, London, 1615.; Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy* (Ed.: Andrew Gurr - J. R. Mulryne), Bloomsbury Publishing, 2014.

⁴⁸⁷ Harold Bloom, “Önsöz”, *Etkilenme Endişesi*, ss. 31-32.

⁴⁸⁸ *Kar*, s. 407.

silahla ateş eden Kadife sayesinde Sunay Zaim'in intihar etmesidir. *Kar*'daki bu üstkurmaca örüntü, Kyd'in eseri gönderge-metin *İspanyol Trajedisi*'ne bir tür öykünmeyi açığa çıkarmaktadır. Ana-metin *Kar*'da temsil edilen bir görüşe göre, Shakespeare gibi, "oyun içinde oyun" ve "metin içinde metin" üreten bütün yazarlar, aslında bu esere öykünmektedir.

Orhan Pamuk, on dokuzuncu yüzyıl romanında gelişen modern karakter anlayışının arkasında Shakespeare bulunduğuna inandığından⁴⁸⁹ söz eder. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da, bir tiyatro sahnesinde William Shakespeare'in oyunu *Hamlet*⁴⁹⁰, gönderge-metin olarak yer alır. "*Hamlet'ten çıkma kuru kafalı, kitaplı ve 'olmak ya da olmamak'lı bir sahnede sonra tiyatrocular hep birlikte bir türkü söylediler. Türkü aşkın aldatıcı olması, paranın gerçekçi olması hakkındaydı.*"⁴⁹¹ ifadesiyle, gönderge-metin içerisinden bir alıntılama işlemi gerçekleştirilmektedir. Ana-metinde *Hamlet*'in sahnelendiği oyunda, ontolojik bir düşüncü simgeleyen, gönderge-metinde "*Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu!*"⁴⁹² olarak tercüme edildiği tespit edilen "olmak ya da olmamak (to be or not to be)" ibaresi, kendisinden sonra gündelik sayılabilecek bir izleğe sahip türkünün söylenmesiyle sıradanlaştırılmaktadır.

Gönderge-metin *Hamlet*, ana-metin *Yeni Hayat*'ta da anıştırma yoluyla gönderge hâlinde bulunmaktadır. Ana-metnin başkişisi, ziyaret ettiği Rıfkı Hat'ın evinden getirmiş olduğu bir şekerliğin çağrışımsal tesirinden yararlanarak aralarında geçen bir hatıraya ulaşır:

"Sonra gel çağrışım, gel dedi aşk ve kitap kurbanı kırık kalpli adam ve gümüş şekerliği elime aldım. Hareketimde iddialı bir Belediye Tiyatrosu sanatçısının **Yorick'in kafatasını taklit eden zavallı bir yörük kafatasını** gösterişle tutuşunu hatırlatan bir yan vardı, ama yapmacıklı harekete değil, sonucuna bakın siz. Ne kadar da uysallaşabilirmiş hafıza denen muamma: Hemen hatırladım."⁴⁹³

Bu sırada, Mehmet-Nahit, kendisini *Hamlet*'te Kralın soytarısı Yorick'in kafatasını elinde tutarak tiradını gerçekleştiren Hamlet'e benzetmektedir. Hamlet'in gönderge-metindeki ifadelerinde Yorick'in mizahî özelliği hatırlanmaktadır:

⁴⁸⁹ Orhan Pamuk, "Edebi Karakter, Olay Örgüsü, Zaman", *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 38.

⁴⁹⁰ William Shakespeare, *Hamlet* (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu), *10.b.*, İş Bankası Kültür Yayınları (1. Baskı: 2008), İstanbul, 2013.

⁴⁹¹ *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 64.

⁴⁹² *Hamlet*, s. 71.

⁴⁹³ *Yeni Hayat*, s. 224.

“Vah zavallı Yorick! Ben tanırdım onu, Horatio, şakalarının tadına doyumazdı; ne ince hoşlukları olan bir adamdı. Kaç kez sırtında taşımıştır beni. [...] Nerde o şakaların şimdi? O hoş deliliklerin, türkülerin. O birden sofrayı kahkahalara boğan parlak buluşların? Bir teki kalmadı mı kendi sırtarışınla alay edecek? [...]”⁴⁹⁴

Ana-metinde, dil kullanımı bakımından, “Yorick” ile “yörük” sözcükleri arasında Doğu ve Batı medeniyetleri mukayesesi izleğini anımsatacak biçimde ironik bir benzerlikle mizahî tutum dikkati çekmektedir.

Burada ana-metin *Yeni Hayat*'la Yorick adlı bir karakterden söz ediyor olması bakımından metinlerarası olan Sterne'e ait *Tristram Shandy* romanını hatırlamak gereklidir. Nitekim romana hâkim hikâyenin anlatıcısı Tristram Shandy, Yorick adlı Danimarka sarayında görev almış bir papazdan söz eder. Ona göre bu papazın sarayda almış olabileceği görev, kralın baş soytarılığı görevi olmalıdır ve Yorick adlı papazın “*oyunlarının çoğu gerçek olaylara dayanan*”⁴⁹⁵ Shakespeare'e ait *Hamlet*'te bulunan Yorick'in ta kendisinin olması mümkündür.

Grimm Masalları arasında yer alan *Kurbağa Prens*⁴⁹⁶, ana-metin *Beyaz Kale* içerisinde bir gönderge-metin olarak yer alır. Hayvan anlatılarından hoşlanan Padişah'a Hoca ve Venedikli tarafından anlatılanlardan biri de bu masaldır:

“Aklımda kalan kurbağalı masalları eğlenerek dinledi, sıra **kurbağa öpen prensese** gelince, öğürerek yüzünü ekşitti, ama Hoca'nın sözünü ettiği aptal delikanlıya benzemiyordu hiç; daha çok güne bilim ve sanatla başlamak isteyen akli başında bir yetişkin gibiydi.”⁴⁹⁷

Burada gönderge-metne gönderim, “*kurbağa öpen prenses*”⁴⁹⁸ ibaresi ile gerçekleştirilmiştir. Ana-metindeki gönderim işlevi, Türk edebiyatının hayvanlar üzerine meydana getirilmiş eserleriyle bir arada bulunarak Doğu ve Batı izleğine yönelik zeminin oluşturulması olarak tespit edilmektedir.

19. yüzyıl Fransız edebiyatı sahasının bilim kurgu ve fantastik konulu romanların yazarı Jules Verne, Orhan Pamuk'un romanlarında anlatı kişilerinin çocukluk ve gençlik yıllarında okumuş olduğu eserlerin yazarı olarak gönderge

⁴⁹⁴ *Hamlet*, s. 145.

⁴⁹⁵ *Tristram Shandy*, s. 46.

⁴⁹⁶ Jakob Grimm, Wilhelm Grimm, *Grimm Masalları* (Çev.: Kâmuran Şipal), 2 Cilt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

⁴⁹⁷ *Beyaz Kale*, s. 100.

⁴⁹⁸ *A.g.e.*, s. 100.

hâlinde bulunmaktadır. *İsimsiz Aile*⁴⁹⁹, *Yeni Hayat*'ta doğrudan doğruya alıntı yoluyla gönderge-metin olur: “*Ama bu yörede hiç ev yoktu, yıkıntılardan başka bir şey görülmiyordu. Bu harabeler zamandan değil de birtakım felaketler yüzünden oluşmuş gibi görünüyordu.*’ Jules Verne, *İsimsiz Aile*”⁵⁰⁰

Ana-metnin Rıfkı Hat'ın “*yetişkinler için*”⁵⁰¹ yazmış olduğu “*Yeni Hayat*” adlı kitabın esrarını ve hayatın gizli simetrisini anlamaya başlayan okur-kışisi, hikâye içerisinde göndergeleşen *Yeni Hayat*'ın metinsel-aşkın doğasını kavrar. *Yeni Hayat* romanında öz-göndergeleşen ana-metin, Dante, İbnü'l Arabî, Rilke çevirileri gibi, Jules Verne'in romanı *İsimsiz Aile* ile de içerisinde yaşanan kozmos ile yaşamdan sonraki “yeni” ve “öte” dünyanın ekfrastik bir betimlemesi sayılabilecek alanın anlaşılması; iki “yaşam” arasında yer değiştirmeyi sağlayan bir yanıyla tasavvufî yönü bulunan “kaza” ânını tarif etmesi bağlamında metinsel-aşkınlık göstermektedir.

Jules Verne'e ait *Arzın Merkezine Seyahat*⁵⁰² de, Edgar Allan Poe'ya ait bir hikâye derlemesiyle birlikte, ana-metin *Kırmızı Saçlı Kadın*'da romanın başkışisi Cem Çelik'in hayatının değişmek üzere olduğu 1985 yazında okuduğu kitapları arasında “*çocuk romanları, Jules Verne'den Arzın Merkezine Seyahat, Edgar Allan Poe'dan seçme hikâyeler, şiir kitapları, Osmanlı cengaverlerinin macerasını anlatan tarihi romanlar ve bir de rüyalar üzerine br derleme*”⁵⁰³ biçiminde sıralanarak gönderge-metinler arasında yer almaktadır. Üst-kurmaca bağlamda ana-metnin göndergeleştirildiği metin içerisinde yazıldığından söz edilen romanın kurmaca yazarı Enver'in de, babası gibi, aynı eserleri okumuş olduğundan⁵⁰⁴, anne *Kırmızı Saçlı Kadın* tarafından söz edilir.

3.3.1. Oidipus Miti ve Sophokles'e Ait *Kral Oidipus*

Sophokles'in *Kral Oidipus*⁵⁰⁵ adlı, Oedipus söylencesinden mülhem tragedya eserinin, Pamuk'un romanlarında baba ile oğul etrafında kurulu izlekler için bir

⁴⁹⁹ Jules Verne, *İsimsiz Aile* (Çev.: Ferid Namık Hansoy), İnkılap Yayınları, İstanbul, 1964.

⁵⁰⁰ *Yeni Hayat*, s. 216.

⁵⁰¹ *A.g.e.*, s. 213.

⁵⁰² Jules Verne, *Arzın Merkezine Seyahat* (Çev.: M. Doğan Özbay), İyigün Yayınları, İstanbul, 1967.

⁵⁰³ *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 11.

⁵⁰⁴ *A.g.e.*, s. 194.

⁵⁰⁵ Sophokles, *Kral Oidipus* (Çev.: Bedrettin Tuncel), Milli Eğitim Basımevi Yayınları, İstanbul, 1992.

kaynak teşkil ettiği anlaşılmaktadır. Oidipus'un hikâyesinde, bir kâhinden öz oğlu tarafından öldürüleceğini öğrenen Thebai kralı Laios, Oidipus'un dünyaya gelmesiyle, onun topuklarını delerek geçirdiği bir kayışla ayakları birbirine bağlı halde Kitharion Dağı'na terk etmeye karar verir. Oidipus'un "şiş ayaklı" anlamındaki ismi, buradan kaynaklanmaktadır. Bir çoban tarafından bulunup kral Polybos'un avlusuna bırakılan Oidipus, öz babasını tespitte çalışmak üzere Thebai şehrine gider. Yolda Laios ile karşılaşır, aralarında çıkan anlaşmazlık ve kavga neticesinde arabacı ile öz babasını öldürür. Şehre girdiğinde Sphinks'in bilmecesini çözen Oidipus, onun intiharına vesile olur ve şehrin kahramanı kabul edilir; kraliçe Iokaste ile bir araya getirilir. Bu sırada şehre hâkim olan vebanın sebebi olarak Laios'un katledilmesi ortaya konmaktadır. Kralın katilinin kendisi olduğunu öğrenmesiyle dört çocuk sahibi olduğu kadının da Oidipus'un annesi olduğu anlaşılır. Iokaste intihar eder, Oidipus ise anne-eşinin süs iğnesiyle gözlerini oyar ve görmez olur.⁵⁰⁶ Baba tarafından ölüme terk edilen çocuğun baba katlini gerçekleştirmesi izleğiyle örüntülenen söylence, *Kral Oidipus* ile Sophokles tarafından bir trajedi biçiminde yeniden yazılmıştır.

Kral Oidipus, Orhan Pamuk'un her biri birer ana-metin olarak ele alınmakta olan eserleri içerisinde, yeniden yazım, alıntı-gönderge ve anırtırma teknikleriyle gönderge-metin ve alt-metin olarak metinsel-aşkınlık çerçevesinde sıklıkla yer bulmuştur. Yazılı metinlerin yanında Oidipus, psikanaliz uygulayıcısı Sigmunt Freud'un bu anlatıdan hareketle tasavvur ettiği psikiyatrik kompleksle sinema ve resim gibi görsel anlatım araçları vasıtasıyla da Orhan Pamuk romanlarında yer almaktadır.

Yeniden yazım

Kırmızı Saçlı Kadın, *Kral Oidipus* ile ana-metinsellik ilişkisi içerisinde. Yeniden yazım biçiminde kurulu ana-metin, alt-metin *Kral Oidipus*'un genişletme yoluyla kurulu bir yeniden yazımıdır. Yeniden yazılan alt-metin, bir diğer alt-metin Firdevsî'nin *Şehnâme* mesnevisinin Rüstem ile Oğlu Sührab arasında kurulu örüntüsüyle birlikte kişiler kadrosunun ve olay örgüsünün dönüştürülmesiyle örgesel dönüşüm; tragedya ve mesnevi türlerinden roman türüne yönelik biçimde anlatım

⁵⁰⁶ Bk.: Nanon Gardin, Robert Olorenshaw, Jean Gardin, Olivier Klein, "Oidipus", *Larousse Semboller Sözlüğü* (Çev.: Beyza Akşit, Ed.: Ömer Faruk Harman, İsmail Taşpınar), Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 451-452.; Pierre Grimal, "Oidipous", *Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma* (Çev.: Sevgi Tamgüç), Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 2012, 549-553.

kipinin dönüştürülmesiyle kipsel dönüşüm aşamalarını tamamlamıştır. Ana-metnin başkışisi Cem Çelik, alt-metnin hikâyedeki tesirine “*O gece çadırda geçirdiğim bir saat boyunca gördüğüm bazı şeylerin, tıpkı gelişigüzel okuyup hatırladığım Oidipus’un hikâyesi gibi hayatımı belirleyeceğini hiç düşünmüyordum,*”⁵⁰⁷ ifadeleriyle okurun dikkatini çekmektedir. Yeniden yazılan alt-metin, ana-metnin içerisinde zaman zaman alıntı ve gönderge yöntemleriyle romanın asıl izleğini temsil edecek biçimde bir gönderge-metin olarak da anımsanmaktadır.

Benim Adım Kırmızı’da ise nakkaş Osman’ın Behzad’a ait sorguç iğnesiyle kendisini kör etmesi, Oidipus’un iğneyle gözlerini delmesi yönündeki örüntünün ana-metinde yeniden üretilmesi olarak dikkati çekmektedir. Alt-metindeki hâkim izlek baba ve oğul münasebeti ve katli hadisesi, *Benim Adım Kırmızı*’da üslup bakımından baba ve oğul ilişkisi içerisinde bulunan nakkaş Behzad ile nakkaş Osman arasında kurulan ilgi ile edimsel, örgesel ve değersel dönüşüm merhaleleri sonucunda ana-metne girmiştir.

Alıntı ve Gönderge

Ana-metin *Kırmızı Saçlı Kadın*’ın başkışisi Cem, ustasını kuyunun içerisinde bıraktıktan sonra, Mahmut Usta’yı huzursuz etmek üzere Freud’un *Düşlerin Yorumu*⁵⁰⁸ monografisinden özetini anlattığı Oidipus hikâyesindeki kahraman gibi gibi davrandığını⁵⁰⁹ düşünmektedir. Onun okumuş olduğu bir özetten hareketle ustasına anlattığı hikâye, karşılaştığını ifade ettiği “*Milli Eğitim Bakanlığı’nca 1941’de yayımlanmış bir çevirisi[nden]*”⁵¹⁰ kısmen farklıdır. Ana-metnin Oidipal kompleks özellikleri sezilen kişisi, Sophokles okurken ustasının ölümüne yol açtığı için daha az suçluluk duyduğunu⁵¹¹ anlamaktadır.

Kırmızı Saçlı Kadın’da çatı hikâyeye alt-metin oluşturan *Kral Oidipus*, *Kar* romanında olduğu gibi, belirli bir bakış açısını ironize etmek üzere de göndergeleştirilmiştir: Babasını öldürdükten sonra annesiyle bir evlilik içerisinde

⁵⁰⁷ *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 63.

⁵⁰⁸ Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu I* (Çev.: Dr. Emre Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul, 1996.; Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu II* (Çev.: Dr. Emre Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul, 1996.

⁵⁰⁹ *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 95.

⁵¹⁰ *A.g.e.*, s. 95.

⁵¹¹ *A.g.e.*, s. 95.

bulunan Oidipus'un hikâyesi, bu hikâyeyi çırağından dinlemiş olan Mahmut Usta'yı rahatsız eder. Hikâyeyi ustasına anlatmış olan çırak, bu durumdan Gülcihan'a söz ettiğinde, ustanın haklı olduğu yönünde ifadeyi işitir: “Yunan oyunu Türkiye’de tutmaz.”⁵¹² Bir yunan trajedisi olan gönderge-metinin, Türk-Yunan harbi dolayısıyla olumlu karşılanmayacağı ifade edilmiş olmaktadır. Benzer bir ifade, *Kar* romanında da tespit edilmiştir.

Ana-metin *Kar*'da, gönderge-metin *Kral Oidipus*'tan, “daha Yunanla savaşın üzerinden yirmi yıl geçmemesine rağmen”⁵¹³ “Kral Oedipus'un trajedisini oynamak için Ankara'dan gelen tiyatrocular”⁵¹⁴ tarafından sahnelendiği belirtilen bir tiyatro oyunu olarak söz edilir. Ana-metinde, Kars ilinde Yunan trajedisinin sahnelenmesi ve bu durumun yadsınmıyor oluşu, Türk-Yunan Harbi bağlamına taşınarak ironize edilmektedir.

Anıştırma

Gönderge-metin *Kral Oidipus*, ana-metin *Benim Adım Kırmızı*'da anıştırma yoluyla bulunmaktadır. Şeküre'nin, oğlu Orhan'a “Bir baban olsun ister misin?”⁵¹⁵ sorusuna Orhan'ın “Hayır. Büyüyünce seninle ben evleneceğim.”⁵¹⁶ yanıtı; bir başka bölümde Şevket'in babasının gelmediği rüyalarından “sonunda ben seninle evleniyormuşum”⁵¹⁷ ifadesiyle annesi Şeküre'ye söz edişi, babasını katledip annesiyle birliktelik gerçekleştiren Oidipus'a yönelik anıştırmaları içermektedir.

Ana-metin *Sessiz Ev*'de ise, Selâhattin Darvınoğlu'nun “biri cüce, biri topal”⁵¹⁸ olan gayrimeşru çocukları “şiş ayaklı” Oidipus'u anımsatmaktadır.

⁵¹² *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 67.

⁵¹³ *Kar*, s. 27.

⁵¹⁴ *A.g.e.*, s. 27.

⁵¹⁵ *Benim Adım Kırmızı*, s. 110.

⁵¹⁶ *A.g.e.*, s. 110.

⁵¹⁷ *A.g.e.*, s. 177.

⁵¹⁸ *Sessiz Ev*, s. 100.

3.3.2. *Yeni Hayat*'lar ve Dante

Ana-metin olarak ele alınan *Yeni Hayat* romanında, Dante Alighieri'ye ait *Yeni Hayat*'ın⁵¹⁹ palimpsest bir metin olarak varlığı⁵²⁰ tespit edilebilmektedir. Ana-metnin kurmaca örüntüsünde yer alan “kitap” belirli bir takım gönderge-metinlerden oluşmuş bir eser olarak tasarlanmıştır. Romana konu kitabın bir okuru olan başkişi, hayatının değişmesine vesile olan “kitap”ın kaynaklarını araştırır; ulaştığı gönderge ve kaynak metinleri kimi alıntılarla açıklar. Gönderge-metni, “*Dante, Yeni Hayat*” dipnotlarıyla⁵²¹ alıntılar. Ana-metinde göndergeleştirilen parçalar sayesinde, *Yeni Hayat*'ta kimi zaman bir melek olarak tasavvur edilmiş olan ve geleneksel Türk edebiyatında “sevgili” anlamında başvuru bir ada sahip olan Canan, Dante'nin Beatrice karakteri ve ona ilham Beatrice Portinari'den esin almış bir anlatı kişisi olarak dikkati çekmektedir.

Ana-metin *Yeni Hayat*'ın Dante'ye ait gönderge-metin *Yeni Hayat* ile benzer/ aynı adla kurulu olması, Orhan Pamuk'un romanlarında önemli ölçüde yorumsal üst-metinsellik gösteren metinsel-aşkınlık ve yenidenyazım özellikli roman kuramı dolayısıyladır. Ana-metinde Rıfkı Hat'ın eseri, ana-metnin ve ana-metne benzer metinlerle göndergeleştirilmiş “başka” metinlerin bir toplamından oluşmaktadır. Nitekim Pamuk'un romanlarında ortaya çıkan yeni hayat ya da yeni yaşam tasavvuru, ana-metinleri meydana getiren gönderge ve palimpsest metinlerin yeni bağlamlarında yeni birer yaşam özü bulmaları yönünde kuramsal bir izlekletirmeye de elverişli görünmektedir.

Cehennem, Araf ve Cennet anlatımlarının yanında uhrevî bir takım kavramlar hakkında da düşünen *İlahi Komedya*⁵²², ana-metin *Yeni Hayat*'ta “melek” betimlemelerinin çerçevesini oluşturan alt-metinler arasında yer almaktadır.

Bir diğer ana-metin *Kara Kitap*'ta cennet ile cehennem tasvirleri etrafında İbnü'l Arabî'ye ait gönderge-metinler *Kitab'ül İsra* ve *Makam'ül Esra* ile mukayese edilerek gönderge-metin durumunda yer almaktadır⁵²³. Söz konusu mukayese

⁵¹⁹ Dante Alighieri, *Yeni Hayat* (Çev.: Işıl Saatçioğlu), Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1993), İstanbul, 2015.

⁵²⁰ Orhan Pamuk'a ait *Yeni Hayat* Romanı ile Dante'ye ait *Yeni Hayat*'ın birbiriyle ilgisi hakkındaki bir çalışma için bk.: Mustafa Ever, “Dante'den Orhan Pamuk'a *Yeni Hayat*”, *Orhan Pamuk'u Anlamak* (Der.: Engin Kılıç), 3. b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 1999), İstanbul, 2006, ss. 276-283.

⁵²¹ *Yeni Hayat*, s. 216, 217.

⁵²² Dante Alighieri, *İlahi Komedya: Cehennem - Araf - Cennet* (Çev. Rekin Teksoy), Oğlak Yayınları, İstanbul, 1999.

⁵²³ *Kara Kitap*, s. 157.

gerçekleştirilirken, İbnü'l Arabî'nin tahayyül ettiği Nizam adlı karakter ile *İlahi Komedyâ*'nın kişisi Beatrice alıntılanarak metinlerarası nitelik hakkındaki yorumsal üst-metin düzlemine yerleştirilir.

Beyaz Kale'de ise Venedikli ve Hoca'nın, Doppio Kalesi kuşatmasına katıldıkları sırada, Beyaz Kale'yi ele geçirmenin mümkün olmayacağını anlaşıldığı ve Venedikli ile Hoca'nın yer değiştirmesiyle iki ayrı ruhun bir terkibe dönüştüğü son kısma erken bir işaret olarak, Dante Alighieri'ye ait *Yeni Hayat*⁵²⁴, "*Hak verdim ona. Sanki iyimserliği takınılmış bir şey değildi; belki çok yakındaki yeni hayatı ikimiz de sezdiğimiz için, belki onun yerinde olsam aynı şeyleri yapacağımı düşündüğüm için, bilmiyorum.*"⁵²⁵ ifadeleriyle anıştırılır.

Burada, Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*⁵²⁶ adlı romanı da uzak bir anıştırma olarak hatırlanır. Kronoloji bakımından *Yeni Hayat*, Pamuk'un ana-metin kabul edilen romanı *Beyaz Kale*'nin ardılı olduğundan, Pamuk'un *Yeni Hayat*'ında, Dante'nin *Yeni Hayat*'ının gönderge-metin olarak bulunduğu; yeni bir hayat tasavvurunun sıklıkla vurgulandığı *Beyaz Kale*'nin ise anıştırıldığı ifade edilebilmektedir.

3.3.3. Cervantes Saavedra ve *Don Quijote*

Modern romanın ve parodi türünün başlangıcı sayılan *Don Quijote*⁵²⁷, Orhan Pamuk edebiyatında geniş ölçüde metinsel-aşkılık göstermektedir. Miguel de Cervantes Saavedra ve romanı ile türev bakımından öykünme ilişkisi tespit edilen romancı, Cervantes'e ait *Don Quijote* romanını alt-metin ve gönderge-metin olarak *Beyaz Kale* romanına geniş ölçüde yerleştirmiştir.

Beyaz Kale'de Türk donanmasına esir düşmüş olan Venedikli'nin kürek mahkûmu olmaktan kurtulmak amacıyla hekim olduğunu söylemesi; ancak gemide bulunan kolu kopmuş birini görmesiyle cerrah olmadığını belirtmesi⁵²⁸, *Don Quijote*

⁵²⁴ Dante Alighieri, *Yeni Hayat* (Çev.: Işıl Saatçioğlu), 5. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.

⁵²⁵ *Beyaz Kale*, s. 124.

⁵²⁶ Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, 2. b., Yapı Kredi Yayınları (1.-75. Baskı: İletişim Yayınları, İstanbul, 1994-2012), İstanbul, 2014.

⁵²⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *La Manchalı Yaratıcı Asilzade: Don Quijote* (Çev.: Roza Hakmen), 22. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017.

⁵²⁸ *Beyaz Kale*, s. 13.

romanına ve romanın Türklere esir düşmüş ve kolunu kaybetmiş olan yazarı Miguel de Cervantes Saavedra'ya yönelik bir anıştırmadır. Metinsel-aşkınlık çerçevesinde *Don Quijote*'un, Gemideki Venedikli ile Cervantes'in yer değiştirebildiği gibi, Avrupa edebiyatının kanonlaşmış ve klasik metni *Don Quijote* ile de bir Doğu edebiyatı metninin Hoca ve Venedikli arasındaki gibi yer değiştirebileceği; izleksel bir birlikteliğin söz konusu olabileceği yönünde yorumsal üst-metin çerçevesini temsil ettiği ifade edilebilir.

Beyaz Kale'de hikâyenin son bölümünde Hoca-Venedikli ile Evliya Çelebi arasındaki diyalogda, “[K]olu kopuk bir İspanyol kölesinin umutlarına kendimizi kaptırmamalıyımız!”⁵²⁹ ifadesinin, başlangıçtaki esaret sahnesinden başka, romanda türev bakımından öykünme ilişkisi tespit edilmiş olan Cervantes'e yönelik bir diğer anıştırma olduğu anlaşılmaktadır. Buradaki “[...] [O] tür hikâyeler yaza yaza, tuhaflığı kendi içimizde araya araya, bizler de başka biri olurmuşuz”⁵³⁰ ifadesi, Cervantes'in eş-ruh izleği üzerinden şövalye anlatılarını parodi ettiği alt-metin *Don Quijote* romanına bir başka anıştırmadır. Böylece *Beyaz Kale*'nin Hoca ile Venedikli karakterleri Don Quijote ile Sancho Panza; ana-metin *Beyaz Kale* de yenidenyazım yoluyla pek çok defa yenidenyazım, alıntı, anıştırma gibi yollarla yeniden üretilmiş ve taklit edilmiş olan bir başka *Don Quijote* olabilmektedir.

Beyaz Kale, *Don Quijote* romanı ile ana-metinsellik ilişkisi içerisinde bulunduğu, çalışmanın farklı bölümlerinde⁵³¹ tespit edilmiştir. Bunun yanında, Orhan Pamuk'un Cervantes ile türev bakımından öykünme (pastiş) sergilediği de anlaşılmaktadır. *Don Quijote* ile *Beyaz Kale* arasında söz konusu ana-metinsellik ve öykünme düzlemindeki metinsel-aşkınlık, ana-metinde Sadık Paşa'nın sonbahara doğru donanmayla çıktığı bir seferden pek az sayıdaki esirle döndüğü bölümde anıştırma tekniğiyle de sağlanır:

“[...] İspanyolmuş çoğu: Sessiz, cahil, ürkek şeyler, yardımdan ve yiyecek dilenmekten başka bir şey konuşacak halleri yoktu. Yalnızca bir tanesi ilgimi çekti: Kolu kopmuştu bunun, ama umutluydu; aynı sertivenlerin atalarından birinin de başından geçtiğini, sonra kurtulup, kopmayan koluyla bir şövalye romanı yazdığını, kendisinin de aynı şeyi yapmak için

⁵²⁹ *Beyaz Kale*, s. 136.

⁵³⁰ *A.g.e.*, s. 136.

⁵³¹ Bk.: Bu çalışmada 2. Bölüm içinde “3.3. Yenidenyazım”.

kurtulacağına inandığını söylüyordu. Sonraları, yaşamak için hikâyeler uydurduğum yıllarda, hikâyeler uydurmak için yaşamayı düşleyen bu adamı hatırladım.”⁵³²

Burada Cervantes ve *Don Quijote*, romanın üstkurmaca özelliği ve çoğul anlatıcıları bağlamında anıştırılmaktadır. Venedikli esirin kopmayan koluyla bir şövalye romanı yazdığından söz edilen selefi, bir şövalye romanı parodisi yazmış olan Cervantes’ten başkası değildir.

3.4. Gerçekçi Bakış Açılı Avrupa Romanının Göndergesel Konumu

Doğrudan doğruya göndergesel bir çizgiye sahip olmaması sebebiyle postmodern edebiyatla bütünüyle farklı bir edebiyat sahası olmayışına dikkat çekilen⁵³³ gerçekçi edebiyat, pek çok çağ romancısıyla birlikte Orhan Pamuk’un romanlarında da metinsel-aşkınlık göstermektedir. Pamuk’un nispeten gerçekçi çizgideki⁵³⁴ aile romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*, romanın dâhil olduğu tarihî ve estetik eğilime uygun olarak Avrupa edebiyatının avangart gerçekçi romanlarıyla göndergesellik kurar. Ana-metnin idealist kişisi Ömer, birlikte seyahat ettiği aile tarafından, tutkulu bir karaktere sahip olması bakımından, *Goriot Baba*⁵³⁵ romanının da kişilerinden biri olan Eugène de Rastignac’a benzetilir⁵³⁶. Bu sayede, Honoré de Balzac’ın *İnsanlık Güldürüsü* adlı nehir anlatılarının bir parçasını teşkil eden tahlile dayalı romanı *Goriot Baba*, ana-metin içerisinde gönderge-metin olarak yer almış olur.

Ana-metin *Kara Kitap*’ta da Celâl Sâlik’in kendisinden söz ettiği üst kurmaca nitelikli bir yazısında, kurmaca yazarın “*annesiyile oturduğu evine gidip, zavallı Rastignac’ı Türkçe çevirisinden anlatan Balzac’tan başka hiçbir tesellisi[nin]*”⁵³⁷ bulunmadığından söz edilirken, gönderge-metne yer verilmiş olur.

Orhan Pamuk’un bilhassa İstanbul seyahatiyle birlikte önem verdiği Gustave Flaubert, romancının eserlerine büyük ölçüce nüfuz etmiştir. Pamuk’un romanlarında

⁵³² *Beyaz Kale*, s. 17.

⁵³³ Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, s. 186.

⁵³⁴ Burada yer almakta olan “gerçekçi” ibaresi, realist ve natüralist eğilimleri de kapsamakla birlikte, gözleme ve tahlile dayalı, geleneksel yapıdaki roman anlayışını karşılamak üzere yer bulunmaktadır.

⁵³⁵ Honoré de Balzac, *Goriot Baba* (Çev.: Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul, 2000.

⁵³⁶ *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 101.

⁵³⁷ *Kara Kitap*, s. 140.

göndergesel bir metinsel-aşkılık çerçevesine ise *Duygusal Eğitim*⁵³⁸ romanı ile girmiştir. Ana-metin *Masumiyet Müzesi*'nin başlama bölümünde yer alan “*Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum. Bilseydim, bu mutluluğu koruyabilir, her şey de bambaşka gelişebilir miydi? Evet, bunun hayatımın en mutlu anı olduğunu anlayabilseydim, asla kaçırmazdım o mutluluğu*”⁵³⁹, ifadeleri, bir nesil romanı olarak anlaşılabilen *Duygusal Eğitim*'den alıntı yoluyla yine bir dönem romanı sayılan ana-metne giren bir ibare içermektedir. Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* hakkındaki belgesel filme dayanan *Hatıraların Masumiyeti*'nde bulunan ifadeleri⁵⁴⁰, Flaubert'in buradaki metinsel-aşkılık durumuna dikkat çekmektedir. Ana-metindeki “*Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum*”⁵⁴¹, ibaresi, romanın en çarpıcı ifadelerinden biri olmakla birlikte, bir yan-metin görevi üstlenerek, ana-metnin içeriğinin de bir özeti, anlatının bir tanıtımı gibidir. Böylece Pamuk, *Masumiyet Müzesi* romanına bir alıntı ile başlayarak, gönderge-metinden bir ana-metin ortaya çıkarmış olmaktadır.

3.4.1. Rus Gerçekçiliği: *Oblomov, Babalar ve Oğullar*

Gonçarov'un *Oblomov* romanına adını vermiş olan Oblomov karakteri, kendilerinden yararlanamayacak bir toplumun üyeleri olarak yaşamış ve ölümleri de yararlı olamayacak gereksiz kişilerden biri olarak, bilhassa Rus edebiyatı içerisinde tespit edilen “*gereksiz adamlar dizisi*”⁵⁴² içerisinde değerlendirilir.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında Refik adlı karakterin kimlik arayışı ve kendisi olmak ihtiyacı, hayatın gündelik ritüellerinden uzaklaşmasıyla kendisini Oblomov'a benzetmesine⁵⁴³ yol açar. Bu sayede, Gonçarov'un *Oblomov*⁵⁴⁴ romanı,

⁵³⁸ Gustave Flaubert, *Duygusal Eğitim* (Çev.: Cemal Süreya), İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.

⁵³⁹ *Masumiyet Müzesi*, s. 11.

⁵⁴⁰ “*Masumiyet Müzesi*, hayat ve mutluluk kelimelerinin olduğu bir cümleyle başlıyor ve gene hayat ve mutluluk kelimelerinin olduğu bir cümleyle sona eriyor. Birincisi ‘hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum’, ikincisi ‘herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım.’ Bu son cümle ayrıca Flaubert’in *Duygusal Eğitim* romanına da, son cümlesine bir gönderme yapar. ‘Hayatımızın en mutlu anıymış gibi bir cümledir o da.’ (Bk.: Orhan Pamuk, “Roman, Müze, Film... Hayat-Mutluluk: İlk ve Son Cümleler”, *Hatıraların Masumiyeti: Anlatı, 2. b.*, Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2016), İstanbul, 2016, s. 67.)

⁵⁴¹ *Masumiyet Müzesi*, s. 11.

⁵⁴² Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, s. 105.

⁵⁴³ *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 253.

⁵⁴⁴ İvan Gonçarov, *Oblomov* (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu-Erol Güney), *11.b.*, İş Bankası Kültür Yayınları (1. Baskı: 3 Cilt, 1945, 1946, 1948, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, y.y.y.), İstanbul, 2012.

Pamuk'un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda, gönderge-metin olarak yer almış olur. Ana-metinde, Balzac'ın Rastignac adlı kişisiyle kendisi arasında özdeşlik tasavvurunda bulunan Ömer adlı karakter, zamanla Anadolu'da bir çiftlik satın alarak yaşamını burada rehavet içerisinde sürdürmesi ve oldukça iri bir gövdeye sahip oluşu gibi veçhelerle de Gonçarov'un karakteri Oblomov ile koşutluk hâlinindedir. Ana-metinde iki arkadaş Ömer ile Refik'in karşılıklı konumları, yer yer *Oblomov*'un üşengeç başkışisi İlya İlyiç Oblomov ile onun azimli ve çalışkan arkadaşı Alman Ştoltz'u anımsatmaktadır. *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta yer alan kişiler mütevazı ve kanaatkâr Mevlut ile girişimci Ferhat arasındaki ilgi de, bir tür eş-ruh olarak Oblomov ile Ştoltz ikilisini anımsatmaktadır.

Gönderge-metin *Oblomov*, Hoca ile Venediklinin yaşam karşısında kayıtsız bir yaklaşıma başlamalarıyla, *Beyaz Kale*'de eş-ruhu oluşturan kutupların bir tür "Oblomovluk" sergilediklerinden söz edilen bölümde anıştırılmaktadır:

"Arada bir, Gebze'ye gidip kırık dökük değirmenleri ve herkesten önce bizi toraman çoban köpeklerinin karşıladığı köyleri gezerek gelirlerini denetliyor, kayıtları karıştırarak **Kâhya'nın bizi ne kadar aldattığını anlamaya çalışıyor**, kimi zaman gültüşerek, çoğu zaman da sıkıntıyla iç çekerek Padişah için eğlenceli risaleler yazıyor, başka bir şey de yapmıyorduk."⁵⁴⁵

Hoca ile Venedikli'nin Gebze'de "*Kâhya'nın kendilerini ne kadar aldattığını anlamaya çalış[maları]*"⁵⁴⁶, Oblomov'un çiftliği ile ilgilenen kâhya tarafından her yıl dolandırılmasını hatıra getirmektedir.

Turgenyev'in Türkçe'ye *Babalar ve Oğullar*⁵⁴⁷ adıyla tercüme edilmiş romanı, baba ve oğul izleği etrafında kurulu ana-metin *Sessiz Ev*'de gönderge-metindir. Ana-metinde Hasan adlı karakter, daha sonra katledeceği Nilgün'ün çantasının üzerinde "*bir Hıristiyan mezarı ve başında ağlayan iki ihtiyar[ın]*"⁵⁴⁸ bulunduğu gönderge-metin *Babalar ve Oğullar*'ı görür. Pamuk'un romanlarında temel bir izlek olan baba-oğul karşıtlığı ve birlikteliği, gönderge-metin de temel bir izleğini meydana getirmektedir.

⁵⁴⁵ *Beyaz Kale*, s. 95.

⁵⁴⁶ *A.g.e.*, s. 95.

⁵⁴⁷ Ivan Sergeyeviç Turgenyev, *Babalar ve Oğullar* (Çev.: Ergin Altan), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2009.

⁵⁴⁸ *Sessiz Ev*, s. 108.

3.5. Felsefe ve Sanat Akımları Etkisindeki Avrupa Edebiyatının Kanonlaşmış Romanları

İlk hikâyesinin tarihî konulu oluşunu, 19. yüzyıl romantiklerinde olduğu gibi, şu andaki dünyaya bir tür tepkiden doğduğunu ifade eden⁵⁴⁹ Pamuk'un romanlarında, bilhassa Alman romantizm akımının temsilcileri metinsel-aşkınlık göstermektedir. Romantizmin tahayyüle ve yaratıcı dehaya dayanan estetik çerçevesi, Orhan Pamuk romanlarının yapısına büyük ölçüde denk düşmektedir. Bunun yanında, Orhan Pamuk estetiğinde romantizmden başka resim ve edebiyat alanlarında yaygınlık kazanmış empresyonist ve sembolist bakış açılarının tezahürü ve varoluşçu düşüncenin mümessili olan eserlerin izleri de mevcuttur.

3.5.1. Alman İdealizmi ve Romantik Edebiyat Metinleri

On sekizinci yüzyılın ikinci üçte birlik kısmında Almanya'da ortaya çıktığı kabul edilen Romantizm, yaşanan dünyanın büyüünün bozulmuş olması gerekçesiyle, orta çağa hâkim din algısının yanı sıra mit ve tarihe yönelir. Bu sayede "büyülü" ve "fantastik" bir atmosfere sahip olan romantik metinler, Pamuk'un roman estetiği içerisinde yorumsal üst-metin bakımından bir çerçeve oluşturur. "Tin"⁵⁵⁰ olgusundan yola çıkan ve "*Her kişiliğin biricik ve kıyaslanamaz karakterin[i]*"⁵⁵¹ vurgulayan romantik duyuştan hareketle "ben" ve "kendilik" kavramlarının düşünsel bir temel oluşturduğu romantik edebiyatın, Pamuk'un romanlarında söz konusu izlekler ve eş-ruh imgesi etrafında tezahür ettiği anlaşılmaktadır. Romantik edebiyatın bilhassa E. T. A. Hoffmann'da kuramsallaşan izleği⁵⁵² dönüşüm ve başkalaşım bağlamında eş-ruh, Pamuk'un romanlarının yorumsal üst-metin çerçevesini büyük ölçüde oluşturmaktadır.

⁵⁴⁹ Orhan Pamuk, "Roman Sanatı / Tarihi Roman", *Öteki Renkler*, s. 113.

⁵⁵⁰ Tin: (Alm.) Geist. *Felsefe Sözlüğü*'nde, "*Alman felsefesinde, nihai gerçekliğe ve varolan her şeyin kaynağı olan tinsel ilkeye verilen ad. Doğada ve insanın dünyasında, kendi potansiyel güçlerini aktüelleştirmek ve kendi bilinç ve özgürlüğüne ulaşmak üzere, diyalektik bir yürüyüş gerçekleştiren tinsel güç, yaratıcı ilke, ruh ya da tin.*" biçiminde izah edilmektedir. (Bk.: Ahmet Cevizci, "Geist", *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları (1. Baskı: Ekin Yayınları, Ankara, 1996; 2. Baskı: Ekin Yayınları, Ankara, 1997), İstanbul, 1999, s. 372.)

Fichte, felsefeyi de, "*tinimizi harekete geçiren ve dönüştüren; onu, şeylerin daha yüksek, tinsel bir düzenine geçiren bir şey*" olarak açıklar. (*Alman İdealizmi I: Fichte*, s. 179.)

Bk.: Johann Gottlieb Fichte, "Felsefede Tin ve Yazı Arasındaki Ayrım Üzerine", *Alman İdealizmi I: Fichte* (Haz.: Eyüp Ali Kılıçaslan - Güçlü Ateşoğlu), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, ss. 161-188.

⁵⁵¹ Michael Löwy, Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli*, s. 32.

⁵⁵² Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri* (Haz.: Henry Hardy; Çev.: Mete Tunçay), Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: İstanbul, 2004), İstanbul, 2010, s. 139.

Romantik öncesi (ön-romantik, pre-romantik) dönemdeki sanatkarlar arasında değerlendirilen Johann Wolfgang Goethe, Orhan Pamuk'un romantik ve romantik öncesi devreye giren metinsel-aşkın göndermeleri arasında yer alır. Ana-metin *Yeni Hayat*'ta, Goethe'nin 1770'li yıllarda ortaya çıkmış olan Sturm und Drang⁵⁵³ (Fırtına ve Baskı/Coşku) hareketinin bir temsili⁵⁵⁴ olan umutsuz bir aşk hikâyesinin konu edildiği, dünyadan umudu kesişin izlekştirildiği bir örüntüye sahip *Genç Werther'in Acıları*⁵⁵⁵ romanı, anlatıcı kahramanın cebinde taşıdığı Walther markalı silahtan "*Genç Walther'in ıstırapları*"⁵⁵⁶ biçiminde söz etmesiyle anıştırma yoluyla kara bir ironi içerisinde gönderge-metin durumunda yer alır.

Alman romantik felsefesinden kaynaklanan romantik edebiyatın temsilcilerinden Friedrich Novalis, şiirsel ve bir tür büyülü-gerçekçi söyleyişe ulaşan kurgusuyla *Yeni Hayat* romanında, sıklıkla epigraf biçiminde alıntılanarak yan-metinsellik düzleminde geniş ölçüde yer bulur. *Yeni Hayat* romanı ile romantizm tesirinin açıkça izlenebildiği bir niteliğe ulaşır. Ana-metin *Yeni Hayat*'ta epigraf olarak bulunan Novalis'e ait dizeler⁵⁵⁷, gönderge metinden "çeviri" yoluyla metne dâhil edilen dönüşümler içerisindedir.

Hölderlin'e ait *Hyperion*⁵⁵⁸, bir roman olmakla birlikte, eski Yunan uygarlığı ile tabiata bir tür dönüş fikri içerdiğinden, romantik felsefenin bir tezahürünü oluşturur; ana-metinde yer alan gönderge-metinlerden birini temsil eder. Ana-metin *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında gözlem ve tecrübelerde bulunmak üzere Kemah ilçesine giderek burada bir süre sade bir yaşam süren Refik ile Kemah'ta tanıştığı Herr Rudolph'un mektuplaşmaları, gönderge-metinde Hyperion ile Ballarmin ve Diotima arasındaki mektuplaşmaya benzer.

⁵⁵³ Michael Löwy, Robert Sayre, *İsyen ve Melankoli*, s. 69.

⁵⁵⁴ Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, s. 77-78.

⁵⁵⁵ Johann W. Goethe, *Genç Werther'in Acıları* (Çev.: Mahmure Kahraman), İş Bankası Kültür Yayınları (1. Baskı: 1960, Varlık Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2018.; Johann W. Goethe, *Genç Werther'in Acıları* (Çev.: Nihat Ülner), Can Yayınları, İstanbul, 2007.

⁵⁵⁶ *Yeni Hayat*, s. 150.

⁵⁵⁷ "Aynı masalları dinlemelerine rağmen, ötekiler hiç böyle bir şey yaşamadılar. NOVALIS" (*Yeni Hayat*, s. 6.)

⁵⁵⁸ Hölderlin, *Hyperion ya da Yunanistan'da Bir Yalnız* (Çev.: Melâhat Togar), Adam Yayınları (1. Baskı: 2 Cilt, Milli Eğitim Yayınları, 1943-1965), İstanbul, 1987.

3.5.2. Dostoyevski: *Karamazov Kardeşler*, *Yeraltından Notlar*, *Öteki*

Romanları içerisinde metinsel-aşkın düzlemde Dostoyevski'ye önemle yer vermiş olduğu anlaşılan Orhan Pamuk, modern edebiyatta pek çok yeniliğin, Avrupa düşüncesine yatkınlığıyla birlikte, Dostoyevski'nin, ona öfke duyması ve “*Avrupalı olmak ile Avrupa'ya karşı çıkmak arasında hissettiği kahredici gerginlikten*”⁵⁵⁹ çıkmış olması düşüncesine dikkat çeker. Bahtin'in tespitiyle “çoksesli” anlatım biçimine sahip Dostoyevski romanlarının bu “çoksesli” niteliğine, Pamuk da, onda sarsıcı ve korkutucu bulduğunun, “*Dostoyevski'nin bütün bu temel 'hayat bilgilerini' bize düşünceler olarak sunması[nda] değil, onları okurda etten kemikten hakiki olduğu izlenimi uyandıran üç boyutlu kahramanlar aracılığıyla göstermesi*”⁵⁶⁰ olduğundan söz ederek dikkat çeker. Böylece, Dostoyevski romanlarıyla kimi izleksel özdeşlikler sergileyen Orhan Pamuk edebiyatı, çoksesli anlatım biçiminin imkânları bakımından yorumsal üst-metin çerçevesinde bir bağlantıya da sahip olduğunu gösterir.

Pamuk'un “*bu binyılın kitabı*”⁵⁶¹ ve “*roman sanatının en büyük eseri*”⁵⁶² olarak değerlendirdiği *Karamazov Kardeşler*⁵⁶³, romancının eserleri arasında metinsel-aşkın bir konuma da sahip olmuştur. Gönderge-metne hâkim izlekler “*başkalarının suçu*”⁵⁶⁴, “*baba öldürme isteği*”⁵⁶⁵ Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhaflık* ve bilhassa *Kırmızı Saçlı Kadın* romanlarında belirgin durumdadır.

Orhan Pamuk'un, Dostoyevski için “*asıl kendi sesini bulduğu ilk kitap*”⁵⁶⁶ olarak değerlendirdiği *Yeraltından Notlar*⁵⁶⁷ romanı, *Kara Kitap*'ta anıştırma yoluyla gönderge-metin olur. Pamuk'un, Avrupa'dan gelmiş yeni bir düşüncenin kendi ülkesindeki kullanılış şekline yönelik Dostoyevski'nin bir isyanı biçiminde

⁵⁵⁹ Orhan Pamuk, “Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ı: Aşağılanmanın Zevkleri”, *Manzaradan Parçalar*, s. 260.

⁵⁶⁰ Orhan Pamuk, “Karamazov Kardeşler”, *A.g.e.*, s. 267.

⁵⁶¹ Orhan Pamuk, “Dostoyevski”, *Öteki Renkler*, s. 208.

⁵⁶² Orhan Pamuk, “Karamazov Kardeşler”, *Manzaradan Parçalar*, s. 272.

⁵⁶³ Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler* (Çev.: Nihal Yalaza Taluy), İş Bankası Kültür Yayınları (1. Baskı: 1982, Can Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2007.

⁵⁶⁴ Orhan Pamuk, “Dostoyevski”, *Öteki Renkler*, s. 209.

⁵⁶⁵ Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 209.

⁵⁶⁶ Orhan Pamuk, “Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ı: Aşağılanmanın Zevkleri”, *Manzaradan Parçalar*, s. 258.

⁵⁶⁷ Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Yeraltından Notlar* (Çev.: Ergin Altay), Can Yayınları, İstanbul, 2011.

yorumladıđı⁵⁶⁸ “başarısız” Yeraltı Adamı, *Kara Kitap*’ta Merih Manken Atölyesi’ni işleyen manken ustası Bedii Usta olarak bağlam değiştirir.

Ana-metin *Beyaz Kale*’de, Hoca’nın “*Slav köylerinde, en sonunda ulaşabildiği gerçek itirafları dinleye dinleye, saralı efsane bir papaz gibi el üstünde tutularak bunalımlı kitaplar*”⁵⁶⁹ yazdığından söz edildiği bölümde, Dostoyevski’nin benzer izleğe sahip *Öteki*⁵⁷⁰ adıyla çevrilen eserinin de anıştırıldığı anlaşılmaktadır. Nitekim Pamuk’un ifadeleri de bu yöndedir⁵⁷¹. Hoca’nın “bunalımlı kitaplar” yazması ile de, Dostoyevski ile Hoca arasında kurulu bir benzerlik; poetik bağlamda ise öykünme ilişkisi akla gelmektedir.

3.5.3. Varoluşçu Edebiyat: Albert Camus

Orhan Pamuk’un, Dostoyevski ve Borges ile birlikte, hayatın ve ruhsal gelişimin birer parçası olarak bağlılık duyduğu yazarlar arasında söz ettiđi⁵⁷² Albert Camus, Pamuk’un dikkatiyle, günlük hayatın sıradan ve önemsiz ayrıntılarını felsefeye zarafetle çevirebilmektedir⁵⁷³. Romancının metinsel-aşkın çerçevesi içerisinde de bu yönüyle yer almaktadır.

Anıştırma yoluyla romanın kuruluşunda tesiri bulunan, *Beyaz Kale* ile “metinlerarası” durumdaki gönderge-metin, Albert Camus’nün bir Arap’ı öldürdükten sonra ana-metindeki Venedikli gibi yargılanan Mersault karakteri ile *Yabancı*⁵⁷⁴ romanıdır.

Beyaz Kale’de Venedikli’nin azat edilmesi karşılığında din değiştirmesi konusunda geçirdiği tereddüt ve dinini değiştirmeyeceğini ifade etmesi sonucu öldürölmek üzere olduğu bölüm, varoluşçu yazar Albert Camus’nün *Yabancı* romanının başkarakteri Tanrı’ya inanmayan Mersault’nun, cezaevi papazıyla görüşmeyi reddetmesine yönelik bir anıştırmadır.

⁵⁶⁸ Orhan Pamuk, “Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’ı: Aşağılanmanın Zevkleri”, *Manzaradan Parçalar*, s. 256.

⁵⁶⁹ *Beyaz Kale*, s.: 137.

⁵⁷⁰ Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Öteki* (Çev.: Nihal Yalaza Taluy), Varlık Yayınları, 1994, İstanbul.

⁵⁷¹ Orhan Pamuk, “Beyaz Kale Üzerine”, *Beyaz Kale*, s. 147.

⁵⁷² Orhan Pamuk, “Albert Camus”, *Manzaradan Parçalar*, s. 281.

⁵⁷³ Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 282.

⁵⁷⁴ Albert Camus, *Yabancı* (Çev.: Vedat Günyol), *37.b.*, Can Yayınları (1. Baskı: 1981), İstanbul, 2011.

3.5.4. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*

İzlenimci bir roman yazarı ve bilhassa izlenimci ressamları inceleyen bir resim eleştirmeni olduğu bilinen Proust, *Kayıp Zamanın İzinde* adlı bütün bir roman külliyatından oluşan nehir roman dizisinin yazarıdır. Orhan Pamuk, Proust’u okurların zihinlerinde resimler canlandırmak üzere⁵⁷⁵ yazan romancılar arasında değerlendirmektedir. Pamuk’un da ilk gençlik yıllarında ressam olmak istediği, romanlarında klasik ve modern resim sanatının kanon eserlerini sıklıkla yerleştirdiği; romanlarından *Cevdet Bey ve Oğulları*’nın kişileri arasında bulunan Ahmet Işıkçı’nın hikâyenin sonunda ressam olduğu bilinmektedir. Ahmet Işıkçı, yarı-kurmaca sayılabilecek katalog *Şeylerin Masumiyeti*’nde de alıntı bir kişi olarak yer almakta; kendisinin, roman yazarı ve müze kurucusu Orhan Pamuk’un kurmaca bir tezahürü olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Pamuk, *Şeylerin Masumiyeti*’nde, Masumiyet Müzesi’nde yer alan bazı resimlerin Ahmet Işıkçı tarafından meydana getirildiğinden söz etmektedir. Masumiyet Müzesi’nin kuruluş sürecinde Kemal Basmacı’ya yardım ettiğinden de söz edilen Ahmet Işıkçı, Orhan Pamuk’un kurmaca düzlemdeki karşılığıdır. Bununla birlikte, kurmaca düzleme girerken eş-ruh terkiibini oluşturan bütün kurmaca karakterler gibi, kimlik değiştirmektedir.

Pamuk’un Proust ile benzer noktaları burada tespit edilenden daha fazladır: O da *Kayıp Zamanın İzinde* gibi, eserlerinin toplamından, büyük bir nehir roman ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle, Orhan Pamuk külliyatında Marcel Proust için özel bir alan ayırmak gereklidir.

Pamuk’un önemli ölçüde izlediği roman yazarı Tanpınar’ın edebî ve kültürel teşekkülünde de büyük ölçüde tesiri bulunan Marcel Proust ve Türkçe adı *Kayıp Zamanın İzinde*⁵⁷⁶ olan roman serisi, Pamuk’un romanlarında alıntı ve gönderge ile anıştırma biçimlerinde ana-metinlerde tespit edilebilmektedir.

Alıntı ve Gönderge

Kayıp Zamanın İzinde, ana-metin *Kara Kitap*’ta yer alan gönderge-metinlerden de biridir. Romanda üç gazeteci arasında geçen okurluk, yazma ve yazarlık konuları

⁵⁷⁵ Orhan Pamuk, “Müzeler ve Romanlar”, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 78.

⁵⁷⁶ Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde* (Çev.: Roza Hakmen), Yapı Kredi Yayınları, 2010, İstanbul.

etrafındaki “Üç Silahşörler” başlıklı bölümde, Celâl Salik ihtiyarlamış olan üç gazetecinin birbirlerine “yaşlı ve bıyıklı birer Şehrazat”⁵⁷⁷ gibi hikâyeler anlattıklarından söz eder. Burada muhtevaları sıralanan hikâyelerden biri, “kendini hem Albertine hem de Proust sanmaya başlayan okurun hikâyesi”⁵⁷⁸ biçiminde, *Kayıp Zamanın İzinde* ve yazarı Marcel Proust’u doğrudan doğruya ismine yer verilmek suretiyle eş-ruh ve kendilik imgeleri etrafında göndergeleştirmektedir.

Kayıp Zamanın İzinde, anlatıcının “kendi bilincine kapanması”⁵⁷⁹ ve ötekinin öznelğine kısmî biçimde nüfuz edebilmesiyle romantik bağlamda “her şeyi bilen anlatı”⁵⁸⁰ olarak nitelendirilmiştir. Gönderge-metnin bilhassa *Kara Kitap*’taki metinsel-aşkın varlığı, bu türden bir anlatıcının gönderge- metnin metin-ötesindeki tezahürü bağlamında sağlanmış olmalıdır.

İçanlatı

Kara Kitap’ta, “Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri” başlıklı bölümde, farklı anlatıcıların bakış açılarıyla meydana getirilmiş içanlatılar yer almaktadır. İçanlatılardan biri, Pamuk’un da ifade ettiği gibi⁵⁸¹, bir Proust okurunun kendisini okuduğu metnin yazarı sanması üzerine kuruludur. Bölümün anlatıcısı Galip, ihtiyar bir gazetecinin “[o]laysız geçen hayatında tek sarsıntı[nın]”⁵⁸², Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde*’sini okuması olduğundan söz eder. İhtiyar gazetecinin bir okur olarak hikâyesi, ana-metinde içanlatı olarak yer alır: Kitabı okudukça içerisindeki hikâyeleri paylaşacak birini bulamayan okur, okumuş olduğu sahneleri bir bir kendisine anlatmaya başlar. Zamanla kendini roman kişisi zannetmeye başlayan gazeteci-okur, hikâyenin içinde yaşamaya başlar; Albertine adlı bir kadının evde kendisini beklediğini düşünür. Eve ulaştığında ise, romanın öteki ciltlerinde Albertine’in Proust’u terk ettiğini kederle hatırlar.⁵⁸³ Kendisini hem Albertine hem Proust yerine koyarak eş-ruh izleğine ait yer değiştirme tecrübesini tek bir benlikte gerçekleştirir.

⁵⁷⁷ *Kara Kitap*, s. 95.

⁵⁷⁸ *A.g.e.*, s. 95.

⁵⁷⁹ Michael Löwy, Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli*, s. 54.

⁵⁸⁰ Michael Löwy, Robert Sayre, *A.g.e.*, s. 54.

⁵⁸¹ Orhan Pamuk, “Müzeler ve Romanlar”, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 78.

⁵⁸² *Kara Kitap*, s. 177.

⁵⁸³ *Kara Kitap*, ss. 177-178.

Ana-metinde bir iç anlatıya kaynak olan *Kayıp Zamanın İzinde*, eş-ruh ve kendilik-ötekilik ekseninde yer değiştirme izleği etrafında metinsel-aşkınlık göstermektedir. Diğer yandan, Marcel Proust ile roman sanatı ve resim ilgisi bakımından öykünme ilişkisi söz konusu olmaktadır.

Anıştırma

Kayıp Zamanın İzinde, *Yeni Hayat*'ta anıştırma tekniği ile yer verilen gönderge-metinler arasındadır. Dr. Narin'in hayatını kaybetmiş oğlu Mehmet-Nahit-Osman hakkındaki “*bizim kayıp zamanımızı aylarca otobüslerde aramıştır*,”⁵⁸⁴ ifadesiyle, ana-metnin temel dayanaklarını oluşturan “yolculuk” ve “arayış” izlekleri üzerinde durulmuştur.

3.5.5. Avrupa Edebiyatının Romantik ve Sembolist Şairleri: Wordsworth, Coleridge, Baudelaire, Coppée

Orhan Pamuk romanlarında, romantik öncesi ve romantik dönem metinlerinin geniş kapsamlı bir metinsel-aşkınlık dolaşımı mevcuttur. Bilhassa Alman romantikleri, Pamuk'un roman sanatının teşekkülünde estetik bir temel oluşturmaktadır. Roman dili ve tahayyüle dayanan edebî yaratımın sağlanmasında ise romantik şairlerin bakış açılarıyla duyuş biçimi, açık ve dolayimli gönderimler vasıtasıyla metinsel-aşkın düzlemde geniş ölçüde tespit edilmektedir.

Romantikler

Romantik İngiliz şair Samuel Taylor Coleridge, Orhan Pamuk'un eserlerindeki gönderge-metinlere sahiptir. Pamuk'u estetik ve duyuş bakımlardan etkilediği anlaşılan Coleridge'in denizi görmeden yazdığı, Pamuk'un “*hikâye kurgusu olan anlatımcı şiir*”⁵⁸⁵ olarak söz ettiği Türkçe olarak *Yaşlı Gemici*⁵⁸⁶ adıyla, Orhan Pamuk'un bir “Önsöz” yazısıyla yayımlanmış olan *The Rime of Ancient Mariner (1834)* ve bir vecd ânında kaleme aldığı *Kubla Khan (1816)* şiirleri, Romantiklere özgü kendiliğindenlik ile “şâirine ruhun” romanlara sirayeti bakımından metinsel-

⁵⁸⁴ *Yeni Hayat*, s. 136.

⁵⁸⁵ Orhan Pamuk, “Coleridge'in *Yaşlı Gemici*'si”, *Manzaradan Parçalar*, s. 229.

⁵⁸⁶ Samuel Taylor Coleridge, *Yaşlı Gemici* (Çev.: Şavkar Altınel), İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

aşkın görünüm kazanmaktadır. Bir “düş”ün ürünü olarak bilinen ve estetik dehayı temsil eden Türkçe adı *Kublay Han* olan şiir *Kubla Khan*⁵⁸⁷, ana-metin *Kar*’da anıştırma biçiminde yer alır: *Kar*’ın şair karakteri Ka’nın, “*bir gece ani bir ilhamla büyük bir şiir yaz[dığından]*”⁵⁸⁸ söz edişi, gönderge-metin *Kublay Han* şiirini akla getirmektedir. Nitekim, Pamuk, *Kar* romanının başkişisi Ka’dan da, “saf şair” ve “düşünceli şair” ayrımından yola çıktığı ifadelerinde, “düşünceli” şairler arasında Schiller ile birlikte değerlendirdiği Coleridge gibi, aynı saf ruh haliyle yazdığı⁵⁸⁹ yönünde söz eder.

Romantik bir dünya görüşüyle geçmişe dönük bir bakış açısına sahip olduğu belirtilen⁵⁹⁰ Coleridge, *Kara Kitap*’ta da Dr. Cole Ridge isimli kurmaca bir kişi ile Pamuk’un metinsel-aşkın dünyasında yer aldığını göstermektedir.

İngiliz romantik şairleri arasında bulunan bir diğer isim William Wordsworth’e ait *Prelüd*⁵⁹¹ de Pamuk’un gönderge-metinlerinden biridir. *Kafamda Bir Tuhaflık*’ın başlangıcında bir epigraf olarak “*Kafamda bir tuhaflık vardı,/ İçimde de ne o zamana/ Ne de mekâna aitmişim duygusu.*”⁵⁹² biçiminde yer alan gönderge, ana-metnin kuruluşunda da tesire sahip görünmektedir. Nitekim, alıntılanan dizeler arasında, ana-metnin adını teşkil eden “[k]afamda bir tuhaflık” ibaresi yer almaktadır.

Fransız romantik şairleri arasında bulunan şair Gérard de Nerval’in *Aurélia*⁵⁹³ adlı uzun hikâye türündeki eseri, ana-metin *Masumiyet Müzesi*’nde gönderge-metin olarak yer alır. Ana-metnin 33 numaralı bölümü “Kaba Oyalanmalar”da Füsün’dan uzaktaki günlerinde Kemal Basmacı, gönderge-metin *Aurélia*’da okumuş olduğu “kaba oyalanmalar” ibaresini hatırlar:

“Yıllar sonra kendimi kitaplara verdiğim zaman, o günlerde hissettiğim sıradanlığı ve bayağılığı en iyi ifade eden satırları **Fransız şair Gérard de Nerval’in bir kitabında okudum.** En sonunda aşk acısından kendini asan şair, hayatının aşkını sonuna kadar kaybettiğini anladıktan sonra, **Aurélia adlı kitabının bir sayfasında, bundan sonra hayatın**

⁵⁸⁷ Samuel Taylor Coleridge, *Kubla Khan*, Harper Collins Press, 2015.

⁵⁸⁸ *Kar*, s. 61.

⁵⁸⁹ Orhan Pamuk, “Roman Okurken Kafamızda Neler Olup Biter?”, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 15.

⁵⁹⁰ Michael Löwy, Robert Sayre, *İsyân ve Melankoli*, s. 153, 155.

⁵⁹¹ William Wordsworth, *Prelüd: Bir Şairin Zihinsel Gelişimi* (Çev.: Nazmi Ağıl), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

⁵⁹² *Kafamda Bir Tuhaflık*, s. 5.

⁵⁹³ Gérard de Nerval, *Aurélia* (Çev.: Seçil Kıvrak), Kolektif Kitap Yayınları, İstanbul, 2018.

kendisine yalnızca ‘kaba oyalanmalar’ bıraktığını söyler. Ben de öyle hissediyor, Füsunsuz geçirdiğim günlerde yaptığım her şeyin kaba, sıradan ve anlamsız olduğu duygusundan kurtulamıyorum ve bütün bu bayağılıklara yol açan şeylere, kişilere öfke duyuyordum.”⁵⁹⁴

Nitekim, *Şeylerin Masumiyeti*’nde de Pamuk, *Masumiyet Müzesi*’nde nişanlanmak üzere olduğu Sibel’e hediye ettiği ve Füsün ile tanışmasına vesile olan sahte Jenny Colon marka çantanın da “*melankolik Fransız şairi Gérard de Nerval’in sevgilisinin adından*”⁵⁹⁵ mülhem kurmaca bir marka adı olduğundan söz eder.

Sembolistler

19. yüzyılda, romantizm ile dışavurumculuk ve gerçeküstücülük gibi modern kültürel avangart eğilimler arasında bir geçit vazifesi gördüğü belirtilen, ironi, melankoli ve karamsarlık izlekleri etrafında şekillenen⁵⁹⁶ sembolizm akımının karakteristik temsilcileri de Pamuk’un romanlarında metinsel-aşkın çerçevesine girmiştir.

Fransız sembolist şairleri arasında bulunan Charles Baudelaire’in Orhan Pamuk romanlarında metinsel-aşkın konumu, şairin bilhassa Jale Parla tarafından “*şiire ve şaire ilişkin*”⁵⁹⁷ tespit edilen poetik şiirlerine hâkim izlek “*başkalaşım özlemi*”⁵⁹⁸ etrafında değerlendirilmelidir. Böylece, Pamuk’un eserleri arasında izlekleşerek onları kendi aralarında metinlerarası kılan eş-ruh ve kendilik izleklerinin gönderge-metinler aracılığıyla vurgulanmış olduğu anlaşılmaktadır.

Baudelaire’in ilk defa 1857 yılında basılmış olan şiir kitabı *Les Fleurs du Mal*⁵⁹⁹, Türkçe olarak *Kötülük Çiçekleri*⁶⁰⁰ adıyla basılmıştır. *Kötülük Çiçekleri* ve *Les Fleurs du Mal* ana-metin *Kara Kitap*’ta roman kişisi Celâl Salık’in üç tecrübeli yazarla aralarında geçenlerden söz ettiği bir yazısı olarak kurulu “Üç Silahşörler” başlıklı yorumsal üst-metin nitelikli bölümde gönderge-metin olarak yer alır:

⁵⁹⁴ *Masumiyet Müzesi*, s. 189.

⁵⁹⁵ *Şeylerin Masumiyeti*, s.61.

⁵⁹⁶ Michael Löwy, Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli*, s. 197.

⁵⁹⁷ Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, s. 18.

⁵⁹⁸ Jale Parla, *A.g.e.*, s. 18.

⁵⁹⁹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Auguste Poulet - Malassis, Paris, 1857.

⁶⁰⁰ Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri* (Çev.: Sait Maden), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.

“[T]am istedikleri gibi, ezile büzüle, efendim, ne yazık ki Fransızca bilmediğimi, ama akşamları elimde sözlük *Fleurs du Mal*'i sökmeye çalıştığımı söyledim. Cehaletim zaferimi daha da çekilmez yapmıştı, ama çok fazla ezilip büzüldüğüm için suçum hafıflıyordu.”⁶⁰¹

Celâl Salik'in tecrübeli gazete yazarları karşısındaki tavrı, ironik bir saygı anlatımı olarak anlaşılmaktadır. Nitekim, Fransızca'yı bilmeyen bir entelektüelin sembolist bir şairin eserini orijinal dilinden okumaya çalışması, gönderge-metnin, popülerliği doğrultusunda, mizahî bir anlatım aracı olarak göndergeleştğini düşündürmektedir.

Baudelaire'e ait *Spleen* “İç Sıkıntısı” adlı şiir ise, ana-metin *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal'e nişanlısı Sibel tarafından Paris'ten getirilerek hediye edilen bir kokunun adıyla anıştırılarak ana-metne girer: Koku sürmeyi sevmemesine rağmen, merakı nedeniyle bir sabah boynuna sürdüğü “*Spleen marka*”⁶⁰² kokuyu Fusun fark eder; böylece, Kemal Basmacı bir iç sıkıntısının içerisine çekilir. Nitekim, Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal* içerisinde bulunan *Spleen* şiiri de Sembolist tarzda bir sıkıntı duygusunun şiiri olarak bilinmektedir.

Baudelaire'in, ilk defa 1860 yılında yayımlanmış denemelerinin yer aldığı kitap *Les Paradis Artificiels*⁶⁰³, *Kara Kitap*'ta bulunan gönderge-metinler arasındadır. Türkçe'de *Yapma Cennetler*⁶⁰⁴ adıyla yayımlanmış olan gönderge-metne, ana-metin içerisinde Doktor Ferit Kemal isimli bir yazarın kitabının önsözünde Baudelaire'in *Paradis Artificiels* eserinden söz etmiş olmasıyla⁶⁰⁵ yer verilir. Eser, *Kara Kitap*'ta orijinal adıyla anılarak göndergeleştirilmiştir.

Ana-metinde, Baudelaire'in eserinin Thomas de Quincey'in otobiyografik nitelikli, estetik deha ve bağımlılık olguları etrafında teşekkül eden *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafı*⁶⁰⁶ eserinden mülhem olduğu bilgisiyle birlikte, Baudelaire'in Celâl Salik'in çok sevdiğini belirttiği “*De Quincey'den haberli*”⁶⁰⁷ olma

⁶⁰¹ *Kara Kitap*, s. 90.

⁶⁰² *Masumiyet Müzesi*, s. 60.

⁶⁰³ Charles Baudelaire, “*Les Paradis Artificiels*”, Auguste Poulet-Malassis, 1860, Paris.

⁶⁰⁴ Charles Baudelaire, *Yapma Cennetler* (Çev.: Yakup Şahan), Telos Yayıncılık, İstanbul, 2008.

⁶⁰⁵ *Kara Kitap*, s. 158.

⁶⁰⁶ Thomas de Quincey, *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafı* (Çev.: Batu Boran), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008.

⁶⁰⁷ *Kara Kitap*, s. 158.

olasılığından ve “afyonla deneylere girmiş”⁶⁰⁸ olabileceğinden söz edilir. Böylece, *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafı* da gönderge-metinler arasına girmiş olur.

Fransız sembolistlerin yanı sıra yenilikçi şair François Coppée, Türk edebiyatındaki avangart şairler arasında bilhassa toplumsal konulu şiirlere yönelmiş olmasıyla Tevfik Fikret üzerinde⁶⁰⁹ tesire sahiptir. Coppée’ye ait merhamet, yoksulluk, sefalet izlekli şiirler, Tevfik Fikret’in şiirlerinde metinsel-aşkın birer unsur olarak tezahür etmektedir. Ferdî ve hissî konuların yanında tarihî, toplumsal ve politik konuları da şiirlerinde işleyen Fikret, bu yönüyle ve *Târîh-i Kadîm* şiiriyle *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında göndergeleşmektedir. Ana-metinde bir zamanlar Baudelaire okumakta olduğu aktarılan Muhittin, Tevfik Fikret’in de toplumsal izlekli şiirlerini okumuş, sonunda ise Mahir Altaylı ile birlikte ulusçu teşekküller içerisinde yer almaya başlamıştır. Romanın başkişilerinden Cevdet Bey’in kardeşi Nusret ise Tevfik Fikret’in şiirlerine hayrandır ve onun yeni bir Nâmık Kemal olduğunu⁶¹⁰ düşünmekte olan bir idealist karakterdir. Tevfik Fikret’i Âşiyân’da ziyaret ettiğinden ve resim yaparken gözlemediğinden söz eden Nusret, onu “bir ihtilalci şair”⁶¹¹ olarak değerlendirir. Bununla birlikte, resim yapmak gibi romantik eğilimleri bırakmasını ve toplumcu-romantik-mistik tarzdaki şiirlerine devam etmesini söylediğinden, bunun üzerine dersi olduğunu belirten Fikret’in kendisine bir kitap hediye etmiş olduğundan söz eder ve ihtilal düşmanı olarak nitelendirdiği Coppée’ye ait kitabı hatırladığında yırtmak ister.⁶¹² Böylece, Edebiyat-ı Cedîde sanatkarları ve bilhassa aralarından Tevfik Fikret için bir ilham alanını oluşturan Coppée’ye ait tamamlanmış eserleri *Oeuvres Complètes*⁶¹³, fikirlerinin yanında resmetme tutkusuyla da Orhan Pamuk’un romanları içerisinde ilgisini kendisine yöneltmiş olan Tevfik Fikret’in bir bakıma “Batılı” karşılığı⁶¹⁴ olarak gönderge-metinler arasında yer almış olur.

⁶⁰⁸ A.g.e., s. 158.

⁶⁰⁹ François Coppée ile Tevfik Fikret şiirinin münasebeti için bk.: Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*, 18. b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1971), İstanbul, 2014.; M. Hilmi Uçan, *Batu Şiiri ve Tevfik Fikret*, Hece Yayınları, Ankara, 2009.

⁶¹⁰ *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 87.

⁶¹¹ A.g.e., s. 87.

⁶¹² A.g.e., ss. 87-88.

⁶¹³ Mehmet Kaplan, eserin künyesine “François Coppée, *Oeuvres Complètes*, Alphonse Lemerre, Paris.” biçiminde yer verir. (Bk.: Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*)

⁶¹⁴ Aşırı bir yoruma ulaşmak pahasına Tevfik Fikret ve François Coppée ile onların sembolist-toplumcu veçheleri etrafında bir eş-ruh bütünleyiminin öteki tamamlayıcısı olarak değerlendirilebilir.

4. Orhan Pamuk Eserlerinin Gönderge-Metinler Olarak Ana-Metinler İçerisindeki Varlığı

Metinsel-aşkılık biçimlerini ve metinlerarası görünümü belirli izlekler ve estetik yönelimler etrafında roman kuramı hâline getirmiş olduğu anlaşılan Orhan Pamuk'un romanları, büyük bir nehir romanın ciltlerini temsil etmekte; kendi aralarında metinsel-aşkılık sergilemektedir. Yazarın, kendisine ait bütün kitapların bir önceki kitabın içinden doğduğundan söz etmesi⁶¹⁵, eserleri arasındaki öz-göndergesellik ilişkisini ortaya koymaktadır. Alıntı, anırtırma ve gizli alıntı yoluyla romancı, kendi eserleri arasındaki metinsel-aşkın boyutu oluşturmakta, eserlerini alt-metin ve gönderge-metinler olarak düzenleyerek yeni bağlamlarına yerleştirmektedir.

Pamuk'un ilk iki romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Sessiz Ev*, ana-metin *Kara Kitap*'ta öz-alıntı tekniğiyle birer gönderge-metin olarak yer almıştır. Ana-metinde geleneksel mankenler tasarlayan Bedii Usta'nın atölyesinde bulunan vatandaş mankenleri arasında, her iki gönderge-metnin de kişileri, gerçek-tarihî kişiler gibi hatırlanarak mankenler arasında sıralanmış, ana-metindeki yeni kurmaca düzleme yerleştirilmişlerdir.

“Birçoğu kurşuni bir tozla kaplı bu vatandaş mankenleri (aralarında Beyoğlu gangsterleri de vardı, dikiş diken kızlar da, **ünlü zengin Cevdet Bey** de vardı **ansiklopedist Selahattin Bey** de, itfaiyeciler de vardı, **benzersiz cüceler** de, ihtiyar dilenciler de, gebe kadınlar da) soluk lambaların abarttığı korkunç gövdeleriyle birlikte bana kaybettikleri saflıkları yüzünden acı çeken tanrıları [...] hatırlatıyordu.”⁶¹⁶

Nitekim, ansiklopedist Selahattin Darvinoğlu ve onun gayrimeşru çocuklarından cüce Recep *Sessiz Ev*'in; Cevdet Işıkçı ise *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın kişileri arasındadır.

Ana-metin *Beyaz Kale*'de Hoca'nın kendisinden farklı olan çoğunluk üzerine düşündüğü bölümler, Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* romanındaki kişilerin tartışma konularından biridir. “*Aptallar üzerine düşünüyorum. [...] Niye o kadar aptallar?*”⁶¹⁷; “*Yapılması gereken asıl bilim, onların neden öyle aptal olduklarını*

⁶¹⁵ Orhan Pamuk, “Kara Kitap”, *Öteki Renkler*, s. 135.

⁶¹⁶ *Kara Kitap*, s. 70.

⁶¹⁷ *Beyaz Kale*, s. 39.

anlamaktan geçiyormuş.”⁶¹⁸ şeklinde konuştuğu bölümler, *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndan alıntı yoluyla metne yerleştirilmiş unsurlardır. Buradaki benlik-ötekilik sorununa, Pamuk’un roman estetiğinin içeriğini oluşturan temel izleklerden biri olan kimlik sorunu çerçevesinde metinlerarası bir unsur olarak yer verilmiştir.

Gönderge-metin *Cevdet Bey ve Oğulları* romanından alıntılı olduğu anlaşılan bir başka unsur, söz konusu romanda sıklıkla bir leitmotife dönüşen “ıhlamur ağaçları” etrafındadır. *Beyaz Kale*’de, *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında Işıkcı ailesinin bahçelerindeki ıhlamur ağacı, bir tür hatıraya dönüşmüştür: “[Y]irmi beş yılda hâlâ unutmadığım bir iki gerçek de vardı: Annem, babam ve kardeşlerimle ıhlamur ağaçları altında kahvaltı ederken aile sofrasında konuştuklarımız!”⁶¹⁹ Pamuk’un iki romanında birden yer alan, tematik bağlamda nostalji çağrışımlarına sahip olan “ıhlamur ağacı” unsurunun, yazarın sıklıkla gerçekleştirdiği yaşam öyküsünden çıkarılmış alıntılar arasında değerlendirilmesi de mümkün görünmektedir. Zira Pamuk, *Pencereden Bakmak*⁶²⁰ adıyla, “Bir Hikâye” bölüm başlığı altında kurmaca izlenimi ile yayımlanmış ancak, otobiyografik olduğu anlaşılan hatırasında, çocukluk yıllarında anneannelerinin evine giderlerken İstanbul’un Avrupa yakasının bir ucunda bulunan evlerinden on beş dakika yürüyüp parke taşlı meydana geldiklerinde, dut ve ıhlamur ağaçlarının altında annelerinin elinden tutmuş ilerlerken, şehrin sonuna geldikleri duygusuna kapıldıklarını⁶²¹ belirttiğinde de benzer bir çağrışım söz konusu olmaktadır.

Cevdet Bey ve Oğulları romanının gönderge-metin olarak yer aldığı bir diğer ana-metin, *Masumiyet Müzesi*’dir. Kemal Basmacı’nın babası Mümtaz Bey’in vefatıyla, gazetelere vefat ilânı verildiğinde ilân metni için, Kemal’in annesi Vecihe Hanım, “*Şükriü Paşa’nın kızları Nigân, Türkan ve Şükran’ın sırası da yanlış yazılmış...*”⁶²², der. Şükriü Paşa ve kızları, *Cevdet Bey ve Oğulları*’nın kişileridir. Nigân Hanım ise Cevdet Işıkcı’nın eşi olarak ana karakterler arasındadır. Ana-metinde bu aileden bu şekilde söz edilmesi, *Masumiyet Müzesi* ile gönderge-metin *Cevdet Bey ve Oğulları* romanını metinlerarası iki eser durumuna getirmiştir.

⁶¹⁸ A.g.e., s. 47.

⁶¹⁹ A.g.e., s. 108.

⁶²⁰ Orhan Pamuk, “Bir Hikâye, Pencereden Bakmak”, *Öteki Renkler*, 3.b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: İletişim Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2016, ss. 23-42.

⁶²¹ Orhan Pamuk, “Bir Hikâye, Pencereden Bakmak”, *Öteki Renkler*, s. 34.

⁶²² *Masumiyet Müzesi*, s. 252.

Böylece, *Cevdet Bey ve Oğulları*, Pamuk'un öz-alıntı işlemi gerçekleştirerek ana-metinde özgönderge-metin olarak yer verdiği eserler arasına girmiş olur.

Beyaz Kale'de, Pamuk'un başka eserleri ile ortak olan bazı tematik unsurlar mevcuttur. Doğu-Batı, simetri, eş-ruh, kendilik unsurları, birer öz-alıntı olarak ana-metin *Beyaz Kale*'de de kendilerine yer bulmuştur. Romanda eş-ruhun Doğulu tarafı Hoca, Batılı tarafı Venedikli'ye “*korkusuzluğu öğreteceğini söylüyordu[r]*.”⁶²³ Örüntü ilerledikçe, eş-ruh terkinin unsurları ayrı benlikler yerine tek bir “ben”in temsiline doğru yönelirler: “*Masanın iki ucuna oturup bir şeyler yazmamız gerektiğini de o söyledi. Niye ben olduğumuzu asıl şimdi yazmalıymışız[,]*”⁶²⁴ ifadesinde, “*ben olduğumuz*” ibaresindeki biçimbirim uyumsuzluğu, değişmek üzere olan bir durumu temsil eder görünmektedir. Eş-ruh çiftinin unsurlarından biri olan, aynı zamanda kurmaca metnin anlatıcısı Venedikli, Hoca'ya dönüşerek kendisi olabilmıştır:

“Ben orada olmalıydım, çünkü ben Hoca'nın kendisiydim! Tıpkı sık sık gördüğüm korkulu rüyalarda olduğu gibi, dışarıdan gördüğüm kendimden ayrı düşmüştüm; kendimi dışarıdan gözleyebildiğim için, demek ki, bir başkasıydım; kimliğine büründüğüm bu başkasının kim olduğunu öğrenmek bile istemiyor, önümden beni tanımadan geçen kendime korkuyla bakarken, bir an önce katılmak istiyordum ona.”⁶²⁵

Romanın kurmaca hikâyesinin son bölümünde, Venedikli ile Hoca yer değiştirir, Venedikli Hoca'nın “*yatağına girip huzurla uyu[r]*”⁶²⁶. Böylece *Beyaz Kale* romanında kendilik izleği, eş-ruhun bir terkibe ulaşması üzerinden işlenir.

Beyaz Kale'de Hoca'nın sıklıkla tekrarladığı “*Niye benim ben?*”⁶²⁷ sorusu ile Pamuk estetiğinin temel meselelerinden biri olan kendilik izleğine; bu sayede roman külliyatına gönderim gerçekleşmektedir. Hoca'nın kulaklarının içindeki ses de ona “*Ben benim, ben benim, ah!*”⁶²⁸ diye, “*hep aynı nakaratı söylüyor[dur]*”⁶²⁹. Aynı zamanda *Beyaz Kale*'de kendilik ve kimlik sorunları, eş-ruh izleği üzerinden tespit edilmektedir.

⁶²³ *Beyaz Kale*, s. 64.

⁶²⁴ *A.g.e.*, s. 65.

⁶²⁵ *A.g.e.*, s. 86.

⁶²⁶ *A.g.e.*, s. 127.

⁶²⁷ *Beyaz Kale*, s. 50, 56, 57.

⁶²⁸ *A.g.e.*, s. 50.

⁶²⁹ *A.g.e.*, s. 50.

Sessiz Ev romanının kişilerinden bazılarının öz-alıntı yolu ile kurmaca dünyasına dahil edildiği *Beyaz Kale*'de, Gebze'nin Cennethisar Köyü'nde Müneccimbaşılık yaptığını söyleyen kurmaca metnin anlatıcısının, Hoca'ya dönüşmüş olan Venedikli olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, ana-metin üst-kurmaca düzlemdeki anlatıcısı Faruk Darvinoğlu'nun da akrabalarının burada yaşamış olduğu *Sessiz Ev* romanından öğrenilmektedir. Buradan hareketle, *Beyaz Kale*'de Gebze'de yaşamış kişilerin, burada geçen mekânların *Sessiz Ev* romanından birer alıntı olduğu anlaşılmaktadır.

Bir okurun hikâyesini konu alan *Yeni Hayat* romanı, üst-kurmaca düzlemde, kendisinden gönderge-metin olarak söz edilen ve böylece öz-göndergesellik sergileyen avangart metinlerden biridir. Ana-metin *Yeni Hayat*'ta, roman kişilerinden Rıfkı Hat'ın yazmış olduğu ancak başka bir adla yayımlanmış olduğundan söz edilen "metinlerarası" nitelikli kitap, *Yeni Hayat*⁶³⁰, anlatıcı-okurunun hayatını değiştirerek onu "kırık bir adam"⁶³¹ yapar.

Kara Kitap'ta ana-metin içerisinde bir öz-alıntı, İbni Zerhani isimli on üçüncü yüzyılda yaşadığı belirtilen kurmaca Arap mutasavvıftan "alıntı" olduğu belirtilen bir epigrafın ileride yinelenmesi yoluyla gerçekleşir. "Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç"⁶³² biçimindeki epigraf, Saim ile Galip arasında geçen konuşmada yinelenir: "Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz!' dedi gururla Saim, bu şaşkınlık ve sessizlik ânında. 'Yazı hariç.'"⁶³³

Ana-metin *Kara Kitap*'ta gönderge-metin olarak bulunan bir diğer özgönderge, *Beyaz Kale*'dir. Gönderge-metin ile isim bakımından da münasebeti bulunan, örüntü içerisinde yer alan Doppio Kalesi'nin kuşatılma hadisesi, metni kendi içerisinde bir tür öz-gönderge konumuna getirmiştir. *Kara Kitap*'ta da Doppio Kalesi'nden tarihî olgular arasında söz edilmesi, *Beyaz Kale*'yi gönderge-metinler arasına yerleştirir:

"[...] [K]endisi de bir Hurufi olan Fatih Mehmet'in Bizans'ı ve İstanbul'u ele geçirişine, Hazar Devleti'nin çöküşünden Osmanlılar'ın önce Doppio (Beyaz Kale), sonra Venedik

⁶³⁰ *Yeni Hayat*, s. 211, 213.

⁶³¹ *A.g.e.*, s. 210.

⁶³² *Kara Kitap*, s. 24.

⁶³³ *A.g.e.*, s. 83.

önünde yenilgiye uğramasına kadar özel bir anlamla yüklü bir dizi tarihsel olay gözden geçirilmişti”⁶³⁴

Beyaz Kale'nin *Kara Kitap* içerisinde tarihî bir mekân olarak bulunmasının nedeni, Pamuk'un “dikkatli okur”una yönelik oyunsu bir bakışı olarak yorumlanabilir.

Kar romanı ana-metin olarak ele alındığında, *Kara Kitap*'ta bulunan içanlatılardan biri olan “Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman”⁶³⁵ başlıklı bölümde anlatılan hikâye anıştırılarak gönderge-metin olur:

“Tren Kreuzberg ile Alexanderplatz istasyonları arasında hızla ilerlerken vagondaki emekli Türk sosyalistleri bir an Arnavutköy'den her geçişlerinde akıntıya bakıp arabasıyla kaybolmuş efsanevi gangsteri selamlayan eski İstanbul haydutları gibi saygı duruşunda bulunurlardı.”⁶³⁶

Kar'da Ka'nın Almanya'ya dair hatırladıkları, ana-metin üst-kurmaca yapısı içerisinde, şairin romancı arkadaşı Orhan tarafından aktararak bir romanda yer alır. Nitekim adının Orhan olduğu bilinen kurmaca anlatıcı, Kars'tan İstanbul'a dönmek üzere iken, Kars tren istasyonu hakkında *Kara Kitap*'ta sözünü ettiğim erken cumhuriyet yapısı, taştan güzelim istasyon binası yıkılmış, yerine çirkin ve beton bir şey yapılmıştı,”⁶³⁷ ifadeleriyle, *Kara Kitap*'ın yazarı Orhan Pamuk durumuna gelir. Böylece, “arabasıyla kaybolmuş efsanevi gangster”in, *Kara Kitap*'ta Celal Sâlik'in kurmaca yazılarından biri olarak üretilmiş olan ikinci bölümde bahsi geçen Kara Cadillac arabaya sahip Beyoğlu haydutu olduğu anlaşılır.

Ana-metin *Kar*'da sözü edilen şair Ka'ya ait “*Kar*”⁶³⁸ adlı şiir kitabı, şairin mektuplarıyla beraber Ka'nın romancı arkadaşı Orhan Pamuk'un romanında yer alır. Bu ilgi, ana-metin *Kar*'da, yine *Kar*'ın gönderge-metin olarak yer almasıyla özgönderge-metin biçimine dönüşmesine yol açmış olur.

Kara Kitap'ta eş-ruh terkinin unsurlarından birini temsil eden kurmaca-yazar Celâl Salik, *Masumiyet Müzesi* ve *Kafamda bir Tuhaflık* romanlarında da anlatı

⁶³⁴ *Kara Kitap*, s. 310.

⁶³⁵ *A.g.e.*, ss. 24-28.

⁶³⁶ *Kar*, s. 64.

⁶³⁷ *A.g.e.*, s. 443.

⁶³⁸ *Kar*, s. 269, 391.

zamanlarında yaşamış bir yazar olarak romanın uzak dereceli kişileri arasında⁶³⁹ yer almaktadır. Kurmaca-yazarın ana-metin *Kara Kitap* dışındaki eserlerdeki varlığı, sonraki metinlerin anlatı zamanlarının ana-metnin anlatı zamanıyla yakın bir zaman dilimi içerisinde şekillendiğini gösterir. Her bir romandaki kişilerin biyografik zamanları, yazar Celâl Salık'ın öldürülmesi ya da yayımlanmış bir köşe yazısının hatırlanması vesilesiyle ortak bir kozmik zaman düzleminde gözlemlenebilmektedir.

Ana-metin *Masumiyet Müzesi*'nde, Pamuk'un eserlerinden yayım tarihleri daha erken devrelere tekabül eden *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Yeni Hayat*, *Kara Kitap* ve *Kar*, doğrudan doğruya gönderge-metinler olarak yer alır.

Öz-göndergeleştirim işleminin bir başka boyutu, Pamuk'un "büyük nehir roman" kurgusuyla izah edilebilmektedir. Büyük bir kozmik zaman içerisine yerleştirilen ardıl roman kişileri, tek tek romanların birer alt-metin olarak işlevlendirilmesiyle, büyük bir ana-metnin kişilerine dönüşebilmekte; her bir "roman", "büyük" nehir-romanın bölümlerini oluşturmaktadır. Nitekim, kimi romanlarda yer alan "Kronoloji" ve "Karakter Dizini" bölümleri, dikkatli ve meraklı okurun söz konusu münasebeti tespitine yönelik olarak ilgisine sunulmaktadır.

5. Görsel Anlatım Biçimlerinin Göndergesel Yerleşimi

Roman yazmaya başlamasından önceki yıllarda ressam olmak niyetinde bulunduğunu belirten Pamuk, "başka yazarlara göre görsel bir yazar"⁶⁴⁰ olduğundan, içinde bir sanatçı, bir ressam ölüsünün yatıyor oluşundan⁶⁴¹ ve kendisi için okuma ediminin, metnin anlattığı "şeyi" aklın sinemasında canlandırma işi⁶⁴² olduğundan söz eder. Roman yazarının okuma edimiyle ilgili tutumu, Orhan Pamuk okurunun da görsel anlatım biçimlerinin nüfuz ettiği birer okuma tecrübesi içerisine girmesini sağlar.

⁶³⁹ *Masumiyet Müzesi*, s. 145, 156, 398; *Kafamda Bir Tuhaflık*, s. 250, 299.

⁶⁴⁰ Orhan Pamuk, "Roman, Müze, Film...", *Hatıraların Masumiyeti*, s. 82.

⁶⁴¹ Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 76.

⁶⁴² Orhan Pamuk, "Okumak Üzerine", *Manzaradan Parçalar*, s. 211.

5.1. Ekfrastik Anlatım Biçimleri: Romanda Resim Sanatı

Ana hatlarıyla, “Görsel sanat eserlerini, resimleri-heykelleri şürde tasvir etme işi”⁶⁴³ olarak açıkladığı *ekphrasis*⁶⁴⁴ kuramını Orhan Pamuk, romanlarında yorumsal üst-metin bağlamına yerleştirerek kuramsal bir dayanak hâline getirmiştir. Görsel anlatım araçlarından bilhassa resim sanatını romanlarının metinsel-aşkın örüntüsüne dahil etmektedir. *Benim Adım Kırmızı*’da, nakkaşlar arasında estetik ve kuramsal bakış açılarını çoksesli biçimde temsil ettiren romancı, söz konusu eseri için “resmin içine yazıyla girmek, çağın bir parçası olmak”⁶⁴⁵ üzere sanatlararası kuruluşa yöneldiğinden söz eder. Nitekim Orhan Pamuk’a göre “romancılık, kelimelerden önce, dünyayı resim olarak hayal etme işidir”⁶⁴⁶.

Alıntı ve Gönderge

İlk adının “*Parçalanmış Minyatür*”⁶⁴⁷ olarak belirlendiği öğrenilen *Benim Adım Kırmızı*, Pamuk’un resim sanatının en geniş ölçüde poetik bir düzlem bulduğu romanıdır.

Klasik Türk ve İran resim sanatının numuneleri olarak, Nakkaş Behzat ve Nakkaş Osman başta olmak üzere, bu nakkaşların ve onların yetiştirdikleri başka nakkaşların ellerinden çıkma minyatürler *Benim Adım Kırmızı*’da gönderge-estetik öge ve kipsel dönüşüm çerçevesinde yoğun biçimde ele alınmaktadır. *Benim Adım Kırmızı*, Yıldız Ecevit’in tespitiyle bir tür “*minyatür kitabı*”⁶⁴⁸ olarak kurulu, yalnızca kadim minyatür ve nakış ustalarıyla onların eserleri etrafında değil; resmetmenin esasları ve sorunları hakkında da yorumsal üst-metin çerçevesine sahip bir romandır. Ana-metinde geniş biçimde ele alınan görsel anlatılar, Sultan Üçüncü Murat’ın oğlu Şehzade Mehmed’in sünnet törenini anlatır surnâme, *Sûrnâme-i*

⁶⁴³ Orhan Pamuk, “Kelimeler, Resimler, Şeyler”, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 56.

⁶⁴⁴ Bir objenin yoğunlaştırılmış resimsel açıklaması olarak sanat alanlarıyla, bilhassa edebî alanla sınırlandırılarak tanımlanan ekphrasis, fiziksel bir gerçeğin fizikî olmayan bir tanıtımı olarak açıklanır. Daha geniş bir ifadeyle, zihindeki bir görüntünün nesnesinin okurun zihninde yoğun bir biçimde canlandırılmak üzere yeniden tasarlanması; edebiyat ve başka sanat alanlarının olanakları içerisinde yeniden anlatılması olarak açıklanabilir. (Bk.: John Antony Cuddon, “ekphrasis/ecphrasis”, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 228.)

⁶⁴⁵ Orhan Pamuk, “Kelimeler, Resimler, Şeyler”, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 57.

⁶⁴⁶ Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 63.

⁶⁴⁷ Orhan Pamuk, “*Benim Adım Kırmızı*’nın Everyman Klasikler Dizisinden Çıkan İngilizce Baskısına Önsöz”, *Manzaradan Parçalar*, s. 369.

⁶⁴⁸ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 144.

Hümâyün'da bulunan minyatürlerle Nizâmî'nin *Hüsrev ve Şirin* mesnevisindeki ve Firdevsî'nin *Şehnâme* mesnevisindeki minyatürlerdir.

Nakkaş Behzad'ın resimleri⁶⁴⁹, romanda gönderge durumunda yer alan minyatürlerin diğer bir kısmıdır. Sadî-i Şîrâzî'ye ait *Bostan* mesnevisi içerisinde bulunan Hükümdar Dara'nın karşılaştığı bir seyisle hikâyesini resmettiği minyatürleri gönderge-estetik öğelerdir:

“‘O resimde kralı, seyisini, atları öyle bir resmetmiştir ki üstatlar üstadı Behzat’, dedim. ‘Yüz yıl oldu onun yaptığı o atları taklit ede ede bitiremediler. Onun hayalinden ve kalbinden gelerek çiziverdiği o atların her biri artık bir kalıp oldu. Yüzlerce nakkaş -ben de dahil- ezberden çizeriz o atları.’”⁶⁵⁰

Nakkaş Behzad'ın *Bostan*'ı süsleyen resimleri, romandaki temel izleklerden biri olan ve romanı yorumsal üst-metin bağlamına yerleştiren “sanatta üslup” konusuna yönelik göndergeler olarak yer almaktadır.

Romanda gönderge anlatı olarak yer alan bir diğer görsel gönderge, nakkaş Behzad'ın resmettiği mutasavvıf şair Abdurrahman-ı Câmî'nin kız kardeşinin oğlu⁶⁵¹ olduğu bilinen İranlı şair Mevlâna Abdullah Hâtîfî'nin bir tasviridir:

“‘Bu resim büyük şair Abdullah Hatifi'nin resmi,’ dedim. ‘Hatifi öyle büyük bir şairdir ki, Şah İsmail Herat'a girdiğinde, herkes ona dalkavukluk ederken o yerinden kıpırdamamış, Şah İsmail de onun ayağına, ta şehrin dışındaki evine gitmiştir. Bunun Hatifi'nin resmi olduğunu, Üstat Behzat'ın çizdiği Hatifi'nin yüzünden değil, resmin altındaki yazıdan anlıyoruz, değil mi?’

Kara güzel gözleriyle ‘evet’ diyerek baktı bana. ‘Resimdeki şairin yüzüne bakınca’, dedim, ‘onun öteki yüzler gibi, herhangi bir yüz olduğunu görüyoruz. Abdullah Hatifi, rahmetli, şimdi burada olsaydı, bu resimdeki yüzden onu teşhis edemezdik hiç. Ama bütün bu resimden ederdik: Resmin havasında, Hatifi'nin duruşunda, renklerde, tezhipte ve Üstat Behzat'ın çizdiği o güzelim elde öyle bir şey var ki, bunun bir şairin resmi olduğu akla hemen geliyor. Çünkü resmimizde mana, suretten önce gelir.’”⁶⁵²

⁶⁴⁹ *Benim Adım Kırmızı*, ss. 346-347.

⁶⁵⁰ *A.g.e.*, s. 348.

⁶⁵¹ Mürsel Öztürk, “Hâtîfî”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 16, TDV Yayınları, İstanbul, 1997, s. 468.

Maddede, Hâtîfî'nin Behzad tarafından yapılan, “Cenova Prens Sadreddin Ağa Han Koleksiyonu, nr. M. 192” künyeli bir minyatüre yer verilmiştir.

⁶⁵² *Benim Adım Kırmızı*, ss. 389-390.

Ana-metinde temsil ve üslup konuları üzerinde yorumsal üst-metin çerçevesi oluşturan gönderge-estetik öge, betimlediği portre bakımından üzerindeki bir açıklama sayesinde tanınır haldedir.

Romantizm akımının bir temsilcisi olan İspanyol ressam Goya'nın Türkçe adıyla *Kurşuna Dizilenler* resmi, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda estetiksel-aşkın bağlama yerleşir. Ana-metnin Goya'nın ironik anlatımını benimsemiş kişisi Ömer, gönderge-resmin mânâsına dikkat çeker.

Beyaz Kale'de Venedikli'ye dönüşmüş Hoca ise, silah yapma merakı ile Leonardo da Vinci'yi gönderge konumuna yerleştirmektedir⁶⁵³. Bilhassa Hoca-Venedikli'nin, Venedikli-Hoca hakkındaki “[B]izlere esir düşmeyip de ömrünü ülkesinde geçirseymiş on yedinci yüzyılın Leonardo’su bile olurmuş.”⁶⁵⁴ ifadesi, esaret ve yaratıcı deha çerçevesinde Cervantes'i anırtmakta olan romanın oyunsu niteliğini sürdürerek bir ressam olarak Leonardo da Vinci'nin anımsanmasını sağlamaktadır.

İtalyan ressam Michelangelo Merisi da Caravaggio'ya ait, barok tarzdaki *İsmail'in Kurban Edilişi*⁶⁵⁵ adlı, 1601 ve 1605 tarihli eserler *Masumiyet Müzesi*'nde palimpsest bir alt-metin olarak yer alan İbrahim Peygamber'in kıssasına dayalı bir kipsel dönüşüm örneğidir. Resim, ana-metinde baba ve oğul izleği etrafındaki bir gönderge estetik-öge olarak bulunmaktadır.

Batı resim sanatı eserlerinin birer gönderge-estetik öge olarak ana-metinde varlığı, *Kırmızı Saçlı Kadın*'da önemli ölçüde dikkati çeker. Nitekim, söz konusu gönderge-estetik ögeler, birer alt-metne sahip olduklarından, iki kademeli bir palimpsest durum içerisindedirler.

Fransız ressam Jean Auguste Dominique Ingres'e ait *Oedipus ve Sfenks*⁶⁵⁶ adlı Oidipus'un Sfenks'in bilmecesini açıklamasını konu alan 1808-1827 yılları arasında tamamlanmış olan yağlı boya resimle aynı adlı Gustave Moreau'ya ait 1864 tarihli

⁶⁵³ Orhan Pamuk, “Beyaz Kale Üzerine”, *Beyaz Kale*, s. 145.

⁶⁵⁴ *Beyaz Kale*, s. 140.

⁶⁵⁵ Michelangelo Merisi da Caravaggio, *The Sacrifice of Isaac*, 1601-02; Michelangelo Merisi da Caravaggio, *The Sacrifice of Isaac*, 1605.

⁶⁵⁶ Jean Auguste Dominique Ingres, *Explaining the Enigma of the Sphinx*, 1827.

yağlıboya resim *Oedipus ve Sfenks*⁶⁵⁷, baba-oğul izleğine sahip ana-metin *Kırmızı Saçlı Kadın*'da gönderge-estetik ögeler olarak yer almaktadır.

İngiliz şair ve ressam Dante Gabriel Rosetti, eşi Elizabeth Siddal Rosetti'nin modellik yaptığı eserleriyle *Kırmızı Saçlı Kadın*'da göndergeleşmektedir. Rosetti'nin elinde bir karanfil tutan kırmızı saçlı bir kadını betimleyen *Regina Cordium*⁶⁵⁸ adlı portre resmi, ana-metin *Kırmızı Saçlı Kadın*'da gönderge-estetik öge olarak yer almakta ve resmin bir uyarılma ya da yeniden üretim/ yenidençizim örneği olan kara kalem çalışması, kapak sayfası resmini oluşturmaktadır. Gönderge-estetik ögenin ana-metindeki işlevi, Akın Çelik ile bilhassa oğlu Cem Çelik'in yaşamlarında birer dönüm noktası oluşturacak olan saçları kırmızı renkteki “boyalı” saçlı kadını betimlemesiyle ortaya çıkmaktadır. Enver'in annesi Gülcihan, resimde betimlenmiş kadını kendisine benzettiği anlaşılan dergiden kesmiş olduğu bir resmi evin duvarına asar. Oğlu Enver, annesi gibi olan kırmızı saçlı kadın resmini yırtarak ortadan kaldırır. Bunun üzerine *Kırmızı Saçlı Kadın*, internette yaptığı bir araştırmayla resmi çizen ressamın Dante Rosetti olduğunu, ressamın “hoş bakışlı, güzel dudaklı modeline âşık olup [onunla] evlen[diğini]”⁶⁵⁹ öğrenir. Enver tutuklandığında ise anne, parçalarını yapıştırarak bir araya getirdiği gönderge-estetik öge (gönderge-resim) *Regina Gordium*'u oğluna götürür, yazmakta olduğu romanın kapağına “bu resmi” koyarak resimle güzel annesinin gençliğini hatırlamasını temenni eder. Bu sayede, ana-metnin yazılmakta olan bir romanın hikâyesini içermesi sebebiyle ve bu üst-kurmaca özellik neticesinde öz-göndergeleştirim gerçekleşmiş olur. Ana-metin, kendi içerisinde bir gönderge-metne (özgönderge-metin) dönüşür.

Anıştırma

Beyaz Kale'de, anıştırma yoluyla natürmort özellikleri gösteren “üstkurmaca” nitelikli bir resmin kipsel dönüşüm yoluyla romana aktarıldığı ifade edilebilir:

“Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerine pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar konmuştu; yetmişine merdiven dayamış ben orada oturuyordum; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını

⁶⁵⁷ Gustave Moreau, *Oedipus and the Sphinx*, 1864.

⁶⁵⁸ Dante Gabriel Rosetti, *Regina Gordium*, 1860.

⁶⁵⁹ *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 186.

görüyordu. Onların arkasında ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda hafif hafif kıpırdanıyordu.”⁶⁶⁰

Burada hikâyenin anlatıcısı, natürmort resmi görebileceği bir konumdadır. Velásquez’in resim içinde resim görülen *Nedimeler*⁶⁶¹ resminde olduğu gibi, “yetmişine merdiven dayamış”⁶⁶² anlatıcı, “pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar”⁶⁶³ arasında oturmaktadır. Bulunduğu yerden, bir tür “natürmort” manzara ile birlikte, pencere sayesinde, dışarıda yer alan bir kuyu, salıncak ve ağaçlar da görünmektedir. Resim sanatına ilgi duyduğu bilinen Pamuk, romanının son “sahne”sini ya da “meclis”ini, kipsel dönüşüm yoluyla bir tablo olarak tasvir etmiştir. Bu sayede meydana gelen ekfrastik anlatımla, üst-kurmaca ve metinsel-aşkınlık bağlamlarında kipsel-dönüşüm tekniklerini yorumsal üst-metin çerçevesinde romanının izleklerinden biri durumuna getirmiştir. Pamuk’un bir “yazı”yı görsel anlatım araçlarıyla ekfrastik biçimde tamamlaması, *Benim Adım Kırmızı* romanında da tezahür edecek; *Masumiyet Müzesi*’yle ve *Kırmızı Saçlı Kadın*’la ise roman sanatı ile resim sanatı arasında kurulu estetiksel-aşkın bağlam tümüyle genişletilecektir.

Ana-metin *Beyaz Kale*’nin anlatı zamanında İstanbul’da bulunan bir Venedikli ressamdan söz edilmektedir. Romanın anlatıcısının bir portresini yaptırmasının yanında, ud çalmaya da ilgisi söz konusudur. Hatta, Hoca-Venedikli, karısını dahi dikkatle seçtiğinden söz ediyordur: Geceleri kendisine ud çalan biriyle evlenmiştir⁶⁶⁴. Bunlarla, İtalyan ressam Caravaggio’nun *The Musicians*⁶⁶⁵ ile *The Lute Player*⁶⁶⁶ adlı eserlerinin anıştırıldığı düşünülmektedir. Romanın ana izleğini oluşturan eş-ruh imgesi ise Caravaggio’nun *The Narcissus*⁶⁶⁷ eserini anımsatmakta ve dolayısıyla palimpsest bir unsur olarak romanda Caravaggio resmi sezinlenmektedir.

Ana-metin *Benim Adım Kırmızı*’da, “Bir ağacın kendisi değil, manası olmak isteyen”⁶⁶⁸, hangi hikâyenin hangi sahifesinden düştüğünü bilmeyen ağacın

⁶⁶⁰ *Beyaz Kale*, s. 141.

⁶⁶¹ Diego Velázquez, *Las Meninas (Nedimeler)*, 1656.

⁶⁶² *Beyaz Kale*, s. 141.

⁶⁶³ *A.g.e.*, s. 141.

⁶⁶⁴ *A.g.e.*, s. 130.

⁶⁶⁵ Michelangelo Merisi da Caravaggio, *The Musicians*, 1595-96.

⁶⁶⁶ Michelangelo Merisi da Caravaggio, *The Lute Player*, 1596.

⁶⁶⁷ Michelangelo Merisi da Caravaggio, *The Narcissus*, 1597-99.

⁶⁶⁸ *Benim Adım Kırmızı*, s. 66.

hikâyenin içerisinden düşme hikâyesi, ressam René Magritte'in *Bu Bir Pipo Değildir*⁶⁶⁹; *Bu Bir Elma Değildir*⁶⁷⁰ adlı eserlerini anıştırmaktadır. Hikâyede olduğu gibi, *Bu Bir Pipo Değildir*'de de ele alınan eşyanın kendisi değil⁶⁷¹; mânâsı, bir sureti olduğu anlayışı söz konusudur. Nitekim, Foucault'ya göre, “*bir pipo deseninin pipoya benzemesi yeterli değildir ve kendisi bir pipoya benzeyen bir başka çizimlenmiş pipoya da benzemesi gerekir*”⁶⁷². Böylece, Pamuk'un eserlerinde sıklıkla üzerinde durulan bir izlek olarak temsil konusu, estetiksel-aşkın bağlantılarla bir defa daha anımsanmış olur.

5.2. Sinema

Pamuk'un romanlarında, bilhassa *Kara Kitap* ve *Masumiyet Müzesi*'nde, roman kişileri sinema salonlarında defalarca sinema filmleri izlemektedirler. Bu sayede, söz konusu romanlarla, Türkiyede gösterimde bulunmuş popüler sinema tarihinin kısmî bir yekûnu elde edilmiş olur. Romanlarda adlarına yer verilen, yer yer özetlenen popüler sinema filmleri, bu bölümde değerlendirilmeyecektir. Orhan Pamuk romanlarında estetiksel-aşkın bir çerçeve oluşturan sinema sahası, estetik gayelerle meydana getirilmiş “yüksek” sinema filmleri içerisinden seçili örnekler etrafında ele alınmaktadır. Bu tercih, edebiyat ve edebiyat dışı kavramlarının meydana getirilmesinde etkili olan bakış açısı yönünde ortaya çıkarılmıştır.

Orhan Pamuk'un romanları arasında Freudyen baba ve oğul münasebetinin en geniş biçimde, Doğulu ve Batılı eserler çerçevesinde ele alındığı tespit edilen *Kırmızı Saçlı Kadın*, Oidipus mitinden ve Sophokles'in *Kral Oidipus* adlı tragedya eserinden teşekkül eder. Söz konusu hikâye üzerinden birer yeniden üretim sonucu ortaya çıkan *Kral Oedipus* adlı 1957 ve 1967 tarihli sinema filmleri, bu çerçevede ekfrastik birer gönderge-estetik öge olarak ana-metinde yer alır. Senaryosu İrlandalı Romantik şair William Butler Yeats'e ait olan ve İngiliz yönetmen William Tyrone Guthrie tarafından yönetilmiş 1957 tarihli sinema filmi *Kral Oedipus*⁶⁷³ ile İtalyan film

⁶⁶⁹ *Ceci n'est pas une pipe* “Bu Bir Pipo Değildir”, bir pipo deseninden ibaret olan gönderge-resim, temsil ve gerçeklik konusunu resim alanında irdeleyen eserlerden biridir.

⁶⁷⁰ *Ceci n'est pas une pomme* “Bu Bir Elma Değildir” de, bir elma deseninden oluşmaktadır.

⁶⁷¹ Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir* (Çev.: Selahattin Hilav), 10. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: Kasım 1993), İstanbul, 2013.

⁶⁷² Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, s. 34.

⁶⁷³ Tyrone Guthrie, *Oedipus Rex*, Canada, 1957.

yönetmeni Pier Paolo Pasolini tarafından yönetilmiş 1967 tarihli sinema filmi *Kral Oedipus*⁶⁷⁴, genç Oidipus'un annesiyle yakınlaşmasını canlı ve görsel biçimde betimleyen birer estetik biçim olarak ana-metinde “temsil” işlevini üstlenir.

Pamuk'un romanları arasında, bir gönderge-estetik biçimden kaynaklanmış ya da bir alt-estetik ögenin genişletilerek yeniden üretilmesi yoluyla meydana getirilmiş anlatılardan başka, bir sinema filmine alt-metin olan ve senaryoya dönüştürülerek yeniden, yeni bir bağlam içinde üretilen hikâye parçaları mevcuttur. *Hatıraların Masumiyeti*⁶⁷⁵ adlı belgesel drama filminin *Masumiyet Müzesi*'nden üretilmiş olması gibi, *Kara Kitap*'ın içeriğinden de bir film senaryosu meydana getirilmiştir. Ömer Kavur'un yönetmiş olduğu *Gizli Yüz*⁶⁷⁶ adlı sinema filmi ve bu sinema filminin senaryo metni *Gizli Yüz*⁶⁷⁷, ekfrasis ve kipsel dönüşüm uygulamaları olmalarının yanında, ana-metin *Kara Kitap*'ın kapsama alanı içerisinde bulunan, bu metnin belirli bir bölümünün genişletilmesi yoluyla üretilmiş birer yan-metin durumundadır.

5.3. Temsil Konusunun Mümessili Olarak Müzeler

Bu bölümde ele alınan tek ana-metin *Masumiyet Müzesi*, müzeler ile romanların birbirleriyle olan yakınlığı düşüncesi temelinde, bir müze ve kataloğu biçiminde Orhan Pamuk tarafından 1990'lı yıllardan itibaren⁶⁷⁸ tasarlanmaya başlanmıştır. Müzenin kataloğu olarak tasarlanan ana-metnin ardından, gerçek bir müze kataloğu olarak ise *Şeylerin Masumiyeti* hazırlanmıştır. İstanbul'da Çukurcuma semtinde yer alan Müze'nin meydana getirilmesinde, romancı Orhan Pamuk'un ziyaret ettiği pek çok müzeyle birlikte, *Masumiyet Müzesi*'nin başkışisi Kemal Basmacı'nın da müze deneyimleri tesire sahiptir. Ana-metinde Kemal Basmacı, büyük ölçüde sevdiği kadın Füsun'un eşyalarından oluşan Masumiyet Müzesi'ni meydana getirirken, bir çeşit “*hatıralar evi*” ve “*duygusal müze*”⁶⁷⁹ olarak söz ettiği Paris'te bulunan Gustave Moreau Müzesi'nin esin oluşturduğundan söz eder. Bundan

⁶⁷⁴ Pier Paolo Pasolini, *Oedipus Rex*, Italy, 1967.

⁶⁷⁵ Grant Gee, Orhan Pamuk, *The Innocence of Memories (Hatıraların Masumiyeti)* (Direct.: Grant Gee), United Kingdom, 2015.

⁶⁷⁶ Ömer Kavur, *Gizli Yüz*, Alfa Film, İstanbul, 1991.

⁶⁷⁷ Orhan Pamuk, *Gizli Yüz*, Yapı Kredi Yayınları (1.-3. Baskı: Can Yayınları, İstanbul, 1992-1993; 4.-11. İletişim Yayınları, 1994-2012), İstanbul, 2016.

⁶⁷⁸ Orhan Pamuk, “Romanlar ve Müzeler Sanki Aynı Şeyler”, *Hatıraların Masumiyeti: Anlatı*, Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2016), İstanbul, 2016, s. 7.

⁶⁷⁹ *Masumiyet Müzesi*, 549.

başka sıraladığı pek çok müze arasından Pamuk'un da değinmiş olduğu bazıları, Müze ve *Masumiyet Müzesi* bakımından estetiksel-aşkın ilgi göstermektedir.

Orhan Pamuk, müzeler ile romanları birbirine benzetenin, “*temsil sorunu*”⁶⁸⁰ olduğundan söz eder. Bir müze, müzeye ait kurmaca katalog olarak tasarlanmış öncül metin *Masumiyet Müzesi* romanı ve üçüncü metin *Şeylerin Masumiyeti* adlı müze kataloğu, romancının “duygusal müze” olarak ifade ettiği temsil alanının modern bir uygulamasıdır. *Poetika*⁶⁸¹ ile Aristoteles'ten bu yana poetik ve kuramsal bir temeli oluşturan “temsil” konusu, ana-metin *Masumiyet Müzesi* ile yan-metinlerinin yorumsal üst-metin düzleminde bir dayanağını oluşturmaktadır. Taklide dayalı (mimetik) bir temsil biçimi olduğu kabul edilen roman türü, maddesel bir temsil alanı olan “müze”nin yan-metnine dönüştürülerek kurmaca düzlem yeni bir gerçeklik düzlemine aktarılmaktadır. Kurmacadan ikinci dereceli bir kurmaca gerçekliğe aktarılan hikâyeye sayesinde, romanın temsil niteliği oyunsu biçimde, kısmî olarak geçersiz hâle getirilmektedir.

Pamuk'un bir müze tasarısıyla onun kataloğu olarak kurduğu roman birlikteliğinden oluşan *Masumiyet Müzesi*, romancının görmüş olduğu duygusal müzelerden büyük ölçüde kaynaklanmıştır. Orhan Pamuk, 1930 doğumlu Daniel Spoerri'ye ait müzenin, insanın eşya ile münasebeti fikrinden yola çıkılarak duygusal müze biçiminde tasarlanan ilk müze olduğunu⁶⁸² kaydeder. Spoerri'nin duygusal müze fikrinin ilham kaynaklarından biri olan Barcelona'da bulunan Frederic Marés Müzesi ise, *Masumiyet Müzesi* romanının başkışisi Kemal Basmacı ve daha sonra Orhan Pamuk'un kendisi tarafından ziyaret edilmiştir.⁶⁸³ Böylece, ana-metin *Masumiyet Müzesi*'nin estetiksel-aşkın kaynaklarından ikisi tespit edilmiş olmaktadır.

Berlin'de bulunan *Museum der Dinge* için Pamuk, *Masumiyet Müzesi*'nin ruhuna, fikrine en yakın müze”⁶⁸⁴ olduğu notunu almıştır. Bununla birlikte, *Museum der Dinge*'de biriktirme sabrı ile eşyaların rastlantısallığına saygı duyulmakta iken; Pamuk'un Müze'sinde “*eşyaların arkasındaki hikâyeye*”⁶⁸⁵ saygı duyulmaktadır.

⁶⁸⁰ Orhan Pamuk, “Müzeler ve Romanlar”, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 79.

⁶⁸¹ Aristoteles, *Poetika* (Çev.: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987.

⁶⁸² Orhan Pamuk, “*Masumiyet Müzesi*'nin İlham Kaynakları Arasında Bir Gezinti”, *Manzaradan Parçalar*, s. 412.

⁶⁸³ Orhan Pamuk, “*Masumiyet Müzesi*'nin İlham Kaynakları Arasında Bir Gezinti”, *A.g.e.*, s. 413.

⁶⁸⁴ Orhan Pamuk, “*Masumiyet Müzesi* için Gezdiğim Müzelerde Tuttuğum Defterlerden”, *A.g.e.*, s. 416.

⁶⁸⁵ Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 417.

Böylece, müze, romanın bir yan-metni (yan-estetik biçimi) olarak ayakta durmaktadır.

Rockox Evi, ana-metin *Masumiyet Müzesi* ile Masumiyet Müzesi'nin gönderge-estetik öğelerinden birini temsil etmektedir. Romanda, Keskinlerin evinde bulunan köpek biblolarını kendisine alarak yerlerine yenilerini götürmekte olan Kemal Basmacı'nın söz konusu edimi, Müze'de de köpek biblolarının sergilenmesiyle temsil edilmektedir. Orhan Pamuk'un, bibloları satın aldığını ifade ettiği⁶⁸⁶ Rockox Evi Müzesi, "alıntı"lanan biblolar sayesinde, *Masumiyet Müzesi* için bir göndergeyi (gönderge-estetik) temsil etmektedir. Orhan Pamuk, gönderge-estetik öge Rockox Evi'nde bulunan evin içindeki müzeleşmiş bir odayı anlatır resmin de, *Masumiyet Müzesi* gibi, bir tür müze kataloğu olarak anlaşılabilceğine dikkat çekmektedir.

Orhan Pamuk romanları arasında bir tür alt-metni temsil eden Buddenbrook ailesinin hikâyesini anlatır roman gibi, ailenin yaşayışını temsil eden Buddenbrook Evi de estetiksel-aşkın düzlemde bir işleve sahiptir. Pamuk, notlarında, Müzenin akşam yenen ve televizyon seyredilen odasını taklit ederek kendi müzesini de burada gördüğü gibi yapma arzusundan⁶⁸⁷ söz eder.

Berggruen Koleksiyonu Picasso ve Çağı Müzesi, müzede sergilenen koleksiyonun sahibi Berggruen'in de müzenin en üst katında bir dairede yaşıyor olması⁶⁸⁸ bakımından *Masumiyet Müzesi*'nin estetiksel-aşkın kaynaklarından birini temsil etmektedir. *Şeylerin Masumiyeti*'nde de aktarıldığı gibi, Berggruen'e hayranlık duyan Kemal Basmacı'nın hayatının bir döneminde Masumiyet Müzesi'nin en üst katında yaşamaya başlamasında etkili olmuştur.

Duke Homestead Tütün Müzesi, Pamuk'un içerisinde bulunduğu sırada çok eğlendiğini not aldığı bir müze olmuştur. Romancının sigara izmaritlerinin de sergilendiğini aktardığı⁶⁸⁹ Tütün Müzesi, ana-metinde Kemal Basmacı'nın sigara izmaritlerini toplamaya başlaması ve Müze'de dört bin iki yüz on üç adet izmarite yer verilmesi çerçevesinde, *Masumiyet Müzesi* ile Müze'nin gönderge ve kısmen alt-

⁶⁸⁶ *A.g.e.*, s. 421.

⁶⁸⁷ *A.g.e.*, s. 425.

⁶⁸⁸ *A.g.e.*, s. 426-427.

⁶⁸⁹ Orhan Pamuk, "Masumiyet Müzesi için Gezdiğim Müzelerde Tuttuğum Defterlerden", *Manzaradan Parçalar*, s. 427.

estetik ögesi olmuştur. *Masumiyet Müzesi* ve Müze için sigara izmaritleri, belirli an'ları işaretleyen birer müze eşyası⁶⁹⁰ olarak konumlanmaktadır.

⁶⁹⁰ Orhan Pamuk, "Roman, Müze, Film...", *Hatıraların Masumiyeti*, s. 88.

4. BÖLÜM

ORHAN PAMUK ROMANLARINDA METİNLERARASI ANLAM

Orhan Pamuk'un metinsel-aşkınlık biçimlerine izleksel birer anlam ve işlev yüklediği anlaşılan romanları, Doğu ve Batı medeniyetlerinin edebiyat tarihlerinde kanon hâline gelmiş metinlerin yanında, romancının kendi eserlerine ve edebiyatın dışında kalan kimi sanat alanlarına gönderimde bulunarak metinsel-aşkınlık bağlamında üst-metin ve yorumsal üst-metin çerçevelerini oluşturmaktadır. Bunun yanında, öz-alıntı yöntemi sayesinde öz-gönderim ya da öz-göndergesellik biçimleri gerçekleştirerek müstakil romanların birleşiminden oluşan büyük bir anlatı meydana getirmiş olmaktadır.

Romancının ele alınan eserleri arasında metinsel-aşkınlık biçimlerinin edebiyata ve sanat alanlarına tezahürleriyle izleksel birliktelikler ve Pamuk'un edebî kaynaklarıyla roman estetiği ile roman kuramı çerçeveleri açısından *Beyaz Kale*, *Benim Adım Kırmızı* ve *Kırmızı Saçlı Kadın* dikkat çekmektedir.

Beyaz Kale'de, yer değiştirme ve eş-ruh izlekleri etrafında kurgulandığı tespit edilen Doppio Kalesi'nin kuşatılması hadisesi, Pamuk'un satranç oyunundaki "beyaz kale" imgesini, "medeniyet" telakkisini temsilen tasarladığı yönünde yorumlanabilir. Doppio sözcüğünün "çift, ikilik" sözlük anlamından hareketle, ana-metinde Batılı medeniyetlere ait zihin yapılarını temsil eden Venedikli ile Doğu'yu temsil eden Hoca, satranç oyunundaki beyaz ve siyah taşlar gibi iki karşıt ancak bütünleyici unsur olarak sunulur. Aynı zamanda satrancın beyaz ve siyah taşları, yine bu eksenle Batı ile Doğu ve Venedikli ile Hoca, bir özne ve öteki terkibi olarak, ying-yang simgesinin tamlığı/bütünü teşkil eden siyah ve beyaz unsurları gibidir. Hoca, Venedikli'nin; Venedikli, Hoca'nın "kale"sini kuşatmak ister. Hikâyenin kuruluşundaki temel örüntü olarak eş-ruh izleğinin dayanağını da temsil eden karşılıklı muhasara, kendilik arayışını simgelemektedir. Osmanlı medeniyetinin Avrupadaki topraklarında bulunan Beyaz Kale, Doğu'nun Batılı olma arzudur. Nihayetinde ise Doğu ile Batı arasında bir kuşatmadan ziyade uzlaşma, bir zaferden ziyade terkip ortaya çıkmaktadır. Birbirinin yerine geçen Hoca ile Venedikli gibi, Doğu ile Batı medeniyetleri de bir çift birbirine eş ruhu yansıtır durumdadır.

Batı'nın *Don Quijote* romanı ile alt-metin düzleminde bir yenidenyazım ilişkisi içerisinde olan *Beyaz Kale*, *Don Quijote* ile; Orhan Pamuk ise bu romanın yazarı

Cervantes ile öykünme ilişkisi içerisindedir. Bu ilişki yine Orhan Pamuk romanlarının esas problemlerinden Doğu ile Batı medeniyetlerinin karşıtlığı, kimi zamansa terkibi üzerine kurulu izlekler ekseninde değerlendirilmelidir. *Don Quijote* ile metinsel-aşkın söyleşimde bulunduğu anlaşılan *Beyaz Kale* romanında bir metinlerarası anlam olarak Anadoludaki Türk medeniyeti çerçevesinde Doğu'nun, Batı'nın başat eserleri ile mukayese edilebilir nitelikte edebiyat eserleri üretebileceği düşüncesi de temsil edilmektedir.

Ana-metinde bilhassa romantizm temelli edebiyat külliyatı içerisinden alıntılanan Venedikli-Hoca eksenindeki eş-ruh imgesi ile Pamuk'un *Sessiz Ev* romanından alıntı olarak varlık gösteren arşivci Faruk Darvınoğlu ve ithaf sayfasında yer alan kardeşi Nilgün Darvınoğlu, *Beyaz Kale*'de “*insanların, dört iklim yedi bucakta, hep birbirlerine benzediğini anlamak için acaba padişah mı olmak gerekiyormuş?*”¹ sorusuna “*insanların her yerde birbirinin aynı olduğunun en iyi kanıtı[nun] onların birbirlerinin yerine geçebilmesi*”² olduğu yolunda poetik birer yanıt olarak tasarlanmış metinlerarası unsurlar olarak tespit edilmiştir. Baştaki ithaf sayfası için, romanın kurmaca önsözündeki “*her şeyi birbiriyle ilgili görme[nin]*”³, “*günümüzün hastalığı*”⁴ olduğu ifadesi ise buradaki metinlerarası anlamı ironize ederek söz konusu anlamın ortaya çıkmasında okurun çabasını görmek istemektedir. Böylece, postmodern anlatılara özgü oyunsu nitelik ortaya çıkmaktadır.

Beyaz Kale ile *Don Quijote* arasında ana-metinsellik; Cervantes ile Orhan Pamuk arasında öykünme biçiminde ortaya çıkan ortakbirliktelik ilişkisi, büyük ölçüde alıntı-gönderge, anıştırma ve yeniden-yazım tekniklerinin uygulanmasıyla sağlanmış, parodi ve alaycı dönüştürüm gibi türev ilişkileri ise ikincil durumdaki gönderge-metinler arasında uygulanmıştır.

Benim Adım Kırmızı ise, Genette tarafından tespit edilmiş olan metinsel-aşkınlık biçimlerinin ve türev ilişkilerine ait özelliklerinin tamamına yakını sergilemektedir. Biçem dönüşümü bakımından, “roman” türüne ait olan ana-metin, yalnızca “koşuklaştırma” ve “vezin dönüşümü” biçimindeki dönüşümleri içermez. Oldukça kapsamlı bir metinsel-aşkın kuruluşa sahip olduğu anlaşılan ana-metin

¹ *Beyaz Kale*, s. 132.

² *A.g.e.*, s. 132.

³ *A.g.e.*, s. 9.

⁴ *A.g.e.*, s. 9.

Benim Adım Kırmızı'da, metinlerarası imgelerin de tamamı izlenmektedir. Orhan Pamuk'un en "eğlenceli" romanı olarak tanıttığı *Benim Adım Kırmızı*'nın, kurucusunun roman sanatı bağlamında estetik duyuş biçimini yansıtmak üzere geniş bir yorumsal üst-metin çerçevesine sahip olduğu da ifade edilmelidir.

Pamuk'un, eserlerinde bir tür izleğe dönüştürerek sıklıkla üzerinde durduğu "Doğu ve Batı" karşıtlığı ve birlikteliği *Benim Adım Kırmızı*'da *Kur'an-ı Kerim*'den Bakara Sûresi içerisinden alıntılar yoluyla işlenmiştir. Resim ve minyatür sanatları üzerinde, anlatı ya da roman sanatı düzlemine de genişletilebilecek metinsel-aşkın bir örüntüye sahip olan romanda, estetik ve kuramsal problemler genellikle yorumsal üst-metin bağlamında tartışılmıştır. Doğu'nun da Batı'nın da Allah'a ait olduğu yönündeki ifadeleri içeren sure ayetleri, romanın bitiminde nakkaşlar arasında son yorumunu bulur: "*Doğu doğuda, Batı da batıdadır.*"⁵ Nitekim, Orhan Pamuk'un romanlarında Doğu ve Batı izlekleri "kendilik, kendisi olmak" biçiminde kavramlaştırılması olanaklı görünen müstakil bir izleğe kaynak olmakta, ona dönüşmektedir. *Benim Adım Kırmızı*'nın yorumsal üst-metin bakımından temsil ettiği bir anlam, estetik olmaktan çok pragmatik yorumlar olarak sayılabilecek din, toplum, gelenek gibi veçhelerden yaklaşımın, sanatlara, edebiyata; sanatçıya yarar sağlamayacağı yönünde anlaşılabilir. Bu çerçeve, Orhan Pamuk edebiyatının seçkin ve avangart veçhesini ortaya koymaktadır.

Benim Adım Kırmızı ile ana-metinsellik ilişkisinde bulunan ve genişletilerek yeniden yazılan alt-metin *Hüsrev ve Şirin*, romanın çatı hikâyesine kaynak teşkil ederken; anlatının polisiye gerilimi ise diğer alt-metin *Gülün Adı* romanının palimpsest varlığı sayesinde sağlanmıştır. Yeniden yazım, kolaj, kipsel dönüşüm uygulamaları sayesinde postmodern edebiyatın metinlerarası özelliğinin diğer postmodern nitelikler gibi "oyun"su, "deney"sel, "karnavallaşmış" ve "melezleşmiş (tarihi, polisiye)", "çoksesli" roman kuruluşunda temel estetik ve kuramsal unsurlardan biri olarak sergilenmesi; alıntılar ve göndergeler aracılığıyla edebî mirasın sergilenmesi; anıştırmalar aracılığıyla okurun bir tür "okuma" oyununa dâhil edilmesi, metinsel-aşkın estetiğe sahip *Benim Adım Kırmızı* romanının temel kurgusal-estetik prensiplerini temsil etmektedir.

Metinsel-aşkınlık, farklı metinler arasında kolaj-montaj ya da yeniden yazım-palimpsest işlemlerinden birine dayalı olarak oluşturulan anlamsal ve biçimsel örüntü

⁵ *Benim Adım Kırmızı*, s. 486.

biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bir ana-metin içerisinde söyleşime dâhil edilmiş olan alt-metinler ile gönderge-metinler, ana-metne yerleşimleri gelişigüzel biçimde dahi olsa, birer “metinlerarası anlam” üretmektedir.

Metinlerarası anlam, ana-metnin yazarı, yenidenyazım ve kolaj işlemini gerçekleştirmiş olan metin üreticisi tarafından üretilmiş olmakla beraber, anlamın ortaya çıkarılmasında “metinlerarası okur”un katılımı gereklidir. Metinsel-aşkın söyleşime girmiş olan her türden unsur, mevcut anlamlarının yanı sıra ve kimi zaman bu anlamların dışında, söyleşimsel bağlamda yeni bir anlamı oluşturabilmektedir. Bu “yeni” anlam, söyleşimsel metnin “üreticisi” tarafından tasarlanabildiği gibi, ondan bağımsız biçimde, metni alımlayan okurun ekinsel birikimine bağlı olarak, okur tarafından da üretilebilmektedir. Bütün bunlara ek olarak, “metinlerarası okur”un belirli bir ana-metne artsüremli yaklaşımları, metnin, okurun zihnindeki “anlam”ının her bir okuma edimi sırasında ve sonucunda, yeniden üretilmesine olanak sağlamaktadır. Böylece, metinlerarası okumada anlam, eşsüremli biçimde ortaya çıkmış olmaktadır.

Kırmızı Saçlı Kadın ise, Pamuk’un daha önce yayımlanmış eserlerinde metinsel-aşkınlık biçimleriyle ele aldığı izlek ve kuramların bir araya getirildiği, geniş kapsamlı biçimde ele alındığı bir uygulama düzlemi olmuştur.

Orhan Pamuk romanları içerisinde gerçekleşen metinsel-aşkınlık biçimleri, araştırmacının okuma haritasına bağlı olarak belirli izlekler etrafında tasnif edilebilmektedir. Bunlar “eş-ruh”, “kendilik/kendisi olmak”, “Doğu-Batı” ve “baba-oğul” izlekleri olarak birbirlerine dönüşen, birbirlerinden teşekkül eden metinsel-aşkın simgeler olarak ortaya çıkmakta, çoğunlukla sanat kuramları etrafında bağlantılar oluşturmaktadır.

1. Eş-Ruh İmgesi Ekseninde Metinsel-Aşkınlık

Alman romantik felsefesinin edebiyat metinlerinden itibaren estetik bir izlek durumuna gelmiş olan “Doppelgänger”⁶ karşıt ikiz/öteki kavramı, Orhan Pamuk’un romanlarında tespit edilen görünümleri çerçevesinde “eş-ruh” imgesi olarak

⁶ Almanca Doppelgänger, İngilizce double-goer kavramlarıyla ifade edilen eş-ruh (ya da karşıt ikiz/ikizlik), Alman folklor anlatılarından itibaren ortaya çıkmış özne ile öteki diyalektiğine dayalı bir kavramdır. Bilhassa Alman Romantizmi ile birlikte, 17. ve 18. yüzyıllar ile modern edebiyatın temellendiği 19.-20. yüzyıllar edebiyat eserleri sayesinde simgesel bir izlek hâline gelmiştir. Detaylı bilgi için bk.: Anthony Juddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*’de “Gothic novel/fiction”; “horror story”, maddeleri.

kavramlaştırılmış ve bu adla ele alınmıştır. Eş-ruh, Doppelgänger izleği, Pamuk'un romanlarında belirgin bir arketipe dönüşmektedir. Böylece bu izlek üzerinde özellikle durmuş olan romantik edebiyat metinleri, Orhan Pamuk'un okuma haritasıyla edebî mirasındaki tesirlerini göstermektedir.

Jale Parla, “*ikizlik*”⁷ ibaresiyle ifade ettiği eş-ruh izleğini, bir “başkalaşım teması” olarak ele alır. Ana hatlarıyla “karşıt ikiz”lerle “benzer öteki”ler arasında ortaya çıkan eş-ruh izleğiyle ilgili olarak Orhan Pamuk, *Beyaz Kale* romanı için “*Kitabın kalbinde ikizler hikâyesi yatar,*”⁸ der; burada eş-ruh olarak işlenen izleğin “*Doğu ve Batı kültüründe, Alman edebiyatında Hoffmann’da, doğu kültüründe ise [misal olarak] 1001 Gece Masalları’nda sık sık görülen ikizler, ‘Doppelgänger’ teması*”⁹ olduğunu ve *Beyaz Kale*’de Doğu ve Batı medeniyetleri etrafında teşekkül eden kimlik derterini bu tema üzerine oturttuğunu ifade eder.

Orhan Pamuk’un eserlerinde temel bir felsefî ve estetik unsur durumuna gelmiş olan izlek, metinsel-aşkınlık bakımından, ana-metinlerde yeniden yazılan palimpsest alt-metinlerin yanında, gönderge-metinler içerisinde de tespit edilmektedir.

Eş-ruhun kadim iki temsilcisi, Don Qujote ile Sancho Panza’yı içeren alt-metin *Don Quijote* romanından yeniden yazım yoluyla üretilen *Beyaz Kale*’de, Hoca ile Venedikli ekseninde örüntülenen anlatımın sonunda Venedikli ile Hoca’nın birbirleriyle yer değiştirdikleri gözlemlenir. Hoca/Özne/Doğulu ile Venedikli/Öteki/Batılı arasında kurulu diyalektik ilişkiyle, Erol Köroğlu tarafından isabetli olarak, işaret ettiği Hegel’in köle ile efendi diyalektiği, iki taraf arasındaki bir irade mücadelesi etrafında¹⁰ hatırlanır.

Kara Kitap’ta, eş-ruh terkinin unsurlarından biri olan öteki, Celâl Salik’in öldürülmesiyle özne, Galip onun yerini alır; yazılarını Celâl’in adıyla yayımlamaya başlar. Söz konusu yer değiştirmenin ana-metindeki simgesel anlatımı, “*Celâl’in pijamalarını giy[mek]*”¹¹ ve “*onun yatağına gir[ererek uyumak]*”¹² metaforları aracılığıyla ikizliğin sonlandırılması biçiminde gerçekleştirilmiştir.

⁷ Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, s. 252.

⁸ Orhan Pamuk, “Kitaplarım Benim Hayatım”, *Öteki Renkler*, s. 134.

⁹ Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 134.

¹⁰ Erol Köroğlu, “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: *Beyaz Kale*’de Özne ve Öteki”, *Orhan Pamuk’u Anlamak* (Der.: Engin Kılıç), 3. b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 1999), İstanbul, 2006, s. 159.

¹¹ *Kara Kitap*, s. 250

¹² *A.g.e.*, s. 250.

Yeni Hayat romanında eş-ruh imgesi, Nahit, Mehmet ve Osman olmak üzere, hikâyenin anlatıcıları ve kahramanları olarak ortaya çıkan ikiden fazla unsurla kurulu olduğundan, diğer romanlardakinden farklı bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte, hikâye boyunca takma adlar kullanan çok sayıdaki kişinin varlığı, ikiden fazla unsurdan oluşan özne-öteki birlikteliklerine katkı sağlamaktadır.

Bir sanatçı romanı olarak kurulu *Kar*'da ise Necip ve Fazıl adlarındaki iki arkadaşın Necip'in ölümüyle Fazıl, arkadaşının hayatta iken sevdiği Kadife ile evlenir. Hikâyenin kurmaca anlatıcısı, Ka'nın ölümüyle onun yaşamını bir romana konu eden Orhan, Ka'nın da sevmiş olduğu İpek'ten hoşlanır; buna ek olarak, şairin kayıp şiir kitabı "*Kar*"dan mülhem, öz-göndergeleştirim işlemlerine dair tahlillerde de anlaşıldığı gibi, *Kar* adlı romanı kaleme alır. Necip ile Fazıl, Ka ile Orhan (dolaylı ve son derece örtük biçimde Ka ile Orhan Pamuk) arasında eş-ruh birlikteliği kurulmuş olur.

Roman yazarı Orhan Pamuk'un kurmaca düzleme anıştırma yoluyla dâhil edilmesi, kurmaca gerçeklikte yer alan Orhan adlı roman yazarının estetik ve kuramsal dayanağını temsil eder. Kurmaca anlatıcı-yazarın metinsel-aşkın nitelikli eser üretme eğilimiyle ise yazar Orhan Pamuk'un estetik ve kuramsal araçlarını göstermesi bakımından *Kar*'a yorumsal üst-metin çerçevesi kazandırmış olur.

Masumiyet Müzesi, eş-ruh imgesinin kuruluşu bakımından orijinal bir yapıya sahiptir. Masumiyet Müzesi'ni oluşturan Kemal Basmacı'nın talebi doğrultusunda müze kataloğu olarak Füsün ile Kemal'in hikâyesini konu alan bir roman yazılır. Romanın yazarı ise Orhan Pamuk adlı roman kişisidir. Kurmaca-yazar Orhan Pamuk, romanı, Kemal Basmacı'nın "ben" bakış açısıyla, onun diliyle yazdığını belirtir. Kemal'in kendisine "*Hiç böyle bir aşk yaşadınız mı?*"¹³, sorusuna "*Konumuz ben değilim,*"¹⁴ yanıtını veren kurmaca-yazar, başka eserlerde de tespit edildiği gibi, öteki karakterlerle yer değiştirir. Böylece, ana-metin *Masumiyet Müzesi*'nde kurmaca-yazar olarak romana giren Orhan Pamuk (öteki) ile romanın baş karakteri Kemal Basmacı (özne), eş-ruhun iki unurunu temsil etmiş olur.

Orhan Pamuk ile romanın başkışisi Kemal Basmacı arasında kurulan eş-ruh ilgisine, Müze'nin "gerçek" (kurmaca-dışı) bir kataloğu olarak *Masumiyet*

¹³ *Masumiyet Müzesi*, s. 569.

¹⁴ *A.g.e.*, s. 569.

Müzesi'nin yan-metinlerinden *Şeylerin Masumiyeti*'nde de “yer değiştirme” edimi üzerinden değinilir:

“Kemal çoğunlukla yatağa uzanır, örtüden çıkardığı yastığa başını dayar ve tavana bakarak anlatırdı. Bazen hikâyesine ara verir, başucunda duran küçük çerçeveyi eline alır, Füsün'un güzellik yarışmasında çekilmiş (romanın son sayfalarında anlattığım) fotoğrafına uzun uzun bakardı. Bazan da konu dışına çıkar, [...] [h]ayattan, aşktan, İstanbul'dan ve eşyalardan söz ederken birbirimize ne çok benzediğimizi hisseder, bunu rakımın etkisine verirdim. Bir iki kere Kemal benim yorulduğumu görünce benim sandalyeme oturdu, ben de yatağa onun yerine uzandım. [...] Ben pekâlâ Kemal olabilirdim. Kendi hayatımı onun hayatı gibi, onun hayatını da kendi hayatım gibi anlatabilirdim. Bunun mümkün olduğunu her hissedişimde hangi sesin Kemal, hangi sesin Orhan olduğunun da fazla önemli olmadığını anlardım: Eşyalar ikimize de aynı şeyleri hatırlatmıyor muydu?”¹⁵

Şeylerin Masumiyeti, kurmaca-dışı bir katalog olmakla birlikte, tümüyle de “gerçek”lik özelliği göstermemektedir. Nitekim, *Masumiyet Müzesi*'nde kurmaca-yazar olarak bulunan Orhan Pamuk'un, katalogda kurmaca-yazarı mı ana-metnin yazarı olarak kendisini mi temsil ettiğinin tespiti olanaksız görünmektedir.

Pamuk'a ait *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Masumiyet Müzesi* romanlarında izleniş biçimleriyle, eş-ruh imgesi etrafındaki yer değiştirme edimi sonucu ortaya çıkan “kimlik değiştirme” ve “kendisi oluş” sürecinin, özne ile öteki arasında uzamsal boyutta bir yer değiştirme yoluyla tasarlandığı anlaşılmaktadır. Nitekim, söz konusu romanlarda, özne, karşıt ikiz ya da benzer ötekiyle kendisi arasındaki ödeşliği, onun yatağına yatarak, giysilerini giyerek sağlamaktadır.

2. Doğu ve Batı Diyalektiği Ekseninde Metinsel-Aşknlık

Orhan Pamuk romanları, Doğu ve Batı medeniyetlerinin diyalektik terkiinden mürekkep bir izleğe de dayanmaktadır. Ele alınan romanlarda estetik ve felsefî bir izleğe dönüşmüş olduğu anlaşılan Doğu ve Batı eksenindeki kimlik sorunu ve eşikte oluşun poetik katkısı, yazarın ifadeleriyle de vurgulanmaktadır:

“Bütün kitaplarım Doğu'nun ve Batı'nın yöntem, usul, alışkanlık ve tarihinin karışmasından yapılmıştır ve kendi zenginliğimi de buna borçluyum. Kendi rahatlığım, çift mutluluğum da

¹⁵ *Şeylerin Masumiyeti*, ss. 250-251.

buradan gelir, iki dünya arasında suçluluk duygusu duymadan, kendi evimde gezinir gibi gezinirim.”¹⁶

Doğu ve Batı medeniyetleri karşısında, Pamuk’un yazan ve düşünen roman kişilerinin tutumu, yazarın tutumu gibidir. Onlar da “iki dünya arasında”, kimi zaman ikizlik izleğine yaslanarak “kendi evlerinde gezinir gibi”, kurmaca dünyalarında gezinirler. İki karşıt imge gibi görünen Doğu ve Batı, Orhan Pamuk romanlarında büyük bir medeniyet terkinin unsurlarını oluşturmaktadır.

Yazarın daha sonra yayımlanmış romanlarına göre nispeten geleneksel ve gerçekçi roman çizgisinde bulunan *Cevdet Bey ve Oğulları*, Avrupa’nın gerçekçi bakış açısına sahip roman türü ile metinsel-aşkınlık sergilemektedir. Bununla birlikte, gönderge-metinlerin ana-metindeki varlığı Doğu ve Batı karşıtlığıyla sentezinin metinsel-aşkın ve metin-ötesi düzlemlerde izlekştirilmesine hizmet eder. Ana-metinde Balzac’ın Eugène de Rastignac adlı roman kişisine benzetilen Ömer, onu anlatan Rastignac’ın Türkçe’deki karşılığı “fâtilh” olmayı¹⁷ tercih eder. Nitekim Doğu ve Batı izleğine kendilik izleği çerçevesinden bir okuma edimiyle bakıldığında Orhan Pamuk da Doğu ile Batı medeniyetleri arasındaki “eşik”te, yerli olmayı tercih etmiş bir romancı ve anlatıcı kimliğini tercih eder görünmektedir.

Benim Adım Kırmızı romanında *Kur’an-ı Kerîm* ayetlerinden gerçekleştirilen alıntılar yoluyla vurgulanan Doğu ile Batı medeniyetlerinden oluşan terkip ve tamlık, sanat kuramları ve estetik bağlamında yorumsal üst-metin düzlemine taşınmaktadır.

Kırmızı Saçlı Kadın ile yeniden yazılan, baba ve oğul arasındaki münasebete bağlı olarak örüntülenen iki alt-metin *Şehnâme* ve *Kral Oidipus*, Pamuk’un romanlarında estetik bir dayanak noktasına dönüşen Doğu ve Batı izleklerini temsilen yeniden yazılmış “ayna” ya da “ikiz” hikâyeler biçiminde ele alınmış görünmektedir. Birbirini yansıtmaya, bütünü birbirine karşıt kutuplarını temsil etme biçiminde yorumlanabilecek çift yönlülük, Pamuk’un diğer eserlerinde genellikle eş-ruh imgesi üzerinden örüntülenmiştir. Eş-ruh yerine ayrı medeniyetlere ait örüntü bakımından farklı ancak izlek bakımından iki benzer anlatının tercih edilmesi, ana-

¹⁶ Orhan Pamuk, “Benim Adım Kırmızı”, *Öteki Renkler*, s. 153.

¹⁷ *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 101.

metnin yorumsal üst-metin çerçevesini Goethe'nin "Weltliteratur"¹⁸, "Dünya Edebiyatı" kavramı düzlemine yerleştirmektedir.

3. "Kendilik" İzleği Ekseninde Metinsel-Aşknlık

Orhan Pamuk'un roman kişilerinin sıklıkla "insanın kendisi olması, kendisi olmak" ibareleriyle kavramlaştırdığı "kendilik" izleği, Jale Parla tarafından Bildungsroman (gelişim romanı) türünün bir alt biçemi olarak değerlendirilen Künstlerroman (sanatçı romanı) türünde, "aciz ve yetersiz"¹⁹ kurmaca yazarlar arasında anti-kahramanlar için "kendilik saplantısı"²⁰ olarak tespit edilmiştir. Pamuk'un romanlarında çoğunlukla başkarakter olarak tasavvur edilmiş olan roman kişileri, "kendilik" kavramı ve "kendi(si) oluş" üzerine düşünmektedirler.

Bildungsroman türünü "[h]ayatın gizli anlamını, kayıp bir değeri araştırmaya, bulmaya uygun yapıları yüzünden roman sanatının ruhuna ve biçimine en uygun tarz"²¹ olarak değerlendiren Pamuk'un romanları, "kendilik" kavramına bakış açılarıyla sanatçı anti-kahramanların etkin olduğu edebiyat metinleriyle yorumsal üst-metin çerçevesinde metinlerarası konumdadır.

Bir izlek olarak "kendilik", "kendi oluş" olguları ise, ana-metinlerde eş-ruh ve "başkalaşım" kavramlarıyla ilintili biçimde gerçekleşmektedir. Ele alınan metinlerde, eş-ruh terkibi içerisinde "öteki" ile yer değiştiren benliğin (ya da öznenin) kendi olmayı başabilen benlik olduğu tespit edilmektedir.

Orhan Pamuk romanlarında müstakil bir izlek olarak tespit edilen kendilik meselesi, kimlik sorununun yanı sıra Doğu-Batı izlekleri etrafında teşekkül eder.

¹⁸ Goethe'nin Weltliteratur ifadesiyle karşıladığı "dünya edebiyatı" düşüncesi, Aytaç tarafından, "farklı milletlerin birinci kalite, yani klasik eserlerinin insanlığın ortak edebiyat hazinesini yaratması anlamında" açıklanır. Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, 2. b., Say Yayınları (1. Baskı: 2003), Ankara, 2009, s. 15.

¹⁹ Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, s. 11.

²⁰ Jale Parla, *A.g.e.*, s. 11.

²¹ Orhan Pamuk, "Roman Okurken Kafamızda Neler Olup Biter?", *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 22.

Sessiz Ev'de, pozitivist roman kişisi ve *Beyaz Kale*'nin yayımcısı Faruk'un²² "İnsan kendisi olarak kalamaz mı[?]"²³ sorusu; *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta Mevlut Karataş'ın sıklıkla bu konu üzerine düşünmesi; *Kara Kitap*'ta Celâl Salık'ın gazete yazılarının ana izlekleri ve Celâl ile Galip'in yer değiştirmesi, kendilik izleği etrafında meydana gelen örüntülere yol açmaktadır.

Beyaz Kale'de roman estetiği ve sanat kuramları ekseninde anlaşılması mümkün olan kendilik, Batı (Avrupa) edebiyatında kanon hâlinde gelmiş bir metin olarak *Don Quijote*'un yenidenyazım yoluyla ana-metne aktarılması sonucu gerçekleşir.

Beyaz Kale'deki ikiz karakterler Venedikli-Hoca, Cervantes-Orhan Pamuk biçiminde bir eş-ruh imgesine dönüşerek kendilik bahsinde tezahür eder. Ana-metinde Venedikli'nin Hoca'ya, Hoca'nın Venedikli'ye dönüşmesi ise kendilik izleğinin eş-ruh imgesi ve Doğu-Batı izleği etrafında ortaya çıkarak kurmaca bağlamda tezahürünü temsil eder.

Ele alınan metinlerde çoğunlukla eş-ruh izleğiyle birlikte oylumlandığı anlaşılan kendilik izleği, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Refik'in büyük ölçüde edebiyat aracılığıyla gerçekleştirdiği içsel yolculuk temelinde ana-metnin bir tür Bildungsroman görünümüne ulaşmasıyla işlenmiştir.

Kafamda Bir Tuhaflık'ta Mevlut'un yaşamı boyunca duyuş ve düşünüş bakımından çevresinde bulunan insanlardan ayrılarak kendisi olmasıyla belirginleşen kendilik izleğinin metinsel-aşkınlık bakımından işlenmesi, basmakalıplaşmış söz yapıları, kutsal metin alıntıları etrafında çoksesli roman kuruluşu içerisinde birbirinden farklı karakterlerin inşasıyla teşekkül etmektedir.

Benim Adım Kırmızı romanında kendilik, nakkaşlar arasında işlenen üslup konusunun Avrupalı ve geleneksel sahalardan ana-metne yerleştirilen ekfrastik meclisler aracılığıyla yorumsal üst-metin düzlemine taşınmasıyla üslupta özgünlük bağlamında ele alınır.

²² Faruk Darvinoğlu'nun isim tasarısı, İslâm halifesi Hazreti Ömer'in lâkabı da olan haklıyla haksız ayırt etmede mâhir kimse anlamındaki "Doğulu" "fârûk" sözcüğü ile doğa tarihçisi ve evrim teorisyeni Charles Darwin'i anımsatan Darvinoğlu unsurlarının bir terkididir.

"fârûk" için bk.: Ferit Devellioğlu (Haz.), "fârûk", *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)*, 21. b., Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004, s. 251.

²³ *Sessiz Ev*, s. 214.

Kara Kitap'ta ise, Galip ile beraber eş-ruh terkiğini oluşturan Celâl Salık'e ait olarak kurgulanmış gazete yazılarında üzerinde durulan bir izlek durumunda ortaya çıkmaktadır.

4. Baba ile Oğul Karşıtlığı ve Mücadelesi

Orhan Pamuk romanlarında metinsel-aşkınlık biçimleriyle vurgulanan izleklerden baba-oğul münasebeti üzerinden teşekkül eden izlek, Doğu-Batı ve kendilik izlekleriyle keşişim sergilemektedir.

İki karşıt ögenin bir terkiibi olarak baba ve oğul izleği, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta başkarakter Mevlut ile babası Mustafa Karataş; *Kırmızı Saçlı Kadın*'da romanın başkarakteri Cem Çelik ile kendisiyle aynı kadına âşık olmuş babası Akın Çelik ve istemeden sakat bırakmış olduğu ustası Mahmut Usta; *Benim Adım Kırmızı*'da ise bir Şekilde öldürülen ya da görmez duruma gelen roman kişileri, nakkaşlar ve ustaları arasında işlenmektedir.

Nakkařlar arasındaki hoca-talebe, usta-çırak münasebetlerinden hareketle rekabet olgusu ve cinayetlerle Őekillenen polisiye örüntüye sahip olan *Benim Adım Kırmızı*, üslupları nedeniyle Zarif Efendi ile Eniřte'nin katline sebep olan olaylar silsilesi üzerinden Őekillenen bir baba katli romanıdır. Geleneksel resimleme tarzına karşılık perspektife dayalı resmetmeye yönelmiş olan üstatlar, romanın yorumsal üst-metin çerçevesini temsil ederler ve yetiştirmekte oldukları genç bir nakkaş tarafından yok edilirler. Nitekim, resmetmenin küfür sayıldığı bir anlayış içerisinde modern resmi temsil eden yenilikçi sanatkâr, gelenek tarafından öldürölmektedir. Ana-metinde başta resim olmak üzere sanatta üslupları temsil etmekte olan ičanlatılar, baba-ođul izleği üzerinden üslup ve kendilik konularını vurgulayan metinsel-aşkın unsurlar olarak tespit edilmektedir.

Kırmızı Saçlı Kadın, Doğu ve Batı mitolojileriyle edebiyatlarında üzerinde sıklıkla ve çeşitli biçimlerde durulan baba-evlat katli örüntüsü üzerinden oylumlanarak söz konusu izleğin dünya edebiyatı içerisindeki tezahürlerinden hareketle yorumsal üst-metin çerçevesi oluşturmaktadır.

Orhan Pamuk romanlarının alt-metinleri *Hüsrev ve şirin* mesnevisinde şiruye'nin şirin'e duyduğu ilgi sebebiyle babası Hüsrev'i öldürmesi; *Kral Oidipus*'ta Oidipus'un öldürdüğu kişinin babası olduğunu bilmeden baba katlini gerçekteştirmesi ve daha sonra babasının katilini araştırdığında katilin kendisi

olduğunu kederle öğrenmesi, iki yönlü bir baba katli izleğinin takip edildiğini göstermektedir.

Baba ile oğul ilişkisine dayalı izleğın babanın oğlunu öldürmesi biçiminde gerçekleşen örüntülerine sahip gönderge ve alt-metinlerden İbrahim kıssasındaki, İbrahim Peygamber, oğlu İsmail'i kurban edecek iken katlin gerçekleşmemesi, *Masumiyet Müzesi*'nde ve *Kırmızı Saçlı Kadın*'da belirgin bir izlek olarak, görsel ve edebî anlatım araçlarının ana-metinlere yerleştirilmesiyle metinsel-aşkın, estetiksel-aşkın bir unsur durumunda dikkati çekmektedir.

Şehnâme'de Rüstem'in oğlu Sührab'ı bilmeyerek öldürmesi ve öldürdüğü kişinin oğlu olduğunu öğrendiğinde büyük bir keder duyması da baba tarafından gerçekleştirilen katli temsil etmekte; böylece farklı edebiyat sahalarına ve türlere ait metinler arasında evlat ve baba katlinin iki boyutu metinsel-aşkın düzleme yerleştirilmektedir.

Pamuk'un romanlarında kardeşlerin birbirlerine duydukları kıskançlık konusuyla bir arada işlenen baba-oğul izlekli diğer gönderge-metin Yûsuf Peygamber kıssası ise, diğerlerinden ayrı olarak, evlatların birbirleri arasında geçen hadiselerin baba açısından durumunun izlenmesi etrafında örüntülenmesi bakımından Pamuk'un eserlerinde izleksel bir çıkış noktası teşkil etmektedir.

Bunların yanında *Babalar ve Oğullar*, *Karamazov Kardeşler* gibi gönderge-metinler aracılığıyla söz konusu izlek, ana-metinlerde anıştırmalar ya da epigraflar biçiminde vurgulanmaktadır.

5. Roman Kuramı ve Estetiğı Ekseninde Metinsel-Aşknlık

Pamuk'un romanlarında roman kuramı ve estetik perspektif bağlamında metinsel-aşknlık, üst-metin, yorumsal üst-metin ve ana-metinsellik gönderge-metinler çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Üst-metin ve yorumsal üst-metin ilişkileri, romancının bağlı bulunduğu ya da temayül ettiği estetik çerçeveleri yansıtmaktadır. Alt-metinler ile gönderge-metinler, çoğunlukla ideal okura yönelik birer okuma haritası oluşturma gayesini ortaya çıkarmaktadır.

Cevdet Bey ve Oğulları ile *Sessiz Ev*, üst-metinsellik bakımından geleneksel anlatım çerçevelerinde bulunan modernist anlatılardır.

Gerçekçi roman okuru Nilgün Darvinoğlu'nun öldürülmesiyle örüntülenen *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*'nin kurmaca yayımcısı Faruk Darvinoğlu tarafından eserin kardeşi Nilgün'e ithaf edilmesiyle öz-göndergeleştirim işleminin gerçekleşmesini sağlar. Bu bağlamda *Sessiz Ev*, öz-göndergeleştirim sergilemesiyle Orhan Pamuk'un deneysel roman kuruluşunun başlangıç noktası sayılabilir.

Beyaz Kale, *Kara Kitap*, *Benim Adım Kırmızı* ve *Kırmızı Saçlı Kadın*, metinsel-aşkınlık ve estetiksel-aşkınlık biçimlerinin estetik dayanaklardan birini temsil ettiği yönünde kuramsal bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. *Benim Adım Kırmızı*, sanatta üslup konusunun yanında ekfrasis kuramını yorumsal üst-metinsellik düzleminde izlemektedir. Nitekim ekfrasis konusu ve görsel anlatım vasıtalarına özgü betimleyiş, Pamuk'un romanlarında metinsel-aşkın ve estetiksel-aşkın boyutlarla ele alınan bir poetik ve kuramsal çerçeve olarak belirgin görünmektedir.

Masumiyet Müzesi, estetiksel-aşkınlık, medyalararasılık çevrelerini temsil eden, "temsil" konusunu yorumsal üst-metin düzleminde öne çıkaran roman-müze-katalog biçiminde kurulu estetik biçimlere dayalı bir anlatıdır.

Kara Kitap, "konu dışına çıkma" eğilimi sebebiyle ansiklopedik roman türüyle üst-metinsellik ilgisi göstermekte; *Yeni Hayat* ise, ihtiva ettiği metinsel-aşkınlık biçimleriyle tasavvuf bağlamında bir tür yolculuk ve yeni bir yaşama geçiş hakkında okunması mümkün olan bir anlatı olarak, ana-metnin söz konusu alternatif okumalarını sağlamaktadır.

Orhan Pamuk romanlarının bir kısmının, realist ve natüralist çizgideki Avrupa edebiyatı ile metinsel-aşkın bağlam oluşturduğunun ifadesi mümkündür. Söz konusu münasebet, romancının çoğunlukla parodileşen natüralist eğilimli metinleri *Sessiz Ev* ve *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta, genetiğin, akrabalık bağlarının ve muhitin karakter üzerindeki tesiri oldukça belirgindir. Nitekim, *Sessiz Ev*'de Selâhattin Darvinoğlu'nun evlilik dışı çocukları Recep "cüce", İsmail ise "topal" olarak tanıtılır ve Recep'in Karataş olduğu öğrenilen soyadı, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ın Anadolu'dan İstanbul'un kenar semtlerine yerleşmiş, yaşamları taşra bölgelerde geçen kişileriyle ortaktır. Bu roman kişilerine özgü gayrimeşru bir mevcudiyet ve yaşayış, tıpkı natüralist anlatılarda olduğu gibi, talihsiz bir istikbali getirmektedir.

Sanatta estetik bakış açısı, yaratıcı deha ve üsluba dayalı özgün üretim, Orhan Pamuk romanlarının bir diğer çerçevesini ve özelliğini temsil eder. Avangart ve seçkin bir roman yazarı olarak Orhan Pamuk, romanlarında metinsel-aşkınlık

biçimlerini gerçekleştirdiği eserlerin kanonik görünümleriyle ve bu eserlerle ortaya koyduğu yorumsal üst-metin çerçeveleriyle dünya edebiyatı ve sanat alanları içerisinde temsil ettiği roman kuramının kapsama alanını ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Orhan Pamuk romanlarında metinsel-aşkınlık, belirli izlekler çerçevesinde, kimlik ve kendilik problemleri etrafında teşekkül etmektedir. Bu çalışmada Genette ile Aktulum'un tasniflerinden hareketle ele alınan Orhan Pamuk romanlarının, Doğu-Batı, baba-oğul, eş-ruh ve kendilik (ve ötekilik) gibi izleklerin işlendiği alt-metinlerle gönderge-metinler aracılığıyla ya da bu metinlerin ana-metne aktarımı sırasında söz konusu izleklere dönüştürülmeleri yoluyla estetik/kuramsal çerçevelerle örtüşecek biçimde metinsel-aşkınlık sergilediği anlaşılmaktadır.

Metinsel-aşkın ya da estetiksel-aşkın nitelikli roman kuruluşu, Orhan Pamuk romanlarının temel estetik dayanaklarından biridir ve bu dayanak, ana-metinlerde birer konu ve izleğe dönüştürülerek tartışılmaktadır. Bilhassa *Beyaz Kale*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kara Kitap*, *Kar*, *Masumiyet Müzesi*, *Kırmızı Saçlı Kadın* romanlarının, sanatsal üretim, edebiyatta/sanatta kaynaklanma, özgünlük ve kanonlaşma, estetiksel-aşkınlık eksenlerinde okunmaları mümkündür.

Pamuk'un romanlarına bütünüyle hâkim görünen eş-ruh ve kendilik izlekleri, metinlerarası türev ilişkileri içerisinde kuramsal bir boyut kazanmıştır. Öykünme, yansılama ya da alaycı dönüştürüm yoluyla yeni biçimlerde metinsel-aşkın düzlemdeki konumlarına yerleşen “metin”ler, öncül alt-metin sayılan “öteki” metne göre özgün “kendiliğini” oluşturarak gelişim romanlarındaki kuramsal eş-ruhun idealize ettiği sanatı ve estetiği gerçekleştiren kısmını temsil etmiş olur.

Teknik ve kuram bakımından, karnavallaşmış romanlar ile çoksesli öncül romanlar, Pamuk'un romanları içerisinde üst-metinsellik sergilemektedir. Bahtin'in temsil ettiği anlayışa göre türlerarası ve metinlerarası anlatımın da başlangıç noktasını temsil eden bu türden metinler, Orhan Pamuk'a ait eserlerin de içerisinde bulunduğu “postmodern” roman anlayışının metinsel-aşkın niteliğinin de sağlayıcısı olmuştur.

Orhan Pamuk romanları, belirli izlekler ile roman kuramı etrafında bir metinsel-aşkınlık sergilerken, kendi aralarında da bir nehir roman oluşturacak şekilde “öz-alıntı”lar yoluyla göndergesellik sergilemektedir. Çoğunlukla bir ana-metin içerisinde metin içi alıntılar gerçekleştirilerek “iç-alıntı” yoluyla söz konusu ana-metin göndergeleşmekte, postmodernist çerçevede “oyun”su bir görünüm kazanmaktadır.

Pamuk'a ait romanların eşsüremlî bir okuma edimiyle ele alındığı incelemede, elde edilen veriler doğrultusunda romancının kendi eserlerinden gerçekleştirdiği alıntı ve metinsel-aşkınlık biçimleri, söz konusu monografiye özgü kavramlar olan "iç-alıntı", "öz-alıntı", "öz-gönderge", "öz-göndergesellik", "öz-göndergeleştirim" kavramlarıyla ifade edilmiştir. Böylece, metinsel-aşkın okumalar çerçevesinde başvurulmak üzere, söz konusu kavramlar önerilmiş olmaktadır.

Metinsel-aşkınlık bağlamında Orhan Pamuk edebiyatı, belirli bir sistematik çerçeveye sahiptir. Romancının eserlerinde alt-metin ya da gönderge-metin olarak yer verdiği kimi zaman yazılı biçimlerde olmayan "metin"ler, belirli bir roman kuramına veya sanattaki estetik yönelimlere yol açmış kanon durumdaki metinlerdir. Roman yazarının metinsel-aşkınlık gösteren okuma ve yazma haritası büyük ölçüde, başta romantizm olmak üzere dünya edebiyatında ekol duruma gelmiş sanat akımlarına dayanmaktadır. Pamuk'un resim alanında da bir dönem tesiri altında kaldığı izlenimcilik (empresyonizm) akımı ve bu akıma dâhil olan üsluplar, romantizm ve sembolizm akımlarının yanında açık olarak tespit edilmektedir. Bu iki "etki", Orhan Pamuk romanlarında göndergesellik ve ana-metinsellik biçimlerinin yanında metinsel-aşkınlık çerçevesinde yorumsal üst-metin bağlamlarını da temsil etmektedir.

Doğu edebiyat geleneğinin ortak hikâyeleri olan Hüsrev ile Şirin, Leylâ ile Mecnûn gibi arketipleşmiş hikâyelerle bu hikâyelere dayanan mesnevi anlatıları, Orhan Pamuk'un postmodern metinlerinde birer palimpsest olarak alt-metin özellikleri göstermektedir. Bunların yanında, Avrupa edebiyatının kanon hâline gelmiş metinleri *Don Quixote*, *Tristram Shandy* gibi yenidenyazım yoluyla yeni bağlamlarda tekrar üretilen, bağlı buldukları türler vasıtasıyla üst-metinleri meydana getiren eserler ve onların metinlerarası olduğu başka metinler, Orhan Pamuk romanlarının metinsel-aşkınlık çerçevesinin ana hatlarını oluşturmaktadır. Romanlarda tespit edilen kimi metinsel-aşkınlık biçimleri ise, ana-metinlerde parodi anlam üretimi ve parodi karakter yaratma yönünde gerçekleşmektedir. Tarih boyunca yaygın biçimde tanınır olan bilhassa kutsal içerikli metinlerin ana-metinlerde parodi-karakterler tarafından yanlış ya da eksik biçimlerde alıntılanması yoluyla gönderge-metinlerin doğru algılanmadığı bağlamlar parodi edilmektedir.

Benzer izleklere sahip Doğu ve Batı medeniyetleri menşeli hikâyeler, tek bir ana-metinde yer verilmek suretiyle Orhan Pamuk romanlarında birer karşıt ikiz ya da benzer öteki olarak ele alınmakta, eş-ruh izleği bağlamında terkip edilmektedir. Bu

sayede, evrensel bir dünya algısıyla karşılıklı konumlara göre ve ortak varoluş fikrine ulaşılmaktadır.

Romancının öykünme ilgisinde bulunduğu Firdevsî, Nizâmî, Fuzûlî, Celâleddîn-i Rûmî, Şeyh Gâlib gibi klasik şairlere ait üsluplar ve çoğunlukla mesnevi hikâyeleriyle onları anlatır minyatürler, ana-metinlerdeki belirgin pastiş ilişkisinin yanı sıra kimi zaman parodi edilmektedir. Parodileştirilen alt-metinlerle gönderge-metinler, çoğunlukla birer bakış açısının parodi edilmesi, sıradanlaştırılması ya da gülünçleştirilmesi gayesiyle türev bakımından dönüştürülmektedir.

Çalışmanın bütününde ortaya çıkan sonuç, Orhan Pamuk romanlarında ana-metinsellik ve göndergesellik ya da öykünme, yansılama gibi türev bakımından birer akrabalık içerisinde bulunan metinlerle edebiyatın dışında kalan estetiksel biçimlerin belirli izlekler ve kuramlar etrafında bulunduğu yönündedir. Bunlar, çoksesli, söyleşimsel ve avangart estetik üretimin yanında, başta Doğu-Batı ve eş-ruh; ardından kendilik ve baba ile oğul izleklerine sahip yazılı veya görsel ifadeler olarak ya da romancı tarafından bu izlekler çerçevesinde yorumlanmış metinsel-aşkın ve estetiksel-aşkın öğeler olarak tespit edilmiştir.

Ana hatlarıyla edebiyat ve sanat tarihinin evrensel izleklerine sahip olan Orhan Pamuk romanları, bilhassa çeviriler yoluyla dünya edebiyat kanonunun çağdaş temsilcileri arasında yer almaktadır. Pamuk'a ait bugüne kadar yayımlanmış romanlar, sergiledikleri metinsel-aşkınlık çerçeveleriyle Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki bir tür eşikte oluştan hareketle, özne ve öteki terki-binden oluşan eş-ruh izleğinde olduğu gibi, bu iki sahanın birbirinden ayrılan yönlerden çok birbirine göre ve birbiri karşısında teşekkül eden ortak yönlerine işaret etmektedir. Orhan Pamuk külli-yatı, öz-göndergeleştirim, öz-alıntı gibi teknikler vasıtasıyla tek ve büyük bir kanon esere dönüşmektedir.

KAYNAKÇA

Adak, H., “Pamuk’un Ansiklopedik Romanı”, *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (Der. Nüket Esen), 2.b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 1992, Can Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2009, ss. 275-294.

Ahmed, N., *Lügat-ı Nimetullah* (Haz.: Adnan İnce), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2015.

Aktulum, K., *Metinlerarası İlişkiler*, 2. b., Öteki Yayınları (1. Baskı: 1999), Ankara, 1999.

Aktulum, K., *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011.

Aktulum, K., *Resimsel Alıntı: Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2016.

Akutagava, R. “Çalılıklar Arasında”, *Raşōmon ve Diğer Öyküler* (Çev.: Oğuz Baykara), 3. b., Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi (1. Baskı: 2010), İstanbul, 2016, ss.: 146-158.

Akutagava, R., “Raşōmon”, *Raşōmon ve Diğer Öyküler* (Çev.: Oğuz Baykara), 3. b., Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi (1. Baskı: 2010), İstanbul, 2016, ss. 11-18.

Alighieri, D., *İlahi Komedyâ: Cehennem - Araf - Cennet* (Çev. Rekin Teksoy), Oğlak Yayınları, İstanbul, 1999.

Alighieri, D., *Yeni Hayat* (Çev.: Işıl Saatçioğlu), 5.b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1993), İstanbul, 2015.

Aliyev, S. M., “İbn Fadlân”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 19, TDV Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 477-479.

Alper, Ö. M., “İbn Sînâ”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 20, TDV Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 319-322.

Anonim, *Binbir Gece Masalları* (Çev.: Alim Şerif Onaran; Haz.: Atilla Birkiye), Afa Yayınları, İstanbul, 1992.

Apaydın, H. Y., “İbn Kayyim el-Cevziyye”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 20, TDV Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 109-123.

Aral, F. (Haz.), *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

Araz, N., *Dertli Dolap, Yunus Emre'nin Hayat Hikâyesi*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1984.

Aristoteles, *Poetika* (Çev.: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987.

Asaf, Ö., “Çizik”, *Lavinia-Aşk Şiirleri* (Ed.: Fahri Güllüoğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s. 59.

Atay, O., *Günlük, 23. b.*, İletişim Yayınları (1. Baskı: 1987), İstanbul, 2007.

Atay, O., “Demiryolu Hikâyecileri - Bir Rüya”, *Korkuyu Beklerken, 35.b.*, İletişim Yayınları (1. Baskı: 1984), İstanbul, 2012, ss. 185-196.

Atay, O., *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları (1. Baskı: 1973, Sinan Yayınları), İstanbul, 2012.

Atay, O., *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları (1. Baskı: 1972, Sinan Yayınları), İstanbul, 2012.

Atılğan, Y., *Aylak Adam, 29.b.*, Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1959, Varlık Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2012.

Attar, F., *Mantık Al-Tayr* (Çev.: Abdülbâki Gölpınarlı), İş Bankası Kültür Yayınları (1. Baskı: 2 Cilt, 1990-1991 Milli Eğitim Basımevi, Ankara), İstanbul, 2006.

Aydın, C. ve Aydın, G., “Batlamyus”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 5, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, ss. 196-199.

Aykut, A. S., “İbn Battûta”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 19, TDV Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 361-368.

Aytaç, G., *Genel Edebiyat Bilimi, 2.b.*, Say Yayınları (1. Baskı: 2003), Ankara, 2009.

Bahtin, M. M., *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Ed.: Michael Holquist; Trans.: Caryl Emerson-Michael Holquist), University of Texas Press, Austin, Texas, 1981.

Bahtin, M. M., *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (Çev. Cem Soydemir, Der. Sibel Irzık), 2. b., Ayrıntı Yayınları (1. Baskı: 2001), İstanbul, 2014.

Bahtin, M. M., *Rabelais ve Dünyası* (Çev. Çiçek Öztekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.

- Bahtin, M. M., *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (Çev.: Cem Soydemir), 2. b., Metis Yayınları, (1. Baskı: 2004) İstanbul, 2015.
- Balzac, H. d., *Goriot Baba* (Çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul, 2000.
- Barthes, R., “The Death of Author”, *Image, Music, Text* (Ed.&Trans.: Stephen Heath), Fontana Press, London, 1977.
- Barthes, R., “Metnin Hazzı”, *Yazı Üstüne Çeşitlemeler - Metnin Hazzı* (Çev.: Şule Demirkol), 3.b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2006), İstanbul, 2016.
- Başkut, C. F., *Buzlar Çözülmeden*, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 1976.
- Battûta Tancî, E. A. M. İ., *İbn Batuta Seyahatnâmesi* (Çev.: A. Sait Aykut), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.
- Baudelaire, C., *Les Fleurs du Mal*, Auguste Poulet-Malassis, Paris, 1857.
- Baudelaire, C., *Les Paradis Artificiels*, Auguste Poulet-Malassis, 1860, Paris.
- Baudelaire, C., *Yapma Cennetler* (Çev.: Yakup Şahan), Telos Yayıncılık, İstanbul, 2008.
- Baudelaire, C., *Kötülük Çiçekleri* (Çev.: Sait Maden), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.
- Berlin, I., *Romantikliğin Kökleri* (Haz.: Henry Hardy; Çev.: Mete Tunçay), 2. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2004), 2010, İstanbul.
- Beyatlı, Y. K., *Kendi Gökkubbemiz*, 36. b., İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları (1. Baskı: 1961, Baha Matbaası Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2012.
- Beydebâ, *Kelîle ve Dimne* (Çev.: Ulvi Murat Kılavuz), 6. b., İz Yayıncılık (1. Baskı: 2008), İstanbul, 2017.
- Bloom, H., *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi* (Haz.: Tuncay Birkan; Çev.: Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul, 2008.
- Boccaccio, G., *Decameron* (Çev.: Rekin Teksoy), Oğlak Yayınları, İstanbul, 2018.
- Borges, J. L., “Don Quixote Yazarı Pierre Manard”, *Ficciones, Hayaller ve Hikâyeler* (Çev.: Fatih Özgüven, Tomris Uyar), 4.b., İletişim Yayınları (1.Baskı: 2013), İstanbul, 2017, ss. 67-78.
- Bottero, J., *Gilgamiş Destanı: Ölmek İstemeyen Büyük İnsan* (Çev.: Orhan Suda), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.

Bozkurt, N., “Hârûnürreşîd”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 16, TDV Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 258-261.

Calvino, I., *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* (Çev.: Eren Yücesan Cendey), 13. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2008), İstanbul, 2017.

Camus, A., *Yabancı* (Çev.: Vedat Günyol), 37.b., Can Yayınları (1. Baskı: 1981), İstanbul, 2011.

Caravaggio, M. M. d., *The Lute Player*, 1596.

Caravaggio, M. M. d., *The Musicians*, 1595-96.

Caravaggio, M. M. d., *The Narcissus*, 1597-99.

Caravaggio, M. M. d., *The Sacrifice of Isaac*, 1601-02.

Caravaggio, M. M. d., *The Sacrifice of Isaac*, 1605.

Carım, F. (Haz.), “*Kanuni Devrinde İstanbul Dört asır yayımlanmadan köşede kalmış çok önemli bir eser*”, Yeni Savaş Matbaası, İstanbul, 1964.

Cebeci, O., *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir, İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008.

Cervantes Saavedra, M. d., *La Manchalı Yaratıcı Asilzade: Don Quijote* (Çev.: Roza Hakmen), 2 Cilt, 22. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1996), İstanbul, 2017.

Cevizci, A., *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları (1. Baskı: 1996, Ekin Yayınları, Ankara), İstanbul, 1999.

Chateaubriand, F. R. d., *Napoleon Bonaparte, Mezar Ötesinden Anılar* (Çev. Yaşar Nabi), Varlık Yayınları, İstanbul, 1969.

Coleridge, S. T., *Yaşlı Gemici* (Çev.: Şavkar Altınel), İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Coleridge, S. T., *Kubla Khan*, Harper Collins Press, 2015.

Connor, S., *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş* (Çev.: Doğan Şahiner), 3. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2001), İstanbul, 2015.

Cornford, F. M., *The Origin of Attic Comedy*, Doubleday Press, New York, 1961.

Cuddon, J. A., *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Fifth Edition*, Wiley-Blackwell Publishing (1'st Edition: 1977, Doubleday Publishing, U.S.A.), London, 2013.

Çağrııcı, M., “Gazzâlî”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 13, TDV Yayınları, İstanbul, 1996, ss. 489-505.

Çağrııcı, M., “İhyâü Ulûmi'd-Din”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 22, TDV Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 10-13.

Çığ, M. İ., *Gilgameş: Tarihte İlk Kral Kahraman*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000.

Çiçekler, M., “Sa'dî-i Şîrâzî”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 35, TDV Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 405-407.

Defoe, D., *Issız Adada 28 Yıl: Robinson Crusoe* (Çev.: Yaşar Nabi), Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1946.

Defoe, D., *Robinson Crusoe* (Çev.: Akşit Göktürk), Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2 Cilt, 1969, Kök Yayınları; 2. Baskı: 1983, Can Yayınları; 3. Baskı: 1992, Görsel Yayınları), İstanbul, 1997.

Demir, F., “Orhan Pamuk’un Romanları Üzerine Bir Araştırma”, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2011.

Devellioğlu, F. (Haz.), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)*, 21. b., Aydın Kitabevi Yayınları (1. Baskı: 1962), Ankara, 2004.

Dillon, S., *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, (Çev. Ferit Burak Aydar), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007.

Doğan, A., “Eski Türk Edebiyat’nda Hüsrev ü Şirin ve Hüsn ü Aşk”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 5, Sayı 9, İstanbul, 2007, ss. 389-400.

Dostoyevski, F. M., *Karamazov Kardeşler* (Çev.: Nihal Yalaza Taluy), İş Bankası Kültür Yayınları (1. Baskı: 1982, Can Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2007.

Dostoyevski, F. M., *Öteki* (Çev.: Nihal Yalaza Taluy), Varlık Yayınları, İstanbul, 1994.

Dostoyevski, F. M., *Yeraltından Notlar* (Çev.: Ergin Altay), Can Yayınları, İstanbul, 2011.

Duran, G., “Kara Memi”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 24, TDV Yayınları, İstanbul, 2001, ss. 362-363.

Durmuş, İ., “Tabakat”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 39, TDV Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 288-290.

el-Azâmî, M. M., “Buhârî, Muhammed b. İsmâil”, *İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C. 6, İstanbul, 1992, ss. 368-372.

Erul, B., “Keşfü’l Hafâ”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 25, TDV Yayınları, Ankara, 2002, ss. 320-321.

Evliya Çelebi, D. M. Z. b., *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Konya - Kayseri - Antakya - Şam - Urfa - Maraş - Sivas - Gazze - Sofya- Edirne* (Haz.: Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı), 3. Cilt 2. Kitap, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 609.

Evliya Çelebi, D. M. Z. b., *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Podgoriçe - İştib - Vidin- Peçoy - Budin - Üstürgon [Estergon] - Ciğerdelen - Macaristan - Öziçe - Taşlıca - Dobra - Venedik - Mostar - Kanije*, 6. Kitap, (Haz.: Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

Evliya Çelebi, D. M. Z. b., *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Kütahya, Manisa, İzmir, Antalya, Karaman, Adana, Halep, Şam, Kudüs, Mekke, Medine*, 9. Kitap, 1. Cilt (Haz.: Seyit Ali Kahraman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011.

Fichte, J. G., “Felsefede Tin ve Yazı Arasındaki Ayrım Üzerine”, *Alman İdealizmi I: Fichte* (Haz.: Eyüp Ali Kılıçaslan - Güçlü Ateşoğlu), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006.

Ecevit, Y., *Orhan Pamuk’u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman* (1. Baskı 1996, Gerçek Yayınevi, İstanbul), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Ecevit, Y., *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, 10. b.*, İletişim Yayınları (1. Baskı: 2001), İstanbul, 2016.

Eco, U., *Gülün Adı* (Çev.: Şadan Karadeniz), 41. b., Can Yayınları (1. Baskı: 1986), İstanbul, 2017.

Enginün, İ., *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, 10. b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 2006), İstanbul, 2015.

Muharrem Ergin, *Dede Korkut Kitabı-1: Giriş-Metin-Faksimile, 2 Cilt, 6. b.*, Türk Dil Kurumu Yayınları (1. Baskı: 1958, y.y.y.), Ankara, 2008.

Erkan, M., “Hüsrev ve Şirin”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 19, TDV Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 53-55.

Ertuğ, Z. Tarım, “Hünernâme”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 18, TDV Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 484-485.

Esen, N., “Orhan Pamuk’un Romanlarında Anlatım Çeşitliliği”, *Varlık*, Sayı 1123, Nisan 2001, ss. 11-14, İstanbul, 2001.

Esen, N. (Der.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, 2. b., (1. Baskı 1996), İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

Esen, N., Kılıç, E. (Der.), *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası*, (1. Baskı: 2008, İletişim Yayınları, İstanbul) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018.

Erasmus, D., *Deliliğe Övgü* (Çev.: Yücel Sivri), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016.

Erol, S., “Orhan Pamuk’un Kar Romanında Metinlerarası Dolaşım”, *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası* (Haz.: Nüket Esen - Engin Kılıç), Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2008, İletişim Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2018, ss. 225-241.

Ever, M., “Dante’den Orhan Pamuk’a Yeni Hayat”, *Orhan Pamuk’u Anlamak* (Der.: Engin Kılıç), 3. b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 1999), İstanbul, 2006, ss. 276-283.

Ever, M., “Rilke’den Orhan Pamuk’a Yeni Hayat”, *Orhan Pamuk’u Anlamak* (Der.: Engin Kılıç), 3. b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 1999), İstanbul, 2006, ss. 284-298.

Fayda, M., “Amvâs”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 3., TDV Yayınları, İstanbul, 1991, s. 100.

Fayda, M., “Ömer”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 34, TDV Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 44-51.

Fikret, T., “Târîh-i Kadîm”, *Rübâb-ı Şikeste* (Haz.: Abdullah Uçman-Hasan Akay), Çağrı Yayınları, İstanbul, 2005, ss. 429-440.

Firdevsi, *Şehname I* (Çev.: Necati Lugal, Kenan Akyüz), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1945.

Firdevsi, *Şehname II* (Çev.: Necati Lugal), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1994.

Firdevsî, *Şehname IV* (Çev.: Necati Lugal), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1994.

Flaubert, G., *Duygusal Eğitim* (Çev.: Cemal Süreya), İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.

- Foucault, M., *Bu Bir Pipo Değildir* (Çev.: Selahattin Hilav), 10. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1993), İstanbul, 2013.
- Freud, S., *Düşlerin Yorumu I* (Çev.: Dr. Emre Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul, 1996.
- Freud, S., *Düşlerin Yorumu II* (Çev.: Dr. Emre Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul, 1996.
- Frye, N., *Eleştirinin Anatomisi* (Çev. Hande Koçak), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.
- Fuzulî, *Leylâ ve Mecnun: Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar* (Haz.: Muhammed Nur Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.
- Fuzuli, *Fuzûlî Divânı* (Haz.:Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedat Yüksel, Müjgan Cunbur), Akçağ Yayınları, Ankara, 1997.
- Fuzulî, *Leylâ vü Mecnûn* (Haz.: Hüseyin Ayan), 3. b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1981), İstanbul, 2005.
- Gardin, N., Olorenshaw, R., Gardin, J. ve Klein, O., *Larousse Semboller Sözlüğü* (Çev.: Beyza Akşit, Ed.: Ömer Faruk Harman, İsmail Taşpınar), Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2014.
- Gee, G. ve Pamuk, O., *The Innocence of Memories (Hatıraların Masumiyeti)* (Direct.: Grant Gee), United Kingdom, 2015.
- Genette, G., *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (Trans.: Channa Newman, Claude Doubinsky), University of Nebraska Press, USA, 1997.
- Genette, G., *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Trans.: Jane E Lewin, Foreword.: Richard Macksey), Cambridge University Press, New York, USA, 1997.
- Goethe, J. W., *Genç Werther'in Acıları* (Çev.: Mahmure Kahraman), İş Bankası Kültür Yayınları (1. Baskı: 1960, Varlık Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2018.
- Goethe, J. W., *Genç Werther'in Acıları* (Çev.: Nihat Ülner), Can Yayınları, İstanbul, 2007.
- Gonçarov, İ., *Oblomov* (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu-Erol Güney), 11. b., İş Bankası Kültür Yayınları (1. Baskı: (1. Baskı: 3 Cilt, 1945, 1946, 1948, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, y.y.y.), İstanbul, 2012.

Görgün, T., “Mukaddime”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 31, TDV Yayınları, İstanbul, 2006.

Grimal, P., *Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma* (Çev.: Sevgi Tamgüç), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2012.

Guthrie, T., *Oedipus Rex*, Canada, 1957.

Gülsoy, M., *602. Gece: Kendini Fark Eden Hikâye*, 3. b., Can Yayınları (1. Baskı: 2009), İstanbul, 2014.

Gülüm, E., “Etkilenme Endişesi Bağlamında Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* Romanına bir Bakış Denemesi”, *Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol.: 10/ 16 Fall, 2015, Ankara, 2015, p. 579-592.

Gogol, N. V., “Burun”, *Petersburg Öyküleri* (Çev.: Ergin Altay), İletişim Yayınları (1. Baskı: 2011), İstanbul, 2014, ss. 85-117.

Göçgün, Ö., *Ziyâ Paşa*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları (Tekser Ofset), İzmir, 1987.

Göçgün, Ö., *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler*, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2001.

Gölpınarlı, A., (Haz.), *Mesnevî Tercemesi ve Şerhi*, İnkılâp Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1990.

Grimm, J. ve Grimm, W., *Grimm Masalları* (Çev.: Kâmuran Şipal), 2 Cilt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

Güzel, E., “Umberto Eco’nun *Gülün Adı* Romanı ile Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* Romanlarına Mukayeseli Bir Bakış Denemesi”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 7/2 Spring 2012, Ankara, 2012, ss. 583-595.

Hadzibegovic, D. (Haz.), *Kara Kitap’ın Sırları: ORHAN PAMUK’un Yazı ve Resimleriyle*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

Hassan, I., *Orpheus’un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru* (Çev.: Emel Aras), Hece Yayınları, İstanbul, 2019.

Haldun, İ., *Mukaddime II* (Çev.: Zakir Kadiri Ugan), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1996.

Haşim, A., “Merdiven”, *Piyâle: İlk ve Son Şiirler* (Haz.: M. Fatih Andı), 6. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2005), İstanbul, 2015, s. 32.

Hölderlin, *Hyperion ya da Yunanistan’da Bir Yalnız* (Çev.: Melâhat Togar), Adam Yayınları (1. Baskı: 1943-1965 2 Cilt, Milli Eğitim Yayınları), İstanbul, 1987.

Ims, G., “Aylın’ın Kalem de Yeşilse Ne Fark Eder? *Kar’dan Sonra Kara Kitap’ı* Okumak”, *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası* (Haz.: Nüket Esen - Engin Kılıç), Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2008, İletişim Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2018, ss. 155-180.

Ingres, J. A. D., *Explaining the Enigma of the Sphinx*, 1827.

İntizâmî, Nakkaş Osman, *Sûrnâme-i Hümayun* (Haz.: Nurhan Atasoy), Koç Kitaplığı Yayınları, İstanbul, 1997.

İpşirli, M., “Abdurrahman Efendi, Kocahüsamzâde”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 1, TDV Yayınları, İstanbul, 1988, s. 160.

İslamoğlu, F., “Umberto Eco ve Orhan Pamuk’un Romanları Arasında ‘Metinlerarasılık’”, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2014.

İzgi, C., “Kazvînî, Zekeriyyâ b. Muhammed”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 25, TDV Yayınları, Ankara, 2002, s. 160.

Kanar, M., “Nizâmî-i Gencevî”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 33, TDV Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 183-185.

Kandemir, M. Y., “el-Câmiu’s Sahîh”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 7, TDV Yayınları, İstanbul, 1993, ss. 114-123.

Kaplan, M., *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*, 18. b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1971), İstanbul, 2014.

Karahan, A., “Fuzûlî”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 13, TDV Yayınları, İstanbul, 1996, ss. 240-246.

Karaosmanoğlu, Y. K., *Ankara*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.

Karaismailoğlu, A., “Kelîle ve Dimne”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 25, TDV Yayınları, Ankara, 2002, ss. 210-212.

- Kavur, Ö., *Gizli Yüz*, Alfa Film, İstanbul, 1991.
- Kemal, N., *Vatan yahut Silistre*, Yelkovan Yayınları, Ankara, 2006.
- Kılıç, M. E., “Fusûsü’l Hikem”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 13, TDV Yayınları, İstanbul, 1996, ss. 230-237.
- Kılıç, M. E., “el- Fütûhât’ül-Mekkiyye”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 13, TDV Yayınları, İstanbul, 1996, ss. 251-258.
- Kılıç, M. E., “İbnü’l Arabî, Muhyiddin”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 20, TDV Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 493-516.
- Kısakürek, N. F., *Bir Adam Yaratmak*, Sühulet Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1938.
- Kirchner, M., “Muhassara-ı Kal’e-i Doppio - Orhan Pamuk Üzerine Notlar”, *Orhan Pamuk’u Anlamak* (Der.: Engin Kılıç), 3. b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 1999), İstanbul, 2006, ss. 9-13.
- Konak, R., “Hünernâme II. Cilt Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni”, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 5(2), Ankara, 2014, ss. 93-117.
- Koncu, H., “Yûsuf ve Züleyhâ”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 44, TDV Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 38-40.
- Korkmaz, G. E., “Sûrnâmelerde 1582 Şenliği”, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2004, ss. 65-66.
- Koroğlu, E., “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: *Beyaz Kale*’de Özne ve Öteki”, *Orhan Pamuk’u Anlamak* (Der.: Engin Kılıç), 3. b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 1999), İstanbul, 2006, ss. 154-164.
- Kristeva, J., *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (Ed.: Leon S. Roidiez; Trans.: Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roidiez) Columbia University Press, New York, 1980.
- Kundera, M., *Ölümsüzlük* (Çev.: Aysel Bora), Can Yayınları, İstanbul, 2002.
- Kurtuluş, R., “Yûsuf ve Züleyhâ”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 44, TDV Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 40-41.
- Kut, G., “Acâibü’l Mahlûkat”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 1, TDV Yayınları, İstanbul, 1988, ss. 315-317.

- Kutluer, İ., “İbn Tufeyl”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 20, TDV Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 418-425.
- Kütükoğlu, B., “Sâfî Mustafa Efendi”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 35, TDV Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 471-472.
- Lokman, S., B. H. B. E. A. E.-U., *Hünernâme Elyazması II. Cilt*, (TSM. H. 1524), 1589.
- Lucy, N., *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş* (Çev.: Aslıhan Aksoy), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.
- Lyotard, J. F., *Postmodern Durum* (Çev.: İsmet Birkan), BilgeSu Yayınları, Ankara, 2013.
- Lermontov, M., *Zamanımızın Bir Kahramanı* (Çev.: Ülkü Tamer), Can Yayınları, İstanbul, 2009.
- Lermontov, M., *Zamanımızın Bir Kahramanı* (Çev.: Ergin Altay), İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
- Michael Löwy, M., Sayre, R., *İsyân ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm* (Çev.: Işık Ergüden), Versus Kitap Yayınları, İstanbul, 2007.
- Maurois, A., *İklimler* (Çev.: Tahsin Yücel), Varlık Yayınları, İstanbul, 1967.
- Muchg, E. *Kırmızı Saçlı Çocuk* (Çev.: Nihal Yalaza Taluy), Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1957.
- Mann, H., *Mavi Melek (Profesör Unrat)* (Çev.: İlknur Özdemir), Can Yayınları, İstanbul, 1991.
- Mann, T., *Buddenbrooklar: Bir Ailenin Çöküşü* (Çev.: Kasım Eğit - Yadigar Eğit), Can Yayınları, İstanbul, 2006.
- Mengi, M., “Sehl-i Mümteni”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 36, TDV Yayınları, İstanbul, 2009, ss. 320-321.
- Moreau, G., *Oedipus and the Sphinx*, 1864.
- Nailî, *Nailî Divanı* (Haz. Haluk İpekten), Akçağ Yayınları, Ankara, 1990.
- Nerval, G. d., *Aurélia* (Çev.: Seçil Kıvrak), Kolektif Kitap Yayınları, İstanbul, 2018.
- Nezihi, S., *Zavallı Necdet*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1944.

- Nizamî, G., *Hüsrev ve Şirin* (Çev.: Sabri Sevsevil), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1988.
- Nizamî, G., *Heft Peyker: Yedi Sûret* (Çev.: Emin Yümni, Haz.: Aytekin Yıldız), Büyüyen Ay Yayınları, 2013.
- Nizâmü'l-mülk, *Siyâsetnâme* (Haz.: Mehmet Altay Köymen), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2013, ss. 17-18.
- Okay, M. O., “Bir Adam Yaratmak”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 6, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, ss. 185-186.
- Okay, M. O., “Büyük Doğu”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 6, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, ss. 513-514.
- Okay, M. O., *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, 3. b., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, s. 50.
- Okçu, N., “Hüsn ü Aşk”, *İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C. 19, İstanbul, 1999, ss. 29-31.
- Oskay, Ç., “Kara Kitap’tan Daha İyisini Yazabilecek mi?”, *Hürriyet Kelebek*, İstanbul, 2013. Erişim tarihi: 28.06.2018
- Önal, A., “Ebû Ubeyde b. Cerrah”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 10, TDV Yayınları, İstanbul, 1994, ss. 249-250.
- Öncel, S. (Haz.), *İtalyanca Türkçe Sözlük (Dizionario Italiano - Turco)*, 2 Cilt, C. 1, Yetkin Yayınları, Ankara, 2017.
- Öngören, R., “Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 29, TDV Yayınları, Ankara, 2004, ss. 441-448.
- Özalp, M. N., *Türk Musikisi Tarihi -Derleme-*, 2 Cilt, C. 1., Müzik Dairesi Başkanlığı Yayın No: 34, Basılı Yayınlar Müdürlüğü Yayın No: 200, Ankara, 1986.
- Özcan, N., “Nakşî Mustafa Dede”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, TDV Yayınları, İstanbul, 2006, ss. 334-335.
- Özervarlı, M. S., “ed-Dürretü'l-Fâhire”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 10, TDV Yayınları, İstanbul, 1994, s. 31.

Öztuna, Y., “Çokseslilik”, *Türk Mûsikîsi, Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* (Ed. Ahmet Nezihi Turan), 2 Cilt, Orient Yayınları, C. I, Ankara, 2006 s. 210.

Öztuna, Y., “Makam”, *Türk Mûsikîsi, Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* (Ed. Ahmet Nezihi Turan), 2 Cilt, Orient Yayınları, C. II, Ankara, 2006, s. 16.

Öztürk, M., “Hâtifi”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 16, TDV Yayınları, İstanbul, 1997, s.468.

Pala, İ., *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, L & M Yayınları (1. Baskı: 1989, Kültür Bakanlığı Yayınları) İstanbul, 2002.

Pala, İ., “Leylâ vü Mecnûn”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 27, TDV Yayınları, Ankara, 2003, ss. 162-164.

Pamuk, O., *Babamın Bavulu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

Pamuk, O., *Masumiyet Müzesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Pamuk, O., *Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

Pamuk, O., *Şeylerin Masumiyeti* (Ed.: Bahar Siber), İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

Pamuk, O., *Ben Bir Ağacım* (Ed. Murat Yalçın-Darmin Hadzibegovic), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

Pamuk, O., *Kara Kitap* (1.Baskı: 1990, Can Yayınları, İstanbul), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

Pamuk, Orhan, *Cevdet Bey ve Oğulları* (1. Baskı: 1982, Karacan Yayınları, İstanbul), 2. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.

Pamuk, O., *Kafamda Bir Tuhaflık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.

Pamuk, O., *Yeni Hayat* (1. Baskı: 1994, İletişim Yayınları, İstanbul), 2. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.

Pamuk, O., *Benim Adım Kırmızı* (1. Baskı: 1998, İletişim Yayınları, İstanbul), 6. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.

- Pamuk, O., *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (1. Baskı: 2003, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul), 14. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.
- Pamuk, O., *Kar* (1. Baskı: 2002, İletişim Yayınları, İstanbul), 3. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.
- Pamuk, O., *Sessiz Ev*, (1. Baskı: 1983, Can Yayınları, İstanbul), 3. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.
- Pamuk, O., *Beyaz Kale* (1. Baskı: 1985, Can Yayınları, İstanbul), 6. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.
- Pamuk, O., *Gizli Yüz*, Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1992, Can Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2016.
- Pamuk, O., *Hatıraların Masumiyeti: Anlatı*, 2. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2016), İstanbul, 2016.
- Pamuk, O., *Kırmızı Saçlı Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.
- Pamuk, O., *Öteki Renkler*, 3. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1999, İletişim Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2016.
- Pamuk, O., *Resimli İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, 2. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2015), İstanbul, 2016.
- Pamuk, O., *Saf ve Düşünceli Romancı* (1. Baskı 2011, İletişim Yayınları, İstanbul), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.
- Parla, J., *Don Kişot'tan Bugüne, Roman*, 13. b., (1. Baskı: 2000), İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.
- Parla, J., *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, 4.b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 2011), İstanbul, 2018.
- Parladır, Ş., "Sigetvar Seferi Tarihi ve Nakkaş Osman", *Sanat Tarihi Dergisi*, S. XVI/1, Nisan 2007, İzmir, 2008, ss. 67-108.
- Pasolini, P. P., *Oedipus Rex*, Italy, 1967.
- Propp, V., *Masalın Biçimbilimi* (Çev.: Mehmet Rifat, Sema Rifat), İş Bankası Kültür Yayınları (1. Baskı: 1985, BFS Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2008.
- Proust, M., *Kayıp Zamanın İzinde* (Çev.: Roza Hakmen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

Quincey, T. d., *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafı* (Çev.: Batu Boran), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008.

Rabelais, F., *Gargantua* (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Vedat Günyol), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

Rabelais, F., *Pantagruel* (Çev.: Nurullah Yıldız), 2. b., İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.

Rilke, R. M., *Duino Ağıtları* (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

Rousseau, J. J., *İtirafı* (Çev.: Selahaddin Güzey-Faik Bercmen), Semih Lütfi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1943.

Say, A., “Kontrpuan”, *Müzik Ansiklopedisi*, 3 Cilt, C. 2, Sanem Matbaası, Ankara, 1985, s. 739.

Sazyek, H., “‘Kolaj’ ve Romandaki Yeri”, *Kitaplık Dergisi*, S. 92, Mart 2006, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, ss. 92-99.

Schopenhauer, A., *Aforizmalar* (Çev.: Mustafa Tüzel), İş Bankası Kültür Yayınları, (1. Baskı: 1998, Kabalcı Yayınları, İstanbul) İstanbul, 2008.

Shakespeare, W., *Hamlet* (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu), 10.b., İş Bankası Kültür Yayınları (1. Baskı: 2008), İstanbul, 2013.

İbn Sina, İ., - Tufeyl, İ., *Hay bin Yakzan* (Çev.: M. Şerefeddin Yalıtıkaya - Babanzâde Reşid; Haz.: N. Ahmet Özalp), 5. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1996), İstanbul, 2004.

Sophokles, *Kral Oidipus* (Çev.: Bedrettin Tuncel), Milli Eğitim Basımevi Yayınları, İstanbul, 1992.

Şahabettin, C., “Elhân-ı Şîta”, *Cenab Şahabeddin’in Bütün Şiirleri* (Haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Necat Birinci, Abdullah Uçman), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984, ss. 223-224.

Şinasi, İ., *Şair Evlenmesi: Komedi 1 Perde* (Haz.: Mustafa Nihat Özön), 5. b., Remzi Kitabevi Yayınları (1. Baskı: 1940), İstanbul, 1966.

Rado, Ş., *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, Yapı ve Kredi Bankası Adına Doğan Kardeş Matbaacılık, İstanbul, 1969.

Ran, N. H., “Saman Sarısı”, *Bütün Şiirleri: Son Şiirleri (Şiirler 7)* (Ed.: Güven Turan-Fahri Güllüoğlu), 4.b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2007), İstanbul, 2008, ss. 1748-1761.

Mevlâna, C. R., *Mesnevi* (Çev.: Veled Çelebi İzbudak, Haz.: Abdülbaki Gölpınarlı), 6 Cilt, Doğan Kitap Yayınları, İstanbul, 2007.

Sadi, *Bostan* (Çev.: Hikmet İlaydın), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1989.

Sadi, *Gülistan* (Çev.: Hikmet İlaydın), Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1991.

Serin, M., “Abdurrahman Efendi, Çinicizâde”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 1, TDV Yayınları, İstanbul, 1998, s. 160.

Sevgi, H. A., “Mantıku’t Tayr”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 28, TDV Yayınları, Ankara, 2003, ss. 29-30.

Shakespeare, W., *Macbeth* (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

Siyavuşgil, S. E., “Odalar ve Sofalar”, *Odalar ve Sofalar*, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1933.

Sterne, L., *Tristram Shandy: Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* (Çev.: Nuran Yavuz), 5. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1999), İstanbul, 2017.

Sternberg, J. v., *Der Blaue Engel*, Deutschland, 1930.

Şahin, E., “‘Gülün Adı ve Benim Adım Kırmızı’ Adlı Romanlara Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 8/8 Summer, 2013, ss. 1223-1236.

Özer Şenödeyici, Ö., “Kemal Paşazade Tarafından Tercüme Edildiği Düşünülen Bir Risale: Ahvâl-i Kıyâmet”, *TÜBAR-XXXVI-/ 2014-Güz*, 2014, ss. 291-319.

Şeşen, R., *Onuncu Asırda Türkistan'da Bir İslam Seyyahu İbn Fazlan Seyahatnâmesi Tercümesi*, Bedir Yayınevi, 1975, İstanbul.

Şeyh Galib, Ş., *Hüsn ü Aşk* (Çev. ve Haz.: Abdülbaki Gölpınarlı), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk* (Haz.: Muhammed Nur Doğan), Kültür Bakanlığı Yayınları, e-kitap.

- Tanıncı, Z., “Rızâ-yi Abbâsi”, *İslâm ansiklopedisi*, C. 35, TDV Yayınları, İstanbul, 2008, s. 60.
- Tanıncı, Z., “*Siyâvuş Bey*”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 37, TDV Yayınları, Ankara, 2009, s. 310.
- Tanpınar, A. H., *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 10. b., Çağlayan Kitabevi Yayınları (1. Baskı: 1942, Bühraneddin Matbaası Yayınları, İstanbul), İstanbul, 2003.
- Tanpınar, A. H., “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”, *Hikâyeler* (Haz.: İnci Enginün), 9. b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1983), İstanbul, 2011, ss. 11-51.
- Tanpınar, A. H., *Huzur* (Haz.: İnci Enginün), 19. b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1949, Remzi Kitabevi, İstanbul) İstanbul, 2011.
- Tanpınar, A. H., *Bütün Şiirleri* (Haz.: İnci Enginün), 12. b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1976), İstanbul, 2012.
- Tanpınar, A. H., *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 17.b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1961, Remzi Kitabevi, İstanbul), İstanbul, 2012.
- Tanpınar, A. H., *Sahnenin Dışındakiler* (Haz.: İnci Enginün), 11.b., Dergâh Yayınları (1. Baskı: 1973, Büyük Kitaplık Yayınları), İstanbul, 2012.
- Tatçı, M., *Âşık Yunus ve Diğer Yunusların Şiirleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları/1299, Kültür Eserleri Dizisi/168, Ankara, 1991.
- Tavukçu, O. K., “Şeyyad Hamza”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 39, TDV Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 104-105.
- Terzioğlu, A., “Bîmâristan”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 6, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, s.174.
- Topdemir, H. G., “Takıyyüddin er-Râsîd”, *İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 39, TDV Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 454-546.
- Timurtaş, F., “Ek Metinler Âşık Yûnus’un Şiirlerinden”, *Yunus Emre Dîvânı*, Kültür Bakanlığı Yayınları: 380, 1000 Temel Eser Serisi: 72, Ankara, 1980, s. 242.
- Timurtaş, F. K., “Hüsrev ü Şirin ve Ferhad ü Şirin Yazan Şairlerimiz”, *Türk Dili*, Temmuz 1952, 1952, ss. 15-21.
- Timurtaş, F. K., “Türk Edebiyatında Husrev ü Şirin ve Ferhad ü Şirin Hikâyesi”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S. IX, 1959, ss. 70-80.

Timurtaş, F. K., “İran Edebiyatında Hüsrev ü Şirin ve Ferhad ü Şirin Yazan Şairler”, *Şarkiyat Mecmuası*, 1961, ss. 73-86.

Tolstoy, L., *Kroyçer Sonat* (Çev.: Ergin Altay), İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

Topdemir, H. G., Takıyyüddin er-Râsîd , İslâm Ansiklopedisi, Cilt 39, TDV Yayınları, Ankara, 2010, ss. 454-546.

Turan, Ş., “Bayezid II”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 5, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, s. 237.

Turgenyev, İ. S., *Babalar ve Oğullar* (Çev.: Ergin Altan), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2009.

Uçan, M. H., *Batı Şiiri ve Tevfik Fikret*, Hece Yayınları, Ankara, 2009.

Uludağ, S., “Hallâc-ı Mansûr”, *İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C. 15, İstanbul, 1997, ss. 377-381.

Uludağ, S., “Nefehâtü'l Üns”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, TDV Yayınları, İstanbul, 2006, ss. 521-522.

Ulutürk, V., “Binbir Gece”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 6, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, ss. 180-181.

Uşaklıgil, H. Z., *Aşk-ı Memnu*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2001.

Uşaklıgil, H. Z., *Kırk Hayatlar* (Haz.: Seval Karadeniz), 2. b., Özgür Yayınları (1. Baskı: y.b.y.), İstanbul, 2010.

Uyar, T., “Büyük Saat”, *Büyük Saat: Bütün Şiirleri*, 26. b., Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2002), İstanbul, 2018, ss. 290-292.

Uysal, Z., “Geleneğin Kırılışından Türk Modernleşmesine, Benim Adım Kırmızı’da Resmin Algılanışı”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, 3. b., İletişim Yayınları (1. Baskı: 1999), İstanbul, 2006, ss. 361-380.

Ümit, N. M., “Minyatürlerde Gösteri Sanatları: Nakkaş Osman’ın Tasvirleriyle Onaltıncı Yüzyıldan Örnekler”, *Art-Sanat Dergisi*, C. 2., İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2014, ss. 129-145.

Vardar, B., *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, 2. b., Multilingual Yayınları (1. Baskı: 2002), İstanbul, 2007.

Velázquez, D., *Las Meninas (Nedimeler)*, 1656.

Verne, J., *İsimsiz Aile* (Çev.: Ferid Namık Hansoy), İnkılap Yayınları, İstanbul, 1964.

Verne, J., *Arzın Merkezine Seyahat* (Çev.: M. Doğan Özbay), İyigün Yayınları, İstanbul, 1967.

Wordsworth, W., *Prelüd: Bir Şairin Zihinsel Gelişimi* (Çev.: Nazmi Ağıl), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

Yardım, A., “Aclûnî, İsmâil b. Muhammed”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 1, TDV Yayınları, İstanbul, 1988, ss. 327-328.

Yücel, T., *Yapısalcılık* (Haz.: Faruk Duman), Can Yayınları (1. Baskı: 2005), İstanbul, 2008.

Elektronik kaynaklar:

Diyanet İşleri Başkanlığı, Esmâ-i Hüsnâ: https://webdosya.diyanet.gov.tr/Dua/UserFiles/Esamul_Husna/Ayetlerde_Esmaul_Husna.pdf Erişim tarihi: 28.08.2019

Türk Dil Kurumu Sözlükleri, Güncel Türkçe Sözlük: <http://tdk.gov.tr>

