

PAPER DETAILS

TITLE: TARIHI ROMAN KAPAK TASARIMLARININ IKONOGRAFI YÖNTEMİ İLE İNCELENMESİ:

BENİM ADIM KIRMIZI ÖRNEĞİ

AUTHORS: Harika Bahar Öztok, Mithat Yılmaz

PAGES: 105-130

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4300755>

TARİHİ ROMAN KAPAK TASARIMLARININ İKONOGRAFI YÖNTEMİ İLE İNCELENMESİ: BENİM ADIM KIRMIZI ÖRNEĞİ

HARİKA BAHAR ÖZTOK*, MİTHAT YILMAZ**

ÖZ

Tüm kitap türlerinde kitap içerikleri ile kapak tasarımlarının uyumu büyük önem arz etmektedir. Bu uyumun, eseri; kültürel, sosyal ve tarihsel arka planını anlayarak çözümleyen, biçim ve içerik bağlamında incelemeye imkân tanıyan, Erwin Panofsky'nin doğal, uzlaşımsal ve içsel anlam alt başlıkları ile ele aldığı ikonografi yöntemi kullanılarak, tarihi roman kitap kapağı özelinde incelenmesi çalışmanın amacıdır. Metodun tüm başlıklarının bir arada ve detaylıca işlenmesinin onu daha anlaşılır kılacağı inancıyla, tek örnek üzerinden ilerlemenin uygun görüldüğü bu çalışmada; tarihi roman örneği olarak, ilginç konusu, zengin içeriği ve birçok imge kullanılarak farklı tekniklerle tasarlanan kapağı sebebiyle Orhan Pamuk'un "Benim Adım Kırmızı" romanı seçilmiştir. 16. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatını ve dönemin nakkaşlarını merkezine alan romanın, 1998'de, Hakkı Mısırlıoğlu tarafından tasarlanan kapağında, kullanılan öğelerin, öğelerin kullanım biçimlerinin ve tasarımın içerikle olan bağının ikonografi yöntemi ile incelenmesi çalışmanın ana konusudur. Çalışmadaki bulgular, tasarımcının, kurgunun geçtiği tarihi döneme ve yazarın atıflarına uygun nitelikte imgeler kullanarak, minyatür sanatına özgü bir tasarım çizgisinde geçmiş zaman çizgileriyle modern zaman çalışmalarını kolaj tekniği aracılığıyla bir araya getirerek çalıştığını göstermektedir. İkonografik inceleme sonucunda, tasarımda romanın içerik ve anlatısına sadık kalındığı, karakterler ve olay örgüsü ile sağlam bir bağ kurulduğu gözlemlenmiştir. Çalışmanın, özellikle tarihi roman kapaklarında ikonografik çözümleme örneklerinin azlığı ve var olan çalışmalarda da genellikle ikonografi yönteminin tüm başlıklarının aynı anda işlenmemesi gibi sebeplerle alanda olduğu düşünülen boşluğa katkı sağlaması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tarihi Roman, Benim Adım Kırmızı, Kitap Kapağı, İkonografi, Minyatür.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, oztok.harikabahar@ogr.hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0009-0009-8115-897X>

** Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, mithat.yilmaz@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0406-3845>

*** İki yazar da çalışmaya eşit oranında katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

**** Araştırmacılar arasında birinci yazar %60, ikinci yazar %40 oranında çalışmaya katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada çatışma beyanı yoktur.

INVESTIGATION OF HISTORICAL NOVEL COVER DESIGNS USING ICONOGRAPHY METHOD: MY NAME IS RED EXAMPLE

HARİKA BAHAR ÖZTOK*, MİTHAT YILMAZ**

ABSTRACT

In all book genres, the harmony between book content and cover designs is of great importance. The aim of the study is to examine this harmony in terms of historical novel book covers, using the iconography method that Erwin Panofsky addresses with the subheadings of natural, conventional and internal meaning, which analyzes the work by understanding its cultural, social and historical background, and allows it to be examined in terms of form and content. In this study, where it was deemed appropriate to proceed with a single example, with the belief that processing all the headings of the method together and in detail would make it more understandable; Orhan Pamuk's "My Name is Red" novel was chosen as an example of historical novel due to its interesting subject, rich content and cover designed with different techniques using many images. The main subject of the study is to examine the elements used, the ways in which the elements were used and the connection between the design and the content on the cover designed by Hakkı Mısırlıoğlu in 1998, which focuses on the 16th century Ottoman miniature art and the miniaturists of the period. The findings in the study show that the designer worked by using images that are appropriate for the historical period in which the plot takes place and the author's references, by bringing together past timelines and modern time works through the collage technique in a design line specific to miniature art. As a result of the iconographic examination, it was observed that the design remained faithful to the content and narrative of the novel, and a strong connection was established with the characters and the plot. The study aims to contribute to the gap that is thought to have arisen in the field due to reasons such as the scarcity of iconographic analysis examples, especially on historical novel covers, and the fact that in existing studies, all titles of the iconography method are generally not processed at the same time.

Keywords: Historical Novel, My Name Is Red, Book Cover, Iconography, Miniature.

* Master Student, Ankara Hacı Bayram Veli University, oztok.harikabahar@ogr.hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0009-0009-8115-897X>

** Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University, mithat.yilmaz@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0406-3845>

1. GİRİŞ

Özelde bireylerin ve genelde toplumların başından geçen veya geçebilecek olay ve olguların, duygu, düşünce, eylem ve ilişkiler ekseninde, zamansal ve mekânsal sınırlar içinde kurgulanarak okurlara sunulduğu bir yazın türü olan romanlar, türü ne olursa olsun genel olarak okura geniş veya dar bir toplum kesitini yansıtmaya çalışır (Bozdoğan, 2020, s. 35). Yazar, kurgusunu kendi içinde bulunduğu zaman diliminden çok daha eski bir zaman dilimi düşünerek kaleme aldığı anda yapıtı, tarihi roman kategorisinde yer almaktadır. Tarihi romanlarda işlenen konular arasında bazen savaş, yoksulluk, sancılı dönem geçişleri gibi konular yer alabilirken bazen de örf, âdet, dini ve ahlaki değerler üzerinden işlenen yaşantılar, aşk, acı, özlem, ayrılık ve ölüm temaları ile harmanlanarak ele alınmaktadır (Koç, 2021, s. 168).

Bazı tarihi roman yazarları, döneminin ünlü şairleri tarafından yazılarak günümüze ulaşmayı başarmış “Leyla ile Mecnun”, “Hüsrev ile Şirin” gibi mesnevileri romanlarında doğrudan veya dolaylı yöntemlerle modernize ederek olay örgüsüne dahil etmekte ve halk hikayelerinde var olan zenginliği eserlerinde kullanmaktadırlar. Türk edebiyatına bakıldığında tarihi roman alanında eserler veren yazarlar arasında bulunan Orhan Pamuk da “Benim Adım Kırmızı” adlı eserinde, minyatür sanatında sıklıkla karşılaşılan “Hüsrev ile Şirin” mesnevisine, kurgusundaki aşıklar ve nakkaşlar aracılığıyla yer vermektedir.

“Yazılı metinlerin ya da sözlü anlatılanların görselleştirilmesinin eski bir geleneği vardır” (Tanındı, 2015, s. 384). Mesnevilerin minyatür sanatında hayat bulduğu bu geleneği kurgusuna ustalıkla taşıyan Pamuk, “Erdal Gökner tabiriyle bu romanında zamanlar ve metinler arası anlatım yoluyla Osmanlı İslami estetik geleneğini Türk modernliği ile yüzleştirir” (Havlioğlu’ndan aktaran, Irmak, 2019, s. 361). “İki kutupluluğun sona erdiği bir dünyayı, üst-kurmacaya özgü tekniklerin içinde anlamlı hale getiren yazar” (Besçeli, 2021, s. 172), kitabında minyatür ve tezhip sanatlarını kullanarak bir milletin ruhunu keşfetmektedir (Updike, 2001). Derdini okura, bazen bir ağaç, bazen bir ceset, bazen bir para, bazen bir köpek, bazen bir at ve bazen de bizzat kırmızının kendisinden oluşan kalabalık karakterler topluluğunu konuşturarak aktarma yolunu seçen Pamuk, bu konuşmalarda, minyatür sanatı ve nakkaşlar alemindeki üslup, mükemmellik, körlük ve imza konularına değinmektedir. Kurgu metnindeki kahramanların ilişkileri de adeta “düz minyatür ile Rönesans perspektifinin, stilize edilmiş görüntü ile bireysel portrenin, Doğu sanatı ile Batı sanatının her zaman anlaşılma ve kararsız olan birliği gibidir” (Eder, 2001). “Romanın, gözünü Batı’ya dönmüş Doğulu nakkaşın bakışını yansıttığı doğrudur; ama romancının bakışı, belirli bir döneme ve coğrafyaya ait sanat anlayışını incelerken Batılılığını sürdürür. Bu tavır, tarihsel bir tema üzerine kurulan modern roman söyleminin dinamiklerini açıklar gibidir” (Öztokat ve Tükel’den aktaran, Irmak, 2019, s. 282).

Okur, yazarın eserinde inceliklerle işlemeye çalıştığı Doğu- Batı ikiliğine, “Benim Adım Kırmızı” kitabının ilk baskısı için, 1998 yılında, Hakkı Mısırlıoğlu tarafından tasarlanan kitap kapağında da rastlamaktadır. Tüm kitap türlerinde olduğu gibi, yazarların hayal dünyalarındaki kişiler ve olaylar silsilesini tarihin belli bir dönemi içinde ele alarak kurguladıkları tarihi romanlarda da yazarın öznel kurgusunun, öncelikle kapak tasarımcısı tarafından doğru anlaşılması, akabinde tasarım aracılığıyla okura aktarılması ve bu sebeple kitap içerikleri ile kapak tasarımlarının uyum içinde olması oldukça önemlidir. “Hangi türden olursa olsun bir sanat ürününün tadılması onun kavranılmasıyla doğru orantılıdır. Eseri ne kadar anlamışsak elde edeceğimiz haz da o kadar yüksek olacaktır. Anlamak ise araştırmakla, irdelemekle, aklın dışındaki güçlere elverdiğince az pay bırakmakla, sezgi ve izlenimlerimizi dile döküp başkalarına iletir hale getirmekle gerçekleştirilir” (Cömert, 1999, s. 9).

Özellikle tarihi romanlarda kitap içeriği ile kapak tasarımı arasında ortak ikonografik bir dilin kullanılabilirliğinin mümkün olduğunu gösterme amacı güden bu çalışmanın ana konusu; Erwin Panofsky’nin birincil/ doğal anlam, ikincil/ uzlaşım sal anlam ve içerik/ içsel anlam alt başlıkları ile ele aldığı ikonografi yöntemini kullanarak Hakkı Mısırlıoğlu’nun “Benim Adım Kırmızı” kitap kapağı tasarımında kullandığı öğelerin, onları kullanım biçiminin ve tasarımının içerikle olan bağının incelenmesidir.

Eseri; kültürel, sosyal ve tarihsel arka planını anlayarak çözümleyen, biçim ve içerik bağlamında incelemeye imkân tanıyan ikonografi yöntemini gerek özet bilgi vererek gerek örnek çalışma ile tüm başlıklarının bir arada ve detaylıca işlenmesini sağlayarak akılda kalıcı ve anlaşılır kılmak arzusu çalışmanın yöntemini belirlemiştir. İkonografinin tek bir alanını birçok örnek üzerinden anlatmak yerine Panofsky’nin günümüz sanat tarihi araştırmacıları için de temel teşkil eden üç inceleme tekniğinin tamamını tek örnek üzerinden derinlemesine işleyerek ilerlemenin uygun görüldüğü bu çalışmada, tarihi roman örneği olarak Orhan Pamuk’un “Benim Adım Kırmızı” romanının seçilme sebepleri arasında; uluslararası düzeyde tanınan kitabın 16. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatını ve dönemin nakkaşlarını merkezine alan ilginç konusu ve zengin içeriği, hem ait olduğu tarihi dönemden hem okura sunulduğu modern zamandan birçok imgeye yer verilen kapağında grafik tasarım bağlamında farklı tekniklere yer verilmiş olması gibi unsurlar bulunmaktadır.

Çalışma, dönem romanlarından ayrılan tarihi romanlar, Nobel ödüllü yazar Orhan Pamuk, yazarın içeriği, konusu, dili ve işleniş biçimi ile tüm dünya okurları tarafından dikkatleri üzerine çeken “Benim Adım Kırmızı” kitabı, kitabın ana konusunu oluşturan minyatür sanatı ve sanatçıları, kitabın kapağını biçim içerik uyumu bağlamında incelemeye imkan tanıyan Erwin Panofsky’nin ikonografi yöntemi hakkında bilgiler içeren ve kapağın ikonografi yönteminin tüm alt başlıkları ile ele alınarak değerlendirildiği, bulgulardan elde edilen sonuçların aktarıldığı bölümlerden oluşmaktadır. Çalışmanın temel çerçevesini oluşturan bu

başlıkların, ilgili alan yazına hem literatür hem analiz biçimi bağlamında katkı sağlayacağı düşünülmekte; özellikle tarihi roman kitap kapaklarına dair ikonografik çözümleme örneklerinin azlığı ve yapılmış çalışmaların da genellikle Panofsky'nin ikonografi yönteminin tüm başlıklarına aynı anda değinmeyen çalışmalar olması sebebiyle alanda açığa çıkan boşluğu dolduracağı umulmaktadır.

2. LİTERATÜR TARAMASI

2. 1. Tarihi Romanlar

Roman, yazarın, gerçekte var olmuş veya var olabilecek olayları, kendi duygu ve düşünce dünyası, tecrübeleri ve bazen de psikolojisi ekseninde harmanlayarak yeniden kurguladığı yeni olaylar, karakterler ve anlamlar bütünü iken; tarihi roman ise, yazarın, başlangıcı da sonu da geçmiş zaman içinde vuku bulmuş olan olayları, kendi tarihi bağlamında anlama büründürerek kurguladığı romanlardır. Yeniden kurma sanatı olan romanda “tarih bilimi için önemli olan vak’anın yanına insan ve insanın boyutları ilave edilmiştir. Aslında bu yorumlanmış tarihtir” (Argunşah, 2002, s. 17- 18).

En temel amacı geçmişi sunmak olan tarihi romanın görevi, bilinen geçmişi destekler tarzda ele alarak işlemektir (Arslan Karabulut ve Karagözoğlu, 2024, s. 320). Yazar, kurmacanın gerçekliğinin her zaman dış dünyanın gerçekliği ile farklı olduğunu bilerek yazmakta; yazdığı metinlerde, söz konusu tarihin özelliklerine göre genellikle bireyi odağına alarak yeni bir dünya oluşturmakta ve bunu yaparken metinlerini “sanat zevki donanımıyla yazılmış ve söylenmiş metinlere” dönüştürmeye çalışmaktadır (Atay, 2024, s. 108).

İnsanın geçmiş ile olan bağıni kurmasında ve devam ettirmesinde tarihi romanların rolü büyüktür. Okur, kuru kuruya bir tarih bilgisi edinmektense eğlenerek, keyifle, şahidi olmak zorunda olmadığı bir zamanın uzaktan gözlemcisi olarak, yazarın ona sunduğu hayali dekor içinde, kurmaca karakterler eşliğinde bilgiyi almayı tercih etmektedir (Ulutürk Sakarya, 2019, s. 33). Bu yolla tarihi bilginin akılda kalıcılığı da nispeten arttırılmış olmaktadır.

Bir romanın “tarihî roman” olarak kabul görmesi, o romanın içeriğinde bahsi geçen zaman ile yazıldığı tarih arasında en az birkaç on yıl kadar uzunca bir zaman farkının olmasına bağlıdır (Bozdoğan, 2020, s. 35). Türk edebiyatı tarihi romanlarında kurgu zamanları olarak en çok Osmanlı döneminin, özellikle de on altıncı ve on yedinci yüzyılların seçildiği görülmektedir. Kurguya seçilen zaman ne olursa olsun okur, yaşadığı zaman diliminden vakaya bakmaktadır. İlknur Tatar Kırılmış’a göre “Bu temas, okuyucunun dünyasını doldurabilecek bir bütünlük içinden hissedilebiliyorsa o roman anlattıklarıyla zamanı emrine almıştır” (2007, s. 20).

Batı edebiyatında tarihi romanın dünyada kabul görmüş ilk temsilcisi, Waverley (1814) eseri ile İskoçyalı yazar ve şair Walter Scott'tur (Tatar Kırılmış, 2007, s. 1094). Türk edebiyatına bakıldığında ise ilk tarihî roman denemesi Ahmet Mithat Efendi'nin 1871 tarihli "Yeniçeriler" romanı olmakla birlikte (Wikipedia, 2023) Namık Kemal'in 1880 yılında kaleme aldığı "Cezmi" adlı eseri batılı anlamda ilk tarihî Türkçe roman olarak kabul edilmektedir.

1880-1980 yılları arasında geçen yüzyılda, Türk edebiyatında tarihi roman kategorisinde daha çok milli değerlere vurgu yapan, popüler kurgunun öne çıktığı eserler yayımlanırken; mihenk taşı niteliğindeki 1980 sonrasında ise modernizmin romana ve tarihe olan bakış açısını değiştirmeye başladığı görülmektedir (Ulutürk Sakarya, 2019, s. 34). 1980 yılında Umberto Eco'nun bugün dahi popüleritesini devam ettiren ünlü romanı "Gülün Adı" tarihi roman akımına dünya genelinde yeni bir soluk kazandırırken; Türkiye'de benzer ilk örneği Orhan Pamuk "Beyaz Kale" adlı romanı ile edebiyat camiasına kazandırmıştır. Bu yeni akımı devam ettiren ilk eserler arasında Emre Kongar'ın "Hocaefendi'nin Sandukası" (1989) ve Nedim Gürsel'in "Boğazkesen" (1995) kitapları ile İhsan Oktay Anar'ı edebiyat dünyasına tanıtan, yazarın ilk kitabı "Puslu Kıtalar Atlası" (1995) ve ikinci kitabı "Kitab-ül Hiyel" (1996), Orhan Pamuk'un 1990 çıkışlı "Kara Kitap"ı ve sekiz yıl sonra çıkardığı "Benim Adım Kırmızı" kitapları bulunmaktadır (Argunşah, 2002, s. 21).

"Yazarlar bilinen tarihe bağlı, bilgi ve belgelere dayanan eserler oluştururken onların arasında boş bırakılmış alanların kurgusal bir gerçeklik ile doldurulmasıyla ilgilenmektedir" (Aust'dan aktaran, Arslan Karabulut ve Karagözoğlu, 2024, s. 320). Tarihi romanlarda yazar, sanatın ve kurgu dünyasının uçsuz bucaksız özgür bahçelerinde kalemini dilediğince kullanmakta ve bu esnada tarihi gerçekliklere bağlı kalmadığı yönündeki eleştirilerin muhatabı olmayacağının bilinci ile rahatça yol almaktadır.

Orhan Pamuk, "Benim Adım Kırmızı" kitabına yazdığı sonsözde konuyla ilgili olarak "Sorun ne geçmiş dünyanın nasıl olduğunu belgeler, tarihler ve kronikler üzerinden doğru ve inandırıcı olarak hayal etmek ne de geçmişi bugüne yaklaştırmaktır. Tarihi romanda neredeyse imkânsız gibi zor olan asıl sorun, geçmişi, o geçmiş içinde yaşayan kahramanların gözünden görebilmektir" (2023, s. 444) açıklanmasında bulunmaktadır. Pamuk, zor olanı daha da zorlaştırarak "Benim Adım Kırmızı" kitabında geçmişi geçmişin içine yerleştirmektedir.

Yazarın on altıncı yüzyıla konumlandığı kitap kahramanları Kara ve Şeküre, yirmi birinci yüzyıldan on altıncı yüzyıla gelen okurları, minyatür sanatını kullanarak, kendileriyle beraber Hüsrev ile Şirin'inin on ikinci yüzyılına da götürmektedirler. Okur, bu yüzyıllar arası seyahatinde, minyatür sanatı kadar seyahatnamelerin, efsanelerin, menkıbe ve masalların metinlerarasılık vasfını (Argunşah, 2002, s. 23) kullanan yazarın, bir metni veya bir aşkı başka metin veya başka bir aşkla birleştirerek nasıl zenginleştirdiğine tanıklık etmektedir.

2. 2. Orhan Pamuk ve Benim Adım Kırmızı Kitabı

Orhan Pamuk 2006 yılı Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan ilk Türk yazardır. Kitapları altmış üç dile çevrilen dünyaca ünlü yazarın 1982'de yayımlanan ilk romanı, Milliyet Yayınları Roman Ödülü ve Orhan Kemal Roman Armağanı'na layık görülen "Cevdet Bey ve Oğulları" romanıdır. Başarılı edebiyat hayatı, yıllar içinde aldığı bir dizi ödülle tescillenerek devam eden Orhan Pamuk'un yayımlanan romanları Sessiz Ev (1983), Beyaz Kale (1985), Kara Kitap (1990), Yeni Hayat (1994), Benim Adım Kırmızı (1998), Kar (2002), Masumiyet Müzesi (2008), Kafamda Bir Tuhaflık (2014), Kırmızı Saçlı Kadın (2016) ve Veba Geceleri (2021) romanlarıdır. Ödüllü senaryo kitabı "Gizli Yüz" (1992), makalelerden oluşan "Öteki Renkler" (1999), deneme kitabı "İstanbul" (2003), Nobel ödül konuşmasına ev sahipliği yapan "Babamın Bavulu" (2007), röportajlarından oluşan "Manzaradan Parçalar" (2010), Harvard Üniversitesi'nde verdiği derslerin kitaplaştırıldığı "Saf ve Düşünceli Romancı" (2011), Masumiyet Müzesi eşyalarının resim ve fotoğraf koleksiyonunu içeren "Şeylerin Masumiyeti" (2012), derleme kitabı "Ben Bir Ağacım" (2013), film eleştiri kitabı "Hatıraların Masumiyeti" ve hatıralar kitabı "Uzak Dağlar ve Hatıralar" (2022) ise yazarın diğer türlerde verdiği ürünlerdir.

Romanlarının çoğunda Doğu-Batı ilişkisini odağına alan, metinlerarasılık yöntemi kullanan ve postmodernizm akımına dahil olarak görülen Orhan Pamuk'u (İslamoğlu, 2014) dünyaca sevilen bir yazar kılan şey, kendi deyimi ile "tutkulu, çalışkan yazar kararlılığı" (Irmak, 2019, s. 412) ve kendine has çalışma ve yazma üslubudur. Eserlerinin geniş zamanlarda yoğun saatler süren yazılma süreçlerinde, uzun soluklu kütüphane ve arşiv taramaları, derin gözlemler, çizimler ve detaylı notlarla çalışan yazar, kurgudaki tarih, mekân ve konuşturduğu karakterlerin iç dünyasına olan hakimiyeti ile göz doldurduğu çok katmanlı eserler vermiştir. Kitaplarında hep bir arayış ve kimlik teması ekseninde ilerleyen kurgu ustası yazar için yazmak, "var olmanın en hafifletici unsuru" ve aynı zamanda kültürel bazda kendisiyle hesaplaşarak içindeki ötekiye kavuşmanın da bir yoludur (Besceli, 2021, s. 172).

"Türk edebiyatının çoklu bakış açılarına zengin nesnel karşılıklar verebilen" yazarın, insanı içinde bulunduğu tarihi dönemin toplumsal olgularıyla birlikte ele aldığı eserlerinde, "Osmanlı Devleti'nin özellikle son dönemlerinden günümüze kadar geçen süreçte çizilen panorama, Türkiye toplumunun sosyo-ekonomik ve kültürel doku içinde deneyimlediği süreçleri birçok boyutu ile görünür kılmaktadır" (Ekinci ve Uğurlu, 2023, s. 94).

Nobel ödülünü kazanma gerekçesi olarak Akademi tarafından "Kentinin melankolik ruhunun izlerini sürerken kültürlerin birbiriyle çatışması ve örülmesi için yeni simgeler bulan" (Wikipedia, 2023) yazar olarak tanımlanan Pamuk, kıymetli bir hazine olarak gördüğü Müslüman Doğu geleneğinden, geleneğin farklı motif ve izleklerini başarıyla kullanarak sıkça faydalanmıştır. "Klasik kitap sanatlarını oluşturan hat, tezhip, nakış, cilt ve ebru gibi sanatlar,

Pamuk'un eserlerinde, Doğulu yöneticiler için hazırlanan görkemli kitaplar bağlamında yer almaktadır. Klasik kitap sanatları bilhassa Benim Adım Kırmızı'da geniş bir şekilde yer bulmuştur" (Sürgit, 2014, s. 71). Pamuk'a 2002 senesinde Fransa Prix du Meilleur Livre Étranger ve İtalya Premio Grinzane Cavour, 2003 senesinde İrlanda Uluslararası Dublin Edebiyat Ödülü'nü kazandıran "Benim Adım Kırmızı" romanı, yazarın "Belki de en iyi romanım diye düşünürüm bazen" (Irmak, 2019, s. 409) dediği "görme, resmetme ve resimle düşünme" romanıdır.

"Benim Adım Kırmızı'nın görünen konusu, İran minyatür geleneğinin Sultan III. Murad (h. 1574-95) tarafından korunan bir kolu olan Osmanlı resim sanatının Batılılaşma tehdididir" (Updike, 2001) Roman, III.Murat zamanının 1591 kışında, İstanbul'da geçen dokuz günlük olaylar silsilesini anlatmaktadır.

Eşi savaşa gidip de dört yıldır dönmemiş olan Şeküre, oğulları Şevket ve Orhan ile (Pamuk, çocuklara kendisinin ve abisinin adını vermiştir.) baba evine geri dönmüştür. Yazar bazen Şeküre'yi bazen çocukları çoklu anlatım yolu ile konuşturarak bize onların birbirleri ile ilişkilerini, dünyayı hangi pencereden gördüklerini, babasız/ kocasız bir hayatta birbirlerine bazen itişip kakışarak bazen sevgiyle tutunma biçimlerini, yalnız bir kadının (her çağda hissettiği türden bir) gelecek kaygısını ve bu kaygıyı bertaraf etme düşüncesi ile ipleri eline alma çabasını ilk ağızdan aktarmaktadır. Romandaki baş kadın karakter olarak Şeküre, bize o zamanlarda aşkın yaşanma şekli ve maşukla ilişki biçimini de mektuplar, aracı bohçacılar, minyatür sanatı ve edebi metinler üzerinden yansıtmaktadır.

Şeküre'nin babası, sanatkâr Enişte Efendi, padişah tarafından Hicret'in bininci yılı kutlamaları için özel, resimli bir kitap hazırlamakla görevlendirilmiştir. Enişte Efendi bu görev için hepsinin büyüğü, tarih kitaplarına adını yazdırmış olan Başnakkaş Üstat Osman'ın kendilerine takma adlar verdiği, nakkaşhanenin en iyi dört nakkaşını, Kelebek, Leylek, Zarif ve Zeytin'i ve aynı zamanda on iki yıldır görmediği, İran'daki yeğeni Kara'yı gizli göreve çağırmıştır. Karşılığında büyük kazançlar taahhüdü verilen bu görevin gizlilik sebebi, hazırlanacak olan kitaptaki eserlerin o zamana kadarki minyatür anlayışından farklı, Frenk yahut Venedik üslubundan izler taşıyan, uzaklaştıkça küçülen perspektif ve resme konu kişinin tanınabileceği bireysel portre teknikleriyle resimlenecek olmasıdır (Updike, 2001).

Bir İtalya seyahati esnasında tanıştığı portre sanatı ile resmin Batılı ve Doğulu tarzları arasındaki temel farkın bilincine vararak aydınlanan Enişte ister ki sultanı da böyle resmedilsin de simasını yüzlerce yıl kimseler unutmasın. Ancak daha önce hiç denenmemiş bu resimleme tarzı büyük riskler taşımaktadır. Erzurumlu vaiz Nusret'in cemaati için bu durum İslam düşmanlığı manasına gelir ki asla kabul edilemez. "Onların gözünde bu nakkaşlar, şeytanla iş birliği yapmış Batı hayranlarıdır. Eğer tüm canlıları Allah yaratmışsa, Batılılar gibi

resmeden nakkaş kutsala saygısızlık etmiş demektir. Frenk tarzındaki portreler de insanın simasını resmettiği, dolayısıyla varlığın ruhunu, bir başka deyişle kutsal olanı yansıttığı için Doğulu sanatçılar tarafından vehimle karşılanmalıdır” (Öztokat ve Tükel’den aktaran, Irmak, 2019, s. 280-281).

Gerek cemaat korkusu gerek nakkaşlar arasında vuku bulabilecek kıskançlıklar düşünülerek gizlice başlatılan çalışmalar devam ederken; Enişte Efendi’nin hayranlık duyduğu ve kendilerinden beklediği bu yeni üsluba, dine küfür olduğu gerekçesiyle karşı çıkan nakkaş Zarif Efendi, kimliği belirsiz bir başka nakkaş tarafından öldürülerek kuyuya atılır. Olaylar böylece başlar. Şeküre’nin aşkına karşılık bulamadığı için on iki yıl önce terk-i diyar eylediği İstanbul’a Enişte’sinin emriyle geri dönen Kara’yı yeni bir görev beklemektedir artık: Katili bulmak.

Kara ile beraber katili arayan okur, eski İstanbul sokaklarında nakkaşhanelerden meddah kahvehanelerine, sohbet meclislerinde minyatür kitaplarından mesnevi örneklerine, Doğu imparatorluklarında savaş meydanlarından padişah haremlerine dolaşır durur. Yazar, okuru böylece nakkaşların derin hayal ve düşünce dünyasında merak dolu bir yolculuğa çıkarmakta ve bunu yaparken aslında Osmanlı sanatçısının fikirlerini yüzyıllar sonrasının okuruna ulaştırmaktadır (Öztokat ve Tükel’den aktaran, Irmak, 2019, s. 280).

Katili bulmak için bir yandan nakkaş nakkaş gezip bir ipucu arayan Kara, bir yandan da Şeküre’yi yeniden görmenin ve şansını bir kez daha deneme arzusunun gelgitleri içinde bocalarken Enişte Efendi de öldürülür. Hem de Pamuk’un (2023, s. 205) “Alem benim kan rengimden olur” diyen kırmızısının mürekkep hokkası ile. Kara ve Şeküre, Enişte’nin ölümü ile bir gecede evlenirler. Bu evlilik, aşıkları aynı çatı altına alan fakat katil bulunmadığı sürece tam manasıyla gerçekleşemeyecek olan bir evliliğdir.

İkinci cinayetten haberdar olan padişah, Başnakkaş Üstat Osman’a üç gün mühlet vererek katilin bulunamaması durumunda tüm nakkaşlara işkence uygulanacağı tehdidinde bulunur. Bu arada öldürülen nakkaş Zarif’in eşi, kocasının cebinde bulduğu, üzerinde bir at resmi çizili kâğıdı Kara’ya gönderir. Katil bulunmadan muradına eremeyeceğini anlayan Kara, Başnakkaş Üstat Osman ile birlikte Enderun Hazinesi’ndeki sayısız kıymetli kitabı günlerce inceleyerek Leylek, Kelebek ve Zeytin’in at çizim üsluplarına dair bir ipucu arar.

Sonunda aradıkları kusur kendini ayan beyan ortaya koyar. Aranan cevapların bulunması ile taşlar yerine oturmaya başlar. Katil nakkaş kaçmaya çalışırken öldürülür. Kara, Şeküresi’ne sakat bir adam olarak kavuşur. “Roman, son sayfalarında okurun hissedeceği gibi, kültürel değişim yüzünden unutulmuş nakkaşlara, onların görüş ve resmediş tarzına düzölmüş, kederli ve neşeli bir ağıt havası taşır” (Pamuk, 2023, s. 451).

2. 3. Minyatür Sanatı

“Benim Adım Kırmızı” romanında karakterleri olay örgüsü içinde bir araya getiren temel öge, minyatür sanatıdır. Gerek İslam gerek Osmanlı kültüründe önemli bir yer edinmiş olan minyatür sanatı, ilk çağlarda mağara duvarları ve kayalara işlenen çizimlerde gördüğümüz, zamanla insan topluluklarının boy ve ulus olma süreçleri ile ülkelerin milli karakterlerini yansıttıkları; halklarının zevk, görgü ve duygularının aktarımına aracılık eden bir unsur olarak günümüze kadar varlığını sürdüren süsleme sanatının alt dallarından biridir (Teber, 2010, s. 29).

Fransızcada bir nesnenin çok küçültülmüş hali, küçük boyutlu örneği anlamına gelen “miniatüre /minyatür” kelimesinin kökeni, Latince kırmızı renk veren minium adlı kurşun oksit ile yapılan boyama anlamına gelen “miniare” kelimesine dayanmaktadır (Teber, 2010, s. 29). Daha çok kâğıt, kumaş, fildişi ve benzer nesneler üzerine, çoğu kez bitki köklerinin kaynatılmasıyla, topraktan, bitkilerden elde edilen boyalarla suluboya tekniği kullanılarak yapılan minyatüre (Savaşer, 2021, s. 496) Osmanlıcada “nakış”, ustasına da “nakkaş” adı verilmektedir (Özaltın ve Ölmez, 2011, s. 5).

Çok küçük bir resim olma özelliği taşıyan minyatürün diğer özellikleri arasında ışık ve gölgeyi belirtmemesi, resme derinlik veren boyutu içermemesi, iç ve dış mekânı aynı anda göstermesi, içindeki insan ve nesnelerin uzaklık ve yakınlık belirtecek şekilde biri öne biri arkaya olacak şekilde yerleştirilmemesi yer almaktadır. Bütün ayrıntıları işleyen minyatürde kıyafetler, bitkiler, yapılar, hayvanlar ve dönemin araç ve gereçleri orijinal halleri ile resmedilir. “Gölge ve derinlik olmadığı için renklerde açıklık ve koyuluk farkları da olmaz. Sözel bir giysi kendi rengi neyse o renkle verilir” (Teber, 2010, s. 30).

Osmanlı dönemi minyatür çalışmalarında işlenen konuların daha çok saray yaşantısı, padişahlar ve padişah merkezli seferler, savaşlar, tahta çıkış, bayram, düğün ve sünnet törenleri, elçi kabulleri ile avcılık, aşk, şehir hayatı, medrese eğitimi, ilim meclisleri, halkın bahçe ve sandal sefalarını gösteren eğlence temalı günlük hayattan kesitler sunan çalışmalar olduğu görülmektedir. Bu yönleri ile minyatürler “tarihi olayları betimleyen, dönemin yaşam tarzını, örflerini, adetlerini, geleneklerini, göreneklerini aktaran önemli belgelerdir” (Özaltın ve Ölmez, 2011, s. 3). Minyatürler yapıldıkları dönemin toplumsal ve tarihsel olaylarını belgelemenin ve bilimsel gelişmelerini yansıtmının yanı sıra “dönemin estetik değerlerine ilişkin fikir sahibi olunmasını sağlayan sanat eserleridir” (Bülbül ve Öztürk, 2024, s. 374).

“Bin yılı aşkın süredir dünyanın farklı coğrafyalarında, farklı kültürler tarafından üretilmiş ve üretildikleri çağa ait farklı üslup özelliklerine sahip” olan (Özturan, 2024, s. 1702) minyatür sanatına dair ilk izlere Mısır’da, M.Ö. 2. Yüzyıla ait olduğu düşünülen papirüslerde

rastlanmıştır. Daha sonra Yunan, Roma, Bizans ve Süryani elyazmalarında, M.S. 8.yüzyıl itibarıyla Avrupa'da öncelikle dini metin süslemelerinde karşımıza çıkan minyatür sanatı, geç orta çağ dönemine gelindiğinde İran, Irak, Orta Asya ve Anadolu'daki Pers ve Türk hanedanlıklarında kullanılmaya başlanmıştır (Wikipedia, 2023) ki orta çağda okur yazar sayısının oldukça az olduğu dikkate alındığında, "minyatürlerin imge üzerinden, elyazmalarını anlaşılır kılmak için tarih yazımı görevini üstlendiği söylenebilir" (Özturan, 2024, s. 1702).

Osmanlı döneminin minyatür sanatı ile tanışması ise Selçuklu dönemi ve öncesine dayanmaktadır. "Minyatür sanatının Anadolu topraklarına gelmesi, Moğolların İran'ı istila etmesiyle başlamıştır" (Kurtoğlu ve Akengin, 2023, s. 605).

İslam ülkelerinde, resim yasağı konusundaki tartışmalar sebebi ile dinsel konulardan ve resim sanatından uzaklaşarak alternatif sanat dallarına yönelen, özellikle de edebiyat alanında yazma eserler veren sanatçılar, Moğollarla beraber İran'a taşınan bu yeni resim üslubunun edebiyattan geri olmayan bir ifade zenginliğine sahip olduğunu fark etmişlerdir (Savaşer, 2021, s. 497). Minyatürün metnin bir parçası ve metne bağlı bir dekorasyon unsuru olarak değerlendirilmesi bu sanatın kabul görmesindeki başlıca etkenlerdir (Eder, 2001). "Neticede inançları gereği uyum sağladıkları bu durum, aslında minyatür sanatının doğmasına ve gelişmesine de sebebiyet vermiştir" (Çok, 2021, s. 121).

Her ne kadar, yazılı eserlerdeki olay ve kişileri görselleştirmek suretiyle kitap resimlerine çeviren minyatür sanatının İstanbul'un fethinden önce yapılmış örneklerine ulaşılammışsa da fetih sonrası yoğun çalışmalar yapıldığı bilinmektedir. Minyatür sanatında en parlak dönem Kanuni Sultan Süleyman dönemi (1520-1546), sonrasında ise II. Selim (1546-1574) ve özellikle III. Murad (1574-1595) dönemleridir (Daşdağ ve Pestil, 2021, s. 22). Bu alandaki sanat çalışmalarının zirveye taşındığı, "Benim Adım Kırmızı" romanına da konu olan III. Murad döneminin en ünlü sanatçısı ise yine romanda da bahsi geçen Nakkaş Osman'dır.

Ancak tüm ışıltılı dönemlerine ve verdiği bereketli ürünlere rağmen minyatür sanatı, Pamuk'a göre kalıplar içine hapsedilmek, din ve taassup baskısı altında sınırlarını aşamamak gibi sebeplerle sahneden çekilmek zorunda kalmıştır. "Nasıl ki klasik şiir ömrünü tamamlayıp söyleyecek sözü kalmadığı ve en önemlisi de onu besleyen zaman, zemin, zihniyet değiştiği için çözüldüyse, benzer şartlar minyatür için de geçerlidir, asır farkıyla" (Özcan, 2018, s. 16).

3. İKONOGRAFİ YÖNTEMİ

"İnsanlar; imgeler, simgeler, formlar, göstergelerle çevrelenmiş bir dünyadadır ve bu öğeler insanlar tarafından üretilmiştir" (Dağlıoğlu ve İnce, 2018, s. 947). İnsanlar tarafından oluşturulan bu göstergeler dünyasında bir eserin varlığının gerçekte taşıdığı anlam, onunla okumak-görmek- dinlemek- izlemek üzerinden ilişki kuran kişinin düşünmeden,

kiyaslamadan, farklı bakış açılarını dikkate almadan kuracağı ilişkiye ve ona yüklediği anlama bağlı kalmamalı; eserin daha ilk ortaya çıkışında rol oynayan faktörlerden, oluşma sürecinde etkili olan tutum ve davranışların sebeplerine ve tamamlandığı anın sonuçlarına kadar anlam arayışı sürdürülmelidir.

Wölfflin, Morelli, Riegl ve Warburg, bu anlam arayışında, 20.yüzyıl başlarında sanat tarihini belli başlı dönemlere ayırarak sanat eserlerinin ortak özellikleri üzerinden onları inceleyen ve dönemlerdeki yerini belirleyerek modern sanat tarihinde yeni sayfalar açacak bilimsel çalışmalar yapan sanat tarihçileridir (Çelikli, 2021, s. 3). Özellikle Wölfflin'in bir sanat eserini yalnızca biçimsel çözümlemeye dayandırdığı kuramı eleştiren, yeni ve kendine özgü bir kuram geliştirerek bu anlam arayışı yolculuğunda büyük yol katedilmesinde rol oynayan sanat tarihçisi ise günümüzde sıklıkla baş vurulan ikonografiyi yöntemselştiren Erwin Panofsky'dir (1892-1968).

"Panofsky, bir sanat yapıtını doğru olarak tanımlayabilmek için, onu yalın olarak ele alıp incelemenin yeterli olmayacağını söyler. Ona göre sanat yapıtı, içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde ele alınıp incelenmelidir" (Dağlıoğlu ve İnce, 2018, s. 949). Erwin Panofsky'ye göre kişinin muhatabı olduğu sanat eserleri ile ilişkisinin güçlü olması, esere sanatçının yüklediği anlamı en kapsamlı hali ile anlaması ve sanatı okuma becerisini geliştirebilmesi ancak ikonografik analiz metodu ile mümkündür.

"Resim, suret, imge, tasvir, benzetmek, benzerlik ve benzeşim" gibi farklı manalara gelen ikon (Kum, 2022, s. 346) kelimesi (Grekçe eikon) ile yazım, çizim, kaydetme anlamlarına gelen grafi (Grekçe graphia) kelimesinin bir araya gelmesiyle "imge yazma" veya "imge oluşturma" anlamlarına bürünen ikonografi, imgelerin tanımlanması ve sınıflandırılmasıdır (Çelikli, 2021, s. 2).

Dini bağlamda ikon, Ortodoks Hristiyanlarının çoğunlukla Hz. İsa, Hz. Meryem veya azizlerin tahta üzerine geleneksel biçimde ve kutsal kabulleri göz önünde bulundurarak yaptıkları resim veya heykellere verilen isimken; bu ikonların tanıtılması, yorumlanması, sanata aktarılması ile ilgilenen dini simgebilimsel ikonografi olarak adlandırılmaktadır. "Her ne kadar ikon, ikonografi ve ikonoloji kavramları tanımlanırken dinsel içerikli sanat yapıtlarından bahsedilse de bu yöntem tüm sanat eserlerine eleştirel bir bakış açısı getirmek için kullanılabilir" (Çelikli, 2021, s. 2).

İkonografi, çözümleme yöntemini esas alırken; ele alınan sanat eserinin bağlamına odaklanarak kültürel, sosyal ve tarihsel arka planını anlamaya çalışan ikonoloji (Wikipedia, 2021) ise birleştirme yöntemini esas almaktadır. Panofsky, sanat eserini biçim ve içerik bağlamında inceleyen, günümüz sanat tarihi araştırmacıları için de temel teşkil eden üç inceleme tekniği geliştirmiştir:

- Birincil veya Doğal Anlam:

Olgusal ve ifadesel alt kategorilerine ayrılır. Herhangi bir bilgi birikimi gerektirmeyen, eserin konusunu direkt veren, eserde görülen her şeyi olduğu gibi aktararak görünür olana ait olan anlamı sunan ön ikonografik inceleme alanıdır.

- İkincil veya Anlaşılabilir, Uzlaşım Anlam:

Eserin ilk bakışta görülemeyen, gündelik hayat pratiğinde karşılaşmadığımız, deneyimlerle tanımlanamayan anlamlarını içerir ve sanatçı tarafından bilinçli olarak kullanılır. Eserde tasvir edilen biçimlerle tema ve kavramlar arasında bağlar kuran ikonografik inceleme alanıdır.

- İçsel Anlam veya İçerik:

Eserin yapıldığı dönemde hangi sosyal, dinsel, ekonomik, siyasi ve felsefi koşulların yaşandığına dikkatleri çeken, dolayısıyla geniş bir bilgi birikimi gerektiren, görünür olana değil de içsel olana ait olan anlamı sunan ikonolojik inceleme alanıdır.

Panofsky, “İkonoloji Araştırmaları” adlı kitabında açıklığa kavuşturmak istediği anlamlar dünyasını çizelgelerle göstermiştir (Tablo 1 ve Tablo 2). “Bu özet çizelgede üç ayrı anlam alanını gösteren düzgünce ayırt edilmiş kategorilerin gerçekte tek bir olgunun, yani bir bütün olarak sanat eserinin değişik yanlarına işaret ettiğini akıldan çıkarmamalıyız. Böylece burada birbirleriyle bağlantısı olmayan üç araştırma işlemi olarak görünen yaklaşım yöntemleri somut çalışmada birleşip tek bir organik ve bölünmez sürece dönüşecektir” (2012, s. 37-38).

Tablo 1: Anlamlandırma şeması (Panofsky, 2012, s.37)

YORUM NESNESİ	YORUM ETKİNLİĞİ
1- Birincil veya doğal konu- (A) olgusal, (B) ifadesel-sanatsal motifler dünyasını oluşturur.	Ön-ikonografik betimleme (ve yalancı-biçimsel analiz)
2- İkincil veya uzlaşım konu, imge, hikâye ve alegoriler dünyasını oluşturur.	Dar anlamda ikonografik analiz
3- İçsel anlam veya içerik “sembolik” değerler dünyasını oluşturur.	Derin anlamda ikonografik yorum (ikonografik sentez)

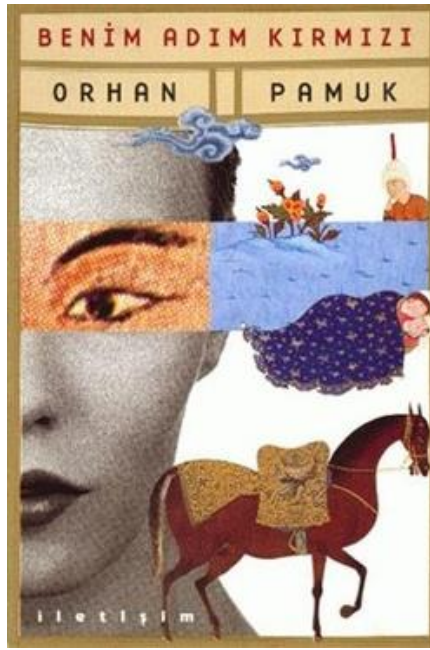
Tablo 2: Anlamlandırma şeması (Panofsky ,2012, s.38)

YORUM İÇİN DONANIM	YORUMUN KONTROL İLKESİ
Pratik deneyim (nesne ve olaylara aşinalık)	Üslubun tarihi (değişen tarihsel koşullarda nesneler ve olayların biçimler tarafından ifade ediliş tarzına dair bir kavrayış)
Yazınsal kaynaklara dair bilgiler (özgül temalara ve kavramlara aşinalık)	Tiplerin tarihi (değişen tarihsel koşullar altında özgül temalar ve kavramların nesneler ve olaylarla ifade ediliş tarzına dair bir kavrayış)
Sentetik sezgi (insan zihninin temel eğilimlerine aşinalık), kişisel psikoloji ve “Weltanschauung” ile koşullandırılmıştır.	Kültürel belirtilerin ya da “sembollerin” genel tarihi (değişen tarihsel koşullar altında insan zihninin temel eğilimlerinin özgül temalar ve kavramlarla ifade ediliş tarzına dair bir kavrayış)

İkonografi, bu yöntemler aracılığıyla, başka dönemlere özgü sanat gösterilerine yaklaşmayı, sanat olgusunun bireysel niteliğini tarihsel ortamında gerekçelendirip temellendirerek evrensellemeyi mümkün kılmaktadır (Cömert, 1999, s. 10). Sebep-sonuç ilişkilerine farklı bir pencereden bakarak görünen anlamların dışındaki derin anlamları göstermeye çalışan ikonografi, sahne ışıkları altında gördüğümüz imgelerin, perde arkasındaki sırrını tüm incelikleri ve tarihiyle görmemize imkân tanımaktadır.

4. BENİM ADIM KIRMIZI KİTAP KAPAĞININ İKONOĞRAFİK ANALİZİ VE BULGULAR

“Benim Adım Kırmızı” kitabı ilk olarak 1998 yılında İletişim Yayınları’ndan çıkmıştır. Kitabın kapak tasarımını Orhan Pamuk’un isteği ile Hakkı Mısırlıoğlu yapmıştır. Şekil 1’de gördüğümüz kapak, Türkiye’de ilk kez billboard reklamlarına çıkan kitap kapağı olarak da kayıtlara geçmiştir (Kazma, 2015, s. 44). Genel hatları ile kapakta fotoğraf, yazı, çerçeve ve minyatür çizimlerinden oluşan bir kolaj çalışması yapıldığı görülmektedir. Kapak, Erwin Panofsky’nin ikonografik anlamlandırma tekniğine göre üç aşamada incelenecektir.



Şekil 1: 1998 yılı Benim Adım Kırmızı kitap kapağı tasarımı, İletişim Yayınları, 472 sayfa.

Kaynak: <https://www.hepsiburada.com/benim-adim-kirmizi-orhan-pamuk-pm-kiletisim0006>

4. 1. Birincil veya Doğal Anlam:

Bu anlam düzeyinde olgusal, ifadesel ve sanatsal motifler, ön ikonografik betimleme bağlamında incelenmiştir.

Hâkî yeşil çerçeve içine alınan kapağın en üst kısmında, yine hâkî renkli olan şeritlerle yatay şekilde ikiye ayrılan bej bir zemin bulunmaktadır. İlk yatay düzlemde kırmızı renkli, büyük puntolarla ve büyük harflerle yazılı kitap adı yer alırken; ikinci yatay düzlemde ise büyük harflerle yazılmış siyah renkli yazar adı ve soyadı yer almaktadır. Hâkî renkli iki küçük, dik şerit bu düzlemdeki yazar adı ile soyadı arasına yerleştirilmiştir. Bu küçük şeritlerin hemen altında mavi renkli dalga ve bulut çağrışımlı bir şekil görülmektedir.

Bej zeminden arta kalan kısmında kapak, dikey olarak ikiye bölünmüş bir yapıya sahiptir. Bu görsel bölme algısı kapağın sol tarafına yerleştirilen yarım bir kadın yüzü ile gerçekleştirilmiştir. Kadın yüzünde baştan aşağıya doğru gördüğümüz; bir miktar koyu renk saç, çekik kaş ve göz, sol kulağın memesi, burnun sol yarısı, koyu renk ruj sürülü dudakların ve çıplak boynun yine sol yarısıdır. Siyah beyaz fotoğraf olarak gördüğümüz genel kadın yüzünün kaş ve gözün olduğu kısmı, bej-turuncu karışımı bir zemin ile renklendirilmek ve çizim tekniği ile sunulmak suretiyle, yüz, yatay bir şekilde bölünmüştür. Bu yatay bölünme hali, kapağın sağ tarafındaki beyaz zeminli, üzerine farklı imgelerin yerleştirildiği ikinci dikey hattı da yatayda kesen mavi bir zemin ile devam ettirilmiştir. Üzerinde daha koyu mavi renginde küçük desenler bulunan mavi

zeminde, kırmızı-turuncu çiçekli yeşil yapraklı bir bitki çizimi bulunmaktadır. Kökleri mavi, başı ise beyaz zemine yerleştirilmiş olan bu bitkinin başı üzerinde, daha yukarıda daha büyük boyutları ile gördüğümüz mavi renkli dalga ve bulut çağrışımlı şeklin küçük bir versiyonu yer almaktadır. Mavi zeminin sağ üst köşesinde, işaret parmağı ağzında, ucunda dik bir aksesuar bulunan krem renkli başlığı ve toprak tonlarında kıyafeti ile göğsüne kadar gördüğümüz bir adam çizimi göze çarpmaktadır. Adamın yönü soldaki kadın yüzüne doğrudur ve çizim, mavi zemin üzerindeki beyaz zemine işlenmiştir.

Kapağın sağ tarafındaki beyaz zeminin üzerine yerleştirilen en büyük imge, sağ alttaki at resmidir. İçinde yer yer siyah, kırmızı ve kahve renkli, çiçek ve hayvan gibi karışık motifler bulunan, altın rengi işlemeli bir kumaş, bu kahverengi atın sırtındaki eyerden başlayarak atın kuyruğuna kadar devam edecek şekilde yerleştirilmiştir. Siyah yeleli başında, kumaşla aynı tonlarda yular bulunan atın yüzü, kapağın sağ tarafına doğru dönüktür ve at, ön sağ bacağını havaya kaldırır vaziyettedir. Aşağıdaki at tasviri ile yukarıdaki mavi yatay zemin arasında, üzerlerinde lacivert zemin üzerine altın renkli desenleri olan kenarları fırırlı bir yorgan örtülü, yüzü birbirine dönük bir kadın ile bir erkek figürü görülmektedir. Baş ve omuz bölgesinden gördüğümüz, al yanaklı figürlerden, erkek olanı kırmızı bir giysi ve beyazlı kahveli bir başlıkla resmedilirken; kırmızı-yeşil kıyafetli, birleşik kaşlı kadın ise saçlarından başlayarak boynunun altında devam eden boncuklu takısı ile resmedilmiştir. Kapağın en sol alt köşesine yayınevinin adı, beyaz renkli, küçük harfli ve küçük puntolu olacak şekilde yerleştirilerek tasarım tamamlanmıştır.

4.2. İkincil veya Anlaşmalı, Uzlaşımsal Anlam:

Kapakta yer alan imgeler dar anlamda ikonografik olarak incelendiğinde şu verilere ulaşılmıştır:

Kapağın sağ alt köşesinde yer alan at, “Şah Tahmasp’ın en az onun kadar nakşa meraklı yeğeni ve damadı Sultan İbrahim Mirza tarafından yaptırılmış bir yazmadan, Câmî’nin Heft Evreng’inden alınmış”tır (Gür, 1999). Safevi Devleti’nin ikinci hükümdarı olan Şah Tahmasp’ın yeğeni ve aynı zamanda damadı olan, kıymetli bir kütüphane ve sanat koleksiyonu sahibi Sultan İbrahim Mirza (1540-1577) öldürüldükten sonra karısı, eserlerin çoğunu yok etmiş ancak koleksiyondan günümüze bazı parçalar kalmıştır. Bunlar arasında Washington DC’deki Freer Sanat Galerisi’nde bulunan “Heft Evreng” adlı el yazması da yer almaktadır. İranlı mutasavvıf şair Abdurrahman-ı Câmî’nin “yedi taht” manasına gelen bu eseri, yedi mesneviden oluşmaktadır (Kurtuluş, 2023). Kapakta yer alan at resmi “Cami’nin Heft Evreng’inin 1556’da Sultan İbrahim Mirza tarafından yaptırılmış yazmasının, Marianna Shreve Simpson tarafından Sultan İbrahim Mirza’s Haft Awrang adlı kitabında yayımlanmış fotoğraflarından” seçilmiştir (Pamuk, 1998, s. 1).

Kapakta, at resminin üst kısmına konumlandırılmış olan, yorgan altındaki kadın ve erkeği gösteren resim ise 940-1020 yılları arasında yaşamış İran edebiyatının önde gelen şairlerinden Firdevsi'nin, ilk insandan III. Yazdigirt dönemine kadarki İran tarihini anlattığı altmış bin beyitten oluşan meşhur eseri Şehnamesi' nin, 1522'de Şah Tahmasp tarafından yaptırılmasına başlanan yazmasını süslemek için yaptırılmış bir minyatür resmidir. Bu resim, Stuart Cary Welch'in A King's Book of Kings adlı kitabında yayımlanmış ayrıntı fotoğraflarından alınmıştır (Pamuk, 1998, s. 1). Kapak tasarımında kullanılan mavi toprak üzerindeki çiçek, Çin-Türkmen tarzı bulutlar ve işaret parmağı ağzındaki şaşkın ve aynı zamanda düşünceli Safevi delikanlısı da yine aynı eserden kapağa aktarılmış imgelerdir.

Kapağın baş karakteri olan kadının fotoğrafı Hakkı Mısırlıoğlu'nun kendi çektiği siyah beyaz bir fotoğraftan (Gür, 1999), fotoğraftaki kadının gözleri yerine yerleştirilen çekik gözlerin kaynağı ise Tebriz'de, 1360 yıllarında hazırlanan, Hz. Muhammed'in miraç hadisesini konu alan bir Miraçname nüshasıdır. Bu nüshadaki çekik göz fotoğrafı, çeviri ve editörlüğünü J.M. Rogers'ın yaptığı, Filiz Çağman ve Zeren Tanındı' ya ait, The Topkapı Saray-Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts adlı kitaptan alınmıştır (Pamuk, 1998, s. 1).

Kapağı içine alan hâkî renkli çerçeve dahi özellikle, on altıncı yüzyılda yaşayan tarihçi ve şair Şükrü Bitlisi' nin Yavuz Sultan Selim için yazdığı ve padişahın özel meclisine girmesine vesile olan en ünlü eseri "Selimname" kasidesinin 1597'de yapılmış bir yazmasının cildinden seçilmiştir (Pamuk, 1998, s. 1).

4. 3. İçsel Anlam veya İçerik:

Eserin asıl anlamını veren bu anlam evresi için daha geniş bir bilgi birikimi gerekir ki bu da romanın içeriğine hâkim olmakla ilintilidir.

Öncelikle kapağın genel tasarım biçimi olarak hem minyatür çizimlerinin kullanımı hem fotoğraf sanatına yer verilmesi ve kendisi başlı başına çeşitliliği temsil eden kolaj tekniğinin uygulanması, yazarın romanda kullandığı anlatıcı çeşitliliğinde görülen çoklu anlatım yaklaşımının kapağa yansımış halidir. Yine yazarın kurgu metnine yerleştirdiği Doğulu minyatür sanatının Batılı portre resim sanatı ile çatışması, kapaktaki kadın yüzünde kullanılan 20. yüzyıl Batılı kadın yüzü fotoğrafı ile 16. yüzyıl Doğulu kadın gözü çiziminin bir araya getirilmesi ile bilinçli olarak kullanılmıştır.

Kapaktaki imgelerin kapağa yerleştirilme şekli de minyatür sanatından izler taşımaktadır. "Figürler arasında perspektif kurallarına göre mesafeler belirtilmez, insan figürlerinin önem sırasına göre ayrıntı ve büyüklük dikkate alınır (Kurtoğlu ve Akengin, 2023, s. 607). Geleneksel Türk minyatür sanatında perspektif kullanılmadığı için minyatürde yer alan hiçbir imge biri önde biri arkada veya birbirini örtecek şekilde düzenlenmez. "Ön ve arka plandakiler

gösterilmek istendiğinde öndekiler alta, arkadakiler ise, yukarıya yerleştirilir. Alttakilerle üsttekiler arasında herhangi bir boy ve renk farkına gidilmeyerek onların bütün içerisinde eşit özelliklere sahip olmaları sağlanır” (Teber, 2010, s. 30). Kapakta kullanılan en büyük imge olarak kadın yüzü bize önemli karakterin bir kadın olduğunu; sonraki büyük imge olarak at, romanda hikâye gidişatını belirleyen önemli bir unsur olduğunu ve yorgan altındaki sevgililer ise işin içinde sıradan olmayan bir aşkın mevzu bahis olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Minyatür sanatında genel olarak altın ve mavi tonları ile lacivert renkleri görülür (Kurtoğlu ve Akengin, 2023, s. 608). Tasarımda mavi toprak zemin, altın işlemeli lacivert yorgan ve altın renk kumaşlı eyeri olan at resimlerinin tercih edilmiş olması tasarımcının, okura, daha kapakta romanın minyatür sanatı ile ilintili olduğuna dair ipucu verdiğinin göstergesidir.

“Geçmişten günümüze kadının bedeni, portresi, hüznü, sevinci, heyecanı gibi farklı fiziksel ve ruhsal durumları romanlara, hikayelere konu olmuştur. Edebi sanat çalışmalarında kadının portresi, sözcüklerle betimlenirken; görsel ve plastik sanatlarda biçimsel yönden yorumlanmaktadır” (Soğukkuyu, 2015, s. 58). “Benim Adım Kırmızı” kitap kapağında, portresi çalışılan baş karakter, Şeküre’dir. Portre fotoğrafında kadın yüzünün sadece yarısının kullanılmış olması ve bu yüzdeki tek göz vurgusu, bizi, romanda, babasının odasına bakan duvarda açtığı gizli deliğe dayadığı tek gözü ile içerde olan biteni gizlice izleyen Şeküre’ye götürmektedir. “Bu dünyayı bir gözetleme deliğinden izleyen Şeküre mekânsal olarak dışarıda olsa da hikâyenin ayrılmaz bir parçasıdır” (Havlioğlu’ndan aktaran, Irmak, 2019, s. 364). Portrede farklı renk ve üslup ile vurgulanan göz, Uygur resim sanatında sıklıkla kullanılan çekik badem gözdür ki bu da tarihi bağlamda bakıldığında, Osmanlı dönemi minyatürlerinde Hint ve Çin etkilerinin iyice azaldığının göstergeleridir (Çok, 2021, s. 138).

Tasarımda Şeküre’yi temsilen kullanılan görselde, kadın direkt karşıya bakmaktadır. Bunun sebebini bizzat Şeküre’nin kendisi romanda bize söylemektedir: “Babamın kitaplarındaki resimlere yıllardır bakar, içlerinde hep kadınları, güzelleri ararım. Seyrek de olsa vardılar ve hep mahcup, utangaç, önlerine, en fazla özür diler gibi birbirlerine bakarlar. Erkekler, savaşçılar ve padişahlar gibi başlarını kaldırıp dimdik dünyaya baktıkları hiç olmaz. Ama aceleyle nakışlanmış ucuz kitaplarda, ressamın dikkatsizliği yüzünden bazı kadınların gözleri yere, hatta resmin içinde başka bir şeye, ne bileyim bir kadehe ya da sevgiliye bakmaz da doğrudan okuyucuya bakar. Kimdir baktıkları o okuyucu, diye düşünürüm hep” (Pamuk, 2023, s. 51). Kapak ile metin arasında kurulan bu bağ için Françoise Paulet Dubois (aktaran Irmak, 2019, s. 165), “Tıpkı minyatürlerdeki karakterlerin yalnızca resmin içine değil dışına da bakması gibi, edebi karakterler de kendi hikayelerini birbirlerine olduğu kadar bizlere, okurlara da anlatırlar” der.

Şeküre’nin hikayesinde aşk başroldedir. Kapak tasarımında sağ tarafa konumlandırılmış olan yorgan altındaki çift, aslında okura daha ilk andan itibaren, aşıkların kavuşacağını müjdesini

vermektedir. Yani Şeküre ile Kara'nın Şah Tahmasp tarafından Firdevsi'nin Şehnamesi'ni süslemek için yaptırılmış olan bu minyatür resmi, gerçekte Hüsrev ile Şirin'e gönderme yapsa da buradaki içsel anlam bize, Şeküre ile Kara'nın yüzyıllar önce yaşanmış bir aşka ve o aşka dair yapılmış minyatürlere duydukları hayranlık sebebiyle kendilerini Hüsrev ile Şirin'in yerine koyduklarını göstermektedir. Kara, ilk gençlik yıllarında, o zaman daha çocuk yaşlardaki Şeküre'ye hissettiği aşkını, kendi elleriyle kopyasını çizdiği Hüsrev ile Şirin'in ünlü bir aşk sahnesinin minyatürünü vererek ilan etmiştir. "Herkesin bildiği Hüsrev ile Şirin'in hikayesinde bir an vardır... Şirin yakışıklı Hüsrev'in o güzel bahçenin bir ağacına asılı resmini görünce Âşık olur ona... Kara babamla çalışırken pek çok kere görüp bir iki kere de baka baka istinsah etmişti bu resmi tam aynısı gibi. Sonra bana âşık olunca bir kere de kendi için yeniden yapmış. Ama resimdeki Hüsrev ile Şirinin yerine kendisiyle beni, Kara ile Şeküre'yi resmetmiş" (Pamuk, 2023, s. 48). Şeküre, on iki yıl boyunca sakladığı çizimi, bu aşka artık olumlu bir cevap verebileceğinin bir sembolü olarak, bir bohçacı aracılığı ile İstanbul'a döndüğü ilk gün Kara'ya geri göndermiştir.

Kapak tasarımında Şeküre ile Kara'nın aşkını anlatmak için bu minyatür resminin seçilmesinde başka manalar da mevcuttur. Yorgan altındaki çifte bakıldığında kadın ile erkeğin, kadındaki takı, erkekteki başlık olmasa çok da ayırt edilemeyeceği, birbirlerine çok benzedikleri dikkat çekmektedir. Bu konuda Didem Havlioğlu'nun (aktaran Irmak, 2019, s. 363) "Hüsrev ve Şirin gibi hikayelerdeki karakterlerin, cinsiyetlerini temsil eden isimler taşımalarına rağmen, kadın ve erkeğin fiziksel özelliklerine baktığımızda ayırt edilemeyecek kadar birbirlerine benzediklerini fark ederiz. Bu durum mistik okumalarda aynı insanın farklı yansımaları olarak değerlendirilmelerine yol açar. Diğer bir bedene hissedilen arzu ile başlayan aşk, aslında bir içe dönüş ve vahdet-i vücuda varma yolculuğudur." tespiti yerinde olacaktır. Kadın ve erkek figürlerin yüz çizimlerindeki çekik badem gözlere, küçük ağız ve burunlara, ay gibi yüz ve şişkin pembe yanaklara bakıldığında Uygur resim üslubundan izler görmek mümkündür (Çok, 2021, s.138). Ayrıca karakterlerin üzerlerindeki kırmızı renkli kıyafet okurun tutkulu bir aşka tanıklık edeceğinin de habercisidir.

Kapaktaki en önemli figürlerden biri, tüm detayları ince ince işlenerek süslenmiş, Câmî'nin Heft Evren'inden alınma at figürüdür. Osmanlı minyatürlerinde genel olarak, padişahların ve saray ahalisinin savaş, avcılık veya cirit, kabak gibi oyun sahnelerindeki tasvirleri ile meşhur olan atların, eyer ve koşum takımları ayrıntılı ve ince bir işçilikle resmedilmektedir (Kurtoğlu ve Akengin, 2023, s. 608). Atın sırtındaki kumaş, tarihi bağlamda olayların geçtiği dönemi okura haber vermektedir ki; 16.yüzyılda, Osmanlı dönemi tekstil sanatında önem kazanan, renkli ipliklerle dokunan ipek kadife ve ipek atlas gibi tek renkli kumaşlarla yapılan dokumalarda, çini ve benzeri süsleme sanatlarında işlenen motifler kullanılmaktaydı (Özaltın ve Ölmez, 2011, s. 15).

Pamuk, romanında, nakkaşların at çizim teknikleri ve ona yükledikleri anlam üzerinde çokça durmaktadır. Küçük yaşta mesleğe başlayan nakkaş için başlangıçta kalıplar kullanarak yaptığı desenleri nakşetmek, ilerleyen zamanlarda bir el alışkanlığına, hafızasındaki bir ezbere dönüşmektedir. Bu sebeple bir nakkaş, örneğin bir at çizmek istediğinde onu, ilk kez çizecek biri gibi, başından boynuna ve oradan da gövdesine doğru değil de toynak ucundan başlayarak çizer. Nakkaşa hız ve yetenek kazandıran bu tecrübe, yaşlılık zamanında görme kabiliyetini kaybeden kör nakkaşların neden hala çizim yapabildiğinin de bir ispatı niteliğindedir. Usta bir nakkaşın resmini aslında eliyle değil hafızasının mahareti ile yaptığını vurgulayan yazar, “Allah’ın tasarladığı at resmine en yakın o mükemmel at resmi’nin de ancak bu prensiple çizilmiş bir at olabileceğinin altını çizer (Sürgit, 2014, s. 92-93). “Önce ata bakar nakkaş, sonra aklındakini hemen kâğıda çizer. Aradan göz kırpacak kadar bir zaman bile geçse nakkaşın kâğıda geçirdiği, görmekte olduğu at değil, az önce gördüğü atın hatırasıdır ki, bu da en sefil nakkaş için bile, resmin ancak hafızayla mümkün olabileceğinin kanıtıdır” (Pamuk, 2023, s. 90). Kapak tasarımındaki büyüklük derecesinden de anlaşıldığı üzere, yazar, kurgunun gidişatında cinayetin çözülmesindeki anahtar rolü at tasvirine vererek onu yüceltmeye devam etmiştir. Katil, padişahın kitapları için Başnakkaş Üstat Osman’ın kontrolünde yıllar boyunca yüzlerce atın burun deliğini düzgün çizmeye çalışmış ancak içinde yatan atı çizdiği vakit, çizimleri, suçlu nakkaşı ele vermiştir (Pamuk, 2023, s. 401).

Şah Tahmasp tarafından Firdevsi’nin Şehnamesi’ni süslemek için yaptırılmış minyatür resimlerinden alınarak kapağa yerleştirilen çiçek, bulut ve delikanlı tasvirlerinin içeriğine bakılacak olursa; mavi zemin üzerindeki çiçeğin, bizi, nakkaş Kelebek’in anlattığı hikâyede bahsettiği sona hazırladığı görülmektedir: “Az sonra akacak kırmızı kanı önce çorak toprakta kara bir duman çıkaracak, sonra orada bir çiçek açacaktır” (Pamuk, 2023, s. 385).

Kapak tasarımında gördüğümüz, yüzü kadın portesine yani Şeküre’ye dönük genç Safevi delikanlısı da aslında kavuşma ümidini yıllardır kaybettiği aşkını, dul ve kendi ile evlenmeye talip bulmanın hayreti ile parmağını ağzına götürmüş Kara’dan başkası değildir. Romanda bu bahse, katil olup olmadığını araştırmak için evine gelen Kara’ya Surname kitabındaki resimlerini gösteren nakkaş Leylek’in konuştuğu bölümde rastlarız. Kara, yaklaşık iki yüz resmin tamamında oturur gözüken padişahı bir resimde ayakta çizilmiş görüp de hayret edince, Leylek: “Ben asırlardır hayretin resmini çizen yüzlerce üstat nakkaş gibi işaret parmağını ağzının yuvarlağına sokan birini çizmedim de bütün resmi hayret ettirdim. Bu da hünkârı ayağa kaldırmakla olur” demiştir (Pamuk, 2023, s. 83).

Bir büyük ve bir de küçük versiyonları ile gördüğümüz bulut motifininse Çin ve Orta Asya’dan Uygurlu sanatkârlar vesilesi ile Anadolu’ya kadar gelen, ejderha ve sîmurg sembolleri ile şekillenerek zamanla İslâm sanatı tezyîninden nasibini alan motifler olduğu görülmektedir (Geçtan, 2019, s. 102). Minyatür sanatında yığma ve dolantı bulut olarak adlandırılan bu tarz

bulut motifleri, “Tabiattaki ağaçların ve çiçeklerin eğilip bükülmesiyle manevî dünyanın ejderhaları, bulutları, şimşekleri şeklini almışlardır. Ejderhanın oluşturduğu fırtına, dalgalar ve bulutlarla gösterilmiş, gökyüzü kıvrımlı bulutlar şeklinde resmedilmiştir” (Geçtan, 2019, s. 78).

Adı “Benim Adım Kırmızı” olan bir kitabın kapağında, başlığın kırmızı renklerle yazılması çok doğal olmakla beraber Pamuk’un da dediği gibi (2023, s. 204) “Renklerin anlamı orada karşımızda olmaları ve onları görmemiz midir?” Orhan Pamuk, romanda rengin tarihi kökeninden başlayarak kullanıldığı alanları, üretim aşamalarını, nakkaşlar dünyasındaki kıymetini ayrıca anlatır ama esas mana, içerikte bahsi geçen ve “kırmızı” ya yüklenen başkaca anlamlarla daha da zenginleşmektedir. Öyle ki yazar sadece bir bölümü kendini anlatması için Kırmızı’ya ayırır. Kırmızı, alemde ne çok yerde varlığını gösterdiğinden bahseder önce: İskender’in savaş meydanında burnundan akan kanda, Şehname şairi Firdevsi’nin kaftanında, Hüsrev’in tacında, Uşak halılarında, Sasani şahı Behram Gür’ün âşık olduğu güzelin elbisesinde, Hindistan ve Buhara’dan gelen tok kağıtların üzerinde, şeytanın ağzında, meleklerin kanadında, kuşların gözünde... Sonra kendini hiç görmemiş olana ne hissettireceğinden açar bahsi: “Parmağımızın ucuyla dokunsaydık demirle bakır arasında olurdu. Avcumuzun içine alsaydık, yakardı. Tatsaydık tuzlu bir et gibi tok olurdu. Ağzımıza alsaydık doldururdu. Koklasaydık at gibi kokardı. Çiçek gibi koksaydı papatyaya benzerdi, kırmızı güle değil” (Pamuk, 2023, s. 204).

Pamuk’un kumaşların, kıyafetlerin, ev eşyaları ve mekânların betimlenmelerinde sıkça kullandığı kırmızı, çoğunlukla “Şeküre’nin Kara’nın aklından geçtiği zamanları anlatan bağlamlara” eşlik etmektedir ki bu da okura kırmızının aşkın rengi olduğunu hatırlatır (Türkoğlu, Küzeci ve Bülbül, 2015, s. 85). Enişte Efendi cinayetinde kullanılan büyük hokkadaki kırmızı renkse, Françoise Paulet Dubois deyimiyle “kâğıda zevkle yayılıp bir kişiliğe bürünerek kendini Tanrı yerine koyar” (aktaran Irmak, 2019, s. 166) ve der ki: “Ben renklendirdikçe sanki âleme ol derim ve âlem benim kan renginden olur” (Pamuk, 2023, s. 205).

5. SONUÇ

Özellikle tarihi romanlarda kitap içeriği ile kapak tasarımı arasında ortak ikonografik bir dilin kullanılabilirliğinin mümkün olduğunu gösteren bu çalışmada, yazarın derinlemesine işlediği öznel kurgusunun, öncelikle kapak tasarımcısı tarafından doğru anlaşılmasının ve akabinde tasarım aracılığıyla okura aktarılmasının önemine dikkat çekilmektedir. Tasarımcı tarafından içerikten biçime, doğru bir şekilde aktarılan bilgi sayesinde okur, eline ilk aldığı anda kitabın ilgi alanında olup olmadığını anlayacak ve merak duygusu ile kitabı almaya yönelecektir.

İlk olarak 1998 yılında İletişim Yayınları'ndan çıkan, Orhan Pamuk'un "Benim Adım Kırmızı" adlı kitap kapağında, tasarımcı Hakkı Mısırlıoğlu tarafından içeriğin temel konuları olan "Hüsrev ile Şirin" mesnevisi, aşk ve 16.yüzyıl minyatür sanatını yansıtacak bir çalışma yapılmıştır. Türkiye'de ilk kez billboard reklamlarına çıkan kitap kapağı olarak da bilinen bu kapakta, minyatür sanatında sıkça kullanılan bulut, at, bitki, kumaş, erkek ve kadın figürleri, modern fotoğraf sanatıyla birlikte kullanılarak adeta kitabın içeriğine atıfta bulunulmuş; tasarım, yazı ve çerçeve gibi yan öğelerle tamamlanmıştır. Mısırlıoğlu'nun bu kolaj çalışmasının detaylarına daha iyi vakıf olabilmek maksadıyla, sahne ışıkları altında gördüğümüz imgelerin perde arkasındaki sırrını tüm incelikleri ve tarihiyle görmemize imkân tanıyan ikonografi yöntemine başvurulmuştur. Kapak Erwin Panofsky'nin ikonografik anlamlandırma tekniğine göre şu üç aşamada incelenmiştir: Eserde görülen her şeyi olduğu gibi aktararak görünür olana ait olan anlamı sunan ön ikonografik inceleme, eserde tasvir edilen biçimlerle tema ve kavramlar arasında bağlar kuran ikonografik inceleme ve görünür olana değil de içsel olana ait olan anlamı sunan ikonolojik inceleme.

Çalışma sonucunda Mısırlıoğlu'nun kitap kapağı tasarımında, romanın içerik ve anlatısına sadık kaldığı, karakterler ve olay örgüsü ile sağlam bir bağ kurduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yapılan ikonografik analiz neticesinde tasarımcının, romanda, kurgunun geçtiği tarihi döneme ve Orhan Pamuk'un atıflarına uygun nitelikte imgeler kullanmak yoluyla minyatür sanatına özgü bir tasarım çizgisinde çalıştığı ve bu çalışmada kullanılan imgelerin kullanılış biçimlerinin rastlantısal olmadığı düşünülmektedir.

Argunşah, H. (2002). Tarihi romanda post-modern arayışlar. *İlmi Araştırmalar*, 14, s. 17-27.

Arslan Karabulut, M. ve Karagözoğlu, T. (2024). Orhan Pamuk'un "Veba Geceleri" isimli romanının post-postmodern tarihi roman olarak analizi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Ö15, s. 318-336.

Atay, F. (2024). Hikâye'den Roman'a: Anlatma esasına bağlı metinler üzerine incemeler adlı eser üzerine. *Karabük Türkoloji Dergisi*, 5 (9), s. 107- 109.

Besceli, N. (2021). *Edebiyat- resim ilişkisi John Banville ve Orhan Pamuk örneği, Mavi Gitar /Benim Adım Kırmızı*. (Doktora Tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.

Bozdoğan, A. (2020). Dönem romanı kavramı. *Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, s. 31-40.

Bülbül, S., ve Öztürk, G. (2024). El Cezeri'nin minyatürlerinden 20. yüzyıla kadar sibernetik sanatın incelenmesi. *Art-E Sanat Dergisi*, 17(33), s. 373-402.

Cömert, B. (1999). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: Ayraç Yayınevi.

Çelikli, Z. (2021). *İkonolojik ve ikonografik metot*. (Yüksek Lisans Vize Ödevi). Trakya Üniversitesi, Edirne.

Çok, B. (2021). Osmanlı minyatür sanatının üslup özellikleri. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 7(13), s. 120-142.

Dağlıoğlu, A. ve İnce, M. (2018). İkonografi ve İkonolojik eleştiri yöntemine göre Salvador Dalí'nin "Çarmıhtaki Aziz Juan İsa'sı" adlı eserinin analizi. *Ulakbilge*, 6 (26), s. 945-965.

Daşdağ, E. ve Pestil, G. (2021). Geleneksel ve çağdaş minyatür sanatında doku kullanımına Nakkaş Osman ve Taner Alakuş'un eserlerinden örnekler, *Medeniyet Sanat- İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 7(1), s. 21-40.

Dubois, F.P. (2010). "Bu Bir Pipo Değildir": Yourcenar ve Orhan Pamuk'ta gerçeklik ve tasvir. E. Irmak (Ed.). *Benim Adım Kırmızı üzerine yazılar içinde* (s. 160-170). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eder, R. (2001, 2 Eylül). Heresies of the paintbrush. <https://www.nytimes.com/2001/09/02/books/heresies-of-the-paintbrush.html>

Ekinci, Z. ve Uğurlu, S. B. (2023). Orhan Pamuk'un eserlerinde hayat ve iktisat ilişkisi. *Van İnsani ve Sosyal Bilimler Dergisi- ViSBiD*, 6, s. 94-110.

Geçtan, E. (2019). *Bulut motifinin menşei ve Osmanlı'da ilk örnekleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Gür, A. (1999, 19 Şubat). Benim Adım Kırmızı; Reklam panoları şehrin hem kiri hem süsü. <https://www.hurriyet.com.tr/benim-adim-kirmizi-39063900>.

Havlioğlu, D. (2019). Aşkın tarihselliği ve Şeküre'nin sesi. E.Irmak (Ed.). *Benim Adım Kırmızı üzerine yazılar* içinde (s. 361-372). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Irmak, E. (Ed.) (2019). *Benim Adım Kırmızı üzerine yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İkonoloji. (2021, 5 Mart). Vikipedi içinde. Erişim adresi (20 Aralık 2023): <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=%C4%B0konoloji&oldid=25042884>

İslamoğlu, F. (2014). *Umberto Eco ve Orhan Pamuk'un romanları arasında metinlerarasılık*. (Yüksek Lisans Tezi). Dicle Üniversitesi, Diyarbakır.

Kazma, P. (2015). *Grafik tasarımcılar, yazarlar ve yayınevleri ekseninde Türkiye'de kitap kapağı tasarımları*. (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.

Koç, Ö. (2021). Üç aşk konulu mesneviden minyatürler ve Feraye türküsü minyatürü. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), s. 168-183.

Kum, Ö. (2022). 2020-2021 Yılları arası Bülent Erkmen afiş tasarımlarının Erwin Ponofsky'nin ikonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemi ile çözümlemesi, *Uluslararası Sosyal Bilimler Eğitimi Dergisi*, 8(2), s. 344-374.

Kurtoğlu, S. ve Akengin G. (2023). 15-16. yüzyıl Osmanlı dönemi minyatür sanatının incelenmesi ve disiplinler arası yaklaşımlarla güncel sanat pratiklerinde yorumlamaları. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 11(33), s. 601 – 619.

Kurtuluş, R. (2023, 12 Aralık). Heft Evreng. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/heft-evreng>.

Minyatür. (2023, 10 Aralık). Vikipedi içinde. Erişim adresi (24 Aralık 2023): <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Minyat%C3%BCr&oldid=30708425>

Orhan Pamuk. (2023, 13 Aralık). Vikipedi içinde. Erişim adresi (27 Aralık 2023): https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Orhan_Pamuk&oldid=3073761

Özaltın, F. N. ve Ölmez, F. N. (2011). Osmanlı dönemi minyatürlerinde el sanatlarından izler. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, 7, s. 1-30.

Özcan, H. (2018). Nakkaşhanede oyun: Benim Adım Kırmızı. *Söylem Filoloji Dergisi*, 3(1), s. 7-18.

Öztokat, N. ve Tükel, U. (2008). Doğu'dan görülen Batı/ Batı'dan görülen Doğu: Benim Adım Kırmızı üzerine düşünceler. E. Irmak (Ed.). *Benim Adım Kırmızı üzerine yazılar içinde* (s. 279-287). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özturan, S. (2024). Çağdaş sanatta bir temsil biçimi olarak minyatür. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 15, s. 1699- 1715.

Pamuk, O. (2023). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları*. (O. Düz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Savaşer, I. (2021). İslam sanatında minyatür. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8(66), s. 496-502.

Soğukkuyu, B. (2015). Kitap kapağı tasarımında kadın portresinin kullanımı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), s. 57-72.

Sürgit, B. (2014). Orhan Pamuk'un romanlarında klasik kitap sanatları. *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 38(2), s. 71-108.

Tanırdı, Z. (2015). İstanbul sarayının resim hazinesinden: Osmanlı sanatında minyatür. *Büyük İstanbul Tarihi Ansiklopedisi*, 7, s. 384-401.

Tatar Kırılmış, İ. (2007). *Türk edebiyatında tarihi romanlar (Türk Tarihi ile ilgili, 1961-1965)*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Teber, D. (2010). *Geleneksel Türk sanatlarımızdan, tezhip, hat ve minyatürün çağdaş Türk resmine yansımaları*. (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Türk edebiyatında roman. (2023, 4 Aralık). Vikipedi içinde. Erişim adresi (17 Aralık 2023): https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=T%C3%BCrk_edebiyat%C4%B1nda_roman&oldid=30676894.

Türkoğlu, S., Küzeci, D., ve Bülbül, M. (2015). Orhan Pamuk'un "Benim Adım Kırmızı" adlı romanında kırmızı. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29, s. 79-94.

Ulutürk Sakarya, Y. (2019). Tarihî roman üzerine kavramsal bir çerçeve. 4. *Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildirileri, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları*, s. 33-40.

Updike, J. (2001, 26 Ağustos). Murder in Miniature. <https://www.newyorker.com/magazine/2001/09/03/murder-in-miniature>

Wikipedia katılımcıları (2021). İkonoloji. *Vikipedi, Özgür Ansiklopedi*. <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=%C4%B0konoloji&oldid=25042884>.