

EDEBİYAT- RESİM İLİŞKİSİ
JOHN BANVILLE VE ORHAN PAMUK ÖRNEĞİ

Mavi Gitar /Benim Adım Kırmızı

Nur BESCELİ
(Doktora Tezi)
Eskişehir, 2021

EDEBİYAT- RESİM İLİŞKİSİ
JOHN BANVILLE VE ORHAN PAMUK ÖRNEĞİ

Mavi Gitar /Benim Adım Kırmızı

Nur BESCELİ

TC
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı
DOKTORA TEZİ

Eskişehir 2021

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

(Öğrencinin Adı Soyadı) tarafından hazırlanan (Tezin Adı) başlıklı bu çalışma (Tez Savunma Sınavı Tarihi) tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından (Anabilim/Bilim/Anasanat/Sanat) Dalında (Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik) tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

(Danışman)

Üye

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

ONAY

.../ .../ 20...

Prof Dr. Mesut ERŞAN

Enstitü Müdürü

SBE-TT-01

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma Yayın ve 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.

Nur BESCELİ

ÖZET
EDEBİYAT- RESİM İLİŞKİSİ
JOHN BANVILLE VE ORHAN PAMUK ÖRNEĞİ
Mavi Gitar /Benim Adım Kırmızı

BESCELİ, Nur

Doktora, 2021

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Medine Sivri

Modernist sanatçı, Picasso'nun resimlerini, söz düzleminde yazıya geçiren Banville ile bir kitap sanatı olarak anılan Eski Türk-Osmanlı sanatının minyatürlerini, günümüz yazınının sorunlarıyla buluşturan Pamuk'un, romanları arasında yapılacak karşılaştırmanın merkezinde, edebiyat-resim ilişkisine açıklık getiren "imge" kavramı yer alır. "Edebiyat-Resim İlişkisi: John Banville (*Mavi Gitar*) ve Orhan Pamuk (*Benim Adım Kırmızı*) Örneği" olarak adlandırılan bu çalışmada, metinlerarasılığın tezlerinin, sanatta temsil sorunlarıyla buluşturularak ele alınması amaçlanmaktadır. Banville ve Pamuk'un sanatçı romanlarına özgü (Küntslerroman) bir yaratma sorunsalıyla buluşturdıkları *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'da yazarlığın serüveniyle ilişkilendirilen "Ekfrasis", sanatçının kuramsal gerçekliğiyle buluşmasını olanaklı kılan, göstergesel karşıtlıkları giderebilmenin bir unsuru olarak yer alır. Ekfrasis yöntemiyle ele alınacak tezin amacı, nesneyi şematik düzlemde kavramsallaştırarak sunan Picasso'nun resimleriyle, nesneyi, iki boyutlu resimsel düzlemde, gösterge değeriyle buluşturarak betimleyen nakkaşın ortaya koydukları tezleri, yazı estetiğinin bir özelliği olarak modernist sanata ilişkin bir etki uyandırıp, uyandırmadığı, resimlerin, özneliği taşıyıp taşımadığı varsayımına dayanır

Anahtar Sözcükler: Metinlerarasılık, Edebiyat-Resim-Şiir, Ekfrasis, Küntslerroman, Minyatür, Kübik Sanat (Picasso)

ABSTRACT
LITERATURE AND PAINTING:
AS THE SAMPLE OF JOHN BANVILLE AND ORHAN PAMUK
The Blue Guitar and My Name is Red

BESCELİ, Nur

PhD. 21

Department of Comparative Literature

Advisor: Prof. Dr. Medine Sivri

On the center of the comparison between the novels of Banville, who transcribes modern painter, Picasso's paintings into writing and Pamuk, who links Turkish-Ottoman book of art of miniatures to the current problematics in writing, lies the concept of "image" clarifying the relationship between literature and painting. The aim of this thesis "The Relationship Between Literature and Painting: Examples of John Banville's *The Blue Guitar* and Orhan Pamuk's *My Name is Red*" is to bond intertextuality and representation issues in art. In *Künstlerromanen* (artist's novel) *The Blue Guitar* and *My Name is Red*, respectively Banville and Pamuk relates the problematic of creation to the journey of the writer and ekphrasis becomes an element of eliminating semiotic contrasts which enables the artist meet with the theoretical reality. The aim of the thesis with the methodology of ekphrasis, is to find out whether miniaturist creates an effect of modernism and paintings have a hint of subjectivity, comparing Picasso paintings which conceptualize the object in a schematic level to miniatures linking the semiotic value on a two- dimensional level.

Key Words: Intertextuality, Literature-Painting-Poetry, Ekphrasis, *Künstlerromanen*, *Miniature*, *Cubic Art (Picasso)*

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ÖNSÖZ.....	x
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: EDEBİYAT-RESİM İLİŞKİSİNE TARİHSEL BİR BAKIŞ.....	7
1. 1. TARİHSEL BİR GELİŞİM SÜRECİNDEN ROMAN.....	7
1. 1. 1. SANATÇI ROMANLARI.....	11
1. 1. 2. POSTMODERN SANAT.....	13
1. 1. 3. SANATIN ÇIKMAZI: JACQUES DERRİDA.....	18
1. 2. PANORAMİK BİR SUNUM: İMGE.....	21
1. 2. 1. TARİHSEL BİR BAŞLANGIÇ: ANTİK ÇAĞ'DAN ORTA ÇAĞ'A İMGE VE METİN İLİŞKİSİ.....	34
1. 2. 2. UT PICTURA POESIS'DEN GÜNÜMÜZE EDEBİYAT-RESİM İLİŞKİSİ.....	37
1. 2. 2. 1. SANATTA TEMSİL SORUNLARI.....	46
1. 2. 2. 2. TEMSİLDE KARŞILAŞTIRMALI YÖNTEMLER.....	49
1. 2. 3. KURAMSAL BİR BAŞLANGIÇ: FERDİNAND DE SAUSSURE VE C. S. PEIRCE.....	52
1. 2. 3. 1. RESİM VE İMGENİN GÖSTERGEBİLİMSEL AÇILIMI.....	59
1. 2. 3. 2. RESİM GÖSTERGEBİLİMİNE İHTİYAÇ VAR MI?.....	62

2. BÖLÜM: EDEBİYAT-RESİM İLİŞKİSİNDE BİR İNCELEME YÖNTEMİ OLARAK:	
EKFRASİS.....	66
2. 1. TANIMA DAİR.....	66
2. 2. EKFRASİS YA DA POSTMODERN BİR SÖYLEM.....	70
2. 3. İLK ÖRNEKLERDEN GÜNÜMÜZE.....	77
2. 3. 1. EDEBİYAT-RESİM İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME:	
18. YÜZYIL VE SONRASI.....	82
3. BÖLÜM: MAVİ GİTAR VE BENİM ADIM KIRMIZI'DA BİR YÖNTEM	
ÇÖZÜMLEMESİ: EKFRASİS.....	88
3. 1. MAVİ GİTAR.....	88
3. 1. 1. JOHN BANVİLLE	87
3. 1. 2. KÜBİST SANATIN ÖNCÜSÜ PABLO PİCASSO.....	90
3. 1. 1. 1. MAVİ GİTAR ÜZERİNE.....	95
3. 1. 3. MAVİ GİTARLI ADAM (WALLACE STEVENS).....	95
3. 1. 4. TEMATİK BİR ÖYKÜNME: ARKADYA'YA YOLCULUK.....	103
3. 1. 5. MAVİ GİTAR'IN SANATÇI ÖZNELERİ: MANET, PİCASSO, STEVENS,	
RİLKE, BANVİLLE.....	107
3. 1. 6. BANVİLLE VE PİCASSO'NUN EKFRASİTİK KARŞILAŞMASI.....	118
3. 1. 7. EKFRASİSLE BİR SANATÇI PORTRESİ.....	128
3. 2. BENİM ADIM KIRMIZI'DA TEMSİL SORUNLARI.....	143
3. 2. 1. ESKİ TÜRK SANATLARINDA BİR TEMSİL DİLİ OLARAK RESİM.....	143
3. 2. 1. 1. İSLAM VE ESKİ TÜRK SANATLARINDA KARŞILAŞTIRMALI	
BİR BAKIŞLA YAZI VE RESİM.....	147
3. 2. 1. 2. HÜSNÜHAT	155
3. 2. 1. 3. YAZI-RESİM SANATI.....	156
3. 2. 1. 4. HALK RESİM SANATI.....	158

3. 2. 1. 5 ESKİ TÜRK-OSMANLI MİNYATÜR SANATI.....	162
3. 2. 1. 6. KOLEKTİF BİR TASARIMCI OLARAK MİNYATÜR SANATÇISI.....	168
3. 2. 2. ORHAN PAMUK	172
3. 2. 3. BENİM ADIM KIRMIZI ÜZERİNE.....	174
3. 2. 4. TEMATİK BİR ÖYKÜNME: HÜSREV İLE ŞİRİN.....	175
3. 2. 5. BENİM ADIM KIRMIZI'NIN SANATÇI ÖZNELERİ: NİZAMİ, BEHZAT, NAKKAŞ OSMAN, PAMUK, NAZİM HİKMET, ABİDİN DİNO.....	181
3. 2. 6. ORHAN PAMUK VE NAKKAŞ OSMAN'IN EKFRASTİK KARŞILAŞMASI.....	197
3. 2. 7. EKFRASİS VE MİNYATÜR.....	199
4. BÖLÜM: MAVİ GİTAR ve BENİM ADIM KIRMIZI'YA KARŞILAŞTIRMALI BİR BAKIŞ.....	211
4. 1. MODERNİST BİR MANİFESTO: MAVİ GİTAR VE BENİM ADIM KIRMIZI.....	211
4. 1. 1. İMGESELDEN SİMGESELE.....	223
SONUÇ.....	238
KAYNAKÇA.....	255
EKLER.....	264

ÖNSÖZ

“Edebiyat-Resim İlişkisi: John Banville (*Mavi Gitar*) ve Orhan Pamuk (*Benim Adım Kırmızı*) Örneği”, başlığıyla, disiplinlerarasılığın yöntemlerinden yola çıkılarak ele alınan bu tezin amacı, sanat türlerinin ayrışıklığı ve benzeşikliği ilkesinden çok, karşılaştırmalı edebiyat zeminine sanatlararasılığın söyleşime dayalı niteliğine bir katkı sunabilme amacıyla ele alınmıştır. Günümüzün sanatının sınırlarını genişletme arzusu *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*’da olduğu gibi, sanatçının biçimsel arayışların bir sonucu olarak türsel birlikteliklere duyulan inancı, gerçekliği ele geçirme ve anlamın çoğaltılmasının bir ifadesi olarak görmektedir. Bir kuram mı yoksa bir yöntem mi olduğu tartışmalı olan Ekfrasisin, seçilen eserlerde, yazarlar tarafından bizzat bu tanıma uyan uygulamalar içinde ele alınmış olmasının konuya ilişkin merakımı geliştiren bir unsur olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim. Ancak bu yöntemi bir araştırmacı olarak deneyimlemenin, özellikle de çok yazılmış, çok söz söylenmiş bir Orhan Pamuk romanı için bir uygulama yapabilmenin hiç de kolay olmadığını itiraf etmeliyim; her iki eserde de iç içe geçmiş, geleneksel temalarla kuşatılmış geniş bir ağın içinde olduğumu fark etmiş olmam ise cabası!

Onca karmaşık yapılarına rağmen günümüz sanatına dair söylemleriyle yoluma bütün ışıklarını yakan, anlatılarıyla dünyamı zenginleştiren John Banville ve Orhan Pamuk eserlerine duyduğum hayranlığı gizlemeyeceğim. Bu çalışmanın tamamlanmasında emeği geçen tüm hocalarıma, öncelikle sanatları birbirine bağdaştırma arayışımı sezip, önerileriyle katkı sunan, yolumu bulmamda engin hoşgörüsü ve ufuk açıcı saptamalarıyla desteğini bana hiçbir zaman esirgemeyen, tez danışmanım, Sayın Prof. Dr. Medine Sivri’ye teşekkürü bir borç bilirim. Gerek kitapları, gerekse önerileriyle bu tezin geliştirilmesine önemli pek çok katkı sunan değerli hocam Sayın Prof. Dr. Kubilay Aktulum’a sonsuz şükranlarımı sunarım. Jüri hocalarım, Sayın Dr. Engin Bölükmeşe ve Sayın Doç. Dr. Özlem Özen’e, savunma jürisinde bulunmayı kabul ederek beni onurlandıran Sayın Prof. Dr. Nedret Öztokat-Kılıçer’e ayrıca çok teşekkür etmek isterim.

Edebiyat ve resim sanatı arasındaki bağıntıları görmeme kitaplarıyla katkı sunan Sayın Prof. Dr. Fatma Erkman'ı, Doktora aşamasında *Ekfrasis* adlı kitabıyla bana adeta görünmez bir el uzatan Sayın Doç. Dr. Nazmi Ağıl'ı karşılaştırmalı edebiyatın bu meşakkatli, bir o kadar da keyifli yolculuğuna adım atmama vesile olan tüm hocalarımı, bir kez daha anmak ve bu vesileyle bir kez daha kendilerine teşekkür etmek isterim.

Akademik çalışma öncesi uzun yıllar katıldığım seminerleriyle, sanata bakışımı değiştiren değerli Mutlu Sanat Odası dostlarıma, “sanat nedir?” sorusunu hayatı boyunca sorgulamış ve taviz vermeksizin “sanatçı nasıl olunur?” sorusunu, emeğiyle, duruşuyla, sergilemiş olan değerli dostum, Sayın Zerrin Kehnemuyi'ye, yaşamıma sundukları değerli katkılar için Sayın Belkıs Soran'a teşekkürlerimi sunarım.

Eğitim hayatının zorlu süreçlerinde her zaman yanımda olan, tez sürecince birlikte türlü zorlukları göğüslediğimiz, sevgili eşim Kâmil Besceli'ye ise sabrı ve desteği için ne kadar teşekkür etsem azdır. Çalışmalarımı bir an önce sonlandırabilmem için beni merakla bekleyen başta annem olmak üzere, tüm ailem, dostlarım, kıymetlilerim Can ve Fuat'a ilgi ve sevgileri için çok teşekkür ederim. Bu tezi, varlıklarıyla hayatıma anlam katan, yaşama hep umutla bakmalarını dilediğim biriciklerim, Kaan ve Sinan Besceli'ye armağan etmek ise benim için en büyük mutluluk!

Kaan'a

Sinan'a

GİRİŞ

Edebiyat ve resim sanatının göndermeleri görülebilir bir dünya ile kendisini bir çırpıda ele vermeyen düşün ve duygu dünyamızın içerisindeki alışverişlerde kurulur. “Sanat yapıtının işlevi [ise] bir nesneyi göstermek, gösterdiği nesneyle anlam ileten bir ilişki kurmaktır” (Lévi-Strauss, 2013, s. 147). Edebiyat-resim ilişkisiyle ele alınan bu tezin amacında olduğu gibi sanat eseri, kendisini anlamlı ötekisine göre konumlandırır gizemli bir yapıya ilişkindir. Dille yapılan sanatlarla, resim sanatı arasındaki farklılık, dizgesel bir karşıtığa göre belirlenir ve birbirinden farklı yapılar ortaya koyan gösterge sistemi üzerinden tartışmaya açılır. Dilin eklemli yapısının bir nedeni olarak parçalılığı ve rastlantısallığı öne çıkarması, göstergenin algılanabilir etkisini zorlaştırırken, resim sanatının renk, ışık, gölge, çizgi ya da perspektif gibi gösterenleriyle, nesneyle, göstergesi arasında benzeşimi olanaklı kılması, nesnenin yapısal özellikleriyle dizgesi arasında bir uyumu içerir.

“Resim”, görme duyumuzla göstergeleştirdiğimiz, görülür bir dünyanın işaretlerini kurulmuş göstergelerle sorunsal kılarken, dille yapılan sanatlar-edebiyat (şiir) ya da sözsel anlatım gibi- görülmez fikir ve duygular alanında keyfi ya da uzlaşmaya bağlı işaretler kullanır. Bu bağlamda şiir, “zamanın, devrimin ve eylemin sanatı, resim uzayın, devimsiz, durdurulmuş eylemin sanatıdır” (Lessing, 1935: 48; Mitchell, 2005a: 60). En geniş anlamıyla, resim göstergesinin tanımı, imgenin kendisini görünür kıldığı nesneye işaret etmesidir. İkircikli bir tanıma dair, günümüzde bir “dünya resmi (*World Picture*)” içinde yaşadığımızı söyleyen Heidegger’in, zamanlar üstü olan ünlü sözü, doğanın resimsel ya da görsel gönderiminden çok, dünyanın bizzat kendisinin bir resim olarak algılanmakta ya da ele geçirilmekte olduğunun şiirsel bir ifadesidir. (*The Age of World Picture*, 1977: 115-54). Bir başka deyişle, nesnenin bilinçteki izdüşümleri-yansımaları-o nesneyle ilgili bilincin uyarılmasını, farkındalığını gözetir.

Görsel algıyla, öznelğin keşfi arasındaki ilişkiye dair, Heidegger felsefesinin temelini oluşturan bu yaklaşım, aynı zamanda resme olan ilginin, tarihsel dönemlerin içinde farklı ihtiyaçlara göre kabuk değiştirmekte olduğunun da bir kanıtıdır. Sanatın evrelerine ilişkin değişen kodlamalarla ilgili veriler sunan resimlerde, sanatçının görsellikle kurduğu ilişki, öznelliği, “üslup” ve “gerçeklik” bağlamında bir arayışın nesnesi haline getirir. Aristoteles’in de çerçevesini çizdiği gibi arınma etkisiyle işlevsel

bir amaç taşıyan sanata ilişkin tanımlar, Antik Çağ'dan günümüze, insanın ikinci bir doğa arayışı içinde gelişme göstermiş, şiir ve görsel sanatların içinde, retorik, yorum bilim ya da özgün sanat yapıtlarıyla, yeni ifade biçimlerinin geliştirilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Sanatların kız kardeşliğinde olduğu gibi görselliğe geniş bir yer açan sanatın dili, Orta Çağ sanatı dışında varlığın gerçeklikle ilişkisini, görünmez olandan, görülebilir olanın temsili bağlamında, zamansal ve devinimsel olanın alanına taşımıştır. Gelinen süreçte modernizmin sanatı tüm saflaştırma çabalarına rağmen, “[b]ir resimden söylemi boşaltmak kadar, edebiyatın içeriğinden görselliği çıkartmanın aynı derecede imkânsız olduğunun anlaşılmasıyla, sanatın ifadesinde yeni bakış açıları kazan [dığı görülmektedir]” (Mitchell, 1995: 99).

Orta Çağ sanatında olduğu gibi, mimetik sanatın doğayla kurduğu benzerlik ilişkisini sorunsal kılan modernist sanat, imgeyi, gözle görülebilir bir duyumsama yerine, örtük olanın-anlamın- açığa çıkarılmasını amaçlayan kodlamalar üretir. Bu bağlamda yenilenebilir bir ilişkiyle, çağına ışık tutan bir sanat yapıtı, sanatçının niyetiyle de uyumlu, toplumsal, siyasi ve tarihsel bir bilincin evrelerinden geçerek özgün anlamını biçimler üzerinden kazanır. Sontag'ın da belirttiği gibi “sanat var olmaya başladığı andan itibaren sanatın modern dönemi de başlar” (Sontag, 2013: 44). Ancak sanatın kendi başına bir bilinç durumu olmadığını ileri süren Sontag, (2013: 45) sanatın ifadesini “bilincin kendi içinden evrimleşerek gelen-panzehiri” olarak açıklar. Dolayısıyla sanatçının nesnesiyle arasındaki ilişki, tüm zamanlarda bir direnç ve bir uyumsuzluk olarak ortaya çıkar ve yenilenmeye muhtaç bilincin bir ifadesi olarak gelişme gösterir. Orta Çağ sanatı ve ilkel sanatlarda da görüleceği üzere modernizm sürecine dek, sanatçı anlamı kendisinden önceki ustaların izinde, üretilmiş kodlarla ele geçirmeyi amaçlamış, Rönesans'tan sonra ilk büyük kırılmayı izlenimcilerle gerçekleştirmiştir. Kübizmin öncüsü Picasso'nun resimlerinde olduğu gibi modernist estetik, nesnenin çıplak gerçekliğini açığa çıkarmak isteyen izlenimcilerin bu öykünmesini, kalıcı biçimlerle aşarak, nesneyi öznelliğin alanında anlam kazanan bir ifade biçimi olarak sunmak istemiştir.

Doğa-kültür karşıtlığının verileriyle kurulan ve değişmekte olan dünyanın bir yansıması olan görsel sanatların, yazınsallıkla tartışmalı ilişkisi, metafiziksel bir başlangıca ilişkin, geçmişe uzanan arkaik bir konudur; Keos'lu Simonides'in, sanata bütüncül bir anlam yükleyen o çok bilindik, *resim konuşan şiir, şiir suskun bir resimdir-“ut pictura poesis”* (Mitchell, 1995:113) deyişi üzerine kendisini yapılandırır. Gerçekliğin

peşinde olan sanatçının arayışlarında ise tarihsellikte uyumlu olarak şekillenen biçimci özellikler kazanır. Bu bağlamda, Orta Çağ sanatında, yazıyla resim ilişkisi, yerini, sözün üstünlüğüne bırakırken, türlerarasılığın ve karşıtların uyumunun amaçlandığı romantizm sürecinde, yazarın, ayrışık unsurlarla bütünleşme arzusu olarak ortaya çıkar. Edebiyat-resim ilişkisi, modernist ve postmodernist yazarlar tarafından ele alındığında kopuk ve parçalı olanla ilgili olarak organik birliğin reddine dönüşür. Katıksız bir yaratı özlemiyle dolu olan günümüz sanatçısının söyleminde ise “gerçek” temsil edilemez olanın bir ifadesi olarak boyut değiştirir.

Modernist sanatçı, romantiklerin simge anlayışı gibi mimetik dünyanın verilerini bozarak söylemini parçalı bir gerçeklik üzerine inşa eden kişidir. “Hegel’in ünlü tümcesi ‘Gerçek bütündür’ü, postmodernizme daha gelmeden modernist Adorno ters yüz etmiştir: “Bütün gerçek olmayandır” (Ecevit, 2014: 65; Peter V. Zima, 1997: 361). Bu görüş, aynı zamanda parçalılığa ilişkin, “saflığın yitirilişi” metaforuyla, sanatta çoğulculuğun benimsenmesi adına, mutlak doğruların, tek biçimci bakış açılarının sonunu hazırlar. Post-yapısalcılarda da görüleceği gibi tarihsellikte uyumlu yeni bir doğa anlayışının geliştirildiği metinlerarasılıkta, öznenin konumunun da metne yansıdığı, yapı-bozumcu bir anlayışın içinde metnin biçimini belirler. Bu aynı zamanda yeni bir çağın sanat anlayışıyla kurulan, “çok yüzlü benlikler arasında geçen alabildiğine çeşitli ve kendi içinde bir bütünlüğü bulunmayan bölük pörçüklüğüne konu bir oyun anlayışı [dır]” (Sarup, 2017: 86). Bu bağlamda bir sanat yapıtı, Banville ve Pamuk’un eserlerinde de olduğu gibi, yazarının metaforik ölümünün amaçlandığı, anlamı ise öznenin kendisinde uyandırmayı öngören bir bakış açısı kazanır. Ecevit’in de ifade ettiği gibi, modernist imge, “[ö]zde edebiyatın, somut gerçeği başka türlü söylemek için oluşturduğu ve alegori/simge gibi geleneksel metaforik oluşumları da içine alan üst-kavram imgenin mutasyona uğramış biçimidir” (Ecevit, 2014: 54).

Ekfrasis örneklerinin de yapıtaşlarını oluşturan imge ve imajlar, şiirde ve romanda, alegori, simge, metafor ya da dış dünyanın yabancılaştırılmış gerçekliği olan kesitlerinin sözcüklere dönüştürülmüş betimlemeleri olarak, öznenin varlığını dilde gerçekleyen bir oluşum olarak görür. Farklı ifade biçimlerinin nesnesi olan “edebiyat” ve “resim” dizgesi arasındaki alışverişlerde, rekabetçi tez öngörülerıyla, görselliğin yansıtmacı ve kopyalara yönelik temsil sorunlarından, dille ilişkisinin kurulduğu, göstergebilimsel teoriler çerçevesinde, edebiyatta bir dizge tanımına ulaşır. Kristeva’nın deyişine göre “her metin bir alıntılar mozaigi, her metin kendi içinde başka bir metnin

eritilmesi ve dönüşümüdür” (Aktaran: Aktulum, 2000: 41). Bu bağlamda bir metin kendi işlevini yerine getirirken, Aktulum’un da değindiği gibi yeniden dağıtılan gösterenlerin düzenlenişinde anlamı ortaya çıkarır.

Farklı türlerin, farklı seslerin birbirine karıştığı, yan yana durduğu, postmodernizm sürecinde resimlerle metinlerin ilişkisi, zaman-uzam, devinimsel-durağan, sesli-sessiz karşıtlıklarının, ortadan kaldırılmasının amaçlandığı çoğulcu bir dil tanımını ortaya çıkarır. Yapacağımız çalışma için geçerli olan araştırma nesnesinin, her zaman bir ilişkiler ağı içinde yer alması ve bu ilişkiler ağından yola çıkılarak bir sonuca ulaşılmaya çalışılması, farklı bağlamların yaratacağı etkiyi çok daha güçlü kılmakta, görsel sanatlarla, yazınsallığın ilişkisine yaklaşımda, “bilimsellik” savını desteklemektedir. *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*’da, günümüz edebiyat anlayışına özgü söze oyunsu bir bakış kazandıran resimlerin anlatısı, metinlerarasılığın, ekfrastik bir anlatım tekniğiyle buluşturulmasında dilin imkânlarıyla metnin zenginleşmesine yol açar. Resim sanatının biçimsel, içeriksel ve estetik öğelerini kullanarak metnin anlamsal sınırlarını genişletilmesinde, resimler gibi anlatsallık içeren her metin, aynı zamanda ötekinin sesidir. Alıntı, aşırma, anıştırma gibi göndergelerle yansılacağı metinde kendi sesine ulaşmaya çalışırken, bir taraftan da sanatçının kendisine dışardan bakmasını sağlar. Ya da *Benim Adım Kırmızı*’da olduğu gibi imgeler, kimi zaman dünyevi göndergelerden izler taşıyan bir geçiciliği, simgesel bir boyutla buluştururken; üsluplaşan figürler, kalıplaşmış formlarıyla imgelerin gerçekçi görünümünden uzak, bir rüya âleminden seslenir gibi, düşsel bir kurmacanın içinde bir gerçeklik kazanır.

Bireyselliğini en üst noktada temsil eden kübik sanatçı Picasso’nun resimleriyle, kolektif bir tür olan Orta Çağ minyatürlerinin yüzeyle anlam ilişkisinde sorunsal kılınması, farklı görme biçimlerinin unsuru olan “imge” kavramıyla, karşılaştırılması yapılacak eserlerde, benzerlikleri kadar, farklılıklarıyla da yazarların üslup özelliklerinin belirleyicisidir. “Ekfrasis” in tarihsel ve kültürel farklılıklara rağmen eserlerde benzer bir etkiyi uyandırması, sanatçının estetik arayışlarına yönelik evrensel bir talep olarak ortaya çıkmakta, resimler aracılığıyla, farklı zaman dilimlerini üst üste getiren sanatçı öznenin arayışlarında, bütüncül bir kimliğe duyulan bir özlemin ifadesine dönüşmektedir. Banville, resimlerle kendi gerçekliğini arayan sanatçının üslubundaki değişkenliği, Batı sanatının verilerini kullanarak ele alırken; Pamuk, Türk resim tarihinin ilk modernleşme çabalarını, minyatürlerle günümüzün çoğulculuğa ilişkin talepleriyle buluşturarak anlatır. Farklı göstergesel dizgelere ait olan “yazı” ve “resim” arasındaki bu buluşmada,

resimlerin tamamlanmış göstergeleri, “baba-oğul” ya da usta-çırak, “gelenek-modern” çatışmasıyla, sanatçının kimliğine ve estetik söylemine bir gerçeklik kazandırma arayışı olarak kurulur.

Benim Adım Kırmızı'yı, Orta Çağ sanatına özgü, minyatür sanatının mutlak dizgesinin çözülmeye başladığı bir tarihsel evreye- Nakkaş Osman'ın sarayda Baş nakkaş olduğu yılların sonlarına- yerleştiren Pamuk'la, doğa-kültür karşıtlığının doruk noktasındaki bir yabancılaşmayı gözler önüne seren Picasso'nun resimlerini, yazı estetiğinin bir unsuru kılarak yazıya geçiren Banville'in, *Mavi Gitar*'ı arasında yapılacak karşılaştırmanın amacı, “gerçekliğin temsilini” bir olanaksızlık hali olarak gören modernist sanatçının sanatla ilgili tezlerini taşıyıp, taşımadığı varsayımına dayanır. Farklı çağlara ve farklı görme biçimlerine özgü iki ayrı resim türüne yer veren eserlerin ele alınacağı bu tezde, sanatçı öznenin yüzeyle kurduğu ilişkiyi estetik bir öz-bilinç yaratarak sorunsal kılması, yazı ve resim arasında bölünmüş kimlikleri olan sanatçı öznelerin, kuramsal arayışlarına, ötekinin alanında bir gerçeklik kazandırma arayışıdır aynı zamanda. Eserlerdeki resimlerin figür, doku, renk, çizgi gibi biçimsel özellikleri ise sanatçının anlam düzlemindeki söyleminin bir ifadesidir. Karşılaştırma bölümünde bu farklılıklar ve benzerliklerden yola çıkılarak, çatışan ve uyum gösteren imler, bir çerçeve içine alınır. Kuramsal bölümde, romanın ve imgenin tarihselliğe ilişkin serüveni, bu imleri belirleyebilmenin nedenlerini alt başlıklardan yola çıkarak ele alınmasını amaçlar.

Karşılaştırmalı edebiyatın disiplinlerarasılık alanında geniş imkânlar sunan yönteminden yararlanılacak olan bu çalışmada edebiyat-resim ilişkisi, Orta Çağ sanatıyla günümüz sanatı arasındaki farklılıkları belirleyebilmek için romanın gelişimsel süreçleriyle birlikte ele alınır. Tezin içeriğine bir dayanak oluşturabilmek adına imgeyle ilgili yer verilen bölüm, üç ayrı başlıktan oluşmaktadır. İlk başlıkta, göstergeyi “benzerlik” ilişkisine göre tanımlayan metafiziksel bağlam, ikincisinde Simonides'in, “şiir konuşan bir resim, resim, sessiz bir şiirdir” deyişine karşılık gelen temsil sorunlarının karşılaştırmalı tezler bağlamında ele alınışı, üçüncü başlıkta ise imgenin, F. de Saussure ve Ch. S. Peirce'in kuramsal bakışıyla uyumlu olan, dil dizgesiyle ilişkisine yer verilir. İkinci bölümde, “Ekfrasis” in tanım ve amaçları, ilk örnekleriyle birlikte ele alınır. Üçüncü bölümde ise kavramsal ve kolektif bir sanatın unsurlarını taşıyan minyatürlerle, bireyselliğin taşıyıcısı olan kübik sanatın, üslupsal özelliklerinin sorunsal kılındığı, *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'nın, ekfrastik bir yöntem denemesiyle incelemesine geçilir.

Karşılaştırma bölümünde ise görsel sanatlarda bir üslup sorunu olarak ortaya çıkan temsillerin, estetiğin akademizmini ortadan kaldıran modernizmin manifestosuyla, postmodern bir sanatçının gerçekliğe öykünmesi arasında çözüme ilişkin getirilen öneriler gözden geçirilir. Metinlerarasılığın unsurlarıyla, yazı-resim karşıtlığına yönelik çıkarımların, her iki eser için de geçerli bir kurgu ögesi olan Ekfrasisle buluşturulması, kendi gerçekliğini temsil edemeyen sanatçı öznenin kimliğine ilişkin belirsizliklerin ortadan kaldırılmasının amaçlandığı bir sonuca ulaşılır.

1. BÖLÜM:

EDEBİYAT RESİM İLİŞKİSİNE TARİHSEL BİR BAKIŞ

1.1. Tarihsel Bir Gelişim Sürecinde Roman

Bir dil farkındalığının geliştirilmesi üzerine kurulu olan “edebiyat” tarihi, roman türünde olduğu gibi, bilime koşut gerçeklik kazanan formların ortaya çıkışıyla, “biçim” ve “öz” sorunu çerçevesinde insana özgü bir dünyanın yaratılmasının nedenlerini ortaya koyar. Sanat eseri ise “şimdiyi aştığı ölçüde çağını temsil etme değeri kazanır” (Tunalı, 1989: 83). Batı uygarlığının poetikası, Umberto Eco’nun, ressam Georges Mathieu’nun, *D’Aristote à l’abstraction lyrique (Aristoteles’ten Lirik Soyutlamaya)* başlıklı makalesinden yola çıkarak ifade ettiği gibi, sanatlar arasında simbiyotik bir nedensellik ilişkisinin gözetildiği gelişmelerle, “idealden reel olana, gerçekten soyuta, soyuttan olanaklıya gelişiminin bir çizgisidir” (Eco, 2001: 118).

Homeros’un eseri *İlyada*’dan günümüze, parçalanmış bir gerçekliğin üzerine kendisini inşa eden ve epiğin tahtına oturan romanda, çağımıza uzanan her türlü düşünsel evrimi görmek mümkündür. Rönesans, Aydınlanma Çağı, Romantizm, Natüralizm gibi çeşitli evrelere ilişkin bir atmosferi, sağlam ve ayakları yere basan bir kahramanın eylemleri aracılığıyla, katartik bir edime dönüştüren romanın türe ilişkin normları, modernizimdeki kırılmalarla birlikte değişiklikliğe uğrar ve modern toplumların trajedisini ortaya koyan bir tür olarak gelişimini sürdürür. Aristoteles’ten bu yana Batı sanatının en önemli unsuru olan, sanatın arınma işlevine yönelik bileşenleri, 20. yüzyılın sonlarında, postmodernist düşünür Derrida’nın kuramsal yaklaşımında dile ilişkin bir belirsizlik ortamı yaratarak, çözümsüzlüğün (aporia) tanımına ulaşır. Yeni biçim arayışlarında kendisini bulan romancı, parçalanmış gerçekliği kimliğinde bütüne duyduğu özleminin bir ifadesi olarak dilde gerçekleştirir.

Sanatın burjuva toplumunda değer kazanması ve estetik bir dizge olarak kendisini sunması geleneksel romanın gelişiminde tarihsel olgularla ilişkisini açığa çıkarırken, sanatçının içinde bulunduğu çevre ve yapıtıyla ilgili ilişkisinde de önemli farklılıklar yaratır. Peter Bürger’in gelişimsel bir süreç içerisinde, *dinsel sanat, saray sanatı ve burjuva sanatı* olarak tanımladığı tipolojide sanatçının üslubu öğrenilmiş, bilgiye dayalı bir dizge

üzerinden gerçekleşir. Gelenekle ilişkisini, ustalardan bir aktarım esasına dayandıran sanatçının eserleriyle ilişkisi tarihsel bir alımlama sonucunda kurulur. *Dinsel sanatı*, toplumsal “din” kurumuyla bütünleşik olarak ifade eden Bürger, kolektif olarak üretilen bu türün “alımlanma tarzı [nın] da kolektif olarak kurumsallaş [tığını söyler]” (Bürger, 2019: 97). Bürger, *Geç Orta Çağ Sanatı* olarak adlandırdığı evreyi yaşam pratiğinin ayrılmaz unsurlarının bir ifadesi olarak dile getirir. Ustadan çırağa aktarılan kolektif bir sanat üretiminin içinde yer alan sanatçı, kendisini içinde yaşadığı toplumun kurumlarından soyutlamayan bir el zanaatkârı konumundadır. Saray toplumunun bir parçası olarak üretilen ve saray sanatçısının bireysel tekilliğine dair bir bilinç geliştirmesini olanaklı kılan *Saray sanatında* ise sanatçı, sarayın yaşam pratiklerinin bir üyesi haline gelir. 19. yüzyıl burjuva sanatında, kendisini yeni bir sosyal yaşantının içinde konumlandıran sanatçı, sanayileşmenin bir sonucu olarak gelişme gösteren iş bölümününün sonuçlarının sanata yansımalarıyla, sanatın kurumsal yaşam pratikleriyle bağını kopararak, “özerkliğini” ilan eder. Bu ayrışmada orta sınıf değerlerinin bir sözcüsü durumunda yer alan sanatçı, varoluşunu estetik bir düzlem içine taşıyarak bir “kimlik” kazanır. İçinde bulunulan düşünsel atmosferin bir nesnesi haline gelen roman ise aristokratik bir tür olan romans ve tragedyaaların yerine geçen, burjuva yaşamının bir sembolü haline gelir.

Başlangıçta dil ortamında, kültürel atmosferin bir bireyi olan yazarının kahramanı ile uyumlandığı, anlatıcıyla, yazarının aynı bakış açısına sahip olduğu düşünce unsurlarının neden-sonuç ilişkisine dayanan eylemleriyle kurulan roman, 19. yüzyılda, realizmin etkisinin ivme kazandırdığı süreç içerisinde yapısal değişikliklere uğrar. İnsan deneyimlerinin belli bir zaman ve mekânda bir gelişim çizgisiyle verildiği, kahramanın olgunlaşma sürecini içeren dramatik romanlarda ise modern romanın oluşum sürecine öncülük eder. Dramatik romanlarda yazar, düşüncelerini romanın belkemiğini oluşturan karakterin bakış açısından vermeyi amaçlayarak, sahneleme tekniğiyle kendisini gizlemeyi başarır.

Değişmekte bir tür olan roman, modernizm sürecinden, 20. yüzyıl sonlarına dek, “kahraman” olgusu, “öykü” ya da “anlam”la ilgili hiyerarşik düzenlerin ortadan kaldırılmasıyla birçok yapısal değişikliklere uğrar. Kuralsızlığı ve her biçime girebilmesiyle türe ilişkin bir yabancılaşmayı ortaya koyan roman, biçimsel deneyiciliğin bir unsuru haline gelir. Romantizm ve modernizm’de olduğu gibi neden-sonuç ilişkilerinin kırıldığı bir gerçekliğin içinde romancı, melez türlerin geliştirilmesine katkı sağlayan öykümlerle, yazınsallığı adeta parodik bir edime dönüştürür. Romanın

geçmişinin, eski Yunan anlatılarından Petronius'un *Satyricon* adlı eserine kadar uzandığını ileri süren Bakhtin'e göre ise roman, "edebi bilincin kendisine dilsel bir mekân bulamadığı, dolayısıyla da ideolojik düşüncenin dokunulmaz ve bütün bir dil ortamına sahip olamadığı, ideolojik dünyanın dilsel ve semantik çözülmesiyle başlar" (Aktaran: Parla, 2009: 58; Bakhtin, 1981: 366). Dolayısıyla gerçeği, akılcı ve deterministik bir dünyanın dışında arayan romanın gelişimindeki tarihsel çizgi, tek ve mutlak bir dilin egemenliğinin yadsındığı, tek odaklı bir bakış açısının ortadan kaldırılmasını amaçlayan bir yapıda gelişimini sürdürür.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren roman, yazarın toplumla aynı değerleri paylaşmadığı, gelenekle ilişkisini gözden geçirdiği sapmalarla, eleştirel bir tutum içine girer. Bu gelişimde Tanrı merkezli bir dünyanın sarsıntıya uğraması, 20. yüzyılda bilim ve teknolojiye meydana gelen gelişmelerin sosyo-politik sonuçları, sanatın söyleminde önemli bir değişiklik yaratarak, modernist romanın yapısal unsurlarındaki farka ilişkin ortamı hazırlar. Psikolojinin bir bilim dalı olarak gelişmesi, zamanın sonsuz bir şimdinin içinde aktığı bilinç ve bilinçaltı arasındaki geçişlerle, yazarının ya da kahramanının soyut bir dünyanın içinde gezinmeye başladığı içsel bir yolculuk öyküsüne dönüşür.

İnsanlığın kaybolan özünü, kayıp bir zamanın peşinde, kimi zaman da mitlerin içinde dönüştürerek arayan romancı, tragedyalar gibi klasist-gerçekçi romanın nedensellik zincirinin kırıldığı romanlar yazar; dış gerçeklik yerine iç yaşantıyı esas alan izlenimci romanlarla, serbest çağrışım ya da bilinç akışı gibi yöntemlerle, geçmişle içinde bulunduğu zaman arasında bir köprü kurarak geleceğe yönelir. Bu bağlamda modern sanat, S. Sontag'ın da belirttiği gibi tarihsel bilince ilişkin bir yabancılaşmayı aktarır. "Sanatçı ne yaparsa yapsın bu zaten yapılmış bir şeyin –çoğu zaman bilinçli olarak-devam ettirilmesidir; bu da sanatçıda, kendi durumunu, sürekli olarak öncülleri ve çağdaşlarının konumlarıyla karşılaştırarak denetleme zorlaması yaratır" (Sontag, 2013: 55). Dolayısıyla modern çağın sanatçısı, özgünlüğünü, yabancılaşmamış bir sanat düşüyle, metinlerin dünyasında arayan ve bu arayışını bir eksikliği giderebilmenin bir unsuru kılarak yücelten bir kişi konumuna ulaşır.

18. yüzyıl aydınlanmasının sonuçları, sanatın ifadesinde, köklü değişikliklere yol açmıştır. Bilim, ahlak, sanat gibi bir üst söylemle kendini meşrulaştıran modernlik tasarısının ideallerinin çöküşüyle, kendine özgü biricik dünya kuran sanatçının kendi özgün biçimini yaratacağına yönelik umudun yerine, dilin dünyasında olanaklıya yer açan yeni bir dünya tasarısı ortaya çıkarır. Sarup'un (2017: 201) da değindiği gibi, sanatın

yeni kurulan dünyasında boyut değiştiren gerçeklik kavramı, burjuva kültürünün insani değerleri yerine imgelemi ne çıkararak gerçekliğin tanımını olanaksız hale getirir. Avangardist sanatçı profili, toplumsal işlevini zamanla yitirse de dönemin sanatçısı, kendisini estetiksel olarak iki ayrı düzlemde konumlandırır. Bir yönüyle modernist sanat, sanatçının dehasını, yaratıcılığını kutsarken, bir başka boyutunda, eserinde öznelliğini ortadan kaldıracılabilmeyi başarmış, toplumla bağını koparmayan sanatçı kimliğiyle avangardizmin amacını oluşturur. Bu amaçla, hazır yapıtların altına imzasını atarak, büyük yapıtları ve sanatçının yaratıcılığını ironik bir bakışla alaya alan M. Duchamp gibi sanatçılar, avangardist hareketin en önemli öncülerinden sayılmaktadır.

Organik bütünlüğün yok olduğu bir dünyada, plastik sanatta Duchamp'ın hazır yapıtları, dilde ise post-yapısalcı görüşün temsilcilerinden J. Derrida'nın görüşleri, sanatın söyleminde önemli bir fark yaratır ve sanatta temsil edilemez bir gerçekliğin alanına dikkat çeker. Derrida'ya göre "hiçbir sistemin o sistemin içinde ya da dışında bir merkezi yoktur" (Derrida, 2014: 107). Bu nedenle gerçeklik mutlak değildir ve içinde bulunulan zamana ilişkin sadece izler bırakır. "Blk prklğe konu avangard estetik parça, insanlara kendi gerçeklikleriyle birleştirebildikleri bir parça yapılmaya karşı direnir, kendisiyle deneyimleri arasında doğrudan bir bağlantı kurmalarına meydan okur" (Sarup, 2017:210). Dolayısıyla, yaşamla sanatın uyumunun amaçlandığı, biçimsel yeniliğin ise olanaklı olmadığı bir dünyada geleneği de kucaklayan bir söylemin içinde yer alan ve postmodernizmin dünyasına geçiş yapan sanatçı, yarattığı gerçeklikte, yaşam kadar kendisini ölüm karşısında da konumlandırma arayışına girer. Kurgunun serüvenine dönüşen metin, dilin dünyasında tamamlanamayacak bir temsil çabasının yinelenmesi olarak yeni bir bakış açısı kazanır.

"Zima'ya göre, modernist romanın, metinde kahramanı olan bireyi ve anlamı yok etmesi 20. yüzyıl başlarındaki geç modernizmin kendi ana taşıyıcılarına sanat düzleminden yönelttiği bir özeleştiri olarak ele alınmalıdır" (Aktaran: Ecevit, 2014: 42; Zima, 1997: 310). Modernizmin, temelde tümel bir gerçekliğin yerine koyduğu parçalı, kesintili, kendisini bütünüyle ele vermeyen dilsel bir yapının olanaklarını kullanan romancı, dilin gerçeği yansıtmadaki yetersizliğine yönelik semboller geliştirir. İnsanlığın ortak mirasında yitirilmif bir zn ve geçmişin izlerini sürerek, mitik parodilerle anlatısını zenginleştirir. Sanatçının konumu ise kültüre ve çağa özgü öznenin-nesneyle ilişkisinin yönünü belirleyen bir başkalaşımlar silsilesi içinde yer alır. Sanatçı bu başkalaşımlar çizgisinde, sözcükleri, gerçekliğin yerine geçirmeyi öğrenir. "[Dolayısıyla]

bir sanat yapıtının anlamı bu “gösteren” ile “gösterilen” in ilgisinden oluşan “gösterge” ye dayanır” (Tunalı. 1989: 101). Tunalı’nın vurguladığı gibi yeni bir bilince ilişkin sanat yapıtının gereksindiğı özne, dışsal bir simge olan göstereni, duyuyla ilişkilendirilmiş bir anlam alanında gösterilen olarak karşılar ve bunu biçime yansıtır. Bir romanın ya da şiirin sözcükleri, belli bir ruh durumunu yansıtsa ya da bir olayı anlatsa da yaşanan olaylar gerçeklikten uzaktır. Bu bağlamda, yeniçağın sanatçısı, kendi bedenini, benliğini, kimliğini aşabilen, yeri geldiğinde ise bir hiç olumla, kendisini bedensizleştirerek yaratıcılığını ortaya koyan bir arayışı amaçlayan kişidir. Özne ile nesnenin sınırlarının belirsizleştiğı bir dilsel yapıda, metinlerarasılığın uzamında çoğulculuğu biçimin ana ögesi kılarak, romanının yapıtaşlarını kurmaya devam eder.

1. 1. 1. Sanatçı Romanları

Batıda yüksek modernizm (1900-1930) olarak ifade edilen yıllara denk gelen sanatçı romanları (Künstlerroman), büyüme romanlarının (Bildungsroman) bir alt türü olarak adlandırılır. Geleneksel bir büyüme romanının kronolojisi olan- çocukluk, ergenlik, gençlik ve olgunluk dönemi olarak gelişen süreç, sanatçı romanlarında merkezine, gerçeklerle yüzleşip düş kırıklığına uğrayan kahramanı yerine, estetik bir arayışı koyar. Daha iyi bir dünya özlemi için sanatı bir kurtuluş olarak gören modernist bakış, “o yıllarda bu kurtuluşun sanatçı çevrelerinin oluşturduğu Bohemya’dan geleceğine ilişkin bir umudu taşımaktadır” (Parla, 2018b: 235-236; Levin, 1959: 42). Jale Parla’nın, Harry Levin’den aktardığı yönüyle sanatçı romanları, yazarın yaşamıyla örtüştüğü ve gerçekçi düzleme çok daha yakın olduğu görüşüyle de uyumludur. İyi ve kötü sanat arasındaki sınırların belirlenmeye çalışılması, burjuva toplumunun değerlerinin eleştirilişleriyle birlikte gerçekleştirilir. Dolayısıyla, sanatçı, kendisine ve topluma karşı yaşadığı yabancılaşmanın bir sonucu olarak bir sorumluluk üstlenir ve sanatın işlevini yüceltir. Kaybolan anlama ulaşmanın çabası içinde sanat eserini bir arayışın nesnesi kılar: “Sanatçı giderek sanatçının tümüyle kendisinin tanımlayacağı, yeni ve yalnızca ona ait bir arayış yolculuğun [a] [çıkartır]” (Parla, 2018b: 42). Bu yol mükemmeliyete ulaşmamış sanatçının yetiştirme sürecini içerir. Estetik söylem, günümüzün sanatçı romanlarında, metinlerle, metinlerin kesişmesinde yeniden üretilir ve sanatçının amacı olan bireyselleştirme sürecini kurgusal bir boyutta deneysel kılar. Bu bağlamda, özgünlüğünü, biçimsel olanın içinde deneyimleyen günümüzün sanatçısı, gerçekliği, bir bağlam değiştirmenin nesnesi olarak görür.

Batı ve Türk edebiyatının örneklerinin sergilendiği sanatçı romanlarında, yazarların, tarihsellikle uyumlu, benzer bir amacı taşıdığı görülmektedir. Sanatçı romanları, estetik bir nesneyi gözeterek sıradanlıktan kurtuluşu amaçlayan bir şair ya da bir yazarın kimliğinde sanatçı olarak üslubun aranışını merkeze koyar. Gottfried Benn'in ifadesiyle: "Tüm değerleri içine alan genel nihilizmin yerine yeni bir aşkınlık, yaratıcı gücün aşkın boyutunu koyma çabasıdır bu" (Aktaran, Ecevit, 2014: 54; Peter V. Zima, 1997: 333). Döneme ilişkin bir kültür karamsarlığı içinde, çoğunlukla kendileriyle ilgili bir hoşnutsuzluk yaşayan sanatçı anlatıcılar, zamanda ve mekânda sürdürülebilir arayışlarını, romantizme özgü, çocukluğa dönüş özelemleriyle giderirler; gerekirse evden uzaklaşmayı göze alarak, gerçeğin peşinde yeniden yuvaya dönüşü amaçlayan oluşumsal bir süreci eserlerine yansıtırlar.

Günümüzün roman anlayışında, sanatçı romanlarının öznesi kılınan sanatçı adayını, postmodernizme özgü çoksesliliğin içinde bölünmüş kimliği/benliğiyle konumlanır. Sanatını bir olgunlaşma sürecinin dışavurumu olarak gören, gözetilen geleneksel roman sanatçısından en önemli farkı ise bu arayışını her an birbirine dönüşebilen imgelerden yola çıkarak kurgulamasıdır. Sanatçının arayışı, bir "zaman ve "uzam" karşıtlığını gidermeye yönelik bir belirsizlik atmosferi yaratır. Yansıtmacı bir bakışın yadsındığı "düş", "rüya", "bellek" gibi rastlantısal olanı yücelterek kaygan bir zeminde bilinçdışına yönelen sanatçı özneyi, somut yaşamdan çok, metinlerin parçalı yapısı içinde dolaştırmayı öngörür. Anımsamalarla ilerleyen zaman, kronolojik bir dizgede akmaz, mekân ise her an birbirine dönüşebilir imgelerle yapıbozuma uğrayarak sonsuzluğa yönelir. Sanatçı-anlatıcı, imgelerle çoğaltılarak yok edilen anlamın peşine düşer. Anlam, parçalanmış ve merkezini yitirmiş benlikle arayışını sürdüren modernist ve postmodernist sanatçı adayları için her zaman eksik, her zaman yarım kalandır.

Estetiğe ilişkin görüşlerini, bir üst gerçekliğin içinde, anlamlandıran sanatçı kahraman, bir taraftan da bu arayışını yaşamla örtüştürerek kendisiyle vicdani bir hesaplaşma içine girer. Bilinçdışının dağarında, yaşamın çağrışımsal uyarınlarıyla buluşurken, öznesi kıldığı kuramsal görüşleri arasında paralellikler kurar. Sanatçı olmanın gereği olan başkalaşımınla, yaşamıyla, sanatı arasındaki yabancılaşmayı ortadan kaldırmayı ve bu arayışını, sonsuzluğun uzamında dille buluşturarak metnine taşıyabilmeyi amaçlar. "İmgeler", modernist edebiyatta metnin kurgulanabilmesinde dilin olanaklarını arttıran, zaman ve uzam arasında kurulmuş karşıtlıkları yeni bir gerçeklik söylemiyle ortadan kaldırarak metne işlevsellik kazandırır. Dolayısıyla,

geçmişten günümüze sanatçı romanlarında söylemin belirleyicisi olan estetik arayış, “görsel temsillerin sözlü ifadesi” (Krieger, 1992: 11) olarak kayda geçen “Ekfrasis” yöntemiyle de imgelerin dille buluşturulmasında önemli bir yer tutar ve dilin uzamsallık özelliğini artırır. Postmodern edebiyatın, şiir, roman ve resim sanatıyla ilişkili melezleşen yapısında, imgelerin/imağların dile görsellik kazandırmadaki etkisi önemlidir.

“Edebiyatın, somut gerçeği başka türlü söylemek için oluşturduğu ve alegori/simge gibi geleneksel metaforik oluşumları da içine alan üst kavram imgenin mutasyona uğramış biçimidir modernist imge” (Ecevit, 2014: 54). Resim düzlemindeki yansıması ile kurmaca bir dünyayı dış dünya ile örtüştürür ya da sözcüklerle oluşturulan metaforik bir resme öykünür; tıpkı resim gibi duyguya, sezgiye ve imgeleme seslenir. Ecevit’in de vurguladığı gibi, imgenin tarihçesiyle, edebiyatın biçim düzlemindeki gelişimini ayırmak mümkün değildir. Dolayısıyla, modernist estetik ve postmodern edebiyatın kurmaca düzleminde sanatçının söyleminin yapı taşlarını dokuyan imgeler gerek dış dünya betimlemeleriyle gerek dilin sonsuzluğunda çoğaltılabilir özelliğiyle, gerçekliğin bütününe vermek yerine salt bir bölümüne yönelen bir eksikliği içerir ve bir tamamlayıcıya ihtiyaç duyar.

Gelinen süreçte, sanatçı romanlarındaki sanatçı öznenin arayışı, çoğaltılmış imgelerle, sınırları bulandırılmış gerçeğin dille düzene sokulmasının bir gereği olarak yeni göstergeleri bir gerçeklik olarak sunar; zaman ve uzamın birbirine dönüşümüyle, devinimsel kıldığı göstergeleri üstkurmacaya taşır. Sanatçı kahraman hiç var olmamış bir gerçekliğe, yüksek bir bilinçle ulaşabileceğinin farkındadır artık. Dolayısıyla aşkınlığa eğilim gösterir. Kendini bulmaya yönelik arayışında, gerçeğin temsil edilemezliğini, bölünmüş kimliğiyle aşmaya çalışırken, imgelerin dünyası içinde yeni imgeler yaratarak yol alır.

1. 1. 2. Postmodern Sanat

Modernliğin bir uzantısı olarak gelişme gösteren aynı zamanda da modernliğe karşı bir tavır almayı, özne-nesne ilişkilerinde bir muğlaklığa yol açarak sonuçlandıran postmodernizm, kavramsal olarak, belli yönelimler içerse de en belirgin eğilimi çoğulculuktur. Modernliğin ardından gelen olarak, bir tavır almayı, özne-nesne ilişkilerinde bir muğlaklığa yol açarak sonuçlandıran postmodernizm, kavramsal olarak, belli yönelimler içerse de en belirgin eğilimi çoğulculuktur. “Postmodernin, modernin

daha bir moderni mi, onun doğrultusunda bir yeni mi olduğu, yoksa modernden sonra gelip onun karşıtı mı olduğu, edebiyat bilimcileri arasında hala tartışılmaktadır” (Aytaç, 2009: 317). Öncelikle, kültürel bir duruma atıf yapan postmodernizm ile tarihsel bir dönemin ifadesi olan postmodernlik arasında kendi sınırlarını belirlemeyi çalışırken, karşı kutuplara varlık hakkı tanınması bağlamında bir hoşgörü ortamı yaratmıştır. Sarup, bu belirsizliğin altını çizerek, postmodernizmin yüksek modernizmin yerleşik biçimlerine bir tepki olarak ortaya çıkmış olabileceğini ileri sürer. Toplumda yaşanan ekonomik, kültürel ve siyasi yaptırımların bir sonucu olarak beliren güvensizlik ortamının insanın gelişimindeki ilerlemeci anlayışı yok ettiği, bireyin kurtuluşuna yönelik oluşturduğu zeminde sanatı da oyunsu, eklektik ve temelsiz kıldığı yönünde bir görüşü ortaya atar. Modernliğin bütünlük, tutarlılık gibi kavramlarla ilişkisi, öznenin bozulan bütünlüğünün bir ifadesi olarak kendine özgü bir zaman ve uzam tasarımı içinde ele alınır. Eagleton, sanattaki bu yeni görme biçimlerini, Batı’da kapitalizmin farklı bir türevini doğuran tarihsel bir değişikliğin ürünü olarak görür (bkz, Eagleton, 2014: 215). Sınıf politikalarından, dağınık bir kimlik politikalarına doğru merkezleşmeyi esas alan yönelimiyle, teknoloji ve sibernetik ağların uzamında yeni bir kültürel üslubu dayattığını ileri sürer. Lyotard ise *Postmodern Durum*’da bu süreci dile verilen önem çerçevesinde ele alır ve teknolojinin de belirlenmesiyle bilgi sorununu gündeme taşır: “[D]ilbilim kuramları, iletişim ile sibernetik sorunları, bilgisayarlar ile bilgisayar dilleri, çeviri sorunları, enformasyon depolama ile veri bankaları, bu konular arasında en çok üstünde durulanlarıdır” (Lyotard, 1984: 17; Aktaran: Sarup: 2017: 189). Dolayısıyla yaşanan gelişmelerin bilgi ağı üzerindeki etkisi kimi yıkıcı sonuçları da beraberinde getirir ve zihnin bilgiye ulaşımında yalınkat bir eğitime duyulan ihtiyacın, görmezden gelindiği bir toplumsal atmosferi ortaya çıkarır. Kültüre rağmen her zaman kültürün kendisini hedef alan postmodernist gereksinimler, büyük anlatılara karşı olsa da ayırım gözetmeksizin tüm disiplinlere karşı bir “metinleştirme” eğilimi taşır. Sarup bunu, “biçemsel derlemeciliğin [seçmeciliğin] yükselişi; kodların karışarak kırmalaşması” (Sarup, 2017:188) olarak ifade eder, postmodernizmin sanata yansımada seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayırımın çöküşüyle ilişkilendirir.

Klasik ve evrensel olana, nesnellik ve bilimsellik kaygısıyla Aydınlanmacı anlayışa karşı duruşuyla postmodernizm, tarihsel hakikatlerin yöneliminde tarihsel zeminine karşın, tarihselliğe karşıt bir tavır geliştirir. Bu tavrı öncelikle, sanatın yinelemeci dışavurumunda, bilincin baskılanışına yönelik bilinçdışı yönelimiyle ortaya

koyar. Zamanın çizgisel akışında kesintiye uğrayan geçmiş ve gelecek arasındaki bağ, bilinçdışının uzamında anımsanan bir zamanın içinde kendisini görünür kılar ve zamanda parçalanmalarla kesintiye uğrar. Sanatçı ise bir dahi değildir artık. İçerikten çok yüzeyin/bedenin önem kazandığı böylesi bir kültür atmosferinde, biçim ya da biçime yapılan vurguyla sanatçının amacı olur. Sarup'un (2017: 188) da vurguladığı gibi, "kendine gönderime (self-referentiality), alıntılama, tuzaklamaya, yapıntıya, rastlantısallığa, anarşiye, bölük pörçüklüğe, pastiş ile alegoriye bıkıp usanmadan sürekli başvurulduğu görülmektedir"

Gombrich, plastik sanatlarda postmodernizm teriminin ilk kez 1975'te, Charles Jencks tarafından ortaya atıldığını ileri sürer (bkz. Gombrich, 2017: 488). Jencks, öncül sanatın bir gereği olan Modern mimarinin işlevciliğini yadsımış, biçimde öze yönelen, gereksiz ayrıntılardan kurtuluş yerine, yaratıcılığın bir belirtisi olarak, eskinin mimari formlarıyla birlikte inşasına önem vermiştir. Mimaride olduğu gibi resimde de salt kendisine gönderme yapan göstergeler, yerini ilişkiler ağı içerisinde konumlanan çoklu göstergelerin biraradalığına bırakır. Amerikalı sanat kuramcısı Clement Greenberg'in görüşlerini yineleyen Sarup 19. yüzyılda edebiyatın hükmünde olan resim sanatının, yukarıda da değinildiği gibi 20. yüzyıla gelindiğinde modernizmle birlikte edebiyatla bağını kopararak, özgünlük arayışıyla kendisini yeniden yapılandırıldığını yazar (bkz. Sarup, 2017: 241). Gombrich ise doğada olanı betimlemeye bir karşı çıkış olarak algılanan modernizmde, dönemin sanatçılarının yollarını belirlemede "eleştirmenlerin", sanatçıların, gelenekselle bağlarının kopmasında etkili olduğunu belirtir.

Bilgiden çok deneyimleri öne geçiren, kuram yerine pratiğe eğilim gösteren postmodernizm sürecinde ise Sarup'un (2017: 242) da altını çizdiği gibi zihinden bedene doğru bir kayma durumu ortaya çıkar Dolayısıyla modernist sanatın tasarımında önem taşıyan zihin ya da ussallık, karşıtı olan postmodernizmde bedenselliğe ve bedensel olana meyiletmesi olarak anlaşılır. Bir başka deyişle, postmodernizm, derinlikten ziyade yüzeysel olanın görünür kılınmasını önceliği olarak görür. Bu nedenle modernizmin kuramsallığını yadsımaya öykünerek yaşamsallığı vurgular. Sanatın kurumsal yuvası olan müzelerde, örneğin, "Art Nouveau üslubunun temsilcisi sayılan Musée d'Orsay'da [olduğu gibi] ziyaretçilere modern ve klasik resimleri yan yana görüp eski önyargılarını gözden geçirme olanağını sun [mak gibi bir amaca yönelir]" (Gombrich, 2017: 490).

Modern sanatın şaşırtıcı olana eğilimini, sanatçılara büyük bir özgürlük alanı açarak sağlayan ve sanatta çoğulcu bir dili öne çıkartmayı hedefleyen postmodernizmin,

öncü sanatın önyargılarını yıkabilmede, mimaride olduğu gibi, teknolojiyi de kullanarak resim sanatında ayrışık imgelerin biraradallığına önem verdiği görülmektedir. Sanatta sahiçiliğın ve özgünlüğün önemsendir olması, modernist sanatın amacını oluşturan, gösterenin hâkimiyetindeki biçimci bakış açılar yerine, öznenin kendisinde uyandırılmayı amaçlayan anlamlı yapılara bırakır. Fotoğraf gibi farklı görüş açılarıyla, türlerin biraradallığına yer veren sanatın dilinde çoğulculuk esastır. “Dolayısıyla biçim- kendi özgül söylemindeki adıyla biçem-duyumsal etkilerin bir planıdır; ivedi duyumsal etkiyle (ister bireysel ister ekinsel) bellekle arasındaki alışverişlerin aracıdır” (Sontag, 2013: 41). Bir sanat yapıtını anlaşılabilir kılan şey, S. Sontag’ın da dediğı gibi, yinelemelerin algılanmasıdır. Bu bağlamda, postmoderne özgü plastik sanatlarda imgelerin, figürlerin bellekle alışverişi, sanatın ifadesinin geliştirilmesinde önem taşır.

Gombrich resim sanatında David Hockney’in çoğaltılmış imgelere yönelik çalışmasını, *Sanatın Öyküsü* (2017: 493) adlı eserinde değindiğı gibi, kübist sanatçılara özgü zihinsel bir bileşim içerisinde ele alır. Görüşümüz ise kübist sanatın birbiri üzerine kesişen yüzeylerde önceliğın en belirgin olan yüzeye verildiğı, ancak postmodern ruha özgü Hockney’de olduğu gibi imgelere eşdeğerlilik kazandırıldığı yönündedir. Perspektifin aksine gözün sabitlenemeyen konumuyla ilgili olan fotoğraf kareleri, birbirleriyle ilişkisinden dolayı imgenin, bütünsel olana doğru çok daha kolay ulaşılır olmasının nedenlerini ortaya koyar. Bu bağlamda, yapıtın biçimi, bir tür bağıntılar ilişkisiyle algılanmayı bekler.

Sanat nesnesinin, geçirdiğı dönüşümlerde, tarihsellik her zaman belirleyici olmuştur. Yukarıda da değinildiğı gibi modernizm sürecinde, nesneyi göstereniyle ilişkisinden öte bir anlamla donatması, resim sanatına devrimci bir bakış kazandırmıştır. Günümüzde ise ilkel sanatlarda olduğu gibi eski ve yeni sanatların birlikte, kimi zaman iç içe yer aldığı örneklerde, farklı kültürlerin üsluplarına büyük bir ilgi gösterilmektedir. Gombrich, postmodernizm sürecinde, hoşgörüdeki bu artışın, Doğı ve Batı sanatlarındaki keskin ayırımların ve farklılıkların ortadan kalkmasına uygun şartları hazırladığını söylemiştir. Postmodern sanatta kurucu görevini üstlenen öznedir, dolayısıyla gerçeklik öznenin nesneyle ilişkisi boyutunda ele alınır.

Gombrich, *Sanatın Öyküsü* adlı kitabında Paris’teki Ulusal Modern Sanat Müzesinin yayımladığı derginin 1987 Aralık sayısından bir bölüm aktarır ve soyut resmin sıkıcı sadelikten uzaklaşarak yerini alegorik ya da tarzci resimlere bıraktığını yazar. Gelenek ve mitolojiye atıf yapan bu resimler, daha çok figüratifdir, sanatçılar ise

eserlerinde ahlak öğütleri vermekten kaçınmamakta, öyküsel bir anlatıma yer vermekte bir beis görmemektedirler (bkz. Gombrich, 2017: 487). Çoğulculuğun bir gereği olarak bu aynı zamanda biçimler arasındaki ilişkileri bir kazanım olarak gören, modern sanatın dışladığı geleneksele özgü bir bağlamın önemine vurgu yapar. Resim sanatında Velazquez (*Rokeby Venüs*) ve Rubens'in Venüs'ünü (*Venus at her Toilet*) farklı reproduksiyon teknikleriyle yineleyen Robert Rauschenberg'in çalışmaları, postmodern sanatın örneklerdir. Gombrich, günümüzde bu yeni ortamın genişleyen sınırları içinde çalışan sanatçıların hepsinin, postmodern etiketini kabul etmediğini, dolayısıyla kendisinin de değişen üslup yerine, değişen bir ruhtan bahsetmeyi yeğlediğini yazar. Lucian Freud'un *İki Bitki* adındaki tablosunu, 1502 de Albert Dürer'in *Çimen Demetleri* adlı eskiziyle ilişkilendiren Gombrich, Freud'un tablosunda postmodernliğin yinelemeci tavrına karşılık, dönemin üslubundan farklı olarak doğanın görünümünün betimlendiğine dikkat çeker (2017: 491).

“Kimi sanatçılar ise ayrışık biçimleri yan yana getirerek, bakış açılarının sayılarını çoğaltarak karma/kırma (*métissage*) ya da çoğul, çoksesli bir yapı ortaya çıkarırlar” (Aktulum, 2016: 84). *Pop art* sanatçısı R. Rauschenberg'in *Persimmon* (1964) adlı resmi başta olmak üzere, kimi kolaj çalışmaları postmodern resmin öncülleri olarak kabul edilir. Aktulum'un da belirttiği gibi sanat tarihi, birbirinin malzemesini tüketen, ötekinin yapıtından beslenen ya da ötekinin yapıtına gönderme yapan resimsel ve yazınsal eserlerle doludur. Ancak her dönem, farklı bir amaca yönelik bir dönüştürümü hedeflerken, postmodern sanatçının öncelikleri toplumsaldan yanadır. Uzamın çoğullaştırılması kadar, ötekinin sözünün de dolaşıma sokulmasını birincil amacı kılar. Velazquez'in eseri *Las Meninas*'ın, Picasso'dan başka birçok sanatçı tarafından tekrarlandığı bilinmektedir. Bakhtin, J. Kristeva ve Roland Barthes ise sanatçının amacının eski yapıtlarla bir tür söyleşime girerek, yinelemeye yönelik bir izlek oluşturduğunu ileri sürmüşlerdir.

Sanat yapmak, günümüzde biçimsel ve içeriksel dönüştürümlerle bir oyun haline getirilmekte, dilin ve imgenin çağrışımsal boyutundan yararlanarak zaman boyutundaki kırılmalarla sesin çoğulluğu sağlanmaktadır. Uzam, varoluşsal kaygılarla geçmişten geleceğe uzanan alıntılar zincirine dönüşürken, belirlenmiş göndermeleri yıkmaya uğraşır. Bu tavır, aynı zamanda sanatın özgünlük manifestosundan uzaklaşmayı ilke edinirken, görüntünün bütüne özgü anlamını da kesintiye uğratır. Sanatın alıntılarla ilişkisel bir boyutta kurulmasını ise bir değer kazanımından çok işlevsel kazanımların ortaya

çıkartılması olarak görür. Türlerin biraradalığı (fotoğraf-resim, resim-heykel, yazın-resim), yanyanalığı ya da farklı malzemelerin bir arada kullanımıyla, türlerin arasındaki sınırları belirsizleştirirken, algılamayı da zorlaştıran bir ayrışıklık etkisi yaratır. Bu ayrışıklık etkisi resmin bütünü yerine kolaj etkisi doğuran motiflerden kaynaklanır. “Pop art, neo-dadaizm, yeni Fransız gerçekçiliği, fütürizm, minimalizm gibi sanatsal hareketlerde, postmodern bir yapıta aranan kimi sanatsal özellikler bulmak olasıdır” (Aktulum, 2016: 240). Postmodern resimde bu işlemin en önemli tarafı izleyicidir. Sanatçının amacı ise sanatta şaşırtıcı olanı amaçlayan modernizmde olduğu gibi izleyicisini değişik yapıların üzerine düşündürmeyi hedeflemesidir. Ayrışık unsurların ikili yapısı, yeni bir bağlamda bütünü kurmaya çalışırken, bir taraftan da her görüntü bir başka görüntünün çağrışımlarıyla kendi tekil varlığını korumaya devam eder. Sanat eseri, yeni göstergelerin üretilmesiyle gerçekleşen yeni yapıda bir sonu değil, ötekine göre varlık kazanan göstergelerin sonsuzluğunu amaçlar.

1. 1. 3. Sanatın Çıkmazı: Jacques Derrida

Metinle ilişkili görüşlerini felsefi bir bağlama taşıyarak konuya açıklık getirmek isteyen Fransız düşünür Jacques Derrida ve onun izleyicilerinin, yapı-bozucu yaklaşımlarıyla postmodern ya da post-yapısalcı olarak nitelenen eleştirinin geliştirilmesinde sundukları katkılar önemlidir. Kristeva'nın gerçeğin belirlenmesinde, metindeki çağrışımsal unsurlara yönelik psikanalitik yaklaşımı, Derrida tarafından dildeki “kaçaklar” sorunsalıyla metindeki sesmerkezciliğe karşı çıkar. Derrida'ya göre, “[g]östergeler yokluğu gösterirler, bulunmayana gönderirler” (Sarup, 2017: 59). Anlam ise dolaysız bir açıklığın içinde ve hareket halindedir. Bu bağlamda, dilin yapısalcı unsurlarının metnin gerçekliğinde anlama yönelik bir yabancılaşma etkisi uyandırabileceğini söyleyen Derrida, dilde bildirişimi aksatan bu unsurların, metinde yapı-bozuma uğratılarak üstesinden gelinebileceğini ileri sürer. Gösteren ve gösterilen ilişkisi, Saussure'ün yapısal karşılıklılık durumundan kurtularak, sonsuza dek gerçekleşmeyecek bir tamlık öykünmesi içine girer.

Derrida, konuşma dilinde hiçbir etki uyandırmazken, yazıda *e* ve *a* sesleri arasındaki farklarla anlam değişimine uğrayan *différer* fiilinden yola çıkarak, *differance* [ayırma; ayırım] sözcüğüne ulaşır; yazı ve konuşma dili arasındaki farkı belirsizleştirerek, kuramını oyunsu bir içerik üzerine kurar. Zira “*differance*” ya da

“différance” sözcüğü hem ayrı olmak, biçimce aynı olmamak anlamına gelirken, konuşma dilinde hiçbir etki uyandırmaksızın “ertelemek/geciktirmek” anlamını da içerir. Derrida’nın görüşlerinden yola çıkan Sarup’un da altını çizdiği gibi, dilin zamansallığının da bir kanıtı olan bir gösterge, kendisi olabilmek için dışarda bıraktığı öteki sözcüklerle birlikte geçmişin izlerini içerir. Bu aynı zamanda göstergenin dönüşümüne olanak tanıyan, özne-nesne karşıtlığının ortadan kaldırıldığı bir sürece işaret eder. Varlık ise *a* harfinde olduğu gibi göstergenin ayırmasına denk gelen ses merkezli ve yazıya denk düşen-zamansal ve uzamsal bir bulunuş etkisi yaratır. Derrida, bu ayrımlaşma anıyla, öznenin hareketleri arasında ilişki kurarak, “bir ögenin, geçmiş ve gelecekte bıraktığı izler içinde, bir başka ögeye gönderme yapmadan, bir şey bildiremeyeceğini, anlam kazanamayacağını ifade eder” (Derrida, 1994: 55). Bu durum, ayırım öncesi, varoluşsal bir durumun bölünerek çoğalması ya da yapısal bir bulunuş hali kazanmasından öte bir durumdur. Kendiliğin dışavurumunda öznenin zamansal ve uzamsal düzlemdeki varoluşunun sorunsal kılınmasını amaçlar. Dolayısıyla, dilin zamansallığıyla uyumlu olarak gelişme gösteren özne-nesne ilişkisi, gösteren-gösterilen, görünüş-öz, temsil-bulunuş ya da uzam-zaman ilişkisinde olduğu gibi tüm metafiziki karşıtlıklarda bir kopuşu dile getirir.

Yapıbozucu eleştiri, “metin incelemelerinde retorik (sözbilimsel teknikler, söz sanatları) ile gramer (dilbilgisi) karşıtlığına dayanır” (Rifat, 2017: 159). Derrida’dan aktardığı yönüyle M. Rifat, dilin görünür kıldığı bu çatışmalı ilişkiler ağını, akıl ile retorik arasında olduğu kadar, gramer ile retorik arasındaki bir çatışmadan kaynaklandığını ileri sürer. Bir metnin içindeki söylem, metnin sözdizimsel yapısıyla uyumlu olmayan çelişik bir bildirişimi açığa çıkarabilir. Zira dilin bir başka özelliği de bir şeyi söyleyip, bir başka şeyi gösterebilme olanağını içermesidir. Dolayısıyla metnin anlamı, kendisini kolay kolay ele vermeyen bir güvensizlik ve kararsızlık ortamını temel alır. Derrida’ya göre dilin ikircikliliğinde bir yapı bozulurken, öteki yapının özgürleşmesi ve kendini ortaya koyması söz konusudur. Derrida, “différance” (ayırım) olarak anlamlandırdığı bu farklı güçlerin etkileşimleri arasında bir bağ kurarak, parçalarının yok olmadığını iddia eder. Derrida’nın Kristeva’yla yaptığı *Göstergebilim ve Gramatoloji*, (1994: 23) adlı söyleşisinde “Yer-olmalar” (devenir-espace) ve “etkiler” olarak tanımladığı ilişkiler ağı, hiçbir yapının yok olmadan salt etken ve edilgenlik durumu olarak bir kararsızlık ortamında dönüşerek dilde varlığını sürdürür

Bir metni anlaşılır kılmak, üstesinden gelmek için o metnin yapısını sökmek ve ayrıştırmak gerekir. Derrida'nın savıyla, metni şaibeli kılan bu yaklaşım, dilin gramer yapısını, retorik bir oyunla bozarak özneye ilişkilendirir ve öznenin katılımıyla kendi gerçekliğini aradığı bir süreçte yeniden metnin üretilmesini esas alır. Dolayısıyla, Derrida'nın metinde biçime yönelik geliştirdiği bu sav, her şeyden önce anlamın ertelenmesini öngören bir dizge-karşıtlığı olarak sunulur. Hiçbir şeyin kesin olmadığı bir metinsel üretimde, “anlam” salt ertelemelerle geleceğe yönelen bir söylemin geliştirilmesini amaçlar. Rifat'ın da vurguladığı gibi çelişkilerin metin içerisinde bulunması, dilbilgisi ve retorik karşıtlığının metnin ayrıcalıklı bir ögesi olarak görüldüğü bir yapıya ilişkindir. Böyle bir karşıtlığın altüst edilmesi sırasında beliren ikincil öge, metnin yeniden kurucu ögesi haline gelerek geleceğe yönelir. Yapısalcı eleştirmenlerin anlama yönelik bir ilk göstergeye ulaşma çabasının imkânsızlığı, Derrida'da da yazı ya da ses için bir ilk varoluşun öngörülemediği savına yöneliktir. Bu durumu düşündüğü bir kaynağın hep daha öncesindeki bir başlangıca ulaşmak isteyen zihnin bir özelliği olarak gören Derrida'ya göre herhangi bir metin, gösterilenlerin, gösterenler ağıyla buluşturulduğu bir bütünlüğü olanaksızlaştırdığı gibi metafiziksel tinin ya da öznenin kendi varoluşuna karşı sorunlu bir hareket olarak da okunabilir. Varlık, Sarup'un kısaca ifade ettiği gibi, “bütün gösterenlerin kendisine gönderdiği en son gösterilendir” (Sarup, 2017: 58). Aşkın bir gösterilen olarak, Derrida'nın “yapı sökülme” yöntemiyle ortaya çıkan ‘bulunuş metafiziği’ [metaphysics of presence] ile ilintilidir” (2017: 61). Derrida'nın bu yaklaşımı, öznenin göstergeyi algılamasında bulunuş metafiziğine dair çelişkili bir durum yaratır. Bu görüşün en önemli nedeni ise bir göstereni olmaksızın bir göstergeyi, gösterilene işaret ederken düşünemeyecek oluşumuzdur. Bu nedenle Derrida, konuşmaya, yazı karşısında hep öncelik verir ve ses merkeziliği bir ayrıcalık ve bir sonuç olarak ortaya koyar. Bu aynı zamanda tinsel olanın da sezgisel olarak ele geçirilişidir. Metafizik yerine logosu öne çıkaran medeniyet inşasında, söz-merkezli bir yapının eğilimini ortaya koyan Derrida, göstergeyi değişmez bir ilk ilkeyle buluşturulmasını, aşkın ve zihinsel bir eğilimin kurgusu olarak tanımlar. Yapısalcılığın yüzeydeki karşıtlıklarını Derrida, derin yapıdaki akışkanlıktan beslendiğini, bu bağlamda metinde bir kararsızlığın kök saldıığını söylemiştir. Bu bağlamda gösteren-gösterilen, artzamanlı-eşzamanlı, uzam-zaman gibi karşıtlıkları sökmeyi öneren Derrida, başlangıç ile son duygusundan kaynaklanan bir merkez özleminin hiyerarşik yapılar ortaya çıkardığını ve otoriterleşmeye yol açtığını ileri sürer.

1. 2. Panoramik Bir Sunum: İmge

*Dünyanın imge olması varoluş
içinde insanın özne
olmasıyla aynı eylemdir*

Martin Heidegger

Edebiyat metinlerinin, resim sanatıyla kurduğu ilişki, kapsayıcı bir terim olan “imge” kavramıyla, geçmişten günümüze plastik sanatlar, felsefe, teoloji, metafizik, psikoloji, fenomenoloji, toplumsal ya da ideolojik bağlamların içinde ele alınabilecek geniş bir faaliyet alanına sahiptir. Edebiyatın içinde görselliğin ve imge oluşturmanın gerekçeleri, tarihsel süreçlerle de ilişkili olarak sembollerle idealleştirme ya da görselleştirme bağlamında imgeyi kültürel bir bağlamların içinde ayrıcalıklı bir konuma taşır. İnsanın varlık, doğa ve dille ilişkisini düzenleyen, görsel algının tam olarak ele geçirilemeyen unsurları olan imgeler, sanatın simgesel ve natüralist dili benimseyen her iki gösteriminde de önemli bir yer tutar. Günümüz yazınında ise imgeler, biçimin düzenleyicisidir. Bu bağlamda, imgenin tarihçesi ile edebiyatın biçim düzlemindeki gelişimi birbirine koşut gelişme gösterir. “[Örneğin], [m]odernizmin de post-modernizmin de öncüsü olan 19. yüzyıl romantiklerinin simge anlayışı, metaforiğin modernist imgeye uzanan serüveninde bir köprü işlevi görür” (Ecevit, 2014: 52). Bu süreçte imge kavramı, modernist yazının içinde, tek bir anlama işaret eden yapısıyla, geleneksel bir imge türü olan alegori ve alegoriye göre karmaşık bir yapısı olan simgenin dış dünyayı anıştıran oluşumlarından kendisini ayrıştırmaya başlar. Ecevit’in de vurguladığı gibi avangardist sanatçı, bütüncül anlamı imgelerle çoğaltarak yok etmeyi, dış dünyanın görülebilir gerçekliğinden kopardığı imgelerle bir sanat eserinde daha önce hiç var olmamış bir gerçeklik düzlemine ulaşabilmeyi amaçlar. Dış dünyada görülebilir karşılıkları olsa da karmaşık yapısı nedeniyle tarihsel koşullara göre değişiklik gösteren simge kavramı, imgeyle ilişkisini özneliğin alanına taşıyan bir kavramdır. Bu bağlamda sözcüklerle oluşturulmuş bir resim olan imge, dille ilişkisinde, dilin metaforik özelliğini, görülebilir, sezilebilir unsurlarıyla çoğaltan bir anlam alanı yaratır.

İmgenin Türkçe sözlükteki anlamı sanat ve psikolojideki tanımlarıyla birlikte yer alır: “Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya” olarak tanımlanan imge kavramının ikinci anlamı ise “genel görünüş, izlenim, imaj” dır. Ancak sanatsal “imge” bu tanımdan da farklı özellikler içerir. Örneğin “hayal” için üretilen bir

başka terim imgeden farklı bir nitelik taşıyan “düşlem” terimidir ve gerçeklerden kopuşun bir ifadesi olarak insanın istemlerinin doyurulmasını imgelemin bir etkinliği olarak ortaya koyar. Oysa sanatsal “imge” “dış dünyanın zihin tarafından algılanmasıyla elde edilir” (Timuroğlu, 1994: 11). Psikolojideki tanımı ise öznelğin alanından yola çıkılarak ele alınır: Dış dünyanın-nesnelere-duyularla bilince yansıyan yönü ya da duyuların uyarımı olmaksızın bilinçte beliren nesne, olaylar, hayal, imajlardır. (T.D.K, 1998:1076). Timuroğlu, psikolojide imge yerine imgelem teriminin öne çıktığının altını çizmiştir. Zira imgelem, “geçmiş yaşantımızdan birleştirmeler yaparak sağladığımız zihinsel örüntülerdir” (Timuroğlu, 1994: 12). Sonuç olarak imgeler, gerçekliğe dayalı bir durum olarak ortaya çıkar ve bilginin yapısında görüntüsel imajlar kadar sözel metaforlarla da insan psikolojisindeki etkisiyle sanatın dilini belirler. Psikolojide olduğu gibi sanatta imge kavramı, şairin iç dünyası ile ilgili veriler sunar. Şair dış dünyadan aldığı zihinsel uyarımları ya da birtakım temaları, yeni bir ifade alanı içinde, benzetme veya metafor bağlamında kullanarak sanatsal olana yönelir. İmgelerle yansıtmacı bir özellik kazanan sanat ise yaşamsal olanın insan bilincine yansımalarından öte bir anlam içerir. Sanatçının bilincine yerleşmiş olan izlerin, görüngülerin türlü araçlarla yeniden yansıtılması olarak anlam kazanır. Timuroğlu sanatsal imgeyi, üç boyutuyla ele alır:

- a). Sanatsal imge, yaşamın yaratıcı tipikleşmesidir.
- b). Görüngülerin asal nitelikleri varsayımsal (fictive) çizgiler içinde yükseltilir.
- c). Çoşkusaldır (heyecan verici). Çoşkusallığı, kahramanlık duygularını yücelterek, dramsal gerilimle, trajedi öğeleriyle, yergici ifadeyle, içlilikle, duygusallıkla vb. sağlayabilir.” (Timuroğlu, 1994:11; Sivri, 2008: 144-145).

Dolayısıyla sanatçının öznel bir dışavurumla yarattığı imgeler, resim sanatında olduğu kadar edebiyatta, özellikle de şiirde duyguların ifadesini dile getirebilmenin bir aracıdır. Ressamın, biçim ve renkle salt resimsel öze ulaşma çabası, günümüzün edebiyat anlayışında dilin imkânlarıyla, gerçekleşir. Duyuları renk ve biçimle harekete geçiren, nesneyi görülebilir ve dokunulabilir kılan modernist ressam gibi yazar da oluşturmak istediği üstkurmacada dilin sınırlarını belirlediği biçimsel bir deneyselliği kurgular. “Sözcüğün Batı dillerindeki karşılıkları da (Bild/image) resim/görüntü anlamları içerirler” (Ecevit, 2014: 49) Türkçede imge sözcüğü, resimle ilişkili olarak imgeleme seslenen, Ecevit’in de değindiği gibi işaret anlamında görselliği de içeren “im”

sözcüğünden türetilmiştir. Günümüzde tasvirin ya da betimlemenin sorunları içinde yer alan imgeler ise dilsel göstergelerin destekleyicisi olarak işaretlere-göstergelere-dönüşmektedir

Modernist estetik, resmin plastik düzleminde içerikten bağımsız, göstereni salt kendisi olan renk ve biçimlerle temsil etme çabasını, edebiyatın uzamında dilin aracısı kıldığı imgelerle gerçekleştirir. İmge (imaj) sanatın dilde ve resimde belirleyicisidir. “[modernist sanatta] imge görülür bir biçim ve gerçekdışı olanı, kurgusal bir içerik ile olmayan şey düşüncesini buluşturur” (Aktulum, 2021: 106). Nesnenin ayırıcı özelliklerini bilincine yerleşmiş olan görüngülerden yola çıkarak yeniden sunan sanatçı imgeyi yeniden anlamlandırabilmenin yollarını arar. Resim düzleminde benzeştirme, taklit ya da temsil yoluyla renk, çizgi, ışık, gölge oyunları ile olduğu kadar dilin bir işlevi olarak nesnesini farklı açılardan temsile öykünür.

Düşselliğe ilişkin terimlerin kullanımında her zaman büyük bir karışıklık olduğunu söyleyen G. Durand, imgenin yerine geçebilecek terimleri, “işaret”, “alegori”, “sembol”, “amblem”, “mesel”, “mit” “ikon”, “idol”, vs. olarak tanımlar. Bilincin, dünyayı tasavvur etmek için iki tarzdan faydalandığını söyleyen Durand, imgeleri “doğrudan” ve “dolaylı” olarak ikiye ayırır” (Durand, 2017: 13-14) Zihinsel bir temsil olan imgeler, doğrudanlık taşımalarına rağmen, anlama dirençli olmaları nedeniyle her zaman duyuların desteğine gereksinim duyan görünüşlerdir. Örneğin, nesnenin şimdi ve burada olması gibi duyuda ve algıda mevcut görünen imge doğrudanlığa atıf yapar; aksi durumunda ise imgenin dolaylı olarak zihinde belirlenmesini sağlar. Anıların duyumsanması gibi hayalde ortaya çıkan tasavvurlar, dolaylı imgenin işaretleridir: var olmayan nesnenin imge aracılığıyla yeniden sunumu olarak bilince girer ve imgelemi üretici kılar. Bir görünümün düzeni oluşturan imgeler, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümün varlıklarını sürdürür ve bir hafıza oluşturur. Bu hafıza toplumsal ve kültürel bir birikimi ortaya çıkarabildiği gibi, anı-bellek aracılığıyla özelliğinin biriktiği duyumsamalarla yeni imgeler yaratır.

Farklı dilbilimsel kökenleriyle buluşarak alt kategoriler oluşturan imge kavramı, yeni biçimlerin ifadesini olanaklı kılarak farklı tanımlara ulaşır. Wunenburger’in, *la Philosophie des images*’da (2001: 6) yer alan bu tanımlarını Aktulum, “gösterge, simge, alegori ve metafor dışında, tip, arketip, prototip, ana-kalıp, şema, figür, portre, mühür, künye vb.” (Aktulum, 2021: 106) olarak sıralar. Wunenburger imgeleri, duyusal ya da

bedensel olarak soyut (zihinsel) ve somut (dışsal) düzlemlerde ele alır. Öznenin dışında ancak öznenin bulunduğu ortamda algılanan bir nesne olan *algısal imge*, “nesnenin mimetik bir yinelemesi /ikizi olarak algılanır” (Aktulum, 2021: 112). Öznenin kopuk algısal imgeleri ise subliminal imgeler olarak adlandırılan Aktulum, nesnel bir veriye dayanmaksızın üretilen imgeleri düşselliğin bir sonucu olarak görsel yanılgılar olarak adlandırır. Arzu nesnesi yaratan gerçek dışı imgeler ya da bilinçaltı imgeleri, dilsel imgelerle iletişimsel bir boyut içinde anlam kazanır. Anlatımın ilk biçimi olan ve oluşumsal bir sürece ilişkin gizli imgeler olarak tanımlanan ana-kalıp imgeler (hiyeroglifler, şifreli yazılar vb.) ya da primitif imge olarak adlandırılan ilksel imgeler simgesel değerleri bir düzene koymayı olanaklı hale getirirken, bir taraftan da genellemelerle öznellik arasındaki farkın görülebilmesini sağlar. Gerçekliği bireysel ve genel karakterinin birliği içinde yansıtan imgeler, psikik bir kalıp oluşturan arketiplerle tüm insanlık için geçerli olan kalıplar üretir. Değişmezlik özelliği kazanan tiplerin yanı sıra prototipler ise dizin içerisinde bir model oluşturur. Basma kalıp ya da klişe olarak adlandırılan imgeler, “aynı içeriği değişiklik yapmadan olduğu gibi yinelemeye dayanır” (Aktulum, 2021: 117). Zihinsel imgelere göre nesnellik içeren somut imgeler ise durağan (resim) ve devingen (film) yapısal özellikleriyle temsil edilir.

J. P. Sartre’a göre edebiyatın imgeleri işlevsel bir amaca yöneliktir. Edebiyatın imgelerini yönlendirici kılan ve ideolojiyle ilişkilendiren Sartre, resimsel kodlara ilişkin renklerin, şekillerin, notların imge olamayacağını söyler (bkz. Sartre, 2017: 111). Bu bağlamda resimsel imgeler, salt kendisine gönderme yapan, göndergesi olmayan nesnel olmaları bakımından göstergesel özellikler içermez ve kendi başlarına bir anlam üretmez. Aktulum’un da değindiği gibi, imgelerin imgeleme gücüyle yeniden üretilebilmeleri için bir duygu öznesine gereksinimi vardır (bkz. Aktulum, 2021: 55). Anlam alanlarının belirlenmesine yönelik, 20. yüzyılda imgeler, dilin yapısalcılığına benzer modelleriyle ele alınır, sembollerle ilişkisinde ise kültürel dışavurumlarla uzlaşım sal bir işaret dilini oluşturur. “Bizimle gerçeklik arasına giren ve genellikle imajlar diye atıfta bulunulan görünüşler” ise gücünü nesnesiyle kurulan benzerlik, andırışım ve izlenimlerinden alır (Mitchell. 2005a:13). Mitchell’in de değindiği gibi, benzeşimle ilişkisi kurulan imgeler ya da imajlar, grafik, optik, algısal, zihinsel, sözel gibi ayrımlarla aynı adla anılan birbirinden farklı özellikler içerir; zamanda ve mekânda yer değiştirerek dönüşümlere uğrar. Aşağıda da değinileceği gibi, imge ve imajlar, kız kardeş sanatlar olarak anılan resim ve şiirin kurucu ögesi olmakla birlikte günümüz sanatında,

özellikle zihin imgelerinde bütün duyuların kullanımına ihtiyaç duyması nedeniyle dile gereksinir, düşünce ise dilde somutlaşır. Bilim ve felsefede olduğu gibi imgelerle nesnenin bilgisine ulaşmanın bir yöntemini sunan sanatın gerçekliğe ulaşma çabası, kültürel ve tarihsel verilerle sanatçının konumunda da belirleyici bir rol üstlenir, ortak bir bilince özgü yeni anlam alanlarının yaratılmasına katkı sağlar.

Estetiğin varlık nedeni olan imgeler, dille görselliğin buluşma yeri olarak en çok şiirde bir araya gelir. “Şiirsel imge dilin ortaya çıkışlarından biridir ve anlamlı dilin hep üstünde yer alır” (Bachelard, 2008: 18). Bachelard’ın ifadesiyle, öznenin kendisini tüm açıklığıyla ortaya koyduğu “şiirsel imge” dilin yüzyıllardır geçirdiği evrimin bir sonucu olarak dilin bir tür differansiyelini sunar. Şiirsel imgeyi bilincin kökeniyle buluşturan Bachelard’a göre fenomenolojik bir evrenin içinde olan özne, şiirsel imgenin bütünüyle içindedir ve özneliliğin doruğunda kalarak dili kullanır. İletişime yönelik düşünsel bir evrimi ise mağara resimlerinde görmek mümkündür. Aşağıda bir başlangıca ilişkin konusu edilecek olan mağara resimleri, bütünlüklü imgelerdeki soyutlamaların, dilin eklemli yapısı içinde işaretlere dönüşmesini anlaşılır kılmaktadır. Dolayısıyla imgeler, görsel bilince ilişkin göstergeleşme sürecinin ilk basamaklarını oluşturur.

Mağara resimleri, yaşamı ya da yaşamla ilgili bir deneyimin doğrudan doğruya kaydedilişi olarak görsel algıyı, işitme duyusu ve dille ilgili çıkarımların önüne geçirilmesini gözetten modellere örnek teşkil eder. Eski Mısır’da ise yaşamın bütünlüklü temsilleri yerine, dilsel bir dizgenin esas alınması analitik bir çıkarsamanın kanıtları olarak yer alır. Mısır duvar resimlerindeki öyküler, mağara resimlerinden farklı olarak imgenin bütünlüğünün yerine, dilin birimlerini, sözcükleri, sesleri koyar. Bu bakımdan, Eski Mısır kayıtları, yazı-resim ilişkisinin örneklenmesi açısından önce *piktogramlar* (resim-yazı çizimleri), daha sonra zihindeki kavramların yerini tutan ideogramlarla düşüncenin evriminin görülebilmeye bir dayanak oluşturur.

Dilin duyularla, özellikle de görsellikle ilişkisinin belirlenebilmesinin ilk belirgin örneklerini oluşturan Mısır ve Çin diyagramları, kavramların oluşumunun imgelere bağlı olarak gerçekleştiğinin bir kanıtıdır. Resimlerdeki öykünün bütünlüklü yapısı, insanın doğadaki yerini tanımlamasıyla parçalı bir yapıya dönüşmüş ve dile atıf yapan bir kırılmaya uğramıştır. U. Eco, ikonik imlerden oluşan hiyeroglif yazısının temsil ettikleri şeyleri, onların ‘katıksız’ birer imgesi olarak değil, retorik yer değiştirme aracılığıyla

sergilendiğini söyler (bkz. Eco, 2009: 123). Örneğin, Mısır Tanrısı Tot, Eco'nun da belirttiği gibi, 'yazmak' ya da 'hesaplamak' anlamına gelen kimi eylemsel özellikler taşır.

Yaşamın bütünlüklü temsillerine yönelik önemli bir örnek olan duvar resimlerinin, bir sonraki aşaması, Mısır ve Çin'de görülen, gösteren-gösterilen ilişkisinde dizgeleşmiş, öyküsel anlatımlardır. Mitchell, dil felsefesi konusunda yaptığı çalışmalarla ünlenen L. Wittgenstein'in görüşlerine yer vererek, dilin gelişimini bir metonimik (mecaz-ı mürsel: parçanın bütünü, cinsin yerine kullanılması) ya da sinekdoki (bir şeyin adının yerine başka bir şeyin adının kullanımını içeren konuşma figürü) olarak bir konuşma figürüyle, fonetik bir göstergeyi betimlediğini ileri sürer. Dolayısıyla, "[y]azılı dil, konuşmanın görülebilir koda dönüştürülmesi olarak belirir" (Mitchell, 2005a: 36). Bu sistemin gerçekleşmesinin ön koşulu, dilin tek tek sözcüklerden oluştuğunun anlaşılması demektir. Öyküde her sözcük için bir resim kullanılmasıyla, dilin birimleri yerine geçebilecek, yazı denilebilecek bir sistem oluşmaya başlar.

Eco'nun da vurguladığı gibi sanatın doğuşunun ilk kalıntıları olan piktogram/resim yazı örnekleri, imgelerin kavramsal kodlamalara dönüşme sürecini izlenebilir kılan modellerdir. Dolayısıyla tarihsel kalıntıların imgeleri, simgesel özelliklerle çoğaltılmasının verileri olarak bize ilkyazı biçimlerinin nasıl ortaya çıktığını anlatan, resim-yazı arasındaki ilişkiyi örnekleyen ipuçlarıyla doludur. Fischer, ilk dilsel anlatım aracının da bu türden benzetmelerden yola çıkılarak yapıldığını, imge ve nesne arasında kurulan büyüsel ilişkinin dildeki soyutlamalarla gerçekleştiğini belirtir. "Sözcük genellikle nesneyle özdeş sayılmıştır. Sözcük nesneyi kavrama, anlama, onun üzerinde üstünlük kurma aracıdır" (Fisher, 2017: 48). Dolayısıyla, masallar, sözcükle nesnesi arasındaki bu büyüsel ilişkiyi gösteren en somut imgesel ifade araçları olarak dile gelir. Büyü gibi sanatın tarihi, bu kalıntılarda, sanatın nesnesini, örtük ya da açık nasıl bir öykü nesnesine dönüştürüldüğünün örneklerini bize sunar.

İmge kavramı kültür tarihi içerisinde felsefenin ve sanatın gelişimine dayanak oluşturan, bir taraftan da düşünce tarihinin gelişimine göre kendi normlarını belirleyen oluşumları ifade eder. Birbirine çağrışım yasalarıyla bağlanmış imge ve duyuların var olduğunu savunan Brochard ve Ribot gibi bilim adamları için bu tür bilgiler, bilginin birincil ve ikincil biçimleridir. Her iki bilim adamı da bunları "içe-bakışın dolaylı verileri olarak adlandırır, sezgisel bilincin düşünceye [imge] olmadan ulaşamayacağını kabul eder" (Sartre, 2017: 36). Benzer bir etki Hristiyanlık simgelerine yer veren ikonik

resimlerde kendisini gösterir; bu bağlamda ikonik resimler, sanatın içinde araçsallaştırılan imgelere örnek teşkil eder ve imgenin sezgisel bilinç üzerindeki etkisini açığa çıkarır. Sartre ise imgeyi felsefi bir söylemle tanımlar ve salt özne için var olan bir imgenin hiçbir kendiliğindenliğe bağımlı olamayacağını söyler. Dolayısıyla imgeler, duyumsanabilir eylemsizliği ile kendinde bir varoluştur; görülür, duyumsanır ve yeniden üretilirler.

Kısaca, imgenin bir göstergeye dönüşerek anlam kazanabilmesinin en önemli gerekçesinin kültür olduğu söylenebilir, dolayısıyla imge kavramı, kültür tarihine koşut bir gelişme içindedir. Bu bağlamda, insanın dünyayı ve varlığı algılayabilmesinin bir aracı olur. Kısaca özetlemek gerekirse, İlk Çağlarda bir tür büyüsel güç atfedilen imgeler toplumsal hafızanın içinde dönüşen, gelişen ve yenilenen yönleriyle kimi zaman yanılsamalar, kimi zaman da duyusal yanılgılar olarak görülmüşlerdir. Uzlaşıya bağlı olsalar da her zaman yenilenmeye açık özellikleriyle, sanatın nesnesini oluşturan imgeler, aynı zamanda kural koyucudur, imgeler resim sanatının göstergeleridir, imgeler kavramların nedenidir, dilin sınırlarını belirler, imgeler bilinçdışıdır ve öznenin kimliğinin yapı taşlarını dokur. Ayrıca, imgelerin çağrışımsal modellerle kabuk değiştirirken, bilgi içerikleri üreten bir hafıza oluşturduğu söylenebilir. Dolayısıyla, düşünce tarihi içinde imgeler, bir göstergeleşme sürecine ilişkin, dille ilişkisini çoklu anlam alanlarıyla buluşturarak bir tanıma ulaşır. Bu çalışmanın konusuyla ilgili olarak, imgenin, edebiyat-resim ilişkisi bağlamında sınırlanması, aşağıda yer verilen tanımlarından da anlaşılacağı üzere, İlk Çağlardan günümüze düşüncenin evrimine koşut gelişme gösterir.

Eski kayıtlarda görüldüğü gibi imgelerin gösterge kapsamı içerisinde yer alması, duyusal bir farkındalığa ilişkin dilin arkaik kökenine uzanan bir konudur. Mitchell'in de belirttiği gibi yazı sistemlerinin tarihi, imgeler aracılığıyla bir gösterge türünden diğerine geçiş olarak bir dönüşüm geçirmiştir. Eski Yunan'da duyularla ilişkilendirilen imgeler, metafizik bir başlangıcın ilk işaretleridir, dolayısıyla yanılsamalar dünyasının dışavurumları olarak ifade edilir. Öncelikle, algılamayla görülebilir olan imge kavramı, düşünsel alt yapıda idea, kavram ve düşüncelerle ilişki kurar. İmgelerin doğal göstergelerle kurulan bağlantısında, imgeyi istenç dışı eylemlerle ilişkilendirir; güdüyü ve irrasyoneliteni öne çıkarması ise doğanın karşı konulamaz vahşetine gönderme yapması nedeniyle imgeyi söze göre ikincil bir konuma sokar (Mitchell, 2005a: 100). Tarihsel süreçlerin içinde yeni anlamlar kazanan imge kavramı, kimi zaman doğa durumundaki daha aşağı varlıklara hitap eden, kimi zaman da sınırlı bir bilgi türünün

özelliği olarak adlandırılır. Kutsal metinlerde Tanrı'nın suretinden yaratılmış olma fikriyle, varlık ile yaratıcısı arasında bağ kurarak, simgesel bir benzerlik kavramına gönderme yapar.

Platon, formlar/idealar teorisinde zihinsel imgelerin “apriori” ya da bir ilk örnek arka planı üzerinden faaliyete geçtiklerini, duyuların bütününe gereksinimi nedeniyle, gerçekliğin bütününe vermede yetersiz kalacağını ileri sürmüştür. Benzer bir yaklaşım, Doğu'ya özgü düşünce modellerinin temelini oluşturur ve imge Orta Çağ'ın görme biçimlerinde, özellikle de İslami temsil biçimlerinde dolaylı bir oluş olarak tanımlanır. Aristo, Platon'dan farklı olarak duyuların soyut, “duyumsanabilir nesnelere” etkisine duyarlı olduklarını söyleyerek imgelerin üretildiği imgelemi, “ışık” anlamına gelen ve diğer duyulara hizmet veren “görmenin gücüyle” “phantasia” kavramıyla ilişkilendirir (Mitchell, 2005a: 19; Rorty, 1979:144). Aristo'nun imgeleme ilişkili bu görüşleri, Aristo'yu, nesnelere duyumsal uyarımın yokluğunda yeniden üretme gücüne sahip olan, gösterge kavramının bir öncüsü kılmıştır. M. S. 500 civarında, görmenin bütün ölümlüler için müşterek olduğunu ilk söyleyen Romalı filozof Boethius olmuştur. Erwin Panofsky'nin *Perspektif* adlı eserinde dile getirdiği gibi (2013: 9) Boethius, Aristoteles'in takipçisi olarak görmenin imgenin bizzat kendisinden mi yoksa imgenin üzerine düşen ışıklardan mı kaynaklandığını sorgulayarak, dolaylı imge kavramı yerine, görsel bilince özgü alışkanlıkları ve deneyimselliği öne çıkarmıştır.

İkonolojik temsillerde öngörüldüğü gibi imgenin temsili, dolaylılık içeren zihinle duygunun buluşturulduğu bir durumun ortaya çıkarılmasını amaçlar. 13. yüzyıl âlimlerinden Mevlâna, imgeyi metafiziksel bir duyum içine yerleştirir ve metinle ilişkili olarak imgelere kavramsal bir rol biçer. Düşünürün “evreni algılama biçimiyle, Platon arasında benzerlikler bulunsa da Mevlâna, içsel bir gözün varlığından söz ettiğinde, gönül gözüyle görülebilir bir dünyanın varlığını ima etmektedir. Erkman'ın da belirttiği gibi Mevlana'nın bu değerlendirmesi, imgenin kültürel bir içerikle bağdaştırıldığı anlamına gelir (Erkman, 2005: 55). Biçimlendirilemeyen söz ve imgenin ilişkisi, kopyayla aslının ya da varlığın kendisi arasında kurulan, kavramsal bir göndergeye işaret eder. Bilincin doğrudanlığı yerine, içsel göze yaklaştıran sembollerle zihinde dolaylı olarak yeniden yaratılır. Mistik eğilimlerle kurulan tasavvufi dünyada, içe dönüşün gerekçeleri olan imgeler, tanrısal tezahürlerin kavramsal boyutta deneyimlenmesi sürecinde, duyulardan çok, iç görülerin derinleşmesi anlamını taşır.

Uzun bir süre Batı düşüncesinin temel dayanağını oluşturan Antik Yunan'da Platon, yanılsamacı imgelerden yola çıkarak sanatın duygular üzerindeki yanıltıcı etkisinden söz etmiş, imgelerin ya da nesnelere sadece ideaların bir yanılsaması olabileceğini varsaymıştır. Platon, yaşanan her şeyi gölgeler dünyasıyla ilişkilendirmekle kalmayıp, bu izdüşümlerin, gerçeklik kavramı üzerinde tahribat yaratacağı yönündeki, sanata muhalif felsefesini geliştirmiştir.

“İslam düşüncesinin Platon'un idealar teorisi ve Plotinos'un panteist ışık metafiziğiyle karşılaşması, resim yasağıyla çelişkiye düşmeyen bir tasviriciliğin gelişebileceği bir ortamı sağlamıştır” (M.Ş. İpşiroğlu, 2018: 9). Zira Platon'a göre bu dünya, duyularla algılayabileceğimiz görüntüler ve bir yanılsamalar dünyası da olsa, deneyimlediğimiz her şey, mutlak olan idealardan pay alan bir görüngüler dünyasıyla ilintilidir. İslam anlayışına göre sanatın imgesel boyutu, gösterilenin Mutlakla özdeşleştiği bir tanımsızlığa öykünür ve simgesel bir biçim kazanır.

Dış dünyanın algılanmasında araçsal olan imgeler, dille ilişkisi nedeniyle, 17. yüzyıl filozoflarından John Locke tarafından bilgi içerikleri olarak görülür. Bu tür bir ifade, dış dünyanın betimlenmesi ve uzlaşımın sağlanmasında “göstergelere” işlevsellik kazandırır. Aynı yüzyılda İtalyan filozof, Giambattista Vico (1668-1744), Eco'nun aktardığı yönüyle (Eco, 2009: 77), “[d]ilin (ideal) kökeni açısından güdüsel, [...] insanın doğayla [imgeyle] ilgili deneyimine eğretilmeli olarak bağlı olduğunu ve ancak sonraları daha uzlaşım sal biçimler içinde örgütlendiğini öne sürer”. Dilin insanı anlamaya yönelik bir araç olduğunu dile getiren Vico, dili gösterge dizgelerine göre ayırarak, göstergebilim kuramının anlam boyutunun ortaya çıkarılmasına katkı sağlar. Vico'nun dilin gösterilenlerini “kutsal”, “simgesel” ve “mektup dili” olarak sınıflandırması, imgenin zihindeki temsilleriyle de dolaylı olarak bağ kurar.

Zihinde nesnesi olmadan da duyumsanabilen imgeler, 17. ve 18. yüzyıllarda, görsel dile özgü bir çıkarımla ilişkilendirilir; Mitchell'in (2005a: 31) de belirttiği gibi, şiirsel imgeler dilde kendisini metaforik kavram, mecaz ve diğer süslemelerden ayırtırmaya başlar. Dolayısıyla “kelimeler” öylesine güçlüdür ki, duyularımızı etkileyen “şeyler” olarak, nesnelere yüklenen anlamdan uzaklaşarak, düşünsel algı ve fikirlerin içinde yaşamla ilişkisi nedeniyle bir değer kazanır. Sözcükler, yaşamı dönüştüren göstergeler olarak betimlenmeye başlanır.

Benzerlik ilişkisiyle kurulan imgenin konumu, 20. yüzyılda, Saussure ile ortak bir dil yetisi düşüncesine göre bir “sistem” düşüncesini öne çıkarır. Dile yönelik yorumlar bilimselleştikçe, nesnelere adları arasındaki bağın doğal (nedenli, gerçek-hakiki) değil, rastlantısal olduğu anlaşılır. Dilin uzlaşımın değerini öne çıkaran Ch. S. Pierce ise görüntüsel olan göstergelerde, benzeşime dayalı neden-sonuç ilişkisi kurarken, göstergelere devingen bir yapının içinde “yorum gösterge” tanımıyla felsefi bir bakış kazandırır. Dolayısıyla imgeler de her yeni yorumla bir sürecin içinde dönüşüm geçiren bir göstergeleşme ediminin içinde yer alır.

Vico gibi Wittgenstein da (20.yy), dilin anlam boyutunu öne çıkarır ve zihinsel imgeleri, özelliğın alanıyla birleştirir. İmgelerin zihinde ya da yansıdığı her yüzeyde eşlik ettikleri önermeler kadar uzlaşım dayalı olduğunu söyleyen dilbilimci, imgeleri zihinsel ya da fiziki aynı kategori içinde ele alır. Bu bağlamda imgelere doğrudanlık atfeden Wittgenstein, düşünmeyi esrarlı bir süreç olmaktan çıkararak, çağımızda dilin hem sözselsel hem de resme özgü işaretlerle/göstergelerle algılanmasının önünü açar (Aktaran, Mitchell, 2005: 34; Tractatus, 2013: 17).

J. Locke gibi Michel Foucault da imgeleri, dünyayı “bilgi figürleri” olarak bir arada tutan ve farklı özgül benzerliklerde/sureterlerde dallanıp budaklanarak dünyayı ele geçiren kavrayışlar olarak tanımlar (Foucault, 2015: 81-82). İmgeler birer sözcük olmadıklarına göre, bir şey söyleyip söylemedikleri meçhuldür ancak onu şekillendiren yazı ya da sesle, lafzi/dilsel bir kimlik kazanırlar. Sıradan bir cümlede kesinliğinde olmaması nedeniyle imge, görsel sembollerin içinde bir tanıma ulaşır. Modern eleştiride içinde imgeler, salt dilin sınırları içinde göstergeleştirilerek ele alınan bir yaklaşım olmakla birlikte, uzlaşım dayalı, tarihsel ve ideolojik süreciyle birlikte değerlendirilir. E. M. Gombrich, piktogramlarda olduğu gibi imgelerin “ikonik” ve “genellik” bağlamından uzaklaşarak tamamlandığında, birer simgeye dönüşebileceğini ileri sürer (Gombrich, 2015b: xix). Dolayısıyla imgeler, bu görüşün temsilcisi olan günümüz düşünürlerine göre, zamanda ve mekânda yer değiştirerek, derin dönüşümlere uğrayan “şeyler/duyu verileri, görünüşler veya algılar” olarak ifade edilir. Modern sanatta doğal kodlamalara ilişkin imgelerin sorunlu yapısı, bir iletişim aracı olarak işlevsellik kazanan doğal göstergelerle de her zaman için tartışmalı bir konuya atıf yapar. Yukarıda da değinildiği gibi imgeler, zihinsel imge ve bellek kavramıyla özelliğın alanıyla derin bir ilişki kurar, kişinin dünyayı görme biçimleriyle ilgili anlam alanları yaratır. İnsan, zihinsel ve görsel

imgelerle dünyasını yaratırken, Wittgenstein'in da belirttiği gibi o dünyayı kendi algısal izlenimleriyle, öznenin bizzat kendisi için gerçekleştirir.

Modernist imgenin sanattaki tanımına doğru yapılan bu karmaşık yolculuğun etkileri, dilbilimciler gibi, Freud'un çalışmalarıyla da modernist imgenin tanımına ilişkin ilginç veriler ortaya koyar. Modernizmin mimarlarından Freud, imgeyi, çok daha belirsizleştirerek, özneliğin de alanına taşır, resimsel yüzey gibi, görünenin ardındaki örtülü anlama ulaşmaya ve onu bulup çıkarmaya yönelik, imgelerle, dil arasındaki çağrışımsal ilişkiye dikkat çeker. İmgeler, kişinin deneyimlerinin dile aktarılmasında anımsamaya yönelik boşlukların giderilmesinde işlevsel bir etki uyandırır. Freud'a göre imge, kendi başına bir anlamı olmayan, ele geçirilmesi imkânsız olanın göstergesel durumunu ifade eder; arzuların yerini alır ve onların birtakım kodlarla dilde açığa çıkmasını kolaylaştırır. Kişisel bir zeminde gördüğümüz rüyalar ya da kendi başlarına dile gelme yeteneği olmayan zihinsel imgeler, tıpkı sanatın içinde olduğu gibi kelimelerle tasvir edilirken, katı bir nesnellik iddiası taşımaksızın kendilerini ele verirler. Özellikle C. G. Jung'un kolektif bilinçle yönelik çıkarımlarında ve çok tanrılı dinlerde imgeye özgü, ikon, putperestlik, put kırıcılık olarak anılan imge değişkenlerinde, psikanalitik incelemelere katkı sağladığı yönünde bir görüş içerir. Lacan ise "asla değişmeden kalan bir imge edinemeyeceğimizi söyler" (Aktaran, Sarup, 2017: 31). Öznenin kendisini tanımanın aracı olan imgeler, kendilik bilincinin geliştirilmesinin nedenlerini oluşturur.

Psikanalist ve dilbilimci olan Julie Kristeva, Roland Barthes ile yaptığı çalışmaların sonucunda işaret dili/düşsel ile sembolik dil arasındaki ilişkiyi ele alarak, dilin maddeselliği ile anlamı arasındaki bağları açıklar: "Semiyotik ve sembolik, bir öznenin konuştuğu ya da imlediği iki dil formudur; semiyotik, sembolik öncesi bir dildir. [...] 'semiyotik' çocuğun annesiyle tekrar eden kalıplar, ses ritimleri ve mimiklerle sıkıca sarılmış bir ilişkide olduğu dönemdir" (Humm, 2002:148). Bu bağlamda Modernist edebiyatın varoluş amacını oluşturan öznellik, sembolige geçişi, semiyotikle imgesel bir dilin çağrışımlarıyla kurulmasını öngörür ve özneliğin alanında imgeyi vazgeçilmez kılar.

Humm'un *Feminist Edebiyat Kuramları* (2002: 143) adlı kitabında da altını çizdiği gibi edebiyat, psikanalitik yaklaşımlarla özneliğin bilinçaltında birikmesidir. Dili çelişkili bir durum olarak gören J. Kristeva, H. Cixous, L. Irigaray gibi kimi Fransız feminist kuramcılarının çalışmalarında, uzlaşımsal olan dildeki eril ve dişil temsillerin

bulunup açığa çıkarılmasıyla ilgili yapılan çalışmalarla, kültürün imgeleri yapı söküme uğratılır. Örneğin, Luce Irigaray, Rönesans'ın perspektife ilişkin, doğrusal sanatına, döngüsel, mitsel kadın özelliği ile karşı çıkar.

Platon ile başlatılan dil tarihi, edebiyat ve felsefe alanında, feminist eleştirmenler tarafından ataerkilliğin bir güç alanı olarak görülmüş, toplumsal özneler yaratmadaki etkisi, Derrida'nın yapı sökümüne özgü bir yöntemle J. Kristeva, H. Cixous, L. Irigaray gibi kimi Fransız feminist kuramcıları tarafından yıkıma uğratılmak istenmiştir. Fallosantrik dilde, eril kodlamaların yerine, kadın diline (*écriture féminine*) vurgu yapılarak, dilin bilinebilir özneler yerine, çoklu özneler yaratmadaki rolü açığa çıkarılmak istenmiştir.

Hélène Cixous, kadınların bedenleri ile yazıları arasındaki ilişkiyi ortaya koyarak, dil için libidonun belirlediği dişil bir imgelemi öne çıkarır. Louis Irigaray psişik bir gerçeklik olarak anne ile çocuk arasında kurulan imgelem ve arzunun, dişil kimliklerin/ingelerin çoğaltılması üzerinde durmuştur. Batı yağlıboya resim sanatında, nü tablolarında eril kültürün içinde nesneleştirilen kadın imgesinde olduğu gibi dilde de kadın dili, fallosantrik kültürün dizgeleştirdiği sembollerle çelişki ve yokluklarıyla belirir. Dolayısıyla cinselliğin yeni bilgi formları içinde hedeflenen dişil imgeleriyle, fallosantrik kültür düzeninin değiştirilmesi amaçlanarak, dilde değişiklikler yapılması amaçlanır.

J. Berger, Batı resim sanatının tabloları ile sahipleri arasında kurulan mülkiyet ilişkisine dikkat çekmiş, sanat eseriyle göndergesi arasında eş imgelerin yaratılmasıyla, sanatın nesnesine sahip olmak isteyen alıcının gururunun okşandığını söylemiştir (Berger, 1993: 141). Heidegger'in varoluşsal bir içerik kazandırdığı imgeyi, Berger, resim sanatını araçsallaştırılan nesnelere yanılmasıyla mülkiyetçi bir boyuta taşımıştır. İmgelerin resimlerle dokunulur kılınması, görsel nesneyi estetik bir hazcılıkla sahip olma güdüsüyle ilişkilendiren psikolojik bir boyutta değerlilik hissiyle yaratılır.

W. J. T. Mitchell (1995: 76) ise edebiyat içerisinde görselliğin yerini üç aşamalı olarak belirlemiştir: İlki, konuşmaların görsel bir temsille yazıya dökülmesidir. Bu bağlamda, soyut olanın somutlaştırılmasıyla, yazının zamansal boyutuna uzamsal bir nitelik kazandırmayı amaçlar. İkinci olarak, görsel bir temsilin nesnesi olan resimler, şiirselliğin bir ifadesi olarak edebiyatın içerisinde dille betimlenir ve insana özgü bir ihtiyacın karşılığı olarak ekfrastik anlatımlarda poetik bir ifade kazanır. Üçüncü bir durumda ise görsel bir anlatım olan süsleme ve tasvirlerle ya da alegori, simge gibi tüm

metforik kullanımlar içerisinde zamansal olan metne uzamsal bir boyut katarak metni geliştirmeyi amaçlar.

Yapılan bu panoramik değerlendirmede imge kavramı, yazında ve resim sanatında, simgesel ve görüntüsel bağlamlar içerisinde soyut ve somut olmak üzere iki farklı yönüyle değerlendirilmiştir. Bilimsel açıklamalardan yola çıkılarak dille ilişkisinde, nesnesinden koparılan imgelerin, zihinde bir yeniden üretim, çağrışım ve bilgi içerikleri olarak gelişimini sürdürmesi, sanat alanında olduğu gibi göstergebilim teorileri çerçevesinde ele alınan yazı-resim ilişkilerini, anlamsal tanımlamaların geliştirilmesinde ilginç kılmaktadır. İmgenin, edebiyat nesnesiyle ilişkisi ise dolaylı-dolaysız imgeler yoluyla yazıyla kurulur. Uzayda/mekânda paylaşılabılır imgeler olarak doğrudanlığa atıf yapan imgelerle, zihinde çağrışımlarla yeniden üretilen ve bir üst dil yaratan simgesel ve dolaylı imgeler, karmaşık yapılarına rağmen dilde öznelliğe ilişkin bir alan açar. Dolayısıyla dış dünyayla bağlantısını koparmayan simge kavramı, avangardist sanatın içinde modernist imgeden kendisini ayırttırmaya başlar.

Modernizmle birlikte imgelerin gösterenlerinin resim sanatındaki yeri de değişime uğrayarak soyut ya da figürlü, plastik bir dil olan sanat eserinde, kendi dizgesine ilişkin kodlamalar üretmek varlık kazanır. Bu bağlamda resim, maddi bir zeminde ortaya çıkan bir imgedir. Ressamın görme biçimi, bir kâğıt ya da kanvas üzerinde çeşitli im ve işaretlerle orada bulunmayan bir şey üzerinden canlandırılır, seyircisinin görme biçimleriyle, açık ya da örtülü kılınan anlamlarıyla, kalıcılığa öykünür. Resimdeki yapısal bütünlük, imgenin belirmesinde, güçlü olmasındaki en önemli etkidir. İzleyicisi tarafından dolaysız olarak algılanabildiği gibi imgesel göndergelerinin ilişkiselliğinde göze yeni bakış açıları sunar. Antik Çağlardan bu yana sanatın dilinde amaçlanan ise her zaman bir “gerçeklik” etkisi uyandırabilmek olmuştur.

Bu nedenle dil, Mitchell’in de vurguladığı gibi, imgeleri, kendisini saydamlaştırabilmek amacıyla, sanatsal gerçeğe ulaşabilmek için kullanır. Bu yaklaşım, keyfi göstergelerden oluşan dilin uzamında doğal göstergelerle, uzlaşıya bağlı göstergeler arasındaki en temel gerilimini oluşturur. Tükel’ göre, “semiyotiğin bir alt alanı olarak görülen “görsel” göstergebilim ise daha çok imgelerin (resim) eklemlenmesini ve doğasını çözümlenmeye yönelik bir alt alan” (Tükel, 2005: 8) olarak dikkat çeker. Gerçekçi temsilleriyle zihindeki izdüşümleriyle buluşan göstergeler yarattığı varsayımında ise anlama ilişkin göndergelerini oluşturur.

Resim sanatının varlık nedeni olan imgeler, Ch. S. Peirce'in kuramsal yaklaşımıyla, benzeşim temelli bir varsayım ile yorumlanacağı gibi, U. Tükel'in de altını çizdiği, dile özgü bir parçalılığın içinde yapısal bir tanıma ulaşır. Üçüncü bir görüş ise resimlerin anlam kazanabilmesi için dile duyulan gereksinimi bir öncelik olarak ortaya koyar ve resimlerin dile özgü bir dizge içerisinde ele alınmasını şart koşar. Zira resmin tahrihiyle de varlığını sürdürebilen imgeler, hafızada, öyküleme, farklı medyalardaki kopyalarda ve izlerde kendisini görünür kılan gösterilenleriyle bir metinleşme eğilimi taşır; birçok resim ve öyküde yaşamaya devam eder.

Eco'nun *Açık Yapıt* adlı eserinde dile getirdiği gibi, bir sanat yapıtı, "bir tek gösterende birlikte var olan bir gösterilenler çokluğudur" (Eco, 1992: 7; Ecevit, 2014: 48) Buna göre Kristeva, *Korkunun Güçleri* (1986: 92) adlı eserinde, "semiyotik" ve "sembolik olarak gösterenlerin iletimini iki ayrı modaliteyle ilişkilendirir. Birbirlerine bağlı olarak dili geliştiren göndergelerin oluşumunda imgeler, semiyotikle, simgesel düzenin sınırında gerçeğin çoklu görüntüsüne ulaşır. Modernist imgenin varlık bulunduğu çağcıl edebiyatın içinde sanatların karşılaştırmalı bir izlek içerisinde ya da karşıtlıklar üzerinden ele alınmasında yaratılan bu metaforik bağlam, göstergeselle, simgeselin geçişkenliğiyle, öznenin söylemini bir ilişkiler kümesiyle çoğaltılmasını amaçlar.

1. 2. 1. Tarihsel Bir Başlangıç: Antik Çağ'dan Orta Çağ'a

İmge ve Metin İlişkisi

Batı sanatında yazıyla-resimlerin ilişkisi, Antik Çağ'ın düşünsel atmosferinden Hristiyanlığın dini söylemine uzanan bir temel üzerine kendisini inşa eder. E. M. Gombrich, Platon'un mimetik sanata muhalif tavrının ardındaki önemli bir nedenin, Platon devrinde Yunan resim ve heykel sanatının yükselişinin olabileceğini ileri sürmüştür. Hristiyanlık ve Orta Çağ öncesi sanat, M.Ö. 5 ve 6. yüzyıllarda, resim sanatının birçok sorunuyla baş etmeyi öğrenmiş, eski Yunan vazoları üzerindeki resimlerden de izlenebildiği gibi yarım perspektif, gölge ve ışık kullanımlarıyla mimetik sanatın resimsel kodlarını kullanmakta büyük bir hüner göstermiştir. Yunan vazoları, uzamsal betimlemelerin görünür kılındığı önemli örneklerdir. Tiyatro sanatının da etkisiyle, beden hareketi ve birtakım jestlere vazoların üzerinde yer alan resimlerde aşına olunması, dış dünyaya öykülenen doğalcı unsurların belirtileri olarak görülür. Platon,

resimlerde tek bir bakış açısıyla yansıtılan bu görünüşleri bir yanılısama olarak adlandırır ve tikellikten pay alan bu figürlerin gerçeğin bütünlüğünü ihlal ettiğini ileri sürer.

“Platona göre ‘genel’ kavramı, ‘idea’ ile eş anlamlı [dır]. Bir ağacın ideal biçimi zamanın ve uzamın dışında bir yerlerde ya da düşünülür dünyada bulunmakta [dır]” (Gombrich, 2015b: 133). Dolayısıyla bir ressam, Platon’a göre yaşamda karşılaştığı biçimleri yansıtırken sadece yetkin olmayan kopyalar üretmekte ve o nesnenin idealar dünyasında gerçekleşmesini önlemektedir. Platon yetkinlikten uzak bu kopyaların bir değeri olmadığını söylediğinde duyguların yanıltıcılığını da vurgulamış olur. Platon’un genellik-tikellik bağlamında sanatı yadsıyan yaklaşımını, Aristoteles, genelde özeli görebilmek bağlamına taşıyarak, Batı kuramının düşünsel alt yapısını oluşturur. Bu yaklaşıma göre, “gerçek usta [sanatçı], özelde geneli görebilme ve geçici nitelikteki dış kabuğu geçip özün biçimine inme yeteneği bulunan kişidir.” (Gombrich 2015b: 133). Genellik ve tikellik arasındaki ilişki, Orta Çağ sanatında kutsal metinlerle yeni bir kılığa sokulurken, yeniden uyanış çağı olan Rönesans’ta Leonardo da Vinci ile nesnelere doğalcı öykünmeleri olan şemalarla uyumu olarak yeniden ele alınır. Dolayısıyla, Batı sanatının doğalcı öykünmelerinde ressam bir ustadır; doğanın somut görünüşlerine içten dışa doğru görünüm kazandırabilmesindeki yetkinliği ile bir değer kazanır. Bir başka başlığın konusu olan resim sanatının gelişme sürecinde özelliğin açığa çıkarılmasının ilk adımları ise Rönesans’la birlikte atılır.

Yeni-Platonculuğun tezlerini içeren görüşe göre ise dünyamız, yalnızca nesnelere dünyasından ibaret değildir. Gombrich’in de vurguladığı gibi bu aynı zamanda “görünüşle gerçeklik arasındaki ayırımın herhangi bir gerçeklik taşımadığı bir simgeler dünyasıdır” (Gombrich, 2015b: 85). Orta Çağ sanatının öncülüğünü yapan bu görüşe göre metinlerdeki imge-söz ilişkisi, dini metinlerin etkisini, simgesel boyutta özgün prototipler üreterek sanata yansıtır. Dolayısıyla imgeler, Hristiyanlığın simgesi olan ikonolojik resimlerin metinlerle ilişkisinde araçsallaşarak bir üst dil tanımına ulaşır. Bu simgesel dilin Doğu minyatürlerine özgü biçimlerinde ise renklerin ve biçimlerin geleneğe özgü unsurlarıyla buluşarak, kültüre özgü bir resim gerçekliği yaratır.

Yaratımdan önce şema ve düzeltmelere öncelik veren resim sanatı, 1550- 1850 yılları arasında, sanatın ifadesini genellemelerin dışına taşıyan bir gelişme gösterir. Akademilerin de kurulmasıyla Yeni-Platonculuğa özgü kavramsal boyuttan uzaklaşarak, Batı kültüründe sanata saygın bir rol biçer. Dolayısıyla sanatçı, Doğu ve Batı’da, genelde

özü görebilen bir ustalıkla doğayı yansıtabilen bir kişi konumuna yükselir. Şemalar üretir, kendisinden önce üretilmiş şemalara öykünür.

Cratylus diyalogları, mimetik-doğalcı-sanat ile kavramsal-geleneksel-sanat arasındaki ayrımı ortaya koyan en eski metindir. Bu bağlamda *Cratylus* diyalogu, imgelerle, sözcükler arasındaki farklılığa dikkat çekerken, doğal ve uzlaşmaya bağlı göstergeler arasında kurulan benzemezlik ilişkisine vurgu yapar. Dolayısıyla, kelimeler ve imgeler arasındaki farklılık, salt doğa ve kültür karşıtlığı içinde değil, metafizikle de ilişkisel bir yakınlık kurar. Dinlerin ortaya çıkışıyla, “Tanrı’nın suretinden yaratılmış olma” fikriyle de ilintili olarak insanın imgeler dünyasındaki yeri, metafiziki bir bağlam içinde anlam kazanır. İnsan, kendisiyle, kendisi dışında kalan tüm varlıklar ve doğa arasındaki farklılığı anlamlandırabilme yetisiyle imgeler oluşturan, doğa dışı kültürel bir çevre yaratma gücüyle de diğer canlılardan ayrılan tek varlıktır. İnsan olmak, kişiyi doğa durumunun üstüne yükselten, toplumsal, kültürel ve tarihsel kimliği mümkün kılan “dil yetisiyle” elde edilir. Dolayısıyla, doğa ile kültür arasındaki ayırım, salt göstergebilimsel olmayıp, imgelerle, sözcükler dışındaki metafiziksel gösterge alanlarıyla da ilişkisel bir yakınlık kurar.

Böyle bir iddianın günümüzde artık hiçbir geçerliliği olmasa da Sokrates, diyaloglarda özel isim ve adların da tıpkı imgeler gibi adlandırdıkları şeyle doğal benzerlik bağlantıları bulunan göstergeler olduğunu, doğada resimlerin öykündüğü renkler olmasa resimlerin yapılmasının mümkün olamayacağını savunur. Bu aynı zamanda o günler için ressamın özgürlük alanının yadsındığı, yanıltıcı bir bakış açısını ortaya koyar. Dolayısıyla isimler, adlandırılmaya başladıkları andan itibaren, benzerlikleriyle ilişkili olarak, genellemelerin içindeki pay alma durumlarına göre tikelliklerini deneyimlemeye başlar. Bu arkaik görüş, 20. yüzyılda Peirce’in genelliğin içinde varlık kazanmaya eğilim duyan tikel göstergelerin ele alınmasına da temel oluşturduğu izlenimini taşımaktadır. Dolayısıyla, diyalog, görüntüsel imgelerin doğal göstergeler olduğu yönünde, birtakım ön kabullere dayanarak başlar. Temsil edilen şeyin “benzerlik” (likeness) yoluyla adlandırılması, rastlantısal olan dilsel göstergelerle temsil edilişe göre, o nesneyi çok daha ayrıcalıklı bir konuma sokar.

Platon’a göre imge, sadece, mukayeseye dayanak teşkil etmesi için başvurulur. Oysa Sokrates, *Cratylus*’da adların imgelerle benzeşim ilkesinden yola çıkarak teoriyi sorgulamaya başlar. Eğer adlar, “[i]mge olması gerekiyorsa hiçbir biçimde taklit ettiği

şeyin bütün niteliklerini yeniden üretemez” (*Cratylus*: 432b; 163) / Mitchell, 2005a: 117). Eğer bir imge bütün nitelikleri yeniden üretiyorsa, imgeye değil, bir “kopyaya” sahiptir. Bu yüzden imge, tabiatı gereği eksiktir. Şeyleri hem benzer nitelikleriyle hem de benzemeyen nitelikleriyle temsil eder. Sokrates’in amacı, Platon’un kuramındaki çelişkiye dikkat çekmek, eksiklikleriyle imgelerle, adların nasıl olup da aynı olduğunu sorgulamaktır.

Sokrates’in amacı, adların taklit ettikleri orijinalleriyle-varlıkla-adlarla- aynı niteliklere sahip olmaktan ne kadar uzak olduklarını, hakikatin kesin anlam, yansıtma, temsil etme sorunu olduğu yönündeki yüceltilmiş kavramların doğru olmadığını ispat etmeye yöneliktir. Doğa ve kültür karşıtlığının bir ilk örneği olan *Cratylus* diyalogu, dille yapılan sanatlarla, temsil sanatlarının ikilemini ortaya koymak için başvurulan bir ilk kaynaktır. Herhangi bir nesne ile imgesi arasındaki ilişki, uzun yıllar Gombrich’in de vurguladığı gibi “ikon” olarak adlandırılan gerçek bir benzerliğin, gerçek bir göstergenin -benzeşime dayalı- olduğu ilkesinden hareketle ele alınmıştır.

1. 2. 2. *Ut Pictura Poesis*’den Günümüze, Edebiyat-Resim İlişkisi

Tarihsel dönemlerin fikir atmosferlerinden beslenerek gelişme göstermiş olan şiir ve resim arasındaki ilişki, sanatın tanımına yönelik birbirinden farklı teorilerin geliştirilmesine olanak tanımıştır. Antik Çağ’dan başlayarak, Orta Çağ, Rönesans ve Aydınlanma’nın koşullarıyla, Modernizm ve Postmodernizm dönemine dek kendi estetik normlarını belirleyerek, sanatın dilinde çok sesliliğin öne çıkarılmasında işlevsel bir rol üstlenmiştir. Sanatların kız kardeşliğinden, sanatların rekabeti sürecine doğru, 20. yüzyılda, Dilbilimdeki gelişmelerle birlikte ivme kazanan yazınsallığın resimlerle ilişkisi, bilimsel gelişmelerin öncülüğünde başta Göstergibilim olmak üzere, karşılaştırmalı metotlarla kendisini yenileyerek kültür dünyasında yerini alan yeni bakış açıları kazanır. Yapılacak çalışmanın bu bölümünde edebiyat-resim ilişkisi, tarihselliğe özgü sanatların kız kardeşliği ve rekabeti üzerinden ele alınacak, ardından sanat ve temsil ilişkisi bağlamında, göstergibilimle ilişkilendirilecektir.

Plutarkhos’un Keos’lu Simonides’ten aktardığı, *resim sözsüz şiir, şiir konuşan resim* ifadesiyle bilinen o ünlü sözü, imgelerle, simgeler (göstergeler) arasındaki bağı gösteren ilk hümanist teoridir. Simonides’ten sonra sanatlar arasındaki eşitlikçi yaklaşım, Horatius’un *ut Pictura Poesis* ifadesiyle benzer bir sürecin içinde sanatların kız kardeşliği

fikrine ulaşır. Horatius'un *Şiir Sanatı (Ars Poetika)* ile ilgili yazısında yer alan bu ifadenin farklı yorumları olsa da *şiir de resme benzer* ifadesindeki "dahi" (ut) ekinin yanlış anlaşıldığı, şiir ve resim arasındaki eşitlikçi bakış açısını şaibeli kıldığı yönünde bir tartışmaya neden olur. Özlem Uzundemir ve Deniz Şengel'in de ifade ettikleri gibi, "Horatius'un buradaki sentaksı devingendir; ut kelimesi, karşı karşıya getirdiği iki varlığın arasındaki hiyerarşik bir ilişki kurulmasını engellemekte, denklemin iki yanından birine öncelik tanımamaktadır." (Şengel, 2002: 1-69/ Uzundemir, 2010: 18). Dolayısıyla, Horatius için de *şiir resim gibi olmalı, resim de şiir gibi olmalıdır*: İlk çağlardan beri filozofların eserlerinde "gerçeklik" sorgulamasıyla birlikte yer alan ve sanatlara eşitlik atfeden bu görüşün sanatlar arasında oluşturduğu dil, hümanist bir bakışın ifadesidir. Şiir ve tiyatronun görsel sanatlarla ilişkisinde olduğu gibi estetik bir dile özgü "Ekfrastik" anlatım modelleriyle, şiirle, görsel sanatları eşitleyen bütünlükçü bir bakış açısını ortaya koyar.

Yapısal benzerlikleri nedeniyle sanatların kız kardeşliği fikrine ulaşan bu ilk hümanist yaklaşım, Aristoteles, Çiçero, Horatius, Quintilien gibi kimi filozof, şiir ve retorik ustalarında hatta Platon'un her iki sanatı birden yadsıyan tavrında benzer bir amaçla ele alınır. Zira Antik Çağ'da kaynak doğanın kendisidir, sanatın algıda bütünsellik esasına göre kurulmasını gözetir. Liliane Louvel'in de değindiği gibi, "Simonides'in, 'şiirsel sözcük, gerçekliğin imgesidir (eikon)'" vurgusu, *Cratylus* diyalogu için de bir model oluşturur. (Arasse, 1992: 257/Louvel, 2011: 11). Bazı felsefecilerin görüşlerinde, ozan da bir heykeltçi ya da bir ressam gibi sözcüklerle, imge ya da gerçekliğin bizzat kendisini oluşturabilir. Antik Çağ'da, doğaya öykünmeci yaklaşım ya da gerçekliğin benzerlikten yola çıkarak kurulan resimle ilişkisi, daha önce de değinildiği gibi Platon tarafından *Devlet*'te bir yanılısama olarak ele alınır. Zira resim gerçeğin değil, görünenin bir benzetmesidir *Devlet*'in onuncu bölümünde Platon, Homeros'u "bütün o güzel tragedyaların ilk ustası" (Platon, 1988: 281), "ressamı" ise "varlık yaratan usta" (Platon, 1988: 283) sözleriyle anarak, şair ve ressamın eserlerinin gerçeğe ne kadar yaklaşabileceği konusunu tartışmaya açar. Bu bağlamda Platon'un diyalogları, sanat teorisiyle ilişkili olarak gösterge kuramının temelini oluşturur. Zira Antik Çağ'a ait duvar resimlerinden ve zemin mozaiklerinden geriye kalanlar, Gombrich'in de vurguladığı gibi o döneme ait mimetik sanatın en önemli örnekleridir.

Görme ediminin düşünce ve sözselleşenle ilişkisinin en önemli temsili, Homeros'un *İlyada*'da yer verdiği, *Aşil*'in Kalkan'ı betimlemesiyle ilgili dile gelen

bölümüdür (*İlyada*, 1992: 18. Bölüm: 475). Bu bölümde bir anlatım türüne dönüşen “Ekfrasis” yönteminden yola çıkılarak, imgeyle sözcüklerin eşitliği kurgulanır. Görsel bir nesne olan kalkanın üzerindeki motifler, sözcükler aracılığıyla durağanlıktan kurtarılarak, Homeros’un anlatımına tarihsellik kazandırır. Antik Çağ’da sanatların önceliği gözetilmeksizin, salt sanatçının ustalığı söz konusudur ve Homeros’un ozanlığı söze üstünlük atfedilmeksizin yüceltilir.

Louvel, (2011: 12) *Poetics of the Iconotext* adlı eserinde, sanat eleştirisine yönelik, “şiir” ve “resim” arasında yapılan karşılaştırmaların kaynağının, kendileri amaçlamamış olsalar da Aristoteles’in eseri *Poetika* ile Horatius’un *Ars Poetica*’sından yola çıkılarak ele alındığını, sanatlar arasında karşılaştırma yerine uyarıcı benzerlikler üzerinde durmuş olduklarının altını çizer. Tragedyayla, resim arasında benzerlikler kuran Aristoteles için sanat bir taklittir. Bu nedenle, her iki sanat dalı da benzerlikleri esas alarak resim izleyicisinde ya da tragedya seyircisinde ruhsal bir arınmayla, bir iyileştirme durumu yaratmayı (katarsis) amaçlar. Sanatı, salt insani olana ulaşmak olarak gören ve ruhsal bir arınmayı amaçlayan Aristo’nun fikirleri, Batı sanat tarihini derinden etkilemiştir. Sonuç olarak, Simonides’le başlayıp, Horatius’la devam eden hümanist teorilerde, hazcılığın estetik ilkeleri, resimde ışığı, şiirde ise ritmi, öne çıkaran bir ifadeyi bir öncelik olarak belirlenmesini amaçlamıştır.

Sanata bütünsel bir bakış açısı kazandıran sanatların kız kardeşliği fikri, Hristiyanlığın yükselişiyle birlikte, yansıtmacı doğa betimlemeleri yerine, ilahi bir gücün kaynağı olarak doğayı ikame eder. Orta Çağ’da doğanın imgeleri, öykünmecî bir benzerlikten uzaklaşarak, Hristiyanlığın sembolleriyle uyumlu hale gelir. “Düşünen zihin için sembol, algılanan dünyanın ötesinde bir gerçeğin imgesidir. Bu, tıpkı karanlık bir camın arkasında yatan sonsuz sayıda anlamı görmek gibidir” (Gombrich, 2015: xxii; Gombrich, 1972: IS).

Museviliğin ve Hristiyanlığın imgeyi putperestlikle ilintilendirmesi durumunda Hristiyanlık, imgeyi mimetik temsilleri yerine, simgesel bir işlev yükleyerek resimleri eğitsel bir amaç için kullanır. Sanatın lehine olarak sonuçlanan bu çözüm, Hristiyan sembolizminde kavramlardan oluşan söylemi, ikonolojik bir imge dili üzerine inşa eder. Lessing’in *Laocoon*’unda belirttiği gibi, “Hristiyan sembolizmi, ‘resmî’, dini ve ahlaki fikirlerin alegorik tasvirlerine vasita yapar” (Lessing, 1935: 14). Batı sanat tarihinde resim, dini öğretilerin geliştirilmesi adına sözün ve yazının yerini alır. Uzun bir süre

mekanik sanatlar arasında bir zanaat gibi görülen resim sanatı ve resim sanatçısının konumu, yeniden uyanış çağı olan Rönesans'la birlikte öznelliğin alanını resim sanatçılarına açık kılarak, sanatlar arasındaki rekabete hız kazandırır. Uzlaşmaya bağlı bir geleneğin simgeleri olarak görülen durağan imgeler, Yunan vazolarında görülen resimler gibi sanat tarihinde “zincirleme tepki” olarak adlandırılan imgelerin hareketli kılındığı bir temsil diline kavuşurlar. Sanatların birliği ilkesi, Leonardo da Vinci ile resim sanatına öncelik verse de 18. yüzyıla dek, sanatların kız kardeşliği üzerinden güzel sanatların ana prensibini oluşturmaya devam eder.

Bir Rönesans sanatçısı olan ve sanatlar arasındaki çekişmede görselliği kutsayan Leonardo Da Vinci, yapay kurgular içerdiğini söylediği şiirin aksine, doğal nesnelere ilişkin imgeyi öne çıkarır ve öykünmenin Tanrı'nın eserine doğru olduğunu ileri sürer. Doğanın eserleri Da Vinci'nin (2015: 45) *Paragone*'da dile getirdiği gibi, insanın eseri olan sözlerden daha değerlidir. Dolayısıyla Leonardo da Vinci, mimetik temsillerde, doğruluğu hedefleyen, altın oran ve perspektif gibi doğal, bilimsel temsil araçlarıyla, “hakikat” arayışındaki imgelere öncelik tanır.

16. yüzyılın başlarında Leonardo da Vinci, türler arasındaki belirsizliği, yukarıda da yer verildiği gibi benzerliklerden çok, farklılıkları üzerinden değerlendirir, şiir ve resim arasındaki çekişmeyi bilimdeki gelişmelerin öncülüğünde duyulara indirir. Zira “göz” aynı zamanda ruhun dışa açılan penceresidir. Da Vinci, “göze”, duyuların en soylusu ünvanını vererek gözün, diğer duyu organları arasında en az yanıltıcı olduğunu ileri sürer. Resim sanatını yücelttiği eseri *Paragon*'da ressamı, nesnelere ve bütün insanların efendisi olarak adlandırarak, resim ile şiir arasında bir karşılaştırma yapar. Düşleme ile gerçeklik arasındaki farka dikkat çeken Da Vinci'ye göre, şiir ile resim arasında da kapanmaz bir fark vardır. “Çünkü şiir nesnelere sözlerle kurgular, resim ise bu nesnelere gözün dışında gerçekte oldukları gibi sunar” (Da Vinci, 2015: 37). Ünlü ressama göre bu görüntüler, nesnenin tüm gerçekliğini bize gösterir. Da Vinci'ye göre gözün fonksiyonunu içermediği için şiirin imgelerinde durum farklıdır ve böyle bir durumda imgenin duyular için bilinebilir olması mümkün değildir. Dolayısıyla, Leonardo Da Vinci'nin çelişkisi, onun imgeleri salt hakikati değil, Platon'un idealarını anımsatan bir tezle, aynı zamanda gözün yanılsamayı da daha iyi dile getiren olarak, kendi kendisiyle çelişir duruma sokar. Leonardo, resmi öylesine yüceltir ki, tıpkı M.Ö 13.000'de, *Lascaux* mağarasında bulunan hayvanları yakalayabilmek ve bir sihir etkisi yaratabilmek için çizildiği düşünülen resimlerin anlamı gibi kutsala ya da putperestliğe uzanan büyüsel bir

bakış içinde resimlere bir alan açar. Oysa sanatın tanımında, kelimelerle/sözlerle, imgeler arasındaki farklılık, görme ve işitme deneyimi arasındaki ‘duyularla algılanabilir’ olan temel bir fiziki sınırdan çok daha fazlasıdır. Dolayısıyla yaratıcılığın bir ifadesi olarak, eşitlikçi hümanist teorilerin bakış açısıyla, iyi yazılmış bir şiirin imgelerinin görülemese de konuşabileceği tezini Da Vinci yadsır.

Leonardo Da Vinci’nin görsel imgeyi yüceltişi, sanatlar arasındaki yarışı kazanamamış olsa da bu yüceltme gerçekliği temsil anlamında bir dönüm noktası yaratır. Çünkü Leonardo Da Vinci de “imaj” fikri, W.J.T. Mitchell’in vurguladığı gibi T. Hobbes’tan J. Locke ve D. Hume’a dek, kimi deneycilerin kavramsallaştırdığı “zihinsel resim” olarak ileri sürülen imge tanımıyla benzerlikler içerir. Bu bağlamda, sanatın temsiline ilişkin gerçeklik ve kopyası fikrine uzanan Leonardo Da Vinci’nin tezi, aynı zamanda kelimelerin/kavramların temelini oluşturan, gösterge tanımıyla da ilişki kurar (bkz. Mitchell, 2005a: 154). Da Vinci’ye göre, resim aynı zamanda bir felsefedir. “Yalnızca resim, cisimlerin yüzeyini kapsar ve resmin perspektifi, cisimler ve renklerinin artması ve azalmasını içine alır; çünkü gözden uzaklaşan şey, uzaklığı ne kadar artarsa, büyüklük ve rengini o kadar yitirir” (Da Vinci, 2015: 33). Gözün istikametini belirleyen bir mesafenin içinde yakınlık ve uzaklıklarını doğaya öykünerek yerleştirmesi ise nesnelere hareket kazandırmakta ve resim sanatını ayrıcalıklı kılmaktadır. Da Vinci’ye göre, felsefe dâhil tüm bilimlerde sözün hareketi kısa süreli bir etki yaratırken, resim sanatında nesnelere, gözün doğrusal çizgileri içerisinde yüzeyde kalıcı biçimler yaratır. Bu bakımdan şiirde olduğu gibi imgelem, iç gözün karanlığında doğması bakımından zayıf, kısa ömürlü imgeler doğurmakta, karanlığın dışında fiilen görülen nesnelere arasında gerçeklik etkisinde bir fark yaratmaktadır. Da Vinci’ye göre imgelemin bir etki yaratması için bellekte kayda geçmesi, duyum merkezinin dışına çıkabilmesi için de etki uyandırması gerekir, aksi takdirde, yok olmaya mahkûmdur.

Dolayısıyla, görselin, bir nesneyle ilgili uyandıracığı etki, bir metnin yaratacağı etkiden çok daha fazlasıdır; sözcüklerden daha keskin ve daha çok bilgilendiricidir. İmgelerin ya da imajların iletişimdeki yeri ise evrensel bir dilin oluşumundaki önemli bir dayanak noktasıdır. Bir idenin kopyasının kopyası olarak anlaşılan resimsel figür, görsel tecrübenin imgelerinden koparılamaz. Dolayısıyla Leonardo da Vinci’nin savunduğu gibi, imgenin hem hakikati hem de yanılsamayı ifade kapasitesi deneyci filozoflar arasında bile açık bir tanıma ulaşamaz.

Zihinsel imge, bir sonraki aşamada “şiiirin konuşan resim” olduğuna yönelik iddiasıyla zihinsel imgeleri ele geçirebilmenin gereği olarak “dil” fikrine yönelir. Aydınlanma dönemine doğru söz merkezci teorisyenlerle önceliklerini tartışmaya açar. Edmund Burke, G. E. Lessing ve Joseph Marié Baron de Degérando gibi isimler, Leonardo da Vinci’den sonra “söz merkezci” tezleriyle sanatlar arasındaki bu rekabeti devam ettirirler.

Edmund Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma (Enquiry)* adlı eserinde, Leonardo da Vinci gibi sanatla, “duyu”lar arasında ilişki kurarak “göz” ve “kulak” arasında ayırım yapar. John Locke’nin şiir ve nesir arasında yaptığı karşılaştırmada zihinsel imgenin konumu, Burke’ün teorisini belirlemede yol göstericidir. (Louvel, 2011: 25). Mitchell’in *İkonoloji* adlı eserinde dile getirdiği gibi Burke, zihnin benzerlik ve farklılıkları algılama yetisinin, düşünme ve muhakemeyle ilişkisini kurarak “güzel” ve “yücenin” tanımına yönelir. İmajlar açık seçik olurken, dile özgü muhayyile imajları, düzensiz, karışık ve müphemdir (2005a:156). Bu bağlamda, imgelerin açık ve kavranabilir özelliklerinden yola çıkarak dille arasındaki karşıtlığa dikkat çeken Burke, güzel ve yücenin tanımını ilişkilendirdiği dilin kapalılığı ile yoğunluğunun sanatta acı ve haz duygusunu arttırdığını söyler. Locke’ye göre şiirin imgeleri, imgeleme ilişkisi nedeniyle kapalı ve belirsiz, düz yazı ise açıklık yönünde deneyime dayalı imgeler içerir. Burke, resmin de nesir gibi benzerliği kolay algılanabilir kılması nedeniyle haz duygusunda bir fark yarattığının altını çizer. Şiirin kelimelerle yaratılan imgeleri ise belirsizdir. “Bu belirsizlik, kavranamaz olan şeyi görmemizi zorlaştırdığı için psikolojik bir acı doğurur” (Burke, 1968:146; Mitchell, 2005: 161). İmgeler açık ve seçikliği ile öznenin estetik deneyimini kolaylaştırırken, sözcüklerin belirsizliği ve kararsızlığında bir duygu yoğunluğu ortaya çıkarır. Bu bağlamda şiir, kendisini bir çırpıda ele vermeyen imgelerle doludur. Burke’e göre dil, görmenin gücünü zayıflattığı ya da algılamayı zorlaştırdığı için acıya neden olur; bir imajı açık ve seçik olarak temsil etme olanağından yoksun olduğu için de tanımlanamaz olan yüceye yönelir. Resim ise varlığın bütününe betimlemeye muktedir olamadığı için yüceyi ifade etme girişiminde bulunmaz. Burke, hazcı bir bakış açısıyla güzeli, imgeyle yüceyi ise kelimelerle ilişkilendirerek bir taraftan da cinsiyetçi bir temsil biçimini tanımlar. Söze eriliğin gücünü ve şiddetini, imgeye de dişiliğin iyileştirici gücü ve yumuşaklığını atfetse de hümanist teorinin eşitlikçi bakış açısını tam olarak ortadan kaldırmaz.

Doğa ve ilahi güçle ilişkilendirilen ve kaynağı “güzellik” olan sanatların kız kardeşliği fikri, 18. yüzyılın ikinci yarısında, Gotthold Ephraim Lessing tarafından sarsıntıya uğratılır. Lessing, sanatlar arasındaki bu birliğin, sanatların sahasını genişlettiği iddiasını doğrulasa bile, bu anlayışın zaman içerisinde gerçek anlamından saptırılarak her iki sanatı da yanlış yola sevk ettiğini ileri sürer. Lessing’e göre, “resim alegoriye dönüşerek tabiatı ihmal etmiş, şiir ise his ve düşünceleri bir kenara bırakıp betimleyici şiirle, dış âlemi, doğayı inceden inceye tasvire bağlanmıştır” (Lessing, 1935: 17). Dolayısıyla Lessing, 18. yüzyılın ikinci yarısında, Alman edebiyatı için bir yeniden doğuş evresi sayılan dönemde, şiirin önemini vurgulamak için *Laocoon*’u (1766) kaleme alır. Türler arasında olduğu gibi resim sanatı içinde de bir sınıflama oluşturarak görüşlerine netlik kazandırır. 1512 yılında Roma’da ortaya çıkarılan ve hali hazırda, Vatikan müzesinde bulunan Rodoslu üç heykeltıraşın eseri olan *Laocoon ve Oğulları*, Lessing’in plastik sanatlar ile şiiri birbirinden ayıran ana prensipleri belirlemedeki dayanağını oluşturur.

Aydınlanma dönemine denk gelen Lessing’in görüşleri, aşağıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi öncelikle şiir ve güzel sanatların sınırlarına ilişkin türsel bir ayırımla ortaya çıkar. Bu sınıflama gerçeğin kendinde açık prensiplerinden kaynaklanmış olabileceği fikriyle olduğu kadar, tarihsel süreçle de uyum içindedir. Simonides’in deyişi gibi Lessing’in zamansal ve uzamsal sanatlar arasındaki ayırımla ilgili görüşleri yalın bir bakış açısı içerir. Şiirin işaret olarak heceli seslere, kelimelere sahip olduğunu ve bunların zamanda birbirini takip ettiğini söyleyen Lessing, resimde işaretlerin, işaret edilen şeyle uyumuna dikkat çekerek, bu işaretlerin aynı zamanda üretildiğini ve görülebilir olduğunun da altını çizer. Sonuç olarak, “[m]ekânda, zamanda, beraberce bulunan objeler, şekilleri, manzaraları ve keyfiyetleri ile cisimdir. Zamanda birbirini takip eden objeler, aksiyonlardır; yani görünen ve görünmeyen hareketlerdir” (Lessing, 1935: 48). Tezini sanat türleri arasındaki sınırlar üzerinden ele alan Lessing, şiirin kronolojik bir doğrusallıkta eylemlere dayalı olduğunu, plastik sanatların ise uzaysal/mekânsal bir algının belirleyiciliği üzerinde bir form kazandığını tartışırken, görüşlerini Homeros’un *İlyada* adlı eseriyle de ilişkilendirir. Şiirdeki kimi eylemlerin, gözle görülebilir, kimilerinin de gözle görülemeyen, ancak imgelemde tasavvur edilebilen eylemler olduğunu ileri sürer. Oysa her şeyi göze göstermek mecburiyetinde olan resim, nasıl olur da gözün göremediği, ancak sözcüklerin gücüyle yapılan tasvirleri vücuda getirebilir!

Da Vinci'nin şiir ve resim arasındaki karşıtlığını tersine çeviren Lessing, Homeros'un ilahlarından örnekler vererek, şiirde eylemleriyle var olan, ancak gözle görülemeyen tanrıların "yücelik", "büyüklük" gibi kimi özelliklerinin resmin içerisinde işlevselliğini yitirebileceğini belirtmiştir. "Renklerin ses, kulakların göz" (1935: 45) olmadığını söyleyen Lessing, şairin ritmik bir ifade kazandırdığı şiirin başka bir dile ya da başka bir dizgeye aktarılmasının mümkün olmadığını söyleyerek, yapısalcılığın temelini atar.

Teorisini Burke gibi duyuşal karşıtlıklar üzerine inşa eden ve ressamın "hareketi" ima yoluyla anlatabileceğini savlayan Lessing, ressamın kullandığı şekillerin hareketsiz ve salt belli bir an'a yönelik olduğunu söyler. Oysa şair, somut bir güzelliği, harekette olan güzelliğe çevirerek dile getirir. Şairin tasvir ettiği bu geçici güzellik, bir süreklilik etkisi yaratır ve zamanın akışı içerisinde, okurunda çok daha fazla etki uyandırır. Lessing'e göre bellek da Vinci'nin görüşlerinin aksine, biçimlerden ziyade, 'hareketleri' saklar. Bir taraftan da imgelemin, nesnenin bütününe vermekteki yetersizliği, yaratacağı etkinin şiddetini de azaltarak, bu etkinin gücünü zayıflatır. Örneğin, çirkinin tasviri, resimde çok daha vurucu bir etki uyandırırken, şiirde imgenin bütününe ele geçiremediğimizden dolayı, etkisini kolaylıkla yitirir. Şairin yapmak istediği şey, okuruna yalnızca bir nesne hakkında fikir vermek istemesi değil, bizzat o nesnenin zihinde bıraktığı izlenimleri canlandırmayı amaçlamasıdır. Bu etki öylesine hızlı gelişir ki, şairin kullandığı araçların, yani kelimelerin çoğunlukla farkında bile olmayız. Dolayısıyla, zihinlerde yaratılan imge (hayal) müphem, herhangi bir şekle sokulamayan ve hiçbir zaman da tam olarak kendisini ele vermeyen bir şey olarak açığa çıkar. Tam olarak okuma sürecinin çizgiselliğinde, zihinde nihai bir bütüne ulaşır.

Louvel'in (2011: 26) aktardığı yönüyle Lessing, türler arasında olduğu gibi resimler arasında da bir hiyerarşi kurar. Lessing'e göre manzara ve ölü doğa resimleriyle, tarihi resimler, portreye göre daha alt sırada yer alır. Ancak Lessing'in yaptığı tüm sınıflamalara rağmen, heykel sanatı ile resim arasında bir ayrım yapmadığı ve her iki sanatı da bütünsel bir çerçevede ele aldığı anlaşılmaktadır. Şiirin insan ruhunda yaratacağı bir tür arınma etkisine karşın, resim sanatını klasisizme özgü, adeta güzel bir beden temsiline indirgeyen Lessing'in, sanatları "zamansal" ve "uzamsal" olarak sınıflaması, sanatın ifadeye olan gereksinimini yadsıması nedeniyle süreç içerisinde eleştiriye uğrar. Lessing'in teorisindeki doğal gösterge-rastlantısal gösterge, sonlu-sonsuz, taklit-ifade,

beden-ruh, dışsal-içsel, sessiz-sözel, güzel-yüce, göz-kulak, dişil-eril gibi karşıtlıklar, İlk Çağlardan, günümüze dek yapılan metin-ıme karşılaştırmalarının yönünü belirler.

Lessing'in görsel sanatlara göre dille yapılan sanatları yüceltmesi, Batı kanonunun görselliğe eğiliminde bir değişikliğe yol açmaz. Batı'da resim sehpasının ortaya çıkışı, suni perspektif ve fotoğrafın icadı, "resim sanatına" gösterilen ilginin tezahürleridir. Görsel sanatlara verilen önem, bilimdeki gelişmelere koşut, düşünce dünyamızda, dış dünya gerçekliğinin önem kazanmasıyla yolunu belirler. Batı sanatında dinlerin önce yasaklayıp, ardından eğitsel bir işlev yükledikleri "resimler", görsel sanatların gelişmesinde etkili olurken, ikinci bir kırılmayı, bilimdeki gelişmelerle gerçekleştirir. Şeylere ve nesnelere gösterilen ilgi, Aydınlanmayla birlikte, Batı felsefesinde, düşüncelere ve kavramlara yönelirken, 20. yüzyılda dilin imgesel değerinin ortaya çıkarıldığı edebiyat-resim ilişkilerine göstergebilim teorileriyle yeni bakış açıları kazandırır.

Romantizmin temsilcilerinden İngiliz şair, Percy Bysshe Shelley (1792-1822) Romantik dönemin imgeyle şiiri eşitleyen bakış açısını yadsıyarak, şiir sanatına öncelik verir: "[ş]iir [in] diğer sanatlara göre tam da onun vasıtası, doğal bir araç olmadığı için üstün [olduğunu söyler]" (Reiman and Powers, 1977: 483; Mitchell, 2005: 100). Shelley, söze önceliği veren Lessing'den sonra, şiirin doğal olmayan göstergelerle, muhayyilede, iradi olarak üretilmesini önemseyerek, bu edimi yaratıcılıkla ilişkilendirir. Sanatın yüceltilişi, kutsal metinlerde olduğu gibi sözün önceliğinde ele alınır ve imgenin antitezi olarak dile gelir. Dolayısıyla, maddi ve görülebilir nesnelere yerini, ruhsal ve zihinsel olan alır. Düşünceler, karmaşık fikirleri dile getirmeye, önermeleri mantıksal ilişkilerle ifadeye muktedirdir. P. B. Shelley'ye göre imgeler, bize bir şeyi yalnızca durağan bir atmosferde gösterir. Alegorik ve tarihi resimler ise imgenin söze bağımlılığının birer kanıtıdır.

İlk çağlardan başlayarak sözcük ve imge arasındaki tutarlı olmayan diyalektik ilişkiler, yüzyılımızda sanatı temsil sorunları kapsamında ele alınma gereksinimini doğurur. Modernist estetik ve postmodernizm süreçlerinde edebiyatı zamansal, resmi uzaysal/mekânsal bir sanat olarak gören sınıflamalar değişime uğrar. Bir sonraki bölümde yapılacak çalışma, türsel ayrımların yapılabilmesinde sanatın içindeki temsil dilinin, geçirdiği evrimlerin, günümüzün sanatında edebiyat-resim ilişkisine getirilen çözümler bağlamında izlenebilmesini amaçlamaktadır.

1. 2. 2. 1. Sanatta Temsil Sorunları

Orta Çağ'dan, Postmodern döneme kadar, sözcüklerle resimleri karşılaştırmak ve tarihselliğe özgü farklı yorumlar ortaya koymak, yaşamla sanatın sınırlarında belirlenen düşünsel bir alt yapıyı ortaya çıkarır. Toplum üzerindeki etkisinden, sanat eleştirisine dek, imge merkezli, söz merkezli tanımlarıyla kültürün dönüştürülmesinde rol oynar. Antik Çağ ve romantizmde sözcük ve imgenin uyumlu birlikteliğiyle, rekabetçi tezlerinin tutarlı olmayan diyalektik ilişkileri, 20. yüzyılda, yerini temsil sorunlarına bırakarak, anlamın ortaya çıkarılmasında karşılaştırmalı yöntemleri sanatta işlevsel kılar.

Richard Rorty, felsefenin tarihinin, çağın sorunlarıyla birlikte yön değiştirdiğini ileri sürmüştür. Yukarıda da değinildiği gibi, “İlk Çağ ve Orta Çağ felsefesinde, şeyler ve nesnelere ilgi uyandırırken, 17. yüzyıl-19. yüzyıl arası, Aydınlanmayla birlikte, fikirler önem kazanmaya başlar ve ‘dile dönüş’ olarak adlandırılan kavram ve sözcüklerin etkisini öne çıkarır” (Rorty, 1979: 263; Mitchell, 1995: 11). Ancak dile yönelen bu ilgi, Mitchell’in de vurguladığı gibi görsel imgeden bağımsız değildir; dilsel metaforlarla, insan psikolojisi ve sosyal davranışı üzerinde etkisini gösterir. Özellikle 21. yüzyıla özgü pazarlama tekniklerinde, reklam filmlerinde, metinle resim ilişkisi ve görsel sanatların kullanım olanakları sınırsız bir biçimde tüketilmektedir. Görselliğe ilgi, Rorty’nin de vurguladığı gibi bir söz/imge ilişkisinde kendisini sürekli yenileyen bir süreç olarak gelişme gösterir.

20. yüzyılda Saussure’ün ikili ilişkilerle (gösteren-gösterilen) dili bir dizge olarak betimlemesi, başta göstergebilim olmak üzere, retorik, yazınsallık ve sanatın tüm alanlarında, medyalarda söz-merkezciliğe vurgu yapan bir dönüşüm geçirir: “Toplum bir metindir, doğa ve doğanın bilimsel temsili ise, söylemi oluşturur” (Mitchell, 1995: 11). Freud ve Jung’a atıfla, gerçeğin ele geçirilişinde imgesel olanın ve rüyaların dilsel bir yapı olarak ele alınmasında, imge-metin ilişkisini öznelliğin bir sonucu olarak görür.

Kitle kültüründeki yansımalarından yola çıkılarak imgelerin önceliğine vurgu yapan ikinci bir yönelim ise resme dönüş olarak ifade edilen, imge-merkezli tezlerdir. Çağımızda, film ve tiyatro sanatında sözsözsel olanın imgesel olanla bir araya gelişlerinde, görülebilir olana duyulan bir gereksinimi ortaya koyar. Yazıyla-resim ilişkisinin sergilendiği epigram örnekleri, kitapların resimlendirilmesi, ekfrastik anlatımlarla oluşturulan resimler ya da simülasyonlar ise önceki yüzyıllara ait örnekler olarak yer alır. Dünyanın imge olarak ele geçirilişini bir kendilik bilincinin geliştirilmesi olarak gören

M. Heidegger, imgeyle varoluş arasında kurduğu paralellikte imgeye aynı zamanda psikolojik bir boyut atfeder.

Dilin görseli ya da imgeleri yansıtıcı işlevi, en açık bir şekilde dilimizde kendisini metaforlarla görünür kılar. Mitchell, (1995: 12) Wittgenstein’da olduğu gibi dil ve imge ilişkisini ayrılmaz bir bütün olarak gören kimi dilbilimcilerin ilerleyen zamanda görsel olanın temsili bağlamında ikonofobik bir imgeye dönüştüğünü, dili görsele karşı korumanın ise bir bakıma resimsel olanın dönüşünü kanıtlandığını söyler. Dilsel dizgelerin ortaya çıkarılması, resmin de salt kendine işaret eden bir dili anlamlı kılmasıyla, plastik sanatlar ile dil arasındaki kırılmayı gözler önüne serer. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, postmodernizmin koşulları içerisinde, sanattaki eğilim, görülebilir olan ile dile getirilebilir olanın birbirinin altını oyarak, sınırları belirsizleştirmesidir. Farklı gösterge dizgelerinin birbirine yaklaştığı, siberetik teknoloji, elektronik üretimler, video temsil ve görsellik etkisi yaratan simülasyonlarla, farklı disiplinlerle etkileşiminin önünü açar. Türlerle göre göstergelerin dizgeleştirilmesi, sanatta bir temsil sorunu olarak en çok şiir-resim ya da imge ve söz arasında yapılan karşılaştırmalarda önem kazanır.

Söz-imge karşılaştırmalarının öncelikli olarak, uzamsal-zamansal, ikonik-sembolik, sözsel (işitsel ya da dille ilgili)-görüntüsel (görsellik) gibi karşıtlıklar üzerinden ele alınması, perspektif yasasında olduğu gibi kültürel bir bakış kazanır. Özellikle postmodernizm sürecinde, estetik alanında farklı medyaları içeren dilsel ve görsel temsillerin kesişmesi, edebiyat-resim ilişkisinin karşılaştırmalı bir alan içinde, sanatta temsil sorunlarının bilimsel bir bakışla ele alınmasının önünü açar.

Göstergebilim konusuyla dile bilimsellik atfeden Saussure ile çağdaşı Ch. S. Peirce’in görüşleri, 20. yüzyılın sonlarına doğru, gösteren-gösterilen ilişkileri çerçevesinde edebiyat-resim ilişkilerine yeni bakış açıları kazandırır. Saussure’ün dikotomik bir bakış açısıyla ele aldığı göstergeyi Ch. S. Peirce, Saussure’den farklı olarak ikon, sembol ve indeks adı altında üçlükler olarak bir sürece tabi kılar; benzerlik ve andırışım ilişkisinden yola çıkarak göstergeleri “uzlaşıya bağlı”, “nedensel” ve “varoluşsal” bağlantılar kurarak sınıflandırır. Ch. S. Peirce’in *Collected Papers’de* (1931: 8.bölüm) tanımladığı şekliyle “ikon”, nesnesini temelde benzerliğiyle temsil edebilen herhangi bir göstergedir; bu tanım, diyagramlardan haritalara, kopyalardan metaforlara kadar her şeyi içine alır. Ancak Peirce’in ikonik göstergeler olarak tanımladığı görüntüsel

göstergeler, ele geçirilmesindeki zorluk nedeniyle kendisinden sonra gelen göstergebilimciler tarafından her zaman sorunlu bir alan olarak görülür.

Felsefenin de ilgi alanına giren “benzerlik” konusu, daha önce de değinildiği gibi başta Platon olmak üzere, Antik Çağ filozofları tarafından ele alınmış, nesnesiyle göstergesi arasında ilklık seviyesinde kurulan bir benzeşimle, görüşlerini yanılığlar üzerine temellendirmiştir. W. J. T. Mitchell, ikonik göstergelerin, imgelerin ya da resimlerin tanımını sağlamaktan öte çok daha fazla seçenek sunduğunu söyleyerek, ikonik göstergelerin felsefenin de ilgi alanında yer alabileceğini yinelemiştir (bkz, Mitchell, 2005: 74). Günümüzde ise Umberto Eco, benzeşimle kurduğu karmaşık ilişki nedeniyle ikonik göstergelerden kurtulmayı önerirken, her şeyi kültürel bir uzlaşıya indirgeyen Nelson Goodman, tüm sistemlere uygulanabilen, kodlar ve uzlaşımlardan oluşan semboller teorisiyle ikonik göstergelerin sorunlu yapısını çözüme ulaştırmayı önerir.

Eco’ya göre (1979: 168), Peirce’in ikonik olarak tanımladığı ve görsellik ile ilişkisini kurduğu gösterge tanımı hem uzlaşıya bağlı olarak yönlendirilebilen hem de duyulara bağlı olmaları nedeniyle, neden-sonuç ilişkisini dayatan gösterge tanımını ortaya çıkarır. Bu nedenle Peirce’in, “uzlaşıya” ve “benzeşime” dayalı olarak tanımladığı ikonik gösterge sınıflaması birtakım karışıklıklar içerir. Eco, ikonik göstergenin, dilin rastlantısal, belirlenmiş gösterge kavramıyla birlikte ele alındığında, çelişkili bir duruma bürünebileceğini söylemiştir

Roland Barthes’a göre ise imgelerin, zihindeki belirlenmiş bir anlama gönderme yapmaları beklenmez. Resim, film sanatı, reklam, çizgi resimlerde olduğu gibi, görsel töz kendisini dilsel bir bildiriden yola çıkarak anlamın alanını genişleten göstergeler yaratır. “Gösterilenleri dil dışında var olabilecek bir görüntüler ya da nesnel dizgesi tasarlamak [ise] giderek daha güç görünmektedir” (Barthes, 2016: 28). Zira imgeler, Platon’un söylemiyle de ifade edilecek olursa, benzerlikleriyle de olsa hep bir eksikliği içerir. İmgeyle nesnesi arasındaki benzerliğin bir anlam yaratmayacağını ifade eden Barthes, imgelerin de dil aracılığıyla dizgeleştirilebileceğini söyler. E. M. Gombrich ise dizgeyi farklılıklar üzerinden ele alır ve imgeyi dilin yapısında dönüştürülebilen bir sonsuzlukla ilintilendirir. Bir sonraki başlıkta ise, bu sorunlarla baş etmeye çalışan kuramcı ve göstergebilimcilerin görüşlerine yer verilecektir.

1. 2. 2. 1. Temsilde Karşılaştırmalı Yöntemler

Çağdaş felsefe günümüzde temsil ve bilgi kavramı arasında ilişki kurarak bilgi kavramını bir temsil sorunsalı olarak adlandırır, bir nesnenin benzerini ya da çiftini oluşturabilmek için öncelikle bilginin yorumuna ihtiyaç duyulabileceğini söyler. Bu bakış açısından hareketle Louvel, tiyatro ve diplomasi kurallarından yola çıkarak, temsili çift yönlü bir metafor olarak adlandırır. “Yeniden sunma, her zaman ikincildir; bir başka nesne yerine geçen ancak kendi kendisini temsil eden, belki de daha yetkin bir sunuştur” (Louvel, 2011: 7). Aristoteles’in resim sanatı ile tiyatro arasında kurduğu benzerliği Louvel, temsilin açıklayıcı bir örneği olarak kullanır. Devleti temsil eden ve devletin tüm kurallarını aktaran elçi örneğinde olduğu gibi tiyatrodaki da bir aktör herhangi bir karakterin özelliklerini sahneye taşıyarak, onu sahnede temsil eder; bir bakıma onun özelliklerini ödünç alarak sesini, bedenini ele geçirebildiği kadarıyla yorumlar. Dolayısıyla, temsil, Louvel’in de vurguladığı gibi bir yokluğa gönderme yapar. Gerçekliği ele geçirememeye duygusu ise sanatın ve sanatçının gerilimini oluşturur.

Göstergebilimin görüntüsellik tanımlamasının zor olmasının nedenlerinden biri, benzerliğin, hemen her şeyi içine alabilecek ölçüde kapsamlı bir ilişki olmasıdır. Zaten, yeterince yakından bakıldığında, felsefi bir söylemle dünyadaki her şey, bazı bakımlardan kendisi dışında kalan başka bir şeyle benzeşim içindedir. Dolayısıyla “benzerlik”, resme özgü, ikonik ya da başka herhangi bir temsil türünün ne zorunlu ne de yeterli şartıdır.

Antikçağ filozoflarının görüşlerini karşıt bir tezle savunan Goodman’a göre bir nesnenin kendi kendisine benzerliği en ileri düzeydedir, ancak nadiren kendi kendisini temsil eder. Dolayısıyla benzerlik, temsilden farklı ve yansıtıcıdır. Yine temsilden farklı olarak benzerlik simetrik değildir. Goodman’ın *Languages of Art* adlı kitabında yer verdiği gibi (1969: 4) A ve B’nin birbirlerine benzerlik etkisinin aynı olduğu varsayılırsa; A’nın B’ye benzediği gibi B de A’ya benzer. Fakat bir resim Wellington Dükünü temsil edebiliyorken, Dük’ün kendisinin resmi temsil etmesi olanaksızdır. Goodman, günlük nesnelere yola çıkarak montaj ürünü otomobillerin ve ikiz kardeşlerin de birbirlerinin tıpatıp aynısı olmalarına rağmen birbirilerinin temsili olmadıklarını söyler; dolayısıyla benzerlik hangi boyutta olursa olsun bir şeyi temsil edebilmenin gerekli şartı olmadığı gibi bir göndergesi ya da bir referansı da olamaz.

Goodman, temsili oluşturan şartları verdiği örneklerle sorgularken, öncelikle bir nesneyle ilişkisine vurgu yapar; nesnenin yerine geçen ve ona atıfta bulunan yeni

nesnenin, onu temsil eden bir sembol olduğunu ileri sürer. Bir nesneyi temsil eden resim, bir nesneyi tasvir eden bir metin gibidir; ona işaret eder. Dolayısıyla, işaret etme, benzerlikten çok başka bir şeydir ve temsilin olmazsa olmaz şartıdır. Benzerlik ve temsil konusu arasındaki farklılığa dikkat çeken Goodman, *Sanatın Dilleri (Languages of Art)* adlı kitabında (1969: 5) Peirce'in ikon, sembol, indeks, üçlemesinden yola çıkarak, sembolik dil teorisine dayanan görüşlerini, ikon ve göstergenin ayırımı üzerinden ele alır. Louvel'in de belirttiği gibi Goodman, dille ilgili görüşlerini, Peirce'in gösterge kuramı ve Roland Barthes'ın *İmgenin Retoriği* ve *Göstergebilimin Serüveni* adlı kitaplarının rehberliğinde bir senteze ulaştırmaya çalışır. Goodman, benzerliğin resim sanatında ya da başka temsil türlerinde öngörülemez bir kural olduğunu söyleyerek melez biçimlerdeki sembollerin de kendine özgü ifade biçimleri kazandığını söyler. "Nesneler sözsöz ve resimsel olarak ayırma tabii tutulur ve bir resmin neyi temsil ettiği (ya da betimlediği) ve nasıl temsil ettiği (nasıl bir betimleme olduğu) önem kazanır" (Goodman, 1969: 31).

Goodman, dile özgü sembolik sistemlerde nesnenin ifade kazanabilmesinin bir gereği olarak "tasvir" ve "açıklama" sözcüklerinin önceliğine vurgu yapar. Dolayısıyla, nesnenin benzerliği yerine, nesneyi algılama ve bilgisine erişme anlamında Peirce'in varoluşsal gösterge kuramıyla yakınlık kurulduğu varsayımına ulaşır. Bu bağlamda dünyalar, betimleme ve tasvir aracılığıyla birbirleriyle etkileşime girerek kurulur. Goodman, Peirce'in görselliğe ilişkin kuramındaki eksiklikleri gidermeye çalışsa da bir yönüyle de Peirce'in yorum-gösterge tanımında ima edildiği gibi, metin ve resimlerin anlamının nihai olarak okuru ve izleyicisi tarafından belirlenebileceğini ileri sürer. Goodman'ın farklı dizgelere ilişkin semboller teorisi, dilin resim sanatı gibi tüm sembolik sistemler için bir model oluşturacağını söyleyen Barthes'ın görüşüyle uyum içindedir. Kuramında, "resimler de metinler gibi rastlantısal kodlamalar olarak mı okunmalıdır?" sorusunu soran Goodman, sanatın öznel bir alan olduğundan yola çıkarak, resim ve metni birleştiren melez türleri de öznelliğin bir alanı olarak görür ve sanatçının bireysel üslubuyla ilişkilendirir.

Nesnesi ile nesnenin temsili arasındaki ilişkiyi, zihinle doğa arasında sonlanamayan zihinsel bir üretim olarak gören ve Derrida'nın varsayımında ise dilde öznelliğin dışavurumu, sonlanamayan bir sürece yöneliktir. Dolayısıyla metnin anlamı, kendisini kolay kolay ele vermeyen bir güvensizlik ve kararsızlık ortamını temel alarak sürekli kendisinin altını oyar. Postmodernizmin karşıtlıkları ortadan kaldıran, sınırları belirsizleştiren ortamında iki ayrı dünyanın göstergesi olan, söz ve imge arasındaki ilişki,

kendisini dilde bulan sanatçıya da dilin uzamında, narsistik bir bakış açısı kazandırmaktadır.

E. M. Gombrich (2015b: 305) temsille ilgili görüşlerini, günümüzde geçerliliğini yitirmiş olsa da Platon'un *Cratylus* diyalogundaki görüşlerinden yararlanarak belirlemeye çalışır. Zira Platon'a göre imgeler, nesnelere doğrudan temsil etmeleri nedeniyle doğayla ilintili, dil ise kodlar içeren ve bir düşünme süreci gerektirdiği için uzlaşıya bağlı yapay göstergeler tarafında yer alır. Bu karşıtlığı yadsıyan Gombrich'in söz-imge ilişkisine getirdiği çözüm ise sanatın uzlaşılmış formlarına ilişkin ikinci bir doğa anlayışıdır. Gombrich, gerçeklik yerine geçirdiğimiz, uzlaşıya bağlı görüntüsel göstergelerden söz ederken, "perspektifi" doğanın yerine geçen uzlaşılmış bir kodlama olarak gösterir. (Aktaran, Louvel, 2011: 27). Doğanın temsil diline dönüştürülmesinin uzlaşıya bağlı kodlarla gerçekleştirileceğini savlayan Gombrich, günümüzde etkisi azalmış olsa da gelecek için Mısır ve Uzakdoğu resimlerinde ya da İkonoloji'de olduğu gibi belirlenmiş yapısal özellikleriyle, bir resim dili önerisinde bulunur. Mitchell ise (2005a:115) *İkonoloji* adlı kitabında, Gombrich'in, Batı geleneğine özgü natüralist resim diliyle, Mısır resimlerindeki uzlaşıya bağlı geleneksel imajlarla ilgili tanımlarında çelişkili bir tutum içinde olduğunu söyler. Zira doğal gösterge olan imajlar, Batı kültürünün adeta bir fetişidir Dolayısıyla Mitchell, hiçbir gözün masum olmadığını söyleyerek kültürün önemine vurgu yapan Gombrich'in kendisiyle çeliştiğinin ve geleneksel Batı kültüründeki modern bilimin gelişmesinde doğanın, ideolojik boyutunu görmezden geldiğini vurgular.

Amerikan ekolünün pragmatik bir bakışla ele aldığı sanatlararasılık çalışmaları karşısında, Avrupa ekolünün bir alternatifi olarak çalışmalarını geliştiren Göran Sonesson ise sanatlararasılıkta bütüncül bir anlam ilişkisi üzerine odaklanır. (bkz. Sonesson, University of Lund, 1989) *Pictorial Concepts* adlı çalışmasında, edebiyat ile görsel sanatlar arasındaki ilişkileri, genellemeler yerine bir üst dil yaratma çabası olarak ele alan Sonesson, geline aşamayı olumlu bir süreç olarak değerlendirir ve farklı dizgelerin biraradlığını sanatın ifadesinde geliştirici bir etki uyandırdığının altını çizer. Edebiyatın, görsel sanatlarla ilişkisinin, bilimle, sanatın arasında doğan yakınlaşmada bir senteze ulaştığı, benzerlik ve farklılıklarıyla da getirdiği sonuçların olumlu bir etki yarattığı görülmektedir. Bu bakış açısını Mitchell, Avrupa yapısalcılığı ile Amerikan ekolünün sanatlararasılığa yönelik tutumunun bir çözümü olarak görür. Amaçlanan, Mitchell'in de *Resim Teorisi (Picture Theory)* adlı eserinde vurguladığı gibi (1995: 86)

sosyal bilimlerin tüm alanları olmak üzere, resim ve edebiyat alanında yapılan karşılaştırmalarda, estetik konusunu da içeren ortak metotlarla, kavramların ulaşılabilir kılınmasını sağlamaktır.

Uzlaşımsal gösterge yapılarındaki sapmaların sonucu olarak kurulan sanatın diline yeni bakış açıları kazandıran göstergebilim, bu görüşleri Saussure'ün dile yaklaşımıyla sistematikleştirme çabası içinde ele almış, sanatın yapısalcılıktan post-yapısalcılığa uzanan yolculuğunda göstergeyle göndergesi arasındaki doğrudanlığı ortadan kaldırarak, sanatın diline yeni bakış açıları sunmuştur. Bir sonraki başlıkta, tarihsel değişimlerin odağında yer alan gösterge kavramıyla bir başlangıç oluşturan Ferdinand De Saussure ve Ch. S. Peirce'in görüşlerine yer verilerek, edebiyat-resim ilişkisine açıklık kazandırılması amaçlanmaktadır.

1. 2. 3. Kuramsal Bir Başlangıç: Ferdinand De Saussure ve Ch. S. Peirce

Teknolojik gelişmeler sürecinde 20. yüzyıl, insan zihninin üretimi olan nesnelere ilişkisinin göstergeler üzerinden sorgulandığı, kendi içinde anlamlı, eklemli bağ yapılarıyla ele alınarak bilimsellik kazandırılmaya çalışıldığı bir döneme işaret eder. Göstergebilimin çağdaş tanımlarını iki ayrı ekolün uzantısı olarak, Amerikalı mantıkçı ve felsefeci Charles Sanders Peirce (1839-1914) ile İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) yapmıştır. İki ayrı ekolün geliştirdikleri modeller üzerine kendisini inşa eden göstergebilim, insanın, insanla, doğa ve çevresiyle ilişkisini anlamlandırmasında, kalıcı iletişimsel modeller kurma arayışında gerçekliğin tanımına yeni bakış açıları kazandırır.

Değişik anlatım biçimleri arasındaki ilişkileri inceleyen göstergebilim/*semiyotik/ semiology*, kavramsallaştırmalar/ soyutlamalarla anlam parçacıklarından yola çıkar ve dilin evrimsel modellerden, sürdürülebilir dizgeler içinde ele alınmasına doğru işlevsellik kazanır. Güneş'in, *Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı* (Litera-Türk, 2014: 40) adlı yazısında dile getirdiği gibi, göstergebilim, bir metnin anlamına ulaşmak için izlenecek yolları gösterdiği gibi, metinde anlam yaratan farkların nasıl bir düzenlemeden doğduğunu anlamamızı sağlayan yöntem ve kuramların anlaşılmasını hedefler. Her anlamlı kılığın bir metin oluşturacağı düşünüldüğünde farklı dizgelerin kesişme noktası olarak görülen ve dilsel bir dizgede söylemi öne çıkaran metinlerin günümüzün disiplinlerarası çalışmalarının içinde göstergebilimsel çalışmalara verimli ortam

hazırladığı görülmektedir. Dil felsefesi, bireysel ve toplumsal psikoloji, algısal fenomenoloji, sosyal bilimler gibi, farklı disiplinlerin kesişme noktasında yer alan göstergebilim, geliştirdiği modellerle, başta dilbilim olmak üzere, edebiyat, mimari, görsel sanatlar ve sanatın tüm biçimlerinde, toplumbilim ve sosyal bilimlerin içinde öznesne ilişkilerini anlamlandırma ve algılamada yöntemsel katkı sağlar.

Dilbilimci Ferdinand de Saussure, alfabe, mors alfabesi, gemicilerin, askerlerin haberleşme yöntemleri, sağır-dilsiz alfabesi ve konuşma yöntemleri, beden dili ve nezaket kalıpları gibi kimi iletişimsel dizgelerle birlikte edebiyatın da göstergebilimin kapsamı içinde ele alınmasını önermiştir. Düzgüler ve belirtkelerle olduğu kadar kavramsal ve bilimsel açıdan bir üst dil oluşturmayı hedefleyen çalışmalar içerisinde, farklı dizgelerin kuruluşuna zemin hazırlayan göstergebilim, dilsel ve dilsel olmayan dizgeleri incelerken söylem ve eylem arasındaki ilişkide öncelik olarak “dili” öne çıkarır. “Edebi yapısalılık” tanımıyla Saussure’ün yöntem ve görüşlerini edebiyata uygulama girişiminde ise Eagleton’un da vurguladığı gibi, “[d]ili etkili bir şekilde inceleyebilmek için göstergelerin göndermeleri, yani işaret ettikleri şeyler paranteze alın [arak anlamın ortaya çıkarılması amaçlanır]” (Eagleton 2014: 109).

Saussure’ün kuramında dilin kendisi dışındaki nesne ve faaliyet alanlarıyla bir ilişkiler kümesi içinde ele alınan dil ile dünya arasındaki kopuşta ise nedensizlik esastır. M. Rifat’ın da altını çizdiği gibi dil, “F. Saussure’ün gösterge diye adlandırdığı birimlerin kendi aralarında kurdukları ilişkilerden doğar. Dilsel gösterge, birbirinden ayrılmayan iki özelliğin kaynaşmasından oluşur: Bir yanda işitim imgesi vardır, öbür yanda da bir kavram” (Rifat, 2017: 27). Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*’nde işitim imgesiyle, kavramdan oluşan bu yapıyı gösteren ve gösterilen olarak adlandırır. Bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olan ve “im” olarak da tanımlanan “gösterge” (Fr. signe, İng. Sign), nedenlilik içeren ve görsel olan simgeden nedensiz ve saymaca (uzlaşımsal) olmasıyla ayrılır. Gösterenleri aracılığıyla çizgisel biçimde, söz zincirinin birimleri olarak gerçekleşen göstergeler, toplumdan topluma değişen yansımalarla temsil edilir. (bkz. Vardar, 2002: 106).

Söylem ise her zaman bir sözcelem ve sözceleme öznesinin söylemin sorumluluğunu almasından yola çıkarak geliştirilir. Dolayısıyla, “metin, söylemin anlamlandırılmasını sağlayan somut öğelerin tek boyutlu (çizgisel metin), iki boyutlu (tablo ya da plan şeklindeki metin) ya da daha fazla boyutlu düzenlenmesidir” (Fontanille,

1999: 16; Günay, 2013: 41). Söylemin içinde barındırdığı eklemlemeler, göstergenin bilimsel çalışma yöntemleriyle ele alınarak içinde saklı olan anlamsal yapıların açığa çıkarılmasına katkı sağlar. Bu bağlamda bir metin, iletişim bağlamına sunulmuş bir yapıyı dizgeleştirdiğinde bir “söylemi” açığa çıkarır. Sözcüğün düşüncenin göstergesi olduğunu söyleyen Saussure’a göre, düşünceyi de sözcüğün bir göstergesi olarak görmenin bir yanlışlık doğurmayacağı söylenebilir (bkz. Saussure, 2014: 57). Saussure’ün gösterge kuramından yola çıkıldığında ise “metin” ve “söylem” gösteren ve gösterilen ilişkisinde olduğu gibi bir kâğıdın iki yüzü gibidir (bkz. Günay, 2013: 41).

Amerikan Ekolü’nün temsilcisi olarak anılan felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Ch. S. Peirce mantık kökenli çalışmalarıyla, insanın kendisi ve dünya arasında ilişkilerini anlamlandırmaya çalışırken, dilbilimci Ferdinand de Saussure, Avrupa Ekolü’nde, dilsel bildirişimleri sosyolojik ve psikolojik bir olgu olarak görür. Her iki bilim insanının gösterge tanımları arasında örtüşmeler olduğu kadar farklılıklar da bulunur. Bir dilbilimci olan Ferdinand de Saussure, dilin göstergelerden oluşmuş bir dizge olduğunu, gösterge dizgelerinin alt gruplarıyla ilişkisinde ise dilin iletişimsel işlevini ortaya çıkardığını ileri sürer. Gerçekliğin ifadesine aracı olan “sözcükler”, Saussure’le birlikte monadik bir modelden ya da belirlenmiş bir dış dünya anlayışından uzaklaşarak, kendi içinde bir bütün sayılan zihinsel bir işleme indirgenir. Tüm dizgesel yapıların, zihnimizde bulunan dil modellerinin birer yansıması olduğu görüşünden hareketle, her nesnenin zihinde bir karşılığı bulunur ve sözcükler, zihinlerdeki karşılıkları olarak kavramlardan sonra oluşur. Dolayısıyla zihnimizdeki bir kavram, dışavurum biçimiyle-duyduğumuz somut bir sözcükle-biçim kazanır. Saussure’ün ikili bir yapıya işaret eden, sınırlarının zihinde belirlendiği gösterge anlayışı, söylem ve metin ilişkisine yönelik yukarıda değinildiği gibi birbirinden ayrılamayan bir kâğıdın ön ve arka yüzü gibi değişmeceli bir imgeyle ilişkilendirilir. Maddenin/gösterenin yokluğunda kavram, anlamsal bir değer üretirken, kavramın/anlamın/gösterilenin yokluğunda salt maddenin kendisine işaret eder; ses, yazı, görüntü olarak bir ileti sağlar.

Ch. S. Peirce ise Saussure’ün tamamlanmış, bütünsel bir yapıya ilişkin adlandırdığı göstergelerin ikili yapısını, zihnimizdeki kavramların karşılıkları olan sözcükleri/göstergeleri, oluşumsal bir süreç içerisine sokarak, üç düzlemli, “triadik” bir yapıdan söz eder. Gönderge (object), Biçim (representamen), Yorumdan (interpretant) oluşan göstergenin yapısı, “bir şeyin yerini herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan şeydir” (Rifat, 2005: 232). Birine yönelik olan gösterge yorumlayanın

zihninde eşdeğerlilik ilkesine göre bir gösterge yaratacağı gibi, daha gelişmiş bir göstergeyi de çağrıştırabilir. Dolayısıyla birinci göstergenin yorumlayanı olan bu yeni göstergeyi nesnesinden ayrı olarak adlandıramayız.

Saussure'ün yaklaşımıyla, dilin şifresine gönderme yapan bir bildirişim, uzlaşıya bağlı olduğu kadar öğrenime dayalıdır. Tek başına anlamı belirsizleşen bir gösterge, ancak dilsel bir dizge içinde sürdürülebilirlik özelliği ile anlam kazanırken, kültürle ilişkisini de canlı tutar. Dil bu dizgelerin etkileşiminde ortak bir şifrenin kullanıldığı söylemlerle ilerler. Anlam ise zamana, uzama ve özne-nesne ilişkisinde yorumlayan öznenin konumuna göre değişir. Roland Barthes, “toplumsal ilişkinin depolandığı nesneye karşı eleştirel değer taşıyan bir tür uzaklaşma [dan söz eder)” (Barthes, 2017: 191). Göstergibilimsel incelemelerde anlamdan söz etmek için Brecht tiyatrosunda olduğu gibi özne ile nesnesi arasına mesafe koymayı, nesneyi daha çok anlaşılabilir kılmak için nesneyi, nesnelleştirmek kaçınılmaz bir sonuç olarak ortaya çıkar. Dilde olduğu gibi, anlam taşıyan nesnenin öznenin koparılmasıyla, özne için gerçeğin etkisini çok daha vurucu kılan bir yapıyı ortaya çıkarır.

Özne ile nesne arasında yaratılan mesafe, estetik olgu ve anlamın istikrarsızlığı sorununu da beraberinde getirir. Bu anlayış, Ch. S. Peirce'nin, dünyayı oluşumsal bir süreç, bir akış içinde algılıyor olmamıza gönderme yapar. Bizim dışımızda gerçek bir dünyanın var olması, bizim bu dünyanın gerçekliğini dolaysız ve tek bir seferde algılayacağımız anlamına gelmez. Gerçeğe ulaşabilmenin yolunun aşamalı olduğu kadar nesnelleştirmeye de bağlı olduğunu ileri süren Ch. S. Peirce, öznel dünyamızla dış dünya arasındaki köprüyü göstergeler yaratarak kurduğumuzu ileri sürer. Göstergeleştirme süreci aynı zamanda şeyleri birbirinden ayırt edebilmemize yarayan bilişsel bir işleme dayanır. İşlev ve sonuçlarıyla ise her zaman için yenilenmeye, değiştirilip, düzeltilmeye açıktır.

Dolayısıyla, bilginin iletişimsel değeri salt özne-nesne arasındaki ilişkide değil, öznelarası sürece işaret eden toplumsal boyutun önemine de vurgu yapar. İletişimsel değerinde, C uzlaşıya bağlı “gerçek” ve “doğru” kavramını ise bir değer olarak üretir. Peirce, bilgiye ilişkin nesnelleştirme sürecinin önemi üzerinde durur ve gösterge oluşumunu yorumlayıcının yaratıcı edimine ilişkin bir süreç olarak adlandırır. Bilgiye ulaşmayı mümkün kılan koşul ve kuralları, kullanım ya da uygulama (*pragmatics*) olarak adlandıran Peirce, sınırların iyi belirlenmesi gerektiğini ileri sürer. “Açık uçlu olan bu

süreç, tüme varım (gözlem ve deney), tümden gelim (sonuçların çözümlenmesi), olsa olsa (yaratıcı edim, yakıştırma mantığı) yöntemleriyle kuramsal bir bakış içinde bilimselliğe katkı sağlar” (Jappy, 2013: 153).

Peirce, göstergeleştirme sürecini, salt toplumsal bir yapının içinde konumlanan, gösteren-gösterilen ilişkisiyle sınırlandırmadan, yorumlayıcıyla birlikte ele alır ve “öznelerarasılık” boyutunda öznenin varoluşsal uzamını, kolektif olanla ilişkilendirir. Dünyayı kavrayabilmemizin araçları olarak görülen göstergeler, her zaman yenilenmeye, doğrulanmaya açık birer bilgi kazanımlarıdır; özne-nesne ilişkisi kadar, yorum-göstergenin iletişimsel değerini de ortaya koyarlar. Bu bakımdan Peirce’in göstergeleri, sezgisel olmayan, sebep-sonuç ilişkisine dayalı, deneyimsel, uzlaşımsal ancak yine de kendisini bütünüyle ele vermeyen, kavramlara gönderme yapar.

Nesnesini bir yönüyle temsil eden her yeni gösterge, kavram, izlenim, yorum olarak, başka öznelerin üzerinde uzlaştıkları bir ilk göstergeye, ihtiyaç duyar, dolayısıyla her bilgi bir öncekiyle iletişim kuran bir oluşum sürecinde ele alınır. Temsil edilen dış nesne-gönderge-göstergenin kendisinin dışında bir şey olması nedeniyle göstergesiyle örtüşmez, bir dış nesne olan resim göstergesinin dille ilişkisinde olduğu gibi tartışmalı bir ilişkiye gönderme yapar. Dolayısıyla, her yeni gösterge, o nesneyi sadece bazı açılardan temsil eden göndergeyi açığa çıkarır. Gönderge olarak tanımlanan dış nesnenin daha önce başka göstergeler tarafından yorumlanmış, adlandırılmış, algılanabilir, tanınabilir hale sokulduğu varsayılır.

Bilinebilirlik salt deneyimlenerek kazanılır. Zihnimizin içindekiler-oluşumu-deneyimlerimizin sonucudur. Dolayısıyla tüm fikirler, gerçek ya da aktarılmış düşüncelerdir. Herhangi bir sözcük çağrıştırdığı düşünce dışında etkisizdir. Bu nedenle konuşabildiğimiz şeyler de bilinebilir nesnelere üzerinedir. Bilinebilir olan, bilinebilir olmayanın idrakidir. Bilinemeyen ise varlığı belirlenemez olan varoluştur; kural koyucudur (CP 6.492/ Petrilli-Ponzio, 2005: 56).

Ch. S. Peirce, bizim dışımızda gerçekliği olan bir dünyadan söz eder ancak biz bu gerçekliği tam olarak kavrayamadığımız gibi tek seferde değil, bir süreç içerisinde algılarız. Zihnimizde dünyaya ilişkin oluşan izlenimler, daha önceden yorumlanmış göstergelerin birer iz düşümüdür. Bu bakımdan zihindeki her gösterge bir bakıma, ilk göstergenin nesnesi konumunda yer alır. Bilincimizin dışında, bizden bağımsız olarak var olan gerçek ve nesnel bir dünyaya atıf yapılması, Peirce’in kuramının gerçekçi yönüne işaret ederken, göstergeleştirme sürecinde insanın nihai gerçeğe ulaşmasının imkânsız

kılınması, onun idealist yanını ortaya koyar. Varsayıma dayalı gerçekçilik (hypothetical realizm) olarak adlandırılan bu yaklaşım hem gerçekçi hem de idealist bir önermeyi birleştirmesi bakımından göstergenin iki düzlemli bir bakış açısı içinde değerlendirilmesine yol açar (bkz. Jappy, 2013: 56-57). Bu durumda gösterge, imge gibi bir ayağı soyutta, diğer ayağı somutta olan bir oluşumu gerçekler.

Peirce, göstergelerin bilgiye dayalı gerçekliği ile insanın dünyayı deneyimleme hallerini iletişimsel bir model içinde ele alır. Yaşam bir göstergeleştirme sürecine eşitlendiğinde, kendisini bu göstergesel halkanın bir parçası olarak gören insanda bir bilinçlenme ve farkındalık yaratır. İdrak edilemeyen ele geçirilemez olduğunu söyleyen Peirce'in, *Collected Papers*'da (CP 5.310) dile getirdiği gibi zihinde karşılıkları olan sözcükler olmaksızın, kavram/anlam yaratmayan bir dünyanın bilgisinin de idrak edilemeyeceğini söyler. Eğer bilinmez olan kavramsallaştırılıyorsa salt bilinebilir olandan dolayı zihinde bir etki uyandırır (Aktaran, Petrilli-Ponzio, 2005: 56). Bu etki bir sürece ilişkin, bu göstergelerin çoğaltılmasına ve kavramların gelişip, dönüştürülebilmesiyle yeni anlam alanlarının yaratılmasına yol açar. Peirce, göstergeyi, "ötekine" ihtiyaç duyan yapısal bir açıklık durumu olarak belirlemiştir. Peirce'in bu yaklaşımı, yorumlanan ve "yorumlayanlar" (yorum gösterge) arasında kurulan ilişkide, ötekine bağımlılık temelinde belirsizliğin ortadan kalkmasına neden olduğu gibi, göstergenin salt kendi üstüne kapanmasını engelleyen bir caydırıcılık etkisini de açığa çıkarır.

Saussure'ün karşılıklılık temeli gözetilen gösteren-gösterilen ilişkisi, Peirce ve takipçilerinin kuramsal yaklaşımında dil dizgesinin sınırlayıcı bakış açısının yadsındığı üçlüklerle çözüme ulaştırılmaya çalışılır. Bu aynı zamanda edebiyat ve plastik sanatların alanının doğrulanabilir bir dizge içerisinde "yorum" göstergelere açık kılınması anlamına gelir. Dolayısıyla gösterge, dilin sonlanamayan bir süreç içerisinde imgeyle nesnesi arasında hep kendi ötekisini var eden, devingen bir yapıya ilişkindir. Edebiyat sanatını bir üst dil olarak tanımlayan ve estetik üretkenliği "özne" yerine "ötekine" duyulan ilginin değeri üzerine kurgulayan Bakhtin'in diyalojik olana gösterdiği ilgi, Petrilli ve Ponzio'nun ifadesiyle Peirce gibi, Bakhtin'in kuramında da bir üst dil tanımını açığa çıkarır (Petrilli/Ponzio: 2005: 139). Resimsel göstergelerle, edebiyat metinlerinin diyalojik ilişkisi, Peirce ve Bakhtin'in çağımızın sanat anlayışında belirleyici olan öncü çalışmalarını değerli kılmaktadır. Her iki bilim adamının göstergenin tanımına ilişkin görüşleri, disiplinlerarasılıkta olduğu gibi diyalektik olanla göstergelerin dolaşıma

sokularak dilin kapalı dizgesiyle sonlanamayan bir süreci varsaymasıdır. Bu bağlamda, postmodern döneme özgü bir açık uçluluğu mümkün kılan gösteren-gösterilenler ağının, karşıtlıklar yerine, dilsel bağlamın sınırlarını aşarak, göstergelerarasılığın sınırlarını genişlettiği görüşü yer alır. Dolayısıyla edebiyatın, tek sesli olma yolundan çıkarak, çoklu ses mantığını anlamlı kılma yönünde ilerlemesi, Peirce'in göstergeye kazandırdığı yorum ve yorumlayıcılar arasındaki ilişkide, Bakhtin ve Peirce'in arasındaki yakınlıkların da görülebilmesini olanaklı kılar.

Göstergelerin oluş biçimleri, Peirce'in öncü çalışmalarından yola çıkan Sebeok ve U. Eco tarafından "gönderici" ve "kaynağına" göre ayrıştırılmış ve bir açıklığa kavuşturulmuştur. T. Sebeok'ın (1972), tanımladığı gösterge-nesne ilişkisini, çağdaş bir göstergebilimci olarak çalışmasında yineleyen U. Eco (1979: 177-178), "kurulmuş" göstergeler ve "doğal" kaynaklar olarak ikiye ayırdığı göstergeyi, doğal ve kurulmuş olarak yeniden bir alt başlıkta toplar. Eco'nun şemasında görülen birinci gruptaki nesnelere, salt bir gösteren oluşturmak için üretilen yapay nesnelere, Dolayısıyla Peirce'in biçimle ilişkilendirilen görüntüsel/ikonik göstergeleriyle uyumlu olan ve resim göstergesine atıf yapan gösterge tanımı yer alır. İkinci gruptakiler ise nesnenin işlevsellik kazanabilmek için kodlanmış yapısal özelliklerini betimler. Eco, Peirce'in gösterge kuramında ikinci öbekte görüleceği gibi göstergenin nesnesiyle ilişkisini kodlardan yola çıkarak değil, benzeşim, içerilen (nedensellik) ve uzlaşım olarak içerik ve ifadenin uyumundan yola çıkarak belirlediğinin altını çizer.

1960'lardan sonra bağımsız bir bilim dalı haline gelen modern Göstergebilim çalışmaları, Sebeok'ta olduğu gibi tüm canlıların temsil edildiği bir işaretler dizgesini benimserken, Barthes ya da Kristeva'da salt kültüre yönelik bildirişimleri esas alır; yazınbilim, anlatı çözümlemesi, biçembilim (üslupbilim), yazınsal eleştiri gibi alanlarda kendisini geliştirmeye devam eder. Amerika ve Avrupa ekollerini etkilemiş olan Rus asıllı Roman Jakobson ise "dilsel bir bildirişimi sanat yapan nedir?" (Rifat, 2017: 123), sorusundan hareketle, estetik göstergeyi tanımlamaya çalışır. Prag Dilbilim Okulu'nun üyelerinden olan Jakobson, J. Mukaroski, F. Vodička ve diğerleri, Eagleton'un da değindiği gibi, biçimcilikten modern yapısalcılığa geçişin temellerini atmışlardır. Her sanat yapıtı bağımsız bir gösterge üretirken, plastik sanatlar ya da yazınsallıkta olduğu gibi, konusu olan temsillerde dilin bildirişim işlevini öne çıkarır. Görüntüsel göstergeler ise her zaman düşünülür olanla, görülebilir olanın geriliminde anlam kazanır.

1. 2. 3. 1. Resim ve İmgenin Göstergebilimsel Açılımı

Nesnesini salt benzerliğinden dolayı temsil eden göstergeyi görüntüsel gösterge-ikon-olarak adlandıran Peirce, herhangi bir tanımlayıcısı olmaksızın temsil edilen göstergeleri hipoikonlar (*hypoicons*) olarak adlandırır (bkz. Jappy, 2013:135). Jappy'nin de belirttiği gibi, hipoikonlar, ikonik/görüntüsel göstergelerin alt başlığında basitten karmaşığa doğru üç bölüme ayrılır. Hipoikonları görüntüsel göstergelerden ayıran özellik ise kendi göstereni belirlemesidir. Peirce, hipoikonların ilk sırasında yer alan imgelerin, sanat eserleri ya da diyagramlar gibi temsilin temsili olmamaları nedeniyle karmaşık özellikler içermediklerini ileri sürer. Sonneson, *Pictorial Concepts*'te (2010: 28) Degérando'nun, Peirce'den farklı düşündüğünü, ifadeyle içeriğin buluşturulduğu ikonik göstergelerin basit özellikler taşıyabileceğini ileri sürer.

Nesnesiyle ilişkisellik bağı kuran diyagram ve metaforlar ise karmaşıktır. İmge, diyagramda olduğu gibi nesnesiyle ilişki değil, niteliğine göre bağ kurar, bu özelliğinden dolayı basit özellikler içerir.

1-İmge: Resimde en karmaşıktan en basite doğru temsil edilen tüm biçimleri imge olarak adlandıran Peirce, bu çizimleri, estetik amaçlarla olsun ya da olmasın bir ayırım yapmaksızın ele alır. Basit çocuk resimleri ve karikatürlerden, müzelerin duvarlarında asılı olan sanat eserlerine kadar ifadenin dışavurumuna bağlı yaratıcılık içeren tüm temsiller imgedir. Hayvan seslerinde oluşan imgeler ise salt göze değil tüm duylulara hitap eder ve basit özellikler içerir.

2- Diyagram: Parçalarıyla bütünü, denklik ilişkisinde temsil edildiği diyagramlar, mantıksal bir temele göre temsil edilir ve faydacı bir bakış açısı gözetilerek nesnesiyle ilişki kurar.

3-Metafor: Nesnesiyle ilişkisinde bütünlüğü yadsıyan, ancak nesnesi ve içeriğiyle kurduğu birbirine paralel çift bakışlı bir karşılaşmayla nesnesinin kısıtlılığını aşan bir göndermedir. Dolayısıyla karmaşık bir temsil olarak anlam kazanır.

Göran Sonneson, “resim” ve imgenin” ortak noktasının görme duyumuza hitap etmesinin dışında, benzeşime dayalı (ikonik) özelliklerinden dolayı “gösterge” olarak algılanabileceğini söyler; dolayısıyla imge, göstereni ile amaçlanmış gösterileni arasındaki uyumda (gönderge) yanılısama ya da bir benzerlik ilişkisi olarak betimlenir. Sonneson, imge tanımını, ayna imgesi, bellek imgesi, ardıl imgeler, kamera imgesi, cisimsel/üç boyutlu (heykel) imgeler olarak alt başlıklara ayırır. Ancak gösterge niteliği

kazanmış olan imge, kendisi dışında bir şeyi temsil eden olarak sıralanan diğer imge tanımlarından farklıdır. Resimler, görme duyusuyla görsel deneyimlemenin tezahürü olarak ortaya çıkar ve bilinçli bir imgelemenin sonucu olarak görsel bilince atıf yapar. Sarapik *Semiotics at the Crossroads of Art* (2013: 74) adlı yazısında görsel duyumun dışavurumlarını, görülebilir nesnelere ilişkili olarak doğrudan görülebilirlik, sanat eserlerine ilişkin dolaylı ya da tasarlanmış görsellik, tasvir, retorik figür gibi, dilsel ya da kodlanmış görsellik, algısal görsellik, bellek imgesi olarak farklı başlıklarda sınıflandırılır. Bellek imgeleri ise ikonik bellek, bellek resimleri, rüyalar, duru görü olarak modernist edebiyatın tanımıyla da uyumluluk içerir.

Sarapik'in sınıflamasında edebiyat nesnesiyle uyumlu olan öncelikli madde, dilsel olan, kodlanmış olan görseliktir. Ardından bellek imgesiyle uyumlu olan rüyalar, anılar gelir. Resimler ise iki boyutlu yüzeylerde algısal dünyanın şekillendirilmesi olarak ifade edilir. Ancak modernizmin manifestosu bu yaklaşımın dışına çıkan temsilleri de varsayar.

Resim göstergesi, görüntüsel göstergeler tanımıyla ikonik göstergeler olarak ifade edilir. Resim, “üç boyutlu dünya gerçeğinin ya da imgelemiş içeriğinin iki boyutlu ifade düzlemine yansıtılan çizgi ve form görünümüdür. Resmin anlamı göstergebilimciler tarafından uzun bir süre tartışılmış, dilde morfem ve fonemlerin yerine ikonem terimiyle, en küçük imgesel birimin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Kendi başına anlamı olmayan ikonemler, yapısalcı çizgide olan göstergebilimciler tarafından daha büyük birimlerdeki farklılığı ortaya çıkarabilmek adına ele alınır. Eco, Petrilli and Ponzio'nun (2005:299) aktardığı gibi, öncesinde, resimlerin çift eklemliliğini ve figürün foneme karşılık geldiğini söylese de daha sonra bu fikrinden vazgeçmiş ve resimde böyle ayırt edici bir unsurun bulunmadığını, göstergebilim metodlarına uygun düşmediğini belirtmiştir.

Fonemlerin birleşmesiyle oluşan sözcükler, tek başına bir anlam içermese de resmi oluşturan özellikler, geniş anlamda resmin iki boyutlu yüzey üzerindeki imgesinin belirleyen özelliklerini içerebilir. Dolayısıyla Eco, resim göstergesinin, görüntüsel göstergelerle kolaylıkla karıştırılabileceğini ileri sürer. Gombrich gibi Sonneseon da imgenin resimden farklı olarak görsellikten başka duyulara da hitap edebileceğinin altını çizer. Örneğin yansımaları sözler gibi, işitsel imgeler, imgenin canlandırılmasında etkili olur. Degérando, duyarlılığı ve mantıksallığı içinde barındıran resimlerin iletisini seyircisine en etkili bir şekilde geçireceğini, sıradan özellikler taşıması durumunda

başarılı olamayacağını söyler. Jappy'nin de vurguladığı gibi, resimlerin özellikleri, benzerlikler içeren yanılsamalardır ancak bu diyagramlar için geçerli değildir. Dolayısıyla ifadeyle içeriği bütünleştiren, ikonik temeli olan temsil, niteliksel ve ilişkisel olan temsillere göre farklı özellikler taşır.

Saussure, “[b]içim bilim ilkesi [nin] [...] ses bilgisel olgulara uygulanabilen artzamanlı bakış açısını içerme [yeceğini söyler]” (Saussure, 2014: 79). Saussure, formlarla sözcüklerin ilişkisini Lessing gibi uzamsallık ve zamansallık özelliğinden yola çıkarak ele alır, dilin tek boyutlu, resmin ise çoklu boyuta gönderme yapan bir ifade biçimi olduğunu belirtir. Saussure, (2014: 78) bir ögenin yok olmasının ses bilgisi için taşıdığı değerle, bu ögenin yok olmasının biçimbilim için taşıdığı değerın aynı olmayacağını altını çizerek farklılıklar üzerinde durur. Saussure'den sonra dilin resim ve şiirle ilişkisinde çok boyutluluğuna dikkat çeken en önemli dilbilimcilerden biri de R. Jakobson'dur. Jakobson'a metne eşzamanlı yaklaşımı nedeniyle eleştiri getiren M. Riffaterre ise tekrar edilen kelime ve imgelerin ilk seferkiyle aynı anlama gelmeyeceğini söyleyerek, Rifat'ın da vurguladığı gibi dilin zamansallığına atıf yapar, okuma ve izleme sürecine dikkat çeker (bkz. Rifat, 2017: 158).

Uzamsal boyut, resim göstergesinin öncelikli bir ifadesidir: üç boyutlu içeriksel düzlemin iki boyutlu ifade düzlemine aktarımıdır. Bu özellik resimselliğin uzamsallıkla ilgili özelliği olarak belirir. İfade yüzeyi ise sanat eserini oluşturur. Zihinsel bir edim olan sanat eseri, bir göstergeleşme sürecine ihtiyaç duyar. Dolayısıyla resimler, algısal deneyimleri uyaran nesnelere dir. Günlük hayatın ifadesini, deneyimini zenginleştiren, yorumsallıkla sürdürülebilir olan ifade biçimlerini, bir temsile dönüştüren imgelerdir.

Benzeşime dayalı temsilin, gerçek gösterge sistemlerini üreteceğinden kuşku olduğunu söyleyen Roland Barthes, “[g]örüntü yeniden-sunmadır (re-présentation), yani kısacası bir diriltmedir” (Barthes, 2017: 24) diyerek, görüntüyü anlamın sınırı olarak tanımlar. Barthes, görüntüleri/imgeleri nesnelere dizgesi olarak adlandırmanın güçlüğüne dikkat çekerek, gösterilenlerin ya da anlamın salt dille adlandırılabileceğini söyler. U. Eco gibi, bu görüşü bir tür dilsel emperyalizm olarak adlandıran göstergebilimciler, gösterge tiplerinin dilsel göstergebilimin içinde asimilasyonuna karşı çıkarlar. Dolayısıyla, dilsel göstergenin karşıtı olarak işaret edilen görüntüsel göstergeler, göstergebilimciler arasında da belli bir tanıma ulaşmaz. Resim tablosunun bir anlatı gibi resimsel kodlarla okunabileceğini söyleyerek, “resim dili” yerine “okunmayan yazı” ifadesini ikame eden Barthes'ın belirttiği gibi modern teoriye göre, imgeler sisteminde gösterilenleri dilden

bağımsız olarak kavramak, neredeyse imkânsızdır; “Sözelimi görsel töz, kendini dilsel bir bildiriyle destekleyerek anlamlarını pekiştirir” (Barthes, 2016: 28). Sinema, reklam, çizgi resimler, basın fotoğrafları vb. bu ilişkiselliği vurgulayan medyalardır.

Görsellik daha önce de değinildiği gibi içinde yaşanan çağda salt imge ve bir temsil olarak değil, Mitchell’in de vurguladığı gibi hem dilde ve retorikte görsellelikle ilişkilendirilen bir seçiciliği, hem de imgelerin istilasına uğramış bir yaşantıyı açığa çıkarır. Çağdaş kültür, bakmanın ve görülebilir olanın farkındalığının arttığı bir döneme özgü gibi görünse de doğada olanı görselleştirmekten gitgide uzaklaşmaktadır. Dolayısıyla, güç ilişkileri, cinsiyetçi stereotipler doğada olmayanı görselleştirirken, estetik değerlerden yola çıkılarak betimlenir. (Mirzoeff, 1999: 5-9/ 87). Mirzoeff’in altını çizdiği gibi içinde bulunulan yüzyıl, resimlerden çok, dünyayı görselleştirebilme bilinciyle yaşamı dönüştürmekte, yeni yaşam biçimleriyle kendisini eski çağlardan ayırmaktadır.

1. 2. 3. 2. Resim Göstergebilimine İhtiyaç Var mı?

Dilsel göstergelerden farklı olarak henüz sınırlarını belirleyememiş olan resim göstergebilimi, tartışmalı olsa da Peirce ve Saussure’ün gösterge tanımlamaları üzerine kendisini inşa eder. Gazete ve dergilerde yer alan resimlerden, sanal bilgisayar resimlerine kadar, resimlerin de tıpkı metinler gibi toplumdaki dolaşımını anlamak için gösterilen çabalar, Prag ve Tartu Ekolünün savlarında olduğu gibi, Bakhtin’in çok seslilik teziyle uyumluluk içerir. Ancak modernizm sürecinde, görsel sanatların gelişiminde çok sesliliğin yadsınmasıyla sözselleşen olanla resimsel olanın ilişkisinde bir kopuşa neden olur.

Resimlerin algısal gerçeklik etkisi uyandırması ve diğer gösterge türlerine göre kesinlik özelliği taşımaları, resim göstergebilimine duyulan ilgiyi arttırdığı gibi resimlerin gitgide modern yaşamın içinde daha çok yer almaya başlamasına neden olmuştur. Yüzyılın başında, ikonik göstergelerden söz eden Ch. S. Peirce’in gösterge anlayışı, daha çok gösterge ve anlamlarına ilişkin -dil, jest ve hareketler ya da resimler gibi- belirgin olan göstergeler yerine, göstergelerin ortak özelliklerine yönelik, ikon, belirti ve sembollerle ilişki kurar. Yüzyılın sonunda resim göstergeleri, yeni arayışlara doğru fenomenolojik ve algıya dayalı modeller içinde ele alınmaya başlanır.

Barthes’ın, dilsel modeller üzerinde inşa ettiği “Panzani” markasıyla ilgili reklam çalışması, (*Resmin Retoriği*) “resim” göstergebiliminin bir başlangıcı olarak kabul edilir.

Barthes'den sonra, konuya ilişkin, daha genişletilmiş ama kesin bir sonuca ulaştırılmamış örnekleriyle, Sonesson'un *Pictorial Concepts* adlı çalışmasında dile getirdiği gibi, Greimas Okulu, Groupe Mu, Perth Okulu, çalışmalarında algısal modellerle yakınlık kuran Quebec Okulu ve Lund Okullarının çalışmaları izler. Avustralya Okulu ise resimsel göstergelerin iletişim rolünü öne çıkaran çalışmalara imza atar.

Fransız yapısalcılardan farklı olarak, konuya ilgi gösteren bilim adamları, daha çok, resmin sınırları içinde, anlam birimleriyle ilgilenmişler, resmin aktardığı bilgiyi, sözcüklerin anlam arayışında olduğu gibi dilsel modellerle açıklamaya çalışmışlardır. Grup Mu, klasik söylemlerden yola çıkarak, gerçekliğe ilişkin bir söylemi geliştirmiş, resimlerle dilsel modeller arasında iletişimsel bir model önermiştir. Lund okulu temsilcisi felsefeci ve dilbilimci İsveçli, Göran Sonesson *Pictorial Concepts*'de söylemi, Rudolf Arnheim'in algısal gerçekliğinden yola çıkarak ele almış; resimsel göstergeleri, parça-bütün ilişkisinde, yakınlık/bitişiklik kuramı ve kümelerle ilişkilendirerek, alt kümesinde başka resimlerin doğuşuna kaynaklık eden, her görüntünün başka bir şeye gönderme yaptığı algının sonsuzluğuyla ilişkilendirmiştir.

Sonesson, resim göstergebiliminin, belki de en az sanat tarihinden olmak üzere, diğer disiplinlerden- algısal psikoloji ve fenomenoloji, bilişsel psikoloji, dilbilim ve günümüze dair diğer bilişsel/kavramsal bilimler-öğreneceği çok şeyin olduğunu altını çizer. Resim göstergebiliminin eksikliklerini ve sorunlarını da diğer disiplinlerle kurduğu ilişkinin yetersizliğine bağlar. Görsel ya da resimsel semiyotiğe uyanan ilginin en önemli nedenlerinden biri ise resimlerin, iletişimsel edimin bir kaynağı olması ve dilsel modellerin başka gösterge sistemleriyle ilişkisinde üstlendiği "aracılık" rolüdür.

Eco, göstergebilimsel işaret dili içerisinde, resimlerin de tıpkı dil modelleri gibi yapılandığını ileri sürer; Bierman ve Goodman gibi araştırmacılar, benzer düşünceleri paylaşırlarsa da resimselliği, kendine özgü yaşamsal bir sağduyu modeli olarak ele alırlar. E. M. Gombrich ise resimlerle ilişkisini göstergebilime özgü bir çerçeve yerine, algısal bir boyuta taşıyarak gelenekle ilişkilendirir. Peirce'in ikonik modelleri üzerinden, algısal psikoloji ve fenomenolojiye doğru görüşlerini temellendiren çağımız göstergebilimcilerinden Paul Bouissac ve Sonesson gibi göstergebilimciler, resimsel göstergelerin salt dille ilişkilendirilmesinin kabul edilemez olduğunu, bilişsel ve algısal psikolojinin yardımlarıyla desteklenmesi gerektiğini ileri sürerler. Sonesson, resimsel göstergelerin, ikonik göstergelerin bir alt grubu içinde yer almasının gereği üzerinde

durur ve Peirce'in ikonik gösterge anlayışında olduğu gibi, resimsel göstergelerin, dilsel modellerle bağının kırılmasından yana tavır alır. Günümüzde Peirce'in ikonik göstergeleriyle ilişki kuran Sonneson, Janice Deledalle, A. Jappy gibi isimler öne çıksa da Peirce'in kuramına gösterilen ilgi fazla değildir.

Lund Okulu, göstergebilimin günlük, sıradan yaşamın verilerinden yola çıkarak, sağduyu ve sezgisel bilgilerle kendisini yapılandırıldığını iddia eder. Bu bakımdan Lund Okulunun konuya yaklaşımı, "ekolojik" eğilimler içinde yeni gelişmelere açıktır. Zira resim göstergebilimi, genel göstergebilim teorisi içinde bir alt kategori olarak, insani olan her şeyle ilişkili olacağı gibi onun bir parçası olan yaşamla çevrelenmiş bütünsel bir algının çerçevesi içinde şekillenir. Konuya gösterilen ilgide başlangıç noktası, Peirce ve Saussure'ün göstergesel yaklaşımlarıyla kurulmakta olsa da zamanımıza yaklaştıkça fenomenolojik algılar öne geçer. Peirce'de olduğu gibi algıda bağlamsallığın önemi, resimsel temsillerle örneklenir. Resimsel göstergeler, sanat tarihi çalışmalarında olduğu gibi resmin tanımlanması için öncelikle, resimlerin incelenmesini öngörmektedir.

Bir resmin anlamını ortaya çıkarabilmek için öncelikle üzerinde çalışmak ve resme yönelik anlam parçalarını birleştirmek, resimsel göstergebilimin birincil şartıdır. Bu nedenle, sanatın ifadesini oluşturan imge, günlük yaşamın içerisindeki iletişimsel değerinde olduğu gibi bilgiye ilişkin bir değer üretir. Figüratif olmayan, soyut sanat ya da günlük yaşama ilişkin prototipik resimler, anlatıma daha az ihtiyaç duyar ve fazla bir bilgi içeriği taşımazlar. Ancak dünyanın uyarılması algıya girdikçe, soyut da olsa sanatın plastik olan bilgisi gitgide daha önemli hale gelmektedir. Metin-resim ilişkisi, postmodernizmle başlayan süreç içerisinde, günümüzün sanat dilinde, göstergenin bu bütünlüklü algısını en çok yıkan, parçalayan bir bağlama gitgide daha çok gereksinim duymakta, resim göstergebilimine duyulan gereksinimi ise dile özgü modellerin uyarlamasıyla gidermeye çalışmaktadır.

İkonik ya da görüntüsel göstergeler, resim sanatında soyut ve somut temsiller için yeni gösterge alanlarının belirmesine yol açarlar. Benzerlik esasına dayalı görüntüsel göstergelerle ilgili tartışmalar ise bir başlangıç olarak sanat teorisinde daha çok mimetik olan temsillerden yola çıkılarak ele alınır. Görünen dünyanın izlenimlerinin ikonografi temelli olması ve doğal göstergelerle ilişkilendirilen yansıtmacı bakış açısında, bir gereklilik olarak perspektifi dayatması, Batı resim sanatının, metne dayalı imgesel içeriği nedeniyle olağan bir sonuçtur. Ayrıca konunun içeriği belirlemesi, dilsel göstergelerle

ilişkisini vazgeçilmez kılar. Peirce'in, benzerliklerden yola çıkarak "ilklik" olarak tanımladığı görüntüsel (ikonik) gösterge ile nesnesi arasında kurulan ilişki, uzlaş ve benzerlik esasına göre biçimlendirilmesi nedeniyle, yapısalcıların dil dizgesiyle ilişkilendirmeye çalıştıkları görüntüsel gösterge tanımından ayrılır.

"Dil dizgesinde 'morfem' olarak adlandırılan anlam parçacıklarının daha geniş sentagmatik dizimler oluşturmak için birleşmesi ve çift eklemlili yapının fonemlerle varlık bulması, dilin yapısıyla diğer dizgeler arasında bir benzerlik kurulabileceği görüşünü içerir" (Eco, 1979: 228). Saussure'ün izleyicilerinden olan Hjelmslev, Jacobson, Benveniste gibi kimi dilbilimciler, dil dizgesinden yola çıkarak sanat resimlerine yapısalcı bir modelle yaklaşırlar. Lévi-Strauss (1908-2009) dilin gerçeklikle ilişkisini kurarak sanatı, dille kültürün ele geçirilmesi olarak yorumlar (Lévi Strauss, 2013: 146; Eco, 1979: 229). Dile antropolojik bir yaklaşımla bakan Strauss, göstergelerle kurduğumuz ilişkiyi doğuştan sahip olduğumuz bir kavrayışla ilişkilendirir; sanatı ise sıradan bir nesnenin duyuşsal bir uyarımla göstergesel bir boyuta evrilişini olarak tanımlar. 20. yüzyıl, Saussure'ün takipçileri tarafından tüm dizgelerin dille ilişkilendirilen çalışmalar içinde yapısalcılığın bakış açısıyla ele alındığı bir yüzyıl olur. Görsel göstergelerin en küçük birimleriyle resim sanatının dil dizgesinin içindeki fonem ve morfemlerin karşılıkları olan, "ikonem" lerle ele alınabileceğini söyleyen göstergebilimciler olsa da Barthes gibi farklı düşüncede olan göstergebilimciler çoğunluktadır.

2. BÖLÜM

EDEBİYAT-RESİM İLİŞKİSİNDE BİR İNCELEME YÖNTEMİ OLARAK EKFRASİS

2.1. Tanıma Dair

Yunanca *ek* ve *phrazeien* sözcüklerinden oluşan *ekphrasis* terimi, herhangi bir kişi, nesne ya da bir olayın betimlenerek göz önünde canlandırılmasını amaçlar ve retorik bir faydacılığı gözeten “*enargeia*” sözcüğüyle bağ kurar. “Çünkü *enargeia* entelektüel ve eleştirel becerilerin etrafında dolaşarak duyguları harekete geçirmenin bir yoludur” (Aktaran: Ağıl, 2015: 41; Goldhill, 2007:7). Amaç, bir fikri etkili bir şekilde ortaya koyabilmektir, dolayısıyla belagati esas alır; evrenle kurulan ilişkiye imgeler yoluyla ulaşabilmeyi amaçlar.

Ekfrasis, zaman içerisinde Antik Yunan’da “nesnelere betimlemek” için kullanılan tanımından uzaklaşarak, “görsel sanat yapıtının, yazınsal metinlerdeki temsili” olarak anlam değişikliğine uğrar (Uzundemir, 2010: 29; Wagner, 1996: 12). Bazı araştırmacılar, “görsel sanat yapıtının yazınsal metinlerdeki temsili” bağlamında daraltılmış anlamı yeğlerken, bir diğer grup da dilin imgeyle simbiyotik ilişkisini vurgulayarak, geniş anlamının ekfrastik nesnenin ele geçirilebilmesinde çok daha yetkin olabileceğini ileri sürer. Zira dil, sanatın arzulanır nesnesini ele geçirebilmek için iç ve dış dünyanın gösterenleri olan imgeleri araçsallaştırarak sanatın poetik diline öykünür. Ekfrasisin, belirlenmiş bir tanım olsa da dille yapılan sanatlarla kurduğu bağımlılık ilişkisi nedeniyle, içinde bulunduğu düşünsel atmosferlere göre koşullanır; yöntemi ve etkisi bağlamında da sanatta temsil sorunlarıyla birlikte yeni bakış açıları kazanır.

İmge-söz ilişkisini, dilin simbiyotik bağlamıyla ilişkilendiren Martin Heusser, Ekfrasisin geniş bir tanım içinde ele alınmasının daha elverişli olabileceğini söylemiştir. Ekfrasisin tanımının daraltılmasında Leo Spitzer’ın çalışmaları ise yönlendirici olmuştur. N. Ağıl, Ekfrasisle ilgili yaptığı çalışmada, Hollander’ın sınıflandırmasından yola çıkarak, edebiyat incelemelerini gerçek (actual) ve kurmaca-soyut-düşsel- (notional) görsel yapıt olarak iki ayrı sınıflamaya tabii tutar (bkz. Ağıl, 2015: 13-14). Modernizmle birlikte, salt “resim ya da heykellerin şiirsel tasviri” olarak nesnel bir çerçevede ele alınan

Ekfrasis, postmodernizmle adeta bir metinleştirme projesi haline gelir. Bu projenin amacı olan ekfrastik nesnelere, bir taraftan da postmodernizme özgü, kurgusal ya da gerçekçi yönelimlerinde, modernist sanatın postmodernizmle aşılabilme çabasını içerir; görsel sanat nesnesinin dilin dağılıyla buluşturulmasına yönelik adeta bir tutkuya dönüşür. Dil kendi imgesel özelliği dışında, görsel bir nesnenin, örneğin, bir fotoğrafın bile gerçeklik kazanabilmesinin aracıdır. Ağıl, Ekfrasisin postmodernizmden bağımsız, kurgusal ve düşsel tanımlarının, zamansal faktörler nedeniyle yanıltıcı olabileceğini, kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırların belirsizleşebileceğine de ayrıca dikkat çekmiştir.

Uzundemir, James Heffernan'dan aktardığı yönüyle, Ekfrasisi, daraltılmış anlamdan yola çıkarak değerlendirir, salt, görsel sanat eserlerinin sözle temsili olarak adlandırır (Uzundemir, 2010: 33). Ekfrasisi, temsilin temsili olarak ifade eden Heffernan, Platon'u anıştıran bir bakış açısıyla, Ekfrasisi, doğal göstergelere ilişkin yansıtmacı bağlamdan uzaklaştırarak, kopyanın kopyası olarak tanımlar. Murray Krieger ise sözcüklerle yaratılan görselliğe öncelik vererek, Ekfrasisin görselliğinin sınırlarını sorgulamada önemli bir yöntem olarak görülmesi gerektiğinin altını çizer. Dolayısıyla Krieger, Lessing'in söz ve imge karşıtlığını, dilin göstergebilimsel yapısıyla ilişkilendirerek yıkmaya çalışır (bkz. Krieger, 1992: 4; Uzundemir, 2010: 32).

Krieger'e göre sanatların zamansal ve uzamsal olarak ele alınması, "gerçek" ve "gerçeklik yanılması" arasındaki gerilimi tırmandırmaktadır. Da Vinci ya da Lessing'in rekabetçi tezlerinden yola çıkılarak, resimlerin doğal göstergeler olarak görülmesini eleştiren Krieger, gerçeklik yanılması yaratan resimlerin de tıpkı dil gibi rastlantısal olduğunu ileri sürer. İnsanın duygularının ifadesi olan sanat, Platon'a göndermeyle gerçekliğin algısını hiçbir zaman bütünüyle temsil edemez. Sanatçı kendi bakış açısından dünyayı algılar ve gördüğü dünyanın ancak bir bölümünü sunar. Dolayısıyla temsili sanatlar da dil gibi yapay göstergelerle üretilir.

Hiçbir gözün masum olmadığını söyleyen E. M. Gombrich'e benzer bir görüş, Andrew Sprague Becker tarafından dile getirilir. Becker da Krieger gibi, "[Ekfrasisi], resimbetimi bir çeşit mise en abyme, yani metin içinde metin ya da çerçeve içinde çerçeve olduğundan [yola çıkarak anlatır]" (Uzundemir, 2010: 35; Becker, 1995: 4). Ekfrasisi, birbirine dönüşen uzamsal ve zamansal göstergelerden yola çıkarak, dille ilişkilendiren Becker, imge ve söz karşıtlığını, sınırların birbirine karıştığı bir çerçeve içine yerleştirir. Kuramsal olarak tartışılmalı olduğu ifade edilse de Ekfrasisin, ilk örneklerinden günümüze, postmodern söylemlerin içinde kendisine geniş bir alan açtığı görülmektedir.

Doğal göstergelerle, uzlaşya bağı göstergeler arasında kurulan karşıtlıktan beslenerek bir tanım geliştiren Ekfrasis, imgeden, sözsel sanatların önceliğine doğru bir değışim gösterir. Antik Çağ'da görsel olanın açıklığı, duyuları sınırlandırmayan özelliğı ile imgeleri, kelimelere göre çok daha güçlü kılar. Orta Çağ'ın sembolik dili öne çıkarması, Da Vinci'nin resim sanatını duyularla ilişkilendirerek resmi yüceltmesi, Lessing'in ise dille yapılan sanatları taçlandırması, sanatların poetik dilinde geliştirilmeye muhtaç belirsizlikler yaratır. Estetik nesnenin temsili, imgesel özelliklerinin ele geçirilip, geçirilemeyeceğı, tarihsel dönemlerin fikir atmosferlerinden beslenerek, gösterge tanımına ulaşır. "Resim susan şiir, şiir konuşan resimdir" tezi, Homeros'un "kalkan" imgesinde olduğı gibi, nesnenin duyumsanabilir özelliğini, her iki sanat dalı için de geçerli kılan, çift anlamlılığa yöneliktir. Kalkan görsele ilişkin bir imge yaratırken, bir taraftan da evrenin koruyuculuğunu üstlenir. Sanatın nesnesi olan "imgeler", Simonides'ten sonra, tartışmalı bir bakış açısıyla, Vergilius'un çağdaşı Horatius tarafından ele alınır. Horatius, zihinsel duyular olan imgelere vurgu yaparak, şiirin aşkınlığında imgelerin ele geçirilebileceğini ima eder. Horatius'un zihinsel imgelere yüklediğı görevin bir benzeri ise felsefi bir bağlamda 20. yüzyıl filozoflarından Bergson tarafından düşüncenin sürekliliğı bağlamında zamansallıkla ilişkisi kurularak ele alınır. Sartre, (2016: 51) *İmgelem* adlı kitabında, Bergson'un tezinden yola çıkarak zihinsel imgelerin anıların çağrışımıyla, yeniden üretilebileceğini ve imgelerin hatırlamaya yardımcı olabileceğini savlamıştır.

Sanatın ifadesinde "imge", kimi zaman bir arzu unsuru olarak öne çıkarken, kimi zaman da sözcüklere göre ikincil bir konumda yer alır. Sanatın dili bu gerilimin içinde yönünü belirlerken, yazıyla resimler arasındaki öncelikler değışim gösterir; sözcüklerin yetersizliğı ise imgelerle giderilmeye çalışılır. Krieger, Eski Yunan'dan, Rönesans'a, öykülemenin geliştirilmesi olarak plastik olanın bilgisiyle, dil arasında kurulan ilişkiyi üç aşamalı olarak ele alır: Bunlar sırasıyla, "epigram", "ekfrasis" ve "amblem" lerdir. Plastik olanın değışmezliğine bağımlılık ilişkisi olarak gözetilen ve yazıya ikincil bir değışim yükleyen epigramlar, heykellerin, lahitlerin, mezar taşlarının üzerindeki yazılar ve rölyeflerle temsil edilir. Epigramlar, Krieger'in vurguladığı gibi, değışmezliğin göstergesi olan imgenin tamamlayıcısıdır. "Geçiciliğe ilişkin göndergesiyle, nesnesinin altını oyarken, bir taraftan da nesnesinin varlığından güç alarak göstergesini dirençli kılar" (Krieger, 1992: 15). Dolayısıyla, nesnenin değışmezliğı, suskunluğu

yazıyla bozulur; yazı, göndergesi ile durağan nesnesi arasında aracılık görevi üstlenerek, nesnesinin yerine konuşmaya başlar.

Güçlü yapısal unsurlarıyla gözle görülür bir dünyanın temsilini amaçlayan resimler, 17. ve 18. yüzyıllara dek, dilin akışkanlığında seyreltilemez olan göstergeleri öne çıkarsa da Rönesans döneminin yansıtmacı imgeleri, mitik konular ya da tarihsel olayların betimlendiği içerikleriyle, modernizm sürecine dek resimlere öyküsellik kazandırmaya devam eder. Sanatta içe yönelişle birlikte natüralist bir dilden uzaklaşan sanat, dille yapılan sanatlarda olduğu gibi göstergesiyle anlam ilişkisi üzerinden ele alınır. Dille yapılan sanatların başını çeken şairler, özgünlüğün en uç noktası olan zihinsel imgelerle göstergeyi aşkınlaştırabilmeyi amaçlar. Böylelikle şair, E. Burke'ün de vurguladığı gibi şiirin imgeleri, romantizmle birlikte öyküden değil, doğayı da aşan bir konuma yükselir. Dolayısıyla, sözcüklerin sahibi olan şair, dünyanın tek odaklı görünümünden içe yönelerek kurtulur ve bütün sanatlarda olduğu gibi duyguların çeşitliliğinin dile getirilebilmesinde zamansallığın geliştirilmesini amaçlar. Sanatlar arasındaki hiyerarşide yalnız şiir ve resim ilişkisi değil, fenomenel bir dünyanın temsili olarak müzik de şiirin zamansallığıyla buluşur. Geline süreçte ise dille yapılan sanatlar, müzikte olduğu gibi temsil edilemez olana ulaşma çabası içindedir.

Ekfrasisle resim-yazı ya da şiir-resim ilişkisi, epigramlardan farklı olarak, dille seyreltilmiş olan ikonik göstergeler gibi bir denklige ulaşır. Dolayısıyla yazı, Ekfrasisle ikincil bir konumundan kurtularak benzerlik ilişkisi kurulan imgelerle sanatın estetik boyutuna katkı sağlar. En çok tanınan örnekler arasında yer alan *Aşil'in Kalkanı* ya da Keats'ın *Bir Yunan Vazosuna Övgü* adlı şiirinde de görüleceği gibi bir şair tarafından yaratılan şiirsel imgeler, düşsel içerikleriyle de olsa, görsel nesneyle duyumsanır bir etki uyandırmak ister. Dolayısıyla şairin dili, duygularının aracısı kıldığı nesnenin-göstergenin-sözcüklerle akışkan kılınmasını ve zamana bağlı olarak nesnenin yoğunluğunun seyreltilebilmesini gözetir. Şiirde olduğu gibi aşkınlaştırılan sanat nesnesinin konumu Ekfrasisi, tüm sanatlar için geçerli kılan bir model haline getirir. Dolayısıyla, edebiyat ve resim arasındaki çekişmede öznellik arayışı, tarihselliğe bağlı olarak şiirin lehine sonuçlanır. Statik olan resimler ise duyguları akışkan kılabilmek için dile duyulan gereksinimle sınırlarını belirler.

Amblemler ise sözün doğrudanlığı ile şiirin anlamını ele geçirmede birincil nesnedir; gücünü sözsel olanın tamamlanmışlığından alarak yazıya önceliğini verir. Krieger'ın ifadesiyle, mitik çağrışımlarıyla, kuyruğunu yiyen yılan motifinde görüleceği

gibi “resimler, ötekinin, bir başka deyişle, yazının kodlarından yola çıkarak anlaşılır hale gelir” (Krieger, 1992: 19). Dolayısıyla anlam, parçalı olarak değil, tek bir seferde, kendisini imgede bütünü ele geçirilmesi olarak açığa çıkar. Wittgenstein gibi Marcilio Ficino’da Mısır hiyerogliflerinin kodlamalar içeren bir amblem olduğunu yinelemiştir. Doğrudanlığa ilişkin temsiller olan resimlerin bütünlüklü yapısı ile dolaylı kodlamalar olan hiyerogliflerin arasındaki ilişki, eklemli yapılarıyla dilin dizgesel özelliğine gönderme yapar. Modernizmle başlayan süreçte, özellikle postmodernist romanlar için bir cazibe unsuru haline gelen “edebiyat” ve “resim” ilişkisi, zamansal ve uzamsal karşıtlığını, Ekfrasisle birbirine dönüştürülebilir göstergelerden yola çıkarak gidermeye çalışır.

2.2. Ekfrasis ya da Postmodern Bir Söylem

Geçmişten günümüze metaforik bir bakışla ele alınan sanatların kız kardeşliği fikri, söz-imge, şiir-resim, yazınsallık-edebiyat-görsel sanatlar arasındaki alışverişleri, çağının fikir atmosferiyle uyumlu kılmış, görsel sanatların dille temsil edilmiş biçiminde farklı bakış açıları ortaya çıkarmıştır. Çift bakışlı kodlaması nedeniyle, okuru ya da izleyicisini zorlu bir yolculuğa çıkaran ekfrastik tartışmaların odağındaki şiir ve yapıtlar, günümüzde imgenin görülebilir olma özelliğinden öte bir anlama sahip olduğu kanısını taşımaktadır. Ekfrasis, kimi zaman şiir ve imgenin ayrılmaz bütünlüğünü desteklerken, kimi zaman sanatların uyumlu birlikteliğine yönelik algıyı yıkararak, bir diğerini ötekisi kılan tartışmaların içinde öznenin, nesneyle kurduğu ilişkiyi, sanatçının yaratıcılığı bağlamında merkeze taşımıştır. Psikolojide olduğu gibi imgelerin geçmişe ilişkin duyum ve anılar üzerindeki uyarı, öznenin ekfrastik nesneyle kurduğu ilişkide de benzer bir etkiyi açığa çıkarır. Zira Ekfrasisin en önemli işlevlerinden biri hem anlatıcısı hem de okuru için algılanabilir ya da duyumsanabilir nesnelere yaratmasıdır.

“İmgelerin duylara ne derece etki ettiği hususuna gereğinden fazla önem verilmiştir. Bir imaj etkili kılan şey, onun bir imaj olarak canlı olmasından çok, duyuma özel bir şekilde bağlı bir zihin olayı olma niteliğidir” (Wellek/ Warren, 1993: 161; I. A. Richards, 1924: XVI. Bölüm). Richards’ın aktarılmış üçgeninde her imge, görsel bir temsil olsun ya da olmasın, bir duyumun, duyumların izlerini taşıyan göstergeler gibidir. Bu nedenle Ekfrasisin zamanla ve tarihsellikle ilişkisi yadsınamaz. Örneğin, söze erillik, imgeye dişillik atfeden mitik figürler ya da ideolojik okumalarda görüldüğü gibi sahip

olma güdüsü ve arzu nesnesiyle ilintilendirilmesi gibi konularla ilgili olarak günümüz araştırmaları içinde de önemli bir yer tutmaktadır. Aristokrasinin ya da kapitalizmin yükselişinde güçle ilişkilendirilen insanın nesneyle ilişkisi, sanatsal temsillerin içinde insanın psikolojik gereksinimine bir cevap niteliğindedir. Dolayısıyla Ekfrasis, tarihsel geçmişinde olduğu gibi dilin görsel sanatlarla kurduğu ilişkiyi bir kazanım olarak sanatlara yansıtmıştır. Modernist estetikte ise “yazı” ve “resim” arasındaki ilişkiler, yeni bir bağlam içine taşınarak ele alınmıştır. Örneğin resim sanatı, modernist sanatın öncüsü olan ressamlarca, resimsel gerçekliği öne çıkarabilmenin bir unsuru olarak görülmüş, metne ya da herhangi bir konuya ihtiyaç duymaksızın salt kendisine işaret eden göstergeler üretilmesinden yana tavır almıştır. Bu bağlamda, resim sanatı, göstergesinin özünü oluşturan kodlamalardan yola çıkarak özerkliğini ilan eden bir değerlendirme içine girmiştir. Günümüzde postmodernizmin yazı-resim dizgesi arasındaki sınırları geçersizleştirmesiyle, dizgesel karşıtlıkların ve sanatta öznelliğin sınırlarının yeniden tartışmaya açıldığı bir estetiği gündeme taşıdığı görülmektedir.

Sanatların birbirine duyduğu gereksinim, rekabetçi bir anlayışla da olsa, her zaman sanatların lehine sonuçlanmış ve kendisini geliştiren ifade biçimleriyle sanatın dilinin zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Eco'nun değindiği gibi, “sanatın işlevi dünyayı tanımak, bilmek değil, dünyanın tamamlayıcılarını ortaya çıkarmaktır; var olan formlara eklenerek özerk formlar yaratmaktır” (Eco, 2001: 24-25). Dolayısıyla, ekfrastik nesnelerin sanatsal formlar içerisinde yapılanma yolları, her çağda bilimin ve kültürün gerçeği nasıl gördüğüne paralel bir akışla ilerlemiştir. Modernist sanatın söyleminde, “gerçekliği ayrıştırma enerjisinin, kübizm, soyutlama, ekspresyonizmde kendisini gösterdiği gibi” (Baudrillard, 2014: 49), günümüzde sanat eserinin, “şimdi” ve “burada” olma özelliğinin simülakrlarla yitirilmesi söz konusudur. Baudrillard'ın çoğaltılabilirlik özelliğiyle yeni bir gerçeklik alanı (hyperreality) olarak adlandırdığı uzam ve zaman buluşmasında ekfrastik nesnelere, sanat eserinin biricikliğinin yok edildiği aşkın bir gerçeklik alanına gönderme yapar.

Ekfrasis, tarihsel işleviyle de “edebiyat-resim ilişkisinin kurulabilmesinde yetkin bir yöntem olarak kabul görmektedir. İncil hikâyelerinin canlandırıldığı ikonolojik imgeler, Doğu ve Uzakdoğu sanatının soyuta öykünen imgeleri ya da Eski Türk ve Osmanlı minyatürlerinde görüldüğü gibi simgeselleşen imgelerin metinlerle ilişkisi, Ekfrasisle ilişkin göndermeleriyle çağına ışık tutan tarihsel bir belge niteliğindedir.

Resimlerde gösterenlerin metinle ilişkisi, zamanla geçmişin belleğine ilişkin gösterilenleri çoğaltır ve kültüre yönelik önemli ipuçları içeren simgeler oluşturur.

Gerçekçiliğin ve yansıtmacı bakışın unsurlarından uzaklaşan sanatın ifadesi, çağcıl sanatın içinde deneysel bir üslubu geliştirmesi nedeniyle, zaman ve mekâna bağlı özne ve nesne ilişkilerini göreceli bir boyuta taşımıştır. Görsel nesnenin dile bağımlı kılınan yeni ifade alanları içinde yer bulması ise sanatta yeni bir yapılanmanın olanaklarını açar. Lessing'in ifadesiyle, sonsuzluğun hareketini imleyen dil, çağcıl edebiyat anlayışında rastlantısal olanı, görselin doğal ya da kurulmuş göstergelerinden yola çıkarak gösterilenlerin sonsuzluğunu amaçlar. Dille imgenin buluşmasında ise imgenin durağanlığı parçalanarak, dile uzamsallık kazandırır ve dilin olanaklarını arttırır. Dolayısıyla dil, yazınsallığın alanında görsel “ötekini” yabancılaştırarak, dış dünyanın forma ilişkin yapılarına estetik bir içerik ve bir işlev kazandırır. Ekfrasis tartışmaları, salt metin ve imge arasındaki farklılığı öne çıkarmaksızın, görsel ve işitsel olan arasındaki farkı, ‘konuşan ve gören’ özne ile ‘görülen- sessiz’ nesne arasındaki ilişki bağlamında da ele alınır. (Mitchell, 1995: 161-162). Sanatın, duyuların birbirine bağımlılığını gözeten işlevinde olduğu gibi, çağın sosyo-politik ve kültürel ortamlarıyla uyumlu, sanatları birbirine yakınlaştırmada Ekfrasisi, çok sesliliğe yönelik değerli kılmaktadır.

Postmodernizmin heterojen ve melezleşmiş yapısı içinde, edebiyat-resim ilişkisinin ele alınacağı bu çalışmada, Ekfrasisin her iki metin içinde de çoklu seçenekleriyle zengin bir kaynak sunduğu görülmektedir. Günümüzün sanatında öznenin yeni konumu, nesneyi tanımak ve bilmek üzerine kuruludur. Sözün ötekisi olan edilgen imgeyi ya da herhangi bir sanat nesnesini, dille dağarına katan özne, nesneyi ya da ötekini anladığı süreçte kendisini anlayabileceği yönünde bir bilinç ve bir sorumluluk üstlenir. Bu yaklaşım Ekfrasisin en önemli boyutu olan katartik işlevine bir gönderme olarak okunabilir. Dolayısıyla Ekfrasis, modernist ve postmodernist söylemlerin içinde dille, özne ve nesne ilişkilerinin sınırlarının genişletilmesinde işlevsel bir rol üstlenir. Ancak “W. J. T. Mitchell’in de belirttiği gibi öznenin konumunu belirleyen nesnenin bilgisidir” (Mitchell, 1995:162). Yukarıda da değinildiği gibi Ekfrasisin, kurgusal/soyut” ya da “gerçekçi” sanat eserlerinden yola çıkarak dille buluşması, yazınsallığın içerisinde öznenin arayışlarını, dilin sınırlarından, dış dünyanın imgelerine doğru genişlemesini sağlar. Konuşan öznenin görülen ötekiyle arasındaki ilişkiyi dilin sınırlarından dış dünyanın imgelerine doğru genişletilmesi sürecinde, bir taraftan da kendi türünün altını oyar. Modernist ve postmodernizme özgü söylemler içerisinde sanatçının kimlik

sorunlarına ışık tutar; gören özneye, görülen ötekinin aynı uzam içinde buluşmasına yönelik çağla uyumlu, yaratıcılığa ilişkin farklı seçenekler sunar.

Simonides'in ve Horatius'un "resim nasılsa şiir de öyledir" (ut pictura poesis) görüşüne ilişkin sanatların kız kardeşliği ilkesi, her yeni gerçeklik düzlemiyle birlikte yeni bir kılığa bürünür. Daha önce de değinildiği gibi şiir ve resim ya da edebiyatla, görsel sanatların ilişkisi, modernist estetiğin sonuçlarını göstergelerarasılığın unsurlarıyla buluşturarak, sanatçının söyleminde yeni arayışların geliştirilmesine bir dayanak oluşturur. Bunun en önemli nedenlerinden biri ise sanatın yansıtmacı anlayıştan uzaklaşarak yoruma gereksinen bir yapıya kavuşmasıdır. 20. yüzyılda dilsel göstergelerin önceliğinde kurulan sanatın dili, doğal göstergeler olan imgelerin, sanatın ifadesinde estetik bir yapıya kavuşmasını beraberinde getirir.

Croce'ye göre ise "sanatsal tasavvur (representation) her şeyi kucaklar, çünkü evreni yansıtır. Sanatsal tasavvurun her bir parçacığının yüreği, bütünün yaşamıyla çarpar; bütün de her bir parçacığın yaşamındadır" (Eco, 2001: 39). Dolayısıyla sanattaki bu ahenk, sanatların olduğu kadar, yaşamla sanat uyumunun da bir tezahürüdür; deneyimimizin nesnelere olarak şiir ve resmin yapısına sızar. Ekfrastik nesneyi, dille dönüştürerek kültürel bir ağın içinde tanınabilmelerini olanaklı hale getirir. Ancak Mitchell'in de dikkat çektiği gibi 19. yüzyıla dek, Ekfrasisle ilgili genel kanı, "Ekfrasisin epik ya da pastoral gibi uzun anlatıların içinde bir süs olarak yer aldığıdır" (Mitchell, 1995: 165; Ağıl, 2015: 15).

Örneğin, Ekfrasis, *İlyada*'da Akhilleus'un kalkanında evrenin birlik duygusuna yönelik çağın kozmolojisiyle bütünleşir, sanatların uyumlu birlikteliğinde dilin imgesel özelliğinin çoğaltılmasına katkıları sunar. Homeros, Vergilius, Dante gibi öncül ozanların, epik türe özgü ekfrasis örnekleri, 20. yüzyılda dilin, dünyamızın sınırlarının belirleyicisi olduğu görüşünden hareketle ele alınır. Dolayısıyla Ekfrasis, salt epik ya da şiirde değil, yazınsallığın tüm biçimleri içerisinde kendisine zengin bir kaynak yaratır. Katıksız bir yaratma özlemiyle dolu olan çağın sanatçısı, görsel nesneyi dilsel bir yabancılaşma içerisine taşıyarak, seçkin sanatın da varlık nedeni olan estetik bir düzlemin yetkinliğine ulaşabilmeyi amaçlar. Krieger, Ekfrasisi, estetik nesnenin dilde içerilen büyüğü olarak adlandırmıştır. Bu bağlamda dil, Krieger (1967:107) ve Mitchell'in (1995: 158) de belirttiği gibi, uzamsal sanatların somut görünürlüklerini dilin saydamlığı içinde çözerek, yeniden imgeleştirir. Bu yeniden imgeleşme sürecinde "zaman" ve "uzamın" yer değiştirmesi, Lessing'in, sanatları, uzamsal ve zamansal olarak sınıflandırdığı karşıtlıktan

kurtulur. Dolayısıyla, ekfrastik nesne hem özne hem de dilin olanaklarıyla türe ilişkin bir özellik kazanır. Sanatçı romanlarında ise Ekfrasis, sanatçının uzamsal ve zamansal sınırlarının geliştirildiği bir süreç içerisinde, dille, anlatıcının kendi sınırlarını deneyimlemesine yol açar.

“Gören özne ile görülen öteki ya da muhatap alınan nesne arasındaki ilişki, salt iki öteki ya da iki yapı arasında değil, bir üçüncü boyutta okurla da ilişkiye geçer” (Mitchell, 1995: 164). Dolayısıyla sanatçı-yazar sahip olmak istediği görsel nesneyi okurun beni için de arzulanır kılar. Dilin görsel nesneyi sözcüklerle yeniden temsili, dili görsel sanatların uzamsallığıyla buluşturarak kılabilirdiği kadar yetkin kılmakta, dilin sınırlarını genişleterek işlevsel bir rol üstlenmektedir. Mitchell’in de vurguladığı gibi biçime ilişkin statik olan nesne ya da görselin dilde temsili, dilin sonsuzluğunda ele geçmeyen, kara bir delik gibidir. Ancak bu tamamlanmamışlığın günümüz anlatıları içerisinde oldukça cazip bir yeri olduğu görülmektedir. Ekfrasisin anlatı teknikleri açısından bir başka önemli işlevi, düşüncenin dizginlenemez akışını kontrol edebilmek ve soyut olan düşüncenin görünür kılınmasını sağlamaktır. Zamanın yavaşlatılmasının bir gereği olarak sanatçının arayışını, ölüme karşı dirençli kılan Ekfrasis, psikolojik bir gereksinimle, sanatçıyı benin egemenliğinden kurtararak, söylemini aşkın bir boyuta taşınmasını amaçlar.

Gösterenlerin zaman-uzam karşıtlığından besleniyor olması, metinde anlam boyutunun geliştirilmesine katkı sağlar. Ancak göstergeleştirme sürecinde bir taraftan da anlamı bir çırpıda dile bahşetmeyen gösterilenleriyle gerçekliğin sınırlarını belirsizleştirir. Çünkü dille birlikte imge sürekli yapı-bozuma uğrayarak ya da dilin sentaksı içinde sürekli devinerek kesintiye uğrar. Şair ya da yazar, görsel sanat nesnesiyle okuru arasında arabuluculuk yapan kişidir. Gördüğü nesne, okura dil aracılığıyla betimlenir:

- 1) “Görsel nesne betimleme ya da seslendirme yoluyla yazıya dönüştürülür.
- 2) Yazı okurun algılaması sırasında görsel bir nesneyi görünür [kılar]” (Uzundemir, 2010: 31; Mitchell, 1995: 164).

Ağıl’ın metoforik bir anlatımla (2015: 44), Narkissos’un suda gördüğü yansımada, kendini arayışı olarak değerlendirdiği Ekfrasis, Aisenberg’den aktardığı yönüyle, sanatta bir tür saflığın da yitirilişidir. Bu değerlendirmeyi, modernizmin sanatta arayışını güçlendiren bir önerme olarak okumak da mümkündür.

“Ekfrasis, (Ekphrasis) ya da “resimbetim” olarak anılan, en özlü tanım ise Hagstrum tarafından dile getirildiği gibi, ‘dilsiz bir sanat nesnesine ses vermek ya da bir sanat eserinin retorik bir betimlemeyle canlandırılması” olarak anlam kazanır (Hagstrum, 1958: 18; Mitchell, 1995: 153). Bu yaklaşımdan hareketle, salt nesnelere uyararak onları göstergeleştiren, onları betimleyerek dolaşıma sokulmasından yana tavır alan ekfrastik anlatılarda, postmodernizme özgü bir eşzamanlılığın ortaya çıkarılışını amaçlar. Dolayısıyla postmodernizmin çoğulculuğu imleyen, sınırları bozan yapısı, özne-nesne ilişkilerini aynı anda hem “gören” hem de “görülenin” bakış açısından bize sunarken, Ekfrasis, söze her türlü oyunsu özelliği kazandırır. “Ekfrasis öyle bir söz oyunudur ki izleyici ve okuru aynı anda imkânsız bir şeyi yapmaya, bir olaya aynı anda iki kez katılmaya davet eder” (Ağıl, 2015: 45; Michael Benton, 1997: 367). İmge ve yazının sınırlarını bulandıran ekfrastik anlatıların, postmodernizme özgü oyunsu özelliklerle sanatçının estetik bilincine anlam kazandırma arayışı olduğu söylenebilir.

Ekfrasis, kendisini kolay ele vermeyen, örtük ya da azınlıkta bir anlatım tekniği olarak kabul görse de sanatsal etkiyi arttırabilmek için görsel temsillerin dille yapılan sanatların içinde yer bulması, Homeros’un *İlyada* adlı eserinden bu yana, Batı sanatına özgü yazı/resim ilişkisini örnekleyen modelleriyle zengin bir kaynak sunar. Eski Türk sanatında ise bu ilişki daha çok yazıdan yana olmuş, resimler metne eşlik eden göndergelerin üretilmesinde işlevsel bir etki uyandırmıştır. Eski Türk sanatında yazı ve metin, dinsel kaynaklı gönderimlerinden dolayı anlam yaratmada resim ya da imgeye göre her zaman öncelikli olmuştur. El yazmalarındaki nakışlar ve minyatür sanatının örnekleri, metne eşlik eden gösterenleriyle, dilsel bir söylemi yapılandırdığı dekoratif örnekleriyle doludur. Ağıl’ın (2015: 26) da *Ekfrasis* adlı çalışmasında yer verdiği gibi, tam bir Ekfrasis olarak tanımlayabileceğimiz ilk örnek olan *Koca karı ve Kedi* adlı şiir Hüseyin Haşim tarafından 1884’te yayınlanır. Bu bağlamda Yeni Türk Edebiyatı’nda doğanın soyutlamalarından somut bir anlatıma geçilmesi, daha çok romantik hareketin bir etkisi olarak şiire yansımıştır. Resimlerle ilişkisi bağlamında şiir dilinde imgesel anlatımın öne çıkması ise II. Meşrutiyet’in özgürlük ortamına denk gelir.

İmge-şiir ilişkisi, Simonides’ten bu yana, Leonardo Da Vinci, Lessing ve onların izleyicilerinden olan kimi sanatçı ve düşünürler tarafından sosyal, siyasi ve kültürel ortamların öncülüğünde şekillendirilmiş ve önemli bir etki alanı doğurmuştur. İçinde bulunulan kültürel bağlamlara göre, konuşan ve gören özneye, görülen, dilsiz nesne arasında kurulan bu karşıtlık söylemi içinde Ekfrasis, hep “öteki” ne yönelir. 20. yüzyıla

doğru dilin bir dizge olduğunun anlaşılmasıyla birlikte, göstergebilimin olanaklarıyla buluşarak gösteren-gösterilen düzleminde imge ve söz çekişmesini, dile sonsuzluk atfederek çözümlmeye çalışır.

“Murray Krieger’a göre *ut pictura poesis* (şiiir resim gibidir) anlayışı, 20. yüzyılda *ut poesis pictura* (resim şiiir gibidir) anlayışına dönüş [müştür] çünkü yansıtmacı kuramı terk eden eleştirmenler, görsel de dâhil tüm sanat dallarının yorum gerektiren dilbilimsel göstergelerden oluştuklarını savunur” (Krieger, 1992: 206; Uzundemir, 2010: 27). Barthes, anlamın görüntüye nasıl girdiğini, görüntünün sınırı ve ötesinin nasıl belirlenebileceğini sorgulamıştır. Dolayısıyla modernist ve postmodernist söylem, günümüzde plastik sanatların dille ilişkisini öne çıkaran, zamansal ya da uzamsal özelliklerinin yitirildiği bir metinleştirme projesi içinde yer alır. Modernist estetiğin yansıtmacı kuramı geçersizleştirdiği süreçte, sanatların deneysel kılınması, görsel sanatların dille ilişkisini güçlendiren yorumsal niteliğine bir davettir. Dolayısıyla, postmodernist estetikte sanatların çoğulcu, eşitlikçi biraradalığı, birbirine dönüşen göstergelerle söz ve imge karşıtlılığının sona ermesiyle sonuçlanır.

Nelson Goodman, *Sanatın Dilleri* adlı kitabında (1969: 231), dilin hiçbir zaman görsel bir sanat nesnesini görünür kılamayacağını ayrıca, plastik sanatların dille temsilinin tasvirle karıştırılma ihtimalinin olduğuna vurgu yapar. Dil, görsel nesneyi ortaya çıkarmasa da Ekfrasisle onu imgeleştirebilir, temsiline öykünür. Bu bağlamda, ekfrastik nesnelerin kurulmuş göstergeleri, kurgusal ya da soyut temsillere ilişkin ayırımında, resim-yazın ilişkisini, dille boşlukların doldurulması, anlam alanlarının çoğaltılması amacını taşır. Nesnelere dille uyararak kurmacanın akışkanlığına yön verir, resim, heykel gibi görsel nesnelerin, epik, şiiir, roman gibi sanatsal türlerin içinde hikâyeleme tekniği içinde yer almaları, metnin uzamsal boyutunu geliştireceği gibi metnin, dilin amaçladığı görülebilir özelliğini de çoğaltır. Bu bağlamda ekfrastik anlatılar, içinde bulunulan çağla uyumluluk içerir, temsilleri göreceli kılarak, çizgisel ya da döngüsel betimlemeler içinde imgelere öncelik tanır.

İncelemesi yapılacak eserlerde yer alan ekfrastik betimlemeler, yazının gerçekçi sanat eserleriyle ilişkisini kuran daraltılmış tanımıyla uyumludur. Kurgusal içerikleriyle, ekfrastik nesnenin görünür kılındığı ilk örnekler ise söz-imge ilişkisini sanat eseriyle kısıtlamayan geniş bir perspektif sunar. *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*’da dille dolaşıma sokulan sanat eserleriyle gerçekleştirilen Ekfrasis, aradaki farkın belirlenebilmesi amacıyla ilk örneklerden yola çıkılarak ele alınacaktır.

2. 3. İlk Örneklerden Günümüze

Keos'lu Simonides'in, "şiiir konuşan resimdir, resim susan şiiirdir" ifadesiyle, Romalı Horatius'un, *Ars Poetica*'sında "şiiir sanatı resim sanatına benzer" olarak yer bulan önermesi, edebiyat-resim ilişkisinin merkezinde yer alan görüşlerin geliştirilmesine öncülük eder. Başta Yunanlı retorik ustası, Philostratos ailesinin üyeleri olmak üzere, Yunanlı Sofistlerin de ilgi alanına giren ve Kallistratos'un *Ekphraseis* adıyla anılan kitabındaki mitik karakterlerin betimlemesi ve heykellerine yönelik yazılan şiiirsel metinler, Ekfrasis anlatı türünün ilk örnekleridir. Gombrich, Philostratos'un şiiirlerinin etkisinin, 17. yüzyıl başlarında Shakespeare'in *Lucrece'in Kaçırılışı* adlı şiiirine dek uzanabileceğini söylemiştir. Gombrich'e göre (2015b: 176) Shakespeare, Troya'nın düşüşünü betimleyen bir tabloyu anlatırken, 65 resmi konu eden *Eikones (Tasvirler)* adlı dizinin yazarı, Philostratos'un dizeleriyle bağ kurar. 6. yüzyılda, Bizanslı şiiir, Paulus Silentiarius tarafından Ayasofya ile ilgili yazılan bir şiiirde, Ekfrasis, türünün farklı bir özelliği ile dile gelir. Şiiirin Ayasofya ile ilgili yazdığı dizeler, iç ve dış yapı betimlemelerinin daha sonraki yüzyıllarda görülen örneklerinde mimari düzenlemelerle de ilişkisini sürdürür.

Dilin görülebilir özelliklerini ortaya çıkaran *Roman de la Rose*, Orta Çağ'da (13. yy), Guillaume de Lorris ve Jean de Meun tarafından kaleme alınır. İki ayrı evrede yazılan *Roman de la Rose* dizelerinin etkisi ise imgesel özellikleriyle 15. ve 16. yüzyıllarda, Jean Gerson (1363-1429) ve Ch. De Pizan'ın (1365-1430) eserlerinde ortaya çıkar. Alegorik romanlar ve şiiirler yazan Ch. De Pizan'ın eserleri illüstrasyonlar eşliğinde kaleme alınır. Yazıyla, resmin kesişmesinin örneklerine yer veren Pizan'ın, resimlerle bezediği kitabını çağından farklı kılan bir başka özelliği ise özel hayatına ilişkin anılarından söz etmesi kadar, eserinde öznenin konumuna kurmaca özellikler kazandırmasıdır. (bkz. Todorov, 2012: 97) Aynı dönemde Jan Van Eyck, portre sanatına yönelir. "Betimlenmesi meşru nesnelere dönüşen bireylerin yanında, artık bir birey-özne olarak ressamın kendisi yükselir" (Todorov, 2012: 20).

Rönesans ve Romantik dönemde yeniden keşfedilen Antik dönemin izleri, Giorgio Vasari (1550) tarafından benzer bir yöntemle, Floransa Katedrali'ndeki Mikelanj freskleri için uygulanır. Uzakdoğu'da Çin ve Japon sanatında, Doğuda ise Eski Türk-Osmanlı sanatı örnekleri olan resimli elyazmalarında, kolektif bir çalışmanın ürünleri olarak resim ve yazıyı bir araya getiren örnekler yer alır. G. Chaucer tarafından 14. yüzyılda yazılan *Canterbury Hikâyelerinde*, Cervantes'in *Don Kişot* adlı eserinin bir bölümünde

betimlenen rölyeferin anlatımında Batı edebiyatının görsel sanatlarla ilişkisine yönelik bu büyük geleneğin yapı taşlarını dokur. Resimlerle edebiyatın ilişkisi ise temalı resimlerin ivme kazandığı Rönesans döneminden, modernizmin kendisini tematik etkilerden arındırma çabalarına kadar devam eder. Dolayısıyla, Ekfrasisine ilişkin kuramsal bakış, 18. yüzyıl şiir ve romanında ivme kazanan görselliğin etkisini, sanatın dilindeki gelişmelere koşut, sürdürülebilmesine olanak tanır. İlk örneklerin, Batı yazınında, modernist romanın anlatım tekniklerine uzanan etkisi, günümüz yazını içinde de hala büyük bir ilgi uyandırmaktadır.

“Homeros’un *İlyada*’sında, Akhilleus’un kalkanının tasvir edildiği bölüm ise türünün ilk kuramsal örneğidir; geçmişten günümüze, daha çok da günümüzün postmodernist yazınına özgü tüm sözlü ve yazılı öyküleme betimlemelerine kaynaklık eder” (Mitchell, 1995: 152). Öykülemde zamanın akışı, aynı zamanda zamanın döngüsellğine ilişkin ekfrastik bir umuda dairdir. Sanatla hayat arasındaki kırılmalığa karşı bir dayanak noktası oluşturur. Aşil’in kalkanının tasviri, ana metnin bir parçası olsa da metin tarafından içerilen kalkanın üzerindeki kabartmaların imgesi, Homeros’un anlatımıyla zaman ve yazı arasında bir koşutluk kurarak devingen bir yapıya bürünür. Bu bağlamda güneşin batışı ya da doğuşuna yönelik bir hareketi duyurur; zamanın döngüsellğine yönelik, öyküsel akışının içerildiği bir uzamsallık kazanır. *İlyada*’da ölümlü bir ozan olan Homeros’un kalkanı yapması için görevlendirdiği Hephaistos’un kendisi de bir Tanrı’dır. Dolayısıyla kâinatı betimleme görevi, ölümlü ozan Homeros tarafından bir Tanrıya verilir ve Demirci Tanrı Hephaistos’un, Akhilleus için yaptığı kalkanın üzerindeki kakmalar, kâinatın bir minyatür tasviri olarak imgeleşir. Homeros’un yarattığı kalkanın formuyla uyumlu olan insanın eylemleri, yaşamın hareketine ilişkin, kozmik bir bütünlüğün parçası haline gelir:

*Koyuldu bir büyük kalkan yapmaya
dört bir yanı işli, sağlam bir kalkan
çevresine parlak bir çember attı kalkanın
ışık saçan on üç katlı bir çember
gümüşten bir kayığa bağladı kalkanı
kalkan üst üste beş tabakadandı
üstüne birçok süsler çizdi, gösterdi ustalığını
yeri göğü denizi yaptı
yorulmaz güneşi yaptı, dopdolu dolunayı
gökyüzünü saran yıldızların hepsini* (Homeros, 1992: 18. (Bölüm), 428/ 480).

Homeros'un anlatımı, önce Hephaistos'un altın madenini-kalkanı-ateşte eriterek, kalkanı şekillendirmesiyle başlar; Homeros, evreni, savaşı, barışı dile getirirken daha sonraki dizelerde adalet gibi soyut kavramlar ve evlilik gibi kurumsal olguları da içeren toprağı sürme, hasat, bağbozumu gibi yaşama dair birçok olaya yer verir:

Tanrı kalkana yumuşak bir toprak

verimli bir tarla koydu

bu toprak üç kez sürülecek geniş bir topraktı

çift süren adamlarla doluydu (Homeros, 1992: 18. (Bölüm), 429/ 540).

Homeros bu dizeleriyle, durağan bir nesne olan kalkanın üzerindeki işlemleri, çift sürme eylemiyle gerçekçi bir düzleme taşıyarak fantastik bağlamından uzaklaştırır. Bir taraftan da öykülemenin döngüsel yönünü belirler.

Ya da “*Uğursuz ölümün*” (Homeros, 1992: 18. (Bölüm), 429/535) soğukluğuna karşılık, kalkanın içinde donmuş kalmış olan biçimler, sözcüklerle yaşamsallığa özgü eyleme dönüşerek hareket kazanır. Kalkanın üzerine işlendiği varsayılan tüm temsiller, ölüm karşısında sanatın kalıcılığını gözetirken, bir taraftan da ekfrastik bir betimlemeye özgü ölümün, akıp giden yaşamla arasındaki karşıtlığı belirler.

Homeros'tan birkaç asır sonra Romalı şair Vergilius, *Aenead*'da kahramanı, Aeneas'ın Truva Savaşı sonrası maceralarını anlatır ve eserinde, sadece savaş sahnelerine yer veren yine bir kalkanı tasvir eder. Kalkanın üzerinde işlenmiş olan sahneler, Ağıl'ın (2015: 16) da belirttiği gibi, bu kez Roma tarihine ilişkindir. Dille betimlenişinde görsel bir sanat nesnesi formuna ulaşan kalkan, bir taraftan da görseli yücelterek, Roma tarihine ilişkin geleceğin habercisi ve yönlendiricisi olmak gibi bir rol biçer. Şair Vergilius, tüm zamanların çakıştığı bir geçmiş ve geleceği, resimlerden yola çıkarak kurgularken, Ekfrasisin bir başka yöntemi olarak Aeneas aracılığıyla Kartaca tapınağının duvarlarındaki resimlerin görünür kılınmasını sağlar. Resimleri ilginç kılan, Aeneas'ın kendisinin de katıldığı Truva Savaşı'nın kanlı sahnelerine tanıklık etmesidir. Aeneas'ın gördüğü resimlerde kendisiyle karşılaşması, Ekfrasis tartışmaları içinde öznenin gerçekliği sorunsalını, postmodernizme özgü bir belirsizlik atmosferine taşımasıyla ilginç bir hale getirir. Dolayısıyla Vergilius'un, gören özneye-görülen öteki arasında ekfrasisle kurduğu bu ilişki, modern bir söylemin öncüsüdür. Vergilius, resimleri bir yeniden doğuş simgesi olarak kullansa da bir taraftan da psikolojik bir gereksinime cevap niteliğinde

olan kahramanının güçsüzlüğüyle ilişkilendirir. Akhilleus'tan farklı olarak resimlere duygularını yansıtan Aeneas, duvardaki resimleri gördüğünde ağlamaya başlar. Zira resimler Aeneas'ın belleğinde en acı anıların dışavurumları olarak bir yüzleşme anına atıf yapar.

Eski çağların sanatları bütünleyici kılan barışçıl dili, Batı uygarlığında Rönesans'ın yansıtmacı bakışı taçlandırması ve resim sanatına yönelik geliştirdiği kazanımlarla sanatlardaki bu birlik ilkesini, uzun bir süre sürdürür. Dolayısıyla resim ve şiirde bakış açısı, nesneyi, sanatçının perspektifinden izleyicisine yansıtır. Bu süreçte görsel sanatların kazandığı ivmenin, ressamı şairlerle boy ölçüşecek konuma getirmesi, daha önce de değinildiği gibi Leonardo Da Vinci'nin eseri *Paragone*'de bir çekişmeyi gözler önüne serer. Leonardo Da Vinci, *Paragone*'de şiirin, dünyayı gözün gördüğü mükemmellikte göremeyeceğini savunur.

Leonardo Da Vinci'nin konuya ilişkin görüşleri çelişkilidir. Daha önce de değinildiği gibi Da Vinci, yansıtmacı bakışa ilişkin, gözle görülebilir olanla, metafiziksel bağlam arasında ilişki kurarak, birbirine zıt iki alanın bir arada içerilmesini gözetir. İmgelemin gücünü yadsıyan Da Vinci, şiirin iç gözün karanlığından doğması nedeniyle, nesnelere, ışıktaki fiilen görmek arasında ayırım yaparak, görsel sanatların önemine vurgu yapar.

18. yüzyıl Aydınlanma'sının uyandırdığı yeni bakış açıları, sanatların zamansal ve uzamsal olarak bir sınıflamaya tabii tutulması ve dille yapılan sanatların resme üstün kılınması, bilimsellik savında yeni bir başlangıcın duyurusudur. Gotthold Ephraim Lessing'in *Laocoon* adlı eserinde ilk kez dille yapılan sanatların imgeye üstünlüğünün dile getirildiği dönemdir. Dolayısıyla, Ekfrasis, Mitchell'in, Krieger'den aktardıklarından yola çıkarak, umut ve tedirginliğe ilişkin bir duygu durumu olarak psikolojik bir boyut kazanır. Ekfrasis konusundaki değerlendirmelere Mitchell'in yaklaşımı ise benzerliklerden çok çatışmaların ve farklılıkların ortaya konması yönündedir. Mitchell de Krieger gibi zamansal ve uzamsal karşıtlıkların, ancak göstergesel bir uzam içerisinde çözüme ulaşabileceği ve bir anlam yaratabileceğini ileri sürer. Lessing'e göre, "görsel sanat eserleri, Ekfrasisle, seyirlik, sessiz ve estetik uzamlarından kopararak yabancılaştırılmakta, dille bir tür hadım edilmektedir" (Mitchell, 1995: 155). Mitchell, Lessing'in imgeye bakışını, bir tür ekfrastik bir korku olarak değerlendirir ve dile öncelik verilen sanatlar içinde bu olumsuz duyguların, dille adeta ekfrastik korkular olarak ele geçirilmekte olduğunu altını çizer. 18. yüzyılın bakış

açısıyla dil, sanat nesnesine ses vererek tapınılacak imgeler yaratmaktadır. Günümüzde ise bu korku, simülakrların aşkın gerçekliği ile buluşur. Çünkü üretilebilen kopyalar, gerçeklik denen şeyin yerini almaya başlar.

“Şiirin müziğe daha yakın görüldüğü Romantik dönem, şiir-resim tartışmasına verilen bir ara olur” (Ağıl, 2015: 37; W. J. T. Mitchell, 1995: 100). Her şeyi duygularının potasında eriten sanatçının duygu dünyasında imgelerin rolü büyüktür. Dolayısıyla dış dünyanın imgeleriyle buluşan sanatçının iç dünyası, bu buluşmayı görsel temsillerine de yansıtır. Romantizmin de etkisiyle 20. yüzyıla doğru şiir ve resmin biraradalığında amaçlanan, sanatçının beninde bütünlük duygusuna duyulan bir özlem olarak açığa çıkar; Leonardo da Vinci'nin bakış açısını yadsıyan bir biçimde sanatçı içe dönüşlerini, dış dünyaya açılan imgelerle, yazınsallığın dünyasında çözüme ulaştırmaktan yanadır.

Sanatın varlık alanının vazgeçilmez bir unsuru olarak görülen imge kavramı, günümüzün modernist ve postmodernist söylemlerinde, yazı ve resim arasındaki ilişkiye yeni bakış açıları kazandırır. İmgeler bir tasvir özelliği kazanmaktan çok, metnin kurmaca düzleminin belirleyicisidir. Dolayısıyla Ekfrasis, retorik bir ifadeyle durağan bir nesnenin yabancılaştırılarak estetize edilmesi olarak dile gelse de resimler bu görülebilir dünyanın en önemli ipuçlarıdır. Şiir bu türden bir yabancılaştırmayı gerçekçi ya da kurmaca dille buluşturan en önemli tür olarak anılmakta, yazınsallığın bütünü içerisinde Ekfrasisin yeri gitgide daha çok önem kazanmaktadır.

Ekfrasisin muhatabı okur ya da imgenin yaratıcısının kendisidir. Ağıl'ın da (2015: 51) değindiği gibi, kısa, uzun anlatımlarıyla Ekfrasis, bir öykünme, parodi ya da bir eleştiri olabilir. Konuşan bütünüyle ya bir sanat yapıtı ya da sanat yapıtındaki bir nesnedir. Gelinen süreçte Ekfrasisin işlevsel kullanımları hayli genişlemiş, film ve performans sanatları dâhil olmak üzere, müze katalogları, her türlü görsel eser hakkında ayrıntılı tasvirlerle yer veren bir sanat tarihi metni ya da hikâye ve roman türlerinin de Ekfrasis tanımını içinde yer alabileceği görülmüştür. Karşılaştırması yapılacak eserlerde resimler, bir estetiksel nesne ve seyirlik olmaktan çok öte bir amaç içindir; Görsel nesnenin dille uyarılması, öznenin uzamsal gerçekliğinin öne çıkarılmasıyla, dili çok daha yetkin kılmayı amaçlayan umuda dair bir yaklaşım içerir. Ekfrasis, imgeyi anlamının yollarını gösterdiği gibi izleyicisini de bir Narkissos gibi ayna imgesinde resimlerle buluşturarak, öznenin nesneyle ilişkisine yönelik bir gerçekliğe kapı aralar.

2. 3. 1. Edebiyat-Resim İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme:

18. Yüzyıl ve Sonrası

Edebiyat ile plastik sanatlar arasındaki ilişki, eğitilmiş görme alışkanlıklarının bir sonucu olarak sanatçının çevresindeki dünyayla etkin bir hesaplaşmasını içerir. Sanat tarihçilerinin alanı olan, “Gotik, Rönesans, Barok, Rokoko, Romantizm, Gelenekçilik, Gerçekçilik, İzlenimcilik, Anlatımcılık şeklinde kesin sınırlarla ayrılmış sanat üslupları sıralaması, edebiyat tarihçilerini, edebiyatı devirlere ayırmada derinden etkilemiş ve kendini edebiyata kabul ettirmiştir” (Wellek/Warren, 1993: 108-109). İmgeyi bir bilgi nesnesi kılan bu sınırlamalar, edebiyat-resim arasındaki buluşmada sanatsal üslupların önemini ortaya koyar. Resim sanatında bireysel üslupların verileriyle kurulan ışık, desen, mekân gibi öğeler, ressamı için olduğu kadar, edebiyatta da yazarı için öznelliğin bir unsuru haline gelir. Sosyal, siyasi ve düşünsel atmosferlere bağlı olarak kültürel bir edim olarak gelişme gösteren sanatın tarihi, sanatçının söyleminin geliştirilmesinde bir alt yapı oluşturur. Sanatlar arasındaki alışverişleri, felsefi bir düzlemde edebiyatın alanına taşıyan sanatçının konumu ise tarihsel çağlar içinde farklılıklar gösterir. Bu nedenle bir Orta Çağ sanatçısıyla, Modern Çağların sanatçısını ayırt etmek, yazı ve resim arasındaki alışverişlerin niteliğini saptamak, imgeyi anlamının bir unsuru olan Ekfrasisin amacıyla da uyumludur. Rönesans’ın getirdikleri ve bilimdeki gelişmelere bağlı olarak, resimde yansıtmacı bir bakışı benimseyen Batı sanatı, değişim arzusunu sanatın ifadesine de yansıtmış, sanatlar arasındaki alışverişlerde sınırlarını aşmayı denemiştir. Müzelerin kurulmasıyla birlikte (18.yüzyıl) dönemin yazarlarının ve halkın müzelerde sergilenen ünlü ressamların tablolarıyla buluşması, Batı sanatında görsel kültürün geliştirilmesi kadar, sosyal ve kültürel bir ağın oluşumunda da önemli bir etki uyandırır. Sergilerin düzenlenmesiyle ivme kazanan görsel kültürün etkileri, sanatçının gerçekliği arayışında görsele duyulan gereksinimini ortaya koyduğu gibi, görselin, gerçeklikle ilişkisinin tartışıldığı bir ortama zemin hazırlar. Bu bağlamda müzelerin, natüralist sanatın değişiminde uyandırdığı etki önemlidir. Müzelerin sanatın kültürel muhafazası olan belleğin oluşumunda önemli katkılar sağladığı, sanatların birbiriyle alışverişinde işlevsel bir rol oynadığı görülmektedir.

Todorov sanatın aynı zamanda bir bilgi olduğunu, yazının ya da resmin dünyayla ve tarihle bağlantısız, katıksız bir biçime indirgenmesinin mümkün olmadığını söylemiştir (bkz. 2012: 97-98/110). Dolayısıyla sanatın, resim ve edebiyatın iş birliğine duyduğu gereksinim, sanatçının dönemiyle ilgili talepleri doğrultusunda gerçekleşir.

Romanın eğitici işlevinin yadsınmasıyla, sanatı doğal bir düzenin parçası olmaktan uzaklaştırarak, romanın estetik yöneliminde sanatlararasılığa yönelik çoksesliliği, çokanlamlılığı olanaklı kılar. Modern edebiyat, sanatlardaki sınırların yok edildiği bir sürecin başlangıcını gelenekten kopuş olarak gerçekleştirir ve değişimi öznelğin dışavurumunda en önemli ilkesi kılar.

Orhan Pamuk ve John Banville'in yapıtlarında da izlenebileceği gibi, günümüzün edebiyatı, edebiyat-resim ilişkisinin yer aldığı sanatçı romanlarının gelişmiş örnekleriyle doludur. Edebiyatın, resim nesnesiyle ilişkisinde, "Ekfrasis" başvuru olan bir yöntem olabildiği, gibi, betimlemeci ya da yapı-bozumcu bir anlayışla ele alınan örneklerinde, modern romanın tanımına ilişkin yeni bakış açıları ortaya koyar. Wellek'in (1993:103) dile getirdiği gibi yeni romanda "[d]iğer sanatlara ait eserler de tabiat objeleri ve insanlar gibi şiire tema olabilirler. Yazarlar, eserlerinde müzelerde gördükleri ressamın tablolarından yola çıkarak resimlerin hikâyeleştirildiği örneklere yer verseler de bu ilişki en çok romantizm sürecinde büyük bir ilgi uyandırır. Romantizmin türlerarasılığa ve sanatsal gerçeğin aranışında, bütünselliğe duyduğu eğilimin bir sonucu olarak kanonik tabloların, edebiyatla ilişkisi, 19. yüzyıldan sonra büyük bir ivme kazanır. Bruegel, Vermeer, Watteau, Van Gogh ve Picasso gibi ressamın tabloları, en çok ilgili uyandıran resimler arasındadır. Bu süreçte dışavurumcu, fütürist, dadaist, sürrealist ressamın tablolarıyla ilgili birçok metinler yazılır. "Velasquez'in *Las Meninas* adlı tablosu, temsilde sanatçının yerini belirlemesi açısından kendi öznelliği kadar izleyicisinin de konumunu belirlemeye yöneliktir" (Mitchell, 1995: 61). Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere, "ressam", "model" ve "izleyici" den oluşan, ilişkisel bir ağın kurulumunu gerçekleştiren resimler, resme bakanın pozisyonunu belirlemesi açısından modernist estetiğe özgü bir bakış açısıyla, estetik dilin gelişiminde büyük bir etki uyandırır.

Edebiyatın, resim sanatıyla ilişkisi, Batı edebiyatında, kelimelerle resim etkisi uyandıran şiirde yoğun imgesel dokusuyla bu ilişkinin sergilendiği örnekleriyle doludur. "Claude Lorrain ve Salvatore Rosa'nın tabloları, 18. yüzyıl, peyzaj şiirleri üzerinde büyük bir etki [uyandırmıştır]" (Wellek/ Warren, 1993:103). Daha önce de değinildiği gibi, kalıcı sanat ile geçici yaşamın çelişkisinin sergilendiği Keats'in *Bir Yunan Vazosuna* adlı şiiri, çerçevelerin kırılması bağlamında Claude Lorrain'in bir tablosundan yola çıkarak söze dökülür. İlk örneklerden sonra, şiir-resim ilişkisinin görülebilir olduğu Keats'in dizeleri, çok katmanlı imgeler ağıyla örülen türünün önemli bir örneğini oluşturur.

Dolayısıyla, Lorrain'in tablosu bir şair tarafından dile geldiğinde, gören özne ile görülen nesneyi iki yönlü bakışın içerilmesine yönelik ortak bir uzam ve zamansallık çizgisinde buluşturur. Yukarıda da değinildiği gibi, romantizmin temsilcilerinden Shelley için sözcüklerin etkisi, yanılısamacı sanatın nesnelere yerine geçer ve nesneyi özneliliğin açığı çıkarılmasında resim nesnesine göre çok daha etkili kılar. Bir başka İngiliz şair, W. Blake, romantizmin atmosferiyle uyumlu olarak, şiirlerini, Ch. De Pisan gibi çizimlerinin yer aldığı illüstrasyonlarla sergiler. Blake'in takipçilerinden olan Dante Gabriel Rossetti ise şair ve ressam kimliğini ortaya koyduğu eserlerinde, resimlerle yazıyı bir araya getirir. Amacı, Orta Çağ'ın ruhunu yeni bir bakışla canlandırmak olan Rossetti, Dante, Shakespeare, R. Browning'in şiirleriyle tematik yakınlıklar kurarak, kadın figürlü resimleri için yazdığı şiirlerle ekfrastik türün önemli örneklerini ortaya koyar.

Wellek/Warren'in de değindiği gibi, 18. yüzyıl, pitoresk etkinin öne çıkarıldığı eserlerin, okurlarla buluşturulduğu bir dönemdir. Modern edebiyat, Chateaubriand'dan Proust'a kadar resim etkisini uyandıran sahneleriyle, edebiyatta görselliğe geniş bir yer açar. Théophile Gautier gibi kimi gezginlerin, okuyucusunda görsel bir deneyim kazandırabilmek için gezip, gördükleri yerleri anlattıkları metinler ilgi uyandırır. "Eugène Delacroix ve Claude Monet'nin bir kanvas üzerinde zamanın, hareketin etkilerini yakalamaya amaçlaması gibi, Emile Zola ve George Sand'ın da görsel ve uzamsal olanı kelimelerle bir metinde gerçekleştirmeye çalıştıkları romanlar yazılır" (Berg, 2007: 15). Estetik nesne olarak görülen imge, sanatçı romanlarında, yazarın kendi iç hayatının öznesi olarak belirir ve bir estetik değer üretmesinde, özellikle de şiirde kelimelerle çizilmiş bir resme öykünür. Romantizmin atmosferinde ise sanat, doğayı tüm görkemiyle yansıtmalıdır, dolayısıyla türlerarasılığa özgü, şiir-resim birlikteliğini yaratıcılığın en önemli nesnesi kılar. Üçüncü boyutu göremediğimizi dile getiren İngiliz sanat eleştirmeni J. Ruskin (1819-1900), nesnelere görünüşünü ele geçirmeye öykünen çalışmalarını, izlenimcilerde de görüleceği gibi deneyimle ilişkilendirir (bkz. Gombrich, 2015: 250). Sanatı bir eksiltme ve değiştirme işlemi "olarak gören Ruskin, *Modern Ressamlar* adlı eserinde, hayranı olduğu Turner'ın alacalı karışımlardan oluşan renkleri üzerine kaleme aldığı yazılarında Ekfrasisle ilgili anlatımlara yer verir. Turner'ın resim yaptığı bir tepeden, "doğayı tasvir etmek için kullandığım kelimelerin aynısını kullanarak, Turner'ın desenlerinden birini tasvir etmiyor muyum?" (Ruskin, 2016: 43) diye soran Ruskin, sözcüklerle ilişkilendirdiği resim sanatını, bütünlüğe duyulan özlemin bir ifadesi olarak ele alsa da görebildiğimiz ya da göremediğimiz her uzamın hatalı olduğunu söyler ve

sanat eserini, “anlaşılmaz ve içinden çıkılmaz bir zenginlik” (2016: 43) olarak, doğru olmayan bir bütünlük simetrisi olarak tanımlar.

“19. yüzyıl sonunda Hoffmanstahl, Rilke gibi yeni Romantikler, özellikle de Verlaine ve Mallarmé, Baudelaire estetiğinden esinlenirler. Sanatlarının yönelişi, parçalanmış gerçekliğe yenilmeyip, bütünü içselleştirmeye çalışmak [tır]” (Parla, 2018a: 98). Yeni romantiklerin sanatlarındaki estetik arayış, öznelliğin bir tezahürü olarak eleştirel bir üslup kazanır. Sanatın karşısında “ölümü” anlamsızlaştıran ve dilin sonsuzluğa öykünmesiyle arasında paralellikler kuran sanatçılar, doğaya sığınan ve tinin aşkınlığını, doğayla bütünleşmede bulan Goethe, Schiller gibi romantik öncülerinin aksine, sanatı bütüne erişme çabasıyla bir eksikliğin giderilmesi olarak ele alırlar. Bu türden yazarların eserleri, yazarın iç dünyasının, dış dünyanın imgeleriyle buluşturulmasında olduğu kadar, okurun dünyayı görme biçimlerinde de değişikliğe uğrar. Fransız edebiyatında G. Sand ve M. Proust’un en önemli karakteri bir ressam olabildiği gibi, E. Zola (Eser/L’Ouvre) ve G. de Maupassant’ın romanlarında da bir model ya da bir ressam yazarın başkarakterleri olarak boy gösterir. Görsel tasvirlerle eserinde bir portreyi canlandıran Balzac gibi Hugo da şehir manzaralarını, sözcüklerin uyandırdığı etkiyle bir resim gibi betimlemektedir. Chateaubriand’ın yer verdiği metaforlar adeta bir resim etkisi uyandırmakta, Flaubert’in eserlerindeki manzaralar ise görsel bir nesnenin duygu yüklü nesnelere haline gelebilmektedir

Metnin plastik nesnelere, dönüştürülerek sanatın yüceltildiği örneklerden en önemlileri, Alman edebiyatında doruğa çıkar. Goethe’nin *Wilhelm Meister*’ı başta olmak üzere Thomas Mann’ın, *Tonio Kroger*, *Venedik’te Ölüm* ve *Dr. Faustus* adlı yapıtları bu bağlamda yer alan klasikleşmiş eserler arasındadır. Fransız edebiyatından Balzac’ın *Bilinmeyen Şaheser*’i, Camus’nün, *Jonas ya da Resim Yapan Ressam*, İngiliz romanında Samuel Butler’ın *Odysey*’sı, Henry James, (*Bir Hanımefendinin Portresi*) James Joyce (*Sanatçının Portresi*), D. H. Lawrence (*Aaron’ın Değneği*) ve S. A. Byatt (*Matisse Öyküleri*) gibi yazarlarla dilin imgesel özelliğinin açığa çıkarılmasında resimsellik, aynı zamanda öznelliğin de bir unsurudur. Virginia Woolf’un, başta *Deniz Feneri* olmak üzere hemen hemen bütün eserlerinde, metnin dokusuna sinmiş bir sanatçı bir portresi ortaya çıkar. Oscar Wilde’nin eseri, *Dorian Gray’in Portresi* (1891) ise sanatçıyla eseri arasındaki ilişkinin ve sanatın işlevinin sorgulandığı bir konuya dikkat çekerek, sanatı, yaşam ve ölüm arasında kurulan bir diyalektiğe indirger.

Batı ve Türk edebiyatında yazarların, görselliğe ve plastik olana duyduğu eğilim, farklı gösterenleri olsa da yapıtlarında benzer bir etkiyi uyandırır. Türk edebiyatında şiirin resimsel özellikler taşıyan imgesel dili, romanda yerini daha ziyade sanatta yazar kişileştirmesi yapılan eserlere bırakır; yazar adayları, estetik arayışlarını bireyselliklerinin bir öngörüsü olarak gerçekleştirirler. Dolayısıyla, Halit Ziya'nın *Mai ve Siyahi*'1, sanatçı romanlarının ilkinin oluşturur. Servet-i Fünun'un seçkinci ve bireysel dilini izleyen Ahmet Hamdi Tanpınar ve Orhan Pamuk'un eserlerinin, renkçi arayışlarıyla, estetik değerlerle ilişkisi, Türk edebiyatı içinde azınlıkta da olsa önemli bir konuma sahiptir. Mükemmeliyete ulaşmamış roman kahramanları, yazarın bir alt benini olarak bu arayışı geliştirmek, olgunlaştırmak isterken estetiğe ilişkin görüşlerini de kurguya taşırlar. "Modernist yazının belirleyici göstergelerinden biri, belki de en önemlisi, yazar kahramanların eksik yazarlar olarak tasarlanmasıdır" (Parla, 2018b: 128).

Duyguların izlenimlerinden yola çıkarak imgesel bir atmosfer yaratan Ahmet Haşim'in izlenimci şiirlerinde olduğu gibi resme benzeyen şiirlere gösterilen ilgi büyüktür. Türk edebiyatında görsel temsillere duyulan ilgi, Ağıl'ın da altını çizdiği gibi romantik etkinin bir sonucudur. Tefik Fikret'in *La Dans Serpantin* adlı şiiri, Stevens'in şiiri gibi o dönem için bu ilginin görülebildiği, sanat hakkında yazılmış, konusu şiir olan sıra dışı bir örnektir. Dolayısıyla, "şiir bir büyüdür ve bin bir renge bürünür" (Parla, 2018b: 58). Fikret'in şiiri, sanattaki öznelliğin dışavurumunda şiir ile şairin aşkının çarpıcı metaforlarla betimlenmesini esas alan bir dil üzerinedir. Cumhuriyet dönemi yazarlarından Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* adlı eseri, yazı-resim ilişkisiyle, Ekfrasisle bağının kurulabildiği ilk yenilikçi romandır. Tanpınar'ın romanları ise edebiyatla müzik ve resim ilişkisinin sergilendiği duygulanımlarla yüklüdür. Çağımızın edebiyatında, Tomris Uyar (*Otuzların Kadını*), İnci Aral (*Yeni Yalan Zamanlar*), Bilge Karasu (*Kısmet Büfesi*), Murat Gülsoy (*İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*), Mehmet Yaşın (*Sarı Kehribar*) ve Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya* adlı eserleri, ekfrastik bir anlatımın önemli örnekleri olarak yer alır. O. Pamuk'un, titiz bir araştırmanın sonucu olarak kaleme aldığı, *Benim Adım Kırmızı*'sı başta olmak üzere, *Kara Kitap*, *Beyaz Kale*, *Yeni Hayat*, *Kırmızı Saçlı Kadın* adlı romanlarında da görselliğin ve renklerin etkisi geniş bir yer bulur. İlk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda bile Pamuk'un, resim ve yazı arasındaki buluşmasında bir ressam kimliği öne çıkar.

Sanatta deneyselliği, yaratıcılığın en önemli unsuru olarak gören modernist roman, estetik arayışını, öznelliğin bir dışavurumu olarak "sanatçı" romanlarıyla en üst düzeye

taşıyan bir türdür. Ekfrastik anlatılarda, edebiyat-resim ilişkisinin dizgesel sınırlarının belirlenebilmesi adına zengin bir kaynak sunar. Bu tür romanlarda ana eksen, sanatçı adayının, çıktığı yolculukta, kendi sanatsal gerçekliğine ulaşabilmeyi amaçlamasıdır. *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi yazar ya da anlatıcı özne, estetik kuramıyla ilgili söylemini, öyküsel düzlemde nesneleştirerek kanıtlar. Sanatçıyı kalıptan kalıba sokan başkalaşım metaforu, edebiyatın farklı sanatlarla olan alışverişini bir yabancılaştırma atmosferinde gerçekleşmesine olanak tanır ve sanatçı öznenin merkezdeki konumunu sarsıntıya uğratar.

Sonuç olarak, yazı-resim arasındaki alışverişlerin, estetik bir anlatı tekniği olan Ekfrasisle buluşturulması, sanatçının dönemiyle ilgili talepleri doğrultusunda gerçekleştiği, romantik ve postmodern dönemlerin içinde sanatın dilindeki birleşmeleri ise daha cazip kıldığı anlaşılmaktadır. “Resimlerin kendine gönderme yapması, modern estetiğin ve postmodern yaklaşımların içinde ele alınan bir konudur” (Mitchell, 1995: 35). Postmodernizm, Mitchell'in de vurguladığı gibi imgeler dışında bir şey yok diyen Derrida'nın söylemini haklı çıkararak, resimlerle kurulmuş, varlık kazanmış bir dünyayı, bize resimler hakkında bir üst dil yaratarak gösterilmesinden yanadır. Dolayısıyla sanatın ifadesi, içinde kendi içinde antitezini barındıran bir söylemin ortaya çıkarılmasının bir sonucu olarak gelişme gösterir. Resimlerin kendilerine ya da başka resimlere gönderme yaptığı temsillerde olduğu gibi Magritte'in oyunsu görsel anlatımı, “*Les Mots et Les Images*” adlı kitabında (1929), sözcüklerle imgenin ayrımının nasıl belirsizleştirildiğini gösterir. Magritte, bir taraftan da *Bu bir Pipo Değildir* adlı tablosunda, söylem ve temsil arasındaki ilişkiyi gösterirken, resim dizgesiyle, dil dizgesi arasındaki farka dikkat çekerek, iki ayrı dizgenin sınırlarını belirlemeyi amaçlar. Benzer bir modeli, Guillaume Apollinaire'in kaligramlarında ve eski Türk-Osmanlı resim yazı örneklerinde görebilmek mümkündür. Magritte'in işaret ettiği şey, imgelerle sözcüklerin değiştirilebilir olduğudur. Bu bağlamda, Magritte, ekfrastik anlatıların amacından da anlaşılacağı gibi günümüzün yazını içinde öznelliği oluşumsal bir süreç olarak görür, imgeyle yazının kesişme noktası olan boşluktan yola çıkarak öznenin ötekiyle arasındaki sınırlarının belirlenmesini gözetir.

3. BÖLÜM

MAVİ GİTAR VE BENİM ADIM KIRMIZI'DA BİR YÖNTEM ÇÖZÜMLEMESİ: EKFRASİS

Resim yapmak günlük tutmanın
farklı bir biçimidir.

Pablo Picasso

3. 1. Mavi Gitar

3. 1. 1 John Banville (1945)

Booker Prize (2005) ödülü yanı sıra birçok ödül sahibi olan İrlandalı yazar, John Banville, yapıtlarında modernist estetiğin sanatı yücelten biçimci bakış açısını, eserlerine taşıyarak resim sanatına olan ilgisini her fırsatta ortaya koyar. İrlandalı kimliğinden çok Avrupalılık ruhunu benimseyen Banville, romanlarında başka yazarların eserlerinden olduğu kadar, kendi yapıtlarından da birtakım izlekleri romanlarına taşıyarak postmodernist biçim denemeleri gerçekleştirir. Banville'in resim sanatına ilgisi, eserlerinde konu, olay, karakter ve kuramlarıyla birlikte, sanatçıların yaşamlarının konu edildiği temalar olarak karşımıza çıkar. Yazarın bilimsel konuların da en az sanat kadar ilgi uyandırdığı eserlerinde, resim sanatıyla ilişkisi, yakın okumayla otobiyografik izlenimler taşır. *Mavi Gitar*'da olduğu gibi, tematik öykünmelerle ele aldığı eserlerinde, kültüre özgü bir devamlılık ilişkisi kuran Banville, son eseri *Mrs Osmond*'da, Henry James'in *Bir Kadının Portresi* adlı eserindeki bir karakterden yola çıkarak romanını kurgular. Kısa hikâye (*Long Lankin*-1970), tiyatro oyunları ve senaryolarıyla da tanınan Banville'in romanları sırasıyla, *Nightspawn* (1971), *Birchwood* (1973), *Kepler* (1981), *Tutanak Defteri* (1989), *Hayaletler* (1993), *Athena* (1995), *Dokunulmaz* (1997), *Güneş Tutulması* (2000), *Shroud* (2002), *Deniz* (2005), *Sonsuzluklar* (2009), *Ancient Light* (2012), *Mavi Gitar* (2015) ve *Mrs Osmond* (2019) olarak sıralanabilir.

İlk dörtlemesiyle bilimin sularında dolaşan Banville, bir sonraki üçlemesinde-*Tutanak Defteri*, *Hayaletler*, *Athena*-sanatı odağına alır. Yaşanmış bir olayla bağı kurulan

romanı *Dokunulmaz*'da sanatla polisiyeyi birleştirerek, sanat tarihçisi bir ajanın hayatını konu eder. *Deniz* adlı eserinde ise izlenimci ressam Pierre Bonnard'ın tablolarından yola çıkarak, Bonnard'ın hayatı ekseninde kaleme aldığı sanatçı romanıyla, yazı-resim ilişkisini estetik söyleminin aracı kılar. Pablo Picasso'nun *Yaşlı Gitarist* (1903) adlı tablosundan sonra Wallace Stevens tarafından kaleme alınan şiiri, (1936) *Mavi Gitarlı Adam*'a ve Picasso'nun tablosu *Yaşlı Gitarist*'e bir öykünmeyle yazılan *Mavi Gitar*'da (2015) ise sanatın kaynağını tüketilemeyecek bir nesne olarak metinlerarasılığın uzamına taşıyan Banville, resim-şiir-roman türleri arasında romantik bir temaya özgü bir bütünlük arayışı içine girer.

Tez çalışmaları için disiplinlerarasılığa yönelik verimli bir alan olarak görülen John Banville'in eserleriyle ilgili bir literatür taraması yapıldığında, “Indestructible Treasures: Art and the Ekphrastic Encounter in selected novels by John Banville” (Yok Edilemez Hazine: John Banville'in Seçili Romanlarında Sanat ve Ekfrastik Karşılaşma) (2015) adı altında, konusu Ekfrasis olan, bir doktora tez çalışması örneğine rastlanılmıştır. Dublin Şehir Üniversitesinde, Dr. Brigitte Le Juez tarafından yönetilen ve Bevin Doyle tarafından yapılan çalışmada, konusu sanat olan Banville'in *Mavi Gitar* (2015) öncesinde yayınlanan üçlemelerini içermektedir. Bu çalışma dışında, edebiyat-resim ilişkisi ya da Ekfrasis ile ilgili Banville'in eserlerine yönelik İngilizce ve Türkçe dilinde başka herhangi bir tez çalışmasına rastlanılmamıştır. Yök tez tarama merkezinde yapılan incelemede ise benzer konulara ilişkin iki örneğin daha mevcut olduğu görülmüştür. İlki, güzel sanatlar alanıyla ilgili olarak, resim-edebiyat ilişkisinin konu edildiği, 1989 da gerçekleştirilen bir yüksek lisans tez çalışmasıdır. Lale Özerden (Kula) tarafından “*İzlenimcilikten Gerçeküstücülüğe Resim-Edebiyat İlişkisi*” başlığıyla 1989'da ele alınmıştır. İ.T.Ü Sosyal Bilimler Bölümü'ne bağlı olarak Hatice Bilen Buğra tarafından yüksek lisans tez çalışması olarak gerçekleştirilen ikinci örnek ise “*Cumhuriyet Döneminde Resim-Edebiyat İlişkisi*” (1999) adı altında yer alır. Buğra tarafından yapılan çalışma daha sonra aynı başlık adı altında kitaplaştırılmıştır. Yök tez tarama merkezinde “Ekfrasis” ile uyumlu üç çalışma örneği daha bulunmaktadır. Çalışmalardan ilki, 2015 yılına ait, “Metinden Görsele Mimaride Ekfrasis” başlığıyla, mimariyle ilgili bir doktora çalışması örneğidir. Diğer iki örnek ise Batı dilleri ve Edebiyatları Bölümlerinde gerçekleştirilmiş olan çalışmalardır. 2012'de, şiir-roman ve sinemadaki kullanımlarıyla, Ekfrasisle yer verilen çalışma, yüksek lisans tezi olup, ikincisi, 2019' da tamamlanmış olan A. S. Byatt'ın *Frederica Dörtlemesi*'nden yola çıkılarak yapılan Ekfrasisle ilgili

doktora çalışmasıdır. Özlem Uzundemir'in, *İmgeyi Konuşturmak* adlı kitabıyla, Nazmi Ağıl'ın *Ekfrasis* adlı çalışması ise daha çok şiire ilişkin bütüncül bir bakış sunmak açısından yararlı bir kaynak olarak literatürdeki yerini almıştır. Türk Edebiyatı'nda problematik bir konu olan edebiyat-resim ilişkisi, Nezahat Özcan tarafından kaleme alınarak kitaplaştırılmıştır. Özcan'ın çalışması, disiplinlerarası bir yaklaşımdan çok, Tanpınar'ın eserlerindeki resimlerin izinin sürülebilmesi bakımından önemlidir.

3. 1. 2. Kübist Sanatın Öncüsü Pablo Picasso (1881-1973)

Taşralı bir resim öğretmeni olan bir babanın oğlu olarak Malaga'da dünyaya gelen İspanyol asıllı Pablo Picasso, babası yerine, ressam bir ailenin üyesi olan annesinin genç kızlık soyadını kullanmayı tercih eder. 19 yaşında ilk kez İspanya'dan ayrılarak, Paris'e gönüllü sürgün olarak yerleşir. Paris'teki yıllarında yanında bulunan, Guillaume Apollinaire ve Max Jacob, J. Griss, Léger, Braque gibi şair ve ressam arkadaşlarıyla birlikte, sanatta devrim yaratacak bir dönemi başlatır. Henüz on altı yaşındayken Madrid Kraliyet Akademisi'ne onur öğrencisi olarak kabul edilen genç Picasso'nun dehasını, psikolojik nedenlerle ilişkilendirenler olmuştur; Berger'in ifadesiyle, bir anlamda babasına karşı duyduğu suçluluğun kişiliğinde bıraktığı izleri Picasso, Lorca'nın ifadesiyle adeta bir-*duendeye*- İspanya'ya özgü, gizemli bir yolcuğa dönüştürmüştür (bkz. Berger, 2019: 52).

Picasso'nun kendisi bu konuya fazlaca değinmese de baba Don Jose Ruiz Blasco, oğlu on dört yaşına basmadan kendi paletiyle fırçasını ona vermiş, bir daha resim yapmayacağına dair yemin etmiştir. Babanın resim yapmaktan vazgeçişinin en önemli nedeni, oğlunun resim sanatında kendisini çok geride bırakmasıdır. Bu bağlamda, bitirilmemiş tabloları ve çığır açan üslubuyla dikkat çeken Picasso'nun resim tekniğindeki yapıbozumcu özellik, Berger'in de değindiği gibi psikolojik bir nedenle ilişkili olarak, çocukluğa uzanan babayla ilgili anılarına uzanır.

Picasso'nun öğrendiği her şeyin yasalarını bozup geçersizleştirmesi, ardından bir çıkış noktasıyla, nesnelere yeniden yaratma çabası, sanatını sıra dışı kılan bir unsur olarak belirir. Zira Picasso, nesneyle imgesi arasında kurduğu bağı, bir üslup özelliği olarak ele alır ve üslubunu değişken kılar. Dolayısıyla, Picasso'nun, kübist dönemine özgü bozduğu şeyleri parçalar arasındaki ilişkilerle yeniden kurmaya öykünmesi, yapıbozumcu bir yaratıcılığa ilişkindir. Kübizm öncesi ve sonrası dönemine ait olan resimlerinin en önemli

özelliği ise geçmişe ilişkin anılarından dışavurumcu izler taşımasıdır. Berger'in ifadesine göre Picasso, babasıyla arasındaki çatışmalı ilişkiye benzer bir durumu büyük ustalarla da yaşamıştır. Picasso kendisinden önceki ressamların eserlerindeki temalara öykünerek ya da onları taklit ederek sanatının odağına taşır. Dahi ressam, başka ressamların konularına el atsa da salt kendisine özgü bir duyumsamayı eserlerinde gösterebilme gücüyle, Lorca'nın deyişiyle, sanatını adeta bir büyüye dönüştürmektedir. Kendisi kabul etmese de sanat tarihçileri Picasso'nun resimlerini farklı evreler içinde tanımlamışlar, resimleriyle yaşamı arasında özyaşamöyküsel paralellikler kurmuşlardır.

1901-1903 yılları arasında yakın arkadaşı, Carlos Casagemas'ın intiharıyla büyük bir sarsıntı yaşayan Picasso, resimlerinde mavi tonun egemen olduğu fakirlik, körlük ve ölüm gibi belli temalara yönelir, toplumda dışlanmış olan insanların resmini çizer. 1904'ten sonra Paris'te ilk eşiyle evlilik yıllarına rastlayan günlerinde ise duygu yüklü resimlerle, pembenin tonlarının hâkim olduğu palyaço ve sirk dünyasının gösterileriyle yer değiştirir. Cézanne'ın, nesnenin çoklu bakış açısını ortaya koyduğu geometrik biçimlerin etkisi, Picasso'nun resim anlayışıyla birlikte kübizmin gelişiminde büyük etki uyandırır. Picasso'nun *Avignon'lu Kızlar* üzerinde denediği çarpıtmalar ise kübizmin ilk habercisidir. *Analitik* ve *Sentetik* kübizm arasındaki geçişlerle, kuruluşunu gerçekleştiren resimsellik, Picasso ve Georges Braque'ın, tek bir imgeden yola çıkarak nesnenin farklı boyutlarda kesişen düzlemlerini, aynı anda görünebilir kılınmasına yönelik sanatın yeni arayışlarına ulaşmaya çalışır (bkz. *The Book of Art* (III), 1976: 95). Nesneyi yapıbozuma uğratan, nesneyle öznesi arasına resimsel göstergelerden başka hiçbir aracı koymayan kübizmin estetik dili, tüm sanatları olduğu kadar, G. Appolinaire'in şiirlerinde görüleceği üzere en çok da edebiyatın dilini etkiler.

1907-1914 yılları arasına denk gelen kübizm günlerinde önemli bir yeniliğe imza atan Picasso, bu yöntemiyle birlikte öznelliğini alt etmeyi başarır ve resimlerinde dışavurumcu duyumsamalar yerine nesnelere devriminde geçmişten çok, geleceğe uzanan bir resim dilinin ortaya çıkarılmasını amaçlar. Eski Türk-Osmanlı minyatürlerinde olduğu gibi mekânsal bir çevre yaratılmadan çizilen sıradan nesnelere, resimlerinin Kübizme ilişkin konularını oluşturur.

Mont martre'de *Çamaşırhane* (Le Bateau Lavoir) adı verilen bir atölyede yapılan çalışmaların en önemli özelliği, iki boyutlu yüzeyin ortaya çıkarılabilmesi için üç boyutlu imgelerin niteliğini değiştirmeyi amaçlayan Picasso, nesnelere kütle değerlerini ortadan kaldırarak öncelikle nesnenin yüzeyle ilişkisini belirlemeyi amaçlamıştır. 1912' ye doğru

Sentetik dönem olarak adlandırılan yeni aşamasında, resimsellik içermeyen nesnelere birlikte kolaj görünümü içinde bir yeniliğe imza atar. Kübizm, modern sanatın diğer eğilimlerinde olduğu gibi perspektifçi Batı sanatının geleneksel biçimlerinin yerine, zaman ve mekân anlayışında, dünyayı görme biçimlerimizde değişiklik yaratabilmenin bir gereği olarak ortaya çıkar.

Eserlerinde çoklu üsluplar denemiş olan Picasso, betimlemelerinde bir temsilin değil, resimsel gerçekliğinin öne çıkarılmasını hedeflemiştir. Örneğin, *Avignon’lu Kızlar*’ın devrimci özelliği, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerindeki gösteriminin amaçlanmış olmasıdır. Primitif bir yaklaşımın hâkim olduğu resmin, eski Mısır resimlerindeki gibi hem cepheden hem profilden görünen özelliğiyle sunumu, izleyiciye resim nesnesini farklı açılardan kavrayabilme olanağını verir. Dolayısıyla, Picasso’nun tabloları önce ifadeciliğin konularına, ardından da Paul Gauguin ve Henri Matisse’in dikkatleri üstüne çektiği, ilkel sanatın ilkelerine eğilim gösterir. Sanatçının amacı, nesnenin zihinlerdeki iz düşümüne koşut fark edilmesini sağlamaktır; Picasso bunun için herkes tarafından tanınabilen sıradan nesnelere seçimini önemser. Basit birkaç öğe ile iki boyutlu yüzeylerde imgenin hacim duygusu kuvvetlendirilerek resimsel gösterimine ilişkin göndergesini oluşturur. Picasso’nun, çalışmalarında kolay tanınabilir nesnelere yer vermesi, kübizm dışındaki üslubunda tematik öykünmelerle felsefi bir bakış kazanır. Farklı bir amaç için de olsa Picasso, bu kez Batı resim sanatının ustalarının eserlerinin paradosini yapacak ya da büyük ustalardan aldığı konuları kopyalayarak sanatın diline yeni bir bakış kazandıracaktır.

1914’te I. Dünya Savaşı’nın patlamasının ardından, Braque, Derain, Léger ve Apollinaire’le birlikte modernizmin manifestosunu yazan grup, savaşla birlikte dağılır. 1915 yılında metresinin ölümüyle başlayan yalnızlık ve acı dolu günlerinde kendi özüne dönen Picasso, değişen üslubunun en başarılı örneklerini verir. Sanat hayatının bu döneminde müzelerdeki sanatı karikatürize eden çalışmalar üreterek, Jean August Dominique Ingres, Nicolas Poussin gibi ünlü ressamların resimlerini taklit eden Picasso, Antikitenin heykellerini idealize ederek onları yeniden resmeder. Berger, (2019: 112) Picasso’nun yaptığı pastişlerdeki amacının kültürel hiyerarşiyi reddetmek olduğunu söylemiştir. Picasso bu resimlerinde, resimsel gerçeklik yerine, sanat tarihi hakkındaki düşüncelerini açığa vurarak sanata bakışını derinleştirmiştir.

Daha sonraki dönemlerinde esini hep dışarda arayan Picasso, resimlerindeki değişken üslubuyla her zamanki gibi yine çok benzersizdir. Zira ünlü ressamın

yapıtlarındaki en önemli özellik, tematik yakınlıklar kurmasına rağmen, o güne dek yapılmış resimlerle hiçbir benzerliği olmayan bir özneliği açığa vurmasıdır. Picasso'nun eski ressamın konularına bu kadar çok ilgi gösterme nedenlerinden biri bir bakıma, sanatçı olarak kendi benzersizliğini ortaya koymak olmuştur. Bir diğer görüşe göre ise Picasso, tematik öykünmelerde kendisini bir sanatçı olarak önemsizleştirmenin yollarını aramıştır.

Picasso, 20. yüzyıla özgü bir sanatçıdır, çizimlerinin yanı sıra, baskı, heykel, seramik ve tiyatro tasarımlarını içeren birçok alanda eserler vermiştir. Aynı zamanda kendisi de bir şair olan Picasso, Aimé Césaire'nin *Yitik Bedenler* adlı eserini resimlemiştir. Simgelere sıklıkla resimlerinde yer veren Picasso, kanatlı at motifinde– Pegasus ya da Minotauros'da- görüleceği üzere mitik betimlemelerle şiirsel bir anlatımı resimlerine dâhil eder. Monet'yle başlayan manzara resimlerindeki değişimi, Avrupa resim geleneğinin bir konusu olarak *Arkadya*'ya *Yolculuk* temasıyla, *Yaşam Sevinci* adlı tablosunda tekrarlayan ünlü ressam, herhangi bir dünyaya-gerçekliğe-atıfta bulunmaksızın salt konuyu resmeder.

Babasıyla ilişkisinde olduğu gibi ustaların yapmış olduğu resimleri, üslubundaki yeniliklerle onlardan daha yetkin bir biçimde resmeden ünlü ressamın, sonraki yıllarda da sürecek olan bu öykünmesi, bir meydan okumayla birlikte Avrupa resim geleneğine bir saygı gösterisi olarak okunabilir. Resimlerindeki duyumları, acıya çok yakın bir ifadeyle betimleyen dahi ressamın, Kübist dönemi dışındaki en başarılı yıllar, 1931-1943 yılları arasındadır. Kısaca, Picasso'nun resimlerinin konularını: kendisinden önceki ustaların konularının ele alındığı resimler, kadınlarla ilişkileri ve kişisel deneyimlerine bağlı olan resimler, İspanya ve Avrupa'da faşizmin ironisinin yapıldığı resimler olarak üç başlıkta ele almak mümkündür. Nesnelere birbirine dönüştürme tutkusunun başladığı 1930'lu yıllardan sonra 1931'de çizmeye başladığı, sevgilisi Marie Thérèse Walter'in resimleri, duygularının en doğrudan dışavurumu olarak görülen simgesel bir boyut olarak adlandırılır. Kızının doğduğu yıllara denk gelen 1935'ler ise iç gerilimine bağlı olarak resmi bıraktığı bir dönem olarak dikkat çeker. Onun dışında Picasso her zaman çok üretken olmuş, ardında ise yüzlerce eser bırakmıştır. 1945'ten sonraki yapıtlarında ise aşırılıkların hâkim olduğu üslupçu bir özellik göze çarpar. Konu bulmakta sıkıntı çeken Picasso'nun resimleri, postmodernizmin bir müjdecisi gibi kendi sanatının konusu olup çıkar. Berger'in altını çizdiği gibi, ünlü ressam 1952'de ilk kez kendi seçtiği bir tema

üzerine *Savaş ve Barış* adlı tablosunu resmeder zira o zamandan bu zamana hep başka ressamın yapıtlarını temel almıştır.

Bir şeyi kopya etmeksizin kurmak, onu yeniden yaratmak, kübistlerin manifestosudur. Picasso, imgenin kalıcılığına ilişkin getirdiği çözümü, nesneyi görme biçimimizle ilişkilendirir, dolayısıyla sanatı, izleyicisine yönelik kendi özgün motiflerimizin yaratılması olarak görür. Picasso'yu sanatın diğer yaklaşımlarından ayıran, bir nesnenin hayalimizde oluşan görüntüsüyle, gözlerimizle gördüğümüz şekli arasındaki farka dikkat çekmek istemesidir çünkü hayalimizde bir nesneyi düşündüğümüz zaman değişik birçok özelliğini bir araya getirebiliriz. Ancak imgenin kimi özelliklerinin bize daha tanıdık gelmesiyle onu dokunulabilir kılarız. Bu bağlamda, bağıntıların bir karışımı haline gelen imgenin kübik temsili, izleyicisi üzerinde bir fotoğraftan çok daha fazla bir etki bırakarak, nesnenin gerçekliğini özneliğin alanında deneyimlerle ilişkili kılar.

Ernst Gombrich, *Sanatın Öyküsü* adlı kitabında Picasso'nun kübist anlayışla yapılmış resimlerinde, nesnenin en karakteristik özelliğinin görülebildiği açıdan çizilmesinin, Mısır sanatının ilkelerinden izlenimler taşıdığını yazar (bkz. Gombrich, 2017: 444). Örneğin, *Kemanlı Ölü Doğa* adlı eserinin imgesi olan "keman" nesnesi, Mısır'da ya da çocuk çizimlerinde görüleceği gibi yan ve üst cepheden çizilmiştir. Kübist ressamın herkesin kolaylıkla tanıyabileceği nesnelere imgeleştirmeleri bu yüzdendir. Dolayısıyla 20. yüzyılda, modern sanatçıların çalışmalarında sanat, kendisini "konudan" ziyade, betimleme sorunları içinde ele alınarak arkaik kökenine geri döner.

Uzmanlar, sanatçıları arasındaki en önemli etkileşimin Cézanne ile Picasso arasında gerçekleştiğini ileri sürerler. Picasso, Braque, Juan Gris ve Fernand Léger'in çalışmalarında kübizm, farklı isimlerle farklı arayışlara girer. Analitik kübizmin bir yönelimi olarak fütürist hareket, modern yaşamın bir belirtisi olarak kendisini hızın dinamikleri üzerine temellendirir. İzleyicinin hareketi yerine, nesnenin hareketini gözetir. Kübizmin bir başka yönelimini ise Robert Delaunay'ın da temsilcisi olduğu *Orfizim* akımında görmek mümkündür. Bu bağlamda eserini Yunan mitolojisiyle buluşturan Delaunay, rengin hem özne hem de form olarak işlevinden yola çıkar.

3. 1. 1. 1. Mavi Gitar Üzerine

Kendisini nesnelere aşırı olarak tanımlayan ressam Oliver Otway Orme, bir kelime oyunu yaparak öyküsüne başlar. Amacı, o nesneye sahip olma hazzından çok, çaldığı nesnelere fark edilmesini sağlamaktır. Kendisini tanıtmak için “ressam” (painter) yerine yanlışlıkla “acıyla uğraşan” (painster) sözcüğünü kullanır ve öyküsünü anlatmaya koyulur. Çocukluğa dair kimi çağrışımlarla ilerleyen hikâyesi, odak noktasında Orme’nin acıları ve pişmanlıklarından yola çıkarak yaşadıklarıyla baş etme arzusunu içerse de birbirine eklenen hikâyelerle farklı kişilere ait iç içe geçmiş bir aile öyküsünü temel alır. Babası da kendisi gibi bir ressam olan Orme, ailede dört çocuktan en küçük ve en yetenekli olanıdır. Belleğin uzamında çağrışımlarla ilerleyen ve birinci tekil şahısın ağzından dile gelen Orme’nin öyküsü ilerledikçe, genç yaşta ağabeyini, ardından anne ve babasını, Gloria’yla evliliğinden olan, kendi adından yola çıkarak Olivia adını verdiği kızını kaybettiği anlaşılır. Öykü: aşk, ölüm ve ihanet ekseninde geriye dönüşlerle ilerlerken, odak noktasında Gloria-Orme ile Marcus ve Polly çiftinin hem birbirleriyle hem de üçüncü şahıslarla olan ilişkileri konu edilir. Ressam Orme, ilişkilerini ve yaşananları anlatmayı kendisine bir borç bilerek, kendisiyle birlikte diğerlerinin de hikâyesini anlatmaya koyulur. Çiftlerin ilk bir araya geldikleri sahne, Manet’in *Kırda Öğle Yemeği*’ne atıf yapılan piknik yeridir. Batı resim sanatının gödurgeleriyle anlatılan Oliver Otway Orme’nin öyküsü, ardında büyük bir geleneği barındıran, kuyuda kendisiyle hesaplaşan modern mitik bir Yusuf öyküsü gibidir. Orme, bilinçdışının uzamında imgesel bir dili öne çıkararak, Batı sanatının üslup ve tablolarıyla, duyguları arasında bir koşutluk kurar ve sanatın dilini bir arınma nesnesine dönüştürür. *Mavi Gitar*’ın öyküsü, kitapta üç ayrı bölümde ele alınır ve Picasso’nun resim diline öykünmeyle iç içe geçen hikâyelerin anlatımından oluşur.

3. 1. 3. Mavi Gitarlı Adam (Wallace Stevens)

Edebiyat-resim ilişkisi, günümüzde bir bağlam değiştirme yeri olarak görülen metnin çoğulculuk kadar, özneliliğin kazanımında metinlerarasılık kuramına özgü yeni bakış açılarının geliştirilmesine bir dayanak oluşturur. Banville, biyografik yakınlıklarla, sanatçı romanlarına (Küntslerroman) bir örnek teşkil eden *Mavi Gitar*’ı, (2015), ünlü ressam Pablo Picasso’nun yaşamı ve eserlerinden yola çıkarak ele alır. “Şiir resim gibidir” varsayımından hareketle, üst-kurmaca düzlemde kendi kuramsal bakışına

ulaşmayı amaçlayan yazar, ekfrastik bir anlatıyla dönüştürülen resimleri, öznenin, görülen ötekiyle ilişkisi bağlamında, kuramının merkezine taşır. Ekfrastik anlatımıyla, *Mavi Gitar*'da dilin içe dönük dizgesini kıran Banville'in anlatıcı öznesi Orme, resimleri, metinlerarasılığın uzamında üst kurmacaya özgü bir anlatım tekniği ile zaman ve uzam arasındaki karşıtlıkları giderebilmenin bir unsuru olarak kullanır. Picasso'yla, kahramanı Oliver Orme'nin sanatçı kimliği arasında yakınlıklar kuran Banville, geçmişe tanıklığını, sanatsal ve kültürel kodlamaların öncülüğünde, dile öncelik tanıyarak gerçekleştirir. Wallace Stevens'in dizelerinden bir epigrafa yer vererek metinlerarasılığın sınırlarını genişleten Banville, romantik bir temaya özgü şiir-resim-roman olarak, türlerarasılığa özgü başlattığı bu yansılama işleminde "ben" ile "ben olmayan" arasındaki sınırları, sanatsal söylemiyle aşmaya çalışır. Banville'in düşsel yolculuğu, Stevens'in *Mavi Gitarlı Adam* adlı şiirine göndermeyle başlar.

Picasso, Banville ve Stevens'in sanatsal görüşleriyle ilgili ortak bir dil yaratan üst-kurmaca özellik, bu bölümde, Stevens'in, 22. ve 1. bölümle ilgili dizelerinden yola çıkılarak örneklenecektir.

Yaşlı Gitarist adlı tablo, ilk kez 1937 yılında New York MOMA' da sergilenir. O dönemde açılan müzelerin çoğalması, düzenlenen sergilerin artması, görselliğin etkisini sanatlarına taşıyan edebiyatçılar üzerinde de olumlu bir etki uyandırmaktadır. Avangardist dönemin sanatı yücelten ortak dili, dönemin sanatçılarının kendilerini ifade edebilmelerinin ana kaynağı haline gelir. Modern Amerikan şiirinin temsilcilerinden olan Şair Wallace Stevens'in Picasso'nun eserini gördükten sonra kaleme aldığı *Mavi Gitarlı Adam* adlı şiir, 2015 yılında John Banville tarafından benzer bir ilişkinin gözetildiği bir yaratıcılığı sanatın söylemine, *Mavi Gitar* adlı eseriyle bir "metinlerarasılık" olarak taşır.

Modernist şiirin öncülerinden Wallace Stevens, şu ana kadar birçok kez yinelenen Yunan şairi Keos'lu Simonides'in tezini, şiirlerinde içselleştiren metaforik bir dil yaratır. Dilin şiirle ilişkisini, "*kendine dönüşlü ya da kendine gönderme yapan işlev*" (Zima, 2015: 25) olarak tanımlayan R. Jakobson'ın vurguladığı gibi, Stevens, şairliği ile ilgili estetik bir öz-bilinç yaratarak, nesnelere üst-kurmacasında oluşumsal bir süreç içine taşır. Stevens'in imgeleri, dile rağmen kolaylıkla ele geçirilemeyen, sanatın ve yaşamın değişkenliğini vurgulayan sembollerle örülüdür. Stevens, resimde modernizmin temsilcisi, Picasso dışında, Amerikalı şair Walt Whitman gibi başka şairlere de yazdığı övgü dolu şiirlerle, adeta imgenin sesinin ele geçirilmesini amaçlar. Bloom'un deyişiyle sesin imgesini vurgulamak isteyen Stevens, "[d] *aima güneşin altında, doğuşunda ve batışında*

bölünmüş benliğin şarkısını [dile getirir] (Bloom, 2014: 255). Kendisini bilinçdışına özgü bir uzamın içindeymişçesine dünyanın merkezine taşımaya öykünen her şair gibi, Stevens de dilini sabitlenemeyen imgelerin istilasından kurtaramaz. Freud'un kuramına atıfla, bilinçdışının ele geçirilemeyen yapısı, şiirde birbirine dönüşen göstergelerin çağrışımsal diliyle, evrenin metonimik bir uzamı gibidir. Şairin amacı ise bir nesneyi anlatmaktan çok, nesnelerin zihinde bıraktığı izlenimleri canlandırabilmektir. Stevens, şiirinde ekfrastik bir betimlemeden ziyade, kübizmin çoklu bakış açısını, izlenimcilikle buluşturarak dile getirir: Betimlenen nesnelere, doğada olduğu gibi her an dönüşmeye hazır, imgelemenin içinde sözcüklerle yabancılaştırılır.

Pulitzer ödüllü şair, Wallace Stevens'in otuz üç bölümden oluşan *Mavi Gitarlı Adam* adlı uzun şiiri, 1937'de kaleme aldığı yıl yayınlanır. *Mavi Gitarlı Adam*'da gerçeklikle, hayal gücünün ilişkisi, Picasso'da olduğu gibi nesneyi kendisinden önceki ustaların bakış açısıyla ele almak yerine, nesnenin kendi gerçekliğinden yola çıkılarak kurulur. Nesneyi, anımsamalarla zamansallığın içine taşıyan şair, birbirine dönüşen nesnelere imgelemi arasında bağ kurar. Şiirin 22. bölümünden de anlaşılacağı üzere, nesnelerin birbirini etkileyerek dönüştürmesi, Stevens'in dizelerini, *Aşil'in Kalkanı* metaforuna benzer bir düşselliğin içine taşıyarak, üst kurmacasının bir özelliği kılar:

XXII

Şiirin konusu şiirdir

Bundan yola çıkar şiir

Gene buna varır. İkisinin arasında

Arasında varışla çıkışın

Bir boşluk vardır gerçeklikte.

İşin aslı yani. Bizim dememizle

.

Peki, ayrı bu ikisi? Bir boşluk mu?

Şiir için bu? O şiir ki

Ondan alır görüntülerini, güneşin yeşili,

Bulutun kızılı, hisseden toprak, düşünen gök

Onlardan alır. Belki geri de verir

O evrensel alışverişte. (Stevens, 2007: 49)

Şiirinin birinci bölümünde ise Stevens, sanatı, gerçeği çoğaltabilmenin nesnesi kılarak, imgelemin gücüyle ifade eder. İmgelemde olduğu gibi evrende de hiçbir şey sabit değildir, Şairin öznelliğe ilişkin dışavurumları olan imgelerin sesi, şiirin yapısında birbirine dönüşen nesnelere bir üst gerçekliğe öykünerek, şiirin üstkurmacasını oluşturur:

I

*Adam gitarın üstüne eğildi
Görmüş geçirmiş bir adam. Gün yeşildi*

*Dediler ki, “Mavi ya gitarın,
İşin aslını çalmazsın.”*

*Adam dedi, “Değişiyor işin aslı
Terk ederken mavi gitarı”*

*O zaman dediler ki, “Çal yine de sen çal,
Bir ezgi bizden öte, yine de biz olsun,*

*Mavi gitarda bir ezgi çal
İşin aslını anlatsın.” (Stevens, 2007: 7)*

Stevens’in şiirindeki imgeler, şiirsel özün amacına uygun, kendilerini kolaylıkla ele vermeyen bir hızla akıp giderken, belirsizliğe ilişkin gösterilenleriyle, bir taraftan kendisini yapı-bozuma uğratar. Şairin dizelerindeki nesnelere, kübizmin özünde olduğu gibi imgelemin kendisi olur, yarattığı etkide ise öznelliğe ilişkin kendi düşsel gerçekliğini üretir. Şairin şiirindeki bu döngü, Bachelard’ın da değindiği gibi dilde yerini en özlü tanımına bırakarak, kendiliğinden deneyimlenmesi olarak belirir. Dolayısıyla Stevens, imgeleminin uzamında, sanatçı beninin sanatla kutsandığı bir yolculuğa çıkar.

Mavi Gitar’da modernist kaygılarla sanatı ve sanatçıyı yücelten Banville, romanını kurgularken Wallace Stevens’in şiirinden kısa ve özlü bir epigrafa yer vererek başlar:

*Eşyanın tabiatı /Adam dedi, Değişiyor işin aslı
Değişir mavi gitarla buluşunca/ Terkederken Mavi Gitarı (Stevens, 2007: 7)*

Yaşlı Gitarist (Picasso-1903/Mavi Dönem)



https://www.tarihlisanat.com/wp-content/uploads/2018/06/Old_guitarist_chicago.jpg

Picasso'nun *Yaşlı Gitarist* adlı tablosundan ve Stevens'in eksiltilmiş dizelerinden yola çıkan Banville, eserini, Picasso'nun bütün dönemlerini yansıtan tabloları ve Stevens'in şiirsel metnin tümüne öykünen örtük kalmış bir anlamın dönüştürülmesi olarak çok katmanlı bir ilişkiler ağıyla ele alır. Banville, türlerarasılığa ilişkin, ressam ve şairlerle kendi öznelliği arasında kurduğu diyalektikte, öznelüğün sınırlarını genişleterek, kendi imgesini yansıttığı sanatçı öznelerle, modernist sanatçının benini estetik arayışının nesnesi kılar. Krieger'in ifadesiyle, “[ş]iir, ekfrastik bir anlatımın prensipleriyle nesneyi, kendiliğın yarattısı olarak gören bir amblemidir” (Krieger, 1992: 27). Resimlerden yola çıkarak, Stevens gibi imgelemine aşkınlılaştırmak isteyen Banville, Stevens'in şiirinden bir epigrafın metnine dâhil olmasıyla, metninin anlam dokusunu genişletir ve görme-işitme duyularının uyarımında, imgenin hareketliliğini amaçlayarak, okurunda da Picasso'nun tablolarıyla, Stevens'in şiirinin bütününü ele geçirme isteği uyandırır.

Bizim resmimiz mi Picasso'nun

Şu resmi, şu “yıkımlar toplamı” (Stevens, 2007: 35)

Yukarıdaki dizeler ise Stevens ve Banville'in metinlerinin, Picasso'nun resim diline öykünen üst kurmaca özelliğine işaret eder. Kübist sanatçı, Pablo Picasso'nun (1881-1973) *Mavi Dönemiyle* (1901-1904) uyumlu olan *Yaşlı Gitarist* adlı tablo, arkadaşı, Carlos Casagemas'ın intiharı üzerine Picasso tarafından Paris'te tablolaştırılır (1903). Picasso'nun karamsar bir dönemine denk gelen tablosunda yaşlı adamın, El Greco'yu hatırlatan, uzayan uzuvlarıyla temsili, keskin bir acının dışı vuran ifadesi olarak büyük bir etki uyandırır. En ünlü eserlerini ürettiği izlenimcilik sonrası dönemde Picasso'nun gelenekle bağını bütünüyle koparmadığı resimleri yer alır. Modernist estetiğın bir arayışı olarak gerçeklik algısının çoklu bakış açılarıyla deforme edilerek verilmesi, duyguların renk ve biçimlerle dışavurumu, dönemin sanat anlayışında tek bir stili olmayan Picasso'nun üslubunu sıra dışı kılarak öznelliğini en üst noktaya taşır.

Ressam Picasso, uyandırdığı esin, duygular üzerinde yarattığı etkiyle, edebiyatçıları ve düşünürleri de sanatının amacıyla etkisi altına alan bir dehadır. Sivri'nin Eluard'dan aktardığı yönüyle, “Picasso nesne ile onu gören ve sonuç olarak onu düşünen arasındaki kaçınılmaz ilişkiyi göz önüne sererek, insanın varlığı ile dünya arasındaki en kaçınılmaz, en cüretkâr, en yüce olan değeri gözler önüne sermiştir” (Aktaran Sivri, 2008:135; Eluard, 1978: 940). Banville, eseri *Mavi Gitar*'da Picasso'nun resim dilini, konularını, resimdeki evrelerini, sanattaki amacını, yazısıyla dönüştürerek, postmodern edebiyatın bir unsuru kılmış, Eluard'ın da altını çizdiği gibi gören özneye, görülen öteki

arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasını amaçlayan bir yaklaşımla, 21. yüzyıl sanatçısının kuramsal arayışlarıyla birlikte işlevini, sorgulamıştır.

Günümüzde tek sesli, monolojik bir durum olmaktan uzaklaşan roman, Banville'nin eserinde de izlenebildiği gibi edebiyat-resim ilişkisini, bir söyleşimler ağının geliştirilmesi olarak görür. Aktulum'un da Bakhtin'den aktardığı yönüyle, her söylem başka bir söylemle karıştığı, çakıştığı yerde kendisini yaratır. Dolayısıyla Bakhtin, yazınsallığa ilişkin bir tür olan romanın, daha önce ya da kendi döneminde yazılmış öteki metinleri özümlediğinden yola çıkarak, onlara bir yanıt olduğu savını tekrarlar. Bakhtin, romanın içinde katmanlaşan bu seslerin söyleşimciliğe özgü çoğulluğunu, yazınsal ya da yazınsal olmayan farklı türler içinde geçerli olabileceğini söylemiştir. Sanatın estetik arayışında, resim, şiir, roman gibi farklı türlere ilişkin çokseslilik, Aktulum'un Kristeva'da aktardığı yönüyle, aynı zamanda "metinlerin bir yer değiştirme, metnin ise bir birleşim düzeni, yazının yeniden dağıttığı parçalar arasında sürekli bir alışveriş yeridir]" (Aktulum, 2000: 43). Banville'in *Mavi Gitar*'ında da farklı türlere ilişkin sözcelerin söyleşimiyle aynı metin içerisinde bir dizgelerarasılığı olanaklı kılar.

Picasso'nun yaşamına gerçekçi göndermelerle bir sanatçı portresi çizen Banville, Picasso'nun her parçaya bir özerklik kazandırmak istediği figürlerin, kübizme özgü yapısıyla metnini dokur. Picasso'nun iki boyutlu bir yüzey üzerinde resimsel bir gerçeklik kazandırmak istediği figürleri, yazısıyla, yüzeyin birbirine eklenilen renk ve biçimleriyle, hikâyelerini derinleştirir. Edebiyat-resim ilişkisine yönelik, Simonides'in "resim susan şiir, şiir ise konuşan resimdir" ifadesi ya da Horatius'un "resim şiir gibidir" önermesini, Picasso'nun resimlerinden yola çıkarak, çağcıl edebiyatın içinde yeni bir gerçeklik düzlemiyle buluşturan Banville, yaşamla sanatın bir araya getirilmesinde, düşselliği, ölümün karşısındaki tek seçenek olarak görür. Berger'in (2019: 121) ifadesiyle, nasıl ki, "Poussain'in çatısı Picasso'yu parçalanmaktan kurtarıyorsa," Banville için de postmodernizmin öncüsü olan romantik şairler, Banville'in temasına ilişkin çatısını sağlamlaştıran metinlerarası unsurlar olarak yer alır. Banville, W. Stevens'a öncülük eden Byron, Rilke, Shakespeare gibi şairlerden söz ederken, romantizme özgü bir atmosferi, şairin şiiriyle ilişkisi üzerinden kurar, Virgil'den, Rilke'ye uzanan göndermelerle ölüm temasına ilişkin sanatçı öznenin benini yazısıyla aşkınlaştırır.

Tutarlı dizgelerin yadsınmasıyla, öznenin nesne karşısındaki konumunu sarsıntıya uğratan, anlamın ertelenmesini gözetken postmodern romanlarda öznenin arayışı hep ötekinedir. Metnin yapısı ise öznenin belirsizliğinin giderilmesine yönelik imgelerin

zihindeki karşılıklarıyla buluşturulmasını ve dönüştürülmesini amaçlayan göstergelerle, sanatçının söylemini, sonlanamayan bir süreç içinde geleceğe taşır. Bu bağlamda *Mavi Gitar*'da “özne”, “yapı” ve “dil”, modernist estetiğin postmodernist unsurlarla bir araya gelişiyle kurulur. Temsil sorunlarıyla birlikte “resmi”, bir hırsızlık gibi, “*bitmek bilmeyen bir mülkiyet uğraşı*” (Banville, 2017: 65) olarak gören nesne odaklı öznenin “*durmaksızın başarısız oluyordum*” (Banville, 2017: 65) itiraflarıyla, metinlerarasılığa ilişkin bu öykünmesini yapısal bir unsur olarak belirler; kuramsal arayışının merkezine metinlerarasılığı koyarak sanatçının “özneliği” konusunu tartışmaya açar. Banville, Picasso'ya öykünmesini, Orme'nin, [*d*]ünyayı içime almaya, baştan yaratmaya, onu yeniden canlı ve dirimsel bir şeye dönüştürmeye çalışıyordum” (Banville, 2017: 65) sözleriyle dile getirir. İzlenimci ressamların resimlerinden yola çıkarak konularını belirleyen Picasso'nun resimlerine duyduğu hayranlığı ise “[*a*]vımın büyüklüğüyle tıkanıyordum” (Banville, 2017: 65) sözleriyle itiraf eder. Picasso'nun yaşamıyla, eserleri arasındaki ilişkiyi, sanatçı kimliğine ilişkin kendi kuramsal bakışıyla buluşturan Banville, *Mavi Gitar*'da adeta modernist estetiğin bir manifestosunu yazar; resimden şiire, şiirden romana, sanatta çok katmanlı ilişkiler ağıyla sanatın kutsandığı bir dille üstkurmacasını oluşturur.

Özyaşamöyküsel sonuçlarıyla ele alınan Picasso'nun resimlerindeki son evrelerden biri de büyük ustaların resimlerindeki konuları taklit ettiği atölye resimleridir. Bu resimler, çalışmanın ilerleyen aşamasında da değinileceği gibi 1960'lara doğru, Velasquez'in *Las Meninas* (1957) ve Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* (1961) adlı tabloları üzerine üretilen çeşitlemelerdir. 1940'lar ile 1960'lı yıllar arasında kendisinden önceki ustaların resimlerinden yola çıkarak yeni denemeler yapan Picasso, baskı, eskiz, yağlı boya ve heykel çalışmalarında yeni bir soluk aramaktadır. Bu çalışmalarını yaptığı yıllarda Picasso'nun sanat kuramına karşı bir tezle, gelişmekte olan *Soyut Dışavurumculuk* kendisini farklı bir resim diliyle ispatlamaya çalışmaktadır. Picasso ise aynı dönemde (1961) izlenimci ressam Manet'ye bir öykünme olarak aynı tablonun 27 yağlı boya, 150 eskiz, beş baskı ve 18 maketini yapar (<https://www.moma.org/collection/works/78078>).

Manet'nin *Kırda Bir Öğle Yemeği*, adlı tablosundaki temayı, resimsel içeriğin dönüştürülmesi olarak gören ve eskizlerini yapan Picasso'nun amacından yola çıkarak, kendi kuramsal bakışını geliştiren Banville, eseri *Mavi Gitar*'da Picasso'nun tablolarını, ekfrastik yolculuğunun bir nesnesi kılarak öyküleştirebilir. Ekfrasis, sınırları bulandıran

Hermes'in, yazıya sızmasıyla bir gerçeklik kazanır ve Manet'nin *Kırda Bir Öğle Yemeği*, adlı tablosundaki resimsel içeriğe bir göndermeyle başlar. Picasso'nun 1961 yılında aynı konudan yola çıkarak, "ressam" ve "modeli" ilişkisi bağlamında çoklu bakış açılarıyla çeşitlemeler yaptığı tablolarına bir örneklemeyle, "*İkinci Piknik*" ile sona erer.

3. 1. 4. Tematik Bir Öykünme: Arkadya'ya Yolculuk (Nicolas Poussin)

Et in Arcadia ego (1637-38)



<https://www.google.com/search?q=et+in+arcadia+ego&sxsrf=ALeKk03dC3I8goD>

Edebiyatta pikaro romanın ya da barok komedilerdeki, tiplerin sergilenmesi ve değiştirilmesi gibi, doğrudan ya da nesnel bir doğalcılığın olmadığını söyleyen Gombrich, "tıpkı bir yazar gibi, bir [ressamın] da bir gerçekliği taklit etmezden önce belli bir sözcük dağarcığına ve biçimler haznesine gereksindiğini söyler" (Gombrich, 2015b: 75). Batı sanat tarihinde zengin örnekleri görülen bu temalardan biri de Rönesans'la birlikte, plastik sanatlara öncülük etmiş olan Vergilius'un mitolojik konulu şiiri, *Arkadya*'dır. Yazı-resim ilişkisinin kurulduğu görsellerinde Arkadya, aynı zamanda pastoral yaşamın içinde düşselliğe atıf yapan bir ilk örnektir. "Rönesans'ta Arkadya [ise] şehrin entrikalarından kurtulmuş aşk yaşamının görüntüsü [dür]" (Berger, 2019: 132). Doğanın içinde canlandırılan örnekleriyle, sanatın söylemini, yaşamın idealleştirilmesi olarak gören, Giovanni Bellini (1514), Titian (1570) ve Poussin (1665-Et in Arcadia Ego) gibi birçok ressam tarafından tekrarlanan tema, modernizmin öncülerinden izlenimci ressam,

Edouard Manet tarafından *Kırda Öğle Yemeği* (1862-63) adıyla, günlük yaşamın izlenimleriyle ele alınır.

Arkadya, Picasso'nun çağdaşı, Leger'de (1935-39) modern dünyanın bir görüntüsü olurken, Picasso'da *Yaşam Sevinci* (1946) adıyla, herhangi bir dünyaya atıfta bulunmaksızın ele alınır. İlkel olana öykünmeyle, yaşamın bütünlüklü temsiline yer veren Picasso'nun *Arkadya*'sında “*insanla hayvan figürleri, birbirinden ayrılmaksızın, ortak bir yaşamın içinde resmedilir*” (Berger, 2019:127). Berger'ın işaret ettiği gibi çizimler şematiktir, ancak ressam bir biçimde doğanın atmosferiyle ilgili bir duyumsamayı izleyicisine geçirmeyi başarır. Resimde modernizmin amacı salt resimsel gerçekliğe işaret etmek, resmin dilini, konudan bağımsız, renk ve biçim gibi resimsel gösterenleriyle sunmak olsa da *Arkadya*'ya *Yolculuk* teması, Picasso'nun değişken kıldığı üslubuyla uyumlu, özneliğini ise tek odaklı olmaktan kurtaran bir yüzeyin ifadesi olarak belirir. Picasso'nun bir pastiş olarak yer alan bu çeşitlemeleri, Picasso'yu aynı zamanda postmodern bir söylemin de bir öncüsü kılar. Nesneyi yapıbozumcu bir bakışla ele alan, gelenekle ilişkisini ise tematik düzlemle sınırlı tutan Picasso, kübist resimlerinde yansıtmacı bir gerçeklik yerine, göstergeyi çok odaklı kılarak, resimsel gerçekliğin görünür kılınmasını amaçlar.

Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* adlı tablosunu, “tematik” bir öykünmeyle ele alan ve Picasso'nun sanata bakışıyla, kendi üslubu arasında bir bağ kuran Banville, mitolojik kahramanlarının yeraltına uzanan yolculukları gibi yazısıyla, öznesi Orme'yi, sanatın belleğinde geri dönüşü olmayan bir yolculuğa çıkarır. Metnin parçalı yapısı, adeta sanatçı öznenin ölüm karşısında eksilen benliğinin dışavurumlarıdır. Banville, eski ressam-anlatıcı Orme aracılığıyla, sanatçı öznenin bütüne erişme çabasından yola çıkarak, sanatın tamamlanmış biçimleri olan resimleri, yazısının estetik bir unsuru kılarak ele alır. Picasso'nun resim diline öykünmeyle, yer yer, kübist bir anlatımla dile gelen eserin, resimlere özgü çoklu bakış açısı, ekfrastik bir anlatımın içinde resimsel gerçekliğin dönüştürülmesiyle sonuçlanır.

Banville, Picasso'nun izlenimci temalardan kopuşunu yazısıyla “[o]ysa hiç yaşanmayacaklar için acı çekiyorduk” (Banville, 2017: 103) sözleriyle ifade eder. Modernist sanatın tezini dile döken, nesneyi çarpıtmalarla özneliğin uzamına taşıyan Banville'nin sanatçı öznesi Orme, Picasso'nun modelleriyle yaşadığı özdeşleşmeleri, dilin hareketi içine taşır. Sık sık, “*zaman dizgisini kaybediyordum*” (a.g.e.,2017: 110), sözlerini yineleyen Orme, modellerinin hikâyelerini dinlerken, “*bir alışkanlık daha*

kırılmış, eski hayatın bir parçası daha yok olmuştu” (Banville, 2017: 131) sözleriyle, bir ressamken, anlatının içinde dönüştürdüğü kimliğiyle, kendi kuramsal gerçekliğiyle buluşabilmeyi arzular. “Göstergeyi bir ayırılma yapısı olarak gör [en]” (Sarup, 2017: 58) Derrida’nın bakış açısıyla anlam, yaşamda olduğu gibi sanatta da kendisiyle özdeşlik içermeyen bir söylem üzerinedir. Banville’in yazısının amacında olduğu gibi gösterenler ile gösterilenlerin birbirini dönüştürmeye başladıkları bir sürecin içinde salt geçmişin anımsatıcısı olan izler bırakır.

Parodik düzlemde Picasso’ya öykünen Banville’in hem içerik hem de biçimsel düzlemde taşıyıcısı olan Arkadya, içinde zıtlıkları barındıran ve hikâyesi olan bir görsel üzerinedir. Aşağıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Banville, Picasso’nun bu öykünmesinden yola çıkarak, gerçekçi bir Ekfrasisin içinden betimlediği Manet’nin tablosunu “[t]anışıklığımızın ilk zamanlarında bir botanik parkında piknik yaptığımızı hatırlıyorum-ekmek, peynir, şarap ve yağmur-Polly’nin üstünde beyaz bir yazlık elbise vardı” (Banville, 2017: 15-16) sözleriyle canlandırır. Yazısıyla, Manet ve Picasso’nun tablolarının, kurulmuş göstergelerini yıkıma uğratarak, içyapıya ilişkin anlam yaratan metninin göndermelerini oluşturur

Arkadya’ya Yolculuk teması, sanatçının kendisinden önceki ustalarla bağının sürdürülmesinde ve yapının geliştirilmesinde Batı sanatının verilerini kullanan sanatçı özne için simgeleşmiş bir izlektir. Modernizmin öncüsü, Picasso’nun sanattaki arayışlarını, yazısıyla parçalı bir yapı içine taşıyan Banville, imgenin durağanlığını, yazısıyla yıkıma uğratarak, sanatçı öznesinin varlığına gerçeklik kazandırabilmeyi amaçlar. Resimlerin bütünlüklü temsilleri yerine, imgenin dille parçalandığı, ölüm karşısında yaşamsal olanın tüm olasılıklarıyla buluşturulduğu bir anlayışın ifadesi olarak, bir taraftan da sanatçı öznenin benini dil dizgesi içinde ölüm karşısında korunaklı kılmayı amaçlar. Banville, Picasso’nun resme ara verdiği bir döneme ilişkin, “*beni durduran bu muydu, resmettiğim dünyanın benim olmaması mıydı?*” (Banville, 2017: 112) diye soran Orme’nin öznelliğe ilişkin arayışlarını, modernist sanatçının üslubundaki bir eksikliğin giderilmesi olarak görür. Öncelikli olarak, gören öznenin, görülen öteki üzerindeki hâkimiyetini ortadan kaldırmayı amaçlar.

Çocukluğa uzanan olumsuz anıların bir ifadesine dönüşen resimlerin gösterenleri, sanatçı öznenin simgesel düzlemde duygularını yansıtabileceği bir ayna gibidir. Orme, öznelliğin *Arkadya*’sına ulaşmadan önce bu öykünmesini, resimsel bir gerçekliğin içinden, modeli ve sevgilisi Polly’yle yaşadığı yabancılaşmayı, “[h]ülyalı, tekdüze bir

sesle hala hikâyesini anlatıyordu-benden çok kendine” (Banville, 2017: 87) sözleriyle duyurur. Modernist üslubun verilerini kullanan yazar, dil dizgesi içinde çoğaltılarak dilin kopyalarına dönüşen resimlerle, sanatın tamamlayıcı gücünden yararlanmak isteyen sanatçı öznenin bütüne ilişkin arayışlarıyla özneliğin sınırlarını tartışmaya açar.

Mavi Gitar'da sanatçı öznenin kendi gerçekliği ile yüzleşebilmenin bir unsuru olan Ekfrasis, sanatçı öznenin nesneyi tanıma ve bilme arzusunun bir ifadesi olarak yazı ve resim dizgesi arasındaki sınırların belirlenmesini gözetir. Ölümün gerçekliğine dair yaşadığı yabancılaşmayı, imgelerin yapısını bozarak dile taşıyan, gerçekliği ise tek odaklı olmaktan çıkararak, çok bakışimli nesnelere yaratmak isteyen Orme'nin anımsamalarında hep geçmiş vardır. Örneğin, Orme, arkadaşı Marcus ve karısı Polly ile nasıl tanıştıklarını hatırlamaya çalışırken, Manet'nin *Arkadya*'sına göndermeyle, *Kırda Öğle Yemeği* adlı tablo, hoşça geçirilmiş bir zamanın anılarda canlandırılması olarak belirir. Yaşamın deneyimleriyle, sanatın verilerini buluşturmak isteyen Banville, “*O gün ister istemez yaşlı Manet'nin Kırda Öğle Yemeği tablosundaki- daha eski, daha küçük olan bir versiyonu gibi canlanıyor gözümde*” (a, g, e., 2017: 17) diyerek, Picasso'nun bu öykünmecî tavrını, Orme aracılığıyla, ustalarla ve gelenekle ilişkisinin bir kanıtı olarak sunar. Banville, ayrıca Picasso'nun farklı üslup özellikleri gösteren dönemlerini, gelenekten bir kopuş olarak, ekfrastik bir anlatımın içinde modernist sanatçının özlemleriyle buluşturur. İzlenimcilerden farklı olarak Picasso, nesneyi yeniden üretilebilir bir gerçeklik olarak görmek yerine, nesnenin, özne tarafından anlam düzleminde sahiplenmesini amaçlayan göstergeler üretir. Banville ise izlenimcilerin yüzeyle kurduğu nesnel bir evreni, özneliğin alanına taşıyan Picasso'yu, “[t]ablomu paramparça etmiştim, Yaratıcı mı yoksa yok edici miydim şimdi ben” (Banville, 2017: 214) diye soran sanatçı öznesi aracılığıyla, Picasso'ya öykünmesini dile getirir.

Resimler, Orme'nin tüm olumsuz anılarıyla yüzleşebilmesinin aracıdır. Belleğin uzamında dilin çağrışımsal yapısıyla buluşan imgeler, kübik bir anlatımın öznesi olan Orme'nin anımsamalarında dil gibi bir bağıntılar ilişkisi içinde yer alır. Banville, Orme'nin ressam kimliğine dair yaşadığı yabancılaşmayı, “[h]erkes dünyayı farklı şekilde görüyor, bir dolu bambaşka dünya var, ama benim kısacık varlığım ile oluşturduğum dünya sonsuza dek yitecek” (Banville, 2017: 18) sözleriyle, ölümsüzlük arzusundan dem vuran modernist sanatçının eleştirel yaklaşımını dile getirir. Serzenişlerini, dilin dünyasında kendisinin de dâhil olduğu bir üst gerçekliğin içine taşıyarak söyleminin çatısını oluşturan Banville, nesnenin gerçekliğini öykünmecî bir bakışla değil,

anımsamalarla bir bağıntılar ilişkisiyle ele alır. Banville'in öznesi Orme, kübizmin çoklu olasılıkları içinde parçalanmış öznenin bütünlüğünü, “*benim zihnimde her şey başka bir şeye benziyor, görüyorsunuz. Sanırım biraz da bu yüzden resim yapamıyorum artık, her şeyin birbirine geçmesi yüzünden*” (Banville, 2017: 54) ifadesiyle, yazıyı, ölüm karşısında sanatçının eksilen benliğinin bir teminatı olarak görür ve resimlerin hikâyesine dönüştürdüğü kurmacasını, zamansal ve uzamsal göstergelerin birbirine dönüşen göstergeleriyle ekfrastik bir sürecin içinden anlatır.

3. 1. 5. *Mavi Gitar*'ın Sanatçı Özneleri: Manet, Picasso, Stevens, Rilke,

Banville

Metinle ilişkili görüşlerini felsefi bir bağlama taşıyarak konuya açıklık getirmek isteyen Fransız eleştirmen Jacques Derrida ve onun izleyicilerinin, yapı-bozucu yaklaşımlarıyla postmodern ya da post-yapısalcı olarak nitelenen eleştirinin geliştirilmesinde sundukları katkılar önemlidir. Kristeva'nın gerçeğin belirlenmesinde, metindeki çağrışımsal unsurlara yönelik psikanalitik yaklaşımı, Derrida tarafından dildeki kaçaklar sorunsalıyla ele alınır ve metindeki ses merkezliği ortadan kaldırmayı amaçlar. Picasso'nun üslubunda “gerçeği”, çok yönlü ve parçalı bir biçimde dile getirişi, yıkılıp yeniden kurulan göstergelerle, dilin yapısalcı unsurlarına karşı bir tavidir. *Mavi Gitar*'da kübizmin diliyle yaratılan Ekfrasis, resim sanatının kendi içine kapalı dizgesini kırarak, öznesini de o bütünlüklü yapıların içinde yapı-bozuma uğratar. Öteki beni olarak konumlanan sanatçı öznesi Orme aracılığıyla, Eagleton'ın da ifade ettiği gibi, (2014: 175) “bir öznenin ya da terimin ancak bir diğerini dışlayarak kendi olduğu olgusu [yla]” hareket eder. Resimlerin yapıbozumcu gösterenleri, Banville'in metninde dilde bildirişimi aksatan unsurlar olarak belirir ve sanatçı romanlarına özgü bir yaratma sorunsalını ortaya koyar. Edebiyat ve resim dizgesi arasındaki karşıtlığı, bu türden bir farklılığın harekete geçirdiği bir arzu süreci olarak deneyimleyen Banville, öznenin, nesne karşısında aldığı tavırla yazısının kuramsal gerçekliğine ulaşır. Dilin metonimik dünyasında bir anlam kaymasına uğrayan gösterilenin gösterenle ilişkisi, resim dizgesinin bütünlüğünü ortadan kaldırarak, göstergenin ötekiyle farklılığı sonucunda kurulan modernist bir temanın unsurlarını açığa çıkarır.

Mavi Gitar'ın ilk cümlesi, Banville'in kahramanının kimliğini tanımlayan sözleriyle başlar; “öyle demek istemese” de kendisini bir “hırsız”, bir “ressam” (painter)

ve bir “acıyla uğraşan” (painster) olarak ilan eder. Dolayısıyla kahramanın ölüme uzanan yolculuğunun anlamı, “ressam” göstergesinin, “acıyla uğraşan” anlamına gelen “painster” sözcüğü arasındaki “s” harfine ilişkin farklılığının sonucu olarak kurulur ve bir içe dönüşle, sanatçı özne, farklı gösterge dizgelerinin kesiştiği yerde kendisini özgürleştirebilmenin yollarını arar. Ekfrastik bir anlatımın içinden sanata ilişkin oynusallığın gerçekleştirildiği metnin yapısında imgelerin durağanlığı, birbirine dönüşen göstergelerle akışkanlık kazanarak, metnin yaşama ilişkin parçalı yapısını, yeni bir gerçeklik düzleminin yaratılması olarak görür.

Bana Autolykos deyin. Yok yok demeyin. Gerçi ben de o mutsuz soyтары gibi, önemsiz ıvır zıvır cebe indiririm. Onu bunu çalarım demenin afili bir şekli. En eski anılarımdan bu yana hep yaptığım bir şey bu [...] Aşırdığım şeylerin, nesnelere çoğu beş kuruş etmez. Çoğu zaman sahipleri yokluklarını fark bile etmez. Bu beni çok üzüyor [...]. Yakalanmak istediğimi söylemiyorum ama istiyorum ki kaybı farkına varılsın. [...] Eskiden resim yapardım. Öteki tutkumdu resim yapmak; öteki eğilimim [...]. Eskiden ressamdım. (Banville, 2015: 9).

Yukardaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi ilk andan itibaren sorunlu hale gelen Banville’in öznesi Orme’nin ressam kimliği, dilbilgisi-söz çekişmesiyle, öznenin kendisine karşı bir yıkım hareketi başlatarak metne dâhil olur. Çağrışımsal bir dilin uzamında, imgelerin istilasına uğrayan sanatçının belleği, kendi gerçekliğini arayan öznenin yazının hareketiyle ölüme doğru ilerleyen yolculuğunda, yazının arketipsel figürleriyle buluşur. J. Parla’nın da dediği gibi, “[y]azının mimetik güzergâhı, tamamlanamayacak, bitmemiş ve bitmeyecek [bir] temsil çabasının yinelenmesi [dir]” (Parla, 2009: 337). Ekfrastik bir anlatımın öznesi olan resimler, dilin zamanına katılır, sanatçı öznenin arayışına, dilin sınırlarından, dış dünyanın imgelerine doğru uzanan bir genişlik kazandırır. Eco’nun görüntüsel göstergelerin tanımına yönelik yaptığı vurgudan da anlaşılacağı üzere, modernist estetiğin unsurlarıyla buluşan dil, görselin temsilinde belirsizliği giderebilmenin bir unsurudur. Picasso’nun resimlerinde olduğu gibi ekfrastik anlatılarda yansıtmacı olmayan resimlerin dile bağımlılığını ise postmodern edebiyatın içinde de bir cazibe unsuru haline getirmektedir. Yorumcusunu da bu belirsizliğin içine çeken yapıbozucu resimlerin gösterenleri, resimsel gerçekliği, izlenimci ressamların savı olan nesnel bir gerçeklikten uzaklaştırarak, nesneyi özne için kavranabilir ve deneyimsel olanla buluşturabilmenin yollarını arar. Bu bağlamda Ekfrasis,

postmodernizme özgü bir üst kurmacanın içinde yaşamsal olanın gerçekliğiyle buluşarak, kuramsal bir eksikliğin giderilmesini, sanatçının söylemindeki örtük kalmış bir anlamın ortaya çıkarılması olarak görür. Dil, resimsel içerikteki anlamın dönüştürülmesinin

Banville'in yazısında gösterge, Derrida'ya özgü bir ayrımlaşma yeridir. “[H]er zaman için bir yarısı ‘orada değildir’, öbür yarısıysa her zaman için ‘o öbür yarısı değildir’” (Sarup, 2017: 58). Sanatçı kimliğini, görülen “öteki” bağlamında, özne-nesne, sanatçı-modeli, gelenek-yeni ya da baba-oğul çatışmasıyla bir iç hesaplaşma sorunu olarak ele alan Banville, Orme aracılığıyla, Picasso'nun resimlerindeki modernizmin tezlerini yazısına geçirir. “*Aklına gelmeyecek şeyler onu ürkütürdü*” (Banville, 2017: 29) sözleriyle, baba figürüyle, geleneği özdeşleştiren Orme, aralarındaki bu karşıtlığı, biçim düzlemindeki çarpıtmalardan yola çıkarak, “*ilkel bir baltanın oyma ağzına benzeyen uzun, dar bir kafası vardı*” (Banville, 2017: 29) sözleriyle, sanatçı öznenin modeliyle ilişkisindeki bu indirgenmiş yabancılaşmayı gözler önüne serer. Yaşadığı kayıplarla ilgili resimlerdeki dışavurumcu izlekleri, babanın üslubuyla bir karşıtlık olarak dile getiren Orme için yas ya da acı, “*yalnızca kendi başına geldiğinde gerçek [lik taşırken]*” (Banville, 2017: 103), babanın dünyasında ölüm döşeğindeyken bile ötekini teselliye dönüşür. Duyguların çeşitliliğinde yapı-bozuma uğrayan ve her seferinde yeni bir bağlamı ortaya çıkaran resimlerin gösterenleri, Picasso'nun, dışavurumcu, kübik, sürrealist ve yeni-klasik dönemlerine atıfla, bir anlam bütünlüğüne ulaşılmaksızın, yaşama yeni bir yapının öğeleri olarak katılır ve yaşamla bütünleşen farklı üslup özellikleri kazanır.

Picasso'nun resimleriyle, yaşamı arasında kurduğu paralellikleri, gelenek ve yeni arasında çatışmalı bir ilişki olarak yazıya döken Banville, Picasso'nun resimlerini eserinde bir üslup sorunsalı çerçevesinde ele alır; kahramanı Orme'yi ise zaman zaman kendisini babasının ölümünden sorumlu hissedilen kör bir Oedipus olarak betimler. Orme'nin geçmişe dönerek başlattığı iç hesaplaşmalar arasında metinler ve ekfrastik nesnelere dönüşmüş ressamın tabloları vardır. Kendisini nesnelere aşırı olarak tanımlayan Orme, Picasso'nun, Manet'nin temalarını tekrarladığı eskizlerini, kendi kuramsal gerçekliğine ulaşabilmek için bir geçiş nesnesi olarak ele alır. Tabloları, kendi dünyasını temsil edebilmenin nesnelere imgeleştiren Banville, resimlerin gösterenleriyle duyguları arasında bir bağ kurar ve duygularını dışavurumcu kılabilmek için dilin gösterilenlerine dönüştürür. Ancak Orme'nin sanatçı kimliği, resimlerin tamamlanmış gösterge yapılarının eylemsizliğine indirgenmediği bir uzamda, “yaratıldığı

kadar yok olma tehdidiyle de baş başadır” (Sarup, 2017: 180). Picasso’nun dış dünyanın gerçekliği yerine, içe dönüşlerin bir ifadesi yerine geçen resimler, babadan ve gelenekten bir kopuş olarak suçluluk duygusunu da beraberinde getirir. Bu bağlamda yazı, Picasso’nun resimlerindeki bu acılı ayrıştırımı giderebilmenin bir unsuru olarak anlam kazanır.

Ardında büyük bir gelenek barındıran sanatın tarihi, modern sanatın öncüsü Picasso’nun resimlerinde görüldüğü gibi geleneği, biçimsel düzlemden ziyade, tematik bağların bir dışavurumu olarak sürdürür. Metinlerarasılığın uzamında Banville’in metnin yapı taşlarını dokuyan resimler, modernist estetiğin amacında olduğu gibi gösterilenini baskılayarak anlamın ortaya çıkmasını engeller. “*Nasıl da dağılıyor zihnim, kendinden kaçmaya çalışırken korkunç bir irkilişle tam aksi istikametten gelen kendiyile çarpışıyor bir kesintiye uğramaksızın yine*” (Banville, 2017: 66) sözleriyle, Orme’nin ressam kimliğine ilişkin yaşadığı bu yabancılaşmayı, Ekfrasisle, “*bir estetik çaba*” (Banville, 2017: 183) olarak adlandıran Banville, farklılaşan gösterenler zinciriyle, bir gösterenden öbürüne doğru ilerler.

Aynalardan “*çoklu evrenler*” (Banville, 2017: 89) olarak söz eden *Mavi Gitar*’ın sanatçı öznesi Orme, Picasso’ya öykünmeyle, iki ayna arasında kalmış bir nesnenin geçmiş ve geleceğe uzanan sonsuz sayıdaki yansımasından yola çıkarak dile atıf yapar ve dilin kopyalarına dönüşen resimlerin, dilin yapısında yeniden üretilebileceğini ima eder. Banville’in, Picasso ve Stevens’in eserleriyle kurduğu bağ, Picasso’nun başka ressamların tablolarındaki konuları ele alış biçimiyle metinlerarasılık ağını çok daha katmanlı kılarken, bir taraftan da sanatçı öznenin birbirine dönüşen imgelerle kendi kimliği ile ilgili bir yabancılaşmayı ortaya koyar. Banville, Orme aracılığıyla, Picasso’nun temaları olmayan resimlerin gösterenlerini yapı-söküme uğratarak, Ekfrasisle sanatın amacını sorgulayan bir dönüştürümü başlatır. “*Ben resmediyor olsaydım bu uçağı da göğüme dâhil eder miydim?*” (Banville, 2017: 67) diye sorar eski ressam-anlatıcı Orme. Matisse’in, *Denize Açılan Pencere* adlı resminden bir öykünme olarak söz ederken, “*parmaklarımın ucundaki gerçekleri görüyor musunuz?*” (Banville, 2017: 67) cümlesiyle, üst-kurmacasında estetik amacıyla ilgili bir duyuruda bulunur.

Sanatın taklit ve özgünlük arasındaki ikilemini Banville, postmodern bir yapının özelliği olarak dile getirir. Hermes’in kimliğine atıfla, “*Nasıl sanat-Collingwood’un dediği gibi-bütün malzemelerini eserin içine yedirerek kullanırsa –bir tablo boya ve tuvaldir, [...], çalma eylemi, sanatı da çalınan nesneyi de dönüştürür. Zaman içinde çoğu*

eşya parlaklığını kaybeder, matlaşır, sıradanlaşır; ama çalınınca yeniden canlanır, o eşsiz pırlantısına yeniden kavuşur. Dolayısıyla, hırsız eşyayı hayata döndürerek aslında iyilik yapmıyor mu?” (Banville, 2017: 23) sorusuyla, “metinlerarasılığa” giriş yapan Banville, Picasso ve Stevens’tan başka, kendi biçimiyle Collingwood’un sanatla ilgili görüşleri arasında yakınlıklar kurar, Ekfrasisin bir diğer işlevi olarak metinlerarasılığa ilişkin amacını duyurur.

Edebiyat ve resim arasındaki yapısalcı karşıtlığı, Picasso’nun kübik üslubuna öykünerek gidermeye çalışan Banville, bu değişimi, sanatçı öznenin kimliğine ilişkin bir duyuruyla, modernist manifestonun tezlerini, postmodernizme özgü bir eşzamanlılığın içine taşıyarak gerçekleştirir. Kompozisyon düzleminde biçimlerin özerkliğini ilan eden modernist resim, Picasso’nun resimlerinde de görüleceği gibi nesnel bir düzlemde temsil edilen nesnenin, çok bakışumlu kılınmasıyla, sanatçının öznelliği konusunu, üstkurmacaya özgü bir sorunsal olarak ortaya atar. Bu bağlamda Banville, resimsel gerçekliğe ilişkin nesnelerin yüzeydeki görünürlüklerini amaçlayan modernist resmin temsilcisi Picasso’nun figürlerine, dille hacim kazandırarak, modernist kurama ilişkin sanatçının söylemindeki bir eksikliğin giderilmesini amaçlar. Özerkliklerini kazanan imgeler, kendi hikâyelerini anlatmaya koyulduğunda, Banville’in ressam öznesi, Bacchus rahibelerinin ele geçirdikleri, bedeni parça parça kılınan bir Orpheus’a dönüştüğünden dem vurur. Orme’nin modeli karşısında, “*dilsiz ve lirsiz bir Orpheus’a dönüşmekte*” (Banville, 2017: 37) olduğunu dile getirmesi ise yazıyla-resim dizgesi arasındaki bütünleşmeyi bir olanaksızlık hali olarak gören anlatıcı öznenin yazıya geçişinin bir kanıtıdır. Banville, Ekfrasisle, ressam öznesi Orme’nin ölüme doğru başlayan yolculuğunu, *Orpheus*, *Hermes*, *Oedipus*, gibi edebiyatın simgesel prototiplerinden yola çıkarak bir taraftan da söyleminin metaforik çatısını kurgular.

Mavi Gitar’da sınırların geçersizleştirilmesine yönelik eserin yapısını belirleyen arketipsel örnek, Hermes ile ilgilidir. Kızının ölümünden sonra resim yapma yeteneğini kaybeden Oliver Orme, öyküsünün başında hırsızlığıyla ünlü, *Autolykos*’la kendisi arasında bağ kurar ve bugünden çok geçmişin anıları arasında dolaşırken, itiraflarını ve pişmanlıklarını dile getirir. Her metnin bir öykünme, dolaylı bir dönüşüm olduğu görüşünden hareketle, her sanatçı için de bir model oluşturan arketipsel kahramanlar vardır. Dolayısıyla, Banville, kahramanı eski ressam, yeni anlatıcı Orme’yi, Homeros ve Vergilius’un kahramanları, Odiseus ve Aenead’a öykünmeyle, bir tragedya kahramanı gibi geri dönüşü olmayan bir yolculuğun içinden tarif eder. Bellekte anımsananlar, sanatçı

öznenin yolculuğunu bütün olasılıklara açık kılan, çağrışımsal bir dilin gösterenleri içinde öznenin kendisine yönelir. Bir başka söyleyişle, ölümün, aşk'ın gerçekliğiyle buluşan, dilin dünyasında hep kendine doğru bir yolculuktur.

Ressam bir babanın oğlu olan ve başka ressamlardan aldığı konulara eserlerinde yer veren Picasso'ya atıfla, Orme de Autolykos gibi hırsızlığıyla ünlü Hermes'in oğludur. Dolayısıyla, kitabın ilk cümlesi, Hermes'e göndermeyle metinlerarasılık kuramının bir parodisi olarak başlar. Daha ilk cümlede Picasso'nun, sanata bakışını ve yüzeyle kurduğu ilişkiyi, kuramsal arayışının nesnesi haline getiren Banville, Picasso'nun kendisinden önceki ustalarla ilişkisinde olduğu gibi Picasso'nun eserleriyle, yazısı arasında benzer bir dönüştürüm başlatır. Picasso'nun, *Hasır Sandalyeli Natürmort* (1912) adlı tablosundaki oyunsu özelliklerin çağrışımlarıyla kurulan *Mavi Gitar*'ın sanatçı öznesinin adı, Banville'in kahramanı Orme'nin, "bir ressama yakışır bir ad" olarak tanımladığı ismiyle-Oliver Otwey Orme-OOO-ailesinde ressamlar olduğu için annesinin soyadını alan Picasso arasında gerçekçi yakınlıklar kurar.

Hasır Sandalyeli Natürmort (Picasso-1912)



<https://zhrblc.files.wordpress.com/2013/05/hasiriskemleli20naturmort201912.jpg>

Picasso'nun tablosunun üzerindeki harfler, görülebilir olanla, okunabilir olanın bir kolaj olarak kaynaştığı bir düzlemin ifadesidir. Zira "sandalye yüzeyini andıran espasın üzerindeki iki boyutlu bir kâğıdın üzerine yazılan JOU harfleri hem günlük hem de gazete anlamına gelen (journal) sözcüğünü çağrıştırmaktadır. Picasso, günlük bir

gazete ifadesiyle, “sandalye” yüzeyindeki alanın derinlikleriyle oynarken, bir taraftan da (jouer) sözcüğüne yönelik bir oyunun içinde olduğumuzu hatırlatır. Dolayısıyla, anlam, Picasso’nun tablosunda olduğu gibi Banville’in metninde de yazı ve resmin çift kodlamasına ilişkin sanatın oyunsu içeriğine atıf yapar. Banville, yazısıyla, Picasso’nun derinliksiz tablolarında olduğu gibi derinlik hissini ortadan kaldırılmasını amaçlarken, bir taraftan da Picasso’nun kübik dönemiyle uyumlu, hazır baskı görselindeki sanatçının öznelliğini yok eden bir ifade biçimini yazısının odağına taşır; metinlerarasılık kadar dizgelerarasılığın tartışıldığı dil kuramıyla, üst kurmacaya ilişkin öncelikli bağlamını oluşturur.

Mavi Gitar’ı çoklu bakış açıları açılarının eşzamanlılığını gözetken bir bakışla kaleme alan çağcıl edebiyatın temsilcisi Banville Da Vinci ve Lessing’in savladığı rekabetçi tezleri, yazısıyla, ortadan kaldırmaya yönelse de kuramında Lessing’in yazıyı olumlayan tavrının en önemli destekçisidir. Banville, Picasso’ya öykünmeci bir tavır geliştirdiği ekfrastik yolculuğunda, eski ressam-anlatıcı öznesi Oliver Otway Orme (OOO) aracılığıyla, kuramsal bakışını, yazıyla resim nesnesini eşitleyen bir bakıştan çok, özneyi, yazının önceliğinde ötekinin söylemi içine yerleştirir. Orme, dille yapılan sanatların duyguları iyileştirdiğini, dolayısıyla dille yapılan sanatların üstünlüğünü dile getiren Lessing’in bakış açısıyla, bir ressamken, “acıyla uğraşan” olarak yazının eylemine katılır: “*Ressam (painter) yazacağıma yanlışlıkla acıyla uğraşan (painster) yazdım. [...] Çok geç olmadan durmalıyım. Oysa çok geç oldu bile*” (Banville, 2015: 9) derken, kendisini “*artık resim yapmayan bir acı ustası*” (Banville, 2017: 10) olarak ilan eder ve geçmişin prangalarından kurtulmak istediğini söyleyerek, içindeki özlemi, “*orada olmak yerine burada olmak*” arzusuyla, üst kurmacaya ilişkin dilin dünyası içinde konumlandırır.

Gösterenlerin çoğulluğu karşısında kendi gerçeğine yabancılaşan Orme’nin, “[i]şte benim kaderim, acıyla uğraşan zavallı kederli benim” (Banville, 2017: 167) sözleriyle, belirlenen metnin yapısı, kendisine bir ad takan ressam öznenin kimliğine - *painter* yerine *painster*- (Banville, 2017: 9) yabancılaşmasıyla, metnin yapısını da şaibeli bir duruma sokar. Banville’in ele avuca sığmayan öznesi, zamansal ve uzamsal göstergelerin birbirine dönüşümüyle, dile gelen resimlerin hikâyesinde, “*ben diye bir şeyin olmadığını*” (Banville, 2017: 222) söyleyen sanatçı öznesiyle, resimleri ölüm karşısında eksiltelen benliğinin dışavurumları olarak görür. Acıyı ise yapıbozumcu bir tavır olarak diline yansıtan yazar, acının dışavurumlarını, yaşanmışlığın bir ifadesi kılarak

kuramına taşır. Bu bağlamda, dış dünyanın gösterenleri olan imgeler, ölümün gerçekliğini alt edebilmeyi uman sanatçının içe dönüşlerini, temsili olanaksız bir gerçeklik düzlemine taşıyarak, anlamın belirsizleşmesine neden olur. Yaratıcılığı, yaşam ve ölüm arasındaki sınırların giderilmesi olarak gören ve dilin dünyasında ölüme doğru yolculuğunu başlatan Orme, bilinçdışının uzamında dış dünyadan içe yönelttiği bakışlarıyla, kendisini geri dönüşsüz bir yolculuğa çıkan bir tragedya kahramanı gibi hissetmektedir.

Hermes, modernist yazınla uyumlu, yazar kahraman arketipidir. J. Parla'nın da altını çizdiği gibi “modernist romandan postmodern romana uzanan çizgide ortaya eksik ve yarım yazar figürasyonları çıkarır” (bkz. Parla, 2018a: 129). Kimliğinin sınırlarını belirsizleştiren Orme, ekfrastik bir anlatımın içinden resimlerle, estetiksel arayışını gerçekleştirirken, bir taraftan da yaşamındaki örtük kalmış anlamın açığa çıkarılması olarak gördüğü imgeleri, estetik kuramının bir nesnesi haline getirir ve sanattaki bu arayışını arkaik izlerle buluşturarak, adeta Aristoteles'in kuramına özgü bir arınma yolculuğuna dönüştürür.

Hermes, Parla'nın da aktardığına göre, “*aynı anda haberci, hırsız, mucit ve gezgindir*” (Parla, 2018a: 129). Hermes'in, Banville'in metnin yapısına sızan bu eş zamanlı ve çok yönlü biçimci özelliği, postmodernizme özgü, sanatçının tekinsiz yolculuğunda, dilin sabitlenemeyen göstergeleriyle hep bir sınırdan olma durumu içerir, metinlerarasılığın uzamını ise Orpheus gibi mitolojik figürlerin yeraltına uzanan doğasında geri dönüşü olmayan bir yolculuğa dönüştürür. Eski ressam, anlatıcı Orme, “dil”e atıfla, kendisini, “*hepsi kendisinin olan sonsuz evrenlerin içine yerleştir [diğinden]*” (Banville, 2017: 222) söz eder. Sanatçının arayışındaki bu sınırdalık hali, Orme'nin ölüm karşısında eksiltelen benini, “*koşullara göre, herhangi birine dönüşebileceğim*” (Banville, 2017: 222) ifadesiyle, resimlerin tamamlanmış göstergeleri yerine, sabitlenemeyen dilin gösterilenleriyle, bir ayağı kurmacada, bir ayağı sonsuzda olan bir temsili amaçlar. Dolayısıyla postmodern sanatçı için anlam, sanatın hedonist zevklerine ulaşılacak yerine, yaşam ve ölüm karşıtlığının giderilmesi olarak Peirce'in oluşumsal bir süreç olarak gördüğü gösterge yapısıyla da uyum sağlar. Sanatçı öznenin kimliğinin sınırlarının belirsizleştirildiği bir anlatıda, özneliğini imgelerden bir kopuş olarak dile getiren Orme, Ekfrase ile ilişkili estetik yaratıcılığı yaşamla ölümün bir sınırı olarak görür ve anlatısını, “*her şeyi bir sahneye dönüştürüp çerçevelerim*” (Banville, 2017: 125) ifadesiyle, görsel bir şölene dönüştürür.

Hermes gibi nesnelere çalmaktan kendini alıkoyamayan Orme aracılığıyla, eserinde göstergesel bir dönüştürüm başlatan Banville, Picasso'nun resimlerindeki öykümelere dikkat çeker. Picasso'nun resme ara verdiği dönemle ilgili başlattığı sorgulamayı, “*hakikatle hiç ama hiç ilgim yok. O zaman tekrar soruyorum, beni durduran bu muydu, resmettiğim dünyanın benim dünyam olmaması mıydı? [...]. Güneye ait olmadığımı söylemek, ait olduğum başka bir yer olduğu anlamına geliyor, söyle o zaman neresidir o nadide yer solgun Ramon?*” (Banville, 2017: 112) dizeleriyle, sanatın, metinlerin dünyasında bitmek, tükenmek bilmeyen bir arayış olduğuna atıf yapar. Bu yakarıştta kendisini aklama çabası içinde olan ressam-anlatıcı, kendi kuramıyla ilgili ipuçları verirken, bir taraftan da Stevens'in *Düzen Tutkusu* adlı şiiriyle, metinlerarasılığın bir başka boyutunu dile getirir.

Banville, F. De Saussure'ün, bütünsel bir yapıya ilişkin adlandırdığı göstergelerin ikili yapısı yerine, C. S. Peirce'in, gösteren-gösterilen ilişkisiyle sınırlandırmadan oluşumsal bir süreç içerisine soktuğu göstergeyi, kendisiyle özdeşlik durumundan çıkararak ötekine ihtiyaç duyan yapısal bir açıklık durumuna getirir. Kısaca, Ekfrasisin, Peirce'in göstergeyi tanımladığı haliyle, göstergenin kendi üzerine kapanmasında bir caydırıcılık etkisi uyandırdığı söylenebilir. Sanat eserlerinin nesnesi olan kurulmuş göstergeleri dille yıkıma uğratan Banville, Picasso'nun kendisinden önceki ressamların eserleriyle kurduğu bağı, Ekfrasisle bir tür *mise en abyme* yaratarak postmodern sanatın bir unsuru kılar. Dilin eklemli yapısında anlamsal ötekisi olan kurulmuş göstergelerle yapı-bozuma uğrayan metin, kübizme özgü bir eşzamanlılığın içinde görsel ötekini yabancılaştırarak dile estetik bir içerik kazandırır. Banville, Picasso'nun yaşamöyküsüne ve eserlerine biyografik göndergelerle kurguladığı eserinde öznenin nesnesi karşısındaki konumunu hareketli, nesnesiyle kurduğu ilişkiyi ise dönüştürülebilir kılar.

“*Bütün girişimlerin yapısında bir başka girişimin gölgesi vardır*” (Banville, 2017: 234) sözleriyle, bir şeyin sonsuza kadar değişmeden gitmesini bir son olarak adlandırılan Banville'in öznesi Orme, tamamlanmış, “şimdi” ve “burada” olma özelliğini yitirmiş resimlerden yola çıkarak devinimsizliği bir tür ölümüm kendisi olarak görür. J. Parla'nın da altını çizdiği gibi, (2018a: 98) iç dünyanın egemenliğini bir ilke olarak söylemlerine yansıtan dışavurumcuların, “oğul”, “baba”, “şiir” tiplerine yeni bir dinamik kazandırdıkları görülmektedir. Kutsanan iç dünyanın egemenliğinde değişimi sanatçının bir ülküsü haline getiren modernist estetik, geçmişle gelecek arasındaki bağı, öznellik arayışlarıyla bir sonuca ulaştırmaya çalışır. Bu bağlamda sanatçı öznenin kimliğini bir üst

gerçeklik olarak dilin yapısına taşıyan Banville, eserinde eskiyle yeninin iç içeliğinde metnin yapısal bir özelliği olarak romantizme özgü bir bütünlük arayışına girse de bunu gerçekleştiremeyeceğinin farkındadır. Ölümün gerçekliği ile yüzleşebilmek için dile gereksinen sanatçı öznenin söyleminde “acının” dışavurumları, Orme’nin ekfrastik yolculuğunun en önemli belirleyicisidir. Batı kültürünün verilerini kullanan Banville, modernist manifestoya özgü, Picasso’nun resimlerindeki dışavurumcu izleği-üslubunu-dilin içe dönük dizgesiyle kırarak görselleştirir, metnin görülebilir özelliğinin çoğaltılmasını amaçlar. Anımsamayı kolaylaştıran imgeler, Simonides’in özdeyişini dilin gösterenleriyle sürekli yapı bozuma uğratarak ele geçirilemeyen bir gerçeklik düzleminde, anlamın sonsuza taşınmasına aracılık eder.

Sanatın ölümsüzlüğüne karşı, Orme’nin farkındalığını başlatan yolculuk ile Orpheus gibi bir tragedya kahramanının geriye dönüşsüz yolculuğu arasında paralellik kuran Banville, öncü Picasso’nun yaşam öyküsünü, çerçeve bir metin olarak epik bir kurgu içine yerleştirir, tabloların durağanlığını ise yaşamsal olanın devinimiyle, yazısıyla parçalayarak, Ekfrasisle dönüştürümünü amaçlar. Banville’in, yazısıyla katartik bir arınma süreci içine taşıdığı sanatçı öznesi Orme, ölümün gerçekliğini, resimlerin dışavurumcu hikâyeleriyle dile getirir. Algılanan nesne, her seferinde farklı bir gerçeklik kazanırken, Banville’in yazısıyla, Orme’nin evreninde yaşamın bir başka gerçeğine işaret eder. Orme, “[y]ıllar önce kasabadan ilk kez ayrılıp kaderimin peşinde yollara düştüğümde [...]” (Banville, 2017: 80), sözleriyle, mitik bir kahramanın bu farkındalığını dile getirirken, yeri geldiğinde belleğinde onları canlandırabileceğinden söz ederek yazının düşselliğine atıf yapar. Picasso’nun tabloları arasında dolaşan Orme, bir itiraf gibi Picasso’nun resimlerindeki duyumsamaları, yazısıyla buluştururken, ressam kimliğine gitgide yabancılaşır. Resimlerin gösterenleri, modernist estetiğin amacıyla uyumlu kılınan gösterilenleriyle, kendi öykülerini anlatmaya koyulan özerk birer hikâyeye dönüşür ve parçalı bir kurguya ilişkin metnin yapısını oluşturur. Orme’nin karısı Gloria, sevgilisi Polly ve Polly’nin konuşamayan oğlu Pip ve Dürer’in androjen oto portresine benzer haliyle, “hani dörtte üçü profilden çizilmiş, [...]” (Banville, 2017: 11) sözleriyle betimlediği arkadaşı Marcus’un hikâyesi, kübik üslubun verilerine ilişkin göndergeler oluşturur. Picasso’nun yaşamıyla uyumlu, ölüme ilişkin yaşanan acılar, baba Oscar Orme ve kızı Olivia’nın ölümü, intihar eden arkadaşı Marcus’un hikayesiyle, yaşamın doğrudanlığına ilişkin izlekler yaratır.

Kübizme özgü, yeni bir görme biçimi yaratan, sanatta, insanı çoklu olasılıkların uzamına taşıyan Picasso, modernist sanatın öncüsü olarak Stevens'ın şiirinde olduğu gibi sanattaki amacı ile da Banville'in, *Mavi Gitar*'ının sanatçı öznesi olmayı hak eder. Biyografik anıştırmalarla eserini, gelenekle yeni arasında kalmış bir sanatçının yaratma sorunsalıyla buluşturarak üstkurmacasına taşıyan Banville, Picasso'ya öykünmeyle, modernizme özgü bir yaratma sorunsalını yazısının içeriği kılarken, Batı estetiğinin verileri olan Picasso'nun tablolarını, yazısının estetik unsurlarıyla dışavurumcu kılarak ele alır. Resimleri, Derrida'ya özgü bir biçimcilikte yapı bozuma uğratarak bakışlar karşısında hareketli kılması, Picasso'nun estetik üslubu ile olduğu kadar, içinde bulunulan çağla da uyum içindedir. Banville, sanatçı öznesinin konumunu, izlenimcilikle kübizm arasında bir yere yerleştirirken, kendi dilini de modernist estetiğin sanatı yücelten tavrı ile postmodern edebiyatın yazı-resim arasındaki sınırları geçersizleştiren eğilimiyle buluşturarak çözümlenmeye çalışır. Picasso'nun tablolarından yola çıkarak "ayna" metaforuna, Oedipus öncesi bir dönem olarak sıklıkla eserinde yer veren Banville, Picasso'nun modelleriyle yaşadığı özdeşliği, kuramında eşzamanlılığa özgü bir atmosfer yaratarak yeni bir bağlama taşır: "*Avignon'lu Genç Kızlar'dan ortadaki uzun yüzlü, son derece fütursuz duruşlu cariyeninkine benzeyen bir bakışla kendimi inceledim. Gülünçlüğüme ne hüznünlüydü, hüznüm ne gülünç*" (Banville, 2017: 164) sözlerinden de anlaşılacağı üzere, kendisini bir kadına yansıtabildiği zaman görebilen ressamın, modeliyle yaşadığı bütünleşmeyi, gerçekçi yönüyle dile getiren Banville, bir itiraf gibi duygularını dışavurumcu kılan öznesiyle, yazısına katartik bir rol biçer. Ekfrasisi ise uzamsal gerçekliğin gösterenleriyle sanatsal üslubun ortaya çıkarılmasına uzanan bir yolculuk olarak görür.

Banville'in modernist romana özgü ekfrastik anlatımında, öznenin-nesnesiyle ilişkisine kazandırdığı bir diğer önemli husus ise öznenin nesne karşısındaki değişen konumundan yola çıkarak belirlenir. Bu bağlamda Banville, Picasso'nun farklı dönemlerine yönelik değişken kıldığı üslubu ile buluşturduğu resimsel gerçekliği, yazısıyla, öznenin nesne karşısındaki yerini bir hareketliliğin içinden tanımlar. Bu hareketlilik, Picasso'nun tablosu *Yaşlı Gitarist* için resimsel göstergelerin dışavurumunda renk, ses ve müzikle duyumsanır bir biçim kazanırken, Stevens'ın şiiri, *Mavi Gitarlı Adam*'da, *Onlardan alır. Belki geri de verir/O evrensel alışverişte*, (Stevens, 2007: 49) dizelerinde görüleceği üzere, sözcüklerle hareketli bir döngüyü şairin şiiriyle ilişkisi üzerinden kurar. Banville, romantizme özgü temaların içinde geleneksel-modern (baba,

oğul, şiir), yaşam (aşk)-ölüm, gören-görülen karşıtlıklarını, üstkurmacasında çözümlenmeye çalışarak, bir sanat felsefesi oluşturmaya çalışır. “Ancak eşyayı düşünmek için kendimizi düşünmeyi bırakırız ve aynı şekilde, eşyayı bırakmak kaçınılmaz olarak kendimize dönmek demektir” (Bachelard, 2010: 40). Bergson’un düşüncesiyle uyumlu olarak görüşlerini bildiren Bachelard gibi, kuramını, düşüncenin zamansal bir töz olduğundan hareketle ele alan Banville, sürekliliğe ilişkin insanın varoluşu ile dil arasındaki bağıntıya dikkat çeker. “Her imge bazı imgelerin içinde ve diğerlerinin dışındadır. Ama imgelerin bütünü bizi içimizde ya da dışımızda olduklarını söyleyemeyiz ” (Bergson, 2020: 27). Bu bağlamda, içsellik ve dışsallık imgeler arası ilişkilerle kurulur; postmodernist duyarlılığın bir ifadesi olarak ötekinin söylemini bir bağıntılar ilişkisiyle dilin yapısına taşır.

Yaşam-ölüm, resim-yazı, zaman-uzam, karşıtlıklarını Ekfrasisle, dönüştürülebilir kılan Banville, sanatçı öznesi Orme’nin ölümsüzlüğe öykünen arayışı arasında bağ kurar ve Orme’nin kimliğine ilişkin belirsizlikleri, dilin yapısı içinde aşkınlaştırılan bir nesneye dönüştürür. Eski ressam, anlatıcı Orme’nin ekfrastik yolculuğu, Picasso’nun sanatındaki çeşitliliği, değişken üslubunu, modelleriyle kurduğu ilişki bağlamında gerçeğin karmaşık bir temsili olarak göstergesel “öteki” si olan yazıyla imgelerin kalıcılığına öykünen bir model ortaya koyar.

3. 1. 6. J. Banville ve P. Picasso’nun Ekfrastik Karşılaşması:

Mavi Gitar’ı bir *Küntslerroman* olarak kurgulayan Banville, Picasso’nun dışavurmcu resimleriyle sanatsal kuramına ulaşmaya çalışır. Dilin uzamında parçalanmış resimlerin gösterenleri, Banville’in sanatçı öznesinin kimliğini sabitleyemeyen imgelerin akışında belirsizleştirerek, dille sonsuzluğun hareketi içine taşır. Kuramında Picasso’yu öteki beni olarak gören Banville, imgeyi statik olmaktan kurtaran Picasso’nun resimlerindeki anlatımcılığı yazısına yansıtılarak tabloları okunabilir kılar. Gören özne ile görülen ötekinin eşzamanlılığında hep ötekine yönelen sanatçı öznenin konumu, Ekfrasisin, “nesnel” (gerçekçi/actual) ya da “kurgusal” (notional) işlevleri dışında, sanatçının “özneliğinin” deneyimlenebildiği bir alan olarak belirir ve şiirde olduğu gibi nesneyi kendisinin kılarak içinde düşselliğe geniş bir alan açar.

Sanatçı öznenin kendi medyasına yönelik geliştirdiği farkındalığın üst kurmacaya taşınmasında psikolojik bir işlev yüklenen Ekfrasis, *Mavi Gitar*’da sanatın tematik

öykünmeler yerine, kendi gerçekliğini temsile öyküen modernist sanatçının yaklaşımıyla, postmodernist sanatçının sınırları belirsizleştirme yönündeki arayışlarını biraraya getirir. Kendi üzerine düşünen sanatçının estetik arayışının nesnelere olan resimlerin gösterenleri, resimsel yüzeyin ardındaki hakikati ortaya çıkarabilmede Ekfrasisi, sanatçı öznenin kendisiyle yüzleşebilmesinin bir nedeni olarak görür. Picasso'nun resimlerindeki dışavurumları yazısının gösterilenlerine taşıyarak, açıklık kazandırmayı uman Banville, sanatçı öznenin ölüm karşısındaki kırılma benliğini, epifanik sürecin içine sokarak yazısıyla dönüştürülmesini amaçlar.

Picasso'nun duyguların ifadesini çarpıcı bir doğrudanlıkla verebildiği *Yaşlı Gitarist* adlı tabloda, sanat tarihçilerinin belirtmesine göre portrenin altında iki resmin daha gölgesi vardır. Banville, çoklu imgelerle birbirine açılan tablonun bu özelliğini, eserinde adeta postmodernizme özgü bir oyun gibi sunar ve yazarlık kimliğinin yapı taşlarını dokur. Banville'in, Picasso'nun tabloları ve renkleriyle kurduğu düşsel birliktelikte resim sanatının dışavurumcu birçok teması yer alır. Bernini'nin *Azize Teresa* adlı heykelindeki sarsıcı ifadeyi “[k]endimi eski bir destanın kalbi kırık, yitirdikleri ve özledikleri yüzünden delirmiş, kendinden kuşku duymaktan bitkin düşmüş avare bir kahraman gibi hissediyordum” (Banville, 2017: 92) sözleriyle, yazısını imgeleştiren Banville, yazının diline de benzer bir duyguyu geçirerek, görselin dışavurumcu izlekleriyle anlamın çoğaltılmasını amaçlar. İmgeyle, anımsama arasındaki ilişkiyi, Bergson'cu bir bakışla ele alan Banville, imgeler aracılığıyla geçmişi anımsanır kılarak, belleğin uzamında dolaşır. Kendisini Yunan mitolojisinde Chione ve Hermes'in oğlu olarak ilan eden Orme'nin çocukluğa uzanan anılarında, gerçekçi bir aile öyküsüyle buluşur. Romantizmin bakış açısıyla, Banville'in kuramına katartik bir işlev yükleyen resimler, bir diğer yönüyle, kuramsal gerçekliğini arayan sanatçının, kimliği ile ilgili belirsizliklerin ortadan kaldırılmasına, sanatın taklit ve özgünlük olarak görülen ayrımında ise sanatçının kendisiyle yüzleşmesini sağlar.

Bir metin içerisindeki dizge karşıtlığı ve bu karşıtlığın ayrışık ögesini ortaya çıkarmaya yönelik çabalarında Ekfrasis, Bakhtin, Kristeva gibi dilbilimcilerin ya da Derrida gibi post-yapısalcıların yapısökümcü kuramıyla ilgili birçok seçeneğin de hazırlayıcısıdır. İmgelerin istilasına uğrayan ressam öznenin anımsamalarında, metin parçalı ve çok sesli bir yapıya kavuşarak, özneyi dilin yapısında özgürleştirebilmenin bir nedeni olarak görür. Eserinde Picasso'nun resimdeki çoklu üslubunu, kendi kuramını açığa çıkarmak için aracı kılan Banville, öznenin merkezdeki konumunu sarsıntıya

uğrayarak, yazısıyla göstergesel bir dönüştürümü başlatır. Banville, kübik ressam Picasso'nun, parçaları yerinden oynatabilme özgürlüğünden yararlanarak, kübizme özgü benzer bir yıkımın içine dâhil olur. Öznesini ise klasik eserlerin Apolonik doğrudanlığı yerine, sanatın yüceltildiği romantizme özgü Diyonizyak bir imge içinde betimler. Yazının hareketi içine taşınan imgeler ise bu devingenliğin yapı taşlarını dokur. Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* adlı tablosunda olduğu gibi resimsel içerik, Orme'nin anlatısında resimsel bir dizgenin diğerine katılımını sağlayarak ilk elden bir dönüştürümü başlatır.

Orme aracılığıyla Picasso'nun resimleri içinde dolaşan Banville, kübistlerin, imgenin kalıcılığına yönelik getirdikleri çözümü, “bir şeyi kopya etmeksizin kurmak”, onu yeniden yaratmak ilkesinden hareketle, nesneyi, dilin yapısı içinde yeniden imgeleştirerek, kuramına ilişkin bir modeli üstkurmacasına taşır. Orme, *Aşka Dair Bir İnceleme* başlığıyla, kaleminin boş sayfaları yazılarla doldurduğundan bahsederken, “*mevsim nedir bilmeyen ozanlar, epik şiir okuyucuları, kederli ve acılı şairler*” (Banville, 2017: 160) ifadesiyle, bir taraftan da yazısında “metinlerarasılığın” sınırlarını genişletir ve zaman zaman romantik şairlerin temalarına uzanır. Örneğin modeli ve sevgilisi Polly'yi annesinin evine götürdüğünde şiirsel bir düşselliğin içinde kimliğini tanımlayan Orme, kendisini: “*yabancı bir yerde, kulağında yabancı seslerle kaybolmuş, yanlış yola sapmış ben*” (Banville, 2017: 147) sözleriyle tanımlar. Polly'nin babası Mr. Plummer'dan Almanca'ya benzer, anlamadığı bir dilde bir şeyler dinlerken kendisini, bir “*rüya*” atmosferi içinde hissetmektedir: “*Bir çocuk gibi dinliyordum onu; can kulağıyla ama hiçbir şey anlamadan [...]. Deniz kıyısındaki kale Duino'ydu*” dedi, “*o yüzden şiir kitabına bu adı verdi. Şey, dedi, şiir olduğu için anlamın çoğu ritim ve ahenkte tabii [...]*” (Banville, 2017:147) ifadesiyle, duygularını sanatı bir sezmiş ve duyumsama olarak gören romantizme özgü bir atmosferin içinden dile getirir ve Rilke'nin şiirini imgeleştirir. Sanatçı özne, resme özgü “şablon ve ritim” göstergeleri yerine bu kez, şiirin gösterenleri olan sesin, “ritim ve ahenk” iyle buluşur. Banville, romantik bir temaya özgü Rilke'nin şiirindeki duyumsamalarla, ölüm metaforunun gösterilenlerini, öznelliğe ilişkin sanatçının düş gücünü aşkınılaştırabilmenin bir unsuru olarak görür.

Banville, sanat eserinin gerçekliğini, şiirde olduğu gibi, dilde çoğaltılan, çoğaltıldıkça da duyumsanır kılınan tek gerçeklik olarak sunar. Orme, resim yaptığı zamanlara ilişkin özlemine kendisinden kaçmasını sağlayan bir durgunluk hali olarak dile getirir. “*Tuvalin başındayken her şeyin üstüne çöken sessizliğin öldükten sonra dünyaya*

yayılacak sessizlik gibi olduğunu hayal ederdim” (Banville, 2017: 108) sözleriyle, dil tarafından içi boşaltılan sanat nesnesinin yerine nesnelere geçirir. Bu bağlamda “resim”, ölüm gibi bir son duygusuyla devinimsizliği, yaşamdan kopuşu dile getirirken, “yazı” diyalektik bir süreç içerisinde dile gelen itiraflarla, resimlerin gerçekliğini, dilin yapısında ele geçirilemeyen bir anlam ilişkisiyle sonsuza taşır.

Modernist romanın simgesi Hermes’in varlığı, eserde Orme’nin kendisini romanın ilk sayfasında tanımladığı haliyle, resim-yazı karşıtlığında sınırları bulanıklaştıran, yaşam ve ölüm karşıtlığının da sanatla aşılmaya çalışılabileceği varsayımına dayanır. Banville, Picasso’nun kendisi gibi ressam olan babasıyla ilişkisini, yaşamın gerçekçi izlenimleriyle buluşan bir üslup sorunsalı olarak “ölüm” temasıyla kurmacaya taşır. Picasso’nun yaşamındaki kayıplar, gerçekçi bir Ekfrasisle Banville’in yazısının konusu olurken, resim ve yazı arasındaki karşıtlıkların giderilmesinde dil, ölümün gerçekliğini, sanatçı öznenin kuramında “sanatçının ölümü” metoformuyla çözüme ulaştırır. Yukarıda yer verilen alıntıya ilişkin, Rilke’nin dizelerindeki romantik temaya bir gönderme olarak, “[s]enin düşün değil mi, diyor-toprağa yani- bir gün görünmez olmak. Bizde eriyerek demek istiyor” (Banville, 2017: 147) sözleriyle, Orme’nin ölümle olduğu kadar sanattaki amacıyla da yüzleşmesini bekleyen bir soru ortaya atan Polly’nin babası Mr. Plummer, amacının “görünmez [bir] dünya” (Banville, 2017: 204) yaratmak olduğunu söyleyen şairle, arzusunun, “dünyayı görünmez kılmak” olduğunu söyleyen ressam arasında bir koşutluk kurar.

Aytaç’ın postmodernizmin edebiyat tarihindeki öncülü olarak adlandırdığı Alman Romantizmiyle bağı, Banville’in metninde sanatın bütüncül anlamını ortaya çıkarabilmek kadar, duyguların ifadesinde bireyciliğe yönelik bir çabadır. Rilke’nin şiirlerindeki atmosfere gönderme yaparak sanatın Bohemya’sına ulaşabilmeyi amaçlayan Orme, sevgilisi Polly’yi de “[ş]imdi buradan çok uzaklara gitmişti, yapacağım ya da söyleyeceğim hiçbir şey onu geri getiremezdi” (Banville, 2017: 255) sözleriyle, Regensburg’a uğurlarken, Polly’yi bir Orta Çağ atmosferinde canlandırır. Genç ve duyarsız olduğu zamanlarda, ölümün kendisi için çok sıkıcı bir şey olduğunu söyleyen Orme, başkalarının ölümüne kayıtsız kalırken, kendi ölümünü, “fazlasıyla büyüleyici ve korkunç” (Banville, 2017: 85) gördüğünden söz etmektedir. Babanın ölümü, yaşama ilişkin duyguların bir hesaplaşması olduğu kadar, modernist estetiğin gelenekle olan metaforik çatışmasını gözler önüne serer:

Başka insanlar da aileleri akıllarına geldiğinde benim gibi istemeden küçük, ama önemli ve geri dönüşsüz bir hata yapmış oldukları hissine kapılıyor mu? Babamın yıpranmış ayakkabılarını, yün ceketinin sarkmış ceplerini, son zamanlarında üç dört beden büyük gelmeye başlamış gömleğinin yakasından titreyerek sallanan ipince boynunu düşündüğümde sabah uyanıp uykumda türünün son örneği harikulade, küçük ve savunmasız bir yaratığı yanlışlıkla öldürmüşüm gibi bir duygu yaşıyorum. Bağışlama yok mu? (Banville, 2017: 86)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı gibi gerçekçi bir Ekfrasisin nesnesi olan resimler, Orme'nin yaşadığı kayıpların bir sonucu olarak duyguların üsluba ilişkin yansımaları olarak belirir. Ressamın “model” ve “yüzey” le kurduğu ilişki, stilistik düzeyde kompozisyonun belirleyicisi olan renkler, seçilen temalar üzerinden ele alınır. Picasso'nun en acılı dönemi olan *Mavi Dönemi*'ndeki evre, gerçekçi göndermelerle, çok katmanlı bir metinlerarasılık ağının dönüştürülmesiyle Banville'in yazısının içeriğini oluşturur. Duygularını yazıyla dile döken ve ölümün gerçekliğini aşkınlaştırabilmeyi uman Orme, Picasso'nun sanattaki evrelerine ilişkin değişken kıldığı üslubunu, bir yabancılaştırma etkisi yaratarak yazısına taşır, kendi hikâyelerini anlatan resimlerin gösterenleri, Banville'in metninde sanatçı öznenin üslupta kendi gerçekliğine ulaşabilmenin nesnelere olarak yer alır.

Kızının ölüm gecesiyle ilgili yaşananları, bir başka Ekfrasis örneği olarak dile getiren Orme, bir arınma yolculuğuna dönüşen hikâyelerin içinden, bir taraftan da sanatındaki yeni bir evreyi duyurur. Kızının resmini yapmaya hiç kalkışmasa da yaptığı resimlerde onun izlerini görebildiğini itiraf eden Orme: “*benzerlik değil, hayır hayır nasıl anlatsam, tonda onu anımsatan belli bir yumuşaklık, renklerde ya da şekillerde bir narinlik ya da yalnızca sonsuza uzanan bir çizginin eğimi, hatta perspektifi. Ne kadar az iz bırakıyor kaybettiklerimiz, yitip gitmeden önce havada yankılanan bir ah sesi gibi*” (Banville, 2017: 177) sözleriyle, yaşamına ayna tutarken, modernist estetiğin bakış açısıyla, resimsel içerik yerine geçirdiği resimsel gerçekliği, sanatçının imge ve yüzeyle ilişkisi bağlamında sorgulamaktadır. Dış dünyaya öykünen yansıtmacı bakış yerine, içe dönüşlerle, imgelerin duyumsanır etkisini görselliğe taşıyan Picasso gibi, eski ressam Orme de acıda bile peşinde olduğu şeyin, zihnindeki imgeleri, birbirine dönüştürerek “*baştan aşağı yenilemek*” (Banville, 2017: 183) olduğunu itiraf eder. Nesnelere kendi sanatsal gerçeğine ulaşabilmek için yitirdiklerinin yerine geçiren ve kendisini “*nesnelere aşırı*” olarak adlandıran Orme'nin amacı, “*resim yaparken olduğu gibi dünyayı benliğine katmak*” (Banville, 2017: 38), dilin bir gösterenden diğerine uzanan sonsuz hareketinde, sanatçının ölümsüzlük arzusuyla, ölümün üstesinden gelebilme hareketidir.

Yeniçağ sanatçısının özlemlerini dile getiren Orme, Picasso'nun değişken kıldığı üslubunun verileriyle, bir pastiş olarak ele aldığı, Manet gibi izlenimci ressamın resimleri içinde gezinirken, bir yönüyle de eski ustalarla farkını ortaya koyabilmeyi amaçlar. Duyumsanır nesnelere ilişkin arayışını ekfrastik bir anlatımın içinden kübizmin amacıyla buluşturan Banville'in, Picasso'yla ekfrastik karşılaşması, metinlerarasılığa ilişkin bir hırsızlık metoforuyla dile gelir. Orme, çaldığı nesnelere-resimlerin-dilin saydamlığında görünür kılınmasını amaçladığı betimlemelerle ilerler. Stevens'in *Mavi Gitarlı Adam* adlı şiirindeki gibi nesnenin kendisine dönüştüğünden dem vurarak, bir taraftan da sanatın G. Genette'in deyişiyile bir aşırma olduğunu ima eder. Orme'nin fark edilmesini arzuladığı bu eylemi, en az Picasso kadar, Picasso'nun resimlerinin uzamında dolaşan Banville'in de bir arzudur. Banville bu arzusunu metinlerarasılığa ilişkin bir öykünme olarak dile getirirken, sanatsal üslubuna ilişkin göndermeleri, dilin kopyalarına dönüşen imgelerle bir bütünlüğe kavuşturma arzusundadır.

“Yutmaya çalıştığı dünya boğazında kalan dev bir yilandım” (Banville, 2017: 212) sözleriyle, yazısının üst kurmaca özelliğine işaret eden *Mavi Gitar*'ın öznesi Orme, yitirdiği ama asla dönemeyecek olduğu resimsel gerçekliği, “bir Fragonard tablosunun arka planı ya da Vaublin'in loş düş manzaraları gibi uzak” (Banville, 2017: 212) ifadesiyle, anımsamalarını geçmişe dair bir özlem ve bir nostalji atmosferi içinde canlandırır. Rokoko aynada bakışları karşılaştığında, modeli Polly'yle yaşadığı ilk yabancılaşmanın görüntüsüne dönen Orme, “Vaublin'in aniden beliriş” (Banville, 2017: 235) olarak adlandırdığı resimde, aldatışın resmini yaptığını söyleyerek, üslubundaki yeniye ilişkin açığa çıkan “duygusal” içeriğe atıf yapar. Vaublin'in, Banville'in bir anagramı olduğu varsayımıyla, özneliğini başköşeye oturtan yazar, Ekfrastik sanatçının özneliğini kazanabilmede işlevsel bir rol yükler. Orme'nin arayışını, modernist estetiğin söylemine ilişkin ilk kırılma olarak görülen rokoko dönemiyle buluşturan Banville, bir taraftan da Orme'yi, romantik bir atmosfere özgü, ölümün simgesi Hermetik öznesiyle, metinlerin içinde geri dönüşü olmayan bir yolculuk teması içine taşır. Banville, sanatçı öznenin kalıcılığa duyduğu özlemi, dilin uzamında çözümlemeye çalışırken, rokoko dönemi sanatçısı, Fransız asıllı A. Watteau ve Fragonard gibi ressamın resimlerini, sanatçının sonsuzluğa ilişkin romantik özlemleriyle buluşturarak, yazısının merkezine sanatçının arketipsel benini koyar. Bu bağlamda Picasso'nun resimdeki evreleriyle dile gelen resimlerin içeriği, biçimlerden ziyade, sanatın büyüsel atmosferine ilişkin bir saflaştırma çabasını içerir, dilin aşkınlığında mağara resimlerindeki el izlerini, “benim

imzam, hepimizin imzası, kabilemizin özel işaretiydi” (Banville, 2017: 196) ifadesiyle, sanatçının özneliği sorunsalını üskurmacaya ilişkin bir süreklilik içine taşır.

Banville ile Picasso'nun ekfrastik karşılaşmasında resimler, yaşanmışlıkların bir ifadesi olarak yer alır. Polly'yle ilişkisini anımsamaya çalışan Orme, Polly'yi gözünde Manet'nin tablosundaki figürlere bir öykünme olarak canlandırır. İkinci pikniğe ilişkin, karısı Gloria ile intihar eden arkadaşı Marcus'un ihanet öyküsü ise resimsel gerçekliğin, kübik bir yansıması olarak dile gelir. “*Sarışın Gloria çırılçıplak, Polly arka planda ayaklarını yıkıyor. O gün Polly evli bir kadından ziyade pembe yanaklı saf bir genç kız gibi görünüyordu. Marcus'un başında delikli bir hasır şapka vardı*” (Banville, 2017: 15-16) sözleriyle, izlenimci temalar arasında dolaşan Orme'nin anımsamalarında imgeler, öznenin yaşamıyla yüzleşmesine aracılık eder. Orme, resimlerin gösterenleri olan bedenlerle özdeşleşerek, Picasso'yla adeta bir suç ortaklığına girer. Yazıya dâhil olan her şeyi, resimsel bir imge olarak canlandıran Orme için karısı Gloria, sevgilisi Polly ve arkadaşı Marcus, resimle yazı arasındaki gerilimin yansıtıldığı ekfrastik bir betimlemenin unsurları olarak yer alır.

Kırda Öğle Yemeği (Eduard Manet)



<https://www.google.com/search?q=picasso+eskiz+k%C4%B1rda+%C3%B6%C>

Başlangıçta arkadaşı Marcus ve karısı Polly ile nasıl tanıştıklarını anımsamaya çalışırken, Manet'nin *Arkadya*'sına göndermeyle, *Kırda Öğle Yemeği* tablosu, hoşça geçirilmiş bir zamanın anılarda canlandırılması olarak belirir. Nesneyi görülür ve

görünmeyen özellikleriyle eşzamanlı bir bakışla görsele döken Banville, imgeleri, kübizme özgü bir bağıntılar ilişkisiyle ele alır. Picasso'nun tablolarında olduğu gibi her resim, yaşanmışlıkla ilişkisi kurulan başka gösterenlerin izlerini taşır. Kitabın başında Picasso'ya öykünen Orme'nin anımsamalarında bir "aşırma" olarak dile gelen *Kırda Öğle Yemeği* adlı tablo, bu kez de karısı Gloria ile intihar eden arkadaşı Marcus'un bir kaçamağı olarak adlandırılan *ikinci piknik* yeri olarak betimlenir. "*Marcus'la ruh eşi olduğumuzu anladım*" (Banville, 2017: 240) tümcesiyle, Gloria'nın hikâyesini, yeni bir bağlamın içinden dile getiren Orme, Ekfrasisi psikolojik bir arınma sürecinin bir ifadesi olarak görür. Picasso'nun izlenimcilere öykündüğü "sanatçı ve modeli" çeşitlemelerini, Ekfrasisle yazısının estetik bir unsuru kılan Banville, Picasso'nun resimlerinde olduğu gibi nesneyi, öznenin zihnindeki karşılıklarıyla buluşturarak, kendi kuramına ilişkin bir sonuca ulaşır. Orme, *ahlaka ve geleneklere inanan biri olmadığını dile getirirse de* (Banville, 2017: 249) bir aldatma hikâyesine dönüşen, bu karmaşanın toparlanabileceğine inanmaktadır. Duyguların onarılma sürecine eşlik eden yazı, Picasso'nun resimlerindeki ardışık imge dokusuyla, öyküsellik kazanır.

Picasso'nun resmi-Kırda Bir Öğle Yemeği:



<https://www.google.com/search?q=picasso+eskiz+k%C4%B1rda+%C3%B6%C4>

Dışarıda ovulmuş gibi tertemiz bir gökyüzü ve ufuk çizgisinde bir tüpten sıkılmış gibi duran pembe bir bulut kümesi vardı. [...] Tekrar arkası bana dönük oturan karıma döndüm, ama bir şey söyleyemeden çaresiz bir şekilde ağızım beş karış açık çıplak, eğik ensesinin solgun ışıltısına baktım. Dönüp omzunun üstünden bana baktı. Nasıl öğrendin, diye, sordu" (Banville, 2017: 240).

Yukarıdaki alıntıda da görüleceği gibi, Picasso'nun resimlerindeki hareketi ve görme sürecini betimleyen Banville, statik bir imgeden çok, ardışık imgelerin karmaşık dokusunu anılarla ilişkilendirerek ele alır. Banville, öznesi Orme aracılığıyla, imgelerin hareketiyle yaşamı arasında kurduğu benzerliği, bir porte çizer gibi, “*şekil ile anlatım arasındaki etkileşimle oynayarak*” (Gombrich, 2015a: 124) yakalamaya çalışır. “[D]aima pusuya yatmış bizi bekleyen yeni bir acı vardır” (Banville, 2017: 238) sözleriyle, duyguların dışavurumunu yazısının merkezine taşıyan Banville, için yaşananlar, kuramına gerçeklik kazandıran dışavurumlarıdır. Berger'in (2019: 187) de belirttiği gibi Picasso'nun 1937 yılında resmettiği, *Guernica*'daki renk ve biçimdeki çarpıtmalar, acının dışavurumu olarak öznellik düzeyinde bedenin bir protestosudur.

Picasso'nun resimlerindeki imgelenmiş bu yoğun acıyı, cinsel arzu ve klostrfobi yansıtan rüyaları, portreleri, yazının diline geçiren ve zamana yayan Banville, resimleri üsluba ilişkin verilerle, Picasso'nun farklı evrelerinin temaları olarak dile getirir. Picasso'nun resimlerindeki renkçi ve biçimci unsurlar, Banville'in dilinin görülebilir unsurlarını çoğaltırken, Ekfrasis, gören ve konuşan özne ile görülen sessiz-öteki arasındaki yabancılaşmayı giderebilmenin bir unsuru olarak yer alır. Banville'in öznesi Orme, “[b]azı seçilmiş şeyleri zihnimin bir köşesine kilitleyerek yanıma almıştım, böylece yıllar sonra belleğimde ya da düşümde canlandırabilecektim” (Banville, 2017: 80) sözleriyle, imgeyi izlenimcilerden farklı olarak, gözle görülen bir nesne yerine, zihinsel olanla ilişkisi üzerinden ele alır. Yazının arınmaya dönük işleviyle, sanatçı öznenin psikolojik gereksinimini buluşturan Ekfrasis, aynı zamanda da ölüme karşı zamanı yavaşlatabilmenin bir gereği olarak sanatçıyı korunaklı kılar. Babayla (Oscar Orme) çatışmasında olduğu gibi kızı Olivia ve arkadaşı Marcus'un intiharından da kendisini sorumlu hisseden Orme, bir arınma edimine dönüştürdüğü ekfrastik yolculuğunda sanatını ötekini anlamanın bir amacı olarak görür.

Picasso'nun öznelliğini alt etmeyi başardığı kübist dönemine ilişkin yapıbozucu resimleri, eski ustaların konularını parodik düzlemde taklit ettiği resimler, simgesel boyuttaki mitik resimleri ve faşizmin ironisinin yapıldığı resimlerin imgeleri, bir sıra gözetmeksizin çağrışımsal bir dilin içinde, anlatıcı öznenin anımsamalarında yeniden kurulur. Öykülemenin geliştirilmesinde, sanatçı romanlarına özgü plastik olanın bilgisine ihtiyaç duyan Banville'in, Picasso'yla ekfrastik karşılaşmasında resimlerin gösterenleri, Banville'in üstkurmacaya uzanan dışavurumcu izleğinin yapıtaşları olarak yer alır. Bu bağlamda Banville, Picasso ve Stevens gibi kübizmin manifestosunu, imgenin

kalıcılığına getirdiği bir çözüm olarak görür. Dille aşkınlaştırılan ekfrastik nesnenin anılar üzerindeki uyaranlarıyla, nesneyi çift bakışimli kılan Banville, sanatçı öznesi Orme'nin kimliğini, dilin parçalı yapısında özgürleştirebildiği bir zaman ve uzam boyutuna taşır. Resimlerini anlatmaya başlayan Orme, “[o]nun tekdüze ve büyük olasılıkla çok daha doğru betimlemesine biraz renk kattım” (Banville, 2017: 48) ifadesiyle, resim üslubuna ilişkin verileri ortaya koyar. Miş-li geçmiş zamanın içinde anımsananları, “pencereden vuran güneş beyaz gömleğimi kör edici bir parlaklıkla kaplamış-o dehşetengiz ışımayı hayatı boyunca unutamayacağını söylemişti” (Banville, 2017: 48) sözleriyle, imgeleminde güneyi canlandıran Polly’yi dinlerken, resimlerin durağanlığını yazısıyla yıkıma uğratarak, Polly’yi üsluptaki arayışlarının bir nesnesi haline getirir. Bu örneklerden hareketle Banville, modernist bir manifestonun, nesneyle öznesi arasına hiçbir aracı koymaksızın resimsel biçimlerin özerkliğini amaçlayan duyurusunu, dilin gösterilenleriyle geçersizleştirerek, öznelliğin alanına taşır.

Banville, yaşam öyküsünde yer alan bilgiler ışığında sanatçı öznesi Orme aracılığıyla, Picasso'nun, *Mavi Dönem*, *Pembe Dönem*, *Küçük Dönem* ya da *Yeni-Klasik Dönem* gibi farklı evrelere ilişkin üslupsal farklılıklarıyla dile gelen resimlerin arasında dolaşırken, ötekinin söylemi olan görsel üzerinden, kendi kuramına ulaşabilmeyi amaçlar. Aşağıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere Banville ile Picasso'nun ekfrastik karşılaşması, gören ve konuşan öznenin, görülen sessiz öteki karşısındaki hâkimiyetini ortadan kaldırmayı amaçlayan bir söylemin geliştirilmesi üzerinedir. Sevgilisi Polly'ye resmini yapmak istediğini söyleyen Orme'ye karşılık olarak Polly: “İki burunlu ve kulağımdan ayak fırlamış bir resmimi mi?” (Banville, 2017:120), diye sorar. “Tarzımla alay etmesini anlamazdan geldim. “Hayır” dedim. “Portreni yapmak istiyorum, gerçekçi bir portreni”, “Hala kuşkucu bir gülümsemeyle süzüyordu beni. “Ama sen sadece nesnelere resmini yaparsın”, dedi. “İnsanların değil. İnsanları çizsen bile nesne gibi çizersin” (Banville, 2017:120).

Nesneyi en karakteristik özelliğiyle duyumsanır kılmayı amaçlayan kübistler, yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi nesnenin hayalimizdeki görüntüsüyle, gözle görülen görüntüsü arasındaki farka dikkat çekmek istemişlerdir. Bu bağlamda, Orme'nin anımsamalarında yazının gösterilenlerine dönüşen ve bir bağıntılar ilişkisiyle sergilenen nesnenin deneyimlerle ilişkisi kaçınılmazdır. Orme'nin anımsamalarında ortaya çıkan görselde, ölüm göstergesinin temsili, Ekfrastise ilişkin biçimlerin nesnelliğini yıkarak, Picasso'nun önerisi olan gözle görülebilir bir gerçeklik düzleminden, kavranılabilir bir

gerçeklik düzeyine taşınması nedeniyle, şiirde olduğu gibi imgenin zihinsellikle bağı güçlendiren bir etki yaratır. Ekfrasis bu süreçte, dille nesnesi arasında iki yönelimi açığa çıkarır: İlkinde dil, Krieger'ın (1992: 10) de belirttiği gibi, görsel imgenin yerine geçen sözcüklere uzamsallık katmaya çalışırken, ikincisinde, sözcüklerle kendisini canlandıran görsel imgenin, sınırlarını zorlayarak, zamansal akışın içerisinde özgürleştirebilmeyi amaçlar. Ekfrastik bir anlatıma ilişkin Ekfrasisin bu her iki yönünü de Banville'in metninde tüm özellikleriyle görmek mümkündür.

3. 1. 7. Ekfrasisle Bir Sanatçı Portresi: Pablo Picasso

Sanata büyüsel bir bakış kazandıran primitiflerde olduğu gibi Picasso'nun resimleriyle kurduğu bağ, bir tutkunun ifadesidir ve duygularını resimlerine yansıtan Picasso'nun tablolarında resimsel gerçeğin ele geçirilişi olarak nesnesiyle derin bir bütünleşmeyi ortaya koyar. “Ben aramıyorum, buluyorum” (Gombrich, 2015b: 301) derken, nesnelerin kendilerine özgü bir yaşama kavuşmalarını izleyen Picasso için aslolan imgelerin anlatıcı işlevlerini ortaya koyabilmektir. Bu bağlamda, Picasso'nun tablolarında zihinsel bir durum olarak yaşanan imgelerin gerçekliği, yaşamla sanatı eşitleyen bir bakış kazanır. Banville ise Picasso'ya öykünen kahramanı Orme aracılığıyla, aynı eşitleyici bakışı “*bakmak ve dinlemek, dinlemek ve bakmak [...] sahip olmanın en yoğun şekli*” (Banville, 2017: 120-21) sözleriyle, Picasso'nun nesnesiyle kurduğu bağı, Ekfrasisle çift bakışlımlı kılarak, dilin dünyasına geçen öznesiyle ortadan kaldırır. Picasso, “nesne'yi” resmederek ona sahip olur, [adeta onu] ele geçirir” (Berger, 2019: 114). Berger'in ifadesiyle, nesneyi dönüştürerek kendinin kılma, Picasso'nun modelleriyle dürtüsel bir arzu olarak tüm resimlerinin diline yansımıştır. Picasso, en çok kadınları çizse de yaşanmış olan her şey, dışardaki tüm dünya, onun tablolarında görselleştirdiği haliyle adeta resimlerinde ele geçirilmeyi beklemektedir. Ancak *Mavi Gitar*'ın eski ressam, anlatıcı öznesi Orme, Picasso'nun tabloları içinde dolaşırken, “*battığını gördüğümüz güneşin kendisi değil, atmosferden yansıyan imgesi aslında*” (Banville, 2017: 243) sözleriyle, “gerçekliğin temsili” konusunu, sanatın içinde sorunsallaştırdığını duyurur. Gözle görülebilir olanı yanılısamalarla ilişkilendiren Orme için nesnenin bilinebilir olan gerçekliği, kendisini ancak bir dolaylılığın içinde ele verir. Orme'nin kimliğindeki belirsizliklerde olduğu gibi, gerçekliği dilin parçalılığı içinde göstermeyi amaçlayan Banville, sanatçının benini de tabloları gibi dilin ele geçirilemeyen yapısında ölüm gibi aşkın bir gerçekliğin içine taşır. Resimlerin yapı-bozumuyla dönüştürülen sanatçı öznenin

kimliği, bu bağlamda Derrida'nın silerek ya da üstünü çizerek yazma edimiyle koşutluk içeren metafiziksel bir boyut kazanır.

Anılarında resimlerin içeriğini, yazısıyla dönüştüren Orme, her anımsamada, resimlerin duygudan arındırılmış, salt resimsel gerçekliğe işaret eden nesnellliğini, dilin eklemli yapısında yıkıma uğratarak, resimleri, katartik bir arınmanın unsurları olarak ele alır. Banville'in yazarlık kimliği ve üslubuyla ilgili bir kazanım olarak gördüğü ve bir tür farkındalığın geliştirilmesinin amaçlandığı yolculuğunda resimler, gerçekçi Ekfrasisin verileriyle kurulur; Picasso'nun sanattaki evrelerine gerçekçi göndermelerle, yaşamın deneyimleriyle buluşarak bölümlere ayrılır.

Mavi Gitar'da yaşamöyküsel sonuçlarıyla birlikte ele alınan Orme'nin-Picasso'nun-öyküsü, yukarıda da değinildiği gibi, ünlü ressamın resme ara verdiği (1935) bir dönemiyle ilgili olarak başlar. Yaşanmışlıkların bir ifadesi olan duygularını, ekfrastik bir anlatımın içinden izlenimci ressamların tablolarıyla buluşturan Banville'in sanatçı öznesi Orme, ötekinin sesiyle, kendi iç sesine ulaşarak üslubunun dışavurumcu özelliğini çoğaltır. Orme'nin anımsamalarında, Picasso'nun tabloları, seçtiği temalar, resim üslubundaki değişimler ve resimlerindeki kişisel temalara özgü modelleriyle kurduğu ilişkiler vardır. Kendi dizgelerinden koparılan ve yapı-bozuma uğrayan resimlerin gösterenleri, nesnelere dünyasında yolunu arayan sanatçı öznenin kendi gerçekliğini arayıp, bulmaya çalıştığı bir süreç içerisinde ustaların bakış açısıyla görünen dünyaları, yeni bir gözle izlerken, bilinçdışının görünmeyen dünyasına adım atar.

Yaşadığı kayıplar sonucunda, sanatçının ölüm karşısındaki çaresizliğini, dile döken Banville'in kahramanı Orme, "*kim tutar yasımı benden başka?*" (Banville, 2017: 77) diye sorar. Ardından da bunun retorik bir soru olmaktan uzak, süregiden bir ağıtın bir parçası olduğunu söyleyerek yazının sürekliliğine katıldığını duyurur. Banville, öykünmecici bir bakışla ele aldığı eserinde, üstkurmacaya yönelik, kahramanının ağzından bir itiraf gibi dökülen "*ruhsal bir arınma ya da aklanma hissi*"yle (Banville, 2017: 79) katartik bir süreci, kuramının amacı kılarak özneliliğin unsurlarıyla buluşturur.

Orme'nin anımsamalarda, iki ayrı resimsel gerçekliğin ele geçiriliş sürecindeki resimlerin hikâyesi vardır. İzlenimci resimlere bir tepki olarak gelişen kübizmin yüzeyle kurduğu ilişkiyi sorunsallaştıran Orme, "[g]örmüyor musunuz, beni şeylerin ne oldukları değil, nasıl ifade edildikleri ilgilendiriyor" (Banville, 2017: 121) sözleriyle, klasik yansıtmacı bakış yerine, modernist estetiğin bir temsilcisi olarak resimdeki estetik

amacını duyurur. Picasso'nun yaşamıyla ve üslubuyla ilgili verileri, resimsel gerçekliğin dönüştürülmesi olarak ele alan Banville, Picasso'nun değişken kıldığı üslubundan yola çıkarak Orme'nin resimlerine karşı yaşadığı yabancılaşmayı, kendi kuramına ulaşabilmenin bir unsuru olarak görür. Biçimler arasındaki ilişkileri, sanatındaki arayışlarla Orme aracılığıyla duyuran Banville, bir taraftan da geçmiş çalışmalarının kendisini utandırdığından söz eder. “İlk dönem eserlerimin birçoğunda görmüşsünüzdür o yüzü, özellikle o üç parçalı berbat Bacchus tablosunda” (Banville, 2017: 107) derken, resimleriyle yaşadığı yabancılaşmayı gözler önüne serer. “Ceset dolu ovanın hemen üstünde salınan, yüz hatları olmayan bir disk, sarı benizli ve dik dik bakıyor etrafa, yeni yüzülmüş dana etinin mavimsi kırmızı renginde, parlak pembe, iri kandamları sıçrattıyor” (Banville, 2015: 107) betimlemesiyle, sanat tarihinin bilindik bir teması içinde dolaşan Orme, Ekfrasisi, duygularının ifadesiyle dışavurumcu kılar. Başlangıçta anlaşılmadığından dem vuran eski ressam, eleştirilenlerin resim tarzını, *Pontormo* ve *Bosch* tarzına benzettiklerinden yakınıdır. Orme, resim tarzındaki değişikliklere rağmen, eserlerindeki bu figürlerin, renk lekelerinin, diğer eserlerinde de mevcut olduğunu söyleyerek üslubundaki belirleyici öğelere dikkat çeker.

Modernist estetiğin devrimci temsilcisi Picasso'nun, Poussin'in *Pan'ın Zaferi* (1638-39) adlı tablosuna bir öykünme olarak yaptığı *Baküs Ayini* (1944) adlı resim, modern dünyanın duyumsanır etkisiyle figürlerdeki çarpıtmaları sergilerken, bir taraftan da sanatçısının yeni bir resim diliyle, ustalarıyla bağını koparmadan, onların temalarından nasıl yararlandığına dair gerçekçi bir örnek sunar. Picasso'nun sanatını deneysel kılması, ancak yine de yaşadıklarından yola çıkarak dış dünyayı hiçbir yerdelik duygusuyla görselleştirmesi, Orme'nin, “bir hiçlik, düş gücümün en mutlu işlediği ve en derin hayallerini ürettiği yer” (Banville, 2017: 109) ifadesiyle, nesneyi, kübizmin de amacı olan görme biçimimizle ilişkilendirir. Banville, kübist sanatçı Picasso'nun resim tarzını, ekfrastik bir anlatımla yazısıyla dönüştürürken, içe dönüşleri, sanatçının arayışının bir ifadesi olarak “zihinselcilik akımının temsilcisi” (Banville, 2017: 46) sözleriyle, metaforik bir bağlama taşır. Orme'nin, içe dönük olduğu zamanlarda bile dış dünyaya duyduğu gereksinim, ressam kimliğinin bir ifadesi olarak dile gelir.

İzleyicisi ile resmedilen nesne arasına herhangi bir açıklayıcı unsur ya da bir konunun girmemiş olması, gören özneye, görülen öteki arasındaki açıklıkta yaşanmışlığın bir ifadesi olarak zihinsel imgelerle bağ kurar. Sanatçının metaforik körlüğünde imgeleri, dilin gösterilenleriyle buluşturan Banville, ekfrastik bir anlatımın

içinden özne-nesne ilişkilerine yeni bir bakış geliştirerek edilginlikten kurtardığı nesneyi, dilin dünyasında aynı anda çift bakışlımlı kılar. Bu bağlamda Banville, eski ressam, anlatıcı özne Orme'nin babayla ilişkisini, bir suçluluk teması ekseninde, edebiyatın prototiplerinden *Oedipus*'la simgesel bir boyut içine taşıyarak, yazı-resim karşıtlığını, Ekfrasisle gidermeyi uman çerçeve bir öykü yaratır. Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* adlı tablosunda olduğu gibi yeni bir hikâyeye ilişkin, ikinci piknikte yaşananları kübik anlatımın bir sonucu olarak izleyicisinin bakışına sunar.

Banville, Kristeva'nın da değindiği gibi, bölünerek merkezini yitirmiş öznenin yeniden yapılandırılmasını dile geçişin bir unsuru olarak görür. Gücünü dilden alan özne, ben'in lehine veya ben'e karşı ölüm ya da yaşam dürtüleriyle boğuşurken kendi nesnesini oluşturabilmek , “henüz ben olmayanı” bir nesneye bağlama işlevi görürler (bkz. Kristeva, 2014: 27). Banville'nin öznesi Orme'nin kimliğindeki belirsizlikler, Kristeva'nın ifadesiyle, “‘dışardaki’ üstüne, “benlik içerisindeki ‘yabancılık’ kavrayışı (kişinin kendi varlığının derinlerdeki anlamı ya da olmaktadır dairesine dair derinlikli duyumu)” olarak psikolojik bir boyut kazanır (Sarup, 2017: 177). Bu bağlamda Ekfrasis, öznenin kimliğiyle ilgili metnin derin yapısındaki örtük kalmış anlamı ortaya çıkarmak ve Picasso aracılığıyla, Banville'in bölünerek merkezini yitirmiş öznesine, dilin dünyasında bir gerçeklik kazandırma arayışıdır. Metninde gerçekçi bir sanatçı portresi ortaya çıkaran Banville, yazı ve resim arasındaki ayrışıklığı, Picasso'nun kuramsal bakışıyla, kendi kuramı arasında bir özdeşlik kurarak giderir, sanatçı öznesinin kimliğindeki belirsizliği ise yazısıyla ortadan kaldırmayı amaçlar. Picasso'nun tablolarını, tıpkı Picasso'nun izlenimci öykünmesi gibi Ekfrasisle konusunun içeriği kılarak, resimleri zaman ve mekânsal bağlamlarından koparan Banville'in eski ressam, anlatıcı öznesi Orme, dilin simgesel boyutunda bile imgelerle baş etmek zorundadır. Bilinçaltının çağrışımlarıyla, yapı söküme uğrayan tablolarda, yaşamın izleriyle buluşan Orme, “suçluluk” temasına ilişkin bir yaptırım, bir Oedipus gibi yazısının merkezine taşıyarak, “*suçluluk yalnızca benim için yaratılmış ve nereye gitsem peşimden gelen bir fırtına bulutu gibi çökmüştü üzerime*” (Banville, 2017: 47) derken, duygularını, betimlemeci bir mantıkla yine bir resmin içinden tarif eder.

Mavi-Gitar'ın öznesi Orme, “[o] talihsiz kaderi hayal edin; gözleri kör bir adama dönüşmeyi” (Banville, 2017: 46) sözleriyle, dış dünyanın yanılsamacı imgelerinden kopuşunu, babayla ya da gelenekle yaşadığı bir çatışmanın sonucu olarak Oedipus'la özdeşleşerek dışavurur. Orme, “*altın yaldızlı çerçevesiyle kasanın üstüne kaçınılmaz bir*

şaşayla asılmış olan yeşilimsi tenli dalgın bir şark güzelliğinin resmedildiği o gerçek boyutlu portreden nasıl öğrenirdim” (Banville, 2017: 29) derken, gelenek ya da babanın gerçekçi resim anlayışından kendisini ayırıştırarak, üslupsal farklılığını ortaya koyar. Bu çatışmayı içe dönüşlerle, bir arınma yolculuğuna dönüştürmek isteyen sanatçı özne, resim yapmak için atölyesine uğradığı zamanları, sık sık “[h]angi yaratık doğduğu yere ölmek için geri döner?” (Banville, 2017: 71) sorusuyla, eve dönüş izleği içinden romantizme özgü bir atmosfer yaratır, ressam kimliğini, “bir başarısızlık abidesi” ve “bir keder, pişmanlık ve suçluluk çuvalı” (Banville, 2017: 71) olarak tanımlar. Oysa “[ü]stüste binmiş sonsuz dünyadan bir tanesinde bambaşka bir ben var [dır]” (Banville, 2017: 71) deyişiyle, yazının hareketine katıldığını duyuran Banville’in sanatçı öznesi Orme, öteki benini “tam bir eylem adamı” olarak adlandırır ve Picasso’ya parodik düzlemdeki bu öykünmesini duyurur.

Sanatçı öznenin, yaşam ve ölüm karşısındaki konumu ise öznelliğe ilişkin arayışlarıyla sonsuzluğa bir özlem olarak dilin aşkınlığında bir senteze ulaşır. Orme, bu özlemine, ustaların eserleriyle gidermeye çalışarak, anımsamalarla resimlerin uzamında dolaşır. Yaşadığı acılar ve ölümün metafiziksel gerçekliği, Orme’nin kendisini sorgulaması ve duygularının farkına varabilmesinde içe dönüşlerini, estetik bir arayışın unsuru kılar. Bu bağlamda yeniden kurulan geçmişin içinde Orme, kendilik bilincini, geçmişinde farkedilmemiş olanla dilin dünyasında zenginleştirir. Babasının ve kızının ölümüyle, nesnelere bağımlı koparan Orme, söylemindeki bu değişikliği, ressam kimliğini edilgenleştirerek gerçekleştirir. Kuramsal bir bakışla, kendisini görünmez kılmak isteyen sanatçının metaforik ölümünü deneyimleyen Orme, bir taraftan da resimlerde nesneleşen figürlerin anlattığı hikâyeleri dinlemektedir. Her hikâye, resimselliğin bir ifadesi olarak kendi gerçekliğinden yola çıkar ve metnin süreksizliğe ilişkin yapısının söz düzleminde geliştirilmesine katkı sunar. Örneğin, sığınağım dediği atölyesinde, Orme, resimlerine ve modellerine ilişkin, yaşanmışlıkların göndermeleri olan benzer hikâyeleri, kübik anlatımın nesnesi kılarak hem Marcus’tan hem de Polly’den dinlemektedir. Picasso aracılığıyla kuramıyla ilgili bir gerçekliğe ulaşan Banville, epifanik bir yolculuk olarak gördüğü yazısında, ötekinin sesinin duyumsanır kılınmasını arzulayarak, resmin gösterenlerini dışavurumcu bir bakışla betimler. Polly’yle “rokoko” tarzı bir aynada bakışlarının karşılaştığından söz eden eski ressam, Polly’yle ilişkisini, “o an iki yabancıydık-hayır yabancından da öte, yabancından da kötü: bambaşka dünyalara ait iki yaratık gibiydik” (Banville, 2017: 89) derken, ressam ve anlatıcı kimliği ile ilgili ilk ayrışmayı ortaya

koyar. Orme, bir taraftan da yaşamında ve üslubundaki bu farklılaşmaya ilişkin, sanatındaki yeni bir evreyi duyurur.

Picasso'nun Mavi dönemiyle ilgili *Yaşlı Gitarist* olarak adlandırılan tablosunu, resmin anlatım özelliklerine bağlı kalarak bir öykünme olarak ele alan ve eserine *Mavi Gitar* adını veren Banville, “mavi” rengin simgesel özelliğinden yararlanarak yazısını, bir içe dönüş öyküsü olarak ele alır. Sanatta renklerin temsili, John Banville'in eseri *Mavi Gitar*' da olduğu gibi ardında büyük bir gelenek barındıran bir birikim içerir. Romantizmi, “sınırlı olana sınırsız bir görünüm vermek” (Aytaç, 2009: 286) olarak tarif eden Novalis'in mavi çiçek motifinde ise sanatın ifadesini mekân ve zamanları aşan bir düşselliğin içine taşır. Renk ve biçimlerle ilişkisini, düşünceler ve iç dünyanın dışavurumları olarak tablolarına yansıtan Picasso, acının en fazla duyumsanır ifadesi olan *Mavi Dönemi*'nde hep yoksul insanları, körleri, düşkünleri ve göçebe insanları resmetmiştir. Bu dönemdeki resimlerinde, arkadaşı, Carlos Casagemas'ın intiharından çok etkilendiği, yoksullukla boğuştuğu bilinmektedir. Sanatçının renkçi ve biçimci yaklaşımları, kişisel üsluplarının oluşmasında dışavurumcu duyumsamaların bir sonucu olarak kurulur. Bu bağlamda, Picasso'nun biçim ve renklerinden yola çıkarak düşselliğini en üst noktaya taşıyan Banville, *Mavi Gitar*'da Picasso'nun eserlerinde olduğu gibi edebiyat ve resim ilişkisinde de yaratıcılığını, kübizme özgü, nesnenin çoklu olasılıklarıyla buluşturmayı amaçlar. Sanatçının özneliği konusunu, resimlerin gösterenleriyle en üst noktaya taşıyan Picasso'nun resimlerindeki yaşanmışlıkları, kendi teması kılan Banville, resimleri, farklı dizgelere özgü seçeneklerden yola çıkarak metinlerarasılığın bir unsuru kılar. Aşağıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi Banville'in anlatıcı öznesi Orme, Picasso'nun yaşamına, sanattaki evrelerine gerçekçi göndermelerle dâhil olur, duyguların bir ifadesi olan renkleri, resimsel gerçekliği elde etmede özneliğinin bir unsuru ve iç dünyasının dışavurumları kılarak resimlerini anlatır:

“*Bulutlar uzayıp dağılıyordu, başımı yukarı kaldırınca bir tutam eylül mavisini, Poussin'in çok sevdiği o canlı ve narin maviyi gördüm ve her şeye karşın yüreğim biraz hafifledi; dünya böylesi masum bir mavilikle kendini açtığı gibi*” (Banville, 2017: 64) sözleriyle, gökyüzünü, öncüsü olan eski ustaların imgeleştirdiği haliyle gördüğünü söyleyen eski ressam için “mavi” renk, resim göstergesine ilişkin sürdürülebilir bir geleneğin devamı gibidir. M. Pastoreau, *Mavi (Bir Rengin Tarihi)*, (2017: 15) adlı eserinde, mavi renginin toplumsal ve dinsel kullanımının çok eskiye

uzanmadığını, mavinin hem resimde hem edebiyatta rağbet görmesinin 18. yüzyıla denk geldiğini yazar.

Picasso'nun dönemleriyle de anılan mavi rengin sanatçının iç dünyasında geleneğin dışında psikolojik bir uyarı olduğu görülmektedir. Resimsel gerçekliğin olası dünyaları içinde dolaşırken, sanatsal arayışını sürdüren Banville'in öznesi Orme, bir taraftan da yeni biçimlerin oyunsu karakterini, yazısının bir unsuru haline getirerek, kübist sanatın bakış açısıyla yaşama özgü çoklu olasılıklara imkân hazırlamaktadır. Dışavurumcu soyut sanatın temsilcilerinden Kandinsky'nin de dikkat çektiği gibi "mavinin bir derinleşme gücü vardır. "Bu hallerinin birincisi, 'insandan uzaklaşmayı', gündeme getirirken, ikincisi, 'kendi merkezine' doğru bir hali ortaya koyar" (Aktaran, Eroğlu, 2017: 56). Mavinin koyulaştıkça derinliğe çağrısı, dilsel göstergeler gibi sonsuzluğa devinirken, rengi açıldıkça, durağanlığa, sessizliğe, gökyüzüne ve beyaza eğilim gösterir. Kandinsky'nin müzikle de ilişkilendirilebilecek olan mavinin beyaza öykünmesinin onun sesini azaltacağına dair bu metaforik ifadeyi Banville, eski ressam yeni anlatıcı kahramanı Orme'yi, mavi rengin simgesel atmosferi içinde betimleyerek, sanatçı öznenin içe dönüşlerini, kendi merkezine doğru bir çekiliş olarak görür; imgeleri ise çağrışımsal bir dilin içinde psikolojik bir boyutun içine taşır. Sanat eserlerinin organik birliğine ilişkin romantik bir atmosferi, Stevens'in şiiri ve Picasso'nun tablolarıyla gerçekleştiren yazar, ben ile ben olmayan arasındaki sentezi, Ekfrasisle geçerli kılarak, estetik bir öz-bilinç yaratmayı amaçlar. Sarup'un da değindiği gibi bu bilinç modernizmin en temel özelliklerinden biridir. Sarup, modernizmdeki bu süreci, "estetik bir öz-bilinç ya da kendini bilme yanında estetik bir yoldan kendi üstüne düşünmenin yükselişi" olarak tanımlar. (Sarup, 2017:187). Sarup'un (2017:187) "eşzamanlılık ile kurgu lehine anlatı yapısının yadsınışı" saptaması ise Banville'in metninde, modernizm ile ilgili karşıt bir tezin geliştirilmesi olarak biraraya gelir. Bu bağlamda öznenin kendisini tanıyabilmesinin bir unsuru kılınan resimler, tüm üslup ve türlerin bileşiminde romantizmin atmosferini aşarak, çağcıl edebiyatın söyleminin geliştirilmesinin bir unsuru olarak yer alır. Kendi dizgesine yabancılaşan resimlerle, Picasso'nun sanatındaki boşlukları, yazısıyla çözümlenmeyi amaçlayan Banville, modernist sanatçı Picasso'nun, salt resimsel gerçekliği öne çıkaran kübizme özgü önerilerini, ekfrastik bir anlatımla, öncelikli olarak duyguları açığa çıkarabilmenin bir unsuru haline getirir. Banville'in sanatçı öznesi Orme, yukarıdaki metinden de anlaşılacağı üzere, Polly'nin, "*insanları çizsen bile nesne gibi çizersin*" sözlerine karşılık olarak bu iç hesaplaşmalarda, yaşamındaki örtük kalmış

anlamla yüzleşir, sanatındaki eksikliği, yazısıyla katartik bir arınma sürecine dâhil ederek, sanatsal söylemini tartışmaya açar.

Daha önce de değinildiği gibi ekfrasisi bir çeşit *mise en abyme*, yani metin içinde metin ya da çerçeve içinde çerçeve olarak gören Becker'dan hareketle, çocukluk anılarında, kendisine *Leonardo* ismini takan Gepetto'yu ve dükkânından aşırıldığı bir boya tüpünü anımsayan Orme, “*sanki çalınan şey bir anda iki tane olmuştur, biri önceki, başka birine ait olan, diğeryse onun aynısı ama benim olan şey*” olarak ifade ettiği sözleriyle, “*tözün dönüşümü gibi desem çok mu ileri gitmiş olurum?*” (Banville, 2017: 27) diye sorar ve kuramıyla ilgili bütün ipuçlarını ifşa eder. “Lacan’a göre zamansallığın, zamanın, geçmişin, şimdinin, belleğin, kişisel kimliğin sürekliliğinin deneyimlenmesi, bunların hepsi de dilin bir sonucudur” (Sarup, 2017: 208). Örneğin, Orme'nin anımsamalarında, annesiyle birlikte gittiği Gepetto'nun dükkânı, düşsel bir metinlerarasılığın Ekfrasisle ilişkisinin kurulduğu, imgesel düzlemde ise ilk kez kimliğinin sınırlarının çizildiği bir mekân olarak dile gelir. Banville, duygunun esere doğrudan aktarılamayacağını söyleyen Cezanne'la aynı fikirde olduğunu söyleyen kahramanı Orme aracılığıyla kuramı arasında gerçekçi yakınlıklar kurar. Resimsel gerçekliğin öne çıkarılmasını isteyen kübistlerle, duyguların dışavurumcu etkisini bir öncelik olarak gözeten dışavurumcular arasında bir yerde konumlanan Banville'in sanatçı öznesi Orme, Picasso'nun kübik dönemine özgü *Çamaşırhane* adı verilen atölyeye ilişkin biyografik unsurları, Ekfrasisle sanatçı romanlarıyla uyumlu kılarak ele almak ister. Metaforik bir bağlama ilişkin, atölyesini, “*iç mekân sığınağım*” (Banville, 2017: 82) olarak adlandıran Orme, babasının matbaasının olduğu yerde, sabun kokularının geldiği bir çamaşırhanede modeliyle buluşmaktadır. Polly'nin yüz hatlarını modernist estetiğin mimetik bakış açısını yadsıyan bir tavırla “*belirsizleşmiş, anonimleşmişti*” (Banville, 2017: 83) diye tarif eden eski ressamın anımsamalarında Polly, boya tüpü gibi imgeleşen çalıntı bir nesneyken, gücünü Hermes'ten alan Orme, uzamsal gerçekliğini yitirmiş, yazının devingenliğinde ise ölüme doğru yolculuğunu başlatan bir anti-kahraman gibidir.

Sanatçı öznenin “öteki” olarak imgeleştirdiği modelleriyle ilişkisi ise sanat üslubunun belirleyicisidir. Yaşama ilişkin duygularını, resim üslubuyla özdeşleştiren Picasso gibi içe dönüşlerle, dış dünyanın göstergelerini ele geçirmeye öykünen Orme, bir taraftan da “yüzeydeki görünüşün altındaki hakikati, içteki doğruluğu bulmayı” (Sarup, 2017: 187) kendisine ilke edinmiş modernist sanatçının özlemlerini dile getirir. “*Hepimizin bir yüzeyi var, bir yüzeyi ve çitkırıldım bir içi*” (Banville, 2017: 167)

sözleriyle, kuramıyla ilgili ipuçları veren Orme için imgeler, aşağıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere, bir leitmotiv gibi bir fırtına, rüzgâr, yağmur gibi doğa olaylarıyla yazının hareketine katılır: “*Yüksek pencerelerden gökyüzü görünüyordu, rüzgâr bulutları önüne katmış sürüklüyordu. Resmini yapacak bir manzara ve resim yapma arzusuna sahip olup yapamamak çok tuhafmış [...]. İşte benim kaderim, acıyla uğraşan zavallı kederli benim*” (Banville, 2017: 167) sözleriyle, dış dünyanın imgeleri, doğanın devinimsel hareketliliği içinde yeniden kurulurken, yazınsallığa ilişkin ruhsal bir iyileşmeyi sanatçının amacı kılar.

Banville, Picasso'nun duygusal kırılmalara yönelik dışavurumcu kıldığı Mavi döneminin ardından Picasso'nun karısıyla evli olduğu yılların izlenimlerini, mutluluğun bir ifadesi olarak renkçi bir bakış açısının yansımalarıyla duyurur. Orme, “*dışarda ovulmuş gibi tertemiz bir gökyüzü ve ufuk çizgisinde bir tüpten sıkılmış gibi duran pembe bir bulut kümesi vardı*” (Banville, 2017: 240) sözleriyle, Picasso'nun Pembe Dönemi'ne ilişkin resimsel gerçekliği söz düzleminde canlandırır. Picasso'nun ruh durumundaki değişimleri belirlemede Ekfrasis'e, yansıtmacı bir işlev yükleyen Banville'in ressam öznesi Orme, en çok da eski ustalara öykünmeleri olan klasik dönemle ilgili itiraflarda bulunur. Polly'den farklı olarak karısı Gloria'yı Manet'den çok bir Tiepolo figürüne benzettiği örnekte, öykündüğü ressamların tablolarındaki imgeleri, kendi sanatsal biçemiyle dönüştürerek ustalarla bağını koparmaksızın öznelliğin sınırlarını genişletir. *Venüs* adlı tabloyu, tematik bir öykünmenin çağrışımlarıyla, imgeleminde yeniden canlandıran Orme, “[o]nu birtakım metallere özdeşleştiriyorum, saçları altın, teni gümüş; sonra çokça pirinç ve bronz da var onda, muhteşem bir parıltı, şaşalı bir ışık. *Venedikli ustanın Cleopatralarından biri belki ya da Burgonyalı Beatrice*” (Banville, 2017: 16) derken, Picasso'nun önce sevgilisi, ardından karısı olan-Gloria'yı-betimlediği gerçekçi bir *Venüs* tablosunun içinde dolaşmaya başlar.

Venüs tablosu, Picasso'nun, tematik resimlere ilgisinin bir sonucu olarak kurulur. Ancak Picasso'nun bu ilgisi, biçim düzleminde olmayıp, kendisinden önceki ustalarla salt dilin dünyasında tablolarına taktığı isimler üzerinden gerçekleşir. Aşağıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere, Picasso'yla söylem birliği içine giren Banville, renkçi ve biçimci unsurlarla gerçekleştirdiği kuramsal arayışını, yıkılıp yeniden kurulan göstergelerin ayrışıklık yaratan unsurlarıyla giderilmesini amaçlar. “[Ü]stü kıvrır kıvrır, çiçek desenli, pembe bir elbise-anladınız mı değil mi nasıl bir şey olduğunu?-beyaz, diz hizasında çoraplar ve ayağında rügan pabuçlar oluyor” (Banville, 2017: 122-123) sözleriyle,

rüyasına giren, küçük yaşta kaybettiği kızını canlandırırken, adeta okurundan da bakışlarını aynı tabloya çevirmesini beklemektedir. Gerçekçi bir Ekfrasisin içinde olduğunu sık sık duyurarak, tablolarını yazısının içeriği kılan Banville'in ekfrastik kahramanı Orme, Picasso'nun tabloları arasında dolaşırken, gezginleri, çingeneleri, sirk hayvanlarını, palyaçoların olduğu tabloları, geçmişe ilişkin anılarıyla buluşturarak imgeleştirir. Bir taraftan da “*Güneyde rengârenk parlaklığın sönüşü, büyüünün bozuluşu*” (Banville, 2017: 110) sözleriyle, karısıyla yaşadığı hayal kırıklıklarını dile getirirken, yaşamındaki evrelere ilişkin, üslubundaki değişimleri, figürler ve renkler üzerinden görünür kılar.

Orme, yeni bir başlangıca ilişkin, “[m]alesefe yine sapmak zorundayım konudan; varmayı hiç istemediğim bir yer ya da bir şey var sanırım ki görünüşte masum devinimlerle tozlu ara sokaklara dalıyorum durmadan” (Banville, 2017: 109) derken, yazıyla resim arasındaki gerilimi, ölüme karşı sürekliliğin askıya alınması olarak görür. Picasso'ya gerçekçi öykünmelerle yola çıkan ressam anlatıcı, sanatsal üslubuna ilişkin, *Mavi ve Pembe Dönemi*'nin ardından, sırasıyla, *Küçük Dönem* (Sentetik Kübizm), Primitif çalışmaları, Sürrealist ve *Yeni -Klasik* evrelere özgü tablolarıyla, yazı ve resim arasındaki dizgesel karşıtlığın giderilmesini amaçlayarak, öznelliğinin sınırlarını genişletir. Resimlerine ses veren Orme, Polly'nin, hikâyelerini dinlerken, resimsel gerçekliği başköşeye oturtan bir sanatçı tavrıyla barışıktır. Ancak bir taraftan da anımsamalarında, yaşamıyla yüzleşerek, sanatla yaşamın ortak bir amacın içinde buluşturulması yönündeki arayışına kuramsal bir bakış kazandırır. Gelenekle hesaplaşmasını ise ustaların eserlerindeki bütünlüklü bir kişilik tasarımını yapı bozuma uğratarak gerçekleştirir.

Banville, Picasso'nun İspanya'ya özgü boğa, at, kadın simgeleriyle örülmüş olan *Minotauros* gibi mitolojik konulu resimlerini, primitif çalışmalarını, örtük bir metinlerarasılığın göndermeleri olarak ele alır. Picasso'nun, Yeni-Klasik dönemine özgü resimlerindeki öykünmelerini ise “[r]esme başlamamın utanç verici esas nedeni bu muydu; olgun çağımda bir Lautrec, bir Alma Tadema mi olmak arzusuydu?” (Banville, 2017: 157) sözleriyle, değişimi ilke edinen modernist bakışın öznesinin gelenekle ilişkisini, Picasso'nun tabloları aracılığıyla tartışmaya açar. Banville, Picasso'nun öykünmecî dönemine ilişkin, Delacroix, Poussain, Velasquez, Manet, Degas, Matisse, Lautrec gibi ustaların resimleri üzerine yaptığı çeşitlemelerle oluşturduğu tablolarından yola çıkarak, anlatısının göndermelerini oluşturur. Picasso'nun Delacroix'ya bir

öykünmesi olan *Cezayirli Kadınlar* (1955) adlı tablosu, gerçekçi betimlemelerle imgeleşir: “*İstasyon bir Bizans klişesine ya da belki de bir tapınağa, hatta bir camiye benziyordu. Kubbe şeklindeki tavanı altın varaklarla kaplanmıştı, yerdeki karolarda mavi, gümüş rengi ve yakut kırmızısı parlak, hareketli desenler vardı. Beni eve götüreceğim bir tren bekliyordum, ama evimin nerede olduğundan çok emin değildim*” (Banville, 2017: 146) sözleriyle, kendi uzamsal gerçekliğini arayan bir sanatçının tematik öykünmelerle öznelliğini alt edişini, yaşamla kurmacanın birbirine karıştığı bir düzlemde ise gelenekle sürdürülebilir bağını sorgulayarak metnine taşır.

Banville’in yazısıyla, çerçeveleri kırılan romantik ve izlenimci ressamın tabloları, birbirine açılan, içiçe geçen anlatımlarıyla yer değiştirir. Dış dünyada karşılıkları olan tablolar, Picasso’nun sanat hayatının başlangıç ve son evresine denk gelen izlenimci ressamlarla ilgili yaptığı çalışmalar olarak Banville’in eserinde de modernizme bir geçiş nesnesi olarak yer alır. Banville, eski ustaların resimlerini, yansıtmacı bir bakıştan çok, yapıbozucu tavrıyla, tematik bir bağlama taşıyan Picasso’nun resimleriyle, kendi sanatsal söylemi arasında paralellikler kurar ve modernizmin söylemini, postmodernizme özgü yapısal unsurlarla güçlendirebilmeyi amaçlar. Picasso’nun arayışlarında olduğu gibi, izlenimcilik ile modernizm arasındaki kırılmadan yola çıkarak, bu krizi dilin eklemli yapısı içinde derinleştiren Banville, ustaların eserlerindeki bütünlüklü yapıların imgeleriyle yaşadığı bu sancılı ayrışmayı, Ekfrasisle, çözümlenmeyi umarak, sanatçının ölümsüzlük özlemiyle buluşturur. Banville’in, türlerin biraradalığına özgü romantik bir bütüncüllüğü, postmodernizmin unsurlarıyla buluşturduğu yapıtında, kurmaca ve gerçeklik içiçe geçer. Banville, yitirdiklerini dilin dünyasında ele geçirme arzusuyla, “[ö]lüler böyle dönüyorlardı dünyaya demek, yaşayanların bedeninde taşınarak kendilerinin ve bizim solgun hayaletleri biçiminde etrafımızı sarıyorlardı” (Banville, 2017: 233) sözleriyle, sanatının amacını duyurur ve dilin dünyasında aşkın bir boyuta taşıdığı sanatçı kimlikleriyle birbirine dönüşen özneler yaratır. Banville, “[b]iri kısa boylu şişman, öteki uzun ve ince iki Olly’dik” (Banville, 2017: 246), derken, Ekfrasisle kurulmuş göstergelerin- Oliver, Olivia, Olive- gösterenleriyle, altını oyarak imgeyi tek bakışlı olmaktan kurtarır. Örneğin, Orme’nin anımsamalarında, annesi ve kızkardeşi Olive, “*bir Rosetti ya da Burne Jones*” tablosundaki içeriğe öykünerek betimlenir. “*Ablam ansızın esrarlı bir yaratığa, sunak taşına yatırılmış rahibi ve bıçağı bekleyen bir kurbana dönüşmüştü sanki*”

(Banville, 2017: 226) sözlerinde, geçmişte tanık olduğu üzücü bir olaydan söz ederken, duygusal bir içerikte resimsel üsluptaki değişimini de gözler önüne serer.

Edebiyat-şiir ve resim arasındaki rekabetçi tezleri birbirine dönüştüren göstergelerle yıkıma uğratan Banville, ekfrastik bir anlatımın içinden resimlerin parçalı yapısını, dilin eklemli yapısında ulaşılamayan bir sınır olarak görmekte, buna karşılık olarak ise temsil edilemeyen bir gerçeklik düzlemine sanatçı öznenin aşkınlaştırdığı arketipsel benini koymaktadır. Örneğin, Banville'in sanatçı öznesi Orme, “[ö]lümden yaşam, yaşamda ölüm” sözleriyle, her seherinde yeni bir başlangıcın içinde olduğunu duyurur. Sevgilisi Polly'yle beraberliğinden söz ederken “*Polly'nin kelebeğe dönüşmeden önceki bu son hali benim için sonun başlangıcı, şeyin sonu, şeyin, [...], ona olan aşkımdır*” (Banville, 2017: 141), derken, ölüm gibi “aşkı” da resimsel bir gerçekliğin içinden tarif eder. Polly'nin hem gözünde hem de zihninde çok önemli bir özelliğini kaybettiğinden yakınan Orme, modelinin, ressamının yarattığı biçimden çıkıp, “*kendisine dönüşmüş olmasını*” (Banville, 2017: 186), modernist estetiğin amacıyla uyumlu, kendi gerçekliğine gönderme yapan resimsel unsurların bir ifadesi olarak adlandırır.

Kübik dönemine atıfla aşırıldığı nesnelere söz eden Orme, Polly'yi de tıpkı Miss Vandeleur'ün yeşil elbiseli heykelciği, Frederic Hyland'ın solmuş kırmızı renkli şiir kitabı ve Marcus-Polly çiftinin kuyruğu kırık, cam faresi gibi en yakın arkadaşı Marcus'tan çalmıştır. Dolayısıyla, gezici tiyatroların, sirklerin, çadırların, akrobatların dünyasının gösterenleri arasına Picasso'nun Sentetik Dönemine ilişkin, sıradan nesnelere betimlemesine yer verdiği resimlerin hikâyesi katılır. Banville, Picasso'nun kübizme ilgili, 1915-1924 yılları arasına denk gelen döneminde gerçek nesnelere, Baldasari'nin (2014) *Picasso's masterpieces the musee Picasso Paris Collection* adlı çalışmada yer verdiği gibi, adeta “fotoğrafçılığın tekniğinden” yararlanarak eserlerine nesnelere monte eder. Orme'nin nesnelere ilişkisini, resimsel gerçekliğin bir ifadesi olarak yazısıyla buluşturur

Boticelli'nin *Primavera*'sındaki çiçek dağıtan *Flora* imgesiyle özdeşleşen Miss Vandeleur örneğinde olduğu gibi imgeler, silinmeye yüz tutmuş anıların içinde geçmişle bağını güçlendiren unsurlar olarak yazıya katılırken, bir taraftan sanatçı öznenin kendisinden önceki ustalara bir öykünmesi olarak biçimlerin geleceğe taşınmasına dair umudunu içerir. Orme, Polly'yle ilişkisini anımsarken, “*bir resmin içindeymişiz gibi gelirdi bana*” sözleriyle, resimlerin gösterenlerini, dilin yapısına taşıdığına, “*Daumier'in karakalemlerinden birinde ya da ne bileyim, Courbet'nin bohemlerin*

ihtişamlarını ve sefaletlerini tasvir ettiği bir yağlıboya taslağında. Polly'nin minik eli donmuştu" (Banville, 2017: 45) sözleriyle, Ekfrasisi, üst kurmacaya ilişkin bir göstergelerarasılık ağıyla kuşatarak, parodik bir öykünmeyi amaçladığı metninde, metinlerarasılığın sınırlarını genişletir. Yakın okumayla Banville, Ekfrasisine ilişkin Picasso'nun müzelerdeki resimleri karikatürize etmeye başladığı döneme (1920) dair Courbet ve Daumier gibi klasik ustaların eskizlerine gerçekçi göndermeler yapar.

Bu bağlamda Banville, Orme aracılığıyla Picasso'nun farklı evrelerine ilişkin, modelleriyle ilişkisini, resim dizgesine bir yabancılaşma sorunu olarak ele alır, bir taraftan da ressamın dünyanın dört bir yanında sergilenen tablolarıyla yaşadığı yabancılaşmayı duyurur. Sanatçı öznenin temsile ilişkin, "şimdi" ve "burada" olma özelliğiyle, biricikliğini yitiren eserleriyle iç hesaplaşmasını, imgelerden kopuş olarak yazısının gösterilenleriyle çözümlenmeye çalışır: "*Rüyada görünen şeyler gibi çok canlı, ancak cisimsizler. [...]. Benimle bağlantılı olduklarını biliyorum, onları benim yarattığımı da ancak varoluşsal açıdan hissetmiyorum onları, uzaktaki varlıklarını kabul edemiyorum*" (Banville, 2017: 185) ifadesinde, dilin kopyalarına dönüşen resimlerin gerçekliğini, modernist estetiğin amacıyla, buluşturan Banville, sanatçı öznenin nesnesiyle olduğu kadar kimliği ile ilgili yaşadığı yabancılaşmayı duyurur. Gerçekçi bir Ekfrasisine ilişkin, Picasso'nun sevgilisi Fransız Marie Thérèse Walter'ı uyurken resmettiği bir tablosuyla-*Rüya*- Orme'nin ekfrastik öykünmedeki amacını, "[y] aşam mıydı farkına varmadan deneyimlediğim? Evet, bir çeşit yaşamdı, ama hayatta olduğumu söylemem için yeterli değildi" (Banville, 2017: 215) sözleriyle bu yabancılaşmayı ölüme ilişkin bir metaforla duyurarak, imgelerle, aşkınlaştırdığı sanatçı öznenin ölümsüzlüğe öykünmesi arasında bağ kurar.

Banville, Picasso'nun Sürrealist Evresine atıfla, Orme'nin, Polly'yi ailesinin evine götürdüğünde yaşadıklarını bir *Fuseli* tablosu gibi canlandırdığından söz eder. "*O korkunç ikindi çayından sonra Alice, Çılgın Şapkacı, Mart Tavşanı tek bir bedende birleşmiş gibi hissettiğim*" (Banville, 2015: 150) sözleriyle, birbirine dönüşen ve belirsizleşen imgelerle sanatın modernist estetiğe ilişkin söylemini yazısıyla yıkıma uğratar. Bu bağlamda Ekfrasis, Banville'in yazısında resim ve yazı arasındaki karşıtlığı, bölünerek mekezini yitirmiş öznesiyle yeniden bir senteze ulaştırmanın bir nedeni haline gelir. *Kucağında yavrusunu taşıyan bir anne ahtapot tarafından ele geçirilmişim*" (Banville, 2015: 115) cümlesinde, modeliyle bir özdeşleşme anını modernist estetiğin bakış açısıyla dile getiren eski ressam, "*Mnemosyne'nin hizmetkârı Polly*" (Banville,

2017: 81) ifadesiyle, modeliyle kurduğu ilişkiyi, Ekfrasisin düşsel-kurmaca-boyutuyla ilişkilendirerek, yazısının içeriği kılar. Hatıra tanrıçası, *Mnemosyne* ‘ye gönderme yapan Polly’nin imgesi, “*yapacağım ya da söyleyeceğim hiçbir şey onu geri getiremezdi*” (Banville, 2017: 255) ifadesinden de anlaşılacağı üzere, modelini bir Orta Çağ atmosferinde canlandıran Orme aracılığıyla Banville, sanat eserlerinin (nesne) öznesiyle (ressam) arasındaki kopuşu, dile geçişin bir unsuru kılarak, üslubuna uzamsallık kazandırır. Bu bağlamda Polly, Orme’nin romantik özelemlerinde sanatın Bohemya’sına ulaşmak isteyen şairin dizelerindeki gibi bir esin perisidir.

Kübik bir anlatımın içinden, nesneyi karmaşık bir düzende çağrışımsal bir dile özgü kılarak ele alan Banville, resim sanatını, “*bir hırsızlık gibi bitmek bilmeyen bir mülkiyet uğraşı*” (Banville, 2017: 65) olduğunu söyleyen Orme aracılığıyla, metinlerarasılığa ilişkin kuramsal bakışını, *Mavi Gitar*’ın merkezine taşır. Modernist sanatçının eleştirel tutumunu benimseyen *Mavi Gitar*’ın ressam öznesi Orme, resimsel üslubuyla ilgili ipuçları verirken, kendisine, “*aklanma çabaları gibi şeylerin peşinde mi koşuyorum*” diye sorar” (Banville, 2017: 112). Orme’nin, çelişkili kıldığı sanat tarzı ve kimliğini sorgulamaya yönelik iç hesaplaşmalarında “öz” ya da “gerçeklik”, nesnenin kendisindeki bir özelliğe bağlı olarak değil, deneyimlenen bir gerçeklik olarak açığa çıkar. Kuramını Orme aracılığıyla tarif eden Banville, “*şeyler yoktu, şeylerin etkileri vardı, üretken bağıntılar girdabı*” (Banville, 2017: 65) derken, Picasso’nun kendisi gibi gelenekle bağını koparmaksızın, karşıtlıkların uyumunu amaçlayan kuramını, dilin sonsuzluğuna açılan bir üst-gerçeklik olarak görür.

Dil gibi, Lascaux mağarasında keşfedilen resim örnekleri dışında, görsel sanatlar için de bir ilk örneğe ulaşan göstergeye rastlamak neredeyse imkânsızdır. Dolayısıyla, metnin, çok sesli olma özelliği, edebiyatla, resim nesnesinin buluşturulduğu bir bağlamda hayat sahnesine göndermelerle ilerler, Picasso’nun resimlerinde geçmişe uzanan sanatın arkaik izlerine buluşur. Örneğin, Picasso’nun primitif dönemine ilişkin Orme, sanatçı öznenin ilk arketipsel imgesi, mağara resimlerindeki “*el*” imgesi ile metaforik bir bağlam yaratırken, bir taraftan da yapının bir özelliği olarak özne yerine üstkurmada metnin yazılma sürecine işaret eder. Sanatçı özneyi dilin dünyasında ortaya çıkan oluşumsal bir süreç olarak görür.

Mağara Resimleri-İlk İnsanlar ve Büyülü Eller (Arjantin Eller Mağarası)



<https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwww.tarihlisanat.co>

Kimi ya da neyi temsil edecektim? Nasıl yapacaktım bunu? Sonra aklıma Lascaux mağarasının duvarındaki o ünlü el izi geldi. İşte o bendim, benim imzam, hepimizin imzası, kabilemizin özel işaretiydi. İyi bir haber değildi bu. Ne iyiydi ne de kötü. Hatta bir açıdan benimle doğrudan ilgisi bile yoktu. Fırçamdan erkek geyikler ve yaban öküzleri fırlayacak ve benim bu konuda herhangi bir söz hakkım olmayacaktı. Ben sadece aracı olacaktım. [...]. Sadece aracı, aracı, aracı, Niemand der Maler (Banville, 2017: 196-297).

Banville, Picasso'nun daha sonraki dönemlerinde, resimde ilkel olana duyduğu eğilimi kendi sanatının amacıyla buluşturarak bir sonuca ulaşmaya çalışır. Sanatın işlevi, Picasso'da olduğu gibi Banville için de birbirinin yerine geçen nesnelere, bütün olasılıkların yüzeye taşınmasını öngören metinlerarasılığa özgü bir bağıntılar girdabıdır. Sanatçı ise salt bu bağıntılar arasında dolaşan, nesneyi ise öznesi için görülebilir kılan bir aracıdır.

Orme, Picasso'nun temalarında önemli bir yer bulmuş olan, mitik öyküler, yüzler, portreler, kadınlar, göçebeler, yoksul yaşamlar, rüyalar ve "anne-çocuk" çizimleri arasında dolaşmaktadır. Polly ve konuşamayan oğlu küçük Pip için, "kelimeleri bilmiyordu henüz, dolayısıyla yalnızca resimlerle düşünüyor, dünyayı onlarla algılıyor demektir" (Banville, 2017: 139) diyerek, imgenin, dil öncesi zamanına gönderme yapar ve kuramsal arayışına ilişkin, kendisine de buradan bir ders çıkarmaya çalıştığını duyurur. Mağara duvar resimlerindeki yaşamın bütünlüklü izlerinden, Mısır duvar yazılarına

geçişle meydana gelen parçalı yapıyı, dilin kopyalarına dönüştüren Banville, ilhamını kaybetmiş olan eski ressam Orme aracılığıyla, yeni bir evreye ilişkin Picasso'nun primitif dönemlerine geçişinin gösterenlerini takip eder.

Banville'in yazısında dil, görsel sanat nesnesinin durağanlığını, suskunluğunu yazıyla parçalayarak zamana katılımını sağlar. Ekfrasis, gören özne ile görülen öteki arasındaki ayrışıklığın giderilmesinde dili yazı estetiğinin bir parçası kılarak işlevsel bir amaç yüklenir. *Mavi Gitar*'ın ekfrastik nesnelere, artalanlarında göstereni salt resimsel gerçeklik olan, teoriye ilişkin arayışlarını, nesnel bir gerçeklik zeminine taşınmasını öngören bir üslubun verilerini ortaya koyar. Orme, Dürer'in *Melankoli*'sindeki tombul meleğe benzettiği sevgilisi Polly'yi, "*parıltılı bir gözyaşı süzüldü, ama ben görmemiş gibi yaptım*" (Banville, 2017: 123) sözleriyle, duyguyu dışarda bırakan üslubuyla ilgili ipuçları verirken, modernizmin, nesneyi, salt resimsel gerçekliğini öne çıkarmayı arzulayan teziyle buluşturur. Banville, kendi öznelliğini dışarıda bırakmayı amaçlayan sanatçının arayışındaki bu yeni evreyi, Picasso'nun resimleriyle gerçeklik kazandırdığı kendi sanatsal söylemine ulaştır. Banville'in günümüzde "şimdi" ve "burada olma" özellikleriyle, biricikliğini yitiren sanat eserlerinin ardından bir ağıt gibi ele aldığı yazısında, resimlerin gösterenleri, dilin kopyalarıyla aşkınlaştırılarak, temsil edilemez bir gerçekliğe ulaşır. Resimlerin gösterenleri sanatçı öznenin kimliğini ele geçirilemez bir gerçeklik düzleminde, düşsellikle buluştururken, sanatçının söylemini kübizmin bakış açısıyla uyumlu, sonu gelmeyen bir süreç olarak görür. Nasıl ki resimler bir nesneyi saydamlaştırıyorsa, dil de imgenin gerçekliğini bütünüyle aktarmaktan uzaktır.

3. 2. Benim Adım Kırmızı'da Temsil Sorunları:

3. 2. 1. Eski Türk Sanatlarında Bir Temsil Dili Olarak Resim

Kültürel bir ifade ve iletişim yolu olan resim sanatı, geçmişten günümüze görülebilir olan ile kavranılabilir olan arasındaki ilişkiye göre belirlenir. İmgenin ilk çağlarda büyü ve sihirle kurulan ilintisi, tüm toplumlarda olduğu gibi Türk toplumunda da tek Tanrı inancının ortaya çıkmasıyla evrenin mimarı ve imgenin yaratıcısı olma sıfatını salt Tanrı'ya bahşetmiş, insana dış dünya ve imgeyle kurduğu ilişkiyi soyut bir düzlemde anlaşılır kılarak birtakım sınırlandırmalar getirmiştir. "Eşyayı ve kişileri olduğu gibi resmetmek yerine onları yorumlayarak, üsluplaştırarak, yani belli prensipler

içerisinde değişikliğe uğratarak [...] tasvir etme düşüncesi orijinal bir süsleme tarzının doğmasına zemin hazırlamıştır” (Çam, 2016: 90). Bir tasvir ya da bir heykelin, arkaik bir korkuya ilişkin bir kudrete sahip olacağı düşüncesi, dinlerin ortaya çıkmasıyla putataparlıkla ilişkilendirilmiştir. Böyle bir yanılgıya sebebiyet vermemek için başlangıçta imgenin sanatsal bir temsil içerisinde yer alması, Musevilik, Hıristiyanlık başta olmak üzere, Müslümanlık ve Uzakdoğu öğretileri tarafından da yasak kılınmıştır. Yasağın kökeninde tanrısal gerçeklikle dünyevi gerçeklik arasında kurulan bağın kavramlar yerine, gözle görülebilir bir nesneye indirgenmesinin bir yanılgıya sebebiyet vereceği düşüncesi yer alır. Platon’dan beri sınırlayıcı ve yanıltıcı bir etki uyandırdığı düşünülen duyularla algınabilir olanın, bütünüle ilişkisi, felsefenin olduğu kadar, tüm öğretiler ve dinler için de bir gerçeklik sorunu olarak yer alır.

Bu algının kökeninde yer eden en temel düşünce ise Tanrı’nın zatının bilinmezliği kadar, insan zihninin soyuttan çok somut olanı kavramaya yönelik eğilimidir. Ancak M. Aksel’in de belirttiği gibi, “İslam dini bu kudreti kendi kaynaklarından al[mıştır]. Bu yüzden suretlerden çok remizler[in] sanatın yerini tut [tuğu görülmektedir]” (Aksel, 2010: 164). İslam dininde sanatın suretlerden çok, işaretlerden yola çıkarak göstergeler oluşturması, zihinsel olana yönelişle kavramsal bir sanatın ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Kâinatla ilgili görüşlerini göreceli bir gerçeklik algısı üzerine inşa eden İslam-Türk düşünüşünde, doğal olarak şekil ve suretler de sembolik formlarla ifade edilir. Bu bağlamda, İslam dininin öncülüğünde kendisini geliştiren eski Türk sanatlarında, “Allah bilgi nesnesi değildir. İfade edilemezliği, sonsuzun taklidinin mümkün olmaması ve aşkın olanın temsil edilemezliği, [sanatın ilkesi olur]” (TDV, 2009: 93).

İslam sanat anlayışında ifadenin, dolaysızlığı İslam dinindeki Tanrı anlayışının bir ifadesi olan motif ve biçimlerde de derinden yüzeye çıkışın bir ifadesi olarak Batı sanat anlayışından farklı bir yol izler. Hıristiyanlığın ikonik biçimlerle kurduğu görüntüsel ve kurmaca içerik, Müslümanlıkta yerini sembol ve kavramlara göre belirler. Resim kelimesinin güncel sözlükteki anlamı, “[v]arlıkların doğadaki görünüşlerinin kalem, fırça ve boya gibi araçlarla kâğıt, bez vb. üzerinde yapılan biçimleri” (bkz. TDK <https://sozluk.gov.tr/>) olarak ifade edilir. Resim sözcüğünün Türk Dil Kurumu’ndaki bir diğer anlamı ise “kılık” sözcüğü ile yer bulur. Eski lügatlerde insanın resim nesnesiyle kurduğu bağı duygusal bir çerçeve içine taşıyarak, “iz”, “nişan”, “suret”, “tertup”, “plan” ya da “tarz” ve “üslup” sözcükleriyle farklı anlamlar içerir (Osmanlıca Türkçe Sözlük, Özön, 2005:708). İnsanların resim yoluyla bıraktıkları izler, nişanlar, yalnızca kendini

ifadenin bir yolu değil, aynı zamanda da bir hatıra bırakmanın gereksinimi olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla “resim”, Eski Türk sanatlarında insanın olmadığı yerde insanın kendisine işaret eden, ondan izler taşıyan bir nesnedir. Sanatın psikolojik yaptırımına ilişkin, sanatçının yok olma, unutulma kaygısına karşılık geldiği gibi, yazı ve sözün hafızada bırakmış olduğu etkiyi de çok daha vurucu kılar.

Din ve sanat, ortak bir kültürel iklim içinde yeşermesi nedeniyle, hep kol kola yürümüş, her dönemde insanın varlığı ve kendisini anlayabilmesi kadar, insanın ölümsüzlüğe öykünme arzusunu, anılmak ve bir iz bırakabilmek düşüncesiyle sanatın içinde geliştirdiği geçici çözümlerle, yine sanatla aşmaya çalışmıştır. Resim ve yazı, bu çözümlerin içinde birbirlerini destekleyen, zaman zaman da bir diğerinin ötekisi olarak konumlanan bir ifade arayışı içinde “uzamsallığı”, öykünülen bir nesne kılarken, minyatür sanatında bir üslup sorunu olarak “zamanın” durağanlığını görünür kılmak arzusundadır. “Ebru sanatı” İslam dünyasına özgü bir sanat olarak ayrıcalıklı yerini korurken, yazı ve tezhip sanatlarının Eski Türk sanatında önemli bir yer edinmesi, raks, musiki ve resmin, ikincil bir konumda yer alması, İslam felsefesindeki kavramsal bir Tanrı anlayışıyla ulaşılan bir sonuca ilişkindir. Mimaride ise evrensel birlik ve denge düşüncesine atıf yapan simgesel biçimler öne çıkarken, N. Çam’ın (2016: 91) da ileri sürdüğü gibi göz belli bir düzen içinde devam eden bu zikzakları takip ederken bile, İslami düşünceye yönelik bir tefekkür deneyimi ortaya çıkarır. Dolayısıyla, geometrik düzenlilikteki bu formlar, Batı’nın “arabesk” olarak adlandırdığı, başlama ve bitme noktası belli olmayan bir kompozisyon anlayışından farklıdır.

Dinlerin halka soyut bir Tanrı fikrini aşılamaı amaçlamak istemesi sonucunda gelişen Orta Çağ sanatı, kaynağını, şekli olmayan, yaratılmamış bir Tanrı düşüncesinden alır. Tasvirlerle tapınmayı ortadan kaldırmayı amaçlarken, yaşamın aynası olan sanat, soyut bir nitelik kazanarak, görülmeyeni göstermeyi sanatın yasaı kılar. Temsil edilemez olanı ancak sıfatlarıyla sezdirenen bir Tanrı anlayışının görünür kılındığı Eski Türk sanatında, var olanı yeğlemek yerine, yok olanı ya da üstü örtük olanı düşündürmek, bu inancın sanatın bir ilkesi haline getirilebilmesi olarak gelişme gösterir. Hat sanatı başta olmak üzere, yazı-resim, minyatür ve halk sanatı hikâye resim ve motiflerinde ortak bir çerçeve çizer.

Gösterileni zihinlerde kurarken, göstergesinin çok net olmaması, sanatın kurgusunda hep bir amaca hizmet etmiştir. Dolayısıyla “resim”, Aksel’in *Anadolu Halk Resimleri* (2010: 125) adlı kitabında yer verdiği gibi, Eski Türk sanatında farklı işlevler

üstlenmiş, sanatta geniş bir işaretler kümesi oluşturmuştur. Güzelin yokluğunda göstereni olan, “resmine” razı olmak, Türk sanatında resme verilen önemi kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla resim, sessiz, sözsüz anlatacağını en kısa yoldan anlatan bir çizgi sanatı, yani eşyayı ve insanı en kolay yoldan tarif eden bir vasıta olarak görülür.

İslam-Türk sentezinde nesnenin bu görünümü, onun doğada görüldüğü gibi temsil edilemeyeceğinin bir işaretidir. İnsanı, eyleme özgü bir varlık olarak tanımlayan İslami anlayış bu nedenle insanın mimetik bir anlayışla betimlenmesini uygun görmemiştir. Dolayısıyla, doğa ya da manzara, görülenlerden ziyade masallardan, rüyalardan kurulmuş bir örgüyü betimleyerek, aslına uygun değil, sembolik özellikleriyle ele alınır. Perspektif yerine düz ve simetrik çizgilere yönelir; kimi zaman, dekoratif bir özellik kazanarak detay ve tekrarlara bağlı çizgilerle öne çıkar. Bu çizgiler, serbest bir estetikten ziyade, geometrik formlarla, tekrarlara ve karşıtlıklara bağlı olarak halı, kilim, tezhip, çini, mimari gibi keskin çizgilerle beliren sanat kollarıyla uyumluluk içinde olan bir üslubu öne çıkarır.

Yapay göstergelerin kurulumuyla ikinci bir doğa anlayışını ortaya çıkaran resim sanatının Doğu ve Batı kültüründeki ifadesi, Rönesans’la birlikte, görülenin anlatımıyla, zihinsel ya da bilgiye dayalı kavramsal gerçekliğin anlatımındaki farklılıklar üzerinden kendisini şekillendirir. Zira Orta Çağ sonrasında Batı resim sanatı, bilimsel gelişmelere koşut salt görülen üzerinden yansıtmacı bir gerçekliği esas almaya başlar. Doğu, geleneksel olan kalıpların dışına kolay kolay çıkamasa da görülmeyeni ifadede nakkaşına Batı’da hiç olmadığı kadar özgürlükler tanır. Nesnenin gerçekliğini aşan nakkaş, keyfi bir yaklaşımla bir sarayın içini, dış mekânla bir arada verebilir. Bu aynı zamanda Doğu’da tabiatın bir düş gibi ele alınmasıyla ilgilidir. Nesnelerin mukavemetini kaybettiği halk resimlerinde kimi zaman minyatürlerde de görüleceği üzere, eşyanın sınırları dışına çıkan betimlemelere rastlanır.

Güzelin ölçütü olan resim, küçülen boyutlarıyla, kitaplar arasında, metne bağlı olarak kitap sanatının adeta bir eki gibi sunulur. Figürler ise bir kompozisyon oluşturmak için iki boyutlu yüzeye orantı gözetilmeksizin dağıtılır ve içinde bulunduğu mekânla bir bütünlük içine girer. Eski Türk sanatı, güzelin temsili olarak mükemmeli ararken bunu bir tekrarlar zinciri içinde gerçekleştirir. İnsanın ya da güzelin kendisini göstermeksizin onu anlatmaya çalışır. Zihnen düşünülerek yapılan resimler, salt hayallerin değil, gördüklerini de hayalen çizmeyi esas alan bir inanç ve fikir ortamında yeşerir; bu nedenle bir benzetme değil, tezyin- bezeme-sanatı olarak kabul görür. Resimsel göstergeler olarak

minyatürler, küçülerek kendisinden çok metinlere gönderme yapan dekoratif bir nitelik kazanır. Piroğlu, And, Eroğlu, Çam gibi kaynaklarından yararlandığımız uzmanlar, Türklerde dekoratif bir sanata yönelme arzusunun salt din taassubu ile ilgili olamayacağı yönünde ortak bir görüş içindedir.

Çizgide olduğu gibi renk ve gölge konusu da Eski Türk resim sanatında özgün üslubunu 18. yüzyıla dek korumuştur. “Müslüman sanatçı, rengi objektif olarak kavramadığı gibi, aldaticı görünümlere, yani anlık izlenimlere de karşıdır. Devamlı değişen bir renk atmosferi, değiştiğine göre tespit etmeye de değmez” (Ayvazoğlu, 2016: 89). Ayvazoğlu, rengi objeden ayıran İzlenimcilerle, Mevlana’nın görüşleri arasında bir bağ kurarsa da rengi pozitivist yaklaşımlarla gözleme dayandıran anlık değişimlerle ilgisinin kabul edilemez olduğunu ileri sürer. İslami kaynakların etkisinde kalan sanatçı için renk, eşyanın kendisinden taşan ve bir zıtlık içermeyen bir nur’dur. Dolayısıyla, Eski Türk sanatında derinlikten yoksun renk ve gölge konusu da mimetik kaygılarla minyatür sanatının bir unsuru olarak gözetilmez. Nesnelere gibi renkler de gerçek bir âlemin sınırlarından uzaklaşır ve düşsel bir atmosferi betimler. Renklerde gerçeklik kaygısı gözetmeyen nakkaş, kendine özgü bir fenomenolojik bir alan yaratır; gözünü güneş tayfının renklerinden, kalp gözüyle görülen değişmeyen mutlak renklere çevirir.

3. 2. 1. 1. İslam ve Eski Türk Sanatlarında Karşılaştırmalı Bir Bakışla

Yazı ve Resim

İnsan yaşamının bir ifadesi olan sanatlar arasındaki ayırım, dinlerin yaklaşımıyla, bir bakıma, sanatın tanımı içinde sorunsallaştırılan bir yapıya gönderme yapar. Nesnesine öykünen ama onun yerini alamayan tasvir, durağan ve mekâna bağlı bir sanat olarak kendisini tanımlar. Doğu, uzun bir süre dışında kalmaya çalışmışsa da Batı, insanı gördüğüyle, gerçekçi bir doğa anlayışıyla sınırlamak istemiştir. Şiir ise Orta Çağ sanatında uzun bir süre, kavramsal bir gerçekliğin üzerine kendisini inşa eder. Doğu’da önceliğin dille geliştirilen sanatlara verilmesi İslamiyet’le birlikte gelişme gösteren kültürel bir sonuca ilişkindir.

İslam sanatlarında resim ve yazı hep iç içe olmuş, resim metne eşlik eden özelliğini, İslam İmparatorlukları zamanında sanat zevkinin burjuvalaşmasıyla kazanmıştır. İpşiroğlu, *Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem* (2004: 40) adlı kitabında, İslam sanatları içerisindeki kitap ressamlığının başlangıcının, Hz. Muhammed devrinde ortaya

çıkan sufi öğretilerin etkisi altında gelişmeye başladığını yazar. Toplumsal değişikliklerin ortaya çıktığı Emeviler devrinde, sanat bir ün ve itibar kaygısına dönüşmeye başlamıştır. Batı’da Rönesans dönemine ilişkin çabaların sanatın gelişiminde oynadığı rol, Doğu için de benzer etkiler uyandırır. Aristokrasinin gelişiminde özellikle kral ve padişahlar güçlü devlet olma isteğiyle ilişkili olarak sarayda sanatın ve sanatçıların hamiliğine soyunurlar.

Soyut bir tabiat anlayışıyla gelişen şiir, resim sanatına göre her zaman önde olmuştur. Ancak kitap ressamlığının, İslam dünyasında yazın sanatının hep gölgesinde kaldığı bilinmektedir. Nedeni ise İpşiroğlu’nun da altını çizdiği gibi Kur’an’ın şiir diline yatkınlığında ve Tanrı sözünün Kur’an’ın dilinde bir hakikati ortaya koymasındır. Dolayısıyla, Allah’ın sıfatlarını görünür kılmaya öykünen İslami sanatlarda duyumsamaya yönelik bir estetik anlayış her zaman geçerli olmuştur. Gerek nakış sanatında gerekse şiir dilinde düşselliği öne çıkaran sanatın dili, İslam kültürleri arasında belirgin farklılıklar göstermiştir.

Rönesans devrinde olduğu gibi İslam sanatlarında resmin yükselişi, Moğollar devrinde gerçekleşir. Hayal gücünün imgelemine sunan sanatçıların, “[Şehname’den] öğrendikleri yeni resim dili, 14. yüzyıl İslam kitap ressamlığında yeni bir çığır açar” (İpşiroğlu, 2018: 38). İçindeki bazı betimlemelerin Orta-Asya *Pencikent* duvar resimleri ile ilişkisinin olduğu saptansa da konulardaki çeşitliliğin, nakkaşının herhangi bir ilk örnekten yola çıkmaksızın düş dünyasının zenginliğini ortaya koyan bir çeşitliliğe ulaştığı görülür. Bu süreçte, minyatürlerde yeni konulara yer verilir: *Rüstem*’in atı *Rahş*’in aslanla boğuşması, *İsfendiyar*’ın Simurg ve ejderhayla savaşı, Hüsrev’in sarayın penceresinde bekleyen Şirin’le karşılaşması, *Behram Gür*’ün av sahneleri gibi kimi epik özelliklerle İslam dünyası için yeni bir model oluşturan konular betimlenir. Moğollarla birlikte Peygamberlerin hayatı (*Kıyasu’l-Enbiya*) ve Hz. Muhammed’in göğe çıkması (*Miraçname*) gibi dini konuların metne eşlik eden tasvirleri yer alır. Bu minyatürlerin gerçekçi bir gösterim dilini ortaya çıkardığı ileri sürülse de İslam sanatlarında bir Rönesans etkisi uyandıran bu değişim arzusu fazla uzun sürmeyecektir. Orta Çağ’a özgü Erken Rönesans izlenimlerinin uyandığı bu resimlerle nakkaş, Doğu’da metafizik âlemlerle dünyevi olan arasında bir aracı olarak konumlanırken, Batı’da Dante’nin, *İlahi Komedya*’sında *Miraçname*’nin etkileri, Hıristiyanlığın söylemleriyle uzlaştırılır. Timurlular zamanında sanatın yeniden dini duygulardan yola çıkılarak temsili, Nizami’nin *Hamse* adlı eserinde en belirgin formunu alır ve Nizami’nin şiirlerindeki soyut imgesel dil, bir *Antoloji* ile resimlenir. Doğa, Batı’ya özgü benzetme dilinden farklı

olarak nesnelere zaman ve mekân boyutundan sıyrılan devinimsiz bir görüntüler dizgesi oluşturur. İslam sanatlarında görülen bu soyutlama eğiliminin, şiirde 9. yüzyılda gerçekleşmesi, resimdeki soyutlamanın ise 1200'lerde belirmesi, şiir ve resim sanatı arasındaki gelişim çizgisinin karşılaştırılabilir olmasına olanak tanır. Soyutlaştıkça dekoratif bir nitelik kazanan resim sanatının, halk hikâyelerinde de izlenebildiği gibi gerçeklik etkisini yok eden bir ideal tanımı içerisinde yer aldığı ve bunu resimle de sürdürdüğü görülür.

Rönesans'la başlayan Doğu ve Batı sanatları arasındaki ayrışma, öznelliğin bir üslup sorunu olarak belirlediği Fransız Devrimi'nin sonlarına dek sürer. Batı, yeni bir çağa duyduğu özlemi “yeniden uyanış” olarak adlandırdığı Rönesans'la yaşarken, Doğu, özlemine farklı bir coğrafyada, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethiyle, Osmanlı Devleti'nin sınırlarını Batı'ya doğru genişletmek istemesi ve Doğu Roma İmparatorluğu'na son vermesiyle duyurur. Bu dönem Osmanlı Devleti'nin sanatında Batı'ya en açık olduğu dönemdir. Ele geçirdiği şehrin sanatının koruyuculuğunu üstlenen II. Mehmet, Batı'yla ilişkilerine önem vererek dönemin sanatçılarıyla yakın ilişkiler kurar ve İtalya'dan Gentile Bellini'yi sarayına davet ederek portresini yaptırır. Fatih Sultan Mehmet, sarayının duvarlarına yaptırdığı fresklerle de İmparatorluğunda Rönesans'ın etkilerini hissettirir. Kendisinden sonra gelen padişahlarda ise Doğu kültürünün etkisinin ağır bastığı görülür.

İpşiroğlu, Osmanlı resim sanatının, İslam sanatlarıyla ortak bir havuzdan beslendiğini, ancak İstanbul'un bir kültür merkezi olarak yükselişinde, resimlendirilen el yazmalarında özgün bir üslubu geliştirmiş olduğunun altını çizer. Örneğin, Osmanlılarda İran'ın *Şehname* ve *Hamse* adlı eserlerinde görüldüğü gibi epik ve kahramanlık destanları yerine bir belge niteliği taşıyan *Surname* ressamlığı önem kazanır. “Bilimsel eserler, seyahatnameler, dini biyografiler, peygamberlerin hayatı, ansiklopediler ve kronikler [bu farklılığın ayırt edici anlatım araçları olur]” (İpşiroğlu, 2018: 66). İran'ın düşsellik içeren betimlemeleri yerine, Osmanlı minyatürlerinde günlük hayatın gözlemleri yer alır ve toplum hayatıyla ilgili konuların karikatürize edilerek anlatıldığı el yazmaları resimlendirilir. Osmanlı arşivinin tüm kurumlarına ilişkin önemli bir kaynak niteliği taşıyan bu belgeler, sanatın ifadesinde sıra dışı bir işlevi yerine getirir. Metin And (2007: 58) bir halk şenliğine dönüşen düğünlerin, şehzadelerin sünnet seremonilerinin betimlendiği *Surnameler*'de esnaf loncaları da dâhil olmak üzere tüm devlet

kurumlarının, elçi ve dışardan gelen konukların bu gösterilere katıldıklarını ve kendilerini temsil ettiklerini yazar.

İpşiroğlu ise *Surname* minyatürlerinin, Topkapı Sarayı'ndaki bir resim atölyesinde birçok ustanın iş birliğiyle hazırlanmış olduğuna değinir. Kimi zaman farklı ellerden çıkan minyatürlerin aynı değeri taşımadığı ileri sürülse de minyatürlerde hâkim olan betimleme, “uyumun” dışavurumudur. Dolayısıyla İpşiroğlu'nun (2018: 71) da altını çizdiği gibi, çalışmaları yöneten ve bütün sorumluluğu taşıyan usta Nakkaş başı Osman'dır. Nakkaş Osman, aynı zamanda güncel hayatın betimlemelerini içeren *Surname* ressamlığının kurucusudur.

İran minyatürlerinden ayrılan bir diğer unsur da devlet geleneğine ilişkin yöneticilerin konumuyla ilgilidir; Padişah'ın minyatürlerde temsil edilmiş biçimlerindeki farklılık en önemli ayırt edici unsurlardan biridir. Padişahın yüceltilen varlığı, çok defa olayları yöneten gizli bir güç olarak belirtilse de resimde, belli başlı sahneler dışında padişahın yer almadığı, hatta ön plana geçmediği görülür. Dolayısıyla, bu dünyanın gelip geçiciliği padişahın da yüceltilmediği kültürel bir eğilim olarak sanatın ifadesine yansır. Padişahlar için hazırlanan *Şehinşahname*'ler, epik unsurlar yerine, birer kronik belge olarak önemli olayları anlatan yazı ve resim birlikteliğinin önemli örneklerini sunar. Osmanlı Devleti'nde sistemin bütünsel bir bakışla ele alınmasının örnekleri, sanatında da bir ifade biçimi olarak dizgesel bir bütünlüğün unsurları olarak kurulur ve sanatın ifadesinde belirleyici bir rol üstlenir. Bu dünyanın gelip geçiciliği bilinse de resim düşsel olandan uzaklaşarak, şematik formlar içerisinde bize yaşamın yetersizliklerini gerçekçi bir yaklaşımla verir. Zamanın akışının hissedilir olduğu resimlerdeki anların yoğunluğu, resimlerin öyküsel özelliğiyle ilgilidir. Mutlak bir zamanın içinde de olsa, her şeyin bir süreklilik içinde akıp gitmekte olduğunu bize hissettirir.

Osmanlı resim sanatında yazı-resim ilişkisinin belirlediği bir başka tür de manzara ressamlığının yerini tutan plan ve topoğrafya betimlemelerinin yer aldığı, Matrakçı Nasuh'un resimleridir. Tükel, Matrakçı'nın tıpkı bir romancı, bir ressam gibi kendine özgü bir düzen kurduğundan söz eder. Tükel'in de vurguladığı gibi, “yapı” (dizge) minyatür sanatı içinde farklı, bir kerelik bir görüntü sunar” (Tükel, 2005: 50). Bu bir kerelik görüntüler, zamanın akışkanlığı içinde sadece dekoru değiştirir. Kanuni Sultan Süleyman'la birlikte İran Seferi'ne katılan Matrakçı'nın şematik haritalarında, kendine özgü bir form diliyle anlatılan mimari yapılar, şehirler, tarihi kalıntılar, dağlar, ovalar, akarsular kavramsal formlarıyla betimlenir ve İpşiroğlu'nun vurguladığı gibi suyolları,

bir hareket motifi halinde minyatürlerin kalıplaşmış formlarından kendisini ayırıştırır. Matrakçı, gördüğü yerleri, nesnel bir anlatımla bize verirken, zaman zaman düşselliğe özgü bir resim dili yaratır, kuşbakışı masalsi bir dünyanın içinden seslenir. *Mecmu-i Menazil*'de resimler bir *seyahatnameye* özgü öyküsellik kazanır, “okumak” ile “görmek” edimi zihinsel bir tasavvurun içinde kültüre özgü bir betimleme dili geliştirir.

Doğu Türkistan'da Uygur Türkleri arasında Budizm ve Maniheizm etkisi altında yapılan büyük hacimli resimler, Türklerin İslamiyet'e geçişleriyle birlikte boyutları küçülerek kitapların içinde metinlerin destekleyicisi haline gelir. Doğu'da ressamların piri olarak adlandırılan Mâni adlı nakkaşın, kendisine ait olduğu ileri sürülen resimlerin izine rastlanılmasa da belli bir üslubun varlığı ile Mâni tarzı resimden söz edildiği anlaşılmaktadır. Doğu Türkistan'da görülen Mâni tarzındaki bu resimlerin tamamının Türklere ait olduğu ileri sürülmekte, bu üslubun Mezopotamya'ya kadar uzanan bir coğrafyayı etkilediği görülmektedir. Aksel'in, *Masal ve Resim* (2016: 44) adlı çalışmasında ileri sürdüğü gibi Türklerin, akıncı bir kavim olmaları nedeniyle, sanatları birbirine bağlamaya vesile olmaları arasındaki bağ, akla yatkın gözükmektedir. Bu bağlamda, farklı coğrafyalara yönelik, Bağdat, Tebriz, Semerkant, Pekin bu kaynaşmanın izlerini taşıyan kültür merkezleridir. Timur zamanında sanatın merkezi, Semerkant'tan, Herat'a kayarken, minyatür sanatıyla ilişkilendirilen kitap sanatı, Hint Türkleri arasında da önemli bir etki uyandırır. Ekber Şah ve Cihangir adlı hükümdarların kendilerinin de nakkaş olmaları nedeniyle, minyatür sanatı en parlak dönemini yaşar.

Eski Türk Resim Sanatı denilince, İslam dünyasının ortak bir sanatı olan minyatürler ve dini bir sanat olarak bilinen “hat” sanatı akla gelmektedir. Sözün resmi olarak ifade edilen “hat” sanatının dönüşümüyle, “yazı-resim” örnekleri, yazıdan imgeye geçişin ön çalışmaları olur. Minyatürler ise daha çok sarayın, elitin, aydınların sanatı olarak kökleri saraya bağlı bir üslubu ortaya koyar, aydınların zevkini yansıtır. Minyatürleri içeren el yazmaları Aksel'in de değindiği gibi, “mücellitlik” (ciltleme), “müzehhiplik” (kitaplarda tezhip ve altın yıldızla kenar boyama), “hattatlık”, “nakkaşlık” olmak üzere toplu bir çalışmanın ürünü olarak birtakım sınıflara ayrılır (bkz. Aksel, 2016: 73). Ardında büyük bir kültürün izlerini barındıran ve bir iş bölümüyle temsil edilen bu meslek grupları, sanatta uzun yıllara dayalı bir emeğin ve bir maharetin ürünü olarak kolektif bir sanatın kurucusu olurlar.

Eski Türk sanatında bir diğer kol da yeterince gelişme gösteremediği düşünülen “halk resim” sanatıdır. Konunun uzmanı Aksel, halk sanatını temsil eden resimlerin

yeterince korunmadığını, minyatüre gösterilen ihtimamın halk resim sanatına gösterilmediğinin özellikle altını çizer; bu eserler çoğunlukla bir köşede unutulmuş, kaybolmuş ya da uzak ülkelere götürülerek yabancıların eline geçmiştir. Eski Türk sanatına özgü tüm sanatların ortak noktası, gördüğümüz her şeyi, kendi görünüş biçimlerinden uzaklaştırma kaygısı ve tabiatta görmediklerimizi de sanatsal bir dışavurumla görünür ya da duyumsanır hale sokmak olmuştur.

Türk sanatının 21. yüzyıla dek, resimde “figürü” benimseyen Batı sanatından, en önemli farkı, şekiller kadar soyut düşünceleri de geometrik bir yaklaşımla ele almasıdır. Kimi zaman bu biçimleri-insan, hayvan, çiçek-düzensizleştirerek, göstergesini temsil ettiği şeyin dışına taşıyan bir anlama tabii kılmıştır. Çizgilerin, formların kendilerini temsil etmemesi, onları doğrudan anlaşılmayan figürler haline sokması, estetiğe yönelik uyumu dışında anlaşılmaları için hep bir alt bilgiyi gerekli kılmıştır. Batı dünyası ve kimi kanaat önderleri, Türk sanatının figürden figürsüze, belirliden, belirsiz geçişinin altında yatan nedenleri, Müslümanlığın inanç sistemiyle ilişkilendirmişlerdir. Konunun birçok uzmanı gibi Aksel de canlıları tabiattan uzaklaştırma kaygısının köklerini Asya geleneklerinde aramanın daha doğru olacağını ileri sürmüştür. “Canlı varlıklar, stilize edilerek kökünden kopmuş, görülenler düz renklerle belirtilmiş, etrafı sınırlandırılmış, tabiata uyarlıktan uzaklaştırılmıştır” (Aksel, 2010: 69). Bu yaklaşım, yaşamın içindeki karmaşayı bize aktardığı gibi imgeyi bilinebilir olmaktan uzaklaştıran çok boyutluluğu ve sanatın içinde bize farklı bir dünyanın pencerelerini açan dışavurumlardan izler taşır; gerçeğin farklı bir boyutta algılanabileceğiyle ilgili önemli ipuçları sunar.

İslam sanatında imgenin sorunlu yapısı, nesnenin temsil ediliş biçimiyle ilgilidir. Nesnenin iki ya da üç boyutlu dünyasında, gölgesi yere düşmeyen bir biçim olarak belirlenmesini bir kural olarak belirler. Bir şeyin ruhu olmak gibi canlı-cansız nesnelere (taş, toprak gibi) olarak bir karşıtlık içinde değerlendirilmesi ya da bitkilerde olduğu gibi canlı olduğu halde hareketsiz olması nedeniyle tasvirinde bir sakınca görülmemesi, geleneğin katı kurallarını inşa ederken aynı zamanda tekrara düşmemek için resim sanatında kendisine uygun çözümler geliştirir. Çizgi ve renkleriyle bilinen bir dünyanın dışına çıkan eski Türk sanatının, çağımızda sanatta uzun bir öyküsü ve arayışı olan Batı'nın yeni sanat akımlarına katkı sağladığı, göndergeleriyle güncel sanatı etkilediği görülmektedir. Renk ve şekille düşünme alışkanlığı olan Türk halkındaki soyut ve folklorik yaklaşımlar, günümüzde pek çoğunun izine rastlanılmasa dahi mevcut olanlarla bile zengin bir kaynak sunar. Aralarında büyü ve tılsımla ilgili olan beş asır öncesinin

örneklerine rastlanılabileceği gibi, taşbaskı hikâye kitaplarındaki metinler olmak üzere, öyküsellğin benimsendiği duvar resimleriyle, ardında, güçlü bir geleneği barındırır.

Halk resimleri, doğaya öykünme ve taklit kaygısı gözetilmeksizin salt, halkın hayal dünyasında gerçekleşen, inanç ve düşüncelerin resim diliyle ifadesini gözetir. Mimetik kaygılarla yapılan resmin gerçeğin yerini alamayacağı inancı, sembollerin de bir inanç ve düşünce atmosferine göre betimlenmesi ilkesini gözetir. Bir sembol olarak resim, “bir fikrin benzerini değil, kendisini verir bize” (M. Ş. İpşiroğlu: bkz. Aksel, 2010: xvii). O halde resim, bir sembol olarak temsil ettiği fikrin yerine geçebilir, bir işaret ve sembol dili olarak sürekliliğe ilişkin halkın belleğinde kolaylıkla yerini koruyabilir. Bu doğal sürecin sanatın diliyle, ustadan çırağa geçen belli kalıplara bağlı olarak betimlenişi, kimi tasvir ve kalıp imgeleri, tıpkı mağara resimlerinin ilk insanlar üzerinde yarattığı büyü ve sihir etkisinde gözlenebildiği gibi yaşam üzerinde de büyük bir etki uyandırır. Halk arasında yayılmış olan aşk hikâyelerinin resimlerinin, bir gerçeklik yanılsamasına yol açarak halkın bu kahramanlarla özdeşleşmesi ve bu hikâyelerin kendi başından geçiyormuşçasına kahramanların duygu dünyasıyla kendileri arasında bir köprü oluşturması, sanatın bir gereği olarak gücünü gösterir. İpşiroğlu'nun da belirttiği gibi tasvire âşık olan delikanlıların hikâyeleri, resmin bazen aslının yerine geçtiği bir tılsım kudreti taşıyabileceğini bize göstermektedir. Bu da imgenin bilinçaltında oluşturduğu arkaik bir duyguya ilişkin onun hem yücelten hem de korkulan bir nesneye dönüşmesine ve imgenin kültürel bir zemin içinde algılanmasına yol açtığı kanısını taşır.

Rönesans'la birlikte Batı hem bilimde hem de sanatta büyük bir uyanış dönemi yaşamakla birlikte, dinin sanattaki etkin rolü yüzyıllar boyu devam etmiş, kendine özgü çözümlerle yeni biçimler içinde kabuk değiştirmiştir. Nedeni ise din ve sanatın yüzyıllar boyu el ele yürümesidir. İsa'nın havarilerinden Aziz Pavlus'un sanata, özellikle de Phydias'ın eserlerine karşı muhalif tavrı, yukarıda da değinildiği gibi yazınsallığın içinde çok yer bulmuş bir konu olarak karşımıza çıkar. Bizans'ta ikon ve heykellerin tahrip edilmesi, karanlık Orta Çağ ve Reformu'nun resim sanatına kısıtlamalar getirmesi gibi kimi caydırıcı etkenler olarak belirse de Batı'nın, görsel sanatlarla ilişkisinde dine yaslanarak büyük ilerlemeler kaydetmiş olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle Hıristiyanlık dini, resim sanatını, kutsal öykülerin betimlenmesi ve okuma yazma bilmeyen halkın aydınlatılması olarak, dinin yaygınlaştırılmasında bir seçenek olarak görmüştür. İslam dini ise sanata böyle bir işlev yüklememiştir. Örneğin, Hıristiyanlıkta kutsal kişilerin resimlerinin yapılmasında bir sakınca görülmezken, Müslümanlıkta kutsal kişilerin

resimlerinin yapılmasının uygun karşılanmadığı, yapıldığında ise tapınma isteğine karşı koyma amacıyla elleri ve yüzlerinin kapalı olarak gösterildiği görülmektedir. Dolayısıyla, İslam dininde insanın kutsal bir varlık olarak görülmesi, Türk sanatında imgesinin gerçekçi betimlemeler içinde yer almasını olanaksız kılmıştır. Fatih Sultan Mehmet'in Venedikli Gentile Bellini'yi, portresini yaptırmak için davet etmesinden sonra bile gerçekçi portrelerin yapılması uzun bir süre toplumda kabul görmemiştir. Türk Resim sanatındaki değişikliklerin, Batı'nın Rokoko ve Barok Mimari üslubunun benimsenmesinden sonra gelişme göstermesi, zihniyet farkının bir tezahürüdür.

Zerdüştlük ve Budizm'de de görüleceği üzere, farklı Doğu toplumlarında da getirilen yasakların, aslında insanı koruma amaçlı olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Dış dünyanın imgesel yanılması yerine, insanın evrenle ilişkisini, kendi içine dönerek kuracağı, kendisini ve varlığı ancak bu şekilde anlayabileceği ilkesinden yola çıkar. Dolayısıyla imgeye duyulan korkunun altında yatan asıl neden, insanın gerçeklikle ilişkisi ve varoluşa yönelik bir kaygıyı dile getirdiği kanısını taşır.

Yazıdan resme geçiş, Türk sanatının sıra dışı bir özelliği olarak görülür. Dolayısıyla, Türk toplumunun sanatta izlediği yol, görselden işitsele değil, varlığı anlama kaygısıyla, işitselden görsele olarak biçim değiştirir. Bir çizgi sanatı olan güzel yazı, eski adıyla "hüsnuhat", uzun yıllar dini sanat olarak kabul görmüş, bu yazıları yazan hattatlar devlet hizmetlerinde ayrıcalıklı bir konuma yükseltilmişlerdir. Bunun en önemli nedeni hat sanatının soyut bir sanat olması ve duyumsanır içeriğinin Kur'an'dan ayetler ve Tanrı'nın isimlerini içermesidir. Arabesk çizgi formlarıyla yazılan ve herhangi bir benzetme kaygısı güdülmeksizin kendine özgü çizgisel biçimler geliştiren hat sanatı, aynı zamanda süsleme (tezyin) olarak da bir işlev üstlenmiştir.

Hattatların kitap sanatının bir kolu olan tezhip sanatını benimsedikleri bilinmektedir ancak yazıyı resim haline sokma işini daha çok halk sanatçılarının üstlendiği ileri sürülür. Kufi yazının Hz. Ali tarafından yazıldığı ileri sürülse de yapılan araştırmalar sonucunda, İslam öncesi bir devre ait olduğu saptanmıştır. Dolayısıyla isimsiz ustaların elinde kendisini geliştiren bu soyut biçimlerin, toplumdaki birleşik düşüncelerin yansıtılmasında kolektif bilince dair geniş bir alan yaratır. Yazının stilize ve soyut formları duyumsanır bir dışavurumu dinsel kaynakların içeriğiyle uyumlu hale getirir.

Aksel, Eski Türk sanatıyla ilgili yaptığı çalışmada, resimleri üç ayrı ayrı kategoride incelerken, Yazı (Hüsnühat) ve resim-yazı örneklerini dini resimler olarak gruplandırmış, halk resimleriyle, sarayın sanatı olarak minyatürleri farklı kategoride ele almıştır. Gitgide resimle ilişkisi daha belirgin hale gelen resim-yazı örneklerinde, nesnelerin soyut temsillerinde büyük bir başarı kazanılırken, bu imgesel etkilerin temsilinde harflerin estetik değeri ve yazı sanatındaki ustalık önemli bir rol oynar.

3. 2. 1. 2. Hüsnühat

*Hokka ve kalem ve
onunla yazılana and olsun
Kur'an-ı Kerim (K, 68/1)*

“İnsana kalemle yazmanın Allah tarafından öğretilmiş olduğunun bildirilmiş olması (K, 96/4), İslam dünyasında kalem ve yazıya karşı ilginin son derece yüksek olmasını sağlayan sebeplerden biridir” (Ayvazoğlu, 2016: 129; bkz. TDV, CİLT 24: 243-245). İbn-i Abbas tarafından aktarılan bir hadise göre ise “kalem” yaratılan ilk mahlûktur. Dolayısıyla, Kuran’da “kalemle” ilgili bir ayetin bulunması, dinin kaynaklarından beslenen İslam sanatlarında, yazının öncülüğüne ilişkin bir ifade biçimini anlaşılır kılmaktadır. İslam kültürü, tasvirde doğanın öykünmeci benzerliğini bulurken, “yazı” da onaylanmanın getirdiği iç rahatlığıyla kendisini ifade edebileceği bir alan bulur ve bir medeniyet inşasına yönelir. Ayvazoğlu’nun da belirttiği gibi harflerin tabiattaki şekillerle doğrudan ya da dolaylı ilgilerinin bulunmaması, kendi özgün biçimlerini, Arap alfabesinin eğri çizgilerden oluşan gösteren dizgesinde geliştirmesi nedenlerinden biri olarak anılabilir.

Yazının İslam medeniyetiyle ilişkisinde hattat, dış gerçekten kendisini tamamıyla soyutlayabildiği gibi, rengi de ortadan kaldırarak duyumsamayı kozmik bir boyuta taşır. Siyah ve beyazın karşıtlığında hattat, en saf olana ulaşmayı ve evrenin ritmiyle uyum içinde bir gösterimi, müzikal çizgileriyle ortaya çıkarmayı amaçlar. Yazılar resim olur, kendine özgü teknik ve prensipleriyle mimari bir disiplini ortaya çıkarır; zaman zaman bezeme unsuru olarak kullanılır. Anlamanın ötesinde salt bir iç görüyle görülür ve duyumsanır olan yazı, minyatürde de izlenebileceği gibi istifleme yöntemiyle

metafiziksel bir plastik dil oluşturur. Görsellik boyutundan tinselliğe yönelim gösterir. İslamiyet'ten önceki asırlara uzanan ve Fenike yazısına bağlanan *Nabat* yazısının bir devamı olduğu bulgularan harflerin bir yazı biçimi olarak öncesinde Arap, sonrasında İslam şemsiyesi altındaki uygarlıkların gelişmesine koşut kendi özgün üslubunu kazanır. (TDV, 1997: Cilt.16: 427).

Hat sanatı, Kûfi yazının geliştirilmesi sonucunda Osmanlı döneminde yüksek bir stilizasyona ulaşmış ve teknik bir ustalık kazanmıştır. Zamanla tekrara düşmeye başlayan İslam sanatlarında tasvir konusundaki önyargılar, yeni ifade arayışlarına duyulan gereksinimi yazıya yönelik arayışlarla geliştirmiştir. Soyut bir yaklaşımla ele alınan hat sanatından yazı-resim olarak anılan yeni bir biçim dili doğmuştur. Yazı-resim dilinin oluşturacağı anlam dünyasını, İslam metafiziğine aykırı bulan görüşlere göre bunların daha çok folklorik bir nitelik taşıdığı ve hattatlar tarafından önemsenmediği ileri sürülmektedir.

3. 2. 1. 3. Yazı-Resim Sanatı

Eski Türk sanatında harflerin, insan, hayvan, hatta eşya gibi farklı nesne kalıpları oluştururken görünenin ardındaki bir dünyanın kapılarını aralamayı amaçlaması, öznenin nesnesiyle bağını, dışsal ve içsel olarak çift bakışlılığa özgü kılar. Gelenek ve dinin birlikte inşa ettiği bu dünyada, benzerliklerden ziyade, işaret ve sembollerden oluşan kültürel bir ağın özgün imgesi, karmaşık ve gizemli bir dünyanın izlenimleriyle kurulur: bu işaretler, kısa süreli de olsa Türk toplumuna özgü resim-yazı karışımı birleşik bir sanatı ortaya çıkarır.

Yazıyla imge oluşturma sanatının kaynağına dair iki yaklaşım vardır: Bunlardan ilki, temelini Hurufilikte (harfçilik) aramış, diğeri ise, sanatta yeni yöntem arayışlarıyla ilişkilendirmiştir. Çehreler ön cepheden, harflerle çizilmekte, harflerin kendisine işaret ettiği bir öyküsellliği karşılıklı sözcüklerin varlığıyla kazanmaktadır. Bu bağlamda, insan yüzleri hem okunup hem de karşıdan görülür olmasıyla, her iki duyuya birden hitap eder. Kuran'ın ilk emrinde olduğu gibi, “oku-mak” fiili ile “gör-mek” fiilini bir araya getirir. Oysa Eski Türk sanatında minyatürler, önden çizilmiş olarak betimlenmek yerine, belli bir kalıba ilişkin göstergeler üretir. Minyatürlerde görülen kısıtlı ifadelili yüzlere karşın, halk resimleri ve dini resimlerde temsil edilen imgeler, her zaman belli bir kalıba ilişkin

değildir. Dolayısıyla görselin ve işitselin uzamında anlam yaratan olarak insan, “kalemin” ve “yazının” sonsuzluğunda sanatını da aşkın bir gerçekliğin içinden ifade eder.

Eski Türk Resim sanatının bir başka özelliği ise görünmeyenden, yani hallerden imgeye yönelme ihtiyacıdır. Böyle bir yaklaşımla, sahibinin yerine geçen işaretlerle, sanatın metonimik nesnelere ikame eder. “Kavuklar”, “taç” ve “sikkelerde” görüldüğü gibi türlü nesnelere-göstergelere-kutsal kişilerin yerini alan göndergelere dönüşür. İbrikler, gül aptanlar, meyve biçiminde ya da yaprak üzerine yazılmış yazılar, eşyalar, kat’ialar (kesme kâğıt üzerinde yapılan resim) gibi Türk sanatında bir sabır ve el maharetinin gösterenleriyle bir disiplini ve bir zarafeti ortaya koyar. Bu levhalar içerisinde kimi zaman bir ayet ya da bir duaya yer verilir. Kimi nesnelere ise tarikat amacına yönelik bir anlamı açığa çıkarır. Aksel’in de değindiği gibi doğanın görünümüne öykünen yazı görünümünde *Ah minel-aşk* tablolarında duyumsama ve soyutlamanın en belirgin örneklerine rastlanır. *Elif* biçimleri âleminin ilkidir. Evrenin sınırsızlığıyla birleşen yazıya gönderme yapan bu imge, sembollere ilişkin kendi gösterilenini oluşturur. Bu bir düşür; aşk içinde yok olma motifini betimleyen kültürel bir imgeyi ortaya çıkarır. Kısaca, yazı-resim ilişkisinin kurulduğu kimi imgesel figürlerde, görünen ve görünmeyen anlamlarıyla resim, çift boyutluluğa özgü simgesel bir dili açığa çıkarır.

Halk hikâyelerindeki resimlerin de yine iki ayrı kategoride ele alındığı görülmektedir. Bunlardan “hayal resimler”, görünmeyene işaret ederken, bu hikâyelerin betimlenmesiyle ilgili olarak metne eşlik eden resimler, betimlemelerin ikinci boyutuna gönderme yapar. Sanatçı ise “fakir”, “naçiz”, “hakir” olarak kendisini adlandıran kişidir çünkü en büyük nakkaş Tanrının kendisidir. O sadece nesnelere öz biçimlerinden uzaklaşmış olarak betimler ve bunu işaretlerle ortaya koyar.

Resimlerdeki örtülü yüzler, kutsal kişi resimlerinin yazı aracılığıyla *taç*, *külâh*, *sikke* halinde görülmeleri onlara sanat yoluyla saygı gösterilme düşüncesinden doğar ve imgenin gösterileni üzerine dikkat çeker. Masallarda da kutsal yüzler gibi nazara karşı güzel yüzlerin kapatılarak korunduğu örneklere rastlanılmaktadır. Eski Türk sanatı oluşturduğu kalıpları, ustadan çırağa devrederken tabiat yine halk şiirinde görüldüğü gibi gerçeğe değil, düşsel olana yönelir. Suretler iki boyutlu, yüzler ise belli bir yöne doğru çizilmiştir. Kitap içlerinde saklanması ya da Hz. Muhammed’de olduğu gibi *hilyeler* vasıtasıyla fiziki özellikleri ve güzel vasıflarının yazının kendisini anlattığı formlar içinde yorumlanması, her birini soyut suretlere dönüştürmüştür. Başka hiçbir ifadede rastlanılmayan yazı-resim imgesinde önden çizilmiş, “yüz yazısı” örneklerinde, “harfler”

sözün resmi haline gelir. Camilere hükümdar ve önemli kişilerin adları konduğunda ise adeta onların portreleri yerine geçer. Bu bakış açısının mimarinin gelişmesine önemli katkılar sağladığı bilinmektedir. Kısaca, sanatın amacı görüleni değil duyulanı, duyumsananı anlatmaktır, dolayısıyla zihinsel olana ve bilgiye yönelir. Mutlak ve kusursuz olan Tanrı'nın kendisidir. Eski Türk sanatındaki bu anlayış, sembollerin dünyasında sanata özgü soyut bir yaklaşımı açığa çıkarır ve alt yapısında İslami bir Tanrı anlayışını merkeze koyar.

3. 2. 1. 4. Halk Resim Sanatı

Halk resimleri denilince öncelikle halkın resim zevkini tattığı, hikâyelerde görülen taş baskı resimleri akla gelmektedir. Canlı, cansız nesnelere ve manzara resimleri dâhil olmak üzere betimlemelerde öncelik “güzele” ve güzel insana verilmiştir. Aksel, güzelin “tasvir” kelimesiyle hatırlanmasının da bu anlayıştan kaynaklandığını ileri sürer. “Güzel” ise salt tek bir cinsiyete özgü değildir. “*İbnü'l Arabî, 'Allah güzeldir ve güzeli sever' hadisini de bu çerçevede yorumlayarak bütün aşkların temeli ve sebebinin de güzellik olduğunu söylemektedir*” (Ayvazoğlu, 2016: 56). Güzellik, erkek-kadın ayırımı yapılmaksızın âşıkların her ikisi için de geçerlidir. Ruhun maddeyi oluşturduğuna dair inanç, güzellerin, güzellik hallerinin anlatımı sonucunu da beraberinde getirir, bir ittirici güç olarak idealize edilen maceralarına eşlik eder. Dolayısıyla eski Türk sanatlarında “güzellik”, iyiliğin öteki yüzü olarak da anılabilir.

Aksel, en çok işlenen konulardan biri olan “resme âşık olma” geleneğinin, hikâyelerden başka masallarda da izine rastlanabileceğini yazar. “*Bu kitaplarda iki türlü resim vardır. Biri, hikâyenin kendisini doğuran resim konusu, ikincisi sayfalar üzerinde görülen resim. Biri hayale bağlı, diğeri de maddeye bağlıdır*” (Aksel, 2010b: 13). Dolayısıyla “resim”, âşıkların birbirlerini tanımada bir araç, engellerin aşılması konusunda âşıklara ergin olma ve olgunlaşmanın kapılarını aralayan bir nesne, anlam yaratan çok katmanlı bir gösterge haline gelir. Bir başka deyişle, “resim”, âşık olmanın aracı olan bir nesne olarak sevgilinin yerini tutar, güzelliği temsil eder.

Resimle başlayan bu hikâyelerin en ilginç taraflarından biri de “mekân” duygusunu ortadan kaldırmasıdır. Örneğin, Çin’de başlayan bir hikâye, Bizans’ta devam edebileceği gibi farklı medeniyetlerin içinde kendilerini dönüştürerek tekrar eder. Âşık için uzaklık ve yakınlık mefhumunu ortadan kaldırdığı gibi kimi zaman bir rüya âlemine

uzanır, bilinen gerçekliğin ya da tabiatın dışına çıkar. Dünya ise tehlikelerle, engellerle doludur.

Metne eşlik eden somut kitap resimleriyle, âşığın zihninde yaratılmış soyut imgeyi birbirinden ayırmak gerekecektir. Resmin bu çok boyutlu göndergesi, halkın nezdinde resme verilen önemi bize anlatırken, Türk-İslam geleneğinde görünen güzellik anlayışı ile aşkınlaşan güzellik farkını da gözler önüne sermektedir. Görünen güzelliğin ardındaki görünmeyeni algılayabilme, sancılı bir sürece ilişkindir; âşığın kendisini içinde yok ettiği bir vahdeti vücut anlayışıyla bütünleşebilir. Hal böyleyken etkisi çok daha büyük olur. Bir gösteren olarak imge, aşkın son hakikati olan manada aranırken gösterilenini nesnesi olan bir tasvirde, göndergesini ise kavramsal bir *Mutlağın* içinde kurar.

Perde kıvrımları arasında çerçevlenerek tiyatro sahnesi izlenimi yaratılan kimi örnekleriyle, *Ferhat ile Şirin*, *Leyla ile Mecnun*, *Tahir ile Zühre* en çok işlenmiş, resmi yapılmış hikâyeler arasındadır. “Aşk İslam edebiyatının başlıca konusu olduğu halde 13. yüzyılda resimlendirilmiş sadece iki aşk hikâyesi [nden söz edilir]. Bunlardan biri Bayad ve Riyad’ın hikâyesidir. [...]. Diğer yazmanın adı [ise] Varka ve Gülşah’tır” (İpşiroğlu, 2018: 27). Peygamber zamanındaki Arap kabileleri arasında geçen bir aşk serüveninin kahramanları olan ve adlarının, *Yusuf ile Züleyha*, *Kerem ile Aslı*, *Leyla ile Mecnun* gibi farklı isimlerle değişik coğrafyalarda ağızdan ağıza dolaşarak günümüze kadar geldiği anlatılır. İpşiroğlu, *Varka ve Gülşah*’ın, 7. Yüzyılda İslam dünyasında yayıldıktan sonra İspanya üzerinden Batı’ya geçerek *Floire et Blanche*flor adı altında Fransız Orta Çağ edebiyatına girmiş olduğunu yazar. Bu resimlerin yalnız kitap resmi olarak değil, duvar, halı, kilim, oya ve kumaşlarda, folklorik bir motif olarak da benimsendiği görülmektedir. Aynı hikâyeye, İran’da *Hüsrev ile Şirin* olarak konuda fazla bir fark olmaksızın isim değişikliğine uğrayarak dile gelir, Hint ve Çin’de de benzer konular ele alınır. Dolayısıyla aşk hem tasvirlerde hem de metinlerde güzel ve iyi olanlar için bir ayrıcalık durumudur. Kahramanlık hikâyelerinde de resimler kahramanın öyküsüne aracılık eder. Örneğin, halk kahramanları, âşıklar gibi resim yoluyla âşık olmuşlar, resimdeki güzeller uğruna çeşitli fedakârlıklara katlanmışlardır. Köroğlu örneğinde olduğu gibi, bu kahramanların kimi zaman teselli bulmak için sevgilinin resmini yaptırarak avundukları konular, öykülerin içinde göze çarpar.

Dinin etkisinde olan tüm sanat biçimlerinde olduğu gibi tasavvufi şiirin de İslami düşünme biçiminin sınırları içinde tasvir sanatlarına ilişkin açıklayıcı bir işaret dili

oluşturduğu görülmektedir. İmgenin göndergesi resmin gösterim dilinde olduğu gibi parça-bütün ilişkisinde kurulur: “[b]ağımsız her parça bir yığın tedai/çağrışım ile çehreden hemen uzaklaşır; mesela sevgilinin yanağı, rengi ve parlaklığı dolayısıyla kendiliğinden güneş, ay, ateş, çerağ, su, ayna gül, lale vb. imgeleriyle getirir” (Ayvazoğlu, 2016: 61). İslami sanat anlayışıyla örtüşen unsurlarıyla, açıklayıcı bir işaret dili oluşturur. Dolayısıyla güzellik, salt çehrede aranan soyut bir olgudur; bütünüün verilmeyip, birbirinden bağımsız parçaların dile getirilişinde kurulur. 17. yüzyıla gelindiğinde -IV. Murat devri (1612-1640)- ise eski aşk hikâyeleri daha gerçekçi bir görünüme bürünür. Dünyevi aşklar da buna dâhildir. Anadolu’da geçen öyküler yerine, adeta İstanbul panoramasının görünür kılındığı resimli öyküler betimlenir. *Cevri Çelebi* bu hikâyelerden biridir. Tanzimat’la birlikte, hikâyelerin konusu değişmeye başlar, dünyevi aşklarla birlikte giysiler de doğal olarak günün modasına uygun hale gelir. Tarihsel işlevi olan tasvirler, çoğu zaman tarihe ışık tutan birer belge niteliği taşır.

Halk resimleri, arkasında güçlü bir gelenek olsa da saf sanat kaygısıyla betimlenen resimlerdir. İçten geldiği gibi yapılan halk resimleri, minyatürlerde olduğu gibi kolektif bir özellik taşımaz. Dolayısıyla halkın düşünce ve hayallerini yansıtan çok daha primitif bir anlayışın ürünüdürler. Halk hikâyeleriyle, halk masalları arasındaki en önemli fark, masalların daha serbest konulara girmesi, hikâyelerde ise merkeze aldığı aşk temasında gerçeklik etkisini güçlendirmek için tasvire ihtiyaç duymasındır. Halk hikâyeleri de masallar gibi zaman zaman gerçeküstü özellikler taşır. Yaşanılan zorluklara İslami bir bakışla bir anlam kazandırılmak istenir ve ölüm gerçekliği, ölümsüzlük durumuna gönderme yapılarak çözümlenir. Aksel’in *Anadolu Halk Resimleri* (2010b: 110-111) adlı kitabında vurguladığı gibi, ressamı ve öykücüyü belli olmayan halk hikâyelerinin birçoğunun en önemli özelliği, bir imgeyle/resimle başlamış olması ya da konusunun içinde bir resme atıf yapılmasıdır. Önemli bir başka husus ise birçok hikâyenin söz ve tasviri birleştiren bir özellik kazanmasıdır. Gerçeklik vurgusunu güçlendiren, yazı-resim ilişkisinin Türk sanatlarındaki yeri ilginç bir durumla karşı karşıyadır. Bu metinlerde söz edilen resimlerin günümüzde yer almaması, kaybolmaları ya da resimlerin birçok nedene bağlı olarak yer değiştirmesi, günümüzde bu türden metinlerin içinde geçen öykülerin inandırıcılığını azaltmakta, dolayısıyla hayal olan bir şeye gönderme yapıldığı izlenimini oluşturmaktadır

Halk resimlerinde din, kahramanlık, aşk konuları kadar, Türk mizahi hayatının ve düşüncesinin yansıtıldığı tasvirler büyük önem taşır. “Hayal perdesindeki gölgelerin ve

kuklaların “grotesque” hareketleri ve çok zaman ‘absürt/saçma’ nitelik taşıyan konuşmaları bu dünyanın saçmalığını açıkça ima etmektedir” (Ayvazoğlu, 2016: 47). Bu figürlerin, imgenin mizah yaratmadaki etkisi kadar, metinle kurduğu ilişkiye bağlı olarak kazandığı süreklilik kayda değerdir. Her metin yaşamla ilişkisini dünyanın geçiciliği üzerinden kurarken, gelip geçiciliği alegorik manada saçmanın dışavurumunda betimler. Dolayısıyla, Nasreddin Hoca ve Karagöz gibi karakterler, imgenin toplumdaki gücünün gösterilmesini amaçlayan, gerçekçi olduğu kadar, Türk toplumunda hikâyeciliğin, resimle ilişkisinin ne kadar etkili bir şekilde kullanıldığını ortaya koyan işaretler üretir. Nasreddin Hoca, basit çizgilerle resmedilmiş olsa da imgesel özellikleri, dilin mizahi dışavurumunda zenginleşen bir figür olarak yer alır. Karagöz ise toplumsal hiciv özelliğiyle tasvire ilişkin tüm geleneksel kuralları içinde barındıran renkli suret oyunlarına örnek teşkil eder. Devrin resim anlayışının yansıtıldığı, meddahların hikâyeler anlattığı kahvelerde, perde üzerine düşen gölge oyunları, mizahın dışında söylenmeyi dillendiren bir işlevi de üstlenir. Aksel, kahvehaneler gibi çayhanelerin duvarlarının bir zamanlar devrin siyasi ve dini anlayışını ortaya koyan resim betimlemeleriyle dolu olduğunu yazar (2010: 79). Günümüzde reklam afişleri yerine geçen, el ilanları, iş yeri tabelaları ya da tuluat kampanyalarındaki renkli duvar resimlerinin kendine özgü betimlemeleri düşünüldüğünde, dönemin tasvire yönelik ilgisini tasavvur etmemiz zor olmayacaktır.

Arkaik sanatlarda, örneğin, Eski Mısır’da olduğu gibi Karagöz figürlerinin sadece yandan gözükmesi, dönemin imgeye atfettiği rolü anlamamızı olanaklı kılar; çehre çizimlerinde önden bir figüre rastlanılmaz ve renkler Eski Mısır’da olduğu gibi dış hatları belirleyen çizgilerle sınırlanır. Hacimsiz ve iki boyutlu tasvir edilmelerinin ardındaki neden ise onların suretler olarak salt yüzeyle özdeşleşen figürler olarak temsil edilmek istenmesiyle ilgilidir. Kuklaların bu özelliği, onların dile getirdiklerini fantastik bir dünyanın göstergeleri haline getirerek bir özgürlük atmosferi içinde dile getirilmelerini olanaklı kılar. Görünen perdenin ardındaki görünmeyen, farklı bir gerçeklik düzlemine gönderme yapar. Dekoratif nitelik taşıyan bu resimler, aynı zamanda da Eski Türk resim anlayışının dekoratif üsluba dayalı özelliğini ortaya koymasından önemlidir. Gölgeler dünyasının izlerini düşselliğin içinde arayan, minyatürde olduğu gibi, içi ve dışı bir arada görünen evleriyle imgenin gerçeklikle ilişkisini oyunsu bir atmosfere taşıyan işaretleri olarak yer alır.

3. 2. 1. 5. Eski Türk-Osmanlı Minyatür Sanatı

Her çağda sanat kendine özgü bir yön çizerken, Tanrı-insan ilişkisine göre hiyerarşik bir düzenlemeyi gerekli kılan geç dönem Orta Çağ sanatının gelişmesinde, kurumlar kadar, içinde bulunulan coğrafyanın rolü de büyük bir önem arz eder. Türk sanatını, İslamiyet öncesi ve sonrası olarak değerlendirmek mümkün gözükse de Türk sanatındaki devamlılığı ve imgenin kökleriyle bağını, Orta Asya bozkırlarından, Tanzimat ve Cumhuriyet öncesi bir evreye değin, Anadolu coğrafyasıyla bütünleştirmek mümkündür. Uzak coğrafyalarda medeniyetler inşa eden ve farklı medeniyetleri birbirine bağlayan coğrafyalar arasında köprüler kuran Türk devletleri, sanatın ifadesinde de kendilerini her zaman etkileşimlere açık kılabilmişlerdir. Orta Çağ estetiğine göre sanat kuramı, “zanaat (artifex) ve teknik adını vereceğimiz alanlara uzanan geniş bir kavramdır ve sanat kuramı her şeyden önce bir meslek kuramıdır” (Eco, 2016: 176-177). Aşağıda daha ayrıntılı bir biçimde ele alınacağı gibi Orta Çağ’a özgü bir sanat kuramı, öncelikle nesnelerin nasıl üretilebileceğini gösteren kuralların bilinmesini önceliği kılar. Bu bağlamda, farklı üslupların karışımıyla şekillenen Osmanlı minyatür sanatının geçmişini, Maniheizm öğretisini yaymak isteyen Mâni adlı nakkaşın resimleriyle süslediği yazma kitaplarında aramak mümkündür. 1923’te Alman bilim adamı, A. A. von Le Coq tarafından yayınlanan Maniheist Uygur minyatürleri çalışmasında da görüleceği üzere, Uygur tarzıyla gelişen Mâni resimlerinin, Selçuklu minyatürlerinin öncüleri olduğu kabul edilir. Kökenini Mâni tarzında yapılan Uygur minyatürlerinde bulan Selçuklu Türklerinin, İran’dan Mezopotamya, Suriye ve Anadolu topraklarına yayılmasıyla, ilk Türk-İslam minyatür üslubu doğmuştur.

Minyatür sanatında medeniyetler arasındaki alışverişler ve istilalar sonucunda ortaya çıkan etkileşimler, kolektif bir sanat olan minyatürün gelişiminde, halkların üsluplarını zenginleştiren yenilikleri de beraberinde getirir. Bu gelişmelerin en önemli etkilerinden biri ise 13. yüzyılın ilk çeyreğinde, Moğol istilasıyla değişime uğrayan İlhanlı minyatür sanatında görülür. Moğol istilası sonucunda, İslam minyatür sanatında Uzakdoğu etkisinde yeni bir tarzın ortaya çıkmasıyla, Timur dönemi minyatürlerinde İslam sanatının en önemli örnekleri sergilenir. Gerçekçi minyatürleriyle tanınan ve resmini imzalayan az sayıdaki sanatçıdan biri olan İranlı minyatür sanatçısı, Kemaleddin Behzad’ın (ö. 942-1535-36[?]) (Çağman, TDV, Cilt.6: 147-149) eserleri ise Tebriz ve Herat üslupları başta olmak üzere, Hindistan’a uzanan geniş bir coğrafyayı etkilemiştir. Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmen minyatürlerinde, Şiraz üslubu olarak sağlam

kompozisyonlu bir tarzı ortaya çıkarmıştır. Safevi minyatürlerinde, Nizami hamsesinin örnekleri tekrarlanırken, Sultan Muhammed'den resim dersleri alan Şah Tahmasb, sanatın hamiliğine soyunarak, Behzad başta olmak üzere, birçok sanatçıyı koruyup, kollamıştır. *Firdevsi Şehnemesi*, Tebriz üslubunun en önemli örneklerinden biri olarak anılırken, Kazvin üslubuyla yapılan figürlerde minyatür sanatı, zarafetin ve ince işçilik betimlemelerinin doruğuna ulaşır. Özbek minyatürlerinde sadelik ve kalıplaşmış formlar yer alırken, İsfahan üslubuyla birlikte eski eserlerin kopya edildiği bir dönem başlar. Müslüman–Hint minyatürlerinin gelişiminde Tebriz'den gelen ustaların rolü kadar, kendileri de birer nakkaş olan ve sanatın koruyuculuğuna soyunan hanların etkisi büyüktür. Hindistan'da Babürlü Han devrinde, Tebrizli ustalarla, yerel ustaların katılımıyla özgün bir tarz ortaya çıkarılmıştır. Minyatür sanatı, Ekber Şah döneminde en olgun dönemini yaşarken, Cihangir döneminde portre yapımıyla gerçekçi bir temsil diline öykünür.

15. yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlı Devleti'nin ikinci başkenti, Edirne'de hazırlanan minyatürler, erken Osmanlı minyatür üslubunun ilk örnekleridir. Doğu ile Batı uygarlıkları arasında konumlanan Osmanlı Devleti'nin sanatında, 1440'lı yıllardan sonra Türk ustalarla birlikte çalışan Şiraz'lı sanatçılar kadar, Batılı sanatçıların tarzı da etki uyandırmaya başlar. Osmanlı nakkaşlarından Sinan Bey ve Şibilizade Ahmet'in üslubunda İstanbul'un fethiyle, İtalya'dan davet edilen Gentile Bellini'nin madalyonlarının etkisi olduğu görülmektedir. Mahir'in de TDV'nin 30. Cildinde (2005, 118-123) yer alan bilgileriyle, II. Beyazıd döneminde *Kelile ile Dimne* gibi edebi konulu resimlerden başka, döneminin tarihi konularının yer aldığı *Şehname-i Melik* adlı eser, nakkaş Abdullah tarafından resimlenir. Türkmen ve Batı sanatı üslubu karışımında, Nizami'den sonra, Şeyhi ve Hatifi'nin yazdığı *Hüsrev ile Şirin* öyküsü de resimlenen eserler arasındadır. Bursalı Uzun Firdevsi, *Süleymanname*'yi yazar. Yavuz Sultan Selim'le birlikte Mısır'dan gelen farklı geleneklerin temsilcileri olan nakkaşlar ile Herat geleneğinin dekoratif üslubunun unsurları Osmanlı minyatür geleneği üzerinde belirleyici olur. Sarayın hamiliğinde gelişme gösteren minyatür sanatı, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde Martrakçı Nasuh ve nakkaş Osman gibi ustalarla en özgün üslubuna ulaşır.

16. yüzyılın ikinci yarısında, klasik üslubun en önemli temsilcisi olarak anılan Nakkaş Osman'ın (1569) bir ekol oluşturduğu dönemi, Kanuni devri, II. Selim, III. Murat dönemlerini içerir. Mahir'in TDV'de yer alan yazısında belirttiği gibi (Cilt, 30, 2005:

118-123) Nakkaşın sade zeminler üzerine yaptığı çalışmalar, adeta bir belgesel niteliğindedir. Kanuni'nin seferini ve ölümünü anlattığı, 305 sayfalık, 20 minyatürlü, *Nüzhetü'l ekber der sefer-i Zigetvar* adlı eserinde, özgün bir üsluba yer veren Osman, devrin şehnamecisi Seyyid Lokman'la birlikte çalışır. Verdiği eserlerde, yüzey bezemeciliğinden uzaklaşarak, yalın bir üslup kullanan, yüz ifadeleriyle ise resimlerinde öyküsellığı öne çıkaran sanatçı, Baş nakkaş olarak, birçok önemli eserin resimlenmesinde saray nakkaşlarına nezaret etmiştir. Adının nakkaş olarak geçtiği ilk eser olan *Kıyafet-ül İnsaniyye fi Şemal-el Osmaniye* 'de (1579), on iki Osmanlı padişahının, portreleri yer alır. II. Selim'in hayatıyla ilgili yapılan çalışmayı yardımcısı Ali'yle birlikte ele aldığı sanılmaktadır. I. Ahmet dönemindeki en önemli yeniliklerden biri ise murakka (albüm) yapıcılığıdır. El yazması formatında, tek yaprak resim ve minyatürlerin belirli bir sıraya göre yerleştirildiği bu türde daha çok günlük olayların anlatımına yer verilir. Kalender Paşa tarafından düzenlenen I. Ahmet albümü, günlük hayat sahneleriyle tek figür, kadın ve erkek tiplerinin tasvir edildiği çok sayıda tek yaprak minyatürlerinden oluşur Türk-İslam sentezinde resim sanatı, farklı uzmanlık alanlarını içeren kitap sanatının bir kolu olarak görülmüş, resimlerin boyutları küçültülerek, kitapların arasında metinlerin öyküsellğine eşlik eden bir işlevi yerine getirmiştir. Dolayısıyla resim sanatı, salt kendisine işaret eden bir nesne olmak yerine, kitapların içinde gizlenerek, yazıyla varlığını güçlendiren, göndermeleriyle metinleri zenginleştiren bir amaca hizmet etmiştir

Kurumsal ve kolektif bir sanat olarak gelişme gösteren “minyatür” sanatı, Bürger'in Orta Çağ sanatına özgü, evrelere ayırdığı “kutsal sanat” ve “saray sanatı” tanımlarıyla da uyumluluk içerir. Orta Çağ sanatının kurumsal yapısı içinde, kendisini evrenin simgesel kavranışı üzerine inşa eden minyatür sanatında nesne, sezgisel bir kavranışa ilişkin, Tanrı'ya ilişkin anlamlar ve göndermeler dünyasının odağında kurulur. “Kendi özellikleri olan nesnelere, yapılmış şeyler üretir” (Eco, 2016: 176). Bu bağlamda sanatı bir üretim olarak gören Orta Çağ sanatı, el yazması kitap örneklerinde olduğu gibi, kültüre özgü üretilmiş anlamlardan yola çıkarak, doğayı “görme” ve “okuma” ediminin biraradlığında bütünleştirmeye öykünür. Eco'nun da vurguladığı gibi Orta Çağ sanatı, bir ilkeler bütününden hareketle kendisini gerçekleştirilmeyi, bir sonuç alma işlemi olarak görmüştür. Yaklaşık aynı tarihsel evreler içinde sanatın soyut yüzünü benimseyen Doğu'nun biçim ve renklerde düşselliğe yatkınlığı, Doğu'yu, Batı'nın sanat anlayışından ayıran en önemli ayırt edici unsur olmuştur. Örneğin, Doğu'ya özgü minyatür sanatı, C.G. Jung'un da altını çizdiği gibi, yönlendirilmiş düşünce değil, düşsel bir düşüncedir. Zira

Jung'a göre, "yönlendirilmiş düşünce, sözel ve mantıksal, buna karşılık düşsel düşünme edilgin, çağrışımsal ve imgecidir" (Jung, 2015: 12/ Eroğlu, 2016: 24). Jung'a göre bilim birinci düşünme, mitoloji ise ikinci düşünme tipidir. Doğu ve Batı minyatürlerindeki bu farkı, kurumsal bir sanatın ifadesi olarak, İncil hikâyelerinin mantıksal dizgesi üzerinde şekillenmiş olan Hıristiyan İkonografisi'nde görmek mümkündür.

Bir medeniyet kırılması olarak adlandırılan Tanzimat dönemine dek Eski Türk sanatı, Doğu sanat anlayışının bir parçası olmuş, dış dünyanın gözle görülebilir gerçeklerinden çok, zaman ve mekânın ötesinde zihinsel olana yönelmiştir. İçsel bir duyumsamaya yönelik renk ve çizginin yöneliminde, gelenekten beslenen, öyküsel bir gösterim dili sergilemiştir. Mahir, TDV' de (2005: 30. Cilt. 118). "*Işık, gölge ve hacim duygusu yansıtılmayan, küçük, renkli resim sanatı*" olarak ifade edilen minyatür sözcüğünün, Latince kaynaklı etimolojik kökeninde, kırmızıya boyamak anlamına gelen "miniare" sözcüğünden türetilmiş olduğu yazar. O dönemde minyatürlerin yer aldığı metinlerin ilk harfinin, bir tezhip gibi yoğun bir kıvılcık-turuncu sülûgenle boyanmış olması, içerilen anlamla da uyumludur. Ancak zamanla sözcüğün ikincil anlamı olan minör (küçük) kelimesi öne geçerek, "minyatür", küçük resim anlamını kazanır.

Stilize biçimlerle, çizgi ve rengin üslupçu bir bakışla ele alındığı el yazmalarında perspektif gibi bir noktadan bakışa önem vermeyen, çok belirgin olmasa da kişilerin önemine göre büyüklüğü dikkate alınarak betimlenen, hiyerarşik bir sanat türü olarak tanımlanır. İslam senteziyle oluşan Osmanlı-Türk minyatür sanatı, Batı'ya özgü Orta Çağ resim anlayışından "boşluk" ve "eleman" ilişkisiyle ayrılırken, özgün kompozisyonunu görmek ile okumak ediminde bir sürekliliği imleyerek kurar. Bu bağlamda, sayfalardan ya da resim düzleminden, çerçeve dışına taşan formların betimlemesinde, nakkaşın dünyayı algılama biçiminde evrenle kendisi arasında bir bütünlük kurduğu izlenimini yaratır. Dolayısıyla nakkaş, imgenin zengin kaynaklarını, çağrışımsal ve bilinçaltına yönelik bir yaratıcılıkla, belirli bir dizgeden yola çıkarak ele alır. Nakkaşın düşüncelerinin, resim dilinde sürekliliğe ilişkin görülebilir bir saydamlıkla dışa vurulması, izleyicisini de aynı çerçevenin içine çekerek yönlendirici kılar. Kolektif bilinçten, nakkaşın bilinçdışına ses ve renk titreşimleri olarak akan biçimler, çağrışımsal bir soyutlama dilini açığa çıkarır; dışa benzeyeni değil, içtekinin sesini ortaya çıkarmaya öykünen bir tinsellik içerir. Nakkaş, sanatında değişmeyen gerçekliğin, kendi gözleriyle görmediği bir dünyanın sembollerini betimlemeye öykünen bir araçtır sanki! Dolayısıyla, zihnindeki dünya, eski Mısır'a dek uzanan, kendisinden bir önceki

ustalarının gözüyle gördüğü dünyadan izlenimler taşır. Divan şiirinde olduğu gibi, görsel olandan çok zihinsel olana yönelmesi, onun görülebilir gerçeklik olan tabiatla ilişkisini kesmesine neden olur.

Tükel, minyatürün “yüzey” ve “düzlem” terimleri arasındaki farka dikkat çekmiş, natüralist gösterim diliyle arasındaki en önemli ayırt edici unsur olduğunu vurgulamıştır. Tükel’in altını çizdiği gibi, “[s]ayfayı, üstündeki bütün imge ve verilerle birlikte katmanlarına ayırdığımızda, karşımıza üç farklı düzey çıkar: derinliğine doğru okursak birincisi resim düzlemi (A); ikincisi çeşitli biçim ve genişlikteki çerçevelerin oluşturduğu ve resim düzlemini belirleyen katman[çerçeve] (B); üçüncüsü ise sayfa yüzeyi[dir] (C)” (Tükel, 2005: 66). Sayfa yüzeyine çizilen bir çerçevenin içinde resim düzlemine ilişkin kesitlerin oluşması ve bu kesitlerin kendi adına varlıklarını sürdürürken, bir taraftan da dizgesel bir dil mantığını belirlemesi, düzlemlerarasılığa ilişkin çoğulcu bir temsil dilini ortaya çıkarır. Dolayısıyla, biçim düzleminde mutlak olan bir şey yoktur. Biçim kompozisyonu, Eroğlu’nun (2017: 50) “biçimlerin bir araya gelmesindeki farklılıktan” olarak Kandinsky’den aktardığı yönüyle iki şeyden kaynak bulur: Bir biçimin ideal sesinin başka biçimlerle yan yana geldiğinde değiştiğini söyleyen Kandinsky, soyut bir sanat diline ilişkin çıkarımda bulunsa da Kandinsky’nin biçimlerarasılığa atıf yapması, minyatür sanatının anlam dünyasıyla da uyumluluk içerir. Bu bağlamda bir kompozisyon oluşturmada, “renk” ve “biçim” gereksinilen iki önemli öğedir.

Tanımından da anlaşılacağı üzere, minyatürde renk, bir duyumsama dilidir ve Eski Türk sanatında özgün bir kimliğe atıf yapar. Eroğlu, renk unsurunun soyutlamayı kuvvetlendiren bir tinsellik içerdiğinden söz ederek, parça-bütün ilişkisine dikkat çeker. Orta Çağ’a özgü bir renk olan “kırmızı” minyatürde plastiğe yönelik bir dil yaratırken, simgesel bir dışavurum kazanır. Perspektifsiz bir gösterimde resmin yüzeyini farklı düzlemlere bölen renklerin, gözün itme-çekme gücünü kullanarak bir inşa hareketini başlattığı, yeni biçimlere öykünen bir oyunsallıkla, çok boyutlu gösteren dizgeleriyle ilişkiye girmesinin amaçlandığı bir betimleme düzlemini açığa çıkarır. Dolayısıyla, minyatürde eşzamanlı bir boşluk ve eleman ilişkisinin kompozisyon oluşturmadaki etkisi, çizgisellik kadar renkçiliğin de bir sonucudur.

Gerçekçi bir çizimden uzak olan minyatür sanatı, bir kitap sanatı olması ve kitabın resimlendirilmesi nedeniyle kolektif bir türe özgüdür: hattatlar, kâğıdın üzerinde işlem yapanlar, altın yaldızla çerçeveleri çizenler, tezhip yapanlar, cilt sanatçıları olmak üzere farklı uzmanlık alanlarıyla birlikte ele alınır. 17. yüzyıl minyatür sanatındaki bir diğer kol

ise *Çarşı Ressamları* tarafından yürütülür. Saraya bağlı olarak çalışan *Çarşı Ressamları*, And'ın da belirttiği gibi bir metni resimlemek yerine dükkânlarında tek başına yardımcılarıyla çalışarak, dışardan gelen müşterilerin ısmarladıkları resimleri yaparlardı (And, 2010: 51). Bu grup ressamların, saraya bağlı olmadıkları için belirlenen kimi kalıpların dışına çıktıkları, daha özgür bir çalışma ortamı içinde eserlerini vermeleri olağan bir sonuçtur.

Minyatür sanatında detayların küçüklüğü ve inceliğinin gelişmişliği, minyatürü kıymetli kıldığı gibi, sanatkârın kendisi için de bir iftihar vesilesidir. Tonlamamın görülmediği renk seçiminde, çarpıcı doğal renkler, dış hatların belirgin kılındığı motiflerin usta-çırak ilişkisi içinde ele alındığı belirlenmiş kurallarla gerçekleşirdi. Örneğin, “siyah” ve “kırmızı” renkleri, doğanın malzemesinden yararlanarak *silkmeye* denilen bir yöntemle ortaya çıkarılırdı. Aksel'in altını çizdiği gibi (2016: 75) çırakların, nakkaşhanelerde ustalarının çizmiş oldukları örnekler üzerinden sürdükleri kömür tozunun bıraktığı izler, sonrasında kırmızı veya siyah mürekkeple birleştirilir, çıkmayan kısımların üzerleri ise muhtelif renklerle boyanırdı. Bu örneklerden yola çıkıldığında, “kırmızı” ve “siyah” ın, minyatür figürlerinin görünür olmasındaki etkisi anlaşılabilir bir sonuca ilişkindir. Bir diğer ayrıntı da eski Mısır sanatında olduğu gibi figürlerin vücut üyelerinin birbirine eklemli gibi gözükmek, devinimsiz, katı bir form içinde yer almaları ve yüzeydeki boşluğa nakkaşın arzusuna bağlı olarak serpiştirilmiş olmalarıdır. İslamiyet öncesi ve sonrası yüz ve beden betimlemelerinin farklılığı izlenebilir bir olgudur. Örneğin, böyle bir farklılığa ilişkin, İslamiyet sonrası, ön cepheden ya da arkadan bütünüyle resmedilen hiçbir figürün yer almaması bu anlayışı doğrular niteliktedir. And'ın da vurguladığı gibi baş ve figürün hemen hemen onda dokuzunun yandan, bazen de dörtte üçünün çehreyi oluşturması, İslamiyet sonrası geliştirilmiş genel bir kurala ilişkindir. Değişim ise en çok giysi betimlemelerinde görülür. Aksel, minyatürde figürlerin giyimli olarak temsillerinin, anatomik gelişmeyi engelleme nedenlerinden biri olduğunu ileri sürer.

Kadın bedenleri, narin, ince ve zarif çizilirken, Türk minyatürlerinde şişman kadın betimlemelerine rastlanmaz. Bedenin giysilerle örtülü olarak verilmesi, Batı'nın anatomik beden anlayışından kendisini farklılaştıran bir zihniyetin temsilcisi olmasıyla ilişkilidir. İnsan bedeninin çıplak gösterilmemesi konusundaki özen, insan figürlerinden ziyade, hayvan ve bitki motiflerinin çok daha kuvvetli ve gerçekçi çizimleriyle ele alınmasına neden olur. Figürlerin stilize edilerek hacimsiz şekiller olarak betimlenmesi,

imgelerin yüzeyle ilişkisini iki boyutluluğa özgü, dekoratif bir gösterim olarak açığa çıkmasına neden olur.

3. 2. 1. 6. Kolektif Bir Tasarımcı Olarak Minyatür Sanatçısı

Eski Türk-Osmanlı senteziyle, özgün eserler üreten minyatür sanatçısı, klasik döneminde bile sanatı kolektif bir çalışmanın ürünü olarak görmüş, eserinde çoklu bakış açılarının hâkim olduğu bir estetik dilini ortaya çıkarmıştır. Sanat tarihçileri, minyatür sanatında perspektifin geçerli olmayışının, salt bilgi eksikliğinden olmayıp, kültürel bir üslupla ilişkili olduğu yönünde hemfikirdirler. Tükel'in de vurguladığı gibi *minyatür*, farklı bakış açılarının resim düzleminde bir araya getirildiği bir dünyanın sonuçlarıyla kurulur. "Nakkaş gözünü o kadar keyfi kullanır ki, bu durum ona hiçbir başka betimleme kipinde karşımıza çıkmayan bir özgürlük sağlar" (Tükel, 2005: 69). Düşsel bir sanat olan minyatür sanatında uzam, Batı'nın gerçekçi sanat anlayışında olduğu gibi matematiksel ölçümlere göre değerlendirilmek yerine, nakkaşın hayal dünyasında kısıtlayıcı bir etkiye meydan bırakılmaksızın kullanılır. Yaşamın içinden bir hikâyeyi bize anlatan resimler, perspektifin önemli kılınmamasıyla, imgenin çoklu bakış açısında algılanmasını, parça-bütün ilişkisinde, bütünü parçaya hâkim kılınmadığı bir anlayışı geçerli kılar. Sanatçı, kendisini geleneğin bir parçası olmaktan alıkoyan sanatın bireysel yaklaşımını yadsıyabildiği gibi bir taraftan da düşüncelerini konuların seçiminde kolaylıkla dile getirebilmesini sağlayan bir özgürlüğü deneyimler. Örneğin, nakkaş isterse bir sarayın ya da bir evin içini aynı planda gösterebilir; bu serbestlik, belli kalıpların tekrarında bile sanatçıyı özgür kılan bir anlayışın göstergesidir. Betimlemelerinde faydacı yöntemleri benimseyen nakkaş, içinde bulunduğu kültürün gösterenler zincirine yeni halkalar ekleyebilir. Örneğin, kutsal hale ve yaprak betimlemelerinde olduğu gibi gölgenin yere düşmesini önlemek kadar, estetik bir kaygıyı açığa çıkaran bir gösterim diline yer verebilir. Geleneksel bir sanat olan minyatürde nakkaşın boşluğu kullanmadaki tercihi, onun minyatür sanatındaki düşselliğini, yaratıcılık lehinde kullanmasına olanak tanır. Uzaklık, yakınlık yerine, hiyerarşik bir anlayışla betimlenen minyatürlerde, önemli kişilerin daha büyük gösterilmesi ya da halktan kişilerin daha küçük olarak betimlenmeleri, minyatür sanatındaki mimetik olmayan bir gerçeklik yanılmasıyla uyumludur. Sanatçı gördüğünü değil, bildiğini ya da zihnindeki resmederken en gerçekçi öykülerde bile bize hayatın neşeli ve renkli

yanının gösterilmesinden yanadır. Minyatür sanatçısı, bu bağlamda Batı'ya özgü sanatçı modelinden kendisini ayırıştırır.

And'ın aktardığı yönüyle (2007: 52-61), Evliya Çelebi ise minyatür sanatçısını, *Esnaf-ı Nakkaşan-ı Cihan*, *Esnaf-ı Nakkaşan-ı Musavviran* ve *Esnaf-ı Falciyan Musavvir* olarak görevlerini tanımlayarak, üç ayrı bölümde değerlendirmiştir: İlk grupta yer alan ve sayıları yüze yaklaşmış olan Büyük Saray nakkaşlarının (*Esnaf-ı Nakkaşan-ı Cihan* nakkaşları) eserlerini, daha çok Aslanhanenin üst katında ve evlerinde ürettikleri bilinmektedir. Minyatürlerde de izlenebildiği gibi saray nakkaşlarının, tahtirevanlarda eserlerini sergileyerek geçit alaylarına katılmaları, sanatçıya verilen önemin bir göstergesi olabildiği gibi, sanatçının kendi konumunu belirlemesi açısından da bir değer taşır. *Esnaf-ı Nakkaşan-ı Musavviran* olarak adlandırılan ve kırk kişilik bir üyesi olduğu sanılan ikinci grup nakkaşlar ise *Şehname* gibi eserlerdeki cenkleri ve kahramanları resmeden grup olurdu. *Esnaf-ı Falciyan Musavvir* adlı üçüncü grup ise padişah ve savaşlarını betimleyen, peygamberlerin tasvirlerini yapan gruptur. Evliya Çelebi, üçüncü gruptaki nakkaşların, *Yusuf ile Züleyha*, *Leyla ile Mecnun*, *Ferhad ile Şirin*, *Varka ve Gülşah* gibi öykülerin resimlerini bir talih oyunu gibi kullandıklarını nakletmiştir.

And, *Esnaf-ı Falciyan Musavvir* adlı üçüncü grupta, sözlü anlatım ve tasvir sanatının birbirine karıştığını belirtir. Evliya Çelebi, bu izlerin, İran'a dek uzandığını, eski Türkler'deki geleneklerle bütünleştiğini yazar: İran'da *Perdedari* ya da *Şemail-i gerdan* gibi resimlerin önünde hikâye anlatmak, zamanla meddahlık geleneğiyle dönüşüme uğrar. Vezir Kalender Paşa tarafından I. Ahmet'e sunulan, 35 minyatürlü *Falname* (1703), sözlü ve yazılı geleneğin bir arada ele alındığı türe örnek teşkil eder.

Günlük yaşama dair konularla birlikte, kutsal metin ve mitoloji konularına sıklıkla yer verilen Osmanlı minyatürlerinin konu açısından zengin olduğu görülmektedir; bu çeşitlilik, minyatür sanatına konu açısından fazla bir kısıtlama getirilmediğinin bir ifadesidir. Daha önce de değinildiği gibi ellerin ve yüzün kapalı olması, sadece kutsal kişilere yöneliktir. Örneğin nakkaş kimi engelleri, yine imgesel bir figürle aşar, yüz yerine çiçek koyabilir. Yüz ve ellerin örtülü olarak verilmesi, kutsal kabul edilen kişileri mümkün olduğunca soyutlaştırılarak bu kişilere tapınmayı engellemek kadar saygının da bir dışavurumudur. Topluma böyle bir anlayış yansıtılmak istenir.

And, (2007: 58) minyatürleri, yedi başlıkta toplar:

1-Portreler: Sadece padişah ve önemli kişiler için geçerli olan portre sanatı, şibih yazmak ya da tasvir olarak ifade edilirken, *Silsilenameler* peygamber ve padişahların soyağaçlarını içeren tasvirlerin, madalyonlar halindeki betimlemelerini içerir. *Silsilenameler*, porteden farklı bir türü temsil eder.

2-Tarih kitapları: Padişahların seferleriyle, denizde ve karada yapılan savaşlar ve diplomatik ilişkilerin tasvirlerini konu edinir.

3-Edebiyat ürünleri: Mesneviler, hamseler, divanlar, şiir ve antolojiler ya da *Kelile ile Dimne (Humayunname)*, *Şehname*, *Yusuf u Züleyha* gibi klasik aşk hikâyelerinin betimlendiği minyatürlerdir.

4-Dinsel konulara yer veren minyatürlü yazmalar: *Siyer-i Nebi* (Hz. Muhammed'in yaşamını içeren beş ciltlik eser) ve *Zübdetü't-Tevarih* ile *Sevakıb-ı Menakıb* (Mevlana'nın yaşamı) ve *Maktel* (Kerbela olayları) adlı eserler sayılabilir.

5: Topografya, manzara, kentler ve yapıları konu edinen minyatürler.

6-Daha çok günlük yaşamı ve sıradan olayları gösteren minyatürler: Bunlar çoğunlukla bir metne bağlı olmaksızın, *murakka* denilen albümlerde bulunur.

7- Ansiklopedik nitelikteki minyatürlere kozmografya, coğrafya bilimleri, astroloji, mekanik, tıp, farmakoloji gibi bilgilere eşlik eden minyatürlerdir. Bunların içinde iki minyatürlü yazma ise geniş bir konu yelpazesi içerir. Bunlardan ilki, 15. yüzyıl şairlerinden Uzun Firdevsi'ye ait olan *Davetname* adlı resimli eserdir. Minyatür betimlemelerinden farklı olan *Davetname*'de üç tür konu yer alır: Gök cisimleri, melek ve cinler, büyü ve tılsımlar. Bu resimler daha çok serbest çalışılmış, çizginin dışına taşan, halk resim tarzını andıran betimlemelerdir. Bir diğer yazma da Kazvini'ye ait olan *Acaib-ül-Mahlûkat* adlı eserdir. Bu eserdeki tasvirlerde, peygamber ve hükümdar betimlemeleri yanı sıra, astrolojiyle ilişkili olarak gök cisimlerine yer verilir. Edebiyatın ünlü kahramanları, fantastik yaratıkların minyatürleriyle birlikte görünür: melekler, cinler, hayvanlar ve bitkiler âlemi ya da kimi ilginç yerler, geniş bir yelpazeyle konu bütünlüğü içinde sunulur.

Minyatürlerdeki boşluk ve eleman ilişkisinin günümüzde Çağcıl sanatın da bir problemi haline gelmiştir. Bu bağlamda Çağcıl sanatın amacı, Eroğlu'nun (2016: 89) da belirttiği gibi, "söz konusu elemanı bilinen mantıktan öteye nasıl taşıyım" (Eroğlu, sorununu tartışmaya açmasıdır. Bu da modernist estetiğin amacında olduğu gibi somut

resimden soyut resme gidiş demektir[r]” Dolayısıyla, salt görüntüselliğe ilişkin her biçimin gözle kurduğu diyalektik ilişkide, düzlemsel, gölgesiz, hacimsiz şekiller, olasılıklar dizgesini çoğaltırken, boşlukta yer bulma mücadelesine giren biçimler, sanatta deneyimsel bir dili ortaya çıkarmaya eğilim gösterir. Bu bağlamda Çağcıl sanatın, tıpkı minyatürlerde olduğu gibi figürler arasındaki mesafeyi sorunsallaştırarak ele aldığı ve bu amacını bir söyleme dönüştürdüğü görülmektedir. Plastik kaygılar kadar bir belge niteliği taşıyan Eski Türk sanatına özgü minyatürlerde, Devlet-i Aliye’ye ilişkin kimi bilgilerin, sanatın ifade gücüyle anlaşılır kılındığı görülmektedir. İpşiroğlu, *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları* adlı eserinde (2018:72), yeniçeri-sipahi sürtüşmeleriyle III. Murat zamanında (1566-1597) başlayan çöküş belirtilerinin, *III. Murat Surnamesi*’nde de izlenebileceğini yazar. İpşiroğlu, o günlerde çöküş nedenleri üzerine başlayan tartışmaların, ilerici ve tutucu çevreler arasında bir daha giderilemeyecek olan bir ikiliğe yol açtığını vurgulamıştır.

1720’de III. Ahmet’in oğullarının sünnet düğünü şenlikleri için yapılan *Vehbi Surnamesi*, değişimin sanata yansıyan etkileriyle betimlenir. Figürlerin boşluğa dağılımında meydana gelen değişikliklerde, Batı’nın gösterim sanatından izler taşır. Levni’nin minyatürlerini *III. Murat Surnamesi*’nden farklı kılan, figürlerin aynı mekân ve zamanda gösterilmek yerine, her sahnenin anlatımına ayrı bir plastik özellik kazandırılması ve bu sahnelerin resim içinde çeşitli planlara ayrılarak temsil edilmesi olmuştur. Figürlerin Levni’nin eserinde, henüz anatomi ve perspektif yaklaşımlar içermese de kendi zaman ve mekânsal düzlemine öykündükleri anlaşılmaktadır. Boşluk ve doluluk karşıtlığında bir kompozisyon inşa eden Levni, “bu özellikleriyle, daha sonra askeri okullarda mimari ve topoğrafya çizimlerinin olduğu derslere giden yolu açmış veya böyle bir gereksinmeye net bir şekilde işaret etmiş de olmaktadır” (Eroğlu, 2016: 63). 1795’te III. Selim döneminde açılan Mühendishane-i Berri-i Hümayun’da ilk kez resim derslerinin verilmesi ve Asker ressamlar kuşağını ortaya çıkması, bu tarihsel gelişim çizgisini destekler niteliktedir.

Doğu etkisinde kendi özgün üslubunu oluşturan Eski Türk resim sanatı, 18. yüzyıl başında bir ihtiyaç olarak başlayan Batılılaşma hareketleriyle yeni bir arayış dönemine girer. Tanzimat Devriyle başlayan yenileşme hareketlerinde, Avrupa’ya tahsile giden ressamlar kuşağı ile tablo ressamlığına yönelir. Batı’nın Doğu minyatürlerine gösterdiği ilgi ise 17. yüzyılda Hollandalı sanatçı, Rembrant ile başlar. “Rembrant, Hint-Türk minyatürlerinden bir kısmını değiştirerek bir kısmını da doğrudan doğruya kopya

etmiştir. [...] Bunlardan yapmış olduğu kopyalar yalnız gelişigüzel hareketleri ve nispetleri muhafaza bakımından değil, zamanın düşüncü ve psikolojisini ifade bakımından da mühimdir” (Aksel, 2016: 63-64).

19. yüzyıl öncesinde, birçok Batılı ressamın Türk minyatürlerinden yola çıkarak kendi resim dillerini zenginleştirmeleri, sanat dilinin kültürlerarasılığa eğilimini ortaya koyan bir yenilik getirmiştir. Bellini, Rembrant, Delacroix, Ingres, gibi ressamlar dışında bir yüzey ve çizgi üslubunu benimsemiş olan Picasso ya da bir yüzey ve renk ustası olan Bonnard, Matisse ve minyatüre özgü geometrik tasarımıyla, Mondrian gibi Çağcıl sanatçıların adları, sanatın anlamı konusundaki arayışlara katkı sağlamıştır. Osmanlı-Türk sanatında Batı’ya yönelen hareket ise daha önce de değinildiği gibi mimaride Barok sanat uygulamalarıyla başlamıştır. Sultan Abdülmecid devrinde mühendishane mezunlarının haritacılıkta yararlı olacağı düşüncesiyle Avrupa’ya resim eğitimi almaları için yollanması, yenilik hareketine ilişkin bir değişimin öncüsü olur. Asker ressamlar, Avrupa’dan dönüşlerinde minyatür sanatından uzaklaşarak, manzara ressamlığıyla Batı tarzında resim yapmaya başlarlar.

3. 2. 2. Orhan Pamuk (1952)

Eserlerini bir arayış teması ve daha çok bir kimlik ekseni çerçevesi içinde ele alan Nobel ödüllü yazar Orhan Pamuk, Türk romanının Tanzimat’tan bu yana süren gelen sorunsalını, çağın edebiyatı içinde çözümlemeyi amaçlayan romanlar yazar. Bu bağlamda “yazı”, Pamuk romanlarında, var olmanın en hafifletici bir unsuru olarak içindeki ötekiyle buluşmanın ve kültürel bağlamda da bir hesaplaşmanın unsuru haline gelir. İki kutupluluğun sona erdiği bir dünyayı, üst-kurmacaya özgü tekniklerin içinde anlamlı hale getiren Pamuk’un romanları, postmodern bir kurmacanın özelliklerini taşısa da sanatçı romanlarının modernist özellikleriyle de uyumludur. Çocukluğunda ressam olma hayalleri kuran yazar, bu arzusunu, hep metinlerinin odağına taşıdığı sanatçı öznelerin ardına gizlenerek gerçekleştirir. Bu nedenle yazı, Pamuk’un romanlarında, başkalaşan ve bir başkasının yerine geçerek özgürleşebilen karakterleri ya da ikizlik temalarıyla, anlam yaratmanın önemli bir unsuru haline gelir.

Gelenek ve modern karşıtlığını, eserlerinde Doğu- Batı sorunsalıyla ilişkilendiren Pamuk, “romanlarının dokusunu baba/oğul/tarih, (bellek ve kimlik), yazı/yazar [dan]” (Parla, 2018a: 30) oluşan temaların içinden evrensele taşır. Parla’nın da vurguladığı gibi

Pamuk, birbirinden farklı türleri deneyselleştirdiği romanlarıyla, bir dünya romancısı ve bir kurgu ustası olduğunu ispatlamıştır. Romanlarının yanısıra, *Ben Bir Ağacım* (2013) adlı bir öyküsü ve *Gizli Yüz* (1992) adlı bir de senaryosu bulunan Pamuk, *İstanbul ve Hatıralar* (2003), *Babamın Bavulu* (2007) *Resimli İstanbul-Hatıralar ve Şehir* (2015) adlı eserlerini anı türünde kaleme almıştır. Deneme türünde, makale ve konuşmalarını bir araya topladığı derlemeleri, *Öteki Renkler* (1999), *Manzaradan Parçalar* (2010), *Saf ve Düşünceli Romancı* (2011), *Hatıraların Masumiyeti* (2015) olmak üzere, tarihsel romandan, polisiye ve siyasal romana, modernist anlatıdan, gelişim romanları ve postmodern biçim denemelerine kadar birçok esere imza atmıştır. Eserleri arasındaki sürekliliği, İstanbul şehrinin kendisi gibi, ortak işaretler ve motiflerle bir imzaya dönüştüren Pamuk, hemen hemen her romanında sanatçı kimliğiyle yüzleşebildiği romanlar yazmıştır. Toplumsal dönüşümün verileriyle, natüralist bir dilde ele aldığı ilk eseri, *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan (1982) başlayarak, bütün eserlerinde Pamuk'un yerelle, evrensel arasına sıkışmış bir sanatçı kimliğiyle hesaplaşması söz konusudur. Yazma ediminin her fırsatta öne çıktığı eserlerinden biri olan ilk romanı, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Pamuk, ilk kez "ressam" kimliğini yazıya göre çok daha güçlü çizer. Çoklu bakış açısıyla modernist romana giriş yaptığı *Sessiz Ev*'de (1983) yaşam, okuma edimi ekseninde anlam kazanır. *Beyaz Kale*'de (1985) yazı, başkalaştırmanın bir unsuruyken, *Kara Kitap*'ta (1990) yine geleneksel bir sanat olan yazı-resimlere atfen, yüzlerindeki harflerin okunabildiği kişiler, *Yeni Hayat*'ın (1994) içinde ise yaşamı değiştiren ışıklı kitaplar vardır. *Benim Adım Kırmızı*'nın (1998) kelimeleri ve resimleri ise birbirinin içinden geçerek dönemine olduğu kadar, günümüze de bir ayna tutar. Siyasi nitelikte postmodern özellikler taşıyan *Kar*'ın (2002) odağında ise farklı bir odakta sanatçı kimliği yer alır. Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* (2008) adlı eserinin üstkurmacada yazılacak hikâyesine eşlik eden, Avrupa Müzeler Forumu (2014) tarafından ödüle hak kazanmış bir de müzesi vardır. Benlik kargaşasına ilişkin bir roman olan, *Kafamda Bir Tuhaflık Var*'ı 2014'te kaleme alan Pamuk, D. G. Rosetti'nin tablosundan yola çıkarak, *Kırmızı Saçlı Kadın* (2016) adını verdiği romanında, *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi yazıyla, resim ilişkisinden yola çıkar. Kısaca söylemek gerekirse Pamuk romanlarında anlam, yazarın kimlik ekseninde, yazıyla ilişkisi olarak ortaya çıkar.

Orhan Pamuk romanları hakkında bir literatür taraması yapıldığında, eserleri hakkında birçok tez çalışması, kitap, derleme ve makalelerin mevcut olduğu görülmüştür. Yıldız Ecevit ve Jale Parla'nın bu konudaki incelemeleri ise yararlanılan belli başlı

kaynaklar arasındadır. Ancak yapılan incelemeler sonucunda, edebiyat-resim ilişkisi ya da Ekfrasis ile ilgili Pamuk'un eserlerine yönelik herhangi bir tez çalışmasının izine rastlanılmamıştır. Ancak, Pamuk'un romanları, metinlerarasılık ve göstergelerarasılık alanında, özellikle de edebiyat-resim ilişkisinin gözetileceği çalışmalar için zengin bir kaynak sunmaktadır. Pamuk'un sanatçı kimliğini merkeze koyarak kaleme aldığı *Benim Adım Kırmızı*'da edebiyat resim ilişkisi, sanatın çoğulculuğa muhtaç dilini, bu çalışmanın amacında olduğu gibi, Ekfrasisle geliştirmeyi uman, daha sonra ele alınacak çalışmalar için de verimli bir alan olarak görülmesine katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

3. 2. 3. Benim Adım Kırmızı Üzerine

Orhan Pamuk'un 16. yüzyıl sonlarına doğru, tarihsel bir evreye yerleştirdiği *Benim Adım Kırmızı*'nın konusu, nakkaşların resim üslubunun tartışıldığı cinayet öyküleriyle, katilin kim olduğu sorusuna yanıt arandığı, olaylar zinciri etrafında gelişir. Polisiye bir izlekte, bir kitabın yazılma sürecine eşlik eden ve bir aşk öyküsü etrafında gelişen kurguda Pamuk, tarihsel gerçekliğin doğrudanlığı yerine, tarihsel döneme ilişkin sanatın gerçekliği üzerine bir tartışma açar. Padişah, elçisi ve aynı zamanda da bir nakkaş olan Enişte Efendi'yi, Hicret'in bininci yılı şerefine Venedik Doçu'na hediye olarak hazırlanacak el yazması kitap için görevlendirmiştir. Venedik'te elçi olarak bulunan Enişte Efendi, Leylek, Kelebek, Zeytin ve Zarif efendinin de aralarında bulunduğu nakkaşlardan, padişahın portresini, Venedik'te gördüğü resimler gibi Frenk tarzında yapmalarını ister. Osmanlı'nın gücünü göstermek için yapılan resimli kitabın bölümlerini, nakkaşlar birbirlerinden habersiz nakşederken, Enişte Efendi'nin kızına âşık olan Kara da kitabın hikâyesini yazmaktadır.

İlk gençlik yıllarında, Şeküre'ye olan aşkına karşılık bulamayan Kara'nın uzak diyarlara uzanan yolculuğu, eniştesi tarafından Kara'nın, hazırlanan kitap için İstanbul'a geri çağrılmasıyla son bulur. Şeküre'yi dönüştürme, iki çocuklu, dul bir kadın olarak bulan Kara, Şeküre'yi elde edebilmek için rakibi Hasan'a karşı koymaya çalışırken, bir taraftan da işlenen cinayetleri açığa çıkarabilmek için mücadele etmektedir. Roman, öldürülüp, kuyuya atılan tezhip ustası Zarif Efendi'nin kuyudan duyulan sesiyle başlar ve gerçekçi resimlere bir öykünme olarak, minyatür sanatının geleceği ile ilgili bir belirsizliğe ulaşır. Nakkaşların, Herat üslubu ile Frenk tarzı olarak adlandırdıkları iki ayrı resim tarzı arasında verilen mücadelelerde cinayetler işlenir. Cinayeti aydınlatacak bir diğer kişi ise

dönemin baş nakkaşı, Nakkaş Osman'dır. Roman, üslup endişesi ile Zarif Efendi'nin ardından, meddahın, Enişte Efendi ve Zeytin'in ölümleriyle resme izlerini bırakan bir sona ulaşır. Enişte'nin Frenk usulüne göre hazırlattığı kitap bir türlü bitirilemese de Kara, Şeküre'nin kendisiyle evlenebilmek için şart koştuğu gibi babasının cinayetini aydınlığa çıkarabilmeyi başarmış bir roman kahramanı olarak Şeküre'yle evlenmeye hak kazanır.

3. 2. 4. Tematik Bir Öykünme: Hüsrev ile Şirin

1. Resim: Şirin'in Hüsrev'in Resmine Bakmasını Tasvir Eden Bir Minyatür

2.Hüsrev'in Ay Işığında Yıkanan Şirin'i Seyrettiği Sahne



1:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Nizami_-_Khusraw_discovers_Shirin_bathing_in_a_pool.jpg (22: 15)

2:<https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/gorsel/Minyat%C3%BCr/husrev-ve-sirin-1.jpg> (22: 12)

Bakhtin'in söylediği gibi, roman, söylemsel çeşitliliğini, başka yapıtlarla olduğu kadar, tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alışveriş içinde görür ve tarihselliği yazınsal dinamizm içinde görebilmenin bir gereği sayar. Bu bağlamda Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'yı, İran edebiyatında hamse türünün kurucusu sayılan Türk asıllı şair, Nizami-i Gencevi'nin (1141-1209), asırlar boyunca ilgi görmüş ve sevilmiş hikâyesi olan

Hüsrev ile Şirin'e (1180) parodik bir öykünme olarak kaleme aldığı söylenebilir. Yazınsal bir tür olan roman, *Hüsrev ile Şirin* temasının tarihselliğe özgü dokusunda da görüleceği gibi çok sesliliği savunan biçemiyle, *Benim Adım Kırmızı*'da değişik söylemlerin kesiştiği, birbiriyle etkileşerek çoğullaştığı, metinsel bir devinimi gerçekleştirir. Aktulum'un Bakhtin'den aktardığı yönüyle, “[n] esneye olan tüm yollar üzerinde, tüm yönlerde söylem ‘ayrışık’, bir başka söyleme ve onunla yoğun ve canlı bir etkileşime girmekten kendisini kurtaramaz” (Aktaran, Aktulum, 2000: 26-27; Bakhtin, 1975: 102). Dolayısıyla her metin, görsel sanatlarla-edebiyat ilişkisinde olduğu gibi farklı dizgelere ait olsa da metinlerarasılığın söylemiyle ayrışık olanı üretir ve metinsel unsurların çoğaltılmasıyla, yeniye özgü bir bağlam içerisinde kendi dizgesini yaratır.

Pamuk, *Hüsrev ile Şirin*'in “*resme âşık olma*” motifinden yola çıkarak, Nizami başta olmak üzere, birçok şair tarafından ele alınmış olan konuyla, kendi metni arasında anlamsal düzlemde yakınlıklar kurar ve *Benim Adım Kırmızı*'yla Doğu imgesine ilişkin, “imgelerin bir yapıttan ötekine durmadan yinelenildiği, sonsuz [bir] metinlerarası[lığa] kapı arala[r]” (Aktulum, 2000: 158). Pamuk'un yer verdiği metinlerden de anlaşılacağı üzere İslam sanatlarındaki okulların birbirine etkisi ve katkısı çok olmuştur. Bu etkileşimlerin türe ilişkin örnekleri, ilk kez Moğollar zamanında resimlendirilen *Şehname* ile Timur zamanında Nizami tarafından resimlendirilen *Hamse* örneğidir. Dolayısıyla Pamuk, kitap sanatı olarak adlandırılan minyatürlerin kurulmuş dizgesi içine yerleştirdiği yazısıyla, kendi imgesini de yıkmadan sürdürebilmeyi amaçlar.

Edebiyat/şiir–resim ilişkisinin, sergilendiği *Şehname*, kökleri İslam öncesi zamanlara uzanan bir tür olarak, ilk kez 9. yüzyılda, Firdevs'inin şiir diliyle epik bir eser olarak kaleme alınır. Resimlendirilmesi ise 12. yüzyılda, İran'da Moğol etkisiyle birlikte gerçekleşir. Herhangi bir ilk örneğe dayanmaksızın yaratılan resimlerde nakkaş, şairiyle adeta yarışır durumdadır. Pamuk'un da eserinde yer verdiği gibi bu resimler, “[e] *n meşhur hikâyelerin en bilinen meclisleridir*” (Pamuk, 2016: 88). “Hüsrev'in sarayın penceresinde bekleyen Şirin ile karşılaşması”, İpşiroğlu'nun kitabında (2017: 38) Eski Türk Osmanlı resimleriyle ilgili adı geçen tematik resimlerden biri olarak yer verilir. Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi “*Hüsrev'in gece ay ışığında gölde yıkanan Şirin'i dikizleyişine*” (Pamuk, 2016: 234) *Rüstem'in atı Rahi*, *Behram Gür*'ün av sahneleri gibi konularla yazmalara eşlik eden resimler, tamamlanmış dizge yapılarıyla, uzun yıllar, İslam coğrafyalarını etkilemeye devam eder.

İlk kez Firdevsi'nin *Şehname*'sinde yer alan ve daha çok siyasi yönüyle anılan *Hüsrev ile Şirin*'in öyküsü, Nizami'yle birlikte, elliden fazla şair tarafından ele alınmış bir konudur. Firdevsi'den sonra, Nizami'nin kaleminde simgesel bir boyut kazanarak, tanrısal ve dünyevi aşk arasındaki geçişlerle anlatılır. Nizami'nin beş mesneviden oluşan hamsesinin, ikincisinde yer alan ve sonu ölümle biten *Hüsrev ile Şirin*'in trajik öyküsü, Eski Türk sanatlarının da sıklıkla işlenen konuları arasındadır. *Şirin ü Hüsrev*, *Şirin ve Perviz*, *Ferhad ve Şirin*, *Ferhadname* gibi adlarla anılan mesnevinin konusu, tiyatro, opera, operet, film gibi farklı türlere de uyarlanmış olup, ilk kez Manastırlı Mehmet Rifat'a (1870) ait olduğu sanılan M.R rumuzu ile tiyatrodan sahnelenmiştir. Azerbeycanlı Üzeyir Hacıbeyli'nin *Ferhad ile Şirin* adıyla bestelediği opera, ayrıca Ali Şeyhülislam tarafından *Operet-i Hüsrev ü Şirin* adıyla operet olarak sahnelenir. Zebib Behruz'un (1920) kaleminde İngilizce olarak senaryolaştırılan hikâyesi, İran ve başka ülkelerde filmleştirilip, büyük bir ilgi uyandırmıştır" (bkz. TDV, (19. Cilt) 1999: 53-55).

Benim Adım Kırmızı'da, metinlerarasılığın bir unsuru olarak edebiyat-resim ilişkisiyle yer alan ve ekfrastik bir modele kaynaklık eden aynı tema, Nizami'den yaklaşık üç yüz yıl sonra Herat doğumlu, İranlı minyatür ustası Behzat (Üstad Kemaleddin Behzad-1455?-1536?) tarafından resimlenir. Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'da metinlerarası göndermelerle sözünü ettiği el yazması kitapların da konusunu oluşturan, *Hüsrev ile Şirin*, Hindistan'da Vasli adlı şairle, Türk hükümdarı Cihan Şah zamanına, Arifi'nin *Ferhadname*'siyle, Azerbeycan'a (1368) ya da Pamuk'un adlandırdığı gibi *cihan hâkimi* Timur'un ülkesine dek, geniş bir İslam coğrafyasına uzanır. 14. yüzyıldan sonra ise bazı değişikliklerle, *Hüsrev ile Şirin ya da Ferhad ile Şirin* adıyla, Eski Türk edebiyatında yazılan mesnevilerin konusunu oluşturmaya başlar. Bu eserlerin bir kısmı Altın Ordu'nun şairi Kutb'un (1341) ele aldığı gibi bir tercüme, bir kısmı ise mahalli unsurlarla zenginleşen bir adaptasyon örneğidir. Şeyhi'nin, II. Murat'ın isteğiyle, Türkçe olarak kaleme aldığı *Hüsrev ü Şirin* ise en başarılı mesnevilerden biri olarak kabul edilir. Aynı tema, Osmanlı padişahları zamanında sıklıkla kaleme alınan eserler arasındadır. II. Beyazıt devrinin en ilgi uyandıran temaları arasında yer alan *Hüsrev ile Şirin*'in öyküsü, Sadri, Ahmet Rıdvan, Hayati gibi şairlerle, Kanuni Sultan Süleyman döneminde Arif Çelebi, III. Selim devrinde ise Salim tarafından kaleme alınır.

Ferhad'ın Şirin'e olan platonik aşkına yoğunlaşan Çağatay edebiyatının temsilcisi Ali Şir Nevai ise hikâyenin çatısında olduğu kadar, isminde de değişiklik yaparak, mesnevisini *Ferhad ü Şirin* (1484) olarak değiştirir. Ecevit, *Türk Romanında*

Postmodernist Açılımlar (2014: 133) adlı kitabında *Benim Adım Kırmızı*'yı *Hüsrev ile Şirin*'in mistik aşkıyla ilişkilendirse de kanaatimiz bu yönde değildir. Zira Tasavvufi özellikler içeren bu halk masalı kahramanı daha çok *Hüsrev ü Şirin*'in Ferhad'ıdır; *Benim Adım Kırmızı* 'da yer almasa da Ferhad, Eski Türk sanatlarında, halk hikâyesi ve şiirinin benimsediği bir kahraman olarak efsanevi özellikleriyle dikkat çeker. (Tanpınar, 2006: 41). Divan edebiyatının simgesel kahramanlarına dönüşen bu isimler, perde oyununda, *Hacivat ve Karagöz*'ün yanı sıra, Çağcıl Türk şiirinin de konularını oluşturmaya başlar. "Geçmiş zamanın canlandırılması" bağlamında, Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Çoban Çeşmesi* adlı şiirinin temasını oluşturan *Ferhad ile Şirin*, (Kaplan, 2010: 266), Yeni Türk şiirinde, Çamlıbel, Necip Fazıl Kısakürek ve Asaf Halet Çelebi gibi birçok şairin dizelerinde yeniden canlandırılır. Ziya Gökalp döneminde başlayan destanların yorumlanma sürecinde bir halk kahramanı olarak destanlaşan, Ferhad'la Şirin'in hikâyesi, Nazım Hikmet (1965) tarafından oyunlaştırıldığı (Enginün, 2009: 162) yönüyle, günümüzde opera ve bale olarak da sahnelenmeye devam etmektedir. Enginün'ün vurguladığı gibi N. Hikmet'in oyununda Ferhad, aşkın acılarını, topluma hizmetle aşmaya çalışan ve tabiatla savaşmayı göze alan bir kahraman olarak yer bulur. Kısaca özetlemek gerekirse, mesnevi şeklinde anlatılan ve aşkın tasavvufi manadaki gücünü gösteren, *Hüsrev ile Şirin* ya da *Ferhad ile Şirin*'in hikâyesi, geleneksel sanatlarda olduğu gibi modern zamanların da ilgi gösterilen temaları arasında yer almaya devam etmektedir. *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi, Eski Türk halk sanatlarıyla, Saray sanatının bir unsuru olan el yazması kitaplarda, tematik özellikleriyle, edebiyat-resim ilişkisinin geliştirildiği en güzel örneklerinden birini ortaya koyar.

Pamuk'un eserinde dile getirdiği yönüyle, kaynaklarda Hüsrev'in hayatı için Sasani Hükümdarı Perviz'le ilişkilendirilen gerçekçi bilgiler yer alırken, Şirin ve Ferhat'ın kimliği ile bilgiler muğlaktır. M. Erkan'ın TDV'de (Cilt: 19. 1999: 53-55) yer alan ilgili yazısında, Ali Şir Nevai'nin (1484), Nizami'den ilham alarak aruz vezniyle yazdığı şiirin hikâyesinde, Çin hakanının oğlu olarak adlandırılan ve hikâyenin merkezinde yer alan Ferhad, Nizami'nin eserinde olduğu gibi, sıradan biri değildir. Şirin ise hem Nizami hem de Ali Şir Nevai'nin eserlerinde Ermen ülkesi melikesi Mihin Banu'nun yeğeni olarak geçer. Eserin konusu, Pamuk'un kahramanları, Kara'yla Şeküre'nin hikâyesinde olduğu gibi, uzakta olan sevgililerin, derin bir özlem ve kavuşma arzusuyla yaşanan maceralarını dile getirir. Gerçekçi göndermelerle, Hüsrev, Şirin ve Ferhad'ın yer aldığı bu üç kişilik aşk öyküsünde, Nizami'nin eserinde olduğu gibi Şirin'in

atı *Şebdiz* de Pamuk'un metinlerarası öykünmesinin unsurlarından birini oluşturur. Şirin'in, Hüsrev'le beraber olabilmek için öne sürdüğü şartın bir benzeri ise romanın ilerleyen kurgusunda, Şeküre'yle, Kara arasında gerçekleşir. Nizami'nin eserinde Şirin, aşkına karşılık olarak Hüsrev'den mertlik gereği öncelikle tac ve tahtını kurtarmasını istemiştir. *Benim Adım Kırmızı*'nın Kara'sı ise kendi kimliğini bir imza gibi resme yerleştirmek isteyen nakkaşın işlediği cinayetleri çözmesi karşılığında Şeküre'ye kavuşabilecektir. Bu aynı zamanda Kara'nın kitabını da sonlandırması anlamına gelir.

Nizami'nin eserinden alıntıyla, zorlu mücadelelerden sonra birbirlerine kavuşan çiftin mutluluğu, Pamuk'un mesel içinde mesel ya da bir tür *mise en abyme* olarak *Kelebek* adlı nakkaşın ağzından anlatılır. Çerçevelerin kırılan öyküsünde dile geldiği gibi kendisi de bir nakkaş olan Piraye'nin anlatılan öyküsünde ise resim hem aşkın hem de ölümün nesnesidir. *Benim Adım Kırmızı*'daki (Pamuk, 2016: 73) anlatımında ise eski ustaların resimlerini taklit ederek, altına imzasını atan Piraye'nin, üvey annesi Şirin'i elde edebilmek için babası Hüsrev'i öldürmesinin ardından, Şirin'in belinden çıkardığı bıçakla kendisini hançerlemesiyle son bulur. Soyut bir düzlemden, somuta geçen ve birbiri ardına işlenen cinayetleri çözmekle sorumlu tutulan Pamuk'un kahramanı Kara, Nakkaş Osman sayesinde katili yakalamayı başarsa da kitap bir türlü bitirilemez. Resim sanatının akıbeti gibi Şekere ile Kara'nın aşkı da eski heyecanını yitirerek bir belirsizliğin içine gömülür ve resim bir hatıraya dönüşür.

Benim Adım Kırmızı'yı nakkaşın amacına öykünerek, bir bağıntılar ilişkisiyle ele alan Pamuk, Eski Türk-Osmanlı geleneğinin çoğaltılmış imgelerini, mesnevilerin, şehnamelerin, hamselerin içinden canlandırarak, yazısında bir tür *mise en abime* oluşturur. Metinlerarasılık kadar, resimlerarasılığın içinden de canlandırılan *Benim Adım Kırmızı*'nın resimleri, dönemiyle ilişkili olduğu kadar, uzak geçmişle de bağ kuran tematik özellikler içerir. 12. yüzyılda resimli bir şiir yazması olan ilk örneklerinden sonra farklı isimlerle, değişik coğrafyalarda tekrarlanan Nizami'nin, *Hüsrev ile Şirin*'ini, anlatısının merkezine koyarak, metninin kurgusunu oluşturan Pamuk'ta söz ve imge ilişkisi, minyatür sanatının, üslupsal özelliklerinden yola çıkarak, yazıyı ve iç öyküyü desteklemesi bakımından metinlerarasılığın bir unsuru kılınarak ele alınır. Pamuk, cinayetleri işleyen katilin ağzından, *Hüsrev ile Şirin*'in sonunu bildiğimizi hatırlatır: “*Firdevsi'nin değil de Nizami'nin anlattığını diyorum*” (Pamuk, 2016: 25) sözleriyle, iki eser arasındaki temel bir farka dikkat çekerek bu amacını duyurur.

Şirin'e duyduğu aşk sonucunda dağları delen ve Şirin'in resmini kayalara işleyen Ferhad'ın, Şirin'e duyduğu aşk, temsil edilemeyen bir ifadesi olarak, modernist sanatın amacında olduğu gibi bir tür yokluğa gönderme yapar. Pamuk'un eserindeki aşk temasının kurucusu olan ve kültürel bir bağlama işaret eden "resim" nesnesi, İslam coğrafyasında resme verilen önemin bir göstergesidir. *Benim Adım Kırmızı*'nın üst kurmacasını oluşturan resimler, anlatılan hikâyeleriyle, Doğu imgesine ilişkin, bir üst kimliğin içinden dile gelir. Pamuk, bu tematik öykünmesinde, *Hüsrev ile Şirin* gibi yazı ve söz ilişkisi içeren birçok eseri, ekfrastik anlatımı içine taşıyarak, İslam coğrafyasındaki okulların birbirleriyle olan bu etkileşimini açığa çıkarırken, değişimden yana olan sanatçının özlemlerini ise "saf hiçbir şey yoktur" (Pamuk, 2016: 175) sözleriyle duyurur: "Doğu da Allah'ındır, Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun" (Pamuk, 2016:175) ifadesinden de anlaşılacağı gibi Kur'an'dan bir sureyi de metnine dâhil eden Pamuk, öykünmelerini aynı zamanda metafizik bir bağlamın içinden üst-kurmacasına taşır. "Firdevsi'nin *Şehname*'sinden İskender'in ölen Dara'yı kucaklaması...Sadi'nin *Gülistan*'ından, güzel öğrencisine âşık olan hocanın hikâyesi... Nizami'nin *Mahzen-i Esrar*'ından hekimlerin yarışması..." (Pamuk, 2016: 88) gibi temalarla, bu öykünmesinin sınırlarını genişleten Pamuk, Mevlana'nın *Mesnevi-i Kebir*'i (88), II. Selim için hazırlanan *Selimname*, (344), Gazali'nin *Dürret-ül Fahire*'si (191), fablların resimlendirildiği *Kelile ve Dimne* (323), *Zafername* (289), *Zübdet-üt Tevarih* (436) ya da Buharalı âlim Fadlan'ın *Baytarnamesi* (287) gibi metinlerin yanı sıra, *Fuzuli Divanı*, *Hünername*, *Salaman ile Absal* (324), Şah Tasmap'ın *Şehname*'si ve *Yusuf ile Züleyha* gibi İslam coğrafyalarına mal olmuş birçok esere gönderme yapar.

Gérard Genette'nin öyküye ilişkin saptamalarında olduğu gibi kendisini öykünün "tarihsel ve coğrafi çerçeve [si]" (Aktaran, Aktulum, 2000: 147/Genette, 1982: 340) içerisine yerleştiren Pamuk, bir taraftan da modernist sanatçının özlemleriyle, kültürel bir ağın içinde konumlandığı sanatçı kimliğini, soyut bir düzlemden, görülebilir bir gerçekliğin içine taşınmasını amaçladığı bir yansılama yapar. Bu bağlamda resim nesnesi, Pamuk'un metninde resmin yokluğa ve varlığa gönderme yapan iki boyutuyla birden yer alır. Resimlerin izleyicisiyle ya da okurlarıyla buluşturulmasında bir çerçeve öykü yaratan Şirin'in, Hüsrev'in ağaca asılı olan resmini gördüğü sahne, Pamuk'un, Kara aracılığıyla, Nizami'ye bir öykünmesi olarak başlar. Bir aşk öyküsünün aracı olan "resim", ekfrastik bir kurguyla metnin en önemli göndermelerinden birini oluşturur.

Pamuk'un, parodik bir dönüştürümü başlatan anlatımında üslup konusu ise işlenen cinayetlere eşlik eden bir tekinsizlik ortamı yaratır. Pamuk, geleneğe özgü, "resme âşık olma" motifini, Behzad'ın gerçekçi yönü ağır basan üslubuna bir öykünme olarak, kendi ekolünü kuran Nakkaş Osman'ın özgünlük arayışıyla ilişkilendirerek ele alır. *Hüsrev ile Şirin*'in yerine, Pamuk'un ekfrastik özneleri, Şeküre ve Kara'nın figürleri ise öylesine gerçeğe yakındır ki, neredeyse resimlerden çıkıp gerçek hayatın içine karışacak gibi dururlar. Farklı üsluplarla iki ayrı kitabın hazırlanış sürecine, kendisini de dâhil eden yazar, Nizami'nin soyut dizelerinin idealize edilmiş formları yerine, Kara'yla Şeküre'nin gerçekçi bir bakışla anlattığı aşk hikâyesini geçirir. Kara ve Hasan arasında kalan dul Şeküre'nin bu üçlü aşk trafiğinin mektuplarını, okuma-yazması olmayan Bohçacı Ester taşıırken, Kara da Enişte Efendi'ye söz verdiği gibi Şeküre'ye kavuşabilmek için kaleme aldığı kitabın hikâyelerini tamamlamaya çalışmaktadır. Doğu ve Batı'ya ilişkin üslup farklılıklarının yol ayrımında, etkilenme endişesiyle işlenen cinayetler ise ufukta beliren değişimin bir habercisidir.

Kırılan çerçevelerin içinde, Hüsrev'in resmine âşık olan ve resme bakarken Hüsrev'i bekleyen Şirin'in resmi üzerine ise uzak coğrafyalara uzanan nakkaşların piri, Behzad'ın gölgesi düşmüştür. Mani'den, Behzat'a, şair Cami'den, Nizami'ye ya da nakkaşların hamisi, Şah Tahmasb'dan, III. Murat'a, birçok şahsiyet, el yazmalarının, yazı ve resimde ölümsüzleşen imgeleridir. Nakkaş Osman, III. Murat Şehnamesi için saray nakkaşhanesinde, evlatları olarak gördüğü nakkaşlara eşlik ederken, Padişah'ın görevlendirdiği Enişte Efendi ise Venedik Doç'unu etkilemek için Batı tarzında hazırlanacak resimleriyle, kitabın idaresini yürütmektedir. Tüm âleme örnek olacak bir kitapla amaçlanan ise Hicret'in bininci yılı kutlamalarında, Osmanlı'nın gücünü gösterebilmektir. *Benim Adım Kırmızı*'da işlenen cinayetlerin bir nedeni olan resim, iyi ve güzelin bir ifadesi olabildiği gibi mutluluk gibi sanatçının ulaşamayacak bir imgeyi, deneyimleyebilmesinin de bir aracıdır.

3. 2. 5. Benim Adım Kırmızı'nın Sanatçı Özneleri: Nizami, Behzat, Nakkaş Osman

Pamuk, Nazım Hikmet, Abidin Dino

Orhan Pamuk'un uzun araştırmalar ve çalışmalar sonucunda kaleme aldığı romanı, *Benim Adım Kırmızı* (1998), yazı-resim arasındaki gerilimin, temsil sorunlarıyla birlikte ele alındığı, yazarının ise biyografik karşılıklarla metnine dâhil olduğu bir

Künlterroman özelliği gösterir. 16. yüzyıla özgü bir atmosferi, geç dönem Orta Çağ sanatının özellikleriyle, sanatta görme biçimleri üzerinden sorunsallaştıran Pamuk, romanında kolektif bir sanat olan minyatürlerin özelliklerini, günümüzde özerkliğini ilan etmiş bir sanatçının bakış açısıyla ele alır. Sanat tarihine yönelik bir konuyu, zamanlar arasında bir bütünlük kurmayı amaçlayarak, resimlerin anlatısına dönüştüren Pamuk, Ekfrasisle ilgili bir biçim denemesini, postmodernizme özgü tekniklerle üstkurmacaya taşır. Yazarın, Eski Türk resim geleneğinin, yeniye ilişkin arayışları üzerine temellendirdiği gelenek-yeni çatışmasında, baba-oğul/usta-çıracak ilişkisi ise resimsel üslupların imgeleştirilmesinde işlevsel bir rol üstlenir. Metninde halk sanatlarındaki “resme âşık olma” motifinden yola çıkarak, saray sanatının bir unsuru olan el yazması kitap ve minyatürlerinin, halk sanatına özgü meddahlık ve halk hikâyelerinin unsurlarıyla imgeleştiren ve kendisini de görülebilir kılan Pamuk, yazarlığını, bütünlük bir kültür dokusu üzerine, çoklu özneler yaratarak inşa eder. N. Kılıçer’in de yazısında vurguladığı gibi, “romandaki tüm aktörlerin söz hakkı vardır ve Kılıçer’in deyişiyile, okur “dönemin toplumu ve minyatür sanatı üzerine düşünme imkânı bulur” (Kılıçer, 2019: 279). Bir taraftan da sanatın ve sanatçının sorunlarını tüm zamanlar için geçerli kılan bir bakış açısıyla buluşturmaya amaçlayan yazarının amaçladığı gibi, sanata zamanlar üstü bir değer atfeder.

Kendine özgü bir işaretler kümesi oluşturan minyatür sanatının gösterenleri, ardında büyük bir gelenek barındıran ve metnin derin yapısıyla kavranılabilir bir ilişkiyi ortaya çıkarır. Nizami’nin *Hüsrev ile Şirin*’i ile bir metinlerarasılık ilişkisi kurularak ele alınan *Benim Adım Kırmızı*’da parodik bir dönüştürümü amaçlayan Pamuk, küçülerek kitap sayfalarına girmiş resimlerin anlatımını, birbirine açılan çoklu öykü evrenleri içinden, çoklu özneler yaratarak dile getirir. Modernist bir manifestonun, postmodernist bir roman unsurlarıyla iç içe geçtiği bir düzlemde, öznelliğini alt etmeyi başarmış olan nakkaşlara öyküner yazar, bu diyalektik sürecin sanatın lehine sonuçlandırılmasından yanadır ve bir genelliğın içinden kimliğinin sınırlarına ulaşmayı amaçlar. Bu bölümde, genellemelerle ortak bir özde buluşan ve birbirini bütünleyen öznelerin içinden tikelliğine ulaşmak isteyen sanatçının yazı ve resim arasında bölünmüş kimliği, üsluba ilişkin arayışları gözetilerek ele alınacaktır. Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*’da Firdevsi ve Nizami’nin *Hamsesi*’ni resimleyen Behzad’ın resimleriyle, ekfrastik bir öykünme gerçekleştirirken, kimliğini, genelliğın içinden Nazım Hikmet, Abidin Dino gibi şairlerin

dizelerine uzanan tikel örneklerle buluşturur, Nakkaş Osman ekolünün yapısal özelliklerini ise eserine yansılar.

Pamuk'un büyük araştırmalar sonucunda kaleme aldığı Hüsrev ile Şirin'in hikâyesi, *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi kalıplarını ve sınırlarını zorlayan özgün temsillerle, başta padişahlar olmak üzere, sarayın ve sanat hamilerinin korumasında, gelişimlerini sürdürür. El yazmalarının içinde yer alan minyatürler, idealize edilmiş formları ve gösterişli altın varaklı bezemeleriyle bir taraftan da dönemin sanatının güce ilişkin beklentilerini dile getirir. Sanatta dış gerçekliğe öykünmeci bir bakışın yadsındığı, dinler tarafından ise sakıncalı görüldüğü bir tarihsel evreye ilişkin sanatta “temsil” sorunlarını ele alan Pamuk, bu çalışmanın da amacında olduğu gibi üslup sorunlarını felsefi bir düzlemde sorunsal kılarak ele alır. Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'yı, kendisi de bir şair olan, minyatür ve kitap sanatının geliştirilmesine önemli katkılar sunan III. Murat (1574-1595) ile I. Ahmet (1603-1617) dönemi arasında, minyatür sanatının, dış okulların etkilerinden kurtulma mücadeleleri içinde olduğu, Nakkaş Osman devrine yerleştirir. “Portre” ve “perspektif” gibi yenilikçi arayışlarla, bir yön arayışında olan resim sanatının modernleşme çabası, Pamuk'un romanında sık sık dile getirilen *saflığın yitirilişi* metaforuyla günümüzün edebiyat anlayışıyla buluşturularak ele alınır.

Kitap ressamlığı (*Surname*) ile halk sanatlarının da önemli unsurlarından biri kılınmış olan “resme âşık olma” motifi, “meddahlık” gibi geleneksel sanatlara özgü bir paradigmayı, yazı ve resim ilişkisi üzerinden günümüze taşıyarak ele alan Pamuk, hat sanatını çağrıştıran *Kur'an* sureleriyle, metninin anlam düzlemindeki metafizik dokusunu kurgular. Pamuk'ta sanatçı öznenin konumu, resimlerin yüzeyle ilişkisi nedeniyle sorundur. Bu bağlamda nesnenin temsili, zaman ve uzam bağlamında da bir sorunsal olarak ele alınır. Her öykü bütünüün yapısını yansıtmaması nedeniyle, ona yakınlaştığı kadar da bütünden uzaklaşır. Resim, anımsanır olan zamandan, duyumsanır olanın ifadesine dönüşürken, zaman, minyatüre özgü bir yaşam sevinci ve mutluluk arayışıyla süreklilik kazanır. *Benim Adım Kırmızı*'da resim, aşkın aracısı olduğu kadar yeni bir üsluba geçişin olanaklarını da hazırlar. Örneğin, romanın değişimden yana olan yazıcısı Kara, Şeküre'den ayrı kaldığı on iki yılın özlemine, Eski Türk sanatlarında resme verilen öneme vurgu yaparak dile getirir ve kuramsal bir arayışla, sanatçının nesneyle ilişkisini bir temsil farkı üzerinden sorunsallaştırır. Resmin, idealize edilmiş biçimlerinden dolayı Şeküre'nin yüzünü hatırlayamadığı için serzenişte bulunan Kara, geleneksel sanatlardaki “resme âşık olma” motifiyle bağ kurarak, “*Şeküre'nin yüzünün İtalyan üstatlarının usulleriyle*

yapılmış bir resmi olsaydı yanımda, [...], kendimi yersiz yurtsuz hissetmeyecektim” (Pamuk, 2016: 40) sözleriyle, minyatür sanatçısının değişim arzusunu ve yaşamsal olana öykünmesini duyurur. Bu serzenişiyle Kara, duygularını dile getirirken, bir taraftan da Batı resmine özgü nesnesiyle benzerlik içeren temsille, minyatürlerle arasındaki farka dikkat çekerek, gözle görülebilir bir gerçekliğe duyduğu özlemi dile getirir.

El yazması kitapların içinden dile gelen resimlerin hikâyesi, minyatürlerin yapısal özelliğinde olduğu gibi çeşitlendirilerek ele alınır ve metin içerisinde süreklilik gösteren bir yinleme durumu yaratır. “Resme âşık olma” motifinde olduğu gibi *Hüsrev ile Şirin*’in hikâyesinde, anlatı içinde anlatı oluşturan resimler, aynı zamanda da özetlenen kurgunun bir parçasıdır. *Hüsrev ile Şirin* aşkının, Nizami’yle birlikte elliden fazla şair tarafından kaleme alındığı düşünülürse, resmin, Doğu imgesine ilişkin ortak bir bellekten doğan anonim bir ifadeyi dile getirdiği söylenebilir. Kara’nın Şeküre’ye yazdığı mektupta olduğu gibi, “*Yüzün pencerede bana nur gibi gözükteğünde, bunun Allah’ın bana bir ihsanı olduğundan başka bir şey düşünemedim. Çünkü senin yüzünü görebilmek mutluluğu bana yeter*” (Pamuk, 2016: 93) sözleriyle, Kara’nın ya da Pamuk’un Nizami’nin içsesini yansıladığı söylenebilir. Uzam içinde olduğu kadar, zaman içinde de kımlıtsızlaşan imgeler Pamuk’un yazısının nesnesidirler. “*Bir gün ansızın bana, işte o pencerede görüdüğün gibi görüneceğini düşünürdüm*” (Pamuk, 2016: 93) dizeleriyle Şeküre’ye, çerçeve bir öykünün içinden seslenen Kara, ona olan aşkını, resimlerin en güzel meclislerinden dile getirir: “*Dinle: Şimdi kitap için Babana geri geldiğimde, çocukluğumda yaptığım resmi bana geri veriyorsun, Bu benim için seni bulduğumun işaretidir, biliyorum. Ölümün değil*” (Pamuk, 2016: 93) sözleriyle, yazı ve resim olarak arada kalmışlığını, kimliğindeki belirsizlikleri, postmodern bir sanatçıdan yana tavır koyarak çözümlenmeye çalışır. Pamuk, öteki beni olarak konumlandığı, hikâyenin yazıcısı Kara’yla, gelenekle ve sanatçı kimliği ile ilgili ayrışmalar gibi, yaşam ve ölüm arasındaki karşıtlığı, dil ve resim nesnesi arasında kurar. Özne ile nesnenin ayrışmadığı bir bağlamı, sanatın geliştirilmesinin bir unsuru kılarak ele alan Pamuk, çok katmanlı bir imge dokusuyla, Şeküre’ye olan aşkını, temsil edilemeyen bir resim aracılığıyla dile getirir.

Benim Adım Kırmızı’da mesel içinde mesel ya da bir *mise en abyme* oluşturarak yer verilen, Şiruye’nin Şirin’e duyduğu aşk ise Hüsrev’in Şirin’e olan aşkı gibi yine bir resim aracılığıyla anlatıya katılır. Kurgunun bir özeti gibi verilen bu parça öyküde, yüzyılların uzaklığı, anımsanan zamanın içinde, içinde bulunulan anın bir parçası olur ve

Pamuk'un yazısında Ekfrasisin düşsel yönüne atıf yapar. Yasak aşkıdan utanıp, kendisini nakkaşhaneye kapatan ve eski ustaların resimlerine bakarak en güzel taklit resimlerini yapan Şiruye'nin "*imzaladığı ilk resim ise Hüsrev ile Şirin'den bir meclis* [tir] (Pamuk, 2016: 73). Oğlu Şiruye'nin resmin altına gizlenmiş imzasını gören yaşlı padişah ise "eski ustaların eserlerinin taklit edildiği resimlerine atılan imzayla, nakkaş, "*bir resmi haksız olarak kendi üzerine almış olmaz mı?*" ya da resme imza atarsa, "*benim kusurumu taşıyor demiş olmaz mı?*" diye sorar (Pamuk, 2016: 73). Pamuk'un "*hani bilirsiniz...*" diyerek anlatmaya başladığı, babayla-oğulun hikâyesi, ekfrastik bir anlatımın içinde, resimlerin kırılan çerçeveleri içinden çıkarak, zamanı ve uzamı aşan bir bağıntılar örgüsüne dönüşür. "*Resim içindeki resim, yani Şirin'in kır gezintisinde baktığı Hüsrev'in resmi hiçbir zaman belirgin değildi*" (Pamuk, 2016: 349) ifadesinden de anlaşılacağı üzere, anlatılan öykülerden birinde Padişah (Hüsrev), oğlu Şiruye'nin resmine baktığı bir sırada, Şiruye, tıpkı, resimde olduğu gibi pencereden içeri girerek, hançerini, Şirin'in yanında yatan babasına saplar. Gösterenden gösterilene doğru ilerleyen Şiruye'nin öyküsünde, resimlerin soyutlamalarla canlandırılan genelliğe ilişkin yapısal unsurları gözler önüne serilir. Öykünün cinayete ilişkin tekrarlayan izleklerinde, Şiruye'nin Şirin'e olan aşkı, "[g] *üzel Şirin'in bakıp âşık olduğu yakışıklı Hüsrev'in yüzünü, gözünü niye onu tanıyabilecek kadar belirgin çizmiyorlar*" (Pamuk, 2016: 350) sorusuyla, ressamın "kimliği" ve "imzası" konusuyla buluşarak, geleneksel sanatlara özgü bir üslup sorunsalına kapı aralar.

Benim Adım Kırmızı'yı bir minyatür kitabı olarak kurgulayan Pamuk, murakka olarak anıla gelen geleneksel bir türe atıfla, "*parçalanan ciltlerden çıkan resimlerin, yazılı sayfalar, yırtılıp yakılırken, birbirine karışmasından*" (Pamuk, 2016: 87) ya da resimlerin kitap içerisinde gerçek hikâyeleriyle buluşturulmasından söz eder. Resimleri, metinlerarasılığın uzamında kimliğinin sınırlarına ulaşabilmenin bir ifadesi olarak ele alan Pamuk, gerçeği duyum ve anılar arasındaki bağıntıya göre parçalılığın içinden dile getirir. Eksiksiz bir bütüne katılmayı amaçlayan ben-in yaratımı ise Pamuk'a göre bir yaratıcılık edimidir. Özneye nesnenin ayrışmasını eserinde bir çözümsüzlük olarak gören Pamuk, kimliğindeki bu karşıtlığı, yazısıyla giderebilmenin çarelerini arar. Tematik anlatımların aracısı olan resimler, *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi dekoratif özellikleri, renkçi ve idealize edilmiş biçimleriyle, Orta Çağ sanatının işlevlerini yerine getirirken, bir taraftan da günümüzün sanat anlayışıyla uyumlu kılınan nesneyi, temsil edilebilir bir gerçeklik düzleminden uzaklaştırır. Pamuk, "[minyatürü], [k]endisinden

yararlanılmaksızın, üzerinde düşünülecek bir nesne, ya da bir düşlem” (Sontag, 2013: 112) olarak gören Sontag gibi, tarihin derinliklerine gömülen kitap sanatının resimlerini, masalsi bir atmosferin içinden dile getirse de resmin amacının tartışıldığı bir eksene modernist sanatçının arayışlarını koyar. Bir bağıntılar ilişkisiyle ele aldığı yazısını, *Benim Adım Kırmızı*’da, küçülerek nesnenin indirgenmiş gerçekliğine atıf yapan minyatür sanatçısı ile resimsel gerçekliğin öne çıkarılmasını amaçlayan modernist sanatçının arzuları arasında bir yerde konumlandırır. Eski Türk sanatlarının simgesi olan minyatürleri, kültürel kimliğin anlamlar dizgesiyle buluşturarak üst-kurmacasına taşıyan Pamuk, yazısında “resim ne anlatmalıdır?” sorusunun cevabını ararken, bir taraftan da yazarlığını güvence altına almayı amaçlar. Usta-çırak ilişkisiyle, kapalı bir dizge içinde belirlenen sanatta üslup konusu, resimler aracılığıyla, Nazım Hikmet ve Abidin Dino gibi, Çağdaş Türk şiiri ve Türk resim sanatının ustalarıyla buluşur. Abidin Dino’nun, Nazım Hikmet’e yazdığı şiire gönderme yaparak, yazısının üst-kurmacasını oluşturan Pamuk, yazı ve resim arasındaki tartışmayı, kuramsal bir bakışın içinde bir açıklık getirerek sonlandırır.

Padişahın gücünü göstermek için hazırlanmakta olan kitap içinde yer alacak resimler, anımsamaya bağlı olarak anılarla ilişki kurarken, modernist sanatçının konumu, uzam ve zaman ilişkisiyle sorunsal kılınan bir eksikliğin içinden dile gelir. Pamuk’un diğer yazılarında olduğu gibi, *Benim Adım Kırmızı*’da kaybolan nesne, metinsel bir kılığı yerine, bu kez de bir resimdir. Resimle, yazının kesişme noktasına mutluluk arayışını koyan Pamuk, bu arayışını, farklı zamanların gösterenleriyle ilişkilendirir. Pamuk, göstergeyi bir ayırma yapısı olarak gören Derrida gibi öznenin nesnesiyle ilişkisini birbirinden kopup uzaklaşan, ardından yeniden birleşen gösterenlerin, gösterilenlerle bir oyunu gibi sunar. Bu aynı zamanda Pamuk’un kimliğini, geçmişin izlerini taşıyan temalarla-sözcüklerle-bütünlüğe ulaştırma çabasıdır. Yaşamın doğrudanlığı yerine, duyguların ifadesine resmi aracı kılan hikâyenin anlatıcısı Kara, daha kitabın en başında, yazısının merkezine, mutluluk arayışını koyduğunu duyurur. Okurlarından, kendi âleminin başlangıç noktası olarak gördüğü “*mutluluk ve resim*” sözcüklerini akıllarında tutmasını isteyen Kara, “*bir zamanlar burada kitaplar, kalemler ve resimler arasında çok mutluydum. Sonra âşık oldum da bu cennetten kovuldum*” (Pamuk, 2016: 41) sözleriyle, resimlerden kopuşunu, masumiyetin sona erışı ve bir tür erginlenme yolculuğu olarak sunar.

Bu çalışmanın da amacını oluşturduğu gibi, yazısını tematik bir öykünmeden yola çıkarak ele alan Pamuk, minyatürleri, *Benim Adım Kırmızı*'nın ekfrastik anlatımı içine dâhil ettiği kitap sanatının özellikleriyle buluşturur. Pamuk'un metninde Ekfrasis, yazı-resim arasındaki karşıtlığı giderebilmenin bir yöntemi olabildiği gibi, sanatçının kimliğindeki bir belirsizliği açığa çıkarabilmesinde de işlevsel bir rol üstlenir. Kimliğin inşası, tarihsellikle bağı kurulan bir temanın içinden, geçmişe uzanan resimlerin anlatımıyla dile gelir. *Benim Adım Kırmızı*'nın, bir leitmotiv gibi tekrarlayan “*nakşetmek hatırlamaktır*” (Pamuk, 2016: 325) ya da “*nakış, gözle değil, elle yapılır*” (Pamuk, 2016: 381) cümleleriyle, zihinsel olan imgenin gösterimine vurgu yapar. Nakkaşların, yüzyıllarca birbirlerinin resimlerini görmeksizin, aynı temaları tekrarlamaları, göstergenin yeniden üretilebilir olması nedeniyle geçmişin anımsatıcısıdır aynı zamanda. Bu nedenle, Pamuk'un metninde çok anlamlı dokusuyla yer alan resim sanatı, dış dünyanın gerçekliğinden çok, birer iz taşıyıcısı olan göstergelerin kültürel bir bağlamın içinde yeniden dilin yapısına kavuşmasıyla anlam kazanır. Dolayısıyla resim nesnesi, kendisinden önceki ustalarla bağ kuran bir bilgi aracıdır aynı zamanda. Yazısını, kolektif bir hafızanın uyarılması olarak gören Pamuk, resmi, Kara'yla Şeküre aşkına aracı kılan kültürel bir bağlamın içinden, resim nesnesinde yokluğa gönderme yapan modernist estetiğin göndermelerini kurgular. Nesnesinden (Şeküre'nin resmi) ayrı düşmüş bir özneyi temsilen, Şeküre'ye duyduğu hisler karşısında İbn-i Arabi'yi çok daha iyi anladığını söyleyen Pamuk'un öznesi Kara için aşk, minyatür sanatının verileriyle buluşan, “*görülmeveni görülür kalma yeteneği, gözükmeveni sürekli yanında hissetme isteği*” (Pamuk, 2016: 128) olarak öznelliğin alanıyla buluşan modernist sanatçının özlemlerini dile getirir.

Kolektif bir tür olan kitap sanatının resimleri betimlenirken ya da Ekfrasis'e özgü resimler hikâyeleşirken, eserini sanatçının yaratma edimiyle buluşturan Pamuk, Doğu ve Batı sanatları arasındaki gerilimi, farklı görme biçimleri üzerinden sorunsallaştırarak ele alır. Yazı ve resim ilişkisi içeren birçok eseri, yazısının düşselliği içine taşıyan yazar, Batı dünyası ve İslam coğrafyasındaki okulların birbirleriyle bu etkileşimini, romanın mimetik resme ilgi duyan sanatçısı Enişte'nin metinlerarasılığa ilişkin, “*saf hiçbir şey yoktur*” (Pamuk, 2016: 175) sözleriyle duyurur. “*Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun*” (Pamuk, 2016:175) derken, Kur'an'dan bir sureyi metnine dâhil ederek, öykünmelerini metafizik bir bağlamın içinden üst-kurmacasına taşır. Pamuk'un, parodik bir dönüştürümü başlatan ekfrastik anlatımında üslup konusu ise işlenen cinayetlerin bir

nedenidir. Pamuk, geleneğe özgü, “resme âşık olma” motifini, Behzad’ın izinde, kendi ekolünü oluşturan Nakkaş Osman’ın özgünlük arayışıyla ilişkilendirerek ele alır. Mutlak bir dizgenin çözülmeye başladığı bir dönem içine yerleştirdiği minyatür sanatının bakış açısıyla, günümüzün yazınsallığını buluşturduğu bir çerçeve yaratarak, eserinde, sanatta yaratma ve üslup sorunlarını, bir maniera (üslup sorunları) üzerinden tartışmaya açar. Üslupta tikellikle, genellemeler arasındaki farkı, birbirinden farklı özelliklerle biri gizli, diğeri açık yapımı sürdürülen iki ayrı kitap üzerinden ele alan Pamuk, detaylarda gizli olan bu manierayı, iki kitap arasında yapılan karşılaştırmayla, öznelliğin ele geçirilişi olarak adlandırır.

Padişahın emriyle, yenilikçi resmin temsilcisi Enişte Efendi’nin öldürülmesinden sorumlu tutulan katilin ortaya çıkarılması, Nakkaş Osman’ın katilin resimde bıraktığı izleri tanıyabilmesi sonucunda gerçeklik kazanacaktır. Bu nedenle romanın kurgusu, Nakkaş Osman’ın nakkaşhanesinin üslubunu korumak için verdiği mücadeleler ekseninde gelişme gösterir. Osman’ın Kara’ya izah ettiği gibi minyatürün gösterenleri, kavramsallaştırılan bir üst gerçekliğin betimlemesidir. Üstat bir nakkaş, yüz çizerken bütün dikkatini “*yüzün yüce güzelliğe yaklaşmasına ve eski kalıplara uymasına verir*” (Pamuk, 2016: 273). Bu aynı zamanda genelleştirilmiş kuralları tanımlayan bir tür bilgidir. Oysa tikelliğin göstergesi olan bir kusur, resimdeki detaylarda gizlidir. “*İşin püf noktası, resmin kalbinde yer almayan, önemsenmeyen ve hızla çizilen ve hep tekrarlanan ayrıntılar bulmaktır*” (Pamuk, 2016: 274). Bu ayrıntılar ise Pamuk’un da yazısının bir unsuru olan, fark edilmeksizin ansızın kendilerini ortaya koyan bellek izleridir. İşlenen cinayetler ise kimlik ve üslup ekseninde, bellek izlerinden yola çıkılarak bir sonuca ulaştırılır. İlk cinayet, tezhip ustası Zarif Efendi’nin ölümüyle gerçekleşir. Meddahı Erzurumiler öldürmüştür. Enişte Efendi ise henüz kitap bitirilemeden ve son resim tamamlanmadan yenilikçi denemeler yaptığı için katledilir. Resme kusurunu bırakan katildir, izleri kendi kimliklerinden ayırıştırarak ortaya çıkaracak olan ise III. Murad’ın Şehzadesi için Surname hazırlıklarını yürüten, Ustabaşı Nakkaş Osman ile Enişte’nin şaibeli kitabının yazıcısı Kara’dır. Nakışta, Türk dünyasında simgesel bir biçim olan at göstereni üzerinden, kimliğini ayırştıran Nakkaş Osman’ın, nakkaşlığın en yüksek mertebesi olan körlüğe ulaşma süreci eşlik eder.

Benim Adım Kara adlı 49. bölümde Nakkaş Osman’ın körlüğe uzanan yolculuğunu, Buhara’dan, Herat’tan, Tebriz’e, Bağdat’a ve İstanbul’a uzanan son iki yüz yıl boyunca yapılmış binlerce resme bakarak kitapların içinden dile getiren Kara,

“ustamın gösterdiği dikkat, atların burun deliklerinde bir işaret aramaktan çok ötelere geçmişti. Biz bu topraklarda birkaç asırdır resim ve nakış yapan bütün üstatların ilham, hüner ve sabrına bir çeşit kederli bir hayranlık töreni yapıyorduk” (Pamuk, 2016: 328) sözleriyle, kitap sayfalarında Nakkaş Osman’la gördükleri bu resimleri, bir duygulanım ve bir seyir coşkuluğu ile dile getirir. Kara’nın sözlerinden de anlaşıldığı gibi Pamuk’un anlatımında Hazine Odası, kolektif hafızanın dışavurumlarıyla kuramsal bir tartışmanın odağında yer alır. Bir taraftan da resimde katil nakkaşın nedime usulüyle çizdiği atlara bıraktığı izleri, ortaya çıkarmayı amaçlayan Osman ve Kara, nakkaşhanenin üslubunda beliren değişimle ilgili olarak, sonu gelmekte olan bir devrin içinde olduklarının farkındadır. Bu hüznü an Pamuk’un ekfrastik anlatımında epifanik bir gerçeklik olarak ortaya çıkar. Nakkaş Osman, kitaptaki bütün resimleri gördükten sonra, “*tüli yazıyla çiçek gibi işlenmiş fildişinden bir ayna [ya] bakarak*” (Pamuk, 2016: 346) kendisini Behzad’ın iğnesiyle Hazine Odası’nda körleştirir.

Nakkaş Osman’ın, hikâyenin yazıcısı Kara’yla birlikte, “katil kim?” sorusuna cevap arandığı Hazine Odası’nda resimlerin anlatımına, kayıp resmin ortaya çıkarılış süreci eşlik eder. Çerçeve öykülerin içinden dile gelen hikâyelerde, Üstat Osman’ın nakkaşhanesini koruma gayretleri, aynı zamanda takma isimlerle adlandırdığı çırakları, Leylek, Kelebek ve Zeytin’le birlikte nakkaşhanenin üslubundaki saflığı koruma, kendi ekolünü oluşturma mücadelesidir. Nakkaş Osman, Kara’yı, resimlerde imza yerine geçecek kusuru bulabilmek için nakkaşları, Zeytin, Leylek ve Kelebek’in evlerine göndererek, onlardan boş bir sayfa üzerine birer at resmi çizdirip, kendisine geri getirmesini ister. Kültürel bir kendilik bilincinin dışavurumuyla, üslubunu, tikellik ile tümellik arasında bir bireşime ulaştırmayı amaçlayan Osman, Surname’inde istifini kendi yaptığı bir at resminden söz ederken, üslubunu katil nakkaşın yaptığı resmin yenilikçi öykünmelerinden ayırıştırabilmeyi amaçlamaktadır. Körlüğü nihai bir amaç olarak gören Nakkaşın, Behzad’ın iğnesiyle kendisini Hazine Odası’nda körleştirmesi, sanatçının öznelliğine ulaşabilmenin metaforik bir anlatımıdır. *Hüsrev ile Şirin*’i işleyen Behzad gibi üslubunu tümel bir gerçekliğin içinde deneyimlenebilir kılan Üstat Osman’ın bu öykünmesi, sanatçı kimliğini aşkın bir gerçekliğin içinde bütünlüğe erdirme çabası olarak okunabilir. Sarup’un da değindiği gibi (2017: 64), “şeyleri bir telos ya da bir son noktaya yönelmişlikleri-erek bilgisi-doğrultusunda kavramaya çalışmak, anlamları belli bir anlamlandırma hiyerarşisine oturtarak düzene koymanın yoludur”. Bu bağlamda sanatçının körlüğü, anlamı, minyatürde olduğu gibi uzam-zaman, görünüş-öz, ruh-beden,

madde-tin gibi ikili karşıtlıkları, *Benim Adım Kırmızı*'da Ekfrasisle dönüştürülebilir kılarak, sanatçı öznenin etkinlik alanının arttırılmasının bir nedenidir.

Geleneksel temaların içinde, “*ya babamız, üstadımız Osman bize ihanetle, bizleri öldürecek, ya da biz ihanetle onu*” (Pamuk, 2016: 412) itiraflarıyla dile gelen bir değişim arzusuyla, yazının parçalılığa ilişkin yapısında, anlamın ortaya çıkmasını geciktirse de “*üslup meraklısı sanatçıların yapmak zorunda olduğu eylemi, babayı öldürmeyi gerçekleştirir*” (Parla, 2018: 93). Frenk usulü resmin temsilcisi olan Enişte’yi, “*oğlunu küçümseyen baba*” (Pamuk, 2016: 421) olarak adlandıran katil nakkaş, kendisinin Enişte’ye zaaf gösterip “*üslubum var mı*” diye sorduğu için öldürdüğünü itiraf eder. Bu bağlamda, kırılan çerçevelerin içinden, çok anlamlılığa ilişkin hikâyelerin nesnesi olan imgeler, işlenen cinayetlerin izlerini bulan Nakkaş Osman ile bu resimleri, yazının hareketi içine taşıyan ve son resmin bulunması için mücadele veren Kara’yla birlikte dönüşüme uğrayarak, bireysel özne konumuna geçişinin bir nedeni olur. Kıya, aynı zamanda deneyimlenmiş olanın da bir ifadesidir, geleneksel bir temanın, günümüz sanatıyla buluşturulmasını amaçlar.

Pamuk’un, imgenin konumuna ilişkin “*aklın gördüğü mü?*”, “*gözün gördüğü mü?*” sorusuyla, felsefecilerin de konusunu oluşturan bu iki farklı bakış açısı, modernist sanatçının tamamlanma arzusuyla bir tür eksikliğin içinden dile gelir. Nesnenin görülebilir özelliği yerine, kavranılabilir olanla ilişkisini kuran Behzad gibi Nakkaş Osman’ın da nakışta, ulaşılacak son mertebe olarak gördüğü “*körlük*”, “*Allah’ın karanlığına*” ulaşmayı amaçlayan nakkaşın öykünmesinde, Orta Çağ’ın bakış açısına ilişkin bir sorunsal gibi dursa da içe dönüşün bir unsuru olarak, çağımızın sanatı için de önemli bir dayanak noktası oluşturmaktadır. Pamuk’un temsil sorunlarıyla birlikte, minyatür sanatçısının eseriyle ilişkisini ve konumunu sorguladığı *Benim Adım Kırmızı*'da eserin yapısı, resimsel bir dizgenin tüm olanaklarından yararlanılarak kurulur. Kitabın adını, “*kırmızı*” anlamına gelen, “*minyatür*” sözcüğünün etimolojik kökeniyle uyumlu, “*Ben Bir Minyatür Kitabıyım*” (Ecevit, 2014: 144) olarak okumak da mümkündür. Bu bağlamda nesneyi, resimsel özellikleriyle tanımlayan modern sanatın amacında olduğu gibi minyatürün de temalardan bağımsız, renkçi yönüyle sanatın dışavurumcu izleğini temsil ettiği söylenebilir. Elli dokuz bölüm ve bir son sözden oluşan kitabın parçalı yapısı içinde kendilerini anlatan resimlerin yanı sıra, meddahın duvarlara dizerek konuşturduğu resimler, minyatürlerden ayrı bir dizgesel özellik gösteren modernist resme bir öykünme olarak düşünülebilir. Son sözde yazar kimliğiyle kitaba bizzat dâhil olan Pamuk’un

kendisi olmak üzere, hikâyelerin yazıcısı Kara, baş nakkaş Osman ve lakaplarıyla anılan, Zarif Efendi, Leylek, Kelebek, Zeytin gibi nakkaşlar, metnin kuruluşunda pay alan sanatçı özneler olarak, kolektif bir geçmişin içinde buluşur. Minyatüre özgü bir zamanın içinde “*şimdiyi geçmiş gibi yaşadığını*” (Pamuk, 2016: 169) söyleyen nakkaşın ağzından dile getirildiği gibi resim, yinelemelerle Pamuk’un kendi geçmişiyle bağ kuran bir hatıradır aynı zamanda.

Eski Türk-Osmanlı sanatlarında bir kitap sanatı olarak varlık kazanan resim sanatı, idealize edilmiş bir ilk örnek olan *Hüsrev ile Şirin*’in resminde olduğu gibi, sanatçısıyla birlikte izleyicisini de o meclise çekerek, güzel duyguları zamanın sonsuzluğu içine taşıyabilmeyi amaçlar. Dolayısıyla, *Benim Adım Kırmızı*’da Şeküre ile Kara’nın da aşkının bir ifadesi olan resim, başlangıçta izlenen tek odaklı resimsel bir obje olmaktan öte, akan bir zamanın içinde yaşanan bir serüven olarak anlam kazanır. Kara’nın da ifade ettiği gibi resim, “*aklın sessizliği, gözün musikisidir*” (Pamuk, 2016: 68). Nakkaşın kimliğinden çok, resmin anlam boyutunu öne çıkaran bir güzelliğe, “*insanı hayatın zenginliğine, sevgiye, Allah’ın yarattığı âlemin renklerine saygıya, iç düşünceye ve imana [davet eder]*” (Pamuk, 2016: 67). Dolayısıyla imgenin minyatür sanatçısı tarafından ele alınmış biçimi, geleneksel sanatlarda, kendisinden önceki ustaların izinde, deneyimlenebilir olanla, öğrenilebilir olanın ilişkisiyle uyumluluk içeren bir dizge içinde gelişimini sürdürür. Pamuk’un metninde olduğu gibi, resim dizgesi, “[a]ynı hikâyelerin, [...] hep birbirini tekrar eden kusursuz resimleriyle” (Pamuk, 2016: 72), en mükemmele ulaşmaya çalışırken, Behzad ve Nakkaş Osman gibi aynı ekolün temsilcileri ustalarla, adanmış bir ömrün içinde sonsuzluğa, “gerçek bir âlemin görüldüğü” sanatçının körlüğüne uzanır. Mükemmeli deneyimleyen nakkaşın elinde, “[e]lin ezberden bir anda çizdiği at, hüner, çile ve bilgiyle çizilmiştir ve Allah’ın atına yakın bir attır” (Pamuk, 2016: 273). Lévi Strauss’un (2013: 147) da vurguladığı gibi, “dille nesne arasında her zaman bir anlamlama sistemi [yer alır]” . Zira bir nesneyi kusurlarıyla, gözün gördüğü gibi çizmek, o nesneyi ideal ölçülerinden uzaklaştırmak anlamına geleceği için o nesnenin anlam boyutunda eksiklik yaratır. “*Haydi elim, şimdi gerçek kıl gözümün önündeki bu harika atı! At ve ben sanki bir olmuş, bu âlemin içinde yerimizi almak üzereydik*” (Pamuk, 2016: 294) cümlesinden de anlaşılacağı üzere, resimlenen nesne, anlam yaratan özneye bir uyumun ifadesi olarak canlandırılır. Dolayısıyla körlük, sanatçı öznenin kendiliği en üst seviyede, deneyimlediği bir oluşumun ifadesi, aynı zamanda da dile geçişin bir unsuru olarak değerlendirilecektir.

Benim Adım Kırmızı'da sanatın anlamını, modernist sanatçının amacından yola çıkarak ele alan ve sanatın gerçekliğin bir ifadesi olup olamayacağını sorgulayan yazar, nesnenin minyatüre özgü, uzam ve zamanla ilişkisini, eserinin temel problematiği haline getirir. Yazı ya da stilize formlarıyla hat sanatının önceliğine sık sık vurgu yapılan metinde resim, derinliksiz bir düzlemin içinde, “*kenar süsünün bir parçasıdır, [...], yazının güzelliğini, hattatın harikasını öne çıkarıyor diye kimse ilişmez onlara*” (Pamuk, 2016: 418). *Katil Diyecekler Bana* adlı 58. bölümde, kitapların içinde gözden saklanan minyatürler için “*zaten kaç kişi görüyor nakşımızı?*” derken, serzenişte bulunan nakkaşın ifadesiyle, “*yaptıklarımız hurda nakış, olmaktan çıkıyor ve düpedüz resim olmaya başlıyor*” sözleriyle, portre ve perspektife ilişkin, beliren bu değişim isteğini duyurur. Pamuk, özneliğin bir unsuru olarak, sayfanın tam ortasına, padişahın portresi yerine kendi resmini çizen nakkaş gibi, geçmiş ve geleceğe doğru genişleyen geniş kültürel bir ağın içine yerleştirdiği kimliğini, modernist estetiğin, temsile ilişkin sorunsalıyla buluşturarak ele alır. “*Resim ilerledikçe sanki bir resme değil de pencereden dünyaya bakıyormuşuz izlenimi veriyordu*” (Pamuk, 2016: 381) sözleriyle, bir resmin içinden seslenen Zeytin ise hazırlanmakta olan yeni kitabın sayfalarına, resimlerin cetvelleri ve tezhibinin yerine yeni bir bakış açısıyla çerçevesini çizdiğinden söz etmektedir. Nakkaş, “[*b*]en yalnızca hikâyelerin hayallerle değil, kelimelerle hatırlandığını unutmuyorum” (Pamuk, 2016: 88) derken, padişahın portresi yerine kendi resmini yerleştiren sanatçının öz perspektifini geçirir. Pamuk, aynaya bakarak, kendi yüzünü resmettiğini itiraf eden nakkaşın, kimliğine ilişkin yaşadığı bu yabancılaşmayı, “*ilk Şeytan'dır, ben diyen! Doğu ile Batı'yı birbirinden ayıran Şeytan'dır*” (Pamuk, 2016: 307) sözlerinden anlaşılacağı üzere, resim sanatının iki önemli sorunsalına vurgu yapar.

Tek odaklı bir bakış açısıyla, gözle görülebilir bir gerçekliğe duyulan özlemi, sanatçının kendi özneliğini ortaya çıkartma arzusu olarak dile getiren Pamuk, birbirine dönüşen imgelerle, sanatçı öznenin kimliğini, çoklu anlam odaklarıyla ilişkilendirir. Nakkaş Osman'ın nakkaşlarından, Zeytin'in ağzından dile geldiği gibi, “*öteki kişiliğime işaret eden ve belki de sizlerin fark edebileceğiniz kelimeler dökülüyor ağızımdan*” (Pamuk, 2016: 408) sözlerine karşılık, *Benim Adım Kırmızı*'yı, yazarlığın bir serüveni olarak kurgulayan Pamuk, kendi kimliğini de ötekinin alanına yerleştirir. Hikâyenin yazıcısı Kara aracılığıyla kendi üslubunu yaratan nakkaş Zeytin'in gözlerine, tıpkı Osman'ın yaptığı gibi Behzad'ın iğnesini batırarak, yazarlığını güvence altına alır. Yazı-resim ilişkisiyle, türlerarasılığa ilişkin çoğulcu bir dili öne çıkaran Pamuk'un metninde,

öznelliğini aradan çıkarmayı başarmış postmodern bir sanatçı tipiyle, aşkın bir gerçekliğe öykünen nakkaşın amacı arasında benzerlik kurmak mümkündür. Benzer bir öykünmeyle, minyatürde olduğu gibi kimi zaman da sınırlar ihlal edilerek, modernist estetiğin verileriyle buluşur ve minyatür sanatçısına özgü bir keyfiyet kazanır.

Geleneksel sanatçı tipi ile modernist sanatçı arasındaki karşıtlığı, sanatın amacına ilişkin, “resim nedir”, “resim nasıl olmalıdır” tartışmalarıyla yazısına taşıyan Pamuk, yazı ve resim arasındaki bölünmüş kimliğini, sanatını iyi ve güzel duyguların amacı kılan minyatür sanatçısının arayışlarıyla özdeşleştirir ve günümüz sanatının verileriyle buluşturur. Doğu’ya özgü üslupsal bir özellik olarak dile getirdiği, imza yerine geçen “nedime” usulü, birbirinden farklı iki ayrı gerçeklik düzlemi içinden ele alınır. Pamuk, Batı resminde ressamın kendisini resme yerleştirdiği bir ilk örnek kabul edilen Velasquez’in, *Nedimeler* adlı tablosuna gönderme yaparken, diğer taraftan da modernist sanatın, yokluğa gönderme yapan ilkesini buluşturur. Özne, nesnenin zamana ilişkin göndergesini kendi gerçekliği ile kurar. Dolayısıyla Pamuk, kolektif bir türe ilişkin, “pek çok nakkaşın kalem ve hüneri değ[en]” (Pamuk, 2016: 272) resimlerin, kırılan çerçevelerin içinden dile gelen hikâyeleriyle, öznenin gerçeklikle kurduğu ilişkiyi, tümel ve tikel arasında bir bağıntılar ilişkisi olarak görür, sanatçının öznelliği konusunu sorgular. Hüsrev’in Şirin’e âşık olduğu resim gibi kendi resminin yapılmasını isteyen Şeküre, bu öykünmesini, “*Mutluluğun resmi yapılsın isterdim*” (Pamuk, 2016: 438) sözleriyle ifade eder. Kadın kılığına giren Meddah gibi kendisini bir kadının bedeninde canlandıran Pamuk, Şeküre’nin bu sözleriyle, Nazım Hikmet’in *Mutluluğun Resmini* yapmasını istediği Abidin Dino’yla arasındaki şiirleşmeye gönderme yapar. Kimliğinde yazı ve resim arasında bu arada kalmışlığını yine bir resmin içinden canlandıran Pamuk, bu ifadeyle şiir ve minyatürün derin yapısı arasında bir bağ kurar. “*Bir anne resmi yapılsın 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*” (Pamuk, 2016: 438) sözleriyle, bu arada kalmışlığını, resmin içinden dile getirir. Resmi bir yansıtma olarak gören yanılsamacı bakış açısının yadsındığı hikâyede, öznenin zamanla ilişkisi ise mutluluk arayışının bir nesnesi olarak ele alınır. Bu bağlamda tamamlanmış gösterge yapısıyla ölüme ilişkin bir sonluluğu amaçlayan mimetik resimle, mutlak bir zamanın içinde, güzel duyguların sonsuzluğa taşınmasını amaçlayan minyatürler arasındaki farka dikkat çeken Pamuk, resimleri ekfrastik anlatımı boyunca, üst kurmacasının nesnesi kılar. Nedime usulüyle hazırlattığı

kitap sayfaları arasındaki resimde solgun yüzlü güzelin, kendi kızı olduğunu anlayan padişah gibi Pamuk'un kurmacasında, mutluluğun resmi metaforu, Çağdaş Türk şiiri ve ressamlarının üsluba ilişkin imzası yerine geçer.

Pamuk, modernist sanatçının arayışlarını, birbirine dönüşen öznelerle kendi karşıtını yaratarak gerçekleştirir. Geleneksel sanatçı tipini temsilen, ilk grupta, nakkaşın üslubunun, *“bağlı olduğu nakkaşhane olduğunu”* (Pamuk, 2016: 307) söyleyen ve öğrenilmiş kurallarla en mükemmele ulaşmayı amaçlayan Nakkaş Osman gibi ustalara yer verir. Karşıt grupta ise taklit resimlere öykünen Enişte Efendi'yle, perspektif, gölge, derinlik gibi resimsel göstergelerle, nesneyi, öykünmeci bir bakışla ele alan, nakkaşhanenin üslupçu nakkaşları, Leylek, Kelebek ve Zeytin yer alır. Enişte Efendi'nin gözetiminde yapılan öykünmeci-taklit-resimleri Osman, *“başka biriymiş gibi resmetmek”* ya da *“var olmayan hatıraları hatırlamak gibiydi”* sözleriyle ifade ederken, Enişte'ye göre, *“şiir ve resim, renk ve kelime kardeştir”* (Pamuk 2016: 123). Üslubunu, *“hikâyeyi tamamlayan resimle”, “bir hikâyenin parçası olmayan resim”* arasındaki farka işaret ederek belirleyen Enişte, *“bak bu resme ve hikâyesini yaz onun. Ölümü konuşur, işte kâğıt, işte divit”* (Pamuk, 2016: 125) diyerek Kara'ya, Padişah'ın portresinin yer alacağı kitaptaki resimlerin hikâyesini yazdırmak istemekte, Leylek, Kelebek ve Zeytin'e ise bir hikâyenin parçası olmayan resimler yaptırmaktadır. Geleneksel bir tür olan Meddahlığı, postmodern sanatın amacıyla buluşturan Pamuk, nakkaşların Enişte'nin kitabı için yaptırdığı İki Abdal, Şeytan, Ölüm, Köpek, Ağaç, Para, At gibi bölümlerdeki resimlerin benzerlerini, kadın kılığına giren Meddah'a, kahvenin duvarlarına astırarak anlatır: Kitap sayfalarına yabancılaşan imgeler, yaşamsal olana öykünmeyle öznenin kendisini temsil etmesinin bir nedeni olur. Bir perde aracılığıyla yansıtılan imgeler, soyutlaştırılan bir mekân ve zaman çerçevesiyle dile gelir *“Hepiniz biliyorsunuz ki tıpatıp benim gibi bir at yok aslında. Ben yalnızca nakkaşın içindeki bir at hayalinin resmiyim”* (Pamuk, 2016: 237) diyerek, minyatürle, modernist sanatın amacını buluşturan Pamuk, bir at *“belirli bir at gibi”* resmedilse ya da *“bir kitapta bir şey göstermediği için duvara asılan”* (Pamuk, 2016: 56) bir ağaç olsa da bir nesnenin kendi gerçekliğini canlandıramayacağını söyler. Meddah aracılığıyla, görülenin tasvirinin sanat olup olamayacağını tartışan Pamuk, gerçeği, modernizmin amacında olduğu gibi *“birtakım imgelerden ibaret olan dışımızdaki şeylerde değil, bunların gizlediği ve ancak sanatın keşfedebileceği derinlerdeki temsillerde”* aranması gerektiğini ima eder (Baudelaire, 2009: 32). Dolayısıyla Pamuk'un kendi kuramsal arayışının nesnesi olan sanatın ifadesi,

doğanın taklidi olan nesnelere dünyasının dille aşılmasını amaçlar. Henüz tamamlanmamış olan son resmin üzerine ise “*kâğıdın merkezine Allah’ın niyetinden başka bir şeyi yakıştırıyor olmanın*” (Pamuk, 2016: 121) korkusu sinmiştir. Pamuk, ekfrastik anlatımıyla, metnin bütünlüklü yapısını yazısıyla sökerek, nesneyle öznesinin kopuşunu gerçekleştiren, denetlenemeyen bir imgeler silsilesi yaratır.

I. bölümde *Ben Ölüyüm* başlığıyla, Tezhipçi Zarf Efendi’nin kuyuya atılan cesedinden gelen seslerle anlatılan cinayetın öyküsü, “*ben öldüm ama gömülmedim. Bu yüzden ruhum gövdemi bütünüyle terk etmedi*” (Pamuk, 2016: 10) sözleriyle, eserin yapısıyla ilgili olduğu kadar, sanatçı öznenin kimliğine ilişkin de bir tekinsizlik atmosferi yaratır. Kapalı ve eseniksiz bir uzam olan kuyunun derinliklerinden bir açıklığa doğru genişleyen resimlerin anlatımı, Şeküre’nin çocukları, Orhan ve Şevket’le birlikte tasvir edildiği kitabın son çerçevesiyle buluşan bir arafta olma durumu yaratır. Bu bağlamda, Zarf Efendi’nin ölümünün, resimlerin çerçevelerinin yıkımına ilişkin yazının ilk ekfrastik edimini başlattığı söylenebilir. “*Sanki bütün âlem benim içimde bir yerde sıkışmaya başlıyor*” (Pamuk, 2016: 11) sözleriyle, öznenin derin varlığından bir kopuş olarak dile gelen anlatım, kör bir kuyuya atılan Yusuf öyküsüyle paralellikler içerir. Zarf Efendi, “*bu kitabın sarsıcı gücü asla resimlenemez oluşundan da gelir*” (Pamuk, 2016: 12) tümcesiyle, değişmez yapılarla ilişkin, metnin üst gerçekliğini, *Kur’an-ı Kerim’e* öykünerek dile getirir.

Zarf Efendi’den sonra, Meddah, ardından ise Enişte Efendi, henüz kitap bitirilemeden ve son resim tamamlanamadan öldürülür. Meddah’ın duvarlara asarak konuşturduğu Şeytan ise “[b]ir sokaktaki evler insanın gözünün yanlışlıkla gördüğü gibi gitgide küçülüyormuş gibi resmedilirse, âlemin merkezine Allah değil, insan yerleştirilmiş olmaz mı?” (Pamuk, 2016: 311) diye sorar. Resimlerin kitaptaki yerleri sabit olmadığı gibi, her sözcük, Zarf Efendi’nin kuyudan gelen sesleniş gibi bir başka gösterilenin anımsatıcısıdır. Son resmin kayıp olduğunu bilsek de kitap bitirilene dek kitap sayfalarında yerinin nerde olduğunu tam olarak kestiremeyiz. Bu bağlamda her gösterge bir diğerinin izini taşıyan yazma edimiyle, resimlerin yapısını sökerek ilerler ve Zarf Efendi’nin de dile getirdiği gibi sanatçı öznenin kimliğini “*ölüm anında hissettiğim şaşırtıcı genişlik*” (Pamuk, 2016: 11) ifadesiyle uyumlu kılan bir üst gerçekliğin içine taşır.

Kadın kılığına girerek duvarlara astığı öykünmecî resimleri anlatan ve bu nedenle öldürülen Meddah, postmodern sanatçı özellikleriyle, yazı ve resmi buluşturan melez bir

kimliktir. Kitabın bitirilmesi karşılığında Şeküre'ye kavuşacak olan Kara'ysa kitabını bir türlü sonlandıramadığı için duygularını hep bir eksikliğin içinden dile getiren modernist sanatçı tipiyle uyumlu özellikler içerir. Okur, birbirine dönüşen sanatçı öznelere, Pamuk'un üç ayrı sanatçı tipine yer verdiği eserinin üst kurmacasında, bir taraftan da Kur'an surelerinin bir üst gerçeklik oluşturduğu, üç ayrı kitabın yazılışına tanık olur. İlk kitap, III. Murat'ın Şehzadesi için yapımı sürmekte olan, ancak metnin kurgusal düzleminde öne çıkmayan Nakkaş Osman'ın saray nakkaşhanesinde yürüttüğü Şehnamedir. Hicret'in bininci yıl kutlamaları vesilesiyle, Enişte Efendi'nin gözetiminde Venedik Doçu'na hediye olarak hazırlanan kitap ise cinayetlere neden olan üslup tartışmalarıyla birlikte, *Benim Adım Kırmızı*'nın üst kurmacasını oluşturur. “*Bizim âlemimizin en kıymetli, en vaz geçilmez şeylerini hikâye ve resmedecekti bu kitap ve tıpkı ferasatnamelerde olduğu gibi, Padişahımızın bir resmi kitabın kalbinde yer alacaktı*” (Pamuk, 2016: 246) ifadesinden, Pamuk'la birlikte, nadide bir el yazması kitabın sayfalarını çevirmekte olduğumuzu anlarız. Padişah'ın, “*manevi gücünü ve gizli kederini göstermeyi*” (Pamuk, 2016: 246) amaçlayan kitabın resimleri, Nakkaş Osman'ın öğrencileri, Zarif Efendi, Leylek, Kelebek ve Zeytin tarafından nakşedilirken, Pamuk'ta “*bizim âlemimizin en kıymetli, en vazgeçilmezleri* olarak andığı, Mevlâna, Gazali, Firdevsi, Nizami, Ali Şir Nevai, Şeyhi, Sadi, gibi şairlerle, Abidin Dino ve Nazım Hikmet'in dizelerine uzanan metninin iç anlatısını dokumaktadır.

Zeytin'in ağzından dile getirildiği gibi, “*Bir keresinde büyük Üstat Osman'ın bir İtalyan'a yaptırdığı kendi portresini taklide zorlamıştı Padişah*” (Pamuk, 2016: 103) sözleriyle, eserinde sanatın, “taklit” ve “özgünlük” arasındaki ikilemini vurgulayan Pamuk, Enişte Efendi'yi de Frenk usulü resmin temsilcisi olarak ilan eder. Bu resmi yaparken, Üstat Osman'ın bunu adeta bir “işkence” olarak gördüğünden dem vuran yenilikçi resmin temsilcisi Enişte Efendi, Üstat Osman'ın, “*İtalyan ressamı taklitten beni sorumlu tuttuğunu biliyorum. Haklıydı*” (Pamuk, 2016: 103) diyerek, sanatı bir öykünme olarak gören ve değişime ilişkin beklentilerini duyuran sanatçı tipinin özlemlerini dile getirir. Farklı üsluplarla iki ayrı kitabın hazırlanış sürecine, kendisini de dâhil eden yazar, Nizami'nin soyut dizelerinin idealize edilmiş formları yerine, Kara'yla Şeküre'nin yaşama öyküner gerçekçi bir aşk hikâyesini geçirir. Kara ve Hasan arasında kalan dul Şeküre arasındaki bu üçlü aşk trafığının mektuplarını, kurmacanın bir unsuru olarak okuma-yazması olmayan Bohçacı Ester taşırken, Kara da Enişte Efendi'ye söz verdiği gibi Şeküre'ye kavuşabilmek için kaleme aldığı kitabın hikâyelerini tamamlamaya

çalışmaktadır. Doğu ve Batı'ya ilişkin üslup farklılıklarının yol ayrımında, etkilenme endişesiyle işlenen cinayetler ise ufukta beliren değişimin habercisidir.

3. 2. 6. Orhan Pamuk ve Nakkaş Osman'ın Ekfrastik Karşılaşması:

Edebi bir tür olarak gelişen Surnamelerin kökeni Anadolu düğün geleneklerine bağlanan el yazmalarıdır. Bu yazmaların Türk göçebe geleneklerine kadar uzandığının altını çizen S. Tansuğ da Aksel gibi, düğün şenliklerinin sünnet düğünlerindeki eğlence ve geçit resimlerini ele alan yazmalara Osmanlılardan başka çevrelerde rastlanmayacağını vurgular (bkz. Tansuğ, 2018: 51). Surnamede bütünü kapsayan genel bir üsluptan söz edilse de Tansuğ, mekân düzenlemeleri bakımından Nakkaş Osman'ın Surname örneğinin, tür olarak Eski Türk- Osmanlı geleneğinin en özgün örneklerinden biri olduğunu vurgular. *Benim Adım Kırmızı*'da Nakkaş Osman'la, Orhan Pamuk'u ekfrastik bir karşılaşmanın içinde buluşturan *III. Murad Surnamesi*, Osmanlı resim sanatının en özgün üsluplarından birini ortaya çıkarmış olan saray nakkaşhanesinde Ustabaşı olan Nakkaş Osman'a aittir. *Surname-i Hümayun* olarak adı geçen eserde Osman, dünya tarihinin 52 gün ve gece süren, en uzun şenliklerinden birinin anlatıldığı olayları, tarihsel bir belge gibi sunar. *Surname-i Hümayun*'un içerisindeki bazı manzum parçaların ise III. Murat tarafından divan kâtipliğine getirilen *İntizami* mahlaslı bir şaire ait olduğu sanılmaktadır. Dolayısıyla metin, yazı-resim ilişkisinden başka manzum ve nesir birlikteliğinin sergilendiği bir çeşitliliği ortaya koyar. Surname'nin sonunda ise Osman'ın, *Benim Adım Kırmızı*'daki üslup çatışmasının aksine, idaresindeki nakkaşlarla büyük bir uyum içinde çalıştığı bilgisi yer alır. Pamuk'un da sık sık tekrarladığı gibi eser salt bir belge niteliği taşımaktan öte izleyicisini de geçmişin hatıralarıyla buluşturan yapısal bir özellik içerir.

Benim Adım Kırmızı'da Pamuk, Nakkaş Osman tarafından yeni bir resimleme metoduyla geliştirilmiş olan *III. Murad Surnamesi*'nin düzen şemasını metnine yansıtılarak eserinin çatısını oluştururken, zaman ve uzam kavramlarını da görülebilir bir gerçeklik yerine, anımsanan bir gerçekliğin içinden dile getirir. Örneğin Pamuk, Osman'ın sabit bir şema içinde kalarak eklemeci bir mantıkla sağladığı resimlerindeki bu sürekliliği, bir nakkaş mantığından hareketle ele alır ve dilin parçalı yapısı içine yerleştirdiği resimleri, Enişte'nin ağzından “*anlam tabakaları*” olarak adlandırır. Resimle ilgili görüşlerini, “*Frenk üstatların perspektifinden de daha uzaklara varan bir derinlik*

çıkır, resmi yazı gibi okumaya girişirim” (Pamuk, 2016: 183) sözleriyle ifade eden Enişte Efendi, resme her bakışta manasının değiştiğini söyleyerek, modernist resmin amacıyla ilişkilendirir. Bu bağlamda nesnelere, kendilerini aşan bir bütünün içinde yer almayı arzularken, bir taraftan da eklemlendiği parçanın içinde çeşitlenerek kendi tikelliklerini korurlar. Dolayısıyla Osman’ın Şenlikname’de kurduğu düzeni Pamuk, tam 59 ayrı sahnede aynı mantıkla üst-kurmacasına taşır. Surname’de olduğu gibi hiçbir sahnenin kendisini tekrarlamadığı bir mekân düzenlemesinde parça kendi değerini koruyarak bütüne eklenir, bir sonraki bölümde ise ayrışarak yeniden tikellik kazanır: “Ben Ölüyüm”, “Benim Adım Kara”, “Ben Köpek”, “Katil Diyecekler Bana”, “Ben Eniştenizim”, “Ben Orhan”, “Benim Adım Ester”, “Ben Şeküre”, “Ben Bir Ağacım”, “Bana Kelebek Derler”, “Bana Zeytin Derler”, “Ben Para”, “Benim Adım Kırmızı”, “Ben At”, “Üstat Osman, Ben”, “Ben Şeytan”, “Biz İki Abdal”, “Ben Kadın” başlıklarıyla isimlendirilen her bölüm, Şenlikname düzenindeki imgeler gibi parça-bütün ilişkisiyle hazırlanan kitabın sayfalarını oluştururlar.

Dolayısıyla Pamuk, kırılan çerçevelerin içinden tematik bir öykünmeyi gerçekleştirdiği *Benim Adım Kırmızı*’da, benzer bir ilkeyle, bir taraftan da günlük hayatın tasvirlerini içeren, Surname’nin yapısal özelliklerini yazısına yansıtılarak, parodik bir öykünme gerçekleştirir. Eski Türk sanatlarının en özgün örneklerinden biri olan ve Nakkaş Osman tarafından üslupsal bir özellik olarak ele alınan bu mekânsal düzenlemeyi eserine yansılayan Pamuk, modernist sanatçının tamamlanma isteğini, resimlerin yapı-bozumunda bir eksikliğin içinden dile getirir. Dolayısıyla her motif ya da imge, şematik bir anlatımla hem birbirinden ayrı duyumsanır hem de aynı düzenin içinde birbiriyle eklemeci bir bağıntıyla ele alınır. Resimlerin gösterenleri ise zamanı ve uzamı silip yeniden kuran parça-bütün ilişkisiyle, Derrida’nın bulunuş metafiziğiyle uyumlu, çeşitlemeler içerir. Örneğin her sayfanın düzeni, Pamuk’un kendilerini temsil eden anlatıcıları gibi bir diğer sahneye hazırlık niteliğindedir. Tansuğ, Surname’deki bu düzeni, “benzerlik içindeki benzemezlik” (Tansuğ, 2018: 107) olarak adlandırır. Dolayısıyla Osman’ın Şenlikname’de kurduğu düzeni Pamuk, üslupçu bir bakışla Türk minyatür sanatının figür, eylem ve hareketiyle uyumlu kılarak aynı isimlerle çeşitlendirir. Dolayısıyla *Benim Adım Kırmızı*’da her başlık, Nakkaş Osman’ın Surnamesi’nde olduğu gibi ayrı bir bütünlük olarak karşımıza çıkarsa da bir sonraki, başlıkta ya da resimde kazanmış oldukları bağımsızlıklarını yitirerek, yeniden bütünün içinde yer almaya öykünür.

Eski Türk-Osmanlı minyatüründe biçimsel özelliklerin konu anlatımının önüne geçtiği bu örnekte modernist sanatçının üslup arayışlarını görmek mümkündür. *Ben Bir Minyatür Kitabıyım -Benim Adım Kırmızı-* olarak okuması yapılacak olan kitapta, tutarlı yapıların yadsındığı ve çoğulculuğun esas alındığı bu türden bir yapısal özellik, Nakkaş Osman’la, Orhan Pamuk’un ekfrastik bir yolculukta buluşturulmasını olanaklı kılmış, çoklu öznelerin birbirine dönüşümüyle beliren bir tamamlanma arzusunu açığa çıkarmıştır. Osman’ın iki sayfalı kitap düzleminde figürlerin, birbiriyle çeşitlenerek tamamlanan sahnelerini metnine yansılayan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*’nın kaybolan, ancak bir türlü ele geçirilemeyen padişah portresini-son resmi-Nakkaş Osman’dan farklı olarak, iki sayfa düzeni arasında kurulan bir mekân iş birliği ile sonuçlandırır. “*İki sayfalık son resmi gördüğünü söyle [yen]*” (Pamuk, 2016: 182) Zarif Efendi’nin öldürülmesinin de bir nedeni olan resim, üsluptaki değişimin bir kanıtıdır.

Tansuğ’un da belirttiği gibi, “eşzamanlılık ve süreklilik ilkelerinin birbirini çeşitlenerek izleyen aynı şema birimi içinde toplanması, bu özgün sistemin temel ilkesini oluşturur” (Tansuğ, 2018: 43). Dolayısıyla, Pamuk’un da amacında olduğu gibi bu ayrışmalarla ya da çeşitlenmelerle resim, izleyicisinin bakışında yeniden çizilir ve bir gerçeklik kazanır. *Benim Adım Kırmızı*’nın en yetenekli nakkaşı, namı-diğer Zeytin, padişahın portresi yerine, iki sayfalık bir yüzey üzerine yaydığı kendi resmini çizer. Kara sevgilisi Şeküre’nin resminin aslına uygun olarak çizilmesini arzularken, kendi resminin yapılmasını arzulayan Şeküre ise yüzünün gençlikte olduğu gibi mutlulukla resmedilmesini hayal etmektedir. “*Hem bu resimdeki anne ben olayım, hem de bu resim gökteki kuşu hem uçar gibi hem de gökte mutlulukla sonsuza kadar asılı kalır gibi gösterip zamanı durduran Heratlı eski üstatların usulüyle yapilsın isterdim. Biliyorum kolay değil*” (Pamuk, 2016: 438) diyerek, duygularını Derridanın kuramıyla uyumlu bir çözümsüzlüğün içinden sonlandıran Şeküre, Türk resim sanatının içine girdiği çıkmazı, sanat tarihine ilişkin bir sorunsal olarak dile getirir.

3. 2. 7. Ekfrasis ve Minyatür:

Pamuk’un Ekfrasisle baştan sona kuramsal bir tartışmanın içinde ele aldığı *Benim Adım Kırmızı*, minyatür sanatının yapısal unsurlarıyla belirlenen bir parçalılığın içinden dile gelir. Bu bölümde, minyatürün yapısal özelliklerini yazısına yansılayan Pamuk’un, resimsel göstergelerin dönüştürülmesinin amaçlandığı ekfrastik süreci, yazarın üst-

kurmacasında hangi yöntemlerle ele aldığı, uzam ve zaman ilişkilerinin öznenin konumuyla ilişkili göndermelerinde nasıl bir etki uyandırdığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Kendine özgü bir dizgesi olan ve üslup özellikleri sergileyen Eski Türk-Osmanlı minyatür sanatının derin yapısında anlam, Pamuk'un da metninde nakkaşların ağzından dile getirildiği gibi kutsal metinle ilişkili olarak suretin önüne geçer ve bir merkezsizliği gözetir. Yansıtılabilecek güzellik ise bir yokluk halidir. Ustaların izinde ikinci bir doğayı yaratan nakkaş, sanatını görülebilir bir gerçeklik yerine, emek ve bilginin birleşiminde, sezgisel duyuşlarla nakşetmeyi, mükemmele erişme çabası olarak görür. “*Dünyanın ve böylece kâğıdın merkezine Allah'ın niyetinden başka bir şeyi yakıştırıyor olmaktan korkmak*” (Pamuk, 2016: 121) sözleriyle, nesnenin üç boyutlu düzenlemelerinde gerçeklik temsiline ilişkin, Enişte Efendi'nin bu niyetini açığa vuran hikâyenin yazıcısı Kara, Enişte' ye, “*sayfanın istifinde onu-karanfili-âlemin ta merkezine mi yerleştireceksin?*” (Pamuk, 2016: 121) diye sorar. Kutsal metinlerle anlam düzlemindeki ilişkisi nedeniyle, perspektife ilişkin tek odaklı bakış açılarının yadsındığı minyatür sanatının üslupçu özelliği, nesneyi tek bakışimli olmaktan kurtararak, yaşamı bütün renkleriyle görünür kılmayı amaçlar. Bu bağlamda *Benim Adım Kırmızı*'da, Pamuk'un yazısının da özelliklerini oluşturan bu yapı, belli bir merkezden yoksunluk anlamında, içerisi-dışarı, varlık-yokluk, süreklilik ve eşzamanlılık çatışmasıyla nesneyi oluşumsal bir süreç içinde gören, uzantılarını ise İslami kaynaklarda bulan bir olgudur.

Furkan suresi, Bakara suresi, Kehf suresi ve Yasin suresinden başka birçok kez Kur'an'a gönderme yapan Pamuk, Kur'an'dan başka, Neo-Platonizm'den, Muhiddin Arabi'nin *Füsusu'l -Hikem* adlı eserine, A. H. Tanpınar'ın da eserlerinde uzantıları görülen Bergson felsefesine dek bu görüşleri, “zaman” ve “uzam “ve “kişi” bağlamında eserinin problematiği haline getirir. Şematik düzenlemelerinde derinlik gereksinimine ihtiyaç duymayan nakkaşın imzası, Pamuk'un metninde bir kusur olarak görülse de bu derinliği Nakkaş Osman, Şenlikname resimlerinde diyagonal düzenlemelerle gidermeye çalışır. Kur'an ayetlerinden bir alıntıyla, “[g]örene görmeyenin bir olmayacağını söyleye [yen]” (Pamuk, 2016: 205) Tanrı sözüyle, metnine derinlik kazandıran Pamuk, Orta Çağ sanatının gözde rengi olan *Kırmızı*'yı, nesnenin kendi özelliğinden çok, özneye ilişkilendirerek ele alır ve ayette olduğu gibi “*onu görene gözük [eçeğini]*” söyler (Pamuk, 2016: 205). Modernist resmin salt kendine gönderme yapan bakış açısıyla, Kur'an ayetlerinin “görme” edimini kutsayan bakışını aynı düzlemde buluşturan yazar, resmin, renkçi, lekeci ve çizgici gösterenleriyle adeta bir nakkaş gibi oyun kurar. Pamuk'a göre,

“[b]irbiriyle bir zaman sırasıyla izleyen olayları, bir resimde aynı anda resmedebilmek, ancak zeki nakkaşların sayfanın istifinde gösterecekleri bir kurnazlıkla halledilebilir” (Pamuk, 2016: 213). Bu sözlerle, minyatürün zamansal ve uzamsal bağlamdaki eşzamanlılığını, her fırsatta yineleyen Pamuk, yazısında eşzamanlılığı, merkezsizleştirmeye bir tutar ve nakkaşın bu hünerini eserinde yansılayarak, kendi kuramsal gerçeğiyle özdeşleştirir. Daha da önemlisi Pamuk, Tükel’in de vurguladığı, (2005: 64) minyatür sanatının, bilinçli bir seçimi olan “öğeler arası ilişkiler sonucunda oluşan bir parça-bütün sorunsalını, çoklu özneler gibi, çoklu anlam boyutlarıyla ele alarak tarihsel bir kimliğin içinden kuramsal gerçekliğine ulaşmayı amaçlar.

III. *Murad Surname*’sini biçimsel kaygılarla ele alan, *Hüsrev ile Şirin* hikâyesini ise tematik öykünmelerle *Benim Adım Kırmızı*’ya yansılayan Pamuk, olayların kurgusunu-kırmızının uyandırdığı etkiyle, bir çeşit sembolizme vardırarak üst-kurmacasına taşır. Kırmızı sözcüğünü hem minyatür sözcüğünün etimolojik kökeniyle hem de “yaşam” ve “ölüm” atıf yapan, “*her yerdedim ve her yerdeyim*” (Pamuk, 2016: 202) sözcükleriyle, büyük bir genişliğin içine taşır. *Benim Adım Kırmızı* diye başlayan 31. bölüm’ün anlatıcısı, “[d]uyuyorum sorduğunuzu: Nedir bir renk olmak?” (Pamuk, 2016: 203) diye sorar. Rengi, “*karanlıkta bir kelime*” (Pamuk, 2016: 203) olarak tarif eden Pamuk ise “[n]e de güzeldir beni bekleyen bir yüzeyi kendi muzaffer ateşimle doldurmak!” (Pamuk, 2016: 203) yanıtıyla, yazı ve resim arasındaki bu karşıtlığı, “Kırmızı” ya da söz hakkı vererek ortadan kaldırır: Firdevsi’nin kaftanının üstünde, yorganın kıvrımları arasında, akan kanın içinde, Hüsrev’in kılıcından kaftanına bütün kıyafetlerinde, kanın çiçekler gibi açtığı savaş meclislerindeydim, diyerek minyatürleri lekeci bir anlayışla görsele taşır. Pamuk, Nakkaş Osman’ın gerçekçi izlenimlerle renk ve çizgiyi ele alış biçimini kendi eserine de yansılayarak, tüm bölümlerde kırmızıya öncelik verir. Nakkaş Osman gibi aynı renk bütünlüğünü, birbirini takip eden bölümlerde de sürdürür. *Benim Adım Kırmızı*’nın simgesel nesnesi hokkanın, en yetenekli nakkaş tarafından öykünmecî resimlerin temsilcisi Enişte’nin kafasına indirilmesiyle yaşanan ölüm sahnesi, ekfrastik bir anlatımla dile gelir: “*Kanım zannettiğim, kırmızı mürekkepmiş. Elimdeki mürekkep sandığım şey de benim dinmeyen kırmızı kanım*” (Pamuk, 2016: 188) sözleriyle, yaşam ve ölüm arasındaki karşıtlığı ortadan kaldıran Pamuk, kırmızı rengi, ölüm ve yaşamın birleşik bir unsuru kılarak Enişte Efendi’nin benliğinde toplar.

Bir minyatürçünün mantığından hareketle eserini kaleme alan Pamuk, edebiyat-resim ilişkisinin en tipik örneklerinden birinin sergilendiği, *Benim Adım Kırmızı*’yı,

minyatür sanatına özgü, birbirine eklemlenen motifler, birbiriyle kesişen düzlemler içinden ele alır ve imgeleri, yazısının gösterilenlerine dönüştürerek Ekfrasisin, düşsel ve gerçekçi yönelimleriyle metninin kurgusunu oluşturur. Minyatürün yapısal özelliklerini, yazısında ekfrastik bir kurguyla görünür kılan Pamuk, “Görüyorsun başları nispeten birbirlerine dönük, ama vücutlarının yarısı da bize dönük. Çünkü içinde durdukları şeyin bir resim olduğunu, bize göründüklerini de biliyorlar. Bu yüzden bizlerin gördüğümüz şeylere tıpatıp benzemeye çalışmıyorlar hiç” (Pamuk, 2016: 360) diyerek, sık sık bir resmin içinde olduğumuzu hissettirir ve imgenin şematik düzende kütleli olmayan biçimlerinin minyatür sanatında canlandırılışını, ekfrastik anlatımıyla ortaya koyar. *Ben, Köpek* adlı 3. bölümde, Meddahın duvarlara astığı resimlerle konuştuğu köpek ise “[u]stam, bak bana cezveden kahve veriyor. Hiç resim kahve içer mi? demeyin; bakın köpek lıkr lıkr kahve içiyor” (Pamuk, 2016: 21) diyerek, bu ekfrastik süreci, göstergenin modernist resme özgü dolaysızlığı ile geleneksel türe özgü Meddahlık geleneğini üst üste getirerek anlatır.

Bir Osmanlı Kahvehanesi: (III Murat Surnamesi)



https://elifkaya61.files.wordpress.com/2017/02/img_20170205_0011.jpg?w=351&h=328

Eski Türk-Osmanlı minyatürlerinde de görüldüğü gibi kahvehanelerin ayrıcalıklı bir yeri vardır. Surname metninde, Nakkaş Osman’ın görsele taşıdığı kahvehanelerin

anlatımını Pamuk, Meddah'ın ağzından dile gelen hikâyelerden yola çıkarak, modernist resme özgü bir anlatımla buluşturur. *At, köpek, ağaç, para* gibi nesnelere, metnin parçalı yapısında yazıya ihtiyaç duymaksızın kendilerini anlatmaya başlar. Aşağıdaki örnekte de görüleceği gibi Surname'deki kahvehanelerle ilgili bir metin, Tansuğ'un da belirttiği üzere, teşbihlerle dolu ağır bir üslupla yazılmıştır:

Kerem it kahve-fürüş eğleme vir fincanı

İntizara nice bir çekdiresin yaranı

Kıpkızıl bir delüdür sohbet-i mey öyküne mi

Ehl-i keyfünana tan mı kurur ise kanı (Tansuğ, 2018: 212)

Eski Türk-Osmanlı minyatürlerinde tematik anlatımların önüne geçen, üslupçu özellik, yazarın yazısının bir unsuru kılınarak ele alınmış, günlük yaşama ilişkin geniş bir yelpazenin içinden dile gelerek, günümüz sanatçısının amacıyla buluşturmuştur. Türlerarasılığa ilişkin, yazı-resim ilişkisinin en tipik örneklerinden biri olan Surname'yi, öğeler arası ilişkilerden yola çıkarak, yüzeyle ilişkisini, gerçekliğin temsili konusuyla sorunsallaştıran ve tüm zamanların içinden seslenen Pamuk, eserini, minyatür sanatının özelliklerini yansılayarak kurgulamıştır. Usta-çırak ilişkisi başta olmak üzere, eşzamanlılık, süreklilik, çoğulculuk, merkezsizlik gibi unsurlar, minyatüre özgü şematik bütünlüğün en belirgin gösterenleridir. Çizgici ve renkçi kompozisyon düzenlemeleriyle kimliğini de bir nakkaş gibi aynı genelliğin içine yerleştiren Pamuk, Türk resim sanatının sorunları üzerine bir tartışma gerçekleştirir. Aşağıda verilen örneklerde de görüleceği üzere Pamuk, nakkaşın kişiselliği kullanış biçimini, imza ve kimlik konusunu, minyatürün oyunsu ve mizahi özellikleriyle buluşturarak Ekfrasisi çok katmanlı bir ilişkiler ağıyla örer.

Sanatçı, bir diğer namıyla nakkaş öncelikle minyatürlerin yer aldığı el yazmalarını, belli bir gerçeklik düzleminden hareketle, iç içe geçmiş düzlemlerin içinde yazıyla, doğal ve yapay göstergelerin birleşiminden oluşan görüntüsel göstergeleri biraraya getirerek bir sayfa düzeni oluşturur. Resimler, yazının tamamlayıcısı olarak kitap sayfalarına girer. Pamuk'un ekfrastik öznesi, Enişte Efendi'nin de dediği gibi, “[H]er resim bir hikâye anlatır” (Pamuk, 2016: 33). Yazı-resim ilişkisini, “*hikâyenin çiçeklenişi*” olarak tanımlayan Enişte Efendi, “[e]ğer hikâyede aklımızın ve hayal gücümüzün canlandırmakta zorlandığı bir şey varsa, resim hemen imdada yetişir” sözleriyle, el yazmalarındaki yazı-resim ilişkisine vurgu yapar. Stilize formlarla amaçlanan, Platon'un

da savında olduğu gibi kavramları ve nesnenin bellekteki imgesini canlandırabilmek, nesnenin varlığını ise aşkın bir düzleme taşıyarak, sınırlı bir bakıştan kurtarabilmektir. Eğitilmiş bir göze ihtiyaç duyan nakkaş, bunu minyatür sanatının kendine özgü dizgesi içinde, bir taraftan da keyfi yöntemler deneyerek gerçekleştirir. Nakkaşın, genel bir dizge içinde yaratıcılığını deneyimleyebildiği bir betimleme türü olarak minyatür sanatı, Batı'daki örneklerinden ayrıştığı gibi, Doğu coğrafyalarında da birbirinden farklı üslup özellikleriyle temsil edilir. Bunun en belirgin örneklerini, bezemecilikten uzaklaşan ve özgün bir biçim kazanmış olan 16. yüzyıl, Eski Türk-Osmanlı minyatürlerinde görmek mümkündür.

Nakkaş, Tansuğ'un da belirttiği gibi elindeki hazır biçimleri, zamanın ruhuna uygun bir biçimde, minyatür üslubunun olanakları çerçevesinde günlük hayatın anlatımıyla çeşitlendirir ve renklendirir. Dolayısıyla düğün şenliklerinin anlatıldığı Surname'de konu çeşitliliği, tematik resimlerden farklı olarak, şematik düzende ancak gerçekçi bir bakışla ele alınır. Pamuk'un metninde nakkaş, çoğunlukla aynı konuları resmettiğinden yakınsa da üsluba ilişkin kendilerini ele veren şeyin, konudan ziyade bu konulara yaklaşırken resme geçirilen "gizli hassasiyet" olduğunu söyler. Yaşama dair günlük konuların yansıtılması ise metne bağlı olmaksızın *murakka* denilen ciltler içinde gerçekleşir ve Türk minyatürünün en önemli özelliklerinden birini sergiler. Nakkaşın da dile getirdiği gibi "[b]ir atın öfkesini ve hızını resmederken kendi öfkesi ve hızını nakşetmez ressam; dünyanın zenginliğine ve onu yaratana duyduğu bir aşkı, bir çeşit yaşama aşkının renklerini gösterir o kadar" (Pamuk, 2016: 283). Nakkaşın niyetini, modernist resmin amacıyla uyumlu kılan Pamuk, bu sözlerden de anlaşıldığı gibi modernist sanatçının özlemlerinin bir uzantısı olarak resimleri içe bakışın nesnesi kılar.

Nakkaşın bireysel üslubu, özgürce gerçekleştirdiği mekân düzenlemeleriyle, değişimin niteliğine göre anlam kazanır. Örneğin, düğün şenliklerinin yapıldığı tasvirlerden birinde, Nakkaş Osman'ın çıraklarından Kelebek'in, borç alıp ödeyemedikleri için hapse düşen mahkûmların kurtarılmalarını gösterir resme, nasıl mizahi bir kişisellik kazandırdığı anlatılmaktadır:

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, [...], hiç hesapta olmadığı halde, mutsuz mahkûmların sonuncusunun yanına, perişanlıktan çirkinleşmiş mor elbiseli karısıyla, kızıl feraceli, uzun saçlı ve kederli güzelim kızını çizmişim. Zincirler içinde sıra sıra borçluların iki sayfaya nasıl yayıldıklarını, resmin içindeki kırmızının gizli mantığını, eski üstadların hiç yapmadığı bir şeyi, aşkla

nakşediverdiğim kenardaki köpekle Padişahın atlastan kaftanını aynı renge boyamam gibi bakıp bakıp karımla gülüşe gülüşe konuştuklarımızı, bu çatık kaşlı Karaya anlatacaktım ki nakşetmenin hayatı sevmek demek olduğunu anlasın” (Pamuk, 2016: 76).

Nakkaşın ağzından, “hiç hesapta olmadığı halde” ifadesine yer veren Pamuk, minyatürün gösterenleri olan bellek izlerinin, ansızın ortaya çıktığından söz ederken, bir taraftan da genellik içeren bir dizge içerisinde, biçimlerin üsluba yönelik tikel özellikler kazanıyor oluşuna vurgu yapar. Nakkaş bunu özgür iradesi olarak ortaya koysa da tematik resimler gibi, hayatı kendisinden önceki ustaların bakış açısıyla görmesi, minyatür sanatının belirleyici ilkesidir. Pamuk’un, “*resim içi şakalaşma ve istihza*” (Pamuk, 2016: 213) olarak adlandırdığı minyatür sanatının gösterenleri olan imgeler, zihinsellikle buluşan bir yaşam sevinci ve mizah yeteneğiyle doludur. Dolayısıyla mizah, konuların ele alınmış biçiminde her zaman birincil unsur olarak açığa çıkar. Pamuk’un metninde, dini, edebi, tarihi birçok tematik resimden söz edilir. *Hüsrev ile Şirin* görselleri ve hikâyesi, Rüstem’in beyaz Şeytan’ı kuyunun dibinde öldürmesi, aşktan aklını kaçırmış olan Mecnun’un çölde beyaz kaplan ve dağ keçisiyle arkadaşlık ederken ki hali gibi mizah dolu imgeler, Pamuk’un metninin öne çıkan görsellerini oluşturur. Hafız gibi kimi şairlerin şiirlerini süslemek için çizilmiş resimler, savaş meclisleri, kuşatmalar, çalı diplerine gizlenmiş alçakgönüllü imzalar, zarafetle avlanan padişahlar, kırmızıya boyanan aşk ve ölüm meclisleri, zamansal ve uzamsal göstergeleri arasındaki karşıtlığın ortadan kaldırılmasını gözetir.

Nakkaş Osman’ın Surnamesi’nde anlatıldığı gibi esnaf loncaları, asker ve sivil grupların geçitiyle birlikte, Osmanlı eğlencesinin hemen hemen bütün örneklerinin görünür kılındığı sayfalarda ele alınan konular, büyük bir çeşitliliği sergiler, halk ve saray arasındaki iletişimin görünür kılındığı resimlerle dönemin olayları anlatılır. *III. Murad Surnamesi*’nde fazla detaylandırılmasa da her bölüm sonunda padişaha verilen hediyeler kayıt altına alınır. Resimler, metinlerin yeniden canlandıran sahneleridir ve metin gibi sağdan sola yazının hareket yönüne doğru ilerler. *Benim Adım Kırmızı*’nın Ustabaşısı olan Osman’ın Surname’yi hazırlarken dile getirdiği gibi gerçekçi mekânların içinde betimlenen nesnelere, ayrıntılandırılarak söze dökülür:

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 takdimimi

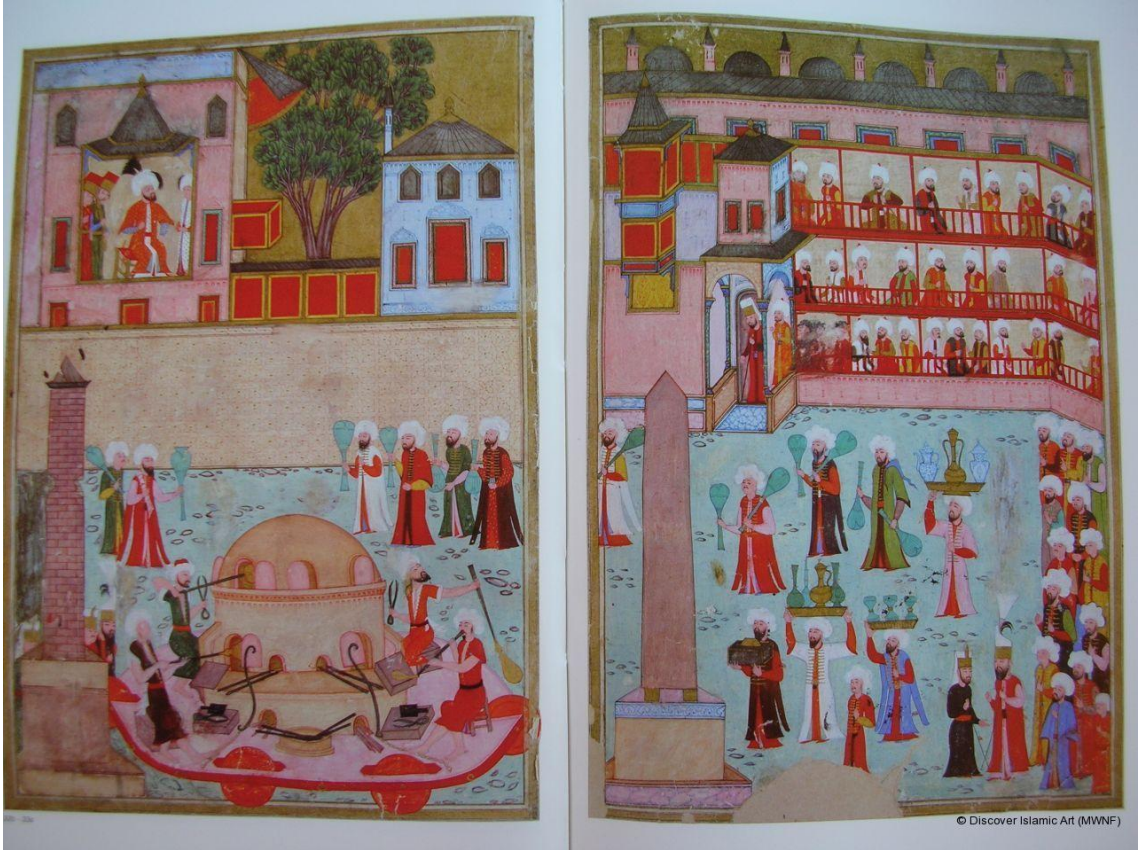
gösterir bir resmi, işte böyle alçakgönüllülükle düzeltiyordum. İstifini benim yaptığı, atını, kılıcını, şehzadesini onları seyreden elçileri çıraklara tek tek boyattığım resmin sağına soluna fırça darbelini sürüyordum. At meydanındaki çınar ağacının bazı yapraklarına mor koydum” (Pamuk, 2016: 254).

Ustabaşı Osman yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı gibi figürlerin yüzeyle kurduğu ilişkiyi statik olmaktan kurtararak, hareketli kılmış, üslubunun bütün olanaklarını kullanarak günlük gözlemlerle belirlenen değişebilir şemalar üretmiştir. Kara, nakkaşhanenin üslubunun uyumdan geleceğini söyleyen Osman’a, Surname’nin sonunda belirtildiği gibi, “*İstanbul’da cihanın dört bir yanından, her huydan, her meşrepten çeşit çeşit nakkaşı yirmi yılda öyle bir uyum içinde birleştirdiniz ki, Osmanlı’nın üslubunu yaptınız*” (Pamuk, 2016: 355) ifadesiyle, doğrulanmış bir tarihsel kimliğin içinden seslenir. *Üstat Osman Ben*, adıyla 38. bölümde dile gelen bu ekfrastik anlatımda, minyatür sanatının genelleşmiş kurallarından birkaçını görmek mümkündür. Pamuk, usta-çırak ilişkisi başta olmak üzere, minyatür sanatının en önemli özelliklerinden biri olan minyatürün kolektif biçimciliğini, istiflemeye yönelik kompozisyon özelliğini yazısıyla her fırsatta açığa çıkarır. Osmanlı minyatürlerinin detaylandırılmış ince işçiliğini, gerçekçi bir belgeye özdeş kılınan anlayışını, nakkaşın renkçi denemeleriyle buluşturarak, gözler önüne serer. Surname’yi ilginç kılan ise gerçekçi olaylara eşlik eden resimlerin hep aynı dekorda ve anıtsal bir düzen içinde tasvir edilmiş olmasıdır. İran minyatürlerinden oldukça farklı bir bakış sergileyen Eski Türk-Osmanlı minyatürlerinde zaman ve uzam, şematik çizimlerle de olsa yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı gibi gerçekçi eğilimlerle kurulur. “*İki yıldır oradan geçen alayları resmettiğim At Meydanı’na çıkıp yürümek insanın kendi resmettiği şeye çıkıp yürümesine benziyor*” (Pamuk, 2016: 255) sözleriyle Pamuk’un ekfrastik anlatımı içinde yer alan resimlerin anlatımı, Nakkaş Osman’ın Surnamesi’ndeki resimlerle aynı mantıkla gösterilmeye çalışılır. Behzad’ın gerçekçi ve yalın üslubuyla kendisi arasında yakınlıklar kuran Osman, Pamuk’un metninde dile getirdiği gibi resimlerindeki mekânsal düzenlemeyi; “*Frenk resmindeyse, çerçeveden çıkar gideriz; eğer Heratlı üstatlar gibi yaptığımız resimdeyse, Allah’ın bizi resimde gördüğü yere geliriz*” (Pamuk, 2016: 255) sözleriyle, bir tür merkezsizliğin içinden tarif eder.

Padişah’ın isteği üzerine At Meydanı’nda gerçekleştirilen törenlerde Osman, III. Murad’ı İbrahim Paşa Sarayı’nda gösterileri izlerken hep aynı mekânda tasvir etmiştir. Şenlikname düzeninde de görüleceği gibi sayfanın alt bölümünü simetrik bir düzende eğlence ve geçitlere ayırmıştır. Mekânın başlangıç ve bitiş noktalarını ise çoğunlukla

meydandaki Yılanlı ve Örme sütunlarıyla belirleyen Nakkaş Osman, üzerindeki yazıların görünür olduğu resimlerinde yer verdiği bu epigrafik anlatımlarla adeta plastik olanın değişmezliğini vurgulamak istemektedir.

At Meydanı: III. Murat Surnamesi (Nakkaş Osman)



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Surname-i_H%C3%BCmayun_-_glassblowers_parade.jpg

Daha önce de değinildiği gibi Orta Çağ öncesi zamanlara ait olan epigramlar, değişmezliğin göstergesi olan imgenin tamamlayıcısıydılar. *Benim Adım Kırmızı*'da ise "Nizami'nin Hüsrev ile Şirin'inin, Şirin'i tahtta gösterir resimli bir sayfasında saray duvarının üstünde taşa kazınmış bir yazıtı oku [yan]" (Pamuk, 2016: 326) Osman'ın bu öykünmesini, yazıyla aşkınlaştırılan sanatçı kimliğini bir onaylanma arzusu olarak da görmek mümkündür. Osman, Şenlikname düzeninde anıtsal bir mekân düzenlemesiyle gerçekleştirdiği resimlerini, nesnenin değişmezliği üzerinde görünür kıldığı yazıyla bozarken, bir taraftan da zaman ve mekân bütünlüğüne ilişkin bir sürekliliği amaçlar. Dolayısıyla, minyatürlerin her sahnesinde rastlantısallık içeren, özgürce yerleştirilmiş bu

epigrafik yapı, Osman'ın nakkaşhanesinin üslupsal özelliği olan eşzamanlılık ve süreklilik ilkesinin biraradalığına ilişkin veriler sunar. Ustabaşı Osman, Antik Çağ'a özgü anlatımlardan biri olan Yunan vazolarında sahneleme mantığıyla hareket kazanan tutarlı imgeler yerine, iki ayrı sayfaya yaydığı anlatımını, birbirini çeşitlendirerek izleyen sinematografik bir anlatımla ele alır. Pamuk'un da öykündüğü gibi birbirinden farklı özellikler gösteren sayfaları, eklemeci bir mantıkla bütünlüğe kavuşturarak resim tarihine katkı sağlayan özgün bir üslup sergiler.

Zaman, nakkaşın ifadesiyle, “*hem hepimizin bildiği şimdiki zamanda cereyan eder, hem de sanki geçmişte*” (Pamuk, 2016: 169). Resimlerin zamanı ile anlatı zamanı arasındaki kopukluklar, belirsizlikler, anımsamaya bağlı olarak anıların içinden dile gelse de Pamuk, kitabın yazarı öznesi Kara'yı, kitabın yazılış süreciyle ilgili belirlenmiş bir tarihsel evreye yerleştirir. Mutlak bir zamanın içinde akan resimlerin yerine, kitabın yazarı olan Kara'yı, “*Peygamberimizin hicretleri üzerinden tam bin yıl geçmişken [...]*” (Pamuk, 2016: 246) diye ifade edilen belirlenmiş bir zamanın içinden konuşturur. Olayların zamansal sırası, anlatı içindeki sıralanışına denk düşse de anlatı, öykünün ancak çok küçük bir bölümünü üstlenir. Minyatürün istifleme yöntemiyle yapılan kompozisyon anlayışının bir ifadesi olarak araya durmadan boşluklar girer. Birbirini izleyen bağımsız parçalar, Ekfrasisle birbirine dönüşen göstergelerin yapısında uzamsal boşlukların yerine, anımsanır olan zamanın gösterenlerini geçirir. Eniştenin kitabının hazırlanış süreciyle uyumlu olarak, kitabın zamanının hicretin bininci yılına denk geldiği düşünülürse, bu tarih 1622'ler civarındadır. Nakkaş Osman'ın ise Sadrazam Sokullu Mehmet Paşa'nın görevde olduğu, II. Selim ve III. Murad dönemlerinde, Şehnameci Seyid Lokman'la birlikte sarayın Baş Nakkaş'ı olarak hizmet verdiği yıllar ise en geç bir tarih olarak 1595'leri gösterir (TDV, 1998 (Cilt 17): 462-466).

Pamuk, eserini tarihsel bağıntılarla ele alsada özne-nesne-uzam arasındaki ilişkiyi karmaşık bir bağıntılar örgüsü içine sokar. Resimlerin anlatımı, geçmiş, tüm zamanları içeren bir şimdinin içine taşır da Pamuk'un yazısı, mutlak bir gerçeğin içinde akmaz. Anlatıcı, erişilmesi mümkün olmayan bir geçmiş, zamansal ve uzamsal göstergelerin birbirine dönüştürülmesi sonucunda istem dışı olarak anımsamalarla kurar. İmgeler ise karmaşık bir dokunun içinden verilir. Kara, Zarif Efendi'nin ve Enişte'nin ölümünden sorumlu olan katilin bulunması için Hazinedarbaşı'na ifade verirken, on iki yıl önce ayrıldığı İstanbul'a, Zarif Efendi'nin ölümünden üç gün sonra dönmüş olduğunu söyler. Hazinedarbaşı Kara'ya, “*Enişte Efendin daha kaleme alınmamış bir kitabı mı bir yıldır*

resimletmekte?” (Pamuk, 2016: 246) diye sorar. Kitabın henüz yazılmaya başlanmamış olmasının nedenlerinden biri ise baba katliyle-kıyayla-gerçekleşen yazı ve resim arasındaki kopuştur. Kendi varlığını yazının içinde olumlayan Kara’yla, kendisini Berzah’ta konumlandıran Enişte’nin de dediği gibi “*ölüler âleminde gövdesiz bir ruh nasıl gerçek mutluluk nedeniyse, yaşayanlar arasında da en büyük mutlu[luk] ruhsuz bir gövde[dir]*” (Pamuk, 2016: 252). Enişte aracılığıyla mekânsızlığı ve zamansızlığı zihinsellikle ilişkilendiren Pamuk’un yazısında ifade ettiği gibi, şimdiki zamanla geçmişin aynı anda gözükmesi, belleğe ve bir tür bilinç-dışına gönderme yapar. Bu bakımdan Berzah’ta geçmiş ve şimdiki zaman aynı anda gözükür ve kendisini minyatürün eşzamanlılığıyla özdeşleştiren modernist resmin geleceğine ilişkin büyük bir genişlik kazanır.

“Yazının akışıyla yaprakların akışı aynı coşkudan, duvar süsleriyle sayfanın tezhibi aynı dokudan olur; çerçeveyi ve tezhibin kanadıyla delen kırlangıcın telaşıyla ile âşıkların telaşı birbirine benzer” (Pamuk, 2016:161) derken, Pamuk, yazı yönünde çerçeveyi delen resimlerle yazının kavuşmasını, âşıkların kavuşmasına benzetir. Minyatürlerin, yüzeyle-uzamla-kurduğu anlam ilişkisinde resimler, herhangi bir odak oluşturmaksızın kitap sayfalarında yazının istikametinde ilerler. Eski Türk-Osmanlı sanatının resimleriyle, modernist sanatın çoklu bakış açısını buluşturan Pamuk, metninde her iki sanat türüne özgü, tek odaklı bakış açısını yadsıyan, çoklu odaklar yaratır. “*Dünyayı bir minarenin şerefesinden görür gibi*” (Pamuk, 2016: 185) kuşbakışı betimleyen ya da yazının istikametini “[*b*]u sayfaların sıkıntısından çıkmak ister gibi çerçeveyi delerek atlayan atlar” (Pamuk, 2016: 291) cümlesiyle, resmin gösterenlerinin, yazının gösterenleriyle uyumlandığı bir çerçeve yaratır. Yüzeyle düzlem arasındaki ilişkinin sayfa düzeninde görülebilir olmasının amaçlandığı minyatür sanatında “nesne”, derinlik duygusu içermeksizin, yığma kompozisyon anlayışıyla, boşlukla ilişkilendirilerek ele alınır. Nakkaş Osman’ın Şenlikname’sinde olduğu gibi her motif birbirinden ayrı duyumsanır ve düzenin içinde birbiriyle eklemeci bağıntıya sokulur. Minyatürlerin kitap sayfalarında yer aldığı düşünülecek olursa, Türk minyatüründeki en önemli hususlardan biri de resim şemalarının gözü dinlendiren, rahatlatan illüstratif özellikler sergiliyor oluşudur.

Nakkaş Osman ekolünün üslubuna yönelik soyut formlar yerine, birbirine eklemelenen olay anlatımlarıyla, dil gibi kendine özgü bir dizge yaratmış olan dönemin resimleri, Pamuk’un metninde, tek odaklı bakış açısının yadsındığı, perspektifin ise

işlenen cinayetlerin nedeni kılınarak ele alındığı bir üslup sorunsalına dönüşür. Pamuk, sanatın oyunsu içeriğini, çok seslilik, çok bakışlılık gibi minyatürün yapısal unsurlarıyla buluşturarak ele alır, sanatçının öznelliği konusuyla birlikte yazı ve resim arasındaki gerilimi, eserinin problematiği haline getirir. Katilin ağzından dile getirdiği gibi, “*üslup diye tutturdukları şey, kişisel bir iz bırakmamıza yol açan bir hatadır yalnızca*” (Pamuk, 2016: 26). Bu bağlamda minyatür sanatıyla, tek odaklı bir görme biçimini yadsıyan modernist sanatın amacı arasında anlamsal düzlemde yakınlıklar kurmak mümkündür. Temsilde, estetik nesnenin, yüzeyle ilişkisinin sorunsal kılınarak ele alınması, geleneksel sanatlarda olduğu gibi dış gerçeklikle bağını koparan modernist resmin de birincil amacını oluşturan bir unsurdur.

İmgenin birbirinden farklı özellikler gösteren yapısının, bir üslup sorunu olarak açığa çıktığı, *Benim Adım Kırmızı*'da eserin en temel problematiğini oluşturan resimlerin, görülebilir olan nesneyle, anımsanır olanın farklılığı üzerinden ele alınması, modernist sanatın amacı ile uyumluluk içerir. “*Hiçbir renk görmüyordum ve bütün renklerin kırmızı olduğunu anlamıştım*” (188) sözleriyle rengi kavramsal bir boyut içine taşıyan Pamuk'un bu yaklaşımı, zihinsel olanla ilişkisi nedeniyle, bir taraftan da yazarlığını onaylama çabası olarak belirir. Çerçeve bir öykü içinden Herat'lı kör bir nakkaşın ağzından dile getirildiği gibi, “*doğrudan Allah'ın hatıralarını aramak, âlemi onun gördüğü gibi görmektir*” (Pamuk, 2016: 89) önermesiyle, Nakkaş Osman'ın körlüğe uzanan yolculuğu içine kendisini de yerleştiren Pamuk, minyatür sanatının en önemli yapısal özelliklerinden biri olan merkezlesizleştirmeyi yazısının bir özelliği kılar. Nakkaş Osman'la ilintili olarak, “*bakışlarında körlerde görülen o hedef eksikliği vardı*” (Pamuk, 2016: 353) sözleriyle, resimde olduğu gibi yazıda da tek odaklı bakış açılarının yadsındığı bir atmosfer yaratır. Pamuk, nakışı ya da imgeyi tümel bir gerçekliğin içine yerleştiren nakkaşla, imgeyi öznelğin bir aracı olarak gören ve kişisel hatıralarla anımsamanın aracı kılınan imge bağlamında bir benzeşiklik ilişkisini kurar ve yeni bir üsluba geçişin olanaklarını hazırlar. Katil nakkaş, “[n]akkaşhanenin üslubuna katılmak için kendi içindeki harikaları saklayan biri miyim ben?” (2016: 300) diye sorar. Oysa iyi bir ressam, “*harikalarıyla yalnızca bizim aklımızda yer etmekle kalmaz, en sonunda hafızamızın da manzaralarını değiştirir. [...], bütün âlemin güzelliği için bir kıstas olur*” (Pamuk, 2016: 176) sözleriyle Pamuk, sanatı aynı zamanda da bir sorumluluk olarak gören, mükemmeli arayan sanatçı tipine gönderme yapar ve sanatçının kimliğini yazısıyla, tümel bir gerçekliğin içinde aşkınlştırır.

4. BÖLÜM: MAVİ GİTAR VE BENİM ADIM KIRMIZI'YA

KARŞILAŞTIRMALI BİR BAKIŞ

4. 1. Modernist Bir Manifesto: *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*

Mavi Gitar'da modernist sanatçı Picasso'nun resimlerini yazısının içeriği kılan Banville ile Orta Çağ minyatürlerini yazısında günümüzün bakışıyla buluşturan Pamuk'un, *Benim Adım Kırmızı*'sı arasında yapılan karşılaştırmanın merkezinde, sanatın olduğu kadar felsefenin de konusunu oluşturan imge kavramı yer alır. Birinci bölümde "panoramik bir sunum" olarak verilen imgenin sanatın ifadesinde belirleyici olması, yazı-resim ilişkisinde de geçmişe uzanan arkaik bir konu olarak karşımıza çıkar. Antik Çağ filozofları, sanatın temsiline ilişkin, birbirinden farklı iki ayrı algılama modeli üzerinden görüşlerini tanımlamışlardır. Bunlardan ilki, Platon'da olduğu gibi, "fikirlere katılım ile önceden öğrenilmiş bilgilerin anımsanarak keşfedilmesidir" (Huisman, 1992: 25). Ya da Aristoteles'in belirlediği yolda, yeni formların üretilmesini amaçlayan bir yaratıcılığı esas alır. Duyumsanır olanla, anımsanır olanın arasındaki farkı açık bir şekilde "doğrudan" ve "dolaylı" imge sınıflamasıyla, Eski Mısır ve Yunan sanatının görsellerinde görmek mümkündür. Bu bağlamda sanatla, dil arasındaki ilişkinin ilk örneklerini ortaya koyan eski Mısır duvar resimlerindeki parçalı yapı, L. Wittgenstein, U. Eco gibi dilbilimcilerin eserlerinde de dikkat çektiği gibi dilin eklemli yapısıyla ilişkisi kurularak ele alınır. Dile antropolojik açıdan yaklaşan Lévi Strauss, bu yapıya farklı bir açıdan işaret etmiş (2013: 121), yazının, kast ya da sınıf sistemlerine tekabül eden bölünme ve ayrışmaların ortaya çıkışıyla ilintili olduğunu ileri sürmüştür. Strauss'un dile yapısalcı yaklaşımında olduğu gibi bu ayrışmanın odağında yer alan resim sanatının gösterenleri ise kendi gerçekliğini temsile öyküner çizgi, renk ve biçimleriyle, klasik bakışın, iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutlu nesnelere yaratma sanrısını ortadan kaldırarak, nesnenin mekânla ilişkisini görünür kılmayı amaçlar. "Artık bu parçalar gerçekliğe işaret eden birer gösterge değil, gerçekliğin kendisidir" (Bürger, 2019: 139). Tematik bir bağlam yerine kendi gösterilenini dayatan figürler ise öznenin zaman ve mekânla kurduğu ilişkiyi sorunlu kılarak, anlam boyutuyla ilişkilendirir; nesneyle, göstergesi arasında bir denklik ilişkisi gözetilen natüralist resim diliyle, modernist estetiğin biçimleri arasındaki ayrışma, yüzeyle ilişkisi üzerinden bir karşıtlık unsuru kılınarak ele alınır.

Resim sanatının yapısal bir göstereni olan mekân tasavvurunda ise imge, Orta Çağ sanatlarından günümüze “kurmaca” ve “benzeşim” ilişkisiyle bir ayırım üzerinden ele alınır. Resimsel bir iç mekâna bir Orta Çağ nakkaşı, kendisini dışarda tutarak resme bakarken, dünyayı görme iddiasında olan Rönesans sanatçısı, içerden dışarıya doğru kendisini konumlandırarak, öznenin duruş noktasıyla ilgili olarak temel bir farklılığı ortaya koyar. *Benim Adım Kırmızı*'da nakkaşın natüralist bir resim diline öykünmesinde olduğu gibi perspektif, Rönesans'la birlikte Batı resim sanatında “mekân imgesini matematiksel olarak da tamamen rasyonelleştirmeyi başarmıştır” (Panofsky, 2013: 48). Panofsky'nin de vurguladığı gibi bu aynı zamanda bilgi kuramı ve doğa felefinde sağlanan başarıların bir sonucudur. Nesnelere plastik özellik ve cisimsellik kazanmaya başladığı görülen yeni mekân anlayışında resim hem anlamsal bakımından hem de ölçüleri bakımından gerçeklikten bir kesit olarak kendisini bize sunar. Minyatürde tekil nesnelere yaratılan kompozisyon anlayışında mekân, içi doldurulan bir yüzey olarak varlığını dayatırken, perspektifin önceliğinde yaratılan mekân gösteriminde, doğayla birleşir ve resmin dışına taşan bir sürekliliği amaçlar. 20. yüzyıla gelindiğinde modernist sanatçı, tıpkı bir Orta Çağ nakkaşı gibi kendi özgün mekânını yaratabilmenin olanaklarını arar, tekil nesnelere göre, sanatçı öznenin bakış açısıyla mekânı öncelikli kılan bir anlayışı geçersizleştirerek özgün kurmaca mekânlar yaratır.

Benzeştirme yoluyla imge yaratmanın mümkün olmadığını ileri süren P. Florenski, Panofsky'den farklı olarak, gören göz ile görülen nesne arasında uzamsal bir bütünlüğün kurulmadığını söyler. Florenski'ye göre kendini edilgen kılan birey, natüralist ve merkezi perspektife dayalı bir resim içinde “dünyayı kendi merkezi durma noktasından seyretmekle kalmamakta, kendini tek gözlü bir dev olarak ortaya koyarak varoluş bütününe hareketsiz ve tümüyle değişmez olduğunu varsaymakta; kendini arzın merkezi zannederken aslında kendi edilgenliğini savunmaktadır” (Florensky, 2017: 22). Florensky'nin bu savı, bir Orta Çağ sanatçısı ile günümüzün sanatçısının nesnelere ele alış biçiminde modernist bakışın söylemine ilişkin benzerlikler içerir. Banville'in anlatıcısı Orme ile Pamuk'un yazıcısı Kara'nın kimliklerinin sınırlarına ulaşabilme çabaları, öznenin yüzeyle kurdukları ilişkiye göre belirlenir. Eski Türk sanatlarından yazı-resim örnekleri, minyatür sanatı ya da modern sanatın parçalılığa özgü yapısında olduğu gibi çok merkezliliğin geliştirildiği temsil biçimlerinde göz, bakış açısını sürekli değiştirmesi nedeniyle, edilgenlikten kurtarılarak, öznenin konumunu da hareketli kılar ve gözün imge üzerinde kuracağı egemenliğin ortadan kaldırılmasını amaçlar.

Sanatçıya nesnenin sadece bir yanılması yaratma imkânı veren resim sanatında imgenin ele alınış biçimi, en çok Orta Çağ sanatı ve modernist sanatın bir unsuru kılınan görsellerde öznenin uzamla ilişkisini sanatın problematik bir konusu haline getirmiştir. Bu bağlamda, nesneye öykünmeci bir bakışı yadsıyan modernist resim ile üç boyutluluğu yadsıyan minyatürlerin yüzeyle kurduğu ilişkide, öznenin olduğu kadar, nesnenin temsili konusu da sorunlu bir ilişkiyi açığa çıkarır. Görünenin peşinde olmayan nakkaş, üçüncü boyut karşısında ilgisizdir. Nakkaş, Tansuğ'un da *Şenlikname Düzeni* (2018: 12) adlı incelemesinde belirttiği gibi, 19. yüzyıla dek, “doğanın çatışma öğelerini aramadan, oluşa onun aracısız bir parçası” olarak katılmakta, bu noktada “kesin bir birey çabası ile onu aşmayı deneyen Batılı meslektaşlarından ayrılmaktadırlar”. Tansuğ'un ifadesiyle, natüralist bir resim dilinden ayrılan nakkaş, kendisini de minyatürün zaman ve mekân bütünlüğü içine yerleştirerek, aynı bilinçle şemalarını tekrarlamış, tümel bir gerçekliğin içinde özgün modellerle, üslup denemeleri gerçekleştirmiştir.

Resim sanatı, Rönesans'la birlikte, yığma mekân anlayışından sistematik mekâna geçişi sağlayan bir evrim olarak bir sonuca ulaşsa da 20. yüzyıla gelindiğinde modernist sanatçı, tıpkı bir Orta Çağ nakkaşı gibi, betimlemeci mantıktan uzaklaşarak, R. Barthes'ın vurguladığı “iki boyutlu yüzey üzerinde ifade düzleminin özerkliği” kavramına ulaşır” (Zima, 2015: 169). *Mavi Gitar*'ın kendisini temsil etmekten uzaklaşan sanatçı öznesi Orme'nin arayışlarında olduğu gibi resimler, bir benzeşiklik ilişkisinden kopartılarak ele alınır; kavranılabilir bir gerçekliğin içinde gösterenin, gösterileniyle kurduğu bağı, eserin derin yapısına ilişkin bir önceliği olarak görür. Resim sanatına özgü kurmaca mekânsallık, Eski Türk-Osmanlı sanatlarında nesnenin içinde yer aldığı mekâna göre parça-bütün ilişkisiyle kurulurken, modern sanatın içinde de benzer bir amaçla, bir bağıntılar ilişkisiyle kendi gerçekliğini yaratır. Bu bağlamda modernist estetikte nesne, adeta bir illüstrasyon çabasıyla, yüzeyle ilişkisine göre şekil kazanır. Ya da Karagöz'ün hayal perdesinde olduğu gibi “kullanılan malzemeye birlikte değişen biçim, sürekli farklılaşan, her an yeni baştan var olan bir uzay anlayışının göstergesidir (Sayın, 2017: 28). Bu aynı zamanda Derrida'ya özgü bir bulunuş metafiziğiyle uyumluluk içerir. Nesnelere kütleli bir değer kazanmaksızın renk, leke ve çizginin hâkimiyetinde, Tansuğ'un (2018: 172) minyatürler için dile getirdiği gibi gerçekliğini bu yüzeyde arayıp bulmaya çalışır. Bu bağlamda, sanatın, yüzeyle kurduğu ilişkiyi bir üslup sorunsalı olarak ele alması, gelenekle çatışan modernist sanatçının özlemleriyle, Orta Çağ sanatçısının resimlerini zamansal bağlamından koparan Pamuk'u, benzer bir estetik söylemin içinde

buluşturur. *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'nın birbirine dönüşen öznelerinde olduğu gibi, resimlerin gösterenleri, Banville ve Pamuk'un kimliğindeki belirsizlikleri, Ekfrasisle ilişkin uzamsal ve zamansal göstergelerin birbirine dönüştürülmesiyle gidermeye çalışır ve anlamsal boşlukları ortadan kaldırabilmeyi öngörür.

Psikanalitik çözümlenmelerde olduğu gibi resim sanatında da bir bilinç durumunun bir ifadesi olan imgenin Orta Çağ sanatında metinle ilişkisi, Sarup'un da değindiği (2017: 64), “değişmeden kalan güvenilir bir dayanak olması bakımından aşkın gösterilenle” bir başka deyişle, bir logosla ile ilintilendirilen göstergesel bir oluşumdur. Orta Çağ sanatında, yazıyla anlam ilişkisini sürdüren resimler, taşınabilir kılınan kitap sayfaları içine girerek, okunabilir kılınan bir hikâyenin parçası olurlar. 13. yüzyıl düşünürlerinden İbn-i Arabi'nin görüşlerinde olduğu gibi nesnenin, içinde yer aldığı mekâna öykünerek maddesellik kazanması, minyatür sanatının gösterenlerinin, yüzeyle ilişkisinin belirlenmesinde anlamlı bir ilişkiyi ortaya çıkarır. Sayın'ın da belirttiği gibi, bedensel figürler ve resim, “minyatür dışındaki dünyaya işaret ederek kitap ile dünyayı, okur ile gözü birbirine eklemlerler” (Sayın, 2017: 27). Sayfanın yüzeyinde biçimlerin geçirdiği değişimler, bir sürekliliğe imkân tanıyarak resimlerin, duvarda bir çerçeveye asılacaklarına, kitabın içinde kendi çerçevelerini çizerek, bir süreklilik oluşturur ve minyatüre özgü İslami bir mekân anlayışının tasavvuruyla kendi gerçekliğini yaratır. Sontag'ın, Kabalacılar ile modernizmin ilişkisini kuran W. Benjamin'in minyatürlere olan tutkusundan yola çıkarak tanımladığı gibi, “*minyatürleşmek*”, nesneyi aynı zamanda da “*gözden saklamaktır*” (Sontag, 2013: 112). Gözün gördüğü bir gerçeklik yerine, dolaylılığa özgü gösterimleriyle, Pamuk'un da üst- kurmacasını oluşturan resimler, Eski Türk sanatlarının bir ifade biçimi olan minyatürleri, metnin derin yapısında modern sanatın tüm kültürel farkları ortadan kaldıran evrensel bir dilin içinden tanımlar. *Benim Adım Kırmızı*'da Orta Çağ sanatına özgü bir kitap sanatı olarak adlandırılan minyatürlerin gösterenleriyle, *Mavi Gitar*'da modernizmin manifestosunu ilan eden resimlerin gösterenleri arasındaki buluşma, her iki sanat türünde de temsil edilemez bir gerçekliğin ifadesiyle bir sonuca ulaşır. Ekfrasisle, yapı-bozuma uğrayan resimlerin uzamında dolaşan özne ise, yüzeyin-derin yapıyla, parçanın-bütünle kurduğu bağıntılar ilişkisini, gelenek ve yeni arasındaki çatışmayı giderebilmenin bir unsuru kılarak ele alır ve yapıtına modernist bakışın öznesiyle uyumlu kılan bir üslup özelliği kazandırır.

Uzun bir dönem, deneyimlenmiş olanla bağ kuran görselin temsili, Batı kültüründe, önceliğini görülebilir bir doğadan yana kullanmış, Aristo'nun, sanatın

yönünü belirlemedeki rolü, değişim arzusunun bir gerekçesi olarak, tek odaklı görme biçimlerinin yadsınmasıyla, modernizm sürecine dek devam etmiştir. Kübizm’de olduğu gibi tek bir imgeden yola çıkarak nesnenin farklı boyutlarda kesişen düzlemlerinin aynı anda görülebilir kılınması, öznenin konumunda farklı bakış açılarının ortaya çıkarılmasına imkân tanır. Sanatın yeni arayışlarını olanaklı kılan kübizm, izlenimcilerde olduğu gibi nesnenin doğrudanlığına karşı çıkarak, öznenin olduğu kadar nesnenin konumunun da dil gibi parçalı kılınarak ele alınmasını amaçlamış, dünyayı görme biçimimizde yarattığı değişiklikleri, zaman ve mekân tasarımlarıyla zihinsellikle ilişkilendirmiştir. Şimdi ve burada olma özelliğini yitiren sanat nesnesinin, *Benim Adım Kırmızı* ve *Mavi Gitar*’da dolaylı imgenin gösterenleri olarak zihinde yeniden üretilmesi, her iki eserde de modernizme özgü bir estetik bilinç oluşturur. Yokluğun bir göstergesi olan nesne, anı, düş ya da estetik öykünmelerle, imgelemde öznelliğin bir ifadesi olarak yeniden yaratılır. “[G]örme duyusu benzerlikleri görürken, zihinsel olan –göz- öznelliğin yansıtıcısıdır” (Aktaran Mitchell, 1995: 51; Leys, 1993: 227-307). Algılama boyutunda zihinsellikle bağı kurulan imgeler, anlama dirençli olmaları nedeniyle, deneyimlerle ilişkisi kurularak anımsanır, öznelliğe ilişkin diğer alımlayıcılar arasındaki farkı belirler. Bu bağlamda modernist sanatta ve minyatürde imge kavramı, Mitchell’in de vurguladığı gibi görme duyusunun retina üzerine düşen yansımayı değişmez bir bilgi tasarımı olarak sunmasından farklı özellikler içerir.

Nakkaşla, modernist sanatçının imgeyi ele alış biçimi arasındaki benzerlik ise dilin dünyasında yaratılan bir evrenin içinde her zaman duyuların desteğine gereksinir. Zira modernist sanatçı, Strauss’un da ifade ettiği gibi, (2013: 133), modelinin aynını üretemeyeceğinin farkındadır, dolayısıyla bunu göstermeye razı olur. Nakkaşla, modernist sanatçının denetimindeki araçlar ise nesneyi ele alış biçiminde, nesneyle anlam ileten bir ilişkinin ortaya çıkarılmasını amaçlar. Nakkaş Osman’ın *III. Murad Surnamesi*’ndeki parçalı biçim denemeleri ya da Picasso’nun Sentetik Kübizm’ine ilişkin montaj denemlerinde olduğu gibi, aslolan göstergelerin düzenlenişinde bütüncül anlamın reddine varan estetik bir ilkeyi benimsemesidir. Banville’in öznesi Orme’nin sanata bakışında olduğu gibi, “*hep bir şey daha vardır, atılacak bir adım daha, söylenecek bir sözcük daha, vurulacak bir fırça darbesi daha. Bütün girişimlerin yapısında bir başka girişimin gölgesi daha vardır*” (Banville, 2017: 234). Picasso’nun değişken kıldığı üslubunun verileriyle, Orme, nesneyi İzlenimciler’in gördüğü gibi tek bir anın içine hapsetmek yerine, imgeleminde birbirine dönüşen göstergeler olarak canlandırır ve

nesneyi oluşumsal bir süreç içine sokar. Pamuk'un nakkaşları, nakşın, ustaların gördüğü bir evrenin içinde, anımsamaya, bilgiye, edinilen alışkanlıklara bağlı olarak, nakşın “gözle değil, elle yapıldığını” (Pamuk, 2016: 380) ileri sürse de resimlerin yıkılıp, yeniden kurulan göstergeleri her seferinde tek seferlik düzenlemeler ortaya çıkarır. Nakkaş, modernist sanatçının mekânla ilgili tasarımılamalarında olduğu gibi keyfi yöntemler kullanarak kurmaca mekânlar yaratır. Minyatürde tüm biçimler, merkezi perspektifte olmadığı kadar nakkaşına özgürlük sağlayarak, bütün ayrıntıların aynı anda görülebilir kılındığı bir eşzamanlılığın içine taşınır ve gözün nesnesiyle kurduğu ilişkiyi devingen kılarak çoklu olasılıklar içine taşır. Dolayısıyla bireyselliğin taşıyıcısı olan estetik nesnenin ortaya çıkarılışında öznenin uzam ve zamanla kurduğu ilişki keyfidir. Örneğin, *Benim Adım Kırmızı*'nın gelenekten yana olan sanatçısı Osman, sanatçının evrensel talebine ilişkin bir yakarıшта bulunur ve yeni resimle ilgili görüşlerini, kültürel bağlamın önceliğinden çok, nakkaşın hünersizliği üzerinden dile getirir. “*Frenk üstatlarının yaptığı gibi, bir ağacı ağaç olduğu için resmetme isteğiyle, Acem üstatlarının âlemi yukardan görme isteği birbirine karışmış ne Frenk ne Acem olabilen kederli bir resim çıkmıştı ortaya*” (Pamuk, 2016: 270) derken, taklit olan resimle, özgün olanın ayırımına işaret ederek, görüşlerini, modernist estetiğe özgü bir söylemle buluşturur.

Farklı görme biçimlerinin bir üslup özelliği olarak belirlediği her iki eserde sanatçı özne, Pamuk'ta da olduğu gibi nesneyi görülebilir bir gerçeklik yerine, zihinsel olanın içinden tanımlar. Orme bu öykünmesini “[o] talihsiz kaderi hayal edin; gözleri kör bir adama dönüşmeyi” (Banville, 2015: 46), sözleriyle duyururken, Pamuk'ta körlük, “Allahın karanlığı” ifadesiyle sık sık tekrarlanır, metnin derin yapısıyla ilişkili olarak, nakkaşın ulaşabileceği son merteye olarak kavramlara ya da metnin gösterilenlerine atıf yapar. Yeni bir üslubun olanakları her iki eserde de gelenekle-babayla çatışmayı, biçimden ziyade seçilen temalarla sürdürülebilir kılar. Banville'in öznesi Orme, babanın ölümüne başlangıçta duyarsız kalsa da yazısıyla hikâyeye dönüşen tablolarıyla, bu suçluluk duygusunun üstesinden gelebilmeyi amaçlar. Pamuk'da baba katli, çok yüzlü benliklerin bütünden uzak kurulan bir oyunun parçası gibidir. Bu bağlamda parçalılığın ve çok sesliliğin olanaklarıyla kurulan metnin yapısında yazı, öznenin kendisiyle karşılaşmasının olanaklarını sunarken, kıyanın bir nedeni olarak, yazıyı bir arınma unsuru olarak görür. Lessing'in de vurguladığı gibi yazı, teselli edicidir; öznenin estetik düzlemde kendisiyle karşılaşmasını mümkün kılan yapısal bir özellik kazanır ve her iki eserde de yazıyla resimlerin diline öykünür.

Banville'in öznesi Orme, “şey yok sadece etki vardı. Buydu işte düsturum, manifestom” (Banville, 2015: 64) sözleriyle, modernist estetiğe ilişkin amacını duyurur. Doğu sanatlarına özgü bir üslup sorunu olarak ortaya çıkan uzay ve yüzey ilişkisi, Orme'nin “şimdiyse yüzeyi kazıyıp öze ulaşmaya çalışırken özün aslında yüzeyde olduğunu unuttuğumu fark ediyor ve başladığım yere geri dönüyordum” (Banville, 2015: 65) itiraflarıyla, iki boyutlu, hacimsiz şekiller olarak modernist sanata öykünmesini dile getirir. Pamuk'ta üçüncü boyut ise değişimin habercisidir ve bir üslup sorunsalıyla cinayet nedeni olarak belirir. Pamuk, katil nakkaşın ağzından, “bu resimde, Frenklerin yaptığı gibi, şeyler Allah'ın aklındaki önemlerine göre değil de gözlerimizin gördüğü gibi resmediliyormuş” (Pamuk, 2016: 416), sözleriyle, bu mimetik öykünmeyi büyük bir günah olarak adlandırır.

Pamuk'un metninde nakkaşın özgünlük arayışı, salt Venedik resimlerindeki dönemin natüralist üslubuyla değil, İran minyatürlerindeki üslupsal özelliklerle de arasındaki farkı belirleyebilmeyi amaçlar. Örneğin, İran edebiyatının önemli örneklerinden olan Nizami'nin *Hamse*'sindeki, duygu yüklü şiirlere eşlik eden resimler, soyut bir dünyanın zihinde canlandırılmasını örnekleyen imgenin stilize formlarıdır. H. Ritter'in de değindiği gibi Nizami'nin şiiri, adeta, “sözcüğün resim dili [dir]” (Aktaran, İpşiroğlu, 2017: 38). Bu bağlamda, Nizami'nin dizelerine eşlik eden el yazmalarındaki resimlerin idealize edilmiş formlarıyla, içsel duyularla canlandırılan düşsel bir Ekfrasisse örnek teşkil ettiği söylenebilir. İmgeyi görülebilir dünyanın gerçekliğinden kurtaran minyatür sanatının, İran'a özgü soyut örneklerinde olayların anlatımından çok, konuya ve tasvire önem verilirken, Osmanlı coğrafyasında, epik anlatılar yerine, olayların anlatımıyla, bir belge ve kronik niteliği kazanmıştır. Toplum hayatını ilgilendiren konular, *Benim Adım Kırmızı*'da da olduğu gibi minyatürlerde adeta karikatürize edilerek verilir. Osmanlılar'a özgü bir tür olarak ortaya çıkan ve şehzadelerin sünnet düğünlerinin anlatıldığı *Surname* ressamlığı vasıtasıyla zamanına ayna tutar.

Kübitlerde ve minyatür sanatında nesnenin ele alınış biçimi yüzeyle ilişkisi nedeniyle benzerlikler içerir. Örneğin kübizmde nesne, hareketin farkedilmeyen izlenimlerini açığa çıkarabilmek için ele alınırken, ardışık imgelerin eş zamanlılık içinde görülebilir olmasına bir dayanak oluşturur. Minyatürde ise imgeler, içinde yer aldığı kitap sayfalarındaki düzenlemelerle, yüzeyle düzlem arasındaki ilişkiye göre belirlenir. Pamuk'un da yazısının amacı olduğu gibi kitaplar içine saklanan resimler, aynı anda hem okumayı hem de görmeyi olanaklı kılması nedeniyle öznenin konumuna da

eşzamanlılığın içinde deneyimsel bir özellik kazandırır. Farklı yönelimlerle olsa da her iki sanat dalında da sanatın amacı, tanınabilir nesnelere yaratarak izleyicisinin bakışına sunabilmektir. Modernist sanatın amacında olduğu gibi bir sanat yapıtı, “nesnenin eksiksiz bir yeniden üretimi değil, bir göstergesi olduğundan, nesnenin ilk algılanışta göze çarpmayan bir şeyi anlatır” (Strauss, 2013: 135). Minyatür sanatı, kendine özgü bir işaretler kümesiyle simgesel bir dili öne çıkarırken, modern sanatta nesnenin kompozisyonu, en karakteristik yanının görülebilir olması amaçlanarak çizilir ve hareketin dikkatten kaçan izlenimlerini biraraya getirir. Bu bağlamda, modernist sanatçıların çalışmalarında nesnenin göstereni, Banville ve Pamuk’ta olduğu gibi konudan ziyade betimleme sorunları içinde ele alınır.

Varoluşsal bir sorun olarak sanatçı öznenin yazı ve resim arasında bölünmüş kimliğini, postmodernizme özgü bir belirsizliğin içine taşıyan Banville ve Pamuk, imgelerle göstergesi arasındaki ilişkiyi, bu belirsizliğin üstesinden gelebilmenin aracı kılar. Her iki yazar da doğaya öykünen bir gerçeklik yanılması yerine, parçalı bir gerçekliğin içinde, ele alınan sanatçının yüzeyle kurduğu ilişkiyi bir üslup sorunsalı kılarak çözümlenmeye çalışır. Bu aynı zamanda öznenin sanat nesnesiyle-resimlerle-organik birliğin reddine uzanan bir söylemi, yapı ya da örüntü olarak geliştirme işlevidir. “Üretim estetiği açısından sentezin olumsuzlanması, estetik açıdan uzlaşmanın reddi olarak adlandırılan şeye işaret eder” (Bürger, 2019: 140). Banville, yazı-resim ilişkisi arasındaki bu estetik uzlaşmazlığı, “hiçbir yerdelik, düş gücümün en mutlu, en derin hayallerini ürettiği yer işte” (Banville, 2017: 109) diyerek, belleğe atıf yaparken, Pamuk’ta yenilikçi resmin temsilcisi, Enişte Efendi’nin metaforik bir ifadeyle dile getirdiği gibi, “ruhun dört yurdu vardır:1. Anne karnı 2. Dünya 3. [...] Berzah 4. Kıyametten sonra ulaşılabilecek Cennet ya da Cehennem” (Pamuk, 2016: 252). Modernist sanatçının özlemlerini, ruhun bedenden kopuşu olarak dile getiren Enişte Efendi, bu ayrışmayı, öznenin, imgeselden simgesele geçiş sürecinin izleri olarak evrelere ayırır. Orme’nin anlatımında geçmiş, modernist sanatın özelliklerine ilişkin, “geriye doğru ilerleme” olarak bir yapıt-bedene dönüşürken, Pamuk’ta, geçmişin ve şimdiki zamanın aynı anda gözüktüğünü söyleyen Enişte Efendi’nin Berzah’taki konumuyla, anımsananlar bir sınırsızlığa öykünür. Minyatürleri modernist resmin bakış açısıyla betimleyen Enişte Efendi, gerçekçi resimlere ilişkin görüşünü bir mekân sınırlaması olarak adlandırır. Berzah’taki konumuna ilişkin ise “hayatın dar bir gömlek olduğu, zamanın ve mekânın zindanlarından çıkınca anlaşılıyor ancak” (Pamuk, 2016: 252) diyerek, üslupla ilişkili

görüşlerini açıklığa kavuşturur. Kendisini acı çeken olarak adlandıran Orme ise sanattaki evrelerine atıf yapar, dile getirdiği çalıntı nesnelere, arzu nesnesi kılarak anlatmaya başlar. Geppetto'nun dükkânından çaldığı boya tüpünü, ilk hırsızlık olarak adlandıran Orme'nin anımsamalarında temalardan başka çalıntı nesnelere de vardır. Miss Vandeleur'ün heykellerini çaldığı evden sık sık söz eden Orme, son bir çalıntı nesne, Freddy'den kırmızı kaplı şiir kitabını cebine indirdiği Mr. Plommer'ların evinden söz eder. Altın çağların sonu olarak dile getirdiği, Hyland'ların evi, babanın atölyesi, çamaşırhane, matbaa, Marcus'un saatçi dükkânı, piknik yeri, Saatçiler gecesi, Gloria'yla birlikte yaşadığı Güney, tavan arası, Marcus'un cenaze töreni, kasaba, Bavyera ya da tüm mekânlardan firarda olmak sözleriyle dile gelen günlük yaşamın anıları, metnin kurmacasını görsele döken izlekler oluşturur. “*Bir tarafta dünya, öbür tarafta da o dünyanın resmi var ve bu ikisi arasında adamı öldürecek derinlikte bir uçurum uzanıyor*” (Banville, 2017: 36) sözleriyle duygularını dile getiren ve üslupla ilgili sorununu ansızın çözdüğünü söyleyen eski ressam-anlatıcı Orme için artık hiçbir şey eskisi gibi değildir.

İç dünyanın ifadesi, bir diğer deyişle, duyguların dışavurumunu olanaklı hale getirmek, *Mavi Gitar*'ın öznesi Orme'de olduğu gibi çağdaş sanatın bir manifestosudur. *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'nin resimlerinde özgünlük, içsel özgürlüğün kazanılmasında duyguların dışavurumunu, biçim bozmacı bir tavır olarak açığa çıkarır. Minyatürde doğayla bağını koparan nakkaş, ifadeciliği, renkçi bir bakış ve parçalı mekân düzenlemeleriyle ele alırken, Picasso'ya öykünen Banville'in dilinde parçalılık, Picasso'nun otobiyografik verileriyle buluşarak, içsel olanın kazanımını, üslupsal bir özellik olarak yansıtır. Gombrich'in *Sanatın Öyküsü* (2017: 436) adlı kitabında vurguladığı gibi, nesnelere algılamada duyguların öne çıkması, onları görme, hatta onları hatırlama biçimimizi de etkilemektedir. Pamuk'un anlatıcı öznesi Kara, yanında Şeküre'nin gerçekçi bir resmi olmadığı için yakınmayı sürdürse de duyguların ifadesini, resim nesnesi üzerinden dile getirir ve göstergeyle nesnesi arasında bir benzemezlik ilişkisi kurarak, modernist sanatçı tavrını ortaya koyar. Banville'in öznesi Orme ise Picasso'nun değişken kıldığı üsluba ilişkin, nesnesiyle çatışmalı bir ilişkiler ağını açığa çıkarırken, resmi, taklit ve özgünlük sorunu bağlamında ele alır. Pamuk'ta değişime ilişkin öznenin, minyatürlerin parçalı yapısıyla bütünlüğe erdirme çabası ise kıyayla kendisini gösterir. Katil nakkaşın bıraktığı izleri ele geçirebilmede, sanatçı özneyi, doğanın izlerini takip eden oyunsu bir içeriğin içine çekerek, özgürleştirebilmeyi umar.

Platon ve Aristo'dan beri temel bir farklılığı öne çıkaran imgenin ele alınış biçimi, resim sanatında ortak bilince ilişkin değişebilir nitelikte estetik nesnelere bir üslup sorunsalı olarak ortaya koymuş, sanatın tanımına ilişkin sınırlarını zorlayarak, yeni bakış açıları kazanmıştır. Banville ve Pamuk'un eserlerinde olduğu gibi, sanatın en önemli ilkesi, Mukarovski'nin de vurguladığı gibi "estetik bir normun özel karakteri, itaatten çok kırılcılığa dayanır." (Aktaran: Zima, 2015: 83; Mukarovski, Estetik Norm:1979: 75). Mukarovski'nin ifadesiyle, eğer sanat eseri estetik obje olarak kabul ediliyorsa, Picasso'nun tablolarında olduğu gibi tüketilmeyen bir nesne olarak her zaman yeni anlamlara kucak açar. Ya da Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'da ele aldığı gibi estetik nesne, sosyo-tarihsel bağlamından kopararak günümüzün bakış açısıyla yeni yorumlamalara açık hale gelebilir. *Mavi Gitar*'ın sanatçı öznesi Orme, ustaların yol göstericiliğinde görünen bir dünya yerine iç dünyanın görünmeyen dünyasında imgeleri, kendi öznelliğine ulaşabilmenin aracısı kılarak, dilin dünyasına taşır. Pamuk'un imgesel düzende birbirine dönüşen özneleri ise simgeselin dünyasına geçerek kendisini yeni baştan yapılandırır ve yazarlık kimliğinin onaylanmasının bir sonucu kılar.

Mavi Gitar ve *Benim Adım Kırmızı*'da, ekfrastik anlatımıyla yer alan resimler, benzerlikleri kadar, farklılıklarıyla da yazarların üslup özelliklerinin belirleyicisidir. Birbirinden farklı özellikleriyle konumlanan ekfrastik nesnelere, her iki eserde de Banville ve Pamuk'un kuramsal bakışıyla özdeş kılınan yazarlık kimliğinin sınırlarının çizilmesinde işlevsel bir rol üstlenir. Banville, şiirin ve görsel sanatların idealize edilmiş bir gösterileni olan *Arkadya'ya Yolculuk* temasıyla, Titian, C. Lorrain, N. Poussin, A. Watteau ve E. Manet gibi ressamların resimlerinde tekrarlanan izleklere gönderme yapan Picasso'nun resimlerini, yapı-bozuma uğrattırırken, yazısıyla resimlere zamansallık kazandırır ve duyguların ifadesine resimleri aracı kılar. Pamuk ise metinlerarasılığın uzamında, *Hüsrev ile Şirin*'in hikâyesi başta olmak üzere, kolektif bir sanatın unsurları olan resimleri, resme âşık olma motifiyle, yokluğa gönderme yapan modernizmin unsurlarını buluşturur. Pamuk, yazısında *Leylek* adlı nakkaşın, gerçekçi ifadeyi yadsıyan resim tarzından söz ederken, minyatürlerdeki ayrıntıcı betimlemelere atfen, "her türlü tuhaf ayrıntıya, hiçbir mantık olmadan gözle görülmesi dışında aynı saygıyı gösterdiği için, resimde tutumu Frenk üstatlarınıninkine benzer" (Pamuk, 2016: 283) sözleriyle ifade ederek, modernist sanatçının tavrını açığa çıkarır. Bir taraftan da minyatürle, modernist estetik arasındaki buluşmayı "[a]ma Frenk ressamlarının tersine, benim hırslı Leylek'im, tek tek insanların yüzlerini özel ve birbirinden farklı şeylermiş gibi ne görür ne de çizer"

(Pamuk, 2016: 283) sözleriyle, natüralist sanatla, minyatür ve modernist sanat arasındaki karşıtlığı vurgular. Estetik özerklik arayışında olan sanatçı öznenin resimlerle ilişkisi ise tamamlanmamış yapıların açığa çıkarılışı olarak ele alınır ve öznenin olduğu kadar, sanat eserinin de bireyselliğini ortaya çıkarabilmeyi amaçlar. Her iki eserde de kendine dönüşlülük esastır. Bu da dilin dünyasında, duyguların öznelliğe ilişkin dışavurumlarında gerçekleşebilecek bir olgudur. Banville, Picasso'nun resimlerine göndermeyle, yazısının merkezine, öznenin ölüm karşısında yabancılaşan kimliğini ve öznenin duygularının bir ifadesi olarak acıyı koyarken, Pamuk'ta anlatıcı özne, minyatürlerin sonsuzluğa ilişkin uzamında, yazısının merkezine mutluluk arayışını koyar.

Picasso'nun modernist estetiğin, teoriye ilişkin temsildeki arayışlarıyla, Banville'nin ve minyatürlerden yola çıkan Pamuk'un söylemdeki öznellik arayışları arasındaki buluşma, her iki eserde de yapının bir özelliği olarak yer alır, temsilin temsili olarak eserlerde üst kurmacaya ilişkin bir üst dilin geliştirilmesini amaçlar. Renkler ise yapının bütünlüğüne ilişkin simgesel bir üst dilin yaratılmasında önceliklidir. Minyatür sözcüğünün etimolojik kökeninde olduğu gibi Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* adlı 31. bölümde, kırmızıyı, “*kırmızı böceğinin kurusu*” (Pamuk, 2016: 203) olarak tarif eder ve kırmızının ağzından ustasının böceğin kurusunu nasıl toz haline getirdiğini anlatarak, az sonra doğacak olanın sabırsızlığı içinde olduğundan dem vurur. “*Seyredin beni; ne güzeldir görmek. Yaşamak görmektir. Her yerde görünürüm. Hayat benimle başlar, her şey bana döner, inanın bana*” (Pamuk, 2016: 203) diyerek, kırmızıyı konuşurur. Pastoreau'nun da değindiği gibi kırmızı, Rönesans'a kadar egemen bir renktir, ancak Orta Çağ sonrasında, özellikle de edebi metinlerde maviler kırmızının yerini almaya başlar. Öyle ki “kırmızı-mavi 13. yüzyılda, bu iki renk (daha önce hiç olmadıkları şekilde) karşıt olur ve günümüze kadar böyle kalırlar” (Pastoreau, 2017: 78). Karşılaştırması yapılan eserlerde olduğu gibi kırmızı, yaşamı, mavi ise düşselliğin bir ifadesi olarak simgesel bir dili ortaya çıkarır.

“Magritte'nin *Bu Bir Pipo Değildir* adlı eserinde yaratılan bir üst dil öykünmesinde olduğu gibi, *Mavi Gitar*'da Mitchell'in (1995: 68) ifade ettiği gibi, görülebilir olanla, söylenebilir olanın yer değiştirmesi söz konusudur. *Benim Adım Kırmızı*'da görme edimiyle, okunur olanın arasındaki ilişki ise birbirine eklenerek, yaşama ilişkin bir sürekliliği amaçlar. Mitchell'in de vurguladığı gibi tüm resimler, sözcüklerin anlaşılmasına hizmet eder. Sanki imgeler konuşuyor ya da sözcükler kendisini sergiliyor gibi konuşanın resim üstündeki gücünü açığa çıkarırken, bir taraftan

da imgenin sözcüklere yönelimini, Ekfrasisle ilişkin çağın gereksinimleriyle buluşturur. Bu bağlamda sanat, renklerin de bir üst dil yarattığı her iki eserde de yansıtmacılıktan yoruma ilerler, boşlukları doldurabilmek adına dile gereksinir.

Ekfrasisle, çerçevelerin kırılması, *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi *Mavi Gitar*'da da dilin bir işlevi olarak metinde kurulmuş göstergelerin yeniden biçimlendirilmesini esas alır. Bu bağlamda “zaman” ve “uzam” arasındaki dönüşümler, modernist romanın tanımına özgü yeni bir üslubun olanaklarını hazırlayan biçimler olarak metinde öznelliğin kuruluşuna dair bir uzam yaratır. Banville ve Stevens'ın üslupçu ve özyaşamöyküsel bağlarla Picasso'yla kurduğu söyleşimsel özellik, Pamuk'ta da Orta Çağ ozanlarının Yeni Çağ şairleriyle buluşturulması olarak bir sonuca ulaşır. Firdevsi ve Nizami'nin mesnevilerinin, Behzat ve Nakkaş Osman tarafından resimlenmiş el yazmalarıyla genişleyen dünyasında öznenin kendi gerçekliğine ulaşması, anımsamalarla yeniden yaratılır, belleğin uzamında günümüzün şair ve ressamlarından, Nazım Hikmet ve Abidin Dino'ya uzanan modernist bakışın öznesiyle buluşur.

Modern çağlara dek, yaratıcılığını, doğa-üstü bir gerçeklikte arayan ve simgesel formlarla bir temsil diline kavuşan İslam coğrafyalarının bakış açısını “resme âşık olma” motifinden yola çıkarak ele alan Pamuk, İbn-i Arabi'nin felsefi söylemiyle uyumlu kıldığı bir mekân anlayışını, nesnelere varoluşsal bir anlam yükleyerek sonuçlandırır. Şeküre'nin resmi ise bir kitap sanatı olarak varlık kazanan minyatürlerin içinden modernist sanata özgü bir estetik söylemle kendi gerçekliğini yaratır. Bu bağlamda, dış dünyanın gözle görülebilir gerçekliğini, İslami öğretiye göre sorgulayan ve Orta Çağ'ın gösterim dilini sürdürülebilir kılan nakkaş, eserleriyle ilişkisini, bir geleneğin içinden kendisine sınırlar koyarak sürdürür. Görselin temsili ise yaşanmışlıklardan çok, kendisinden önceki ustaların izinde, sanatın bilgiye dayalı formlarından yola çıkarak ele alınır, doğal renkler, stilize formlar, çoklu bakış açılarıyla, biçim ve çizgiyle bütünleşir; kültüre özgü simgesel bir dil yaratır. Minyatür sanatında dilin yapısıyla uyumlu, bir “gösteren”ler zinciri oluşturan imgeler, nesneyi soyut formlar içinde gösterilenlere dönüştürürken, benzeşime dayalı bir gerçeklik yerine, kavranılabilir bir gerçekliğin içinden tanımlanır. Göndergesini ise söz düzleminde aşkın bir boyuta taşınmasını amaçlar. Orta Çağ sanatının en büyük gerilimlerinden birini oluşturan, görselin anımsanır olan ile görülebilir olan arasındaki farka işaret etmesi, Eski Türk-Osmanlı sanatlarının örnekleri olan minyatür sanatında, farklı ekollerin etkileşimiyle gerçekleşir ve Nakkaş Osman döneminde, en özgün dönemine ulaşır.

4. 1. 1. İmgeselden Simgesele

Antik Çağ'da eşitlikçi bir bakış kazandırılan yazı-resim ilişkisi, Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinde, görme ve işitme duyularının önceliğinde rekabetçi tezlerle ele alınmış, Dilbilim ve Psikoloji'deki gelişmelerle, bağlamından koparılan nesneyle, öznenin imgeyle ilişkisine yeni bakış açıları kazandırmıştır. İlk çağlardan, Romantizm süreçlerine dek sanatın ifadesindeki bütünlükçü arayışlar, modernist sanatın tanımında estetik öz-bilincin uyandırılmasına yönelik, dizgesel bir yol ayrımına girmiştir. Ancak çocuğun imgesel düzende, kendisiyle ötekinin imgesi arasında kurduğu bir bütünleşme arzusu gibi, sanatta temsil sorunlarıyla, bu kopuşun sancıları hiç dinmemiştir. Sanatların özerkliği konusu, kesin bir sonuca ulaşmamış olsa da günümüzde resim sanatını, dilin hegemonyasından kurtarabilmek adına "resim göstergebilimi" yle ilgi tezler üzerinde çalışmakta olan sanat tarihçilerin ve dilbilimcilerin olduğu bilinmektedir. *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi yazı-resim ilişkisiyle, ayrışıklık etkisi yaratan ekfrastik metinlerde, varlığını dilde kazanan öznenin, nesneyi araçsallaştırarak, kendilik bilincine ulaşmaya çalışması, doğanın akışıyla uyumlu kılınan bir gerçekliğe ilişkindir. Orta Çağ sanatı ve Modern sanatın amacında olduğu gibi gerçekliğin temsili yönünde bir arayışın nesnesi olan yazı-resim ilişkisi, deneyimlerle kazanılan iç-duyumların açığa çıkarılması olarak bir sonuca ulaşır. Sanatın dilinde ise öznenin yitirilmiş olanın bütünlüğüne dair bir farkındalığın geliştirilmesini amaçlar. Resim sanatında yüzeyin ardındaki gerçeğe ulaşmaya çalışma çabası ya da nesnenin bütününe ilişkin gerçekliğini dilde saydamlaştırma yönündeki arayışlarını anlam düzleminde göstergeleştirerek bir sonuca ulaşır.

Mavi Gitar ve *Benim Adım Kırmızı*'da resim ya da öznenin ele geçiremediği o yitik nesne (resim), kimliğini dilin dünyasında resimlerle dönüştüren öznenin söyleminde, modernist sanatın ifadesine yönelik metaforik bir uzam yaratır. Banville'in, kendisini nesnelere aşırı olarak ilan eden eski ressam-anlatıcı öznesi Orme ile Pamuk'un birbirine dönüşen özneleri, kayıp nesnelere peşine düşerken, kendi estetik söylemlerini geliştirebilmenin yöntemlerini ararlar. Pamuk'ta dile geçişin unsuru olan son resim, bir yokluğun üstesinden gelebilmeyi düşleyen sanatçının arzularını, kıyanın bir sonucu olarak, ötekinin-Şeküre'nin-arzusunun bir nedeni olarak gerçekleştirir. Şeküre'nin ekfrastik nesnesi Pamuk, romandaki adıyla Orhan, Şeküre'nin-anneninin-verdiği belgelerle babanın yasasını, Şeküre'yi nesneleştirerek yazarlık kimliğinin yapıtaşlarını dokur.

Banville’de ise kayıp nesnelerin Pamuk’tan farklı olan iki boyutu vardır. Kendisini hırsızlığıyla ünlü Hermes’in oğlu olarak ilan eden Banville’in ressam öznesi için babanın adı önceliklidir. Romanın giriş cümlesinde Orme’nin, simgesel düzende kendisini tanımlama çabaları, kendisine bir ad takmasıyla başlar. Yitirdikleriyle, yoksunluğunu, aşırıldığı nesnelere giderebilmeyi uman Orme’nin anlatısında metin, bir söz oyunu kurur. Sevdiklerinin ölümünden kendisini sorumlu hisseden Orme’nin, çalıntı nesnelere bir arzu nesnesine dönüştürmek istemesiyle, ressam kimliğinin ortadan kaldırıldığı bir sürece eşlik eder. Bu bağlamda her iki öznenin dilde kendisini ifade ettikleri imgeselden simgesele geçiş süreci, modernist sanatın bakış açısıyla, sanatçı öznelerin estetik söylemlerini geliştirebilmenin bir nedeni olarak yazı-resim ilişkisiyle, bir bütünlüğe erme çabası olarak okunabilir.

Kronolojik bir çalışmanın verilerinden hareketle, kapsayıcı bir terim olarak yer alan imgenin, kültüre özgü inşasında olduğu gibi, bireysel üslupların oluşumunda sanatçının imgeyle ilişkisine psikolojik bir işlev kazandırdığı görülmektedir. Öznenin kurulmasının bir aracı olan dil, Lacan’ın “*bilinçdışının yapısı dile benzer*” (Aktaran, Wright, 2002: 77) sözüyle, gösterenin özne üzerindeki etkisine vurgu yapar. Çocuğun aynadaki yansımasıyla kurduğu bütünleşme, kaynaşma isteği, metaforik bir bağlamda modernist söylemin içinde yıkıma uğrayarak bir olanaksızlık halini beraberinde getirir. Bütünlüklü bir yapının olanaklarını arayan sanatın ifadesi, özne tasarımını, imgesel düzenin yıkımıyla, dilde kendisini gerçekleştirir. Lacan, Sarup’un da yer verdiği gibi “*öznenin kendi kimliğini bulduğu söylemin hep Öteki’nin söylemi olduğu düşüncesindedir*” (2017: 47). İmgeyle dil ilişkisinde, bir üst dil tanımını ortaya çıkaran ve hep ötekine yönelen, Bakhtin ve Peirce’in gösterge tanımında olduğu gibi, göstergeyi Saussure’ün, gösterenler ile gösterilenler arasındaki denklik ilişkisinden kurtaran post-yapısalcılıkta, Derrida’da olduğu gibi şaibelidir. Kristeva ise özneyi, kültüre özgü, imgeselle simgesel arasında bir süreklilik ilişkisiyle ele alır. Dil tarafından baskılanmış öznenin kendisine dışardan bakması, bilinçdışını, öznenin ötekisi kılarak kendisini dil öncesi bir evrenin içinde bir bütünlük sanrısıyla karşı karşıya getirir. Bu bağlamda öznenin ötekiyle arasındaki sınırları belirleyememe, yaratılan dürtü ve arzu örüntüleriyle bastırılan öznenin konumunda ise bir yoksunluk ve bir benlik yitimine neden olur.

Mavi Gitar ve *Benim Adım Kırmızı*’nın birbirine dönüşen, birbirinin yerine geçen öznelerinin söylemlerinde imgeselle simgeselin ilişkisi, özneyi aşan, öznenin tarihini yönlendiren simgesel bir düzenin ifadesi olarak açığa çıkar. Gelenek-yeni, zaman-uzam,

şiiir-resim ya da söz-imge gibi karşıtlıkların, modernist sanatçının söyleminde meydana getirdiği değişikliklerle, gerçeğin ele geçirilemeyen yapısında bir olanaksızlık halini betimler. Bu bağlamda Pamuk'un da amaçladığı gibi sanatçı öznenin “uzamsal” ve “zamansal” varoluşunu sorunsallaştıran minyatür sanatıyla, modernist sanatın öznesi olan günümüz sanatçısı arasında bir karşıtlıktan öte yakınlıklar kurmak mümkündür. Eski Türk-Osmanlı sanatları içinden anlatılan öykülerle, günümüzü buluşturan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'nın sanatçı özneleri aracılığıyla, yazının serüveninde, otobiyografik özelliklerle harmanlanan bir kimlik inşasına doğru uzanır.

Tarihsel bir malzeme ve tematik öykümlerle yaratılan romanın öyküsü, kolektif bir bilincin içinde, sanatçının kuramsal arayışıyla buluşan bir bireyleşme serüvenini ortaya çıkarır. Romanının son deyişinde (2016: 439) kendi sözleriyle ifade ettiği gibi, Pamuk, ilerde ressam olacağını düşleyerek bol bol resim yaptığından söz eder. Bir resmin içindeymişçesine diyerek, duygularını dile getiren Pamuk, (2016: 439) bir sokak manzarası çizerken, o sokakta yürüdüğünü, hayal ettiğini söyler. “*Bu mutlulukla denizin üzerindeki dalgaları ya da bir ağacın yapraklarını tek tek çizer, resmin sabra dayanan zanaat yanını kalbimde acıyla hatta korkuyla sezer, sevdiğim bir ikinci dünyanın ancak sabır ve hayalle yaratılacağını anlardım*” (Pamuk, 2016: 440) derken, resme ilişkin duygularını dile getirir. Bu düşünüyü kitabında olduğu gibi nakkaşlarla, modernist sanatçının özlemleri arasında bölüştüren yazar, Osman'ın en yetenekli nakkaşı, Zeytin'in amacından yola çıkarak, “*kafam kelimelerle doluydu, ama bir rüyadaki gibi hiç sesim çıkmıyordu*” (Pamuk, 2016: 412) ifadesiyle, yeni bir oluşumun içinden seslenir.

Anımsamaya bağlı olarak görseli, Kübizm'de olduğu gibi tek bakışlımlı olmaktan kurtaran ve zihinsel olan imgeyle bağ kurarak göndergesini oluşturan minyatürlerin, günümüz sanatlarına aktarılacak birçok sözü olsa da minyatür sanatının, yeni formlar içinde dönüştürülememesinin nedenlerini, sanat tarihine ilişkin bir çerçeveden çok, sosyolojik bağıntılarla, bilimsel bir yaklaşımla değerlendirmek mümkündür. “Batı'da Rönesans başladıktan sonra, Orta Çağ'ı aşamayan ve kendi içinde tazelenemeyen bir sanat olarak geçmiş mal olan” (İpşiroğlu, 2017: 63) minyatür sanatıyla, günümüzün sanat anlayışı arasında, özellikle de yazınsallıkta kurulan yakınlıklar, postmodernizmin sanata oyunsu bir bakış geliştiren anlayışıyla da uyumluluklar içerir. Pamuk, minyatürlerin eşzamanlılığa ilişkin geliştirdiği bakış açısını, postmodernist bir dizgede, “[ş]akacı nakkaşın her bir köşesinde birbiriyle ilişkisiz bir başka şey nakşettiği iki sayfalık geniş resimlerde olduğu gibi, şimdi pek çok şey aynı anda cereyan ediyordu” sözleriyle

ifade eder (Pamuk, 2016: 192). Bir cinayet romanı izleğini andıran anlatının odağında ise sanatçı öznenin belirsizleşen kimliğine ilişkin arayışları yer alır. 13. yüzyıl düşünürlerinden İbn-i Arabi'nin, İslami bir söylemin bakış açısıyla yorumladığı mekânla ilgili görüşlerini, modernizmin manifestosuyla buluşturan Pamuk, metnin derin yapısında, minyatürlerle, sanatın evrensel diline ilişkin bir uzam yaratır.

Pamuk'un ekfrastik öznesi Şeküre'nin küçük oğlu Orhan ya da metnin yazarı Pamuk, kültürel bir nesne olan resimlerin uzamını, evrensel bir sanatçının söylemi içine taşır. Bu aynı zamanda, modernizmin amacına ilişkin, nesnelere nasıl görüneceğini belirleyen akademizme ya da tümel bir gerçekliğin içinde arayışlarını sürdüren nakkaşhanenin prototiplerine karşı çıkma tavrıdır. Zira Pamuk, yazısıyla, modernist sanatçının özlemlerini giderebilmeyi uman modernist sanatçı tiplmesiyle, nesnelere zihinsellikle buluştursa da kendisini de dâhil ettiği sayfa düzeni içinde mekânın düzenlenebilir olduğunu göstermek ister. “*Kucağıma iki sayfalık resmi ve çalışma tahtamı yerleştirdim ve oturduğum yerden yüzümü aynada görünce kömür kalemimle kendi yüzümü resmetmeye çalıştım*” (Pamuk, 2016: 303) sözlerinin sahibi, padişahın resmi için boş bırakılmış yere kendi resmini çizen katil nakkaş, Zeytin'dir. Zeytin, aynaya bakarak, kendi portresini çizdiği resimde, tam olarak bir benzerliği açığa çıkarmasa da Venedikli nakkaşlara bu öykünmesini, ifadeciliğin bir unsuru kılarak dile getirir ve nesnesiyle bütünleşen bir sanatçı tavrını, “*öyle hissedersen belki resmi kendime benzetebilirim*” (Pamuk, 2016: 304) sözleriyle, modernist sanatçı tavrıyla barışık bir bireyleşme öyküsü ortaya çıkarır.

Pamuk, Doğu imgesine ilişkin, *Hüsrev ile Şirin*'e özgü ortak bir temanın içinden dile getirdiği sanatçı kimliğini, örtük bir metinlerarasılığın içinden Çağdaş Türk resim ve şiir sanatının ustalarının şiirleriyle buluşturur ve söylemini Antik Çağ'dan beri yapılmakta olan kuramsal bir tartışmanın içinden sonlandırır. Kimliğini geniş bir metinlerarasılık ağıyla ören Pamuk, modernist sanatçının arayışlarıyla, “mutluluğun resmi” metaforuyla, kendisini Araf'ta kalmış bir sanatçı tipiyle özdeşleştirse de Nazım Hikmet ve Abidin Dino gibi, modernist şairlerin birbirlerine yazdıkları şiirlerin içesinden yola çıkarak kimliğini, yazarlığın içinden tanımlar. Sanatı, romantik bir temaya özgü oluşumsal bir süreç olarak gören Pamuk, nesneyi bir temsilden çok, nakkaşın amacında olduğu gibi yaşanılır bir gerçeklik olarak düşler. “*Sanki kendi içimden çıkıp benden ayrılmış başka bir kadın oluyordum*” (Pamuk, 2016: 210) sözleriyle, tematik bağlamından koparılan Pamuk'un ekfrastik öznesi Şeküre, öylesine gerçeğe yakındır ki,

resimlerden çıkıp, neredeyse gerçek hayatın içine karışacak gibi durmaktadır. Pamuk, üst-kurmacasını Şeküre'nin sözleriyle sonlandırır ve “*resmedilemeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye bu yüzden anlattım Orhan'a. Hasan ve Kara'nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarif Efendi'nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim*” (Pamuk, 2016: 438) sözleriyle, yazarlık erkini, romanın en kanlı-canlı imgesi olan Şeküre'den bir kopuş olarak gerçekleştirir. Lacan'cı bir bakış açısıyla, nasıl ki özne, annenin bakışıyla ilintili olarak var olursa, Pamuk da aynı simbiyotik ilişkiyi, yazarıyla kahramanı arasında kurar.

“[Anneyle] [ö]zdeşleşme ile ikilik tarafından baskı altına alınan öznenin deneyim düzenini anlatmak için Lacan'ın kullandığı terimdir imgesel” (Sarup, 2017: 45). Dolayısıyla imgesel Lacan'da olduğu gibi en iyi ayna aşamasıyla örneklenir. Ekfrastik süreci, öznenin nesnesiyle bir özdeşleşme hali olarak yaşayan Pamuk'ta benlik kavramı, kendiliğin bilinci olarak Şeküre ile Orhan'ın yer değiştirmesi sonucunda dile geçişin öznesi olarak kurulur. Özne, Lacan'a göre kendi kimliğini ötekinin söyleminde bulursa da bunu bir yabancılaşma hali olarak yaşar. Romanda babasız büyüyen Orhan, annenin-Şeküre'nin arzularının bir nesnesi olarak yazarlığa soyunur ve ötekinin arzusu yoluyla, bütünlüğe erişme çabası olarak Ekfrasisi, dilin gözle ilintili olanın düzdeğişmeci olarak gerçekleştirir. Nakkaş Osman'ın Hazine Odası'nda, aynadaki yansımasını gördüğü an gibi, öznenin yoksunu olduğu ancak ötekinin imgesinde kendi tutarlı bütünlüğüne ulaşabildiği bir anın beklentisiyle resimleri, yazısının aracısı kılar.

Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'nın sanatçı özneleri aracılığıyla, kültürel bir bağlamın içine taşıdığı kimliğini doğrulamanın bir gerekçesi olarak, Halk sanatlarına özgü, ozanlar arası bir atışma geleneğini andıran, en sıra dışı örneklerinden biriyle sonlandırır. Kitabın sonunda Şeküre'nin, “*Ranlı şair Sarı Nazım'ın bir mesnevisinde merak ettiği şey: Mutluluğun resmi yapılsın isterdim*” (Pamuk, 2016: 438) sözleriyle, “resim nasıl olmalıdır?” in cevabının arandığı bu ekfrastik süreci, Çağdaş Türk sanatının şair ve ressamlarına uzanan, Nazım Hikmet'in, Abidin Dino'ya yazdığı şiire, metinlerarası bir gönderme yaparak sonlandırır. Anne-çocuk ilişkisini, kimliğin vaz geçilmez bir gereksinimi olarak kurgusuna taşıyan Pamuk, dile geçişi sağlasa da anne-çocuk arasındaki imgesel kaynaşmayı bütünüyle ortadan kaldırmaz. Romanın başında yer alan “kuyu” imgesi, geleneksel sanatların geçmişine dair bir izlek yaratırken, aynı zamanda da annelik imgesinin bir başlangıç göndergesidir. Katledilen Zarif Efendi'nin kuyudan duyulan iniltisi ise kitabın sonunda Şeküre'nin ağzından “mutluluğun resmi”

ifadesiyle, kılık değiştirir. Anneden kopuşla, babanın yasasıyla buluşan ve kültürün düzenleyicisi olan dil, şekre'nin kendisini konumlandırđı resmin içinde Derrida'nın bakış açısıyla bir aporia'ya, bir zmszlyęe dönüşür. Bu hem resmin geleceği açısından bir ıkışsızlık hali hem de Pamuk'un yazı-resim arasında kalmış blnmřlyęnn bir ifadesidir. Zira "şiiresel dil anne bedeninin dilin koşulları dhilinde geri getirilmesidir, babaerkil yasayı kesintiye uğratma, altüst etme ve yerinden etme potansiyeli taşır" (Butler, 2014: 152). Dolayısıyla J. Kristeva'da olduğu gibi imgesel, çok anlamlılığa ilişkin simgesel düzenden önce gelerek, onunla var olmayı sürdürür.

Pamuk, sanatının gerçekliği temsil edip edemeyeceği, sanatının duyguların ifadesinde yeterli olup olamayacağı tartışmasını, Abidin Dino ile Nazım Hikmet arasındaki şiiroleşmeyle, Lessing ve Da Vinci arasındaki rekabetçi tezlerle buluşturarak sona erdirir. Türk resim tarihinin en önemli sanatçılarından olan Abidin Dino, Nazım Hikmet'in, *Saman Sarısı* adlı şiirinde ona "*Sen mutluluğun resmini yapabilir/ misin Abidin?*" sorusuyla seslenmesi üzerine, resim yapmak yerine, Hikmet'e şiirle cevap vermiştir: "[...]. *İşte o zaman Nazım / Yapardım mutluluğun resmini/ Buna da ne tuval yeterdi/ ne boya*" dizelerinde ifade edildiği üzere Dino, ressam olmasına rağmen, şiirin duyguları ifade etmede çok daha güçlü olacağını düşündüğü için şiire, şiirle karşılık vermiştir. Pamuk, modernizmin manifestosunu, Kristeva'nın öngörüsünde olduğu gibi kendi dışına taşan göstergeselle, temsil edilemeyen bir gerçekliğin ifadesi olarak şiirle sonlandırır. Behzad, Nizami ve Nakkaş Osman gibi büyük ustaların yer aldığı köklü bir geleneğin içine kendisini de yerleştiren yazar, Nakkaş Osman'ın Behzad'a öykünmesinde olduğu gibi sanatçı kimliğini aşkın bir gerçekliğe taşıyarak ölümsüzleştirmek ister.

Banville'in metninin imgesel dokusunu oluşturan resimlerin gsterenlerinde ise devinimsel hareketin sonsuzluğunu amaçlayan rokoko dönemi ressamaları, nesneyi doğanın hareketi içine taşıyan izlenimci ressamlar, öznenin deneyimlerini çoklu bakış açılarıyla bir araya getiren Picasso'nun resimlerindeki yapıbozumcu tavırları yer alır. Modernizmin manifestosunu, postmodernist unsurların, sınırsızlığa ilişkin romantik özlemleriyle buluşturan Banville, Picasso'nun gelenekle bağını koparmaksızın salt konu düzleminde ele aldığı ustaların eserleriyle ilişkisini, sanatçı romanlarına özgü bir yaratma sorunsalıyla buluşturur. Kendisini gözleri görmeyen kr bir Oedipus olarak adlandıran sanatçı öznesi Orme'nin var olma endişesini Lacan'cı bir bakışla, dil doğrultusunda çözmeye alışan Banville, öznesinin imgelerle bütünleştiği söz öncesi bir ilklik durumuna ya da sanatsal bir çıkarıma ilişkin bir ilk göstergeye ulaşamayacağının farkındadır.

Üstkurmacasında Banville, resim-şiir-roman türlerinin birbirine dönüşen göstergeleriyle, sanatçının özgünlük endişesini aynı zamanda bir kimlik krizi olarak derinleştirir.

Pamuk'tan farklı olarak kurulmuş göstergelerin ele geçirilemeyen yapısında, öznesinin ressam kimliğinin altını oyan Banville, bir taraftan da sanat nesnesinin gerçekliğini ortadan kaldırır. Sanatçı öznenin ölüm karşısında yaşamı olumluyan tavrını, dil dizgesiyle, yaşanmışlıkların izleri olan resimlerde yitirdiklerini ele geçirme, ölümü erteleme güdüsüyle, sanatı ölüme karşı dirençli kılabilmeyi arzular. Kendi kuramına ilişkin boşlukları Ekfrasisle çözümlenmeyi amaçlayan Banville, modernizmin öncüsü, Picasso'ya bu parodik öykünmesinde, edilginleşen imgelere ses vererek nesnelere varoluşsal bir anlam yükler, duyguların ifadesine dönüşen temsillerde kuramının eksikliğini giderebilmeyi amaçlar.

Resimlerinin özgün olmadıklarını düşünen Orme'nin, bir itiraf gibi resim sanatı ve nesnelere karşı kendisini yabancılaştırarak anılarını yazıya dökmesi, ötekinin imgesinde kendisine gerçeklik kazandıran öznenin yazı ve resim arasında bölünen kimliğinin bir dışavurumudur. Pamuk'ta çoklu öznelere dönüşmesiyle kurulan metin, Banville'de öncelikli olarak öznenin kimliği ile ilgili yaşadığı bir yabancılaşma olarak dile gelir. Lacan'ın ayna aşamasıyla ilişkilendirdiği, “[m] antiği özünde görsele dayalı söz öncesi bir kayıt türü konumundaki imgeselin, insan ruhunun gelişim sürecindeki temel bir aşama olarak simgeseli öncelediği açıktır” (Sarup, 2017: 47). Kendisinin olmayan temalara öykünmesi nedeniyle, ressam kimliğine ilişkin bir sorgulamayı başlatan Orme için gelenek ve kendisinden önceki ustaların resimleri, özgünlüğünü arayan sanatçı öznenin kuramında yabancılaşmanın unsurlarıdır. Bu bağlamda, Orme'nin resimleri, özgün ve taklit sanat ayrımında aynadaki yansımasıyla başkalarınınkini karıştıran ve kendisiyle ilgili bütünlüklü bir tasarım geliştiremediği için sanatçının kendisiyle yüzleşme, kendisini bilme arzusu olarak itiraflarla dilde kendisini açığa çıkarır. Kendi özgün söylemine ulaşamadığı için Banville'in sanatçı öznesi Orme - *painter* yerine *painster*- ayrımıyla ressam ve anlatıcı kimliği ile ilgili iki ayrı varlığı, tek bir bedende toplamanın sanrısını yaşamaktadır.

Resim yapamayan Orme'nin imgelerden kopuşu ise öncelikli olarak, kendisini Hermes ve Oedipus gibi yolculukları ölüme uzanan mitik kahramanlara benzetmesiyle gerçekleşir. Orme'nin anımsamalarında, anne imgesi ve sevgilisi Polly'den kopuşu ise bir benlik yitimine neden olur. Ekfrastik anlatımıyla resimleri, ayna imgesine dönüştüren Banville, Picasso'nun yaşamındaki gerçekçi izleri takip ederek, sanatçı öznesinin

üslubundaki parçalanmayı, Lacan'cı bir bakışla ele alır ve yitirme duygusunun acısıyla ilişkilendirerek, Picasso'nun sanatsal üslubuyla, kendi üslubu arasında bir bütünlük kurar. Banville, Orme'nin, ressam kimliğinin teminatı olan anneden kopuşunu, “*Gepetto'nun hazinelerle dolu dükkânında şövalemin başındakinden daha çok zaman geçiriyordum*” (Banville, 2017: 34) sözleriyle sanatın oyunsu içeriğine atıf yaparak, dile geçişin olanaklarını arar.

Resimleriyle ilgili yabancılaşmayı, *rokoko bir aynada* Polly'yle bakışlarının buluşmasıyla yaşadığını duyuran ressam öznesinin kimliğini Banville, yazı-resim ilişkisiyle, göstergeselden, simgesele geçişin bir unsuru kılarak ele alır ve tutarlı bütünlüklerden bir kopuşun sonucu olarak kurmacanın yapısını belirler. “[E]vet, annem bana şövale ve hala sakladığım ve elips şeklindeki kıvrımları içimi bugün bile gizli bir erotik hazla titreten bir palet almıştı” (Banville, 2017: 34) derken, anneyle yaşadığı bu ilklik durumunu araçsallaştıran Orme, kimlik krizine ilişkin, yoksunu olduğu o bütünlüğü, nesnelere bir kopuş olarak dile getirir. Banville, Pamuk'ta olduğu gibi kendisine resimlerin içinden bakan öznesi aracılığıyla, “*yani oynadığım masum bir oyun muydu hepsi?*” (Banville, 2017: 34) diye sorarak, Ekfrasisle sanatın oyunsu içeriğine atıf yapar. Ancak Lacan'a göre, özne ile nesnesi arasında her zaman bir olanaksızlık hali ve bir kopukluk vardır. Nesnesi kıldığı çalıntı temaları, modernist sanatçının estetik arzusuyla bir bütünlüğe erişme çabası olarak gören Banville, bu olanaksızlık halini, modernist sanatçının özlemleriyle ilişkilendirir.

Hırsızlık yapmaktaki amacının, resim yaparken olduğu gibi, “*dünyayı benliği [n]e katmak*” (Banville, 2017: 38) olduğunu söyleyen Orme için nesnelere, çalıntı temalar gibi dürtüsel dışavurumların bir ifadesidir. Çocuğun annenin bedeninden kendisini ayırıştırma sürecinde olduğu gibi, annenin arzularının bir nesnesi olmayı gerektiren bir durumda özneyi, ötekinin alanında bir Oedipus bunalımına doğru çekerek, kimliğine dilde bir gerçeklik kazandırır. Dönüştürülen nesneyi, fark edilir kılma arzusuyla ortaya çıkan sanat eseri ise sanatçı öznenin kendi benini başkaları tarafından arzulanır kılma, tanınma ve fark edilme isteğiyle ötekinin arzusuna gönderme yapar. Kristeva ise “*Oedipus dönemi öncesi içeriğini çoğaltarak simgesel karşısında kendisini marjinalleştirecek anneyle özdeşleşme*” (Sarup, 2017: 182) durumunu, Lacan'dan farklı olarak, simgeselle bir devamlılık ilişkisi içinde ele alır. Modernist sanatçının söylemini, babanın yasasıyla bastırılmış olan göstergeselin, simgesel düzendeki yarıklar ya da dildeki kaçaklar gibi “*birlikleri bozma hamlesi*” olarak görür. Banville, ailesinde ressam olduğu için

annesinin soyadını alan Picasso'nun kendisi de bir ressam olan babasıyla yaşadığı çatışmayı aynı simgesel düzenden kendi özdeşliğini türeterek benini, annenin arzusunun bir nesnesi kılarak babayla özdeşleşme" durumu olarak ortaya atar. Pamuk'ta olduğu gibi imgeler aracılığıyla kendisiyle yüzleşen öznenin kimliğinin sınırlarını belirler.

Görselin anlatımında Ekfrasisi, dizgelerarasılığa yönelik bir yabancılaştırma unsuru olarak kullanan Banville, sanatçının modeliyle kurduğu ilişkiyi, yazıyla, sanat ve yaşam arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasının bir unsuru olarak ele alır. Picasso'nun sanattaki evrelerine ilişkin metnin parçalı ve kesintili yapısı içinde dolaşırken, bir taraftan sanatçı öznesi Orme'nin, ele geçiremediği imgenin gerçekliğini, dille yapı-bozuma uğratarak, kendi dizgesi olan resimlerle yaşadığı yabancılaştırmayı gözler önüne serer. İmgeselin ya da Kristeva'nın ifade ettiği gibi göstergeselin akışında anlam modernist sanatın söylemiyle tutarlı bütünlükler olarak ifade edilemese de öznenin kendisiyle bir hesaplaşması olan çıktığı katartik yolculukta, Ekfrasis, çözüme ilişkin bir umudu içerir. Resimler, yazı tarafından durağanlığının parçalandığı, birbirinin yerine geçen, birbirine dönüşen imgelerle, gerçekliği en karmaşık bir biçimde sunabilmeyi amaçlayan göndergeler oluşturur. Tümel bir gerçekliğin içinden sanatçının benine ilişkin aşkın bir boyutu amaçlayan Banville'in *Mavi Gitar*'ında sanatçı öznenin konumu, Picasso'nun öznelliğinin dış dünyadaki biyografik karşılıklarıyla buluşarak, öznenin kurmaca dünyalarda ben'i yerine geçen söylemin tikelliğine ulaşabilmeyi amaçlar.

Firdevsi ve Nizami'nin (*Hüsrev ile Şirin*) şiirlerinin, Pamuk'un metnine uzanan görsellerinde olduğu gibi, Vergilius'un şiirlerindeki doğa örüntüleri, *Mavi Gitar*'da sanatın gelenekle kurulan ilişkisinde sürekliliğe özgü bir dil yaratır. Nesneyi tematik bağlamından kopararak, öznel bir deneyimin unsuru kılan modernizmin öncüsü Manet'yle doğa betimlemeleri, günlük yaşama açılan bir pencerenin görselleri üzerinedir. Aynı temayı kendi özgün üslubuyla İzlenimcilerin nesnel bakışından kurtaran Picasso ise duyguları öncelikli kılarak, doğa örüntülerini parçalı bir gerçekliğin içine taşır. Picasso'nun, kendisinden önceki ustalarla ilişkisinde öznelliğini ortadan kaldırdığı ya da kendisini o büyük ustalardan ayırıştırarak, öznelliğinin en üst sınıra taşınmasının amaçlandığı görselin örneklerini, içe dönüşün bir unsuru kılarak ele alan Banville, Pamuk'ta olduğu gibi kimliğini, Batı'ya özgü bir geleneğin içinde şairler, yazarlar ve ressamlarla geniş bir ağın içinde tanımlar.

Anıların çağrışımıyla yaşanmışlığın bir ifadesine dönüşen imgeler, dilin zamansallığıyla yeniden üretilmesi durumunda, gören özneye, görülen ötekinin ortak bir

uzamda buluşturulduğu bir eşzamanlılık atmosferinin olumlanması üzerinedir. Bu bağlamda sanat, amacı ötekini anlayabilmek olan bir sorumluluk yüklenir. Özne, nesneyi tanır, bilirse ancak kendi varlığına bir gerçeklik kazandırabilecektir. Resimlerinde modelleriyle bir tür özdeşleşme yaşayan Picasso gibi Orme'nin zihninde imgeler, birbirine dönüşürken, gerçeği tüm olasılıklara açık kılan bir söylem üzerine kendisini inşa eder. Banville'in yazısında dönüştürülen ve “*İkinci Piknik*” yeri olarak adlandırılan resim ise Picasso'nun biyografisiyle uyumlu, modernist estetiğin gelenekle buluşturulduğu bir döneme ait izler taşır. Banville, izlenimcilerle kübik sanatçı Picasso arasındaki bu çatışmayı, kendisini de aynı kuramsal bakışın içine dâhil ederek Picasso'yla söylem birliği içine girer. Bir taraftan da sanatçının bu öykünmeci yaklaşımını, özgün ve taklit sanat arasındaki ayırımı giderebilmenin bir unsuru kılar. Öznenin imgeselden kopuşunu, psikolojik bir arınma süreciyle dilin dünyasına taşıyan ve babanın yasasıyla buluşturan Banville, yazısıyla imgeleri araçsallaştırarak duyguların ifadesine dönüştürür. Sanatçısının “*muğlak bir karmaşa*” (Banville, 2017: 234) olarak adlandırdığı, piknik yerini ise Orme'nin, “*piknikler bir değil, iki tane*” sözleriyle, gerçekçi bir anlatımdan, düşsel bir kurmacanın içine taşıyan Banville, kuramsal amacına ilişkin bir gerçekliği ortaya çıkarır. “*Vaublin'in aniden belirişi nedeniyle olsa gerek*” (Banville, 2017: 235) derken, sanatın amacını romantizme özgü oluşumsal bir süreç olarak gören Banville, Manet'nin, *Kırda Öğle Yemeği* tablosundaki, zihinlerde hoşça geçirilmiş bir zamanın anısı olarak görülen bu sahneyi, mitik kahramanların yeraltına uzanan yolculukları gibi, belleğin uzamında yazının devinimsel hareketi içine taşır. Pamuk'ta olduğu gibi, modernist bir bakışla, ressam öznenin yüzeyle kurduğu ilişkiyi sorunsallaştıran Banville, sanatçının benliğini, ölüme karşı korunaklı kılan bir parçalılığın içine taşıyarak, imgeselin akışında çok anlamlılığın ifadesine olanak tanır. Aristoteles'in sanat kuramının çağrışımlarıyla bir arınma yolcululuğuna dönüşen Orme'nin yolculuğu, Picasso'nun, kendisinden önceki büyük ustalarla-gelenek ya da babayla- hesaplaşırken ölümün acısına karşılık, Lessing'in tezini olumlayan bir önermeyi, resimlerin kurulmuş göstergelerinin yıkımıyla çözümler. Lessing'in *Laocoon*'da altını çizdiği gibi dille yapılan sanatlar, dilin eklemleri bir yapıya sahip olması nedeniyle, uzlaştırıcıdır, teselli edicidir, resimsel gerçekliğin bütüne ilişkin gösterenlerinin vurucu etkisini azaltır. Banville, geleneğin romantik özlemlerinde, Vaublin'i, isminin anagramı olduğu varsayımıyla öznelliğe ilişkin simgesel bir ifade kullanarak adeta yazıyı kutsar ve Ekfrasisin yazı ve resim dizgesine eşitleyici yaklaşımını ortadan kaldırır.

“İkonolojik resimlerde olduğu gibi konuşan benin, görülen ötekine karşı konumu benzerlikten öte, metnin, resim dizgesine üstünlüğü, onu bastırması, ona direnç gösterme ya da bir tamamlanma hali olarak imgelerle metinler arasında farkı belirlemeye yönelir” (bkz. Mitchell, 1995: 28). Metnin resimlerin diline öykünmesi ise Ekfrasisle, bir psikofizyolojik özdeşliğin gereği olarak yorum göstergelerle öznenin hep ötekiyle ilişkisi koşuluyla gerçekleşir. Dil, ötekisi kılınan resmin gösterenleriyle kendisini tanımlar ve söylemini yazı estetiğinin vazgeçilmez bir unsuru kılarak sanatçının öznelliğini başköşeye oturtur. Picasso’nun sanat üslubunda gerçekleştirdiği gibi bir üst gerçeklik yaratarak, resimleri üst kurmacaya taşıyan Banville, Orme aracılığıyla, yazısında kendisini Picasso’nun-öteki benini olarak konumlandırır. Kuramsal bir bakışla, görülebilir olanla, söylenebilir olanın Ekfrasisle yer değiştirmesi, imgelerin istilasına uğrayan sanatçı öznenin anımsamalarında, öznenin benini, ölüme karşı dirençli kılabilmenin bir unsuru haline getirirken, metinlerarasılığı uzamında ötekini anlamamanın bir unsuru kıldığı dilin gösterilenleriyle resmin söz dağarına ulaşmayı amaçlar.

Gören özne ile görülen öteki arasında sınırların eritildiği, zaman-uzam karşıtlığının yok edildiği *Mavi Gitar*’da “ölüm” teması, öznenin üsluba ilişkin arayışlarında, sanatın kaynağına yönelik dürtüsel bir dışavurum olarak yer alır. Bu bağlamda dil, kendi gerçekliğini temsil etmekten uzaklaşan öznenin bütünlüğünü ele geçirme arzusu olarak imgesel düzlemden, simgesele geçişi psikolojik bir gereksinim olarak açığa çıkarır. Kaybettiklerinin acısıyla, ölümü, bir yenilgi olarak gören, sevdiği şeyleri hep yitireceğinden endişe eden Banville’in eski ressam-anlatıcı öznesi Orme ise “*canlı cansız her şeyiyle dünyayı düşünmeye çalışıyorum, ama nafîle*” (Banville, 2017: 98) diyerek, resme ara verişini, “*en azından ressam yanım öldü. Sanatçının ölümü*” (Banville, 2017: 99) sözleriyle, dış dünyaya ve nesnelere karşı yaşadığı yabancılaşmayı duyurur. Ölümün acısını dilin dünyasında giderebilmeyi uman Banville, Picasso’nun tablolarındaki evrelerle, sanatçı öznenin tüm zamanlar için geçerli kılınan söylemini üst üste getirerek, sanatın genel bir yorumuna ilişkin Aristoteles’in düşünceleriyle, kendi çağı arasında paralellik kurar. Ekfrasisin bir işlevi olarak, ölüm dürtüsü ve suçluluk temalarıyla duyguların yoğunluğunu yazısıyla giderebilmeyi uman Banville, öznesini dilin dünyasında çağrışımlarla baskılayan imgeselin akışından kurtararak, kendi gerçekliğiyle yüzleştirmeyi amaçlar. Bu bağlamda kübik anlatımın özellikleri, Banville’in yazısının parçalı yapısıyla, estetik bir özellik olarak açığa çıkar. Biyografik karşılıklarla dile gelen resimlerin hikâyesinde, imgelerin istilasına uğrayan Orme’nin

belleğinde anımsananlar, Banville'in dışavurumcu yazısıyla, duygularının ifadesine olanak tanır ve özneyi özgürleştirebilmenin bir unsuru haline getirir.

Dilin, görsel nesneyi temsil edip edemeyeceği, Orta Çağ sanatında olduğu gibi metafiziksel bir sorunsala ilişkindir. Göstergenin nesnesini temsili ya da imgenin aslıyla benzerliği konusu, günümüzde geçerliliğini yitirmiş bir felsefi söylem olsa da Banville, Platon'un *Cratylus* diyalogundaki tezini olumlayan bir biçimde, nesnenin göstergeyle ilişkisini, estetik bir söyleme özgü bir kimlik çıkmazı olarak görür. Dil, görsel nesneyi bütünüyle temsil edemese de Orme'nin yaptığı gibi dış dünyada karşılıkları olan tabloların zamanın akışına-dilin eklemli yapısına- katılımıyla, sanatçı öznenin ölüme ve yaşama ilişkin farkındalığını başlatan bir uzam yaratır. *Mavi Gitar*'ın imge dokusunu oluşturan tablolar, Ekfrasisin yaşamsal sonuçlarıyla birlikte, sanatçı öznenin dünyayı kavrayabilmesine aracılık eder; bir bilinç akışı gibi, gelenek-yeni çatışmasında, geriye dönüşlerle sanatçının kültürel belleğine ilişkin bir farkındalığın deneyimlenmesine yol açar.

Picasso'nun nesneyi ele geçirme arzusu, kendisini-duygularını-tuvale yansıtabilmesiyle doğru orantılıdır. Modelleriyle ilişkisi bir bakıma, nesneyi ele geçirme, Berger'in savıyla ise kendisinin kılma dürtüsünü açığa çıkarır. Bu bağlamda Picasso'nun çizdiği tüm resimlere bir kendilik durumu olarak duygularını yansıtıyor olması, gören özneye, görülen öteki arasındaki sınırları yok etmeye yöneliktir, modelleriyle ilişkisini ise bir özdeşleşme sorunu olarak ortaya koyar. Eski ressam-anlatıcı Orme'nin anımsamalarında tabloların zamana katılımı, sanatçı öznedeki modelleriyle, babayla ya da öncü ressamlarla ilişkisini yaşamöyküsel sonuçlarıyla bir onaylanma sorunu olarak psikolojik bir boyutun içine taşır. Tamamlanma gereksinimini duyan özne, dilin görülebilir özelliğini, resimlerin parçalı yapısına, duygularını yansıtarak çoğaltır. Kahramanı Orme aracılığıyla, kendi sanatsal kuramını ortaya atan Banville, öznenin yıkıma uğradığı bir uzamda ölüm dürtüsüne geniş bir yer açar. "Kristeva'nın göstergesel khora [yer] olarak tanımladığı ve Platon'un Timaios'inden izler taşı [yan]" (Sarup, 2017: 180) bu uzam, sanatta taklit ve özgünlük arasındaki farkı, sanatçı öznenin var olmama kaygısıyla benine ilişkin yarattığı bir gerilimin ifadesi olarak metaforik bir bağlama taşır. Banville'in metninde sanatçı öznenin varlığını kuşatan olarak gelenek, adeta bir khoradır; tıpkı annenin bedeni gibi sarıp sarmalayan ya da kendi girdabında kaybolma, yutulma dürtüsüyle kararsızlığa ilişkin bir eylemsizliğe indirgeyen bir durum olarak ortaya çıkar. Pamuk'ta sanatın kaynağına odaklanan özne için mutluluk arayışı, resim sanatının bir

çıkması olarak verilirken, Banville’de gelenek tarafından kuşatılmış sanatçı öznenin yaratma sancılarını içerir.

Orme, tamamlanmış bir sunum olan görseli ya da ölümün gerçekliğini, sanatın ifadesinde ele geçiremese de sanatçının psikofizyolojik uzamında, ressam öznenin Kübizme özgü biçimiyle dilde kopyalar üreterek temsiline öykünür. Yazar özne, ressamın değişken kıldığı üslubuna koşut, resimlerin gösterenlerini ekfrastik bir anlatıma özgü dönüştürülebilir kılarak, metnini dilin eklemli yapısı içinde geleceğe-babanın simgesel dünyasına-taşır. Gerçekçi Ekfrasisine ilişkin, Picasso’nun estetik üslubundaki tüm gösterenleri, yazısının bir özelliği kılarak üstkurmacaya taşıyan Banville’in öznesinin sorgulamak istediği ise hangi bağlamda olursa olsun şeylerin gerilimidir: Resimlerindeki ifadeye ilişkin, “[b]u kadar ağır ve acı çeker gibi bir duruşu olan bir şey, aynı zamanda nasıl ağırlıksız olabiliyordu” (Banville, 2017: 242) diye soran Orme, çıktığı yolculukta metaforik bir bağlama ilişkin simgesel bir biçim olan dilin gösterilenleriyle, “kendimden uzaklaşıp bir kamış, bir yaprak, bir tüy gibi etrafımı saran yumuşak karanlıkla barışık bir halde öylece havada süzülürdüm” (Banville, 2017: 262) sözleriyle, kimliğini dilin yapısı içinde tutarlı kılarak, bir arınmaya doğru babanın dünyasına geçtiğini duyurur. Bu bağlamda “şimdi” ve “burada” olma özelliğini yitiren sanat eserlerinin gösterenleri, sanatçının yazıda aşkınlaşan kimliği gibi sonsuz kere tekrarlanabilme özelliğiyle dilin yapısına sızarak, sözcüklere, “sanat eserinin gösterebilimsel açıdan değerliliğinin amaçlandığı” (Eco,1979: 178), yeni bir uzamda temsilini amaçlar.

Öznenin benini ele geçiren dışavurumlar olarak imgeler, *Mavi Gitar*’ın öznesi Orme’nin anımsamalarında ruhsal bir ihtiyaca karşılık gelir ve kübik bir yansımayla dille birlikte sürekli yapı bozuma uğrayarak dilin sonsuzluğunda ele geçirilemeyen bir “nesne” ya da bir “öteki” yaratarak, Derrida’ya özgü bir olanaksızlık hali oluşturur. Bu bağlamda özne, ekfrastik nesneyi ele geçiremese de dilin dağarında yarattığı kopyalarla, ele geçirilemeyen sanat nesnesine, bir gerçeklik kazandırır. Kristeva dürtüsel dışavurumlarla ilişkili, “göstergeseli dürtülerin çokluğunun dildeki tezahürü olarak tanımlar” (Aktaran, Butler, 2014: 154). Bu bağlamda gelenek, öznenin kültürle ilişkisinde olduğu gibi göstergeselden bir kopuş olarak değil de bir süreklilik ilişkisiyle, sanatçı özneyi, annenin bedeni gibi sarıp sarmalayan bir uzamın içinde yeniden yaratır. Ressam kimliğine yabancılaşan Orme’nin kendi gerçekliği ile yüzleşebileceği bir kurmacanın, üst kurmacaya uzanan öyküsünde Rilke’nin, Stevens’in şiirleriyle dilde kazanılan bir süreklilik ilişkisi gösterir. Pamuk’ta imgesel ve sembolik arasındaki ilişki ise Banville’de

olduğu gibi eski ve yeni şairlerin yaşama ilişkin arayışlarında, bir süreklilik arayışıyla mutluluk metaforuyla buluşur, şairlerin dizelerinin resimlerle ilişkisi kurularak şiirle öznelliğin sınırına ulaşır. Bu bağlamda sanatçı özne, modernist estetiğin söyleminden güç alarak, sanattaki o kristalleşme anını, resimsel gerçeklik yerine, temsil edilemeyen bir gerçeklik olarak sanatçı öznenin iç dünyasında bir oluşum olarak görür. Metninde yaşamöyküsel sonuçlarıyla, sanatçı romanlarına özgü bir arayışı gerçekleştiren Banville, Picasso'ya öykünmeyle, eski ustalarla, babayla, yaşamla hesaplaşmasını, modernist manifestonun verileriyle buluşturur. Gelenek ve yeninin/ babayla oğulun ya da göstergeselle simgeselin ilişkisi kültürel bir sürecin diyalektiğine işaret eder. Eski ressam Orme, *Manet'nin Kırdaki Öğle Yemeği* adlı tablosuna bir öykünme olarak, gerçekleştirdiği ekfrastik anlatımında babanın, simgesel dünyasına geçer ve resimlerin gösterenlerini, poetik bir bakış açısıyla, dilin gösterilenleriyle buluşturarak yazar kimliğini olumlar. Pamuk'ta ise Kristeva'ya özgü, göstergesel ile simgesel arasındaki bu geçişkenlik, bir kararsızlık hali olarak ortaya çıkar. Eserin birincil anlamı olarak, Türk Resim sanatında, sanat tarihine ilişkin bir sorunsalını ortaya koysa da metnin derin yapısında Lacan'cı bir görüşle, nesneyle öznenin birliğine ilişkin bir olanaksızlık hali yaratır. *Mutluluğun resmi* ifadesinde olduğu gibi bu önerme, “ikili ayrımlar yoluyla simgeselin asla yakalayamayacağı şeydir” (Wright, 2002: 80). Sanatın ifadesinde duygunun ya da gerçeğin tam olarak temsil edilemeyeceğini savlar. “Gerçek” ya da algılanabilir olan o her ne ise Sarup'un da vurguladığı gibi, simgeleştirmeye karşı koyandır.

Bu bağlamda, sanatın her zaman yenilenmeye muhtaç estetiğinde sanatçının öznelliği konusu, yaşam ve ölüm karşıtlığından yola çıkan sanatçı öznenin konumundaki belirsizlikleri, öznenin nesne karşısında aldığı tavırla giderebilmeyi umar. Sanatçının iç dünyasında deneyimlenmiş olanla, yansıtılmış olan arasında kurduğu bağ, dizgelerarasılığın uzamında bir anlam yaratırken, günümüz sanatçısının söyleminde, Simonides ve Horatius gibi Antik Çağ ozanlarının deyişleriyle de anlamsal yakınlıklar kurar. Antik Çağ ozanlarının savı olan sanatları tek bir kaynağa yönelik eşitleyici yaklaşımından ya da klasizme bir karşı çıkış olarak öznenin romantik bir bütüncüllüğe duyduğu özlemlerinden uzaklaşan modernist roman, çağcıl edebiyatın içinde, gösteren ve gösterilenler arasındaki karşıtlığın giderilmesini bir sınırdalık hali olarak görür.

Peirce'in gösterge tanımında da görüldüğü gibi, ikonik göstergeler, nesnesini içeren birçok niteliksel özellik taşır. Bu özellikleri ise benzerlik özelliklerinden dolayı kazanır. Ancak modernizmle birlikte, değişmeye başlayan yansıtmacı sanatın

göndermeleri, daha önce Eco'nun görüntüsel göstergeler tanımındaki belirsizliğe ilişkin vurguda da görüleceği gibi yorumcusuna muğlak bir zemin sunar. İzlenimcilerin savı olan nesnenin belli bir anın içine hapsolmuş nesnel bir görüntüsünü değil, deneyimselliğin sonucu olarak öznelliğe ilişkin kavranılabilir özellikleriyle temsilini esas alır. Bu bağlamda resimsel göstergeler, modernist estetiğin söyleminde bir benzerlik ilişkisinden çok, var olması mümkün bir dünyanın gerçekliğini sunar. Bu bağlamda modernist sanatın temsilcisi Picasso'nun yansıtmacı olmayan resimlerinin gösterenleri, öznelğin bir ifadesi olarak yoruma gereksinen bir o kadar da kendini bütünüyle ele vermeyen kavramlara gönderme yapar. Banville, Picasso'nun nesnesiyle bir bütünleşme hali olarak farklı evrelerine ilişkin biçimci özelliklerini, yazısıyla parçalı kılarak, postmodernizmin dil oyunları ile organik birliğin yadsınmasını amaçlar. Gelenek ve modern arasındaki farka ilişkin nesnenin temsilinde, benzer bir duyguyu öznenin parçalı yapısıyla uyumlu kılarak ele alır. Örneğin, öznenin nesneyle özdeşleşmesinin bir sonucu olarak, acıya ilişkin çarpıtmaları, birbirine dönüşen öznelere ilişkin, “*başka bir şeyin kokusu vardı, çiğ acı bir koku, keder kokusu-benim yabancı olmadığım bir şey*” (Banville, 2015: 57) derken, bu benzerliği ressam kimliğiyle ilgili imgelerden bir başka kopuş sancısı olarak duyurur, ancak yazı aynı zamanda da iyileştiricidir. Düşselliğin uzamında, sanatçı kimliğine yönelik bir üst-benlik yaratmaya öykünen Banville ve Pamuk, geleneksel temaların içinden bu yolculuklarını sürdürürken Ekfrasisi bir bilinçlenmenin unsuru olarak görür ve kimliklerini dilin gösterilenleriyle dönüştürülen aşkın bir kimlik çatısı içinde tanımlar.

SONUÇ

Mavi Gitar ve *Benim Adım Kırmızı*'yı, Orta Çağ ve modernizm gibi sanattaki kırılma dönemleriyle buluşturarak kaleme alan Banville ve Pamuk, farklı çağları üst üste yığarak sanatta “saflığın yitirilişi” metaforuyla, metinlerarasılığı, sanatçı öznelerin bir erginlenme yolculuğu olarak sunar. Resimsel gerçekliğin yazıyla dönüştürülmesini amaçlayan yazarlar, modernist estetiğin bir unsuru olan Ekfrasisin daraltılmış anlamından yola çıkarak, sanat tarihinin gerçekçi tablolarıyla yazarlığın düşlemine ortak bir uzamda buluşturur. Her iki eserde de “nesnel” ve “kurgusal” işlevleriyle bir araya gelen Ekfrasis, Picasso'nun farklı evrelerine ilişkin anlatımsallık içeren resimleriyle, gerçekliğini yüzeyde arayıp bulmaya çalışan Eski Türk sanatının gösterenleri olan minyatürlerin, yazarların “üslup” ve “kimlik” sorunları çerçevesinde ele alınmasıyla bir sonuca ulaştırılır. Edebiyatın deneysel ve oyunsu özelliklerinin çoğaltılmasına yönelik, çağcıl edebiyatın içinde önemli bir etki uyandıran Ekfrasis, yapılan bu çalışmada sanatçının söyleminde plastik olan nesnenin duyumsanır etkisini ortaya çıkarmayı amaçlayan bir yöntem olarak ele alınır. Sanatta özgünlük tartışmasını kendi gerçekliklerini yitirmiş sanatçı özneler aracılığıyla başlatan Banville ve Pamuk, kültürel bir nesne olan resmi, yazı estetiğinin vazgeçilmez bir unsuru kılan modernizmin söylemiyle buluşturur. Her iki eserde de bir bütüne ulaşmanın olanaksızlığı, sanatçı öznelerin kuramında yeni bir gerçekliğe ilişkin bir kazanım olarak ortaya çıkar. Minyatür sanatçısı bunu metne bağlı bir dizge içinde kalarak metnin derin yapısıyla buluştururken, Banville'in yazısında resimler, tek odaklı görme biçimlerinin yadsındığı parçalı bir yapıya kavuşur.

Mavi Gitar ve *Benim Adım Kırmızı*'da farklı göstergesel dizgelere ait olan “yazı” ve “resim” arasındaki bu buluşma, Leonardo Da Vinci'nin eseri *Parogone* ve Lessing'in *Laocoon*'undaki çekişmeli tezlerle bir araya gelerek, sanatçı öznenin gerçekliğini dilin yapısında bulan kuramsal bir çerçeve içinde ele alınır. *Mavi Gitar*'da modernist estetiğin manifestosunu yazan John Banville, “tabloları” dille akışkanlık kazandırarak öykülemenin bir nesnesi kılarken, Pamuk, *Benim adım Kara* ve *Benim Adım Kırmızı* gibi adlandırılan bölümlerle, simgesel bir dilin açığa çıkarılmasında “renkleri”, ekfrastik özneleri olarak belirler. Banville'in metninde resimler, Eski Mısır piktogramlarında olduğu gibi ideogramlara dönüşme sürecini örnekleyen, dile geçiş ve bir arınma nesnesi olarak yer alır. Pamuk'un ekfrastik özneleri olan çoklu “Ben” anlatıcıları ise aşk-ölüm-cinayet gibi izleklerin içinde, sanatın anlamına ilişkin metnin derin yapısıyla buluşan göndergeler oluşturur.

Sanatın başlangıcı, duvar resim örneklerinde olduğu gibi, insanın kendisi dışında-öteki kıldığı bir varlığa-doğaya-duyduğu gereksinimin bir ifadesi olarak başlar. 19. yüzyılda açığa çıkarılan ve tarih öncesi çağların çok gerisine uzanan mağara resimlerinin gizemi tam olarak çözülememiş olsa da bu arkaik resimlerin, dilin ve sanatın yabansı başlangıcı için önemli veriler sunduğu görülmektedir. Gün ışığına çıkarılan resimlerin önemi, yaşamla ilgili bir iletiyi parçalamadan bir bütün olarak kayda geçirilmiş olmasından kaynaklanır. Tarihsel bulgular, Mısır duvar resimlerinde de izlenebildiği gibi dilin ve konuşmanın iletimini içeren modellerin kayda daha sonra geçtiğini bildirir. Sanatın ifadesinin evrimsel bir sürecin içinde gelişme gösterip göstermediği tartışmalı olsa da Eski Mısır'daki duvar resim-yazı örnekleri ve mağara duvar resimlerinin, dilbilimciler tarafından da ileri sürüldüğü gibi, dilin gelişiminde zihinsel bir evrimin sonuçlarını gösterdiği bilinmektedir. Piktogramlardan ideogramlara dönüşme sürecinin görülebildiği bu örnekler, dilin gelişimiyle ilgili olduğu kadar, Banville'in metni ve Eski Türk-Osmanlı sanatı için de bir başlangıç oluşturan resim-yazı örnekleriyle, yapılan çalışma için de bir dayanak oluşturmaktadır. Edebiyat-resim ilişkisiyle, sanatın ifadesini, farklı ifade biçimleriyle, geçmiş dönemleri birbirine yansıtarak, bütüncül bir temanın içinde çözüme ulaştıran Banville ve Pamuk, sanatçı öznelerin tamamlanma ihtiyacına yönelik bu arzularını, psikolojik bir öykünmeyle, dil dizgesi içinde estetik söylemlerinin aracısı kılar.

Banville, romanın yapısına ilişkin, modernist sanatın öncüsü Pablo Picasso'nun yaşamına ve sanatına öykünmeyle kaleme aldığı eserinde, yazısını Picasso'nun anlatım biçimiyle uyumlu kılar ve yazısıyla, nesnelere durağanlıktan kurtararak, tablolara hareket kazandırır. Hem cepheden hem profilden görülen eski Mısır resimleri gibi Banville'in yazısında da nesne, özne karşısında tek odaklı olmaktan çıkarak, kübist bir anlatıma özgü, öncüsü Picasso gibi, özneye gerçeği farklı açılardan görebilme imkânını sunar. Dolayısıyla, yazarın dili, kübizmin devinimsel dünyasında, göstergeleri geçmişe ve geleceğe taşıyan çoklu bakış açıları içinde ele alınmasını öngörürken, göstergelerin zamansallığa ilişkin yapısal özelliğini de edebiyat nesnesi içinde de cazip hale getirir. Bu bakımdan zihinde anımsanan resimlerin göndermeleri, gelenekle ilişkili olarak nesnenin doğrudanlığı yerine, bilgiye dayalı içerikleri olarak sunulur. Banville'in, anıların bölük pörçüklüğü içinde, çalıntı temalar arasında dolaştığını söyleyen sanatçı öznesi Orme, özgünlük arayışında sanatını, birbirine açılan çerçevelerin içinden dile getirerek,

öncüllerinin nesnesi konumunda yer alan resimlerle, estetik söyleminin sınırlarında dolaşır.

Romanın bütünlüğünü renkle kuran Pamuk ise minyatürlerin renkle bütünleşen ve yeterince kütleli bir değer kazanmamış şematik biçimlerini, süreklilik ve eş zamanlılık kavramlarıyla bir araya getirerek, minyatürlerin şematik çizimlerini, adeta renklerle aşmaya çalışır. Kırmızının tanımında olduğu gibi, renkleri nesnelere soyutlaştırarak, yaratıcılığını en üst seviyeye çıkarmak isteyen Pamuk'ta kişiler gibi renkler de yaşam ve ölüm gibi çift bakışimli kodlamalar içerir. Nakkaş Osman'ın modernist bir sanatçı tavrıyla barışık çeşitlemelerle düzenlediği resimlerini, zaman ve mekân kavramlarına ilişkin, yaşanmış gerçekliğe bir öykünme olarak yazısına taşıyan Pamuk, Banville'den farklı olarak, imgeleri duygu atmosferinin bir unsuru kılarak ele alır. Ekfrastik anlatımında iki boyutlu gösterimler olarak tasarlanan resimlerin “çizgi”, “renk”, “figür” gibi biçimsel gösterenlerinin uzamla kurdukları ilişki ise öznenin kuruluşunda belirleyici bir rol üstlenir. Bu aynı zamanda kolektif bir sanat olan minyatürlerde belirlenmiş hazır motif şemaları aşan, resimde öznelliğin kültürel dışavurumlarıyla belirlenen bireysel bir üslubun da habercisidir. Bu bağlamda Pamuk'ta zaman, minyatürde olduğu gibi dış gözleme bağlı olarak değil, eklemecilik mantığıyla içten birbirine bağlanan organik bir bütünlüğün izlenimleriyle kurulur. Minyatürlerin boşlukların içinde sınırlarını belirleyen figürleri gibi, Pamuk'un anlatıcıları da resim yüzeyinin dışına çıkmakta zorlanırlar.

Banville ve Pamuk'un ekfrastik anlatılarında edebiyat-resim ilişkisinin farklı çağların içinden sorunsal kılınıyor olması, ilk bölümde imge kavramına tarihsel bir bakışla yaklaşma zorunluluğu doğurmuştur. Görsel sanatların tarihinde, “imge”, Antik Yunan'a uzanan felsefi bir sorunsalla ilgili olarak ele alınmış, “nasıl gördüğümüz” ve “doğayı görme biçimlerimizde nelerin görmeye değer olduğu” üzerinden, geçmişe yapılan referanslarla yolunu belirlemiştir. Simonides'in de o ünlü sözünde belirttiği gibi insan, kendi varoluşunu ve dünyayla ilişkisini yaşamın içerisinde olduğu kadar, bizzat sanatın içerisinde de bilinçli bir biçimde “zamansal” ve “uzaysal” mekân algısının gelişimine bağlı olarak sorgulaya gelmiştir. Bu bakımdan, sözün “ötekisi” olan imgeyle ilişkisi, edebiyat ve plastik sanatlarda Antik Yunan, Orta Çağ, Rönesans ve 18. yüzyıla dek uzanan süreç içerisinde, şiirle plastik sanatların kaynağının estetik/güzellik ve insandaki yaratıcı muhayyile/imgelem olmasına atfen, her iki sanat türünde de farklılıklardan çok, benzerlikler üzerinden sınırlarını belirsizleştirir. Ancak sanatların kendilerini, anlamlı ötekilerine karşı işaretlerle farklılaştırması, sınırlarını

belirginleştirmesi de bir o kadar değerlidir. Resim ve yazı gibi karşıtlıkların ya da çoğulcu birlikteliğinin görüldüğü günümüz yapıtlarında bu ilişki, en çok sanatçı romanları içinde ele alınan bir konudur. Bu bağlamda modernist sanatçının tarihsel bilincinde uyanan bir yabancılaşma sorunuyla, kendi gerçekliğine ulaşma çabası olarak dile gelir. *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'da görüldüğü gibi, Banville ve Pamuk, sanata ilişkin söylemlerini, tematik bağlarla öncüllerinin ve çağdaşlarının da içinde olduğu geniş bir zamansal ve uzamsal bir ağına taşıyarak, sanatın tarihine mal olmuş kült yapıtlarla, geleneğin kuşatıcı sarmalı içinde adeta denetlenebilir olmayı arzulamışlardır. Babayla ya da kendilerinden önceki ustalarla kurdukları bu bütünleşme isteği, modernist bir sanatçıya özgü yabancılaşmamış bir sanat düşüyle, aynı zamanda parçalanmış benliklerine bir anlam kazandırma arayışıdır.

Farklı görme biçimlerinin ele alındığı *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'da, edebiyat-resim ilişkisi, bu bağlamda tarihsel bir gelişim çizgisinin kısa bir özetiyle bir sonuca ulaştırılmaya çalışılır. Platon ve Aristoteles'in görüşleriyle bir başlangıç oluşturan ilksel kavramlar, günümüze olan yansımalarıyla ele alınarak, temsil ve üslup sorunlarıyla birlikte değerlendirilir. Bu konuda yer verilen ilk kaynak, sanatı gerçeklikten uzak bir göz aldatması olarak sunan, Platon'un görüşleridir. Gerçeği, bu dünyanın dışında bir oluşum olarak gören Platon'a göre insanın idealar dünyasındaki bir bütünlüğe sanatla da olsa ulaşma çabası olası değildir. Bu nedenle sanat, bir gerçekliği ancak bir yanılsama olarak sunabilir. Yeni-Platonculuk çizgisinde gelişimini sürdüren sanatın kavramsal boyutu, İslam filozoflarınca da tartışıldığı üzere, sanatın stilize formlarıyla simgesel bir biçime eğilim gösteren bir kurallar dizgesi oluşturur. Pamuk'un da amaçladığı gibi Orta Çağ sanatına özgü kavramsallaştırılan bir gerçeklik tanımı, temsilini olanaksız kılan ifadelerle günümüze de uyarlanabilen anlamlı dizgeler yaratır. Başta minyatür olmak üzere, geleneksel sanatlarla ilgili tüm biçimlerde, üslup denemeleri yapan nakkaş için gelenek, bilgiye dayalı aktarımlarla bir dolaylılık içerse de nakkaşın bu biçimleri yerleştirirken yaptığı seçimlerde ona özgünlüğün yolunu açan bir keyfiyet kazandırmayı da ihmal etmez.

Farklı görme biçimlerine ilişkin genelleştirilen kavramların yer aldığı ilk bölümde, Platon'dan başka görülebilir bir gerçekliğe ilişkin, sanatın mimetik bakış açısını benimseyen ve çağa göre kendisini konumlandıran Aristoteles'in görüşleri yer alır. Sanata yararlı bir işlev yükleyen ve Orta Çağ sonrası, Batı sanatının ilkelerini oluşturan bu yapı, *Mavi Gitar*'da sanata katartik bir rol biçen Banville'in amacında olduğu gibi,

duyguların adlandırılmasını öneren Aristo'nun kuramının uzantılarında sanatın deneysel yönünü belirler. Picasso'yu *Mavi Gitar*'da ruh eşi olarak tanımlayan Banville, günümüzün sanatçısı olarak gerçekliği dilin dünyasında yaşamla bir yüzleşme hali olarak görür ve duygularını resimlere yansıtarak, sanatla arınmayı esas amacı kılar. Pamuk ise bir Orta Çağ sanatı olan minyatürleri anlattığı *Benim Adım Kırmızı*'da, sanatı evrimsel bir süreç yerine, bir duygu durumu olarak ele alır ve minyatürlerle modernizmin amacını ortak bir söylemin içinde bir araya getirir. Pamuk, Kur'an ayetlerini, yapıtının üst-kurmacasına taşıyarak, *hiç körle gören bir olur mu?* ya da *Doğu da Allah'ın, Batı da Allah'ındır* sözleriyle kültürel kimliğini büyük bir genişliğin içinden tarif eder. *Benim Adım Kırmızı*'da Kur'an ayetleriyle bir üst-dil yaratan Pamuk, ekfrastik anlatımıyla metafizik bir dokuyla genelleştirilmiş söylemlerin içinden sanatın dilini anlamlı bir dizge içinde tanımlar ve sanatçı öznenin kimlik sorunları kadar sanatın da sorunlarını, birbirine yabancılaşmış iki dünyanın-Doğu ile Batı'nın-aşılmasıyla gidermeyi umarak, postmodernizmin ilkeleriyle buluşturur.

Gözle görülebilir bir dünyanın gerçekliği ile ilişkilendirilen sanatın mimetik ifadesi, göstergeyle nesnesi arasında yanılığa sebep olan bir benzerlik ilişkisi kurulması nedeniyle, metafiziksel bağlamların içinde de sorunsallaştırılan bir konudur. İkonolojik resimlerin amacında olduğu gibi salt göstergebilimsel olmayıp, metafiziksel gösterge alanlarıyla da ilişkisel bir yakınlık kurar. *Cratylus* diyaloglarına uzanan ve bu çalışmanın da amacını oluşturan sözcüklerin, imgeyle/resimlerle ilişkisi, *şiiirin konuşan resim, resmin susan şiiir* olduğu teziyle, öncelikli olarak, ilk bölümde edebiyat ve resim dizgesi arasındaki sınırların belirlenmesi üzerinedir. *Cratylus* diyalogunda imgelerin doğal göstergeler olduğu yönünde, birtakım ön kabullere dayandırılarak başlatılan tartışma, temsil edilen şeyin "benzerlik" (likeness) yoluyla adlandırılmasıyla, o nesneyi rastlantısal olan dilsel göstergeye göre çok daha ayrıcalıklı bir konuma soktuğu varsayımıyla ele alınır. Rönesans dönemi, bilimdeki ilerlemelere koşut, resim sanatının, şiiir gibi sözlü sanatlarla rekabet ettiği bir dönemdir. Orta Çağ karanlığını yaptıkları resimlerle aydınlatmaya çalışan, Leonardo Da Vinci ve dönemin ressamlarının eserlerinde görülebilir bir dünyanın özlemleriyle gerçeklik kazanır.

Aydınlanma dönemine doğru Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon* adlı eserinde, dilin sanattaki ağırlığına vurgu yapan tezini ortaya koyar ve dille yapılan sanatların öncelikli olduğunu, duyguları iyileştirdiğini yazar. Tarihsel kırılmalarla belirlenen sanatların, kültürel ve toplumsal yönü, dilin bir dizge olduğunun anlaşılma sürecine dek

birçok sanatçı ve eleştirmen tarafından uzun yıllar, her iki sanat dalının tutarlı olmayan karşılaştırmalar nezdinde ele alınmasıyla sonuçlanır. Dış dünyanın zihnimizdeki karşılıkları olan dilsel göstergelerin monadik yapısıyla, mimetik bir gerçeklik yaratmak isteyen bakış açısı, 20. yüzyıla doğru Saussure ile yerini ikili (diadic) yapılara bırakarak, bir dizge tanımına ulaşır. Resim sanatıyla, sözlü sanatların arasında kurulan karşıtlık ilişkisi, zihinsel bir temsil olan “gösterge” tanımıyla, bu karşıtlığın bilimsellik savında giderilmesini amaçlar.

Saussure’ün gösteren-gösterilen ilişkisiyle tanımladığı dizge yapısı, Ch. S. Peirce tarafından, karşıtlıklar yerine, yorumsallığa özgü oluşumsal ve deneysel bir süreç içinde mantıksal bir boyuta evrilerek, üçlükler (triadik) olarak kuramsallaştırılır. Ch. S. Peirce, kendi aralarında geçişkenliğe eğilim duyan modellerini, ilklilik seviyesinde “gerçeğe” bir öykünme olarak adlandırır ve “benzeşimlerle” ilişkisini kurar. Bu çalışmada kısaca değinilen Peirce’in görsellikle ilgili kuramsal yaklaşımının, resim sanatıyla edebiyatın diyalojik ilişkisine bir açıklık kazandırdığı, daha sonra yapılacak çalışmalar içinde de postmodernizme özgü sanat kuramlarına yönelik zengin bir kaynak sunduğu görülmektedir.

İlk bölümde Antik Yunan’dan günümüze, zihinsel bir evrimin sonuçlarıyla ele alınan kelimelerle, imgeler arasındaki ilişki, monadik yapıların yıkımına ilişkin verilerin, doğa-kültür karşıtlığında tartışıldığı temsil sorunlarıyla devam eder. Temsildeki sorunlara ışık tutabilmek adına, edebiyat ve resim sanatı üzerine yapılan karşılaştırmalarda Da Vinci, Shelley, Burke ve Lessing’in görüşleri, rekabetçi tez öngörülerini içinde ele alınırken, dilin dizge tanımına ulaşmasının sonuçları, resim sanatıyla birlikte yapısalılık teorilerine uzanan bir bakış açısıyla değerlendirilir. Yapısalcı değerlendirmelerle resmin de dil gibi, kendine özgü bir dizge oluşturup oluşturamayacağı konusu, “resim göstergebilimine ihtiyaç var mı?” sorusuyla, bundan sonra yapılacak çalışmalar için yapısalıcılığın tezlerini bir başlangıç varsayımı olarak ele alınmasını amaçlar.

Barthes, görüntüyü dilde bir yeniden sunma olarak adlandırırken, Eco, benzerlikle ilişkili sorunlu yapısı nedeniyle Peirce’in ikonik göstergelerinden kurtulmayı önerir. Goodman, Peirce’in kuramıyla ilgili eksiklikleri, ikon ve göstergenin ayırımı üzerine temellendirerek gidermeye çalışır. İşaret etmenin temsilin birincil şartı olduğunu söyleyen Goodman, “*resimler de metinler gibi rastlantısal kodlamalar olarak mı okunmalıdır?*” sorusuyla resim sanatında, benzerlik ile temsil arasındaki farka dikkat

çeker. Doğa-kültür karşıtlığında, ikinci bir doğa arayışında olan Gombrich ise birtakım çelişkiler taşısa da Eski Mısır resimleri, ikonik resimler ve minyatür sanatında olduğu gibi uzlaşmış kodlardan oluşan bir resim dili önerisinde bulunur. Sonneson, resim dizgesi yerine, iki farklı dizgeye özgü bir üst dil önerisini, sanatın ifadesi için verimli bir alan olarak görülmesi gerektiğini vurgular. Nesnenin temsilini, zihinle doğa arasında sonlananmayan bir süreç olarak gören Derrida'nın kuramında nesneyle, temsili arasındaki ilişki, Banville ve Pamuk'un metinlerinde olduğu gibi dilin dünyasında bir olanaksızlık halini ortaya koyar. Farklı dizgelere yönelik edebiyat ve resim ilişkisinin kurgulandığı *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'da kurulan diyalojik ilişkideki keskin karşıtlık savı, Bakhtin'in teorisine özgü dizgeler arasında bir değiş tokuşun anlaşılır olmasına cevap niteliğindedir. Her iki eserde de metinlerin resimlerle kurulan ilişkisi, ekfrastik bir anlatımla resimlerin diline öykünen bir üst dil tanımını açığa çıkarır, Gombrich'in önerisinde olduğu gibi kültürel bir ifadenin dışavurumlarıyla, kendine özgü bir resim dilinin geliştirilebileceği önerisiyle yer alır.

İmgenin tarihi, ilk bölümde de değinildiği gibi edebiyatın biçim düzlemindeki gelişiminin de bir tarihçesidir. Aristoteles'in başlattığı yolda, bireyselliğin keşfine uzanan sanatın natüralist dili, görülebilir bir dünyanın izlenimlerini modernist sanatın başlangıcına dek sürdürür. Gösterge kuramının öncüleri olan Saussure ve Peirce'in görüşleri üzerine kendisini inşa eden sanatın yapısalcı çizgisi, büyük bir kırılmanın yaşandığı modernizmle birlikte göstergeyi, bir karşılıklılık ve benzeşiklik ilişkisi kuran göstergesel yapıların yıkımıyla yeni bir dile kavuşur. Banville'in sanatçı öznesi Picasso'nun resimlerinde olduğu gibi, tek odaklı görme biçimlerinin yadsındığı bu yeni dönemde kesintiye uğramaksızın devam eden gerçeklik sorgulamalarıyla, nesnenin görüntüsü yerine, sanatsal ifadeyi-biçemi-öne çıkaran bir yapıya kavuşur. Pamuk'un ekfrastik anlatımında ortaya çıkarılan Eski Türk Osmanlı sanatının prototipleri ise sanatçının imzası yerine kusuru, bir başka deyişle biçemi öne çıkaran sanatın anlam boyutuna ilişkindir. Kuramsal bilgilerin ardından uygulama bölümüne girişte, eserlerin incelemesine bir dayanak oluşturabilmek adına, Picasso'nun yaşamıyla ve sanattaki evreleriyle ilgili kısa bir bilgi yer alırken, günümüzde kendilerini el yazmaları içinde saklı tutan minyatür sanatıyla ilgili, detaylandırılmış bir çalışmaya yer verilir. Nakkaş Osman'ın minyatürlere dinamik bir özellik kazandıran çeşitlemelerini söz düzleminde yazısına geçiren Pamuk'ta temsilin dili, modernist sanatın biçimci özelliği ile uyumlu özellikler taşır.

Postyapısalcılar olarak anılan Barthes, Kristeva, Derrida gibi dilbilimcilerin ve bilinçdışının dille ilişkisini kuran Lacan gibi psikanalistlerin görüşlerinin de yer aldığı bu çalışmada resimler, gelenek ve öznellik ekseninde sanatın olduğu kadar, yaşamın da kuruluşunda işlevsellik kazanır. Modernist estetik ve postmodern edebiyatın kurmaca düzleminde sanatçının söyleminin yapı taşlarını dokuyan imgeler, Banville ve Pamuk'un eserlerinde olduğu gibi farklı resim türlerini, ortak bir söylemin içinde buluşturan imgenin doğrudanlık ve dolaylılık içeren iki ayrı boyutuna gönderme yapar. Gerçekliğin bütünü yerine salt bir bölümüne yönelen ve hep bir eksikliğin içinden dile gelen imgelerin dolaylılık içeren yapısıyla buluşan resimler, eserlerde anımsamaların bir sonucu olarak zamansal bir nitelik kazanır ve dilin yapısında öznenin gerçekliğiyle buluşmasının bir aracıdır olur. Sanatçının özgün ve taklit sanat ayrımında, hep başka bir göstergenin iziyle kurulabilen bir ilk göstergeye işaret etmesi, birbirine dönüşen öznelerle sanatçının kimliğinde bir belirsizlik nedeni olarak ortaya çıkar. Her iki yazar tarafından ele alınışında, gelenek-yeni (baba-oğul) ya da taklit-özgün sanat ayrımında metinlerarasılığı, modernist sanatın bir problemi olarak kuramsal bir tartışma içine taşınmasını amaçlar. Resimlerin anlam boyutunun öne çıkarılmasını amaçlayan resim sanatına dizge önerileriyle yaklaşan yapısalcılık ve ardından gelen olarak post yapısalcılığın bakış açısıyla ele alınan eserler, Lessing'in savlarına öncelik kazandırmak istese de bir taraftan da çoğulculuğa ilişkin talepleriyle Lessing'in savlarını aşmayı amaçlar. Nesnel bir dünyanın izlenimleriyle kurulan bir görselliği, izlenimci ressamların tezleriyle aşmak isteyen Banville'in sanatçı öznesi Picasso'yla geleneğe ilişkin bir kırılma yaratırken, Pamuk'ta mimetik sanata gösterilen yasaklarla, yaşam yerine ölüme karşı bir direnç olarak ortaya çıkar.

İmgeyle göstergesi arasındaki ilişkiler tarihselliğin akışında her zaman sorunlu bir ilişkiye işaret etmiş, Antik çağlarda söz ve imgenin eşitlikçi yaklaşımı yerini, Orta Çağ'da yazının önceliğine bırakarak, resimleri eğitsel bir amacın unsuru kılmıştır. Dolayısıyla, alegorik ve kutsal metinlerle desteklenen resimlerin, bilginin zihinlerdeki kolektif dağılımını amaçlaması ve eğitici işlevinin kültür üzerindeki yadsınamaz rolü, uzun yıllar plastik sanatların belirleyicisi olmuştur. Duvarlara yapılan fresk ve resimlerin bir sanat nesnesi olarak yerini, el yazması kitaplara, özel mülk alanlarındaki duvarlara asılabilen tablolarla bırakması, kimi zaman, resim sanatıyla öznelliğin ilişkisini güç ve otoriteyle ilişkili, sınıfsal bir ayrıcalığın göstergesi olarak okumaya elverişli kılar. Küçülerek kitap

sayfalarının içine giren ve metne bağlı bir dizge içinde anlam kazanan resimler, özel kullanım alanları içinde de bir değer nesnesi haline gelir.

Bu bağlamda sanatın tarihsel serüveniyle ilgili olarak, alınır-satılır ticari birer nesne olarak özel mülk alanlarındaki duvarlarda görülür olmaya başlayan tablolar, Batı'nın dünyasında sanatın bireyselleşme yolculuğuna ivme kazandıran en önemli sosyal etkenlerden biri olmuştur. Başta saray yöneticileri ya da kral ve padişahların bizzat kendileri olmak üzere sanat hamilerinin varlığı, resim sanatının özel mülkiyet alanlarındaki konumunun görünür yüzü olarak sanatın hem Batı'da hem de Doğu'da geliştirilmesine katkı sağlamıştır. Pamuk'un, bir kitap sanatı olarak anlam kazanan minyatürlerle, bireyselleşmenin bir ifadesi olan Meddah'ın duvarlara astığı resimler arasında bir karşıtlık kurarak, bu gerçeği halk sanatlarının bir özelliğiyle gidermeye çalıştığı görülmektedir. Tezin ilk bölümünde yer verildiği gibi sanatta mülkiyet sorunuyla birlikte ivme kazanan sanatçının özerkliği konusu ise Rönesans'la birlikte sanatçının yaratıcılığında estetik bir yönelimi açığa çıkarır. İlk çağlarda metafiziksel bir bağlamla ilişkilendirilen sanatta temsil sorunsalı, söz ve imge arasındaki rekabetçi tezlerin, sanatta temsil sorunlarıyla, nesnenin bağlamından koparıldığı zihinsel bir edim olarak dile yönelir.

Antik Çağ'da Platon'un *Crtaylus* diyalogunda, metafiziki bir bağlamda sorgulanan adların (sözcüklerin) imgelerle ilişkisi, yine aynı çağda sanatsal bir kurguya ilişkin Homeros'un eseri, *İlyada*'da, imgelerle, sözcüklerin yan yana getirildiği *Aşil*'in *Kalkanı* betimlemesiyle bu tezin de amacını oluşturan bir ilk örnek olarak yer alır. Resimlere psikolojik bir işlevsellik kazandıran ikincil bir örnek ise yazı-resim ilişkisinin kurulduğu Vergilius'un dizeleriyle ortaya çıkar. Aeneas'ın yolculuğunda olduğu gibi, Orme'nin ölümüne doğru başlayan yolculuğunda bir arınmayı esas alır. Sözcüklerle gerçekçi ya da kurgusal/düşsel içerikteki sanat eserlerinin-imağların-tasviri olarak anılan Ekfrasis, her iki örnekte de görüldüğü gibi Antik Çağlardan günümüze, görselliğe duyulan gereksinimin bir ifadesidir. Antik Yunan'da gündeme gelen sanatların birliği konusu, romantizm döneminde olduğu gibi postmodernizm sürecinde de tartışılır olmaya gitgide daha çok ihtiyaç duyulmakta, Ekfrasisin, görselliğin modern roman içerisindeki tanımına yeni bakış açıları kazandırmaktadır. Ekfrasis yönteminin kuramsallık içerip, içermediği tartışma konusu olsa da geçmişten günümüze edebiyat tarihine mal olmuş örnekleriyle, sanat eserlerine dilin uzamında yeni bir soluk kazandırma arayışı olarak görülebilir. Banville'in, Batı sanatının verileriyle, çok katmanlı bir ilişkiler ağıyla ördüğü,

Kırda Öğle Yemeği' adlı tabloda "ikinci piknik" yeri olarak söz etmesi ya da Pamuk'un yazısında anonim bir temaya ilişkin *Hüsrev ile Şirin'in* resimlendirilmiş öyküsünü kurmacasının bir unsuru kılması, metinlerarasılığın amacında olduğu gibi, görselin anlamlandırılmasında Ekfrasisle nesnesini aşan yeni bir yapıya kavuşur.

Ekfrasisin tanım ve amaçlarının ele alındığı ikinci bölümde, konu başlığı altında yer alan "18. yüzyıl sonrası, edebiyat-resim ilişkisi", Batı ve Türk edebiyatında modernizm ve postmodernizm süreçlerine uzanan sanatçı romanları örnekleri üzerinedir. Homeros'un *İlyada* adlı eserinde yer alan ve *Aşil'in Kalkanı* olarak adlandırılan bölüm ise Ekfrasisle ilgili bir ilk örnek olarak yer alır. "Görsel sanat yapıtının, yazınsal metinlerdeki temsili" ifadesiyle anlam kazanan Ekfrasis, sanat nesnesinin varlığını, tüm zamanlar için anlamlı kılan bir söylemin içinde geliştirilmesini amaçlayarak, iç ve dış dünyanın gösterenleri olan imgelerle, sanatın poetik dilinin ortaya çıkarılmasına katkı sağlayan bir yöntem olarak adlandırılabilir. Ekfrasisin, modernizm sürecine dek, yazıyla resmi eşitleyen belirlenmiş bir tanımı olsa da her iki eserde de "epigram" ve "amblem" gibi türevleriyle içinde bulunduğu çağın düşünsel atmosferlerine göre biçim değiştirdiği görülmektedir. Örneğin *Mavi Gitar*'da Banville'in anagramı olduğu varsayımıyla Vaublin, kuyruğunu yiyen yılan motifiyle, mitik figürlerle bağ kurarak yazıya gönderme yapar. Bu aynı zamanda saflığın yitirilişi metaforu gibi, bölünmüş kimliğiyle sanatçı öznenin varlığına, dilin dünyasında anlam kazandırma arayışıdır. Romanın yenilikçi resmin temsilcisi, Enişte Efendi'nin katlinde, Berzah'tan, bedenine-resme-dışardan bakan modernist sanatçı imgesiyle, yazıyla, resimlerin kopuşuna metaforik bir gerçeklik kazandırır. *Benim Adım Kırmızı*'da özne, varlığını dilde tanımlasa da yazıyla-resmi eşitleyen bir kararsızlık ortamının devam ettiği görülmektedir.

Eserlerde modernist sanatçının katıksız bir yaratı arzusuyla buluşan Ekfrasis, Banville ve Pamuk'un eserlerinde olduğu gibi çağcıl edebiyatın içinde, türlerin biraradılığına yönelik romantik bir özlemin ifadesidir. Postmodern unsurlarla, sanatçı öznenin varlığını, bütünlüklü bir temsil yerine, oluşumsal bir süreç olarak dilin yapısı içine taşıyan yazarlar, anlatıcısı ve okuru için algılanabilir sanat nesnelere üretir. Dolayısıyla Ekfrasis, tamamlanmış dizge yapılarıyla kurulmuş göstergelerin yıkılıp, yeniden dağıtıldığı metinsel kılığın içinde, metnin sürekliliğinin geliştirilmesinde işlevsel bir rol üstlenir. İmgelerin geçmişe ilişkin duyum ve anılar üzerindeki uyarılarıyla buluşan sanatçı öznenin benini ise aşkın gösterileniyle dolaşıma sokulan bir yapıt bedene dönüştürür. İlkinde bu, ölümün ve acının bir dışavurumu olan Picasso'nun

Yaşlı Gitarist adlı tablosu olurken, aşka ilişkin Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* tablosu, Picasso'nun eskizlerinde olduğu gibi Banville'in metninde *Aşka Dair Bir İnceleme* başlığıyla Banville'in üst-kurmacasını yapısını oluşturur. Pamuk ise yazısında kültürel bir motifi modernizmin söylemiyle bir araya getirerek, sevgilinin dış gerçekliği yerine, yokluğunda, anlam boyutuna gönderme yapan Nizami'nin şiiri ve Behzad'ın resimlerindeki figürlerle, üst-kurmacasının nesnelere dokur. Bu bağlamda resim, *Benim Adım Kırmızı*'da ruh ve göz için estetik bir haz uyandıran, hem de aşka vasıta olan bir gösteren olarak anlam kazanır.

Pamuk ve Banville'de mimetik temsillerden farklı olarak nesnesiyle benzerlik içermeyen resimlerin, her iki eserde de “resme âşık olma” ya da “ressam ve modeli” bağlamında yeni bir gerçekliğe öykünmesi, gelenekle ilişkisini sorgulayan sanatçı özneler aracılığıyla gerçekleştirilir. Dış dünyanın görülebilir gerçekliği yerine geçen gösterimler, her iki eserde de dolaylılık içeren bellek imgeleriyle ve çağrışımlar yoluyla kurulur. Pamuk'ta Eski Türk sanatlarına özgü, “resme âşık olma” motifleriyle ya da nedime usulüyle metaforik bir bağlam yaratırken, Banville'de Picasso'nun resimleriyle zihinsel bir içerik kazanır. Bu bağlamda Ch. S. Peirce'in ikonik olarak adlandırdığı ve benzeşime dayandırdığı görüntüsel göstergelerin Picasso'nun değişken üslup yapısıyla oluşumsal bir süreç içinde ele alındığı, benzeşimleri ise yıkarak kurduğu söylenebilir. İkonik göstergeleri resim sanatıyla ilişkisi bağlamında dolaylı ve dolaysız imgelerin zihindeki temsillerini, nesnesiyle “uzamsal” ve “zamansal” bir ilişki çerçevesinde tanımlayan Ch. S. Peirce'in gösterge kuramına göre, *Hasır Sandalyeli Natürmort*, *Mavi Gitar'lı Adam* adlı tablunun nesnesi konumunda yer alırken, Picasso'nun *Ressam ve Modeli* adlı çalışmaları için Manet'nin tabloları sürece dair benzer bir örnek olarak verilebilir.

Modernist estetiğin yansıtmacı kuramı geçersizleştirdiği süreçte, sanatların deneysel kılınması, görsel sanatların dille ilişkisini güçlendiren yorumsal niteliğine bir davettir. Dolayısıyla, postmodernist estetikte sanatların çoğulcu, eşitlikçi biraradalığı, *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi birbirine dönüşen göstergelerle söz ve imge karşıtlığının sona ermesiyle sonuçlanır. Picasso'nun tabloları ve Eski Türk ve Osmanlı minyatürlerinde görüldüğü gibi simgeselleşen imgelerin metinlerle ilişkisi, Ekfrasisine ilişkin göndermeleriyle çağına ışık tutan tarihsel bir belge niteliğindedir ve kültüre yönelik önemli ipuçları içeren simgeler oluşturur. Pamuk, Nakkaş Osman'ın tarihsel bir belge niteliği taşıyan minyatürlerine bir öykünme olarak, Ekfrasisin olanaklarıyla minyatürün zamanın içinde unutulmaya yüz tutmuş, devrini kapatmış

göstergelerini, yazısıyla dolaşıma sokarak günümüze taşır ve sanatın yenilenmeye muhtaç diline yeni bir soluk kazandırır.

Bu bağlamda, geçmişten günümüze metaforik bir bakışla ele alınan sanatların kız kardeşliği fikri, söz-imge, şiir-resim, yazınsallık-edebiyat-görsel sanatlar arasındaki alışverişleri, çağının fikir atmosferiyle uyumlu kılınmasında, dilin olanaklarından yararlanarak, görsel sanatların dille temsil ediliş biçiminde farklı bakış açıları ortaya çıkarır. Çift bakışlı kodlaması nedeniyle, okuru ya da izleyicisini zorlu bir yolculuğa çıkaran Ekfrastik tartışmaların odağındaki şiir ve yapıtlar, *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi günümüzde imgenin görülebilir olma özelliğinden öte bir anlama sahip olduğu kanısını taşımaktadır. Ekfrasis, kimi zaman şiir ve imgenin ayrılmaz bütünlüğünü desteklerken, kimi zaman sanatların uyumlu birlikteliğine yönelik algıyı yıkarak, bir diğerini ötekisi kılan tartışmaların içinde öznenin, nesneyle kurduğu ilişkiyi, sanatçının yaratıcılığı bağlamında merkeze taşır.

İmgeyle göstergesi arasındaki ilişkiler, tarihselliğin akışında her zaman sorunlu bir ilişkiye işaret etmiştir. En çok da Orta Çağ ve modernizme ilişkin süreçlerde sorunsal kılınan imge kavramı, sanatta “birey” kavramının öne çıkmasıyla, tinsel olandan, bedensel olanın uzamında yeni bir tanıma ulaşır. Günümüzde ise bağlamından kopan, yansıtmacı ve tek odaklı olmaktan uzaklaşan imge kavramı, *Benim Adım Kırmızı*'da modernizmin tezleriyle buluşturulan Nakkaş Osman'ın körlüğünde olduğu gibi, ele geçirilemeyen konumu nedeniyle zihinsel bir edim olarak görülmekte, dil dizgesiyle uyumlu, kavramsal bir nitelik kazanmaktadır. Bu bağlamda üslupsal kaygılarla çoğulcu bir dili geliştiren, *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'da imgeler, düşünce tarihinin bir yansıması olarak, çağcıl edebiyatın unsurlarıyla uyumlu kılınan bir yapıya ilişkindir. Sanatın içinde yaratılan bir değer nesnesi ve ona ulaşma çabası, öznenin varlığını gerçeklerken, süreç içerisinde bir taraftan sanatın çoğulcu dilinin ortaya çıkarılmasına zemin hazırlar. Sanatçı, günümüzde geçmişten geleceğe bağlanan imgeler dünyasında, söylenmeyi dillendirir ve gösterilmeyenin resmini yaparken, göstergelerin tekdüzeliğinde gerçeğin ele geçirilemeyen yapısının, günümüzde salt sanatın söylemiyle aşılabileceğinin bilincindedir.

Çağdaş kültürde görselliğe duyulan gereksinimin, postmodern eğilimlerle edebiyatın uzamında kendi ötekisine ihtiyaç duyan çoğulcu bir dili öne çıkarması ya da resmin diliyle sınırlarını belirsizleştirilmesi, çağımız için anlaşılabilir bir yaklaşımdır.

Resmin salt kendisine gönderme yapmasının amaçlandığı modernist resimler hariç, edebiyata öyküen temalı resimler, açıklamalar ve başlıklar gibi imgenin sözsel olanla ilişkisinde getireceği sonuçların, gerçeklik etkisini arttıran bir unsur gibi görülmesi, tematik öykünmeler ve başlıklar nedeniyle her iki eser için de geçerli olan bir kurgu ögesi olarak yer alır. Bu yaklaşım, ayrıca günümüzde reklam, baskı fotoğraf ve grafik desenlerin kullanımında ticari nesnelere değerini arttırıcı bir unsur olarak çoğulcu bir dile duyulan gereksinimi de gözler önüne sermektedir. Doğa, her ne kadar, organik bir temsilden uzaklaşmaya başlasa da farklı medyaların birbirleriyle kesiştiği bir alanda duyuların birlikteliğini gözetken, konuşan/işiten özne ile gören/görülebilir öteki arasındaki birliktelikte asla tamamlanamayacak olan bir bütünselliğe eğilim duyar.

Devrimci bir bakışla, göstergenin dışsal olanla ilişkisini ortadan kaldırarak, modelle iletişimsel işlevini yok eden kübizmin öngörüsünde olduğu gibi, minyatür sanatında da “anlam”, öznenin dış gerçeklikle ilişkisi yerine işaretlerle kurulan bir değerler dizgesi yaratır. Gösterilenin hükmünde kurulan eski dünyanın gerçekliği, Orta Çağ nakkaşları gibi gelenekten ne kadar beslenirse beslensin, yazınsal olduğu kadar, görsel metinlerin içerisinde de modernizme özgü, özneliğin aranışına dair bir uzam yaratır ve bu uzamı bir değer nesnesine dönüştürür. Ch. S. Peirce’in, anlamı, nesnenin göstergeleşme süreciyle ilişkilendirdiği, “yorum” gösterge tanımında olduğu gibi yazının gösterilenlerinin dağıttığı parçalar arasında hep ötekine yönelen göndergeler oluşturması, metinde örtük olanın açığa çıkarılmasına yönelik modernist sanatçının özlemlerini dile getirir. Metinlerarasılık ve göstergelerarasılığın amacıyla uyumlu yapısal özellikler gösteren eserlerde, plastik bir doğanın, dilin dünyasında yeniden yaratılmasını olanaklı kılan Ekfrasis, örtük olanın ele geçirilişini amaçlayan modernist sanatçının niyetinde olduğu gibi, sanatı bir metinleştirme projesi olarak gören postmodern sanatçının arayışlarına da katkı sağlamaktadır.

Resimlerin anlatımı, eserlerde farklı çağ ve yaşam biçimlerinin içinden dile gelse de yazı estetiğinin bir özelliği olarak sanatçıda estetik bir öz-bilinç uyandıran ve zamanını aşan bir üslup ve kimlik arayışıyla ilgili veriler sunar. *Mavi Gitar*’da mağara resimlerindeki el izlerine uzanarak, arketipsel bir sanatçı benliğiyle özdeşleşen ve yolculuğunu katartık bir edime dönüştüren Banville gibi Pamuk’un da Eski Türk-Osmanlı sanatının minyatürlerini, postmodern bir romancı olarak günümüzün bakış açısıyla kaleme alması, her iki romancıyı da sanatın sürdürülebilir geleneği içinde buluşturur. Banville, Picasso’nun başka ressamların resimlerini, kendi söyleminin çatısı kıldığı

öngörüsünden yola çıkarak, Vergilius, Rilke ve Stevens gibi şairlerin dizeleri ve şiir-resim birlikteliğine ilişkin, *Arkadya'ya Yolculuk* temasıyla, kendi sanatsal söylemine ulaşabilmeyi amaçlar. Pamuk ise İslam coğrafyalarının uzak diyarları ve zamanları içinden seslerini duyuran Eski-Türk-Osmanlı sanatlarının şair ve nakkaşlarının yer aldığı, şiir ve resim birlikteliğinin sergilendiği *Hüsrev ile Şirin* gibi el yazmalarıyla, geleneğin kuşatılmışlığı içindedir. Annenin bedeni gibi imgesel bir bütünlüğe ilişkin metaforik bir uzam yaratan “khora”, her iki eserde de sanatçı özneler, dile geçişle yeniden doğuş seçeneğini sunar.

Çağın sanatçısının “yaşam” ve “ölüm” karşısındaki konumunu sorgulayan, Banville ve Pamuk, modernizmin tezlerini zaman ve uzamı aşan bir bağlamın içinde çözümlenmeye çalışır. Nasıl ki resimler bir nesneyi saydamlaştırıyorsa, dil de imgenin gerçekliğini bütünüyle aktarmaktan uzaktır. Dolayısıyla imgeler, *Mavi Gitar*'da olduğu gibi dilin gösterilenleriyle kendi dizgesine yabancılaşarak, anlamın sonsuza dek ertelenmesiyle ölüme karşı sanatçı öznenin bedenini korunaklı kılar. Ekfrasis ise resimlerin biçimsel özellikleriyle buluşan yazarlığın serüveninde, tarihsel bilincin uyandırılması kadar, özneliğin bilincine dair bir farkındalığın ortaya çıkarılışını amaçlar. Resimlerin anlatımında yazının, öznenin gerçekliğini taşıyıp taşımadığı varsayımı, Banville'de dilin dünyasında kesin bir sonuca ulaşırken, Pamuk'ta açıklığa kavuşmayan resim üslubu nedeniyle tam olarak bir çözüm nedeni oluşturmaz. Pamuk'un kimliğiyle ilgili bu arada kalmışlığı şiirsel bir dilin ifadesiyle yazarlığını onaylasa da göstergeselin-imgeselin-akışından özneyi tam olarak kurtaramaz. Bu aynı zamanda edebiyat ve resmin birbirinden ayrılamayan iş birliğine yöneliktir. Her iki eserde de öznenin kendisini geniş bir zaman ve geniş bir coğrafyanın içine yayarak, sınırlarını belirsizleştirmesi, modern ve geleneksel sanat ayrımında, sanatta “saflığın yitirilişi” metaforuyla anlam kazanır ve dilin dünyasında öznenin gerçekliğini şaibeli kılarak, Derrida'ya özgü bir belirsizlik atmosferi içinde tanımlar.

Metinlerarasılığa gönderme yapan bu metafor, aynı zamanda Pamuk'un, altın çağlardan bir kopuş olarak adlandırdığı yazısını, erginlenme ya da oedipal öncesi bir dönem olarak, mitik bir bütünlükten ya da anneden bir kopuş olarak psikolojik bir boyut kazandırır. Babanın ölümünden duyulan suçluluğu, oedipal dönemin sancılılarıyla giderebilmeyi uman Banville'in öznesi Orme ise dile geçişi, anneden-imgelerden-bir kopuş olarak ressam kimliğine yaşadığı bir yabancılaşma olarak duyurur. Dolayısıyla Banville, bu sancılı dilin dünyasında tek seçenek olarak gören ve sanatçı öznenin bu

gerçekliğe ulaşmasını, salt bir arınmayla elde edebileceği yönünde kuramsal bir sonuca ulaşır. Bu bağlamda resimler, Lacan'ın ayna metaforunda olduğu gibi sanatçı öznenin, ustaların resimleriyle kurduğu bütünlüğün dilde yıkımıyla özgün sanat söylemine giden nesnel bir dünyanın önünü açar. Resimsel içeriklerin yazıya geçirilişinde zamansal ve uzamsal düzlemlerdeki bu dönüşümler, kendisini dışsal bir imge aracılığıyla tanıyan sanatçı öznenin ustaların eserleriyle ilişkisine bir açıklık kazandırmayı umarak, kendi sanatsal kuramlarına ulaşmasını sağlar. Özgün olmayan söylemlerin içinde geçersizleşen sanatçının kimliği, dilin yapısı içinde ortaya çıkan yeni bir bilinç kazansa da “gerçek” her zaman yenilenmeye muhtaç sanatın estetiğinde ulaşılamayan bir söyleme ilişkindir. Modernizmin manifestosunun, postmodernist bir kurgunun içinde dönüştürülmesini amaçlayan Banville ve Pamuk, sanatı, yaşamın izleriyle buluşan bir kristalleşme anı olarak görür. Modernist estetiğin yansıtmacı kuramı geçersizleştirdiği süreçte, sanatların deneysel kılınması, görsel sanatların dille ilişkisini güçlendiren yorumsal niteliğine bir davettir. Dolayısıyla, postmodernist estetikte sanatların çoğulcu, eşitlikçi biraradılığı, *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi birbirine dönüşen göstergelerle söz ve imge karşıtlığının sona ermesiyle olağan bir sonuca ulaşır.

Banville, yazı-resim arasındaki karşıtlığı, birbirine dönüşen göstergelerle, çözümlenmeye çalışarak, dile özgü bir şimdinin “zaman” ve “uzamı” içinde, sanatçının ben-inin egemenliğini kurmayı amaçlar. Yapı-sökümcülerde olduğu gibi Banville'in metninde sanatçının özneliği konusu, zamanı aşan bir gerçeklik atmosferi yaratır. Metinlerarasılık ağıyla gerçeği karmaşıklaştıran Banville, başka ressamın konularını dönüştürerek kendisine mal eden Picasso'nun tabloları aracılığıyla, Lessing'in dile ilişkin savını, duyguları onaran ve teselli eden bir parçalılığın içine taşıyarak, 21. yüzyıl sanatçısının söylemine ulaşabilmeyi amaçlar. Eski ustaların izinde belirlenmiş kuralların içinde kalarak, kendisini ölümsüz kılmak isteyen Pamuk ise *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi kendi üslubunu-kusurunu-imzasını-yaratan sanatçının ölüme yolculuğu arasında bir ilişki kurarak, “özgün” ve “taklit” sanat arasındaki ayrımı, bir kıya nedeni olarak görür ve yeniye ilişkin sanatçının yaratma sancılarıyla buluşturur. Modernist sanatçının yaratma sorunsalıyla, geleneğe ilişkin, sonsuz bir zamanın içinde kalarak, mutluluğu deneyimlemek isteyen sanatçının değişime direnen arzusu arasındaki karşıtlığa dikkat çekmek isteyen Pamuk, ekfrastik bir canlandırmayla sonlandırdığı yazısında, şiiri, Abidin Dino'nun Nazım Hikmet'e yazdığı dizelerde de dile getirdiği gibi yaratıcılığın en üst sınırı olarak görür. Bu eksikliği derinden duyan her modernist sanatçı

gibi, bu görüşlerini günümüz yazınına uyarlayan, Banville ve Pamuk, parçalanmış benliklerine ilişkin söylemlerini, türlerarasılığa ilişkin bir bütünlüğün içinde giderebilmeyi umar.

Geleneksel sanatlarla, modernizmin tezlerinin buluşturulduğu bu çalışmada, minyatürlere ilişkin önyargıların yıkılmasının amaçlandığı bir sonuca gelindiği düşüncesindeyiz. Görüşümüz, sanatın diline hoşgörü ortamının geliştirilmesine katkı sunan ve kültürel bir nesne olan resim sanatının imgelerini ortaya çıkarabilmede metinlerarasılığın tezlerini karşılayan Ekfrasisin, bu ve bundan sonraki çalışmalar için de yetkin bir yöntem olarak görülmesi gerektiği yönündedir. “*Görsel sanat eserlerinin anlatımı*” ifadesiyle, anlamlı bir tanıma ulaşan Ekfrasisin, Eski Türk Halk sanatlarının özgün bir anlatımı olan “yazı-resim” örneklerine ilişkin yapılacak karşılaştırmalarda da benzer bir amaca katkı sunacağı düşüncesindeyiz. Şiir-resim ilişkisinde plastik sanatların gelişimini görmek ve dönemleriyle ilişkilendirilen tarihsel bir bilince ilişkin farkındalık yaratabilmek adına, “Türk edebiyatında porteler” ve “Türk şiirinde imgeleşen sanat eserleri” konusuyla, bu alanda yapılacak çalışmalarla ilgili verimli bir seçenek olacağı kanaatini taşımaktayız.

Edebiyat-resim ilişkisiyle, tarihsellik gözetilerek ele alınan bu tezde gelinen sonuçlardan bir diğeri ise çağımızda, sanal bir gerçekliğe eğilim duyan bireyin dünyasında, sanat nesnesiyle öznenin ilişkisine kazandırılacak olan ilişkinin anlam ve iletişimsel boyutu olmuştur. Sanatın temsilinde görselliğin katkısı, salt, edebiyatın deneysel biçimleri içinde değil, felsefe, psikoloji, teknoloji, sibernetik ve yapay yaşam formları içinde de kendisine geniş bir alan açmakta, psikolojide olduğu gibi, görselliğe duyulan ilginin alanını genişletmektedir. Öznenin nesnelere karşısında kendini konumlandırmasında sanal bir arzu nesnesi karşısında olduğunu bilmesi ve sahip olma güdüsüyle nesneye yaklaşmasında, görselliğe duyulan ilginin algısal ve psikolojik boyutuna dair bir ilgi uyandırmaktadır. Çocuk ve gençlik edebiyatıyla ilgili yapılacak çalışmalar için yaratıcılığın geliştirilmesinde verimli bir alan olarak görülen ekfrastik çalışmaların, sanat eserleriyle ilişkili deneysel yazı çalışmalarına yönelik, eğitim kurumlarında, tiyatro ve sinema gibi alanlarda gençlerin yaratıcılığını destekleyen geliştirilmeye muhtaç bir alan olarak görülmektedir. Bir betimleme mantığı ile tasvirde ayrılan ve metinde görselin canlandırılmasıyla farklı bağlamların yaratacağı ilişkiler ağıyla, anlam alanlarının çoğaltılmasının amaçlandığı bu tezde Ekfrasisin, dilin gücünden

yararlanarak sanatın söylemine ilişkin görselle ilişkisinde büyük bir sinerji yarattığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

1. Birincil Kaynaklar:

Banville, John., *Mavi Gitar*, Çev. Işık Özbek Arslan, Kırmızı Kedi, İstanbul 2017.

Pamuk, Orhan., *Benim Adım Kırmızı*, YKY, İstanbul 2016.

Stevens, Wallace., *Mavi Gitarlı Adam*, Çev. Aslı Biçen, Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul 2007.

2.Genel Kaynaklar

Ali, Sabahattin., *Kürk Mantolu Madonna*, YKY, İstanbul 2015.

Banville, John., *Tutanak Defteri*, Çev. Güler Siper, Telos, İstanbul 1998.

Banville, John., *Hayaletler*, Çev. Güler Siper, Telos, İstanbul 1998.

Banville, John., *Athena*, Çev. Güler Siper, Telos, İstanbul 2001.

Buğra, Hatice, Bilen., *Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2000.

Byatt, S. A., *Matisse Öyküleri*, Çev., Ayşe Nihal Akbulut, Can Yayınları, İstanbul 2014.

Collingwood, R. G., *Kısaca Sanat Felsefesi*, Çev. Talip Kabadayı, BilgeSu, Ankara 2011.

Flaubert, Gustave., *Ermiş Antonius ve Şeytan*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016.

Gürsel, Nedim., *Resimli Dünya*, Can Yayınları, İstanbul 2000.

Karasu Bilge., *Kısmet Büfesi*, Metis, İstanbul 2016.

Mungan, Murat., Murathan Mungan'ın Seçtikleriyle, *Ressamın İkinci Sözleşmesi*, Metis Edebiyat, İstanbul 2012.

Özcan Nezahat., *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Resim*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 2012.

Öztoğat Tanyolaç, Nedret., *Yazınsal Metin Çözümlemesine Kuramsal Yaklaşımlar*, Multilingual, İstanbul 2005.

Tanpınar, Ahmet, Hamdi., *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016,

Tanpınar, Hamdi, Ahmet., *Huzur*, YKY, İstanbul 2000.

Wilde, Oscar., *Dorian Gray'in Portresi*, Çev. Nihal Yeğınobalı, Can Yayınları, İstanbul, 2016.

3. İkincil Kaynaklar:

Ağıl, Nazmi., *Ekfrasis*, Simurg, İstanbul 2015.

Akerson-Erkman, Fatma., *Göstergebilime Giriş*, Multilingual, İstanbul 2005.

Aksel, Malik., *Masal ve Resim*, Kapı Yayınları, İstanbul 2016.

Aksel, Malik., *Anadolu Halk Resimleri*, Kapı Yayınları, İstanbul 2010.

Aktulum, Kubilay., *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000.

Aktulum, Kubilay., *Resimsel Alıntı*, Çizgi Kitabevi, Konya 2016.

Aktulum, Kubilay., *İmgelem Çözümlemesine Giriş*, Çizgi Kitabevi, İstanbul 2021.

And, Metin., *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*, YKY, İstanbul 2007.

Arrase, Daniel., *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992.

A. W. Heffernan, James., *Museum of Words*, University of Chicago Press, Chicago 2004.

Aytaç, Gürsel., *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, 2009.

Ayvazoğlu, Beşir, *Aşk Estetiği*, Kapı Yayınları, İstanbul 2016.

Bachelard Gaston., *Uzaman Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul 2008.

Bachelard Gaston., *Sürenin Diyalektiği*, Çev. Emine Sarıkartal, İthaki Yayınları, İstanbul 2010.

Bakhtin, M. Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Çev. Caryl. Emerson ve Michael Holquist. Austin 1981.

Bakhtin, M. Mikhail., *Esthétique et Théorie du Roman*, Gallimard, Paris 1975.

Baldassari, Anne., *Picasso's Masterpieces: The Musée Picasso Paris Collection* 2014.

Barthes, Roland., *Görüntünün Retoriği*, Çev. Ayşenaz Koş-Ömer Albayrak, YKY, İstanbul 2017.

- Barthes, Roland., *Göstergebilimsel Serüven*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, YKY, İstanbul 2016.
- Baudrillard, Jean., *Sanat Komplosu*, Çev. Elçin Gen-Işık Ergüden, İletişim, İstanbul 2014.
- Baudelaire, Charles., *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Artun İletişim, İstanbul 2009.
- Becker, Andrew Sprague., *The Shield of Achilles and the Poets of Ekphrasis*, Rowman and Littlefield, Maryland 1995.
- Berg, William J., *Imagery and Ideology*, University of Delaware Press, Newark 2007.
- Berger, John., *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis, İstanbul 1993.
- Berger, John., *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul 2019.
- Bloom, Harold., *Batı Kanonu*, Çev. Çiğdem Pala Mull, İthaki Yayınları, İstanbul 2014.
- Bürger, Peter., *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 2019.
- Burke, Edmund., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757)*, ed, James T. Boulton, Notre Dame University Press, 1968.
- Butler, Judith., *Bela Bedenler*, Çev. Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2014
- Çağdaş Türk Sanatı Tarihi, Millî Eğitim Bakanlığı, *Fotoğraf ve Grafik*, Ankara, 2012.
- Camus, Albert., *Sürgün ve Krallık*, Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul 2015.
- Çam, Nusret., *İslamda Sanat, Sanatta İslam*, Akçağ Yayınları, Ankara 2016.
- Da Vinci, Leonardo., *Paragone*, Çev. Kemal Atakay, Notos Kitap, İstanbul 2015.
- Derrida, Jacques., *Göstergebilim ve Gramatoloji*, (Jacques Derrida ile Julia Kristeva Arasında Söyleşi) Çev. Tülin Akşin, Afa Yayınları, İstanbul 1994.
- Derrida, Jacques., *Khora*, Çev. Didem Eryar, Kabalcı, İstanbul 2008.
- Derrida, Jacques., *Gramatoloji*, Çev. İsmet Birkan, Bilgesu, Ankara 2014.
- Durand, Gilbert., *Sembolik İmgelem*, Çev. Ayşe Meral, İnsan Yayınları 2017.
- Eagleton, Terry., *Edebiyat Kuramı*. Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- Ecevit, Yıldız., *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim, İstanbul 2014.

- Eco, Umberto., *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1979.
- Eco, Umberto., *Açık Yapıt*, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları İstanbul 2001/1992.
- Eco, Umberto., *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*, Çev. Kemal Atakay, Literatür Yayınları, İstanbul 2009.
- Eco, Umberto., *Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 2016.
- Eluard, Paul. *Donner a voir*, I, s, 940-941.
- Enginün, İnci., *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 2009 İstanbul.
- Eroğlu, Özkan., *Minyatür Sanatı “Sanatın Yaratıcı Kökleri”*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2016.
- Eroğlu, Özkan., *Sanatta Tinsellik Üzerine “Wassily Kandinsky”*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2017.
- Fischer, Ernst., *Sanatın Gerekliliği*, Çev. Cevat Çapan, Sözcükler Yayınevi, 2017 İstanbul.
- Florenski, Pavel., *Tersten Perspektif*, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul 2017.
- Fontanille, Jacques., *Sémiotique et Littérature*, PUF, Paris 1999.
- Foucault, Michel., *Kelimeler ve Şeyler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara 2015.
- Goldhill, Simon., “What is Ekphrasis for”, *Classical Philology*, 102, 2007, 1-9.
- Gombrich, E. M., *İmge ve Göz*, Çev. Kemal Atakay, YKY, İstanbul 2015a.
- Gombrich, E. M., *Sanat ve Yanılsama*, Çev. Ahmet Cemal, Remzi Yayınevi, İstanbul 2015b.
- Gombrich, E. M., *Sanatın Öyküsü*, Çev. Cep Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2017.
- Goodman Nelson., *Languages of Art*, Oxford University Press, London 1969.
- Gülsoy, Murat., *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası*, Can Yayınları, İstanbul 2016.
- Günay, Doğan., *Söylem Çözümlemesi*, Papatya Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Güneş, Ahmet (Editör)., *İletişim Araştırmalarında Göstergibilim “Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı”*, Litera-Türk, Konya 2014.

- Hagstrum, Jean., *The Sister Arts*, University of Chicago Press Ltd., Chicago 1958.
- Heffernan, James A. W., *Museum of Words (The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery)*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2004.
- Homer, *İlyada*, Çev. Azra Erhat-A. Kadir, Can Yayınları, İstanbul 1992.
- Huisman, Denis., *Eстетik*, Çev. Cem Muhtaroglu, İletişim Yayınları, İstanbul 1992.
- Humm, Maggie., *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, Yay. Haz: Gönül Bakay, Say Yayınları, İstanbul 2002.
- Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar*, Yayına Hazırlayan Irmak, Erkan., YKY İstanbul 2019.
- İpşiroğlu, Ş. Mazhar., *Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem*, YKY, İstanbul 2004.
- İpşiroğlu, Ş. Mazhar., *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, YKY, İstanbul 2018.
- İpşiroğlu, Nazan., *Resimde Müziğin Etkisi*, Hayalperest Yayınları, İstanbul 2017.
- Jappy, Tony., *Introduction To Peircean Visual Semiotics*, Bloomsbury, UK and US 2013.
- Jung, C. G., *Kırmızı Kitap*, Çev. Okhan Gündüz, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2015.
- Kaplan, Mehmet., *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2*, Dergâh Yayınları, 2010 İstanbul.
- Klee, Paul., *Modern Sanat Üzerine*, Çev. Kaan Çaydamlı, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul 2017.
- Krieger Murray., *The Play and Place of Criticism*, John Hopkins University Press, USA 1967.
- Krieger Murray., *Ekphrasis: (The Illusion of the Natural Sign)*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1992.
- Kristeva, Julia., *The Kristeva Reader "Revolution in Poetic Language"*, Ed. Toril Moi, Blackwell, Oxford (UK) 1986.
- Kristeva, Julia., *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seul 1974.
- Lessing, Gotthold Ephraim., *Laocoon*, Çev. Suut Kemal Yetkin, Vakit, İstanbul 1935.
- Levin, Harry. *James Joyce: An Introduction*. New York: New Directions 1959.

- Lévi-Strauss Claude. *İrk, Tarih ve Kültür*, Çev. Haldun Bayrı-Reha Erdem-Arzu Oyacıoğlu-Işık Ergüden, Metis Yayınları, İstanbul 2013.
- Leys, Ruth. "Mead's Voices: Imitation as Foundation, or, The Struggle Against Mimesis," *Critical Inquiry* 19 (Winter 1993): 277-307, Chicago University 1993.
- Louvel, Liliane. *Poetics of the Iconotext*, Çev. Laurence Petit, Ashgate. Burlington USA 2011.
- Liotard, J-F. *Postmodern Durum*, Çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara 1994.
- Mirzoeff, Nicholas., *An Introduction to Visual Culture*, by Routledge, NY 1999.
- Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, Chicago University of Chicago Press, 1995.
- Mitchell, W. J. T., *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, Çev. Hüsamettin Aslan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2005a.
- Mitchell, W. J. T., *What do Pictures Want*, The University of Chicago Press, Chicago 2005b.
- Mukarovski, Jan, *Estetik Norm*, University of Michigan, USA 1979.
- Özön, Mustafa Nihat., *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, İnkilap Kitabevi, İstanbul 2005
- Panowsky, Erwin., *Pespektif*, Çev. Yeşim Tükel, Metis, İstanbul 2013.
- Parla, Jale., *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.
- Parla, Jale., *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018a.
- Parla, Jale., *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, İstanbul 2018b.
- Pastoureau, Michel., *Mavi Bir Rengin Tarihi*, Çev. İnci Malak Uysal, Can Yayınları, İstanbul 2017.
- Peirce, C, S., *Collected Papers of Charles S. Peirce*. (8 cilt), Cambridge, MA: Harvard University Press 1937.
- Platon (Eflatun)., *Devlet*, Çev.Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.
- Petrilli, Susan, Augusto Ponzio, *Semiotics Unbounded*, University of Toronto Press, Toronto 2005.

- Reiman H. Donald and Powers B. Sharon., *Shelley's Poetry and Prose*, NY: W. W. Norton, 1977.
- Rifat, Mehmet., *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1*, YKY, İstanbul 2017.
- Rifat, Mehmet., *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2*, YKY, İstanbul 2005.
- Rorty, Richard., *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, Princeton: 1979.
- Ruskin, John., *Belleğin Lambası: Seçme Yazılar*. Çev. Ali N. Tezel, Corpus, İstanbul 2016.
- Sarup, Madan *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev. Abdülbaki Güçlü, Pharmakon Yayınevi, Ankara 2017.
- Sartre, Jean Paul., *İmgelem*, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul 2017.
- De Saussure, Ferdinand., *Genel Dilbilim Yazıları*, Çev. Savaş Kılıç, İthaki, İstanbul 2014.
- Sivri, Medine., *Paul Eluard ve Nazım Hikmet'te Renklerin Dili*, Kanguru Yayınları, Ankara 2008.
- Sontag, Susan., *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul 2013.
- Tanpınar, Ahmet, Hamdi., *XIX. Asır Türk Edebiyat Tarihi*, YKY, İstanbul 2006.
- Tansuğ, Sezer., *Şenlikname Düzeni*, Everest Yayınları, İstanbul 2018.
- T.D.K, 1998 <https://sozluk.gov.tr/>
- Kut, Günay., TDV, *İslam Ansiklopedisi.*, Cilt. 2: 449-453, İstanbul, 1989.
- Çağman, Filiz., TDV, *İslam Ansiklopedisi.*, Cilt.6: 147-149, İstanbul, 1992.
- TDV, *İslam Ansiklopedisi.*, Cilt. 16: 427, İstanbul 1997.
- Erkan, Mustafa., TDV, *İslam Ansiklopedisi.*, Cilt. 19: 53-55, İstanbul 1999.
- TDV, *İslam Ansiklopedisi.*, Cilt. 24: 243-245, İstanbul 2001.
- Mahir, Banu F., TDV, *İslam Ansiklopedisi.*, Cilt.30: 118-123, İstanbul 2005.
- TDV, *İslam Ansiklopedisi.*, Cilt.30: 93, İstanbul 2009.

- The Book of Art (III), Grolier Incorporated New York 1976.
- Timuroğlu, Vecihi. *Ŗiirin Büyücü Kızı:  mge*, Kedi Ŗiir Kitaplığı, Antalya 1994.
- Todorov, Tzvetan., Focroulle, Bernard, Legros, Robert., *Sanatta Bireyin DođuŖu*,  ev. Esra  zdoğan, YKY, İstanbul 2012.
- Tükel, UŖun., *Resmin Dili*, Homer Kitabevi, İstanbul 2005.
- Tunalı, İsmail., *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
- Uzundemir,  zlem., * mgeyi KonuŖturmak*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2010.
- Vardar, Berke., *Açıklamalı Dilbilim Terimleri S zluğ *, Multilingual, İstanbul 2002.
- Wagner, Peter., “Introduction: Ekphrasis, Icontexts and Intermediality-the State (s) of the Art (s)” , s. 1-40, Walter de Gruyter, Berlin and New York 1996.
- Wellek, R ne, Varen Austin., *Edebiyat Teorisi*,  ev. Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir 1993.
- Wittgenstein, Ludwig., *Philosophical Investigation*, Macmillan, New York 1953.
- Wittgenstein, Ludwig., *Tractatus*,  ev. Oruç Aruoba, Metis Yayıncılık, İstanbul: 2013.
- Wright, Monica., *Lacan ve Postfeminizm*,  ev. Ebru Kılıç, Everest Yayıncılık, İstanbul 2002.
- Wunenburger, Jean-Jacques., *la Philosophie des images*, Pug, 2001
- Yücel, Tahsin., *Anlatı Yerlemleri*, YKY, İstanbul 1995.
- Zima, V. Peter.,*Moderne/Postmoderne*, A. Francke Verlag, Tübingen/Basel 1997.
- Zima, V. Peter. *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*,  ev. Mustafa  zsarı, Hece Yay. 2015.

Makale ve Dergiler

- Benton, Michael., “Anyone for Ekphrasis”, *British Journal of Aesthetics*, 37. 4 Oct. 1997, 367-376.
- Nedret  ztokat-Kılı eri, “Benim Adım Kırmızı  zerine Anlatıbilimsel Gözlemler”:
Benim Adım Kırmızı  zerine Yazılar, YKY, İstanbul 2019

Şengel, Deniz. “*Ut pictura Poesis: Kısa Bir Tarih.*”, *Parşömen: Kültür Edebiyat Degisi* 2.4 (2002), s. 1-69

Tezler

Doyle, Bevin., *Indestructable Treasures: Art and the Ekphrastic Encounter in Selected Novels by John Banville*, Dublin City University, 2015.

Elektronik Kaynaklar

Güneş, Ahmet., *Çağdaş Bir Çözümleme Yöntemi: Göstergebilim*, 2012, Volume: 7, Number: 2, Article Number: 4C0132

Heidegger, Martin., *The Age of World Picture*, Çev, William Lovitt, *Theories of Media*, Winter 2003, New York 1977.

Sarapık, Virve., *Semiotics at the Crossroads of Art*, *Semiotica* 2913;195:69-95

Sonesson, Göran, “*Pictorial Semiotics*”.

[www.arthist.lu.se/kulthsem/sonesson/pict sem 1.html](http://www.arthist.lu.se/kulthsem/sonesson/pict_sem_1.html)

<https://www.moma.org/collection/works/78078>).

picasso's masterpieces the musee picasso paris collection.

EKLER

<https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwww.tarihlisanat.co>

(22:15)

<https://www.google.com/search?q=picasso+eskiz+k%C4%B1rda+%C3%B6%C4>

(22: 30)

<https://www.google.com/search?q=picasso+eskiz+k%C4%B1rda+%C3%B6%C4%9Fle>

(22: 35)

https://elifkaya61.files.wordpress.com/2017/02/img_20170205_0011.jpg?w=351&h=328(02: 30)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Surname-i_H%C3%BCmayun_-_glassblowers_parade.jpg (02: 52)

<https://zhrblc.files.wordpress.com/2013/05/hasiriskemleli20naturmort201912.jpg>

(03:15)

https://www.tarihlisanat.com/wp-content/uploads/2018/06/Old_guitarist_chicago.jpg

(03:20)

TDV, 19. Cilt 1999, 53-55, Behzad, *Hüsrev ile Şirin*.

Tansuğ, Sezer, 2018: 8a, Nakkaş Osman, *III. Murad Sürnamesi*.

The Book of Art., Volume I, 1976: 55; Eduard Manet, *Kırda Bir Öğle Yemeği*.

Berger, John, 2019: 82, Picasso, *Hasır Sandalyeli Natürmort*, 1912.

Berger, John, 2019: 59, Picasso, *Cambaz Ailesi*, 1905.

Berger, John, 2019: 99, Picasso, *Geçit Töreni İçin Perde*, 1917.

Berger, John, 2019: 162, Picasso, *Saçını Yapan Kadın*, 1940.

Picasso, John, 2019: 92, *Picasso Köprülü Manzara*, 1908.

Berger, John, 2019: 90, Picasso, *Avignonlu Kızlar*, 1907.

Berger, John, 2019: 58 Picasso, *Kadeh Tutan Palyaço* (Kendi Portresi) 1905.

Berger, John, 2019: 129; Picasso, *Barış*, 1954.

Berger, John, 2019: 207; Picasso, *Yaşlı Palyaço ve Çift*, 1954.

Berger, John, 2019: 198; Picasso, *Meninas Ailesi*, 1957.

Berger, John, 2019: 197; Picasso, *Cezayirli Kadınlar*, 1955.

Berger, John, 2019: 182; Picasso, *Ağlayan Kadın*, 1937.

Berger, John, 2019: 181; Picasso, *Boğa At ve Kadın Matador*, 1934.

Berger, John, 2019: 178-179; Picasso, *Guernica*, 1937.

Berger, John, 2019: 177; Picasso, *Genç Kız ve Minotaurus*, (1934-35).

Berger, John, 2019: 165; Picasso, *İlk Adımlar*, 1943.

Berger, John, 2019: 159; Picasso, *Koltukta Oturan Kadın*, 1929.

Berger, John, 2019: 126; Picasso, *Yaşama Sevinci*, 1946.

Berger, John, 2019: 123; Picasso, *Ben Şu Ağlayan Kadını*, 1937.

Berger, John, 2019: 122; Picasso, *Ayna*, 1932.

Berger, John, 2019: 121; Picasso, 121, *Baküs Ayini*, Picasso, 1944.

Berger, John, 2019: 119; Picasso, *Siyah Kanepede Üzerinde Nü*, 1932.

Berger, John, 2019: 108; Picasso, *Ingres, Çizim*, 1828.

Berger, John, 2019: 105; Picasso, *Olga Koltukta Otururken*, 1917

Berger, John, 2019: 47; Picasso, *Babasının Portresi*, 1895.

Berger, John, 2019: 47; Picasso, *Annesinin Portresi*, 1895.

Berger, John, 2019: 212-213; Picasso, *Ressam ve Modeli*, 1953.

Berger, John, 2019; 130; Titian, *Çoban ve Su Perisi/ Et in Arcadia* 1570.

Berger, John., 2019: 127; Giovanni Bellini, *Tanrıların Şöleni, /Et in Arcadia*, 1514.

Berger, John, 2019: 120; Poussin, *Pan'ın Zaferi* 1638-39.

Berger, John, 2019: 67; Nicolas, Poussin, *Orpheus ve Eurydice* 1650.