

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

METİNLERARASI ANLAM AKTARIMINDA BİR YÖNTEM OLARAK
EKFRASİS: ŞİİR-ROMAN VE SİNEMADA KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Şebnem ŞENGÜL

Anabilim Dalı: İLETİŞİM SANATLARI

Programı: İLETİŞİM SANATLARI

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Işıl Zeybek

OCAK 2012

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

METİNLERARASI ANLAM AKTARIMINDA BİR YÖNTEM OLARAK
EKFRASİS: ŞİİR-ROMAN VE SİNEMADA KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Şebnem ŞENGÜL

0910052003

OCAK 2012

Sevgili Babamın Anısına...

İÇİNDEKİLER	i
ÇİZELGE LİSTESİ	iii
RESİM LİSTESİ	iv
ÖZET	ix
ABSTRACT	x
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: GÖRSEL SANATLAR VE YAZIN İLİŞKİSİ	5
1.1 Sanatsal Açıdan İmge-Söz İlişkisi Önceller.....	5
1.1.1 Plato, Aristotle, Sokrates.....	5
1.1.2 Horatius, <i>Ars Poetica</i>	8
1.1.3 Leonardo Da Vinci, <i>Paragone</i>	10
1.1.4 Gotthold, Ephraim Lessing, <i>Laokoon</i>	13
1.2 Ekfrasis: Tanım-Kavram-Köken.....	16
1.2.1 Retorik ve Ekfrasis.....	20
1.2.2 Kutsal Ekfrasis.....	31
1.2.3 Rönesans Dönemi Sanat Eleştirisi ve Ekfrasis.....	35
2. BÖLÜM: METİNLERARASI ANLAM AKTARIMINDA BİR YÖNTEM OLARAK EKFRASİS: ŞİİR-ROMAN ve SİNEMADA KULLANIMI	42
2.1 Metinlerarasılık ve Ekfrasis.....	42
2.2 Ekfrasis: Cinsiyet Rollerini/Ben ve Öteki.....	53
2.3 Ekfrastik Şiir(Şiirde Görsel Sanatlar).....	58
2.3.1 Romantik Dönem Müze Kavramı.....	58
2.3.2 Ön-Rafaelocular (Pre-Raphaelitler)-Dante Gabriel Rossetti.....	70
2.3.3 Modern Dönem Pieter Brueghel Resimleri ve Diğer Ekfrastik Şiirler.....	80
2.4 Sinemada Ekfrasis Kullanımı.....	106
2.5 Edebiyat ve Sinemada Ekfrasis.....	110
2.5.1 Niteleyen Ekfrasis.....	112
2.5.2 Betimleyen Ekfrasis.....	112
2.5.3 Yorumlayan Ekfrasis.....	113
2.5.4 Dramatik Ekfrasis.....	113
2.6 Ekfrastik Bir Yapıt <i>İNCİ KÜPELİ KIZ</i> ve Uygulama.....	114
2.6.1 Johannes Vermeer Sanatı ve Hayatı.....	114
2.6.1.1 Vermeer Resimlerinde <i>Kadın İmgesi</i>	120
2.6.2 Tracy Chavalier, <i>İnci Küpeli Kız Romanı</i>	127
2.6.2.1 Romanın Kimliği.....	127
2.6.2.2 Romanın Kişi-Uzam-Zaman Açısından İncelenmesi.....	130

2.6.2.3 Romanın Özeti.....	132
2.6.2.4 Romanın Metinlerarası Bağlamda Ekfrastik Açıdan İncelenmesi (Romanda Kullanılan Resimler).....	135
2.6.3 Peter Webber, <i>İnci Küpeli Kız</i> Filmi.....	149
2.6.3.1 Filmin Kimliği.....	149
2.6.3.2 Romandan Filme Uyarlamada Filmin Karakterleri, Uzamları ve �yk�s�.....	151
2.6.3.3 Filmin Metinlerarası Bağlamda Ekfrastik Açıdan İncelenmesi(Filmde Kullanılan Resimler).....	156
2.6.4 Ekfrasis'in <i>İnci Küpeli Kız</i> Roman ve Filmindeki Rolü.....	182
2.7 Edebiyat ve Sinema �tesi Bir Saptama: Reklam ve Ekfrasis (Reklamlarda Sanat Yapıtı Kullanımı).....	187
3. BÖLÜM: SONUÇ.....	202

KAYNAKÇA

ÇİZELGE LİSTESİ

Çizelge 1.1	<i>Ekfrasis</i> 'in Temel Aldığı İkili Karşıtlıklar	Sayfa: 20
Çizelge 1.2.	<i>Ekfrasis</i> 'in Cinsiyet Rollerine İlişkilendirilmesi	Sayfa: 56
Çizelge 1.3	<i>İnci Küpeli Kız</i> Romanında Kişi, Zaman ve Uzam	Sayfa: 130
Çizelge 1.4	<i>İnci Küpeli Kız</i> Romanında Kişiler	Sayfa: 130
Çizelge 1.5	<i>İnci Küpeli Kız</i> Filmin'deki Başlıca Karakterler	Sayfa: 152
Çizelge 1.6	Her İki Yapıtta Metinlerarasılık Bağlamında Kullanılan Resimler ve <i>Ekfrasis</i> Örnekleri	Sayfa: 182
Çizelge 1.7	Her İki Yapıtta Kullanılan <i>Ekfrastik</i> Resimler ve Aktardıkları Temalar	Sayfa: 183
Çizelge 1.8	Çalışmada Kullanılan <i>Ekfrastik</i> Şiirler	Sayfa: 205

RESİM LİSTESİ

Resim 1	Akhillesus'un Kalkanı	Sayfa: 24
Resim 2	Narkissus	Sayfa: 28
Resim 3	Eros Heykeli	Sayfa: 30
Resim 4	Michelangelo, Adem'in Yaradılışı	Sayfa: 35
Resim 5	Michelangelo, Adem ile Havva'nın Cennetten Kovulması	Sayfa: 35
Resim 6	Michelangelo, Aziz Isaia	Sayfa: 39
Resim 7	Michelangelo, Azize	Sayfa: 39
Resim 8	Michelangelo, Daniel	Sayfa: 39
Resim 9	Michelangelo, Davut	Sayfa: 40
Resim 10	Michelangelo, Yahudit	Sayfa: 40
Resim 11	Michelangelo, Musa'nın Yılanları	Sayfa: 41
Resim 12	Sir George Beaumont, Fırtınada Peele Kalesi	Sayfa: 61
Resim 13	Flaman Ressam, Medusa'nın Başı	Sayfa: 63
Resim 14	Yunan Vazosu	Sayfa: 67
Resim 15	Dante Gabriel Rossetti, Venus Verticordia	Sayfa: 71
Resim 16	Dante Gabriel Rossetti, Deniz'in Büyüsü	Sayfa: 72
Resim 17	Dante Gabriel Rossetti, Bayan Lilith	Sayfa: 73
Resim 18	Dante Gabriel Rossetti, Pandora	Sayfa: 74
Resim 19	Dante Gabriel Rossetti, Proserpina	Sayfa: 75
Resim 20	Dante Gabriel Rossetti, Sybilla Palmifera	Sayfa: 76
Resim 21	Dante Gabriel Rossetti, Kutsanmış Kız	Sayfa: 77
Resim 22	Pieter Brueghel, İkarus'un Düşüşü Esnasında Bir Manzara	Sayfa: 84
Resim 23	Pieter Brueghel, Çocukların Oyunu	Sayfa: 87
Resim 24	Pieter Brueghel, Kermes	Sayfa: 90
Resim 25	Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece	Sayfa: 93
Resim 26	Pablo Picasso, Aynanın Karşısındaki Kız	Sayfa: 94
Resim 27	Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak	Sayfa: 95
Resim 28	Paul Delvaux, Sirenlerin Köyü	Sayfa: 96
Resim 29	Paul Cezanne, L'Estaque	Sayfa: 97
Resim 30	Vincent Van Gogh, Vincent'in Arlesteği Yatak Odası	Sayfa: 98
Resim 31	Henri Matisse, Akvaryum Önündeki Kadın	Sayfa: 99
Resim 32	Edgar Degas, Kadın Şapkacısı	Sayfa: 100
Resim 33	Henri Matisse, Dans	Sayfa: 101
Resim 34	Pablo Picasso, Yaşlı Gitarist	Sayfa: 102
Resim 35	Claude Monet, Nilüferler,	Sayfa: 103
Resim 36	Edvard Munch, Köprüdeki Kızlar	Sayfa: 104
Resim 37	Rembrant, Oturan Adam	Sayfa: 108
Resim 38	Veronese, Levi'nin Evinde Ziyafet	Sayfa: 109
Resim 39	Vermeer, İman Alegorisi	Sayfa: 115
Resim 40	Vermeer, Delfte Bir Sokak	Sayfa: 116
Resim 41	Vermeer, Delft Manzarası	Sayfa: 116
Resim 42	Vermeer, Aracı Kadın	Sayfa: 117
Resim 43	Vermeer, Coğrafyacı	Sayfa: 118
Resim 44	Dirck Van Baburen, Genelev Patroniçesi	Sayfa: 118

Resim 45	Jacob Jordaens, <i>Çarmıhta İsa</i>	Sayfa: 118
Resim 46	Vermeer, Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız	Sayfa: 121
Resim 47	Vermeer, Yazı Yazan Hanımefendi	Sayfa: 121
Resim 48	Vermeer, Lavta Çalan Kadın	Sayfa: 122
Resim 49	Vermeer, Klavsen Yanında Oturan Kadın	Sayfa: 122
Resim 50	Vermeer, Klavsen Başında Ayakta Duran Kadın	Sayfa: 122
Resim 51	Vermeer, Dantel İşleyen Kız	Sayfa: 122
Resim 52	Vermeer, Genç Kadın ve Mektup Tutan Nedimesi	Sayfa: 123
Resim 53	Vermeer, Aşk Mektubu	Sayfa: 123
Resim 54	Vermeer, Nedimesiyle Mektup Yazan Kadın	Sayfa: 123
Resim 55	Vermeer, İnci Kolyeli Kadın	Sayfa: 123
Resim 56	Vermeer, Kırmızı Şapkalı Kadın	Sayfa: 123
Resim 57	Vermeer, Süt Boşaltan Kadın	Sayfa: 123
Resim 58	Vermeer, İnci Küpeli Kız	Sayfa: 124
Resim 59	Tracy Chavelier, İnci Küpeli Kız Roman Kapağı	Sayfa: 127
Resim 60	Vermeer, Delft Manzarası	Sayfa: 136
Resim 61	Vermeer, Delft'te Bir Sokak	Sayfa: 137
Resim 62	Jacob Jordaens, <i>Çarmıhta İsa</i>	Sayfa: 138
Resim 63	Maguşların Hayranlığı	Sayfa: 138
Resim 64	Vermeer, İnci Kolyeli Kadın	Sayfa: 139
Resim 65	Vermeer, Su Sürähili Kadın	Sayfa: 140
Resim 66	Vermeer, Süt Döken Kadın	Sayfa: 141
Resim 67	Jan Davids De Heem, Meyveli, İstakozlu Natürmort	Sayfa: 142
Resim 68	Vermeer, Avluda Hizmetçi ve Çocuk	Sayfa: 142
Resim 69	Vermeer, Şarap kadehi	Sayfa: 143
Resim 70	Vermeer, Mektup Yazan Hanımefendi	Sayfa: 144
Resim 71	Vermeer, Pencere Yanında Lavta Çalan Kadın	Sayfa: 144
Resim 72	Vermeer, Müzik Dersi	Sayfa: 145
Resim 73	Vermeer, Konser	Sayfa: 145
Resim 74	Dirck Van Baburen, Genelev Patroniçesi	Sayfa: 146
Resim 75	Vermeer, İnci Küpeli Kız	Sayfa: 146
Resim 76	Vermeer, Genç Kız Portresi	Sayfa: 147
Resim 77	Peter Webber, İnci Küpeli Kız Film Afişi	Sayfa: 149
Resim 78	Griet Karakteri	Sayfa: 152
Resim 79	Vermeer Karakteri	Sayfa: 152
Resim 80	Maria Thins Karakteri	Sayfa: 152
Resim 81	Catharina Karakteri	Sayfa: 152
Resim 82	Van Ruijven Karakteri	Sayfa: 152
Resim 83	Hollanda, Delft	Sayfa: 153
Resim 84	Griet'in Evi	Sayfa: 153
Resim 85	Sekiz Yıldız	Sayfa: 153
Resim 86	Maria Thins'in Evi	Sayfa: 153
Resim 87	Yemek Bölümü	Sayfa: 153
Resim 88	Oturma Bölümü	Sayfa: 153
Resim 89	Çarmıhta İsa	Sayfa: 153
Resim 90	Vermeer'in Atölyesi	Sayfa: 153

Resim 91	Çatı Katı	Sayfa: 153
Resim 92	Van Ruijven'in Evi	Sayfa: 153
Resim 93	Et Pazarı	Sayfa: 153
Resim 94	Kilise	Sayfa: 153
Resim 95	Eczane	Sayfa: 153
Resim 96	Dış Mekan	Sayfa: 153
Resim 97	Avlu	Sayfa: 153
Resim 98	Floris Gerritsz. Van Schooten, Hareketsiz Mutfak	Sayfa: 158
Resim 99	Griet mutfakta sebzeleri doğarken	Sayfa: 158
Resim 100	Griet'in hazırladığı salata tabağı	Sayfa: 158
Resim 101	Vermeer, Martha ve Mary'nin Evinde İsa	Sayfa: 159
Resim 102	Griet ve babası	Sayfa: 159
Resim 103	Griet ve annesi	Sayfa: 159
Resim 104	Griet'in odasında Çarmıhta İsa resmi	Sayfa: 160
Resim 105	Griet yatakta uzanırken	Sayfa: 160
Resim 106	Vermeer, Avluda Hizmetçi ve Çocuk	Sayfa: 160
Resim 107	Filmde Avlu	Sayfa: 160
Resim 108	Catharina	Sayfa: 161
Resim 109	Griet çamaşır yıkarken	Sayfa: 161
Resim 110	Griet, İnci Kolyeli Kadın resmine bakarken	Sayfa: 161
Resim 111	Griet ve Maria Thins	Sayfa: 161
Resim 112	Griet, Van Ruijven'in evinde	Sayfa: 162
Resim 113	Van Ruijven	Sayfa: 162
Resim 114	Griet, utanırken	Sayfa: 163
Resim 115	Van Ruijven resim hakkında konuşurken	Sayfa: 163
Resim 116	Tanneke ve Griet mutfakta yemek hazırlarken	Sayfa: 163
Resim 117	Tanneke ve Griet konuşurken	Sayfa: 163
Resim 118	Vermeer, Aşk Mektubu	Sayfa: 164
Resim 119	Maria Thins hizmetkarına para verirken	Sayfa: 164
Resim 120	Maria Thins ve Van Ruijven resim hakkında konuşurken	Sayfa: 165
Resim 121	Yemek masası	Sayfa: 165
Resim 122	Van Ruijven resim hakkında konuşurken	Sayfa: 165
Resim 123	Van Ruijven resme bakarken	Sayfa: 165
Resim 124	Van Ruijven eşinin başını tutarken	Sayfa: 165
Resim 125	Maria Thins, Catharina'nın yüzünü okşarken	Sayfa: 166
Resim 126	Maria Thins ve Catharina	Sayfa: 166
Resim 127	Catharina	Sayfa: 166
Resim 128	Vermeer, Azize Praxides	Sayfa: 167
Resim 129	Griet kovaya su sıkarken	Sayfa: 167
Resim 130	Vermeer, Su Sürähili Kadın	Sayfa: 168
Resim 131	Griet, pencere önünde poz verirken	Sayfa: 168
Resim 132	Griet ve Vermeer camara obscurayı incelerken	Sayfa: 169
Resim 133	Vermeer ve Griet örtünün altında	Sayfa: 169
Resim 134	Mercekten gözüken Su Sürähili Kadın resmi	Sayfa: 169

Resim 135	Vermeer, Hizmetçi ile Hanımefendi	Sayfa: 169
Resim 136	Catharina kağıda yazı yazarken	Sayfa: 169
Resim 137	Catharina kağıdı Griet'e verirken	Sayfa: 169
Resim 138	Vermeer, Aracı Kadın	Sayfa: 170
Resim 139	Vermeer, Catharina'ya anahtarı uzatırken	Sayfa: 170
Resim 140	Catharina	Sayfa: 170
Resim 141	Vermeer, Müzik Dersi	Sayfa: 171
Resim 142	Catharina piyano çalarken	Sayfa: 171
Resim 143	Griet, tualdaki resme bakarken	Sayfa: 172
Resim 144	Griet sandalyenin yerini değiştirirken	Sayfa: 172
Resim 145	Tualdaki resim	Sayfa: 172
Resim 146	Yemek Ziyafeti	Sayfa: 172
Resim 147	Van Ruijven Griet'i kucığına çekerken	Sayfa: 173
Resim 148	Vermeer, Konser	Sayfa: 174
Resim 149	Griet atölyede	Sayfa: 174
Resim 150	Griet Vermeer ile konuşurken	Sayfa: 174
Resim 151	Vermeer, Gülen Kız ve Memur	Sayfa: 175
Resim 152	Vermeer ve Griet masada otururken	Sayfa: 175
Resim 153	Vermeer Griet'in kulağını delerken	Sayfa: 175
Resim 154	Griet ağlarken	Sayfa: 175
Resim 155	Vermeer, Şarap Kadehli Kız	Sayfa: 175
Resim 156	Vermeer, Maria Thins ve Catharina oturma salonunda	Sayfa: 175
Resim 157	Griet yemek masasını hazırlarken	Sayfa: 175
Resim 158	Vermeer Catharina'nın kolyesini takarken	Sayfa: 176
Resim 159	Griet resim için dudaklarını nemlendirirken	Sayfa: 176
Resim 160	Vermeer Griet'e yorum yaparken	Sayfa: 176
Resim 161	Griet poz verirken	Sayfa: 176
Resim 162	Vermeer ve Griet resme bakarken	Sayfa: 177
Resim 163	Griet kendi resmine bakarken	Sayfa: 177
Resim 164	Griet'in ellerinde taşıdığı inci küpeler	Sayfa: 177
Resim 165	Vermeer, İman Alegorisi	Sayfa: 178
Resim 166	Maria Thins	Sayfa: 178
Resim 167	Maria Thins elini bağrına götürürken	Sayfa: 178
Resim 168	Catharina resme bakarken	Sayfa: 178
Resim 169	Catharina ağlayarak resmi kesmek isterken	Sayfa: 178
Resim 170	Van Ruijven resme bakarken	Sayfa: 180
Resim 171	Van Ruijven	Sayfa: 180
Resim 172	Rubens, Cimon ve Pero	Sayfa: 180
Resim 173	Vermeer, Mektup Okuyan Kız	Sayfa: 180
Resim 174	Griet pencere önünde mendili açarken	Sayfa: 180
Resim 175	Griet elinde inci küpeleri tutarken	Sayfa: 180
Resim 176	Griet ve Vermeer çatı katında çalışırken	Sayfa: 187
Resim 177	Griet ve Vermeer'in birlikte boya hazırlayan elleri	Sayfa: 187
Resim 178	Şövalye Tanıtım Hizmetleri reklamı	Sayfa: 189
Resim 179	James McNeil Whistler, <i>Sanatçının Annesi</i>	Sayfa: 190

Resim 180	Samsung reklamı	Sayfa: 190
Resim 181	Leonardo Da Vinci, Son Yemek	Sayfa: 191
Resim 182	La Table reklamı	Sayfa: 191
Resim 183	shop&miles reklamı, Mona Lisa	Sayfa: 191
Resim 184	shop&miles reklamı, İnci Küpeli Kız	Sayfa: 191
Resim 185	shop&miles reklamı, Van Gogh	Sayfa: 191
Resim 186	Van Gogh, Ay ��ekleri	Sayfa: 192
Resim 187	Faber Castle reklamı	Sayfa: 192
Resim 188	Michelangelo, Adem'in Yaradılışı	Sayfa: 193
Resim 189	Dış mekan yatırım reklamı	Sayfa: 193
Resim 190	Caravaggio, Yahudit'in Holofernes'in Başını Kesmesi	Sayfa: 194
Resim 191	Strepsils, Boğaz pastili reklamı	Sayfa: 194
Resim 192	Panten Pro V reklamı	Sayfa: 194
Resim 193	William Bouguereau, Dalga	Sayfa: 195
Resim 194	Coppertone güneş kremi reklamı	Sayfa: 195
Resim 195	Frederic Leighton, Ateşli Haziran	Sayfa: 196
Resim 196	Lunarest uyku hapı reklamı	Sayfa: 196
Resim 197	Caravaggio, Martha ve Mary Magdalene	Sayfa: 197
Resim 198	Mücevher reklamı	Sayfa: 197
Resim 199	William Bouguereau, Satir ve Periler	Sayfa: 198
Resim 200	Axe deodorant reklamı	Sayfa: 198
Resim 201	Frida Kahlo, OtoPortre, 1941	Sayfa: 199
Resim 202	ProActive yüz kremi reklamı	Sayfa: 199
Resim 203	Botticelli, Venüs'un Doğuşu	Sayfa: 200
Resim 204	Temizlik ürünü reklamı	Sayfa: 200
Resim 205	Edvard Munch, �ığlık	Sayfa: 200
Resim 206	Mc Donald reklamı	Sayfa: 200
Resim 207	Rembrant, Gece Nöbeti	Sayfa: 201
Resim 208	Rexona Deodorant reklamı	Sayfa: 201

Üniversite : İstanbul Kültür Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı : İletişim Sanatları
Program : İletişim Sanatları
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Işıl Zeybek
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Ocak 2012

KISA ÖZET

METİNLERARASI ANLAM AKTARIMINDA BİR YÖNTEM OLARAK EKFRASİS: ŞİİR-ROMAN VE SİNEMADA KULLANIMI

Şebnem Şengül

Görsel sanatlar ve yazın ilişkisi çağlar boyunca değişik yaklaşımları beraberinde getirmiştir. Görsel sanat yapıtlarının kullanım alanlarının yaygınlaşması, edebiyat, sinema, reklam gibi birbirinden bağımsız alanlarda kullanılması, bu sanat yapıtlarının incelenmesinde değişik yöntemleri de beraberinde getirmektedir. Sanat yapıtlarının edebiyat ve sinema gibi farklı gösterge dizgeleri içerisinde yer alması süregelen resim-şiiir tartışmalarına da bir açıklık getirmektedir.

Metinlerarasılık kavramı kuramsal yaklaşımlarla ele alındığında metni kapalı ve örtük bir yapı olarak tanımlamaktan uzaklaşarak metnin kendinden önce ve sonra gelen diğer metinlerle sürekli bir alışveriş içerisinde olduğunu belirtmektedir. Yalnızca yazılı metinlerle sınırlandırılmayan metinlerarasılık kavramı metinde, metinlerarası yöntemler aracılığıyla hem yazınsal hem de yazın dışı çeşitli metinlere gönderme yapmakta, yazılı olan metne yazınsal olmayan bu metinleri dahil etmektedir. Bu bağlamda görsel sanatların hem edebiyat gibi yazınsal metinlerde hem de sinema, reklam gibi yazınsal olmayan metinlerde kullanımı söz konusu olmaktadır.

Bir retorik ögesi olan *ekfrasis* kavramı, 20.yy eleştirmenleri tarafından yeniden ele alınarak Batı yazınına kazandırılmıştır. “Görsel sanat yapıtlarının sözlü tasviri” olarak tanımlanan *ekfrasis*, görsel sanat yapıtlarını betimleme özelliğinden ileriye giderek edebiyat ve sinemada kullanılan görsel sanat yapıtlarının incelenmesinde ve anlam yaratmada belirleyici bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada *ekfrasis* kavramının kapsamlı bir incelemesi yapıldıktan sonra, Romantik Dönem, Viktorya Dönemi, Modern Dönem *ekfrastik* şiiir örneklerinin yanısıra *ekfrasis*'in roman ve sinemada kullanımına açıklık getirecek biçimde Vermeer sanatının kullanıldığı ve *ekfrastik* örnekler olarak değerlendirilebilecek *İnci Küpeli Kız* roman ve filmi incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Görsel Sanatlar, Retorik, Ekfrasis, Metinlerarasılık, Brueghel, Vermeer, Cinsiyet Roller, Sinema, İnci Küpeli Kız.

University : **Istanbul Kültür University**
Institute : **Institute of Social Sciences**
Department : **Communication Arts**
Programme : **Communication Arts**
Supervisor : **Doç. Dr. Işıl Zeybek**
Degree Awarded and Date : **MA- January 2012**

ABSTRACT

EKPHRASIS AS A METHOD OF INTERTEXTUAL TRANSFERENCE OF MEANING: ITS USE IN POETRY-NOVEL AND CİNEMA

Şebnem Şengül

The relationship between visual arts and literature has brought different approaches along with for ages. The widespread usage fields of visual arts, their uses in independent fields such as literature, cinema and advertisement, have brought different methods along with in order to analyse these masterpieces. The place of masterpieces in different semiotic systems such as literature and cinema has enlightened the arguments about painting and poetry that has taken place for a long time.

The concept of intertextuality when undertaken with theoretical approaches, goes beyond the description of the text as a closed and implicit structure and it points out that the text is in a constant dealing with the texts coming before and after the text itself. The concept of intertextuality which can not be restricted with only written texts, by means of intertextual methods, it refers not only written texts but also various kinds of unwritten texts and includes those unwritten texts into the written texts. In this context, it is the case that visual arts are used both in wrtitten texts such as literature and unwritten texts such as cinema and advertisement as well.

The concept of *ekphrasis* which is a rhetorical device, had been brought into Western Literature by the twentieth century critics. *Ekphrasis* which is described as the “verbal description of a visual work of art” has goes beyond its mere function as a description of visual arts, comes about as a marker method in analyzing the visual arts masterpieces that are used in literature and cinema and in creating meaning.

In this work, after making a comprehensive analysis of *ekphrasis*, besides examples of Romantic Period, Victorian Period and Modern Period *ekphrastic* poetry, the novel and the movie of *Girl With A Pearl Earring*, in which Vermeer art is used and which can be accepted as *ekphrastic* examples, are being analysed in terms of enlightening the use of *ekphrasis* in novel and cinema.

Key Words: Visual Arts, Rhetoric, Ekphrasis, Intertextuality, Brueghel, Vermeer, Gender Roles, Cinema, Girl With A Pearl Earring.

GİRİŞ

Sanat ve sanat yapıtları tarih boyunca varlığını koruyan birer olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat yapıtlarının kullanım alanlarının yaygınlaşması, edebiyat, sinema, fotoğraf ve reklam gibi değişik alanlarda kullanılması, o sanat yapıtlarının ele alınmasında değişik inceleme ve araştırma yöntemlerini de beraberinde getirmektedir. Çalışmada, görsel sanat yapıtlarının birbirinden bağımsız alanlarda kullanımını incelendiği gibi, görsel sanat yapıtlarının edebiyat, sinema, fotoğraf, reklam gibi değişik alanlarda kullanımına açıklık getirecek olan *ekfrasis* kavramı üzerinde durulacaktır. Sanat yapıtlarının şiir, düz yazı, roman gibi yazınsal metinlerde, aynı zamanda yazın dışı sinema, reklam gibi bağlamlarda kullanımını incelenirken, dolayısıyla sanat yapıtlarına karşı sergilenen farklı bakış açıları, farklı görme biçimleri ve sanat yapıtlarının dilsel temsil edilmiş biçimleri şair, yazar, yönetmen ve reklamcı bakış açılarıyla irdelenecektir. Bu aşamada John Berger'in "*Görme sözcüklerden önce gelir,*"* ifadesini hatırlamakta fayda vardır. "Görsel sanat yapıtlarının dilsel temsili" anlamına gelen *ekfrasis*, görme ediminden sonra sanat yapıtının sözlü ya da yazılı olarak sözcüklerle ifade edilme aşamasını beraberinde getirmektedir.

Metinlerarasılık başlığı altında incelenecek olan *ekfrasis* kavramı, yalnızca yazılı metinler arasındaki etkileşim ile sınırlı kalmayan metinlerarasılık olgusuna, görsel sanatlar ve yazın arasındaki etkileşime değinerek açıklık getirmektedir. Öyle ki, görsel sanatlar ve yazın ilişkisi, resim-şiir ya da imge-söz adı altında, antik çağlardan başlayarak çeşitli filozoflar, sanat eleştirmenleri ve sanatçılar tarafından değişik yaklaşımlar sergilenen bir tartışma konusu olmuş, değişik görüşleri de beraberinde getirmiştir. Çalışmada, bu görüşlerin bir sentezi olarak karşımıza çıkan *ekfrasis* kavramının geniş bağlamda tanımı yapıldıktan sonra kavramın kökenine inilmekte, kavramın edebiyat ve sinema ile buluşmasına kadar geçirdiği evrimsel süreç kapsamlı bir biçimde incelenmektedir. Burada amaç, edebiyat ya da sinemada kullanılan sanat yapıtlarına değişik bir bakış açısıyla yaklaşarak *ekfrasis*'in bir inceleme yöntemi olarak kullanımına açıklık getirmektir.

Çalışmanın birinci bölümünde görsel sanatlar ve yazın ilişkisine karşı sergilenen değişik görüşlere yer verilmektedir. Antik çağ filozoflarından Plato, Aristoteles ve Sokrates'in imge-söz ilişkisine göstermiş olduğu yaklaşım, sanatın taklit ya da öğretici olma özelliğine açıklık getirdiği gibi resim-şiir birlikteliğinde imge-söz ilişkisi üzerine yapılan tartışmaların

*John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, ss:7-8.

da bir başlangıcı niteliğindedir. Bir taklit aracı olarak gördüğü sanatı, gerçeği yansıtmadığı için ideal devlet anlayışından soyutlayan Platon'un aksine, Aristoteles ve Sokrates, sanatın eğitici ve öğretici olma özelliğine vurgu yapmakta, resim ve şiiri sanatın bu işlevini yerine getiren benzer alanlar olarak kabul etmektedirler. *Şiir resme benzer (ut pictura poesis)* açılımıyla tartışmaya katılan Horatius, *Ars Poeticası'nda* duyguları yansıtmada resim ve şiirin aynı işlevi yerine getirdiğini belirtmektedir. Duyguları yansıtmada her iki sanat dalını eş değer gören Horatius'un aksine, Leonardo Da Vinci, *Sanatlararası Savaş* anlamına gelen *Paragonesi'nde* resmi şiire üstün göstermekte, resmin, onun deyimiyle organların en soylusu olan göze hitap etmesi nedeniyle, zamana yayılan şiire göre hemen algılandığını belirtmektedir. Resim-şiir birlikteliğine değişik bir yaklaşım sergileyen bir diğer sanat eleştirmeni olan Lessing, *Laokoon'unda*, Da Vinci'nin yaklaşımını daha da ileriye götürerek resim ve şiir arasındaki sınırlara dikkat çekmektedir. Ona göre şiir devingen, sesli ve zamana bağlıdır, resim ise durağan, sessiz ve bir anı doldurandır.

Çalışmanın birinci bölümünde, görsel sanatlar ve yazın arasındaki karmaşık ilişkilere açıklık getirecek bir kavram olarak Batı eleştirisine kazandırılan *ekfrasis* kavramının da geniş bir tanımı yapılmaktadır. Bu bölümde, Yunanca "detaylıca söylemek" anlamına gelen, *ek* ve *phrazien* sözcüklerinden oluşan *ekfrasis* kavramının eleştirmenler tarafından yeniden ele alınarak, "Görsel sanatların sözle temsili" olarak özetlenen değişik tanımlamalarına yer verilmektedir. Yine bu bölümde, *ekfrasis* kavramının kökenine inilmekte ve "göz önünde canlandırma sanatı" olarak "zihinde bir pencere açmak" ve dinleyenleri izleyici konumuna dönüştürerek "duygusal bir tepki vermeye yöneltmek" amacıyla bir retorik öğesi olarak Antik Çağ Sofist öğretmenleri tarafından el kitaplarında kullanılması incelenmektedir. Konularını savaşlardan, uzamlardan, zamanlardan ya da kişilerden alan retorik konuşmaları, Homer gibi şairlerin yapıtlarına dönülerek daha da zenginleştirilmiştir. Böylelikle, Homer'in *İlyada* destanında Akhilleus'un kalkanını tasvir ettiği bölüm *ekfrasis'in* edebiyattaki ilk kullanım örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Kurgusal *ekfrasis* örneklerinden biri olan kalkan tasvirinin yanısıra gerçek sanat yapıtlarına yönelinerek sanat yapıtlarının düz yazı niteliğinde tasvir edildiği *Narcissus* ve *Eros Heykeli* gibi örneklere de yine bu bölümde yer verilmektedir. Bu durum, sanat yapıtlarının dil ile buluşmasının da altını çizmektedir.

Özünde duygusal tepkiye neden olarak dinleyenleri ikna etmek olan retorik *ekfrasis*, bu özelliğini Bizans döneminde de devam ettirmiştir. Kutsal içerikli, dini temaların anlatıldığı vaazlarda, anlatılan olayların bellekte canlandırılmasına olanak verdiği için *ekfrasis'in* kutsal amaçlı kullanımı da söz konusudur. Kutsal *ekfrasis* bölümünde, dini bir simge ve aynı zamanda mimari bir sanat yapıtı olan Ayasofya kilisesinin Paul the Silentary tarafından

yapılan ünlü tasviri yer almaktadır. Özünde retorik olma özelliğini daima koruyan *ekfrasis*, Rönesans döneminde bir sanat eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Michelangelo tarafından yapılan Sistine Şapeli 'inin duvarlarını süsleyen freskler, sanat tarihçisi Vasari'nin ünlü yapıtı *Vite*'sinde betimlenmiş ve *ekfrastik* olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, 20.yy'da yazın eleştirisine kazandırılan metinlerarasılık olgusunun kuramsal çerçevede tanımına yer verilmektedir. Metinlerin yalnızca yazınsal olan metinlerle etkileşimiyle sınırlandırılmayan metinlerarasılık kavramı, görsel sanatlar ve yazın arasındaki karşılıklı alışverişlere değinerek sınırlarını daha da genişletmiştir. Metinlerarasılık bağlamında ele alınan *ekfrasis*, bu etkileşimin doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. *Ekfrasis*, görsel sanatlar ve yazın gibi farklı gösterge dizgeleri arasındaki ilişkiye açıklık getirdiği gibi başlı başına bir yöntem olarak da değerlendirilmektedir. Horatius, Leonardo Da Vinci ve Lessing'in yaklaşımlarının bir sentezi olarak ele alınan *ekfrasis*, göz-kulak, durağan-devingen, uzamsal-zamansal, sesli-sessiz gibi resim-şiir arasında belirlenen ikili karşıtlıkların yanısıra görsel sanatların dışıl, yazının ise eril olarak ele alınmasıyla bambaşka bir yaklaşımı da beraberinde getirmektedir. Cinsiyet Rollerini/Ben ve Öteki adlı bölümde *ekfrasis*'in nasıl bir inceleme ve anlam yaratma yöntemi olduğu açık bir biçimde belirtilmektedir.

Ekfrasis'in edebiyatta doruk noktasına çıktığı ve *ekfrastik* şiir olarak adlandırılan edebi bir türün görüldüğü Romantik Dönem, müzelerin yaygınlaşmasıyla şairlerin sanat yapıtlarıyla buluştuğu alanlara dönüşmüştür. Bu dönemde, müzeleri ziyaret eden ve görsel sanat yapıtları üzerine şiir yazan şairler arasında William Wordsworth, Percy Bysshe Shelley ve John Keats örnekleri üzerinde durulmuştur. Romantik Dönemin duyguları açığa vurma olan özelliğinin yansıtıldığı bu şiirler hepsi birer *ekfrasis* örneği olarak incelenmiştir. Viktorya Dönemi şair ve ressamı Dante Gabriel Rossetti'nin kadın izleğini ele aldığı resim ve şiirleri çalışmada incelenen diğer *ekfrastik* şiir örnekleridir. Bireyselleşen göz anlayışının egemen olduğu modern dönemde, şairler şiirleri aracılığıyla aktarmak istedikleri duygu ve düşüncelerini bazı resimlere gönderme yaparak aktarmaktaydılar. Bu dönemde şairlerin sıklıkla başvurduğu ve şiirlerinde bir gönderge metin olarak kullandıkları ressamın yapıtlarından en bilindik örnek Pieter Brueghel resimleridir. Melih Cevdet Anday gibi Türk Edebiyatından da örneklerin bulunduğu, karşılaştırılmalı edebiyat alanına giren bu şiirler *ekfrastik* örnekler olarak çalışmada incelenmiştir. *Ekfrastik* şiir özgürleştiği bir alanda varlığını korumaya devam ettirmiştir.

Fotoğraf çalışmasından yola çıkılarak *ekfrasis*'in sinemada kullanımı bu bölümde değinilen bir diğer konudur. Sinemada arka planda kullanılan birer duvar ögesi olan resimler ve sinema karakterlerinin bu resimlerle girmiş oldukları etkileşim anlamına gelen sinemada

ekfrasis, sinematografik özelliklerle ele alındığında belirli bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Hem edebiyat hem de sinemada kullanılan sanat yapıtlarının incelenmesine açıklık getirecek dört ana başlık olan *Niteleyen Ekfrasis*, *Betimleyen Ekfrasis*, *Dramatik Ekfrasis* ve *Yorumlayan Ekfrasis* bu bölümde değinilen önemli başlıklardır. Belirlenen bu yöntemler çalışmada uygulaması yapılan *İnci Küpeli Kız* roman ve filmin de belirleyici yöntemler olmuştur.

Bu bölümde yer alan ve çalışmanın önemli bir alanını kapsayan *İnci Küpeli Kız* yapıtı *ekfrastik* olarak değerlendirilmekte, böylelikle *ekfrasis*'in şiirin yanısıra roman ve sinemada kullanımına da açıklık getirilmektedir. Vermeer'in yaşamının ve sanatının incelendiği bölümde, resimlerinde kullandığı kadın imgesinin önemi de vurgulanmaktadır. *İnci Küpeli Kız* resminden romana uyarlanan Tracy Chavelier'in *İnci Küpeli Kız* adlı romanı uzam, zaman, karakterler ve özet başlıkları altında kapsamlı bir biçimde ele alınmakta ve romanda kullanılan sanat yapıtları *ekfrasis* başlığı altında değerlendirilmektedir. Yine aynı adlı romandan sinemaya uyarlanan *İnci Küpeli Kız* filminde de romanda izlenen aynı yol izlenmekte, filmin karakterleri ve öyküsü, filmde kullanılan sanat yapıtları *ekfrastik* açıdan irdelenmektedir. *Ekfrasis*'in hem roman hem de sinemada anlam yaratmada, karakter gelişiminde, konulararası geçişlerde, belirli temaların ortaya çıkmasındaki işlevi ve önemi vurgulandığı gibi çalışmada üzerinde durulan ikili karşıtlıklar, cinsiyet rolleri ve niteleyen, betimleyen, yorumlayan, dramatik *ekfrasis* yöntemleri hem roman hem de filmde kullanılmaktadır. Aynı zamanda *ekfrasis*'in ideolojik ve toplumsal alanda değişik açılımlara yön veren belirleyici bir yöntem olması da vurgulanmaya çalışılmıştır. Bölüm sonunda bir özet olarak *İnci Küpeli Kız* roman ve sinemasında kullanılan resimlerin gösterildiği bir çizelge yer almaktadır. İkinci bölüm, edebiyat ve sinema ötesi bir saptamayla son bulmakta ve *ekfrasis*'in reklam iletilerinde kullanılması üzerinde durulmaktadır.

Çalışma, görsel sanat yapıtlarının kullanım alanlarına açıklık getirdiği gibi *ekfrasis* aracılığıyla sanat yapıtlarının şiir, roman gibi yazınsal metinlerde, aynı zamanda sinema ve reklam gibi görsel metinlerde kullanımına değişik bir bakış açısı getirilmesi amaçlanmaktadır. Böylelikle anlam yaratma, yorum ve ifade özgürlüğüne sahip olan dilin, dar ve belirli bir alanla sınırlı olan sanat yapıtlarını temsil ediş biçimleri de sanat eleştirmeni, şair, yazar, yönetmen ve reklamcı bakış açısıyla incelenmektedir. Çalışmada metinlerarasılık kavramının da tanımı yapılmaktadır. Yalnızca yazınsal metinler arasındaki etkileşim ile sınırlı kalmayan metinlerarasılık bağlamında görsel sanatlar ve yazın arasındaki ilişkiye açıklık getiren *ekfrasis*'in metinlerarası bir yöntem olarak ele alınması sağlanmakta böylelikle kavramın kuramsal çerçevedeki varlığı da belirginleşmektedir.

1. BÖLÜM: GÖRSEL SANATLAR VE YAZIN İLİŞKİSİ

1.1 Sanatsal Açıdan İmge-Söz İlişkisi Önceller

Heykel, mimari, resim gibi görsel sanat dallarıyla yazın arasındaki ilişki yüzyıllardır üzerinde durulan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha çok resim ile mitolojide ilham kaynağı Muses* olarak adlandırılan “şiiir” arasındaki ilişki, temel alınarak ortaya konan tartışmalar aslında imge-söz ilişkisinin tarihçesine de ışık tutmaktadır. Her iki sanat dalı, özünde güzellik kavramına hizmet etse de resim-şiiir ilişkisi bazen farklı görüşlere neden olmuş, bazen aralarındaki ilişki “sanatlararası savaş” olarak nitelendirilmiş, bazen de “kardeş sanatlar” olarak adlandırmıştır. Yansıtmaya ya da taklit etme olarak çevrilen *mimesis* sözcüğü sanatın amacını ortaya koymuştur; sanat ve dolayısıyla sanatçının amacı dünyayı, toplumu, yaşamı olduğu gibi taklit etmek ve yapıtlarıyla yansıtabilmektir. Bu bağlamda, farklı sanat dalları arasındaki etkileşime ışık tutan, bir resim ile şiiiri, ressam ile şaiiri ya da daha geniş anlamıyla imge ile sözü bir araya getiren ve farklı görüşlerin bir sentezi olarak ortaya çıkmış *ekfrasis** kavramına değinmeden önce bu kavramın özünü oluşturan farklı yaklaşımlara kısaca değinmekte yarar vardır.

1.1.1 Plato, Aristoteles ve Sokrates

Antik Yunan filozofu Platon, (M.Ö.427-M.Ö.347) şair ve ressamın ideal bir devlette olmaması gerektiğini *Devlet* adlı yapıtında savunmaktadır. İdealar kuramını ortaya koyarak dünya üzerindeki nesnelere idealar dünyasındaki asıllarının bir yansıması olduğunu ileri süren Platon, bu felsefi görüşünü *Devlet* adlı yapıtının 10.bölümünde verdiği sedir örneğiyle göstermekte ve üç sedirden söz etmektedir. Birincisi Tanrı'nın yaptığı nesnelere, ikincisi marangozun yaptığı nesnelere ve üçüncüsü de ressamın yaptığı nesnelere. Platon'a göre ressam, Tanrı'nın ve marangoz'un yaptıkları nesnelere taklitçisi konumundadır.

* Stephen L. Harris & Gloria Platzner, *Classical Mythology*, California State University, Sacramento, Mayfield Publishing Company, 1995, sf.54, Muses: Mitolojide Zeus ve Mnemosyne'nin dokuz çocuğu. Her biri bir sanat dalının ilham kaynağını sembolize etmekte. Sırasıyla Calliope-epik şiiir, Clio-tarih, Erato-aşk şiiiri, Euterpe-lirik şiiir, Melpomene-trajedi, Polyhymnia-kutsal şiiir, Terpsichore-koro dansı ve şarkı, Thalia-komedi, Urania-astronomi.

* İngilizce *ekphrasis*, *ecphrasis* ve *ekphrastic* olarak yazılan sözcük bazı Türkçe yazılı kaynaklarda *ekfrasis* ve *ekfrastik* olarak kullanılmaktadır. Çalışmada da sözcüğün *ekfrasis* ve *ekfrastik* şekli kullanılmıştır.

Ressam, Tanrı'nın yaptıklarını taklit eden marangozun yapıtlarını taklit ederek gerçekten tamamen uzaklaşmaktadır ve taklit ettikleri hakkında hiçbir bilgisi de yoktur.¹ Bu bağlamda Platon'a göre, ressamın yaptıkları yalnızca gerçeklikten uzak, taklit sanatıdır. Ona göre, resim, ideaların bulunduğu gerçek dünyanın değil, kopyalarının bulunduğu görünen dünyanın yansımalarıdır.² Bu noktada Platon, şairleri de ressamla benzetmektedir. Tıpkı ressamlar gibi şairler de benzetmecidirler ve gerçeğe ulaşmaları olası değildir. Gerçeklikten tamamen uzakta olmalarına rağmen, hiç bilgisi olmadıkları halde her şey hakkında söz sahibi gözüken şairler aslında insanları yanlış yönde etkilemekte ve duyguları uyandırırken akla zarar vermektedirler.³ Resim, çizim ya da genel olarak tüm taklidi sanatlar kendi işlerini yaparken gerçekten uzaklaşırlar ve bizim içimizdeki akıldan uzak yanımızla dostluk ederler. Bu yüzden ki Platon'a göre, sanatçıların yerini filozoflar almalı ve sanatçılar devletten atılmalıdır.

Platon'un şiir anlayışına bambaşka bir yaklaşımda bulunan bir diğer Yunan düşünür ise Aristoteles'dir (M.Ö 384-M.Ö 322). Ressam ve şairin ideal *Devlet*'i için zararlı olduğunu söyleyen Platon'un aksine Aristoteles, ünlü yapıtı *Poetika*'da sanat dallarının birer taklit amacı güttüğünü ancak bu taklit ögesinin, Platon'un ideasından ziyade gerçeği taklit ettiğini belirtmektedir. Resim ve şiir sanatı üzerine şöyle bir saptamada bulunmaktadır; Aristoteles'e göre öğrenme, yalnızca filozoflara ait bir yeti değil, tüm insanların hoşlandığı bir durumdur ve taklit eden sanat aracılığıyla insanlar hem öğrenir hem de hoşnut olurlar. Aristoteles'e göre resimlere bakmaktan hoşlanırsınız çünkü bakarken öğrenebiliriz, akıl yürütebiliriz. Resim, taklit yoluyla herhangi birini betimler ve bizde resmin kimi betimlediği hakkında saptamada bulunabiliriz. Resmin kimi ya da neyi betimlediğini bilemesek bile bu kez bizi hoşnut edecek olan resmin yapılışındaki ustalık, renkler ya da başka bir neden olacaktır. Şair de ressam gibi taklit ettiği şeye tüm yeteneğini kullanarak ses vermekte ve şiiri meydana getirmektedir.⁴

¹ Bkz, Platon, *Devlet*, çev: Neval Akbıyık, İstanbul, Antik Batı Klasikleri, 2010, sf.35.

² Bkz, A.g.y., sf.359.

³ Bkz, A.g.y., ss:369-71.

⁴ Bkz, Aristoteles, *Poetika, Şiir Sanatı Üstüne*, çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yayınları, 2010, sf.27.

Dolayısıyla, Aristoteles, ozandan bir ressam gibi bahsetmekte ve ressamın üstlendiği görevleri şöyle belirtmektedir: Ozan, tıpkı ressam ya da başka herhangi bir imge yapıcısı gibi taklit eden biri gibidir, ya varolmuş ya da şimdi varolan şeyleri, ya var oldukları söylenen ya da var gibi görünen şeyleri ya da olması gereken şeyleri yabancı sözcüklerle, eğretilmelerle ve sözel dışavurumla bir sürü değişikliğe başvurarak bize aktarmaktadır.⁵

Bir diğer Yunan filozofu olan Sokrates'in (M.Ö. 470- M.Ö. 399) resim-şiiir ilişkisine ilişkin düşüncelerini irdelediğimizde ise, *Phaidros* diyalogunda yazı ile resim arasındaki etkileşim aşığıdaki biçimde ortaya koyulmaktadır:

*“Phaidros, bir şey hakkında yazı yazmak garip bir şekilde resim yapmaya karşılık gelmekte. Ressamın ürettikleri gözlerimizin önünde adeta canlıymış gibi durmakta, fakat onlara soru sorduğunda derin sessizliklerini korumaktalar. Bu, yazılan kelimeler ile de aynı aslında; seninle adeta zeki biri gibi konuşuyor görünüyorlar ama konuştukları hakkında onlara soru yönelttiğinde, öğrenmek niyetiyle, aynı şeyi söylemeye sonsuza dek devam ediyorlar. Bir kere yazılmaya görsün kime konuşup konuşmayacağını bilemezler. Hataya maruz kalır ya da hak etmediğı gibi davranılırsa tek başına kendisini koruyamayacağı gibi kendi kendini de destekleyemez. Bu yüzden bir yardımcının şefkatine ve desteğine ihtiyaç duyar.”*⁶

Bir diğer Platon diyaloğı olan *Kratylos* diyaloğunda ise Sokrates, Hermogenes ve Kratylos dil üzerinde tartışma yaparlar. Platon, *Kratylos Diyaloğun*'da, Sokrates'i konuşturarak “adların doğruluğı” sorunu ile “dilnin nesnelere özüne anahtar olduğı” görüşünü incelemektedir. Platon'a göre, “Bir sözcük nesne ile o şekilde bağılıdır ki, nesneyi düşündürür ve onu düşüncede temsil eder. Kavramların özünde nesnelere gerçekliğı kavranabilir.”⁷ Adlar ve nesnelere arasındaki ilişkiye değinen Sokrates, nesnelere adlandırılmasına dikkat çekmekte ve nesnenin doğasına uygun seslerin bir araya gelerek harfleri, harflerin heceleri, hecelerin de ad ve eylemleri belirlediğini dile getirmektedir.

Sokrates'e göre nesnelere adlandırırken adlandırılanların dikkat etmesi gereken husus nesnelere doğası olmalıdır. Sokrates, nesnelere doğasını yansıtacak seslerin bir araya gelerek harfleri, harflerin bir araya gelerek heceleri, hecelerin de birleştirilerek ad ve eylemleri belirlemesini ressamın renk seçimiyle eş değere tutmaktadır. Ona göre ressam nasıl renkler ve şekiller aracılığıyla resmettiğı şeyi taklit edip onun bir imgesini yaratırsa, adlar verilirken de farklı bir yoldan, yani bu kez, harfler ve heceler kullanılarak şeylerin özleri taklit edilip onların imgeleri yaratılmaktadır.⁸

⁵ Bkz, A.g.y, sf. 85.

⁶ *Phaedrus* by Plato, <http://classics.mit.edu/Plato/phaedrus.html>, 25.04.2011.

⁷ Doç. Dr. Engin Yılmaz, “Türkiye Türkçesinde Niteleme Sıfatları,” Değışim Yayınları, İstanbul, 2004, sf. 1.

⁸ Bkz, R. *Levent AYSEVER*, “Kratylos: Adların Doğruluğı ve Bilgi”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi 2002 / Cilt: 19 | Sayı: 2 / ss: 153-166.

Sonuç olarak, Platon, Sokrates ve Aristoteles'in imge-söz birlikteliğine ilişkin tartışmaların başlangıcını oluşturan düşüncelerine değinmek gerekirse Platon, *Devlet* adlı yapıtında ressamın, Tanrı'nın ve marangozun yaptığı nesnelere taklit ettiğini, böylelikle gerçek olan ideadan uzaklaşmış olduklarını savunmaktadır. Bu nedenle resim gerçek dünyanın değil, kopyalarının bulunduğu dünyanın bir yansımasıdır. Şairler de ressamlar gibi gerçek olmayan dünyayı taklit ederek insanları aldatmaktadır. Platon'un aksine Aristoteles *Poetikası*'nda hem resim hem de şiir sanatının taklit olmasına rağmen zararlı ve yasaklanması gereken bir olgu olarak görmemektedir. Platon'un aksine sanatın gerçeği taklit ettiğini savunmakta ve her iki sanat dalının farklı araçları kullanmasına karşın- şiir, ritim ve ses, resim renk ve biçimler- aynı amaca hizmet ettiğini savunarak hem resmin hem de şiirin insanlarda hoşlanma duygusu yarattığına ve beraberinde öğretici olma özelliğine vurgu yapmaktadır. Sokrates, *Phaidros* aktarımında resim ile şiiri birbirine gereksinim duyan, birbirini tamamlayan iki kavram olarak görmektedir. Ona göre resim, cansızlığını ve suskunluğunu sözcükler aracılığıyla bozabileceği gibi sözcüklerde kaynağı olmadan var olamazlar. Bunun için, hem resim hem de şiir birbirinin desteğine gereksinim duymaktadır. Sokrates, bir diğer aktarımı olan *Kratylos*'da, resim-şiir üzerine yaptığı saptamayı adeta devam ettirmekte ve ressamın resmini yaratırken dikkat ettiği renk seçimine nesnelere adlandırılanların adlandırdıkları nesnelere doğasına uygun sesleri seçmeleri gerektiğini ekleyerek vurgu yapmaktadır. Ressamın renk seçimini, adlandırıcının seçtiği sesler, harfler, heceler ve bunlardan oluşan adların ve eylemlerin belirlenmesine eş değer görmektedir.

Plato, Aristoteles ve Sokrates'in aktarımlarına değindikten sonra resim-şiir ilişkisinin sentezi olarak karşımıza çıkan *ekfrasis* kavramının özünü oluşturan görüşlerden söz etmek yerinde olur sanırım: *Ars Poetica, Paragone, Laokoon*.

1.1.2 Horatius, *Ars Poetica*

Şiir sanatı üzerine yazan ve bu konuda belirleyici bir rol üstlenen bir diğer şair de Romalı Horatius'tır (M.Ö 65-M.Ö 8). Yunan tarihçisi Plutarkhos, Yunan şairi Simonides'in resim-şiir ilişkisi hakkında "Resim sanatı susulan bir şiir sanatı, şiir sanatı konuşan bir resim sanatıdır" (*Die Poesie, eine redende Malerei, die Malerei, eine stumme Poesie*) tümcesini dile getirmiş ve Simonides'in bu sözü daha sonra Horatius'un ünlü yapıtı (Şiir Sanatı) *Ars Poetica*'da "Şiir resme benzer" (*ut pictura poesis*) olarak yinelenmiştir. Horatius, *Ars Poetica* adlı yapıtında öncelikle şiirin nasıl olması gerektiğine değinmekte ve dilin önemine dikkat çekmektedir. Horatius'a göre, şiirlerin yalnızca güzel olması yeterli değildir. Şiir, ayrıca zevk

vermeli ve dinleyicisinin ruhunu istediği yere doğru yönlendirebilmelidir. Bunu yaparken anlatıcının insanlar için ortak olan hüznün ve neşe gibi duyguları ilk önce kendisinin iyi bilmesi gerekmektedir. Aynı zamanda anlatıcı dinleyici ile buluştuğunda anlatmak istediklerini anlatıp, duygularını aktarırken doğru sözcükleri kullanmalı, kullanacağı dili iyi seçmelidir. Eğer anlatıcı dinleyicisinin ağlamasını arzu ederse önce kendisi hüzünlenmelidir. Anlatıcı bunu yaparken uygun olmayan sözcükler kullanırsa dinleyici ne anlatılmak istendiğini kavrayamaz ve ağlaması gereken yerde yanlış tepki vererek kahkahalara boğulabilir. Acıklı sözler hüzünlü yüzlere, tehditle dolu sözcükler kızgın yüzlere; şen sözler eğlenen yüzlere, ciddi sözler ise haşin yüzlere uymaktadır. Bunu yapabilmek ruhun heyecanlarını dile getirebilmek için dili iyi kullanmak gerekmektedir. Aksi takdirde, konuşanın başına gelenlerle sarf ettiği sözler arasında bir uyumsuzluk varsa, sonuç acıya gülmek, sevince kederlenmek olacaktır.⁹

Platon'un savunduğunun aksine Horatius da Aristoteles gibi sanatın işlevinin eğitmek ve zevk vermek olduğunu *Ars Poetikada*^{*} belirtmektedir:

“Şairler ya bize yararlı olmayı ya da bizi memnun etmeyi, yahut aynı zamanda, hem zevk veren hem de yaşamımız için yararlı olan sözler söylemeyi arzu ederler. Her ne öğretiyor olursanız olun, bırakın kısa ve öz olsunlar, böylece açık fikirli ruhlar söylediklerinizi çabukça kavrayacak ve sadakatle akıllarında tutacaklardır.”

Horatius, resim-şiir arasındaki tartışmaya *Ars Poetika* yapıtında kullanmış olduğu *ut pictura poesis*, “şiir resim misali” ya da “şiir resme benzer” olarak çevrilen sözü ile bir yaklaşımda bulunmakta ve her iki sanatın birbirinden üstün olmadığını aksine şiir ile resmin birbirine eşdeğer olduğunu savunmaktadır:

“Şiir resme benzer. Bazı eserler çok yaklaştığınızda büyüler sizi, bazılarıysa uzaktan baktığınızda. Biri karanlık bir seyir yerini yeğlerken diğeri ışıktaki görülmek ister, çünkü eleştirinin etkili yargısından korkmaz. Biri yalnızca bir kez haz verir, diğeri ise on kez bile baksam haz vermeye devam eder.”

⁹ Bkz, Horatius, *Ars Poetika*, İngilizceden çevirenler: Irmak Bahçeci, Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 19: 2005, ss:3-4.

^{*}Horatius, A.g.y.,ss: 9-12.

“Deniz Şengel’e göre, “Horatius’un buradaki sentaksı devingendir; *ut* kelimesi, karşı karşıya getirdiği iki varlığın arasında hiyerarşik bir ilişki kurulmasını engellemekte, denklemin iki yanından birine öncelik tanımamaktadır.”¹⁰

Horatius’un belki de “kardeş sanatlar” olarak dünyaya yayılan şiir-resim birlikteliğine vurgu yaptığı söylemi aşağıdaki gibidir:

“Bir şiiri övgüye değer kılan doğa mıdır sanat mı, diye bir soru var: zengin bir doğal yetenek damarına sahip olmayan çalışmanın da ham bir yeteneğin de başarıya ulaşacağını düşünemiyorum. Herkes birbirinden yardım ister ve karşılıklı dostluk yeminleri eder.”

1.1.3 Leonardo Da Vinci, *Paragone*

Horatius’un *ut picture poesis* sözü günümüzde geçerliliğini korusa da Rönesans dönemi sanatçılarından Leonardo Da Vinci (1452 - 1519) *Paragone* adlı yapıtında bu sözü geçersiz kılarak, görsel sanatlar ile yazın arasındaki bitmek tükenmek bilmeyen çatışmalar anlamına gelen *paragone* ile resmin tüm sanatlara olan üstünlüğünü vurgulamaktadır. Resim, onun gözünde diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi şiirden de üstündür ve şairlere şöyle bir gönderme yapmaktadır:

“Eğer siz şekillerin görüntülerini anımsayıp betimleyebiliyorsanız, ressam onları, hatta yüzlerdeki ifadeleri yaratan ışık ve gölgelerle canlanmışçasına gösterebilir: bu alanda sizin kaleminiz bizim fırçamızla boy ölçüşemez.”¹¹

Rönesans dönemi şiir sanatı günümüz şiir anlayışından biraz farklıydı. Şiir, yalnızca duygularla ya da hayal gücü ile sınırlı kalmamakta, büyük felsefi öngörülere de açıklık getirmekteydi. Virgil, Ovid, Homer örnekleri gözönünde bulundurulursa şair mutlak ahlaki doğruların elçisiydi. Örneğin, Floransalı hakim Leonardo Bruni, Dante’nin şiirlerini felsefe, teoloji, astroloji, aritmetik ve tarih ile ilgili bilgiler içerdiği için evrensel olarak nitelendirmiştir.¹² Leonarda da Vinci bu bilgideki şairlere de şöyle bir göndermede bulunmaktadır:

“Eğer sizler, vakanüvisler, ozanlar ya da matematikçiler, nesnelere gözle asla görmemiş olsaydınız, onların yazılarımızda ayrıntılarıyla anlatmada epey zorlanırdınız.”¹³

¹⁰ Özlem Uzundemir, *İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010, sf.18.

¹¹ Leonardo Da Vinci, *Paragone (Sanatların Karşılaştırılması)* Notos Kitap, 2007, sf.20.

¹² *Paragone: painting or sculpture?* <http://www.universalleonardo.org/essays.php?id=575>, 04.08.2011.

¹³ Da Vinci, A.g.y., sf.22.

Resim sanatının şiir üzerindeki egemenliğini geçerli kılmak için Leonardo Da Vinci, zaman ve görsel uyum birlikteliğinden söz etmektedir. Resim, en önemli duyu organı olan göze seslenmektedir. Şiir ise, okunurken zamana yayıldığı ve üzerinden belli bir süre geçtiği için algılanması daha yavaş olmakta ve bütünlüğü bozulmaktadır. Göz ise gördüğünü eşzamanlı olarak hemen algılamaktadır. W.J.T. Mitchell, *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji* adlı kitabının *Leonardo ve Duyular Tartışması* adlı bölümünde duyuların polemik araçlar olarak kullanımının hiçbir yerde, Leonardo Da Vinci'nin *Paragone*'sinden daha iyi bir örneği olamayacağını savunmaktadır. Leonardo için göz, duyuların en soylusudur, ruhun penceresidir. Göz en kuşatıcı ve yeteneklisidir; en yararlı ve bilimsel duyu organıdır; çünkü o, doğal olarak nesnede temellenen ve göze ulaşan piramidi kompoze eden düz çizgiler boyunca bir perspektife özgü bakışı inşa eder, göz işlevi itibarıyla diğer duyu organlarından çok daha az aldatıcıdır.¹⁴

Şair nasıl ki şiirini süslü sözcüklerle donatıyorsa, ressam da aynı şekilde *ingenio* gücü (yaratıcılık gücü) sayesinde her şeyi gerçeğine uygun bir biçimde resmetmektedir. Leonardo, şairin bu durumuna iğneleyici bir gönderme yapmaktadır: “Bir şair için ne sıkıcı ve uzun bir uğraş olmalı bir savaş sahnesinde savaşıp savaşçıları ve silahlarının hareketlerini betimlemek.”¹⁵ Mitchell, kitabında, resmin gerçeği yansıtırken aldatıcı olma özelliğine de vurgu yapmaktadır. Böylelikle resim, daha etkili ve ikna edici olmaktadır. Leonardo'dan şu alıntıya yer vermektedir: “Resim, hayvanları bile aldatır, çünkü sahibine benzerliğinden ötürü bir köpeği aldatan resimler gördüm; aynı şekilde resimdeki köpeğe havlayan ve onu ısırılmaya çalışan köpekler, resimdeki maymuna sınırsız sayıda aptalca şeyler yapan maymunlar gördüm. Üstelik resimlere aptalca davrananlar yalnızca hayvanlar değildir: insanlar yaşayan canlı bir kadını resmetmeyen resimlerdeki kadınlara aşık olurlar, erkekler açık saçık sahneler karşısında şehvet ve arzuyla dolabilirler ve gayet tabii her şeyin en yanlışı olan putperestlik günahına sürüklenebilirler.”¹⁶

Da Vinci'ye göre şiir, dile ve onu oluşturan sözcüklere dayanmaktadır çünkü her ikisi de insan yapımıdır. Oysa resim, herkesin bildiği ve tanıdığı doğayı temsil edip yansıtmaktadır. Bu nedenle resim daha az anlaşılması zor, şiir ise insanı karmaşaya sürükleyen bir olgudur:

“Ve eğer sen, ozan, sen bir öyküyü kaleminle resmediyorsan, resim fırçasıyla onu, daha doyurucu ve anlaşılması daha az sıkıcı bir biçimde gösterir.”¹⁷

¹⁴Bkz, W.J.T Mitchell, *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, çev.Hüsametin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2005, sf.151.

¹⁵*Paragone: painting or sculpture?* <http://www.universalleonardo.org/essays.php?id=575>, 04.08.2011.

¹⁶A.g.y, ss: 152-153.

¹⁷Da Vinci, A.g.y., sf.23.

Da Vinci, Plutarkhos'un Simonides'in söylediği "resmin sözsüz şiir, şiirin ise konuşan resim" ifadesiyle eş değer olarak gördüğü resim-şiir olgusuna karşın resmin şiire olan üstünlüğünü şu eleştirel sözleriyle vurgulamaktadır:

*"Sen resme 'dilsiz şiir mi' diyorsun, ressam da ozanın sanatını 'kör resim' diye niteleyebilir. Artık sen karar ver, hangi acı daha büyüktür, kör olmak mı, yoksa dilsizlik mi? Ozanın elinin altında ressamınki kadar geniş bir konu seçeneği bulursa bile, yarattığı şeyler, insanlığı resimler kadar doyurmayı başaramaz, zira şiir nesnelere, eylemleri, olayları sözcüklerle göstermeye çabalarken, ressam onları şekillendirmek için, o şekillerin doğru görüntülerini kullanmaktadır. Artık insan için önemli olan hangisidir, sen karar ver, adı mı, görüntüsü mü? Ad, bir ülkeden ötekine değişir; biçimse, ölüm işe karışana kadar hiç değişmez."*¹⁸

Sanatta Yanılsama adlı yazısında Ernst H. Gombrich, İngiltere'nin genç ressamlarından Lucien Freud aracılığıyla Leonardo Da Vinci'nin belirttiğinin aksine ressamın da mutsuz olduğu durumlara, başka bir şeylerin varlığına gereksinim duyulduğuna dikkat çekmektedir. Lucien Freud'a göre sanatçı, yapıtını yaratma süreci içerisinde bir şeyler yaratmanın vermiş olduğu mutluluğu duyumsayabilir ancak bu mutlak ve kalıcı bir mutluluk değildir. Yapıtın tamamlanma anı yaklaştığında mutluluk duygusu uçup gitmekte ve yerini bambaşka bir duyguya bırakmaktadır; düş kırıklığı. Sanatçı o zaman yarattığının yalnızca bir resim olduğunun bilincine varmaktadır. Oysa sanatçı bitiş anına değin neredeyse canlanacağını umut etmiştir. Yaratılan şey yalnızca bir resimdir. Gombrich, bu açıklamasını bir örnekle perçinleştirir ve heykel örneğini verir. Vasari, Donatellonun Zuccone* üzerinde çalışırken ansızın heykeli baktığını ve neredeyse korkunç bir haykırıyla, ona yalvardığını söyler: "Konuş, konuş artık! Favella, favella che ti vengia il cacasangue!"

Gombrich yazısında devam eder ve Lucien Freud aracılığıyla, "sanatçının yaratma, ikinci bir gerçeklik oluşturma çabalarının önünde resim sanatının yapısından kaynaklanan kısıtlamaların acımasız bir engel oluşturduğunu belirterek, Leonardo'nun bu engelle karşılaştığını belirtmektedir. Lucien Freud'un "yalnızca bir resim" yarattığına ilişkin yakınmasında ifadesini bulan düş kırıklığı, Leonardo'nun notlarında da hissedilmektedir. "Resamlar aynada gördüğümüz nesnelere yansıyan cisimselliğin, canlılığın kendi resimlerinde bulunmadığını gördüklerinde, çoğu kez çaresizlik duygusuna kapılırlar. Oysa, her ikisini de bir gözümüzü kapayıp öyle bakmamız şıkkı dışında, bir tablo hiçbir zaman bir aynanın yansımasıyla aynı etkiyi taşıyamaz. Leonardo'nun kendi sanatını hiç doyurucu

¹⁸ A.g.y.,sf.23.

*<http://en.wikipedia.org/wiki/Habakkuk>, 30.11.2011. Habakkuk: Rönesans dönemi heykeltıraşı Donatello'nun 1423-1435 arasında yaptığı ünlü eseri Zuccone(kel) olarak da adlandırılan Habakuk heykeli. Floransa Duomo katedrali çan kulesindeki beş peygamber dizisinden biridir.

bulmamasının, sanat yapıtının tamamlanacağı andan kaçmasının nedeni, belki de bu sözlerde gizlidir: “Sanatçının tüm ustalığı ve imgelemi, son noktada güçsüz kalmaktadır. Onun yaptığı, yalnızca bir resimdir ve bu nedenle de hep tek boyutlu olarak kalacaktır.”¹⁹ Da Vinci bunu kabul etmese de gereksinimi olan edebiyatın gizeminde saklıdır.

1.1.4 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*

18.yy Alman sanat eleştirmeni Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon** (1766) adlı yapıtında şiiri diğer sanatlardan ayrı tutarak Horatius’un *ut picture poesis* kavramındaki imgesöz eşitliğini yıkmış, plastik sanatlar ve şiirin birbirinden bağımsız olduğunu vurgulamıştır. Lessing, şiirle plastik sanatları birbirinden ayıran temel ilkeleri bulup çıkarmak için bu gurubu hareket noktası yapmış ve bunun için de kitabına *Laocoon* adını vermiştir. *Laokoon* adlı heykel ile yine *Laokoon* adlı şiiri karşılaştırmış ve şair ile ressamı birbirinden ayırmıştır. *Alman Klasisizmin’de Sanat Anlayışı* adlı yazısında Dr. Melahat Özgü, Lessing’in şiir ve plastik sanatlar ayırımına *Lakoon* heykelinde verilen ayrıntıların daha belirgin olduğunu vurgulayarak katılmaktadır. Özgü’ye göre heykelde ruh, heyecan ve canlılık görülmektedir. Lakoon’a adını veren rahibin yüzünden heyecan, ızdırıp, korku ifadesi görülürken bir taraftan da yılanı karşı giriştiği mücadelede küçük oğluna yardım etmek istediği de sezilmektedir. Özgü, *Laokoon* adlı şiire de değinmekte ve şiir ile heykel arasındaki farkı şu saptamasıyla vermektedir.

Şair Vergilius’un Laokoon’u haykırdığı zaman ağzını tamamıyla açmaktadır, ancak onun ağzını nasıl açtığını görmeyiz. Ağzını açmasıyla yüzünde beliren ifadeyi göremeyiz. Çünkü şiir, plastik sanatların tabii oldukları kanunlardan büsbütün ayrı kanunlara bağlıdır. Şairden istenilen güzellik, karakter güzelliği, ahlak güzelliğidir. Aynı şey heykeltıraştan da istenilirse hata olur, çünkü her ikisinin kullandığı araçlar ayrıdır. Şair bize göstermek istediği tabloyu bir ana toplamak zorunda değildir. Herhangi bir hadisenin meydana gelişini başından sonuna kadar birbirini takip eden anlarda gösterir. Dr. Melahat Özgü çalışmasında “*Sanatlar birbirinden nasıl ayrılır?*” sorusunu sorarak Lessing’in sanatlar arasındaki hudutları gösterme

¹⁹ Bkz, Ernst H. Gombrich, “Sanatta Yanılsama: Pygmalion’un Sihirli Gücü”, çev.Ahmet Cemal, 1991, http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_sanatta_yanilsama_pygmalion.html

* <http://en.wikipedia.org/wiki/Laoco%C3%B6n>, 17.11.2011. Laokoon: Vatikan Müzesi’nde bulunan Rodoslu üç heykeltıraş Agesandre, Polydore ve Athénodore tarafından yapılan ünlü Roma dönemi yapıt Laokoon ve Oğulları heykeli. Vergilius’un “Aeneis” epik destanında Truva’ya gelen içi savaşı dolu tahta atın alınmaması için ısrar etmesi üzerine tanrılarca cezalandırıldığı sanılan ve iki oğluyla birlikte yılan tarafından boğulan Truvalı rahip.

görevini yüklediğini belirtir. Bu nedenle Lessing, Simonides'in "*Resmin susan bir şiir, şiirinde konuşan bir resim*, olduğu antitezinden hareket eder (*Die Poesie, eine redende Malerei, die Malerei, eine stumme Poesie*) ve sonuçta sanatların birbirinden taklit araçları ile ayrıldıklarını ileri sürer.²⁰

Lessing'e göre resim sessiz, bir anı dolduran ve durağandır. Dil ise devingen, sesli ve zamana dayalıdır. Bu yaklaşımla Lessing, resimde gözle görülen şeyin bir anda algılanabildiğini, şiirde ise zamanla olabileceğini savunmaktadır. Bu nedenle şair, belleğimizde oluşturacağımız tabloyu bir anda göstermek mecburiyetinde değildir. Gözün bir anda görüp algıladığını, şair sözcükleri kullanarak yavaş yavaş aktarmaktadır. Dr. Özgü çalışmasına şöyle devam eder: "*Şiirde işaretler biribiri arka sıra takip eder, resimde ise, yan yana dizilir. Gayeye varmak için sanatçılar, ortaya bir sürü kaideler koymuşlar ve bunları bütün sanatlara uygulamışlardır. Bir sanatın şartları, bütün sanatlara teşmil edilebilirse, o şartlar iyi olmaz. İyi şartlar, başlı başına tek sanata inhisar eden şartlardır. Bunun için de Lessing, Plutarch'dan gayet güzel bir misal verir; "Bir anahtar ile odun kırmak, bir balta ile kapı açmak isteyen yalnız o âletleri kırmaz, aynı zamanda bu âletlerin vereceği faydadan zarar görür.*"²¹

"Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" (Laokoon ya da Resimle Yazın Arasındaki Sınırlar Üzerine) adlı (1767/69) kösetası niteliğindeki yapıtında Lessing, bu iki türü kesin bir sınırla ayırarak, alegorik anlayışa son vermektedir. Resimde gövdelerin figürler ve renklerle uzam içinde yanyana canlandırıldığını, yazının ise, edimleri süremin akışında art arda anlattığını vurgulamaktadır. Yazın kendi süreci içinde her şeyi oluşturmakta, devingen bir edimle bir oluşumu ve etkileşimi belirtmektedir.²²

Mitchell, kitabının *Uzay/Mekân ve Zaman, Lessing'in Laocoon'u ve Tür Politikaları* adlı bölümünde Lessing'in ortaya attığı uzay/mekân-zaman farklılaşmaları kuralının açık istisnalarını açıklamak amacıyla geliştirilen stratejilerin yine Laocoon'da müjdelendiğini belirtmektedir. Lessing'in, kendi ilk prensiplerini ortaya koyduğunu ve bu ilk prensiplerin en

²⁰Bkz, Dr. Melahat Özgü, "Alman Klasizizmin'de Sanat Anlayışı", ss: 539-540, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1043/12592.pdf>, Haziran 2011.

²¹A.g.m.,sf.541.

²²Bkz, "Lessing, Yahudiler (Bir Perdelik Güldürü)", Almancadan çeviren Yüksel Pazarkaya, Dünya Klasikleri Dizisi: 88, Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık, <http://www.belgeler.com/blg/29xs/lessing-yahudiler-pdf-turkce-kitap-ekitap>, Şubat 2000.

açık ihlallerini dile getirecek kadar ileri gittiğini savunmaktadır. Lessing'in cisimlerin resme özgü nesnelere olduklarını, eylemlerin şiire ait konular oldukları saptamasından yola çıkarak Lessing'in şu sözlerini alıntılar:

“Ancak bütün cisimler yalnızca uzayda/mekanda var olmakla kalmaz, aynı zamanda zamanda da var olurlar. Onlar varlıklarını sürdürürler ve sürekliliklerinin herhangi bir anında farklı bir görünüşle ortaya çıkabilir ve farklı ilişkilere sahip olabilirler. Sonuçta resim, aynı zamanda eylemleri de taklit edebilir, fakat bunu yalnızca formlar ortaya koyduğu ölçüde yapar.”²³

Mitchell devam eder ve uzaysal/mekansal sanatın zamansal sanat haline geldiğini Lessing'in şu sözleriyle belirtir:

“Diğer taraftan eylemler, bağımsız olarak var olmazlar, daima faille bağlı olmak durumundadırlar. Failler cisimler oldukları veya cisimler olarak görüldükleri ölçüde şiir cisimleri de tasvir eder, fakat yalnızca eylemler vasıtasıyla dolaylı olarak.”²⁴

Lessing'in aslında vurgulamak istediği şu benzetmesiyle anlatılabilir:

“Resim ve şiir, hiçbiri diğerinin faaliyet alanının kalbindeki özgürlüklerin yakışıksız özgürlükler sayılmasına imkân vermeyen, fakat hudutlar üzerinde karşılıklı hoşgörü, şartların her birini diğerinin haklarını gasp etmeye zorlayabilecek her küçük sınır ihlali için bir barışçı çözüm sergileyen sıkı fıkı ve dostça yaşayan iki komşu gibi olmalıdır.”²⁵

Michal Sage, *Giriş: Edebiyat ve Sanat: Görsel Poetika, Dil ve Sanatsal Temsil Üzerine Bir Fransız Perspektifi* adlı yazısında bu konuya değinmekte ve Lessing'in yaklaşımına şu biçimde bir saptamada bulunmaktadır: “[Lessing]'in 1766 tarihli “Laocoon: An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry” adlı yapıtındaki itirazları Horace'ın sanısını ortadan kaldırma isteğinden ziyade, sanatların saflığı ve sınırlandırılmasıyla ilgiliydi, bu da kendi içinde birtakım neoklasik estetik kaygılar yansıtıyordu. Bununla birlikte, görsel sanatların uzaysallığı ve sözselle sanatların zamansallığı üzerindeki ısrarı postmodern anlamda bir çatışma doğurmaz; çelişkili bir biçimde bu, sanatlar arasında yapıcı ittifaklar meydana getirmiştir. Bunun amacı Horace'ı tartışmayı sürdürmek değil, imaj ve metin arasındaki karmaşık ilişkilere dair yeni perspektifleri günışığına çıkarmaktır.”²⁶

²³Bkz, W.J.T Mitchell, *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, çev: Hüsamettin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2005, sf.127.

²⁴A.g.y.,sf.:128.

²⁵A.g.y, sf.133.

²⁶ Michel Sage, *Giriş: Edebiyat ve Sanat: Görsel Poetika, Dil ve Sanatsal Temsil Üzerine Bir Fransız Perspektifi*, çeviren: Zeynep Cansu Başeren, <http://www.poetikhars.com/giris-edebiyat-ve-sanat-gorsel-poetika-dil-ve-sanatsal-temsil-uzerine-bir-fransiz-perspektifi>, 04.11.2010.

1.2 Ekfrasis: Kavram-Tanım-Köken

Batı edebiyatında özellikle 20.yy itibarıyla daha sık kullanılmaya başlanan *ekfrasis* sözcüğünün kökeni Antik Yunan'a dayanmaktadır. James Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry* adlı kitabında *ekfrasis*'in "detaylıca söylemek" anlamına gelen Yunanca *ek* ve *phrazien* sözcüklerinden oluştuğunu belirtmektedir. "Görsel imgenin sözle temsili, sanat hakkında betimleyici ve şiirsel yazı yazmak" olarak tanımladığı *ekfrasis*,²⁷ Oxford Classical sözlüğünde "bir şeyin sözle temsili" olarak tanımlanmıştır.²⁸ Özellikle edebiyat ve sanat eleştirmenlerince bir inceleme konusu olan *ekfrasis* için birçok farklı tanımda bulunulmuştur. John Bender, *ekfrasis* için "gerçek ya da kurgusal görsel sanatların edebi açıklaması" olarak bir tanımda bulunmaktadır.²⁹ Jean Hagstrum'un, "sessiz sanat nesnesine ses vermek"³⁰ olarak tanımladığı *ekfrasis* için Leo Spitzer şöyle bir tanımda bulunmaktadır: "sözcükler aracılığıyla sanat nesnelerini duygusal bir biçimde algılamak amacıyla yeniden meydana getirmek, oluşturmak, sözcükler aracılığıyla sanat nesnesini (objet d'art) tasvir etmek."³¹ Murray Krieger için *ekfrasis* kavramı "edebiyatta bir plastik sanat çalışmasını taklit etmek"³² anlamına gelirken Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique: aide-memoire, Communications* adlı yapıtında kavram için, "bir söylem biçiminden bir diğerine aktarılabilen antolojik bir parça" (*L'ekphrasis est un fragment anthologique, transferable d'un discours a un autre*) tanımını yapmıştır.³³ *Ekfrasis* kavramı hakkında geniş çapta çalışmalarda bulunan W.J.T Mitchell, sözcük için şu tanımda bulunmaktadır: "Görsel temsilin sözle temsili, sessiz sanat nesnelerini seslendirmek, sanat yapıtının retorik tasvirini sunmak, kişiyi, yeri, resmi zihnin gözü önüne getirmeyi (hatırlatmayı) amaçlayan sözlü tasvir."³⁴

²⁷James Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*, London, The University of Chicago Press Ltd.,1993, sf.192.

²⁸Ryan Welsh, *Ekphrasis*, The University of Chicago: Theories of Media: KeyWords Glossary: *ekphrasis*, <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/ekphrasis.htm>, 2007.

²⁹ John Bender, *Spenser and Literary Pictorialism*, Princeton: Princeton UP, 1972, sf.51.

³⁰ Jean Hagstrum, *The Sister Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, sf.58.

³¹Spitzer, Leo, "The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar", University of Oregon Press, *Comparative Literature* 7. Eugene, or University of Oregon Press, 1955, sf. 208.

³²Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press, 1992, sf.4.

³³Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique: aide-memoire, Communication*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 in Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Great Britain, MPG Books Ltd.Bodmin, Cornwall, 2009, sf.13.

³⁴ W.J.T Mitchell, *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, çev: Hüsamettin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2005, sf.127.

Görsel sanatlar derken tabii ki de yalnızca resim ile sınırlı olmayan *ekfrasis* kavramı heykel, goblen gibi görsel sanat çalışmalarının yanı sıra mimari sanatı, vazolar, kadehler, zırh, kalkan, kılıç gibi silahları, film hatta fotoğrafı da ele alan edebiyat ile bağlantılıdır. Tüm bu nesnelere, gerçek ya da kurgusal* olabilir. Önemli olan görsel sanatlar ve edebiyatın nasıl bir araya geldiğinin anlaşılması, edebiyatın hangi sözcükleri kullanarak görsel bir imgeyi betimlediği ve yeniden yaşama döndürdüğüdür. Bu bir şiir aracılığıyla olabileceği gibi düz yazı, hikâye ve çalışmada da değinileceği gibi romanlarda da görsel bir sanat yapıtının betimlemesine rastlanabilir. Siglind Bruhn, geleneksel *ekfrasis* örneklerinin tümünde var olan özelliklerin bir sahne ya da hikaye- gerçek ya da kurgu, o sahenin ya da hikayenin görsel temsili, sunumu- resim ya da çizim, fotoğraf, oyma ya da heykel (seyirciye görsel yolla ulaşabilen herhangi bir yöntem) ve yazı diliyle o görselin açıklanması olduğunu belirtmektedir. Yazı diliyle anlatım, yalnızca görsel imgenin tanımıyla sınırlı kalmayabilir. Karakteristik olarak, izleyicide farklı tanımlara, farklı anlamsal çağrışımlara yol açabileceği gibi, izleyicinin dikkatini farklı yönde değiştirip, gözden kaçırdıkları ayrıntılara ve bağlamlara çevrilmelerine yardımcı olmaktadır.³⁵

Ekfrasis, retorik kendi doğasının sınırlarını aşan bir özelliği olarak tanımlanabilir. Yazar, kullandığı sözcüklerle yeteneğini konuşurken aynı zamanda betimlediği sanat yapıtının da özelliklerini vurgulamaktadır. *Ekfrasis*, resim ya da görsel herhangi bir yöntemle bu bir bina da olabilir, genellikle görsel etkiyi aktarmak ve duygusal tepkilere yol açmak amacındadır. Bir resmin *ekfrasisin*'de yazar kendisini belli bir zaman diliminde sınırlamaz tam aksine zamanı geriye döndürerek ya da geleceğe yönlendirerek genel bir anlatı içeriği oluşturmada özgürdür. Ayrıca karakterlerin ne hissettiği ya da söylediği hakkında düş kurma konusunda da özgürdür, onlara istediği takdirde seslenebilir. Seyirci olarak bizler ise yazı aracılığıyla o resim ile bütünleşiriz ve resmin içerisindeki yaşama doğru bir yolculuğa çıkarız. Yazı aracılığıyla hem o sanat yapıtıyla bütünleşir hem de o sanat yapıtının bağlı olduğu tarihsel sürece tanıklık etmiş oluruz. Bu yüzden sanat yapıtları diğer sanat yapıtları ile ilişkilendirilir ve birbirlerini teşvik ederler diyebiliriz. Çünkü bu süreç sanatın kaynağını

* Jane Hedley, Halpern Nick, Spiegelman Willard, *In the frame: women's ekphrastic poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler*, USA, Rosemont Publishing and Printing Corp., 2009, sf.20, Gerçek ve kurgusal ekfrasis: John Hollander ekfrasis kavramını iki aşamada ele alır; “gerçek” ve “kurgusal (notional)” ekfrasis. Gerçek ekfrasis gerçekte var olan görsel sanatları tasvir etmek iken, kurgusal ekfrasis hayalde var olanın dil aracılığıyla oluşturulmasıdır.

³⁵Bkz, Sigmund Bruhn, *Musical ekphrasis: composers responding to poetry and painting*, Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000, sf. xix in Monica Prendergast, *Ekphrasis and Inquiry: Artful Writing on Arts-Based Topics in Educational Research*, University of Victoria, 23.06.2011, sf.14, http://www.iereg.net/confs/2004/Proceedings/Prendergast_Monica.pdf.

oluşturmaktadır.³⁶ Sanatlararası bu etkileşime ışık tutan *ekfrasis* kavramı görünenin altında yatan gizli görünmeyeni zorlayarak bize bakmayı ve daha yakından bir daha bakmayı öğretir. Karşımıza çıkacak olan her şeyi büyük bir istekle deneyimlememiz için sahneye koyar.³⁷

Bu sırada yalnızca görsel ile sözcükler arasındaki diyalogla sınırlı kalmayan *ekfrasis* kavramı, sanatçı ile sanatı aynı zamanda da bir üçüncü kişi olan seyirciyi de bir araya getirmektedir. Bu, seyircinin düş gücüyle resmi harekete geçirecek olan enerjinin birlikteliğidir.

“Ekfrasis geleneği, ne yalnızca metni ne de imgeyi tercih etmektedir. Tam tersine, asıl amacı seyircinin ya da okuyucunun metni gördüğünden farklı olarak, daha canlı bir biçimde deneyimlemesini sağlamak amacıyla düş gücünü harekete geçirerek bir noktaya odaklanmasını sağlamak ve canlı bir seyir yaratmaktır. Ekfrasis’in bu performans gerektiren özelliği, “enerji”(energia) sözcüğü ile açıklanabilir. Ekfrasis sanatları düş gücü ve kabiliyet içermektedir. Seyircinin katılımını arzulamaktadır. Ünlü retorik ustası Quintilian, ekfrasis sanatlarında konuşmacının kendi düş gücünü kullanarak belleğinde bir görsel oluşturmak için ürettiği “enerji” sözcüğünün tanımını yaparak düş gücünün önemini vurgulamaktadır.”³⁸

Düş gücünün seyircideki etkisi o kadar büyük bir deneyim sergilediği gibi bu deneyim aracılığıyla seyirci daha fazla şey öğrenmekte, Aristoteles’in belirttiği gibi sanat yapıtı hem öğretici hem de hoşnut edici olmaktadır:

“Resim görmekten öte duyulur, koklanır, tadılır ve dokunulur, yani hissedilir, duyumsanır, hem duyu organlarıyla hem de akıl yoluyla. “Konuşan resmin” hayal gücüne ev sahipliği yapan doğası kişiyi bambaşka bir deneyim yolculuğuna çıkarır. Bu öyle bir yolculuktur ki gözlerimize, kulaklarımıza hitap eder, dilin gücüyle deneyimin gerçek hissiyatıyla hareket eder, öğreti ile estetiği buluşturur-kısacası öğretir ve hoşnut eder.”³⁹

Resim-şiir arasındaki diyalog, dialaktik bir iletişim, kalem ile fırça arasındaki bir bağ, ruh ve beden ya da göz ve dil arasındaki ilişki olarak da tanımlayabileceğimiz *ekfrasis* kavramına Türk edebiyatında da rastlanmakta ve bu kavram Türk edebiyatında sık sık karşılaştığımız tasvir ya da betimleme kavramlarını anımsatmaktadır. (Nitekim Türk edebiyatında da örneklerine rastlanmaktadır.) Özünde de cansız duran bir nesneye ses vererek

³⁶ Bkz, Ruth Webb, *Ekphrasis*, <http://www.utexas.edu/courses/citylife/readings/ekphrasis.html>, Şubat 2001.

³⁷ Bkz, Edward Hirsch, *Transforming Vision: Writers on Art in Ekphrasis: The Sister Arts of Painting and Poetry*, <http://www.the-exponent.com/2006/10/19/ekphrasis-the-sister-arts-of-painting-and-poetry/>, 19.10.2006.

³⁸ Ruth Webb, “*Ekphrasis ancient and modern: The Invention of a genre*” *Word and Image 15 no.1,1999*, ss :7-18 in Bahar Deniz Çalış, *Ideal and Real Spaces of Ottoman Imagination: Continuity and Change in Ottoman Ritualsof Poetry (İstanbul 1453-1730) The Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University*, Eylül, 2004, sf.24, <http://etd.lib.metu.edu.tr/upload/3/12605515/index.pdf>.

³⁹ Leonard Barkan, “*Making pictures speak: Renaissance Art, Elizabethan literature, Modern Scholarship*, Vol. 48, No. 2. 1995, ss: 326-351 in Nayef Ali Al-Joulani, *Ekphrasis Revisited: The Mental Underpinnings of Literary Pictorialism*, *Studies in Literature and Language*, Vol.1, No.7.2010, ss:39-54.

yaşama döndürmek anlayışı yatmaktadır. Betimleyici bir metin olarak gözlerimizin önünde duran nesneyle iletişim kurmamızı sağlamak amacıyla nesneyi açık bir biçimde ifade etmektedir.⁴⁰

Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık* kitabında *ekfrasis* kavramına değinmektedir. *Dictionnaire de Rhetorique'de ekfrasis* kavramını “sanat yapıtının (yazınsal) betimlemesi” olarak açıklayan Georges Molinie'nin kavram hakkındaki tanımından yola çıkarak Aktulum, *ekfrasis* kavramı hakkında kendi öz tanımında bulunmaktadır. Aktulum'a göre *ekfrasis*, “okurun önüne yazıdan başka bir sanat biçimini (resim, heykel) çıkararak bir betimleme betisi; bir sanat yapıtını yazı aracılığıyla gösterme, sunma yoludur.”⁴¹ Geleneksel *ekfrasis* kavramında olduğu gibi yalnızca resimlerin betimlenmesiyle sınırlı kalmayan *ekfrasis* resimlerin yanı sıra, “betimleme anlatıdaki temel işlevlerden birisini oluşturduğundan, bu işlevin temel araçlarından birisi bir gösterimi (genel olarak bir resmi, mimari biçimi, bir heykeli, bir mücevheri, bir halıyı vb.)” betimlemektir.⁴² Aktulum, kavram hakkındaki görüşlerini belirtmeye devam eder ve *ekfrasis*'in betimsel olduğu kadar anlatsal bir görünüme büründüğünü de belirterek ileriki bölümlerde değineceğimiz bir saptamada bulunur.

İmgeyi Konuşturmak: İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar adlı kitabında Özlem Uzundemir, *ekfrasis* kavramına değinmiş ve kavramın Yunancadan İngilizce'ye aynen geçtiğini ve “resimbetim” olarak Dr. Özkan Çakırlar tarafından Türkçeleştirildiğini belirtmiştir. Uzundemir, *ekfrasis* için şu tanımda bulunmuştur: “Biri renk ve şekilleri, diğeryse sözcükleri kullanan, duyu, duygu ve düş gücüne görsel imgeler ya da yazı aracılığıyla hitap eden iki farklı sanat dalının birbiriyle olan ilişkisini ele alan ve Türkçe'ye resimbetim olarak çevirdiğimiz Yunanca terim *ekphrasis*, görsel sanat yapıtının yazıyla temsili” anlamına gelmektedir.⁴³ Uzundemir, *ekfrasis* kavramının bir önceki bölümde incelenen Horatius, Leonardo da Vinci ve Lessing'in düşünceleri çerçevesinde biçimlendiğini belirterek resimbetim tartışmalarının görsel sanat ve yazın arasındaki ikili karşıtlıkları temel aldığını vurgulamaktadır. Bu karşıtlıkları bir tablo içerisinde şu şekilde göstermektedir:

⁴⁰Bkz, Sigmund Bruhn, *Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis*, <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>, 10.06.2011.

⁴¹ Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Ankara, Kanguru Yayınları, 2011, sf.26.

⁴² A.g.y, sf.26.

⁴³ Özlem, Uzundemir, *İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010, sf.15.

Çizelge 1.1: Ekfrasis'in Temel Aldığı İkili Karşıtlıklar:⁴⁴

İMGE	SÖZ
Göz	Kulak
Doğal	Rastlantısal
Durağan	Devingen
Uzamsal	Zamansal
Sessiz	Sesli

1.2.1 Retorik ve Ekfrasis

Edebiyat ve sanat eleştirmenleri tarafından en yalın haliyle “görsel sanatların sözle ifade edilmesi” olarak tanımlanan *ekfrasis* sözcüğünün kökenine inildiğinde, bir önceki bölümde de belirtildiği üzere, *ekfrasis* kavramı antik çağa ait bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözcük anlamı *ek* “konuşmak” ve *phrasis* “detaylıca anlatmak” olan *ekfrasis*, antik çağda Roma okullarında eğitim veren Yunanlı sofist retorik ustaları tarafından öğrencilere *Progymnasmata* olarak adlandırılan el kitaplarında öğretilen bir retorik ögesi idi. *Ekfrasis*'in yanı sıra retorik derslerinde öğrencilere aktarılan retorik unsurları her el kitabında rastlanabilirliğiyle şöyle sıralanmaktadır:⁴⁵

Anagnosis (yüksek sesle okumak),
Akroasis (yüksek sesle okunanı dinlemek),
Mythos (mit),
Diegema (hikâye),
Chreia (anlatım),
Gnome (atasözü),
Anaskeue (çürütme),
Kataskeue (doğrulama),
Koinos topos (sıradan),
Enkomion (övgü, medhiye),
Psogos (sövmek),
Synkrisis (karşılaştırma),
Ethopoeia (nitelendirme),
Ekfrasis (betimleme),
Thesis (iddia, sav),
Nomou eisphora (kural),
Prosopoeia (kişileştirme)

⁴⁴ A.g.y, sf.29.

⁴⁵ Bkz, George A. Kennedy, *Progymnasmata Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Netherlands, Society of Biblical Literature, 2003, ss: 4-9.

Bu ders kitaplarında amaç, öğrencilerin özellikle de zengin öğrencilerin ileride retorik yaşamlarına uyarlamalarını sağlayabilmektir. *Progymnasmata* olarak adlandırılan retorik ders kitapları farklı retorik ustaları tarafından kullanılmaktaydı. Bunlardan bazıları Aelius Theon, Hermogenes, Aphthonius ve Nicolausdur.* Bu el kitaplarında *ekfrasis* kavramından görsel bir şahesere açılan pencere ve o görsel şaheserin anlatıcının dili etkili bir biçimde kullanması aracılığıyla aktarımı olarak söz edilmekteydi. Retorik ustalarının amacı, bu sözcüğü nesnelere betimlemek için kullanması ve dinleyicinin betimlenen şeyi göz önünde canlandırmasını sağlamaktır. Aelius Theon'a ait el kitabında *ekfrasis*, betimleyici dil aracılığıyla gözün önünde canlandırılan görsel manifesto olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım *ekfrasis*'in amacının, seyircinin dili bir pencere gibi kullanarak bu pencere aracılığıyla betimlenen yapıtı görmesi anlamına gelmekteydi. Bu tanım çerçevesinde seyirci betimlenen şaheserle ortaya çıkan illüzyonu kabullenerek ikna olmaktadır.⁴⁶ Kısaca belirtmek gerekirse *ekfrasis*, “nesneyi göz önünde canlandırma sanatı” olarak kullanılmaktaydı. Göz önünde canlandırılan, sözü geçen, betimlemesi yapılan şey herhangi bir olay, nesne, insan ya da mekandı. Amaç retorik aracılığıyla dinleyicinin gözünün önünde anlatılanların canlanabilmesinin sağlanmasıydı.

Progymnasmata olarak adlandırılan bu el kitaplarında anlaşılır olmak ve canlılık (*energeia*) *ekfrasis*'e yüklenen iki değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Konuşmacı, bu açıklık ve canlılığı dinleyici ya da seyircinin kafasını karıştırmayacak bir biçimde sağlamalıydı. Aphthonius'a göre betimleyici bu dil, “betimlenen şeylerin tamamen bir yansımasıdır.” Nicolaus'a göre ise, “anlatılan şeye biçimini vermektir,” Theon'a göre, “anlatan kişi anlattığı nesnelere bir benzerlik kurabilmeli ve kullandığı üslup anlattığı nesnelere doğal tınısına uymalıdır.”⁴⁷ Burada betimleyici dilin özelliği, anlatılan görsel yapıt hakkında dinleyicinin belleğinde bir pencere açmaktır. Amaç, dinleyicinin anlatılan görsel yapıtı gerçekten görüyormuşçasına düşlemelerini sağlamaktır. Böylelikle retorik ustalarının amacı betimleyici dil ile dinleyicileri birer izleyici konumuna dönüştürmek, anlatılan görsel içerisine sokmak ve seyircinin katılımıyla içerisine girdikleri sahneden bir anlam çıkarmaktır.

* A.g.y.ss:1-3 Birinci yüzyıldan başlayarak retorik kitapları yazan dört sofist sırasıyla; Theon 1.yy, Hermogenes üçüncü ve dördüncü yy, Aphthonius dördüncü yy. ve Nicolaus beşinci yy. Her bir sofist retorik kitaplarında farklı betimlemelerden örnekler vermiştir.

⁴⁶ Bkz, Andrew Sprague Becker, *The shield of Achilles and the poetics of ekfrasis*, USA, Rowman&Littlefield Publishers, 1995, ss: 23-35.

⁴⁷ A.g.y, ss: 23-35.

Nicolaus kendine ait retorik kitabı *Progymnasta*'nın *ekfrasis* bölümünde şöyle belirtmektedir:

“Bizler *ekfrasis* aracılığıyla yerleri, zamanları, insanları, festivalleri, yapılan şeylerin kompozisyonunu oluşturmaktayız. Yerlerden kastımız çayırlar, limanlar, nehirler, zaman olarak da, bahar, yaz; insanlar derken rahipler, azizler, festivaller derken Dionysos adına yapılan festivalleri betimlemekteyiz ve hepsinde *progymnastayı* belli durumlarda kullanmaktayız. Söylemekten farklıdır; mesela “Atinalılar ile Pelonopezler savaşı” sözünün aksine *ekfrasis* ile anlatıda her şey bir bütün olarak ele alınmaktadır; yani, iki taraf şunu yaptı, şu hazırlıklarda bulundu ve şu çeşit silahları kullandı. Heykel, resim ya da o türden bir işi betimlemek adına kullandığımız *ekfrasis*lerde ise ressam tarafından verilmek istenen etkiye ya da heykelde meydana getirilen şekle bizlerin de bir katkısı olmalıdır.”⁴⁸

Bu retorik kitaplarının yazarları *ekfrasis*'in konularını, insan figürleri, mevsimler, savaş gibi olaylar, uzamlar ve hayvan betimlemeleri olarak belirlemişlerdir. Yunan tarihçi Plutarkhos, bir diğer yunan tarihçisi olan ve *Büyük Pelonopez Savaşı Tarihi*'nin yazarı Thucydides hakkında bir yorumda bulunarak okuyucuların onun anlattığı sahnelerde adeta bulduklarını, o sahneyi yaşadıklarını belirtmektedir:

“Thucydides her zaman yazılarında bu canlılığı (*energia*) yakalamaya çalışır çünkü dinleyicinin bir seyirci olmasını arzular, sanki onların zihinlerinde olaylarla karşı karşıya kalmışlığın şaşkınlığını ve dehşetini yaratırcasına.”⁴⁹

Bir ikna ögesi olarak da adlandırabileceğimiz *ekfrasis* ile dinleyici yalnızca o görselin içerisine girmekle kalmaz aynı zamanda o sahnenin içerisine girerek duygusal bir tepki de vermektedir.

Theon, retorik dersi veren öğretmenlere özellikle edebi klasik metinlere, tarih kitaplarına dönüp bunlardan yararlanmaları gerektiğini belirtmiştir. Böylelikle “gözün önünde canlandırma“ anlamına gelen *ekfrasis* daha iyi öğrenilecektir. Sözü geçen kaynak klasik metinlerden bir tanesi de Yunan şairi Homeros'un epik destanlarıdır. Homeros'un Troy savaşını konu edindiği *İlyada Destanı* 18. Bölümü *ekfrasis* kavramının edebiyattaki ilk örneklerinden sayılmaktadır. Homeros'un savaşçı Akhilleus için total demirci Hephaistos tarafından yapılan kalkanı sözcüklerle betimlediği bu bölüm, düste yaratılan bir görseli anlatmaktadır. Akhilleus'un kalkanı gerçekte var olmayan bir sanat yapıtını betimlemek anlamına gelen kurgusal *ekfrasis* örneklerindedir. Bu kalkanın var olmadığını ancak sözcüklerle var edildiğini Deniz Şengel *Ut Pictura Poesis* adlı makalesinde şöyle değerlendirmektedir:

⁴⁸ Geoerge A. Kennedy, *Progymnasmata Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Netherlands, Society of Biblical Literature, 2003, sf.18.

⁴⁹ Ruth Webb, *Ekfrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practise*, Britain, MPG Books Ltd, Bodmin Cornwall, 2009, sf.20.

“Böyle bir kalkan var olamaz. Bizim için önemlisi, böyle bir kalkanın var olabileceği tek yerin şiir olmasıdır, yani dil olmasıdır. Dolayısıyla, diyecektir Rönesans şair ve kuramcıları, şiir resimden üstündür, çünkü en üstün görsel yapıtı yine şiir yaratır. Ve yine aynı dönemde bağımsız olarak statüsünü ortaya koymak için yola çıkan resim sanatı, şiirin karşısında kendi üstünlüğünü öne sürecektir.”⁵⁰

Akhilleus’un kalkanı aynı zamanda resim-şiir birlikteliğinin edebiyattaki ilk örneklerinden bir tanesi olarak karşımıza çıkmaktadır. *İlyada* destanı için Deniz Şengel resim-şiir birlikteliği açısından şöyle bir saptamada bulunmaktadır:

“Bu ölümsüz kaynak Homeros’un İlyada’sıdır. Kitabın pek çok yerinde kahramanların kalkanlarında tasvir edilen yer ve gök resimsel bir unsur olmasından dolayı resim – şiir tartışmasında önemli bir anahtar rol oynamıştır.”⁵¹

Hephaistos, bu yapıtı yaratırken (Bkz. Resim 1), Akilleus’un kalkanı, şair Homeros da bu görseli betimleyen sözcükleri kullanarak bu yapıtı hareketlendirmekte ve okuyucusuna adeta sözcüklerle konuşmaktadır. Homeros’un demircinin yaptığı kalkan karşısındaki hayranlığı okuyucunun da Homeros’un kullandığı sözcüklerle bir hayranlığa dönüşmektedir. Homeros’un kullanmış olduğu sözcükler yalnızca görüntüyü yaratmakla kalmamakta aynı zamanda bu görüntüyü yaşama geçirmektedir. Görsel de amaç, güzelliği yaratmak iken, şiirsel sözcüklerle bu güzellik hakkında duygu, düşünce ve tepkiler ortaya çıkmaktadır. Önemli olan yalnızca görseli betimlemek değil, o görselin sahip olduğu güzelliği yansıtılabilmektir. Edmund Burke bu konuda şöyle bir yaklaşımda bulunmaktadır:

“Resimde istediğimiz herhangi bir figürü yansıtabiliriz; fakat ona hiçbir zaman sözcüklerden alacağı canlandırıcı dokunuşlarda bulunamayız. Bu sözcükler ki, en hissedilebilir imgeden de daha fazla zihni etkisi altına almaktadır. Benim de üzerinde durduğum bu.”⁵²

Homeros bir ressam değildir. Şair olarak yaptığı şey kalkanı resmetmek değil betimlemektir. Buna karşın, Homeros yaptığı betimleme ile yazdığı şeyi adeta bir ressam edasıyla tekrar yaratmaktadır. Lessing, güzel olanın yaratacağı etkinin önemini vurgulayarak Homeros’a olan hayranlığını şu sözlerle ifade etmektedir:

“Homeros, betimlemekle yetindiği durumlarda yarattığı etkiyle bir şeyleri anlamamızı sağlamakta. Resmedin bizim için şairler, güzellikle gelen zevki, bağlılığı, aşkı ve keyfi. Sizler güzelliğin kendisini resmettiniz bile.”⁵³

⁵⁰Deniz Şengel, “Dosya –Resim ve Şiir İlişkisi” Parsömen Dergisi 4, 59: Bilgi Üniversitesi Yayınları, Bahar 2002 in Hüdai Morsunbul, *Resim ve Şiir İlişkisi Işığında İlhan Berk Sanatı*, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006, sf.3.

⁵¹A.g.y, sf.3.

⁵²Andrew Sprague Becker, *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, USA, Rowman&Littlefield Publishers, 1995, sf.13.

⁵³A.g.y, sf.20.

Homeros'un kalkanı tasvir ederken göstermiş olduğu tutumu da bellekte canlanan imgenin yalnızca görüntüde kalmayıp bir hareket içerisine girmesini sağlamaktadır. Bu öyle bir betimlemedir ki belleğimizde bu kalkanın yapılış anı, yaratıcısı canlanırken, bir demir parçası adeta üzerinde taşıdığı görüntüleri harekete geçirmekte ve bu kalkan, Homeros'un belleğinde canlandırdığı yaşamın, medeniyetin, evrenin doğasını, anlamını, yapısını, çalışan insanları, savaş ve eğlenceyi keşfettiği bir eğretileme olup çıkmaktadır:

“Kalkan üzerindeki görsel imgelerin hepsi bir hikâyeye dönüşmekte. Bu dönüşüm hareket, düşünce, isteklendirme, neden-sonuç, aksiyon ve ses içermekte. Bu özelliklerin hepsi aslında sözel temsilin erdemini öne çıkarmakta; şiir, önemli, gözle görülen ve geçip giden hallerin bir görüntüsünü sunmakta.”⁵⁴

Resim 1



(Akhilleus'un Kalkanı)

<http://www.mlhanas.de/Greeks/Mythology/AchillesShield.html>, 10.05.2011.

Homeros, ilk dizelerdeki tanımıyla Akhilleus'a yapılan kalkanın fiziksel görünümünün resmini çizerek okuyucu adeta birer seyirciye dönüştürmektedir. Aynı zamanda şair, kalkan üzerine yerleştirdiği görsel unsurların yerlerini belirleyerek görsel sunuma dikkat çekmektedir:

*“Ve ilk önce Hephaistos tüm hüneriyle büyük ve sağlam bir kalkan yaptı,
En dış kenarına üçlü bir çerçeve yerleştirdi, ışıktan parlayan,
Gümüşü tutsun diye bir de kayışla tutturdu.
Kalkan beş katmandan oluşmaktaydı. En dış katmanında tüm sanatkârlığını kullanarak
Yerleştirdiği zengin biçimler vardı. Tam oraya dünyayı, gökyüzünü, denizi, batmayan
Güneşi, giderek büyüyen ayı ve gökyüzünü aydınlatan tüm yıldızları çekiçle işledi....”*

⁵⁴ Janet Turner, *Clatter, Clash and Contrast: Achilles's Shield as an Element of Contradistinction in the Iliad*, ENG-650.Fall 2003, Paper:1: Ancient Epic, sf.12.

Şair, yapmış olduğu betimleme ile bilinen bir şeyleri hatırlatmaktadır. Gerçeğe sadık kalınarak kalkan üzerindeki her şey dünyada var oldukları biçimiyle resmedilmekte ve şair tarafından betimlenmektedir. Kalkan üzerine dünyaya ait figürler yerleştirilmekte ve yerleştirilen figürlerin hareketleri ya da çıkardığı sesler betimlenerek onlar hakkında dinleyicinin düşünmesi ve o sahneyi belleklerinde canlandırmaları, o sahnenin içerisine doğru hareket etmeleri sağlanmaktadır. Gerçeğe sadık kalınarak anlatılan o sahne dinleyicinin dünyayı algılayışıyla bütünleşmekte ve yaratılan sahneye verilen duygusal tepkilerle dinleyicinin o sahneye katılımı sağlanmaktadır:

*Daha sonra ölümlü insanların yaşadığı iki mükemmel şehir yarattı.
Bir tanesinde kutlamalar ve düğünler vardı.
Fenerlerin ışığında gelinleri evden çıkarıp şehrin içinden düğün alayıyla
Götürüyorlardı. Raks eden genç kızlar vardı, flütün ve arpların sesleriyle
Oldukları yerde dönüyorlardı. Kapı önünde duran diğer kadınlar ise hayran
Gözlerle onları seyrediyordu...*

*Diğer şehri ise iki savaş ordusu çevrelemişti, askerlerin parıldayan silahları vardı...
Savaşmak ve çarpışmak için nehir kıyısında toplandılar. Adamlar bronz
Mızraklarıyla birbirlerini vuruyordu. Savaşın içerisine mücadele ve karmaşa
Eklenmişti. Yaralı bir adamı soğuk ölüm yakalarken ki daha hayattaydı, bir
Diğer adamı da yakaladı hiçbir yarası yok iken. Ölümün üzerine geçirdiği
Elbise kan rengiyle kırmızıya boyanmıştı...*

*O kalkanın üzerine Hephaistos daha sonra nadasa bırakılmış bir toprak koydu,
Üç defa sürülmüş verimli bir tarla. Tarlada çalışanlar toprağı sürmeye devam
Ediyorlardı, bir ileri bir geri hareketlerle. Tarlanın en uç noktasına
Geldiklerinde arkalarına döndüler, bir adam koşarak geliyordu
Elinde bal kadar tatlı şarabı onlara sunmak için...*

*Daha sonra kalkanın üzerine krala ait bir arazi resmetti.
Hasatçılar keskin oraklarını kullanarak ekin biçiyorlardı.
Kucak dolusu tahıl yerlere dökülüyordu.
Çiftçiler hepsini bir araya getirip demet halinde topladılar....
Tam o esnada kral elinde asasıyla görüniverdi hiç bir şey söylemeden
Kalbindeki memnuniyetle öylece duruyordu. Biraz ileride meşe ağacının altında
Kralın adamları oturuyordu. Bir ziyafet için hazırlık yapıyorlardı. Yeni Öldürdükleri
Öküzün derisini soyuyorlardı...*

Homer, okuyucusunu durağan bir görselden, yaşayan, nefes alan, duygularla dönen bir dünyanın içerisine sürüklemektedir. Bu yolculuk sözcüklerin art arda dizilişiyle sağlanmaktadır. “Akileus’un kalkanı durağan bir görsel yapıt; ama okuyucu betimlemenin etkisiyle kalkanın hareket ettiğini, hareketli bir dünyaya doğru ilerlediğini hissetmektedir. Durağan ve sessiz imgeye devingenlik ve ses katarak Homeros, bir şair olarak kalkan üzerindeki imgeleri hayata döndürmektedir. Bu, Homeros’a ait bir tekniktir; fiziksel her nesne, durağan imgeler hareket ve ses içeren kelimelerle adeta hareket halindeymiş gibi betimlenmektedir; ay giderek büyür, iki adam konuşur, çalışanlar mahsulü toplar. Bu

hareketsiz figürler gerçekten var olurlar ve Homer'in onlar için oluşturduğu hikâyede belirli bir zaman dilimi içerisinde ilerlerler.”⁵⁵

*Hephaistos, bir vişne bahçesi koydu kalkanın üzerine...
Genç kızlar ve genç delikanlılar ellerindeki büyük sepetlerle bal kadar tatlı
Ürünleri taşıyorlardı. Hepsinin ortasında küçük bir oğlan çocuğu elindeki
Arpı kullanarak güzel sesiyle onlara şarkı söylüyordu. Arkadaşları da arkadan onun
Müziğine ayak uydurup dans ederek geliyorlardı.....*

*Kalkanın üzerine bir sığır sürüsü yerleştirdi, altınla kalaylanmış inekler vardı.
Tarladan çayıra doğru başları önde ilerliyorlardı, dalgaların vurduğu nehir
Kenarından acele ediyorlardı,
Sürünün yanında ilerleyen çobanlar, içlerinden dört tanesi altından yapılmıştı.
Dokuz tane köpek arkalarından koşuyordu. Ama orada, sürünün en başında
İki korkunç aslan böğüren bir boğayı yakalamıştı. Ayak direnen hayvanı
Sürüklüyorlardı. Çobanlar ve köpekleri arkalarından takip ettiler. Aslanlar
Yakaladıkları hayvanı derisini yardılar, iç organlarını yemeye
Başladılar. Çobanların boşuna uğraşları fayda etmedi. Köpeklerin takip ettiği
Hayvan çoktan kapkara kana bulanmıştı. Aslanlardan korkan köpekler oracıkta
Öylece durup havladılar, yanlarına yaklaşmadan.*

*Daha sonra meşhur sakat tanrı oraya güzel bir çayır koydu, tam vadinin dibine
Açık bir alana beyaz yünlü koyunlar için...
Ve sakat tanrı Hephaistos kalkanın üzerine bir dans alanı koydu...
Bu dans alanında genç erkekler ve başlık parası niyetine sürü verilen genç
Kızlar biri birinin belinden tutup dans ediyorlardı. Kızlar ipekten elbiseler
Giymişti. Erkekler de tunik. Kızlar başlarına çiçekten taç yapmışlardı. Erkeklerde
Gümüş kayışların içerisinde altından hançerlerini taşıyorlardı. ...
Daha sonra o kalkanın üzerine okyanusu koydu Hephaistos
Dışarıya taşan büyük nehri...”**

Roma İmparatorluğu'nda yaşayan diğer yunanlı retorik ustaları, *ekfrasis* kavramını nesnelere, olayları, kişileri, uzamları, mevsimleri..vs. “göz önünde canlandırma” olarak sınırlamaktan daha da öteye götürmüş ve verdikleri retorik derslerinde sanata yönelerek retorik konularını gerçekte var olan resim ve heykeller üzerine yaptıkları betimlemelerle zenginleştirmişlerdir. Retorik ustaları olarak verdikleri derslerde, yaptıkları konuşmalarda konuşma temaları artık sanat yapıtlarından oluşmaktaydı. Philostratus Lemnios⁵⁶, *Eikones* ya da *Images* olarak adlandırılan yapıtında Napolide bulunduğu sırada gittiği bir galeride gördüğü, konusunu mitolojiden alan altmış dört resim üzerine yazdığı betimlemelere yer vermiştir. Bu betimlemeler düz yazı biçiminde yazılmıştır. Philostratus, resimlere gösterdiği ilginin nedeninin resimlerin kendisi olduğunu belirterek, ressamların yaşamlarının ya da tarihle olan ilişkilerinin bu merakında önemini olmadığını vurgulamaktadır.

⁵⁵Mark W. Edwards, *The Iliad: A Commentary. Vol. V: books 17–20*. G.S. Kirk gen. ed.,Cambridge, MA: 1995, sf.8.

* *The Shield of Achilles*, <http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/AchillesShield.html>, 10.05.2011, İngilizceden çeviren Şebnem Şengül.

⁵⁶ <http://arts.jrank.org/pages/16380/Philostratus.html>, 06.06.2011. Philostratus:Philostratus olarak kendilerini adlandıran dede torun. Genç Philostratus da ha sonra onyedinci resmi betimleyerek dedesinin öncüsü olduğu *Eikones* 'e eklemiştir. Onun betimlemeleri daha çok resimdeki karakterlerin duygu, düşünce ve amaçlarını içerir.

Philostratus, Homeros'un aksine gerçekte var olan sanat yapıtlarına yönelerek, retorik konularını bu sanat yapıtlarından almış, böylelikle sanat üzerine betimleyici yazı yazma olan *ekfrasis* kavramı yeniden biçimlenmeye başlamış, resim ve yazı birlikteliğinin edebiyat sahnesindeki temelleri atılmaya başlanmıştır. Sanat yapıtları ve yazı artık birbirinden ayrılamaz iki öge olarak görülmektedir. Philostratus için retorik, konusunu resimden almalıdır çünkü Yunan resim sanatı konusunu edebiyattan almaktadır. Bakıldığında görülecek ki Philostratus tarafından betimlenen altı ya da sekiz resim konusunu edebi nitelikli kaynaklardan ya da hem edebiyat hem de resimde ifade edilebilen mitlerden almaktadır. Bu aşamada diyebiliriz ki edebiyat ve resim aynı konuları yansıtırken birbirine benzemektedirler. Philostratus'un yapmaya çalıştığı, betimlemesini yaptığı ressamı aşarak resmin sınırlarını hiç tereddüt etmeden aşmak ve resmin işlediği temaya kendi payına düşeni ekleyerek resmi daha çekici hale getirmektir. Bunun nedeni de, yazarın resimle sınırlı kalamaması meselesi aslında bu, Homer gibi şairlerden kalan bir mirastır. Bir şair edasıyla yapılan betimlemeler edebiyat öğeleriyle süslenmekte ve betimleyen kişi de resmin anlattıklarıyla sınırlı kalamayacak kadar kendisini özgür hissetmektedir.⁵⁷

Philostratus için de resimler adeta birer duygu yansımasıdır. Her resmi, kendine has öyküsü olan birer edebi yapıt olarak algılamıştır. Diğer retorik ustaları gibi o da geleneği bozmamıştır ve gerçeğin illüzyonu üzerinde durmuştur. Okuyucu, Philostratus'un seyircisini temsil eden o çocuğu asla unutmayacaktır ve yazarın dinleyicisinin zihninde oluşturmaya çalıştığı görsel sahne için gösterdiği çabayı.* Philostratus, dinleyicisi için kolay ve anlaşılır söylemler, pasajlar kurarak onların düş kurmalarına engel olacak güçlüklerden kaçınmaktadır. Adlar, bağlantısız ifadeler, sürekli tekrarlanan parantezler ve ünlü şairlerden yapılan tanıtım alıntılar hep dinleyicinin dikkatini çekmek ve resimle hayal gücü aracılığıyla kurulacak bir iletişim içindir. *Eikones* kitabında 23. Resim olan *Narkissos** (Bkz. Resim 2) betimlemesine örnek olarak değinelim. Philostratus ilk önce resimdeki hikayeye değinmiştir. Bu hikaye Homeros ya da Yunan kadın şair Sappho gibi biri tarafından yazılan ya da başka bir yazarın anlattıklarına benzeyen edebi nitelikte bir metindir:

⁵⁷Bkz, Full Text of Imagines, The Library of Victoria University, Toronto,

http://www.archive.org/stream/imagines00philuoft/imagines00philuoft_djvu.txt, Temmuz 2002.

* <http://mondodmani.org/dialegesthai/fah02.htm>, 09.08.2011. Burada çocuk ile kast edilen Philostratus'un resim sergisinde gezerken peşine takılan bir çocuğu, gördükleri bir resim karşısında, hayal gücüyle o resmin içerisine girip, deniz seyahatine götürmesidir. Bu çocuk aynı zamanda diğer tüm resimlerin betimlemesinin atfedildiği kişi olarak bilinir ve *Eikones* kitabı bir nevi onun aracılığıyla yazılmıştır.

* <http://www.theoi.com/Heros/Narkissos.html>, 30.07.2011. Narkissos, : Bu resim Napoli yakınlarındaki Pompeii şehrinin duvarlarında rastlanan resimlerden bir tanesidir. Mitolojide bir avcı olan ve kendisine aşık olan peri kızı Eko'ya karşılık vermediği için tanrılar tarafından cezalandırılarak nehirde gördüğü aksine hayran kalmış, kendi güzelliğine hapsolmuş ve gündün güne eriyerek sonunu hazırlamıştır. Öldükten sonra vücudu nergis çiçeklerine dönmüştür.

“Bir genç henüz avdan dönmüştür ve bir nehrin başında durmaktadır. Görünüşüne bakılırsa adeta iç çeker gibi bir hali vardır ve kendi güzelliğine aşık olmuştur. Gördüğünüz üzere aksi suya yansımaktadır tüm ışığıyla. Bu mağara, perilerin ve nehirlerin kraliçesi olan Okeanid’in kutsal mekânıdır. Manzara tamamen gerçeğe özgü olarak resmedilmiş.... Delikanlı vücudunu tüm gerginliğiyle bırakmış, dinleniyor. Bacaklarını üst üste yerleştirip bir eliyle mızrağını sabitlemiş, sağ eliyle kalçasına bastırılmış böylelikle vücuduna destek veriyor. Kolu dirseğinin kırıldığı yerde açık bir alana hakim. Belinin kıvrıldığı noktada hafif bir kırışıklık belirmiş....Göğsündeki çarpıntı belki avdan kalma belki de aşk çarpıntısı bilemiyorum. Gözlerine bakarsak eğer bu aşık bir adamın bakışını andırıyor. Çünkü gözlerine has parıltı ve yoğunluk üzerine çöken bir özlemle mahzunlaşmış ve muhtemelen aşkının karşılıklı olduğunu düşünüyor. Buna sebep olan şey onun baktığı gibi suya yansıyan aksinin de ona bakması.... Delikanlı nehirde duran delikanlının tepesinde belirivermiş. Ya da gözünü ayırmadan baktığı kendi güzelliğine susayan birinin bakışlarıdır.

Resim 2



(Narkissos)

<http://www.theoi.com/Heros/Narkissos.html>, 30.07.2011.

Philostratus bazı anlarda ressamı aşarak resme kendisinden bir şeyler eklemektedir. Böylelikle okuyucularının da düş güçlerini o doğrultuda etkilemektedir. Gerçekte var olan figürleri, okuyucuların belleklerinde canlandırmalarını sağlamaktadır. Okuyanlar birer izleyiciye dönüşerek resmedilenle hapsolmaz, Philostratus’un kullandığı betimleyici sözcüklerle resmin de ötesine giderek, o doğal atmosferin içerisinde kendilerini bulmaktadırlar. Karaktere karşı oluşan duygusal tepki de beraberinde gelmektedir:

Resim o kadar çok gerçeğe sadık kalmıştır ki çiçeklerin üzerinden damlayan çiğ tanelerini, çiçeklerin üzerine konan küçük arıyı bile gösteriyor bize. Burada belki gerçek bir arı boyanan çiçekler arasında aldatmacaya kurban gitmiştir ya da biz boyanan bir arının gerçek olduğu hayaline. Bilemiyorum. Senin payına düşen ise Narkissos, seni aldatan resim değil ya da sen bir pigment veya mum içerisine hapsolmadın ama farkında değilsin ki baktığın su seni olduğun gibi yansıtmakta. Suyun hilesinin bile farkında değilsin. Oysa olduğun gibi hareketsiz durmaktansa başını oynatabilir, yüz ifadeni değiştirebilir ya da hafifçe elini kaldırabilirsin. Sen sanki biriyle buluşmuşçasına davranıyorsun, ondan bir tepki bekliyorsun. O zaman sen gerçekten nehrin seninle

konusacağını mı zannediyorsun? Hayır, bu genç söylediğimiz hiç bir şeyi işitmeyecek, nehre bakmaktan tutulmuş, gözleri ve kulakları donuk, ama biz resmi kendimiz için anlatmalıyız.”⁵⁸

Philostratus’un yanı sıra *Ekphraseis* adlı retorik yapıtını yine bu çağda (4.yy) çıkaran Kallistratus, kitabında on dört tane bronz ve mermer heykelin betimlemesine yer vermiştir. Görsel sanatların sözcüklerle ifade edilmesine bir diğer örnek olarak Kallistratus’un bu çalışmasını gösterebiliriz. Betimlediği heykellerin Atina Sikyon, Mısır Tibet, Makedonya da rastladığı heykeller olduğunu belirten Kallistratus, konusunu oluştururken resim ya da heykelden esinlenen edebi çalışmaların tarafındadır. Betimlemelerinde izlediği yöntem basittir; öncelikle adla başlar, yeri belirtir, heykelin malzemesine değinir. Heykeli yapan sanatçının adeta bir canlıyı yaratıyormuşçasına gösterdiği sanatkar başarısını över. Philostratus da gördüğümüz retorik sanatından pek yararlanmaz. “Küçük çocuk” onun betimlemelerinde yoktur. Onun tek amacı mermer ya da tunç kullanarak adeta yapıtına can veren heykeltıraşı övmektir. Kısacası, onun dikkati çekmek istediği nokta, bir sanatın nasıl ölü bir maddeyi sanatçının temsilini yaptığı yaşayan birisine dönüştürmesidir. Bunu yaparken amacı, sanatçının biçimlendirdiği maddeyi dil aracılığıyla adeta ete kemiğe büründürmek, insan yumuşaklığını, insana has duyguları, hisleri, arzuyu, zekayı vermek ve onu harekete geçirecek gücü işleyebilmektir.

Kallistratus, bir heykeli betimlerken aynı zamanda onu över. Heykeli betimleme işlemine saçlardan başlar, yumuşaklığından bahseder, düğümlenen dalgalı buklelere dikkat çeker, ıslaklığından söz eder. Sonra da sıra gözlere gelir, çünkü gözler bir karakterin yansıdığı yerdir. Heykelin etinin yumuşaklığını ve tek bir renkten oluşan maddenin değişen rengine bakar, sanki heykel hareket etmek niyetindedir, o güçle güdülenir. Onun betimlediği heykeller Daidalos’un* heykellerinden daha mükemmeldir, çünkü onun betimlediği heykeller içlerinde acı, mutluluk ve arzu gibi duyguları barındırmakta, ayrıca hissetmektedirler, zekidirler ve bir karakterleri vardır. Diyebiliriz ki, sanat gerçeğin bir yansımasıdır, heykel içinde bir tanrı barındırır ve sanat o tunca nefes alabilme gücünü vermiştir bu da heykele sadece bakmakla kalmayan bir retorik ustasının kullandığı dilden başka bir şey değildir.⁵⁹ Kallistratus’un *Ekphrasies* kitabından üçüncü heykel betimlemesini örnek olarak ele alalım:

⁵⁸ Full Text of Imagines, The Library of Victoria University, Toronto, http://www.archive.org/stream/imagines00philuoft/imagines00philuoft_djvu.txt, Temmuz 2002, İngilizceden çeviren Şebnem Şengül.

*<http://tr.wikipedia.org/wiki/Daidalos>, 23.11.2011. Daidalos: Atina’lı sanatçıdır. "Ustaca işlenmiş ya da işleyen" anlamına gelen adı, eli her sanata yatkın olduğu için kendisine verilmiştir.

⁵⁹Bkz, Full Text of Imagines, The Library of Victoria University, Toronto, http://www.archive.org/stream/imagines00philuoft/imagines00philuoft_djvu.txt, Temmuz 2002.

Resim 3



(Eros Heykeli)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Eros>, 06.12.2011.

*Eros Heykeli Üzerine**

“Eros, Praksiteles’in bir sanat dehası, gençliğe adım atmış bir erkek. Kanatları ve oku olan bir genç. Tunç ona bir ifade katmış adeta. Eros’u büyük ve hükmeden bir tanrıya dönüştüren bir ifade bu Belki fark etmişsinizdir, tuncun sertliğinin yerini harikulade bir nezakete bıraktığını. Kısacası, kullanılan madde üzerine yüklenen tüm sınırlamalara eşit bir şekilde ayak direyor. Dişiliği olmayan bir elastik ve tuncun o rengine rağmen taze ve parlak gözüküyor. Hareketten yoksun gibi gözükse de harekete geçmeye hazır gibi. Bir tabana sabitlenmiş olsa da uçmaya yetecek gücü varmış gibi düşünüyor bir an insan onu seyrederken. Gözlerindeki bakış ateşli ve nazik. Ona bakan kişi kolaylıkla fark edebilir büyük bir arzunun tesiriyle tuncun içinden yükselecek duyguyu. Sağ eli başının hizasında hafif yükselmiş, sol eliyle de oku kaldırıyor. Vücudunun dengeli duruşu bile sola doğru eğimle desteklenmiş. Böylelikle sol kalçasının çıkıntısı düzleşerek tuncun katılığı kırıp rahat bir poza dönüştürmüştür. Başı açık, kıvrımlı ve gençliğin pırıltısıyla parıldayan düğümlerle örülmüş. O ne şahane bir tunçtur ki bir bakışla pembemsi bir renk saç kıvrımlarının dibinden parladı. O kendisini bırakan saçları fark eden biri dokunması bir hisse kapılır. Bu sanat yapıtına dalıp gittiğimde şöyle bir fikre kapıldım; Daidalos, gerçekten bir dans grubunu hareket halindeyken elleriyle işlemiştir ve bu hissi bir altına yüklemiştir ama gel gör ki Praksiteles Eros heykeline her şeyden farklı olarak zekâ aşlamış ve o kanatlarıyla uçup gökyüzünün ortasından geçebileceğinin farkında.”⁶⁰

*<http://www.oldsold.com/articles34/praxiteles-1.shtml>, 07.05.2011. Eros Heykeli: 2.yy’da yaşamış Yunan gezgin ve coğrafyacı Pausanias’a göre Thespieae kentinde en çok ziyaret edilen heykel 4.yy Atinalı heykeltıraş Praksiteles’in yapmış olduğu aşk ve şehvet tanrısı olan Eros heykelidir. Orijinali çıkan bir yangın sonucunda tahrip olmuş bir kopyası Pompei şehrinde bulunmuştur.

⁶⁰ Full Text of Imagines, The Library of Victoria University, Toronto, http://www.archive.org/stream/imagines00philuoft/imagines00philuoft_djvu.txt, Temmuz 2002, İngilizceden çeviren Şebnem Şengül.

1.2.2 Kutsal *Ekfrasis*

Dinleyicileri birer izleyici konumuna getirerek duygusal bir tepki vermeleri amacıyla kullanılan ve göz önünde canlandırma sanatı olarak adlandırılan retorik ögesi *ekfrasis*, Bizans döneminde bu özelliğini kutsal ikonaların, kutsal mekanların, kutsal olayların betimlemelerinde kullanılarak devam ettirmiştir. Bizans döneminde *ekfrasis*, şiir ya da düz yazı şeklinde üretilerek vaazlarda, dinsel metinlerde kullanılarak dinleyici ile buluşmuştur. Dinsel temalı metinlerin yanı sıra bu dönemde *ekfrasisler* kiliselerin açılış törenleri, anıtların tasviri gibi önemli ve özel durumlarda da oluşturulmaktaydı.⁶¹

Ekfrasis, özellikle dini vaazlarda Hıristiyanlar için Tanrı'ya ulaşmada en önemli araç olan görme duyusuna seslendiği için kullanılmaktaydı. Özünde göz önünde canlandırma sanatı olan *ekfrasis*, Hıristiyanlar için de Tanrı'ya ulaşmada en önemli araç olan görme duyusuna seslenmekteydi. Onlar için kutsal amaçlarla dünyaya gelen, Tanrı'ya hizmet eden insanları görmek Tanrı'yı görmekle eşdeğerdi. Bu nedenle dini vaazlarda anlatılan dini temalı hikayelerde, dinleyici, onlar için önemli olan İsa'nın çarmıha gerildiği ya da gömüldüğü yeri *ekfrasis* aracılığıyla göz önünde canlandırarak olaya bizzat şahit olup olayın içinde bulunmaktaydılar. Bunu, anlatılan olay karşısında verdikleri duygusal bir tepki izlemekteydi. İsa'nın ölümüne tanıklık ederek, onun çektiği acıları kendileri de hissetmekteydiler. *Ekfrasis*'in özünde dinleyiciyi birer izleyici konumuna dönüştürerek canlı bir sahne yaratmak gibi bir amaca hizmet etmesi kutsal metinlerin yazarları için de *ekfrasis*'i bir araç olarak kullanmaya itmiştir. Bu sayede, konuşmayı yapan din adamları verdikleri vaazlarda dinleyicilerinin Tanrı'yı görmesini, kutsal olaylara şahitlik etmelerini ve İsa'nın hayatında bulunabilmelerini sağlamaktaydılar. *Ekfrasis* aracılığıyla dinleyicilerinin duygularına ulaşarak olayı görmelerini sağlamaktaydılar. Dinleyicilerinin belleklerinde imgeler yaratarak bu imgeler aracılığıyla duyguları canlandırmada *ekfrasis*'i etkin bir yöntem olarak kullanmaktaydılar. Tıpkı şairler ve konuşmacılar gibi vaaz veren dindar kişilerde farklı amaçlar için de olsa dinleyicilerinin duygularına hitap edebilmek, onlardan duygusal bir tepki alabilmek için *ekfrasis* yöntemini kullanmaktaydı.⁶²

6.yy kilise din adamlarından Romanos'un, Bizans döneminde dini amaçlı şiirler için kullanılan *Kontakia* sözcüğünü kullandığı aynı adlı yapıtında *ekfrasis* örneklerine rastlamak olasıdır. *Kontakia*'daki uzun şiirsel metinler vaazlarda okunarak dinleyicileriyle buluşmaktaydı. Romanos, bu dini temalı *ekfrastik* şiirleriyle dinleyicilerine dinsel öğretilerde

⁶¹ Bkz, Ruth Webb, *Ekphrasis*, <http://www.utexas.edu/courses/citylife/readings/ekphrasis.html>, Şubat, 2001.

⁶² Bkz, Sarah Gador-Whyte, *Rhetoric and ideas in the Kontakia of Romanos the Melodist*, PhD thesis, Arts, Centre for Classics and Archaeology, The University of Melbourne, 2011, sf. 4.

bulunarak onları dini açıdan aydınlatmaya çalışırdı. Romanos, *Kontakia* adlı uzun ilahi şiirinde Hıristiyanlık tarihini anlatarak, insanlığın düşüşü, günah ve ölüm temalarını işlemekteydi. Ona göre Tanrı insanlara acıyarak insan kılığına bürünüp onları kurtarmaya gelmekteydi. İnsanlığın düşüşünü ve günahlarını anlatırken tanımlamalarında *ekfrasis* kullanarak izleyicilerin duygusal tepki göstermelerine ve böylelikle anlatılan konu ile özdeşleşmelerine olanak sağlamaktaydı. *Cüzzam Hastalığının İyileştirilmesi* adlı bölümde hastalık ile günahkârlığı eş tutarak bir eğretileme yapmakta ve şu şekilde bir *ekfrastik* betimlemede bulunmaktadır:

*“Bu hastalık diğer tüm hastalıkların arasında en çirkin olanıdır.
Buna sebep eti adeta bir yemmiş gibi kemirmesindedir.
Tüm uzuvlara yayılması insanlığın tamamen düşüşüne vurgu yapmak arzusundandır.
Bu pis, doğuştan gelen hastalık tıbbi hünerin çaresiz kaldığı yaralarını meydana getirir.
Ama insanlığın tek sevgilisi İsa onu tamamen uzaklaştırmıştır.”⁶³*

Cüzzamın yarattığı çaresizlik, meydana getirdiği çirkinlik ve bozukluk neticesinde kişinin toplumdan soyutlanmasıyla ve bu hastalık karşısında yapılacak hiç bir şeyin olmamasına söz konusu betimlemede vurgu yapılmaktadır. Cüzzamın, insanlığı nasıl etkilediğinin en kötü biçimde betimlenmesi dinleyen topluluğun bir acıma ve korku içerisine düşmesini, aynı zamanda da cüzzam hastalığına karşı bilinçlenmesini sağlamaktadır. Romanos, şiirinde kullandığı cüzzam eğretilmesiyle topluluğun, insanlığın düşüşü ve deforme oluşunu, günah ve hatalarını simgesel açıdan görmesini sağlamaktadır. Ona göre, insanlığın bu durumu ancak İsa ile bir son bulabilecektir. Hiçbir insan, hiçbir doktor cüzzama çare bulamazken İsa'nın ölümüyle insanların günahları son bulacaktır. Acıma ve korku duygularını işleyerek Romanos toplulukların onları bu düşüşten kurtaracak olan İsa'ya gereksinimini vurgulamaktadır.

Romanos, kitabında insanların gereksinim duydukları şey hakkındaki öğretilerini vurgulamaya devam etmekte ve *İsa'nın Tutkusu* adlı *ekfrasisi*'nde bunu açıkça belirtmektedir. Bu *ekfrasis* örneğinde Romanos susuzluğun bir betimlemesini yaparak insanların çektiği susuzluğa ve İsa'nın insanlığın bu susuzluğuna nasıl merhem olacağına vurgu yapmaktadır:

*“Yeryüzünün insanları susuzlukla harap oldu,
Çölde, su akmayan kara parçasında avare dolaştıkça kavurucu sıcakla eriyip bittiler.
Sefil halk susuzluklarını iyileştirecek bir çare bulamadı.
Bu sebeple benim kurtarıcım, iyi olan şeylerin pınarı coşkun sularıyla taşarak şöyle dedi:
“Susamıştınız çünkü kendi tarafınızdaydınız. Benim tarafımdan su için. Bir daha asla
susamayacaksınız. Bu, çift taraflı bir akarsudur. Kirlenenleri berrak suyuyla temizler ve
susuzluklarını giderir.”⁶⁴*

⁶³ A.g.y, sf.8.

⁶⁴ A.g.y, sf. 9.

Ekfrasis, Romanos'un betimlemelerinde de görüldüğü üzere, anlatılan sahnenin dinleyici topluluğun gözlerinin önünde canlanmasında, dinleyicinin anlatılan olay örgüsünde yer almalarında ve bu olayın karşısında duygusal bir coşkunluk içerisinde bulunarak tepki vermelerinde etkin bir rol üstlenerek anlatılan olayı daha inandırıcı kılmaktadır. Romanos, bu tanımlayıcı benzetmeleri kullanarak edilgen olan dinleyiciyi yaşıyormuşçasına anlattığı sahnenin içerisine sokarak orada yer almalarını sağlamakta ve böylelikle dinleyici yalnızca susayan İsrailileri dinlemekle kalmamakta, onları gözleri önünde canlandırarak onların susuzluğuna tanıklık etmektedirler. Aynı susuzluğu tadarak acıma, korku ve ümit içerisinde duygusal bir tepki vermektedirler.

Din temalı *ekfrasis* örneklerinin yanı sıra Bizans döneminde kutsal uzamlar üzerine yapılan *ekfrasis* örneklerine de rastlamaktayız. Bu *ekfrasis* örnekleri daha çok bu kutsal uzamları, kutsal yapıları övme ve medhiye amacıyla yapılmaktaydı. Bu medhiyelerin en önemlilerinden bir tanesi 6.yy 'da Bizanslı şair Paul the Silentary tarafından Ayasofya kilisesi üzerine yazılmış olan uzun *ekfrastik* şiiridir. Paul the Silentary'nin Konstantinople'deki Ayasofya üzerine yazmış olduğu uzun *ekfrastik* şiiri 563 yılında İmparator Justinya'nın kubbeyi yeniden inşa ettirmesini kutlamak amacıyla söylenmişti. Paul the Silentary, yaptığı medhiyede Ayasofya'nın yapısında ışık kümelerini ve yapıda var olan çok renkli mermerlerin ihtişamını vurgulamaktaydı. Kral Justinyan tarafından yeniden onarılan ve mimarisıyla göz dolduran bu yapıyı betimlediği metninde Paul the Silentary, okuyucusunu kilisede adeta bir gezintiye çıkarmakta, kilisenin farklı noktalarına dikkat çekmekte ve bu noktalarda kişinin tek başına fark edemeyeceği detayları vurgulamaktadır. Bellekte canlanan imgelerle okuyucu adeta kilise içerisinde hareket etmektedir.

Paul the Silentary'nin yazdığı metin için tarihçi, şair Agathias şu yorumda bulunmuştur:

*“Şehirden uzakta yaşayan biri eğer kilisenin bir resmini merak ediyorsa yapması gereken şey şüphesiz Paul'un yazmış olduğu şiiri okumasıdır. Şiirde binanın detaylıca anlatılmış bir planını bulacaktır. Dikkate değer ya da değmez her türlü nitelik-küçük ya da büyük- her şey şiirde detaylıca betimlenmiş, açık ve canlı bir şekilde okuyucuya sunulmuş...”*⁶⁵

Ayasofya'nın betimlendiği şiiri okuyan 10.yy Kiev Prensi Vladimirr, metnin duygusal boyutuna vurgu yapmış ve Ayasofya'nın okuyucuda yarattığı etki için şöyle bir yorumda bulunmuştur:

⁶⁵ Bell, Neville. Peter, *Three Political Voices From The Age of Justinian: Agapetus, Advice to the Emperor, Dialogue on Political Science, Paul the Silentary, Description of Hagia Sophia*, trans. Peter N. Bell, Liverpool University Press, 2009, sf. 79.

“Yeryüzünde miydik yoksa cennette mi bilemiyorum. Çünkü dünya üzerinde o derece büyük bir güzellik ya da şaheser yoktur. Tek diyebileceğim orası Tanrı'nın evi ve Tanrı orada yaşıyor. İnsanların Tanrı'ya hizmet etmesi ancak orada daha içten olabilir.”⁶⁶

Ayasofya'yı gökyüzünde bir kubbeye benzettiği, betimlemeler yaparak övgülerde bulunduğu, Ayasofya'nın ihtişamını vurguladığı *ekfrasisi*'nin kısa bir bölümünde Paul the Silentary şöyle belirtmektedir:

“Etrafını çevreleyenlerden yüksekte bir miğferi andıran kubbesi sonsuz gökyüzüne yükselirken, ışık saçan gökler eğilerek kiliseyi sarmalamakta. Kilisenin en yüksek tepesinde, tam krallığın zirvesinde şehrin koruyucusu olarak yerleştirilen bir haç bulunmakta. Ve bir o kadar şaşırtıcı ki durmaksızın yükselen kubbe aşağıda engin bir yer kaplarken yukarı doğru yükseldikçe git gide küçülmekte... Yükseldiği yer keskin bir nokta değil aksine sütunların üzerinde yükselerek buluların üzerinde dinleneceği bir yerde. Nereye bakarsanız bakın duvarlar harikulade tasarımlarla ışıdamakta... Proconnesus sırtlarından gelen taşlar kullanılmış. Mermerler adeta parçalara ayrılıp tekrardan birleştirilen renkli desenleri andırmakta. Taşlar kare ye da sekizgen şekilde biçimlendirilmiş. Sanki damarların birbirleriyle kaynaşarak çalıştığı bir beden misali hepsi birer yaşayan canlı şekline bürünmüş.

Binlerce ışık bölmesi parıltılı yansımalarını tavandan sarkan zincirlerin sallantısında göstermekte. Bazıları geçitlerin olduğu bölgeye yerleştirilmiş, bazıları tam merkeze ya da doğu ve batı kanadına, ya da ihtişamlı kraliyetin hüküm sürdüğü duvarlarda, ateşin o canlılığını etrafa saçarak. Bu yüzden gece, gün ışığına aldırış etmez. Tan vaktinin pembemsi rengine bürünmüştür.

İhtişamlı kilisenin hakim olduğu her yerden ışın kümeleri yayılmakta, zihni bulandıran endişe bulutlarını dağıtarak yerine mutluluğu bırakmakta. Kutsal ışık herkesi sevince boğmakta... Yaşamakta olan Tanrı'ya ulaşmanın yolunu göstermekte herkese.”⁶⁷

6. yüzyılda Ayasofya'dan sonra Bizans İmparatoru Makedonyalı I. Basileios tarafından 876 ile 880 yılları arasında Konstantinopolis'te inşa ettirilmiş ilk anıtsal kilise olan Nea Eklezya (Yeni Kilise) için yazılan medhiye de bir *ekfrasis* örneğidir. Basileios'un torunu, İmparator VII. Konstantin, bir medhiyede (*ekfrasis*) kilisenin dekorasyonu üzerine aşağıdaki tanımı vermektedir:

« Bu kilise, inci ve altınlarla, ışıldayan gümüşlerle, çok çeşitli renklerde mermerlerle, mozaik tesserae düzenlemelerle bir gelin gibi süslenmiş ve ipeklilere giydirilip, Basileios tarafından ölümsüz damat İsa'ya sunulmuştur. Dışı bronz kaplamayla, içi yıldızlar gibi güzel resimlerle göz kamaştıran beş kubbeli çatısı altın gibi parlardı. Duvarların her iki tarafı çok çeşitli renklerde pahalı mermerlerle güzelleştirilirken, mihrap odası altın ve gümüş, değerli taşlar ve incilerle zenginleştirilmiştir. Tümü altın, gümüş, değerli taşlar ve incilerle donanmış sunağı, sandalyeleri, önünde basamağı, üst pervaza bağlanmış kendisine ait kolonları bulunan Templon mihrap odasının önünde duruyordu. »⁶⁸

⁶⁶ A.g.y, sf. 80.

⁶⁷ Medieval Sourcebook: Paul the Silentiary: *Descriptio S. Sophiae*, Paul the Silentiary: *The Magnificence of Hagia Sophia*, <http://www.fordham.edu/halsall/source/paulsilent-hagsoph1.html>, Ocak 1996, İngilizceden çeviren Şebnem Şengül.

⁶⁸ http://tr.wikipedia.org/wiki/Nea_Eklezya, 17.04.2011. Nea Eklezya: Bizans mimarisinin orta çağının başlangıcını işaret eden bu kilise Palaiologos Hanedanı dönemine kadar kullanılmıştır. Osmanlılar tarafından barut deposu olarak kullanılan bu yapı, 1490 yılında yıldırım düşmesinden sonra tahrip olmuştur.

1.2.3 Rönesans Dönemi Sanat Eleştirisi ve *Ekfrasis*

İtalyan ressam, yazar, tarihçi ve mimar **Giorgio Vasari** (1511–1574) İtalyan sanatçıların biyografilerini ve sanat yapıtlarını ele alarak sanat tarihinin kurucularından biri olarak kabul edilmektedir. Vasari, *Cimabue'den Günümüze En mükemmel İtalyan Ressamların, Heykeltıraşların ve Mimarların Hayatları* (*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*) ya da kısaca *Vite* olarak da adlandırılan yapıtında Cimabue'den başlayarak Donatello, Sandro Botticelli, Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Titian gibi iki yüz kadar rönesans ve öncesi ressam, heykeltıraş ve mimarın yaşamını ve çalışmalarını inceleyerek sanat tarihine ayna tutmuştur. 16.yy İtalyasında Giogino Vasari tarafından kaleme alınana *Vite* adlı yapıt, büyük olasılıkla sanat tarihi adına hala en çok okunan yapıtlaşlarından bir serisi olarak en eski sanat tarihi çalışmalarından sayılan bu yapıt, İtalyan Rönesans sanat yapıtları üzerine yazılan en etkili çalışma ve sanat tarihinde yer edinmiş en önemli belirleyici metinlerden bir tanesi olarak da kabul görmektedir.

Vasari, *Vite* adlı yapıtını kaleme aldığında birçok engelle karşılaşmıştır. Bunların başında o dönemde kaynak olarak bakabileceği, sanat üzerine yazılmış çok az sayıda ve sistematik olmayan çalışmaların yetersiz kalması gelmekteydi. Kitabını yazarken referans niteliğindeki kaynakların bulunmamasından dolayı Vasari, sanat tarihi disiplini oluşturma başarısına imza atan kişidir demek hiç de zor değildir. Vasari'ye yol gösteren tarihi kimliğinin yanısıra sahip olduğu keskin, görsel zekâsıydı. Kaleme aldığı sanatçıların sanat yapıtlarını, tarzlarını ve yapıtlarındaki farklılığı Rönesans dönemi sanatının gelişimiyle birlikte ele almıştır.⁶⁹

Vite, sanat tarihinin ilk yapıtaşı olarak kabul görürken, Vasari de ilk sanat tarihçisi olarak kabul görmektedir. Vasariden sonra sanat üzerine çalışmada bulunup yazı yazan Bellori Ven Winckelmann'dan günümüz modern sanat tarihçilerine kadar neredeyse hepsi Vasarinin takipçisi olarak sanat hakkında yazmışlardır. Sanat tarihini hiç bilmeyen ya da sanata karşı hiç alaka duymayan bir kişi dahi Vasariyi bilmektedir. Leonardo Da Vinci'nin Fransa kralının kollarında öldüğünü biliyorlarsa örneğin, ya da bir Michelangelo mitini, onun

⁶⁹ Bkz, Vasari, Giorgio, trans. Julia Conaway Bondanella, Peter Bondanella, *Giorgio Vasari The Lives of the Artists*, USA, Oxford World Classics, 1998, sf. ix.

yüceliğini ve Papa Julis ile yapmış olduğu hararetli tartışmaları biliyorlarsa eğer sebebi Vasarinin yazmış olduğu sayfalarda saklıdır. Vasarinin efsane olmuş sanatçılar hakkında yazmış olduğu kurgu ya da gerçek her hikâye, modern dönem insanının düş gücünde de iz bırakmaktadır.⁷⁰

1568’de ikinci baskısı yapılan bu kitabı yazarken Vasari, belirli bir sanat felsefesinden hareket etmişti. Ona göre, resim sanatının gelişmesi doğanın kopya edilmesine bağlıydı. Ayrıca, sanatın Antik Çağda en yetkin düzeyde olduğunu, Ortaçağda gerileme dönemine girdiğini ve yeniden Giotto tarafından canlandırılmaya başlandığını öne sürüyordu. Giotto ve Cimabue ile başlayan bu yeniden canlanış, Ghiberti, Brunelleschi ve Donatello’yla gelişmiş, Michelangelo, Leonardo da Vinci ve Raffaello’yla en üst düzeyine ulaşmaktaydı. Sanatçıların yaşam öykülerine ilişkin bazı noktalarda kesinliği tartışılır olsa bile Vasari’nin bu yapıtı sanat tarihinin temel kaynaklarından biri olma niteliğini günümüzde de korumaktadır.⁷¹

Vasari, *Vitesi*’nde yalnızca ressamaların ve heykeltıraşların biyografilerini yazmakla kalmayarak onların yapıtları hakkında da ayrıntılı bir incelemeden sonra yorumlarda bulunmaktadır. Bu yüzden Vasari’nin bu sanat yapıtlarını betimlediği bölümler birer *ekfrasis* örneği sayılmaktadır. Giorgio Vasari’nin *Vitesi*’nde yapmış olduğu resim betimlemelerinin *ekfrasis* geleneğine uygun olduğu vurgulanmaktadır. “Giorgio Vasari’nin sanata yaklaşımı, belli başlı bir sanat yapıtını detaylı, sözel bir tasvir ile sunması, gerçekte var olan bu sanat yapıtlarını överek betimleyen *ekfrasis* örneklerindedir.”⁷²

Sanat yapıtı hakkında poetik bir biçimle yazı yazarak modern sanat tarihine dek ulaşabilmeyi başarmış olan *ekfrasis* örneklerini, Vasari’nin *Vitesi*’nde ilerleyen sayfalarda görmek olasıdır. Philostratus’un retoriğinde karşılaşılan duygu patlaması ve anlatının bir benzeri olsa da bu betimlemelere gösterilen ilgi amaçları bakımından farklıdır. Özellikle Vasari’nin betimleyici metinleri göz önünde bulundurulduğunda, Vasari’nin de bir sanat tarihçisi olma özelliği ile birlikte *ekfrasis*’in sanat tarihi eleştirisinde yer almaya başladığını belirtmek yerinde olur. *Ekfrasis* yalnızca sanat yapıtları üzerine retorik ustalığının ifşa edildiği bir olgu olarak değil, Rönesans ile birlikte retorik özelliğinin yanı sıra bir eleştiri ögesi olarak de karşımıza çıkmaktadır. Sanat yapıtları başlı başına bir inceleme alanı doğururken sanat yapıtları üzerine yazılan betimleyici metinler, *ekfrasis*’in bir sanat tarihi eleştirisi olarak kullanıldığının bir göstergesidir. Böylelikle *ekfrasis*, retorik olma özelliğine bir sanat eleştirisi

⁷⁰ Bkz, Barolsky, Paul, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, USA, The Pennsylvania State University, 1991, ss:4-5.

⁷¹ Bkz, Satkowski, Leon George, *Studies on Vasari’s Architecture*, Princeton, 1993, sf. 98.

⁷² Svetlana Alpers, "Ekfrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v.23, 1960, ss:190-215.

olma özelliğini de eklemektedir. *Ekfrasis* aracılığıyla sanat yapıtının değeri ve önemi, ne temsil ettiği, sanat tarihinde doldurduğu yeri vurgulanırken *ekfrasis* bir sanat tarihi eleştirisi, sanat tarihi inceleme alanıdır demek olasıdır.⁷³

Vasari'nin üzerinde çalışıp, *ekfrastik* tasvirlerde bulunduğu sanat yapıtlarından bir tanesi de Michelangelo'nun Sistine Şapelidir. Vasari için Michelangelo, Rönesans dönemi sanat anlayışına farklı bir bakış açısı getirmekteydi. Michelangelo ile birlikte zekanın keşfine tanık olunmaktaydı. Vasari için göklerin hakimi yeryüzüne her şeyde ve her biçimde hünerli bir sanatkar olacak birini göndermeye karar vermişti. Michelangelo'ya ahlaki felsefe ilmini ve poetik ifade gücünü vererek herkesin ona hayran kalmasını sağlamıştı. Vasari için Michelangelo adeta yüce bir kimlikti. Michelangelo tarafından Adem'in resmedilişi Vasari'ye göre fırça darbesi ya da insan yapımı değil sanki yüce yaratıcı tarafından resmedilmişti. Onun resmettiği insan bedeni anatomik açıdan mükemmel bir kompozisyon sunmaktaydı. Vasari'nin betimlemelerinde Michelangelodan sık sık bir Tanrı gibi söz ettiğine tanık olmaktadır. Bu bağlamda Michelangelo, onun için tanrıyla eşdeğerdi. Sistine Şapeli'nin duvarlarına yaptığı freskler tanrının elleriyle yeryüzünü yarattığı gibi yüce eller tarafından yaratılmıştı. Michelangelo yalnızca bir sanatkar değildi. İnsanlar onu yaşam, iş ve davranışlarında hatta her türlü çabayı gösterirken rol model olarak görecektir ve yüce bir kimlik olarak anacaktı.⁷⁴

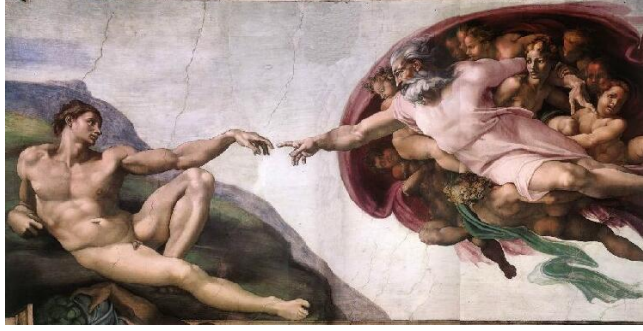
Michelangelo tarafından 1508-1512 tarihleri arasında Papa Julis'in isteği üzerine Vatikanda bulunan Sistine Şapeli'nin duvarlarına yapmış olduğu freskler Rönesans döneminin en önemli yapıtlarından sayılmaktadır. Vasari'nin *Vite* adlı yapıtında değinerek üzerine *ekfrastik* tarzda betimlemelerde bulunduğu fresklerin* bazıları şöyle sıralanabilir:

⁷³ Bkz, Webb, Ruth, Ekphrasis, <http://www.utexas.edu/courses/citylife/readings/ekphrasis.htm>, Şubat 2001.

⁷⁴ Bkz, Barolsky, Paul, *Michelangelo's nose: a myth and its maker*, USA, The Pennsylvania State University, 1990, sf.68.

*Michelangelo'ya ait freskler için bkz, *Web Gallery of Art*, <http://www.wga.hu/frames e.html?/html/m/michelan/3sistina/index.html>, 10.08.2011.

Resim 4



(Adem'in Yaradılışı)

“Daha sonra Tanrı'ya ergenliğe yeni basmış, çıplak meleklerin arasından doğuşuyla gösterdiği Adem'in Yaradılışı sahnesiyle devam etti. Bu sahne sadece tek bir figürü değil adeta tüm dünyanın ağırlığını taşımaktaydı. Bu sahenin böyle bir etki yaratmasının sebebi Michalengelo'nun takdire şayan biçimsel özelliklerinin gösterişliliğidir. Tek bir eliyle küçük meleklerden bir tanesini kavrayarak Tanrı'nın dengede durmasını sağlayarak Ona verdiği hareketel tavrının yanı sıra Adem'e doğru uzattığı sağ eli, bu öyle bir figür ki kendi başına has bir güzellik, bir üslup ve ana hatlarıyla sanki ölümlü bir insanın fırça darbeleriyle, tarzıyla değil de tek ve biricik Yaratıcı tarafından daha yeni yaratılmış havası vermektedir.

Resim 5



(Adem ile Havva'nın Cennetten Kovulması)

Bunu hemen yanında duran, yarı yılan yarı kadın olan figürün Yasak Elmayla kandırdığı Adem'in ölümü kendisine ve dolayısıyla insanlığa getirdiği sahne takip etmekte. Aynı zamanda sahnede Adem ile Havva'nın Cennetten kovulması sergilenmekte. Melek figüründe tüm asalet ve ihtişamıyla öfke dolu bir Tanrı'nın emir verdiği ölüm cezası sergilenirken, Adem'in hareketleri işlemiş olduğu günahın acısına karışan ölüm korkusunu gözler önüne sermekte. Kadın için utanç, alçalma, yalvararak af dileme arzusu, göğüslerine çektiği kolları, avuçlarını birbirine değdircesine tuttuğu elleri, sinesine çektiği boynu ve meleğe doğru döndürdüğü başı Tanrı'dan dilediği merhametten ziyade Tanrı'nın adaletinden korktuğunun bir göstergesi.

Resim 6



(Aziz Isaia)

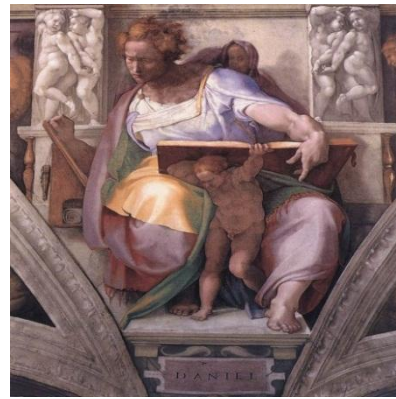
Hemen arkasında bacaklarını birbirine atmış ve elinde taşıdığı kitabın okuduğu bölümünü parmağıyla işaretlemiş, diğer kolunun dirseğini kitabın üzerine koymuş, çenesi elinin ters hizasında düşüncelere dalan Aziz Isaia bulunmaktadır. Arkasında duran çocuklardan bir tanesi seslendiğinde hiçbir şekilde tavrını bozmadan sadece başını çevirmekle yetinmiş. Her kim onun simasını zihninde tasavvur etse sanatın gerçek annesi olan doğanın bizzat kendi elleriyle dokunuşlarını fark edebilir ve ne zaman ki her parçasına değin detaylıca çalışıldığı takdirde figürün özgür düşünce çerçevesinde iyi bir ressamın hükmü altında olduğu öğrenilebilir.

Resim 7



(Azize)

Resim 8



(Daniel)

Bu azizi oturduğu yerde tüm zarafetiyle bir kitaptan çalışan genç bir azize takip etmekte. Azize, etrafında dolanan iki erkek çocuğunun güzelliklerini fark etmek niyetinde değil. Şüphesiz hiçbir insan Daniel'i bu resimde sergilendiği gibi mükemmel bir uyum içerisinde tahmin dahi edemezdi. Daniel büyük bir kitaba yazı yazarken, diğer yazılardan alıntıladıklarını tüm dikkatiyle kitaba aktarmakta. Kitabın ağırlığına destek olması sebebiyle Michelangelo küçük bir oğlan çocuğunu bacaklarının arasına ilaştirmiş, o yazarken kitabı tutsun diye. Tüm bu sahnelenenler ne kadar yetenekli olursa olsun hiçbir insan elinin fırça darbesiyle aslıyla bu kadar aynı olamazdı şüphesiz. Aynı zamanda diğer kitaplardan derlediği yazılarıyla oluşturduğu büyük kitabı bitiren kadınsı bir zarafet içerisindeki kadın azize figürü ayağını havaya hafif kaldırır edasıyla dikilecekmiş gibi durmakta. Kitabı kapatmak gibi imkânsız olmayan ama bu yapıtın sahibinin aksine başkaları için zor denilebilecek bir işi yapacakmış gibi gözükmemekte.

Resim 9



(Davut)

Ve tabii başka ne söylenebilir köşede duran dört sahne hakkında ki bir tanesinde Davut'un tüm erkeksi gücüyle bir devi kuşatmak için sarf ettiği çaba sergilenmekte. Kafasını keserek bu insan harikasını bir yerde toplanmaya hazırlanan askerlerin önüne atmak üzere.

Resim 10



(Yahudit)

Karşı köşede bulunan ve Michelangelo'nun anlattığı Yahudit'in sahnesindeki görsel güzelliğe herkes hayrandır. Bu sahnede Holofernes'in, yatağında yatan, hayatı çalınmış fakat hala titreyen bedeni gözükmekte. Yahudit'in cansız başı koyduğu tepsiyi taşımakta olan yaşlı hizmetçisi de uzun boylu olmasına rağmen Yahudit'in ona kolayca ulaşabilmesi için olabildiğince eğilmiş ve ağırlığı tutmakta. Hizmetçi, elleriyle taşıdığı yükü gizlemeye çalıştığı esnada, yatağa doğru başını doğrularak baktığında yüzünde oluşan ifade, ölmüş olmasına rağmen havaya kaldırdığı kolu ve bacağı, perdenin arkasından yükselen sesiyle cansız bedenin onda yarattığı dehşettendir. Bunu görmek mümkün. İnsanı düşündüren bir resim.

Resim 11



(Musa'nın Yılanları)

*Ama bundan ya da diğerlerinden daha güzel ve daha kutsal olanı mihrabın sağ kanadındaki Musa'nın Yılanları hikâyesidir. Bunun nedeni ölümle gelen zarar ve ziyanın resimdeki varlığıdır. Yılanlar yağmuru, zehirli iğneleri ve ısırışlarıyla gelen bu ölüm hissi aynı zamanda Musa'nın sırtına yerleştirdiği yılanın varlığıyla da hissedilebilir. Bu sahnede canlı bir şekilde çeşitli ölüm türlerinin varlığı söz konusudur. Yılanların ısırması sonucu tüm umutlarının çalınmasıyla ölenler olabildiği gibi fark edilen bir diğer hususta ölümcül zehrin sayısız insanı dehşete düşürerek ölüme sürüklemesidir. Kaskatı kesilen bacaklar, bükülen kollar hareket edemez haldeler ve güzel başları acı ve umutsuzluk içerisinde geriye doğru düşmüş. Bunlardan daha güzel olmamakla birlikte insanlar yılanın görüntüsüyle acılarının azda olsa hafıfladığını hissederek derin bir duygu seli içerisinde ona bakmaktalar. Bunların arasında diğer figür tarafından desteklenen kadının onu tutan tarafından maruz kaldığı böylesine bir desteğin anlamı bu ani acı ve korkunun içerisinde ihtiyacı olan güven duygusunun ifşa edilmesinden başka bir şey değil.”**

*Vasari'ye ait ekfrastik betimlemeler için bkz, *Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Painter, Sculptor and Architect of Florence, Part 5: The Sistine Chapel Ceiling, Vasari Lives of the Artists*, <http://members.efn.org/~acd/vite/VasariMichelangelo5.html>, 17.07.2011, İngilizceden çeviren Şebnem Şengül.

2. BÖLÜM: METİNLERARASI ANLAM AKTARIMINDA BİR YÖNTEM OLARAK EKFRASİS: ŞİİR-ROMAN ve SİNEMADA KULLANIMI

2.1 Metinlerarasılık ve *Ekfrasis*

20. yüzyılın ikinci yarısında kültürel ve teknolojik gelişmeler, bilimsel alandaki yeni sonuçlar, ortaya çıkan yeni düşünce eğilimleri, bilime yönelik sorgulayıcı yaklaşımların, aklın sorgulanması girişimlerinin, dil üzerine yapılan çalışmaların arttığı bir zamanı gözler önüne sermektedir. Dil, sıradan bir olgu olmaktan çıkarak bir inceleme alanı oluşturmuştur. Göstergibilim 20.yy'ın ikinci yarısından itibaren önem kazanmıştır. “Dilbilimdeki kazanımlar başka iletişim dizgelerinin incelenmesinde; edebiyat, reklam, film...,incelemelerinde kullanılarak metin kurgularının, edebiyat dizgelerinin, kurgusal metinlerin incelenilmesi sağlanmıştır. Çağlar boyunca geçerliliğini yitirmemiş metinlerin özellikleri ortaya çıkartılmıştır. Bu basit gibi gözüken metinlerin yinededikleri konular nelerdi, öykülerin akış planı nasıldı? Bu metinler dünyanın her yerinde etkili olduğuna göre, acaba insanların belleğinde genelgeçer bazı edebiyat (anlatı) dizgeleri de var mıydı? soruları üzerinde durulmaya başlanmıştır. Artık görsel dahil olmak üzere tüm sanat dalları yorum gerektiren dilbilimsel göstergelerden oluşmaktaydı.”⁷⁵ 20.yy ile birlikte metinlerin yeniden ele alınmasıyla metin kuramı geliştirmeye çalışan ve metni tanımlamak amacıyla olan kuramcılar çerçevesinde metinlerarasılık kavramı ortaya çıkmıştır. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan bu kavramın farklı kuramcılar çerçevesinde biçimlenmesine değinmeden önce metinlerarasılık sözcüğünün en yalın haliyle tanımını yapmakta yarar vardır.

Kubilay Aktulum, “Metinlerarası İlişkiler” kitabında metinlerarasılık kavramını en yalın haliyle iki ya da daha çok metnin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak tanımlamaktadır. Metinlerarasılığı bir yeniden yazma işlemi olarak da tanımlayan Aktulum, bu yeniden yazma işlemini “bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar” biçiminde tanımlamıştır. Metnin alıntısız özelliğine de vurgu yapan Aktulum'a göre, her yazınsal metin daha önceden yazılmış metinlerden ayrı olarak yazılamaz, her metin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden, yazınsal gelenekten izler taşımaktadır. Her metin eski metinlerden aldığı parçaları

⁷⁵ Fatma Erkman Akerson, *Göstergibilime Giriş*, Multilingual, İstanbul, 2005, sf.79.

yeni bir bütün içerisinde bir araya getiren bir alıntılar toplamıdır.⁷⁶

Metinlerarasılık kavramına değinen ve kavramı tarihsel süreç içerisinde ele alan bir diğer eleştirmen Gerard Genette *metinlerarasılık* kavramı için “Intertextuality” (Metinlerarasılık) adlı kitabında şöyle bir yaklaşımda bulunmaktadır: Genette’ye göre metinler, anlam içermektedirler. Okuyucu metnin içindeki anlamı metinden bulup çıkarmaktadır. Bu, ancak okuma ve açıklama yöntemi ile olurken çağdaş, edebi ve kültürel yaklaşımlarda anlamı bulup çıkarmada çeşitli sistemlerin, kodların ve geleneklerin ortaya çıktığını belirtmektedir. Diğer sanat formlarına ait bu gelenekler ve kültürler artık bir metnin anlamını oluşturmada bakılan ilk öğeler olmuştur. Bu yaklaşımla her metin, diğer metinlerden bağımsız olarak var olamaz, kendinden önceki metinlerden izler taşımaktadır. Okuma eylemi bizi *metinlerarası* ilişkilere sürüklemektedir. Bir metni açıklamak, anlamını ya da anlamlarını bulup çıkarmak ancak daha önceden gelen geleneklerin izini bulmakla olabilmektedir. Okuma eylemi bu yüzden metinler arasında gidip gelme sürecidir. Anlam, bir metnin ilişkisi olduğu ya da ithafta bulunduğu diğer metinlerle olan ilişkide var olmaktadır. Böylelikle metin, bağımsızlığından sıyrılarak metinlerle ilişkide bulunacağı bir ağa sürüklenmekte ve metin artık *metinlerarası* olarak ele alınmaktadır.⁷⁷

Metinlerarasılık 1960 yılında Julia Kristeva tarafından ortaya atılan bir kavram olarak görülse de, kavramın özü Rus kuramcı Mihail Bakhtin’e dayanmaktadır. Kristeva’nın Fransız yazınına *metinlerarasılık* olarak tanıttığı kavram, Bakhtin’in *söyleşimcilik (dialogisme)* olgusuna dayanmaktadır. Bakhtin’e göre metin, sözceler ve söylemler örgüsüdür. Onun söyleşimciliğinde bir sözce başka sözcelerle ilişki halinde olmadan, birbirlerini etkilemeden var olamaz. Bakhtin’in yaklaşımı sözcelerin diyalogu olarak da adlandırılabilirken onun yapıtlarında söyleşim, seslerin çokluğu ya da çokseslilik olgusu ön plandadır. Bakhtin’in sözce kuramında her söylem başka söylemlerle çakışmakta, söyleme başka söylemler karışmakta, başka söylemlerle karışmayan söylem neredeyse bulunmamaktadır. Hiçbir söylem önceden söylenmemiş değildir. Kesinlikle ilk olmayan söylem ve sözceler metin içerisinde söyleşim halindedirler. Sözcükler daha önce söylenmiş, bir sözün nesnesi daha önce kullanılmıştır. “Başkasının söylemi ile Ben’in söylemi arasındaki bu ilişkiler bir diyalogun replikleri arasındaki ilişkilere benzer. (ama kuşkusuz onlarla aynı değildir.)”⁷⁸

⁷⁶ Bkz, Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, 1999, ss:17-18.

⁷⁷ Bkz, Graham Allen, *Intertextuality*, London and New York, Routhledge Taylor&Francis Group, 2000, sf.1.

⁷⁸ Bakhtin Mikhail, “Söylemsel Türlerin Sorunu”, *Dilsel Yaratımın Estetiği*, Moskova, 1979, sf.273 in Mehmet Rifat, *XX. yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları*, İstanbul, YKY, 2008, sf.268.

“Ne olursa olsun, bir söyleyenin söyleminin nesnesi belli bir sözcede ilk kez bir söylem nesnesi değildir, söyleyen ondan ilk kez söz edende değildir. Nesne daha önce tartışma konusu olmuş, açıklanmış ve farklı biçimlerde değerlendirilmiştir, söylem, içerisinde farklı bakış açılarının, dünya görüşlerinin, eğilimlerin kesiştiği, bir araya geldiği ve birbirinden ayrıldığı bir yerdir. Herhangi bir söyleyen, henüz gösterilmeyen nesnelere karşısında bir Adem değildir ki ilk kez adlandırın.”⁷⁹

Her sözce ya da söylem tekil bir olgu, tek yazarın ya da konuşucunun edimi değil, bir konuşucu ve dinleyici arasındaki alışveriştir. Bir sözce onu biçimlendiren öteki sözcelerin alanından alınmıştır, her sözce ayrışık bir söyleme gönderir, her söylem içerisine bir başka kişinin sesi ve söylemi karışmaktadır. Böyle bir alışveriş ile tek seslilik yerini çoksesliliğe bırakmaktadır. Meriç Kurtuluş, çalışmasında metinlerarasılık kavramının Bakhtin’in görüşlerine dayandığını vurgulamaktadır. Metinlerarasılıkla kast edilenin kendinden önceki geleneğin oluşturduğu metinleri barındıran bir metinde onların okurla, metinle ve birbirleriyle konuşmaları olduğunu vurgulayarak metnin önceden var olan diğer metinlerle kurduğu ilişkinin o metinde var olan “çokselslilik” ile eşdeğer olduğunu belirtmektedir. Bakhtin’in de belirttiği gibi başka söylemlerle ilişkide bulunmamış saf bir söylemden söz edebilmek imkânsızdır.⁸⁰

Bakhtin, metinlerin ve karakterlerin birbirleriyle, okuyucuyla ve yazarla konuşarak kurdukları ilişkiyi diyalojik bir süreç olarak adlandırırken bu sürecin en etkin olduğu yerin roman olduğunu belirtmektedir. Romanda farklı sesler bir arada duyulabilmekte ve söyleşimcilik ya da çokselslilik romanın belirgin bir özelliğini oluşturmaktadır. Romanda yazar sadece kendi adına konuşmaz. Karakterler roman metnine farklı sesler katarak çokselsliliğe katkıda bulunmaktadır. Şiiri ise teksesli kategoriye koyan Bakhtin için şiir romanın aksine bir sözcelem edimidir yani ozan kendi söylemini doğrudan kendisi üstlenerek şiiri, özellikle lirik, epik, destan, ağıt gibi şiir türlerini tek sesli olarak nitelendirmiştir.⁸¹

Bakhtin, söylemlerin ya da metinlerin tarihsel, toplumsal, kültürel geçmişleri ve çevreleriyle birlikte ele alınması gerektiğine inanmaktadır. Böylece bir metnin hem kendinden önceki metinlerle, hem de bu metni okuyanların ya da dinleyenlerin yaratacakları metinlerle çokselsli bir ilişki içinde olduğunu belirtmektedir.⁸² Bakhtin, yazınsal metin içerisinde

⁷⁹ Mikhail Bakhtine, *Esthetique et Theorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1970, sf.102 in Aktulum Kubilay, A.g.y., sf.28.

⁸⁰ Mikhail Bakhtine, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Feslefesine Seçme Yazılar*, (Haz. Sibel Irzik), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, sf.52 in Meriç Kurtuluş, *Ağrı Dağı Efsanesi’nden Sözlü Edebiyata “Metinlerarası Bir Yolculuk”*, Milli Folklor, 2009, Yıl 21, Sayı 83, sf.63.

⁸¹ Bkz, Bahar Dervişçemaloğlu, *Göstergebilim*, <http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf>, 12.10.2011.

⁸² Bkz, Kubilay Aktulum, A.g.y., ss:29-30.

söylemsel çeşitliliğin yanı sıra yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli bir alışveriş içerisinde olduğunu benimseyerek yapıtı yalnızca kendi içerisinde çözümlemeye çalışmaktan sakınmaktadır. Bir başka deyişle, yapıta kapalı bir uzam içerisinde tüm dış öğelere eşsüremlî bir oluşum içerisinde değil, artsüremlî bir yaklaşımda bulunmaktadır. Her sözcüğü onu belirleyen toplumsal bir bağlamda köklenmiştir ve toplumsal bir çevreye yöneliktir. Çok sesli olarak nitelendirdiği romanda da toplumsal dilin dönüşümüne yer ayırarak romanın kendi tarihselliğine, toplumsal ve düşünyapısal boyutuna tanıklık etmektedir.⁸³

Bakhtin'in *söyleşimcilik (dialogisme)* kuramı, 1960-70 yılları arasında Julia Kristeva tarafından Fransız yazın eleştirisine "metinlerarasılık" olarak tanıtılarak Batı eleştirisine kazandırılmıştır. Kristeva, Bakhtin'in öne sürdüğü sözcüklerin kendinden önceki sözcüklere gönderme yaptığı ilkesinden yola çıkarak söylemin konumu ve metnin konumu arasında bir koşutluk kurarak metnin de her zaman öteki metinlerle kesiştiği yerde bulunduğu ilkesini benimsemektedir. Kristeva'ya göre yazarlar metinlerini kendilerince yaratmamakta daha önce var olan metinlerden derlemektedir. Bu nedenle metin, metinlerin bir permütasyonu yani dönüşümdür. Metinlerarasılıkta var olan metin de başka metinlerden alınan söylemlerin kesiştiği ve tarafsızlaştığı bir alandır.⁸⁴

Metinlerarasılığı bir metnin başka bir metin içerisindeki tam ve etkin varlığı olarak betimleyen Kristeva bu kavramı şu şekilde açıklığa kavuşturmuştur:

*"Yatay eksenin (gönderen-alıcı) ve dikey eksenin (metin-bağlam) çakışması önemli bir noktaya dikkat çeker: her bir sözcük (metin) en azından bir başka sözcüğün (metnin) okunabildiği sözcüklerin (metinlerin) kesişimidir. Herhangi bir metin bir alıntılar mozaiği olarak yapılandırılmıştır; herhangi bir metin diğerlerinin içselleştirilmesi ve dönüştürülmesidir. Metinlerarasılık fikri öznelarasılık fikrinin yerini almış ve şiirsel dil en azından iki kez okunur hale gelmiştir."*⁸⁵

Metin, belli bir işlevi yerine getiren bir aygıttır ve metnin yerine getirdiği eylem farklı gösteren dizgelerini yeniden dağıtmak ve yeni bir metin üretmektir. Metinlerarasılık, Kristeva'ya göre başka metne ait öğelerin başka bir bağlama sokulması, yer değişmesi işlemidir. Bir göstergeler dizgesinin başka bir dizgeye geçişi ve bu yolla eski gösteren dizgesinden yola çıkarak yeni bir gösteren dizgesi oluşturulması işlemi metinlerarasılıktır.

⁸³ Bkz, A.g.y, ss:29-30.

⁸⁴Bkz, Julia Kristeva, *Desire in Language: A semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980, sf.36 in Graham Allen, *Intertextuality*, London and New York, Routledge, 2010, sf.35.

⁸⁵ Julia Kristeva, A.g.y. sf.66 in Prof. Dr. V. Doğan Günay, Okt. Zeynep Cihan Koca, *Bir Mutluluk Bin Mutluluk, Bir Kavram Bin İzlek*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E 2009-03, sf.4.

Metinlerarası eski bir yapıya ya da bir yapıdaki göndergeye gönderen olgu değil, önceki ya da çağdaş sözceleri dönüştüren yazıya özgü bir devinimdir. Metinlerarasılık, aynı zamanda bir ya da birden çok gösterge dizgesinin yeni bir anlamla donatılarak başka bir dizgede dönüştürülmesidir. Metinlerarası bir göndergenin anlamı da yeni bağlamda öteki unsurlarla ilişkilendirilerek çıkarılabilmektedir. Metinlerarasılıktan bahsedebilmek için somut alıntılara ihtiyaç yoktur. Metin zaten önceki metinlerden izler taşımaktadır, önceki metinlere ait sözceleri bağlam değiştirerek yeniden dağıtmaktadır. Kristeva'nın metin ve metinlerarası tanımından önceki ve çağdaş sözcelerin çoğu zaman biçim değiştirerek başka bir konuma geçtiği, eski metinlerin bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirilerek yeniden yazıldığı sonucu ortaya çıkmaktadır.⁸⁶

Kristeva'nın öne sürdüğü bu dönüşüm kavramı, yazınsal yapıyı artık bir metin gibi okuduğu toplumsal ve tarihsel bütün içerisine ve dönüşüm sonucu önceki sözcenin yeni bağlamda aldığı biçimsel ve anlamsal dönüşümü bulmaya dayanmaktadır. Kristeva, önce yazınsal yapıtı kapalı bir metin olarak görüp kendi içindeki dönüşümleri eşsürekli olarak incelemekte ardından artsürekli bir çizgiye yerleşerek öteki metinlerle ilişkilerini, tarihsel ve toplumsal konumunu belirlemektedir. Kristeva, metni hem içsel olarak eşsürekli düzlemde incelemekte hem de metnin çağdaş olduğu kadar daha önce yazılmış metinler arasındaki yerini de belirlemeye çalışarak art süreli bir incelemede de bulunmaktadır.

Bakhtinden farklı olarak Kristeva, artsüremlilikte uzun uzun ekinin tarihsel bir araştırmasına girmez, başka dönemlerde üretilen metinlerle ele aldığı metinler arasındaki benzerlikleri saptayarak, önceden yazılmış metinlerden alınan parçaların ya da kesitlerin yeni metinlerdeki dönüşümlerini inceler. Kristeva, metni, daha önce yazılmış ya da çağdaş metinlerle ilişki içerisine sokarak bir yandan kendi iç dizgesi içerisinde çözümlenmekte, öte yandan yazıldığı dönemdeki ya da daha önce yazılmış metin dizgeleri arasındaki ilişkileri saptamaya çalışmaktadır. Kristeva, kısıtlı olan artsüremliliğinde Bakhtinde olduğu gibi tarihsel, toplumsal olayları değil, metnin daha önceki metinlerle alışverişleri, zaman içerisinde sözcelerin sürekli dönüşüm biçimlerini incelemektir.⁸⁷

Metin sözcüğü, kelimenin kökeni itibarıyla, çoğu kuramcı tarafından bir eğretileme yöntemiyle açıklanmıştır. Fransızca *texte*, İngilizce *text* sözcüklerinin kökenlerine bakıldığında, bu sözcüklerin, Latince 'kumaş' anlamındaki *textus* sözcüğünden geldiği görülebilir. Kumaş nasıl ipliklerden dokunarak bir bütün oluşturuyorsa, metin de kendisini

⁸⁶ Bkz, Aktulum Kubilay, A.g.y.,ss:40-45.

⁸⁷ Bkz, A.g.y, ss: 46-49.

oluşturan öğelerin birbirlerine aşama aşama eklenmesiyle, bir ‘dokuma’ süreci sonunda ortaya çıkmaktadır. Graham Allen, kitabının sonunda yer alan ek sözlükte metin sözcüğünün kökünün Latince de textere, textum sözcüklerinden geldiğini bu sözcüklerinde “dokumak”, “dokuma” anlamlarına geldiğini belirterek metni şu şekilde tanımlamaktadır:

“Geleneksel olarak, metin, bir edebi yapıtı oluşturan asıl sözcükler ve işaretlerdir. Metin, yapıta süreklilik sağlardı. Yapısalcı ve post-yapısalcı teoride metin bir metin ile diğeri arasındaki metinlerarası ilişkiler ve bu ilişkilerin okur tarafından harekete geçirilmesi ile oluşturulmuş herhangi bir şey anlamına gelmektedir. Yapıt, şimdi sabit, tamamlanmış ve bağımsız anlam ile ilişkilendirilirken metin sürekli ve sabit anlamın yokluğu ile ilişkilendirilmektedir.”⁸⁸

Örgü eğretilmesini kullanarak yazıyla eşdeğer tuttuğu ve haz veren bir şey olarak nitelendirdiği metin, Roland Barthes için kelimelerin anlam oluşturacak biçimde dokunmasıyla oluşturulmaktadır. *S/Z* adlı kitabında metni bir dantele benzeterek dantelin örülüşüne dikkat çekmektedir. Çok sayıda iplik iç içe geçerek bir bütün oluşturmaktadır. Desen gibi metin de iplikler seçilip işlendikçe ortaya çıkmaktadır. Aynı biçimde metinden önce hiçbir ön anlam, hiçbir gösterilen bulunmaz. Metin gösterenlerin oyunuyla, gösterenlerin işlenmesiyle oluşmaktadır.⁸⁹

Barthes, burada örülme sözcüğünü bilerek kullanmaktadır. Çünkü texte sözcüğünün kökeninde de görüldüğü gibi metin bir örülmedir, bir bağlaşımla örgüsüdür. Barthes iki tür bağlaşımdan söz etmektedir. İlki olan metiniçi bağlaşımda metnin bütünlüğü içindeki bağıntılar ele alınmaktadır. Metindışı bağlaşımda ise metin, hep başka metinlere gönderme yapmaktadır. Bu durumda metinlerarası ilişkiler söz konusudur. Barthes bu kavramı Kristevadan aldığını belirtmiştir. Metinlerarası kavramı sözcenin herhangi bir özelliğinin sözcüğün sonsuz anlamıyla bir başka metne göndermesi olgusunu içermektedir. Burada metnin kaynağı sonsuz bir metindir ki bu tüm insanlığın kültürel birikimidir. Metnin kaynakları kendinden önce gelenler kadar kendinden sonra gelen metinleri de içermektedir. Kendi deyimiyle “metin, başka metinlerin dokusudur.” Barthes için metni temellendiren şey kapalı, hesaplanabilir bir iç yapı değil, metnin başka metinlere, düzgülere, başka imlere açılma noktasıdır; yani metni yapan şey metinlerarası ilişkilerdir.⁹⁰ Metinlerarası ilişkiler için *“Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır. Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden*

⁸⁸ Graham Allen, A.g.y., sf:220.

⁸⁹ Bkz, Roland Barthes, *S/Z*, çev: Sündük Öztürk Kasar, İstanbul, YKY, 2006, sf:142.

⁹⁰ Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Kaf Yayınevi, 1999, sf.222 in Eren Rızvanoğlu, “Söyleşimcilik, Metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes [Dialogism, intertextuality: Bakhtin, Kristeva, Barthes]”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2007, ss:121-122.

gelen metinler. Her metin eski alıntuların yeni bir örgüsüdür,”⁹¹ tanımını yapmaktadır. Metni yapısalcı yaklaşımın aksine kapalı değil, kendinden önce gelen parçalardan, düzgülerden oluşarak açık metin olarak tanımlamaktadır. “Metin bitmiş, sona erdirilmiş olmuş bir ürün değil oluşum halinde bulunan, başka metinlerle, başka kodlarla bağlantıda olan (metinlerarası ilişkidir bu) böylelikle de topluma, tarihe gerekirci yollarla değil de alıntılama (adını anma, belirtme, zikretme, aktarma) yollarıyla bağlanan bir üretim olarak gözlemlenmektedir.”⁹²

Roland Barthes’ın metinlerarasılık anlayışı içerisinde okurun yeri çok önemlidir. “Yazarın Ölümü” olarak adlandırılan olayla metnin çok anlamlılığı ve yazar tarafından okuyucuya aktarılan tek bir anlamın görmezden gelinmesi anlaşılmaktadır. Yazarın ölümü okurun doğumuyla karşılık bulur ki bu da okurmerkezli bir yaklaşıma açıklık getirmektedir. Okurmerkezli eleştiri, bir metnin, okur sayısı kadar potansiyel okuması olduğunu savunmaktadır. Dolayısıyla metin, yazıldığı an yazarından bağımsızlaşarak okurun okumasıyla, yorumuyla yeniden yaratılmaktadır. Artık metin, bağımsızlaşmıştır ve yazarından bağımsız varolur. Yazar’ın "demek istedikleri" önemli değil, okurun "anladığı" ve imgeleminde canlandırdığı metnin varoluşuna zemin oluşturur. Roland Barthes, 'Yazarın Ölümü' başlıklı yazısında bir metnin, birçok kültürden alınan ve karşılıklı diyalog, parodi, yazışma bağıntısı içine giren çoğul yazılardan oluştuğunu vurgulamaktadır. Bu çoğulluğun odaklandığı bir yer vardır, bu da bugüne kadar sanıldığı gibi yazar değil, okurdur. Okurun doğuşu, yazarın ölümü bahasına gerçekleşmek zorundadır. Metin (text), okura kendisi için anlam ve etki üretmek üzere bir gösterenler örgütlenmesi olarak verilmiştir.⁹³

Barthes’ın göstergelere yaklaşımı göz önünde bulundurulduğunda metinde tek bir anlamdan söz etmek pek de doğru olmaz. Göstergeler pek çok bildiri iletmektedirler. Metnin tadı onun çok anlamlılığındadır zaten. Metne tek bir anlam dayatmaya çalışan kimse tek bir gerçekliğe, dolayısıyla dilin tek sesliliğine, tek anlamlılığına inanıyor demektir. Oysa yapıt yapısıyla birçok anlamı içinde barındırmaktadır. Yapıtı tek anlam dayatmak yapıtı okuyanın kusuru, onun eksikliğidir. Yapıtın çoğul anlamları vardır, yapıt çoğuldur.⁹⁴

⁹¹Roland Barthes, “Texte (Theorie du)”, *Encyclopaedia Universalis*, t. XV, 1968, sf.1015 in Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara, Öteki Yayınevi, 1999 sf:56.

⁹²Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, çev: Mehmet Rifat- Sema Rifat, İstanbul, YKY, 2009, sf:170.

⁹³Bkz, Hilmi Yavuz, *Roland Barthes ve Yazarın Ölümü*, <http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=821370>, 04 Mart 2011.

⁹⁴Bkz, Kubilay Aktulum, *Parçacılık-Metinlerarasılık*, Ankara, Öteki Yayınevi, 2004, sf.142.

Görüldüğü üzere post-yapısalcı yaklaşımla metin artık tek başına anlam üreten bir yapı değil kendinden önce gelen metinlerin izlerini taşıyan bir şekle bürünmüştür. Önceleri metinler, çoğunlukla tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklerine göre ele alınmaktaydı. Ancak sonradan söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında “çoksesli” özellikte olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savı ileri sürülerek yeni bir metin tanımı ve anlayışı ortaya konmuştur. Bu anlayış ile dünya sınırsız bir metinler alanı olarak ele alınırken başka metinlerle ilişkisi olmayan hiçbir metin yoktur. Her metin bir metinlerarasıdır. Her metin bir ana metin ve gönderge metin arasındaki işleyiş ile örülmüştür. Zaman ve uzam sınırlaması olmayan metinlerarasılıkta var olan bu etkileşimi sağlayan bazı yöntemler mevcuttur. Metinlerarası ilişkinin en belirtgesel biçimi, bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünür kılan “alıntı” yöntemidir. Bilinçli ve istemli bir şekilde yapılan alıntılarda başka metne ait bir kesit yeni metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenmektedir. Bir diğer açık metinlerarası biçimi olan “gönderge” ise, yapıtın başlığını ya da yazarın adını anmakla yetinir. Gönderge, bir metinden alıntı yapılmadan okuru doğrudan bir metne gönderir. Doğrudan anma işlemi olan göndergenin aksine bir şeyi doğrudan anlamadan belirtme, bir yapıtın kimliği söylenmeden ya da açıkça bildirilmeden anılması olarak adlandırılan “anıştırma” yönteminde kapalı bir gönderge işlemi söz konusudur. Kişisel bilgi ve birikim gerektiren, belli bir çaba ile algılanabilen anıştırma yönteminde başka bir yazınsal yapıta, sanata, tarihe, kişilere vb. örtük bir gönderme söz konusudur. “Anlatı içinde anlatı” ise yansıma özelliği taşıyan, ilk anda ayrışık ancak içerisine sokulduğu metinle bir benzeşiklik ilişkisi kuran (izleksel ve anlamsal düzeyde), anlam üreten veya metnin anlamını destekleyen(yani ona daha fazla açıklık katan) bir sözcüddir.⁹⁵ Önemli olan bu yöntemlerle tekrardan var edilen sanat yapıtının öncekinin kopyası olmaktan çıkarak yeni yaratıcının özgün ifadesiyle ve bakış açısıyla yeni bir kimliğe bürünmesidir.

Metinlerarasılık, bu çalışmada da üzerinde durulacağı gibi, yalnızca yazılı olan yapıtlar arasındaki karşılıklı etkileşim ve ödünçlenme durumu anlamına gelmemektedir. Göstergibilimin tüm sanatların birer gösterge olarak okunabileceğini savunmasıyla yazının görsel sanatlara öykünmesi söz konusu olmuştur. Görsel dahil tüm sanat dalları yorum gerektiren dilbilimsel göstergelerden oluşmaktadır. Bunun en bilindik örneği Rene Magritte’in “İmgelerin İhaneti” adlı çalışmasında, pipo resmi altına yazdığı “Bu Bir Pipo

⁹⁵ Bkz, Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 1999, Öteki Yayınevi, ss: 94,101,109,110,160.

Değildir” ibaresidir.⁹⁶ Yalnızca yazılı metinler arasında sınırlı olmayan etkileşim farklı sanat dalları arasında da kendisini göstermektedir. “Bir metinde, bir resme, bir müzik parçasına, ortak bir duyguya, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metin alanında yer almayan her şeye anıştırma yapılabilmektedir.”⁹⁷ Metinlerarasılık kutsal kitaplar arasında karşımıza çıkabileceği gibi bugün ele alınan edebi yapıtlarda, bir roman ya da şiir gibi anlatı türlerinde çağlar öncesi var olan bir heykel ya da görsel bir unsurdan esinlenmek ve bu yapıtı alıntılanmak söz konusudur.

“Farklı sanat dalları arasında alıntı, ödüncleme, bir yapıtın bileşenlerinin farklı biçimlerde yeniden üretilerek yapıtın yeni bir kimlikle sunulması gibi sayısız ve sınırsız kez yeniden yaratma durumunun olanaklığının altı çizilmektedir.”⁹⁸ Graham Allen, kitabının “Edebî Olmayan Sanatlarda Metinlerarasılık” başlıklı bölümünde metinlerarasılığın bir terim olarak edebî sanatlarla sınırlandırılmayacağını, sinema, resim, mimari, fotoğraf gibi tüm kültürel ve sanatsal ürünlerde bu etkileşimin bulunduğunu belirtmektedir. Allen’a göre, metin sözcüğü her ne kadar geleneksel anlamda edebiyatla ilişkili düşünülse de yazınsal metinlerle sınırlandırılmayan bir metinlerarasılığı Ferdinand de Saussure’ün semiyoloji ile ilgili görüşlerine dayandırmaktadır. Saussure’ün “Genel Dilbilim Dersleri”nde toplumdaki işaretlerin yaşamını çalışacak yeni bir bilimi, semiyotiği haber verdiğini vurgulayarak sinemanın, resmin ya da mimarinin dillerinden söz etmenin olası olduğunu hatırlatmaktadır.⁹⁹

Yalnızca yazınsal alanda değil, sanatın diğer biçimlerinde ve değişik sanatsal biçimler arasında bu karşılıklı alışveriş işlemine rastlanmaktadır. Yazın ve resim, yazın ve sinema, yazın ve müzik, yazın ve fotoğraf, sinema ve resim, resim ve heykel, müzik ve resim gibi farklı sanatsal biçimler arasındaki alışverişler, Saussure’ün “dil bir göstergeler dizgesidir” anlayışından yola çıkılarak çeşitli kuramcılarca benimsenmiştir. Roman Jakobson, dilsel göstergelerin dilsel olmayan gösterge dizgeleri aracılığıyla yorumunu “göstergelerarası çeviri” olarak nitelendirmiştir, örneğin dilsen dilden müziğe, dansa, sinemaya ya da resme dönüşüm bu kategoriye örnek gösterilebilmektedir. Bu yaklaşımla “göstergelerarasılık” tanımı

⁹⁶ Bkz, Özlem Uzundemir, *İmgeyi Konuşturmak*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010, sf.27.

⁹⁷ *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, “Anıştırma” Makalesi, Ed. A. Preminger, Princeton: Princeton University Press, 1979 in Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, 1999, sf.110.

⁹⁸ P. Wagner, *Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality*, The States of The Arts Berlin, 1996, ss: 17-22 in Prof. Dr. V. Doğan Günay, Okt. Zeynep Cihan Koca, “Bir Mutluluk Bin Mutluluk Bir Kavram Bin İzlek”, Dokuz Eylül Üniversitesi Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E 2009-03, sf.5.

⁹⁹ Bkz, Graham Allen, *Intertextuality*, London and New York, Routledge Taylor and Francis Group, 2010, sf.170.

da yapılmış olmaktadır. “Göstergelerarasılık” iki farklı gösterge dizgesi arasındaki alışveriş işlemine açıklık getirirken, bu alışveriş iki biçimde olmaktadır. Birincisi, sözsel bir sanat sözsel olmayan bir sanat yapıtını söze dökerek kendi içerisine almakta, ikincisi sözsel olmayan bir sanat sözel olan bir sanat yapıtına gönderme yapmaktadır.¹⁰⁰

20.yy kuramcılarının yaklaşımları çağlar boyunca metinlerarasılığı resim-şiiir birlikteliği tartışmaları adı altında sürdüren sanat eleştirmenlerine de açıklık getirecek niteliktedir. Roland Barthes’ın “Metinleri, resimleri, kentleri, yüzleri, hareketleri ve manzaraları okuyorum,” sözüyle tüm anlamlı kılıgıların metin doğurabileceği anlayışı, metin kavramının yalnızca yazınla sınırlı kalamayacağını sanatın öteki biçimlerini kapsayacak biçimde sözsel ve sözsel olmayan arasındaki ilişkinin varlığına dikkati çekmektedir. Yazılı olmayan görsel sanat öğeleriyle yazılı olan sanat yapıtları arasındaki metinlerarasılık görsel sanat yapıtlarının dille temsili, söze dökülmesi anlamlarına gelen *ekfrasis* kavramını tekrar hatırlatmaktadır. Böylelikle *ekfrasis* kavramı tarihsel süreç içerisinde koruduğu varlığını kuramsal bir çerçevede metinlerarası bir yöntem olarak sürdürmektedir. *Ekfrasis*, dilsel ve dilsel olmayan iki farklı gösterge dizgesi arasındaki alışveriş gibi gözükse de *ekfrasis* aracılığıyla görsel dizgenin dilsel dizgeye dönüştürülmesiyle farklı gösterge dizgeleri arasındaki alışveriş anlamına gelen göstergelerarasılıktan metinlerarasılığa geçiş sağlanmaktadır. Kısacası, *ekfrasis* ile göstergelerarasılık metinlerarasılığa dönüşmektedir. “Yazını oluşturan yapıtlar birbirlerine gönderebildikleri gibi bir metinde başka türden bir gösterge dizgesine bağlı bir yapıta gönderme ya da anıştırma yapabilir. Bununla birlikte bir yazar betimleme aracılığıyla, kendi metnine sözsel olmayan bir sanat yapıtını sözselleştirerek yer verdiğinde daha geniş boyutlu bir metinlerarasılık işlemi gerçekleşmiş olmaktadır.”¹⁰¹

Buna bağlı olarak yazın dışı bir yapıt söze döküldükten sonra metinlerarasılığın bir parçası haline gelmektedir. Burada sözü geçen resim, heykel ya da herhangi bir görsel sanat yapıtı betimsel ya da anlatısal bir biçimde söze dökülerek, yazınsal metne dahil edilmektedir. Böylelikle dilsel ve dilsel olmayan farklı gösterge dizgeleri arasındaki alışverişe açıklık getiren “göstergelerarasılıktan” görsel dizgenin dilsel dizgeye dönüştürülmesi işlemi olan *ekfrasis* aracılığıyla metinlerarasılığa geçiş sağlanmaktadır. Burada, metinlerarasılık kuramcılarında Gerard Genette’in “ana-metinsellik” kuramını hatırlamakta yarar vardır. Genette’e göre (Ana-metinsellik) bir B Metni’nin (anametn: yalın ya da dolaylı bir dönüşüm işlemiyle önceki bir metinden türeyen her metin) ondan türeyen bir A Metni’ne (altmetn,

¹⁰⁰ Bkz: Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Ankara, Kanguru Yayınları, 2011, sf.17.

¹⁰¹ Bkz, A.g.y.,sf.26.

gönderge metin) yalın bir dönüşüm ya da öykünme ile bağlayan ilişkidir. Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere göstergelerarasılık metinlerarasılığa anametinsellik bağlamında dönüşmektedir. Artık burada sanat yapıtının kendisi değil, söze dökülmüş olan, yani metne dönüştürülmüş, betimsel ya da anlatsal bir sanat yapıtı söz konusudur.¹⁰²

Aynı zamanda, ikili karşıtlıklar üzerine temellenen *ekfrasis* aracılığıyla yazınsal her metin, görsel sanat yapıtına yaptığı göndermelerle onu yeniden kurgulayarak durağan ve sessiz nesneye devingen ve sesli bir konum kazandırmaya çalışırken, bahsi geçen görsel nesneyi kendi çerçevesinden alarak yazılı metne dahil etmektedir; yani görsel nesne ressamın egemenliğinden çıkarak yazarın egemenliğine girmiş olmaktadır.¹⁰³

Ekfrasis'i metinlerarası bağlamda inceleyen Valerie Robillard, *ekfrasis* için belirlediği metinlerarası yaklaşımla kavram hakkında şöyle bir saptamada bulunmaktadır; bir metnin içerisinde sanat yapıtının belirlenmesi, şairin bir sanat yapıtını metninde kullanması, şairin metninde bu sanat yapıtıyla ilgili yapısal bir benzerlik oluşturması, seçilen görsel unsurların yoğunluğu ya da konuların, mitlerin, resmin ait olduğu belirli dönemlere bağlı normlar ve geleneklerin görselden aktarımı, şairin sanat yapıtını çerçevesini kırıp kendi çerçevesine katarak şiiri ve sanat yapıtıyla kurmuş olduğu anlamsal birliktelik ve son olarak şairin kendi sanatıyla, plastik sanatın yaratıcısı arasında benzerlikleri ve sorunları dile getirmesi. Robillard bu saptamasına ilaveten *ekfrasis*'in metin içerisinde kullanılmasını üç kategoride incelemektedir: metnin içerisinde sanat yapıtının doğrudan isminin belirtilerek saptanması, ima edilmesi ya da adının belirtilmeden metne dahil edilmesi.¹⁰⁴

Metinlerarası çerçevede ele alabileceğimiz *ekfrasis* kavramı görsel sanat yapıtlarıyla, yazılı sanat yapıtları arasındaki alıverişe açıklık getirirken aynı zamanda başlı başına bir inceleme alanı da oluşturmaktadır. “Bir sanat biçimince bir başka sanat biçiminden alınan unsur, yeni bir sanat biçimi içerisinde yeni bir anlam ya da değerle donatılmaktadır.”¹⁰⁵ Bu açıklamaya uygun düşen *ekfrasis*, çoğu eleştirmen tarafından farklı bakış açılarıyla ele alınarak yalnızca betimsel değil, anlatsal düzlemde anlam yaratmada kullanılan bir yöntem olarak da karşımıza çıkmaktadır. *Ekfrasis* kavramı bir önceki bölümde belirtildiği üzere ikili karşıtlıklarla bir inceleme alanı oluşturduğu gibi dahil olduğu yazılı metinde metinlerarası anlam aktarımında şimdi üzerinde duracağımız cinsiyet rolleri/ben ve öteki gibi yaklaşımlarla toplumsal ve ideolojik açıdan da başlı başına çözümleyici bir yöntem oluşturmaktadır.

¹⁰² Bkz, A.g.y, ss:29-30.

¹⁰³ Bkz, Özlem Uzundemir, A.g.y.,sf.35.

¹⁰⁴ Bkz, Laura Mareike Sager, *Writing and Filming the Painting: Ekfrasis in Literature and Film*, New York, 2008, ss:37-39.

¹⁰⁵ Kubilay Aktulum, A.g.y., sf.18.

2.2 Ekfrasis: Cinsiyet Rollerini-Ben ve Öteki

İmge-söz, durağan-devingen, zamansal-uzamsal, sesli-sessiz gibi bir önceki bölümde de değinildiği üzere ikili karşıtlıklar üzerine yapılan *ekfrasis* kavramı edebiyat dünyasında farklı bakış açıları da beraberinde getirmiştir. Özellikle *ekfrasis* kavramına 20.yy eleştirmenleri tarafından farklı yaklaşımlarda bulunulmuş, *ekfrasis* kavramı ideolojik açıdan bir inceleme alanı olmuştur. W.J.T Mitchell, *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji* adlı kitabında ikili karşıtlıklara cinsiyet rollerini de ekleyerek kavrama yeni bir bakış açısı getirmiştir. Temel aldığı çıkış noktası yine Lessing'in *Laokoonu*'dur. Kitabının *Lessing'in Laokoon'u ve Tür Politikaları* adlı bölümünde, Lessing'in cinsiyetler için yaptığı saptamaya yer vererek kadın-erkek arasındaki farkı ortaya atmaktadır. Lessing şöyle bir saptamada bulunmaktadır; güzel erkekler biçiminde yapılan güzel heykeller yaratıcılarını etkileyerek değer bulurken, kadın heykeller kendisini yalnızca garip yaratıklarla ifade etmektedir. Lessing, kadın heykellerin bir yılan motifi ile birlikte verildiğinden söz ederek kadına yüklenen anlamlara da dikkat çekmektedir. Kadın heykellerin yılan motifi ile süslenmesinin nedeni yılanların kadınları rüyalarında ziyarete gelmesidir. Mitchell, Lessing'in cinsiyet rollerine ilişkin ortaya koyduğu heykel örnekleri üzerinden yaptığı analizle görsel sanatlar arasında bir bağlantı kurmaktadır. Ona göre kadınların görmüş oldukları rüyalar "Freud'un fetişizm ve fallisizm analizine ihtiyaç duymaz, rüya onu doğuran imajla yorumlanır. Ve bu rüya, daha sonra, bizim görsel sanatların sahip olduğu ve yasanın dikkatle takibini gerektiren bir etkiyi anlamamıza katkıda bulunur. İşte tam da bu etki, imajların irrasyonel, bilinçdışı gücünün, imajların zinayı provoke etme yetilerinin, yakışık almayan tahayyülünün, skandal yaratan ilişkilerin etkisidir."¹⁰⁶

Güzel kadın heykellerin yılanla resmedilmesi anlayışı zaten Lessing'e göre yanlış türlerin birleşmesidir. "Kutsal ve ilahi olan güzel beden-güzel heykel- ile yanlış, suni, amblemantik figürü bir araya getirmektir. Bu da Mitchell'in üzerinde durduğu gibi itibarlı kadınların, dünyevi olanla anlatılmasıdır. Mitchell'e göre Lessing cinsiyet yasasının en temel ideolojik temelini ne olduğunu ifşa etmiştir. Sanatın kendi amacından yani güzelliğin taklit edilmesi yasasından saptığını bir nevi itiraf etmiştir. Sanatların en dipteki edebe uygun tavrı cinsiyet rolleriyle ilişkili olmalıdır."¹⁰⁷

¹⁰⁶ W.J.T, Mitchell, *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2005, ss:137-138.

¹⁰⁷ A.g.y, sf.138.

Cinsiyet rollerine ilişkin bu temel saptamadan yola çıkarak Mitchell, görsel sanatlar ile cinsiyet rolleri arasında bir ilişkilendirme yapmaktadır: “Resimlerde kadınlar gibi temelde şiir sanatına uygun yüce ifade yeteneğine tezat, gözün tatmini için dizayn edilmiş, ideal tarzda sessiz, güzel yaratıklardır. Resimler tezyin ettikleri bedenlerin/cisimlerin ve uzayın/mekanın dar dış görünüşler alanıyla sınırlıdır, oysa şiirler sonsuz potansiyel eylem ve ifade alanını, zaman, söylem ve tarih alanını kat etmekle özgürdürler.”¹⁰⁸ Mitchell, *Picture Theory* (Resim Teorisi) adlı kitabının “*Ekphrasis and the Other*“(Ekfrasis ve Öteki) adlı bölümünde Lessing’in korkusundan bahsetmektedir. *Ekfrastik korku* olarak adlandırılan bu yaklaşım amacından sapılan bu yasanın “şairlerin sanatlarını icra ederken resmi kendi sınırları içerisinde bir güzellik amacından ziyade ele almalarını ve tüm artistik sanatlarını kullanarak kutsal bir varlığı bir oyuncuğa dönüştürmelerinden” bahsetmektedir. Lessing’in bu korkusu yani yazının görsel sanatlar üzerindeki hakimiyeti dışıl bir varlık üzerindeki tehdide benzer. Sessiz duran sanat nesnesine ses vermek, Lessing için tıpkı yılanlı sembollerin kadını sessiz, güzel ve görsel zevke hitap etmesinden başka anlamlara sokması olduğu gibi yanlış bir ilişkiye çağrısıdır.¹⁰⁹

Mitchell, *Picture Theory* adlı kitabında cinsiyet rollerinin yanı sıra *ekfrasis* ile ilişkilendirilen bir diğer saptamaya da yer vermektedir: “Öteki” kavramı. *Ekfrastik* şiir, bir metnin grafik sanat ya da plastik sanat gibi inceleme alanı olan rakip, yabancı, dil dışı olan diğerleriyle buluşması anlamına gelmektedir. Bu “öteki” olma düşüncesi aslında şair ve ressam arasındaki rekabettir ki bu rekabette etkin olan, konuşan, gören özne “ben” iken edilgen olan, bakılan ve çoğunlukla sessiz olan nesne “öteki”dir. Bu aslında bir ideolojik rekabetin de göstergesidir. Güçsüz, sessiz yığınlar gibi görsel sanatlar da kendilerini ifade edemez ve sözlü olarak temsil edilmeleri gerekir. İdeolojik açıdan ele alındığında “öteki” olarak adlandırılan siyah ırk ve çoğunlukla kadınlardır ki kadınlar her zaman görsel sanatların konusu olmuştur.¹¹⁰ “Görsel sanat yapıtları çağlar boyu estetik güzelliğe sahip sessiz varlıklar olarak göze hitap ettikleri için kadınla bağdaştırılmıştır.”¹¹¹

Bir kadın resim kadar güzel ise (sessiz ve göze hitap eden) resimlerin kadın olarak ele alınması hiç de şaşırtıcı değildir. Kadın olarak “öteki” eril bir perspektiften ele alındığında, görsel bir zevk nesnesi olduğu gibi şair aracılığıyla da eril bir okuyucu içinde aynı işlevi

¹⁰⁸ A.g.y, sf.139.

¹⁰⁹ Bkz, Mitchell, W.J.T, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, ss:154-155.

¹¹⁰ A.g.y, ss: 160-161

¹¹¹ Özlem Uzundemir, *İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010, sf.30.

görmektedir. “Mitchell, konuşan ve gözlemleyen “ben” ile sessiz ve gözlemlenen “öteki” olarak temellendirdiği resimbetim tartışmasının başka boyutlarla da ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Mitchell’a göre “resimbetim kullanan şair, betimlenen nesne ile okur arasında arabuluculuk yaparak kendi gördüklerini sözcükler aracılığıyla okura aktarmaktadır.”¹¹² Böylelikle, şair ya da yazar gibi okuyucu da aynı haz ve sahip olma eğiliminde bulunmuş olur.

Bu açıdan ele alındığında *ekfrastik* şiir, dışıl bir nesneyi eril bir göz için içgüdüsel arzular uyandıran, fantezi ürününe dönüştürmektedir. Mitchell, Rousseau’nun *İtirafılar* adlı kitabından şu alıntıya yer vermektedir: “Bu kötü huy insanı bambaşka hayallere teşvik ediyor. Kadınlar için heveslendiriyor, konuşturuyor ve bu güzelliğin kendi zevklerine hizmet etmesi için elinden geleni yaptırıyor, onların rızasını almadan.” Mitchell, özellikle batı düşüncesinde “öteki” kavramının her zaman bastırılması ve susturulması gereken bir tehdit olarak görüldüğünü vurgulamaktadır. Bu gerçekten yola çıkarak *ekfrasis* için de aynı şeyi söyleyebileceğimizi belirtmektedir. *Ekfrasis* bir edebi tür olarak görsel olanı dilin “ötekisi” olarak görmekte ve bastırılması, indirgenmesi gereken, aynı olamadıkları bir tehlike olarak kabul etmektedir.¹¹³

İmge-söz, uzam-zaman, durağan-devingen, sesli-sessiz gibi ikili karşıtlıklarla biçimlenen *ekfrasis* kavramına cinsiyet rollerini de ekleyen Mitchell’ın çalışması üzerinden yola çıkarak “resme bakan kişinin erkek, bakılanın ise dışıl güzellik nesnesi olduğunu, ayrıca yazında konuşan ve gözlemleyen kişinin özne, gözlemlenen sessiz ve güzel “ötekinin “ise nesne olduğunu tekrarlayarak erkek yazarın dilinin resimbetim aracılığıyla dışıl imge üzerinde egemenlik kurduğunu” belirten Özlem Uzundemir, *İmgeyi Konuşturmak* adlı kitabında oluşturduğu tabloya bir yenisini eklemektedir:

¹¹² Mitchell, *Picture Theory*, Chicago University Press, 1994, sf.157 in Özlem Uzundemir, *İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010, sf.31.

¹¹³ Bkz, A.g.y., sf.177.

Çizelge 1.2: Ekfrasis'in Cinsiyet Rollerine İlişkilendirilmesi:¹¹⁴

İMGE	SÖZ
Dişil	Eril
Beden	Us
Gözlemlenen	Gözlemleyen
Nesne	Özne

Ekfrasis kavramının cinsiyet rolleri çerçevesinde ele alınmasıyla resimlerin sözcüklerle ifade edilmesi için gösterilen heves ve istek, eril bir gücün dişil nesne üzerindeki arzusuyla eşdeğer kabul edilmektedir. Kadın portresi hem beden hem de bir sanat nesnesi (*objet de art*) olarak sahip olunması gereken bir şey olarak algılanmaktadır.¹¹⁵ Bu, çalışmada *Leonardo Da Vinci, Paragone* adlı bölümde değinilen, resimlerin yalan söyleyerek aldatıcı olma özelliğini hatırlatmaktadır. Erkekler, resimdeki kadına bakarak, resimdeki kadın gerçekmiş gibi o kadına sahip olma arzusuna kapılırlar. Yaşayan canlı bir kadını resmetmeyen resimlerdeki kadınlara aşık olurlar, erkekler açık saçık sahneler karşısında şehvet ve arzusuyla dolabilirler.

Ekfrasis'i "görsel imgenin sözle temsili" olarak betimleyen James Heffernan, *ekfrasis*'i sözlerin görsel olanı sınırlandırma, onun gücünü kontrol altına alma atılımı olarak açıklamaktadır.¹¹⁶ Heffernan, cinsiyet rolleri bağlamındaki tartışmalarda "resimbetim amacın sessiz imgeyi konuşurmak olduğunu savunmaktadır. Resimbetim sayesinde konuşurulan imge kendisini gözlemleyen erkeğe bakıp onunla konuşarak erkeğin gözleme ve konuşma egemenliğine meydan okumaktadır."¹¹⁷

¹¹⁴ Bkz, Özlem Uzundemir, A.g.y., ss:30-1.

¹¹⁵ Bkz, Ralf Hertel, *Making sense: sense perception in the British novel of the 1980s and 1990s*, New York NY, 2005, sf.67.

¹¹⁶ Bkz, James Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry* in Albrecht, Thomas, *The Medusa Effect: Representation and Epistemology in Victorian Aesthetics*, USA, State University of New York Press, 2009, sf.138.

¹¹⁷ James Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*, Chicago University Press, 1993, sf.9 in Özlem Uzundemir, *İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010, sf.34.

Ekfrasis kavramına cinsiyet bağlamında feminist bir yaklaşım gösteren Katy Aisenberg ise, kavrama James Heffernandan farklı bir açılım getirmektedir. Aisenberg için sözcükler ve resimler arasındaki ilişki bir evlilikten çok adeta bir tecavüzdür ve şair ya da yazarın kullandığı retorik, bir sahiplenme, itaat ettirme, şiddet ve mezara koyma işlemidir. Erkeğin temsil ettiği söz, dişil resim üzerinde hakimiyet kurmakla kalmaz, dişil imgenin sesini bastırarak eril konuşmacı olarak başka bir ses çıkarır.¹¹⁸ “Resimbetimi özellikle toplumsal cinsiyet bağlamında inceleyen Katy Aisenberg, yazınsal metindeki erkek anlatıcının, betimleme yoluyla sessiz nesneyi konuşuşturmadığını aksine onun üzerinde egemenlik kurduğundan söz etmektedir.”¹¹⁹ *Ekfrasis* incelemelerinde resimde her zaman kadın imgesi kullanılması zorunlu olmamakla birlikte bir kaleye, bir vazoya ya da herhangi bir nesneye bakarken de dişil bastırılardan söz edilmektedir.¹²⁰

¹¹⁸ Katy Aisenberg, *Ravishing Images: Ekphrasis in the Poetry and Prose of William Wordsworth, W.H.Auden, and Philip Larkin*, New York, 1995, sf.54 in Ralf Hertel, *Making sense: sense perception in the British novel of the 1980s and 1990s*, New York NY, 2005, sf.67.

¹¹⁹ Özlem Uzundemir, A.g.y., sf.34.

¹²⁰ Bkz, Jane Hedley, Nick Halpern, Willarda Spiegelman, *In the frame: women's ekphrastic poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler*, USA, Rosemont Publishing and Printing Corp., 2009, sf.72.

2.3 Ekfrastik Şiir (Şiirde Görsel Sanatlar)

2.3.1 Romantik Dönem ve Müze Kavramı

“Dünya o kadar büyük ve zengin ki, yaşam da öylesine çeşitli ki insan her zaman bunlardan şiir çıkarma fırsatını bulabilir. Ama her şiirin bir durumdan doğması gerekir, yani şiirin maddesi gerçek olmalıdır. Hiçbir şey üzerine dayanmayan bir şiirin iyi olacağını sanmıyorum.”

Goethe

Homer’in *İlyada* destanında savaşçı kahraman Aşil’in kalkanının tasviri, *ekfrasis* geleneğinin edebiyattaki ilk örneklerinden biri olarak sayılsa da *ekfrasis*’in edebiyat dünyası ile buluşması, İngilterede 18. ve 19.yy’da ortaya çıkan Romantik Dönem olarak gösterilmektedir. Romantik Dönem, tüm dünya edebiyatında etkilerini gösterirken şiir türünde de en önemli örnekleri İngiliz edebiyatında görülmektedir. Bu dönemde, sanatın amacını belirten *mimesis* yani yansıtma kuramının yerini sanatçıların duygularına bıraktığı görülmektedir. Romantik Dönem ünlü şairlerinden William Wordsworth, *Lirik Şiirler (Lyrical Ballads)* adlı yazısında şiiri; “doğal bir duygu patlaması” olarak tanımlamaktadır. Öyleki, bu dönemde sanatçılar dünyayı kendi duygularına, hislerine ve düş güçlerine göre ifade etmeye başlamışlardır.¹²¹ Berna Moran, Romantik dönemde yazılan yapıtlar için şu ifadeyi kullanmaktadır:

*“Bu dış dünya sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak verilmiş bir dış dünyadır ve önemli olan, yapıtın bu dış dünyayı doğru olarak yansıtması değil, bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade edebilmesidir.”*¹²²

Romantik Dönemin genelinde süregelen resim-şiir birlikteliği tartışmalarında şiirin resme olan üstünlüğü söz konusudur. Bu dönemin önemli şairlerinden Percy Bysshe Shelley (1792-1822) “*Şiir Sanatının Savunması*” adlı yazısında şiiri, düş gücünün ifadesi olarak tanımlamaktadır. Ona göre şair, Platon’un savunduğunun aksine tanrının yarattıklarını en iyi biçimde kavrayabilecek ve yapıtlarında yansıtabilecek yetenektedir. Şairin evreni kavrayabilme özelliği onu sadece resim, heykel, müzik gibi sanat dallarıyla sınırlandırmaz, şairler aynı zamanda toplumları kuran, biçimlendiren, onları geliştiren, şiirleri aracılığıyla onlara iyi ve güzeli, ahlakı aşlayabilen nitelikteki varlıklardır.

¹²¹ Bkz, William Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads with Pastoral and Other Poems, 1802* in M.H Abrams, Stephen Greenblatt, Norton Anthology English Literature, W.W.Norton&Company, New York, London, 2001, sf.1442.

¹²² Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, Cem Yayınevi, 1988, ss:87-88 in Özlem Uzundemir, *İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010, sf.22.

Shelley'e göre şair, yarattığı yapıtı aracılığıyla dış gerçeği nesnelere taklit ederek yansıtan resim ve heykelden daha etkili bir biçimde, düş gücüyle verebilmektedir. Aynı zamanda şiir, bireylerin duygularını yansıtmada sadece birer taklit aracı olarak gördüğü resim, heykel ve müzikten daha etkilidir.¹²³

Ekfrasis geleneğinin Romantik Dönemde hız kazanmasının en önemli nedenlerinden bir tanesi hızla yayılan müze anlayışı ve sanatçıların bu vesileyle sanat yapıtlarıyla buluşmasıdır. Önceleri sanat yapıtları varlıklı ailelerin himayesindeydi. John Berger, *Görme Biçimleri* adlı kitabında sanatın himayesinden şu şekilde söz etmektedir: “Görsel sanatlar her zaman belli bir koruyucu kabuk içinde varolmuşlardır; başlangıçta bu kabuk gizemli ya da kutsal bir şeydi. Bu kabuğun bir de maddesel yanı vardı: Bu, yapıtın içine oturtulması ya da içinde saklanması için yapılan yer, mağara, binaydı. Başta yaşantısı olan sanat yaşantısı yaşamın geri kalan şeylerinden ayrıldı. Sonra sanatın sarıldığı koruyucu kabuk toplumsal bir şey oldu. Yönetici sınıfların kültürüne girdi. Bu arada bu sınıfın yaşadığı saray ve evlerin içinde insanlardan ayrıldı, koparıldı.”¹²⁴ Müzelerin açılmaya başlanmasıyla sayısız sanat yapıtı çatı katlarından alınarak değerlerinin daha iyi muhafaza edilebilmesi açısından müzelere taşınmıştır. “Böylece, başta İtalya'nın sanat merkezi sayılan Floransa'da kurulan Uffizi Galeri'si olmak üzere, Belvedere Müzesi (Viyana), Louvre Müzesi (Paris), Kutsal Müze (Museo Sacro, Vatikan), Güzel Sanatlar ve Arkeoloji Müzesi (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon) gibi Avrupa'nın çeşitli merkezlerinde birbiri ardına birçok müze açılmıştır. Bu “müze çılgınlığı” İngiltere'de de etkisini kısa sürede göstermiştir. Antik eserlere kişisel ilgisi olan zamanın İngiltere kralı III. George, önce 1753'de İngiltere Müzesi'nin, ardından 1768'de de Kraliyet Sanat Akademisi'nin (The Royal Academy of Arts) açılmasına önyak olarak bu sosyo-kültürel gelişmeyi desteklemiştir. 1759 yılında halka açılan İngiltere Müzesi'ni, Milli Galeri izlemiştir.”¹²⁵

Müzelerin açılmasıyla dönem şairleri şiirleri için ilham kaynağı oluşturan bu müze ziyaretlerini sıklaştırmış ve *ekfrasis* tarzı şiirler bu dönemde yaygınlaşmıştır. Özlem Uzundemir, Romantik şairlerin görsel sanatlara olan ilgisinin temel nedeni olarak Lord Ergin mermerleri diye bilinen ve 1800'lü yıllarda Elgin'in İngiltere'ye getirdiği ve 1816'da İngiliz Hükümeti tarafından satın alınıp British Museum'da sergilenmeye başlanan Yunan

¹²³ Bkz, Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, <http://www.thomaslovepeacock.net/defence.html>, 28.07.2011.

¹²⁴ John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, sf. 32.

¹²⁵ Berkan Ulu, *Bir Geleneğin Kırılma Noktası: Ekfrasis ve İngiltere'de Müzecilik*, Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 27, Sayı 2, Aralık, 2010, ss:135-136.

Akropolü'nün kabartmalarını göstermektedir. Pek çok yazar bu heykelleri müzede görerek şiirler kaleme almıştır.¹²⁶ *Ekfrasis* geleneğinin Romantik Dönemde patlamasının bir göstergesi 1806 tarihinde Cambridge ve Oxford Üniversitelerinin sponsoru olduğu bir sanat yapıtı ya da antik çağ kültürü hakkında yazılan en iyi şiir yarışmasıdır.¹²⁷

Romantik Dönem sanatçılarından Wordsworth, Coleridge, Shelley, Byron, Keats gibi şairler gelişen müzecilik hareketiyle müzeleri sıklıkla ziyaret etmiş, İngiliz edebiyatına yön veren ve *ekfrasis* geleneğinin doruk noktasına çıktığı şiirler meydana getirmişlerdir. Berkan Ulu yazısında bu dönemde yazılan *ekfrasis* şiirlerini şu şekilde tanımlamaktadır: “*Ekfrasis*, artık kendi başına kullanılan bir edebî anlatı türü haline gelmiş ve *ekfrastik* şiirlerin başlıkları artık görsel sanat yapıtlarını, onları üreten sanatçıları ve/veya bu sanat yapıtının sergilendiği müzeleri yüceltmek ve anmak amacına hizmet eder hale gelmiştir. Müzelerin açılmasıyla *ekfrastik* şiir bir anlamda müze-merkezli bir tür haline gelmiştir. 18. yüzyılın sonunda ve 19. yüzyılın başlarında artık görsel sanat yapıtlarına yazılan şiirler müzelerde yazılmaya başlanmıştır. Böylece, tablolarla ve tabloların sundukları imgesel dünya ile daha yakından iletişim kurma şansı bulan şairler, görsel sanat yapıtlarını daha derinlemesine aktarma fırsatı bulmuşlardır.”¹²⁸

Ayrıca bu dönemde sanat yapıtlarının müzelerde korunması anlayışı “sanatın ölümsüzlüğü” anlayışını doğurmuş ve sanat yapıtlarının zamana karşı zarar görmeden varlığını koruması şairlerin şiirlerinde de sıklıkla yinelenen bir tema olmuştur. Ulu'nun da belirttiği gibi görsel sanat yapıtlarına zamanın ötesinde bir değer biçen bu anlayış, coşkulu Romantik gelenek ile birleşince, önceki dönemlerde de işlenmiş olan “sanatın ölümsüzlüğü” düşüncesini yeniden canlandırmıştır.

Romantik Dönemin şairin duygularını öne çıkaran yapısı, şairleri görsel sanat yapıtlarıyla buluşturmuş ve bu yapıtlar şairlerin düş güçlerini harekete geçirmekte etkili olmuştur. Şairlerin betimlemelerini yaptıkları bu görsel sanat yapıtları, şairlerin duygularını aktarmada rol oynamıştır. Bu açıklamaya en uygun *ekfrastik* örnekler olarak Shelley'nin “Florentin Gallerisi'deki Leonardo da Vinci'nin Medusa'sı Üzerine,” Keats'in “Bir Yunan Vazosu'na” ve Wordsworth'un “Peele Kalesi Resminden Esinlenmiş Elejik Mısralar”ı gösterilmektedir.

¹²⁶Bkz, Özlem Uzundemir, *İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2010, sf.40.

¹²⁷ Bkz, Grant F. Scott, Shelley, Medusa, and the Perils of Ekfrasis, <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/gscott.html>, 1996.

¹²⁸Berkan Ulu, A.g.m, sf. 138.



(Sir George Beaumont, Fırtınada Peele Kalesi, 1805
Dove Cottage ve Wordsworth Müzesi, Grasmere.)
<http://amesadeluz.blogspot.com/2011/11/peele-castle.html>, 17.11.2011.

Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle* Peele Kalesi Resminden Esinlenmiş Elejik* Mısralar

I was thy neighbour once, thou rugged Pile!
Four summer weeks I dwelt in sight of thee:
I saw thee every day; and all the while
Thy Form was sleeping on a glassy sea.

So pure the sky, so quiet was the air!
So like, so very like, was day to day!
Whene'er I looked, thy Image still was there;
It trembled, but it never passed away.

How perfect was the calm! it seemed no sleep;
No mood, which season takes away, or brings:
I could have fancied that the mighty Deep
Was even the gentlest of all gentle things.

Ah! then, if mine had been the Painter's hand,
To express what then I saw; and add the gleam,
The light that never was, on sea or land,
The consecration, and the Poet's dream;

I would have planted thee, thou hoary Pile
Amid a world how different from this!
Beside a sea that could not cease to smile;
On tranquil land, beneath a sky of bliss.

Bir keresinde sana komşu olmuşum, sağlam Yapı!
Yazın dört hafta boyunca seyrine daldım:
Hergün gördüm seni ve bu süre zarfında
Buz kesmiş bir denizin üzerinde aksin istirahat ediyordu.

Gökyüzü o kadar pürüzsüz, hava o kadar sessizdi ki!
Hep öyle, hep öyleydi, günden güne!
Ne zaman baksam, Görüntünle sen hep oradaydın;
Titriyordu ama hiçbir zaman kaybolmadı.

Sakinlik ne kadar da muhteşemdi! Ne uyku
Ne de hava, mevsimle gelen ya da mevsimin alıp götürdüğü
Uçsuz bucaksız Derinliğin bile en naziğim diyenlerden
Daha nazik olduğunu hayal edebiliyordum.

Ah! Keşke Ressamın elleri bende olsaydı,
Gördüğümü ifade edebilmek adına ve parıltıyı da eklemek,
Denizin ya da karanın üzerine hiç yansımayan ışığı,
Kendini adama ve Şairin hayali;

Ben olsaydım seni, yaşlı Yapı
Dünyanın ortasına yerleştirdim, tamamen farklı!
Tebessümü eksik olmayan bir denizin yanbaşına;
Sakin bir kara parçası üzerine, gökyüzünün rahmeti altına.

* William Wordsworth, *Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle*,
<http://www.poemhunter.com/poem/elegiac-stanzas-suggested-by-a-picture-of-peeel/>, Ocak 2004, İngilizceden
çeviren Şebnem Şengül.

*<http://tr.wikipedia.org/wiki/Eleji>, 14.08.2010. Eleji: Tanınmış bir kişinin, bir arkadaşın ya da sevilen bir kişinin
ölümünden duyulan üzüntüyü anlatan lirik şiir türüdür. İngilizce'de *elegy* (Ağıt) diye geçer

William Wordsworth'un ressam Beaumont'un *Peele Kalesi* resmine yazdığı sonesi *ekfrastik* bir şiir olarak kabul edilmektedir. Wordsworth, yazdığı şiirinde adeta resmin tam tersi bir resmi belleğinde oluşturmaktadır. Böylelikle, Romantik Dönemin özelliğini vurgulayan kişisel duygularına yer vermektedir. Şair Wordsworth aracılığıyla sözü geçen kale şiirde yeniden yaratılmaktadır. Kale, şairin himayesinde bambaşka bir resme bürünmektedir. Wordsworth, ressamın çizdiğinden farklı bir resim düşlediğini yukarıdaki dizelerde ifade etmektedir. Bu, yine şairin imgeye sahip olma tutkusundan kaynaklanır ki kaleyi düşünde canlandırdığı gibi anlatmaktadır. Ressamın fırtınalı, korku veren, kızgın resmini Wordsworth kullandığı sözcükler aracılığıyla dinginlik, mutluluk ve sevgiye dönüştürmektedir. Wordsworth, resim üzerine yazdığı bu şiirinde *ekfrasiste* daha önce vurgulanan ikili karşıtlıklar söz konusudur. Şiirde, “imge-söz karşıtlığında ortaya konan sessiz, durağan imge ile sesli, devingen söz ikilemi kullanılarak sözün imgeye olan üstünlüğü savunulmaktadır.”¹²⁹

Wordsworth'un şiirinde *ekfrasisteki* dişil imge eril söz ayrımı da söz konusudur. Kaleyi büyük bir tutkuyla dört hafta boyunca izleyen bir erkektir, izlenen kale de uyuduğu için edilgen konumuyla kadına benzemektedir. Heffernan'a göre uyuyan bir düşül imge olarak kale “uyuyan güzel”i anımsatmaktadır. Onu şehvetle izleyen ve uzanan o güzelliğe sahip olmak, bir şekilde ulaşabilmek isteyen göz de bir erkeğe aittir. Burada bakılan dişil imge, yani kale, Wordsworth'un sözcükleriyle yeniden yaratılmış ve eril sözün egemenliğine girmiş olmaktadır.¹³⁰ Bir nevi “şair imgenin sessiz olma özelliğini yine kendi usundaki resme atfetmektedir. Sözcüklerle bir resim çizen Wordsworth, söz ve imge ikilimindeki sözün eril, devingen ve sesli, imgenin dişil, durağan ve sessiz olma özelliklerini belleğindeki resmi anlatmak için kullanmıştır.”¹³¹

¹²⁹ Özlem Uzundemir, *İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010, sf.41.

¹³⁰ Bkz, James Heffernan, *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, USA, University of Chicago Press, 2004, sf.99.

¹³¹ Özlem Uzundemir, A.g.y, ss: 43-44.

Şair, ressamın yapmış olduğu sanat yapıtına saygı duymaktadır çünkü ressamın yapmış olduğu resimde bir tutku ve direnme sezinlemiştir. Ressamın karanlık bir yerde mücadeleye direnen ve ayakta kalmaya çalışan bir kale ile anlatmaya çalıştığı aslında zorlu bir mücadele olan hayatta umut ederek direnmenin insanlar için önemini göstermek istemesidir ki bunu şair Wordsworth şiirinde de dilsel bir biçimde ifade etmiştir.

O 'tis a passionate Work!--yet wise and well,
Well chosen is the spirit that is here;
That Hulk which labours in the deadly swell,
This rueful sky, this pageantry of fear!

And this huge Castle, standing here sublime,
I love to see the look with which it braves,
Cased in the unfeeling armour of old time,
The lightning, the fierce wind, the trampling waves.

William Wordsworth

Bu tutkulu Çalışma!- zeki ve güzel,
İçine katılan ruh iyi seçilmiş;
Ölümcül kabartının üzerinde yalpalayan Hurda gemi,
Pişmanlık duyan gökyüzü, bu şaşaalı korku!

Ve burada yükselen bu yüce Kale,
Zorluklara göğüs geren görüntüsü hoşuma gidiyor,
Eski zamanların hissiz zırhına yerleştirilmiş,
Şimşek, sert rüzgar ve tepen dalgalar.

Çev: Şebnem Şengül

Resim 13



(Flaman Ressam, Medusa'nın Başı, 1600'ler,
Uffizi Sanat Galerisi)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_\(Leonardo_da_Vinci\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_(Leonardo_da_Vinci)), 22.07.2011.

On The Medusa Of Leonardo Da Vinci In The Florentine Gallery Florentin Galerisindeki Leonardo Da Vinci'nin Medusası Üzerine

It lieth, gazing on the midnight sky,
Upon the cloudy mountain-peak supine;
Below, far lands are seen tremblingly;
Its horror and its beauty are divine.
Upon its lips and eyelids seems to lie
Loveliness like a shadow, from which shine,
Fiery and lurid, struggling underneath,
The agonies of anguish and of death.

Kapkaralık bir gökyüzüne doğru asılı kalan gözleriyle yatıyor,
Bulutlu bir dağın tepesinde sırt üstü;
Aşağısında kalan uzak diyarlar titrer halde;
Dehşeti ve güzelliği kutsal.
Dudaklarının ve gözkapaklarının üzeri kandırır gibi
Bir gölge gibidir güzelliği, orada parlıyor,
Kızgın ve korkunç, mücadele ediyor
Var olan ızdırapların ve ölümün altında.

Yet it is less the horror than the grace
Which turns the gazer's spirit into stone,
Whereon the lineaments of that dead face
Are graven, till the characters be grown
Into itself, and thought no more can trace;
'Tis the melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain,
Which humanize and harmonize the strain.

Korkunun ötesinde zarafettir
Bakanın ruhunu taşa çeviren,
Bunun üzerine o ölü simanın nitelikleri
Putlaşmış, taki her bir karakteri
Kendini bulana dek ve düşünce iz süremez;
Bir kenara atılan bu güzelliğin ezgisel rengi
Acının karanlığı ve parıltısının yanında,
Çabayı insanlaştıran ve uyum sağlatan.

And from its head as from one body grow,
As ... grass out of a watery rock,
Hairs which are vipers, and they curl and flow
And their long tangles in each other lock,
And with unending involutions show
Their mailed radiance, as it were to mock
The torture and the death within, and saw
The solid air with many a ragged jaw.

Ve bedenini doğduğu başından itibaren,
Sanki... ıslak bir kayayı saran otlar misali,
Yılan saçları, kıvrımlı ve saçılmış
Uzun bir karmaşanın içerisinde birbirine dolanan,
Bitmeyen kıvrımlar gösteriyor ki
Etrafa yayılan parıltısı, sanki alay edercesine
İçinde taşıdığı azap ve ölümlü kesti
Havanın sertliğini hırpani ağzıyla.

And, from a stone beside, a poisonous eft
Peeps idly into those Gorgonian eyes;
Whilst in the air a ghastly bat, bereft
Of sense, has flitted with a mad surprise
Out of the cave this hideous light had cleft,
And he comes hastening like a moth that hies
After a taper; and the midnight sky
Flares, a light more dread than obscurity.

Yanıbaşındaki taşta, zehirli bir kertenkele
Avare bir halde Gorgonun gözlerine bakıyor;
Havada bir yarasa mahrumken
Histen, beklenmedik bu durum karşısında kayboldu
Mağaranın dışına bir yol bulup sızmış, korkunç ışıktan
Ve o geliyor bir güve gibi acele ederek
İncelen ışığın ardından; kapkaranlık gökyüzü
Parılıyor, bir ışık meçhulden daha dehşet verici.

'Tis the tempestuous loveliness of terror;
For from the serpents gleams a brazen glare
Kindled by that inextricable error,
Which makes a thrilling vapour of the air
Become a ... and ever-shifting mirror
Of all the beauty and the terror there--
A woman's countenance, with serpent-locks,
Gazing in death on Heaven from those wet rocks.*

Bu sert dehşetin güzelliği;
Nedeni hala yılanların arasından arsızca ışıldayan parıltı
İçinden çıkılmaz hatanın kızıştırdığı
Havanın dumanını heyecanlandıran
Bu hale geldi...ve yerinden oynatılamaz bir ayna
Güzelliklerin ve dehşetin saklı olduğu yer--
Bir kadının çehresi, yılanlarla düğümlenmiş,
Gökyüzündeki ölüme bakmakta ıslak kayalıklardan.

Percy Bysshe Shelley (1824)

Çev: Şebnem Şengül

Shelley'in *Florantin Galerisindeki Leonardo Da Vinci'nin Medusası Üzerine* adlı şiirinin kaynağı Ovid'in mitolojik hikayelerini anlattığı *Metamorfoz (Dönüşümler)* yapıtında sözü geçen Medusa söylencesi olmasıyla birlikte, şiiri yazarken esinlendiği resim Uffizi Sanat Galerisinde rastladığı ve kime ait olduğu kesinleşmemiş Medusa resmi üzerinedir.*

* *On The Medusa Of Leonardo Da Vinci In The Florentine Gallery,*

<http://www.readbookonline.net/readOnline/11394/>, 09.07.2011, İngilizceden çeviren Şebnem Şengül.

*Özlem Uzundemir, *İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010, sf.49. Medusa Resmi: Resmin sahibi Leonardo Da Vinci olarak belirtildi bu resmin Flamanlı bir ressam tarafından yapıldığı belirtilmektedir.

Medusa söylencesi güzel bir genç kız olarak yaşamına başlayan ve güzelliğiyle herkesin kıskançlığını kazanan Medusa'nın kendisine bakarı taşā çeviren çirkin bir kadına dönüşmesini konu edilmektedir. Mitolojik hikayede denizlerin tanrısı Poseidon Medusa'ya hayrandır ve ona tecavüz eder. Bu durumu kendisi için aşağılayıcı bulan Athena, Medusa'yı yer altı canavarı anlamına gelen gorgon yaparak cezalandırır. Çok çirkinleşmiş, saçları yılanla dönüşmüştür, yüzüne bakanlar taş kesilmektedir. Athena, Medusa'yı Gorgon yapma cezasını az bulur ve Perseus'la iş birliği yaparak Medusa'nın başını kestirir. Perseus'a kılıcını Hermes, kalkanını da Athena verir. Perseus aklını kullanarak kalkanını bir ayna gibi kullanır böylelikle Medusa'nın yüzüne doğrudan bakma zorunluluğunu ortadan kaldırır. Medusa'nın başını keser. Kesilen baştan Pegasus çıkar.¹³²

Shelley, şiirinde Medusa söylencesini kullanarak Medusa'nın ölümcül bakışını kadın güzelliğinin ne kadar ölümcül olabileceği anlayışıyla bütünleştirmektedir. Hem ressamın hem de şair Shelley'in Medusa'yı yerde yatarak, gözlerini gökyüzüne doğru bakarken ele alması Medusa'nın bakarken taş kesen ölümcül bakışlarından bir nevi kaçmak içindir. Mitchell, *Ekfrasis ve Öteki* adlı yazısında Medusa'nın şairin sesini kesmeye çalışan ve onun gözlemleyen gözlerini dondurmakla tehdit eden tehlikeli kadın prototipi olduğunu belirtmektedir. *Ekfrasis'in* bilinen ütopyası yani güzel bir imgenin bakan kişinin gözlerinin önünde olması ve güzel imge üzerinde kurulan hakimiyet anlayışı burada güzel olan imgenin tehlikeli bir hal almasıyla tam tersi bir etki yaratmaktadır. Mitchell'a göre, Medusa'nın yaptığı, bakan kişinin düşüncelerini ve bakanın ruhunu taşā dönüştürerek dondurmasıdır. *Ekfrasis* görsel temsilin sözle temsili ise, dilin dil dışı olarak ele alınan "öteki" si üzerindeki baskıcı tutumu, hakimiyet kurma eğilimi Medusa ile tam tersi bir hal almaktadır. Shelley'in Medusa'sı bastırılan o imgenin intikam almak için geri dönüşünü sembolize etmektedir.¹³³ Mitchell'a göre şair, *ekfrasis* örneklerinde olduğu gibi şiir üzerinde hakimiyet kuramaz. Şiirin konusu olan resim bir "öteki" olarak kalmaktadır ve Medusa tarafından hapsedilmiş, kimliği belirsiz, görünmeyen, etkisiz ve pasif bir şair tarafından betimlenmektedir.¹³⁴

Mitchell'a göre, *ekfrasiste* kadın imgesi saygı duyulan bir nesne olarak değil, sahip olunması gereken bir silah olarak algılanmaktadır. Medusa resmi tarih boyunca kullanıldığı yerlerde, bunlardan bir tanesi de kalkanlardır, taşā çevirme özelliğinden dolayı hep düşmanı

¹³²Bkz, Stephen L. Harris & Gloria Platzner, *Classical Mythology*, California State University, Sacramento, Mayfield Publishing Company, 1995, ss: 233-235.

¹³³Bkz, W.J.T Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, sf.183.

¹³⁴Bkz, A.g.y., sf.183.

bozguna uğratmak amacıyla kullanılmıştır. Ama artık bu silah, fantazi ve zevk ürününe dönüşmektedir.¹³⁵ Mitchell, Sigmund Freud'un Medusa başını zevk veren değil, korku saçan kadın üreme organı olarak ele aldığını belirtmektedir. Bu nedenle kadın üreme organının gözler önüne serilmesi düşmana karşı koruyucu bir hareket olarak algılanmaktadır. Kişi kendisini dehşete düşüren bu görüntünün yarattığı etkiyle kendisini korumaktadır.¹³⁶ Freud, "Medusa'nın başının kesilmesinin hadım edilmekle aynı anlama geldiğini ve bu nedenle Medusa korkusunun aslında hadım edilmek olduğunu savunmaktadır."¹³⁷

Bu söylencelerden anlaşılacağı üzere, Medusa korku ve dehşet saçan ve *ekfrasis* görüldüğünün aksine eril güce başkaldıran dişil gücü temsil etmektedir. Her ne kadar Medusa eril güce başkaldırmaya çalışsa da Shelley "ama korkudan çok zarafettir/bakanın ruhunu taşıtır", "dehşeti ve güzelliği kutsal" gibi kullandığı karşıtlık içeren ifadelerle Medusa'ya korku ve tehdit saçan bir imge olmasına rağmen insancıl bir görünüm katmaktadır. Özlem Uzundemir de Medusa'ya, insancıl özellikler yüklemekte ve taşıtırma cezasının Medusa'yı bir kadın olarak derinden etkilediğini belirtmektedir. Ona göre kadının birini sevebilme gücü, bu cezayla elinden alınmış olmaktadır. Kadına zorbalıkla hükmeden eril gücün temsili olan Tanrı Poseidon yerine kadının cezalandırılması dikkat çekilmesi gereken konulardan biridir.¹³⁸

İmge-söz açısından ele alındığında Shelley, Medusa'nın yılan biçimindeki saçlarını betimlerken kullandığı "kıvrılmak" ve "akmak" gibi yılanın özgü eylemlerle, durağan resme hareket hissi katmaktadır. Aynı zamanda, "başın hemen yanındaki bir taşın üzerinde duran zehirli bir kertenkele Medusa'nın gözlerine bakmakta, mağaradan uçup gelen yarasa Medusa'ya yaklaşmaktadır. Şair, hayvanları betimlerken hareket bildiren fiilleri seçerek ölümü temsil eden Medusa'da bir karşıtlık oluşturmayı amaçlamaktadır."¹³⁹

¹³⁵Bkz, A.g.y., sf.186.

¹³⁶ Bkz, A.g.y.,sf.184.

¹³⁷Sigmund Freud, *Medusa's Head, Sexuality and Psychology of Love*, New York, 1963, sf.212 in Özlem Uzundemir, *İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010, sf.48.

¹³⁸ Bkz, Uzundemir Özlem, sf.47.

¹³⁹Bkz, A.g.y.,ss:50-51.

Bir Yunan Vazosu'na

1

*Sen el değmemiş gelini dinginliğin,
Sessizliğin ve yavaş zamanın çocuğu,
Ormanca bir tarihçi ki dile getirir
Çiçekli masalı, bu dizlerden tatlı:
Yapraklı bir destan mı senin biçimin,
Hem tanrılar ve hem ölümlüler üstüne,
Tempe'de ya da Arcadia vadilerinde?
Kim bu insanlar, tanrılar? Bu nazlı
Güzeller? Ne çılgın kovalama? Ne kaçış?
Ne flütler, tepler? Ne çılgın haz?*

2

*Duyulan ezgiler tatlı, daha da tatlı
Duyulmayanlar, ötün dingin flütler;
Duyusal kulağa değil, daha değerlisi,
Ruha söyleyin o sessiz ezgileri:
Ağaçlar altındaki genç, bırakmazsın
Şarkını, hiç çıplanmaz o ağaçlar;
Cesur aşık, sen öpemezsin hiç,
Yaklaşsan da amaca-ve üzülme,
Solmaz o sevgili, olmasan bile
Şu an mutlu, sürer güzellik ve sevi!*

3

*Ah, mutlu dallar! Dökemezsiniz hiç
Yapraklarınızı, ne de geçer bahar;
Ve mutlu ezgici, yorulmazsın sen hiç,
Hep çalarak flütle yeni şarkılar;
Daha mutlu, daha mutlu bir sevi!
Hep sıcacık ve hep tadılacak,
Hep soluk soluğa, ve genç kalacak;
Ve hep insanca tutkuyu soluyarak,
Ki yarı kederle bırakır yüreği,
Ve yanan bir alın, çatlayan dil.*

4

*Kim o kurban törenine gelenler?
Hangi yeşil sunak, gizemli rahip,
Götürür o göğe böğüren düveyi,
Ve yanları ipekli çelenkle süslü?
Hangi köy, dere boyunda, sahilde ya da,
Ya da bir dağda ve bir kale ile,
Boşalmıştır böyle kutsal bir sabah?
Ve sen köy, sokakların kalır hep
Sessiz, ve yok bir can ki gelsin
Söylesin, niye böyle boşsun sen.*

5

*Ah, Grekçe bir biçim! Güzel duruş!
Mermer gençler ve kızlarla süslü,
Ormandan dallar ve çiğnenmiş otlar;
Sen sessiz biçim, çözülmez düşünmekle,
Sonsuzluk gibi: Soğuk yeşil, Kırsal!
Yaşlılık bitirince bu kuşağı,
Görürsen sen, insana dost, kederler
Bizimkinden başka, ve dersin,
"Güzellik gerçek, gerçek güzeldir,"-
Bildiğin budur, ve yeter sana.**

Resim 14



(Yunan Vazosu)

<http://valerie6.myweb.uga.edu/ekphrasticpoetry.html>, 01.07.2011.

*Çev: Prof.Dr. Nail Bezel in *Özlem Uzundemir, İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010, ss:171-172.

John Keats'in 1820 tarihli *Bir Yunan Vazosu'na* şiirine konu olan vazo, İngiltere Müzesi'nde Elgin kabartmalarının hemen yanbaşıında sergilenen neo-Attic (yeni Yunan) antik vazodan esinlenerek¹⁴⁰ yazılmış olarak kabul edildiği gibi “gerçekte var olmayan ama benzerlerine müzelerde rastlanabilecek türde bir vazo betimlendiği için “kurgusal resimbetim” olarak da kabul görmektedir.¹⁴¹ Şair Keats'in şiirde yaptığı betimleme, Homer'in *İlyada* destanında yapmış olduğu betimlemenin bir benzeri niteliğindedir. Homer'in Aşil'in kalkanının üzerindeki görselleri hayata döndürüşü, Keats'in vazonun üzerindeki hayata döndürüşüyle aynıdır. Homer'in Aşil'in kalkanı üzerindeki yaşamı söze dökmesi gibi bu vazo üzerindeki yaşam da Keats'in bakış açısıyla söze dökülmektedir. Şiirde sessizlik ve durağanlık hakimdir. İkili karşıtlıklardan sessiz- sesli, imge-söz, durağan-devingen karşıtlıklarına bu şiirde de rastlamak mümkündür. “Suskun gelin, dinginlik, duyulmayan şarkılar, terk edilen köy...” vazonun üzerindeki sessizliğin birer göstergesidir. Keats, sessiz ve durağan duran imgelerin üzerindeki sorular yönelterek sessizliğini bozmaya çalışmaktadır: “Kim bu insanlar, tanrılar? Bu nazlı güzeller? Ne çılgın kovalama? Ne kaçış? Ne flütler, tefler? Ne çılgın haz?” “Düğün sahnesindeki müzisyenlere çalın kavallarınızı diyen şair, kurban sahnesindeki rahibin ineği götürmekte olduğunu belirtmektedir. Böylece Keats, sessizliği bozmaya çalıştığı gibi durağan olan imgelere sözcükleriyle de hareket katmaktadır.”¹⁴²

Keats'in şiirinde karşımıza çıkan bir diğer karşıtlık müze kavramıyla da belirtildiği üzere ölümsüz sanat ve yaşam arasında görülmektedir. “Her ne kadar aşıklar hiçbir zaman kavuşup öpüşmeyeceklerse de, Keats'in söylediği gibi genç erkek hep sevecek ve genç kız hep güzel olacaktır. Bu noktada Keats, sanatın ölümsüzlüğünü düşünmektedir. Vazonun üzerine işlenmiş figürler, artık müze koruması altına alınmış bu sanat yapıtının bir yerlerde kırılıp gitmek yerine uzun yıllar sağlam kalacağına işaret etmektedir. Bu yolla şair Keats'in kendi yapıtı da vazonun ölümsüzlüğünden payını almıştır.”¹⁴³ Aynı zamanda sanat yapıtının ölümsüzlüğü vazoyu müzede görüp seyreden yaşayanların kıskançlığını kazanmaktadır. Vazo, müzeyi ziyarete gelenlere zamana bağımlı olduklarını, bu nedenle kendi ölümsüzlüğü karşısında onlara ölümlü olduklarını anımsatarak kıskanılmaktadır.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Berkan Ulu, A.g.m.,sf.139.

¹⁴¹ Özlem Uzundemir, sf.53.

¹⁴² A.g.y, sf.55.

¹⁴³ Berkan Ulu, A.g.m., sf.140.

¹⁴⁴Bkz, Özlem Uzundemir, sf.54.

İmge-söz, yaşam-sanat gibi ikili karşıtlıkların yanı sıra Keats'ın betimlediği vazo aynı zamanda cinsiyet rolleri açısından ele alındığında vazo, Mitchell için erotik bir düş ürünü olarak eril gücün aklını çelerek tehdit eden dişil imgeyi temsil etmektedir. El değmemiş gelin anlatılan “çılgın kovalamanın”, “çılgın takip”in odak noktası, elde edilmeye çalışılan bir fantezi ürünüdür. Vazonun güzelliği eril sesi tehdit etmektedir ve baştan çıkarmaktadır.¹⁴⁵ Dişil imgenin eril sesi tehdit ettiği analizinin yanı sıra “Sen el değmemiş gelini dinginliğin / Sessizliğin ve yavaş zamanın çocuğu” diye söze başlayan Keats, gelinin el değmemiş güzelliğinin hiçbir zaman damat tarafından bozulmayacağını vurgulamaktadır. Aynı zamanda “kurban töreni sahnesinde de bir dişil-erkek ilişkisi geçerlidir: Tanrılara sunulan hayvan dişil, kurban eden ise erkektir.”¹⁴⁶ Her iki sahnede bir durağanlık söz konusu olduğundan erkek güç asla dişiyi alt etmeyecektir ancak Keats şiiri aracılığıyla vazo üzerindeki sahneleri canlandırarak, betimleyerek ya da onları konuşturarak dişil imge üzerinde egemenlik kurmaktadır. Heffernan'a göre Keats, sessiz duran imgeyi konuşturarak onun sessizliğini bozmuştur. Bu aynı zamanda el değmemiş gelinle eş değer olan rahme benzeyen vazo imgesine de hükmederek tecavüze kalkışmaktır. Heffernan'a göre tecavüz, bir kadının sesini çıkarmasında etkili olmaktadır. Metamorfoz hikayelerinde tecavüze uğrayan bir kadının en sonunda erkeği zalimliğiyle suçlayarak tüm dünyaya sanat aracılığıyla erkeğin ona yaptığını anlatacağını söyleyerek kadının en sonunda sesini duyurmasından bahsetmektedir.¹⁴⁷ Keats'in şiirinin son satırında sessiz duran dişil imge, “Ve dersin, “Güzellik gerçek, gerçek güzeldir,” diyerek eril bakışın güzel olan dişil imge üzerindeki sahiplenme arzusuna baş kaldırır ve bu güzelliğe sahip olamayacağını belirterek şöyle der, “Bildiğin budur ve bu yeter sana.”

Ekfrasis'in edebiyatta yer edinmesi “duygusal bir coşku patlaması” olarak adlandırılan Romantik Dönemde karşımıza çıkmaktadır. Şairler, hızla yayılan müzeler aracılığıyla ölümsüz sanat yapıtlarıyla buluşma olanağı yakalamış ve bu sanat yapıtları şiirlerine konu olmuştur. Keats, Wordsworth, Shelley gibi dönemin şairleri görsel sanatlar üzerine ele aldıkları *ekfrastik* şiirlerinde Romantik Döneme özgü duygu yoğunluğunu aktarabildikleri yapıtları aracılığıyla resim-şiir birlikteliğini devam ettirmişlerdir. Her biri *ekfrastik* şiir olarak adlandırılan “Medusa'nın Başı”, “Yunan Vazosu”, “Peele Kalesi” gibi yapıtlar *ekfrastik* inceleme alanına dahil olan imge-söz, ses-sessiz, durağan-devingen ve dişil-eril olarak adlandırılan ikili karşıtlıklar çerçevesinde ele alınmaktadır.

¹⁴⁵ Bkz, , W.J.T Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, sf.178.

¹⁴⁶ Özlem Uzundemir, A.g.y., sf.56.

¹⁴⁷ Bkz, James A.W Heffernan, *Museum of words: the poetics of ekfrasis from Homer to Ashbery*, USA, The University of Chicago Press, 2004, sf.11.

2.3.2 Ön-Rafaellocular (Pre-Raphaelitler) - Dante Gabriel Rossetti

İngiliz edebiyatında 19.yy'ın yarısı tutuculuk ve ahlak gösterişinin hüküm sürdüğü Viktorya Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Viktorya Dönemi, ailevi değerlere saygıdeğer olma merakı, cinsel konularda yapay çekingenlik, sevgisiz evliliklerin kutsal bulunması, dar kafalılık ve dinsel yobazlık, sanata duyulan düşmanlık gibi yaklaşımların görüldüğü bir dönemi anlatmaktadır.¹⁴⁸ Viktorya Döneminde süregelen bu baskıcı toplumsal düzen, sanata ve sanatta kullanılan temalara da yansımış, sanatta cinsel içerikli konuların işlenmemesi şart koşulmuştur. Bu baskıcı tutumu adeta sanatında reddeden Viktorya Dönemi İngiliz şair ve ressam Dante Gabriel Rossetti mensubu olduğu Ön-Rafaellocular akımının önde gelen isimlerindedir. 1848 yılında kurulan Ön-Rafaellocu akım, İngiliz Sanat Akademisinin örnek aldığı Rönesans ressamı Raffaello'nun kullandığı ışık ve kompozisyonlarla ilgili resim tekniklerini reddeden bir akımdır. 19. yy. İngiltere'sinde ortaya çıkan bu akım, resim sanatını Rafael öncesine taşıyacaklarını savunmuş, Rönesans'tan önceki dönemde sanatta var olan yalınlığı kullanarak İngiliz resim sanatında yenilikler yapmayı amaçlamıştır. Genellikle kadınlar tablolarında göze çarpmaktadır. Dönemin tutuculuğuna karşın tanrıça modelinde kadınlar da resmetmişlerdir.¹⁴⁹

Rossetti, dönemin beklentilerinin tersine yoğun olarak resimlerinde kadın temasını işlemektedir. Kadın güzelliğini anlatabilmek için çeşitli simgelerden yararlanmıştır. Örneğin, uzun ve dalgalı, kıvılcık ya da kestane rengi saçlı, beyaz tenli, uzun boyunlu kadınların güzelliğini çiçek ve meyvelerle süslemektedir. Kadın saçı bir cazibe ögesidir. Rossetti'nin resimlerinde Viktorya Dönemine has, sanatta cinselliğin yasaklanması gerektiği anlayışı tensel güzelliğin özgürce kullanılmasıyla karşılık bulmaktadır. Resimleri adeta kadın izleğinin tamamlayıcı bir biçimde işlenmesidir. Bu resimlerin üzerine yazmış olduğu şiirleri de sessiz duran kadınları anlatmaktadır. Onun şiirlerinde kadın, hem Viktorya Döneminde varolan baskıcı bir ataerkil topluma boyun eğen kadın imgesini hem de böyle bir topluma tehdit oluşturan bir kadın imgesini çizmektedir. Ön-Rafaellocu akım, her resmin bir öyküsü olduğunu iddia ederek resim ve şiir arasındaki çekişmeyi sonlandırmayı amaçlamaktadır. Hem ressam hem de şair olan Dante Gabriel Rossetti, kadın izleğinin egemen olduğu resimleri üzerine yazdığı şiirlerle *ekfrasis* geleneğini sürdürmektedir.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Bkz, Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, http://tr.wikipedia.org/wiki/Victoria_devri, 20.11.2011.

¹⁴⁹ Bkz, Encyclopedia of World Biography, *Dante Gabriel Rossetti Biography*, <http://www.notablebiographies.com/Ro-Sc/Rossetti-Dante-Gabriel.html>, 11.07.2011.

¹⁵⁰ Bkz, Özlem Uzundemir, A.g.y., ss: 65-72.

Resimlerinde* ve şiirlerinde dini öykülerde yer alan Meryem gibi Viktorya Döneminin de benimsediği uysal kadınların yanı sıra mitolojik öykülerde sözü edilen Pandora, Venüs ve Proserpina gibi öldürücü cazibeye sahip, baştan çıkarıcı kadın figürlerini de kullandığı gözlenmektedir. Rossetti'nin kadın izleğinin anlatıldığı *ekfrastik* şiirlerinden bazıları şunlardır:*

Resim 15



(Venus Verticordia (1864-68)
Russell-Cotes Art Gallery, Bournemouth, İngiltere)

Venus Verticordia

She hath the apple in her hand for thee,
Yet almost in her heart would hold it back;
She muses, with her eyes upon the track
Of that which in thy spirit they can see.
Haply, "Behold, he is at peace," saith she;
"Alas! the apple for his lips, - the dart
That follows its brief sweetness to his heart, -
The wandering of his feet perpetually!"
A little space her glance is still and coy,
But if she give the fruit that works her spell,
Those eyes shall flame as for her Phrygian boy.
Then shall her bird's strained throat the woe foretell,
And her far seas moan as a single shell,
And through her dark grove strike the light of Troy.

Dante Gabriel Rossetti

Venus Verticordia *

Ellerinde tuttuğu elma senin için,
Ama kalbinin derinliklerinde gizleyecektir onu;
Düşünceye dalar, gözleri izini sürer
Senin ruhunda görülebilen bir şeyin.
Mutlu bir biçimde "Bakın ne kadar huzurlu" der;
"Ala! Elma dudaklarına degecek, - peki ya ok
Fırlatıldığı an kalbinde bırakacağı hoş tat, -
Durduramayacağı heyecanlı adımları!"
Bakışı bir noktada takılı kalmış, sabit ve edalı,
Onu büyülü kılan elmayı verdiği an
Gözleri alev alev yanacak Phrygia'a baktığındaki gibi.
Sonrasında sesini kaybeden bülbülü acıyı haber verecek,
Uğruna uzak denizler tek bir kabuğun içinde inleyecek,
Karanlık korusunun içinden Truvanın ışığı çatırdayacak.

Çev: Şebnem Şengül

* Dante Gabriel Rossetti resimleri için bkz, <http://artunframed.com/rossetti.htm>, 29.07.2011.

*Şiirler için bkz, *Dante Gabriel Rossetti Poems*, PoemHunter.com- The World's Poetry Archive, http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/dante_gabriel_rossetti_2004_9.pdf, 23.06.2011, İngilizceden çeviren Şebnem Şengül.

* <http://anpsa.org.au/v-gra.html>, 02.08.2011, Verticordia Grandis: Bir tür bitki. Latince, kendisine aşık eden anlamına gelen kelime.

Resim 16



(Denizin Büyüsü (1877)
Fogg Sanat Müzesi, Harvard Üniversitesi, Massachusetts.)

A Sea-Spell

Her lute hangs shadowed in the apple-tree,
While flashing fingers weave the sweet-strung spell
Between its chords; and as the wild notes swell,
The sea-bird for those branches leaves the sea.
But to what sound her listening ear stoops she?
What netherworld gulf-whispers doth she hear,
In answering echoes from what planisphere,
Along the wind, along the estuary?
She sinks into her spell: and when full soon
Her lips move and she soars into her song,
What creatures of the midmost main shall throng
In furrowed self-clouds to the summoning rune,
Till he, the fated mariner, hears her cry,
And up her rock, bare breasted, comes to die?

Dante Gabriel Rossetti

Denizin Büyüsü

Elma ağacının gölgesinde asılı durur çalgısı,
Parmaklarını oyalarken tatlı bir ses yayılır etrafa
Tellerinin arasından; notalar şiddetle şahlanır,
Martı, denizini terk eder o dallara konmak uğruna.
Hangi sesi dinlemeye kulakları tenezzül eder?
Hangi yeraltı uçurumunun fısıltısını işitir,
Karşılık veren yankılar hangi küreden gelmekte,
Rüzgarla mı, koylardan mı?
Kendi tılsımına kapılır: ne zaman ki nihayete erer
Dudakları kıpırdar ve şarkısına doğru kanatlanır,
Hangi varlıklar etrafında toplanır o ortadayken
Bulutlar yarılr, çağırınca heceler,
Ta ki o, kadere mahkum denizci, onun yükselen
Sesini duyana kadar ve kayalıklarında,
Çıplak bağrında ölmeye geldiğinde?

Çev: Şebnem Şengül



(Bayan Lilith (1863)
Delaware Sanat Müzesi, Wilmington)

Body's Beauty

Of Adam's first wife, Lilith, it is told
(The witch he loved before the gift of Eve.)
That, ere the snake's, her sweet tongue could deceive,
And her enchanted hair was the first gold.
And still she sits, young while the earth is old,
And, subtly of herself contemplative,
Draws men to watch the bright web she can weave,
Till heart and body and life are in its hold.

The rose and poppy are her flowers; for where
Is he not found, O Lilith, whom shed scent
and soft-shed kisses and soft sleep shall snare?
Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went
Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair.

Dante Gabriel Rossetti

Tensel Güzellik

Adem'in ilk karısı olarak söylenegelmiştir, Lilith
(Tanrı'nın armağanı Havva'dan önce sevdiği cadı,)
Öyle ki, tatlı diliyle yılanı bile kandırabilen,
Tılsımlı saçları vuku bulan ilk altın.
Ve hala oturur, yaşlıyken dünya o genç,
Hangi kurnazca düşünceler içerisinde,
Yürekleri, bedenleri ve yaşamlarına sahip olana
Dek ördüğü parlak ağa erkekleri çeker.

Gül ve gelinciktir çiçekleri; orada
Bulunamaz mı o, Oh Lilith, kokunla
Yumuşak öpücüklerle tuzağına düşürdüğün?
İşte! O gencin gözleri görünce seni kamaştı,
Büyüledi, dimdik duran boynu bükülü artık
Ve kalbinin soluğunu kesen tek bir altın saç telin.

Çev: Şebnem Şengül

Resim 18



(Pandora(1869))

Pandora

What of the end, Pandora? Was it thine,
The deed that set these fiery pinions free?
Ah! wherefore did the Olympian consistory
In its own likeness make thee half divine?
Was it that Juno's brow might stand a sign
For ever? and the mien of Pallas be
A deadly thing? and that all men might see
In Venus' eye the gaze of Proserpine?

What of the end? These beat their wings at will,
The ill-born things, the good things turned to ill, -
Powers of the impassioned hours prohibited.
Aye, clench the casket now! Wither they go
Thou mayst not dare to think: nor canst thou know
If Hope still pent there be alive or dead.

Dante Gabriel Rossetti

Pandora

Peki ya sonunda ne olacak Pandora? O senin miydi,
Bu dişli kutuyu serbest bırakan meziyet?
Ah! Neden kendi sınırlarını çizen Olimpiya
Seni yarı tanrıça olarak yarattı ki?
Juno'nun alnında yazan bir işaret miydi
Sonsuza dek sürecek olan? Pallas'ın çehresi mi ölümcül?
Venüs'ün gözlerinde insanlığın göreceği
Proserpina'nın bakışı mıydı?

Peki sonunda ne olacak? Bunlar isteyerek kanat çırpışlarıdır,
Hastalıklı doğan şeyler, iyi şeyler hastalıklı oldu,-
Ateşli saatlerin gücü yasak artık.
Küçük kutuyu sımsıkı tut şimdi! Gittikleri takdirde
Düşünmeye bile tenezzül etmemelisin: bilemezsin bile
Orada hala Umut kaldı mı canlı ya da ölü.

Çev: Şebnem Şengül

Resim 19



(Proserpina(1874)
Tate Gallery, London)

Proserpina

Afar away the light that brings cold cheer
Unto this wall, - one instant and no more
Admitted at my distant palace-door.
Afar the flowers of Enna from this drear
Dire fruit, which, tasted once, must thrall me here.
Afar those skies from this Tartarean grey
That chills me: and afar, how far away,
The nights that shall be from the days that were.

Afar from mine own self I seem, and wing
Strange ways in thought, and listen for a sign:
And still some heart unto some soul doth pine,
Whose sounds mine inner sense is fain to bring,
Continually together murmuring, -
"Woe's me for thee, unhappy Proserpine!"

Dante Gabriel Rossetti

Bir Resim İçin

Soğuk bir ürpertiye getiren ışıktan uzakta
Bu duvara yansıdı,- tek bir saniye ve sonrası yok
Uzak sarayımın kapısından içeriye girdi.
Enna'nın çiçeklerinden uzakta bu kasvetli
Uğursuz meyve bir kere tattığım, o tutsak etti beni buraya.
İçimi ürperten bu Tartarean grisinden uzakta kalan bulutlar
Uzakta, öyle uzakta ki,
Bir zamanlar gün ışığının olduğu günden kalma geceler

Göründüğümden bambaşka bir ben, bir kanat
Düşüncemi kurcalayan tuhaf ayrıntılar ve dinlediğim işaret
Biraz kalp ve biraz ruh yığını
Hislerim inlemelerini açığa çıkaramayacak kadar zayıf
Durmadan fısıldıyorlar hep bir ağızdan,-
"Senin içi acı çekiyorum, mutsuz Proserpina!"

Çev: Şebnem Şengül



(Sybilla Palmifera(1866-70)
Lady Lever Sanat Galerisi, Liverpool)

Soul's Beauty

Under the arch of Life, where love and death,
Terror and mystery, guard her shrine, I saw
Beauty enthroned; and though her gaze struck awe,
I drew it in as simply as my breath.
Hers are the eyes which, over and beneath,
The sky and sea bend on thee,-- which can draw,
By sea or sky or woman, to one law,
The allotted bondman of her palm and wreath.

This is that Lady Beauty, in whose praise
Thy voice and hand shake still, --long known to thee
By flying hair and fluttering hem, --the beat
Following her daily of thy heart and feet,
How passionately and irretrievably,
In what fond flight, how many ways and days!

Dante Gabriel Rossetti

Tinsel Güzellik

Hayat kemerinin altında, aşk ile ölümün
Dehşet ve gizemin olduğu gizli mabedini gördüm
Tahta oturan bir güzellik; bakışıyla çarpılsam bile
Nefesimi çeker gibi içime çektim onu.
Gözler ki onun, aşağısında ve üzerinde
Gözyüzü ve denizin eğildiği,- çeker kendine
Gökyüzü, deniz ya da bir kadın, tek kural,
Nasibe düşen avuçlarının ve nefretinin kölesi olmak.

Bu o Güzel Bayan, duasında
Sesinin ve ellerinin titrediği,- epeydir tanıdığın
Dalgalanan saçlarından ve uçuşan elbisesinden
Hergün kalben ve adımlarınla takip ederken onu,
Nasılda arzulu ve kaybetme korkusuyla,
Yerden kesilircesine, kaç şekilde ve kaç gün!

Çev: Şebnem Şengül

Resim 21



(Kutsanmış Kız (1875-9)
Fogg Sanat Müzesi, Harvard Üniversitesi, Massachusetts.)

The Blessed Damozel

The blessed damozel leaned out
From the gold bar of Heaven;
Her eyes were deeper than the depth
Of waters stilled at even;
She had three lilies in her hand,
And the stars in her hair were seven.

Her robe, ungirt from clasp to hem,
No wrought flowers did adorn,
But a white rose of Mary's gift,
For service meetly worn;
Her hair that lay along her back
Was yellow like ripe corn.

Herseemed she scarce had been a day
One of God's choristers;
The wonder was not yet quite gone
From that still look of hers;
Albeit, to them she left, her day
Had counted as ten years.

Kutsanmış Kız

Kutsanmış kız öne doğru bırakmış bedenini
Cenneti yeryüzünden ayıran altın çizgide;
Mavi gözleri yuvarlarının içinde derinlerde bir yerde
Kendisini derin sanan sudan da ötede;
Elinde üç adet zambak tutuyor,
Saçlarındaki yıldızlarınsa adedi yedi tane.

Uzun elbisesinin kıvrımları özgürce tüm bedeninde
İşlenmiş hiçbir çiçekle bezenmemiş,
Meryem'in hediyesi beyaz gül dışında,
Tazeliğini gerdanıyla buluşturduğu;
Saçları, arkasına salınan
Olmuş tahıl renginde.

Tek bir günü yoktur ki
Tanrı'nın korosundan uzak olsun;
Hala merakı dün gibi içindedir
Bakışlarından anlaşılır bu;
Her bir gününü onlara atfetsede
On yıl gibidir her geçen gün.

.....
And still she bowed herself and stooped
Out of the circling charm;
Until her bosom must have made
The bar she leaned on warm,
And the lilies lay as if asleep
Along her bended arm.
.....

.....
Hala başını eğer ve sebat eder
Cezbeden devrana karşı;
Ta ki üzerine yaslandığı altından çizgi
Vücuduyla ısınana,
Ve zambaklar uykuya dalana değin
Birbiriyle kavuşturduğu kollarının arasında.
.....

"I wish that he were come to me,
For he will come," she said.
"Have I not prayed in Heaven? -on earth,
Lord, Lord, has he not prayed?
Are not two prayers a perfect strength?
And shall I feel afraid?"

"Onun bana gelmesini isterdim,
Nasıl olsa gelecek," dedi.
"Kutsal Cennette dua etmedim mi?- yeryüzünde
Tanrım, Tanrım, o dua etmedi mi?
İki dua eden insan yeteri kadar güçlü değil midir?
Yoksa korkmam mı gerekir?"

"When round his head the aureole clings,
And he is clothed in white,
I'll take his hand and go with him
To the deep wells of light;
As unto a stream we will step down,
And bathe there in God's sight."

"Yüzüne ne zaman ki halenin aksi yansıyacak,
Ve ne zaman ki beyazlara bürünecek,
Onun elini tutacağım ve onunla yürüyeceğim
Işık kümesinin derinliklerindeki kuyulara;
Ve oradan bir nehre adım atacağız
Tanrı'nın huzurunda yıkanmak adına."

.....
Dante Gabriel Rossetti

.....
Çev: Şebnem Şengül

Rossetti, farklı kadın karakterlerini ele aldığı resimlerine yazdığı şiirlerinde hem *ekfrasis* örneklerinde olduğu gibi resimleri betimlemekte hem de resimdeki kadın karakterleri konuşturmuştur. Resimlerinde ele aldığı kadın imgesi üzerine yazmış olduğu sone tarzı şiirleri, adeta Viktorya Döneminde sessizliğe boyun eğen kadınların yeniden canlanması gibidir. Yeniden yaşam verdiği kadın imgesi, dönem toplumunun beklediğinin aksine cazibeli, kendisine aşık eden ve baştan çıkarıcı bir güzelliğe sahip birer varlıktır. *Ekfrasis* olarak adlandırabileceğimiz her bir sonesi kadına ses vermeyi amaçlamaktadır. Rossetti, şiirlerinde resimleriyle diyalog kurmakta ve onları konuşturduğu gibi onlara sorular yöneltmektedir. Böylelikle dönem kurallarıyla susturulmuş ve baskı altına alınan kadın sembolü Rossettinin şiirlerinde kendi öz benliklerine kavuşmakta ve özgürce varolabilmektedir. *Venus Verticordia* adlı Venüs portresine yazdığı şiirinde elinde elma ile ok tutan ve öldürücü cazibeye sahip aşk tanrıçasını konuşturmuştur. "Bakın ne kadar huzurlu" derken aslında vurgulamak istediği elmayı yiyerek kendisine aşık olacak erkeğin içerisinde bulunduğu huzurlu durumdan çıkarak sonsuz bir keder ve aşk acısına düşeceğidir. *Denizin Büyüsü* adlı resmine yazdığı şiirde yine denizcileri ağına düşüren güzel ve fattan kadın tipi anlatılmaktadır. Kadının çaldığı harpın çıkardığı sesi duyabilmek için kadının enstrümanına eğilmesi ya da kuşun denizden ağaca

uçması gibi betimleyici ifadeler kullanarak hangi denizcinin kadının şarkısından büyülenerek ölüme gideceğini sormaktadır.”¹⁵¹

Rossetti, dünyadaki kötülüklerin kaynağı olarak adlandırılan *Pandora* adlı şiirinde kadın karakteri sorgulayarak tüm dünyaya tehdit oluşturan kadın imgesini kullanmaktadır. Şiir aracılığıyla Rossetti, *ekfrasis* özgülü bir betimlemeden ziyade Pandora’ya sorular yönelmektedir. “Sonuçta ne oldu Pandora? Sen miydin kötülükleri özgür kılan? Dünyaya elinde tuttuğu kutu ile tüm kötülükleri yayan Pandoranın bu özelliğini Rossetti, bu sonede ataerkil düzene tehdit oluşturan kadın imgesi olarak göstermektedir.

Rossetti, kadın güzelliğinin çekici ama tehlikeli ve ölümcül olduğunu *Tinsel Güzellik* ve *Tensel Güzellik* adlı şiirlerinde de işlemektedir. *Sybilla Palmifera* adlı resmine yazdığı *Tinsel Güzellik* adlı şiirinde ele aldığı kadın imgesi bakışlarıyla tehdit saçarken *Lady Lilith* adlı resmine yazdığı *Tensel Güzellik* adlı şiirinde baştan çıkaran kadın imgesi *Lilith*’i anlatmaktadır. *Sybilla Palmifera* tablosuna yazdığı *Tinsel Güzellik* adlı sonede aşk, ölüm, dehşet ve gizemi barındıran güzel kadının bakışlarının korku saçtığından söz etmektedir. *Lady Lilith* adlı resme yazdığı *Tensel Güzellik* adlı sonede ise Adem’i Havva’dan önce baştan çıkararak *Venus Verticordia* ve *Denizin Büyüsün*’de olduğu gibi “Yüreklere, bedenleri ve yaşamlarına sahip olana kadar ördüğü parlak ağa erkekleri çekmektedir.”

Proserpine adlı resmine yazdığı *Bir Şiir İçin* başlıklı şiirinde ele aldığı kadın imgesi duvarlar arkasına hapsedilmiş, kayıp ve saklı bir kadın imgesini anlatmaktadır. Bu şiirdeki kadın gün ışığından uzak, soğuk ve karanlık bir odada hayatını geçirecek olan kadındır. Şair, resimdeki kadına duygularını şiir aracılığıyla iletmekte ve onun için ağladığını ifade etmektedir. Resimdeki kadının içine attığı mutsuzluğuna ve üzüntüsüne şiiriyle kulak vermektedir. *Kutsanmış Kız* adlı şiirinde baştan çıkarıcı ve güzelliğiyle tehdit oluşturan kadın imgesinin aksine saf ve kutsal kadın imajını oluşturmaktadır. *Kutsanmış Kız* erkeğini seven, sadık, saf ve masumdur. Bu şiirin diğer şiirlerden farkı bu şiirde ki kadın imgesinin saflığıdır. Rossetti bunu vurgulayabilmek için saf kadının temsilcisi Meryem’in kadına hediye ettiği beyaz gülden bahsetmektedir. Sonesinde bahsettiği kadın, cennette sabırsızlıkla sevgilisinin gelmesini beklemekte, onun bu saf ve kutsal aşkı bir an önce ölüp sevgilisine kavuşmayı isteyen genç erkek ile karşılık bulmaktadır.¹⁵²

¹⁵¹ Özlem Uzundemir, A.g.y., sf.68.

¹⁵² Bkz, A.g.y.,ss: 69-70.

Görüldüğü üzere Rossetti, *ekfrastik* şiirlerinde ele aldığı kadın izleğini, dönemin tutucu ve baskıcı yaklaşımına karşı oluşturmaktadır. Resimlerinde ve şiirlerinde işlediği kadın imgesi kadın doğasının en ayrıntılı biçiminde ele alınışını gözler önüne sergilemektedir. Onun ele aldığı kadınlar, birer mit olarak incelenen mitolojik ya da kutsal temalarda adı geçen kadınları anlatmaktadır. Gerçek yaşamda varolan kadınlarla özdeşirilen bu mitsel kadın karakterler, kadın güzelliğini ve kadının kendisine aşık edebilen gücünü Viktorya Dönemi yaklaşımını göz ardı ederek, kadın doğasını yücelterek vermektedir. Bu kadın doğası, şiirlerinde de anlattığı gibi, hem tensel hem de tinsel yani ruhani bir aşkın izlerinin görüldüğü yer olarak karşımıza çıkmaktadır. *Ekfrasis* incelemelerinde olduğu gibi cinsiyet rolleri açısından ele alındığında Rossetti'nin kadınları edilgen ya da susturulan değil, tam tersi Medusa örneğinde olduğu gibi bakan erkek için tehdit oluşturan türdendir. Bu tehdit ölümcül bir bakış değil kendisine aşık eden kadının erkekte bıraktığı etkiyle anlatılmaktadır. *Pandora, Tinsel Güzellik, Venüs, Denizin Büyüsü* gibi resimleri üzerine yazdığı *ekfrastik* şiirlerde kadın imgesi bastırılan ya da susturulan değil bakan erkeği cezbeden ve kendisine tutsak eden türdendir. *Kutsanmış Kız, Tinsel Güzellik* gibi *ekfrastik* şiirlerinde kadın imgesi yine susturalan değil kutsallığı, masumiyeti ve sadakatiyle takdir kazanan ve adeta yüceltilen birer varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. *Bir Resim İçin* adlı şiirinde yine mitolojide adı geçen Persofene'nin yeraltı tanrısı Hades tarafından kaçırılması ve yeraltına hapsedilmesi onun resmine konu olmuş, bu resim üzerine yazdığı şiirinde de hapsolan kadın imgesini konuşurarak kadın üzerinde bir hakimiyet kurmaya çalışmamıştır. Aksine, gizli kapılar arkasına kapatılan kadını konuşurarak duygularını anlatmasına izin vermekte, onunla duygusal bir bağ kurmaya çalışmaktadır.

2.3.3 Modern Dönem Pieter Brueghel Resimleri ve Diğer Ekfrastik Şiirler

Modern Dönemle birlikte sayısı hızla artan müzeler özellikle sanatçılar için daha liberal, demokratik ve özgür uzamlar olarak görülmekteydi. Müze gibi sanat kurumlarının bu denli yaygınlaşması *ekfrastik* şiire de değişik bir boyut kazandırmaktaydı. James Heffernan, modern dönemle birlikte kişinin görme ediminin bireyselleştiğini dile getirmektedir. Heffernan'a göre hızla yayılan müzelerin varlığıyla birlikte bu müzeleri sık sık ziyarete gelen sanatçılar, sanat yapıtlarını bireysel olarak ele alabilmekte ve böylelikle bireyselleşen bir

ekfrastik şiirin başlangıcı vurgusunu yapmaktaydılar.¹⁵³ Müzeler artık özgür bireylerin özgürce yapıtlarını bu bağlamda şiirlerini yazabildiği uzamlar olarak görülmekteydi. Müzelerin varlığı görme ediminin bireyselleşmesine, görülen nesneyle kurulan iletişimin bireyin kendi deneyimleriyle biçimlenmesine yol açmıştır. Şairlerin müzeleri ziyaret ederek yazdığı *ekfrastik* şiirler artık ne mensubu olunan toplumla ne de çağla ilgilidir. Bu şiirler tamamen bireyselleşen bakışların ürünüdürler.

Geleneksel *ekfrasis* örneklerinde rastlanıldığı gibi *ekfrastik* şiirler, üzerine betimlemeler yapılan resim anlayışından sıyrılarak içeriği daha özgür ve daha bireysel deneyimlerle biçimlenmiş şiirler olarak karşımıza çıkmaktadır. Şair, yapıtı müzeler sayesinde devamlı görebileceği için yapıt hakkında daha ayrıntılı bilgi sahibi olacak ve ifade etmek istediklerini daha rahat ve özgür bir şekilde yapacaktır. Gülbin Fırat “Sanatta İmge ve Yazı İlişkisi” adlı çalışmasında Modern Dönem *ekfrastik* şiirleri için şöyle belirtmektedir: “Modern *ekphrastik*, sanatın geçirdiği dönüşüme paralel bir biçimde, kendisinden önceki gelenekten ayrılarak daha bireysel bir ifade aracına dönüşmektedir. Dolayısıyla modern *ekphrastik* şiir, müzenin içeriği bağlamında bireysel bir sanatı temsil etmektedir. Resim ve şiirin buluşma noktasına dönüşen müze, aynı zamanda yazı ve imgenin farklı yaklaşımlarda birlikteliğini de temsil eden bir uzama dönüşmektedir.”¹⁵⁴ Müzelerin varlığı, *ekfrastik* şiiri geçmişinden ayıran ve farklılaştıran özelliklerinden birine dönüştürmektedir. Sanat yapıtlarının muhafaza edilen uzamlarda görülmesi şairlerin şiirlerini hem biçim hem de içerik olarak derinden etkilemiştir. Ana hatlarıyla modern *ekfrastik* şiirde öne çıkan özelliklerin en başında, her bir şiirin tek bir sanat yapıtına odaklanıyor olması vardır. Çoğu kez anlık bir algının şiir üzerinde nasıl tasvir edildiği ile ilgilidir. Müze deneyimi olarak adlandırılabilir bu durum, aslında resimlerle anlatılan bir hikaye ile şairin karşılaşmasıdır. Bununla birlikte “bir müzede ziyaretçi sanat yapıtlarıyla birlikte sözcüklerle karşılaşmaktadır. Başlıklar, müze duvarındaki küratoryal notlar, katalog yazıları, sergi yorumları ve eleştirileri, yeniden üretilmiş olan yapıtlara eşlik eden açıklayıcı notlar ve sanat tarihi yazımı, tüm bunlar Modernizm’de imgenin yazı ile buluştuğu müze mekanının ziyaretçisine sunduğu kelimelerdir.”¹⁵⁵

¹⁵³ Bkz, James Heffernan, *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, USA, University of Chicago Press, 2004, sf.138.

¹⁵⁴ Gülbin Fırat, *Sanatta Yazı ve İmge İlişkisi*, İstanbul, T.C Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi, 2004, 44.

¹⁵⁵ Gülbin Fırat, A.g.y., sf. 46.

Dilin imgeyle buluştuğu müzeler Özlem Uzundemir'e göre, *ekfrastik* şiirin ölümsüz sanat yapıtlarıyla buluştuğu ölümsüz ve sınırsız mekanlardır. Şairler bu mekanları ziyaret ederek ilerleyen zamana karşı durağan ve hiç değişmeyecek olan görsel imgelere bakarak huzur bulmaktadırlar.¹⁵⁶ Bu dönemde müzeleri ziyaret ederek şiirler yazan sanatçılar kendilerine Rönesans Dönemi ressamlarından Pieter Brueghel'i ilham kaynağı olarak görmüş ve onun resimleri üzerine çok sayıda *ekfrastik* şiir üretmişlerdir. Bizim de inceleyeceğimiz üzere Brueghel resimleri, farklı kültürlerin şairleri arasında da yankı bularak Modern Dönem müze anlayışında sıklıkla ele alınan, adeta karşılaştırmalı edebiyat alanına giren bir sanat örneği olmuştur. Brueghel resimleri üzerine şiir yazan Modern Dönem şairleri olarak Wystan Auden, William Carlos Williams ve Melih Cevdet Anday'ı örnek olarak gösterebiliriz. Tüm bu şairler Modern Dönemin getirisiyle birlikte müzeleri ziyaret etmiş ve bireysel, kendi deneyimleri ışığında şiirlerini üretmişlerdir. Bu denli farklı yaklaşımlar sergilenen bu resimler, özgür ve demokratik bakış açılarının birer göstergesi olmuşlardır.

Hollandalı bir Rönesans ressamı olan Yaşlı Brueghel olarak da adlandırılan Pieter Brueghel (1525 - 1569), belki de realizm akımının ilk temsilcilerindendir. Titian'ın yumuşak kadifeler, altın yıldızlar içinde yarattığı şahane güzellikteki kadınlar, efsanevi kahramanlar ve ilahlar onun resimlerinde geride bırakılarak elle tutulur, gözle görülür bir hal almışlardır. Bu resimlerde güzel prenslerin yerini ablak yüzlü köylüler, meleklerin yerini dilenciler, efsane kahramanlarının yerini de körler ve sakatlar almıştır. Sanatçının resimlerinde ince bir mizah anlayışı ve güldürü ögesi saklı olsa da derin anlamlara inildiğinde hümanizmin izleri görülmektedir. Brueghel, resimlerinde insanlığın neşe, ıstırap ve dramlarını dile getirmektedir. Resimde var olan alaycı hava, insanlığın dramıyla bir anda kayboluverir. Brueghel resimlerinin konusu hep günlük yaşamdan oluşmuştur.

Resimlerde kaba bir ahlakçı sofuluk yerine kendine has mizahı ve hatta yer yer alaycı dil ile tüm kusurlarıyla insanoğluna hümanist bir bakış sezilmektedir. Sade ve ihtişamdan uzak bu resimlerde kullanılan figürler, hepsi neşenin, ıstırapın, mutluluğun ve acının izlerini taşımaktadır. Sanatçı, bu kahramanlarını yaratırken, onlara şahsi ahlak ve estetik anlayışını vermekten kaçınmıştır. O, yalnızca güzel ile çirkin, iyi ile kötü, asil ile sefil arasında bir gerçeklik bağı kurmaktadır. Bu hakikati bulup çıkarmak seyirciye düşen iştir. Olay, bu kompozisyonlarda tek bir kişinin etrafında dönmez. Neşe ve ıstırapı yüzlerce insan paylaşmaktadır.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Bkz, Özlem Uzundemir, A.g.y., sf.73.

¹⁵⁷ Bkz, *Pieter the Elder Brueghel Biyografisi*, <http://www.tualim.net/yabanci-ressamlarin-biyografisi-hayati/435-pieter-elder-brueghel-biyografisi.html>, 08.02.2009.

Brueghel, resimlerinin konusunu sık sık gidip dolaştığı Flaman köylerinden, halkın arasına karışarak yaptığı gözlemlerden ve yolculukları sırasında şahit olduğu manzaralardan almaktadır. Brueghel'e değin Avrupa resminde, halk kültürüne ve taşra yaşantısına bakış yok denecek kadar kısıtlı ve önyargılıdır. Brueghel, batı sanatında manzara resmini kendi başına bir resim konusu haline getiren ilk ressam olarak adlandırılmaktadır. Görkemli dağları ve coşkun denizleri ile aydınlık manzaraları, kar altındaki ormanları ve köyleri ile muhteşem bir coğrafyayı yansıtan sakin manzara resimleri adeta yüzyıllar öncesinden izlenimcilik akımını haber vermektedir. Figürler, manzara içerisinde eriyip gitmiştir. Bu resimlerde tarım, avcılık, ziyafetler, hasat şenlikleri, çocuk oyunları, danslar, düğünler gibi 16.yüzyıl Flaman taşra yaşamının tüm yönleri belgeselci bir detaycılıkla anlatılmaktadır. Adetler ve törenlere kadar toplumsal yapılar, aletler, giysiler gibi öğelerde de inanılmaz bir detaycılık sezilenmektedir. Ressam, ciddi bir gözlem ve ayrıntılı bir inceleme sonucu yarattığı öğeleri çok zekice, kontrollü bir biçimde kurguladığı güçlü ve karmaşık bir kompozisyon içine yerleştirerek sunmaktadır. Her zaman hassasiyet gösterdiği manzara kompozisyonlu resimlerinde hareketi tuvale yansıtabilme sorunu üzerinde durmuş ve bu konuda pek çok deneme yapmıştır. Ressam, izleyicinin bakışlarının resim içinde dolaşmasını, adeta resmin öyküsünün içine girerek yarattığı evren içinde zihnen dolaşmasını sağlayacak akışkan bir anlatım dili kurmayı amaçlamıştır.¹⁵⁸

Onun bu amacını keşfeden modern dönem şairleri, bir gönderge metin olarak ele aldıkları Brueghel ve resimlerine,* şiirlerinde doğrudan bir gönderme yaparak işledikleri konunun bir tamamlayıcısı olarak, bireysel bir biçimde ele almaktadırlar.

¹⁵⁸ Bkz, Özer Sancar, *Kuzey Rönesansının Eşsiz Hümanisti Köylü Brueghel*, Kaynak: <http://lebriz.com>, in <http://nina.bencoya.com/170/kuzey-ronesansinin-essiz-humanisti-koylu-brueghel/>, 05.09. 2009

* Pieter Brueghel resimleri için bkz, http://en.wikipedia.org/wiki/Pieter_Brueghel_the_Elder, 29.11.2011.



(İkarus'un Düşüşü Esnasında Bir Manzara (1558)
Belçika Güzel Sanatlar Müzesi)

Musee de Beaux Arts (Güzel Sanatlar Müzesi)

*Acı çekmek konusunda hiçbir zaman yanlış değillerdi,
Eski Ustalar; ne kadar da iyi anlamışlardı onlar
Onun insanlıktaki yerini; onun nasıl olduğunu
Başka biri yemek yiyorken ya da bir pencere açıyorken ya da aptal aptal yürüyorken yol boyu;
O zaman, nasıl, yaşlılar çok saygılı bir şekilde ve tutkuyla bekliyorlarken
Mucizevi doğum için, çocuklar olması gerektir her zaman
Onun oluşunu özellikle istemedikleri halde, buz pateni yapan
Ormanın kenarında bir gölcüğün üzerinde:
Hiçbiri zaman unutmadılar onlar
Tüyler ürpertici şehadetin bile doğal yatağını akması gerekir onu bitirinceye kadar
Her nasılsa bir köşede, dağınık bir noktada
Köpeklerin köpeklik yaşamlarını sürdürdükleri ve işkencecinin atının
Onun masum gerisini bir ağacın üzerine kaşındığı yerde.*

*Brugel'in İkarus'unda, örneğin: nasıl herkes çevirir arkasını
Felakete hiç acele etmeden; Çiftçi su fışirtısını
Duymuştu belki, yüzüstü bırakılışın feryadını,
Fakat onun için önemli bir başarısızlık değildi bu;
Parlıyordu güneş yapmak zorunda olduğu gibi
Yeşil suyun içinde gözden kaybolan beyaz ayakların üzerine; pahalı hafif geminin
Hayretlere düşüren bir şeyi, gökten düşen bir oğlan çocuğunu, görmüş olması gereken
Bir yere ulaşması lazımdı ve yelken açmayı sürdürdü heyecanlanmadan.**

*W.h.Auden, *Güzel Sanatlar Müzesi*, çev. Vehbi Taşar,
http://www.mevsimsiz.net/y7416/GUZEL_SANATLAR_MUZESi._W_H_Auden/, 12.06.2011.

Brinzeu için bir çevirme işlemiyle eş tuttuğu *ekfrasis* üç aşamadan oluşmaktadır: Çevrilecek olan görsel sanat yapıtının seçilmesi, betimlenmesi ve çevirmenin şiirde kendisini hissettirmesi. Böylelikle, okuyucu, yazar ya da şairin gözleri aracılığıyla okuyup anlayabilecektir. Brinzeu'ya göre, okuyucu kendilerinin değil de yazarın fark edip ortaya koyduklarını, daha doyurucu ve eğlendirici bulmaktadır. Çünkü şiirleri, resimden alınan ayrıntılar ve bu ayrıntılar üzerine şairin öne sürdüğü düşüncelerle ele almaktadırlar. Böylelikle şair, şiirde bir bakışta fark edilmeyeni ortaya çıkararak okuyucusuna sunmakta ve dikkatlerini çekmektedir. Okuyucu, ancak şiiri okuduktan sonra bu ayrıntıları fark edebilecektir. *Ekfrastik* şiirin en önemli yanı budur; ilginç olabilmek için şair ya da yazarın ele alınan parçaya bakış açılarını göstermeleri ve okuyucuya okumaları için bir neden sunmalarıdır. Fark edilmeyen bir detay, sanat yapıtındaki bir karakter ya da sembolün farklı bir şekilde ele alınması gibi.¹⁵⁹

Brueghel resimleri üzerine yazılan *ekfrastik* şiirlerin şüphesiz en bilineni İngiliz şair W.H Auden'in Brueghel'in "İkarus'un Düşüşü Esnasında Bir Manzara" adlı resmi üzerine yazmış olduğu *Musee de Beaux Arts* şiiridir. Auden'in, Brueghel'in "İkarus'un Düşüşü" adlı tablosuyla yaklaşık bir sene kaldığı Brükselde karşılaştığını belirtmek yerinde olur. Şiir, insanlığın felaketler karşısındaki tepkilerini ortaya koymaktadır. Resim, günlük, sıradan yaşamın içerisinde devam eden yaşantımızın koşuşturmacasında her an yanibaşımızda bir felaketin olabileceğine vurgu yapmaktadır. İnsanlığın bu tür durumlara verdiği tepkiyi Auden, şiirinde *ekfrasis* yöntemiyle ortaya koymaktadır. Resmin anlamı, şairin ressamdan aldığı ilhamla ortaya çıkmış, insanlığın dramı ve drama kayıtsız kalması yine *ekfrasis* yöntemiyle anlatılmaya çalışılmıştır. Şair Auden, şiirinin anlamını, şiirde okuyucuya aktarmaya çalıştığı düşünceyi *ekfrasis'in* getirisi olan bir görsel sanat yapıtından almıştır. Şiirin bir *ekfrasis* örneği olduğunu anlamak için ilham alınan resmin ait olduğu müzenin adının şiirin başlığıyla vurgulanması ve şairin ikinci kıtada Brueghel'in resmini doğrudan alıntılanması yeterli olacaktır. Brueghel'in işlediği insanlığın acı çekmeye kayıtsız kaldığı tema hem şiirde hem de resimde ele alınan ortak bir durumdur. Şiiri ve resmi daha iyi anlayabilmek için İkarus'un mitolojideki yerine bakmak doğru olacaktır.

¹⁵⁹ Bkz, Pia Brinzeu, "Ekfrasis: A Definition." *British and American Studies* 40.1, 2005, ss:247-258.

İkarus mitolojide, Ovid'in *Metamorfoz (Dönüşümler)* adlı mitolojik hikayelerinde karşımıza çıkmaktadır. İkarus, Atinalı bir sanatçı olan Daedalus'un oğludur. Daedalus, Kral Minos için sarayının altına bir labirent yapmıştır ve burada et yiyen bir canavar olan Minotaur, Kral Minos tarafından saklanmaktadır. Kral Minos, Daedalus'un Girit Adasından çıkmasına izin vermeyince sanatçı Daedalus kuş tüylerinden ve mumdan oluşan kanatlar yapar. Böylelikle hem kendi hem de oğlu İkarus Girit Adasından çıkabilecek ve Kral Minos'un esaretinden kurtulabileceklerdir. Daedalus, oğlu İkarus'u uyarır ve güneşe yakın uçmamasını öğütler. Eğer güneşe yakın bir mesafeden uçarsa mumdan yapılan kanatları eriyecektir. İkarus babasının öğüdünü dinlemez ve güneşe çok yakın uçar. Mumdan yapılan kanatlarının çözüldüğünü ve eridiğini fark eder. Ege denizine düşerek ölür. İkarus'un hırs ve arzularına yenik düşerek kontrol dışı hareketlerde bulunması doğasının sınırlarını zorlayarak kendisini aşmaya çalışan trajik insan figürünü sembolize ettiği için bir arketip oluşturmaktadır.¹⁶⁰

İkarus'un düşüşü'nün resimde sağ alt köşede fark edilmemesi ve şair Auden'in şiirinde buna dikkat çekmesi bize Brienzu'nun *ekfrasis* için öngördüğü yaklaşımını hatırlatmaktadır. İkarus'un ismi Brueghel'in tablosunda yer almasına karşın, kendisinin sadece bacakları resmin sağ alt köşesinde denizin içinde çırpınırken görülmektedir. Tablonun geri kalanında toprağı süren çiftçi, İkarus'un yanından geçip giden bir gemi ve güzel bir doğa manzarası yer almaktadır. Böylece ressamın amacı, tek bir ayrıntıyla, insanların birbirlerinin acılarına duyduğu kayıtsızlığı, günlük yaşam ile sıra dışı ideallerin karşıtlığını ve gerçek ile söylemler arasındaki ayrımını göstermektir. Brueghel'in bu eleştirel yaklaşımını şiirine taşıyan Auden da "yaşadığı çağın bireyselliğini ve başkalarının dertlerine olan duyarsızlığını aktarabilmek için bu Rönesans tablosunu kullanmıştır."¹⁶¹ Bir başkası günlük yaşamın işleriyle yoğrulurken bir başkasının acı çekmesi aslında bu yaşamda karşılaşılan ve her insanın başına gelebilecek bir durumdur. Her insan hayatında birkez de olsa trajik bir durumla karşılaşabilmektedir. Bu durumda, İkarus'un denize düşmesi onun trajedisidir. Geride kalan insanoğlu ya meydana gelen bu olayın farkında olmayarak ya da bilerek ama yardım eli uzatmadan hayata devam etmektedir. Resimde belirtilen karakterlerin işleriyle meşgul olması sürüp giden hayatın birer göstergesidir. Sağ alt köşede, denize düşen İkarus'un bacakları gözükmürken gemi onu fark etmeden yoluna devam etmekte, çiftçi toprağı sürmekte, çocuklar oyunlarını oynamaktadır.¹⁶²

¹⁶⁰ Bkz, Stephen L. Harris & Gloria Platzner, *Classical Mythology*, California State University, Sacramento, Mayfield Publishing Company, 1995, sf.41.

¹⁶¹ Özlem Uzundemir, *İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010, sf.80.

¹⁶² Bkz, Erik Ramey, *Ekfrasis of Icarus: W.H. Auden's Reflection in "Musée des Beaux Arts"*, 2005, ss:1-7. <http://www.scribd.com/doc/44931973/Ekfrasis-of-Icarus>, 02.12.2005.

Uzundemir, şairin resimbetimle aslında sessiz duran imgeye sözcükler aracılığıyla ses ve hareket kattığından bahsetmektedir. Örneğin, tabloda toprağı süren çiftçinin İkarus'ın sıradışı ideali uğruna suya düşüşünü ve çaresiz çılgınlığını duymuş olabileceğini belirterek geminin de bu düşüşü duymuş olmasına rağmen sakince varması gereken yere doğru yol aldığını vurgulamaktadır.¹⁶³

Resim 23



(Çocukların Oyunu(1560)
Viyana Sanat Tarihi Müzesi)

Güneşte

Çünkü saatler dardır, her şeyi almaz
Güneşte çözülür ve kayarlar bir yana.
Mısırlar güçlkle büyürken yağmursuzluk
Kaygılandırır dilsiz bahçıvanı.
Sessiz kuşlar, bir keçi, ağır iğde ağaçları.
Bir araba geçti incelmış yoldan
El salladı biri, belki tanıdık,
Belki değil, süreksizliğin eşanlamı.
Ve denizin yorgun çağındaydı çocuklar
Çılgınlıkları titretir balkondaki sarmaşığı,
Çünkü dardır saatler, sığmaz biraraya
Dalgalılık, deniz ve sardunya.
Rüzgâr alıp götürdü balıkçı teknelerini
Uzaktaki kılıçlara, ki bilemeyiz
Hangi derinlikte dölleyerek denizi
Gidiyorlar öyle ağırbaşlı, doğuya.

Ve ocaktan çorbanın kokusu geldi demin
Burun deliğine kedinin ve köpeğin.

¹⁶³ Bkz, Özlem Uzundemir, A.g.y., sf. 81.

*Rafta kitaplar, mavi bir şişe ve gül
Donmuş kalmışlar tek başlarına.
Duvarda bir resim, resimde kalabalık
Köy alanı, çocuklar, çember ve zaman.
Breughel nasıl da toplamış bunca
Ortaklığı ve uyumu biraraya,
Çünkü saatler dardır, sığdırılmaz.
Güneşte her şey çözülür gider bir yana.**

Melih Cevdet ANDAY

Brueghel resimleri üzerine yazan bir diğer şair olarak da edebiyatımızın önde gelen adlarından Melih Cevdet Anday'ı gösterebiliriz. Brueghel'in yaklaşık 200 kişinin oynadığı 80 farklı çocuk oyununu betimlediği *Çocukların Oyunu* adlı tablosundan esinlenerek *Güneşte* adlı *ekfrastik* şiirini kaleme almıştır. Resimde çocuklar, topaç, tahta at, bebek, rüzgar gülü gibi oyuncaklarla ve oyuncak haline getirilmiş fiçılar, fiçi çemberleri ve kemiklerle oynamaktadırlar. Çoğu eleştirmen tarafından bu resim, yetişkinliğe eren kişilerin çocukça yaptıkları hareketlere, onların tuhaf ve gülünç hallerine açıklık getirmektedir. Brueghel resimlerini *ekfrastik* açıdan ele alan şairler ise, kendilerince saptamalarda bulunarak resmi kendi şiirlerinde bireysel düşüncelerini yansıttıkları bir alana dönüştürmüşlerdir. Bu bağlamda Anday da Brueghel üzerine yazan çoğu şair gibi *Güneşte* adlı şiirinin temasını Brueghel'in bu resmindeki bir ayrıntıyı alıntılıyarak ve kendi düşüncelerini bu ayrıntı üzerinden vererek ele almıştır.

Anday, şiirlerinde zaman olgusunu hep kullanılmıştır. Anday şiirlerinde öne çıkan zaman kavramı, *Güneşte* adlı şiiriyle de karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşımın kaynağı bir Brueghel resmi. Melih Cevdet Anday'ın şiirlerini metinlerarası bağlamda inceleyen ve onun şiirlerinde varolan farklı metinlere değinen Mitat Durmuş "Yaşamlar ve Metinlerarası Bağlamda Melih Cevdet Anday Şiiri'nin Kaynakları" adlı çalışmasında Melih Cevdet Anday'ın, *Güneşte* adlı şiirini ve bu şiire alıntılanan Brueghel'in *Çocukların Oyunu* adlı çalışmasına değinmektedir. Durmuş, Melih Cevdet Anday'ın müzik, yontu, resim gibi pek çok sanat dalına ilgi duyduğunu, ilgi duyduğu ressamlar arasında da Brueghel'in resimlerini evinin başköşesine astığını belirtmektedir.¹⁶⁴ Öyleki *Güneşte* şiirinde Anday, duvarda duran

* *Güneşte*, Melih Cevdet Anday, http://siir.gen.tr/siir/m/melih_cevdet_anday/guneste.htm, 10.07.2011.

¹⁶⁴ Bkz, Mitat Durmuş, *Yaşamsal ve Metinler Arası Bağlamda Melih Cevdet Anday Şiirlerinin Kaynakları*, Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4 I/II, 2009, sf.1301.

bir resimden ve resimdeki kalabalıktan bahsetmektedir. Bu kalabalık zamanın bir parçasını simgelemektedir: çocukluk. Lakin resme bakıldığında kalabalığı oluşturan insanların sadece çocuk olmadıklarını, birer yetişkin olduklarını fark etmek hiç de zor değildir. Brueghel'in burada yapmak istediği çocukluğuna dönen yetişkinleri göstermek ya da içimizde taşıdığımız çocuk yanımıza bir gönderme yapmaktır.

Mitat Durmuş, "Melih Cevdet Anday'ın Şiirlerinde Bireysel Öznenin Belleksel Varoluşu Bağlamında Zaman İzleği" adlı çalışmasında Anday'ın okuyucusunu belirli bir zaman dilimi içerisine hapsetmediğini vurgulayarak şöyle bir saptamada bulunmaktadır: "Okur, şiiri okuma eylemi boyunca takvimsel bir zamanı aramaktadır. Fakat, okuyucusunun bunu arayacağını bilen Anday, şiirindeki olayların, olay örgülerini kırmaktadır. Geçmiş, bir sıra olayın kurduğu bütünsel bir zincir değil, olayların iç içe girdiği eşzamanlı bir görünüm niteliği kazanmaktadır. Zincirin bütün halkaları benzer olmakla birlikte, bir öncelik sonralık durumu gösterdiğinden âdeta zincir gergin değil, toparlaktır. Bütün halkalar üst üstedir ve öncelik sonralık ortadan kaldırılmıştır. Geçmiş ve gelecek; dün ve yarın; doğum ve ölüm... birdir. Olaylardaki iççelik, zamana süreklilik sağladığı gibi, okuyucusunda da geçmişin bir devamı olduğu duygusu uyandırmaktadır. Geçmişle gelecek birbirine karışmakta ve okuyucunun zamanı (şimdiki / haldeki zaman) bu bütünsel yapı içinde erimektedir."¹⁶⁵ *Çocukların Oyunu* adlı resimde çocukların oynadığı çember ayrıntısı tüm bu zaman olgusunun bir göstergesi durumundadır. Hem Brueghel hem de Anday, çember ayrıntısı ile zaman kavramını, bitmeyen geçmişi bugünümlerle ve gelecekle bağlayan ama bir türlü atamadığımız ya da atmamak istemediğimiz geçmiş olgusunu bir halkada birbirine eklemektedir. Her iki sanatçı da aslında bir döneme ait çocukluk anılarına yetişkin olarak bir dönüşten bahsetmektedir.

Anday'ın metninde, zamanın dairesel dönüşünü vurgulaması, çember ve zaman diyerek ikisi arasında kurduğu benzerlik ve durağan kılma isteği Brueghel'in tablosunda da temel görünümdür. Resimde sokak arasından başlayarak geniş bir alana doğru yayılan ve türlü oyunlar oynayanların elindeki çember nesne olarak dikkat çekmektedir. "Resmin adı, her ne kadar *Çocukların Oyunları* olsa da resim de hemen hemen hiç çocuk görülmez. Resimde yer alanlar daha çok erişkinlerdir. Ressam çocukluğu, erişkinlikte dondurmıştır. *Güneşte* şiirinde sıkça tekrar edilen donmuş, kalmış, dar, toplanmış sözcükleri de resimde öncelenen çember ve şairin çember ile zaman arasında kurduğu benzerlik bu bakımdan dikkat çekicidir."¹⁶⁶

¹⁶⁵ Mitat Durmuş, *Melih Cevdet Anday'ın şiirlerinde Bireysel Öznenin Belleksel Varoluşu Bağlamında Zaman İzleği*, Turkoloji Dergisi, C.XIV, S.2, Ankara, 2003, ss:165-180.

¹⁶⁶ Mitat Durmuş, *Yaşamsal ve Metinler Arası Bağlamda Melih Cevdet Anday Şiirlerinin Kaynakları*, Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4 I/II, 2009, sf.1302.

Çember ve zaman birlikteliği *ekfratik* şiir aracılığıyla Anday'ın yaklaşımıyla daha da anlam kazanmakta ve çocukluk hiç bitmeyen bir zaman dilimini ifade edebileceği gibi hep çocuk kalan yanımıza da gönderme yapmaktadır. Şiire adını veren *Güneşte* ile zamanın dondurulması, ki resimde hakim olan tema budur, *Güneşte* ile çözülmektedir. “Çünkü saatler dardır, sığdırılmaz. Güneşte her şey çözülür gider bir yana.” Şiir, devingenliğini zamanın geçmişi, şimdiyle ve gelecek ile bağlamasıyla vermektedir. Çocukça hareketler yapan yetişkinlerin betimlendiği her iki sanat yapıtı da bu zaman dilimine gönderme yapmaktadır ve Anday'ın şiirinde akıp giden zaman Brueghel'in resmi ile dondurulmuştur: “Donmuş kalmışlar Tek başlarına/ Brueghel nasıl da toplamış bunca ortaklığı ve uyumu bir araya.”

Resim 24



(Kermes (1568)
Kunsthistorisches Museum, Vienna)

The Dance

In Brueghel's great picture, The Kermesse, the dancers go round, they go round and around, the squeal and the blare and the tweedle of bagpipes, a bugle and fiddles tipping their bellies (round as the thick-sided glasses whose wash they impound) their hips and their bellies off balance to turn them. Kicking and rolling about the Fair Grounds, swinging their butts, those shanks must be sound to bear up under such rollicking measures, prance as they dance in Brueghel's great picture, The Kermesse.*

William Carlos Williams

Dans

Brueghel'in büyük resmi, Kermeste dansçılar döner ve dönerler birbiri etrafında, bağrışlar ve yükselen sesler ve tulumların uyumu, bir boru ve kemanlar karınları üzerinde hafif vuruşları (yuvarlak tıpkı kalın kenarlı bardaklar gibi kendilerinin yıkadığı) kalçaları ve karınları dengede, dönmelerini sağlayacak biçimde. Vuruş ve dönüş Bayram Yerindeki, birbirine karışan insanlar o bacaklar ki katlanabilmeli öyle bir dairesel dönüşün yarattığı ağırlığa, dans ettikçe havaya zıplarlar Brueghel'in büyük resmi Kermeste.

Çev: Şebnem Şengül

*The Dance, William Carlos Williams, <http://english.emory.edu/classes/paintings&poems/kermesse.html>, 28.01.2012, İngilizceden çeviren Şebnem Şengül.

Brueghel resimleri üzerine yazan bir diğerk şair de William Carlos Williams'dır. William Carlos Williams'ın şiirleri, tek kelimeyle Brueghel'in resimlerinin dile çevrilmesi gibidir. Carlos'un *ekfrastik* şiirleri Pia Brinzeu'nun *ekfrasis* için yaptığı tanıma denk düşmektedir. *Ekfrastik* şiiri bir çeviri işlemi olarak tanımlayarak bu tanımın William Carlos Williams şiirine açıklık getirdiğini söylemek ve William Carlos Williams'ı Brueghel'in çevirmeni olarak göstermek yerinde olacaktır. Brueghel'in resimleri üzerine yazdığı şiirlerinde aynı zamanda Carlos, çevirmenin varlığı olarak bireyselliğini ortaya koymakta ve kendinden bir şeyler katmaktadır. Çoğu eleştirmen Williams ve Brueghel'in birbirleriyle olan benzerliklerine vurgu yapmaktadır. Brueghel'in resimlerinde işlediği temalar sıradan olayların, sıradan insanların sıradan hayatlarının ve manzaraların gösterildiği sahnelerdir. Brueghel'in insanın zayıf ve gülünç anlarını ele alması ve hicvetmesi, ama hicvederken de dramlarını ortaya koyması söz konusudur. Bu durum sosyal konulara değinen William Carlos Williams'ında ilgisini çekmiştir. Brueghel'in halk kutlamalarına katılarak köylülerin tavır ve davranışlarını incelemesi gibi William Carlos Williams da kendi yöre halkının özel yaşamlarına girerek insanların zayıflıklarını ve sabırlarını incelemiştir. İnsanı ele almada her iki sanatçı da insan davranışı hakkında derin bilgi sahibidir. Williams'ın Brueghel üzerine yazdığı şiirleri, Brueghel resimlerindeki bireysel karakterlere, onların hareketleri ve birbirleriyle olan etkileşimine değinmektedir. Williams, karakterleri öyle ayrıntılı incelemiştir ki, hem resme bakıp hem de şiiri okuyan bir gözlemci gözlerinin resim üzerinde dairesel hareketler çizdiğini fark edebilmektedir. Bu daha önce üzerinde durulan retorik *ekfrasislerini* anımsatmaktadır. Carlos'un Brueghel'in *Kermes* adlı resmine yazdığı "*Dans*" şiiri buna iyi bir örnektir.

Kermess 15.yy'a ait bir köylü dansının resmidir. Resimde, dansın biçimi ve ritmi gösterilmektedir. Williams, resimde sergilenen bu ritim ve biçimi, şiirin yapısal özelliklerini ön plana çıkararak dansın ritmini şiirinde vermeye çalışmıştır. Williams, resimde sergilenen dansı şiirine ritim ve hareket katarak vermeye çalışmaktadır. Şiir aracılığıyla dans eylemi gerçekleşmektedir. Şiirde karakterlerin birbiri etrafında dönmeleri, topuklarını vurmaları gibi sözcüklerin kullanılması dans eylemini adeta harekete geçirerek yerine getirmektedir. Şair, şiirde öyle bir canlılık meydana getirmiştir ki, dans eden topluluk hareket ediyormuşcasına resim çerçevesinden çıkacak izlenimini vermektedir. Resimde karakterler, birbirlerinin etrafında dönerek dans etmektedirler. Williams'ın şiirinin ikinci ve üçüncü dizeleri, resimdeki ritmi okuyucuya aktarmaktadır: "Dansçılar döner ve dönerler." Williams, şiirinde dairesel bir hareket çizmeye çalışmaktadır. Her bir dize ardından gelen bir sonraki dizeye geçiş yaparak

danstaki bu dairesel hareketi desteklemektedir. Şiiri başlatan ilk iki dize sürekli bir ritmin şiirin devamında da sürdürülmesine olanak sağlamaktadır. *Ekfrasis* incelemelerinde karşımıza çıkan ikili karşıtlıklar, ses ve sesli, durağan ve devingen olarak bu şiirde de varlığını sürdürmektedir. Müzik aletlerinin varlığıyla ritim desteklenmektedir, “Bağrıışlar ve yükselen sesler, tulumda çalınan şarkı, bir boru, karınları üzerindeki kemanların hafif vuruşları.” Dans eden köylülerin dansı asla kesilmez ve ritim devam eder. Dans yaşamın anlık bir sahnesini göstermektedir. Şair, o anın detaylarına o kadar sadık kalmıştır ki şiir aracılığıyla verilen o dönemin kültürel yaşantısı tüm gerçekliğiyle gözler önüne konulmaktadır. Sadece belirli bir bölgeyle sınırlı olan köylülerin yaşamı o kadar dolu dolu yaşanır ki köylüler tüm zorlukların ve yorgunluklarının üstesinden dans aracılığıyla gelmektedirler.¹⁶⁷

Modern Dönemin getirisi olan bireysellik, şairlerin konu aldıkları ya da şiirlerine konu olarak dahil ettikleri görsel sanat yapıtlarıyla *ekfrasis* geleneğini yeni bir biçime büründürürken, bu dönemde özellikle Rönesans ressamı Pieter Brueghel çoğu şaire konu olmuştur. Onun resimlerindeki durağanlık ve ayrıntılarda gizlenen anlam, çoğu şairin keşfederek okuyucuya aktarmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Karşılaştırmalı dünya edebiyatında farklı şairlerin ilgi odağı olan Brueghel resimleri *ekfrastik* şiir örneklerinin başta gelen öncülerindendir. Melih Cevdet Anday, William Carlos Williams, W.H Auden gibi pek çok şair Brueghel resimlerini şiirlerinde dolaylı yünden alıntılararak hem ressamın resimlerinde saklanan ayrıntıyı okuyucuya aktarmaya çalışmış hem de resmin *ekfrasis* örneklerinde olduğu gibi durağanlıktan harekete geçişini sağlamıştır. Bu, Melih Cevdet Anday’ın şiirinde zamanın bir çemberle ifade edilişi iken, William Carlos Williams için bir dansın harekete geçişiyle ifade edilmiştir. W.H Auden hareket eden gemi ve çiftçi ile devam eden yaşantıyı anlatmaya çalışırken İkarus’un ayrıntıda gizlenmiş bacakları geçip giden zaman içerisinde göz ardı edilen bir yaşantıyı gözler önüne sermiştir.

Modern Dönemin getirisi olan bireysellik olgusu, Brueghel resimlerinde karşımıza çıktığı gibi bundan sonra ele alınan *ekfrastik* şiirlerde bireyselliğin daha da ön plana çıktığını söylemek olasıdır. *Ekfrastik* şiir olarak inceleme alanına giren bu şiirlerde her biri farklı bir döneme ve akıma mensup ressamın yapıtları- Van Gogh, Henri Matisse, Pablo Picasso, Duchamp, Paul Cezanne, Paul Delvaux, Edgar Degas, Monet, Edward Munch- yine farklı şairlerin bireyselliğiyle birleşerek farklı *ekfrastik* şiir örneklerini ortaya çıkarmaktadır. Şiir başlıklarında tırnak işareti kullanılarak daha ilk baştan bir gönderge metnin varlığına dikkat

¹⁶⁷ Bkz, Carlen Dimichele, Professor Stuart Burrows, *Ekfrasis and Interpretation in Williams’ Pictures from Brueghel*, ENGL 2760W, sf.68, 2011.

eken ve bireyselliğin ön plana çıkarılarak farklı konulara açıklık getirildiği bu *ekfrastik* Şiir rnekleri Şöyle zetlenebilir:

Resim 25



(Yıldızlı Gece Vincent Van Gogh (1889)
Modern Sanatlar Müzesi, New York)
<http://valerie6.myweb.uga.edu/ekphrasticpoetry.html>, 01.07.2011

“Yıldızlı Gece”

*Şehir yerinde değil,
Sıcak gökyüzünde boğulan bir kadın gibi
Yükselip kayan karaŐın bir ağaç dışında,
Şehir sessiz, kaynıyor gece onbir yıldızla
Ah! yıldızlı yıldızlı gece!
Ben böyle ölmek istiyorum*

*Hareket halinde. Her biri canlı
Ay bile esniyor turuncu rengiyle
Sürmek için çocukları, bir tanrı gibi, gözünden
Yaşlı ve esrarlı bir yılan yıldızları yutuyor
Ah! yıldızlı yıldızlı gece!
Ben böyle ölmek istiyorum:*

*Atılıp kollarına gecenin canavarının
O büyük ejderha tarafından yutulurak
Hayatımdan kopmak istiyorum, izsiz iŐaretsiz
Ne bir dans
Ne bir ağlama.**

*Anne Sexton, Edebi Hayat, eviriler, *Yıldızlı Gece*, <http://edebihayat.blogspot.com/2006/12/yldzl-gece-anne-sexton.html>, 05.12.2006.



(Aynanın Karşısındaki Kız, Pablo Picasso (1932)
Modern Sanatlar Müzesi, New York)

"Before the Mirror"*

How many of us still remember
when Picasso's "Girl Before a Mirror" hung
at the turning of the stairs in the pre-
expansion Museum of Modern Art?
Millions of us, probably, but we form
a dwindling population. Garish
and brush-slashed and yet as balanced
as a cardboard Queen in a deck of giant cards,
the painting proclaimed, "Enter here
and abandon preconception." She bounced
the erotic balls of herself back and forth
between reflection and reality.

Now I discover, in the recent re-
trospective at the establishment,
that the vivid painting dates
from March of 1932,
the very month which I first saw light,
squinting nostalgia for the womb.
I bend closer, inspecting. The blacks,
the stripy cyanide greens are still uncracked,
I note with satisfaction; the cherry reds
and lemon yellows full of childish juice.
No sag, no wrinkle. Fresh as paint. Back then
they knew how, I reflect, to lay it on.

John Updike(1996)

"Aynanın Karşısında"

Kaçımız hala hatırlıyoruz
Pikasso'nun "Aynanın Karşısındaki Kız" resminin
Modern Sanat Müzesinin uzantısındaki merdivenlerin
dönemecinde asılı durduğunu?
muhtemelen milyonlarcamız, ama biz küçülen
bir nüfusuz. Gösterişli ve rüküş ve hala devasa
kartların arasında dengede duran kartondan
bir Kraliçe gibi,
resim adeta haykırıyor "Buraya gelin ve o
fikirlerinizi bir kenara bırakın." O kendi
erotik toplarını yansıma ve gerçeklik arasında
Bir ileri bir geri zıplattıyor.

Şimdi anlıyorum, kuruluşun geriye dönük
ilk günlerinde,
resmin ışığını ilk kez gördüğüm ay olan
gözlerimi kısarak rahme özlemle baktığım
1932 Martına ait olduğunu. Daha da eğiliyorum
birşeyler arıyorum. Siyahlar, çizgili siyanür
yeşilleri hala çatlamaş. Memnun bir halde
fark ediyorum ki; kiraz kırmızıları ve limon sarıları
çocuksu bir sevinç içerisinde. Ne bir çökme ne bir
kırıksıklık. Resim kadar taze.
İşte öğrendiler nasıl olduğunu,
Ben yansıtıyorum, ona dayanarak.

Çev: Şebnem Şengül

**Ekfrastik* şiirler ve resimler için bkz, *Ekphrastic Poetry*, <http://valerie6.myweb.uga.edu/ekphrasticpoetry.html>,
01.07.2011, İngilizceden çeviren Şebnem Şengül.

Resim 27



(Merdivenden İnen Çıplak, Marcel Duchamp (1912)
Philadelphia Sanat Müzesi)

"Nude Descending a Staircase"

Toe upon toe, a snowing flesh,
A gold of lemon, root and rind,
She sifts in sunlight down the stairs
With nothing on. Nor on her mind.

We spy beneath the banister
A constant thresh of thigh on thigh--
Her lips imprint the swinging air
That parts to let her parts go by.

One-woman waterfall, she wears
Her slow descent like a long cape
And pausing, on the final stair
Collects her motions into shape.

X. J. Kennedy (1961)

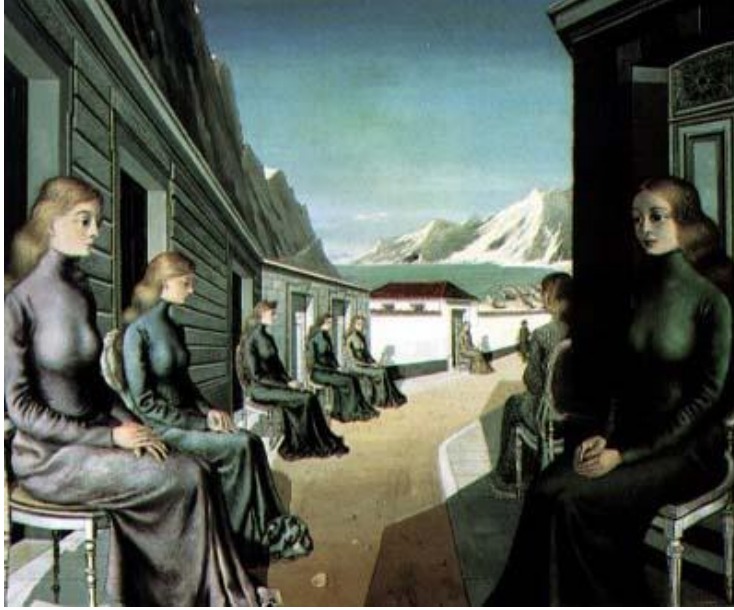
"Merdivenden İnen Çıplak"

Parmak uçlarında, soğuk bir ten
Limon sarısı bir altın, kök ve deri,
Güneş ışığında serpilerek iniyor merdivenleri
Üzerinde hiç bir şey olmadan. Ne de zihninde.

Tırabzanların altından gözetliyoruz
Sürekli birbirine çarpan uyluklarını-
Dudakları titreyen havayı tesiri altına alıyor
Hava, onun hatlarını özgür bırakarak çekiliyor yanından.

Şelaleden bir kadın, üzerine giyindiği
Yavaşça inişiyle uzun bir pelerini andırıyor
Ve duruşu, son basamakta
Tüm hareketlerini tek bir biçimde topluyor.

Çev: Şebnem Şengül



(Paul Delvaux, Sirenlerin Köyü (1942)
Chicago Sanat Enstitüsü)

"Paul Delvaux: The Village of the Mermaids"

Who is that man in black, walking
away from us into the distance?
The painter, they say, took a long time
finding his vision of the world.

The mermaids, if that is what they are
under their full-length skirts,
sit facing each other
all down the street, more of an alley,
in front of their gray row houses.
They all look the same, like a fair-haired
order of nuns, or like prostitutes
with chaste, identical faces.
How calm they are, with their vacant eyes,
their hands in laps that betray nothing.
Only one has scales on her dusky dress.

It is 1942; it is Europe,
and nothing fits. The one familiar figure
is the man in black approaching the sea,
and he is small and walking away from us.

Lisel Mueller (1988)

"Paul Delvaux: Sirenlerin Köyü"

Siyahlar içindeki o adam kim, bizden ayrılarak
uzaklara giden?
çok zamanını aldı diyorlar ressam için,
bir dünya görüşü yaratmak.

Deniz kızları eğer gerçekten öylelerse
uzun eteklerinin altında,
yüzleri birbirlerine dönük halde oturuyorlar
tüm cadde boyunca, bir yoldan daha fazlası,
sırasıyla dizilmiş gri evlerinin önünde.
Hepsi birbirine benziyor, gözde olan rahibeler gibi
ya da hayat kadınları, iffetli
birbirinin aynısı yüzleriyle.
Nasıl da sakinler, boş bakan gözleriyle,
elleri kucaklarında, hiçbirşeye ihanet etmeden.
Bir tanesinin koyu elbisesinde pullar var.

1942 Avrupası,
ve hiçbir şey aynı değil. Tek tanıdık gelen figür
denize doğru yaklaşan siyahlar içerisindeki adam ve
gözden yitiyor ve bizden giderek uzaklaşmakta.

Çev: Şebnem Şengül

Resim 29



(L'Estaque, Paul Cezanne (1883))

"Cezanne's Ports"

In the foreground we see time and life
swept in a race
toward the left hand side of the picture
where shore meets shore.

But that meeting place
isn't represented;
it doesn't occur on the canvas.

For the other side of the bay
Heaven and Eternity,
with a bleak white haze over its mountains.
And the immense water of L'Estaque is a go-between
for minute rowboats.

Allen Ginsberg (1950)

"Cezanne'nin Limanları"

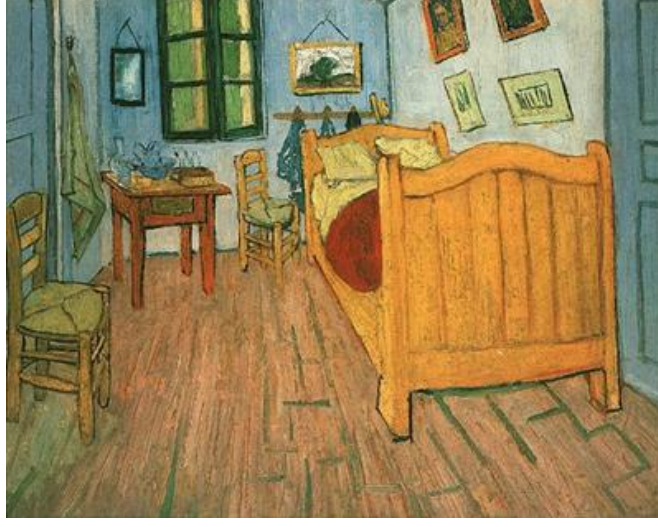
Ön planda gördüğümüz zaman ve hayat
akıntıya kapılmış
resmin sol tarafına doğru elimizi götürdüğümüzde
Kıyı bir diğer kıyıyla buluşmakta.

Ama o buluşma yeri
belirtilmemiş;
Tualdeki resmin üzerinde gözükmemekte.

Koyun diğer tarafında ise
Gökyüzü ve sonsuzluk
Yükselen dağların üzerinde rüzgara kapılan
beyaz bir sis bulutu. Ve uçsuz bucaksız suları
L'Estaque'in sandalla birkaç dakikalık gidiş
mesafesinde.

Çev: Şebnem Şengül

Resim 30



(Vincent van Gogh (1888), Vincent'in Arlesteeki Yatak Odası
Musée d'Orsay, Paris, Fransa.)

"Van Gogh's Bed"

is orange,
like Cinderella's coach, like
the sun when he looked it
straight in the eye.

is narrow, he sleeps alone, tossing
between two pillows, while it carried him
bumpily to the ball.

is clumsy, but
friendly. A peasant
built the frame; and old wife beat
the mattress till it rose like meringue.

is empty,
morning light pours in
like wine, melody, fragrance,
the memory of happiness.

Jane Flanders (1985)

"Van Gogh'un Yatak Odası"

turuncu,
Sindirella'nın arabası gibi, güneş gibi
gözlerini ayırmadan baktığında.

dar, tek başına uyuyor, iki
yastığın arasında, salınıyor
baloya götürürken onu tümsekli yollardan

acemi,
fakat arkadaşça. Bir köylü iskeleti
yapan; yaşlı karısı dahir beze gibi
kabarana dek dövmüştü şiltesini.

boş,
sabah ışığı içeriye vuruyor
şarap gibi, melodi, hoş koku,
mutluluk hatırası.

Çev: Şebnem Şengül



(Akvarum Önündeki Kadın, Henri Matisse (1921)
Chicago Sanat Enstitüsü)

"Woman Before an Aquarium"

The goldfish ticks silently,
little finned gold watch
on its chain of water,
swaying over the rivulets of the brain,
over the hard rocks and spiny shells.

The world is round, distorted
the clerk said when I insisted
on a round fishbowl.
Now, like a Matisse woman,
I study my lesson slowly,
crushing a warm pinecone

in my hand, releasing
the resin, its memory of wild nights,
my Indian back crushing
the pine needles, the trapper
standing over me, his white-dead skin.

Fear of the crushing,
fear of the human smell.
A Matisse woman always wants
to be a mermaid,
her odalique body
stretches pale and heavy
before her and the exotic wall hangings;
the only power of the woman:
to be untouchable.

But dressed, a simple Western face,
a schoolgirl's haircut, the plain desk
of ordinary work, she sits
crushing the pinecone of fear,
not knowing it is fear.
The paper before her is blank.

The aquarium sits like a lantern,

"Akvaryum Önündeki Kadın"

Altın sarısı balık yavaşça zaman tutuyor,
küçük yüzgeçli altın saat
zincire vurulduğu suyun içerisinde,
beynin su zerreciklerine hükmederek,
Sert kayaların ve dikenli kabukların arasında.

Dünya yuvarlak, tahrip olmuş
dedi tezgahtar ben ısrarla isterken
Yuvarlak bir balık kasesini.
Şimdi, bir Matisse kadını gibi,
dersime yavaşça çalışıyorum,
çam kozalağını kırarken

elimde, serbest bırakarak içindeki
çam sakızını, vahşi gecelere ait hatırası,
Kızılderiliyi andıran sırtım çarpar gibi
çam ağacının iğnelere, bana tuzak kuran
karşımda dikiliyor, beyaz-soğuk derisiyle.

Şiddetin korkusu,
insan kokusunun verdiği korku.
bir Matisse kadını daima ister
bir denizkızı olabilmeyi,
odalıkta sergilediği vücudu
boylu boyunca uzanmış, solgun ve ağır
tam önünde egzotik bir duvarda asılı duranlar;
kadının tek gücü:
dokunulmaz olmak.

Ama giyinmiş, batılı, sıradan bir yüz,
okullu bir kızın saç kesimi, sade bir masa
günlük işlerin yapıldığı, oturuyor, ona
korku veren çam kozalağına vurarak,
onun korku olduğunu dahi bilmeden.
Önünde duran kağıt boş.

Akvaryum bir fener gibi duruyor,

a green inner light, round
and green, a souvenir
from the underworld,
its gold residents opening and closing
their worldless mouths.

I am on the shore of the room,
glinting inside
with the flicker of water,
heart ticking with the message
of biology to a kindred species.
The mermaid -- not the enchantress,
but the mermaid of double life --
sits on the rock, combing
the golden strands of human hair,
thinking as always
of swimming.

Patricia Hampl (1978)

içindeki yeşil ışık, yuvarlak
ve yeşil, bir armağan
yeraltından,
içinde yaşayan altın renkli yerlileri
Açıp kapamakta dünyadan bir haber ağzlarını.

Ben odanın sahil kısmındayım,
içeriye çarpan ışıltı
suyun oynamasıyla,
kalp, biyolojiden aldığı haberle
atıyor yakınlık duyduğu bir çeşit tür.
Denizkızı- alımlı bir kadın değil,
ama iki dünyanın denizkızı bu-
kayalığın üzerinde oturuyor, tarıyor
insan saçlarının altın tellerini,
her zaman ki gibi tek şey düşünüyor
yüzebilmeyi.

Çev: Şebnem Şengül

Resim 32



(Edgar Degas, Kadın Şapkacısı, 1885
Chicago Sanat Enstitüsü)

"Edgar Degas: The Millinery Shop"

Hats are innocent, bathed in the soft light
which smoothes the contours of objects.
A girl is working.
But where are brooks? Groves?
Where is the sensual laughter of nymphs?
The world is hungry and one day
will invade this tranquil room.
For the moment it contents itself
with ambassadors who announce:
I'm the ochre, I'm the sienna.
I'm the color of terror, like ash.
In me ships sink.
I'm the blue, I'm cold, I can be pitiless.

"Edgar Degas: Şapkacı Dükkanı"

Şapkalar masum, nesnelere pürüzlü haline
Düz bir ışık veren saf bir ışıktaki yıkanmış.
Genç bir kız çalışıyor.
Peki dereler nerede peki ya ağaçlar?
Perilerin insanı aşka getiren kahkahaları?
Dünya açlığın pençesinde ve bir gün
Huzur dolu bu odadan içeriye sızacak.
Ne zaman ki nail olacak
Ben toprağa kızıl rengini verdim,
Ben dehşetin rengiyim, kül tozunu andıran
Diye duyuran elçiye.
İçimde gemiler batıyor.
Mavi benim, soğuşum, her daim acımasız.

And I'm the color of dying, I'm patient.
I'm the purple (you don't see much of me),
for me triumphs, processions.
I'm the green, I'm tender,
I live in wells and in the leaves of birch trees.
The girl whose fingers are agile
cannot hear the voices, for she's mortal.
She thinks of the coming Sunday
and the rendezvous she has
with the butcher's son
who has coarse lips
and big hands
stained with blood.

Adam Zagajewski (1994)

Ben ölümün rengiyim. Sabırlıyım.
Morum ben (sen beni fark etmiyorsun bile),
Zaferler, alaylar hep benim için.
Yeşilim ben, nazik, Kuyuların içinde yaşarım ben
kayın ağaçlarının yapraklarında.
Parmakları pek çevik olan kız
Sesleri duyamaz çünkü o bir ölümlü.
Gelecek Pazar gününü hayal ediyor
ve tabi randevusunu
kasabın oğluyla
kaba dudakları
kocaman elleri olan
Kanla lekelenmiş.

Çev: Şebnem Şengül

Resim 33



(Dans, Henri Matisse (1909)
Modern Sanatlar Müzesi, New York)

"Matisse's Dance"

A break in the circle dance of naked women,
dropped stitch between the hands
of the slender figure stretching too hard
to reach her joyful sisters.

Spirals of glee sail from the arms
of the tallest woman. She pulls
the circle around with her fire.
What has she found that she doesn't
keep losing, her torso
a green-burning torch?

Grass mounds curve ripely beneath
two others who dance beyond the blue.
Breasts swell and multiply and
rhythms rise to a gallop.

"Matisse'nin Dansı"

Çıplak kadınların oluşturduğu dairede bir kırılma anı
narin figürün mutluluğun doruğundaki
kız kardeşlerinin ellerine ulaşırken
yarattığı gerginlik.

İçlerinde en uzun olanının kolları arasından
elleri birbirine tutturarak dikişi koparmış.
tüm ateşiyle daireye yön veriyor. Kaybetmeden
duramadığı neyi buldu, yeşil ışık saçan
bir fener misali
gövdesi?

Maviliğin ötesinde dans eden diğer
ikisinin ayaklarının altındaki çimenler öbek öbek
kıvrılmış. Nefesler artmakta ve çoğalmakta ve
ritim durmaksızın artmakta.

Hurry, frightened one and grab on—before
the stich is forever lost, before the dance
unravels and a black sun swirls from that space.

Natalie Safir (1990)

Acele edin, korkutan bir şey bu ve kavrayın-
birbirinize bağlayan bağ sonsuza dek kopmadan önce, dans
parçalara ayrılmadan ve kara bir güneşin ışıkları o yeri
girdabına almadan.

Çev: Şebnem Şengül

Resim 34



(Yaşlı Gitarist, Pablo Picasso (1903
Chicago Sanat Enstitüsü)

"The Man with the Blue Guitar"

I

The man bent over his guitar,
A shearsman of sorts. The day was green.
They said, "You have a blue guitar,
You do not play things as they are."
The man replied, "Things as they are
Are changed upon the blue guitar."
And they said to him, "But play, you must,
A tune beyond us, yet ourselves,
A tune upon the blue guitar,
Of things exactly as they are."

II

I cannot bring a world quite round,
Although I patch it as I can.
I sing a hero's head, large eye
And bearded bronze, but not a man,
Although I patch him as I can
And reach through him almost to man.
If a serenade almost to man

"Mavi Gitarlı Adam"

I

Adam gitarının üzerine doğru yaslanmış,
Bir kırpıcı. Gün yeşildi.
Dediler ki "Senin bir mavi gitarın var,
Birşeyleri gerektiği gibi çalmıyorsun."
Adam cevap verdi, "Olması gereken
Şeyler değişti mavi gitarla."
Ve ona dediler ki, "Ama çal, zorundasın,
Bir tını bizden öte ama bizden,
Bir tınısı mavi gitarlı, birşeylerin
Tamda olması gerektiği gibi."

II

Dünyayı döndürmek benim elimde değil,
Hasarını telafi edebilsemde.
Ben bir kahramanın başını, iri gözlerini
Bronzdan sakalını çalıyorum ama gerçek
Değil, hasarını telafi edebilsemde ve
Ondan gerçek birine erişebilsemde.
Gerçek birine yapılan serenade

Is to miss, by that, things as they are,
Say that it is the serenade
Of a man that plays a blue guitar.

III

Ah, but to play man number one,
To drive the dagger in his heart,
To lay his brain upon the board
And pick the acrid colors out,
To nail his thought across the door,
Its wings spread wide to rain and snow,
To strike his living hi and ho,
To tick it, tock it, turn it true,
To bang it from a savage blue,
Jangling the metal of the strings . . .

IV

So that's life, then: things as they are?
It picks its way on the blue guitar.
A million people on one string?
And all their manner in the thing,

And all their manner, right and wrong,
And all their manner, weak and strong?
The feelings crazily, craftily call,
Like a buzzing of flies in autumn air,

And that's life, then: things as they are,
This buzzing of the blue guitar.

Wallace Stevens (1936)

Özlemekse eğer, herşey olduğu gibi öyleyse,
O zaman söyleyin bu bir seranattır
Mavi gitarlı adamın.

III

Ah, bir numaralı kişiyi çalmak,
Haçeri kalbine saplamak,
Tahtaya beynini yatırmak,
Ve taşan acı enkleri toplamak,
Düşüncesini çivilemek kapının çaprazına,
Yağmur ve kara karşı gergin kanatları
Varlığına dikkat çekmek merhabalarla
İmlemek onu ve gerçeğe dönüştürmek,
Vahşi bir mavilikten vurmak onu,
Metal tellerini tıkırdatmak...

IV

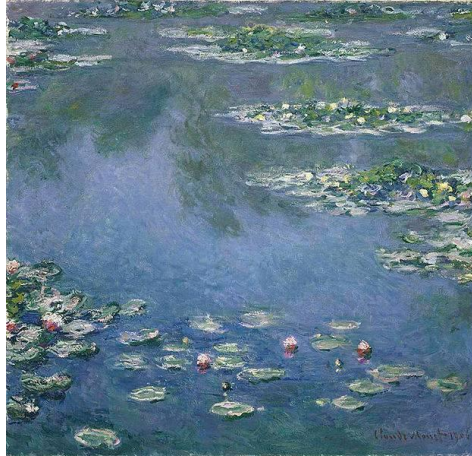
İşte hayat bu, o zaman: herşey olduğu gibi mi?
Mavi gitarın üzerinde yolunu seçecek.
Milyonlarca insan tek bir tel üzerinde?
Ve hepsinin farklı halleri de o şeyde.

Ve hepsinin farklı halleri doğru ve yanlış,
Ve hepsinin farklı halleri zayıf ve güçlü?
Duygular, çılgınca, hünerle akıl çelen,
Sonbahar havasında vızıldaşan sinekler gibi,

İşte hayat bu, o zaman: herşey olduğu gibi,
Mavi gitarın vızıldayan sesi.

Çev: Şebnem Şengül

Resim 35



(Claude Monet, Nilüferler, 1920-1926,
Musée de l'Orangerie)

http://www.suite101.com/view_image.cfm/2212797, 28.01.2012.

Monet's Waterlilies

Today as the news from Selma and Saigon
poisons the air like fallout,
I come again to see
the serene, great picture that I love.

“Monet’in Nilüferleri”

Bugün Selma ve Saigondan alınan haberler
havayı pis bir sis içerisine hapsederken,
ben sevdiğim dingin ve bir o kadar da harika
resmi görmeye geldim.

Here space and time exist in light
the eye like the eye of faith believes.
The seen, the known
dissolve in iridescence, become
illusive flesh of light
that was not, was, forever is.

O light beheld as through refracting tears.
Here is the aura of that world
each of us has lost.
Here is the shadow of its joy.

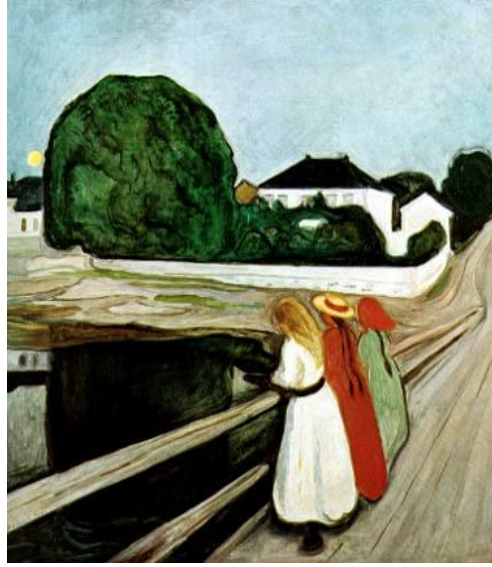
Robert Hayden*

Burada sanki zaman ve uzam ışık içerisinde var olmakta
Göz kalp gözünün inancıyla bakmakta.
Bakılan, bilinen
ete kemiğe bürünen bir ışık
hiç olmadığı kadar, sonsuzluk nasılsa
işte öyle.

Hey ışık kırılan gözyaşları arasından bakar gibi bak.
İşte tamda burada dünyanın aurası
çoğumuzun çoktan kaybettiği.
İşte tam burada verdiği mutluluğun gölgesi.

Çev: Şebnem Şengül

Resim 36



(Edvard Munch, Köprüdeki Kızlar(1899)
Ulusal Galerisi, Oslo)

<http://english.emory.edu/classes/paintings&poems/girls.html>, 28.01.2012.

Girls on the Bridge

Audible trout,
Notional midges. Beds,
Lamplight and crisp linen wait
In the house there for the sedate
Limbs and averted heads
Of the girls out

Köprü Üzerindeki Kızlar

Sesli bir alabalık,
Hayali cüceler. Yataklar,
Lamba ışığı, serin tutan bir kumaş
Oradaki evde beklemekteler uykuları gelsin diye
Uzuvlar ve çevrili başlar
Dışarıdaki kızların

*Robert Hayden Poems, http://famouspoetsandpoems.com/poets/robert_hayden/poems/4388, 28.01.2012,
İngilizceden çeviren Şebnem Şengül.

Late on the bridge.
The dusty road that slopes
Past is perhaps the high road south,
A symbol of world-wondering youth,
Of adolescent hopes
And privileges;

But stops to find
The girls content to gaze
At the unplumbed, reflective lake,
Their plangent conversational quack
Expressive of calm days
And peace of mind.

Grave daughters
Of time, you lightly toss
Your hair as the long shadows grow
And night begins to fall. Although
Your laughter calls across
The dark waters,

A ghastly sun
Watches in pale dismay.
Oh, you may laugh, being as you are
Fair sisters of the evening star,
But wait-if not today
A day will dawn

When the bad dreams
You scarcely know will scatter
The punctual increment of your lives.
The road resumes, and where it curves,
A mile from where you chatter,
Somebody screams.

The girls are dead,
The house and pond have gone.
Steel bridge and concrete highway gleam
And sing in the arctic dark; the scream
We started at is grown
The serenade

Of an insane
And monstrous age. We live
These days as on a different planet,
One without trout or midges on it,
Under the arc-lights of
A mineral heaven;

And we have come,
Despite ourselves, to no
True notion of our proper work,
But wander in the dazzling dark
Amid the drifting snow
Dreaming of some

Lost evening when
Our grandmothers, if grand
Mothers we had, stood at the edge

Geç saatte köprü üzerinde.
Geçmişe uzanan tozlu yol
Muhtemelen güneye açılan ana yol,
Dünyayı anlamaya çalışan gençliğin simgesi,
Gençlik ümitlerinin
Ve ayrıcalıklarının;

Ama durdu bulmak için
Memnun bakışlarla
Derinliği meçhul, ayna gibi gölü seyreden kızları,
Onların gürültülü ve bağırsız konuşmaları
Bir yansıması sakin günlerin ve
Huzurlu başların.

Zamanın acımadığı
Kızları, arkaya attınız yavaşça
Saçlarınızı uzun gölgeler gitgide büyürken
Ve gece yeryüzüne inerken. Kahkahalarınız
Çağırıda karşı kıyının
Karanlık sularını,

Dehşete düşen güneş
Solmuş bir umut ile seyretmekte.
Belki gülüp geçeceksiniz, akşam yıldızının
Adil kız kardeşleri olarak,
Ama bekleyin-bugün değilse bile
Bir gün tan vakti

O gün görmekten korktuğunuz
Kötü rüyalar etrafı savuracak
Zamanın size ayırdığı hayatlarınızı.
Yol yeniden başlamakta ve kıvrıldığı noktada
Konuştuğunuz yerden bir mil uzakta
Birileri çığlık atmakta.

Kızlar ölmüş,
Ev ve küçük göl kayıp artık.
Çelikten köprü ve beton yol parlamakta
Ve kuzey kutbunun karanlığında şarkı söylüyor;
O çığlık bahsi geçen artmakta
Bir serenade misali

Deli ve
Gaddar bir yaş. Biz bu günleri
Bambaşka bir gezegendeymişiz gibi yaşıyoruz,
Alabalığın ve cücenin olmadığı madeni
Bir gökyüzünün kavisli
Işığı altında;

Ve geldiğimiz nokta,
Kendimize rağmen, ne yaptımıza dair
Hiçbir şey bilmeden,
Ama göz alan karanlığın ortasında
Kaygan karın içinde bir arayış
İçerindeyiz

Kaybolan geceler, büyükannelerimizin
Eğer büyükannelerimiz var ise,
Bir kasaba köprüsünün kenarında

Of womanhood on a country bridge
And gazed at a still pond
And knew no pain.

Derek Mahon*

Kadınlıklarının kıyısında durup
Sakin akmakta olan göle baktıkları
Acıyı daha hiç tatmadan.

Çev: Şebnem Şengül

2.4 Sinemada *Ekfrasis* Kullanımı

Edebiyatta bir inceleme alanı olarak yerini belirleyen, özünde retorik olma özelliğini koruyarak ideolojik açıdan ele alındığında cinsiyet rolleri, ben ve öteki gibi kavramlarla bir yöntem olarak incelenen *ekfrasis*, sınırlarını aşarak yalnızca yazı aracılığıyla resim ya da heykel gibi görsel sanatları ele alan edebiyatla sınırlı kalmamakta televizyon, fotoğraf, sinema gibi sanat dallarıyla da ele alınmaktadır.¹⁶⁸ *Ekfrasis*, çoğu eleştirmen tarafından yalnızca resim ya da heykel ile sınırlı kalmayan, dilsel olmayan diğer gösterge dizgeleri içerisinde, sinema, drama, müzik, vb. gibi, yerini belirleyen bir kavram olarak kabul edilmektedir.¹⁶⁹ Claus Clüver için daha öncede değinildiği gibi *ekfrasis*, göstergelerarası (intersemiotik) bir çeviri işlemidir. Claus Clüver, kavram hakkında göstergelerarası bir çeviri işlemi vurgusunu yaparak aslında kavramın sınırlarını genişletmiş ve *ekfrasisin* farklı gösterge dizgeleri içerisinde ele alınabileceğinin altını çizmiştir. Yani *ekfrasis*, yalnızca resim, heykel ve mimari ile ilgilenen edebiyatla sınırlı kalmamakta müzik, drama ve film gibi farklı gösterge alanlarına da uygulanabilmektedir. Bu yaklaşımdan yola çıkarak Clüver, kendi öz tanımını yapmış ve *ekfrasis* için dildışı bir gösterge dizgesinde varolan resim, heykel ya da mimari gibi herhangi bir görsel sanat yapıtının dilsel temsili tanımını yapmaktadır. Bu tanımıyla Clüver, *ekfrasis*'i yalnızca şiir gibi edebiyat metinleriyle sınırlandırmamakta, aksine kavramın sınırlarını aşarak müzik, dans, tiyatro gibi farklı gösterge dizgelerinde de ele alınabileceğinin altını çizmektedir. Tabi ki bu aşamada film de bu kategorilerin içerisinde ele alınmaktadır.¹⁷⁰ Bu yaklaşımla birlikte *ekfrasis*'in, sinema içerisinde ya da bir tiyatro sahnesinde alıntılanan herhangi bir görsel sanat yapıtını ele alması ve o sanat yapıtı hakkında *ekfrastik* bir yaklaşım sergilemesi söz konusudur.

*Derek Mahon, *Girls on the Bridge*, <http://english.emory.edu/classes/paintings&poems/girls.html>, 28.01.2012, İngilizceden çeviren Şebnem Şengül.

¹⁶⁸ Bkz, Margaret Persin, *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*, Lewisburg: Bucknell UP; London: Associated UP, 1997, sf.19.

¹⁶⁹ Bkz, Claus Clüver, "Quotation, Enargeia, and the Function of Ekfrasis" *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekfrasis*, eds. Valerie Robillard and Els Jongeneel, Amsterdam, VU University Press, 1998, sf.49.

¹⁷⁰ Bkz, Ulla Britta, Lagerroth Hans Lund, Erik Hedling, *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media*, Atlanta GA, 1997, sf.26.

Ekfrasis ve film üzerine incelemelerde bulunan Laura Mareike Sager, kitabında *ekfrasis*'i sinema gibi başka bir göstergeler sistemi içerisinde görsel sanatların alıntılanması, sözle açıklanması ve dramatize edilmesi olarak açıklamaktadır. Bu yaklaşımla birlikte sinemada ele alınan *ekfrasis* yalnızca retorik olma özelliğiyle sınırlı kalmayarak sahne üzerinde de karşımıza çıkmaktadır. Özünde dinleyiciyi etkilemek ve görselin içerisine çekmek olan retorik *ekfrasis* gibi sinemada ele alınan *ekfrasis*te de *ekfrasis* film izleyicisi üzerinde bıraktığı etkiyle ele alınmaktadır. Filmde ele alınan görsel sanat yapıtının yardımıyla seyirci sanat yapıtının gerçeğiyle sinemada o görselin nasıl kullanıldığını karşılaştırarak bir katılımda bulunmaktadır. Sadece seyircinin katılımıyla sınırlı kalmayan sinema *ekfrasis* örneklerinde aynı zamanda yazar ya da filmcinin o görsel sanatı ele alış ve anlatım biçimine de açıklık getirmektedir.¹⁷¹ Edebi *ekfrasis*ten farklı olarak sinemada incelenen *ekfrasis*te sinematografik araç ve yöntemlerin kullanılması söz konusudur. Edebi *ekfrasis* örneklerinde olduğu gibi sadece dilsel temsil ile sınırlı kalmayan sinematik *ekfrasis*te resmin ele alınışı dilsel, görsel ve sesli olmaktadır.(arka plan müziği, sesler, kamera açısı, vb.)¹⁷²

Edebiyatta kullanılan görsel sanatların filmde de kullanılması olarak karşımıza çıkan sinematik *ekfrasis* olgusunda filmde kullanılan resim ya da heykel gibi herhangi bir görsel sanat yapıtının filme psikolojik ve ideolojik açıdan anlam kattığı, filmde anlatılmak istenenin arka planda ya da filmin herhangi bir sahnesinde kullanılan bu görsel sanatlarla aktarılması anlaşılmaktadır. Filmde kullanılan bu görsel sanatların filmde tamamlayıcı bir rol üstlendiğini de belirtmek gerekmektedir. Aynı zamanda dikkat edilmesi gereken bir diğer hususta filmde kullanılan görsel sanatların popüler kültürle sanatı buluşturması, izleyiciyle sanatı birebir etkileşim haline sokmasıdır.¹⁷³

Filmde alıntılanan bu görsel sanatlar yeni eleştirel yaklaşımlarla birlikte *ekfrasis* çerçevesinde ele alınmakta ve hepsi birer *ekfrasis* örneği olarak değerlendirilmektedir. Edebiyat metinlerinde, özellikle şiir türünde, geniş çapta yer alan *ekfrasis* kullanımının aksine filmde kullanılan *ekfrasis* çok az bir yer işgal etmektedir. Sinematik *ekfrasis*, filmde yalnızca birkaç sahnede ya da arka planda karşımıza çıkmaktadır. Edebiyatta karşılaşılan *ekfrasis* örneklerinde görsel yapıtın dilsel olarak ele alınması söz konusuysen sinematik *ekfrasis*te sinemaya özgü kullanılan araçlar söz konusudur.

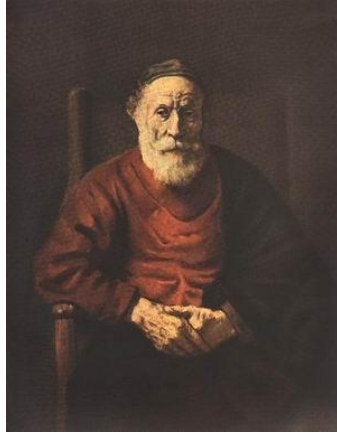
¹⁷¹ Bkz, Laura Mareike Sager, *Writing and Filming the Painting: Ekfrasis in Literature and Film*, New York, 2008, sf.15.

¹⁷² Bkz, A.g.y., sf.20.

¹⁷³ Bkz, Susan Felleman, *Art in the Cinematic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 2006, sf.2.

Edebiyatın dilsel doğasına karşın sinematik *ekfrasis*te bir resmi değerlendirebilmek hem sözlü, hem görsel, hem de sesli- arka plan müziği, sesler- olmaktadır. Sager, çalışmasında bu yaklaşıma dikkat çekerek, sinematik ekfrasisde dilsel, dilsel olmayan ve sesli gösterge dizgelerinin kullanılabilmesine dikkat çekmektedir.¹⁷⁴ Böylelikle *ekfrasis* geleneğinde varolan imge-söz çatışmasının aksine filmde her ikisinin aynı anda kullanılmasına tanıklık etmiş olmaktadır. Sager, aynı zamanda filmde kullanılan resimlerin sosyal bir olgu olarak nasıl ele alınması gerektiğini, film içerisinde sanat yapıtının konumunun iyi anlaşılması gerektiğini, film içerisindeki sanat yapıtı hakkında kimin yorum yaptığını, bu sanat yapıtının toplumsal ve ekonomik boyutunun da düşünülmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Aynı zamanda bir görsel sanat yapıtının edebiyat metinlerinde ele alınmasıyla filmde ele alınmasının, şair, yazar ve film yapımcısının o sanat yapıtını ele alış biçiminin farklı olabileceği göz önünde bulundurularak karşılaştırılması gerektiğini eklemektedir.¹⁷⁵

Resim 37



<http://www.artsstudio.com/reproductions/paintings/rembr-oldman-22.jpg>, 28.08.2011.

Sager, kitabında Alman fotoğrafçı Thomas Struth'un farklı ülkelerdeki müzeleri ziyaret ederek müzeyi gezmeye gelen ziyaretçilerin müzedeki resimleri seyrederken fotoğraflarını çektiğinden bahsetmektedir. "Fotoğraflar Müzesi" adlı bu çalışmasında Struth, resim ve izleyicisi arasındaki etkileşimi, seyircinin karşısında durduğu resme verdiği tepkiyi göstermeye çalışmıştır. Ele aldığı örneklerinde Viyana'da gittiği bir müzede yaşlı bir adamın Rembrant'ın *Oturun Adam* (Bkz, Resim 37) tablosuyla adeta konuştuğunu, bir başka müzede iki kadının ellerinde tuttıkları rehber kitapla resme anlamlar yüklediklerini, Vatikan'ı ziyaret eden bir grup turistin ise, duvarlardaki freskler hakkında yaptıkları sohbeti, duvarlarda

¹⁷⁴ Bkz, Laura Mareike Sager, *Writing and Filming the Painting: Ekfrasis in Literature and Film*, New York, 2008, sf.20.

¹⁷⁵ Bkz, A.g.y, sf.22

gördükleri imgelerden anlamlar çıkarmaya çalıştıklarını vurgulamaktadır. Böylelikle resme bakan kişilerin resimle farklı diyaloglar kurduklarına, farklı bakış açılarıyla resmi ele aldıklarına dikkat çekmektedir. Bu durum, resmin dikkat çekerek sessiz duran kişileri sesli ya da sessiz- sadece mimikleri ve beden hareketleriyle- resim hakkında tepki vermeye ve yorum yapmaya itmektedir. Aynı zamanda Struth'un ele aldığı fotoğraflarda, resme bakan kişilerle resim arasında uzamsal olarak bir birliktelik olduğu ve kişilerin resmin bakış açısı dahilinde ele alındığı vurgulanmaktadır. Resimde resmedilen kişilerle, resmi seyretmeye gelen kişiler arasında bir birliktelik söz konusudur. Tıpkı Rembrant'ın *Oturun Adam* tablosuyla kendisini özdeşleştiren yaşlı adam örneğinde olduğu gibi. Sager, Struth'un fotoğraf çalışmasından yola çıkarak müze ziyaretçilerinin müzedeki sanat çalışmaları hakkında okuyup duyarak, o sanat yapıtı hakkında konuşarak yorumlarla, mimiklerle ve bedensel hareketlerle o sanat yapıtına tepki verdiklerinden dolayı bu fotoğrafların resim ve insanları bir araya getirdiği için *ekfrasis* örneği olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda fotoğrafta kullanılan kamera açısının resme bakan kişileri resmin bir uzantısı olarak gösterdiğini, izleyicilerin kıyafetleriyle, resimde kullanılan tonların birbirini tamamladığından bahsetmektedir. Bu da sanat ve yaşamın birlikteliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun için Sager kitabında, Struth'un bir fotoğrafını çekmiş olduğu Veronese'nin *Levi'nin Evinde Ziyafet* (Bkz, Resim 38) adlı tablosunu ele almaktadır. Fotoğrafta kamera açısından ötürü Veronese'nin resme kattığı derinlik ve üç boyutlu olmasının yanı sıra resme bakanlar tıpkı resimden dışarıya çıkacakmış gibi duran resim karakterleri gibi resimdeki ziyafet dakikasına dahil olacakmış gibi gözükmektedirler.¹⁷⁶

Resim 38



http://en.wikipedia.org/wiki/Paolo_Veronese, 23.10.2011.

¹⁷⁶ Bkz, A.g.y, ss: 26-29.

Sager'e göre, fotoğraflarda izleyici ile resimlerin etkileşim içerisine geçtiği bu dakikalar bir *mise-en-scene* (mizansen) içerisindeki *ekfrastik* dakikalar olarak nitelendirilmektedir. Resme bakan kişilerin hareketleri ve konuşmaları dramatik bir anı oluştururken, resme bakan kişilerin tablonun bir uzantısı olarak ele alınması, poz verirken ya da kıyafetlerinin ve resimlerin renk uyumuyla bütünleşmeleri, kullanılan kameranın bu anı birbirine eklemesi bu dramatik sahneyi daha da canlandırıp, yaşama döndürmektedir. Fotoğrafta resmi incelerken fotoğrafı çekilen kırmızı ceketli adam, arka sağ köşede adeta Veronese'nin resmindeki merdivenlerden çıkıp ziyafete katılacaktı gibi gözükürken Veronese'nin resminde sol tarafta merdivenlere doğru eğilen adam resme bakanlardan biriyle el sıkışacaktı gibi durmaktadır. Böylelikle müzeyi ziyarete gelenler fotoğrafta kullanılan kamera aracılığıyla artık ziyaretçi kimliklerinden çıkıp resmin bir parçası olmaktadır. Sager, bu fotoğraf çalışmasından yola çıkarak *ekfrasis'in* filmin içerisinde ele alınmasına değinmektedir. Ona göre fotoğrafta olduğu gibi filmde de arka planda kullanılarak alıntılanan resim film içerisindeki karakterlerle buluşmaktadır. Film karakterlerinin resme karşı sözlü ya da sözsüz olarak göstermiş oldukları tepkiler, resmin film karakterleri için bir tartışma ve üzerinde konuşulup, yorum yapılan bir unsur olması, tıpkı fotoğrafta olduğu gibi kamera yardımıyla karakterlerin resim ile birleşmesi, *ekfrasis'in* film içerisinde incelenmesine ışık tutmaktadır.¹⁷⁷

2.5 Edebiyat ve Sinemada *Ekfrasis*

Ekfrasis'in yalnızca şiirle sınırlı kalmayarak edebiyatta özellikle roman gibi uzun soluklu yapıtlarda da ele alınması Tamar Yacobi'nin *ekfrasisi* bir şemsiye terim olarak ele alınmasıyla açıklanabilir. Yacobi'nin oluşturduğu şemaya göre, *ekfrasis* iki aşamada ele alınmaktadır. Birincisi, görselin dile dökülmesi, ki bu bilindik *ekfrasis* örnekleri olan geleneksel *ekfrasis* yani bir sanat yapıtının şiirde yansıtılması olarak karşımıza çıkmaktadır. İkincisi ve daha geniş anlamı olanı ise, bir sanat yapıtının sadece şiir gibi tek bir kaynakla değil düzyazı, roman gibi farklı edebi metinlerle de ele alınabilmesidir.¹⁷⁸ Roland Barthes'ın *ekfrasis* için yaptığı tanımda belirttiği gibi antolojiye uyarlanabilmesidir. Yacobi, bu tanımından yola çıkarak *ekfrasis'in* anlatsal işlevine de dikkat çekmektedir. *Ekfrasis'in* anlatsal işlevi, sanat yapıtlarıyla romanın birbiriyle etkileşimine ışık tutarken bu etkileşim

¹⁷⁷ Bkz, A.g.y, ss: 30-33.

¹⁷⁸ Bkz, Tamar Yacobi, *Pictorial Models and Narrative Ekfrasis*, Poetics Today, 1995, ss: 639-40.

içerisinde sanatların birbirinden üstünlüğü değil, anlatıya kattıkları anlam ve önem göz önünde bulundurulmaktadır. Böylelikle *ekfrasis*, şiirle sınırlı kalmayarak romanların anlatısında da görsel sanat yapıtlarının sıklıkla kullanılmasında anahtar bir rol üstlenmektedir. *Ekfrasis*'in romandaki işlevi romanda konunun ana merkezi, ana karakterin içerisine girmiş olduğu karışıklık anı ve bu karışıklıktan sıyrılarak keşfediş anına dikkat çekmektir. Aynı zamanda Yacobi, doğuran dakika olarak adlandırdığı kavramla romanda doruk noktasından önceki dakikalara dikkat çekmekte, okuyucunun sanat yapıtının dildeki temsili arasında hayal güçlerini kullanarak anlama yetilerini kullanabildiklerine dikkat çekmektedir.¹⁷⁹

Sager, *ekfrasis*'i metinlerarası bağlamda inceleyen bir diğer yaklaşıma da yer vermektedir. Donna L.Poulton, filmde alıntılanan resimlerden ve bu resimlerin filmde nasıl alıntılanabileceğinin saptamasını yapmaktadır. Poulton da *ekfrasisi* filmde incelemek için onaltı kategori belirlemiştir. Sager bunlardan birkaçına değinmektedir. Birinci kategoride, filmde resimler doğrudan alıntılanır, altıncı kategoride filmde resimler ya sahne donatımında kullanılmaktadır ya da anlatılan hikayeyi tamamlayıcı nitelikte var olmaktadır. Bu resimler filmde duvarda kaza eseri asılı durmaz bilakis anlatıya destek olmak için oraya konmuşlardır. Resimlerin filmlerde alıntılanması işlemi, resmin hakim olduğu alan, belirli bir açıdan ele alınması, etrafındaki nesne ya da kişilerle etkileşimi resmi sadece duvarda asılı kalmakla sınırlamamakta resme bir canlılık ve filme katılımını sağlamaktadır.

Filmde alıntılanan resimlerin sayısının çokluğu, o filmin içeriğini zenginleştirdiği gibi karakterleri temsil etmede yardımcı rol üstlenip sadece bir alıntı olmakla kalmaz aynı zamanda filmdeki karakterlerle de özdeşleşebilmektedir. Alıntılanan resimler, film karakterlerinin yaklaşımıyla, filmin içeriğine uygun olarak farklı anlamlar da kazanmaktadır. Sadece dilsel bir sunum olan edebi *ekfrasis'in* aksine, filmde alıntılanan resmin seyirci tarafından iyi tahlil edilebilmesi için, aktörlerle alıntılanan resmin etkileşimi, resmin, oyunun ve sahnenin içerisine dahil olabilmesi, kameranın, efektlerin, yakınlaştırma ya da uzaklaştırma gibi sinematografik unsurların kullanılması gerekmektedir.¹⁸⁰ Sager, bu yaklaşımlardan yola çıkarak hem edebiyat hem de filmde alıntılanan resimlerin *ekfrastik* açıdan incelenebilmeleri için kendi kategorilerini oluşturmuş ve bunları dört ana başlığa ayırmıştır. Bir önceki bölümde *ekfrastik* şiirler başlığı altında incelenen şiir örnekleri bu kategori başlıkları altında değerlendirilebilmektedir.¹⁸¹

¹⁷⁹ Bkz, A.g.y, ss: 639-40.

¹⁸⁰ Bkz, Laura Mareike Sager, *Writing and Filming the Painting: Ekfrasis in Literature and Film*, New York, 2008, ss:37-42.

¹⁸¹ Bkz, A.g.y, ss: 45-70.

2.5.1 Niteleyen *Ekfrasis*

Sager, ilk kategori olarak belirlediği niteleyen *ekfrasis* ile bir metin ya da film içerisinde varolan bir betimleme ya da diyalog aracılığıyla sözlü bir biçimde bir resme gönderme yapılmasını kast etmektedir. Bu kategoride resim hakkında uzun bir tanımlama ya da herhangi bir tartışma söz konusu değildir. Bu kategorideki resimler, sahne içerisinde belirli bir alana sahip olmakla birlikte etraflarındaki nesnelere ve objelerle birliktelik içerisinde verilmektedir. Ayrıca bu resimler varlıklarıyla edebiyat metninde ya da filmde, ana karakterlerin karakterize edilmesinde önemli rol oynamaktadırlar. Sager, bu kategorideki bir *ekfrasis*e Alfonso Plou'nun *Goya* adlı dramasını örnek göstermektedir. Burada Goya'nın resimleri arka plan öğeleri olarak verilirken, bu resimler Goya'nın hayatının bir kısmını temsil etmektedir. Sahnede Goya'nın ölümünden sonra evine gelen arkadaşlarından bir tanesinin bir mektubu okuması ve bir başka arkadaşının duvardaki resme bakarak mektupta anlatılan olayın o resimde bir temsilini görmesini örnek olarak göstermektedir. Bu yaklaşımla anlatılmak istenen metin ya da filmde kullanılan resimlerin yansıtıcı bir özelliğinin olması, karakterlerin burada resimle kendilerini özdeşleştirmesi ve içlerinde buldukları durumun resimlerle tamamlanması; bir aşk sahnesinin, bir şiddet sahnesinin ya da bir intikam sahnesinin bu resimlerle kurulan etkileşim içerisinde anlatılması... gibi.

2.5.2 Betimleyen *Ekfrasis*

Betimleyen *ekfrasis* olarak adlandırılan ikinci kategoride bir önceki kategorinin tersine metinde ya da filmde ele alınan resimlerin daha ayrıntılı biçimde ele alınmaları, üzerinde tartışılıp konuşulması, sahnede ya da metinde daha uzun bir biçimde yansıtılması, resimlerin ince detaylarının belirlenmesi ve film sahnesinde bu ayrıntıların kamera oyunları-ya yakın uzak efektleri- açığa vurulması söz konusudur. Betimleyen *ekfrasis* ile Heffernan'ın geleneksel *ekfrasis* tanımı olan görsel temsilin sözlü temsili tanımını hatırlamak uygun olmaktadır. Film içinde ele alındığında, hem dilsel hem de müzik kullanımıyla sesli bir temsilden söz etmek de olasıdır. Sager'e göre bu kategoride kullanılan resimler, konunun ilerleyişinde çok önemli bir rol üstlenmektedir. Yazar, şair ya da film yönetmeninin metinlerine dahil ettikleri bu resimleri ayrıntılı bir biçimde ele almaları farklı bakış açıları da beraberinde getirmektedir.

2.5.3 Yorumlayan Ekfrasis

Bu kategoride resme yüklenen anlamlar ve aktarım daha fazladır. Resim karşısında yorum yapan ya da açıklamalarda bulunan dış ses resme farklı bir ahenk katmakta, resim aracılığıyla düş gücü kullanılmaktadır. Metnine dahil ettiği resimden farklı anlamlar çıkararak bir tarihe tanıklık etmek ve o tarihi düş gücüyle deneyimlemek, resmin göstermiş olduğu savaş sahnesinden hayal gücü kullanarak anlamlar üretmek ve sözcükler aracılığıyla, şair ya da yazarın bakış açısıyla, o sahneyi yaşamak, o acıyı paylaşmak gibi. Burada salt betimlemeden ziyade resmin şair, yazar ya da film yönetmeninde uyandırdıkları önemlidir. Bu kategori daha çok betimleyen *ekfrasis*ten sonra gelmektedir. Yani, bir şiirde detaylıca betimlenen resmin ardından o resmin şairde uyandırdıkları ve çağrıştırdıkları anlatılıyorsa eğer yorumlayan *ekfrasis*ten söz etmek olasıdır. Filmde kullanılan yorumlayan *ekfrasis* örneklerinde de benzer bir durum söz konusuysen, film içerisinde ele alınan resimler bu aşamada bir *yaşayan tablo* (*tableau vivant*) olarak da ele alınmaktadır. Bu yaklaşımla aktörlerin ya da oyuncuların hiç hareket etmeden bir fotoğrafa poz verir gibi durmaları sonucu meydana gelen resim anlaşılmaktadır. Bir mizansen içerisinde ele alınan bu örneklerde resimler sadece duvarda asılı kalmaz, aksine bu mizansen içerisine dahil edilerek anlatılan kesitin yansıması olarak orada durmaktadırlar. Filmde ilerleyen konuya katılımları da söz konusudur. Kameranın yavaşça modeli yakınlaştırması ile görüntülen bu *ekfrastik* anlar modelin vermiş olduğu pozunu bırakıp hareket etmesiyle son bulmaktadır.

2.5.4 Dramatik Ekfrasis

Bu kategoride kullanılan resimler, tiyatro bağlamında dramatize edilip oynanmakta ve canlandırılmaktadır. Bu kategoride ele alınan resimler, diğerlerine nazaran daha görseldir ve daha enerji doludur. Burada metinde ya da filmde kullanılan resimlerin çerçevelerinden çıkarak filme dahil olması, film içeriğine girmesi söz konusudur. Edebi metinlerde ele alınan resimler söz konusu olduğunda metnin içerisindeki karakterler metne dahil olmakta ve içerisine girdikleri içeriğe konuşarak katılmaktadır. Karakterler, resimde temsil ettiklerini içerisine girdikleri yeni metinde anlatmaya çalışmaktadır. Filmde de resme hareket ve ses katarak resmin canlandırıldığını ve hayata döndürüldüğünden bahsetmek mümkündür ama bu hayata döndürülüş belirtildiği üzere filmin oluşturmuş olduğu içeriğe göre uyarlanmaktadır. Resmin ilk haliyle yeni girmiş olduğu bir edebiyat metni ya da filmde farklı biçimde kullanılması söz konusudur. Bu, o resmin dahil olduğu yeni içeriğinde yeniden üretilmesi ya da yeniden yaratılması anlamına gelebilmektedir.

2.6 Ekfrastik bir yapıt İNCİ KÜPELİ KIZ ve Uygulama

2.6.1 Johannes Vermeer Yaşamı ve Sanatı

Rembrandt'tan sonra en büyük Felemenkli ressam olarak tanınan ve “Delfli Vermeer” olarak da bilinen Johannes Jan Vermeer (1632-1675) Hollanda'nın Delft kasabasında doğmuş ve tüm yaşamını orada geçirmiştir. Sanatçının yaşamına ait bilgiler çok az olmakla birlikte yaşadığı çağda ün yapan, sonra da unutulmuş sanatçının değeri XIX. yy.da yeniden anlaşılmıştır. Son yapılan araştırmalar, Vermeer'in yaşamını ve sanatçının geride kalan otuzaltı resimden oluşan sanatını, 17. yy Hollandasının toplum ve sanat anlayışı çerçevesinde karşımıza çıkarmaktadır. Vermeer, yeni kurulan Protestan Hollanda Cumhuriyeti'nin burjuva sınıfından bir ailenin çocuğu olarak Delft kentinde doğmuştur. Babası ipek dokumacısı ve resim tüccarı olan Vermeer, sonradan baba mesleğini sürdürüp 1653'te yöresel ressamlar loncasına girmiş, birkaç kez de loncanın başkanlığını üstlenmiştir. 1653 yılında, kayınvalidesi Maria Thins'in tüm engellemelerine rağmen katolik ve burjuva bir aileden gelen Catharina Bolnes ile evlenmiştir. Bu tür engellemelerle karşılaşmasının sebepleri arasında Vermeer 'in henüz işinde bir çırak olması, ailesinin ekonomik durumu ve bir Protestan olması gösterilmektedir.

St. Luke Derneği'ne usta ressam ünvanı ile katılan Vermeer, çıraklık eğitimini tamamlayarak profesyonel olarak çalışmaya başlamıştır. Bütün çağdaşları gibi, daha çok sarayın ya da kiliselerin siparişi üzerine, doğduğu şehirden ve çevresinden manzaralar yapmış, aynı zamanda resim yapmanın dışında diğer Delftli ressamların resimlerinin satışı ile de ilgilenmiştir. Özel müşterilerinin siparişi üzerine de resimler yaparak para kazanmıştır. Bu özel müşterilerinden en önemlisi Delfte yaşayan bir tüccar olan Pieter van Ruijven'dir. Vermeer, evliliğinden bir süre sonra Katolik olmuştur. Çiftin on bir tanesi hayatta kalmak suretiyle on beş çocuğu olmuştur. Çocukları ile birlikte çift, Catharina'nın annesi Maria Thins'in evinde yaşamıştır. Vermeer'in atolyesi kayınvalidesinin evinin ilk katında olmakla birlikte resimlerinin tüme yakın kısmını burada yapmıştır.¹⁸²

¹⁸² Bkz, *Vermeer's Life*, http://www.essentialvermeer.com/vermeer's_life.html , 30.10.2011.

Vermeer'in hemen hemen tüm yapıtlarının mekanı "ev"dir. Kişilerin tamamı ev içerisinde resmedilmiştir. Vermeer, evin içerisinde adeta bir dünya yaratmıştır. Vermeer resimlerinde önemli olan ışık da pencereden yansımaktadır. "Ev, kutsal bir sığınaktır. Adeta anne rahmi görevini üstlenen ev, kaos'tan, dış dünyanın kuşatılmışlığından kurtuluşun mekanıdır. Bu yönüyle fiziksel (daha çok maddesel) bir kimliği olan ev, adeta canlanmakta ve ruhsal bir hüviyet kazanmaktadır. Ev içindeki birey (ruhsal varlık) evin kapalılığından sonsuzluğun açılım yeri olan pencereye yönelir. Dışarıdan gelen ışık dışı açılma arzusuyla yanan insanın pencereye yönelmesini sağlamaktadır. Dış dünya ve gök ile ev arasında fenomenolojik bir bağ kuran pencere insanda tüm yönelimlerin başladığı fiziksel bir obje olmadan öte dünyaya açılan bir gözdür. Fransız yazar ve filozof Bachelard'ın da dediği gibi yalnızca ışığı ile bile ev, insani bir varlıktır."¹⁸³

Resim 39



Vermeer, büyük boyutlu ilk resimlerinde* dinsel ve mitolojik konuları ele almıştır. *İman Alegorisi* buna örnek gösterilebilir. (Bkz, Resim 39) Olgunluk dönemi resimlerinin hemen hemen hepsinde ev içi sahnelerini resmetmiştir. Hollandalı ressamın açık hava resimlerine olan yoğun ilgisine rağmen Vermeer, birkaç Delft manzarası dışında ev içi sahnelerinden vazgeçmemiştir. Vermeer, bu dönemde sadece iki tane manzara resmi yapmıştır. Bunlar *Delft'te bir Sokak* (Bkz, Resim 40) ve *Delft Manzarası* (Bkz, Resim 41) adlı resimleridir.

¹⁸³ Emrah Gürsu, *Vermeer'in Resimlerinde Arayış ve Aydınlanma İzleği ve Mekanın İşlevi*, <http://web.firat.edu.tr/edebiyat/vermeer1.html>, 01.10.2011.

*Çalışmada kullanılan Vermeer resimleri için bkz, *Complete Vermeer Catalogue: 1653-1675*, http://www.essentialvermeer.com/vermeer_painting_part_one.html, 30.10.2011.

Resim 40



Resim 41



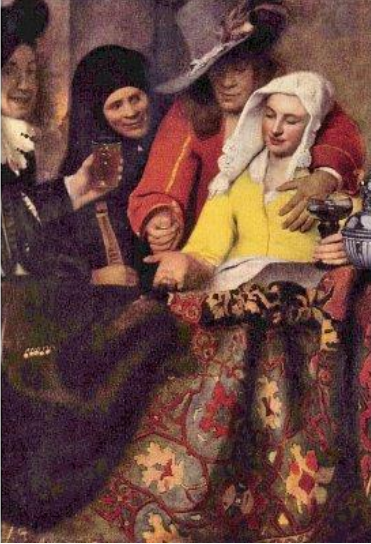
Ressam, genellikle iç mekanları, kitap okuyan genç kız ya da sürahiden süt boşaltan hizmetçi gibi günlük işlerle uğraşan insanları konu edinmiştir. Müzik dersi, mutfak yaşantısı gibi günlük hayatın sıradan olaylarını konu edinmiş, mektup okuyan kadınlar ve kendi atölyesinde geçen sahnelerde sessizliğin büyüsunü ve ışığın gizemini yansıtmıştır. Onun resimlerinde ön plana çıkan her nesne ayrı bir ruh, ayrı bir kişilik kazanmıştır. Bir meyve sepetinin, bir iskemlenin ya da bir halının; ışık, renk, leke gibi değerlerle kusursuz verilışı, dokunun gerçekçiliğı, kıvrımların yumuşaklığı resimlerinin gerçek anlamını oluşturmaktadır. Sanatçının büyük bir incelikle, ayrıntılara önem vererek işlediğı bu resimler, son derece gerçekçi bir görünüm içerisindedir. “Bir iç mekan ressamı olan Vermeer, her resmini neredeyse bilimsel bir titizlikle perspektife oturmuş. Herhangi bir resmine bakan kişinin ilk göreceğı şey, nesnelere arası uyum ve resmin geneline yansıyan denge olacaktır. Bu denge büyük orantıyla matematiksel bir orantıyla yaratılmışa benziyor.”¹⁸⁴

Sanatçının resimlerindeki en çarpıcı özellik dingin üslubu, olağanüstü renk ve ışık anlayışıdır. Nesnelere ve kapalı, loş odaların atmosferi, ressamı daha çok ilgilendirmiştir. Çağdaşları daha çok açık hava resimlerine ilgi duyarken, o evinde kendisine olağanüstü bir dünya yaratmıştır. Figürlerinde ve nesnelere gizlenen hisleri çarpıcı bir şekilde izleyiciye geçirebilmiştir. Işığın kullanımını ve yapıta kattığı anlam, onu çağdaşı diğer Flaman

¹⁸⁴ Durmuş Akbulut, *Resim Neyi Anlatır*, İstanbul, İstikbal Kitabevi, 2006, sf.35.

ressamlardan ayırmaktadır. Resimleri yalnızca perspektif ve gölgelendirme açısından mükemmel olmasının yanı sıra zaman, varoluş, nesnelerin doğası gibi felsefi konuları da irdelemektedir.¹⁸⁵ Sanatçının üstün yeteneği, günlük yaşantıdan alınmış bu basit sahneleri zamanın dışına çıkararak ölümsüzleşmiş birer kompozisyon haline getirmiştir. Ustaca dağıtılmış bir ışık içinde yüzen kişiler, kendilerini önlerindeki işe verdikleri bir hareketsizlik anında öylece donup kalmış gibidirler. Portrelerinde derin ve durgun bakışlı çehre, tablonun koyu renk fonundan ayrılarak bir ışık oyununun merkezi olmaktadır. Delft'ten iki manzara resminde de Vermeer'in bu çabasını görebiliriz. Ressam, kapalı bir dünyada taşlaşmış gibi hareketsiz duran kişilerle sakin bir şehir çizmektedir. Bu ölü şehre canlılık veren tek şey ışıktır.¹⁸⁶

Resim 42



“Vermeer’in en büyük özelliklerinden biri ışığı kullanma biçimidir. Hem iç mekan, hem de manzara resimlerinde son derece parlak bir ışık dikkat çekmektedir. İç mekan resimlerinde ışık hep soldan verilmektedir ve ışığın kaynağı bir penceredir. Pencereden yansıyan ışık, bazı nesnelere ya da figürleri tamamen sararken, bazı nesnelere damlacıklar olarak yansımaktadır. İçki testisinde, *Aracı Kadın*’daki (Bkz, Resim 42) adamın elindeki parada, viyolada, süsleme ve takılarda, kürklü sarı ceketinde, incilerde vs.”¹⁸⁷

Ressam, aynı zamanda karısının giysilerini ve takılarını da kompozisyonlarında kullanmıştır. Flaman ressamı Jan Vermeer, resimlerinde yumuşak ışık etkisi kullanarak, ev içi görüntülerini ve durağan kuzey Avrupa hayatını yansıtmıştır. 17.yy ressamı gibi Vermeer de “camara obscura” yani “karanlık oda” adlı fotoğraf makinasına benzer bir aygıt kullanarak perspektif kurallarına bağlı kalmış, bu aygıt sayesinde “figürlerin mekanla bütünleşmesini, nesnelere ile figürün mekana doğru bir şekilde yansıtılmasını sağlamıştır.”¹⁸⁸

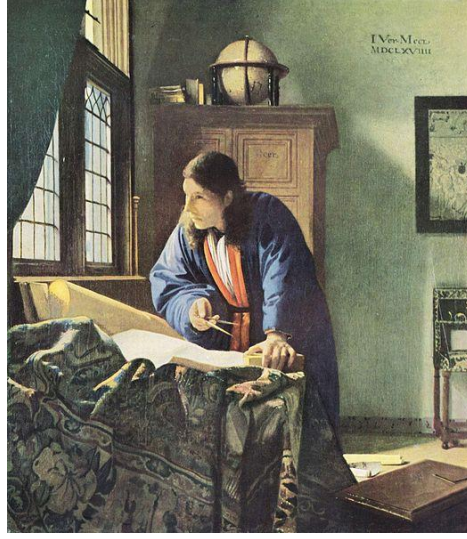
¹⁸⁵ Bkz, *Biyografi Info, Jan Vermeer*, <http://www.biyografi.info/kisi/jan-vermeer>, 08.09.2011.

¹⁸⁶ Bkz, *Johannes Vermeer (Johannes Vermeer Kimdir?)* <http://www.msxslabs.org/forum/sanat-ww/17424-johannes-vermeer-johannes-vermeer-kimdir-johannes-vermeer-hakkinda.html#ixzz1aCJy0Zqx>, 31.06.2011.

¹⁸⁷ Durmuş Akbulut, A.g.y., sf.35.

¹⁸⁸ Gökçe Yılmazkaya, *Vermeer'in Resimlerindeki Simgesel Anlamlar*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2008 sf.34.

Resim 43



Vermeer'in resimlerinde sıklıkla kullandığı harita unsurunun yanısıra, bu *Coğrafyacı* resminde karşımıza çıkmaktadır (Bkz Resim 43), onun resimlerinde dikkat çeken bir diğer hususta resim içinde resim anlayışıdır. Sanatçı, vermek istediği mesajı bu resimlerin yardımıyla vermek istemiştir. XVII. Yy. Hollandalı ressamların sıklıkla kullandıkları resim içinde resim uygulaması konuya ahlaki ya da simgesel bir anlam kazandırmaya yöneliktir. Vermeer'in, sıklıkla tablolarında kullandığı resimlerden iki tanesi Dirck Van Baburen'in *Genelev Patroniçesi* (Bkz, Resim 44) ve Jacob Jordaens'in *Çarmıhta İsa* (Bkz, Resim 45) adlı resimleridir.¹⁸⁹ Bu resimlerin evinde kaldığı Maria Thins'e ait olduğu bilinmektedir.

Resim 44



http://en.wikipedia.org/wiki/Dirck_van_Baburen, 17.10.2011

Resim 45



<http://www.scholarsresource.com/browse/artist/665?page=2>, 02.12.2011.

¹⁸⁹ Bkz, A.g.m., sf. 48.

1672 yılında XIV. Louis'nin komutasındaki Fransız ordusu güneyden saldırarak Hollanda Cumhuriyeti'ni işgal etmiş, İngilizler de ülkeye savaş açmıştı. Doğudan da iki Alman piskoposu Hollanda'ya zarar vermeye çalışmaktaydı. Bütün bu olaylar pek çok Hollandalının paniklemesine, dükkânların ve okulların kapanmasına sebep oldu. Bu şekilde geçen yıllar Vermeer'e hem bir ressam hem de bir sanat tüccarı olarak büyük zarar verdi. Geniş bir aileye bakmak zorunda olan ressam borçlanmaya başladı.¹⁹⁰ Vermeer, 1675 yılında 43 yaşında, büyük ihtimalle stresten kaynaklı bir kalp krizinden ölmüştür. Ölümünden iki yüzyıl sonra keşfedilse de Hollanda'nın altınçağ sanatçıları arasında sayılmaktadır. Döneminde, kentinde tanınan bir ressam olsa da, yaşamı süresince çok ünlü olamamıştır. Kuşkusuz, en çok beğenilen resmi *İnci Küpeli Kız* olmuştur. *İnci Küpeli Kız*, Flaman resminin "Mona Lisa"sı sayılmaktadır. Bu resminde de diğer resimlerinde olduğu gibi ışığı çok iyi kullanmıştır. Resimlerinden dolayı asla zengin olamamış fakat ölümünden sonra büyük bir üne kavuşmuştur. Karısı ve 11 çocuğunu borçlarla bırakarak ölmüştür. Ünü gittikçe büyüyen Vermeer, şu an Hollanda'nın altın çağındaki en büyük ressamlardan biri olarak görülmektedir. Günümüze ulaşan resimlerinin otuzaltı tane olması ressamın resimlerini genellikle özel müşterilerinin isteği üzerine yapmasından ileri gelmektedir. Yapıtlarında ışık kullanması ile tanınmıştır. Onun resmi, 17. yüzyıl Hollanda resminin en çarpıcı ve başarılı yansımasıdır ve ancak 19. yüzyıl sonlarında keşfedilen bu ressam, kendinden sonra gelen pek çok diğer sanatçıyı derinden etkilemiştir.¹⁹¹

Vermeer adına açılan bir sergi Vermeer'in sanatına ilginin oluşmasına, şiir, roman ve sinema gibi farklı türlerde ele alınmasına olanak sağlamıştır. Vermeer'in sanatından esinlenerek yapıtlar üreten edebiyatçı ve senaristler şöyle sıranalabilmektedir: Jon Jost'un 1990 yapımı *New Yorktaki Tüm Vermeerler* filmi, John Bayley'in *Kırmızı Şapka* (1998) adlı romanı, Susan Vreeland'ın *Hüzün Renkli Kız* (1999) romanı, Cathereine Weber'in *Müzik Dersi* (2002) romanı ve *Luigi Guarnieri'in La Doppia vita di Vermeer* (2004) adlı romanlarının yanısıra Marilyn Chandler Mcentrye'in *Sessiz Yaşamda* (2000), Carlos Pujol'un *La Pared Amerilla* (2002) adlı şiirleri Vermeer sanatını içermektedir. Vermeer yaşamı hakkında az bilgiye sahip olunması, yazarlar ve film yapımcıları tarafından onun yaşamını ve sanatını kurgusal yönden zenginleştirerek ele alınmasını sağlamaktadır.¹⁹²

¹⁹⁰ *Johannes Vermeer*, http://tr.wikipedia.org/wiki/Johannes_Vermeer, 21.11.2011.

¹⁹¹ *Johannes Vermeer Hayatı*, <http://www.tualimforum.com/yabanci-ressamlarin-biyografileri-ve-eserleri/23551-johannes-vermeer-hayati-biyografisi.html>, 24.12.2011.

¹⁹² Bkz, Laura Mareike Sager, *Writing and Filming the Painting: Ekfrasis in Literature and Film*, New York, 2008, sf.192.

W.J.T. Mitchell, özellikle 20'yy 'da görsel sanatlara bir dönüşün olduğunu, edebiyat ve sinema gibi farklı dalların bu dönüşümden faydalandığını belirtmektedir. Mitchell, “resme ait bir dönüş” olarak adlandırdığı bu hareketle, resmin resim ötesi bir biçimde değerlendirildiğini belirterek edebiyat ve sinema ile iç içe geçen görsel sanatın altını çizmektedir.¹⁹³ Bu dönüşümün yaşandığı örneklerden bir tanesi çalışmada da üzerinde durulacağı gibi Vermeer'in *İnci Küpeli Kız* resmidir. Tracy Chavelier, kaleme aldığı aynı adlı romanı *İnci Küpeli Kız* (1999) ile resmi dilselleştirerek romana dönüştürürken, film yapımcısı ve yönetmen Peter Webber, *İnci Küpeli Kız* adlı romanı sinemaya uyarlamıştır. (2003) Böylelikle, *İnci Küpeli Kız* yapıtı resim, roman ve filmin iç içe geçtiği disiplinlerarası bir ağa dönüştürmüştür. Bu da çalışmamızda değindiğimiz metinlerarasılık anlayışıyla örtüşen bir durumdur.

2.6.1.1 Vermeer Resimlerinde Kadın İmgesi

Vermeer'in resimlerinde, nesnelerin yanısıra en fazla karşılaşılan şey şüphesiz kadın imgesidir. Resimlerinin neredeyse tümünde kadınlar ve yaptıkları eylemleri vermeye çalışmıştır. Bazı tarihi belgelere göre Vermeer'in resimlerinde kadın imgesini sıklıkla kullanmasının bir nedeni anne ve ablasının alkol ve tütünün sıklıkla kullanıldığı Mechelen adında bir hanı işletmeleri, burada gece-gündüz çalışıp servis yapmaları gösterilmektedir. Vermeer, bu durumun etkisinden kurtulamamış ve resimlerinde kadınları olması gerektiği gibi evde, ev işleriyle uğraşırken, mutfakta, dikiş dikerken, sanatla uğraşırken, müzik aleti çalarken resmetmeye çabalamıştır. Böylelikle, kadınlara saygın birer kimlik kazandırarak onları yüceltmek istemiştir. Resimlerinde kullandığı kadın modeller, ressamın ekonomik durumu göz önünde bulundurulduğunda, genellikle eşi Catharina ve kızı Maria olarak düşünülmektedir.¹⁹⁴

Vermeer, resimlerinde kadınları, yazarken, okurken, giyinip süslenirken ya da günlük ev işleriyle uğraş içerisindeyken resmetmiştir. Kadın imgesinin onun resimlerinde özel bir yeri olduğu gibi, Vermeer'in sanatı betimleyici bir özelliği de sahiptir. Yaşamı onun için önemli olan bu kadınların aracılığıyla yarattığı bir dünya içerisinde geçmektedir. Vermeer'in

¹⁹³ Bkz, Belo Horizonte, *Art and New Media: Vermeer's Work under Different Semiotic Systems*, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007, sf.19.

¹⁹⁴Bkz, Hans Koningsberger, *The World of Vermeer*, New York, 1967, sf.126 in Gökçe Yılmazkaya, *Vermeer'in Resimlerindeki Simgesel Anlamlar*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, sf.50.

resimleri bir sanat anlayışı içerisinde ele alındığı gibi resimlerinde kullandığı çalışan kadın ve zengin kadın imgesi aracılığıyla döneminin Hollandası'nın sosyo-kültürel boyutundaki farklılıklara da bir ayna vazifesi görerek dikkat çekmektedir. Vermeer'in resimlerinde dikkat çeken bir diğer olgu da, çalışmada üzerinde durulacağı gibi, kadınları erkek bakışının egemenliğinde vermesi, burjuva yaşantısından kesitlerle kadın-erkek ilişkilerini ahlaki bir değer üzerine oturtması ve yüceltmesidir.¹⁹⁵

Vermeer, resimlerinde, kadınları genellikle büyük bir sessizlik içerisinde resmetmektedir. Bunun bir nedeni bazı yaklaşımlara göre resimlerindeki hüznü göstermek istemesindedir. "Vermeer, her zaman düşünceli bakışların, dalıp gitmiş figürlerin ressamı olmuştur. Buna hüznün demek de yanlış olmaz. Özellikle kadınlarda bu hüznü görebiliriz. Belki ressamın kendi tarzındaki maviye ağırlık vermesi, hüznü yansıtmak içindir. Zira mavi hüznün rengidir. Resimlerindeki bakışlar, resme bakan kişiyi her zaman içine almakta ve onu da aynı hüznün mavisine boğmaktadır."¹⁹⁶

Resim 46



Resim 47



Vermeer resimlerinde var olan bu sessizlik bir hüznün göstergesi olabileceği gibi resimlerinde var olan bu sessizliğin bir nedeni de burjuva sınıfının özel hayatına dikkat çekmek içindir. Kendilerini çalışan diğer etnik gruptan soyutlayarak özel hayatlarına ayırdıkları boş zamanlarının çokluğu zengin sınıfın sosyo-kültürel yaşantılarına da açıklık getirmek içindir. Nitekim çoğu Vermeer kadını sanatla iç içedir. Vermeer kadınlarının büyük bir sessizlik içerisinde resmedilmesi onların kendi yarattıkları dünyada benlikleriyle bütünleşmelerinin bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Onun yarattığı kadınlar

¹⁹⁵Bkz, Belo Horizonte, *Art and New Media: Vermeer's Work under Different Semiotic Systems*, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007, sf.15.

¹⁹⁶Durmuş Akbulut, *Resim Neyi Anlatır*, İstanbul, İstikbal Kitabevi, 2006, sf.48.

kendilerini keşfeden kadınlardır. Kadın bireyselliğinin ön plana çıktığı ve erkek bakışından uzak özel bir yaşamın sergilendiği resimlere örnek olarak *Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız* (Bkz, Resim 46), *Yazı Yazan Kadın* (Bkz, Resim 47), *Lavta Çalan Kadın* (Bkz, Resim 48), *Klavye Yanında Oturan Kadın* (Bkz, Resim 49), *Klavye Başında Ayakta Duran Kadın* (Bkz, Resim 50), *Dantel İşleyen Kız* (Bkz, Resim 51) gösterilebilir. Burada Vermeer, edilgen ve erkek hakimiyetinin bir nesnesi olarak görülen kadın imgesini daha etken, kendini ifade edebilen, kendi kimliğini müdafâ edebilen bir kadın imgesine dönüştürmüştür.

Resim 48



Resim 49

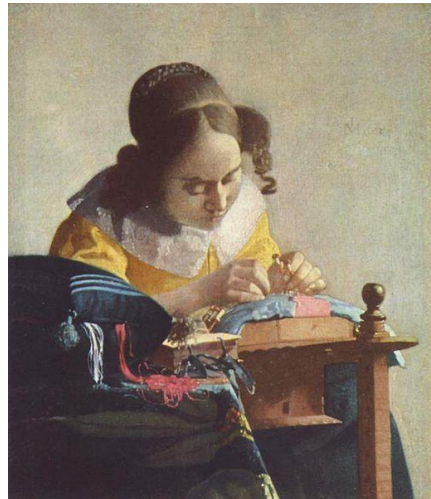


Vermeer'in resimlerinde kullandığı kadınlar tamamen estetik bir yaşam süren, sosyo-kültürel açıdan kendilerine özgü insanlar olarak kabul edilmektedir. Kadınların yaptıkları sanatsal eylemler onların, burjuvazinin gerektirdiği türden özel yaşam ve özel eşyalarla yapılan kimliklerinin birer göstergesidir.

Resim 50



Resim 51



Vermeer, aynı zamanda, burjuva kadınlarının yanında evde çalışan, sosyo-kültürel açıdan başka bir konumda bulunan kadınları da resmederek sosyal sınıf farklılığına da vurgu yapmaktadır. Bu farklılığın görülebildiği resimler; *Genç Kadın ve Mektup Tutan Nedimesi* (Bkz, Resim 52), *Aşk Mektubu* (Bkz, Resim 53), *Nedimesiyle Mektup Yazan Genç Kadın* (Bkz, Resim 54) olarak gösterilebilir.

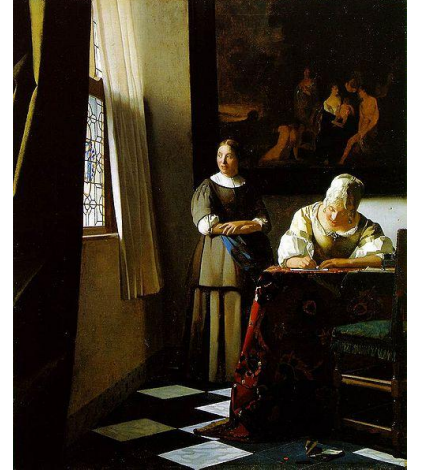
Resim 52



Resim 53



Resim 54



Burjuva kadınlarını özel ve pahalı nesnelere resmederek çalışan kadın imgesinden keskin çizgilerle ayırdığı bazı resimleri de vardır. Bunlardan *İnci Kolyeli Kadın* (Bkz, Resim 55) ve *Kırmızı Şapkalı Kız* (Bkz, Resim 56) sosyo-kültürel açıdan farklı bir konumda olan kadın imgesine ışık tutarken *Süt Boşaltan Kadın* (Bkz, Resim 57) gibi çalışan kadınları resmettiği resimleri bunlara örnek olarak gösterilebilir.

Resim 55



Resim 56



Resim 57



Vermeer kadınları hüzünlü, çalışkan, kendini keşfetmiş gibi farklı tanımlamaları beraberinde getirir de Vermeer'in resimlerinde ele aldığı kadın teması ahlak, erdem, sınıfsal farklılık gibi konuları da beraberinde getirmektedir. “Vermeer’in resimleri Protestan ahlakına uygun bir biçimde kadın üzerinden erdemi sorgulamaktadır. Vermeer’in resimlerinde açık bir pencere önünde duran kadın, hele bir de arkasında bir harita asılıysa, aklı uzaklarda olan kadını simgeler. Bu kadın, ancak bir iş yapması halinde, ki bu kadınlar da genellikle Vermeer’de alt sınıf mensubu kadınlar olurlar, erdemli bir kadının temsilidir.”¹⁹⁷

Vermeer kadınları her ne kadar sosyo-kültürel açıdan farklılıklar gösterebilir de Vermeer’in fırça darbeleriyle yarattığı kadın imgesi, erkek egemenliğinin hüküm sürdüğü, eril gücün, eril bakışın himayesinde olan bir toplumdan kendilerini soyutlamış, kendileri için yaratılan sessiz ve dingin dünyalarında iç dünyalarını keşfeden, benlikleriyle özdeşleşen, kim olduklarını bilen, özgür kadınlardır. Vermeer bakış açısıyla verilmeye çalışılan kadın karakter, edilgen değil etken bir konumdadır. Onun resimlerinde erkek bakışıyla sadece bir nesne olarak kabul edilen kadın bu konumundan sıyrılarak tüm benliğiyle var olabilen, kimliğiyle yaşayan kadındır.¹⁹⁸ Onun kadınları özgürce çalışır, sanat icra eder, düşünür ve yazar. Dikkat edilmesi gereken tek nokta, Vermeer’in kadın imgesini kendi bakış açısıyla, yücelterek vermesidir.

Resim 58



¹⁹⁷ *Sanat Tarihi, Kuran Okuyan Kız*, <http://sanattarihi.net/forum/index.php?topic=438.10>, 25.11.2008.

¹⁹⁸ Bkz, Laura Mareike Sager, A.g.y., ss: 196-199.

Kuzeyin Gioconda'sı olarak kabul edilen, önceleri *Türbanlı Kız* olarak da adlandırılan *İnci Küpeli Kız* (1665-7) tablosuna esin kaynağı olan kadın karakterin yukarıda bahsi geçen sosyo-kültürel yaklaşımın neresinde olduğu, kim olduğu, nereye baktığı, ne düşündüğü hala gizemini korumaktadır. Kostüm içerisinde, baş ve omuzların resmedilmesi anlamına gelen “tronie” geleneğine uyan bu resimde görülen kadın modelin kim olduğuna dair kesin bir bilgi olmamakla birlikte, modelin Vermeer'in kızlarından Maria Vermeer olabileceği gibi yanlarında çalışan bir hizmetçi olduğu da tahmin edilmektedir. Aynı zamanda, modelin ressamın bir müşterisinin kızı olan Magdalena van Ruijven olduğu da düşünülmektedir.

Kadın modelin kim olduğu hala bir soru işareti olsa da giydiği kıyafetler ve taktığı zenginlik ve masumiyet sembolü olan inci küpe tamamen modelle tezat oluşturmaktadır. Vermeer resimlerinde kadınlar aracılığıyla göstermeye çalıştığı sosyo-kültürel farklılıklar ve ahlak, erdem gibi kavramlar adeta *İnci Küpeli Kız* resmine hayat veren bu kadın modelde aynı anda bulunmaktadır. Başındaki türbanla kadın modele egzotik bir hava verilmeye çalışılırken, kulağına taktığı inci küpelerle kadın modele saflık ve masumiyet gibi kavramlar yüklenilmeye çalışılmıştır. Bazı yaklaşımlara göre de resimde sergilenen kadının başını çevirmesi ve göz teması, kendisini seyreden eril gücün karşısında dişil bir gücün ve uyanışın sembolüdür. Resimdeki genç kadına has bu bakış sayesinde, etkisi altında kalarak edilgen bir konuma indirgenen ve nesnelleştirilen kadın, eril güce meydan okuyarak bu geleneği bozmaktadır.¹⁹⁹ Vermeer'in en duru ve en berrak olarak adlandırılan bu yapıtı, hala Hollandada bulunan Mauritshuis Galeride sergilenmektedir.

Yazar Tracy Chevalier ve yönetmen Peter Webber'e esin kaynağı olan bu kadının gözleriyle 17. yy Hollandasının endüstriyel yaşantısına tanıklık ederken, bu toplumsal yapılanma içerisinde sessiz duran kadınların konumunu biri kadın biri erkek olan farklı bakış açılarıyla ele almaya çalışacağız. Bunu yaparken izleyeceğimiz yöntem, çalışmamızın da ana konusunu oluşturan, bir önceki bölümde edebiyat ve film içerisinde incelediğimiz *ekfrasis* olacaktır. Dişil ve eril gücün, ben ve ötekinin özümsemişi *ekfrasis*, şüphesiz popüler kültür ile sanatı buluşturan her iki kurgusal yapıtta farklı bakış açılarını da beraberinde getirmektedir. Sadece *İnci Küpeli Kız* resmi ile sınırlı kalmayan ve Vermeer'in diğer resimlerinin de *ekfrastik* olarak dahil edildiği romanında Chevalier, bizi metinlerarası bir yolculuğa çıkarırken, feminist bir yaklaşım sergilemiş, *ekfrasis* aracılığıyla yarattığı kadın

¹⁹⁹ Bkz, Laura Mareike Sager, A.g.y., sf.200.

karakteri, eril güce başkaldıran, sesini duyuran, etken bir güce dönüştürmüştür. Peter Webber ise, filminde belirli bir kurgu içerisinde yarattığı karakterleri Vermeer sanatı ile buluşturarak, hizmetçi ve efendi anlayışının hüküm sürdüğü 17. yy Hollandasının sosyal güç dengeleri içerisinde var olmaya çalışan kadın imgesini, erkek bakış açısıyla ele alarak seyirciyle buluşturmayı amaçlamıştır. *İnci Küpeli Kız* resmine ilham kaynağı olan kadın model, hem roman hem de filmde, koruduğu gizemini ortadan kaldıracak ve düşüncelerini bizimle paylaşacaktır.

2.6.2 Tracy Chevalier, *İnci Küpeli Kız* Romanı

2.6.2.1 Romanın Kimliği

Resim 59



Kitap Adı: *İnci Küpeli Kız*

Özgün Adı: *Girl with a Pearl Earring*

Yazar: Tracy Chevalier

Çeviren: Gökçen Ezber

Yayın: Bilge Kültür Sanat

Yayın Yılı: 1. Basım 2002

2-6. Basım 2006

7-8. Basım 2005

9. Basım 2006

Yayın Yönetmeni: Ahmet Nuri Yüksel

Dizgi: Myra Ajans

Baskı: Özener Matbaacılık

Kapak Baskı: Trichrome Matbaacılık

Cilt: Yedigün Mücellithanesi

Dil: Türkçe

Sayfa: 240 sayfa*

*Roman bitiminde, yazarın *Teşekkür* yazısı ve romanda *ekfrastik* betimlemesi yapılan resimler gösterilmektedir.

İnci Küpeli Kız romanının yazarı Tracy Chevalier, başkent Washington'da büyümüş bir Amerikalı. 1984'te Ohio'daki Oberlin College'ı bitirdikten sonra İngiltere'ye yerleşmiş. Uzun bir süre editörlük yaptıktan sonra, yazarlık uğraşına yönelmiş ve East Anglia Üniversitesi'nin yaratıcı yazarlık bölümünü bitirmiş. Chevalier, bir röportajında bu romanın çıkış öyküsünü çalışmamızda sürekli vurgulanan resim ve yazın etkileşimini destekler bir şekilde özetlemekte: “Bir sabah yatağında öylece uzanmış, duruyordum. Bir daha ki roman konumun ne olacağı, ne yazacağım hakkında endişeleniyordum. (Yazarlar bunun için her zaman endişelenirler.) 19 yaşından beri odamın duvarında asılı duran Vermeer’in *İnci Küpeli Kız* resmi dikkatimi çekti. Orada öylece durarak kızın suratına bakıp düşünmeye başladım. Kafamı kurcalayan şey, Vermeer’in bu kıza bu şekilde bakması için ne yaptığıydı. İşte bu, üzerinde yazmaya değer bir konuydu. Üç gün içerisinde tüm romanın konusunu belirlemiştim, hiçbir uğraş göstermeden. Kızın suratında gizlenen dramı ve karmaşayı görebiliyordum. Vermeer, benim için romanı çoktan bitirmişti.” Chevalier, resim olmasaydı bu romanında meydana gelebileceğini belirterek röportajında devam ediyor ve ekliyor: “Vermeer’in resimlerini hep beğenmişim. Hayatımda tek bir hedefim vardı. Vermeer’in 36 resmini canlı olarak görebilmek. Her resminde ayrı bir gizim mevcut, resmettiği her kadında. Hepsi bir hikaye barındırmakta, söylenmemiş. Ben bunlardan bir tanesinin hikayesini anlatmak istedim.”²⁰⁰ Chevalier’a göre bu belirsiz ifadeyi taşıyan yüz aslında birçok tezat şeyi barındırmakta. Ona göre, bu yüz masum olduğu kadar deneyimli, mutlu olduğu kadar hüznü, özlem duyduğu kadar özlemden mahrum. Bu gizemli kız, bakışlarında taşıdığı bu farklı duyguları sanki ona bakan ressama karşı anlatmak istemiş. Bu da bu sahnenin arkasındaki hikayede gizli.²⁰¹

Vermeer’e ait *İnci Küpeli Kız* resminden feyiz alınarak ortaya çıkan *İnci Küpeli Kız* romanı, Vermeer’in hayatından kesitler içerdiği gibi diğer tarihsel gerçeklere de kurgusal bir çerçevede ışık tutmaktadır. İçerisinde herhangi bir sanatçının- bu bir ressam, heykeltıraş, müzisyen olabilir- sanat çalışmasının olduğu ve bu sanat yapıtının o romanın temel taşı haline geldiği bu tür edebi çalışmalar, bir *Künstlerroman* olarak kabul edilmektedir. Almanca *künstler* yani *sanatçı* ve *roman* sözcüklerinden oluşan, “sanatçı romanı” olarak değerlendirilen bu roman türü, 19.yy’da Almanyada ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Bu tür bir romanla anlatılmak istenen sanatçının edebi bir yolla ifade edilmesidir. Bir *Künstlerroman*’da

²⁰⁰ *Girl with a Pearl Earring, Inspiration*, <http://www.tchevalier.com/gwape/inspiration/index.html>, Aralık 2011.

²⁰¹ Bkz, *Girl with a Pear Earring (Novel)*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Girl_with_a_Pearl_Earring_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Girl_with_a_Pearl_Earring_(novel)), 29.11.2011.

sanatçının teknik ya da estetik yönü romanın anlatısında verilirken, sanatçının yaratıcılığı sanatçının hayatıyla bütünleşerek anlatılmakta, sanatçının gelişim evresi verilmeye çalışılmaktadır.²⁰² Aynı zamanda bu tür romanlar *Künstlerroman*ın bir alt kavramını oluşturan *Bildungsroman* “eğitim romanı” olarak da kabul edilmektedir. Almanca *bildung*, resim, portre, şekil ve biçim anlamlarına gelmektedir. Bütün bu sözcükler aslında bir gelişimi; gelişim de insanın yaratılışı olarak değerlendirilebileceği için bir ‘yaradılışı’ ifade etmektedir.²⁰³ Bu tür romanlarla anlatılmak istenen, roman kahramanının, mensubu olduğu dönemin toplumsal çalkantıları içerisinde göstermiş olduğu psikolojik, karakteristik ve ahlaki gelişimi ve karakterin bunun sonucu göstermiş olduğu değişimdir.

İnci Küpeli Kız romanı, bir sanatçının, bu bağlamda Vermeer’in yaşamı üzerinde kurgulandığı için, aynı zamanda resmettiği gizemli kızın da hikayesini anlattığı için hem *Künstlerroman* hem de *Bildungsroman* olarak değerlendirilebilmektedir. Bu romanı bir *Künstlerroman* olarak değerlendirilmesinin bir diğer nedeni de romanın Vermeer’in diğer çalışmalarını da içermesidir. Ana karakter Griet aracılığıyla Vermeer’in resimleri *ekfrastik* açıdan betimlenmiş ve romana dahil edilmiştir. Aynı zamanda, *İnci Küpeli Kız* resmindeki kıza adını veren roman kahramanı Griet aracılığıyla yazar Chevalier, Vermeer’in resimlerinin ayrıntılı bir biçimde ele alınmasını sağlamış, Griet’i romanın ana karakteri haline getirmiştir. Sanatçı romanının kahramanı Vermeer olmasına rağmen, yanında çalışan, sessiz hizmetçisi Griet, Vermeer ile girdiği sanatsal etkileşim neticesinde romanın ana karakteri olmuş ve dönemin koşulları içerisinde büyük bir gelişim göstermiştir. Bu da romanın bir *Bildungsroman* olma özeliğine vurgu yapmaktadır. *Ekfrastik* roman olarak da değerlendirilebilecek olan bu romanda kullanılan *ekfrastik* örneklere değinmeden önce romanın kişi, uzam ve zaman açısından detayına ve kısa bir özetine değinmekte yarar vardır.

²⁰² Oliveira, Solange Ribeiro de. Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea. Ouro Preto: UFOP, 1993, ss:5-6 in Horizante, Belo, *Art and New Media: Vermeer's Work under Different Semiotic Systems*, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007, ss:20-21.

²⁰³ Bülent Cercis Tanrıtanır, Akın Eleman, *Bildungsroman Olarak F.s. Fitzgerald'ın This Side of Paradise Adlı Romanı*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 9, Sayı 1, 2007, sf.65.

2.6.2.2 Romanın Kişi-Uzam-Zaman Açısından İncelenmesi

Çizelge 1.3: İnci Küpeli Kız Romanında Kişi, Zaman ve Uzam:

KİŞİ	Griet, Johannes Vermeer, Catherina Vermeer, Maria Thins, Tanneke, Vermeer'in çocukları; Maertge ve Cornelia, Griet'in annesi, babası, Frans, Agnes, Pieter, Van Juijven, Van Leeuwenhoek.
ZAMAN	1664 – 1665- 1666 yılları ve on yıl sonrası- 1676
UZAM	Hollanda'nın Delft kenti, Maria Thins'in evi, Vermeer'in atölyesi, Griet'in evi, Pazar Meydanı Sekiz Yıldız, Çarmlıha Gerilme Odası, Et Pazarı, eczane, fabrika, kilise.

Zaman: Griet'in eve hizmetçi olarak girdiği on altı yaşından evden ayrıldığı on sekiz yaşına kadar geçen süreç; 1664-1665- 1666 seneleri. Aynı zamanda on yıl sonra Vermeer'in ölümüyle Griet'in inci küpeleri almak için tekrar Vermeer'in evine geldiği 1676 senesi.

Çizelge 1.4: İnci Küpeli Kız Romanında Kişiler:

Griet:	Vermeer'in evinde hizmetçiliğe başlayan, 16 yaşındaki genç kız. Aynı zamanda romanı anlatan ana karakter. Sanat anlayışı olan ve Vermeer'in dikkatini çekecek kadar farklı yapıda bir kız olan Griet içerisine girdiği yeni ortamda yönünü bulmaya çalışan ve romanda karakter gelişimi gösteren tek kişi.
Johannes Vermeer:	Hollandalı ressam ve Griet'in efendisi. Evde kendisi için hazırlanan atölyede bambaşka bir dünya kurmuştur. Bu dünyaya yalnızca Griet'in girmesine izin vermektedir.
Catherina Vermeer:	Vermeer'in doğurganlığı ön plana çıkan eşi. Sanata karşı kayıtsız kalışı sanattan anlayan ve Vermeer'a ilk defa yakın olabilen genç ve güzel Griet'i kıskanmasına sebep olmuştur.
Maria Thins:	Vermeer'in kaldığı evin sahibi ve kayınvalidesi. Romanda Griet'e karşı ılımlı davranan karakterlerden bir tanesi. Vermeer'in resimlerinin satışıyla ilgilenmekte.

Tanneke:	Griet'ten öncede Vermeer'lerin evinde çalışan hizmetçi. Griet'e her ne kadar bu evde yardım etse de onun sanatçıya olan yakınlığını kıskananlardan.
Maertge:	Vermeer'in kızlarından biri. Griet'e dostça davranmaktadır.
Cornelia:	Vermeer'lerin diğer küçük kızı. Çift karakterli, tehlikeli ve sinsî. Sürekli Griet'e zarar vermekte ve onu zor durumda bırakmaktadır.
Pieter:	Griet'in Et Pazarı'nda alışveriş yaptığı kasabın oğlu. Griet, sonunda onunla evlenir.
Agnes:	Griet'in evden gitmesine üzülen, Griet'in on yaşındaki kız kardeşi. Daha sonra vebadan hayatını kaybeder.
Frans:	Griet'in fabrikada çalışmak için evden ayrılan abisi.
Van Ruijven:	Vermeer'in, hizmetçileri taciz eden, Griet ile bir portresinin yapılmasını isteyen zengin ve evli patronu.
Griet'in Babası:	İş kazası sonucu gözlerini kaybeden seramik ustası.
Griet'in Annesi:	Fakirlikten ve açlıktan kurtuluşu Griet'te arayan bir kadın. Griet'in kasabın oğlu Pieter ile evlenmesini istemektedir.
Van Leeuwenhoek:	Vermeer'in atölyesine sık sık gelen ve camara obscura'yı tanıtan yakın dostu.

Romandaki Uzamlar:

Genel olarak romanın uzamı Hollanda'nın Delft kenti olmakla birlikte, romandaki diğer uzamlar şöyle sıralanabilir:

Maria Thins'in Evi: Katolik bölgesi olan Oude Langendijkte Vermeer'lerin kaldığı ev.

Vermeer'in Atölyesi: Evin ikinci katındaki oda Vermeer'in atölyesi olarak hazırlanmıştır. İlk kez, Griet buraya girip, temizlik yapabirmiştir. Ayrıca, Vermeer ile yalnız kalabildiği tek yerdir. Kalabalık bir ailenin içinde sessiz ve huzur dolu tek yer burasıdır. Buraya temizlik için girse de buradaki resimler Griet'in sanatçı kimliğini ön plana çıkarır ve ressamın asistanı olur.

Griet'in Evi: Griet, pazar günleri evine gelir ve babasına Vermeer'i, onun sanatını ve yapıtlarını anlatmaya çalışır. Sürekli gelmek istediği evine veba salgınından sonra bir süre gelemmez.

Et Pazarı: Griet'in çalıştığı evin mutfak ihtiyaçlarını gidermek için geldiği pazar. Sürekli et aldığı kasap buradadır. Pieter ve babasından et alır. Et Pazarı onun için sadece kan kokan ve ona rahatsızlık veren bir yerdir.

Kilise: Griet, en zor anlarında, her fırsat bulduğunda kiliseye gelir. Burası onun için rahatlama ve huzur bulma ortamıdır. Ailesi ve kendisi için dua eder.

Fabrika: Griet'in abisinin çalışmak için gittiği fabrika. Griet, kız kardeşi Agnes'in vebadan öldüğünü haber vermek için buraya gelir. Bir başka geliş amacı da kardeşiyle olan bağlarını sürdürmek istemesidir.

Kanal: Griet'in çocukken kardeşleri Frans ve Agnes ile oynamaya geldiği su yolu. Griet, Vermeer'lerin evine hizmetçi olarak gelmesinden sonra çamaşır yıkamak için kanaldan su almaya gelir. Yanında Vermeer'in çocukları da ona eşlik eder. Griet, burada Cornelia'ya tokat atmıştır.

Eczane: Vermeer, resim çalışmalarında kullanacağı boyaların maddelerini buradan almaktadır. Ancak, eczaneden boya maddesi alma işini daha sonra Griet'e verir.

Çatı Katı: Vermeer'in izniyle Griet burada kalır çünkü maddeleri öğütme ve boya yapma işini tüm aileden gizli olarak burada gerçekleştirmektedir.

Çarmıha Gerilme Odası: Vermeer'lerin evinde *Çarmıhta İsa* tablosunun asılı olduğu salon. Griet, bu odada bulunmaktan her zaman ürperti duymaktadır.

Pazar Meydanı'ndaki Yıldız: Delft kentinin her bir yönünü gösteren sekiz yıldız. Griet Vermeerlerin evine geldiğinde burada durur ve hangi yöne gideceğini düşünür. Vermeer'in evini terk ettiğinde de buraya gelmiş ve yıldızın gösterdiği yönde ilerlemiştir.

2.6.2.3 Romanın Özeti:

Roman, iki ana karakter olan Griet ve Vermeer'in karşılaşmasıyla başlar. Vermeer ve eşi Catherina, sanatçının atölyesini temizlemek için bir hizmetçi arayışı içersindedirler. 16 yaşında olan Griet'in babası seramik ustasıdır ve geçirdiği bir iş kazası sonucu gözlerini kaybetmiştir. Bu nedenle ailesini geçindirememektedir. Griet, babasının gözlerini kaybetmesi sonucu iş bulmak zorundadır. Abisi Frans, çalışmak için bir fabrikada çıraklık yapmaktadır ancak kazandığı para aileyi geçindirmeye yetmez. Vermeer ve eşi, genç kızı hizmetçi olarak çalıştırmak için son görüşmeleri yapmak adına Griet'in evine gelirler. Griet, bu esnada mutfakta salata hazırlamaktadır. Griet'in salata hazırlarken sergilemiş olduğu sanatsal yaklaşım, sebzeleri renklerine göre ayırıp, belirli bir uyum içerisinde hazırlayışı ressam Vermeer'in dikkatini çeker. Jan Vermeer, Griet'te gördüğü sanat yeteneğini fark etmiştir ve bundan etkilenir. Griet ile ilk kez burada konuşur. Evlerinde bir hizmetçi olarak çalışmaya

başlamak için Griet, çok sevdiği evinden ayrılır ve Vermeer'lerin yaşadığı Maria Thins'in evine gider. Kendi evine sadece pazar günleri gidebilecektir. Onu, bahçede Vermeer'in çocukları karşılar. Evde hizmetçi olarak çalışmaya başladıktan sonra Vermeer ile sık sık karşılaşamaz. Vermeer, üzerine geçirdiği siyah pelerini ile evin içerisinde gizemini korumaktadır. Griet, evin işlerini görmeye başlar, çamaşır yıkar, et pazarına pazar alışverişine gider. Evde ona yol gösteren ve yardımcı olan diğer hizmetçi Tanneke ile iyi anlaşır. Yaptığı iş herkes tarafından beğenilir. Maria Thins, Griet'e karşı ılımlı davranmaktadır. Yeniden doğuma hazırlanan Catharine ise öfkeli ve bir o kadar hırçın davranmaktadır. Griet, Vermeer'in kızı Cornelia ile de küçük problemler yaşamakta, küçük kızın gözlerini her zaman üzerinde hissetmektedir.

Griet, Vermeer'in atölyesini temizlemekle görevlendirilir. Atölyeye Catharine bile girememektedir. Temizlik yapacağı ilk gün Griet atölyede var olan düzen karşısında şaşırır ve hiçbir nesnenin, eşyanın matematiksel düzenini bozmadan, elleriyle ölçümler yaparak atölyeyi temizler. Griet'in bu denli dikkatli olması, masumiyeti ve sessiz oluşu Vermeer'in ona karşı ilgi duymasına sebep olur. Zamanla Griet'i kendi resimlerinden oluşan dünyanın içerisinde çeker. Her ikisinin yetişme tarzları, eğitimleri, sosyal statüleri farklı olsa da bakış açıları onları aynı yerde buluşturmaktadır. Griet, haftasonları kendi evini ziyaret eder ve tüm ziyaretleri boyunca kendisi de bir Vermeer hayranı olan babasına sanatçının sanatını tüm detaylarıyla anlatır. Griet, ressamın yarattığı bu dünyanın içerisinde yalnız kadınların ev içinde sergiledikleri hallerine şahit olur. Eşi Catherina'nın bile giremediği, özel ve gizli bir yer olan atölyeye yalnızca Griet girebilmektedir. Griet'in atölyeyi temizlemesi hizmetçi ve efendisi arasında gitgide büyüyen bir bağın oluşmasına neden olur. Vermeer, ona *camara obscura* diye adlandırılan aleti anlatmaya çalışır ve ikili arasında ilk kez bir etkileşim olur. Aynı zamanda Vermeer, boya yapımında kullanacağı maddeleri eczaneden alması için Griet'i görevlendirmiştir. Bunu kimse bilmez. Griet'in oturduğu bölgede veba salgını olur ve Griet'in kız kardeşi Agnes vebadan hayatını kaybeder.

Griet, saçlarını kapatan bir başlık giymektedir. Bu onun yetiştirilme tarzının bir göstergesidir. Bir erkekle bu kadar yakın olduğu için tedirgindir. Kadınlığa geçiş sürecinde olan Griet, diğer erkeklerin de ilgi odağı olmuştur. Et alışverişi için gittiği et pazarında, alışveriş yaptığı kasabın oğlu olan Pieter'in ona karşı gösterdiği ilgiyi hissetmektedir. Griet'in annesi de kızının Pieter ile evlenmesini sağlamaya çalışmakta böylelikle aklıktan kurtulacağını düşünmektedir. Vermeer'in patronu denilebilecek seviyede zengin ve evli bir müşterisi olan, sık sık Vermeer'in evine gelip resim siparişleri veren Van Ruijven de Griet'e ilgi duymaktadır. Efendisi Vermeer de her iki erkeğin Griet'e karşı ilgisinin farkındadır. Griet,

tüm bu erkeksi ilginin odak noktası olmasına rağmen kendisini korumaya çalışmaktadır. Babasının bir kaza eseri kör olması, kız kardeşinin vebadan ölmesi, erkek kardeşinin iş bulmak için başka bir kente göç etmesi büyüdüğü Protestan ailenin onu koruyan bağlarından yavaş yavaş kopmasına sebep olmaktadır. Griet, bu koşullar altında ilgi çekici güzelliğiyle erkek egemen bakışlar arasında, tuhaf ve korkutucu bir dünyada doğru yolu bulmanın çabası içerisine girer.

Griet'in Vermeer'e bu kadar yakın olmasının yanısıra, çatı katında renkleri karıştırmada, pigmentleri karıştırarak renkleri oluşturmada Vermeer'e yardım etmesi, biten bir yapıtının ardından sanatçı ile o yapıt hakkında tahlillerde bulunması, düşüncelerini beyan etmesi onu hizmetçi statüsünden sıyrarak sanatçının asistanı konumuna getirir. Efendi ve hizmetçi arasında gizliden gizliye gelişen bağlar zarar verilmek istenilen, kıskançlık yaratan bir duruma sebebiyet verir. Atölyeyi temizleme gibi bir görevinin yanısıra evdeki işlere de yardımda bulunmak ve bu ailenin içerisinde var olabilmeye çalışmaktadır. Vermeer'in eşi Catharine, Vermeer'a ilk kez bu kadar yakın olabilen bir hizmetçiyi kıskanmaktadır. Cornelia, Griet'e sürekli zarar vermeye çalışır. O kadar ileri gitmiştir ki evde bir hırsızlık olayı bile Griet'e kalmak üzereyken her şey açığa çıkar ve yine Vermeer, Griet'in yanında olur. Böylelikle Griet'in evdeki yeri belli olur. Vermeer, onun sayesinde daha fazla resim yapmakta, bu da daha fazla para anlamına gelmektedir. Daha ilk görüşte Griet'i beğenen ve hizmetçileri taciz etmekle ünlenen Van Juijven'in genç kıza karşı ilgisi gitgide daha da büyür ve "iri gözlü" olarak nitelendirdiği hizmetçi kızla birlikte bir resminin yapılmasını ister. Onun ne kadar tehlikeli biri olduğunun herkes farkındadır. Daha önceki bir resimde hizmetçi bir kızı hamile bırakmıştır. Maria Thins de her ne kadar izin vermeyecekmiş gibi gözüксе de Griet ile yapılacak bir resmin iyi para edeceğini düşünmektedir. Van Ruijen, eve her geldiğinde Griet'i rahatsız eder. İstedikini elde eden bir adamdır. Bu durumun Vermeer de farkındadır. Vermeer, her ne kadar Van Ruijven patronu olsa da bu resmi yapmak niyetinde değildir. Griet de bu adamdan korkmaktadır. Onun tüm bu ısrarlarına rağmen Vermeer Van Ruijven'e vermek üzere Griet'in tek başına bir portresini yapacaktır. Van Ruijven, resmi Griet'e sahip olacakmış gibi istemektedir.

Griet, Vermeer'in bir modeli olarak sandalyeye oturur. Catharina'nın bu resimden haberi yoktur. Griet erkeklere bakmanın ve poz vermenin yanlış olduğunu düşündürecek bir ailede büyümüş olmanın vermiş olduğu suçlulukla saçlarını ve kulaklarını göstermekten çekinir. Vermeer, resimde takması için eşi Catharina'nın inci küpelerini takmasını söyler. Maria Thins'in de tüm bu olanlardan haberi vardır. Griet'in tüm karşı çıkmalarına rağmen, roman, Griet'in ressamın bir modeli olarak sandalyeye oturmasıyla doruk noktasına ulaşır.

Birbirlerine karşı hissettiklerini birbirlerinden sakınırlar. Onları tek buluşturan sanatın gücü olur. Evde herşeyi gözetleyen Cornelia'nın sinsi planı sonrası Catherina resmi görür. Resimdeki kız Griet'tir ve onun küpelerini takmaktadır. Griet'i kıskanmıştır çünkü Vermeer, onun hiçbir zaman resmini yapmamıştır. Evde bir kavga çıkar ve Catherina resmi kesmeye çalışır. Vermeer buna engel olur. Hesaplaşma dakikasında Vermeer ve Maria Thins inci küpeleri Griet'e kendilerinin verdiği gerçeğini söyleyemez ve tüm suç Griet'e kalır. Hırsızlıkla suçlanan Griet evden kaçar. Pazar Meydanı'ndaki sekiz yıldızın üzerinde durur. Gideceği yönü bulmaya çalışır. Pieter ile evlenir. Çocukları olur. On yıl sonra Vermeer ölür. Arkasında on bir çocuk ve yüklü bir borç bırakmıştır. Bunun üzerine Vermeer'in kızı ve aynı zamanda Griet ile dost olan Maertge Griet'i bulur ve Catharina'nın onu görmek istediğini söyler. Griet, on yıl sonra tekrar Vermeer'lerin evine gelir. Catharina Vermeer'in vasiyeti üzerine inci küpeleri Griet'e verir. Griet de inci küpeleri satar.*

2.6.2.4 Romanın Metinlerarası Bağlamda *Ekfrastik* Açıdan İncelenmesi (Romanda Kullanılan Resimler)

İnci Küpeli Kız romanını, bir *Künstlerroman*, yani “sanatçı romanı” olarak ele alabileceğimiz gibi ana karakter Griet'in göstermiş olduğu değişim ve karakter gelişimi sayesinde bu romanı bir *Bildungroman* olarak da değerlendirmek olasıdır. Çalışmada da üzerinde durulduğu gibi bu roman, metinlerarası bağlamda başka metinlerin somut olarak varlığının hissedildiği ve anlatıya dahil edilmiş bir roman olarak karşımıza çıkmaktadır. Romandaki diğer metinlerin varlığını, Vermeer'i ve sanatını tanıyan, bilen, donanımlı bir okuyucu Griet'in yapmış olduğu betimlemelerle kolaylıkla fark edebilmekte, Vermeer'in romana dahil edilen resimlerini göz önünde canlandırabilmektedir. Romanda, romana adını veren *İnci Küpeli Kız* tablosunun yanısıra, ressam Vermeer ve farklı ressamalara ait diğer resimler de anlatıya dahil edilmiştir. Vermeer'in resimleri, yazılı bir metin olan romana *ekfrasis* aracılığıyla yani dile dönüştürülerek dahil edilmiştir. Romanın bu özelliği onun *Künstlerroman* ve *Bildungroman* olarak değerlendirilmesinin yanısıra *ekfrastik* bir roman olarak da incelenmesine olanak sağlamaktadır. Metinlerarası bağlamda ele alındığında, görsel sanatların yazılı bir anlatıya dahil edilmesi, çalışmada da incelediğimiz, en basit tabiriyle, “görsel temsilin sözlü temsili” anlamına gelen *ekfrasis* aracılığıyla olmaktadır.

*Bkz, Tracy Chevalier, *İnci Küpeli Kız*, İstanbul, Bilge Kültür Sanat, 2002, ss:7-238.

Ana karakter Griet aracılığıyla Vermeer'in resimleri *ekfrastik* açıdan betimlenmiş ve bahsi geçen görsel sanatlar dile dökülerek romana dahil edilmiştir. *İnci Küpeli Kız* resmindeki kıza adını veren roman kahramanı Griet aracılığıyla yazar Chevalier, Vermeer'in resimlerinin ayrıntılı bir biçimde ele alınmasını sağlamıştır. Bu resimlerin hepsinin romanda bir var olma nedeni vardır. Hepsi birer *ekfrasis* örneği olan bu resimler aracılığıyla romandaki konu aktarımı gerçekleşmiş olmaktadır. Griet aracılığıyla anlatılan bu resimlere betimleyici bir tutumla yaklaşıldığı gibi *retorik ekfrasis*, *yorumlayan ekfrasis*, *niteleyen*, *betimleyen* ve *dramatik ekfrasis* aşamalarının da her biri kullanılmaktadır. İkili karşıtlıklarla da ele alınan bu *ekfrastik* örnekler cinsiyet rolleri bağlamında incelendiğinde, resmi anlatan kişinin kadın olması sebebiyle Vermeer sanatı aydınlatıcı bir yaklaşımla sergilenmektedir. Eril gücün resim üzerindeki egemenliği anlamına gelen cinsiyet rolleri burada Griet aracılığıyla resmin detaylı bir şekilde anlatılmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Resimleri anlatan bir kadın olduğu için cinsiyet rolleri incelemelerinde nesne, gözlemlenen ve edilgen durumda olan kadın iken Griet aracılığıyla kadın nesne değil özne, edilgen değil etken, gözlemlenen değil gözlemeyen konumdadır. Vermeer resimleri sanatsal değerleri ile ifade edilmektedir. *Ekfrasis* incelemelerinde izlenen yöntemlerle ele alındığında romandaki anlam aktarımı gerçekleşmiş olmaktadır. Tüm bunlar bir bütün olarak ele alındığında romandaki *ekfrastik* betimlemeler ve bu betimlemelerin ait oldukları resimler şu şekilde sıralanabilir:

Resim 60



-“Birkaç yıl önce Belediye Binası'nda gördüğümüz resmi anımsıyor musun? Resmi, onu satan Van Ruijven sergiliyordu hani? Rotterdam'dan Schiedam Kapıları'na dek uzanan bir Delft manzarasıydı. Resmin büyük bir bölümünde gökyüzü vardı ve bazı binaların üzerine güneş ışığı vuruyordu.

-Binalardaki tuğlaların ve çatıların sert bir görünüm kazanması için boyaya da kum katılmıştı, diye ekledim. Ve suyun üzerinde uzun gölgeler vardı. Resmin bize en yakın kısmındaki kıyıda da küçük insanlar duruyordu.

-İşte o resim. Babamın göz çukurları, içlerinde sanki hala birer göz varmış gibi genişledi. Yine o resme bakıyor gibiydi.”*

Romanda, Griet ve babası arasında geçen konuşmalarda özellikle, “göz önünde canlandırma ve duygusal bir tepki verme” olarak tanımladığımız *retorik ekfrasis* örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda diyalog aracılığıyla bir resme gönderme yapıldığı için *niteleyen ekfrasis* örnekleri olarak da kabul edilen bu resimlerin betimlemeleri Griet'in gözleri görmeyen babasının zihninde bir pencere açmakta ve betimlenen resmi zihninde canlandırmaktadır. Böylelikle dinleyici konumundan izleyici konumuna geçerek göremediği

*Tracy Chevalier, A.g.y., sf.11.

fakat zihninde canlandırdığı resmi görmekte ve tıpkı *retorik ekfrasislerinde* olduğu gibi duygusal bir tepki vermektedir. İkili arasında betimlenen ilk resim *Delft Manzarası* 'dır. (Bkz, Resim 60) Babası Griet'e, evinde çalışacağı kişinin ressam Vermeer olduğunu resmi betimleyerek hatırlatmakta, romanda alıntılanan resmi okuyucunun da hatırlamasına yardımcı olmaktadır.

Griet, Vermeer'lerin evine hizmetçi olarak gitmek için kendi evinden ayrılırken yaşadığı sokaktan geçer ve çocukluğunu hatırlar. Bu sokağa ait anılarını anlatırken Vermeer'in *Delft'te Bir Sokak* adlı resmine adeta bir gönderme yapmaktadır. Griet'in hareket bildiren fiilleriyle bu resim tekrar canlandırılmaktadır. Griet'in sokaktan geçerken kullandığı hareket bildiren fiiller durağan imgeye bir devingenlik katmakta, Griet sokakta yürümekte, insanlar başlarını kaldırıp merakla ona bakmakta, komşular kapılarını yıkamaktadır. Sessiz duran imgedeki sessizliği dilsel ifadesinde de sürdürerek bozmayan Griet, *niteleyen ekfrasis* örneklerindeki gibi gönderme yaptığı resimle hafızasında duran çocukluğunu okuyucuya aktarmaktadır. Resim, Griet'in ikili karşıtlıklar üzerine yaptığı açıklamasıyla roman anlatısına dahil edilmiştir.

Resim 61



-“Bir bohça içinde toplanmış eşyalarım evimizden ayrıldım. Hala erkendi-komşularımız kapılarının önlerine ve sokağa kovalarla su dökerek evlerinin önlerini temizliyordu. Öteki birçok işimle birlikte bu işi de artık Agnes yapacaktı. Sokakta ve kanallarda oynamak için fazla zamanı kalmayacaktı. Onun da yaşamı değişiyordu. Önlerinden geçtiğim insanlar başlarını sallayıp, merakla beni izlediler. Kimse nereye gittiğimi sormadı ya da bana bir iki hoş söz söylemedi. Bu sokaktan tüm yaşamım boyunca geçmişim, fakat hiç bu kadar yoğun bir biçimde evime sırtımı döndüğümün bilincinde olmamıştım.”*

(Delft'te Bir Sokak)

Griet, Vermeer'in evine ilk geldiğinde evin eski hizmetçisi Tanneke, ona odaları gezdirir ve gösterdiği büyük odalardan birinde gördüğü resim Griet'i çok etkilemiştir. Odada gördüğü resim Vermeer'in çok kullandığı fakat Maria Thins'e ait olduğu bilinen Jacob Jordaens'in *Çarmıhta İsa* adlı tablosudur. Hem Griet hem de romanın konusu üzerinde etkisi olduğu için kurban ediliş sahnesi önemli bir görev üstlenmiştir. İlk defa böyle bir temada

*A.g.y., sf.15.

resim ile karşılaşması onu etkilemiştir. Griet'in resim hakkındaki duygu ve düşüncelerini ifade eden sözleri kullanması bunun yorumlayan bir ekfrasis örneği olduğunu göstermektedir:

Resim 62

*"Aniden dönüp soldaki bir odaya girdi ve ben de onu izledim. Tam karşıdaki duvarda, benden daha büyük olan bir tablo asılıydı. Bu, Bakire Meryem, Tövbekar Mary ve Aziz John ile çevrilmiş olan İsa'yı, çarmıha gerilmiş halde betimleyen bir tabloydu. Resme bakmamaya çalıştım, ama büyüklüğü ve konusu beni çok şaşırtmıştı. O odayı her zaman, Çarmıha Gerilme odası olarak düşüncektim. Orada hiç rahat olamadım. Resim, beni o kadar şaşırtmıştı ki, köşedeki kadını ancak konuştuğunda fark edebildim. -Pekala kızım, dedi. Bu, yeni gördüğün bir şey."**



<http://www.scholarsresource.com/browse/artist/665?page=2,12.02.2011>.

Tanneke, Griet'e evi gezdirirken onu Vermeer ve Cahtarina'nın yattıkları odaya götürür. Burada gördüğü ve bahsettiği resim Bartolomé Esteban Murillo'ya ait *Maguşların Hayranlığı** tablosudur. Metinlerarası bağlamda ele alınan bir başka gönderge resimdir. *Niteleyen ekfrasis* olan bu resim ile Meryem'e atfedilen kutsallık ve annelik, romanda sürekli doğum yapan Cahtarina'yla özdeşleştirilmek istenmiştir:

Resim 63



*- "Yatağın çevresinde yeşil ipek perdeler asılıydı. Odanın içinde başka mobilyalar da vardı- abanoz kakmalı büyük bir dolap, pencerelerin yanına itilmiş açık renkli, ahşap bir masa ve bunun çevresine dizilmiş İspanyol tarzı deri kaplı birkaç sandalye. Ama dikkatimi çeken yine resimler oldu. Burada, öteki odalardan daha fazla resim asılıydı. İçimden on dokuzaya kadar saydım. Çoğu portreydi- her iki ailenin üyeleri gibi görünüyordu. Ayrıca Bakire Meryem ve Bebek İsa'a tapınan üç kraldan birinin resmi de vardı. Her ikisine de endişeyle baktım."**

(Maguşların Hayranlığı)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCneccimler>, 30.09.2011.

* A.g.y.,sf.21.

* <http://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCneccimler>, 30.09.2011. Münecimler veya Maguşlar: Hıristiyan geleneğinde bebek İsa'ya "Yahudilerin Kralı" olarak hürmetlerini sunmak için Doğudan geldiğine ve hediye olarak altın, günnük ve mür getirdiğine inanılan soylu hacılar. Kitabı Mukaddes'te isimlerinden ya da kral olduklarından bahsedilmez ancak sonraki dönem efsanelerde Gaspar, Melkior ve Baltazar isimli üç kral oldukları söylenir. Batı efsanelerinde üç kişi, doğu efsanelerinde 12 kişi oldukları söylenir. Kitabı Mukaddes'te Maguşlardan sadece Matta İncili'nin ikinci bölümünde bahsedilir.

* A.g.y.,sf.23.

Griet, daha sonra kime ait olduğu bilinmeyen bir başka *Çarmlı Germe* resmi ile karşılaşır. Bu resim kendi kaldığı odanın duvarında asılıdır. İsa'yı anlatan bu resimler *yorumlayan ekfrasis* örnekleridir. Griet, resimler karşısında hissettiklerini yorum yaparak aktarmaktadır. Roman konusuyla bu resimler arasındaki bağ kurban ediliş temasıdır. Nitekim Griet de romanın sonunda bir nevi kurban edilmiştir:

*“Tam mumu söndürecektim ki, ayağımın dibinde asılı olan resmi gördüm. Doğrularak baktım; uykum tamamen kaçmıştı. Bu, İsa'yı çarmlı gerilmiş halde gösteren başka bir resimdi, yukarıdakinden daha küçüktü ve en az onun kadar rahatsız ediciydi. İsa, başını acı içinde geriye atmıştı ve Mary Magdalene'nin gözleri acı içinde kıvranıyordu. Bu resmin asılı olduğu bir odada uyuyabileceğimi düşünemiyordum. Resmi duvardan indirmek istiyordum, ama buna cesaret edemiyordum. O gece yorgun olmama karşın iyi uyuyamadım. Sonunda hava aydınlanmaya başladığında resim yeniden görüldü. Bakire Meryem'in eğilip bana baktığından emindim. Yatağımın başındaki Çarmlı Gerilme resmini bu natüromortlardan biri ile değişsem acaba farkına varan olur muydu?”**

Griet, Vermeer'in odasını temizlediğinde sanatçının henüz bitirmediği bir resmini inceler. Bu resim *İnci Kuyulu Kadın* resmidir. Bu resim, Van Ruijven'in eşinin resmidir. Resimde kadının üzerindeki kıyafet ve takılar Griet'in ilgisini çekmektedir fakat kendisinin bir hizmetçi olması bu gibi bir yaşam tarzına sahip olamayacağına inanmasına neden olmaktadır. Burada ayrıntılı bir betimleme ve yorum yapıldığı için *betimleyen ve yorumlayan ekfrastik* söz konusudur. Aynı zamanda Van Ruijven'in eşinin resimlerinin betimlenmesi, romanda ele alınan temalardan birinin, sınıf farklılıklarının aktarıldığı kesitlerdir. Resmi ilk gördüğünde duvarda asılı olan harita daha sonra kaldırılmıştır.

Resim 64



*“Bu arada, şövalenin çevresini temizlemeyi sürekli geciktiriyordum. Neden bilmiyordum, fakat üzerindeki resme bakmaktan çekiniyordum. Resme bakmamaya çalışarak şövalenin kendisini temizlemeye başladım. Fakat gözümü sarı saten ilişince durmak zorunda kaldım. Masanın önünde bir kadın duruyordu, yüzünü duvarda asılı bir aynaya döndüğü için profilden görünüyordu. Kenarları beyaz ermin işlemeli, zengin bir sarı saten manto giyiyordu ve saçında, o günlerde moda olan beş kenarlı, kırmızı bir kurdele takılıydı. Sol tarafındaki pencereden üzerine ışık geliyordu; yüzünü ve alnının ince kıvrımlarıyla burnunu aydınlatıyordu. Boynuna taktığı inci kolyeyi deniyordu, kurdeleleri tuttuğu eli havadaydı. Aynadaki kendi görüntüsünden büyülenmiş bir halde, herhangi birisinin ona baktığının farkında değilmiş gibi görünüyordu. Arkasındaki aydınlık beyaz duvarın üzerinde eski bir harita asılıydı ve masanın karanlık tarafında, az önce tozlarını aldığım mektup, pudra fırçası ve öteki nesnelere duruyordu. O mantoyu giymek ve inci kolyeyi takmak istiyordum. Bu kadının resmini yapan insanı tanımak istiyordum. Resme son bir kez baktım, fakat o kadar dikkatle bakıyordum ki, birşeylerin yitip gittiğini hissettim. Bu, gece gökyüzünde bir yıldız bakmak gibiydi- eğer yıldızla dosdoğru bakarsam onu güçlükle görebiliyordum, fakat gözümün ucuyla baktığımda çok daha parlak oluyordu.”**

(İnci Kuyulu Kadın)

*A.g.y.,sf.34.

*A.g.y., ss: 40-41.

İnci Kolyeli Kadın resmi, Griet ve babası arasında bahsi geçen bir diğer *retorik ekfrasis* örneğidir. Griet, bu resmi babasına zihninde canlandırabileceği şekilde anlatmaktadır.

Resme *retorik ekfrasislerinde* olduğu gibi *enerji (energia)* katar:

-“*Ama sen stüdyosuna girdin – bize orayı temizlediğini ve eşyaların yerlerini ölçtüğünü anlattın, ama üzerinde çalıştığı resim hakkında hiçbirşey söylemedin. Bana resmi anlatsana.*

-*Onu sana kafanda canlandırabileceğin bir biçimde nasıl anlatacağımı bilemiyorum.*

-*Bir dene. Zihnimde ancak çok zayıf bir kopyasını yaratabilsem de, bir ustanın resmini düşünmek bana keyif verir.*

*Böylece, boynuna inci kolye takan kadını anlatmaya çalıştım, havada duran ellerini, aynada kendine bakışını, pencereden yüzüne vuran aydınlığı, sarı mantosunu ve onu bizden ayıran, resmin karanlık ön planını. Babam büyük bir ilgiyle dinledi, ama, arka duvardaki aydınlık, o kadar ılıktı ki, ona baktığında yüzüne vuran güneşin ılıkliğini hissediyorsun, diyene kadar yüzünde bir duygu belirtisi görülmedi. Başını salladı ve gülümsedi, sonunda anladığı için mutluydu.”**

Griet, kendi evine gittiği zamanlarda babasına resimleri anlatmaya devam eder. Bunlardan bir tanesi de *Su Sürahlili Kadın* resmidir. Bu resme modellik yapan fırıncının kızıdır. Daha sonra bu resme Griet de modellik yapacaktır. Diyalog arasında geçen *niteleyen bir ekfrasis* örneğidir:

Resim 65

-“*Pencerenin olduğu aydınlık bir köşede fırıncının kızı duruyor, diye başladım sabırla. Yüzü bize dönük ama, sağındaki pencereden dışarı bakıyor. Üzerinde, siyah çizgileri olan sarı renkli, ipek ve kadifeden yapılmış dar bir korsaj, koyu mavi bir etek ve ikiköşesi çenesinden aşağı sarkan beyaz bir başlığı var.*

-*Senin başlığın gibi mi?” diye sordu babam.*

-*Evet, benimki gibi.*

-*Kadın ne yapıyor? diye sordu bir an durduktan sonra.*

*Bir eliyle masanın üstünde duran kalay kabı tutuyor ve öteki eliyle de yarısına kadar açık duran pencereyi. Kalay kabı yerinden alıp içindeki suyu pencereden aşağı dökmek üzere, fakat yaptığı işin tam ortasında durmuş ve düş görür ya da pencerenin dışındaki bir şeye bakar gibi bir hali var.”**



(Su Sürahlili Kadın)

Fırıncının kızının hastalanması üzerine bu resme Vermeer’in isteğiyle Griet modellik yapar. Vermeer, Griet’e yapmış olduğu dilsel açıklamalarla görsel olan resmin meydana gelmesine sebebiyet verdiği, Griet’in vereceği pozu dilsel ifadelerle oluşturduğu için bu sahne *yorumlayan ekfrasis* başlığı altında incelenen bir *tableau vivant* örneği olarak ele alınmaktadır. Böylelikle Vermeer, Griet’in tavır ve davranışlarından onun düşünceli halini anlayabilmekte ve dolaylı olarak resme yorum yapmış olmaktadır. Tablo etkisi yine Vermeer’in söze girmesiyle bozulmuş olmaktadır:

* A.g.y., sf.51.

* A.g.y.,ss: 93-94.

“Bir sabah temizliğimi yaparken içeri girdi ve hastalandığı için gelemeyen fırıncının kızı yerine poz vermeme istedi.

- Şöyle bir bakmak istiyorum, dedi. Orada birisinin durması gerek. İtiraz etmeden fırıncının kızının durduğu yere gittim. Elimin birini su kabının üzerine, ötekini de pencerenin çerçevesine koydum.

-Başını öne eğ, dedi. Ve aşağı bak, bana değil. Evet, işte oldu. Hareket etme.

Yüzüm kızardı. Bana böylesine ilgiyle bakacağını tahmin etmemiştim. Şimdi o resimlerden birinin içinde duruyordum.

-Baktığın şeye bakma, dedi. Bunu yüzünde görebiliyorum. Senin dikkatini dağıtıyor. Çok düşünüyorsun, dedi oturduğu yerde kıpırdanarak..

-Özür dilerim efendim, ne yapacağımı bilemiyorum.

-Gözlerini kapamayı dene. Kapadım. Bir süre sonra, ellerimdeki pencere çerçevesini ve su kabını hissettim. Sonra arkamdaki duvarı, solumdaki masayı ve pencereden gelen soğuk havayı hissettim.

-Güzel, dedi. Bu iyi Teşekkür ederim Griet. Temizliğine devam edebilirsin.”*

Griet, Vermeer’in atölyesini temizleyen ilk hizmetçi olmuştur. Evin eski hizmetçisi Tanneke bu durumu kışkırdığı için Vermeer’in kendisinin de resmini yaptığını söyler. Bahsettiği resim Vermeer’in *Süt Döken Kadın* resmine bir göndermedir. Bu bir *niteleyen ekfrasis* örneğidir.

Resim 66



“Beni kıskanıyordu. Kendisinin girmesine izin verilmediği stüdyoyu temizlemiştim. Tanneke elinde bir bone ile doğrulduğunda şöyle dedi:

-Beyefendi bir keresinde benim resmimi yapmıştı. Ben bir kaba süt dökerken. Herkes bunun, onun en iyi resmi olduğunu söylemişti.

-Onu görmek isterim, diye yanıt verdim. Hala burada mı?

-Ah, hayır, Van Ruijven onu satın aldı.

Bir süre düşündüm.

-Demek ki Delft’in en zengin adamlarından biri hergün senin resmine bakmaktan keyif alıyor.

Tanneke sırtı, lekeli yüzü giderek daha da genişledi. Doğru sözcükler onun moralini anında düzeltmişti. Bu doğru sözcükleri bulmak da bana kalmıştı. Yine eski haline dönmeden gitmek için arkamı döndüm.”*

(Süt Döken Kadın)

Romanın ilerleyen bölümlerinde, Maria Thins, Van Ruijven ile resminin yaptırılmasını istemeyen Griet’e yine bu resme gönderme yaparak yanıt verir. Tanneke, sorgulamayan ve düşünmeyen bir hizmetçi olarak edilgen ve gözlemlenen sessiz imgeyi temsil etmektedir. Bunu Maria Thins’in *yorumlayan ekfrasisi* ile anlamak mümkündür:

“Tanneke kendinden hoşnut bir biçimde, kafasından tek düşünce geçmeden aylarca süt dökerken ona poz verdi. Tanrı onu korusun! Ama- sen hayır, sen birçok şey düşünüyorsun ve hiç konuşmuyorsun. Bu düşünceleri merak ediyorum.”*

* A.g.y.,ss: 102-103.

* A.g.y.,ss: 41-42.

* A.g.y.,sf.162.

Griet,'in evde gördüğü resimlerden bir tanesi de Jan Davids De Heem'e(1648/49) ait meyveli, ıstakozlu natürmort resmidir.* Romanda, bu resme de bir gönderme yapılır. Bu resim belirli bir seviyedeki yaşam tarzını simgelediği gibi Griet'in hizmetçiliğine de vurgu yapmaktadır.

Resim 67

*“Döndüğümde, Catharina, sıranın üzerinde oturmuş, Johannes'in mamasını yedirdiyordu. Ona aldığım eti gösterdim ve başını salladı. İçeri girmek üzereyken alçak bir sesle, “Kocam stüdyoyu inceledi ve temizliğin hoşuna gittiğini söyledi.” Bunları söylerken yüzüme bakmadı. “Teşekkür ederim hanımefendi.” İçeri girdim, meyveler ile bir ıstakozdan oluşan natürmorta baktım ve düşündüm, “Demek gerçekten kalacağım.”**



Griet, evde kaldığı süre içerisinde Vermeer'in kızlarından bazıları ile anlaşır. Bunlardan en küçüğü Aleydis, Griet'e kanala su almaya giderken eşlik etmek istediğinde Vermeer'in *Avluda Hizmetçi ve Çocuk* adlı resminin dramatize edilerek anlatıya dahil edildiği görülmektedir. Resimdeki karakterler Griet ve Aleydis tarafından dramatize edilmekte, karakterler konuşmakta ve hareket etmektedir. Resim bir *dramatik ekfrasis* örneği olarak değerlendirilebilir.

Resim 68



*-“Aleydis, dedim elimi en küçük kıza uzatarak, Bana kanalın neresinden su aldığınızı gösterebilir misin? Elim tuttu ve başını kaldırıp bana baktı. Gözleri, parlak birer gri para gibiydi. Sokağın karşı tarafına geçtik.”**

(Avluda Hizmetçi ve Çocuk)

*Jan Davids De Heem'e ait meyveli, ıstakozlu natürmort için bkz, <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/h/heem/jan/index.html>, 01.11.2011.

*A.g.y.,sf.44.

*A.g.y.,sf.25.

Griet, Maria Thins ve kızı Catherina arasında geçen bir konuşmaya kulak misafiri olur. Maria Thins ve kızı bir skandala neden olan resmi aralarında konuşmaktadırlar. *Niteleyen ekfrasis* örneği olan resim için aralarında şöyle bir konuşma geçer:

-“Son resmi anımsıyor musun? diye anımsattı Maria Thins kızına. Hizmetçi kız. Van Ruijven ve kırmızı elbise giymiş hizmetçi kızın resmini hatırlıyor musun?
Catharine homurtulu bir kahkaha attı.
-Ne kadar büyük bir skandal olmuştu!”

Bu resim, Vermeer’in *Şarap Kadehi* (Bkz, Resim 69) resmidir. Resme modellik yapanlardan bir tanesi de Van Ruijvendir. Griet, skandalın nedenini et pazarında çalışan Pieter’a sorar. Pieter, bu sorunun cevabını kendi bakış açısıyla ele almaktadır. Böylelikle burada cinsiyet rolleri açısından bir yaklaşım söz konusudur. Pieter, resmi yorumlayan bir ifadeyle eril göz için kadının yerini belirten ifadelerle aktarır. Resmi de *yorumlayan ekfrasis* örneklerinde olduğu gibi şu biçimde anlatır:

Resim 69

-“Evet, hatırlıyorum, Et Pazarı’nda duymayan kalmamıştı, diye yanıtladı kıkırdayarak.

Tezgahın önüne doğru eğilip, inek dillerini sergilemek için dizdi.

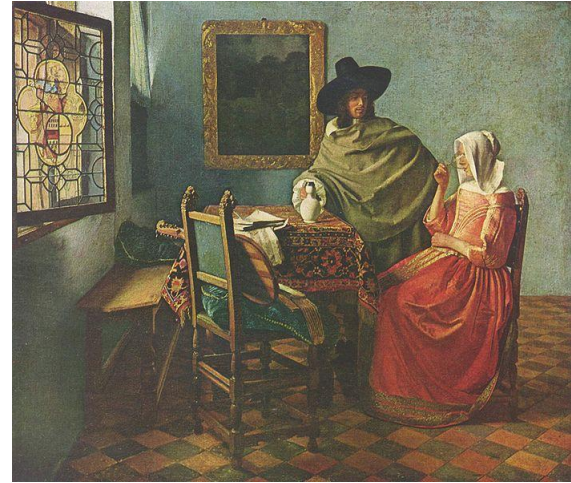
-Bundan birkaç yıl önceydi. Anlatılanlara göre Van Ruijven, evindeki hizmetçilerden birinin, kendisiyle birlikte bir resminin yapılması için poz vermesini istemiş. Hizmetçi kıza, eşinin elbiselerinden birini giydirmişler, kırmızı bir elbise. Van Ruijven, ayrıca kızın elinde bir şarap kadehi olsun istemiş ve her poz verişlerinde kız şaraptan içmek zorunda kalmış. Elbette, resim daha bitmeden, kız Van Ruijvenden hamile kalmış.

-Kıza sonra ne oldu?

Pieter omuz silkti.

-Öyle kızlara ne olur sanıyorsun?

Söyledikleri kanımı dondurdu. Buna benzer öyküleri elbette daha önce de duymuştum, fakat hiçbiri bana bu kadar yakın değildi. Catharina’nın elbiselerini giyme hayallerimi, Van Ruijven’in koridorda çenemi tutuşunu ve efendime “Onun resmini yapmalısın,” deyişini anımsadım.”*



(Şarap Kadehi)

Romanda gönderme yapılan diğer *ekfrasis* örnekleri Van Ruijven’in eşinin modellik yaptığı resimlerdir: *Mektup Yazan Hanımefendi* (Bkz, Resim 70) ressamın bakış açısıyla ve kullandığı dilsel ifadelerle oluşturulduğu için dolayısıyla resimde ne görüldüğünün de dilsel bir şekilde aktarılması söz konusudur. Bu sahne bir *betimleyen ekfrasis*ten ziyade canlı bir resmin dilsel bir şekilde aktarılması söz konusu olduğundan *yorumlayan ekfrasis-tableau vivant* örneği olmaktadır. Bunun yanı sıra *Pencere Yanında Lavta Çalan Kadın* (Bkz, Resim 71) bir *niteleyen ekfrasis* örneğidir.

*A.g.y.,sf.131.

Resim 70



(Mektup Yazan Hanımefendi)

“Mantoyu sanki kendisininmişçesine üzerine geçiriverdi. İnci küpeleri kulaklarındaki deliklere geçirdikten sonra kadın yeniden oturdu. “Bana bak,” dedi efendim. Ona baktı. Gözleri iri ve koyu renkliydi, neredeyse siyah. Efendim, masanın üzerine bir örtü serdi, sonra ilk serdiğini mavi bir örtüyle değiştirdi. İnci kolyeyi ilk önce uzunlamasına, sonra tomar halinde, sonra yine uzunlamasına masanın üzerine yerleştirdi. Kadından otururken öne eğilmesini istedi. Kadının eline bir tüy kalem ve kağıt vermişti. Masaya eğilmiş bir biçimde sandalyede oturuyordu, sağında bir mürekkep hokkası duruyordu. Kadının alnına ve masaya dayadığı sarı mantoya sarılı sağ kolunun üzerine ışık vuruyordu. “Sol elini hafifçe kaldır,” dedi. “İşte.” Kadın birşeyler yazdı. “Bana bak, “ dedi efendim. Kadın ona baktı.”Bir dahaki gelişinde saçına pembe yerine beyaz kurdeleler tak ve saçını arkadan topladığın yere sarı bir kurdele bağla.” Ertesi gün Cahtarına'nın mücevher kutusunu getirip masanın üzerine yerleştirdi. Kutunun çekmecelerindeki anahtar deliklerinin çevresi, incilerle işlenmişti.”*

Resim 71

“Efendimin, kolyeli resimden önce bu kadının bir resmini daha yaptığını duymuştum, lavta çalarken. Belki de efendimin tam istediği bir modeldi.”*



(Pencerenin Yanında Lavta Çalan Kadın)

Van Ruijven Vermeer'lere bir yemek davetine gelir ve bir daha ki resim üzerine tüm aile konuşmaktadır. Van Ruijven bakışlarıyla Griet'i rahatsız etmekte ve onunla olacağı bir resim konusunda ısrarını sürdürmektedir. Maria Thins konuşmasında Van Ruijven'in de içinde olduğu niteleyen ekfrasis örneği olan *Müzik Dersi* resmine gönderme yapar:

*A.g.y.,sf.133

*A.g.y.,sf.134.

Resim 72



(Müzik Dersi)

“-Müzik dersini gösteren tablodan hoşnut kalmıştınız öyle değil mi? dedi. Böyle bir resmin arkasından yine müzikle ilgili bir resim ne güzel olur! Yine bir ders olabilir ya da bir konser, belki içinde daha fazla insanla, birkaç da izleyici.
-İzleyiciler beni ilgilendirmiyor, dedi Van Ruijven. Ama resimde ben olacağım, lavta çalacağım. Biraz duraksadıktan sonra ekledi. Resimde onu da istiyorum.
Beni işaret ettiğini anlamak için ona bakmama gerek yoktu. Catharina'nın neşeli bir sesle şöyle dediğini duydum:
-Ne güzel bir fikir! Tıpkı kırmızı elbiseli hizmetçiyle yaptırdığınız resim gibi. Onu hatırlıyor musunuz? ”*

Bir sonraki resim için anlaşılır ancak Van Ruijven ile resimde kimin olacağı belli değildir. Vermeer, Griet'in Van Ruijven ile resmini yapmak niyetinde değildir. Bir sonraki resim Van Ruijven'in kız kardeşi ve ablasıyla modellik yaptığı Vermeer'in *Konser* adlı tablosudur. Bu resimde Griet olmayacaktır. Fakat Van Ruijven, Griet'i hala istemektedir. Griet, Vermeer'in resmini ayrıntılı bir betimleme anlamına gelen *betimleyen ekfrasis* aracılığıyla babasına anlatır:

Resim 73

“Genç bir kadın, klavsenin başına oturmuş müzik çalıyor. Üzerinde sarı ve siyah renkte bir korsaj var- fırıncının kızının giydiğiyle aynı- beyaz saten bir etek ve saçında da beyaz kurdeleler var. Klavsenin kıvrımında başka bir kadın daha var, elinde bir kağıt tutuyor ve şarkı söylüyor. Yeşil, kenarları kürk işlemeli bir hırka ve mavi bir elbise giyiyor. Kadınların arasında da, sırtı bize dönük bir adam oturuyor.

-Van Ruijven,” diye sözümü kesti babam.

-Evet, Van Ruijven. Yalnızca sırtı, saçları ve elinde tuttuğu lavtası görünüyor. ”*



(Konser)

Romanın doruk noktası olarak adlandırabileceğimiz bölüm Griet'in resminin yapıldığı süreci göstermektedir. Vermeer, Griet'in Van Ruijven ile değil tek başına resmini yapacaktır. Böylelikle Van Ruijven *Şarap Kadehi* adlı resimde hizmetçi kıza yaptığını Griet'e yapamayacaktır. Griet'e bedenen olmasa bile onun bir resmine sahip olarak tatmin olacaktır.

* A.g.y.,ss:159-160.

* A.g.y.,sf.180.

Resmin yapılış aşamasında Griet ne bir hanımefendi gibi ne de bir hizmetçi gibi görünmek istemektedir. Saçlarını açmak istemez. Vermeer ona bez parçaları getirir ve saçlarını örtmesini ister. Griet, saçlarını bu bez parçalarıyla örterken Vermeer, onun saçlarını görür. Bu, Griet için büyük bir sırrın ortaya çıkmasıdır. Ahlaki açıdan zedelendiğini düşünmektedir. Bu esnada duvarda asılı olan tabloyu fark eder. Bu resim Dirck Van Baburen'in *Genelev Patroniçesi*'dir. (Bkz, Resim 74) Vermeer'in sanatına saygı duysa da içinde bulunduğu durumdan tedirgin olmuştur. *Betimleyen ekfrasis* örneği olan açılımı şöyledir:

Resim 74



-“Beklerken, klavsenin arkasındaki duvara astığı ve konser resminin bir bölümünü oluşturacak tabloları inceledim. Solda bir manzara asılıydı, sağdaki resimde de üç kişi vardı- lavta çalan ve göğsünün büyük bir bölümünü açta bırakan bir elbise giymiş bir kadın, kolunu kadına dolamış bir beyefendi ve yaşlı bir kadın daha. Adam kendini kadına beğendirmeye çalışıyordu, yaşlı kadın da adamın uzattığı parayı alıyordu. Resim Maria Thins'e aitti ve bana adının “Genelev Patroniçesi” olduğunu söylemişti.”*

(Genelev Patroniçesi)

http://en.wikipedia.org/wiki/Dirck_van_Baburen, 17.10.2011.

Griet ile resim çalışmalarına başlarlar. Griet artık ona modellik yapmaktadır ancak Vermeer'in eşi Catharina bu durumdan habersizdir. Maria Thins de bu resim sayesinde Van Ruijvenden iyi para geleceğini düşündüğünden Vermeer'e destek olur. Catharina'nın bu durumu kıskanacağını farkındadır. *Yorumlayan bir ekfrasis* örneği ile Griet, kendisini adeta bir başkasıymış gibi hissettiren *İnci Küpeli Kız* resmini okuyucuya şu biçimde aktarmaktadır:

Resim 75

-“Bu, Van Ruijven'in hoşuna gidecek ama benim değil.

-Resme bakabilir miyim, efendim?

-Pekala, dedi bir süre sonra.

Resim, ötekilere hiç benzemiyordu. Yalnızca ben vardım, başım ve omuzlarım görünüyordu, ortamı yumuşatacak ya da göze batacak masalar, perdeler, pencereler veya pudra fırçaları yoktu. Gözlerimi iri yapmıştı, ışık yüzüme vuruyordu fakat, yüzümün sol tarafı gölgede kalıyordu. Üzerimde mavi, sarı ve kahverengi giyecekler vardı. Başıma sardığım kumaş, beni farklı biri gibi gösteriyordu, sanki başka bir kentte, hatta tamamen başka bir ülkede yaşayan bir Griet gibiydim. Arka plan siyahtı ve bu beni yapayalnız gösteriyordu, fakat birisine baktığım belliydi. Sanki, asla gerçekleşmeyeceğini bildiğim bir şey bekler gibiydim. Haklıydı- resim Van Ruijven'in hoşuna gidebilirdi ama eksik olan bir şey vardı. Öteki resimlerinde kullandığı, insanın gözünü alan bir parlaklık noktası, ürperdim.”*



* A.g.y.,sf.195.

* A.g.y.,sf.197.

Resim meydana çıktıkça resimde eksik olan bir şey vardır. Vermeer bu eksikliği eşi Catharina'nın inci küpeleriyle gidermeye çalışır. Griet kulaklarını delmek zorunda kalır ve eşinden habersiz küpelerini takacaktır. Bu resim aracılığıyla farklı bir kişi olduğunu hissetmektedir. Vermeer'e yakın olacağını hissetse de bu durum onu tedirgin etmektedir. Vermeer kullandığı dilsel ifadelerle görsel olan resmi oluşturmakta dolayısıyla resmin dilsel bir ifadesi de aktarılmış olmaktadır. Resmi beğendiğini ifade ettiği bu sahne yine *yorumlayan ekfrasis* başlığı altında incelenen bir *tableau vivant* örneğidir. Nitekim Griet de resim yapılırken kendi yorumunu ve düşüncesini aktarmaktadır.

“-Şimdi işimize başlayalım. Başımı biraz öne eğ.

Bana baktı.

-Dudaklarını ıslat Griet.

Dudaklarımı ıslattım.

-Ağzını biraz arala.

Saygın kadınlar, resimlerde ağızlarını açmazlardı. Beni mahvettin, diye düşündüm. Dudaklarımı yeniden ıslattım.

-Güzel, dedi.”*

Vermeer, Maria Thins ve Griet arasında ki bu gizli olay Vermeer'in sinsi ve Griet'i istemeyen kızı Cornelia tarafından açığa çıkarılır. Annesi Catharina'yı Vermeer'in atölyesine götürür. Catharina, Vermeer'in yaptığı resme bakar. Eşi, Griet'in bir resmini yapmaktadır ve onun inci küpelerini takmıştır. Griet'i kıskanır çünkü eşinin Griet'e karşı ilgisinin farkındadır ve eşi bugüne kadar onun bir resmini yapmamıştır. Elindeki makasla resmi kesmek ister fakat Vermeer buna engel olur. Catharina, Griet'i inci küpelerini çaldığı için hırsızlıkla suçlar. Gerçeği bilmelerine rağmen ne Vermeer ne de Maria Thins küpeleri Griet'e kendilerinin verdiğini söylemezler. Griet, Catharina'nın hırsızlık suçlamaları ve Vermeer'in çaresiz bakışlarıyla evi terk eder. Bu olaydan sonra Vermeer'in kızlarından Maertge, Griet'i görmeye gelir ve babasının onun da bir resmini yaptığını söyler. Vermeer'in *Genç Kız Portresi* adlı resmine gönderme yapar:

Resim 76



(Genç Kız Portresi)

“-Maertge bir gün neşeyle yanıma gelip şöyle dedi:

-Babam benim resmimi yapıyor, tıpkı seninkisi gibi. Yalnızca beni, omzumun üzerinden ona bakarken. Biliyorsun, böyle bir resim hiç yapmamıştı.

Tıpkı benimki gibi değil, diye geçirdim içimden. Kesinlikle benimki gibi değil.”*

*A.g.y.,sf.204.

*A.g.y.,sf.229.

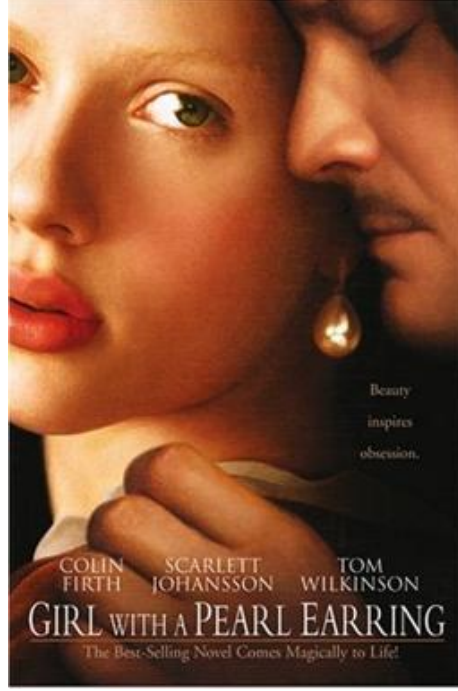
İnci küpeler, Griet'in eline on sene sonra geçer. Vermeer, inci küpeleri ona bırakmıştır. Griet, uğruna adeta kurban edildiği bu küpeleri satar. Bu küpeler onun için masumiyeti simgelediği kadar hiçbir zaman ulaşamayacağı zenginliğin bir sembolüdür de. Ona ulaştığı anda herşeyini kaybettiğini hissetmiştir. Saflığını, masumiyetini, ahlakını ve aşkını. Sanat ve gerçek yaşam, sınıf farklılıkları, kutsal ve kutsal olmayan gibi karşıtlıklarla dolu, içine düştüğü bu dünya içerisinde kim olduğunu ve ne yapması gerektiğinin yolculuğuna çıkmıştır. Kendi sınırlarını zorlayarak, güneşe yakın uçan ve kanatlarının erimesi üzerine kendi trajik sonunu hazırlayan İkarus'un aksine Griet sınırlarını bilmiş ve kim olması gerektiğinin bilincine varmıştır. Griet, romanda gösterdiği bu karakter gelişimi ile Vermeer'in resimlerinde ele aldığı zengin modelleri gibi olmadığını, Van Ruijven gibi eril gücü temsil eden kişilerden uzak durması gerektiğinin farkındadır. Her ne kadar roman sonunda Griet bir kurbanmış gibi gözüksede bu onun trajedisi değil aksine göstermiş olduğu karakter gelişiminin bir göstergesidir.

Griet, Vermeer'e verdiği pozunda, ona doğru yönlendirdiği bakışlarında aslında herşeyi gören, anlayan, düşünebilen bir kız yansıtmıştır. Yöneltiltiği bakışlarıyla kadın-erkek, zengin-fakir, ezen-ezilen hiyerarşisinden sıyrılarak bakılan bir obje değil bakan bir özne, kimlik olmuştur. Griette görülen bu karakter gelişimi Vermeer'in resimleri sayesinde olmuştur. Bu resimlerle girmiş olduğu *ekfrastik* etkileşim sayesinde sanatın gücüyle gelişmiş, gerçeği görebilmiş, kim olduğunu anlayabilmiştir. Vermeer için sanatsal çalışmalarında önemli bir yer olan ev, Griet içinde gerçeği görebildiği ve bu gerçeğe karşı bilinçlendiği bir uzam olmuştur. Sanat aracılığıyla gören, gözlemleyen, etken, düşünen, yorum yapan, kendisini ifade edebilen bir ben, bir özne olabilmeyi başarmıştır. Bir hizmetçi olarak sosyal konumu onu diğerleri arasında bir öteki yapsa da sanat ile olan etkileşimi onu herkesten farklı kılmıştır. Bu da *ekfrastik* betimlemelerin Griet'in göstermiş olduğu karakter gelişimindeki etkisiyle anlatılabilmektedir.

2.6.3 Peter Webber, *İnci Küpeli Kız* Filmi

2.6.3.1 Filmin Kimliği

Resim 77



Filmin Künyesi: *

Yönetmen: Peter Webber

Senaryo: Olivia Hetreed

Görüntü Yönetmeni: Eduardo Serra

Kurgu: Kate Evans

Müzik: Alexandre Desplat

Yapımcı: Andy Paterson, Anand Tucker

Yapım yılı ve  lkesi: 2003, İngiltere / Lüksemburg

Vizyon Tarihi: 26.03.2004

T r: Dram

Süre: 95 dk.

Dağıtımcı: Chantier Films

Resmi web sitesi: www.girlwithapearlearringmovie.com/

Oyuncular: Colin Firth, Scarlett Johansson, Tom Wilkinson, Cillian Murphy, Judy Parfitt, Essie Davis

ÖDÜLLER

■2004 Los Angeles Film Eleştirmenleri - En İyi Görüntü: Eduardo Serra

■2003 Camerimage - En İyi Görüntü: Eduardo Serra

■2003 Dinard İngiliz Film Festivali - İzleyici ve En İyi Yönetmen  d l : Peter Webber

■2003 San Sebastian Uluslararası Film Festivali - En İyi Görüntü: Eduardo Serra ve En İyi Yönetmen: Peter Webber

■2003 San Diego Film Eleştirmenleri - En İyi Görüntü: Eduardo Serra

■ 2004 En İyi Sinematografi Oscar Adayı

■2004 En İyi Sanat Yönetmeni Oscar Adayı

■2004 En İyi Kostüm Tasarımı Oscar Adayı

*Kültür Sanat Filmler, *İnci Küpeli Kız* (*Girl with a Pearl Earring*), NTV-MSNBC, <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/263225.asp>, 26.03. 2004.

Bir İngiliz yapımı olan ve yönetmenliğini Peter Webber'in üstlendiği 2003 tarihli *İnci Küpeli Kız* filmi Tracy Chevalier'in aynı adlı romanından beyaz perdeye bir uyarlamadır. 26 Mart 2004 yılında beyaz perdeyle buluşan filmin görüntü yönetmenliğini, Vermeer'in kullandığı ışığı başarılı bir biçimde yansıtmayı başaran Eduardo Serra yapmıştır. Tracy Chevalier'in kaleminden çıkan, senaryosunu Olivia Hetreed'in yazdığı *İnci Küpeli Kız* filmi, Hollandalı ünlü ressam Johannes Vermeer'in yaşantısından kısa bir kesiti gözler önüne serdiği için, onun sanatını, sanatçı kimliğini, yaşadığı evini, Delft kentini, mensubu olduğu o dönemin koşullarıyla verdiği için biyografik bir film örneğidir. Sanatçı biyografileriyle dikkat çeken ve sanat duygusunu yansıtmayı *İnci Küpeli Kız* filmiyle de başaran yönetmen Peter Webber, Vermeer'in evinin karışık görünmesini istediğini belirterek evin bir sürü çocuk ve sesle dolu olduğunu, üstelik evin bir kanala doğru baktığını, kafeleri ve marketleri ile evin yarım blok uzaklığında bir ana meydanın olduğunu vurgulamaktadır. Kanal tarafından avluya açılan koridor ve birbiriyle bağlantılı alt kat odaları ile izleyene evin geniş olduğunu, mahremiyetin olmadığını, Griet'in de her an izlenildiğini hissetmesini sağlamaya çalıştıklarını belirtmektedir.

Film yapımcıları, birçok resimde idealize edilmiş görüntüler olduğu düşüncesinden yola çıkarak özellikle dış uzamları belirgin bir gerçekçilikle göstermektedirler. Yolları çiftlik hayvanları ve çamurlarla doldurup, iç uzamları da üç farklı dünyaya bölerek düzenlemişler. Aile evi, düşük kalitede tek renk kullanılarak Kalvinistik bir ev görünümüne göre hazırlanmış. Vermeer ailesinin yaşadığı evin duvarlarında asılı duran çeşitli tablolarla Katolik renk karmaşası ve parlak renkler hakim. Vermeer'in, zengin müşterisi olan Van Ruijven'in dünyası varlık içinde, dünyanın çeşitli yerlerinden alınmış ilginç objelerle dekore edilmiş bir halde hazırlanmış. Filmde, burası gerçek gücün yaşadığı tek uzam olarak gösterilmektedir. Tüm bunlara rağmen Webber, Vermeer'in resimlerinde hakim olan sessizlik ve mükemmelliğin, önemli tablolarının neredeyse tümünde hakim olan kutsallığın benzerini, stüdyosunda göstermeye çalıştığını çünkü burasının mutlaka büyümlü bir havası olması gerektiğini vurgulamakta. Vermeer için stüdyosunun onun özel dünyası olduğunu, Griet'in de orasının neden özel bir yer olduğunu anladığını düşündüğü için onun bu uzamı paylaşmasına izin verdiğini eklemektedir.*

*Bkz, Kültür Sanat Filmler, *İnci Küpeli Kız (Girl with a Pearl Earring)*, NTV-MSNBC, <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/263225.asp#BODY>, 26.03.2004.

2.6.3.2 Romandan Filme Uyarlamada Filmin Karakterleri, Uzamları ve Öyküsü

Kaynağını gerçek yaşam hikayelerinden, kişilerden, tarihsel olaylardan alan sinemalar olduğu gibi kaynağını romandan alan sinema örnekleri de sayıca fazladır. Romandan sinemaya uyarlama, dilsel bir koddan görsel bir koda çeviri ya da dönüştürüm işlemine açıklık getirmektedir. Bu, romanın yeni bağlamda, yani sinemada, tekrardan yaratılması anlamına geldiği gibi beraberinde belirli bir işlemde geçeceğinin de habercisi niteliğindedir. Romandan filme dönüştürüm sürecinde belirli bir amaç doğrultusunda bazı kesitlerin kısaltılması, değiştirilmesi veya eksiltilmesi söz konusudur. Kısacası, “Romanların uyarlanmasında uyarlama olan yapıt bir öncekinin tekrarı olmaktan çok “yeniden sunumu” konumundadır. Yeniden sunum kavramında önemli olan, uyarlanan yapıtın uyarlandığı yapıt ile arasındaki benzerlik ve farklar değil, yeniden sunulan yapıtın yeni bir iletişim alanı oluşturmasıdır.

Romandan sinemaya olan uyarlamalar kendi aralarında farklılık gösterebildiği gibi bunlar şu şekilde belirtilebilmektedir:

Aktarma; olay akışında en az değişiklik ile olaylar dizisi, kişilikler ve ileti aynen korunarak romanın doğrudan senaryoya aktarılması olarak tanımlanmaktadır.






Yorumlama; romanın yeniden kurulması ve kimi yerlerin, özellikle sonunun amaçlı olarak değiştirilmesi söz konusudur.

Benzerlik koşutluk kurma; öykünün temelini baz alındığı ancak, olayın geçtiği yer, kişiler gibi birçok özelliğinin değiştirildiği yöntemdir.”²⁰⁴

İnci Küpeli Kız romanının sinemaya uyarlanmasında bir “yorumlama” söz konusudur. Romandan filme dönüştürülmede bazı kısaltmaların meydana geldiğini ve karakterlerde de bazı değişikliklerin olduğunu vurgulamakta yarar vardır. Peter Webber, filmde belirli noktalarda yaptığı değişikliklerle kendi yorumunu da beraberinde getirmiştir. Webber, yarattığı Griet karakteri ve *ekfrasis* aracılığıyla filmdeki diğer karakterlerin sanatla buluşmasını romandakinden farklı bir hale getirmiştir. Bu değişikliklerin bir nedeni olarak sinemanın ticari kaygısı ve daha çok ilgi toplaması gerektiği gösterilebileceği gibi, kadın yazar ve erkek yönetmen olarak farklı bakış açılarından da söz etmek mümkündür. Griet karakteri ve *ekfrasis* aracılığıyla anlaşılan bu farklılığa değinmeden önce filmin karakterleri, uzamları ve öyküsü şu biçimde özetlenebilir:

²⁰⁴ Senaryonun Dramatik Yapısı. T.C Milli Eğitim Bakanlığı, MEGEP, s:25, cygm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/ in Seda Aktaş, *Bir Yeni Roman Uyarlaması Olan “Saatler” Filminde Metinlerarasılık ve Göstergerlerarasılık*, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2011, ss:34-.35.

Çizelge 1.5: İnci Kúpeli Kız Filmin'deki Başlıca Karakterler:

<p>Resim 78</p> 	<p>Scarlett Johnson/Griet:</p> <p>Vermeer'lerin evinde hizmetçiliğe başlayan Griet, romandakinin aksine filmde kendisini ifade edemez ve daha sessiz bir görünüme sahiptir. Vermeer'in sanat dünyası içerisinde kendisine bir yer bulsa da ev içerisinde konumu ve güzelliği itibarıyla gözler hep onun üzerindedir. Kendisini kapana kısıtılmış gibi hissetmektedir.</p>
<p>Resim 79</p> 	<p>Colin Firth/Vermeer:</p> <p>Ev içerisinde, kendisini ve sanatını anlamayan aile fertleri arasında hapsolmuş gibi bir hisse kapılıp, kendisi için kurduğu ayrı dünyasına çekilen, sanatla uğraştığı bu dünyaya sadece Griet'i sokan ve ondan ilham alan ressam.</p>
<p>Resim 80</p> 	<p>Judy Parfitt/Maria Thins:</p> <p>Romandakinin aksine, Maria Thins, sanatı daha çok ticaretle bağdaştıran, para kazanmak için etkili bir araç olarak gören bir karakter olarak gözükmektedir. Sınıf ayrımını Griet üzerinde hissettirmeye çalışıp, onu susturmaktadır. Fakat Griet'in Vermeer için öneminin farkındadır.</p>
<p>Resim 81</p> 	<p>Essie Davis/Catharina:</p> <p>Vermeer'in Griet ile olan etkileşiminin farkında olarak içten içe Griet'e karşı kin beslemekte ve Griet'i bir hizmetçi olarak sürekli ezmeye çalışmaktadır. Griet, onun için bir hizmetçi olmasının aksine kendisinde olmayan güzellik, gençlik ve sanat anlayışının sembolüdür.</p>
<p>Resim 82</p> 	<p>Tom Wilkinson/Van Ruijven:</p> <p>Griet'in romandaki etken rolünü filmde Van Ruijven üstlenmektedir. Ekonomik gücü onu hem sanatın hem de kadınların üzerinde baskı kurmaya itmektedir. Kadını bir güzellik simgesi olarak değil sahip olunması gereken, haz nesnesi olarak görmektedir. Vermeer'in sanatında vurgulamaya çalıştığı kadın imgesini tamamen yıkmaya çalışmaktadır.</p>

Filmin Uzamları:

Filmde de romanda olduğu gibi uzamlararası geçişler birebir aynı olmakla birlikte zaman açısından ele alındığında film, 1664 – 1665- 1666 yılları ve on yıl sonrası- 1676 yıllarını gösteren romandakinin aksine 1665 senesinde geçmektedir. Filmdeki uzamlar şu şekilde gösterilebilir:

Resim 83, Hollanda Delft



Resim 84, Griet'in Evi



Resim 85, Sekiz Yıldız



Resim 86, Maria Thins'in Evi



Resim 87, Yemek Bölümü



Resim 88, Oturma Bölümü



Resim 89, Çarşıta İsa



Resim 90, Vermeer Atölyesi



Resim 91, Çatı Katı



Resim 92, Van Ruijven Evi



Resim 93, Et Pazarı



Resim 94, Kilise



Resim 95, Eczane



Resim 96, Dış Mekan



Resim 97, Avlu



Filmde uzamsal değişiklik olarak karşımıza çıkan tek yer, filmin başında Griet'in gitmiş olduğu, filmde de önemli bir role sahip olan Van Ruijven'in evidir. Romanda, Griet'in çarmlıha germe odası olarak adlandırdığı yerin filmde ki karşılığı, sahnelerin geçtiği, yemek masasının olduğu, aynı zamanda çarmlıha gerili bir İsa tablosunun bulunduğu büyük salondur. Fransın çalıştığı fabrika da filmde kullanılmamaktadır. Nitekim, Frans çok kısa bir bölümde, kilise sahnesinde gözükmetedir. Romanda, Griet'in Pazar günleri gittiği ve babasına resimleri anlattığı evi de sadece filmin başında Griet, evden ayrılırken gözükmetedir.

Filmin Öyküsü

Film, ticari bir anlayışın egemen olduğu, sınıf ayrımlarının paraya dayandırıldığı 17. yüzyıl Hollandası'nda geçmektedir. Sınıf farklılıklarının ticari boyutuyla ele alındığı film, dinin ve ahlaksal değerlerin kadınları edilginleştirdiği bir topluma da ışık tutmaktadır. "İnci Kúpeli Kız" filmi akıllı, yetenekli ve kişilikli bir kız olan Griet'in kadınların ya köle gibi çalıştırıldığı ya da zengin eşlerinin yanında bir süs bebeği olarak boy gösterdiği bir toplumda var olma öyküsünü anlatmaktadır. Griet'in bir hizmetçi olarak içine düştüğü bu toplumsal gerçeklik onun için hiç de kolay olmayacaktır. Filmde, Vermeer'in sanatına, para ve sermaye olarak bakan ailesinin Vermeer'i gerçek manada anlamaması genç ressamı buhranlı bir hale sokmuştur. Onu anlamayan insanlarla fazla zaman geçirmeyip, yalnız bir adam olmayı göze almıştır. Kendisini atölyesine kapatarak resim yapan ve bir tabloyu aylar süren bir çalışmadan sonra bitiren Vermeer, Griet'in eve gelişiyle tüm dikkatini onun üzerinde yoğunlaştırmıştır. Bakmayı ve görmeyi bilen, sanata karşı duyarsız olmayan Griet'i yetiştirmeye başlar. Griet'in el becerileri, bu tür işleri yaparken ki alçak gönüllülüğü, muhteşem sanat bilgisi ve nezaketi, kanındaki asilliği eve gelişinden kısa bir zaman sonra kendini belli etmesine neden olur. Vermeer, Griet'in yetiştiriliş tarzı, eğitim düzeyi ve bulunduğu sosyal konumunu göz ardı ederek Griet'in renkleri ve ışıkla yapmış olduğu sezgisel algılama kabiliyetini fark eder. Onu yavaş yavaş kendi resimlerinin gizemli dünyasına çeker.

Evli bir erkekle bir hizmetçi arasındaki bu tehlikeli ilişki hem evdeki hem de küçük Delft kentindeki dengeleri altüst etmek üzeredir. Vermeer'i bir gelir kaynağı olarak gören kayınvalidesi Maria Thins, Griet'in Vermeer'e ilham verdiği gerçeğini ve yakınlaşmalarını göz ardı ederek onların gizli ilişkilerinin gelişmesine izin verir. Kendini, Vermeer'in kıskanç karısı Catharina tarafından yönetilen, etrafta gittikçe çoğalan bir çocuk sürüsüyle dolu karmakarışık bir Katolik aile içinde bulan Griet'in sırrı gittikçe ortaya çıkmak üzeredir. Evde sürekli Griet'i izleyen ve görmesi gerekenden daha fazlasını gören 12 yaşındaki sinsi Cornelia

da Griet'i rahatsız etmektedir. Vermeer'in eşinin altın taraklarından birini alıp bu tarağı Griet çalmış gibi izlenime kapılmalarını istemesi sonucu Vermeer'in Griet'e karşı göstermiş olduğu tereddütsüz güven Griet'in genç ressam üzerinde nasıl bir iz bıraktığını göstermektedir.

Yalnız ve korunmasız olan Griet'e, kasap Pieter ve parasının sanat üzerindeki gücünü göstermeye çalışan Vermeer'in varlıklı ve şehvet düşkünü patronu Van Ruijven de ilgi duymaktadır. Griet, Vermeer'in büyüüne kapılmaktadır fakat onun kendisi ile ilgili hislerinden emin olamamaktadır. Öte yandan birbirini anlayan ikili tutkularını, resimle alevlendirdikten sonra, ressam karısının, Griet de kasabın oğlu sevgilisinin kollarında yatıştırır. Ressam ve hizmetçi arasındaki yakınlaşmayı hisseden şeytani Van Ruijven, Vermeer'in Griet'i yalnız resmetmesi için bir ortam yaratır. Pieter da olan bitenlerin farkındadır ancak aşkın büyüü ve Griet'e karşı duyduğu güven onu bu olaylara fazla karışmayıp, Griet'i uyarmakla yetinmesine neden olmaktadır. Van Ruijven'in baskısıyla başlanan resimde genç ressam'ın eksik gördüğü bir unsur vardır. Bu da eşinin çok sevdiği inci küpelerdir. Vermeer'in Griet'e bu küpeleri takması yönündeki teklifini Griet, hanımefendiden çekindiği için başta kabul etmese de Maria Thins'in ve Vermeer'in baskısı sonucu küpeleri takmayı kabul eder. Kısa süre sonra evin hanımı bu durumdan haberdar olur. Griet'i evden kovar. Filmin sonunda mühürlü bir mendile sarılı halde inci küpeler hizmetçi Tanneke tarafından Griet'e getirilir.

Romanı okuyan bilirkişi gözüyle bakıldığında, filmde, romanda ele alınan bazı kesitlerin kullanılmadığını ya da değiştirildiğini hatta eklentiler dahi yapıldığını söylemek olasıdır. Roman, hizmetçi olarak çalışması için Vermeer ve eşi Catharina'nın Griet'in eve gelmesiyle başlamasına rağmen filmde Vermeer ve Catharina'nın Griet'in evine geldiği sahne kullanılmamıştır. Griet, Vermeerlerin evine kendisi gider. Aynı zamanda, romandaki uzamlara ek olarak Griet, filmde Vermeer'in patronu Van Ruijven'in evine davetiye vermek için gider. Özellikle, Griet'in ailesiyle ilgili bölümlerde de değişikliklere rastlanmaktadır. Romanda karşımıza Griet'in kız kardeşi olarak çıkan ve vebadan ölen Agnes, filmde hiç gözükmemektedir. Yine, Griet'in erkek kardeşi Frans, romanda fabrikada çalışan bir işçi olarak gösterilirken filmde Frans karakteri çok az yer işgal etmektedir. Vermeer'in arkadaşı Van Leeuwenhoek de filmde hiç yoktur. Romanda Griet, inci küpeleri takabilmesi için kulaklarını kendisi delerken filmde bu işi Vermeer'in üstlendiğini görmekteyiz. On yıl sonrasını gösteren roman sonunda inci küpeleri almak için Griet, Vermeer'in evine kendisi giderken, filmde inci küpeler Tanneke tarafından Griet'e bir mendile sarılı halde getirilir.

Roman ve film arasındaki uzamsal ve zamansal geçişler, aynı zamanda konunun akışı büyük değişiklikler içermemekle birlikte en büyük farkın kendisini karakter rollerinde gösterdiğini belirtmekte fayda vardır. Özellikle romanda ana karakter olarak karşımıza çıkan Griet, Van Ruijven ve Maria Thins karakterlerinde. Romanda Griet karakteri, sanata karşı göstermiş olduğu bireysel yaklaşımıyla tüm sınıfsal ve cinsiyet ayrımlarını aşabilen bir karakter olarak verilirken Peter Webber, filmde hizmetçi-efendi, zengin-fakir, kadın-erkek ayrımını, o dönemin toplumsal ve ekonomik boyutunu da ele alarak, daha keskin çizgilerle gözler önüne sermektedir. Webber, sanatı daha çok o toplumun sosyo-ekonomik koşulları içerisinde tüm bu farklılıkları da gözler önüne sererek vermeye çalışmıştır. Bu yaklaşımla ele alındığında, romanda, Griet aracılığıyla aktarılan dişil gücün yerini filmde eril güce bıraktığını görmekteyiz. Bu, yine filmde var olan *ekfrasis* örnekleriyle yani, sinemada incelenen *ekfrasis* çalışmalarında olduğu gibi film karakterlerinin bu resimlerle olan etkileşimi sonucunda daha kolay anlaşılmalıdır.

Karakterlerin resimlerle olan etkileşimi söz konusu olduğunda, romanda resimlerle *ekfrastik* bir iletişime geçen Griet'in yerine, filmde, resimlerle etkileşime geçen farklı karakterlere şahit olmaktadır. Bu değişiminin görüldüğü karakterlerden bir tanesi de Vermeer'in patronu Van Ruijvendir. Filmde, eril gücü temsil eden Van Ruijven, romanda güçlü bir karakter olarak incelenen Griet'in yerine geçmektedir. Karakterlerarası bu rol değişimi, her iki karakterin sanata karşı tutumuyla ortaya konmaktadır. Her iki yapıtta sanatın ele alınış şekli farklıdır. Romanda sanat, tamamen estetik değerlerle ölçülerek ele alınırken filmde sanatın ticari ve sosyal çerçevede ele alınışı ön plana çıkmaktadır. Bu da beraberinde resimlerin farklı bir şekilde ele alınışı anlamına gelmektedir. Romandakinin aksine, Griet'in filmde sergilemiş olduğu *ekfrastik* betimlemelerinin azlığı ve bu görevi Van Ruijven gibi başka karakterlerin üstlenmesi, Griet'in eril gücün etkisinde kalan sessiz, edilgen dişil bir nesne ve aynı zamanda başkalarının gözünde "öteki" konumuna dönüşüne neden olmaktadır. Filmde karşılaşılan *ekfrasis* örnekleri ile bu rol değişimini ve beraberinde filme kattığı anlamları anlamak daha kolaydır.

2.6.3.3 Filmin Metinlerarası Bağlamda *Ekfrastik* Açından İncelenmesi (Filmde Kullanılan Resimler)

Resimden romana ve daha sonra da filme uyarlanan *İnci Küpeli Kız*, göstergelerarası bir yapıttır. Hem yazın hem de yazın dışı gösterge dizgeleri içerisinde ele alınan *ekfrasis*, önceki bölümlerde değinildiği gibi, edebiyatta göstergelerarası bir çeviri işlemiyle

metinlerarasılığa dönüştürülerek metne dahil edilirken, farklı bir gösterge sistemi olan filmde de yerini alabilmektedir. Arka planda asılı duran resimler, film karakterlerinin bu resimlerle girmiş olduğu etkileşim, bu resimlerin belirli bir amaç için orada var olması ve resimlerin dramatize edilmesi gibi, daha önce de *Sinemada Ekfrasis Kullanımı* ve *Sinema ve Edebiyatta Ekfrasis Kullanımı* başlıklı bölümlerde değinilen tüm detaylar, *İnci Küpeli Kız* filminde karşımıza çıkmaktadır. Filmde kullanılan sinematografik unsurlarla (arka plan müziği, sesler, kamera açısı, vb.) değerlendirildiğinde, filmde yer alan resimlerin *ekfrastik* biçimde ele alınışları filmde konunun ilerlemesinde önemli bir rol üstlenmektedir.

Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık* adlı kitabında ünlü yönetmen Jean-Luc Godard'ın filmlerinde diğer sanat biçimlerine nasıl başvurduğuna değinerek filmlerinde Rembrant, Goya gibi bazı ressamın resimlerini canlandırarak kullandığını belirtmektedir. Filminde alıntılacağı bu resimlerin sanatsal özelliklerini yinelemekten ziyade bu resimleri filmin aksiyonu içerisinde gösterdiğinden bahsetmektedir. Böylelikle, alıntı, alıntılanan yapıtın sanatsal özelliklerini yeniden yapılandırılan bir gösterim, yeni bir anlayış getirmektedir. Alıntılaman yapıt ile alıntılanan yapıt arasındaki bağ bir yinelemeyle sınırlı kalmamakta, alıntılar yaratıcı bir işlem durumuna getirilmektedir. Alıntı, iki ayrı gösterge dizgesini birleştiren (bir resim ve bir film) yaratıcı bir etkinlik olmaktadır. Yönetmen resmi alıntılarken resmin düzenleyimi, kişilerin giysileri, ışığın yönü gibi resmi kuran parametrelerle ilgilenmeyerek onun biçimini yeniden bulmaya uğraşmaktadır. Alıntılanan yapıtın biçemi alıntılaman yapıtta bir saplantı durumuna getirilmiştir ve yönetmen alıntılacağı resimleri büyüleyici bir dille yeniden yaratmaktadır. Yaptıkları gerçek resim değildir artık sinemanın bir parçası durumuna getirilmişlerdir. Ressamın biçimine sinemacı biçimi aracılığıyla yaklaşılır böylelikle göstergelerarasılıkta iki gösteren dizgesinin ayrı bir düzğüye uyduğu düşüncesi vurgulanarak, göstergelerarası alışverişin bir dönüştürüm işlemine bağlı olduğu vurgulanmaktadır.²⁰⁵

John Berger'in de belirttiği üzere "Bir resim, film makinasıyla yeniden canlandırıldığında ister istemez film yapımcısının savını doğrulayan bir malzeme olur çıkar. Bir resmin çeşitli imgelerini yeniden canlandıran bir film, seyirciyi resmin içinden geçirerek film yapımcısının istediği sonuçlara götürür. Resim, film yapımcısının buyruğuna girmiştir. Çünkü film zaman içinde yayılır, oysa resim yayılmaz. Filmde bir imgenin öbürünü izleyişi, imgelerin art arda sıralanışı, tersine çevrilemeyecek bir deyiş biçimi kurar."²⁰⁶

²⁰⁵ Bkz, Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Ankara, Kanguru Yayınları, 2011, ss:40-41.

²⁰⁶ John Berger, *Görme Biçimleri*, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, sf.26.

Yönetmen Peter Webber da *İnci Küpeli Kız* filminde Vermeer'in ve daha birçok ressamın resimlerini film metninde çeşitli biçimlerde alıntılararak metinlerarası bir yapıt ortaya çıkarmıştır. Filmde arka planda kullanılan resimler olduğu gibi Vermeer sanatına ait bazı resimlerin filmde sahnelerarası geçişlerde canlandırılarak filme dahil edildiğini ve tüm bu örneklerin filmde metinlerarasılık başlığı altında ele alınabileceğini vurgulamakta yarar vardır. *İnci Küpeli Kız* filminde var olan Vermeer resimlerinin filmdeki karakterler tarafından seslendirilip canlandırılmasıyla filmde metinlerarası bir inceleme alanı oluşturulmaktadır. Resimlerin çerçeve içindeyken içerdikleri anlam, yeni girdikleri filmde filmin akışını tamamlayıcı niteliktedir. Aynı zamanda, karakterlerin resimlerle girmiş oldukları diyaloglar *ekfrastik* inceleme alanı oluşturarak bu metinlerarası incelemeye dahil edilmektedir. Filmde, çerçeveye ait resimlerin bir “yaşayan tablo”(tableau vivant) olarak yeni metinde, bu bağlamda filmde kullanıldığı *ekfrasis* örneklerine de rastlanmaktadır. *İnci Küpeli Kız* film anlatısında metinlerarası bir inceleme alanı oluşturan resimleri şu şekilde incelemek mümkündür:

Film, mutfakta, Griet'in salata hazırladığı sahne ile başlamaktadır. Kameranın hareket etmesiyle Griet'in masa başında sebzeleri doğrama işlemini yaptığı sahne yavaşça ortaya çıkmaktadır. Sahnedeki görselin herhangi bir Vermeer resmi ile birebir karşılığı olmasa da bu sahne, yine Vermeer gibi Hollanda Altın Çağ ressamlarından olan Floris Gerritsz. Van Schooten'e (1655) ait “hareketsiz mutfak” temalı resmi anımsatır niteliktedir.*

Resim 98



Resim 99



Resim 100



Griet, resimdeki kadın gibi masanın başında durmaktadır ve elinde bir bıçak vardır. Bu sahnede Griet'in bıçağı kullanarak sebzeleri doğrama işlemini gerçekleştirmesiyle hareketsiz duran resmin filmde Griet tarafından belirli bir çerçevede canlandırıldığı görülmektedir. (Bkz, Resim 99)

* Floris Gerritsz. Van Schooten'e (1655) ait “hareketsiz mutfak” resmi için bkz, <http://www.1st-art-gallery.com/Floris-Gerritsz.-Van-Schooten/Floris-Gerritsz.-Van-Schooten-oil-paintings.html>, 11.11.2011.



(Martha ve Mary'nin Evinde İsa)



Filmde, romandakinin aksine Griet ve babası arasında geçen resimlerin betimlendiği, her biri *retorik ekfrasis* örneği olan diyaloglar hiç kullanılmamıştır. Filmde yer verilmeyen bu *ekfrastik* betimlemeler, Griet'in romandakinin aksine daha sessiz ve durağan olduğunun filmin başında bir habercisi niteliğindedir. Filmin başında Griet ve babasının arasında geçen bu sahne, Vermeer'in *Martha ve Mary'nin Evindeki İsa** adlı tablosuna bir gönderme niteliğindedir. Resmin canlandırılması olarak değerlendirilebilecek bu sahne, baba kız arasında geçen tek ve son diyalogu göstermektedir. Nitekim Griet bu sahneden sonra hizmetçi olarak çalışmak için Vermeer'lerin evine gidecektir. *Martha ve Mary'nin evinde İsa* adlı İncil'e ait hikayede İsa, Martha isimli bir kadının evine gider. Kız kardeşi Mary, İsa'nın önüne oturur ve onu dinlemek ister. Martha ise hizmet etmek için yanlarından ayrılmak zorunda kalır. Mary'nin ona yardım etmediğini gören Martha sinirlenir ve bu durumu İsa'ya şikayet eder. İsa da Martha'ya şu cevabı verir: “Martha en gereksiz şeyler için bile sinirleniyorsun. Bilmen gereken tek şey var o da Mary iyi olan şeyi yapmayı seçti ve bu ondan alınmayacaktır.”* Filmde Mary ve Martha rolünü Griet ve annesi üstlenirken İsa figürü Griet'in babasıdır. Burada aslında ifade edilmek istenen şey Griet'in de bir hizmetçi olarak çalışacağı ve evinden ayrılacağıdır. İsa'nın sözleriyle anlatmak istediği iyi olan şey ev ve aile yaşantısı içerisinde bulunabilmekken, Griet çalışmak zorunda kalmıştır ve bir hizmetçi olarak başka bir dünyaya doğru istemeden yolculuğa çıkmak üzeredir. İsa figürünü temsil eden baba figüründen uzaklaşmak zorundadır. Resim, filmde canlandırılmış ve resmin taşımış olduğu anlam filmin konusuna dahil edilmiştir.

*Çalışmada kullanılan Vermeer resimleri için bkz, *Complete Vermeer Catalogue: 1653-1675*, http://www.essentialvermeer.com/vermeer_painting_part_one.html, 30.10.2011.

*Bkz, *Martha*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Martha>, 04.01.2012.

Resim 104

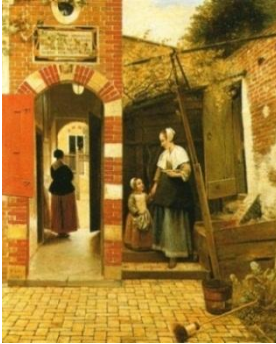


Resim 105



Romanda Griet'in odasında gördüğü çarmıha gerilmiş İsa konulu tablo filmde de kullanılmaktadır. Griet, romanda resme yapmış olduğu *ekfrastik* betimlemenin (Bkz, sf.139) aksine filmde tablo karşısında hiç yorum yapmaz, yalnızca mimikleriyle, yüz ifadesiyle, beden hareketleriyle tepki vererek korktuğunu belli etmektedir. Struth'un müzede fotoğraf çalışmasını anımsayarak, bu resim karakter tarafından korktuğunu ifade eden mimiklerle ve beden hareketleriyle yorumlandığı için *ekfrastik* bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Resim 106



Resim 107



Romanda, *dramatik ekfrasis* olarak roman anlatısına dahil edilen *Avluda Hizmetçi ve Çocuk* adlı resim (Bkz, sf.142) filmde de karşılığını bulmaktadır. Romanda, Griet, Catharina'nın küçük kızı Aleydis ile konuşur ve onun elini tutarak kanala doğru ilerlerler. Romanda hizmetçi ve efendisinin çocuğu arasındaki bu etkileşim filmde sınıf ayrımının vurgulanmasıyla engellenir.

Resim 108



Resim 109



Resmin canlandırıldığı bu sahne filmde, film konusunu pekiştirecek şekilde verilmektedir. Filmde vurgulanan konulardan bir tanesi de sınıf ayrımıdır. Bu nedenle, Griet ve çocuk karakter arasında bir etkileşim olmamaktadır. Griet, avludaki sahnede çamaşır yıkamaktadır. Sınıf ayrımının tekrarlandığı bu sahne, Catharina'nın avluya çıkmasıyla daha da belirginleşmektedir. Griet, Catharina'yı görünce “*Günaydım efendim*” der. Catharina “*Seninle konuşmadan konuşma. İşine bak sen, çamaşır, bulaşık yıka,*” cevabını vererek Griet'i susturur ve aralarındaki farkı ortaya koyar.

Resim 110



Resim 111



Romanda, Griet karakterinin, sanat yapıtlarına yapmış olduğu *ekfrastik* betimlemelerle özne konumunda olduğunu ve kendisine hizmetçi ve kadın olduğu için yüklenen “öteki” olma özelliğini yaktığını ifade etmiştik. Filmde, Griet'in sanat yapıtlarına karşı göstermiş olduğu tepkiler farklı karakterlerce elinden alınmaktadır. Bunun ilk örneği Maria Thins ile karşılaştığı sahnedir. Romanda, *İnci Kolyeli Kadın* resmini tüm sanatsal detaylara vurgu yaparak betimleyerek (Bkz, sf.139) sesli konumda olan, gözlemleyen ve kendisini ifade edebilen bir karakter olmasına rağmen filmde, Griet'in bu resim karşısında Maria Thins tarafından susturulduğunu ve pasifize edildiğini görmekteyiz. Maria Thins, romanda, Griet'in sanat yapıtı hakkında yapmış olduğu yorumlara saygı duyarken filmde Griet'in bir hizmetçi olduğunu hatırlatarak iki kadın arasındaki sınıf ayrımını göstermeye çalışmaktadır. Romanda iki kadın resim karşısında düşüncelerini paylaşırlar ve resmin ilk haliyle son hali arasındaki

farıkları Griet söylemektedir. Filmde ise, Griet, Vermeer'in atölyesinde *İnci Kolyeli Kadın* resmini gördüğünde dikkatlice incelemek için resme bakar fakat Maria Thins'in atölyeye girmesiyle sanat yapıtı ile buluşması engellenir. Maria Thins, Griet'e temizliğine devam etmesi gerektiğini söyleyerek, bütün gün öylece duramayacağını, ona çalışması için para verildiğini söyler. Romanda olduğu gibi biri hizmetçi biri efendi olan iki kadın aynı noktada buluşamaz ve Griet duygu ve düşüncelerini ifade etmekten alıkoyulur. İki kadın arasındaki etkileşim sınıf ayrımını gözler önüne sermektedir. *Ekfrastik* açıdan ele aldığımızda da Griet'in sessiz, edilgen ve susturulan taraf olduğunu söyleyebiliriz.

Resim 112

Resim 113



Griet, davet organizasyonu için Vermeer'in patronu Van Ruijven'in evine gelir. Romanda bu sahne yoktur. Romanda babasına betimlediği *Delft Manzarası*, *Delft Bir Sokak* ve *Süt Boşaltan Kadın* resimleri arka plan resimleri olarak gözükmektedir. Bu resimler *ekfrastik* örnekler olarak değerlendirilemez çünkü karakterlerin bu resimlerle birebir etkileşimi yoktur. Bu resimler, metinlerarası bağlamda arka planda sahne dekoru olarak kullanılmıştır. Van Ruijven'in evinin, Vermeer'in resimleriyle çevrelenmesi aslında Vermeer'in sanatının parayla ölçüldüğü bir uzam olduğunun göstergesidir. Sanat burada ticari kaygılar içeren bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Van Ruijven karakteri sanatı sanat olduğu, estetik bir güzellik olduğu için değil gücünü gösterebildiği bir alan olarak görmektedir. Sanata sahip olarak her şeye sahip olacağını düşünmektedir. Ekonomik gücüyle sanatın, dolayısıyla Vermeer sanatının da sahibi olduğuna inanmaktadır.

Van Ruijven'in evinde geçen sahnede yine Van Ruijven'in evinin dekorunu süsleyen *Şarap Kadehli Kız* resmi *ekfrastik* bir örnek olarak değerlendirilebilir. Burada yine Griet, resim hakkında yorum yapamamakta, resim tamamen eril gücü temsil eden Van Ruijven tarafından ele alınmaktadır. Van Ruijven'in sanat yapıtı hakkındaki yorumları sanatı sanat gibi görmediğinin, resmi ve beraberinde kadını sahip olunması gereken bir nesne olarak gördüğünün göstergesidir. Griet, resme bakmaya çekinir ve resimle birebir diyaloga giremez.

Gözlemleyen, konuşan eril gücü temsil eden Van Ruijven, dişil nesne olarak gördüğü, onun için bir haz ögesi olan ve “öteki” olarak adlandırdığı kadın imgesinin şu şekilde *ekfrastik* bir betimlemesini yapmaktadır. Resmi bir fantezi ürünü olarak gördüğü betimlemesi *yorumlayan bir ekfrasis* örneğidir:

Resim 114



Resim 115



“*Şu elbiseye baksana. Neredeyse satenin tenine değdiğini hissedeceksin. Ve kristalin içinden parılayan şarap. Böyle bir güzellik içerisinde kendini hayal edebiliyor musun, Griet? Resimdeki kız bundan hoşnuttu biliyor musun? Dantel ve satenin sımsıkı sarmaladığı balıketi vücudunda, ipek, baldırlarına düşerken beyler nasıl da onu izliyordu. Aman Tanrım! Ne kadar da mutluysun.*”

Resim 116



Resim 117



Van Ruijven’in *Şarap Kadehli Kız* adlı resmi yorumlamasından sonra bu sahneyi Griet ve Tanneke’nin mutfakta davet için hazırlık yaparken aralarında geçen diyalog izlemektedir. Tanneke, Van Ruijven’in yorumunu tamamlar biçimde konuşarak resimde güzel ve kırmızı bir elbise giyen hizmetçinin kendisini nasılda bir hanımefendi zannettiğini ve Van Ruijven’in hizmetçinin üzerine şarabı nasıl döktüğünü, aynı zamanda hizmetçi kızın daha resme başlamadan önce hamile kaldığından bahseder. Griet, duydukları karşısında şaşırmıştır. Burada diyalog arasında geçen bir konuşmayla *Şarap Kadehli Kız* adlı resme gönderme yapıldığı için *niteleyen bir ekfrasis* örneğidir. Benzer bir resim olan *Şarap Kadehi*, romanda eril bir bakış açısıyla, kasap Pieter tarafından yorumlanırken (Bkz, sf.143) Webber, filmde resmi yorumlaması için Tanneke karakterini kullanmıştır. Tanneke de bir hizmetçi ve kadın

karakter olarak kendisi gibi olan hizmetçinin kendisini hanımefendi zannederek ahlak dışı bir eylem içerisinde bulunduğunun ve bir erkek tarafından kullanıldığının farkındadır. Van Ruijven'in nasıl bir adam olduğunun farkındadır ve eril güce başkaldıran bir ifadeyle “bizim gibilerin doğumu kutlayamayacağını zannediyor” diyerek Van Ruijven'in kendi sınıfından olmayan kadınlara karşı sergilemiş olduğu ayrımcı ve cinsel yönden baskıcı tutumuna alaycı bir dille yaklaşır, kendi statüsünden insanların da toplum içerisinde var olabileceğini ve hatta doğum gibi olayları kutlayabileceklerini vurgulamaktadır.

Davet için hazırlıklar sürerken Maria Thins'in görüldüğü bu sahne Vermeer'in *Aşk Mektubu* sahnesini anımsatmaktadır. Tek fark *Aşk Sahnesi* adlı resimde kadının elinde tuttuğu müzik aletinin yerini filmin bu sahnesinde film konusuyla ele alındığında para kutusu almıştır. Sanatın yerini parasal değerlere bırakma temasına burada da küçük bir vurguyla değinilmiştir. *Aşk Sahnesi* resmi, film bağlamında gönderme yapılan ve yeniden canlandırılan bir metindir.

Resim 118



(Aşk Mektubu)

Resim 119



Vermeer'in yeni bitirdiği resmin kutlama ziyafetinde, *İnci Kolyeli Kadın* resmi herkes tarafından beğenilir ve resim hakkında *ekfrastik* yorumlar yapan yine Vermeer'in patronu Van Ruijven olur. Resimde Van Ruijven'in eşi resmedilmiştir. Resim hakkında yaptığı *ekfrastik* yorumlar hem bir kadın olarak eşini hem de bir sanatçı olarak Vermeer'i, temsil ettiği gözlemleyen, bakan, etken, özne rolüyle ele almakta, resmi ve resimdeki kadını edilgen, gözlemlenen, sessiz ve durağan hale dönüştürmektedir. Romanda Griet aracılığıyla aktarılan resim, filmde Van Ruijven'in *yorumlayan ekfrasisiyle* verilmektedir. Onun *ekfrasisinde* kadın düşünemez ve konuşamaz. Kadın, eril gücün egemenliğindeki bir nesnedir adeta. Van Ruijven, aynı zamanda sanattan anlamaz ve Vermeer sanatını da sanatsal değerini küçülterek aktarmaktadır. Vermeerden de ekonomik boyutta üstün olduğunu, Vermeer'in ekonomik

açından ona muhtaç olduğunu vurgulayarak sosyal ve ekonomik gücünü konuşurmaktır. Van Ruijven konuşurken masadaki diğer konuklar onun küçültücü tavırlarına gülerек cevap vermektedirler. Bunların hepsi bir bütün olarak ele alındığında karakterlerin resim ile girmiş oldukları etkileşim, resmin *ekfrastik* açıdan değerlendirilmesine ışık tutmaktadır. Resim hakkında karakterler arasında şöyle bir diyalog geçmektedir:

Resim 120



Resim 121



Resim 122



Resim 123



Resim 124



Van Ruijven: “-Bu Hint sarısı mı? Sadece mango yapraklarıyla beslenen kutsal ineklerin sidiklerinden arıtılmış gibi. Karımı kurumuş bir sidik rengiyle parlatmışsın.

Vermeer: -O doğru bir renk seçimiydi.

Van Ruijven: - Masraftan kısmışsın.

Catharina: -Daha fazla meraklanamayacağım. Lütfen Master Van Ruijven ne düşünüyorsunuz, paylaşın bizimle?

Van Ruijven: -Fena değil. Renk ve perspektif güzel, hayal gücü mükemmel. Tüm bu hüner benim eşim Emilie için. Baksanıza, sanki kafasından düşünceler geçiyormuş gibi. Söylesene Vermeer, Delft'te benim kadar cebi dolu birini daha bulabildin mi? Bir daha ki resim için endişelenmeye başlasan iyi olur!”

Romanda adı geçen *Çarmıhta İsa* tablosu filmde de arka plan resmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Meryem Ana ve İsa'yı gösteren resmin yanı sıra bu sahne içerisinde çeşitli heykel başları da arka plan unsuru olarak kullanılmıştır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta romanda karşılaştığımız kurban ediliş temasının bu sahnede de arka plan unsuru olarak tekrar edilmesidir. Aynı zamanda, *Çarmıhta İsa* adlı tablonun önünde duran kadın heykeline ait kadın büstü, çarmıha gerilmiş İsa heykeli ile birlikte verilmektedir. Bu, çalışmada *cinsiyet rolleri* bölümünde incelenen Lessing'in Yunan kadın heykellerinin bir yılan motifi ile verilerek cinsel istekleri uyandırdığı bölümü hatırlatmaktadır. Burada kadın heykeli ile kullanılan bir yılan motifi değil çarmıha gerilen İsa motifidir. Kurban edilen güzellik olarak nitelendirilebilecek bu birleşim romandaki kurban ediliş temasının filmdeki tekrarı niteliğindedir. Kurban edilen güzellik temasına gönderme yapan bu heykel başı, Griet'in Vermeer'e vermiş olduğu pozunu anımsatarak kurban edilişine açıklık getirdiği gibi Catharina'nın bu sahnede kadın heykeli gibi durması heykel ile kendisini özdeşleştirildiği anlamına da gelmektedir. Heykele bedensel bir gönderme yapıldığı için *niteleyen ekfrasis* olarak kabul edilebilir. Bu sahnede Maria Thins'in Meryem gibi Catharina'nın yüzünü okşadığı görülmektedir. Catharina, on bir çocuğa sahip bir kadın olarak kadını güzellikini kutsal olan anneliğe feda etmektedir. Bu sahnede yine arka planda kullanılan ve *ekfrastik* bir örnek sayılmayan Meryem Ana ve bebek İsa temalı resim (Bkz, Resim 127) Catharina'nın anneliğine vurgu yapar niteliktedir. Filmde, sanat ile özdeşleştirilen ve kadın güzellikini gösteren kadın imgesi daima kurban edilmektedir.

Resim 125



Resim 126



Resim 127



Griet'in Vermeer'in atölyesinin camlarını temizlerken kovaya sıktığı ıslak bez sahnesi Vermeer'in *Azize Praxides* adlı tablosunun Griet tarafından canlandırılması olarak değerlendirilebilir. Hıristiyanlığa ait bir figür olan Praxides, kutsal bakire olarak nitelendirilen ve zulüm esnasında ölen Hıristiyanları gömen, aynı zamanda hapse düşenleri ziyaret ederek acılarına ortak olan bir azizedir.* Azizenin elleriyle sıktığı kanlı bezin karşılığı Griet'in elleriyle sıktığı bezle ifade edilmektedir. Burada resim, filmde canlandırılmış, resimdeki karakterin simgeledikleri yeni dahil olduğu film metninde Griet ile özdeşleştirilmiştir. İki kadının bezi sıkarken sergiledikleri el hareketleri birbiriyle örtüşmektedir. Azize'nin kutsallığı, bakireliği, yardımseverliği film karakteri Griet'e yüklenmiştir. Azize gibi Griet de bu eve Vermeer'e ilham kaynağı olmak amacıyla görevli olarak gelmiştir. Griet'in varlığıyla Vermeer daha fazla resim yapabilmiş, Van Ruijven, Catharina, Maria Thins gibi sanatını anlamayan görüşler içerisinde acı çeken ve kendi içine hapsolan Vermeer'e sanatını anlayarak bir nefes olmuştur.

Resim 128



(Azize Praxides)

Resim 129



Griet, atölyeyi temizlerken Vermeer, Griet'in camın kenarında durmasını ister. Griet'in bu esnada göstermiş olduğu duruş ve hareketlerden çok etkilenir, heyecanlanır ve bu durumdan ilham alır. *Sürahili Kadın* (Bkz, sf.141) resminin film mizanseni içerisinde Griet tarafından poz verildiği bu an romanda da incelendiği gibi bir *yorumlayan ekfrasis- tableau vivant* (yaşayan tablo) örneğidir. Vermeer, "Gidebilirsin" dedikten sonra tablo etkisi bozulur.

* Bkz, *Praxides*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Praxedis>, 16.04.2011.

Resim 130



Resim 131



Romanda ve filmde *Sürrahili Kadın* resminin geçtiği bölümlerde kullanılan camara obscura sahneleri resme karşı iki farklı bakış açısını beraberinde getirerek *ekfrastik* bir örnek oluşturmaktadır. Romanda, Vermeer, Griet'e camara obscura'nın nasıl kullanıldığını gösterir. Üzerindeki pelerini çıkarır ve makinadan bakarken başına örter. Griet'in de aynısını yapmasını söyler ama Griet odada yalnız kalırsa resmi daha iyi inceleyebileceğini söyleyerek Vermeer'den dışarı çıkmasını ister. Griet, eril bakışın olmadığı, özel bir alanda kendi bakış açısıyla gördüğü resmi *betimleyen ekfrasis* örneklerinde olduğu gibi ayrıntılı bir biçimde betimler. Griet makineden gördüğü resmi romanda şu şekilde *ekfrastik* şekilde aktarmaktadır:

*“Pelerini başımın üzerine geçirdiğimde, imge onun söylediği gibi, giderek daha belirginleşti- masa, sandalyeler, köşedeki sarı perde, üzerinde haritanın asılı olduğu arka taraftaki duvar, masanın üzerindeki parlak seramik kap, küçük kurşun leğen, pudra fırçası, mektup. Hepsi oradaydı, gözlerimin önünde düz bir yüzeyin üzerinde, henüz resim olmayan bir resim. Dikkatle cama dokundum- düz ve soğuktu, üzerinde boya lekesi yoktu. Pelerini üzerimden çektim ve imge yeniden silikleşti, ama hala oradaydı. Pelerini yeniden üzerime çektim ve ışığın gelmesini engelledim, mücevherimsi renkleri yeniden izledim. Köşede durduklarından daha parlak ve daha renkli görünüyorlardı.”**

Romanda Griet'in bakış açısıyla verilen bu kesit, filmde Vermeer'in de pelerinin altına girmesiyle bölünmektedir. Romandakinin aksine Griet, filmdeki bu sahnede Vermeer'i odanın dışına göndermez ve resme birlikte bakarlar. Romanda camara obscura aracılığıyla gördüğü resmi ayrıntılı bir biçimde betimleyen Griet'in yerini, filmde Vermeer'in makineyi anlatırken kullandığı kelimeler, açıklayıcı ifadeler alır. Griet, Vermeer'in bakışlarına maruz kalmıştır. Bu durum Griet'in tamamen susmasına ve resim hakkında sahip olduğu görüş ve düşünceleri açıklayamamasına, *ekfrastik* bir yaklaşımda bulunamamasına sebep olmaktadır.

*Tracy Chevalier, A.g.y.,ss:62-63.

Bu, filmde Griet karakterinin romandakinin aksine sessiz ve edilgen konuma getirildiğini destekler bir sahnedir.

Resim 132



Resim 133



Resim 134



Filmde, Catharina'nın, Griet'i dışarıya göndererek, alması gereken malzemeleri söylediği sahne Vermeer'in *Hizmetçi ile Hanımefendi* (Bkz, Resim 135) adlı resmine gönderme yapılarak yeniden canlandırıldığı sahnedir. Yalnız, bu sahnede resimdeki gibi kağıdı veren hizmetçi yani Griet değil, Catharinadır. Catharina masanın başında oturmakta, resimde kullanılan kutu Catharina'nın önünde durmaktadır. Hizmetçi ve efendi arasındaki ayrımın görüldüğü bir sahnedir.

Resim 135



Resim 136



Resim 137



Vermeer, eşi Catharina'yı, Griet'in çatı katında kalması için ikna etmeye çalışır. Böylelikle, Griet boyaları yapma işini daha kolay yapabilecektir. Fakat bir kadın olarak Catharina bu durumdan kuşkulandır. Vermeer'in eşini ikna etmeye çalıştığı bu sahne Vermeer'in *Aracı Kadın* resminin canlandırılmış halidir. Resim, filmde süregelen konuya dahil olarak, cazibeli bir teklifle ikna edebilme olan konusunu Vermeer ve Catharina'ya yüklemektedir. Burada aracılık işlemini yapan Vermeer iken ikna olan kişi Catharinadır. Hem resim hem de film sahnesinde, erkeğin kadının boynundan uzanarak kadının eline koyduğu simgeler kullanılmıştır. *Aracı Kadın* resminde kadını ikna etmek için kullanılan para ögesi, filmdeki sahnede Vermeer'in eşini ikna etmek için kullandığı anahtar ögesiyle yer değiştirmiştir.

Resim 138



Resim 139



Romanda betimlenen ancak filmde arka planda kullanılan diğer resim *Genelev Patroniçesi*'dir. (Bkz, sf.146) Resim, Catharina'nın görüldüğü bu sahnede arka planda kullanılmaktadır. Bu resim filmdeki cinsellik temasını aktarır niteliktedir.

Resim 140



Filmde, Vermeer'in resimlerine gönderme yapılan bir diğer sahnede, Catharina'nın klavsen çaldığı sahnedir. Bu sahne, Vermeer'in bir resminin film bağlamında yeniden canlandırılması olarak değerlendirilebilir. Vermeer ve eşi arasındaki etkileşimi gösteren bu sahnede *Müzik Dersi* resmi canlandırılmaktadır. Filmdeki masa ve masa örtüsü neredeyse resimdekiyle birebir aynıdır. Resimde masa üzerinde bir sürahi dururken filmde yerini mum almıştır. Catharina'nın çaldığı klavsenden müzik sesi duyulmaktadır. Resimdeki erkek karakterin aksine Vermeer eşi ile ilgilenmektedir.

Resim 141



(Müzik Dersi)

Resim 142



Romanda, *Mektup Yazan Hanımefendi* adlı resmin yapım aşamasında Griet masadaki örtünün yerini değiştirir ve Vermeer onun yaptığı bu değişikliğe uyar. Vermeer, bu değişikliği neden yaptığını sorunca Griet masanın çok düzenli olduğunu ve gözü kurcalayan bir şeylerin olması gerektiğini söyleyerek sanatsal bir açıklamada bulunur. Romanda, Griet'in resim üzerine yaptığı *ekfrastik* yorum şu şekildedir:

-“Söylesene Griet, masa örtüsünü neden değiştirdin?
Bir süre düşündüm. –Sahnede bir düzensizlik olmalı, kadının dinginliğiyle karşıtlık oluşturacak bir şey, diye açıkladım. Bakan kişinin gözüne takılacak bir şey ve bu, aynı zamanda göze hoş gelmeli, bu kıvrım gibi, çünkü örtünün kıvrımı ve kadının kolu benzer bir açı oluşturuyor.
-Bir hizmetçiden ders alacağım aklıma hiç gelmezdi.”*

Vermeer, ilk defa bir hizmetçiden bir şey öğrendiği belirtir. Filmde ise hem Griet'in değişiklik yaptığı resim hem de bu değişikliği neden yaptığını dair verdiği yanıt farklıdır. Romanda *Mektup Yazan Hanımefendi* resminin yapım aşamasında değişiklik yaparken filmde değişikliği *Sürahili Kadın* resminde yaptığını görmekteyiz. Resimdeki sandalyeyi kaldırır ve Vermeer de onun bu değişikliği üzerinden resme devam eder. Griet'e bu değişikliğin nedenini sorduğunda romandakinden çok daha kısa bir açıklama yapar. *Yorumlayan ekfrastik* olarak değerlendirebilecek cevabı şu şekilde vermiştir: “Kız kapana kısılmış gibi gözükiyordu.”

*Tracy Chevalier, A.g.y., ss:140-141.

Resim 143



Resim 144



Resim 145



Griet, resimdeki kızın kapana kısılmış gibi bir izlenim verdiğini söyleyerek sandalyeyi kızın önünden çektiğini belirtmektedir. Romanda masanın üzerindeki örtüde yapmış olduğu değişikliği bir sanatçı görüşüyle ele alırken, filmde verdiği cevapla daha psikolojik bir tutum sergilediği söylenebilir. Resimdeki kızın kapana kısıtılmış gibi gözüktüğü ifadesiyle aslında yorumlayan bir ekfrasis örneği sergilemektedir. Böylelikle Griet, bu evde kendi yerinin ne olduğunu, ne hissettiğini, duygu ve düşüncelerini kolaylıkla ifade edemediğini, sürekli susturulduğunu ve ressamla girmiş olduğu etkileşiminin boyutunu yansıtmaktadır. Vermeer'in sanat dünyasına adım atmış olsa bile sosyal konumunun ona dayattığı engellemelerin de farkında olduğunun bir açıklamasıdır. Griet, romandaki gibi kişisel bir gelişim filmde sergileyememektedir. Romanda, sanat aracılığıyla göstermiş olduğu gelişimi ve bu gelişim sonucu yıktığı kadın-erkek, efendi-hizmetçi ayrımını filmde gerçekleştirememektedir. Vermeer'e vermiş olduğu cevap bunun bir göstergesidir.

Resim 146



Vermeer'in patronu Van Ruijven'e satılmak üzere bir daha ki resmin konusu tartışılmaktadır. Tekrar bir davette buluşurlar ve Maria Thins romanda da belirtildiği gibi yaptığı ekfrastik betimleme ile *Müzik Dersi*'ne bir gönderme yapmaktadır. (Bkz, sf.145) Filmde kendileri için ekonomik bir güç olan patronları Van Ruijven'e bir daha ki resmin konusu için mutlu bir aile resmi olmasını, resimde müzik, dans, yiyecek ve şarap olmasını

söyler. Diyalog içerisinde bir resme gönderme yapıldığı için *niteleyen ekfrasis* örneğidir. Van Ruijven Maria Thins ile hem fikirdir ancak resimde ailesinin olmasını istemez ve saatlerce oturup sıkıcı birşeye bakmaktansa ilgi çeken bir şeye bakmayı yeğlediğini söyleyip masaya servis yapan Griet'e sataşır ve Griet'i kucağına doğru çeker. Bir daha ki resimde Griet'i de istediğini belirterek resimde Griet'in de olması gerektiğini Vermeer'e vurgular. Bir taverna resmi olmasını ister. Bir hizmetçinin resimde kullanılmasının zor olmayacağını düşünerek hem Maria Thins'e hem de Vermeer'e yöneltir sorusunu. Vermeer burada cevap veremez. Ailesi için ekonomik açıdan bu adama bağımlı olduğunu farkındadır.

Resim 147



Griet'in resimde olması hakkındaki yanıtını masada vermeyen Vermeer, daha sonra *Konser* resmi için hazırlanan atölyede temizlik yapan Griet'e cevabını söyler. Van Ruijven ile resimde olmasının gerekmediğini ancak Griet'in tek başına bir resmini yapacağını belirtir. Griet ona teşekkür eder ve gözleri yaşlanmıştır. Van Ruijven burada hem ekonomik gücünü sanat üzerinde kullandığını vurgulayarak kendisine karşı gelemeyecek Vermeer'e baskı kurar hem de sahip olunması gereken bir nesne olarak gördüğü kadına resim aracılığıyla sahip olacağına inanmaktadır. *Konser* resminin yapılacağı bölümde Griet durmaktadır. Arka planda manzara resmi ve *Genelev Patroniçesi* resimleri görülmektedir. Burada *ekfrastik* bir betimleme yoktur ancak *Konser* resmi karakterlerde, özellikle Griet, Vermeer ve Van Ruijven, bazı tepkilere yol açmıştır. Van Ruijven *Konser* resmi aracılığıyla Griet'e sahip olacağını düşünürken, Griet, Van Ruijven'in erkeksi bakışlarından korkmaktadır.

Resim 148



Resim 149



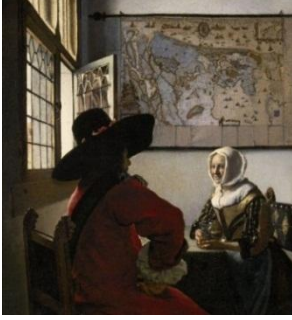
Kendisini anlayan, ona sadece sahip olunması gereken bir nesne olarak değil de, sanat yapıtına ilham verecek bir kadın imgesi olarak bakan Vermeer'e ağlayarak teşekkür eder. Vermeer de böylelikle patronu olan Van Ruijven'e tepkisini göstermiş olmaktadır.

Resim 150



Resim için çalışmalar başlar. Vermeer, eşinin inci küpelerini takması gerektiğini Griet'e belirtir. Romanda küpeleri takmak için Griet, kulaklarını kendisi delerken filmde bu görevi Vermeer'in yapmasını ister. Kulakların delinme sahnesi öncesi Griet ve Vermeer masada otururlar. Bu sahne Vermeer'in *Gülen Kız ve Memur* (Bkz, Resim 151) adlı resmine bir gönderme niteliğindedir. Resimdeki memur filmde Vermeer ile karşılık bulmuştur. Resimdeki kız, memur karşısında tebessüm ederken filmdeki sahnede Griet kulaklarının delinmesi için hazırlık yapmaktadır. Tebessüm eden kız yerine Griet, delinen kulaklarının acısıyla ağlamaktadır. Kulak delinme sahnesiyle aslında cinsel bir birleşmenin eğretilmesi de yapılmaktadır. Resimdeki kızın elinde duran kadehin yerini, filmde masanın üzerinde duran mum almıştır. Resimdeki harita filmdeki bu sahnenin arka planında da görülmektedir. Resim, dahil olduğu film sahnesi içerisinde belirli bir uzama ve zamana yayılarak yeniden canlandırılmıştır.

Resim 151



Resim 152



Resim 153



Resim 154



Vermeer'in Griet'e hayranlığı filmde git gide artar. Filmin bir sahnesinde Griet yemek masasını hazırlarken Vermeer tüm dikkatini Griet'e odaklamıştır. Filmin bu sahnesi daha önce Van Ruijven tarafından betimlenen *Şarap Kadehli Kız* adlı resminin filmde canlandırılmasıdır. Resimde iki tane adam gözükmemektedir. Biri dalgın, düşünceli ve bir noktaya odaklanmış, diğer adam ise masa başında oturan kadına ilgi göstermektedir. Resimde dalgın olan adamın nereye baktığı belirtilmemiştir. Film sahnesinde düşünen ve dalgın adam Vermeer olarak karşımıza çıkmaktadır. Odaklandığı nokta ise masayı hazırlayan Griettir.

Resim 155



Resim 156



Resim 157



Catharina resimdeki kadın gibi masa başında oturmaktadır. Vermeer'in dikkatinin Griet üzerinde yoğunlaştığının farkındadır. Vermeer'in ilgisini çekmek için onu yanına çağırır ve gerdanlığını takmasını söyler. Böylelikle, Vermeer resimde kadına ilgi gösteren ikinci adam konumuna gelir. Catharina'nın isteği üzerine yerinden kalkar ve istemeden gerdanlığını takarak ona ilgi göstermek zorunda kalır. Sahnede bulunan Maria Thins ise, resimdeki oturan adamın yerini alır. Resim, film içerisinde belirli bir zamana ve uzama yayılarak yeniden canlandırılmıştır.

Resim 158



Romanda, *İnci Küpeli Kız* resminin canlandırıldığı sahnede Vermeer, Griet'e dudaklarını açmasını ve nemlendirmesini söyler. (Bkz, sf.147) Romanda da resim öncesi hazırlıkların yapıldığı bu bölüm, film sahnesinde de karşımıza çıkmaktadır. Vermeer'in Griet'e dudaklarını açıp, nemlendirmesini söylediği ve "Güzel" diyerek yorumladığı filmin bu kesitini, resme poz verdiği sahne olan *İnci Küpeli Kız* resminin *tableau-vivant- yaşayan tablo* olarak film içerisinde karşımıza çıktığı sahnesi takip etmektedir. (Bkz, Resim 161)

Resim 159



Resim 160



Resim 161



Griet'in romanda resim bittikten sonra resme bakıp yapmış olduğu *ekfrastik* betimlemeler (Bkz, sf.146) filmde yine kullanılmaz. Vermeer, yapmış olduğu resmi Griet'e gösterir. Griet'in romanda resme baktığında gördükleri için yapmış olduğu *yorumsal ekfrasis* yaklaşımı filmde sadece Vermeer'e söylediği şu cümle ile ifade edilmektedir: "İçimi okumuşsun." "Kapana kısıtılmış" ifadesinin bir devamı niteliğindeki bu yorumu hiçbir sanatsal ayrıntıya değinilmeden yapılmıştır ve tamamen içerisinde bulunduğu psikolojik sıkıntının ifadesi niteliğindedir. Aslında "içimi okumuşsun" ifadesi, Griet'in kendisini cümlelerle ifade edemediğinin, bir başkasının ona yüklediği manaları kabullendiğinin, duygu ve düşüncelerini yansıtamadığının ve susturulduğunun bir göstergesidir. Griet, romandaki gibi bir karakter gelişimi gösterememiştir. Bunu sanata karşı yapmış olduğu tek cümlelik *ekfrastik yorumla* belirtmektedir.

Resim 162



Resim 163



Resim bittikten sonra Griet, inci küpeleri Catharinadan habersiz ona veren Maria Thins'e iade eder. Filmin bu sahnesi Vermeer'in *İman Alegorisi* adlı resmine Maria Thins aracılığıyla gönderme yapmaktadır.

Resim 164



Resimde, elini bağrına koyarak acı çektiğini ifade eden Meryem, resimde taşıdığı manayı film karakteri Maria Thins 'e yüklemektedir. Maria Thins, kızına yalan söylediği için gizli saklı yapmış olduğu bu girişimin üzüntüsünü çekmektedir. İnanç, yalan, ihanet, vicdan

konularının yansıtıldığı bu sahnede Maria Thins, inci küpeleri resimdeki Meryem gibi bağrına götürür. Resimdeki haç, Maria Thins'in boynunda asılıdır.

Resim 165



Resim 166



Resim 167



Van Ruijven'e verilmek üzere yapılan *İnci Küpeli Kız* resmi Delft kentinde bir dedikodu konusu olmasının yanısıra ev içerisinde de büyük bir olaya sebebiyet vermiştir. Kendisinden gizli yapılan resmi merak eden Catharina, Vermeer'in atölyesine girer ve tartışma yaratır. Resme büyük bir kıskançlık ve nefretle bakar. Vermeer'e neden onun resmini yapmadığını sorduğunda Vermeer, "*Çünkü sen anlayamazdın,*" diyerek cevap verir. Catharina, Griet'e istinaden "*Peki o mu anladı? O daha okumayı bile bilmiyor*" der. Maria Thins, Catharina'ya dönerek sinirlenmemesi gerektiğini bunların sadece para karşılığı satılacak resimler olduğunun altını çizer. Catharina, Vermeer'e dönerek "*Benim inci küpelerimi taktığı doğru mu?*" sorusunu sorar. Vermeer, ona resmi gösterir. Catharina, sinirlenerek resmi kesmek ister fakat Vermeer buna izin vermez. Griet'i evden kovar. Vermeer, bu durum karşısında hiçbir şey söyleyemez.

Resim 168



Resim 169



Burada *İnci Küpeli Kız* resmine farklı bakışların olduğu görülmektedir. *İnci Küpeli Kız* resmi farklı karakterler, bu bağlamda Catharina, Maria Thins, Vermeer ve Griet ile etkileşim içerisinde verilmektedir. Catharina, resme baktığında kıskançlık krizlerine girerek, ağlayarak resmi kesme girişiminde bulunarak tepki göstermiştir. Beden hareketleri ve yüz ifadesiyle yaptığı yorumlarla Catharina'nın bu sahnesi *yorumlayan bir ekfrasis* örneğidir. Resimdeki kızı bir sanat yapıtına dahil olabilecek güzelliğe sahip olduğu için ve kendisi onun yerinde olamadığı için kıskanmıştır. Resimdeki kadın imgesi, yine dişil bir gözlemleyen ve etken özne olarak Catharina tarafından zarar vermeye, susturulmaya, yok edilmeye çalışılmıştır. Bir hizmetçi olduğunu, okumasının dahi olmadığını vurgulayarak Griet'in sosyo-kültürel durumuna da değinen Catharina için resimdeki kadın imgesi, gençlik, güzellik, sanat anlayışı gibi sahip olamadığı değerleri sembolize etmektedir. Griet'in resimden ona doğru bunlara sahip olduğunu ifade eden bakışlarla bakması karşısında dayanamaz ve kendisi gibi dişil olan bir imgeyi yok etmeye çalışır. Bu sahnede resim hakkında yorum yapan bir diğer karakter Maria Thinstir. Yaptığı *ekfrastik yorumunda* resmin sanatsal değerine vurgu yapmaz, resmin sadece satılacak bir unsur olduğunu belirterek maddesel boyutuna vurgu yapmaktadır. Film boyunca temsil ettiği ekonomik dengeleri filmin son sahnesinde bu resim karşısında da devam ettirir ve sanatı parayla ölçülen önemsiz bir şey olarak gösterir.

Resme, Vermeer da *yorumlayan ekfrasis* örneğiyle yaklaşımda bulunmuştur. Resme karşı tepkisi Catharina'ya vermiş olduğu cevapla anlaşılmaktadır. “*Sen anlayamazdın,*” diyerek resimdeki kadın imgesinin sanatsal değerine vurgu yapmaktadır. Geleneksel *ekfrasis* örneklerinde gözlemleyen eril gücün himayesinde olan dişil imge burada eril bakışı temsil eden Vermeer ile asıl değerini bulmaktadır. Vermeer, dişil obje olarak kabul edilen resme bu düşünceyle yaklaşmamakta, resimdeki kadın imgesinin, bu bağlamda Griet'in, film boyunca aktaramadığı, hayranlık uyandıran, ilham kaynağı olabilecek sanatsal boyutuna vurgu yapmaktadır. Bu sahnede tek sessiz kalan, konuşamayan karakter Griettir. Resme yapılan *ekfrastik yorumların* aksine kendisi konuşamaz ve Catharina tarafından evden kovulur. Resim, film sonunda asıl sahibi olan Van Ruijven'in evinde karşımıza çıkmaktadır. Bu sahnede de Van Ruijven tarafından resme bakılarak *ekfrastik bir yorum* yapılmaktadır. Resmi adeta, haz veren bir kadın imgesi olarak gördüğü bu sahne, kadın objesinin onda uyandırdığı hislerle erotik bir yorumuna sebebiyet vermektedir. Resim karşısında iç geçirmekte ve bazı düşüncelere dalmaktadır. Resim karşısındaki bedensel ve mimikleriyle yapmış olduğu tamamen sessiz bir yorum olan tepkisi, resmi bir zevk nesnesi, fantezi ürünü olarak

gördüğünün belirtisidir. Arka planda hapse atılan ve açlığa mahkum olan babasını gizlice besleyen kız temalı, Rubens'in *Cimon ve Pero** (Bkz, Resim 172) resmi gözükmektedir.

Resim 170



Resim 171



Resim 172



Film, romandaki gibi on senelik bir süre zarfını gözler önüne koymaz. Griet'in evden ayrılmasının üzerinden on sene geçtiğine dair bir belirti yoktur. Romanda Griet, on sene sonra Vermeer'lerin evine çağrılırken filmde, Tanneke tarafından ziyaret edilir. Bu ziyarette Tanneke, Griet'e bir mendil verir. Griet, pencere önüne geçer ve kendisine getirilen mendili açar. Bu sahne, Vermeer'in *Mektup Okuyan Kız* (Bkz, Resim 173) resminin filmde canlandırılmasıdır. Griet, mendili açar. Mendilin içinden inci küpeler çıkar. Mektup okuyan kız gibi Griet de mendilden çıkan inci küpelerle kendisine anlatılmak isteneni anlamaya çalışır.

Resim 173



Resim 174



Resim 175



* Rubens, *Cimon ve Pero* resmi için bkz, http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-345?lang=en, 11.11.2011.

Romandakinin aksine film sonunda yönetmen bir değişiklik yapmaktadır. Romanda, Griet küpeleri Vermeer'in ölümünden sonra Catharina'dan alıp satarken film Griet'in inci küpelerle buluşmasıyla son bulmaktadır. Filmde, inci küpeleri Griet'e kimin gönderdiği bilinmemektedir yani Vermeer'in  ld ğu belirtilmemiştir. Aynı zamanda inci küpeleri satmaz. İnci küpelerin Griet'in eline geçtiği sahne, Vermeer'lerin evinde kaldığı süre içerisinde yaşamış olduğu sınıf ayrımının, cinsiyet ayrımının, g ç dengelerinin yıkıldığı ve Griet'in suçsuzluğunun ispatlandığı andır. Aynı zamanda inci küpeler bazı eleştirmenlerce İncil'de bahsi geçen, aşkının bir göstergesi olarak Isaac tarafından Rebecca'ya gönderilen bir çift inci k peyi sembolize etmektedir.²⁰⁷ Film sonunda da inci küpelerin Griet'e ulaştırıldığını görmekteyiz. Onunla asla  zdeşleştirilemeyen ve yara berelerle dolu elleriyle teslim etmiş olduğu küpeler, Griet'in ellerine film sonunda tekrar gelmiştir. Griet, inci küpeler kadar saf, temiz, güzel ve kusursuzdur. Bir aşk göstergesi olabileceği gibi ölümsüz bir sanat yapıtına yaşam veren simgeler olarak da değerlendirilebilmektedir.

²⁰⁷ Bkz, Laura Mareike Sager, *Writing and Filming the Painting: Ekfrasis in Literature and Film*, New York, 2008, sf.17.

2.6.4 Ekfrasis'in İnci Küpeli Kız Roman ve Filmdeki Rolü

İnci Küpeli Kız roman ve film metinlerinde alıntılanan resimler ve ekfrasis örneklerini şu şekilde hatırlamak mümkündür:

Çizelge 1.6: Her İki Yapıtta Metinlerarasılık Bağlamında Kullanılan Resimler ve Ekfrasis Örnekleri:

Resim	Roman	Film
Delft Manzarası	Niteleyen Ekfrasis	Arka Plan Unsuru
Delft'te Bir Sokak	Niteleyen Ekfrasis	Arka Plan Unsuru
Çarşı İsa	Yorumlayan Ekfrasis	Yorumlayan Ekfrasis
İnci Kolyeli Kadın	Betimleyen/Yorumlayan Ekfrasis	Yorumlayan Ekfrasis
Su Sürahlili Kadın	Niteleyen/Yorumlayan Ekfrasis-Tableau Vivant	Yorumlayan Ekfrasis-Tableau Vivant
Süt Döken Kadın	Niteleyen/Yorumlayan Ekfrasis	Arka Plan Unsuru
Avluda Hizmetçi ve Çocuk	Dramatik Ekfrasis	Yeniden Canlandırma
Şarap Kadehi	Yorumlayan Ekfrasis	Filmde Kullanımı Yok
Şarap Kadehli Kız	Romanda Kullanımı Yok	Yorumlayan Ekfrasis/Yeniden Canlandırma
Mektup Yazan Hanımefendi	Yorumlayan Ekfrasis Tableau Vivant	Filmde Kullanımı Yok
Lavta Çalan Kadın	Niteleyen Ekfrasis	Filmde Kullanımı Yok
Müzik Dersi	Niteleyen Ekfrasis	Yeniden Canlandırma
Konser	Betimleyen Ekfrasis	Niteleyen Ekfrasis
Genelev Patroniçesi	Betimleyen Ekfrasis	Arka Plan Unsuru
İnci Küpeli Kız	Yorumlayan Ekfrasis- Tableau Vivant	Yorumlayan Ekfrasis-Tableau Vivant
Genç Kız Portresi	Niteleyen Ekfrasis	Filmde Kullanımı Yok
Kadın Heykeli	Romanda Kullanımı Yok	Niteleyen Ekfrasis
Maguşların Hayranlığı	Niteleyen Ekfrasis	Filmde Kullanımı Yok
Meyve İstakozlu Natürmort	Niteleyen Ekfrasis	Filmde Kullanımı Yok
Hareketsiz Mutfak	Romanda Kullanımı Yok	Yeniden Canlandırma
Martha ve Mary'nin Evinde İsa	Romanda Kullanımı Yok	Yeniden Canlandırma
Aşk Mektubu	Romanda Kullanımı Yok	Yeniden Canlandırma
Azize Praxides	Romanda Kullanımı Yok	Yeniden Canlandırma
Hizmetçi İle Hanımefendi	Romanda Kullanımı Yok	Yeniden Canlandırma
Aracı Kadın	Romanda Kullanımı Yok	Yeniden Canlandırma
Gülen Kız ve Memur	Romanda Kullanımı Yok	Yeniden Canlandırma
Meryem Ana ve Bebek İsa	Romanda Kullanımı Yok	Arka Plan Unsuru
İman Alegorisi	Romanda Kullanımı Yok	Yeniden Canlandırma
Cimon ve Pero	Romanda Kullanımı Yok	Arka Plan Unsuru
Mektup Okuyan Kız	Romanda Kullanımı Yok	Yeniden Canlandırma

Ekfrasis'in hem roman hem de filmdeki en önemli rollerinden bir tanesi her iki yapıtta varolan, roman ve film çözümlemelerinde üzerinde sıklıkla durulan temaları ortaya çıkarmasıdır. Her iki yapıtta varolan resimler ve bunların karakterlerce *ekfrastik* açılımları çeşitli temalara ışık tutmaktadır. Romanda ve filmde kullanılan *ekfrastik* resimler farklı olmakla birlikte her iki yapıtta aktarılan temalar şu biçimde özetlenebilir:

Çizelge: 1.7: Her İki Yapıtta Kullanılan Ekfrastik Resimler ve Aktardıkları Temalar:

Ekfrastik Resimler ve Aktardıkları Temalar	<p>Kurban Ediliş Teması: Griet, evde kaldığı süreç içerisinde <i>Çarmıhta İsa</i> adlı tabloyu her görüşünde ürpermektedir. Romanda olduğu gibi filmde de kurban ediliş teması salonda asılı duran kurban edilen İsa resmi ve kadın heykelin üzerinde duran kurban edilmiş İsa heykelciği ile verilmektedir. Nitekim Griet de İsa gibi diğerlerini kurtarmak adına kurban edilmiş ve inci küpeleri çalmakla suçlanarak evden kovulmuştur.</p>
	<p>Tutsaklık Teması: Romanda <i>Meyve ve İstakozlu Natürmort</i> adlı resim aracılığıyla Griet evde hizmetçi olarak çalışmaya devam edeceğini vurgulamaktadır. Bu onun için evdeki tutsaklığının devam etmesi anlamına gelmektedir. Filmde tutsaklık temasının en belirgin olduğu resim Griet'in "kapana kısırılmış gibi" yorumunu yaptığı <i>Su Sürahlili Kadın</i> resmidir. Burada Griet, sınıf farklılıklarınca farklı bir konumda olduğu ev içerisinde ki tutsaklığına vurgu yapmaktadır.</p>
	<p>Sanat Teması: Romanda Griet'in sanatsal değerlere vurgu yaparak betimlediği her resim sanatın önemini vurgular niteliktedir. Sanatın estetik yanına değinilen resimler; <i>Delft Manzarası</i>, <i>İnci Kolyeli Kadın</i>, <i>Mektup Yazan Hanımefendi</i>, <i>Konser</i> resimleri sanat temasının aktarıldığı resimlerdir. Sanatın değeri filmde ticaret ve erotizmle ilişkilendirildiği için Van Ruijven'in sanata değer vermediği <i>İnci Kolyeli Kadın</i> resmi, bir tatmin unsuru olarak gördüğü <i>Şarap Kadehi</i>, <i>Şarap Kadehli Kız</i> ve <i>İnci Küpeli Kız</i> resimleri erotizm teması ile birlikte ele alınabilmektedir. Aynı zamanda bu resimler aracılığıyla sanat hayatın bir parçası olarak gösterilirken, sanatın kişinin karakter gelişimindeki etkin rolüne de vurgu yapılmaktadır. Sanatın toplumdaki rolü ve işlevi ve gördüğü değer de sorgulanmaktadır. Sanata değer veren karakterler Vermeer ve Griet'tir. Bu yüzden aynı noktada buluşmuşlardır.</p>
	<p>Cinsellik Teması: <i>Şarap Kadehi</i>, <i>Şarap Kadehli Kız</i> ve <i>Genelev Patroniçesi</i> resimleri hem romanda hem de filmde eril bakış açısıyla ele alınan ve cinselliğin aktarıldığı resimlerdir. <i>İnci Küpeli Kız</i> resmi Vermeer ve Griet arasında ki tutkuyu vurguladığı gibi bu resim filmde Van Ruijven için bir fantezi ürününe dönüşmektedir. Eril bakış açısıyla ele alınan sanat, cinsellikle özdeşleştirilen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.</p>
	<p>Sınıf Farklılıkları Teması: <i>Süt Döken kadın</i> ve <i>İnci Kolyeli Kadın</i> betimlemeleri romanda var olan zengin-fakir, hizmetçi-efendi anlayışının görüldüğü resimler olarak gösterilebilir. Filmde, Maria Thins'in Griet'i susturduğu <i>İnci Kolyeli Kadın</i> ve <i>Hizmetçi ile Hanımefendi</i> resimlerinde sınıf farklılıkları teması kendisini göstermektedir. Sınıf farklılıklarının ortadan kalktığı resimler, hizmetçi ve efendinin çocuğu arasındaki etkileşime ışık tutan <i>Avluda Hizmetçi</i> ve <i>Çocuk</i> ve hizmetçi olan Griet'in evin hanımefendisinin inci küpelerini taktığı <i>İnci Küpeli Kız</i> resmidir.</p>
	<p>Kadın Teması: Romanda kadının sanat ile zaman geçirdiği ve kadının kültürel yanına dikkat çekilen resimler <i>İnci Kolyeli Kadın</i>, <i>Mektup Yazan Hanımefendi</i>, <i>Lavta Çalan Kadın</i> resimleridir. Çalışan kadın <i>Süt Döken Kadın</i> ve <i>Avluda Hizmetçi</i> ve <i>Çocuk</i> resimleri ile aktarılırken, kadının sahip olunması gereken, arzulan bir fantezi ürünü olarak görüldüğü, düşünemeyen, konuşamayan edilgen konumda olduğunu belirten resimler <i>Genelev Patroniçesi</i> ve <i>Şarap Kadehi</i>, <i>İnci Kolyeli Kadın</i>, <i>Şarap Kadehi</i>, <i>İnci Küpeli Kız</i> resimleridir. Bu resimlerde kadın, güzellik, aşk, masumiyet gibi kavramlardan uzak tamamen dünyevi değerlerle nitelendirilen bir hal almaktadır. Kadının toplum içindeki yeri, erkek bakış açısıyla kadına yüklenen anlamlar, zengin ve fakir kadın ayrımı tüm bu farklı dengeler sanat yapıtlarıyla aktarılmaktadır.</p>

Ekfrasis'in romandaki ve sinemadaki kullanımı anlam aktarımı açısından değişik bir işleve sahiptir. Bunu, romanda kullanılan *ekfrasis* örneklerinin karakterler tarafından betimlenmesinin, filmdeki kullanımlarının ve karakterlerin bu örneklere gösterdikleri farklı yaklaşımlarla anlamak mümkündür. Romanda kullanılan *ekfrastik* betimlemeler, Griet karakterinin güçlenmesine sebebiyet verdiği gibi roman anlatısının da devamlılığını sağlamıştır. Konu aktarımları, Griet'in resimleri betimlemesi ile sağlanmıştır. Griet'in kendi anılarını ve ailesi, bu bağlamda babasıyla etkileşimini anlatmasıyla başlayan *ekfrastik* betimlemeler, kurban ediliş temasının aktarıldığı *Çarmıhta İsa* resminin *ekfrastik* betimlemesiyle pekiştirilmiştir. Sosyal sınıf farklılıkları teması, *İnci Kolyeli Kadın*, *Süt Döken Kadın* gibi resimlerin betimlemeleriyle aktarılırken kadın-erkek teması, ahlak-erdem gibi konular yine *Şarap Kadehi*, *Genelev Patroniçesi* gibi resimlerin Griet tarafından *ekfrastik* biçimde betimlenmesiyle okuyucuya aktarılmıştır. *İnci Küpeli Kız* tablosunun yapıldığı kesit romanın doruk noktası olmuştur. Griet, bu resimde tüm bu karşıtlıkların birleşmesinin bir simgesi olan inci küpeleri takarak Vermeer'e yönlendirdiği bakışlarıyla aslında dişil gücün varlığını kanıtlamıştır.

Ekfrastik betimlemeler sayesinde karakter gelişimine de ışık tutulmaktadır. Romanda, sanat hakkında hiçbir bilgisi olmayan Vermeer'in eşi Catharina'nın aksine, Griet'in resimlere olan sanatsal yaklaşımı onun iç dünyasının dışa yansımada etkin rol oynadığı gibi sosyal konum açısından Griet'i hizmetçi statüsünden de çıkarmıştır. *Ekfrastik* incelemelerde sözü geçen eril güç yerini kadının gücüne bırakmıştır. Griet'in *ekfrastik* betimlemeleriyle eril bir gücü temsil eden Vermeer resimleri sanatsal değerleriyle anlatılmıştır. Okuyucu gibi Griet de Vermeer'in sanatı aracılığıyla bilinçlenmiştir. Romanda bahsi geçen, sessiz ve durağan resimlere o hayat vermiştir. Romanda gören, gözlemleyen ve konuşan özne olmayı başarmıştır. Böylelikle eril gücün yanında susturulan ve gözlemlenen nesne olmaktan kurtulmuştur. Romanda tek konuşan Grietdir. *Ekfrasis*'in övgüsel yönünü kullanarak Vermeer sanatını yücelten Griet, konuşan, gözlemleyen bir özne olarak okuyucunun da bu resimleri zihinlerinde canlandırıp anlatıya katılabilmelerine yardımcı olmuştur. Cinsiyet rolleri açısından değerlendirildiğinde dişil gücün bir yansıması olan Griet karakteri yine *ekfrastik* incelemelerde değinilen *ben ve öteki* karşıtlığında "ben" olabilmeyi başarmıştır. Sosyal, kültürel ve ekonomik konumu itibarıyla toplumda var olan zengin sınıf içerisinde alt sınıfı temsil eden ve sınıf farklılıklarınca bir hizmetçi olduğu için "öteki" olarak nitelendirilen Griet, romanda göstermiş olduğu sanatsal betimlemeleriyle, kendi bakış açısını ortaya koyabilmiş ve ressam Vermeer'in asistanı konumuna yükselmiştir. Böylelikle, Griet herşeyi gören, bilen ve anlatabilen bir "ben" olarak ondan sınıfça farklı kişiler arasında varlığını

ispatlayabilmiştir. Kendisini özdeşleştirdiği ve onlar gibi hep olmak istediği Vermeer kadınlarını kendi bakış açısıyla ele almış ve yansıtabilmiştir. Gösterdiği karakter gelişimi ile kendi öz benliğini oluşturmuş, kim olduğunu ya da kim olması gerektiğini Vermeer sanatı aracılığıyla anlamıştır. Roman sonunda dişil gücü temsil ettiği gibi bir “ben” olabilmeyi de başarabilmiştir.

Tracy Chevalier, Griet aracılığıyla Vermeer’i ve onun sanatını oluştururken kullandığı nesnelere, ışığı, kıyafetleri, sessiz kadın modelleri söze dökerek anlatmaya çalışmıştır. Bu durum bize çalışmanın başında da incelenen, Sokrates’in imge-söz birlikteliğine yaklaşımını anımsatmaktadır. Vermeer’in kullandığı renkler, ışık, nesnelere, çizgiler edebiyatın gücüyle, hecelerle, kelimelerle ve cümlelerle karşılık bulmuştur. Bu roman bir nevi, Vermeer edebiyatıdır. Ana karakter Griet’in söze döktüğü Vermeer resimleri aracılığıyla yazar Chevalier, *ekfrastik* bir roman ortaya çıkarmıştır. Romanda, kadın karakter aracılığıyla sanat yapıtı aktarılmakta, böylelikle toplumsal dengeler tamamen göz ardı edilmektedir. Bir hizmetçi ve kadın olarak Griet, kendisini toplum içerisinde “öteki” konumuna getiren tüm bu ayrımları yıkarak “ben” olabilmiş, bir karakter gelişimi gösterebilmiştir. Romanda cinsiyet rollerinde incelenen eril egemenliğindeki düşüncelerin yerini kadının bakış açısı almıştır. Romanda kadın konuşan, gözlemleyen, etken, duygu ve düşüncelerini ifade edebilen bir varlıktır.

Filmde ise resim ve *ekfrastik* betimlemeleri değişik bir görev üstlenmektedir. Sanat, toplumsal dengeler içerisinde ele alınmaktadır. Filme, çalışmanın da konusunu oluşturan metinlerarası bağlamda yaklaşıldığında, farklı metinleri içermesi sonucu metinlerarası bir film demek yanlış olmayacaktır. Filmde, arka planda kullanılan çoğu resmin yanısıra Vermeer sanatına aşina olan her kişinin kolaylıkla fark edeceği bazı resimleri filmde belirli sahnelerde canlandırılarak film metnine dahil edilmiştir. Filmde ele alınan sanat, romandakinin aksine sosyo-kültürel ve ekonomik olarak toplumsal bir çerçevede değerlendirilmektedir. Resimler, filmde, toplumun ezilen, işçi, kadın ve öteki olarak adlandırılan Griet’in dışında kalan karakterlerce betimlenmekte ve yorumlanmaktadır. Özellikle de, Vermeer’in kadın imgesini ve beraberinde kadının kendisine sahip olmayı amaçladığı patronu Van Ruijven tarafından. Van Ruijven için resimdeki kadın imgesi kadının kendisine sahip olmakla eş değerdir. Aynı zamanda, Van Ruijven, filmde, kadının toplum içerisindeki yerini belirleyen bir görev üstlenmektedir. Van Ruijven aracılığıyla kadının varlığı erkeğin bakış açısıyla ele alınmaktadır. Böylelikle, tarih boyunca bir inceleme alanı oluşturan kadın, 17.yy Hollandası’nın toplumsal koşulları içerisinde ele alınmaktadır. Erkek, kadını toplum

içerisinde, üzerinde hem cinsel hem de parasal yönden hakimiyetini konuşturabileceği bir nesne olarak görmektedir.

“Bugün artık irdelenmeye başlayan ama hiçbir çözüme ulaşmamış olan uygulama ve törelere göre kadının toplum içindeki varlığı erkeğinkinden çok başkadır. Erkeğin varlığı kendinde saklı yetkililik umuduna bağlıdır. Bu, büyük ve inanılır bir umutsa erkeğin varlığı çarpıcı olur. Küçük ve inanılmaz bir umutsa erkeğin varlığı da önemsizleşir. Bu yetkililik umudu ahlaksal, bedensel, yaradılışa göre değişen, parasal, toplumsal ya da cinsel bir umut olabilir. Neyse ki yetkililik umudunun yöneldiği nesne her zaman erkeğin dışındadır.”²⁰⁸

Filmde kullanılan *ekfrastik* örnekler, özellikle Van Ruijven tarafından betimlenen ve yorumlanan *Şarap Kadehli Kız*, *Konser*, *İnci Kolyeli Kadın* ve filmin sonunda karşısında oturduğu *İnci Küpeli Kız* gibi resimler çalışmada üzerinde durulan, arzulanan, dişil öteki olarak nitelendirilen ve bir fantezi ürünü olarak görülen dişil *ekfratik* imge örnekleri olarak değerlendirilebilir. Tüm bu resimler, karakterlerle girmiş oldukları etkileşim sonucunda değerlendirilmektedirler. Van Ruijven, yapmış olduğu *ekfrastik* yorumlarla bir eril güç olarak kadınlar üzerindeki, özellikle eşi, kırmızı elbiseli hizmetçi ve Griet, gücünü ispatlamaya çalışmaktadır. Van Ruijven’in dişil imgeyi dilsel şekilde temsil etmesi dişil imgeyi pornografik bir tecavüz sahnesine ittiği gibi düşünce yoluyla bir tecavüz olarak da nitelendirilebilmektedir. Eşi üzerinden yaptığı yorumdaki gibi kadın beğenilen, aşık olunan ya da düşünen bir kimlik değil susturulması, bastırılması ve sahip olunması gereken bir nesnedir. Bunu, resminin yapılmasını istediği Griet’i kucağına hapsettiği sahnede de devam ettirmektedir. Romanda, Van Ruijven’in bu denli kadın imgesini ele aldığı *ekfrastik* betimlemeler olmamakla birlikte filmde, Van Ruijven’in yaptığı betimlemelerin cinsel içerikli olduğu söylenebilir. Bunun bir nedeni olarak, romanı hem yazan hem de anlatanın kadın, filmin yönetmeninin ise erkek olması farklı bakış açıları ve kadına karşı farklı yaklaşımları beraberinde getirmektedir. Film, toplumdaki toplumsal, cinsiyet ve ekonomik ayrımları, işçi-efendi, patron-ressam, kadın-erkek arasında göstermektedir. Webber filmde, sanatın tüm bu ayrımları yıkabilecek bir güç dengesi olduğu anlayışını benimsememekte, bunun yerine sanatı erotik boyutuyla ele almaktadır. Böylelikle filme, ticari açıdan daha iyi bir popülerite kazandıracağı düşüncesi akıllara gelebilir.

²⁰⁸John Berger, *Görme Biçimleri*, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, sf.45.

Resim 176



Resim 177



Filmde erkek-kadın, işçi-efendi gibi ayrımların yıkıldığı tek sahne Vermeer ve Griet'in çatı katında boyaları hazırlarken birlikte çalışmalarının gösterildiği sahnedir. Her iki karakter farklı toplumsal konumları, biri sanatçı biri hizmetçi olan, farklı çalışma alanlarını simgelese de, ikisinin buluştuğu ve birbirlerini anladığı tek yer sanatın gücüdür. Metinlerarası bağlamda ele alınan *ekfrasis*, filmde var olan resimler ve karakterlerin bu resimlerle girmiş oldukları yorumsal betimlemelerle filmdeki anlam aktarımında önemli bir rol üstlenmiştir. Bu, *ekfrasisin* gücündendir ki hem roman hem de filmin akışı bu resimlerarası geçişlerle sağlanmıştır. Romana bir “Vermeer Edebiyatı” denilebildiği gibi filme de bir “Vermeer Filmi” gözüyle bakılabilir. *Ekfrasis* aracılığıyla her iki yapıtta kadın, kadının toplum içerisindeki konumu, ekonomik, kültürel ve cinsiyet ayrımları gibi ideolojik açılımlara ışık tutulduğu gibi tüm bu karşıtlıkların içerisinde sanatın rolünün, amacının, neye hizmet ettiğinin de cevabı bulunmaya çalışılmaktadır. Çalışmanın başında da vurgulandığı üzere, özünde güzellik kavramına hizmet eden, *mimesis* yani güzelliğin taklit edilmesi yasasıyla oluşturulan sanat, özellikle farklı karakterler tarafından değerlendirildiği filmde kendi amacından saptırılarak hak ettiği saygıyı göremese de tüm sınıfsal ve cinsiyet ayrımlarının yıkabileceği tek alandır. Hem roman hem de filmde sanatın bu yönü fazlasıyla görülmektedir. Romanda, Griet, sanat aracılığıyla bir karakter gelişimi gösterip kendisine dayatılan tüm ayrımları yıkabilirken, filmde bu durum, Griet'in eline geçen inci küpelerle verilmeye çalışılmıştır.

2.7 Edebiyat ve Sinema Ötesi Bir Saptama: Reklam ve *Ekfrasis* (Reklamlarda Sanat Yapıtı Kullanımı)

Şiir, roman gibi edebi türlerin yanısıra sinemada da kullanımını incelediğimiz *ekfrasis* kavramı sınırlarını daha da zorlayarak başka alanlarda da uygulanabilir mi sorusunu akıllara getirmektedir. Aslında sanat yapıtının kullanıldığı her türlü metinde *ekfrasis'in* varlığından söz etmek olasıdır. Bu yaklaşımla ele alındığında sanat yapıtlarının sıklıkla kullanıldığı

reklamlarda da *ekfrasis* kullanımından söz etmek mümkündür. Edebiyat ve sinemada *ekfrasis* kullanımında, *niteleyen*, *betimleyen*, *yorumlayan* ve *dramatik ekfrasis* olarak belirlenen yöntemlerin reklamlarda da uygulanabilmesi başlı başına bir inceleme alanı oluştururken reklamlarda *ekfrasis* kullanımını çalışmada kısaca değineceğimiz bir konudur. Burada amaç, *ekfrasis* 'in kullanım alanlarını göstermek, edebiyat ve sinema metinlerinde izlenen yöntemin reklamlara da uygulanabileceğinin olasılığı üzerinde durmaktadır.

En basit haliyle reklamın amacı, bir ürünü ya da hizmeti hedef kitleye tanıtmak ve hedef kitlede tanıtımı yapılan ürün ya da hizmete karşı olumlu bir tepki oluşturmak ve bu ürün ya da hizmeti tüketmeye yönlendirmek, ikna etmektir.²⁰⁹ Reklam, bir bilgi verme aracıdır. Reklamın bilgilendirici özelliği onu sanatla buluşturmaktadır. Çünkü sanat da Aristoteles'in dediği gibi hem eğlendirici hem de öğretici bir işleve sahiptir. Bunun yanı sıra Berger'in de belirttiği gibi "sanat yapıtları reklam imgelerinde, iletiye çekicilik ve güçlülük katmak için kullanılmaktadır. Sanat bir zenginlik simgesidir, güzel yaşam demektir: Dünyanın zenginlere, güzellere sunduğu değerli nesnelere bir parçasıdır. Aynı zamanda sanat yapıtları, bir tür kültürel üstünlük, soyluluk ve akıllılığı da beraberinde getirmektedir. Böylece reklamın içine konan (bu yüzden de reklamın çok işine yarayan) sanat yapıtı birbirleriyle çelişen iki şeyi aynı anda bize söylemektedir: Zenginlik ve üstünlük gösteren o reklam ürününün hem lüks hem de kültürel değer taşıyan bir şey olduğu imlenmiş olmaktadır. Aslında reklamcılar sanat yapıtıyla, seyirci-sahip arasındaki ilişkilerin niteliğini kavramışlar, bu ilişkileri seyirci-alıcıyı kandırmakta, onun gururunu okşamakta kullanmışlardır."²¹⁰

Bu açılım *ekfrasis* incelemelerinde sahip olmak arzusuyla bakılan resimleri hatırlatmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken şey geleneksel *ekfrasis* incelemelerinde kadınla özdeşleştirilen resmin reklam iletilerinde kültür, zenginlik, bilgi ve akıllıkla, reklamı yapılan ürünün özellikleriyle de özdeşleştirildiğidir. Bakan, gözlemleyen ve etken konumda olan hedef kitle reklamda kullanılan sanat yapıtı ile özdeşleştirilen ürüne sahip olarak o sanat yapıtına dolayısıyla ürüne yüklediği özelliklere sahip olmak gereksinimi duymaktadır. O zaman buradan yola çıkarak reklamlarda kullanılan resimlerin bakan kişi olan hedef kitleyi sahip olma arzusuna ittiği, dolayısıyla sanat yapıtı üzerinden reklamı yapılan ürün ya da hizmetin sahip olma, satın alma arzusuyla bulunduğu kanısına varmak olasıdır. Sanat yapıtına dolayısıyla ürüne sahip olmak hedef kitleye bu özelliklere de sahip olma hissini verecektir.

²⁰⁹ Bkz, Ö. Gaye Yaylacı, *Reklamda Stratejilerle Yönetim*, İstanbul, Alfa Basım Dağıtım, 1999, sf.9.

²¹⁰ John Berger, A.g.y., sf.135.

Aynı zamanda, reklam iletilerinde hem görsel hem de dilsel olmak üzere okuyucuya ne anlatılmak istendiğini aktaran birbirini tamamlayıcı dizgeler kullanılmaktadır. Reklam ve reklam üzerindeki görsel üzerine ilk dilsel ifadeyi kullanan ya da ilk yorumu yapan reklamcıdır. Reklamında sanat yapıtı kullanan reklamcı dolayısıyla kullandığı resme tıpkı *ekfrasis* örneklerinde olduğu gibi yorum yapmakta, o resmi nitelendirmektedir. Bu sefer resim üzerine yazan şair, yazar ya da yönetmen değil reklamcıdır. Şair, resim üzerine yazdığı *ekfrastik* şiirinde resim üzerine duygu ve düşüncelerini ifade eden bir yorum yapmaktadır. Reklamcı ise reklamında kullandığı sanat yapıtına yorumunu duygu ve düşünceleri ile olmasa da tanıtımını yaptığı ürün ile sanat yapıtına bir anlam katmaktadır. Reklamcı tarafından resim üzerine yapılan bu yorum, hedef kitleyi etkileyici ve tüketime teşvik edici olmaktadır. Bu yaklaşımlar göz önünde bulundurulduğunda reklamlarda kullanılan sanat yapıtlarının reklamcı tarafından dilsel bir biçimde temsil edilmesi sanat yapıtını farklılaştırarak, sanat yapıtını bambaşka anlam ve değerlerle donatmaktadır. Sanat yapıtlarının reklamda kullanımına ve dilsel bir biçimde ifade edilmelerine açıklık getirecek bazı örneklere bakmakta yarar vardır.

Resim 178



Kararlılıkla, sevgiyle ve iyi niyetle.
Dürüstlüğe ilk sırada yer verildi. Adaletle birlikte.
Zekalar kılıç gibi bilendi.
Neşeler yerinde. Coşku dozunda.
Hedefler doğru seçilecek.
Sıradanlığın uzağından bile geçilmeyecek.
Başlanan her iş kusursuz olarak sonuçlandırılacak.
Küçük hesaplar yapılmayacak.
YOLUMUZ AÇIK OLSUN!
Sadece yürekli değil açık yürekli olunacak.
Övünmek, böbürlenmek yasak.
Biçimcilik kapı dışarı.
Eleştiriler can kulağıyla dinlenecek.
Başkaları başarılarından ötürü içtenlikle kutlanacak.
Kadınlara saygı gösterilecek.
Çocuklara özenle yaklaşılacak.
Dostlukların üzerine titrenecek.
Zaferler paylaşılacak.

*Şövalye Tanıtım Hizmetleri** tarafından hazırlanan yukarıdaki reklam örneğinde kullanılan sanat yapıtı Albert Dürer'e ait "Şövalye 1498" adlı resimdir. Reklamın yer aldığı sayfanın sağ tarafında hem biçim hem de biçem olarak şiirsel bir dille yazılan açıklayıcı metin türünde dilsel bir ileti görülmektedir. *Ekfrastik* şiirlerde, özellikle görme ediminin kişiyi bireyselleştirdiği modern dönem *ekfrastik* şiirlerinde herhangi bir resme gönderme yapılarak

*Şövalye Tanıtım Hizmetlerine ait reklam için bkz, *Reklam Yazarlarının Ortak Defteri*, <http://photos1.blogger.com/blogger/512/712/1600/S%3F%3Fo%3F%3Fvallye%20small.jpg>, 15.11.2011.

aktarılmak istenen duygu ve düşünceler bu resim aracılığıyla gerçekleşmekteydi. Bu reklam iletisinde de Dürer'in, şövalye temalı resmiyle bir özdeşleştirme yapılarak hemen yanında tanıtımının yapıldığı *Şövalye* adlı reklam firmasının misyonunu aktaran, *ekfrastik* olarak adlandırabileceğimiz bir şiir görülmektedir. *Ekfrasis* örneklerinde olduğu gibi resmin betimlemesi yapılmamıştır, ancak dilsel bir aktarımla resimdeki şövalyenin sahip olduğu adalet, cesaret, dürüstlük, zeka, asalet, hoşgörü, iyi niyet, coşku, dostluk, saygı, yürekli, paylaşımcı olmak gibi soyut kimi erdemli olma olgusunun niteliklerini firma kendisine yüklemekte ve bu durumdan çıkardığı dilsel yorumla hedef kitesine ulaşmaya çalışmaktadır. Bu aynı zamanda reklamcı tarafından resme, resimdeki şövalye imgesine yorum yapıldığını göstermektedir. Şövalyenin onda uyandırdığı karakteristik özelliklerini şiirsel ifadesinde belirtmektedir. Böylelikle bir sanat yapıtı aracılığıyla tanıtımını yapmakta, sanatın gücünü kullanarak saygın bir kuruluş olma özelliğini vurgulamaktadır.

Resim 179



Resim 180

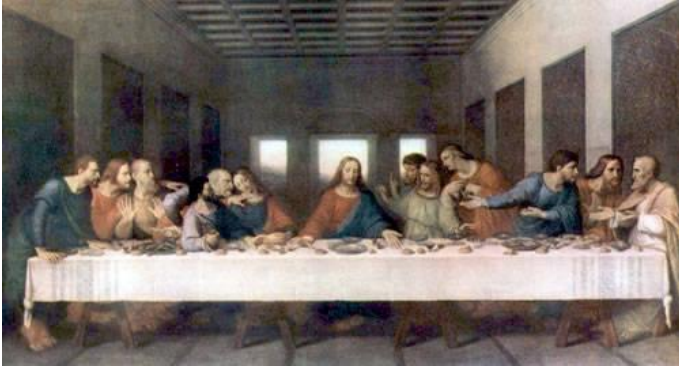


James McNeil Whistler, *Sanatçının Annesi*
http://en.wikipedia.org/wiki/James_McNeill_Whistler, 03.12.2011.

Samsung reklamında* James McNeil'e ait "Sanatçının Annesi"nin bir portresi olan resim kullanılmaktadır. Reklam üzerinde yazan dilsel ileti "If it isn't a Samsung...you might as well be staring at nothing (Eğer o bir Samsung değilse emin ol ki boşluğa bakıyorsun demektir)" ifadesidir. Reklamcı reklamda, yorumlayan *ekfrasis* örneklerinde olduğu gibi resme, resimdeki kadın imgeye yorum yapmaktadır. Bir şair gibi, kadın imge aracılığıyla duygu ve düşüncelerini aktarmaktansa reklamcı, kadının bir televizyon seyrettiği imasında bulunarak *Samsung* ürünü ile imgeye yorum yapmakta, *Samsung* dışında bakılan bir şeyin anlamsız olacağını vurgulamaktadır. Resme yaptığı yorumla hedef kitesine de aktarmak istediği iletiyi açık ve net bir biçimde vermektedir.

*Samsung Reklamı için bkz, *Worth 1000*, <http://www.worth1000.com/entries/331124/whistler-s-flat-screen>, 12.11.2011.

Resim 181



Resim 182



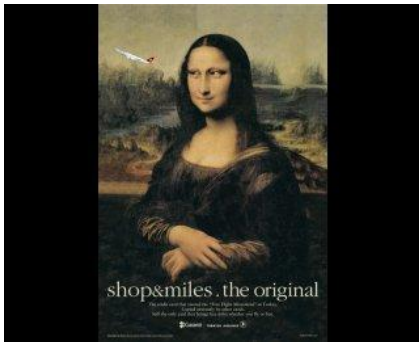
Leonardo Da Vinci, *Son Yemek*

<http://owni.eu/2011/04/27/marketing-masterpieces/>, 08.12.2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_vinci, 05.12.2011.

“La Table” isimli bir yemek firmasının reklamında kullanılan resim, Leonardo da Vinci’in, İsa’nın 12 Havarisi ile yaptığı “Son Yemek” adlı resmidir. Reklam iletisinin üzerinde “Unforgettable Meals (Unutulmaz Yemekler)” dilsel iletisi yazmaktadır. *Yorumlayan ekfrasis* örneklerinde olduğu gibi tek cümlelik bu ifadeyle dolaylı olarak reklamda kullanılan resme de yorum yapılmaktadır. Nitekim son yemek dinsel bir temadır ve asla unutulmayan bir olaydır. Yemek şirketi, reklamda, kutsal içerikli, dini bir simge ve öğretisi olan aynı zamanda akıllarda yer edinen “son yemek” temasının geçtiği resme yorum yaparak kendilerini seçenlerin unutamayacakları bir ziyafetle karşı karşıya kalacakları iletisi vermekte, reklamın siyah-beyaz olmasıyla da belleklerden silinmeyecek bir hatıranın deneyimini yaşayacakları yönünde bir vaatte bulunmaktadır.

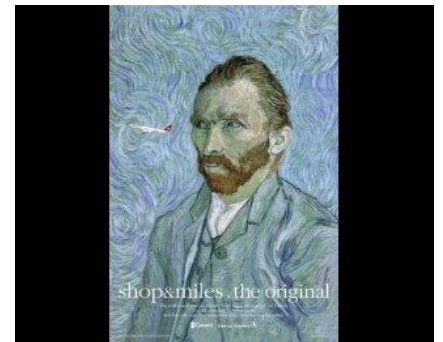
Resim 183



Resim 184



Resim 185



<http://www.coloribus.com/countries/turkey,media-prints,year-2004/>, 13.11.2011.

Yukarıdaki reklam iletilerinde kullanılan sanat yapıtları, Da Vinci'nin *Mona Lisa*'sı, bir önceki bölümde roman ve filmde incelenen Vermeer'in *İnci Kúpeli Kız* resmi ve Van Gogh'un *Otoportresi*'dir. Her bir reklam üzerinde yazan dilsel ileti "shop&miles.the original"dır. Reklam metninde ise, "Bedava uçuş akımını başlattı. Sık uçan kesimden büyük ilgi topladı. Son zamanlarda kampanya ve puanlarla taklit edilmeye çalışıldı. Hem harcarken hem uçarken mil kazandırma özelliğiyle 4 yıldır benzersiz" yazmaktadır. İletide Garanti Bankası ve Türk Hava Yolları amblemleri de kullanılmaktadır. Aynı zamanda, her bir sanat yapıtının ait olduğu müzeler de reklam iletilerinde belirtilmiştir, "Leonarda Da Vinci, Mona Lisa, Louvre Müzesi, Fransa", "Johannes Vermeer İnci Kúpeli Kız, Mauritshus Kraliyet Galerisi, Hollanda", "Vincent Van Gogh, Otoportre, Orsay Müzesi, Paris." Reklam iletilerinde kullanılan dilsel ifadelerle dolaylı olarak sanat yapıtlarına da yapılan bir yorum söz konusudur. *Yorumlayan ekfrasis* örneklerinde olduğu gibi "Akım başlattı, ilgi topladı, taklit edilmeye çalışıldı, benzersiz" gibi yorum bildiren ifadelerle sanat yapıtına yorum yapılmakta dolayısıyla shop&miles kredi kartının da dilsel bir biçimde ifade edilmesi söz konusu olmaktadır. Sanat yapıtlarının benzersizliği, kredi kartının benzersizliğiyle eşleştirilmiştir. Aynı zamanda reklam iletilerinde kullanılan Türk Hava Yolları'na ait uçakla kredi kartıyla yapılan alışverişlerden toplanan puanlarla yolculuk yapma iletileri verilmeye çalışılmaktadır. Uçađa bakışlarını çeviren sanat imgeleri, dikkat çeken bu özellik karşısında durağan halleri bozularak dramatize edilmişlerdir. Sanat imgelerinin bile dikkatini çeken uçak simgesiyle hedef kitlenin de dikkati çekilmeye çalışılmıştır.

Resim 186



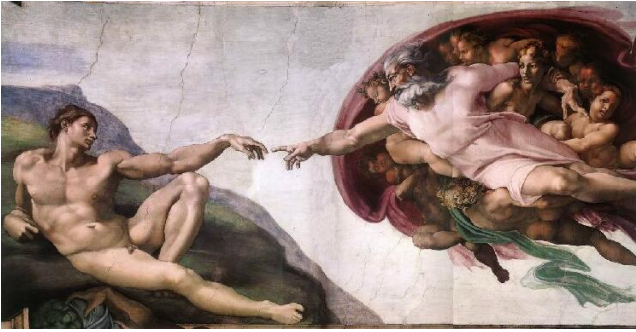
Resim 187



Van Gogh, *Ay Çiçekleri*

Van Gogh'un, *Ay Çiçekleri** adlı tablosunun kullanıldığı “*Faber Castle*”* reklam iletisi *tableau vivant* (*yaşayan tablo*) örneklerini anımsatır niteliktedir. Poz verme aşamalarında ortaya çıkan *yaşayan tablo* örneklerinde olduğu gibi bu reklam iletisinde de, ressam yerine geçen ve *Faber Castle* olduğu bilinen kalemi tutan bir el, bu resmin bir benzerini ortaya çıkarmıştır. *Faber Castle* renkli boya kalemleriyle bir sanat yapıtı ortaya çıkarabilme iletisi verilmektedir.

Resim 188



Resim 189



<http://thecreationofadam.com/>, 16.11.2011.

<http://owni.eu/2011/04/27/marketing-masterpieces/>, 08.12.2011

Bir dış mekan ilanı olan ve bir yatırım şirketinin reklamının yapıldığı bu örnekte, Tanrı'nın Ademi yarattığı anın görüntüsünün resmedildiği Michelangelo'nun *Adem'in Yaradılışı* adlı freskinin kullanıldığı görülmektedir. Reklam iletisinde “*Successful Investing has always been a work of art* (*Başarılı bir yatırım her zaman bir sanat yapıtı olmuştur*)” ifadesi kullanılmaktadır. Reklamda, sanat yapıtı ortaya çıkarmanın başarılı bir yatırım yapmak olduğu iletisi verilerek, Michelangelo'nun ortaya çıkardığı ölümsüz sanat yapıtına yorum yapıldığı gibi, yatırım yapmak için kendilerini seçen kişilerin ölümsüz bir sanat yapıtı meydana getirecekleri hissine kapılmaları iletisi de verilmektedir. Sanatın da iyi bir yatırım aracı olabileceği iletisiyle Michelangelo'nun resmine de dolayısıyla bir yorum yapılmış olmaktadır. Nitekim Michelangelo'nun yüzyıllar önce yapmış olduğu resim hala varlığını korumaktadır. Sanat yapıtı değerini ve önemini hatta sanat yapıtı olabilme özelliğini yıllar sonra ortaya koyduğu için bununla, yatırımın seneler sonraki getirisine vurgu yapılmak istenmiştir. Bu, aynı zamanda, çalışmanın başında Vasarinin, *Vite* adlı yapıtında aynı adlı freski ele alış biçimiyle bir reklamcının bakış açısındaki farklılıkları da ortaya koymaktadır.

*Van Gogh, *Ay Çiçekleri*, http://en.wikipedia.org/wiki/File:Van_Gogh_Vase_with_Fifteen_Sunflowers.jpg, 2006.

* Faber Castle reklamı için bkz, <http://www.coloribus.com/focus/van-gogh-artworks-in-advertising/4393305/>, 15.11.2011.

Resim 190



Caravaggio, *Holofernes'in Başını Kesilmesi*

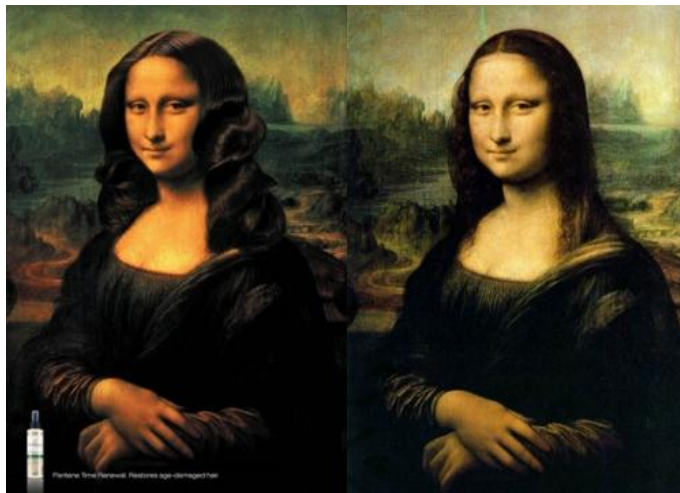
<http://www.worth1000.com/entries/337455/holofernes-needs-a-strepsil>, 12.12.2011.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Caravaggio>, 21.11.2011.

Resim 191



Bir boğaz pastili olan “*Strepsils*” adlı ürünün tanıtıldığı reklam iletisinde kullanılan resim Caravaggio’nun “Yahudit’in Holofernes’in Başını Kesmesi” adlı resmidir. Reklamda “*Sore Throat? You need Strepsils (Boğazınız mı Acıyor? İhtiyacınız olan şey Strepsils)*” dilsel ifadesi kullanılmaktadır. Reklamcı bu soruyu resimde, boğazı kesilen erkek imgesine yöneltmekte ve boğazının acıdığını belirten bir yorum yapmaktadır. Bu resim üzerine yapılan bir yorum gibidir. Resimdeki erkek imgenin boğazı acıyor yorumu yapılmaktadır. Reklamda erkek imgeye yöneltilen “*Boğazınız mı Acıyor?*” sorusu dolayısıyla aynı sorunu yaşayan hedef kitleye de sorulmaktadır. Sanat yapıtındaki erkek imgeye yapılan *ekfrastik yorumla* ürünün tanıtımı yapılmakta, balı ve portakallı pastili yiyerek ferahlama hissi uyandırılmaya çalışılmaktadır. Yahudit’in yanındaki kadın, elinde tuttuğu pastili boğazı acıyan erkeğe vermek üzeredir.

Resim 192



<http://map.blogsome.com/2007/04/18/mona-lisa-ve-pantene-pro-v/>, 18.04.2007.

“*Pantene Pro V*” adlı şampuan reklamında kullanılan Mona Lisa’nın asıl halinden farklı olarak, saçlarının dalgalı ve havalı bir biçimde verildiği görülmektedir. (Bkz, Resim 192) Şampuanın özelliğine dikkat çeken bu ayrıntı, resimdeki kadın imgenin saçlarına reklamcı tarafından yapılan yorumu göstermektedir. *Ekfrasis* incelemelerinde cinsiyet rollerinde karşılaşılan bakan kişinin bakılan, dişil nesne olan resim üzerindeki egemenliği bu reklam iletilisinde de söz konusudur. Bu reklama bakan kişi bir kadın olabileceği gibi şampuanın kullanılması sonucu bu tür saçlara sahip olacak kadınları beğenen bir erkek de bakan kişi konumunda olabilir. Bakan kişinin kadın olması halinde dişil bir nesne olan resim, bakan kadının sahip olmak istediği görüntüyü simgelerken, bakan kişinin erkek olması durumunda, eril gücün böyle görünümdeki bir kadını temsil eden bu resme sahip olma isteği de vurgulanmaktadır. Hedef kitlesi daha çok kadın olan bu şampuanın reklamı, sanat yapıtına verdiği çekicilik ve cazibe yorumuyla hedef kitlenin o ürüne dolayısıyla o sanat yapıtındaki görünüme sahip olma isteğine vurgu yapmaktadır. Hedef kitle ile sanat yapıtı arasında girilen etkileşim, hedef kitlenin o sanat yapıtına, dolayısıyla sanat yapıtı üzerinden reklamı yapılan ürüne sahip olma isteği ile sonuçlanmaktadır. Bakılan, edilgen, dişil bir cazibe nesnesi olarak kabul edilen resim, bu özelliğini, bakan, edilgen, gözlemleyen hedef kitle üzerinde kullanarak tüketiciyi satın almaya teşvik etmektedir.

Resim 193



William Bouguereau, *Dalga*
<http://www.bouguereau.org/>, 19.11.2011.

Resim 194



<http://www.worth1000.com/entries/337510/coppertoneplus>, 12.12.2011.

“*Coppertone*” adlı güneş kreminin reklam iletilisinde kullanılan resim William Bouguereau’ya ait “*Dalga*” adlı resimdir. Reklam iletilisinde kullanılan dilsel ifade “*For the albino in you! (İçindeki beyazlığı dışarı çıkarman için!)*” ve “*Extra Whitening (Ekstra Beyazlık)*”tır. Reklam, sanat yapıtındaki kadın imgesinin beyaz tenini kullanarak ürün

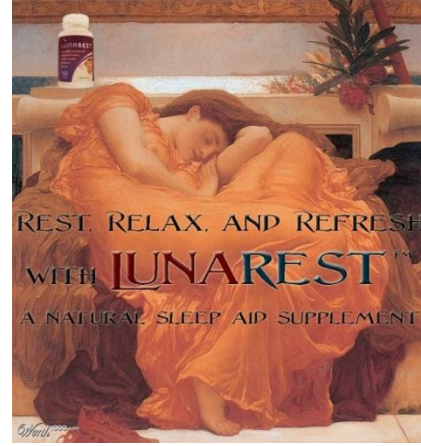
tanıtımına gitmiştir. Önce kadın tüketicilere, *içindeki beyazlığı dışarı çıkarman için* gibi yorumsal bir ifade kullanılmaktadır. Böylelikle, sanat yapıtındaki kadın aracılığıyla kadın ya da erkekten oluşan hedef kitlesine ulaşılmaya çalışılmaktadır. Bakan ve gözlemleyen hedef kitle, bakılan ve gözlemlenen reklam iletisindeki kadın resmine, dolayısıyla onun beyaz vücuduna sahip olmayı arzu etmektedir. Bu nedenle kadınlara ona bu beyazlığı veren ürünü alarak resimdeki kadın imgesine de sahip olacağı düşündürölmek istenmektedir. Bir başka anlatımla, reklam iletisinde kullanılan ürün aracılığıyla çok beyaz vücutlu kadın gibi görünme olasılığı yönünde, ürünün kullanımı sonucu tüketiciye sağlayacağı yarar üzerinde durulmaktadır. Reklam, bu sanat yapıtı aracılığıyla, yakıcı güneşin altında beyaz kalmak isteyenleri bahsi geçen ürünü almaya ikna etmektedir.

Resim 195



Frederic Leighton, *Ateşli Haziran*
<http://www.frederic-leighton.org/>, 21.11.2011.

Resim 196



<http://www.worth1000.com/entries/337267/lunarest> 12.12.2011.

Bir uyku hapı olan “LunaRest” adlı ürünün tanıtıldığı reklamda kullanılan resim, Frederic Leighton’a ait “Ateşli Haziran” adlı resimdir. Reklam iletisinde “*Rest. Relax. And Refresh With Lunarest- A Natural Aid Supplement (Lunarest ile Dinlen. Rahatla ve Yenilen. Doğal Yardımcı Takviye)*” ifadesi yazmaktadır. Bu dilsel yorumla ilk önce iletide kullanılan resimdeki kadın imgesi üzerine bir yazı yazıldığı görölmektedir. *Dinlen, rahatla ve tazelen* gibi ifadelerle *ekfrasis* örneklerinde olduğu gibi resim üzerine bir yazı yazma işlemi söz konusudur. Resimdeki uyuyan kadın imgesi, bakan ve gözlemleyen hedef kitlede o kadına sahip olma dolayısıyla o kadın gibi olma, yani o kadın imgesi gibi uyuyabilme isteğini uyandırmaktadır. Böylelikle sanat yapıtındaki kadın imgesi aracılığıyla hedef kitleye ürünün özellikleri sunulmakta ve resimdeki kadın gibi rahat bir uyku geçirmek isteyen herkesin ürüne karşı dikkati çekilmektedir. Bu ürünü alarak resimdeki kadın imgesi gibi derin bir uykuya dalarak resimdeki kadın imgesine de sahip olmuş olacaktadırlar.

Resim 197



Caravaggio, *Martha ve Mary Magdalene*
<http://www.artbible.info/art/large/375.html>, 23.11.2011.

Resim 198



<http://www.worth1000.com/entries/331650>, 12.12.2011.

Bir mücevher firmasının tanıtımı olan bu reklamda kullanılan resim Caravaggio'nun "Martha ve Mary Magdalena" adlı resmidir. Reklam üzerine yazılan yazı "*Women of the World, Make Your Own Statement (Yeryüzünün Kadınları, Siz Kendi Fikrinizi Söyleyin)*"dir. Asıl resimde kadının elinde bir çiçek tuttuğu görülmektedir ve yanındaki kadın ona bir şeyler anlatmaktadır. Çiçek tutan kadın imge ise, sessiz ve durağandır, yanındaki kadının etkisi altında kalmıştır. Resimdeki kadın imgesinin elindeki çiçek, reklam tanıtımında yer alan mücevher ile değiştirilmiştir. Konuşan kadının elinde de mücevher vardır. Bir mücevher seçme sahnesiyle özdeşleştirilen bu resimde, kadın imgesi sessiz, durağan, edilgen ve düşüncesini söyleyemez durumdadır. Burada resimdeki kadın imgenin edilgenliği yanındaki kadın tarafından kaynaklanmaktadır. *Niteleyen ekfrasis* örneklerinde bir resme gönderme yapılması durumu bu reklamda da mevcuttur. Reklamcı, reklam metninde kullandığı sanat yapıtına gönderme yapmaktadır. *Yeryüzünün kadınları* diyerek kadın olan hedef kitlesine seslenmekte ve gönderme yaptığı resimdeki kadınların resimde kaldıklarını vurgulamaktadır. Aynı zamanda *siz kendi fikrinizi söyleyin* söylemiyle de resimde düşüncesini söyleyemeyen ve edilgenleştirilen kadın imgesine gönderme yapılmaktadır. Kendi mücevherinizi kendi isteğiniz doğrultusunda seçin iletisinin verildiği bu reklamda, kullanılan resme gönderme yapılarak özgür ifade gücü vurgusuyla hedef kitlede bu mücevheri satın alma gereksinimi doğurmaktadır. Öyle ki bu mücevheri alacak olan kadınlar, kendi düşüncelerini beyan eden, konuşan, gözlemleyen ve etken konumda olacaklardır.

Resim 199



William Bouguereau, *Satir ve Periler*
<http://www.bouguereau.org/>, 19.11.2011.

Resim 200

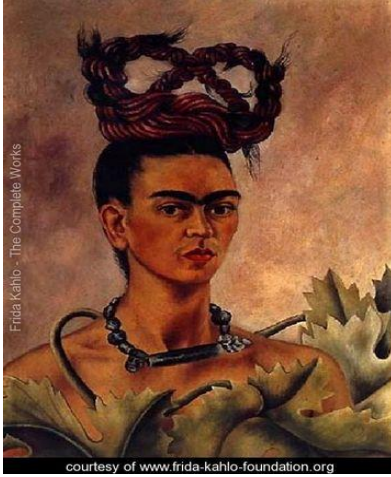


<http://www.worth1000.com/entries/337460/the-axe-effect> 12.12.2011.

“Axe” deodorantı’nın tanıtıldığı bu reklamda kullanılan resim William Bouguereau’ya ait “Satir ve Periler” adlı resimdir. Reklamda kullanılan dilsel ifade “*There is nothing woman enjoy more than little mystery. Wear Voodoo. And watch as Strange Exotic Adventures Unfold Before Your Eyes.* (Kadınların küçük bir gizemden başka ilgisini çekebilecek hiçbir şey yoktur. Bu büyüyü hisset ve gözlerinin önünde gerçekleşen bu tuhaf ve egzotik maceraları seyret)”tir. Reklam iletilisinde kullanılan resimde mistik, yarı erkek yarı keçi bir mitolojik karakter olan satir ve onun etrafına toplanan kadın periler gösterilmektedir. Reklam iletilisinde kullanılan dilsel ileti resimde görülenler üzerine yazılmış gibidir. Resme ithafen resimdeki erkek imge olan satire ipucu verilmekte, kadınların ilgisini çekebilen tek şeyin gizem ve büyü olduğu yorumu yapılmaktadır. Bu durumun egzotik haline de vurgu yapılarak resimdeki sahnenin üzerine bir yorum yapılmakta, resimdeki kadın imgelerinin erkek imge etrafında toplanarak erkeğin egzotik ve gizemli havasına dikkat çekilmeye çalışılmaktadır. Axe’ın hoş kokusuyla kadınları çeken özelliğinin vurgulandığı reklamın hedef kitlesi böyle bir cazibeye sahip olmak ve kadınları etrafında toplamak isteyen erkekler olabileceği gibi böyle çekici ve cazibeli bir erkeğe sahip olmak isteyen kadınlarda olabilir. Bakan kişinin kadın olması halinde resimde kullanılan ve erkeği temsil eden satire sahip olma hissi, satirin etrafında toplanan kadınlardan bir tanesi olma arzusu ortaya çıktığı gibi bakan kişinin erkek olması halinde bakılan erkek imgesi ve etrafında toplanan kadınlara sahip olma isteği ortaya çıkmaktadır. Reklamda kullanılan sanat yapıtı aracılığıyla, kadınları güzel kokusuyla büyüleyen ve

etrafında toplayarak kadınların ilgisini çekebilen deodorant ürünü tanıtılmaktadır. Böyle olmak isteyen erkekler bu ürüne sahip olarak dolayısıyla resimdeki imgeye sahip olabilecek, resimde gördüğü erkek gibi olabilme hissine kapılacaklardır.

Resim 201



Resim 202



Frida Kahlo, *Otoportre*, 1941 <http://www.worth1000.com/entries/331448/proactiv-freda>, 12.12.2011.

Yukarıda incelenen reklam örneklerine ek olarak *dramatik ekfrasis* olarak nitelendirilebilecek *ProActive* yüz bakım kremlerinin tanıtımının yapıldığı reklamı gösterebiliriz. Reklamda Frida Kahlo'nun "Otoportresi"* kullanılmaktadır. *Dramatik ekfrasis* örneklerinde, dahil olduğu yeni metinde konuşan, hareket eden resim imgesi bu reklamda da karşımıza çıkmaktadır. Yeni metin bu bağlamda reklamdır ve resimdeki kadın görseli dahil olduğu reklam metninde, metnin konusunu pekiştirecek türden konuşmaktadır. Bir edebi metin olmayan reklam metninde amaç ürün tanıtımıdır. Reklamda, kadın imge olan Kahlo konuşmakta ve ürün hakkında "I'm passionate about Proactive because it Works. (*Proactive konusunda son derece istekliyim çünkü işe yarıyor*)" yorumunu yapmaktadır. Reklamcı, kadın imgeyi konuşturarak güzelleşmek isteyen hedef kitleyi ikna etmeye çalışmaktadır.

*Frida Kahlo, *Otoportre* için bkz, <http://www.baktabul.net/guzel-sanatlar/15421-frida-kahlonun-tablolari.html>, 03.14.2007.

Resim 203



Botticelli, *Venus'ün Doğuşu*

Resim 204



<http://owni.eu/2011/04/27/marketing-masterpieces/>, 08.12.2011.

İmgenin dramatize edildiğini gösteren bir diğer reklam örneği olarak bir temizlik ürününün tanıtıldığı ve Botticelli'nin, "*Venus'ün Doğuşu*"* adlı resminin kullanıldığı reklamı gösterebiliriz. Reklamcı, bu ürün ile reklamında kullandığı kadın imgeyi, tanıtımını yaptığı ürünün mükemmel temizliği karşısında şaşırıp ve bu şaşkınlığını yüz ifadesine, mimiklerine yansıtan bir halde dramatize etmektedir. Edvard Munch'un insan psikolojisiyle ilişkili "Çılgılık" adlı resminin kullanıldığı *Mc Donald* reklamında da asıl resimde çılgıktan kulaklarını kapatan erkek imgenin reklamda *I'm lovin' it (Buna Bayılıyorum)* iletisini kullanarak konuştuğu ve tanıtımının yapıldığı hamburgeri yiyerek dramatize edildiği görülmektedir.

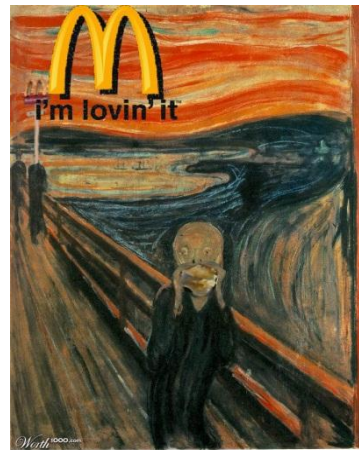
Resim 205



Edvard Munch, *Çılgılık*

http://en.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch, 01.12.2011.

Resim 206



<http://www.worth1000.com/entries/331651/open-wide#c>, 08.12.2011.

*Botticelli, *Venus'ün Doğuşu* için bkz, [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus_\(Botticelli\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus_(Botticelli)), 17.11.2011.

Resim 207

Rembrandt, *Gece Nöbeti*

<http://www.rembrandtpaintings.org/rembrandt-the-night-watch/>, 29.11.2011.

Resim 208



<http://www.worth1000.com/entries/337566/advil#c>, 12.12.2011.

Rembrandt'ın "*Gece Nöbeti*"* adlı resminin kullanıldığı *Rexona* reklamında resimdeki erkek imgenin dahil olduğu reklam iletişimde "*I was saying I smelled something (Burnuma bir koku geldi diyordum)*" diyerek konuştuğu görülmektedir. Bir baskın temasının geçtiği resimde baskını yapanların ter kokusu ile özdeşleştirildiği ve Rexona ürününün "*Rexona Deodorant won't let you down (Rexona Deodorant size asla izin vermeyecek)*" dediği görülmektedir. Erkek imge dahil olduğu reklam metninde, o ürünün tanıtımına yardımcı olacak nitelikte dramatize edilip konuşmaktadır.

Görüldüğü üzere edebiyat ve sinemada bir inceleme alanı oluşturan *ekfrasis*, özündeki retorik doğasını koruyarak sanat yapıtı ile girmiş olduğu etkileşim sonucunda özellikle sanat yapıtlarının kullanıldığı reklamlarda da hedef kitleyi ikna etmede yardımcı bir rol üstlenmektedir. Sanat yapıtının betimlenmesi gibi dar bir işlevle sınırlı kalamayan *ekfrasis* aracılığıyla sanat yapıtı, tıpkı şair, yazar ya da yönetmen tarafından olduğu gibi, reklamcı tarafından da yorumlanarak reklam iletişimde verilmekte ve aktarılmak istenen ileti hedef kitleye ulaşmış olmaktadır. Sanat yapıtı, *ekfrastik* yorumlarda olduğu gibi reklam bağlamında reklamcı tarafından yorumlanarak kullanılmaktadır. Aynı zamanda resimdeki imgenin yeni dahil olduğu metin olan reklamda, konuşması, hareket etmesi, ürünle dramatik bir biçimde bütünleşmesi aracılığıyla da ürünün tanıtımının yapıldığı görülmektedir. Böylesi bir anlayışla yaklaşıldığında *ekfrasis*'in reklam içerisindeki kullanımı daha da aydınlanmaktadır.

Ekfrasis incelemelerinde karşılaşılan bakan kişinin bakılan resme sahip olma anlayışı, sanat yapıtı kullanılan reklamlarda da aynı etkiyi yaratmak amaçındadır. Reklamda, ticari bağlamda kullanılan sanatın amacı, *ekfrasis* incelemelerinde olduğu gibi bakan ve gözlemleyen hedef kitlede resme sahip olma isteğini uyandırmak ve tanıtımı tüketime dönüştürmektir. Böylelikle hedef kitle o ürün ya da hizmetten yararlanarak reklamda kullanılan sanat yapıtına ve onun temsil ettiklerine de sahip olacaktı gibi hissetmektedir.

3. BÖLÜM: SONUÇ

Görsel sanatlar ve yazın ilişkisi, çağlar boyunca varlığını koruyan, değişik yaklaşımları beraberinde getiren ve bir tartışma konusu yaratan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda bu çalışmada, biri uzamsal, sessiz, göze hitap eden ve durağan olan bir diğeri ise zamansal, sesli, kulağa hitap eden ve devingen olan, aynı zamanda çalışmamızın da başlangıç noktasını oluşturan resim-şiir, imge-söz ya da daha geniş anlamıyla görsel sanatlar ve yazın ilişkisi temel izlek olarak belirlenmiş ve her iki sanat dalı arasındaki etkileşim irdelenmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla, her iki sanat dalının birbirinin alanına müdahale etmeden karşılıklı bir etkileşim içerisine girmesi durumu göz önünde bulundurularak yazın eleştirisine kazandırılan *ekfrasis* kavramı, çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Heykel, resim, mimari bir yapı ya da el sanatları gibi herhangi bir görsel sanat yapıtıyla yazın arasındaki bu ilişkiye açıklık getiren *ekfrasis*, “görsel sanat yapıtının sözle ifade edilmesi, betimlenmesi ya da dilsel temsili” olarak yeniden tanımlanmış ve değerlendirilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde antik çağ filozofları, sanat eleştirmenleri ve sanatçılar tarafından resim-şiir ilişkisine gösterilen değişik yaklaşımlar üzerinde durulmuş ve Horace, Leonardo Da Vinci ve Lessing’in her iki sanat dalı için yapmış oldukları değerlendirmeler göz önünde bulundurularak her iki sanat dalı arasındaki sınırlar belirlenmiştir. İkili karşıtlıklar olarak belirlenen bu sınırlar resmi, imge, göz, doğal, durağan, uzamsal ve sessiz olarak belirlerken, şiiri, söz, kulak, rastlantısal, devingen, zamansal ve sesli olarak belirlemektedir. Çalışmanın yine bu bölümünde, 20. yy’da ele alınan ve ikili karşıtlıkların bir sentezi olarak ortaya atılan *ekfrasis* kavramının değişik tanımlarına yer verilmektedir. *Ekfrasis*’in yalnızca “görsel sanat yapıtının betimlenmesi” tanımıyla sınırlı kalınmamış, bu tanımdan yola çıkılarak kavramın kapsamlı bir biçimde incelenmesi gerçekleştirilmiştir. Ayrıca *ekfrasis*’in, antik çağlara dayanan bir kavram olması nedeniyle kökenine inilerek antik çağlardaki kullanımına aynı zamanda Bizans Dönemi ve Rönesans Dönemlerindeki kullanımı da dönemselsel olarak ele alınmıştır. Bir retorik ögesi olarak ortaya çıkan söz konusu kavram, dinleyicinin belleğinde, anlatılan konu ya da herhangi bir şeyin görselini oluşturmak amacıyla retorik ustaları tarafından kullanılmaktaydı. Böylelikle, dinleyici bir izleyici konumuna geçmekte ve belleğinde canlandırdığı o görsele karşı duygusal bir tepki vermekteydi. Anlatılan konu, tarihi bir savaş, mevsimler, kişiler ya da çeşitli uzamlardı. Retorik ustaları anlattıkları konuları daha da zenginleştirmek adına edebiyata yönelmişlerdir. Homer’in *İlyada Destanı*’nda,

Akhilleus'un kalkanını tasvir ettiği bölüm, okuyucu ya da dinleyicinin belleğinde o görseli oluşturduğu için *ekfrasis*'in edebiyattaki ilk örneği olarak kabul edilmektedir. *Ekfrasis*'in sanat ile buluşması yine bu dönemde gerçekleşmiştir. *Eikones* ve *Ekphraseis* adlı yapıtlarda çeşitli heykeller ve duvar resimleri üzerine yapılan betimlemeler yer almaktadır. *Ekfrasis*, retorik olma özelliğini Bizans Döneminde kutsal ikonoların, dinsel temaların, kutsal yapıların dinleyiciye aktarımında da sürdürmüştür. Rönesans Döneminde bir sanat eleştirisi olarak kullanılan kavram Vasari'nin *Vite* adlı eserinde karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın birinci bölümü, Michelangelo'nun Sistin Şapeli'nin duvarlarına yapmış olduğu fresklerin sanat tarihçisi Vasari tarafından yapılan ve her biri *ekfrasis* örneği sayılabilecek betimlemeleriyle sona ermektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, *ekfrasis* kavramı metinlerarası bağlamda ele alınmaktadır. Metinlerarasılık kavramının çeşitli kuramcılar tarafından tanımın yapıldığı bu bölümde, *ekfrasis* kavramının çalışmanın da özünde varolan metinlerarasılık bağlamında ele alınarak incelenmesi söz konusudur. Metinlerarasılık, yazılı metinler arasındaki karşılıklı alışverişe açıklık getirdiği gibi Roland Barthes'ın "*Metinleri, resimleri, kentleri, yüzleri, hareketleri ve manzaraları okuyorum*" tümcesinde de belirttiği gibi dilin bir göstergeler sistemi olma özelliğinden yola çıkılarak metinlerarasılık yalnızca yazılı metinlerle sınırlı kalmamakta, yazındışı gösterge dizgeleriyle olan etkileşime de açıklık getirmektedir. Görsel sanatların yazınsal yapıtlarda kullanımı söz konusudur. Bu durum, biri görsel bir diğeri dilsel olan resim ve yazın gibi iki farklı gösterge dizgesi arasındaki etkileşime açıklık getirdiği için çalışmada üzerinde durulan *ekfrasis* kavramını da beraberinde getirmektedir. Görsel sanat yapıtları yazılı metne ancak dile dökülerek dahil edilmektedir. Bu da "görsel sanat yapıtlarının sözle tasviri" olarak tanımlanan *ekfrasis* kavramının kuramsal bir çerçevede ele alınmasını sağlamaktadır.

Ekfrasis'nin nasıl bir anlam aktarma yöntemi olduğu sorusu yine çalışmanın ikinci bölümünde yanıtlandırılmaya çalışılan bir konudur. *Ekfrasis*, kuramsal çerçevede ele alınırken başlı başına bir anlam aktarma yöntemi olarak yer aldığı metinde ele alınmaktadır. İmge-söz, sesli-sessiz, devingen-durağan, zamansal-uzamsal gibi ikili karşıtlıkların yanı sıra *ekfrasis* cinsiyet rolleri ve ben/öteki gibi kavramlarla da ele alınmaktadır. Antik çağda kadın Yunan heykellerinin yılan motifi ile verilmesi, o kadın heykele karşı sahip olma, elde etme ve cinsel arzuları uyandırma eğilimiyle ilişkilendirilmiştir. Bu durum, eleştirmenlerce güzel olan görsel sanat yapıtlarını kadın ile özdeşleştirirken o sanat yapıtına bakan kişiyi de erkek konumuna koymaktadır. Aynı zamanda bakan kişi "ben" olarak nitelendirilirken, bakılan görsel sanat yapıtı "öteki" olarak nitelendirilmiştir. *Ekfrasis*'in cinsiyet rolleri ile ilişkilendirilmesi ikili

karşıtlıkların yanına bir başka oluşumu da eklemektedir. Bu bağlamda ele alındığında görsel sanat yapıtları dışıl, edilgen, nesne ve gözlemlenen, o görsel sanat yapıtına bakan ise eril, etken ve özne olarak değerlendirilmiştir. Böylelikle, *ekfrasis*'in anlam yaratmada nasıl bir yöntem olabileceği çalışmada açıkça ortaya konmuş ve *ekfrasis*'in hem ideolojik hem de toplumsal olgulara değişik bir yaklaşım sergilemesi üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde üzerinde durulan bir diğer konuda *ekfrastik* şiir olgusudur. *Ekfrasis*'in edebiyat ile buluşması dönemsel olarak irdelenmiştir. *Ekfrastik* şiir, Romantik Dönem, Viktorya Dönemi ve Modern Dönem olmak üzere üç aşamada incelenmiş ve örnekleriyle birlikte ele alınmıştır. Homer'in epik destanında Akhilleus'un kalkanını tasvir ettiği bölüm her ne kadar *ekfrasis*'in edebiyattaki ilk örneklerinden sayılsa da *ekfrasis*'in edebiyat ile buluşması Romantik Dönem olarak adlandırılan 18.ve 19.yy'lardır. Bu dönemde açılan müzelerin görsel sanat yapıtlarıyla şairleri buluşturduğu bir alan olması üzerinde durulmuş ve *ekfrastik* şiir olgusunun ortaya çıktığı belirtilmiştir. Bu dönemde, şairler müzeleri sıklıkla ziyaret ederek görsel sanat yapıtlarıyla bir etkileşim içerisine girme olanağı bulmuşlardır. *Ekfrastik* şiirlerin en bilindik örneklerinden olan *Peele Kalesi*, *Medusa'nın Başı* ve *Yunan Vazosu* üzerinde durulmuştur. Viktorya Dönemi şairlerinden Dante Gabriel Rossetti'nin *ekfrastik* şiirleri üzerinde durularak *ekfrasis* için belirlenen yöntemsel yaklaşım bu örneklerde de kullanılmıştır. Bu şiirlerde eril, bakan, gözlemleyen, etken konumda olan şair iken dışıl, bakılan, gözlemlenen, edilgen konumda olan bir kale, bir vazo ya da Rossetti'nin şiirlerinde olduğu gibi bir kadın olmuştur. Ele alınan sanat yapıtları şairin egemenliğine girmiş, şair bu sanat yapıtına ya dışıl bir nesneye sahip olacakmış gibi bir yaklaşımda bulunmuş ya da resimde suskun olan kadın imgeyi konuşturarak o kadın imgeyi özgürleştirmiştir. Bir diğer *ekfrastik* şiir örnekleri Pieter Brueghel resimleri üzerine yazan şairler arasında görülmektedir. Bu örneklerde Brueghel resimlerinde var olan ayrıntılar şairlerin dikkatini çekmiş, şair aracılığıyla okuyucu ya da resmi gören kişi o ayrıntıyı fark etmiştir. Şair W.H Auden, resimdeki İkarus'un boğulurken dikkatten kaçan görüntüsünü şiirinde yansıtarak o resme yaptığı göndermeyle devam eden yaşam ve ölüm olgusuna kayıtsızlık gibi bir temaya ulaşmıştır. Edebiyatımızın yapıtaşlarından olan Melih Cevdet Anday *Güneşte* adlı şiirinde yine Brueghel'in *Çocukların Oyunu* adlı resmindeki çember ayrıntısına vurgu yaparak zaman olgusunu şiirinde yansıtmıştır. William Carlos Williams, *Kermes* adlı şiirinde Brueghel'in aynı adlı resmindeki dans imgesini şiirine yansıtmış, şiirinde kullandığı hareket bildiren ifadelerle durağan resme bir canlılık kazandırmış, dansın hareketlerini şiirinde yaşatmaya çalışmıştır. Modern Dönem *ekfrastik* şiirleri çoğu şaire özgür

bir ortam tanıyarak önemli ressamın yapıtlarını birer gönderge metin olarak ele almalarına ve şiirlerinde aktarmak istedikleri temaları bu resimler aracılığıyla aktarmalarına yardımcı olmuştur. Çalışmada kullanılan *ekfrastik* şiirleri bir çizelge içerisinde göstermek mümkündür:

Çizelge 1.8: Çalışmada Kullanılan Ekfrastik Şiirler:

Resim	Şiir
Fırtınada Peele Kalesi	Yorumlayan Ekfrasis
Medusa'nın Başı	Betimleyen/Yorumlayan Ekfrasis
Yunan Vazosu	Betimleyen/Dramatik Ekfrasis
Venus Verticordia	Dramatik/Yorumlayan Ekfrasis
Denizin Büyüsü	Betimleyen/Yorumlayan Ekfrasis
Bayan Lilith	Yorumlayan Ekfrasis
Pandora	Yorumlayan Ekfrasis
Proserpina	Dramatik/Yorumlayan Ekfrasis
Sybilla Palmifera	Yorumlayan Ekfrasis
Kutsanmış Kız	Betimleyen/Dramatik Ekfrasis
İkarus'un Düşüşü Esnasında Bir Manzara	Niteleyen Ekfrasis
Çocukların Oyunu	Niteleyen Ekfrasis
Kermes	Betimleyen Ekfrasis
Yıldızlı Gece	Yorumlayan Ekfrasis
Aynanın Karşısındaki Kız	Niteleyen Ekfrasis
Merdivenden İnen Çıplak	Betimleyen/Yorumlayan Ekfrasis
Sirenler Köyü	Betimleyen/Yorumlayan Ekfrasis
L'Estaque	Betimleyen Ekfrasis
Vincent'in Arlesteği Yatak Odası	Yorumlayan Ekfrasis
Yaşlı Gitarist	Dramatik/Yorumlayan Ekfrasis
Akvaryum Önündeki Kadın	Yorumlayan/Betimleyen Ekfrasis
Kadın Şapkacısı	Betimleyen/Yorumlayan Ekfrasis
Nilüferler	Yorumlayan Ekfrasis
Köprüdeki Kızlar	Yorumlayan Ekfrasis
Dans	Betimleyen/Yorumlayan Ekfrasis

Çalışmanın ikinci bölümünde, *ekfrasis*'in edebiyatla sınırlı kalmayan bir kavram olması nedeniyle kavramın sinemada kullanımına da değinilmiştir. *Ekfrasis*'in hem edebiyat hem de sinemada kullanımına açıklık getirecek aşamalar yine bu bölümde belirlenmiştir. *Ekfrasis*'in bir şemsiye kavram olarak nitelendirilmesi, kavramın yazın dışında diğer farklı gösterge dizgeleri içerisinde de kullanımına açıklık getirmektedir. Bir müze ziyaretinin fotoğraf çalışmasında, resimler ile etkileşime giren müze ziyaretçilerinin baktıkları resimler hakkında sözel ya da bedensel hareketlerle yorum yapmaları, resmin içerisindeymiş gibi resimlerle uzamsal olarak bir birliktelik oluşturmaları, *ekfrasis*'in sinemada kullanımına da açıklık getirmiştir. Film içerisinde kullanılan ve film karakterlerinin iletişim içerisine girdikleri bu sanat yapıtları, sinemada kullanılan sinematografik ayrıntılar ile birlikte ele alınmaktadır. *Ekfrasis*'in hem edebiyat hem de sinemada kullanımı için dört ana başlık altında çeşitli yöntemler ortaya konmuştur. Çalışmada da değinildiği üzere, bunlardan ilki geleneksel *ekfrasis* tanımlarında olduğu gibi *betimleyen ekfrasis*dir. Bu aşamada hem edebiyat hem de sinemada sanat yapıtları betimlenerek metne dahil edilmektedir. *Yorumlayan ekfrasis* olan ikinci aşamada ise, sanat yapıtının betimlenmesi ile sınırlı kalınmamakta, edebiyatçı ya da sinemadaki karakterler etkileşime girdikleri sanat yapıtları hakkında yorum bildiren söylemler kullanılmaktadırlar. *Niteleyen ekfrasis* olan üçüncü aşamada, bir resme gönderme yapılmaktadır. *Dramatik ekfrasis* örneklerinde ise, edebi bir metinde kullanılan sanat yapıtındaki imgenin konuşması gösterilebileceği gibi sinemada o sanat yapıtının filmin herhangi bir sahnesinde dramatize edilmesi söz konusudur. Belirlenen bu yöntemler *ekfrasis* için daha önce cinsiyet rolleri/ben ve öteki olarak belirlenen yöntemlerle birlikte çalışmanın ana uygulama bölümü olan *İnci Küpeli Kız* roman ve filminin incelenmesinde kullanılmaktadır.

İnci Küpeli Kız roman ve filminin incelendiği ikinci bölümde, Vermeer ve sanatına değinilmiş, Vermeer resimlerinde öne çıkan kadın imgesi üzerinde durulmuştur. *İnci Küpeli Kız* resminin hem roman hem de filme dönüştürülmesinde her iki yapıt kişi, uzam ve zaman açısından incelenmiş, kısa özetleri üzerinde durulmuş ve her iki yapıtta kullanılan resimlerin *ekfrastik* açıdan incelenmesi sağlanmıştır. Yaşamına dair az bilgilerin mevcut olduğu ancak sanatında kullandığı ışık ayrıntısıyla ve camara obscura adlı aleti ilk kullananlardan biri olarak ressam Vermeer, çalışmada ayrıntılı olarak ele alınan bir sanatçıdır. Kendisine ait atölyesinde ayrı bir dünya kuran Vermeer, resimlerinde kadın imgesini sıklıkla kullanmaktadır. Onun kadınları, kendilerini ifade edebilen, özgür ruhlu kadınlardır. Çalışmalarında sınıf ayrımlarının olduğu resimleri de mevcuttur. Hem zengin hem de çalışan

sınıfın resimlerini yaparak iki farklı kadın imgesini ele almıştır. Onun yaşamı ve sanatı, çoğu edebiyatçı ve film yönetmeni tarafından kurgusal anlamda zenginleştirilebilecek bir biçimde ele alınmış ve çoğu yapıtı hem edebiyat hem de filmde kullanılmıştır. Ayrıca çalışmanın ikinci bölümünde, *İnci Küpeli Kız* resminin hem roman hem de sinemaya uyarlanması ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Her iki yapıtta, Vermeer resimlerinin kullanılması söz konusudur. Bu aşamada *ekfrastik* bir yaklaşım sergilenmekte, kullanılan resimler metinlerarası bağlamda ele alınarak incelenmektedir. Tracy Chevalier'in romanının bir *Küntslerroman* ve *Bildingsroman* olarak değerlendirmesini sağlayan romanda kullanılan Vermeer resimleridir. Her biri *ekfrastik* birer örnek olan bu resimler, romanın konu akışını sağladığı gibi, karakter gelişiminde de önemli bir işleve sahiptir. Roman karakteri Griet'in Vermeer resimleri ile girmiş olduğu etkileşim *ekfrastik* açıdan ele alınmış ve Griet'in karakter gelişimi göstermesinde önemli bir etken olmuştur. Griet'in, *ekfrasis* aracılığıyla bakılan, edilgen, nesne, gözlemlenen bir dişil öteki olmaktan kurtularak bakan, etken, özne ve gözlemleyen bir dişil ben olabildiği görülmektedir.

Aynı adlı yapıtın film uyarlamasında ise romanda etken olan Griet karakterinin tersine filmde eril gücü temsil eden Van Ruijven karakteri ön plana çıkmakta, Vermeer resimleri sanatsal amacından saptırılarak ticari birer değer olarak ele alınmaktadır. Toplumdaki kadın-erkek, güçlü-güzsüz, ben-öteki, zengin-fakir ayrımları filmde *ekfrastik* incelemeler ışığında açıklığa kavuşmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde *ekfrasis*'in nasıl bir anlam aktarma yöntemi olduğu uygulamalı olarak açık bir dille ifade edilmektedir. *İnci Küpeli Kız* yapıtının seçilmesindeki amaç, hem roman hem de filmin metinlerarası birer yapıt olmaları, Vermeer resimlerinin yanısıra daha birçok farklı ressamın resimlerini içermeleri gösterilebileceği gibi *İnci Küpeli Kız* roman ve filminin *ekfrastik* birer yapıt olarak değerlendirilebilmesidir. Romanda, roman metnine dile dökülerek dahil edilen resimler mevcut olduğu gibi, bu resimlerin filmde de belli sahnelerde kullanıldığı görülmektedir. Karakterlerin bu yapıtlarla girmiş oldukları etkileşim, hem roman hem de filmde, *ekfrastik* açıdan ele alınmasına yardımcı olmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümü, *ekfrasis*'in reklamlarda kullanımıyla son bulmaktadır. Sanat yapıtlarının kullanıldığı reklamlarda da *ekfrasis* incelemelerinde olduğu gibi bir yaklaşım sergilenebilmektedir. Bu bağlamda, hedef kitlenin bakan olması söz konusu olmaktadır. Bakılan reklam imgesinin bakan hedef kitlede uyandırdığı sahip olma hissi beraberinde sanat yapıtı aracılığıyla reklamı yapılan ürünü satın almaya teşvik etmektedir. Bu doğrultuda ele alındığında sanat yapıtlarının reklamlarda kullanımı incelendiği gibi reklam metninde

kullanılan sanat yapıtlarının reklamcı bakış açısıyla ele alınışı ve yapıtın sanatsal değerinden uzaklaşarak uğradığı değişikliklerde ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmada amaç, sanat yapıtı kullanılan her alanda *ekfrasis* kavramını bir yöntem olarak ele almak ve kullanımını sağlamaktır. Sanat yapıtlarının kullanıldığı her alanda *ekfrastik* bir yaklaşım sergilemek olasıdır. Sanat yapıtlarının şiir, roman, sinema, reklam gibi bağlamlarda kullanılması, sanat yapıtlarına karşı sergilenen değişik görme biçimlerini beraberinde getirdiği gibi sanat yapıtlarının dilsel temsili anlamına gelen *ekfrasis* aracılığıyla da sanat yapıtlarının dilsel bir aktarımı söz konusu olmaktadır. Dilin özgür doğası dar bir alanla sınırlı olan görsel sanat imgesi ile buluştuğunda, sanat yapıtı sanatsal değerleriyle ifade edilebileceği gibi aynı zamanda sıradanlaştırılıp, nesnelleştirilebilmektedir. Bu durum çalışmada, sanat eleştirmeni, şair, yazar, yönetmen ve reklamcı bakış açısıyla ele alınan sanat yapıtlarının dilsel bir biçimde temsil edilişlerini de beraberinde getirmekte ve çalışmada irdelenen bir diğer olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bakan-bakılan, dişil-eril, ben-öteki gibi karşıtlıkların toplumsal ve ideolojik açılımları da beraberinde getirmesi sanat yapıtlarının kullanıldığı her alanda, sanat yapıtının dilsel temsili anlamına gelen *ekfrasis*'i başlı başına bir anlam aktarma yöntemi yapmaktadır. Çalışmada, *ekfrasis*'in nasıl bir anlam aktarma yöntemi olduğu sorusuna yanıt arandığı gibi, *ekfrasis* kavramının sanat yapıtlarının yer aldığı her alanda kullanımının sağlanması ve bir yöntem olarak değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

KAYNAKÇA

M.H. Abrams, Stephen Greenblatt, ed., *The Norton Anthology of English Literature*, New York, London, W.W.Norton & Company, 2001.

Akbulut, Durmuş, *Resim Neyi Anlatır*, İstanbul, İstikbal Kitabevi, 2006.

Akerson, Fatma Erkman, *Göstergebilime Giriş*, Multilingual, İstanbul, 2005.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Ankara, Kanguru Yayınları, 2011.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, 1999.

Aktulum, Kubilay, *Parçacılık-Metinlerarasılık*, Ankara, Öteki Yayınevi, 2004.

Allen, Graham, *Intertextuality*, London and New York, Routhledge Taylor&Francis Group, 2000.

Aristoteles, *Poetika, Şiir Sanatı Üstüne*, çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yayınları, 2010.

Barolsky, Paul, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, USA, The Pennsylvania State University, 1991.

Barolsky, Paul, *Michelangelo's nose: a myth and its maker*, USA, The Pennsylvania State University, 1990.

Barthes, Roland, *Göstergebilimsel Serüven*, çev: Mehmet Rifat- Sema Rifat, İstanbul, YKY, 2009.

Barthes, Roland, *S/Z*, çev: Sündük Öztürk Kasar, İstanbul, YKY, 2006.

Becker, Andrew Sprague, *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, USA, Rowman&Littlefield Publishers, 1995.

Bell, Neville, Peter, *Three Political Voices From The Age of Justinian: Agapetus, Advice to the Emperor, Dialogue on Political Science, Paul the Silentary, Description of Hagia Sophia*, trans. Peter N. Bell, Liverpool University Press, 2009.

Bender, John, *Spenser and Literary Pictorialism*, Princeton: Princeton UP, 1972.

Berger, John, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

Chevalier, Tracy, *İnci Küpeli Kız*, İstanbul, Bilge Kültür Sanat, 2002.

Clüver, Claus, "Quotation, Enargeia, and the Function of Ekphrasis" *Pictures into Words: Therotical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, eds. Valerie Robillard and Els Jongeneel, Amsterdam, VU University Press, 1998.

Felleman, Susan, *Art in the Cinematic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 2006.

Hagstrum, Jean, *The Sister Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

Harris, Stephen L., Gloria Platzner, *Classical Mythology*, California State University, Sacramento, Mayfield Publishing Company, 1995.

Heffernan, James, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, London, The University of Chicago Press Ltd., 1993.

Hedley, Jane, Halpern Nick, Spiegelman Willard, *In the frame: women's ekphrastic poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler*, USA, Rosemont Publishing and Printing Corp., 2009.

Hertel, Ralf, *Making sense: sense perception in the British novel of the 1980s and 1990s*, New York NY, 2005.

Kennedy, George A., *Progymnasmata Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Netherlands, Society of Biblical Literature, 2003.

Krieger, Murray, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press, 1992.

Mitchell, W.J.T, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

Mitchell, W.J.T, *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, çev.Hüsamettin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2005.

Persin, Margaret, *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth- Century Spanish Poetry*, Lewisburg: Bucknell UP; London: Associated UP, 1997.

Platon, *Devlet*, çev: Neval Akbıyık, İstanbul, Antik Batı Klasikleri, 2010.

Rifat, Mehmet, *XX. yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları*, İstanbul, YKY, 2008

Sager, Laura Mareike, *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*, New York, 2008.

Satkowski, Leon George, *Studies on Vasari's Architecture*, Princeton, 1993.

Spitzer, Leo, *"The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar"*, University of Oregon Press, *Comparative Literature* 7. Eugene, or: University of Oregon Press, 1955.

Thomas, Albrecht, *The Medusa Effect: Representation and Epistemology in Victorian Aesthetics*, USA, State University of New York Press, 2009.

Uzundemir, Özlem, *İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010.

Vasari, Giorgio, trans. Julia Conaway Bondanella, Peter Bondanella, *Giorgio Vasari The Lives of the Artists*, USA, Oxford World Classics, 1998.

Vinci, Leonardo Da, *Paragone (Sanatların Karşılaştırılması)* Notos Kitap, 2007.

Webb, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Great Britain, MPG Books Ltd.Bodmin, Cornwall, 2009.

Yacobi, Tamar, *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, Poetics Today, 1995.

Yaylacı, Ö. Gaye, *Reklamda Stratejilerle Yönetim*, İstanbul, Alfa Basım Dağıtım, 1999.

Makaleler / Dergiler

Alpers, Svetlana, "Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's *Lives*," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v.23, 1960.

Aysever, R. Levent, "Kratylos: Adların Doğruluğu ve Bilgi", Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi 2002 / Cilt: 19 1 Sayı: 2.

Horatius, *Ars Poetika*, İngilizceden çevirenler: Irmak Bahçeci, Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 19: 2005.

Brinzeu, Pia. "Ekphrasis: A Definition." *British and American Studies* 40.1, 2005.

Britta, Ulla, Lagerroth Hans Lund, Erik Hedling, *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media*, Atlanta GA, 1997.

Dimichele, Carlen, Professor Stuart Burrows, *Ekphrasis and Interpretation in Williams' Pictures from Brueghel*, ENGL 2760W, 2011.

Durmuş, Mitat, *Yaşamsal ve Metinler Arası Bağlamda Melih Cevdet Anday Şiirlerinin Kaynakları*, Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4 I/II, 2009.

Durmuş, Mitat, *Melih Cevdet Anday'ın şiirlerinde Bireysel Öznenin Belleksel VarOluşu Bağlamında Zaman İzleği*, Turkoloji Dergisi, C.XIV, S.2, Ankara, 2003.

Günay, Doğan Prof. Dr. V., Okt. Zeynep Cihan Koca, *Bir Mutluluk Bin Mutluluk, Bir Kavram Bin İzlek*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E 2009.

Joulan-Al, Nayef Ali, *Ekphrasis Revisited: The Mental Underpinnings of Literary Pictorialism*, Studies in Literature and Language, Vol.1, No.7.2010.

Kurtuluş, Meriç, *Ağrı Dağı Efsanesi'nden Sözlü Edebiyata "Metinlerarası Bir Yolculuk"*, Milli Folklor, 2009.

Tanrıtanır, Bülent Cercis, Akın Eleman, *Bildungsroman Olarak F.s. Fützgerald'ın This Side of Paradise Adlı Romanı*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 9, Sayı 1, 2007.

Turner, Janet, *Clatter, Clash and Contrast: Achilles's Shield as an Element of Contradistinction in the Iliad*, ENG-650. Fall 2003.

Ulu, Berkan, *Bir Geleneğin Kırılma Noktası: Ekfrasis ve İngiltere'de Müzecilik*, Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 27, Sayı 2, Aralık, 2010.

Yılmaz, Engin Doç. Dr., "Türkiye Türkçesinde Niteleme Sıfatları," Değişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Tezler

Aktaş, Seda, *Bir Yeni Roman Uyarlaması Olan "Saatler" Filminde Metinlerarasılık ve Göstergerlerarasılık*, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2011.

Edwards, Mark W., *The Iliad: A Commentary. Vol. V: books 17–20*. G.S. Kirk gen. ed.,Cambridge, MA: 1995.

Fırat, Gülbin, *Sanatta Yazı ve İmge İlişkisi*, İstanbul, T.C Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi, 2004.

Horizonte, Belo, *Art and New Media: Vermeer's Work under Different Semiotic Systems*, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

Morsunbul, Hüdayi, *Resim ve Şiir İlişkisi Işığında İlhan Berk Sanatı*, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

Rızvanoğlu, Eren, “Söyleşimcilik, Metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes [Dialogism, intertextuality: Bakhtin, Kristeva, Barthes]”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2007.

Whyte, Sarah Gador, *Rhetoric and ideas in the Kontakia of Romanos the Melodist*, PhD thesis, Arts, Centre for Classics and Archaeology, The University of Melbourne, 2011.

Yılmazkaya, Gökçe, *Vermeer'in Resimlerindeki Simgesel Anlamlar*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2008.

Elektronik Kaynaklar

Bruhn, Sigmund, *Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis*, 10.06.2011, <http://www.personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>

Çalış, Bahar Deniz, *Ideal and Real Spaces of Ottoman Imagination: Continuity and Change in Ottoman Rituals of Poetry (İstanbul 1453-1730)* The Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University, Eylül, 2004, <http://etd.lib.metu.edu.tr/upload/3/12605515/index.pdf>.

Complete Vermeer Catalogue: 1653-1675, 30.10.2011, http://www.essentialvermeer.com/vermeer_painting_part_one.html

Dante Gabriel Rossetti Poems, PoemHunter.com- The World's Poetry Archive, 23.06.2011,

http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/dante_gabriel_rossetti_2004_9.pdf

Dervişçemaloğlu Bahar, *Göstergebilim*, 12.10.2011,

<http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf>

Edebi Hayat, Çeviriler, *Yıldızlı Gece*, Anne Sexton, 05.12.2006,

<http://edebihayat.blogspot.com/2006/12/yldzl-gece-anne-sexton.html>

Ekphrasis, The University of Chicago: Theories of Media: KeyWords Glossary: *ekphrasis*, 2007, <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/ekphrasis.htm>

Encyclopedia of World Biography, *Dante Gabriel Rossetti Biography*, 13.06.2011,

<http://www.notablebiographies.com/Ro-Sc/Rossetti-Dante-Gabriel.html>

Full Text of Imagines, The Library of Victoria University, Toronto, Temmuz 2002,

http://www.archive.org/stream/imagines00philuoft/imagines00philuoft_djvu.txt

Girl with a Pearl Earring, Inspiration, Kasım-Aralık 2011,

<http://www.tchevalier.com/gwape/inspiration/index.html>

Gombrich, Ernst H., “Sanatta Yanılsama: Pygmalion’un Sihirli Gücü”, çev.Ahmet Cemal, 1991, http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_sanatta_yanilsama_pygmalion.html

Hirsch, Edward, *Transforming Vision: Writers on Art in Ekphrasis: The Sister Arts of Painting and Poetry*, 19.10.2006, <http://www.the-exponent.com/2006/10/19/ekphrasis-the-sister-arts-of-painting-and-poetry/>

Johannes Vermeer Hayatı, 24.12.2008, <http://www.tualimforum.com/yabanci-ressamlarin-biyografileri-ve-eserleri/23551-johannes-vermeer-hayati-biyografisi.html>

Lessing, Yahudiler (Bir Perdelik Güldürü), Almandan çeviren Yüksel Pazarkaya, Dünya Klasikleri Dizisi: 88, Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık, Şubat 2000,

<http://www.belgeler.com/blg/29xs/lessing-yahudiler-pdf-turkce-kitap-ekitap>.

Medieval Sourcebook: *Paul the Silentiary: Descriptio S. Sophiae, Paul the Silentiary: The Magnificence of Hagia Sophia*, Ocak 1996, <http://www.fordham.edu/halsall/source/paulsilent-hagsoph1.html>

Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Painter, Sculptor and Architect of Florence, Part 5: The Sistine Chapel Ceiling, Vasari Lives of the Artists, 17.07.2011, <http://members.efn.org/~acd/vite/VasariMichelangelo5.html>

Özer, Sancar, *Kuzey Rönesansının Eşsiz Hümanisti Köylü Bruegel*, 05.09.2009, <http://nina.bencoya.com/170/kuzey-ronesansinin-essiz-humanisti-koylu-bruegel/>

Özgü, Melahat Dr., “Alman Klasisizmin’de Sanat Anlayışı” Haziran 2011, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1043/12592.pdf>

Prendergast, Monica, *Ekphrasis and Inquiry: Artful Writing on Arts-Based Topics in Educational Research*, University of Victoria, 23.06.2011, http://www.ierg.net/confs/2004/Proceedings/Prendergast_Monica.pdf

Shelley, Percy Bysshe, *A Defence of Poetry*, 28.07.2011. <http://www.thomaslovepeacock.net/defence.html>

Sage, Michel, *Giriş: Edebiyat ve Sanat: Görsel Poetika, Dil ve Sanatsal Temsil Üzerine Bir Fransız Perspektifi*, çeviren: Zeynep Cansu Başeren, 04.11.2010, <http://www.poetikhars.com/giris-edebiyat-ve-sanat-gorsel-poetika-dil-ve-sanatsal-temsil-uzerine-bir-fransiz-perspektifi>

Sanat Tarihi, Kuran Okuyan Kız, 25.11.2008, <http://sanattarihi.net/forum/index.php?topic=438.10>

Scott, Grant F., *Shelley, Medusa, and the Perils of Ekphrasis*, 1996, <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/gscott.html>

Ramey, Erik, *Ekphrasis of Icarus: W.H. Auden’s Reflection in “Musée des Beaux Arts”*, 02.12.2005, <http://www.scribd.com/doc/44931973/Ekphrasis-of-Icarus>

Reklam Yazarlarının Ortak Defteri, 15.11.2011,

<http://photos1.blogger.com/blogger/512/712/1600/S%3F%3Fo%3F%3Fvalye%20small.jpg>

Representative Poetry Online, 15.03.2002, <http://rpo.library.utoronto.ca/poem/2332.html>

The Shield of Achilles, 10.05.2011,

<http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/AchillesShield.html>.

Webb, Ruth, *Ekphrasis*, Şubat 2001,

<http://www.utexas.edu/courses/citylife/readings/ekphrasis.html>

Yavuz, Hilmi, *Roland Barthes ve Yazarın Ölümü*, 04.03.2009,

<http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=821370>

http://siir.gen.tr/siir/m/melih_cevdet_anday/guneste.html, 10.07.2011.

http://www.mevsimsiz.net/y7416/GUZEL_SANATLAR_MUZESi._W_H_Auden/,
12.06.2011.

<http://www.readbookonline.net/readOnLine/11394/>, 09.08.2011.

<http://valerie6.myweb.uga.edu/ekphrasticpoetry.html>, 01.07.2011.

<http://www.biyografi.info/kisi/jan-vermeer>, 08.09.2011.

<http://www.worth1000.com/entries/337408/prozac-pull-yourself-back-together#c>, 12.11.2011.

<http://www.worth1000.com/entries/331650>, 12.11.2011.

<http://www.worth1000.com/entries/331124/whistler-s-flat-screen>, 12.11.2011.

<http://www.worth1000.com/entries/331448/proactiv-freda>, 12.12.2011.

<http://www.worth1000.com/entries/331651/open-wide#c>, 08.12.2011.

<http://www.worth1000.com/entries/337510/coppertoneplus>, 12.12.2011.

<http://www.worth1000.com/entries/337267/lunarest>, 12.12.2011.

<http://www.worth1000.com/entries/337455/holofernes-needs-a-strepsil>, 12.12.2011.

<http://www.worth1000.com/entries/337460/the-axe-effect>, 12.12.2011.

http://www.essentialvermeer.com/vermeer's_life.html, 30.10.2011.

<http://www.universalleonardo.org/essays.php?id=575>, 04.08.2011.

<http://arts.jrank.org/pages/16380/Philostratus.html>, 06.06.2011.

<http://classics.mit.edu/Plato/phaedrus.html>, 25.04.2011.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Habakkuk>, 30.10.2011.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Laoco%C3%B6n>, 07.12.2011.

<http://mondodmani.org/dialegesthai/fah02.htm>, 09.08.2011.

<http://www.theoi.com/Heros/Narkissos.html>, 30.07.2011.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Daidalus>, 23.11.2011.

<http://www.oldandsold.com/articles34/praxiteles-1.shtml>, 07.05.2011.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Nea_Eklezya, 17.04.2011.

<http://amesadeluz.blogspot.com/2011/11/peepe-castle.html>, 17.11.2011.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Eros>, 06.12.2011.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_\(Leonardo_da_Vinci\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_(Leonardo_da_Vinci)), 22.07.2011.

<http://artunframed.com/rossetti.htm>, 29.07.2011.

<http://anpsa.org.au/v-gra.html>, 02.08.2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/Pieter_Brueghel_the_Elder, 29.11.2011.

<http://www.artsstudio.com/reproductions/paintings/rembr-oldman-22.jpg>, 28.08.2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/Paolo_Veronese, 23.10.2011.

<http://web.firat.edu.tr/edebiyat/vermer1.html>, 01.10.2011.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCneccimler>, 30.09.2011.

<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/263225.asp>, 26.03.2004.

<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/263225.asp#BODY>, 26.03.2004.

<http://www.1st-art-gallery.com/Floris-Gerritsz.-Van-Schooten/Floris-Gerritsz.-Van-Schooten-oil-paintings.html>, 11.11.2011.

http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-345?lang=en, 11.11.2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/James_McNeill_Whistler, 03.12.2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_vinci, 05.12.2011.

<http://owni.eu/2011/04/27/marketing-masterpieces/>, 08.12.2011.

<http://www.coloribus.com/countries/turkey,media-prints,year-2004/>, 13.11.2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Van_Gogh_Vase_with_Fifteen_Sunflowers.jpg, 2006.

<http://www.coloribus.com/focus/van-gogh-artworks-in-advertising/4393305/>, 15.11.2011.

<http://thecreationofadam.com/>, 16.11.2011.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Caravaggism>, 21.11.2011.

<http://map.blogsome.com/2007/04/18/mona-lisa-ve-pantene-pro-v/>, 18.04.2007.

<http://www.bouguereau.org/>, 19.11.2011.

<http://www.frederic-leighton.org/>, 21.11.2011.

<http://www.artbible.info/art/large/375.html>, 23.11.2011.

<http://www.baktabul.net/guzel-sanatlar/15421-frida-kahlonun-tablolari.html>, 03-14-2007.

http://en.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch, 01.12.2011.

[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus_\(Botticelli\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus_(Botticelli)), 05-12.2011.

<http://www.rembrandtpaintings.org/rembrandt-the-night-watch/>, 29.11.2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/Dirck_van_Baburen, 17.10.2011.

<http://www.scholarsresource.com/browse/artist/665?page=2>, 02.12.2011.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Praxedis>, 16.04.2011.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Victoria_devri, 29.11.2011.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Girl_with_a_Pearl_Earring_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Girl_with_a_Pearl_Earring_(novel)), 29.11.2011.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Johannes_Vermeer, 21.11.2011.

http://www.wga.hu/frames_e.html?/html/m/michelan/3sistina/index.html, 10.08.2011.

<http://www.msxlab.org/forum/sanat-ww/17424-johannes-vermeer-johannes-vermeer-kimdir-johannes-vermeer-hakkinda.html#ixzz1aCJy0Zqx>, 31.06.2011.

<http://www.poemhunter.com/poem/elegiac-stanzas-suggested-by-a-picture-of-peepe/>,
27.01.2012.

<http://english.emory.edu/classes/paintings&poems/kermess.html>, 28.01.2012.

http://www.suite101.com/view_image.cfm/2212797, 28.01.2012.

http://famouspoetsandpoems.com/poets/robert_hayden/poems/4388, 28.01.2012.

<http://english.emory.edu/classes/paintings&poems/girls.html>, 28.01.2012.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Eleji>, 14.08.2010

<http://en.wikipedia.org/wiki/Martha>, 04.01.2012.