

**T.C.
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA EKFRASİS

Yüksek Lisans Tezi

ORHAN TOPRAK

EKİM 2020

**T.C.
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

ORHAN PAMUK’UN ROMANLARINDA EKFRASİS

Yüksek Lisans Tezi

ORHAN TOPRAK

DANIŞMAN

Doç. Dr. Turgay ANAR

EKİM 2020

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

Orhan TOPRAK

Danışmanlığını yaptığım işbu tezin tamamen öğrencinin çalışması olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığını taahhüt ederim.

Doç. Dr. Turgay ANAR

..... tarafından hazırlanan
'.....' başlıklı bu yüksek lisans/doktora tezi,
..... Anabilim/bilim dalında hazırlanmış ve jürimiz
tarafından kabul/ret edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Doç. Dr. Turgay ANAR

.....

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Doç. Dr. Ahmet KOÇAK

.....

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. Ali Kurt

.....

Kurumu: Kırklareli Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 26/10/2020

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

İstanbul Medeniyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü bünyesinde hazırladığım bu yüksek lisans tezinin bizzat tarafımdan ve kendi sözcüklerimle yazılmış orijinal bir çalışma olduğunu ve bu çalışma;

1. Çeşitli yazarların çalışmalarından faydalandığımda bu çalışmaların ilgili bölümlerini doğru ve net biçimde göstererek yazarlara açık biçimde atıfta bulunduğumu;
2. Yazdığım metinlerin tamamı ya da sadece bir kısmı, daha önce herhangi bir yerde yayımlanmışsa bunu da açık ifade ederek gösterdiğimi;
3. Alıntılanan başkalarına ait tüm verileri (tablo, grafik, şekil vb. olmak üzere) atıflarla belirttiğimi,
4. Başka yazarların kendi kelimeleriyle alıntıladığım metinlerini kaynak göstererek atıfta bulunduğum gibi, yine başka yazarlara ait olup fakat kendi sözcüklerimle ifade ettiğim hususları da istisnasız olarak kaynak göstererek belirttiğimi,

Beyan ve bu etik ilkeleri ihlal etmiş olmam halinde bütün sonuçlarına katlanacağımı kabul ederim.

ORHAN TOPRAK

ÖN SÖZ

Edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişki çok uzun zaman boyunca incelenmiş, hala da incelenmektedir. Güzel sanat dallarının bu iki kolu arasındaki benzerlikler ve farklılıklar üzerine çeşitli eserler yazılmış ve konuyla ilgili farklı düşünceler ön plana çıkmıştır. “*Orhan Pamuk’un Romanlarında Ekfrasis*” konusunu ele alan tezimiz de bu tür çalışmalardan bir tanesidir. Gençliğinde bir dönem ressam olmak isteyen yazar, ressam olma isteğini boyalarla değil; kelimelerle gerçekleştirmiştir. Kelimeleri bir boya, cümleleri fırça ve kitap sayfasını her zaman olmasa da zaman zaman bir tuval olarak gördüğünü söyleyebileceğimiz Pamuk; bunu okurlarının da hissetmesini istemiş ve bu bağlamda başka sanat ve tekniklerin yanında ekfrasis tekniğini de kullanmıştır. Bu tekniği kullanırken okurlarının romanı anlamasını kolaylaştırmak adına canlı tasvirler ve gündelik yaşamda karşılaşmanın mümkün olduğu örneklerden de faydalanmıştır. Tezimiz üç bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden ilki giriş kısmını da içinde barındıran ekfrasis kelimesinin kökeni, ilk kullanım yerleri, bu kullanımların amaçları, çeşitli görüşler/tartışmalar hakkında bilgiler verdikten sonra ikinci bölümde inceleme yaptığımız konuyu daha da kuşatabilmek amacıyla Orhan Pamuk’un deneme ve hatıralarını da ele aldık. Bu bölüm aslında yazarın diğer eserlerine yansıyan teknikle ilgili doğrudan bilgi verici yönüyle bizi üçüncü bölüme hazırlayacak bir niteliktedir. Üçüncü ve son bölümde ise ekfrasis sanatının Orhan Pamuk’un romanlarındaki yansımalarını inceleyeceğiz. Sonuç bölümüyle beraber tezimizi tamamlamış olacağız.

Tezi hazırlarken bu tezi yazma konusunda beni destekleyen ve yapıcı görüşleriyle tezin mevcut halini almasını sağlayan değerli hocam Doç. Dr. Turgay Anar’a, hayatım boyunca beni hep destekleyen ve cesaretlendiren annem Fatma ve babam Mehmet Toprak’a teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

ORHAN PAMUK’UN ROMANLARINDA EKFRASİS

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Turgay Anar

Ekim 2020, 230 sayfa

Edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişki çok uzun zamandır incelenmektedir. İki güzel sanat arasındaki bu ilişki birçok araştırmaya konu olmuştur. Sanat yapıtlarının edebi eserlerde kullanımı karşımıza çeşitli şekillerde çıkmaktadır. Bu kullanım beraberinde yeni teknikleri de ortaya çıkarmıştır. Bu tekniklerden biri olan ekfrasis, 20. yy Batı eleştirmenleri tarafından ele alınmıştır. Daha sonra edebi eserler bu yöntemle incelenmeye başlanmıştır. Görsel sanat eserlerinin kelimelerle betimlenişi olarak kısaca tanımlayabileceğimiz bu kavram, Orhan Pamuk’un romanlarında incelenmiştir. Tezde, ilk olarak ekfrasis kavramının ne olduğu hakkında bilgi verilmektedir. Ardından kavramın başlangıçta nasıl ve neden kullanıldığı belirtilmiştir. Sonrasında da bu kavrama dair örnekler, Orhan Pamuk’un romanlarında verilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Orhan Pamuk, Edebiyat, Ekfrasis, Görsel Sanatlar.

ABSTRACT

EKFRASIS IN ORHAN PAMUK'S NOVELS

Master Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Assoc. Dr. Turgay Anar

October 2020, 230 pages

The connection between literature and the visual arts has been studied for a very long time. This connection between the two Fine Arts has been the subject of many studies. The use of works of art in literary works appears in various ways. This use also revealed new techniques. One of these techniques, ekfrasis, 20. yy has been covered by Western critics. Later, literary works began to be studied by this method. This concept, which we can briefly describe as the description of visual works of art with words, has been studied in Orhan Pamuk's novels. In the dissertation, information is first provided about what the concept of ekfrasis is. Then it is stated how and why the concept was originally used. Examples of this concept are given in Orhan Pamuk's novels.

Keywords: Orhan Pamuk, Literature, Ekfrasis, Visual Arts,

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	V
ÖZET.....	VI
ABSTRACT	VII
İÇİNDEKİLER.....	VIII
RESİMLER LİSTESİ	X
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM I	4
1.1. GÖRME, RESİM VE ŞİİR: “UT PICTURA POESİS”	4
1.2. GÖZ’DEN SÖZ’E DÖNÜŞÜM: EKFRASİS	7
1.3. ORTAÇAĞDA İYİLİK VE GÜZELLİĞE YÖNELTMEDE EKFRASİSİN İŞLEVLERİ.....	16
1.4. GÖRSEL SANATLAR VE ŞİİR KARŞILAŞTIRILMASI: PARAGONE....	17
1.5. MÜZELERİN EKFRASİSE ETKİSİ: YENİ GÖRME BİÇİMLERİ.....	23
1.6. “MODERN” VE “POPÜLER” EKFRASİS	25
BÖLÜM II.....	30
ORHAN PAMUK’UN ROMAN HARİCİ METİNLERİNDE EKFRASİS.....	30
BÖLÜM III	52
3.1 ORHAN PAMUK’UN ROMANLARINDA EKFRASİS VE EKFRASTİK TASVİRLER	52
3.2. SANAT ESERLERİYLE İLGİLİ EKFRASİS VE EKFRASTİK TASVİRLER	53
3.2.1. Resimler ve Ressamlar	53
3.2.2. Fotoğraflar	140
3.2.3. Heykeller	153
3.3. NESNELERLE İLGİLİ EKFRASTİK TASVİRLER	156
3.3.1. Füsun’un Kişisel Eşyaları.....	156

3.3.2. Meltem Gazozu	162
3.3.3. Sigara ve İzmaritler	163
3.3.4. Saatler	168
3.3.5. Tombala Takımı	170
3.3.6. Cetvel	171
3.3.7. Boğaz Lokantaları	172
3.3.8. Mektup	174
3.3.9. Fatih Otel.....	175
3.3.10. Nişantaşı Haritası	176
3.3.11. Masumiyet Müzesi ve Müzenin Maketi	179
3.4. ROMANDA BULUNAN DİĞER NESNELER	179
3.5. MEKÂNLARLA İLGİLİ EKFRAS TİK TASVİRLER	189
3.5.1. Şanzelize Butik.....	190
3.5.2. Masumiyet Müzesi	191
3.5.3. Galata	197
3.5.4. Kars	198
3.6. YAZARIN ZİHNİNDE OLUŞMUŞ EKFASTİK GÖRÜNÜM VE TASVİRLER	199
4. SONUÇ.....	209
KAYNAKÇA	215

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Laocoön ve Oğulları, Vatikan Müzesi.....	22
Görsel 2: Manzaradan Parçalar-Çizim-1.....	36
Görsel 3: Manzaradan Parçalar-Çizim-2.....	36
Görsel 4: Manzaradan Parçalar-Çizim-3.....	37
Görsel 5. Manzaradan Parçalar-Çizim-4.....	38
Görsel 6. Manzaradan Parçalar-Çizim-5.....	39
Görsel 7. Manzaradan Parçalar-Çizim-6.....	40
Görsel 8. İstanbul: Hatıralar ve Şehir.....	47
Görsel 9. Çocuklarını Yiyen Satürn.....	48
Görsel 10. İstanbul: Hatıralar ve Şehir-2.....	49
Görsel 11. İstanbul: Hatıralar ve Şehir-3.....	50
Görsel 12. İstanbul: Hatıralar ve Şehir-4.....	51
Görsel 13. Şiruye'nin Hüsrev'i Öldürmesi.....	56
Görsel 14. Şirin'in Hüsrev'in Resmini Görüşü.....	59
Görsel 15. Hokkabazlar.....	61
Görsel 16. Kasap esnafının resmigeçidini tasvir eden bir minyatür.....	62
Görsel 17. Defterdar ve Halk.....	64
Görsel 18. Topkapı Sarayı.....	66
Görsel 19. Kanuni'nin Ölümü.....	69
Görsel 20. At ve Kazvin Usulü Eyer.....	71
Görsel 21. Miraç Hadisesi.....	72

Görsel 22. Topkapı Sarayı, Bab-ı Hümayun ve I. Avlu	75
Görsel 23. Nüzhet'ül Esrar der Sigetvar	83
Görsel 24. Kral Dara ve Av Meclisi.....	87
Görsel 25. Ferhad'ın Sevgilisini Taşıdığını Gösterir Minyatür	89
Görsel 26. Hz. Yusuf ve Mısırlı Kadınlar	91
Görsel 27. İsfendiyar'ın Okla Kör Edilişi	92
Görsel 28. Siyavuş ve Atı	93
Görsel 29. Filli Su Saati	94
Görsel 30. Çevgan Oyunu	97
Görsel 31. Aşığın Kendini Şişlemesi	101
Görsel 32. Tahmuras'ın Devlerle Savaşı	102
Görsel 33. Satranç Oyunu	105
Görsel 34. İran-Turan Savaşı	107
Görsel 35. Gelin Alayı	110
Görsel 36. Hüsrev'in Şirin'i Görmesi	114
Görsel 37. Hüsrev'in Şirin'i Görmesi	116
Görsel 38. Siyavuş'un Öldürülmesi	119
Görsel 39. Geruy'un Öldürülmesi.....	120
Görsel 40. Rüstem'in Sührab'ı Öldürmesi.....	122
Görsel 41. Korkunç İvan Oğlunu Öldürüyor	124
Görsel 42. Oedipus ve Sphinx.....	127
Görsel 43. Siklop.....	130
Görsel 44. Kıskançlık.....	132
Görsel 45. Aşk Acısının Anatomik Yerleşimi	134
Görsel 46. Mezarlık- Ahmet Işıkçı.....	136

Görsel 47. Kırmızı Saçlı Kadın Kitap Kapağı.....	139
Görsel 48. Çıkrık.....	139
Görsel 49. Kar Romanındaki Kar Tanesi	140
Görsel 50. Fazlullah Hurufi.....	147
Görsel 51. Mersinli Ahmet.....	149
Görsel 52. Tank Adam	151
Görsel 53. İnci Küpeler	152
Görsel 54.Fusun’a Ait Gazete Kesiği	153
Görsel 55. Babamın Hikayesi: İnci Küpeler	154
Görsel 56. Kırılan Kalbin Acısının ve Küskünlüğünün Kimseye Yararı Yok.....	155
Görsel 57. Şanzelize Butik	157
Görsel 58. Fusun’un Mendili	158
Görsel 59. Sessizlik	159
Görsel 60. Fusun’un Elbisesi	161
Görsel 61. Meltem Gazozu.....	162
Görsel 62. 4213 İzmarit.....	167
Görsel 63. Müzedeki Saatler	169
Görsel 64. Tombala Takımı	171
Görsel 65. Cetvel.....	172
Görsel 66. Fusun’un Kullandığı Eşyalar	173
Görsel 67. Mektup.....	175
Görsel 68. Fatih Oteli	176
Görsel 69. Onu Bana Hatırlatan Sokaklar	178
Görsel 70. Tuzluklar.....	181
Görsel 71. Masumiyet Müzesi	181

Görsel 72. 1956 Model Dodge	182
Görsel 73. 1957 Model Plymouth Belvedere	183
Görsel 74. 1961 Model Opel Record	184
Görsel 75. 1960 Model Krupp	184
Görsel 76. Skoda Model Otobüsler	185
Görsel 77. Lüks Markasına Ait Bir Afiş	186
Görsel 78. Ezan Okuyan Saat.....	187
Görsel 79. Vesikalı Yarım Filmine Ait Bir Görsel	189
Görsel 80. Masumiyet Müzesi İç Mekan	192
Görsel 81. Füsun'un Odası.....	195
Görsel 82. Merhamet Apartmanı	196

GİRİŞ

Edebiyat ile –özellikle şiir- görsel sanatlar tarihin birçok döneminde karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma neticesinde şiir bazen değersiz görülmüş bazen de görsel sanat eserleri karşısında dışlanmış. Çalışmamızda, görsel sanat yapıtlarının edebiyat eserlerinde kullanımına değinilecek ve bunun yöntemlerinden biri olan ekfrasis kavramı üzerinde durulacaktır. “Görsel sanat yapıtlarının dilsel temsili” anlamına gelen ekfrasis, görmeden sonra sanat yapıtının sözlü ya da yazılı olarak sözcüklerle ifade edilme aşamasını beraberinde getirmektedir. Tezimizde, ekfrasis kavramının geniş bağlamda tanımı yapıldıktan sonra kavramın kökenine inilmekte, kavramın edebiyat ile buluşmasına kadar geçirdiği süreç kapsamlı bir biçimde incelenmektedir. Tezin ilk bölümünde kelimenin etimolojisi hakkında bilgi verildikten sonra edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişkiye değinilmiştir. Bu değinme esnasında Antik çağ filozoflarından Aristo, Platon ve Sokrates’in görüşlerine bu bağlamda yer verilmiştir. Bir taklit aracı olarak gördüğü sanatı, gerçeği yansıtmadığı için ideal devlet anlayışından dışlayan Platon’un aksine, Aristoteles ve Sokrates, sanatın eğitici ve öğretici olma özelliğine vurgu yapmaktadır. Resim sanatını ve şiiri, sanatın bu işlevini yerine getiren benzer alanlar olarak kabul etmektedirler. Şiir resme benzer (ut pictura poesis) açılımıyla tartışmaya katılan Horatius, “*Ars Poetica*”nda duyguları yansıtmada resim ve şiirin aynı görevi yerine getirdiğini belirtmektedir. Antik çağ filozoflarının dışında resim- edebiyat ilişkisi üzerine düşünen birçok görüş de vardır. Bunlardan ilki ressam Leonardo da Vinci’dir. *Paragone* adlı eserinde resmi şiirden üstün tutmuş, göze hitap etmesinden dolayı hemen algılandığını; resmin ise zamanla anlaşıldığını belirtmiştir.

Tezin birinci bölümünde, görsel sanatlar ve edebiyat arasındaki ilişkiye açıklık getirecek bir kavram olan ekfrasisin de geniş bir tanımı yapılmaktadır. Bu bölümde, Yunanca detaylıca söylemek anlamına gelen, “*ek*” ve “*phrazien*” sözcüklerinden oluşan ekfrasis kavramının 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 bilinen bu tekniğin açıklaması yapılmaktadır.

Hristiyan din adamları bazen dini görsellerden yararlanarak okuma yazma bilmeyen halka çeşitli hikâyeler anlatmış bu anlatım esnasında da görsellerin dinleyiciler üzerindeki etkisinden faydalanmıştır. Hikâye anlatırken görsellerden yararlanma amaçları arasında dinleyicileri daha çok etkilemek ve akıllarında daha uzun süre kalmasını sağlamak başta gelmektedir. Din adamları bu anlatımlarını ekfrasis ile canlı bir tasvire dökmüştür. İlk dönemlerde bu amaçla kullanılan ekfrasis zamanla yerini daha canlı anlatım için yazarların kullandıkları bir tekniğe dönüşmüştür. Ekfrasis kendi anlatımını canlandırmak için kullanan yazarlardan biri de Orhan Pamuk'tur. Konuyla ilgili Türk edebiyatındaki ilk kaynak, tezimizin de danışmanı olan Doç. Dr. Turgay Anar tarafından yapılmıştır. Birinci bölüm, aslında hocamın kitabının geniş bir özeti.

Tezimizde romanlar üzerine bir çalışma gerçekleştirilmiş ve Orhan Pamuk'un romanları incelendiği zaman bu tezi destekleyecek romanlar yazdığı görülmüştür. Orhan Pamuk romanlarının birçok yerinde okurlarına daha güçlü tasvirler yaparak okuru romana bağlamak ve okurun gözünün önüne kelimelerden oluşan bir resim yapmak için ekfrasisten yararlanır. Bununla beraber romanlarında birçok sanat eserine de yer veren sanatçı, bu sanat eserlerini de ekfrastik bağlamda kullanarak kendi roman sanatını ve anlatım tekniğini güçlendirir. Ekfrasis hakkında romanlarının birçok yerinde bilgi veren yazar, bu tekniği etkili bir biçimde kullanır. Ekfrasisin geçmişine baktığımız zaman bu tekniğin aslında çok eski zamanlardan beri kullanıldığını görmekteyiz. Homeros'un *İlyada* destanında *Akhilleus*'un kalkanını tasvir ettiği bölüm ekfrasisin edebiyattaki ilk kullanım örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Esasında birtakım duygusal tepkilere neden olarak dinleyenleri ikna etmek olan sözlü ekfrasis, bu özelliğini sonraki dönemlerde de devam ettirmiştir. Kutsal ve dini olayların anlatıldığı vaazlarda, anlatılan olayların zihinde canlandırılmasına imkân verdiği için ekfrasisin kutsal amaçlı kullanımı da söz konusudur. Hristiyan kilisesinde azizler bu tekniği, okuma yazma bilmeyen halka İncil'de anlatılan

olayları aktarmak amacıyla kullanmışlardır. Bu tezin de amacı Orhan Pamuk'un romanları üzerinden bu tekniği yorumlamaktır. Günümüz roman dünyasında pek bilinmeyen bu tekniği Orhan Pamuk kitaplarının birçoğunda uygulamıştır.

Tezimizin ikinci bölümünde Orhan Pamuk ve ekfrasis ilişkisine onun deneme ve hatıralarından yola çıkarak tezimizin daha rahat anlaşılması için bir bakış geliştirilmiştir. Bu bölümde aslında Orhan Pamuk'un bu tekniği sadece romanlarında değil aynı zamanda deneme ve hatıralarında da kullandığını görmekteyiz. Başta *Manzaradan Parçalar* adlı kitabından yola çıkarak diğer kitaplarında da yer alan ekfrasis tekniği ile ilgili bilgileri bu bölüme yerleştirdik. Bu bölüm aslında asıl metinlere geçmeden bir hazırlık dönemi gibi görülebilir. Tezimizi üç bölüm halinde planladık. Üçüncü ve son bölümde ise ekfrasis tekniğinin Orhan Pamuk'un romanlarındaki yansımalarını inceledik. Romanlarında ekfrasis tekniğini belirgin bir biçimde kullanan Orhan Pamuk, bu teknikle ilgili romanlarının bazı noktalarında okurlarına dolaylı da olsa bilgi vermiştir. Bu bilgilendirmeyi bazen romanın epigrafında yapmış bazen de romanın içerisine bu teknikle ilgili bilgileri yerleştirmiştir. Tezimizin bu bölümünde bu tekniğin romanlara yansımalarını göreceğiz. Tezimizde, ekfrasisin Orhan Pamuk özelinde edebiyatta ve onun romanlarında kullanım alanlarına açıklık getirilmiştir.

Ekfrasis konusunda Türk edebiyatında yapılan, aynı zamanda tezin de çıkış noktası olan ilk çalışma Doç. Dr. Turgay Anar'ın *Sonsuzluğun Yüzleri: İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar*¹ adlı eseridir. Bu kitapta *ekfrasis* tekniğinin İkinci Yeni şiirinde yansımalarına değinilmiştir. Tezimiz, *ekfrasis* bağlamında Türk romanında yapılmış ilk çalışma olması sebebiyle önemlidir. Bu önem ilk olmasının yanı sıra, romanı farklı bir bakış açısıyla yeniden okumayı da beraberinde getirmiştir. Tezde Orhan Pamuk'un romanları ve diğer kitapları ekfrasis bağlamında okunmuş ve teze uygun bir biçimde yerleştirilmiştir.

¹ Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri: İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar*, Akıl Fikir Yayınları, Ekim, İstanbul 2015.

BÖLÜM I

1.1. GÖRME, RESİM VE ŞİİR: “UT PICTURA POESIS”

Edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişki üzerine insanoğlu çok uzun zamandan beri kafa yormaktadır. Görsel sanatlar ve genelde edebiyat özelde şiir arasındaki ilişkinin ilk örneklerine baktığımızda karşımıza oldukça karmaşık bir tablo çıkmaktadır. Konuyla ilgili tartışmaların başlangıcını ilk defa Plutarkhos’un eserinde görebiliriz. Plutarkhos, *De Gloria Atheniensim* adlı eserinde Yunanlı şair Simonides’ten aktardığı “Şiir konuşan bir resimdir ve resim susan bir şiirdir.”² cümlesiyle konuyla ilgili ilk kıvılcımı çakmış olur. Bu sözün aynı zamanda resmin, şiirle yani sözle dile getirilebileceği de gözden kaçmaması gereken ve dikkat çeken bir konudur.

Şiir sanatı üzerine eser kaleme alan bir diğer şair ise Romalı Horatius’tur. Onun, *Ars Poetica*’sında (Şiir Sanatı) dizeye “ut pictura poesis” diye başlayan şair, kavramı tanımlarken “Şiir resme benzer.” cümlesini kullanmıştır.³

Deniz Şengel’in verdiği bilgiye göre cümledeki “ut” kelimesi bize resim ve şiir hakkında bilgi vermektedir çünkü bu iki kavram aslında burada karşılaştırma yapmak amacıyla kullanılmamış, birbirlerine herhangi bir üstünlük sağlamayacak bir birlikteliği vurgulamaktadır. Çünkü “ut” kelimesi hiyerarşik olarak iki kelimeye dair denklik ifade etmektedir.⁴

Konuyla ilgili olarak sanatın gerçekliği nasıl yansıttığı ile ilgili tartışmalardan biri olan resim ve şiir arasındaki ilişkiye de değinmek istiyoruz. Geçmişi çok eskiye

² Henryk Markiewicz, “*Ut Pictura Poesis ... A History of the Topos and the Problem*”, New Literary History, Vol. 18, No.3, 1987, s:535. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

³ Horatius’tan aktaran Weslwy Trimpi, “*The Meaning of Horace’s Ut Pictura Poesis*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 36, 1973, s:1. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

⁴ Deniz Şengel, “*Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih*”, Parşömen, C.2, nr.4, Bahar 2002.

dayanan bu konu hakkında birçok düşünür farklı yorumlarda bulunur. Yorumların geneli söz, resim ve edebiyat/şiir bağlamında oluşturulur. Antik Yunan'da eser veren filozoflara göre sanat, genel anlamda doğanın, hayatın taklididir. Sanatçı eserini ortaya koyarken doğayı taklit eder. Bu yaratma esnasında taklit ettiği bir idea vardır. Platon'un inandığı bir idea'lar dünyası vardır. Bu idea'lar dünyasında sofistlerin aksine değişmeyen, insandan bağımsız, mükemmel bir gerçeklik vardır. Platon işte sadece düşünce ile kavranabilen bir idea'lar dünyasının varlığına inanıyordu.⁵ Onun felsefesinde yer alan ve insanın beş duyusuyla algıladığı nesneler bir kopyadan (mimesis) ibarettir. Oysa gerçek bilgi için değişmeyen şeylerden hareket etmek ve böylece dünyayı ve sanatı algılamak gereklidir. Taklit olan bu tür şeylerin bir kısmı Tanrı tarafından; bir kısmı insanların yaptıklarından meydana getirilir. Tanrının eserlerinin arasında sadece doğada gördüğümüz nesneler değil, onların bir yansımaları da bulunmaktadır. Eidola (görüntü, image) kopya edilmiş eserlerin kopyası olduğu için gerçeklik derecesi oldukça azdır.⁶ Resim ve şiir gibi sanatlar da tıpkı bu eidola'lar gibi duyular dünyasının yani bu nesnelerin yansımasıdır. Sanatçının neyi yansıttığı sorusuna Platon'un *Devlet*'te verdiği cevap, bu temsil sisteminin açıklanması manasına da gelir:

“İstersen bir ayna eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gittin güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.

-Evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların.

-İyi ya, tam üstüne bastın işte düşüncemin; çünkü bu türlü varlık yaratan ustalar arasında ressamı da koyabiliriz değil mi?

-Koyabiliriz tabii.

-Yaptığı şeyin gerçekliği yoktur diyeceksin, ama ressamın yaptığı sedir de bir çeşit sedir değil midir?

-Evet, görünüşte bir sedir onunki de.

-Ya dülgerin yaptığı? Biraz önce demiştin ki dülger sedir ideasını, yani bizce aslını, özünü yapmaz, bir çeşidini yapar.

-Demiştim, evet.

⁵ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, 13. Baskı, İstanbul, 2004, s:20-21

⁶ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s:21.

-Sedirin aslını yapmadığına göre, gerçeğini değil, gerçeğine benzeyen bir örneğini yapmış olur. Dülgerin yahut başka bir ustanın yaptığı şey tam anlamıyla gerçektir diyen de aldanır bir bakıma.”⁷

Bu diyalogdan da anlaşılacağı üzere gerçeklikle ilgili durumlarına göre üç sedirden bahsedilebilir. Birinci sedir idea’sını Tanrı yaratmıştır. İkinci sediri onu taklit ederek oluşturan marangoz yapar. Üçüncü sediri ise ressam marangozun yaptığını taklit ederek oluşturulur. Bu durumda resim de aslında kopya edilenin kopyasıdır. Bu bağlamda edebiyat için de aynı şeyleri söylememiz gereklidir. Edebiyat da tıpkı resim gibi taklidin taklidini yansıttığından gerçekliği yansıtmaz ve insana gerçek bilgiyi vermez. Hakikati temsil eden, yani bir ayna gibi yansıtan ressam ve şairlerin eserleri öğretici değildir çünkü insanları gerçekten uzaklaştırırlar. İnsanları gerçekten uzaklaştırdıkları için ve gençlerin aklını çelebildiklerinden şairler tehlikelidirler ve dolayısıyla devletten uzaklaştırılmalıdırlar.⁸

Platon’un öğrencisi Aristoteles, *Poetika* adlı eseriyle tragedyanın yapısı üzerine önemli görüşler dile getirir. Bu eserinde taklit dürtüsünün yahut güçlü bir isteğin olduğunu – Aristoteles buna “taklit içtepsi” der- belirtir ve taklitle bir meşruiyet kazandırır:

“İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritim ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir.”⁹

Aristoteles’e göre şiir sanatını ortaya çıkarmak için ikinci neden hoşlanmadır. Bu hoşlanma öğrenme ile gerçekleşir ve geçicidir.¹⁰ Şairler ve ressamlar da taklit etme bakımından düşünüldüğünde, onların bur tür bir taklit ile yaptıkları eylemler de Aristoteles’e göre iyi ya da kötü olarak değerlendirilebilir:

“Buna göre ozanlar ya ortalama insandan daha iyi ya da daha kötü olanları yahut da ortalama insanların eylemlerini taklit ederler. Aynı şeyi ressamalarda da

⁷ Platon, *Devlet*, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu- M. Ali Cimcoz), Remzi Kitabevi, 7. Baskı, İstanbul, 1992, s:282-283

⁸ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s:23 vd.

⁹ Aristoteles, *Poetika*, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, 20. Baskı, İstanbul, 2011, s.11.

¹⁰ Aristoteles, *Poetika*, s:16.

buluyoruz: Polygnostos daha iyileri, Pauson daha kötöleri, Dionysios ise gerçeğe uygun kişileri taklit etmeye çalışmışlardır.”¹¹

Aristoteles, taklit içtepisinin insanlarda var olduğunu söyledikten sonra harmoni ve ritmin uyandırdığı duygular için de bu türden bir temellendirmenin doğru olduğuna ulaşır. Bunlar için doğuştan bir kabiliyete sahip olan insan denemeler yaparak şiir sanatını oluşturmuştur.¹² Öte yandan burada Platon’un dile getirdiği bir tasavvur ise alt üst olmaktadır. Bilinen “mağara alegorisi”nin de açıkladığı gibi doğa bir yansıma, bir temsildir. Aristoteles’e göre ise taklit, sanatlar için ve tabii ki insan için önemlidir. Bir diğer önemli husus taklitle birlikte harmoni ve ritim ile insanın bir şeyleri öğrenebilmesidir. Bu konuyla ilgili birçok yazar tarafından birçok örnek bulmak mümkündür ancak biz şimdi asıl konumuza dönebiliriz.

1.2. GÖZ’DEN SÖZ’E DÖNÜŞÜM: EKFRASİS

Asıl konumuza gelen kadar resim ve edebiyat ilişkisinin antik metinlerdeki yansımalarına kısaca değindik. “Ut pictura poesis” geleneğindeki görme ve söze dökme açısından bir mimesis oluşturan ve bunun gösterge ve metin boyutundaki uygulamasını gösteren ekfrasis, edebiyat için kadim ve önemli bir yöntemdir. Resim tıpkı Yunan filozofun dediği gibi “sessiz bir şiir” ise bunu daha önce belirttiğimiz gibi bunu metin üzerinde kanıtlamamız gerekmez mi? Bu soruyu başka türlü sormak da mümkün: Görsel sanatlar biz izleyenlere nasıl ses verirler, bizimle nasıl konuşurlar? Bu soruların cevabını vermeden önce ekfrasis kelimesinin etimolojisinden başlayarak kavramı açıklayalım.

Kökeni Antik Yunan’a kadar götürülebilen “ekphrasis” yahut “ecphrasis” Yunancada “ek” veya “ec” kelimesi ile “phrazein” kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. “Ek” veya “Ec” kelimesi, “dışarı”, “-den dışarı”, “dışarıda”, “-den çıkma”¹³; “phrazein” ise “söylemek, açıklamak, duyurmak, konuşmak” anlamlarına gelir.

¹¹ Aristoteles, *Poetika*, s:13.

¹² Aristoteles, *Poetika*, s:17

¹³ Şebnem Şengül, yüksek lisans çalışmasında ‘ek’ kelimesinin ‘konuşmak’ ve ‘phrasis’in ise ‘detaylıca anlatmak’ anlamına geldiğini belirtir. Bakınız Şebnem Şengül, *Metinlerarası Anlam Aktarımında Bir Yöntem Olarak Ekfrasis: Şiir, Roman ve Sinemada Kullanımı*’, İstanbul Kültür

Efterpi Mitsi doktora çalışmasında konuyla ilgili bir terim açıklaması yaparken terimin esas olarak şiir ve resim arasındaki bir ilişkinin yorumu, mimesisin yansımaları yahut bir rekabetin ve meydan okumanın açıklaması olduğunu dile getirir.¹⁴

1970 yılına ait Oxford Classical Dictionary, kelimeyi sadece *Progymnasma* ismi verilen retorik ders kitaplarındaki retorik çalışma, “bir sanat eserinin retorik açıklaması” olarak sınırlar.¹⁵

Yunanlı sofistler tarafından verilen retorik dersine ait bilgi ve kurallar *Progymnasma* şeklinde isimlendirilen bu kitaplardan öğrencilere öğretiliyordu. Hermogenes, Aphthonius, Theon, Nicolaus en meşhur retorik kitabı yazarlarıydı. Theon, ekfrasis kelimesini bir nesneyi göz önünde canlandırmak anlamında kullanır. Theon, bu tanımını daha sonraları ise “canlılık” ve “açıklık” olarak genişleterek kullanır.¹⁶ Ekfrasis, genelde görsel sanat eserlerinin sözle temsili olarak tanımlanır. Bu tanım bir bakıma temsilin temsili de manasına gelir.

Ekfrasisin retorikteki temel işlevi, Hristiyan kilisesinin görsel olarak zihinde canlandırılabilir olan bir şeyi yazı vasıtasıyla görsel hale getirme çalışmasıdır. Bu işlemde bir metin oluşturma yolları/yöntemleri öğrenilir. Bu tür bir eğitim alan vaiz ve talebeler için ekfrastik konuşmanın etkisi daha ziyade bir temsili, bir görünüşü; canlılık, açıklık, farklılık açılarından dinleyicilerin gözlerinin önüne getirmek ve onlarda her açıdan canlı bir etki yaratmaktır.¹⁷ Bu çaba aynı zamanda görsel hafızanın daha uzun süreli olmasından dolayı anlatılan yahut tasvir edilen şeylerin unutulmasını da engelleyen bir işleve sahiptir.

Ekfrasis ile ilgili önemli bir başvuru kitabı olan W.J.T Mitchell’ın *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji* adlı kitabını Türkçeye çeviren Hüsamettin Aslan, bu kitabın bir

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Sanatları Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2012, s:20.

¹⁴ Efterpi Mitsi, *Writing Against Picturas: A Study of Ekphrasis in Epics by Homer, Virgil, Aristo, Tasso and Spenser*, New York University Comparative Literature Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1991, s:5. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

¹⁵ (Ed.) N. G. L. Hammond- H.H. Scullard, *The Oxford Classical Dictionary*, 2. Baskı, Oxford University Press, USA, 1970, s:377. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

¹⁶ Shadi Bartsch, *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton University Press, New Jersey, 1989, s.9. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

¹⁷ Robert Buch, “*The Legacy of Laocoon*”, *Literature & Aesthetics* 22 (2), December 2012, s.88. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

dipnotunda kelimeyi şöyle açıklar: “Görsel temsilin sözel temsili, sessiz sanat eserlerini seslendirmek; sanat eserinin retorik tasvirini sunmak; kişiyi, yeri, resmi zihnin gözü önüne getirmeyi (hatırlatmayı) amaçlayan sözlü tasvir.”¹⁸

Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık / / Göstergelerarasılık* adlı kitabında ekfrasisi, “okurun önüne yazından başka bir sanat biçimini (resim, heykel) çıkaran bir betimleme betisi; bir sanat yapıtını yazı aracılığıyla gösterme, sunma yolu”¹⁹ olarak açıklar.

Ekfrasis kelimesinin kökeni ile ilgili bilgiler, kelimenin bütün anlam inceliğini ve tabii ki tarih içinde gösterdiği değişimin bütün boyutlarını göstermekten uzaktır. Kelimenin ilk anlamı Antik metinlerde en genel anlamda kullandığımız görsel sanatların şiir veya yazı ile canlandırılması, anlatılması ve tasvir edilmesidir. Bu tasvir işlemi eğer edebiyatla doğrudan doğruya ilgiliyse doğal olarak gerçek ile hayalin yani kurgu olan ile kurgu olmayanın da düşünülmesi gerekir. Tasvir yapan şair ya da yazar gerçek hayatta yaptığı tasviri kendi hayal dünyasında yaratmamış, onu başka birisinden veya şeyden alarak sanatına malzeme yapmıştır. Öte yandan kurgusal tasviri de düşünürsek yazar veya şairin zihninde kurguladığı bir tasviri kâğıda dökmesi olarak da düşünebiliriz.

Türk edebiyatının ilk dönem yazılı örneklerinde “ut pictura poesis” paradigmasına Batılı tarzda uygun bir temel oluşturulmadığından, Türk edebiyatında Antik Yunan metinlerindeki gibi anlatıyı bir yerde bölen ekfrastik şiirlere pek rastlanmaz. Ekfrasis özellikle büyük anlatılarda karşımıza çıkar ve bu anlatılarda “zamanı durdurur, dondurur”²⁰ Ekfrastik dizeler bir şeyleri, özellikle cansız şeyler ve nesneleri, dilin “göndergeler” adı verilen ağına alarak dilden bir yapıt inşa ederek imgelerin orada dirilebilmesi için bir zemin hazırlar. Ekfrasis okurun zihninde adeta yeni bir dünya inşa eder. İnsan zihnindeki bu imge oluşturma kabiliyeti insanın zihnini zenginleştirebilen olağanüstü bir yönüdür.

¹⁸ W.J.T. Mitchell, *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, (çev. Hüsamettin Aslan) s. 125. Paradigma Yayınları, İstanbul, 2005.

¹⁹ Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık / / Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011, s:26

²⁰ Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, John Hopkins University Press, London, 1992, s:268. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

Ekfrasis ile ilgili elimizde arkaik anlatılar henüz olmadığından resim-şiiir birlikteliği hakkında ilk örnekleri tam manasıyla tespit etmek mümkün değildir. Buna rağmen destan metinleri bu birliktelik ile ilgili bize veriler sunabilir. Öyle ki ilk destan metinlerinde kahramanların hayatı, yaşadıkları çevre, kullandığı elbiseler, eşya ve silahların anlatılmasında resme has bir tasvir çabasının izleri görülebilir. Bu türden devasa anlatılar nefessiz bir resim gibi tarihin ötesine bir ruh, bir ses verirler. Bu nedenle yazı ve temsilin ilk örneğini *Gılgamış Destanı*'nın hemen başında görürüz:

“Tanıtacağım cümle âleme yerin altındaki suyun kaynağını göreni,

Her şeyi görmüş,

Tüm dünyayı tanımış,

Her şeyin sırrına ermiş olanı

Ve her yerde

Gizli kalmış her şeyi keşfedeni,

Bilgelerin bilgesini,

Her şeyi bir bakışta kavrayanı:

Seyreyledi karanlıkları O,

Açıkladı tüm gizleri,

Hatta öğretti bize

Tufan'dan önce olup biteni,

Dönünce çıktığı uzun yolculuktan

Bitkin, fakat yatışmış olarak,

Kazıdı mezar taşının üstüne başından geçen her şeyi!

Odur Ağıllı-Uruk'u surlarla çevirten,

Ve kutsal hazine Eanna

Tapınağı'nı inşa ettiren!

Bak bir kuş kapanı gibi

Sımsıkı örülmüş duvarlarına,

Gör bu eşsiz sütun kaidelerini!

Dokun çok uzaklardan getirilmiş

Bu kapı eşiğinin taşına”²¹

Metne bakıldığında metinde bir betimleme çabası olduğu açıkça görülür. Bu aynı zamanda “ut pictura poesis” geleneğinin de nasıl oluşturulduğunu da bize gösterir. Şiirin nefes alması için yazar, ressamın kullandığı malzemeyi kullanmadan kelimeler ile tasvir yeteneğini kullanarak resme konuşma istidadı verir.

Homeros’un *İlyada*’sının on sekizinci kitabı, konuyla ilgili araştırma yapanlar tarafından ekfrasisin ilk başarılı örneği olarak kabul edilir. Ekfrasis ile ilgili neredeyse her akademik çalışmanın ilk örneği olması onun bu konu için ne kadar önemli olduğunun yanında içindeki derin bağlantı, zihinsel görselliği somut hale getirmesi ve oluşturduğu imge ve bu imgenin okura sunulmuş biçimi dolayısıyla da üzerinde durulmayı hak eder.

İlyada’nın uzunca bir kısmı arkadaşının öldürülmesinin intikamını almak isteyen Akhilleus’a Thetis’in isteği üzerine tanrı Hephaios’un yaptığı kalkanın tasviridir.²² Destana göre Gılgamış’ın maceraları nasıl atladığını öğrenmesi için Uruk’ta bulunan bakır çekmecedeki gök mavisi tabletini bulup okuması gereklidir.²³ Bu türden bir tasvir etme çalışması, “ut pictura poesis” geleneğinin nasıl kurulduğunu bize gösterir. Yine kahramanlarının silahlarının tasvir edildiği bölümde de bu geleneğin izlerine rastlarız. Şiirin “konuşan resim” olabilmesi için yazar, ressamın kullandığı malzemeleri kullanmayıp kelimeler ve tasvir yeteneğiyle resme konuşma kabiliyeti verir.

Homeros’un *İlyada*’sının on sekizinci kitabı konuyla ilgilenenler tarafından ekfrasisin belki de en başarılı ilk örneği kabul edilir. Ama bu eserde asıl şaşırtıcı olan

²¹ Jean Bottéro, *Gılgamış Destanı: Ölmek İstemeyen Büyük İnsan*, (Çev. Orhan Suda) YKY, 3. Baskı, İstanbul, 2018, s:63-64. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

²² Didem Demiralp, Eski Yunan Yazınından İki Ekphrasis Örneği: Homeros’un ‘Akhilleus’un Kalkanı’ ile Hesiodos’un ‘Herakles’in Kalkanı’nın Karşılaştırılması’, *Turkish Studies*, vol. 9/10 Fall 2014, s: 361. (17. dipnot)

²³ Bottéro, a.g.e, s.65

yön, “kör” bir insan olduğu söylenen Homeros’un ²⁴ belki de dünyanın en görsel temsilini olağanüstü bir şekilde başarabilmiş olmasıdır.

Homeros gerçekte var olmayan bir kalkanı kurgusal anlamda ekfrastik gaye ile tasvir etmek, ona bir nefes, bir ses vermek için ve okuru kurgusal metne çekmek için bir tasvir yapmak ister. Bu kalkan aslında sadece kelimelerden imal edilmiştir. Bütün malzemesi kelimelerdir. Bu sebeple özellikle bu bölümde ekfrastik bir söze dökmeden bahsedebiliriz.

“Çevirdi onları ateşe doğru, çalışmalarını buyurdu.

Körükler başladı ocağın içine üfürmeye,
Yirmi taneydiler, solukları türlü ısıdaydı,
Soluklar, demirci tanrının buyruğunda,
İş yavaş gidince ılık oluyorlar,
İş hızlı gidince bükülmez oluyorlardı.
Tanrı ateşe bükülmez tuncu attı, kalay attı,
Değerli altın attı, gümüş attı,
Sonra kütüğün üstüne koca bir örs koydu,
Bir eline güçlü bir çekiç aldı, bir eline ateş kısıracını.
Koyuldu büyük bir kalkan yapmaya,
Dört bir yanı işli, sağlam bir kalkan,
Çevresine parlak bir çember attı kalkanın,
Işık saçan on üç katlı bir çember,
Gümüştten bir kayığa bağladı kalkanı,
Kalkan üst üste beş tabakadandı,
Üstüne birçok süsler çizdi, gösterdi ustalığını.
Yeri, göğü, denizi yaptı,
Yorulmaz güneşi yaptı, dopdolu dolunayı.”²⁵

Homeros, kalkanın yapımıyla beraber başlayan kurgusal durumun okurun zihninde de oluşmasını sağlamak amacıyla bu hayalin somutlanmasına yardımcı olan bir nevi

²⁴ Gary Shapiro, *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, The University of Chicago Press, Chiago & London, 2003, s.75 (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

²⁵ Homeros, *İlyada*, (Çev. Azra Erhat), Can Yayınları, İstanbul, 2013, s:421-422.

sütunları metnin içine yerleştirir. Bu hayali sütunlar, çok küçük bir müdahale ile darmadağın olabilecek imgenin zihinden kaçmasına mani olacak bir sistemin kurulmasına yardım eder. Zihinde metinden hareketle oluşan imge, aynı zamanda gerçek dünyadan da izler taşır. Bu yüzden mekânın zihinde oluşmasını sağlayan sütunlar, imgenin de zihinde oluşmasını sağlar. Homeros, betimlediği bu kalkan aracılığıyla “alternatif bir gerçeklik” yaratır.²⁶ Ayrıca resmin içine dalmak isteyen okura kolayca özdeşleşebileceği bir “dünya” sunar:

“İki güzel şehrini yaptı ölümlü insanların.
Birinde düğünler, şölenler,
Sokakta, yanan چراغların ışığında,
Evlerinden alınıp gezdirilen süslü gelinler,
Dört bir yanda kavuşma türküleri,
Oynayan, dönüp duran delikanlılar, flavta, kitara sesleri.
Kapı önlerinde şaşakalmış bakan kadınlar.
Pazar yerinde giriyordu halk birbirine,
Kan diyeti için tartışıyorlardı iki adam,
Biri diyordu her şeyi ödedim bakın işte,
Hiçbir şey almadım diyordu öbür adam.
Sonunda bir yargıca başvuralım dediler,
Halk bağrışıyor, kimi birinden yana çıkıyor,
Kimi ötekinden yana,
Haberciler tutmaya çalışıyor halkı,
Yaşlılar cilalı taşlar üstünde oturuyordu, kutsal çevrede,
Cırlak sesli habercilerin değnekleri vardı ellerinde,
Kalkıp değnekle yargı veriyorlardı sırayla.
İki altın külçe duruyordu ortada,
Alacaktı altını en doğru yargıyı veren.”²⁷

Anlatımın ekfrastik doğası gereği, kurgusallığı somutlamak için sürekli tasvir yapılması gerekir. Homeros’un anlatıyı sürekli bir şekilde hareketlendirmesinin

²⁶ Shahar Bram, “*Ekphrasis as a Shield: Ekphrasis and the Mimetic Tradition*”, Word-Image, vol. 22, nr.4, Aralık 2006, s:373. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

²⁷ Homeros, *İlyada*, s:422.

sebebi anlatının durağan yerlerinde yani kalkanın yapımının kesilip tasvir yapıldığı yerde okurun zihninde var olan kalkanı tekrar canlandırmasını sağlamaktır. Elaine Scarry, bu yöntemin işlevi ve niyeti olarak şunları söyler: “Yazar bizden bir şeyi tahayyül etmeden önce onu tahayyül ettiğimizi varsaymamızı açık açık istiyor olabilir. Ya da bir şeyi tahayyül etmemizi, sonra onu tahayyül ettiğimizi hatırlamamızı ve bunu yaparken yeniden meydana getirmemizi isteyebilir.”²⁸

İlyada’da, bu yöntemin özellikle bu bölümde sıkça kullanıldığına şahit oluruz. Anlatının derlenip toplanması gerektiği durumlarda söz bir şeklide tekrardan kalkana getirilir. Doğal olarak da okurun zihni, tasviriden sonra kalkana döner:

“Tanrı kalkana yumuşak bir toprak,
Verimli bir tarla koydu,
Bu toprak, üç kez sürülecek geniş bir topraktı,
Çift süren adamlarla doluydu,
Sürüyorlardı sabanı bir oraya bir buraya.
(...)
Tanrı, kalkana bir kral toprağı koydu,
Tırpanlarla biçip duruyordu ırgatlar ekini,
Yarıklar boyunca başaklar düşüyordu üst üste,
Demetçiler sazlarla ekini bağlıyordu,
(...)
Tanrı, kalkana büyük Okeanos’un güçlü akışını kodu,
Sapasağlam kalkanı çember gibi sarıyordu.
Bitince bu kocaman, güçlü kalkan,
Bir zırh yaptı ateşin ısıltısından daha parlak,
Sonra sağlam bir tolga yaptı, şakaklarına tıpatıp uyacak,
Güzel işlenmiş bir tolgaydı bu,
Tepesine altından bir sorguç kodu,
Bir de dizlikler yaptı esnek kalaydan.
Bitirince bütün bu silahları ünlü topal,
Aldı götürdü Thetis’in önüne bıraktı.
Akhilleus’un anası bir çaylak gibi atıldı karlı Olympos’tan,

²⁸ Elaine Scarry, *Kitapla Hayal Etmek*, (çev. Bülent O. Doğan) Metis Yayınları, İstanbul 2006, s:238.

Işıldayan parlak silahları ulaştırdı oğluna.”²⁹

Hmeros’un bu kurgusal ekfrastik dizeleri, “şiiri konuşan bir resim” yapar.³⁰ Onun amaçlarından biri kurgusal bir yapıyı, okurların gözüne getirecek bir şekilde şiirini içinde temsil etmektir. Bu temsil biçimi konuşamayan bir kalkanın söze aktarılmasıyla dile getirilebilir. Ekfrasis ile kalkanın üzerine çizilen tasvirler şiir için insanların gerçeklik korkusunu dindiren bir metafordur.³¹

Bu kalkan tasviri insanı dünyadan uzaklaştırdığı için gerçeklikten de korur. Böyle bir kalkan Deniz Şengel’in de vurguladığı gibi, ampirik olarak gerçek hayatta var olamaz. Böyle olağanüstü nitelikte tasvir edilen bir kalkan, ancak ve ancak şiirde yani dilde var olabilir.³² Ekfrastik şiir, tıpkı burada da olduğu gibi dilin düzenini bozup, o dilin kalıplarını sarsar. Onun böyle yeni bir dil yaratması sayesinde, lirik şiir veya kısaca şiir ortaya çıkmıştır denebilir.³³

Hmeros’un ekfrastik tasviri, kalkanın mitolojik tanrı tarafından üretilmesinin aşama aşama anlatılmasıyla oluşturulur. Okur, bu kalkanı zihninde bir anda oluşturamaz ve bu yüzden de kalkanın tasvir parçalarını parça parça, yavaş yavaş yerine koyarak zihninde bu kalkanı oluşturur. Vergilius’ta ise bu kalkan yapıldıktan sonra Aeneas tarafından betimlenir. Hmeros’un tasviri, insanlar ve onların günlük hayatlarından alınmış sahnelerle doludur.³⁴ Bu sebeple okur, bu kurgusal ekfrastik tasvir sayesinde kalkanla özdeşleşebilecek her türden olumsuzluğa set çekmiş bir ruh haline ulaşabilir.

Vergilius’un bu tasvirlerle Aristoteles’in *Poetika*’sında dile getirdiği bir türden katharsise³⁵ ulaştığını düşünmek de mümkündür, bununun sebebi ise Aeneas’ın duvar resimlerini gördüğünde duygulanır ve ağlar. O da tıpkı bir okurun bir metinde yaşadığı korku ve acıma duygularını, izlediği ve daha sonra şiir olarak dile getirdiği

²⁹ Hmeros, *İlyada*, s:423-425

³⁰ Şengel, “*Ut Pictora Poesis: Kısa Bir Tarih*” s:4.

³¹ Bram, “*Ekphrasis as a Shield: Ekphrasis and the Mimetic Tradition*” s:374.

³² Şengel, “*Ut Pictora Poesis: Kısa Bir Tarih*”, s:4.

³³ Şengel, “*Ut Pictora Poesis: Kısa Bir Tarih*” s:5.

³⁴ Riemer Faber, “Vergil’s ‘Shield of Aeneas’ (Aeneid’ 8. 617-731) and the Shield of Heracles” , *Mnemosyne*, Fourth Series, vol. 53, Fasc. 1, 2000, s. 55. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

³⁵ Antik Yunan’da oldukça sık kullanılan bu kelimenin anlamı insan ruhunun kötülüklerden “arınması” ve “temizlenme”sidir. Bkz. David Macey, *Dictionary of Critical Theory*, Penguin Books, England, 2001, s. 57-58. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

resimlerde yaşar. Onun yaşadığı bu “*empfindung*”³⁶, yani insanın kendi dışındaki varlık ve nesnelerle bir anda çıkar gözetmeksizin yaşadığı birleşme onun ruhen arınmasına da kapı aralar.³⁷ Kalkan, esasında Aeneas’ın sırtına yüklenen, belki geleceği gösteren bir ayna gibi düşünüldüğünden onun gelecek nesillerini ve ününü sembolize ederek gösterir.

1.3. ORTAÇAĞDA İYİLİK VE GÜZELLİĞE YÖNELTMEDE EKFRASİSİN İŞLEVLERİ

Hristiyanların ortaçağında “*ut pictura poesis*” konusu üzerinde kuramsal veya edebi düzeyde bir tartışma; sanat eseri ve metin çok yoktur.³⁸ Bu azlığın temel sebeplerinden biri belki de en önemlisi Hristiyan teolojisinin sanat ve edebiyatı bütünüyle şemsiyesi altına almasıdır. Teolojini o dönemki en önemli konusu olan Tanrı’nın tecelli etme şekilleri görsellikle bir diğer anlamda ekfrasis ile doğrudan bağlantılıdır. “Fakirlerin kitapları, incili” (*biblia pauperum*) olarak da anılan İncil, maddi anlamda fakirliğe gönderme yapmaz çünkü okuması olmayan insan o dönemde “fakir” olarak kabul edilir.³⁹ Bu fakir insanın Tanrı ile iletişime geçmesi için *Kitab-ı Mukaddes* minyatürlerine, ikonalara, din büyüklerinin, kutsal kişilerin hayat hikâyelerinin anlatıldığı vaazlara ihtiyacı vardır. Nitekim Papa Büyük Gregorius’un “Resimler harfleri bilmeyenlerin kitabıdır.”⁴⁰ demesinin anlamı, resimler aracılığıyla dini anlatmak ve bunun önemini vurgulamaktır.

Ekfrasisin görselleştirme işlevi sayesinde okuma bilmeyen bu insanlar, manevi düzeyde zenginleşebiliyordu. Hatta Hristiyan inancında çok önemli bir temsil biçimi haline gelen İsa peygamberin çarmıha gerilmesi, onun yaşadığı sıkıntılar, çektiği acılar hâsılı ibret alınması gereken ne kadar şey varsa ekfrasis sayesinde

³⁶ *Empfindung* teorisinin edebiyat eserlerinde nasıl kullanılabileceğini görmek için bkz. Turgay Anar, “*Empfindung* Teorisi Açısından Ziya Osman Saba’nın Şiirlerinin İncelenmesi”, *Fsm İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, c.3, nr.3, 2014, s:61-80

³⁷ Şengel, “*Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih*” s:5.

³⁸ Şengel, “*Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih*” s:5

³⁹ Şengel, “*Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih*” s:6

⁴⁰ Tzvetan Todorov, “Resimde Bireyin Gösterimi” yazısında resmin Hristiyanlık için ne kadar önemli olduğunu vurgular. “Resimde Bireyin Gösterimi”, *Sanatta Bireyin Doğuşu* (içinde), (Çev. Esra Özdoğan), YKY, İstanbul, 2011, s:16-23.

görselleşiyor ve dolayısıyla da insanlar “iyiye, hakikate, güzele, günahtan arınmaya” doğru yöneliyorlardı. Vaizler retorik derslerinde aldıkları ekfrasis dersleri sayesinde halkın zihinlerinde bir imge yaratmayı başarabiliyorlardı. Hristiyanların dinsel anlatılarında canlandırılan imge, halkın onlarla özdeşleşmesini ve duygusal açıdan coşmasını sağlıyordu. Şiir ise kullandığı mecazi dil ile kendine has yeni bir dünya yaratıyor, yarattığı bu dünyayı kurduğu imgelerle okurlarının gözünün önüne getiriyordu. Bu değişik güç, yani bir fikri, bir güzelliği, idea’yı görselleştirme kapasitesi, onun bu “taşkın” yönünün dizginlenmesini gerektiriyordu.

Bu ekfrastik gücü nedeniyle şiir, aynı zamanda yedi ölümcül günahla ilişkilendiriliyor; şiir okuyanlar, azizler tarafından kişinin tembellik ve atalet günahını işlediği iddia ediliyordu.⁴¹

Ortaçağ’daki ekfrastik unsurlar, dini boyutunu her daim taşıyarak kendi temsil sistemini kurmuştur. Bu sistem insana bilmediği veya görmediği şeyleri dil vasıtasıyla gözünün önüne getirmesini sağlar, bu durum görsel sanatlar ve edebiyat arasında doğal olarak bulunan ilişkinin bir sonucudur. Bir sonraki bölümümüzde resim ve şiir rekabeti ve bu rekabetin günümüze yansıyan yönlerini açıklayacağız.

1.4. GÖRSEL SANATLAR VE ŞİİR KARŞILAŞTIRILMASI: PARAGONE

Horatius’un “Şiir de resme benzer.” cümlesiyle dile getirdiği görsel sanatlar ve şiir daha doğrusu yazı ile ilgili tanım her iki kefe de eşit duran bir terazi konumundadır. Kavramın kullanıldığı ilk zamanlarda görsel unsurlarla kelimelerin herhangi birinin diğerine üstünlüğü yoktur.

İkinci sırada, her iki sanat dalından resme öncelik tanıyan görüş yer alır. Leonardo da Vinci’nin (1453-1519) *Paragone* adlı eseri bu sanat görüşünün dillendirildiği en meşhur yapıttır. Bu eseriyle eşitliği resmin lehine bozan Leonardo da Vinci, görsel sanatların, bilhassa resim sanatının şiirden üstünlüğüne işaret eder ve bunu kanıtlamaya çalışır:

“Düşleme ve gerçekleştirme, nesne ile gölgesi kadar birbirinden farklıdır. Şiir ile resim arasında da aynı fark vardır; çünkü şiir nesneleri sözlerle kurgular, resim ise

⁴¹ Şengel, “*Ut Pictora Poesis: Kısa Bir Tarih*” s:7

bu nesneleri gözün dışında gerçekte oldukları gibi sunar. Resim gözden görüntüler alır ve bu görüntüler, imgesi oldukları doğal nesnelerden farksızdır. Oysa şiir, nesneleri bir görüntü olmadan sunar; üstelik söz konusu nesneler, resimde olduğu gibi, görme yetisi yoluyla algılama merkezine geçmez.”⁴²

Gözün en önemli duyu organı olduğuna inanan Leonardo; görmenin diğer duylardan üstün olduğunu, bu duyu organının yoğun biçimde kullanıldığı resim sanatının da diğer sanat dallarından üstün olması gerektiğini savunur. Ona göre göz ve dolayısıyla görmek “olağanüstü”dür.⁴³ Bu olağanüstülük de ona diğer sanat dalları arasında da zorunlu üstünlük sağlar. Bu üstünlüğü kullanan ressam, nerdeyse her açıdan dünyanın merkezinde olacak kadar değerli ve önemlidir:

“Ressam, insanın aklına gelebilecek her şeyin efendisidir, çünkü ressam onu kendinden geçiren güzellikler görmeyi arzu ederse, bu güzellikleri yaratmak elindedir; keza insanı korkutan, maskaraca ve gülünç olan ya da gerçekten acıma hissi uyandıran şeyler görmek isterse, bunların efendisi ve yaratıcısıdır. Ve ıssız alanlar, sıcak havalarda gölgeli ya da serin yerler yaratmak isterse, bunları resmeder, tıpkı soğuk havalarda sıcak yerleri resmettiği gibi. (...) Ve aslında, özü, varlığı ya da imgesiyle evrende var olan, önce ressamın zihninde, sonra da ellerindedir. Ve bu eller öyle olağanüstüdür ki eşzamanlı olarak tek bakışta, gerçek şeylerin oluşturduğu oranlı uyumu yaratırlar.”⁴⁴

Gözün üstün bir organ olduğunu vurgulayarak resim ve dolayısıyla ressamların oluşturduğu görsel temsilin, sözel temsili pek çok açıdan geçtiğini iddia eder. O, resim sanatının şiirden üstünlüğü göstermek ve bu üstünlüğü de tarih önünde ispat etmek ister. Ona göre resim, doğanın eserlerinin anlamını kelimeler ve edebiyattan da büyük bir doğruluk ve kesinlikle temsil eder; fakat edebiyat ise ancak ve ancak kelimelerin anlamlarını resimden daha büyük bir doğrulukla temsil eder.⁴⁵

Resim, Leonardo’ya göre, şiirden daha değerli bir duyuya hizmet eder ve bu yüzden de resim, doğanın eserlerini şiirden daha büyük bir gerçeklik ile yansıtır.⁴⁶ Doğanın eseri olan her şey, ressam tarafından resme konu edildiği anda, yeryüzünde belki de

⁴² Leonardo da Vinci, *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması*, (Çev. Kemal Atakay), Notos Kitap, Ankara, 2007,s:37 (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

⁴³ Vinci, *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması*, s:30.

⁴⁴ Vinci, *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması* s:40-41.

⁴⁵ Vinci, *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması*, s:21.

⁴⁶ Vinci, *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması* s:35

hiçbir sanatta olamayan bir güç ile temsilini tamamlar. Şair ise herhangi bir şeyi temsil etmek isterse örneğini doğadan alabilmek için başka sanatlar yahut bilimlere ihtiyaç duyar. Şair bir ressam gibi aracısız bir şekilde doğayı temsil edemez. Doğayı yansıtacak bir öze sahip olabilmek için bile diğer birçok sanat veya bilimden az veya çok yardım almak zorunda kalır. Ressamın doğa ile olan sanatsal ilişkisinde ise bu türden dolambaçlı ve zor bir yol bulunmaz.⁴⁷

Paragone'da zaman zaman alaycı bir tutum da görülür. Leonardo, bazen hızını alamayıp şiirin altını da oyar. Bunun için de bu iki sanatı, görselliği temsil ederken kullandıkları malzeme ve işçilikle yapmaya çalışır. “Ona göre şair, kanlı bir savaşı betimleyecek olursa, korkunç ve ölümcül silahların dumanıyla puslu, karanlık havadan, ayrıca havayı bulanıklaştıran kalın toz tabakasından ve dehşete kapılmış zavallıların korkunç ölümünden korku içinde kaçışlarından söz etmekle yetinir. Bu durumda ressam şairi aşar, çünkü ressam bu türden bir manzarayı hemen yansıtır. Ressamın bir anda gösterdiğini, şair sözcüklerle sergileyinceye kadar, dili kurur; bedeni uyku ve açlıktan bitkin düşer. Şiirin böyle bir savaşta çarpışan savaşçıların bütün hareketlerini, uzuvlarının ayrıntılarını ve kuşandıkları şeyi söze dökmesi, uzun ve son derece sıkıcı olurdu. Oysa bitmiş bir resim, bu şeyleri büyük bir doğurganlık ve gerçeklikle ortaya koyar. Böyle bir sergilemede tek eksik olan, silahların gürültüsü ve dehşet verici galiplerin haykırıışları ile dehşete kapılmış mağlupların çığlıkları ve iniltileridir.”⁴⁸

W.J.T. Mitchell, *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji* adlı kitabında “duyuların polemik olarak kullanımının hiçbir yerde, Leonardo da Vinci'nin *Paragone*'sindekinden daha iyi bir örneği”nin bulunamayacağını iddia eder.⁴⁹ Mitchell'in de üstünde durduğu ve Leonardo'nun da vurguladığı gibi resim sanatı ve ressamlar için en önemli organ gözdür. Göz, bu sebeple duyuların en soylusu, ruhun penceresidir; duyu organları içinde en kuşatıcı ve en yeteneklisidir. Göz en yararlı ve bilimsel duyu organıdır; çünkü göz, doğal olarak nesnede temellenen ve göze ulaşan piramidi düzenleyen düz

⁴⁷ Vinci, *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması* s:42

⁴⁸ Vinci, *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması*, s:38-39.

⁴⁹ Mitchell, *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, s:151.

Çizgiler boyunca bir perspektife özgü bakışını inşa eder.⁵⁰ Leonardo'ya göre bir şeyin algılanabilmesi için bu şeyin öncelikle gözün yolunu takip etmesi gerekir.⁵¹

Leonardo, Simonides'in yıllar önce dile getirdiği "resmin sözsüz şiir, şiirin ise konuşan bir resim" olduğu ifadesine doğrudan doğruya karşı çıkar:

"Resmi dilsiz şiir olarak adlandıracak olursan, ressam da şiirin kr resim olduğunu söyleyecektir. şimdi bir bak, hangisi daha aykırı bir varlık: Kr m? Dilsiz mi? şair, yaratılarında ressam gibi zgrse de, kurguları resimler kadar tatmin etmez insanları; çünkü şiir sözlerle, biçimlere, eylemlere ve yerlere uzanıp bunları yansıtırken, ressam biçimlerin kendi imgeleriyle bu biçimleri taklit etmeye yönelir. şimdi bir bak, hangisi yanın insana: İnsanın adı mı, yoksa imgesi mi? İnsanın adı ülkeden ülkeye değişir, oysa biçimi ölüm dışında değişmeden kalır."⁵²

Leonardo da Vinci her ne kadar resim sanatını yüceltmeye çalışsa da bu söylemlerinde şiirin de önemli bir sanat olduğunu söylemek ve bu sanatın da bazı üstün tarafları olduğunu kabul etmek zorunda kalır. "Resim grlen ama işitilmeyen bir şiir; şiir ise, işitilen ama görülmeyen bir resimdir." ifadesiyle resim için gözün, şiir için ise kulağın önemini vurgular. Fakat bir süre sonra resmin üstünlüğünü şu sözleriyle temellendirir:

*"Resim dilsiz bir şiir, şiir de kr bir resimdir; her ikisi de, gleri elverdiği lde doğayı taklit eder, her ikisiyle de birçok ahlaki görenek sergilenebilir. (...) Ama resim, şiirin nesnesi kulaktan daha soylu bir duyu olan göze hizmet ettiği için, uyumlu bir oran ortaya çıkar, tıpkı birçok değişik sesin aynı anda buluşmasının uyumlu bir oran ortaya çıkardığı gibi. (...) Ama resme konan bir melek yüzünün oranlı güzellikleri, çok daha büyük bir etki yaratacaktır. Bu oranlılıktan ahenkli bir uyum doğar..."*⁵³

şiir ve resmi kıyaslayan görüşlerin ikinci sırasında yer alan Lessing şiirin tarafında yer alır. Laocoön heykeli, klasik zamanların ismi efsanelerle anılan çok meşhur bir heykel ve bu heykelin anlatısıdır. Heykelin konusu, görsel sanatlar ve şiir arasındaki temsil sorununu farklı bir açıdan gösterdiğinden üzerinde kısaca durmamız

⁵⁰ Mitchell, *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, s:153

⁵¹ Vinci, *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması*, s:46.

⁵² Vinci, *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması*, s:47.

⁵³ Vinci, *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması*, s:52.

gerekmektedir. Azra Erhat'ın *Mitoloji Sözlüğü*'nde verdiği bilgiler, heykelin etrafında oluşturulmuş efsaneleri aydınlatacak düzeydedir:

“Troyalı Antenor'un oğlu sayılan Laokoon, Thymbralı Apollon tapınağında rahiptir. Ama tanrının heykeli önünde karısıyla seviştiği için günah işlemiş ve Apollon'un öfkesini üstüne çekmiştir. İki oğlu vardır. İlyada'da adı geçmeyen Laokoon Vergilius'un 'Aeneis' destanında Troya'nın yıkılışıyla ilgili olarak anlatılan korkunç bir maceranın kahramanıdır. Akhalar içi dolu tahta atı Troya kapılarının önüne bırakarak Tenedos adasının arkasına saklandıklarında Troyalılar Poseidon tanrıya şükretmek için on bir kurban kesmek görevini Laokoon'a verirler. Laokoon kocaman bir boğayı deniz tanrıya adamak üzeredir ki dalgalardan olağanüstü büyüklükte iki yılan çıkar, bunlar babalarına yardım etmekte olan Laokoon'un iki oğluna saldırırlar. Yılanlar çocukların gövdelerine sarılıp onları boğmak üzereyken Laokoon araya girer, oğullarını kurtarmaya uğraşır, ama bu kez yılanlar onu da boğumlarının arasına alırlar ve üçünü de tüyler ürpertici biçimde öldürürler. Troyalılar bu manzarayı dehşetle seyrettikten sonra, Laokoon'un Apollon'a karşı işlediği günahı bilmedikleri için, şöyle yorumlarlar: Apollon'un rahibi kapı önüne bırakılan tahta heykelin şehir içine alınmasına karşı gelmiş, giderek kargısıyla atın karnına vurmuş, oyuk olduğu sonucuna varmıştı. Denizden çıkan yılanların Laokoon'u ve çocuklarını boğması işte bu tutumun cezasıdır, heykel ise tanrıların bir armağanıdır ve şehre alınmalıdır. Casus Sinon'un da desteklediği bu görüş tutunur ve tahta at surlardan içeri alınır.”⁵⁴

Laocoön heykeli, bu olayı tasvir etmektedir. Heykeli kimin yaptığı ise bilinmemektedir. Beate Allert'in verdiği bilgiye göre bu hikâyenin en az üç farklı biçimi vardır.⁵⁵ Vergilius'un *Aeneas* isimli kitabında geçen bunlardan en meşhurdur.⁵⁶ 1506 yılında keşfedilen heykeli 1760 yılında Roma'yı ziyaret ettiğinde gören J. Joachim Winckelmann “iyi zevkin kaynağını Yunan sanatında”

⁵⁴ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 18. Baskı, İstanbul, 2011, s:192.

⁵⁵ Beate Allert, “*Lessing's Poetics as an Approach to Aesthetics*”, (Ed. Barbara Fischer-Thomas C. Fox)

A Companion to Works of Gotthold Ephraim Lessing(İçinde) Camden House, USA, 2005, s.105. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

⁵⁶ Allert, “*Lessing's Poetics as an Approach to Aesthetics*” s:105.

gösterir.⁵⁷ Heykeli birçok insan farklı açılardan yorumlar. Bunlardan en ilginçleri, acı bir olay yaşayan Laocoön'un nasıl olup da yaşadığı bu acıyı haykırmaması yahut heykeltıraşın onun yüzüne neden hiç acı yerleştirmemiş olması üzerinedir. Aslında heykelin böyle yapılmasının sebebi eğer Laocoön'un acı ile ağzı açılsaydı yüzü de bu durumdan ister istemez etkilenecek, bu sefer de bu acının heykelin tüm yüzünde temsil edilmesi gerekecekti. Bu temsil ise devrin güzellik anlayışına göre asla “güzel” olarak kabul edilmeyecekti.



Görsel 1: Laocoön ve Oğulları, Vatikan Müzesi

Lessing, bu konuda görüşlerini açıklarken resmi, figürleri ve renkleri bir mekânda kullanan sanat olarak ele alır. Şiir ise zamanda açıkça söylenmemiş sesleri kullanır.

⁵⁷Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön* (Laokon), (Türkçeye Çeviren ve Girişi Yazan Suut Kemal Yetkin) Vakit Gazete Matbaa Kütüphanesi, İstanbul, 1935, s:22 (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

Resmin belirtileri doğarken harflerinki ise rastgeledir. Bu sebeple her birinin kendine ait birtakım kuralları olmalıdır.⁵⁸ Ona göre görsel sanatlar bir mekânda, yan yana konularak bir nesne/cisim ile temsil edilebilirler, yani cisimler resme özgü nesnelerdir.⁵⁹ Bu durumda resim, somutluk açısından gösterebileceği bir nesneye/cisme ihtiyaç duyar. Resmin aksine şiir ise belirli bir zaman içinde art arda sıralanan eylemleri daha kolay temsil eder. Şiirin resim gibi somut bir biçimde göstermek olduğu nesneye/cisme ihtiyacı yoktur.⁶⁰ Lessing’e göre eylemlerin bağımsız olması mümkün değildir. Onlar daima bir faile muhtaçtır ve eğer failer cisimlerden oluşmuşsa veya cisimler olarak görüldükleri ölçüde şiir, cisimleri de yalnızca eylemler vasıtasıyla dolaylı olarak tasvir eder.⁶¹ Ayrıca gözün bir resmi görme zamanı ile bir şiiri bir anda görme ve algılama zamanı birbirlerinden farklıdır ve bu da onların farklı kategorilerde kıyaslanmasını zorunlu kılar. Bu yüzden de sanatları kesin olarak birbirinden ayrı sınıflandırmak gereklidir. Lessing, “Bir anahtar ile odun kırmak, bir balta ile kapı açmak isteyen yalnız o aletleri kırmaz, aynı zamanda bu aletlerin vereceği faydadan zarar görür.” cümlesini alıntılarak bu sanatlar arasında bir sınıflandırmanın gerekli olduğunu vurgular. Son olarak Lessing, iki sanat dalının birbirlerinin özgürlük alanlarına müdahale etmeden belirli sınırlar çerçevesinde, karşılıklı hoşgörü ile yaşamaları gerektiğini dile getirir.⁶²

1.5. MÜZELERİN EKFRASİSE ETKİSİ: YENİ GÖRME BİÇİMLERİ

Güzel sanatlar; özellikle de resim, heykel ve mimari günümüzde zanaat kabul edilen diğer sanatlardan on altıncı yüzyılda ayrılmaya başlamıştı. *Beaux Arts* (Güzel Sanatlar) terimini ilk defa kullanan Vasari’nin liderliğinde Floransalı ressam, heykeltıraş ve mimarlar 1563 yılında bir akademi (Accademia del Disegno) kurdular. Bu aynı zamanda ilk defa sanatlar arasındaki ayrışmayı ortaya çıkaran bir durumdu. Tarih içinde süregelen şiir ve resim arasındaki karşılaştırmalar bu konuyla alakalı bir birikim olmasını sağlamıştır. Bu birikim de görsel sanatların bağımsızlığını kazanmasına atılan adımlardan biridir.

⁵⁸ H. B. Nisbet, *Gotthold Ephraim Lessing: His Life, Works and Thought*, Oxford University Press, USA, 2013, s:304. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

⁵⁹ Mitchell, , *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, s:127

⁶⁰ Mitchell, *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, s:127

⁶¹ Mitchell, *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, s:128

⁶² Mitchell, *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, s:133

On dokuzuncu yüzyıl, görsel sanatların sözel temsil ile ortaya çıkmasında bir milat kabul edilir. Hiç şüphe yoktur ki bu miladın ortaya çıkmasında pek çok sebep bulunabilir ama bunlardan en önemlisi artık şairlerin görsel eserleri görmelerini sağlayacak olan müzelerin ortaya çıkmaya başlamış olmasıdır. Bu müzelerin her ne kadar kurulma amacı Antik Yunan ve Roma sanat ve edebiyatına duyulan ilginin bir sonucu olsa da bu müzeler ekfrasisse özellikle romantik çağda büyük bir ivme kazandırmıştır. Müzelerin açılması sayesinde şair ve yazarlar, bu yerlere gidip sanat eserlerini rahatça inceleme fırsatına sahip olmuşlardır. Bir görsel sanat eseri bulmak önceki devirlere göre daha kolaydır ve bu kolaylık, o devirlerde daha fazla ekfrastik şiir yazılmasını kolaylaştırır. Müzelerdeki eserleri inceleyen şairler bu sanat eserlerinin sessizliğine bir ses vererek ve onları konuşturarak yatmış oldukları ebedi uykudan uyandırmış ve onlara bir ruh vermişlerdir. Görsel sanatlarla kurdukları bu ilgi sayesinde, şairler ekfrasisin müze merkezli bir şiir olmasını sağlarlar. Ünlü ressam Brueghel'in meşhur tablosu *İkarus'un Düşüşü* için birçok şairin toplamda yaklaşık elli taneye yakın şiir yazmış olması, müzelerin ve baskı tekniklerinin artması sonucu oluşan ekfrastik şiir hareketliliğini gösteren en çarpıcı örneklerden biridir.

On dokuzuncu yüzyılın İngilizce yazan şairlerinden bazıları, görme duyusu ve bu duyunun şiirdeki izdüşümlerine Antik dönemin ünlü filozof ve şairleri kadar önem vermemiş hatta bu duyu ile ilgili olumsuz sözler söylemişlerdir. William J. Mitchell meşhur *Picture Theory* adlı kitabında, devrin önemli şairlerinin konuyla ilgili görüşlerine yer verir. Coleridge, alegoriyi sadece bir resim dili olduğu için reddetmiş; Keats, tasvirin baştan çıkarıcılığından endişe duymuş, Wordsworth ise gözü en despotik duyu organı olarak adlandırmıştır.⁶³ Mitchell, entelektüel tarihte yaygın bir kanıyla şiir ve resmin kardeş sanatlar olduğu görüşünün on dokuzuncu yüzyılın ilk döneminde değiştiğini tespit etmiştir.⁶⁴

Ali Artun'un belirttiği gibi on dokuzuncu yüzyıl ile birlikte görmenin kaynağı değişir ve görme dönüşür. Görüş bu çağda öznelleşir ve böylece de görme eylemi bakılanın

⁶³ William J. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, USA, 1995, s.115. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

⁶⁴ Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, s:116.

ve görülenin temsil ve taklidinden kurtulur. Görmenin bireyselleşmesi, herkesin baktığı bir şeyde şairin kendine has bir imge görmesini de sağlar.

Ekfrasis, aslında genel anlamda iki veya daha çok sanatın kendine has imgelerini ve temsil biçimlerini dille ve dil içinde temsil etmektir. Bu temsil biçiminde de görsel sanatlarda oluşan bir imgenin yazı ile dile getirilmesi sırasında, o sanatın imgesine dili kullanarak yaklaşma çabası belirgindir. Bu çabanın oluşmasında, görsel sanatlardan alınan şeyin niteliği, malzemesi, şekli, işlevi önemli değildir. Önemli olan kullanılan materyalin dil ile temsil edilebilecek olmasıdır. Bu temsil biçimi mimesisle doğrudan ilgilidir. Eğer bir yöntem içinde bir temsil barındırıyorsa mutlaka bir temsilin öznesi olacak malzemeye ve kurgusal bir şeye ihtiyaç duyar. Ama aynı zamanda betimleme, bir görseli tam manasıyla söze dökemez yani aslında bu betimleme betimlemeyi yapanın gözünden o görsel eserin ve nesnenin dile getirilmesi, yeniden canlandırılması, zamanda ve mekânda hareket ettirilmesidir ve bunu yapmaya çalışırken de insan oldukça fazla kelimeye ihtiyaç duyar. Bu yüzden de bir görselin aynı kişi tarafından farklı zamanlarda dile getirilmesinden bile aynı sonucu almak mümkün değildir. Bir görselin temsili aynı kelimeleri kullanarak söze dökmek de mümkün olamaz.

1.6. “MODERN” VE “POPÜLER” EKFRASİS

Ekfrasis “bir özne üzerine konuşmak şeklinde” düşünülebileceği gibi bir sanat eserini yahut kurgusal bir şeyi konuşturmak şeklinde de düşünülebilir. Konuşmak, konuşturmak, dile getirmek, söylemek sanatsal bir iletişim kurmamızı sağlar. Bu iletişim biçimi sadece dil ile değil aynı zamanda başka birçok şekilde iletişim kurulabileceğinden dolayı ekfrasisin içeriği ve diğer sanatlarla beraber düşünülmesi ile terim metinlerarasılık / göstergelerarasılık gibi modern kuramlar sayesinde çok geniş bir kullanım alanına sahip olur. Bu sebeple yakın bir tarihten beri görsel sanatlar arasında ekfrasis daha doğrusu ekfrastik bir iletişim oldukça yaygın hale gelmiştir.

Bilhassa yirminci yüzyıl, pek çok açıdan klasik anlama, gösterme, dile getirme paradigmalarını kökünden sarsmış; fotoğraf, sinema gibi yeni sanatlar ve birçok yeni tekniğin katılmasıyla sanatın farklı yollardan kendini dile getirmesine dair görüşler ortaya çıkmıştır. Ekfrasisi antik anlamından kopararak kullanan kişi Leo

Spitzer'dir.⁶⁵ Spitzer'in başarısının sebebi, kavramı mükemmel bir şekilde zaman ve mekânı aşan bir şiir türü kavramı olarak yaratmış olmasıdır.⁶⁶ Ekfrasis, yirminci yüzyılın ortalarından beri genel olarak bir sanat eserinin şiirde temsili olarak anlaşılmıyordu.⁶⁷ Bu anlayışın kökleşmesi esnasında farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Heffernan, henüz konuyla ilgili başucu kitabını yazmadan önce ekfrasis ve temsil sorununu incelediği "*Ekphrasis and Representation*" başlıklı makalesinde ⁶⁸ kavramı günümüzdeki anlamından biraz farklı şekilde tanımlamıştır. Onun bu makalede ekfrasisi açıklarken kullandığı "grafik (graphic) temsili" ifadesi hemen hiç işlevsel olmadığı gibi kavramın anlaşılmasında da sorun çıkarabilecek nitelikteydi. Eğer kavram bu şekilde bir anlamla devam etseydi günümüzde çeşitli sanatlar arasındaki ekfrastik bir ilişkiden bahsetmek pek de mümkün olmayacaktı. Fakat Heffernan daha sonra tanımını *Museum of Words* kitabında "görsel (visual) temsili" şeklinde değiştirmiştir. Claus Clüver, ekfrasisin görsel bir materyalin "sözle temsili" olarak açıklanan klasik tanımını sınırlayıcı bulduğundan bu tanıma kabul etmez. O bu anlamda radikal bir yenilenme yapıp terimin anlamını "Sözlü olmayan bir işaret sisteminde oluşan gerçek veya hayali metinlerin sözle ifadesi" olarak yeniden ve daha vurgulu bir biçimde ortaya koyar. Böylelikle sözlü bir işaret sistemi olmayan resim, heykel, mimari gibi türler de bu tanımın içinde yorumlanarak anlam kazanabilirler.

Modern edebiyat kuramlarının açtığı yoldan ilerleyecek olursak ekfrasisi metinlerarasılık ve göstergelerarasılık ile ilişkisini de kısaca açıklamak gereklidir.

R. Barthes tarafından "İçinde hiçbir özgün olmayan çeşitli yazıların birbiriyle hem uyum içinde olduğu hem de kavga ettiği, farklı boyutları olan bir alan" olarak tanımlanan metin, "kültürün binlerce kaynağından çıkarılmış alıntılarının oluşan bir bütündür"⁶⁹ Metinlerarasılık ise "İki ya da daha fazla metin arasındaki ortaklık

⁶⁵ Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate Publishing, England, 2009, s:33. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

⁶⁶ Webb, , *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, s:36.

⁶⁷ Webb, , *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* s:34.

⁶⁸ James A.W. Heffernan, "*Ekphrasis and Representation*" , *New Literary History*, 22, 1999, s:297-316. (Aktaran Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Akıl Fikir Yayınları)

⁶⁹ Roland Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, (Çev. Ayşe Ece- Necmettin K. Sevil- Elif Gökteke) YKY, İstanbul, 2013, s: 65.

ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı” şeklinde en temel haliyle açıklanabilir.⁷⁰ Metni bir alıntılar mozaiği şeklinde gören metinlerarasılık, aslında içinde göstergelerarasılığı da barındıran daha genel bir kuramdır. Göstergelerarasılık ise iki farklı gösterge dizgesi arasında, yani edebiyat ile resim, resim ile müzik, müzik ile edebiyat vb. arasında meydana gelebilen alışveriş işlemi, değişik gösterge dizgelerine ait eserler arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirten bir sistemdir.⁷¹

Bu sistem iki şekilde işler. İlk olarak sözel bir sanat, sözel-olmayan bir sanatı söze dökerek onu kendi içine alır. İkincisi ise sözel olmayan bir sanat açıkça sözel olan bir sanata gönderme yapar.⁷²

Bir sanatın izlerinin başka bir sanatın somut varlığında ele alınması olarak da tanımlanabilecek göstergelerarasılık ekfrasis hadisesinin temelinde yer alır çünkü ekfrasisin meydana gelebilmesi için görsel ve sözel sanatların gerçek veya kurgusal açılardan ilişkiye geçmesi, bir resmin, mimari eserin, heykelin, antika eşyanın, müzik parçasının vb. ekfrastik bir biçimde o şeyi betimlemesi şarttır. Sadece metinleri değil resimleri, kentleri, yüzleri ve hareketleri de göstergesel açıdan okuyabilen Barthesvari bir anlayış ve bakış, metnin klasik, genel anlamı dizgesini bozar. İçeriğini ve tanımını alabildiğine genişletir. Eğer bu türden bir bakışla metne bakılacak olursa ekfrasisin kadim içerik ve kullanım gayesinin metinlerarasılıkla örtüştüğünü söylemek mümkün hale gelebilir. Dikkat edilirse farklı türden göstergeler, ekfrasis sayesinde söze döküldüğü, yeni bir formda hayat bulduğu yani kelimelerle betimlendiği, bir dil içinde tasvir edildiği için göstergelerarasılık vasıtasıyla metinlerarasılık içinde konumlanabilecektir. Bu durumda edebiyatı meydana getiren eserler birbirlerine göndermeler ağıyla bağlı olabildikleri gibi bir metinde başka türden bir gösterge dizgesine bağlı bir yapıta gönderme veya hatırlatma da yapabilmekte, bir yazar betimleme aracılığıyla, kendi metnini sözel olmayan bir sanat yapıtını söze dökerek kullandığında daha geniş boyutlu bir metinlerarasılık işlemi gerçekleştirmiş olmaktadır.⁷³ Foucault’un *Kelimeler ve Şeyler*

⁷⁰ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2007, s:83.

⁷¹ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s:17.

⁷² Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s:20.

⁷³ Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, (Çev. Selahattin Hilav), YKY, 3.Baskı, İstanbul, 2001, s:58.

adlı eseri, görsellik ve dil meselesini çeşitli açılardan kurcalaması yönüyle dikkat çeker. Onun adeta arkeolojik bir gözle baktığı resim, metin, kelime ve şeyler başka bir bakışın da mümkünlüğü açısından “modern insana” daha fazla cesaret verir. Onun aşağıdaki cümleleri, dilin bu temsil biçimindeki önemini göstermesi ve üzerinde durduğumuz konunun da bir yönünü aydınlığa kavuşturması açısından dikkatle okunmalıdır:

“Dilin resimle olan bağlantısı sonsuz bir ilişkidir. Bunun nedeni sözün yetersizliği ve görünenin karşısında kapatmaya boşuna uğraşacağı bir açığının olması değildir. Bunlar birbirlerine indirgenemez niteliktedirler: gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de, sentaksın ardışıklığının tanımladığı yerdir.”⁷⁴

Tahkiyeli metinlerde ekfrasisin dil yoluyla söze dökülmesinin bir neticesi, insanı bir nevi ekfrastik kapılma/tutulma denilen bir durumu metin aracılığıyla içinde yaşaması ilginç bir durumdur. Bu ekfrastik kapılmanın başlayabilmesi için dil aracılığıyla görsellik kazanan metnin okuru bir anda içine çekecek bir girdap gibi kurgulanarak hareket etmesi ya da ettirilmesi gerekir. Ekfrasis böyle bir girdap olarak kurgulanmadan önce onu okuyana niyetini ilk planda da hissettirmiş olması da okumanın bitiminde oluşacak olan yoğun estetik durumun etkisini artırır. Eğer bu niyet meşhur bir görsel sanat eserinin söze dökülmesi şeklinde ortaya çıkarsa bu durumda okurun ön bilgileri ekfrastik kapılmanın önüne geçen veya ona set çeken bir hal almayabilir. Ekfrasisin okuru içine çeken bir ön koşulu da onun bir “gebe an” olarak ortaya çıkacağı zamanı bilemeyecek olmamızdır.⁷⁵ Okur ekfrastik metinleri okurken bir yandan da bunların çizdiği, tasvir ettiği canlandırdığı veya hareket ettirdiği imgeleri zihnindeki çok odalı mekânda yerli yerine yerleştirmesidir. Şöyle ki okur, önce okuduğu metnin niteliğine göre zihninde var olan bir mekâna bu imgeleri taşır ve ilk etapta bu imgeler “zihin odalarının” birinde bir anda canlanır. Bu

⁷⁴ Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2001, s:35-36

⁷⁵ Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri: İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar*, Akıl Fikir Yayınları, Ekim, İstanbul 2015, s:64-65.

canlanan imgeler, zihinde tasarlanan soyut kurgunun içinde oluşan mekânı her açıdan kullanır. Mekânda var olan bazı çekmeceler, kuytu köşeler bu canlandırılan hayalleri bir nevi depolar. Bu depolanan hayaller, işte okunan metinden zihninizde kurgulayıp yerli yerinde koyduğumuz kadim bir geçmişi de olan *energia*’nın insan zihninde meydana getirdiğı yeni dünyadır. “*Ut pictura poesis*” paradigması “ekfrasis” ile bir araya gelip insanın zihninde bu imgeleri yaratmaya imkân sağlar. Zaten şair ve yazarlar da bu işlevi için bu kavramları kullanırlar. Asla unutulmamalıdır ki kurgusal olmayan hemen her ekfrastik metnin içine baktığımızda, bir nevi arkeolojik kazı yaptığımızda, metnin altında belki de emanet alınan sanat eseri yahut sanat eserinin bir nesnesine ait bir iz veya etki bulunabilir.

BÖLÜM II

ORHAN PAMUK’UN ROMAN HARİCİ METİNLERİNDE EKFRASİS

Orhan Pamuk, eserlerini uzun bir çalışma ve araştırma sonucunda oluşturan yazarlardan biridir. Kendini “düşünceli” bir yazar olarak nitelendiren Orhan Pamuk eserlerinde yazarlık yönünü vurguladığı gibi aynı zamanda da terk ettiği bir mesleği de icra eder: ressamlık. Ona göre romanlar okurun görsel hafızasına da seslenmektedir.

“Gençliğimde bir dönem kendimi bütünüyle romanlara vererek, onları yoğunlukla ve bir çeşit kendinden geçme ile okudum. O yıllarda (1970 ila 1982 arasında) on sekiz ila otuz yaşlarım arasında roman okurken, kafamda, ruhumda olup bitenleri, tıpkı bir ressamın dağlar, ovalar, ormanlar, nehirler, kayalıklarla kaplı rengârenk, karmaşık ve hareketli bir manzarayı kesinlik ve açıklıkla resmetmesi gibi, anlatabilmek isterdim.”⁷⁶

Roman okurken insan zihninde ve ruhunda neler olup bittiğini, olan biten bu şeyleri tıpkı bir filmi izlemek yahut bir resmen bakmak ya da bir şiiri dinlemekten farkı nedir, gibi soruları kendine soran yazar roman okurken zihninden neler geçirdiğini bu sözlerle açıklamıştır:

“Tıpkı baktığı resmin önce gözünü oyalamasını isteyen müze ziyaretçisi gibi, gençliğimde roman okurken, hareketten, çatışmadan, manzaranın zenginliğinden hoşlanırdım.”⁷⁷

Roman okurken zihninde parça parça anların birer resme dönüşerek romanın sonunda genel bir manzaranın oluşması hiç kuşkusuz resim ve roman sanatının

⁷⁶ Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2011, s:8.

⁷⁷ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* s:9.

birbirlerini tamamlamasından kaynaklanır. Zira Orhan Pamuk da roman yazarken aklında ilk önce genel bir manzaranın varlığından bahseder. Sonra da bu manzaraları kelimelere dökerek roman yazmaya başladığını ifade eder.

“Bir romanı okumaya başlamanın, bir manzara resmine girmek gibi bir şey olduğunu, romancıların çoğu gizlice ya da açıkça sezerler.” diyen Orhan Pamuk, “Roman okumanın asıl zevki, dünyayı dışarıdan değil; içeriden, o dünyada yaşayan kahramanların gözünden görebilmekle başlar.” diye sözlerine devam eder.⁷⁸

Romanın bir hikâye anlattığını söyleyen Pamuk, bu hikâyenin sadece kelimelerle değil aynı zamanda zihindeki görsel unsurlarla da yazıldığını söyler. Ona göre romandaki yazıları resimlere dönüştürebildiğimiz müddetçe roman okumaktan keyif alırız. Kelimeleri kafamızda resimlere çevirip hayal gücümüzü de devreye sokarak romanı okuruz. Hikâyenin pek çok eşya, ses, konuşma, hayal, hatıra, bilgi, düşünce, olay, sahne tasviri içinden yavaş yavaş karşımıza çıktığını ifade eden yazar bir romandan zevk almanın yolunun bu şeyleri kelimelerden yola çıkarak kafamızdaki resimlere çevirmek olduğunu belirtir. Bir romanı okumaya başlamanın aynı zamanda bir manzara resmine girmek olduğunu romancıların çoğunun sezdiğini de *Saf ve Düşünceli Romancı* kitabında belirtir.⁷⁹ Roman okumanın asıl zevkinin dışarıdan değil; içeriden, o dünyada yaşayan kahramanların gözünden görebilmekle başladığını da ekler.

“Roman okumayı genel bir manzara resmini aklımızda tutarken, diğer yandan kahramanların tek tek düşüncelerini, yaptıklarını izlemek, onları genel manzara içerisinde anlamlandırmak demektir.” diye sözlerine devam eden Orhan Pamuk, roman okumayı bir manzara resmini anlamlandırmak olarak niteleyip roman dilinin ise yaptığı asıl işin bu manzara resmini okuyucuya göstermek olduğunu belirtir.”⁸⁰

Dışarıdaki manzarayı olduğu gibi aktarmak işinin saf romancılara ait olduğunu söyleyen yazar tam da bu sebeple yani saf bir ressam olacağına inandığı için resim yapmayı bırakmış, düşünceli bir yazar olmanın yolunu tutmuştur.

⁷⁸ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* s:13.

⁷⁹ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* s:13

⁸⁰ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* s:14.

“Yedi ila yirmi iki yaşlarım arasında, ileride ressam olacağım hayaliyle sürekli resim yapmış, ama hep saf bir ressam olarak kalmış ve belki de bunu anlayarak resmi bırakmışım.”⁸¹

Bu sözlerinden de hareketle Orhan Pamuk’un kendi deyimiyle “düşünceli” yazarlar arasında katıldığını görüyoruz. Düşünceli yazar, Orhan Pamuk’un söylemiyle yazdığı romanı en başından itibaren bir plan dâhilinde yazan yazar demektir. Romana başladıktan sonra romanın akışına göre herhangi bir değişiklik yapmayıp kimin hangi konumda ya da durumda olduğunu net bir şekilde planlanması yazarın “düşünceli” olduğunu bize gösterir. Pamuk da bu tür yazarlardandır.

Bazı yazarların “kelimesel” bazı yazarların “görsel” olduğunu ifade eden yazar *Benim Adım Kırmızı*’yı yazarken Firdevsi’den faydalandığını söyler ve onu “kelimesel” bir şair olarak niteler. Ancak keskin bir kelimesel ve görsel yazar nitelenmesinin mümkün olmadığını, bu nitelenenin hangi tarafın baskın olduğuyla ilgili olduğunu da dile getirir.⁸² “Romanlar temel olarak görsel edebi kurmacalardır.”, “Roman yazmak kelimelerle resim çizmektir.” gibi sözlere sahip olan Pamuk son olarak şunu ekler: “Roman okumak da başkalarının kelimeleriyle kafamızda resimler çizmektir.”⁸³

Kelimelerle resim yapmak hiç şüphesiz okurun zihninde bir hayal ya da bir imge uyandırmaktır. Bu imgenin yahut resmin kendisinin zihninde tam oturmadan resmin genel manzarası ortaya çıkmadan roman yazmaya başlamadığı söyleyen yazar; yazacağı sahneyi bir film parçası gibi, yazacağı cümleyi bir resim gibi gözlerinin önünde canlandığı söyler.⁸⁴ Orhan Pamuk bu durumla ilgili okurlara şu örneği verir:

“Bir sanat galerisinde gezdiğimizizi düşünelim. Karşımıza çıkan bir resimde olayları genel anlamıyla kavrayabiliriz ancak bu durum roman için biraz zor ve zaman isteyen bir süreçtir. Romanı genel olarak kavrayabilmek için kahramanların, olayların, kişilerin roman kurgusu içinde durumunu kavramamız ve genel bir

⁸¹ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* s:18.

⁸² Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* s:72.

⁸³ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* s:72

⁸⁴ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* s:73.

“manzara”ya ulaşmamız romanın okunması ile ilgili bir durumdur. Romanı okudukça küçük küçük anlardan, parçalardan romanın manzarasına ulaşabiliriz. Roman ilerledikçe bu küçük dondurulmuş anlar birleşip bize bir resim sunar. Bu durum aslında resim sanatı için de geçerlidir. Büyük, genişçe bir tabloda bize anlatılan olayın genel hatlarıyla savaş olduğunu ve savaş sahneleriyle dolu olduğunu görebiliriz. Horatius’un da dediği gibi bu resmi tam olarak anlamlandırmak için yakınlştırıp uzaklaştırdığımızda resmin bir köşesinde savaşı başlatan sahnenin yer aldığını gördüğümüz gibi resmin başka bir tarafında savaş sonrası yaralananları ve ölmüşleri de görebiliriz. Romanlar dondurulmuş tek bir andan değil; binlerce, hatta on binlerce andan oluşur. Roman okumak da bu dondurulmuş, kelimelerle tasvir edilmiş anları hayalimizde resimlemektir.⁸⁵ diyen Orhan Pamuk daha sonra sözlerine şöyle devam eder:

“Bir resme bakınca -ki bunun ne olduğunun pek önemi yoktur- bir anda genel bir izlenim ediniriz. Resmin genel konusunu kavramaya ve resmi anlamaya çalışırız oysaki romanda bu süreç tam tersi şekilde ilerler. Şöyle ki, bir resim bize dondurulmuş bir an gösterirken romanlar bize bu dondurulmuş anları parça parça gösterir. Okur bu “parça parça anları” zihninde birleştiren okurun dikkatini canlı tutmak isteyen yazar da görsel ayrıntılara sığınır.” diyen Orhan Pamuk, yirmi iki yaşındayken işte bu sebeple yani manzaranın parçalarını birleştirmenin bir resme direkt bakmaktan daha katılımcı bir iş olduğunu düşündüğü için resmi bırakıp roman yazmaya başladığını ifade eder.⁸⁶

Edebi eserlerle resim ilişkisi üzerine değinen Orhan Pamuk kelimelerin zihinde nasıl canlandırıldığını “*ekphrasis*” kavramı ile açıklar. Ona göre ekphrasis kavramı dar ve ilk anlamıyla görsel sanat eserlerini, resimleri-heykelleri şiirlerde tasvir etme işidir. Şiirdeki resimler ve heykeller gerçek ya da hayali olabilir. Bu çok da önemli değildir. Önemli olan bahsedilen nesneyi okurun zihninde canlandırmaktır. En klasik anlamıyla bilinen ilk ekphrasis örneği Homeros’un *İlyada*’sının 18. kitabında anlattığı Akhilleus’un yeni kalkanıdır. Homeros bu kalkanın üzerine işlenen yıldızları, güneşi, şehirleri, insanları öyle bir anlatır ki bu tasvir bütün bir âlemin

⁸⁵ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* s:75-76.

⁸⁶ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* s:77.

kelimelerle çizilmiş resmine, hatta kalkanın kendisinden daha önemli edebi bir metne dönüşür.⁸⁷

Bu tür metinleri kendisinin çok yazdığından bahseden Pamuk, bunu bir çağı yargılamak -tıpkı Auden gibi- için değil tam tersine resmin içine bir yazıyla girebilmek onun bir parçası olmak için yazdığını söyler.

“Özellikle Benim Adım Kırmızı’da, resimlerdeki kahramanları, renkleri, eşyaları konuştururken –resim aracılığıyla anlatmak ve yeniden kurmak istediğim- bir âlemin içine girdiğimi, okuru da oraya çekebileceğimi hissediyordum. Geçmiş bizler için, ya eski yapılar ya eski metinler ya da eski resimlerdir. Yalnız yazıdan değil, resimden de yola çıkarak, geçmişin roman için gerekli bir yoğunlukla hayal edilebilir olduğunu düşünüp İstanbul’da Topkapı Sarayı Hazinesi’nde 16. yüzyılın sonunda bulunan kitapların ve murakkaların içindeki resimleri -ki çoğu bugünkü İran ya da Afganistan topraklarında üretilmiştir- ayrıntılarıyla tasvir ederek, bu minyatürlerin kahramanları, eşyaları hatta şeytanları ile özdeşleşerek bu âlemi canlandırmaya giriştim.”⁸⁸

Roman yazma isteği yaratıcı bir dürtü olarak, görsel şeyleri kelimelerle ifade etme hevesi ve isteğiyle hareketlenir. Bir resmin karşısındayken yalnız resmin ait olduğu âlemi değil resmin şeyliğini, eşya olma halini de hissederiz. Çünkü resim bizi âlemin şeyleri ve temsili ile doğrudan karşılaştırmıştır. Romanda ise bu âlemle ve şeylerle, yazarın tasvirlerini hayalimizde resimlere çevirerek karşılaşabiliriz. Kutsal metinler “Önce söz vardır.” der. Roman sanatı da sanki önce resim vardır ama onu kelimelerle anlatmak gerekir, demektir.⁸⁹

Resim yaparken kendini çocuksu ve saf, roman yazarken kendini daha yetişkin ve düşünceli hisseden Orhan Pamuk, romanları sanki sadece aklıyla yazdığını resimleri ise sadece yeteneğiyle yaptığını söyler. Victor Hugo’dan August Strindberg’e hem resim yapmanın hem de roman yazmanın mutluluğunu bilen pek çok yazar vardır diyerek sözlerine devam eden yazar romanda da resimde de en yüksek amacın mutluluk olduğunu dile getirir.

⁸⁷ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* s:78.

⁸⁸ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* s:78.

⁸⁹ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* s:88.

Resim yaparken insan, görsel unsurları ön plana rahat bir şekilde çıkarabilir çünkü kullandığı malzemeler bu konuda oldukça elverişlidir. Örneğin karşımızda duran bir dağı boya ve fırça yardımıyla görmeye dayalı oluşturmak kelimelerle oluşturmaktan daha kolaydır. Çünkü ressam her ne kadar yaptığı nesneyi kelimelerle ifade edemese de önümüzde bir görsel gerçeklik vardır ve biz bu gerçeklikten yola çıkarak ressamın bize göstermek istediği nesneyi algılayabiliriz. Öte yandan yazarın kullandığı malzemeye değinecek olursak sadece kelimelerin malzeme olarak kullanılabileceğini görürüz.

Orhan Pamuk ve resim, ekfrasis ilişkisine kısaca değindikten sonra onun denemelerinde yer alan birtakım ekfrasis örneklerine de yer verdikten sonra tezimizin asıl konusuna, romanlara geçebiliriz.

“Annem sigara böreği yapıyor. Masanın bir ucuna oturdum, ben de bakıyorum. Bir saydam plastik torbanın içinde yufka var. Yanında bir kâsenin içinde maydanoz ve beyaz peynir. Bir bıçak. Hepsi masaya açılıp yayılmış bir gazetenin üzerinde duruyor.

Yufkaları torbadan çıkardı. Yarım ay şeklinde onları gazete kâğıdının üzerine yaydı. Elindeki bıçakla ortalarından uzun, ince dikdörtgenler kesti.

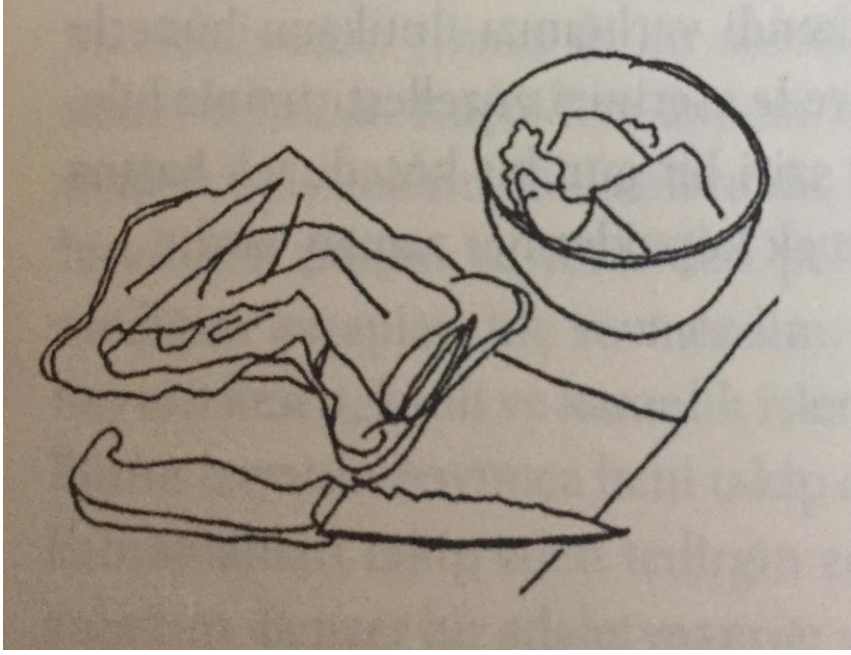
Benim durup baktığımı anlayınca elinde bıçak gülerek dedi ki:

“Onları yazarsın dedi. “Muska böreği olacakmış, diye yazarsın.”

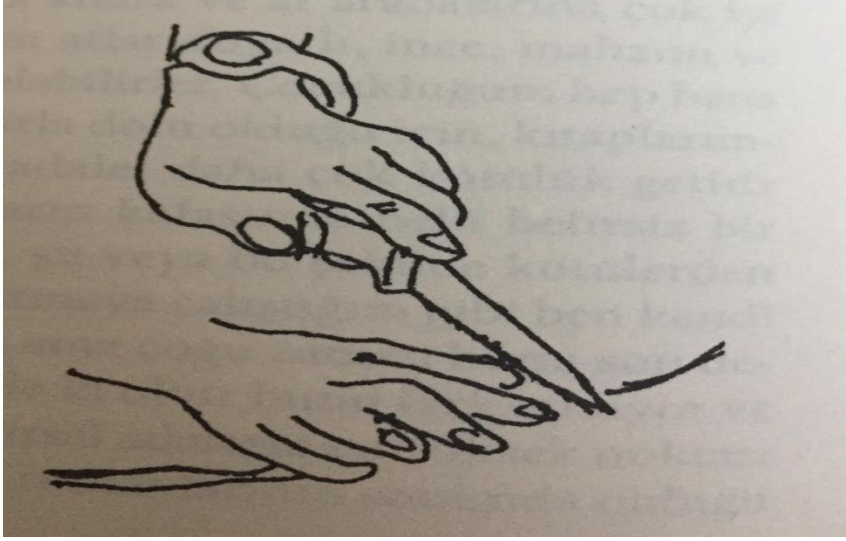
“Oku bakayım nasıl yazdın?” diyor sonra bana “Belki ilavelerim olacaktır.” Nedense utanıyor okuyamıyorum. İlerideki durgun denizin ayna gibi kıpırtısız olmasına sanki şaşıyor gibi bakıyorum. Suyun dibinde ağır ağır kıpırdanan iki balık var, iki kefal galiba. Uzaklardaki bir fabrikanın sanki yerin dibinden gelen uğultusu işitiliyor. Çok uzaklardan bir uçak geçiyor. Ben neyim? Kafam kendi karasızlıkları, beceriksizleri, dağınıklığı içinde sessizleşip kaldı.

Bazen en iyisi hiçbir şey yapmadan durmak. Öyle diyorum kendime ve sizlere, sessizce. Duruyorum ben de uzun uzun aklımdaki beyaz kâğıda boş boş bakarak.

Aklım o beyaz kâğıt gibi bomboş ve meraklı. Sonra bir bakıyorum ki annem bütün börekleri sarmış. Ben onları yiyeceğim.” (Çizim 1,2,3.)⁹⁰

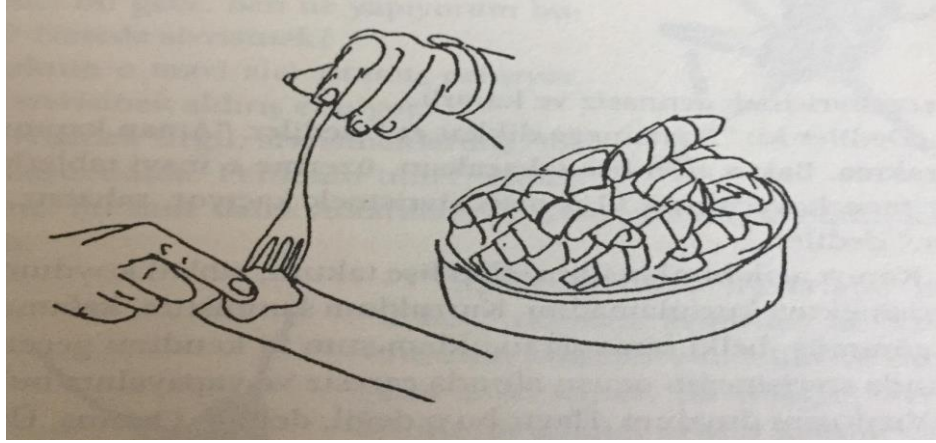


Görsel 2: Manzaradan Parçalar-Çizim-1



Görsel 3: Manzaradan Parçalar-Çizim-2

⁹⁰ Orhan Pamuk, *Manzaradan Parçalar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s:28,29.



Görsel 4: Manzaradan Parçalar-Çizim-3

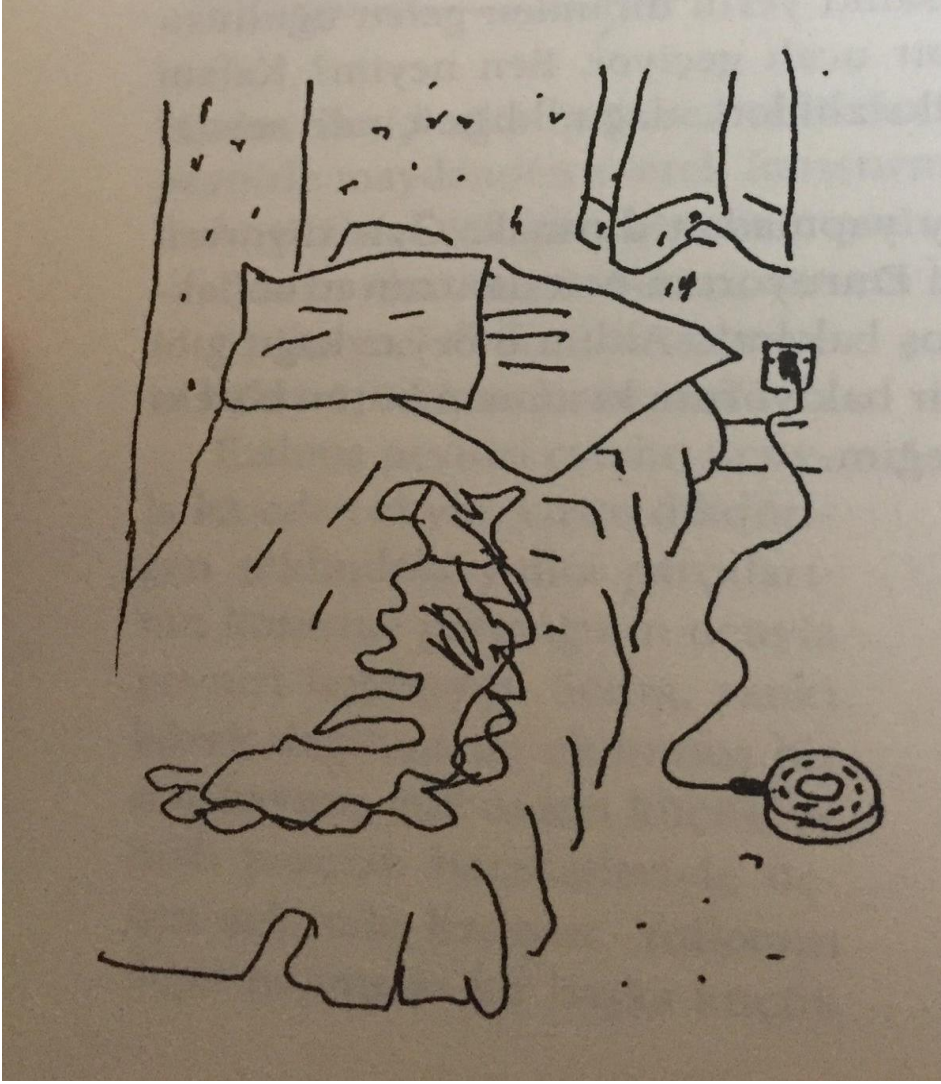
“Gece sivrisinek acımasız ve kararlı.

Dediler ki: “Sivrisineğe dikkat et,” dediler. “Aman kapını açık bırakma. Bak o aleti fişe takacaksın, üzerine o mavi tabletlerden birini koyacaksın O zaman sivrisinek kaçıyor rahatsız etmiyor,” dediler.

Kapıyı açık bırakmadım, aleti fişe taktım, tableti koydum, ama sivrisinekten kurtulamadım. Kurtuldum sanmıştım, kafamı yastığa gömmüş, belki de biraz uyuklamıştım ki kendimi gecenin ortasında sivrisineğin uçuşu altında çaresiz ve yapayalnız buldum.

Vızıltısını duydum. Hayır bu o değil, dedim. Oymuş. Üzerime konduğunu duydum. Ne kötü!” (Çizim 4,5,6.)⁹¹

⁹¹ Pamuk, *Manzaradan Parçalar*, s:31,32,33.



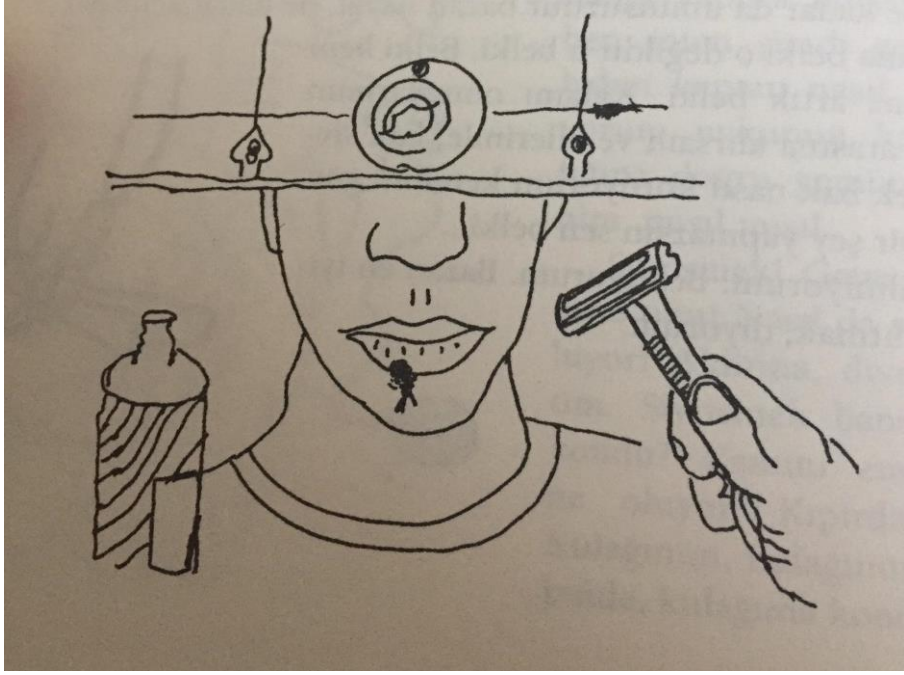
Görsel 5. Manzaradan Parçalar-Çizim-4

92

“Tıraş olurken gene kendimi kestim. Bu sefer dudağımın hemen altı. Derin de kesmişim, keser kesmez orada hemen kırmızı bir damla belirdi. Üzerinde banyonun lambasının parıl parıl parladığı ve ağır ağır büyüyerek genişleyen kırmızı bir kan topu. Yıkayınca dağıldı. Benim yüzüm de hep aynıdır. Kimse fark etmiyor, ama bu benim yüzüm. Hayatın bir tekrar olduğunu, pek az şeyin değiştiğini insan böyle zamanlarda anlıyor. Hayır, belki de doğrusu şu: Hep aynı kalan pek çok şey olduğunu insan tıraş olurken kendini kesince anlıyor. Hiçbiri önemli değil. Yalnızca dudağımın altı kanıyor.”(Çizim 7.)⁹³

⁹² Çizim 6, Pamuk, *Manzaradan Parçalar*, s:33.

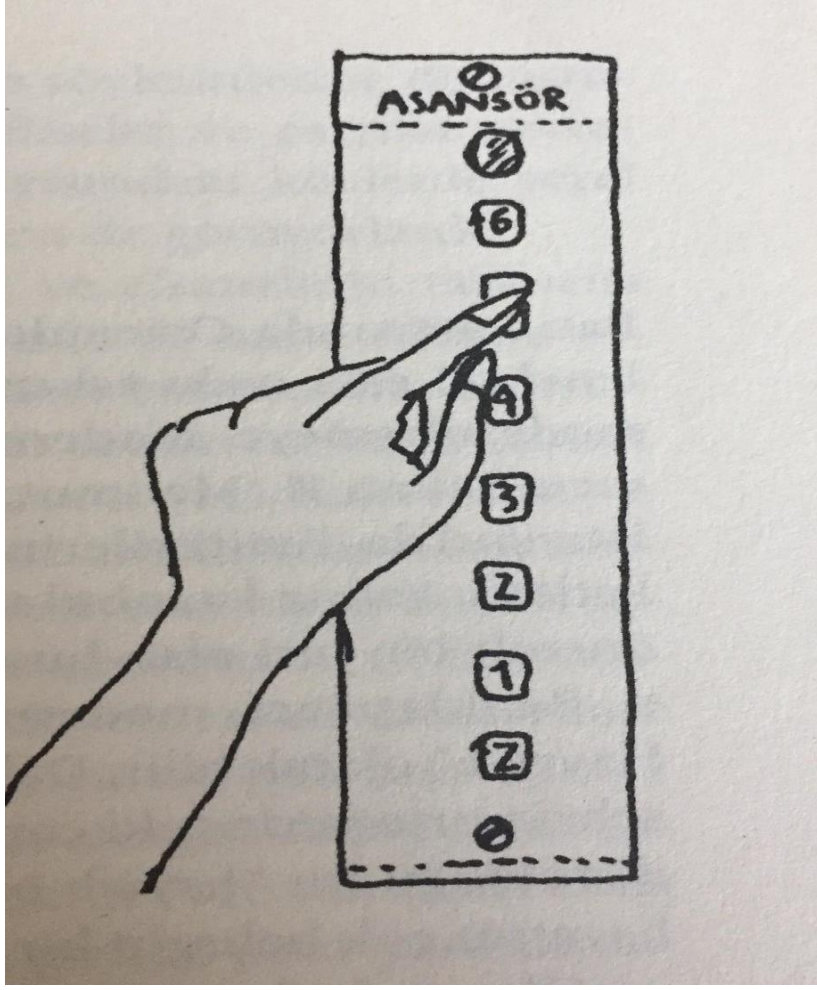
⁹³ Pamuk, *Manzaradan Parçalar*, s:34.



Görsel 6. Manzaradan Parçalar-Çizim-5

“Ben ve plastik torbalarım, bu dünyanın içinde, kendi halimizde duruyorduk. Kendimizin ve bu dünyada olduğumuzun hiç mi hiç farkında değildik ki, birden asansörün kapısı açıldı. Hani olur ya, kendi kendinizydiniz, asansörün içindeydiniz, birden kapı açılınca şaşırdınız. Güzel bir kadın. Güzel bir kadın mı? Bundan bile emin değilsiniz. Gövdesini yandan bir an, yüzünü de hayal gibi, tam seçmeden gördünüz ya da göremediniz. Hayat ve asansör tecrübeleriyle biliyorsunuz: Güzel bir kadın değil belki de. Yalnızca öyle hayal ettiniz. Asansör parfüm koktu. Siz kendi hayatınızı düşündünüz. Ceketim çarpık mı, gömleğim buruşuk, saçlarım, torbalarım, tıraşım, duruşum, her şey yerli yerinde ve tamam mı? Kaçınca kat? Kadının yüzüne değil, kat düğmelerine bakarak cevap verdiniz. Başka bir âlemden çıkıp gelen eli, önce sizin düşmenize bastı. Herkesin kendi elleri var. Uzun ve bakımlı tırnakları, kendi hayatı var herkesin.” (Çizim 8.)⁹⁴

⁹⁴Pamuk, *Manzaradan Parçalar*, s:37



Görsel 7. Manzaradan Parçalar-Çizim-6

Görseli verilen çizimlerde de görüldüğü gibi Orhan Pamuk kendini ifade ederken, denemelerinde dahi, bir şekilde resim-roman/resim-hikâye vurgusu yapmış ve bunu okurlarına göstermiştir. Romanlarının bazılarının epigrafında yazdığı şeyin bir hikâye değil bir resim olduğunu okurlarına vurgularken, bazılarında kahramanlarını hikâye-resim ilişkisi üzerine konuşturmuştur. Bunlardan ilki yazarın *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı romanıdır. Romanın hemen başında bulunan epigrafta şöyle bir not almaktadır:

“Boza satıcısı Mevlut Karataş’ın hayatı, maceraları, hayalleri ve arkadaşlarının hikâyesi ve 1969 ile 2012 yılları arasında İstanbul hayatının pek çok kişinin gözünden anlatılmış bir resmidir.”⁹⁵

⁹⁵ Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, Mart 2018, Epigraf.

Yukarıda alıntıladığımız kısımda görüldüğü gibi yazar, anlattığı şeyin bir hikâye değil; aslında parçalardan oluşmuş bir resim olduğunu okurlarına aktarmaktadır. Resim-hikâye-ekfrasis ilişkisine bir önceki bölümde değinmiştik. Anlatıcıların resim üzerine konuştukları bir diğer roman da *Benim Adım Kırmızı*'dır. Bu romanda anlatıcı zaman zaman okurlara üstü kapalı da olsa ekfrasis sanatından bahseder ve bunu okurlarına şöyle anlatır:

“Her resim bir hikâye anlatır,” dedim. “Okuduğumuz kitabı güzelleştirmek için nakkaş, hikâyenin en güzel meclisini resmeder. Âşıkların birbirini ilk defa görüşü; kahraman Rüstem'in şeytani canavarın kafasını kesişi; öldürdüğü yabancı'nın kendi oğlu olduğunu anlayan Rüstem'in kederi; aşkından aklını kaçıran Mecnun ıssız ve vahşi tabiatın içinde aslanlar, kaplanlar, geyikler, çakallar arasında; İskender savaştan önce kuşlardan geleceği okumak için gittiği ormanda kendi çulluğunun koca bir kartal tarafından paralandığını görünce dertleniyor... Bu hikâyeleri okurken yorulan gözümüz resme bakarak dinlenir. Eğer hikâyede aklımızın ve hayal gücümüzün canlandırmakta zorlandığı bir şey varsa, resim hemen imdada yetişir. Resim hikâyenin renklerle çiçeklenişidir. Kimse hikâyesi olmayan bir resim düşünemez.”⁹⁶

Anlatıcının yukarıda okurlarına bahsettiği “Her resim bir hikâye anlatır.” anlayışı üzerine birinci bölümde çeşitli ekfrastik örnekler vermiştir. Orhan Pamuk bize aslında ekfrasisin de tanımını yapmaktadır. Bunu da yukarıdaki alıntıda söylediği gibi, kitabı daha da güzelleştirmek için yapar. Burada dikkat edilmesi gereken bir nokta resmin hikâyenin tamamını değil en beğenilen meclisini anlatıyor oluşudur. Bunun sebebi resmin hikâyeyi anlatmak için tek bir ana sahip olmasıdır oysa romanda konu geniş bir şekilde anlatılabilir. Her resmin bir hikâyeye ait olması gerektiği vurgulayan yazar eğer hikâyesi yoksa herhangi bir şeyin resmedilemeyeceğini söyler.

“Asıl olan hikâyedir, demiş. Güzel bir resim bir hikâyeyi zarafetle tamamlar. Hikâyeyi tamamlamayan bir resmi düşünmeye çalıştığımda o resmin sonunda bir put olacağı geliyor aklıma, çünkü olmayan hikâyeye inanamayacağımıza göre, resme, o şeye inanacağız o zaman. Peygamberimiz kırdırmadan önce Kâbe'deki putlara tapmak gibi bir şey bu. Bir hikâyenin parçası olmayacaksa eğer, mesela bu karanfili, ya da şu küstah cüceyi nasıl resmedeceksin?”⁹⁷

⁹⁶ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 5. Baskı, İstanbul, 2008, s:35.

⁹⁷ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:138.

Güzel bir resim eğer hikâyeye sahip olmazsa yarım kalır, hikâyeye onun bu yarımliğini tamamlar. Burada da özel anlamda resim ve hikâyenin birlikte olması gerektiğini görmekle beraber genel anlamda ekfrasis ile Orhan Pamuk'un birlikteliğini de görmekteyiz. Romanlarının bazılarında resim sanatı, bazılarında nesnel öğeler, bazılarında fotoğraflar, bazılarında insan ve mekân tasvirleri kullanan Orhan Pamuk; bize bu "kadim" tekniğin örneklerini vermiştir.

"Duyuyorum sorduğunuzu: Nedir bir renk olmak? Renk gözün dokunuşu, sağrıların müziği, karanlıkta bir kelimedir. On binlerce yıldır kitaptan kitaba, eşyadan eşyaya rüzgârın uğultusu gibi ruhların konuştuklarını dinlediğim için benim dokunuşumun meleklerin dokunuşuna benzediğini söyleyeyim. Bir yanım burada gözlerinize sesleniyor; o benim ağır yanım. Bir yanım havada bakışlarınızla kanatlanıyor; o benim hafif yanım."⁹⁸

Burada renk üzerine konuşan anlatıcı onun karanlıkta var olan bir kelime olduğunu okurlarına iletir. Kendini ağır ve hafif yan olarak ikiye bölen anlatıcı ağır yanın gözlere seslendiğini yani renklere sahip olduğunu hafif yanının ise bakışlarla gökyüzünde bulunduğunu söyler.

İlerleyen sayfalarda rengin görme dışında nasıl tarif edileceği üzerine düşünür ve romanlarında şu satırlara yer verir:

"Bütün nakış hayatımız boyunca şevk ve inançla çalıştığımız için sonunda tabii ki kör olan bizler, kırmızının nasıl bir renk, nasıl bir his olduğunu biliyor, hatırlıyoruz," dedi atı ezberden çizmiş olanı. "Ama ya anadan doğma kör olsaydık, güzel çırağımızın sürmekte olduğu bu kırmızıyı nasıl anlayacaktık?" "Güzel bir mesele," dedi öbürü. "Ama renkler anlaşılmaz, hissedilir." "Kırmızının hissini hiç görmemiş olana anlatın üstadım." "Parmağımızın ucuyla dokunsaydık demirle bakır arasında olurdu. Avucumuzun içine alsaydık, yakardı. Tatsaydık tuzlu bir et gibi tok olurdu. Ağzımıza alsaydık doldururdu. Koklasaydık at gibi kokardı. Çiçek gibi koksaydı papatyaya benzerdi, kırmızı güle değil."⁹⁹

⁹⁸Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:231.

⁹⁹Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:232.

Kırmızı rengi yukarıdaki satırlarda da görüldüğü gibi görmeden nasıl tanımlayabileceğini okurlarına aktaran anlatıcı, iki nakkaş arasındaki konuşmaları okurlarına sunarak aslında rengi anlatmak için kelimelerin de bazı koşullarda yeterli olduğunu göstermektedir. Renklerin anlatılmayacağını ancak hissedilebileceğini söyler. Kırmızıyı dokunma duyusuyla nakkaşa anlatmaya başlayan usta nakkaş dokunsaydık demir ve bakır arasında olduğunu söyler. Bu da rengin ne çok sert ne de çok yumuşak olduğunu ifade eder. Avucunun içine alma yani yine dokunmayla ilgili unsurda avucu yakacağından yanı sıcaklığından bahseder. Tatma duyusuyla algılasaydık bunun tuzlu bir et gibi olduğunu koklamamız halinde ise at gibi koktuğunu söyler. Eğer kırmızı bir çiçek gibi koksaydı da kırmızı bir güle benzemekten ziyade bir papatyaya benzediğini söyler. Görmekle belki bir anda rengin nasıl olduğu kavranabilir ancak görme dışında unsurlarda birçok tecrübeye ihtiyaç vardır. Örneğin tuzlu bir et yemezsek nasıl tadını bilebiliriz? Bu sebeple de görmezsek kırmızı rengi algılamamız zor olur. Anlatıcı okurlara tam da bu durumdan bahsetmektedir. Romanın bazı yerlerinde renkler ön plana çıkarken bazı yerlerinde ise kelimeler ön plana çıkar.

“Çok sonra, Ankara'ya giden motorlu trenin homurtusunu duyunca kalktım. Saat dokuzu on geçiyor olmalıydı ve şöyle düşünüyordum: Hepsi kelime değil mi bunların, hepsi boşluğa yayılır yayılmaz yok olan ses bulutu değil mi, sanki?”¹⁰⁰

Etrafında gördüğü şeyleri birer kelimeye benzeten Orhan Pamuk bunların aslında bir nesne değil kelime olduklarını okurlarına aktarır. Burada da yine gerçek hayatta var olan eşyanın ekfrastik bağlamda romanda yer aldığını ve romanın içine yansıtıldığını görüyoruz.

Yazarın son kitabı olan *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında gerçek hayatın ve bunun yansıması olan kelimelerin iki yerde kullanıldığını görüyoruz. Yazar, bu iki kısımda da anlattığı ya da var olduğunu söylediği kısımlardan hareketle resimlerin aynı zamanda bir kelime olduğunu söyler.

“Sana kızdığım zamanlar aslında seni kör etmek geliyor içimden” diye ekledi oğlum dikkatle. Bir babada dayanılmayacak yan hep seni görmesi!” “Babanın bakışı güzel

¹⁰⁰ Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*, İletişim Yayınları, 19. Baskı, Mayıs 1998, s: 12.

bir şey olmalı.” “Gerçek bir babaysa! Gerçek bir baba adil olmalı. Sen gerçek bir baba bile değilsin. Önce gözlerini kör etmek geliyor benim içimden.” “Neden o?” “Şairim, işim kelimelerle oynamak. Ama gerçek düşüncenin kelimelerden değil, resimlerden çıkacağını biliyorum. Kelimelerle düşünemediğim asıl düşünceyi gözümün önüne ancak bir resim olarak getirebiliyorum. Şimdi seni kör edersem, işte ancak o zaman senin istediğin gibi bir birey olacağım. Biliyor musun neden? Çünkü o zaman kendim olacağım ve kendi kelimelerimi yazıp kendi efsanemi söyleyeceğim.”¹⁰¹

Kırmızı Saçlı Kadın romanından aldığımız yukarıdaki paragrafta da anlatıcı düşüncelerin kelimelerden değil resimlerden çıktığını söyler. Babası ile karşılaşmasında da bunu dile getirir. Kelimelerle ifade edemediği ya da düşünemediği şeyleri resimlerle düşünür ve gözünün önüne bu resmi getirir. Kelimenin yeterli olmadığı yerde resim vardır ve okur da bu resim sayesinde meseleyi kavrar. Burada da ekfrasis devreye girer ve okurun romanı daha iyi anlaması sağlanır.

“Rakı kanıma karışıyordu. Dönüş yolunda mezarlığın yokuşunu çıkarken yıldızların hepsinin kafamdaki bir düşünce, bir an, bir bilgi, bir hatıra gibi olduğunu hissettim. İnsan hepsini aynı anda düşünemiyor ama görebiliyordu. Aklımdaki kelimelerin, aklımdaki hayallere yetişememesi gibi bir şeydi bu. Kelimeler duygularıma yetişemiyor ve yetersiz kalıyorlardı. Demek ki duygular, şu karşımdaki ıslık ıslık parıltılı gök gibi aslında birer resimdiler. Bütün âlemi hissediyordum da sanki onu düşünmem daha zordu. Bu yüzden yazar olmak istiyordum. Yazarken düşünecek, kendi kendime ifade edemediği m resimleri ve duyguları yazıya dökerek, üstelik bu işi kitabevine gelen Deniz ağabeyin arkadaşlarından çok daha iyi yapacaktım.”¹⁰²

Anlatıcı bu kısımda sarhoşken okurlara karşı resim ve kelime üzerine düşüncelerini aktarır. İnsanın bütün kelimeleri aynı anda düşünemediğini ama aynı anda görebildiğini söyleyen anlatıcı, kelimelerin yetersiz kaldıklarını ve düşüncelerine yetişemediklerini ifade eder. Duyguların birer resim olduğunu aktaran anlatıcı, bu sebeple yazar olmak istediğini söyler. Orhan Pamuk, gençliğinde bir dönem ressam

¹⁰¹ Orhan Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, 11. Baskı Nisan 2018, s:171.

¹⁰²Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, s:24.

olmak isterken sonradan yazarlığa evrildiğini kitaplarında anlatır. Pamuk, yazar olma sebepleri arasında; düşünmek, kendi kendine ifade edemediği resimleri kelimelere dökmek amacıyla yazar olduğunu okurlarına söyler. Romanın bu kısmından bir önceki kısımda ise düşünmenin tanımını yapar:

“Ama düşünmek dediğimiz şey nedir ki?

Daha o zaman bile düşüncelerin kafamıza bazan kelimelerle, bazan da resimlerle geldiğini anlamıştım. Bazan bir fikri kelimelerle düşünemezdim bile... Ama o şeyin resmi, mesela bardaktan boşanırcasına yağmur yağarken nasıl koştuğum ve neler hissettiğim gözümün önünde hemen beliriverirdi. Bazan da bir şeyi kelimelerle düşünebilirdim ama gözümün önüne onu bir resim olarak asla getiremezdim: Siyah ılık gibi, annemin ölümü gibi ya da sonsuzluk gibi. Belki de hâlâ çocuktum: İstemediğim konuları bazan düşünmemeyi başarabiliyordum. Bazan da tam tersi oluyor, düşünmeyi istemediğim bir resmi ya da kelimeyi aklımdan hiç çıkaramıyordum.”¹⁰³

Düşüncelerin zihne sadece kelimelerle değil aynı zamanda resimlerle de geldiğini vurgulayan anlatıcı kafasında var olan bir fikri kelimelerle bazen düşünemediğini ifade eder. Başka bir anın örneğin yağmur yağarken içinde bulunduğu durumun nasıl olduğunu resimlerle ifade eder, kelimelerle tam olarak ifade edemez çünkü kelimeler o anı anlatmak için yetersiz kalır. Orhan Pamuk ekfrasis tekniğiyle hem kelimelerle hikâyesini anlatmış hem de bu kelimelerin içine bu tekniği kullanarak kelimelerden resimler yapmış ve bu resimleri romanına yerleştirmiştir. Bu tekniği kullanarak kendi roman sanatını ortaya koymuştur.

“Televizyon ekranında başka bir televizyonun görüntüsü belirdi. O ekranın içinde de başka bir ekranın görüntüsü. Derken mavi bir ışık gördüm, ölümü hatırlatan bir şey, ama ölüm çok uzak olmalıydı o ara. Işık, bizim otobüslerin gezindiği uçsuz bucaksız bir bozkırda boşu boşuna gezindi bir süre. Sonra bir sabah gördüm, şafak sökerken derler ya, onun gibi bir şey; takvim manzaraları gördüm. Dünyanın ilk günlerine ilişkin bazı görüntüler de olabilirdi bunlar. Ne güzeldi yabancı bir kasabada sarhoş olup, otel odasında sevgilim uyurken, tanımadığım dostlarla bir terzi dükkânında

¹⁰³Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, s:10-11.

oturup hayatın ne olduğunu hiç mi hiç düşünmeden, hayatın ne olduğunu birden bir görüntüyle görüvermek. Neden kelimelerle düşünür de insan, görüntüler yüzünden acı çeker, "İstiyorum, istiyorum!" dedim kendime, tam da neyi istediğimi bilemeden. Sonra beyaz bir ışık belirdi ekranda, televizyona eğilmiş iki genç de belki de ışığın yüzüme yansımından anladılar da bunu dönüp ekrana baktılar ve sesi açtılar. Derken ışık melek oldu."¹⁰⁴

Yeni Hayat romanından alınan bu kısımda anlatıcının düşünmek üzerine sözleri bulunmaktadır. İnsanların kelimelerle düşündüğünü ancak gördüğü şeylerin onu daha çok etkileyip acı çektirdiğini romandaki anlatıcı okurlarına aktarır.

Bütün bu alıntılarda ve yazarın kendi denemelerinde görüldüğü gibi yazar resim sanatını tam olarak bırakmamış ama resmi boyalarla yapmak yerine kelimelerle yapmıştır. Boya olarak kullandığı kelimeleri de kullanırken çeşitli sanat eserlerinden, müzelerden, nesnelerden yararlanmıştır. Bu yararlanmayı da ekfrasis tekniği kolaylaştırmıştır. Bir sonraki bölümde yazarın yararlandığı bu nesneler ve resimler üzerine örneklerle bu tekniğin kullanım alanlarına dair örnekler vereceğiz.

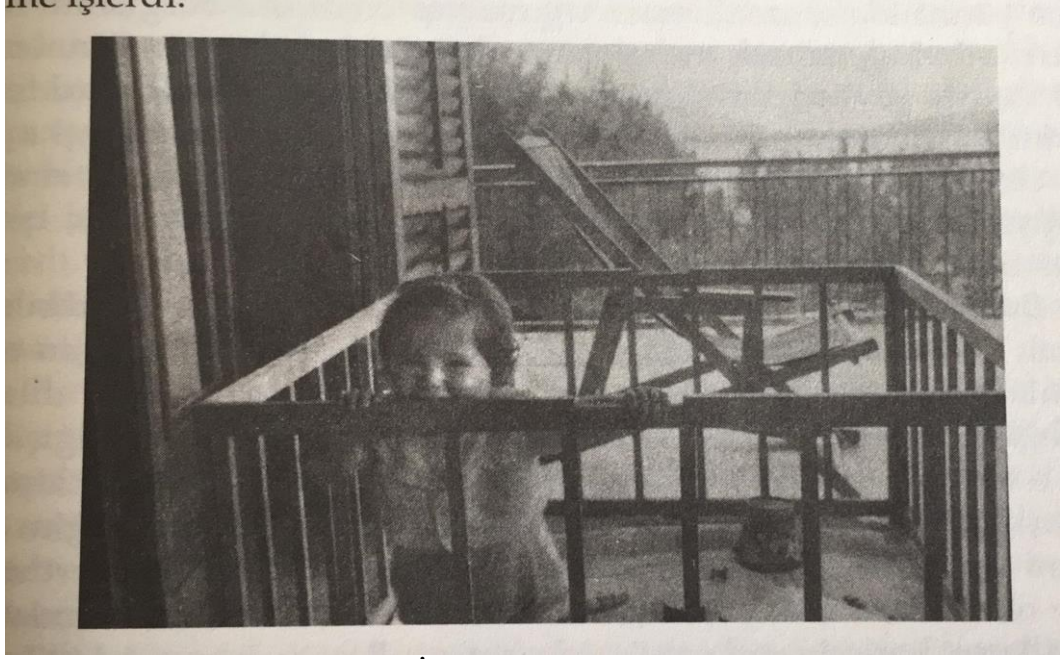
*İstanbul: Hatıralar ve Şehir*¹⁰⁵ adlı eserinde Orhan Pamuk'un yer yer ekfrasis tekniğini kullanarak kendi hayat hikâyesini okurlarına aktarmıştır. Bu aktarım sırasında çeşitli resim, çizim ve fotoğraflardan yararlanan yazar, okurların kendi hayat hikâyesini okurların daha rahat anlamalarını amaçlamıştır. Canlı tasvir örnekleri verdikten sonra bunları çeşitli materyallerle desteklemiştir. Kitaptan ilk örnek yazarın tahtadan bir kafes içerisinde olduğunu gösteren bir fotoğraftır. Bu fotoğraf kitapta şu şekilde yer almaktadır:

"Mutluluk anlarımda -çocukluğum bunlarla dopdoludur- kendi varlığımı değil, dünyanın iyi, güzel, hoş, güneşli olduğunu hissederdim. Sevmediğim bir yemek, kötü bir tat, elime batan bir iğne, bebekken kaçmayayım diye kapatıldığım tahta kafesin (nedense park derlerdi) tahtalarım öfkeyle dişlemek ya da en korkunç çocukluk anlarımdan birinde olduğu gibi parmağımı amcamın arabasının kapısına sıkıştırıp saatlerce ağlamak, (röntgen çeken bir doktora korkulu bir ziyaret) kendi benimi değil, kaçınılması gereken bir kötülük ve acı fikrini öğretirdi bana. Ama kendi

¹⁰⁴ Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, İletişim Yayınları, İstanbul Haziran 1998, s:105.

¹⁰⁵ Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Eylül 2020. s:25.

bilincimin gidiş gelişleri, hayalleri, gerginlikleri arasında, kendim olduğum, bir benim olduğu duygusu da bir suçluluk duygusu gibi ağır ağır içime işlerdi.”¹⁰⁶



Görsel 8. İstanbul: Hatıralar ve Şehir-1

Orhan Pamuk, okurlarına çocukluğuyla ilgili ayrıntıları paylaşırken aynı zamanda da söylediklerini görsellerle destekleyerek ekfrasis tekniğini hatıralarına da uygulamıştır. Yaşadığı birtakım anıları, filmleri hatta çizgi filmleri de okurlarına aktaran Orhan Pamuk, bunları bazen bir sanat eseriyle de özdeşleştirmiştir.

“Amcamın demirbaş küçük film koleksiyonundaki bir kısa Walt Disney filmi ise benim yüzümden iki kereden fazla gösterilmedi. Bu filmde geri zekâlı, ağır ve bir apartman büyüklüğündeki ilkel dev, küçük Miki Fare'yi kovalıyor, farecik kuyunun dibine saklanıyor, dev, kuyuyu bir hamlede topraktan koparıp bir bardak su gibi içince, küçük farecik devin ağzının içine düşüyordu ki, Orhan bütün gücüyle ağlamaya başlıyordu. Goya'nın Prado Müzesi'ndeki bir devin yerden kapıp ağzına aldığı küçük adam resmi olarak gördüğüm Satürn Çocuklarından Birini Yerken adlı resmi beni hâlâ korkutur.”¹⁰⁷

Pamuk kendi hatıralarını kaleme alırken sanat eserlerinden de faydalanmıştır. Kendi hayat hikayesindeki bazı bölümleri sanat eserleriyle özdeşleştirmiştir ve bu sanat

¹⁰⁶ Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, s:25.

¹⁰⁷ Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, s:27.

eserlerinin kendisi üzerindeki etkisini de açıklamıştır. Aşağıda yer alan tablo Goya'nın *Çocuklarını Yiyen Satürn* adlı görselidir.



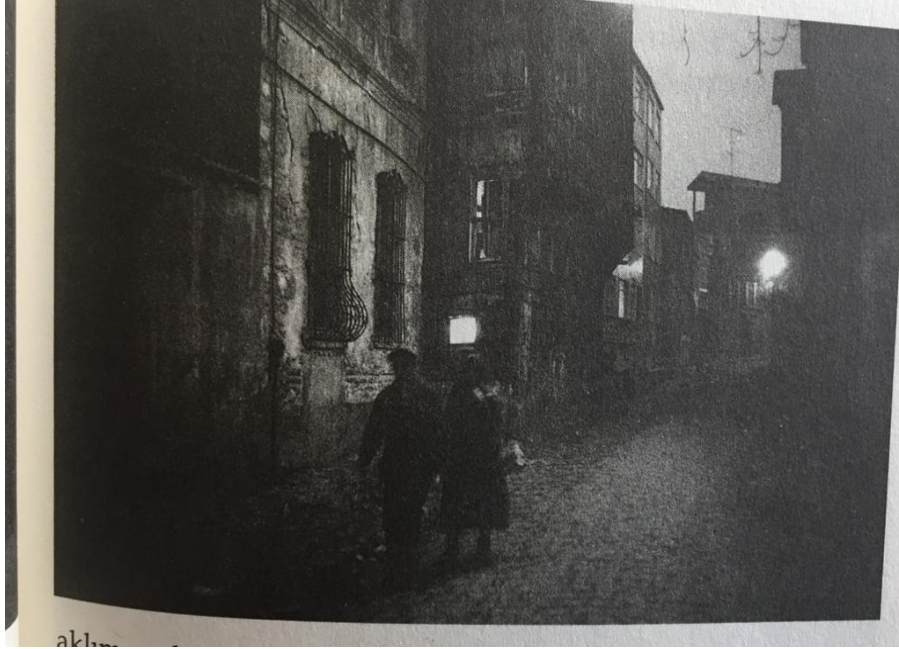
Görsel 9. Çocuklarını Yiyen Satürn¹⁰⁸

İstanbul, Orhan Pamuk için önemli mekanlardan biridir. İstanbul'un kışını yazından çok seven yazar, İstanbul'la ilgili düşüncelerini dile getirirken Ara Güler fotoğraflarından da yararlanmaktadır. Alıntıladığımız kısımda bu düşüncemizi destekleyecek bir paragraf ve bu paragraf hakkında bir görsel yer almaktadır.

“Tenha arka sokaklarda, beton apartmanlarla ahşap evlerin benim çocukluğumdaki kıvamını gösterdiği (sonra yavaş yavaş ahşap evler yıkıldı ve bana bir şekilde onların

¹⁰⁸ Çocuklarını Yiyen Satürn ya da kısaca Satürn (İspanyolca Saturno devorando a un hijo), İspanyol ressam Goya'nın, Sağırın Beşi (Quinta del Sordo) adıyla bilinen evinin iki katındaki duvar sıvasına, dekorasyon amacıyla yağlı boya ile çizdiği 14 tablodan oluşan ve Kara Resimler olarak adlandırılan duvar resmi serisine ait bir tablodur. Serinin geri kalanıyla birlikte 1819 - 1823 yılları arasında çizilmiştir. Resimde Yunan tanrısı Kronos'un (başlıkta Roma karşılığı olan Satürn ismi kullanılmıştır), kendi yerine geçmelerinden korktuğu çocuklarını doğumlarının hemen ardından yiyerek öldürmesi anlatılır. Goya'nın ölümünden sonra tuvale aktarılan resim, Madrid'deki Prado Müzesi'nde sergilenmektedir.https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn (24.11.2020)

devamı gibi gelen apartmanlar aynı sokakta, aynı yerde, aynı duyguyu vermeye devam etti), sokak lambalarının soluk ışığı hiçbir şeyi aydınlatmadığı ve İstanbul'u benim için İstanbul yapan "akşamüstü siyah-beyaz" duygusunu çok iyi yansıttığı için Ara Güler'in bu fotoğrafı bazan aklıma gelir. Benim çocukluk yıllarımdan kalan parke taşları, arnavutkaldırımları, pencerelerin demir korkulukları, içleri boşalmış, kırılğanlaşmış ahşap evler kadar beni bu fotoğrafa bağlayan şey, akşamın daha tam inmemiş olmasına rağmen sokakta geç saatin yaşanması ve peşlerinde gölgeleri bu iki insanın evlerine dönerlerken sanki kendileriyle birlikte şehre geceyi de getirmeleridir.”¹⁰⁹



Görsel 10. İstanbul: Hatıralar ve Şehir-2

Görselde yer alan unsurlarla yazarın okurlarına aktardığı öğeler aynıdır. Yazar burada ekfrasis tekniğinden yararlanarak okurlarına kelimelerle anlattığı unsurları görsellerle destekleyerek onlara o anı yaşatmak istemiştir. Bu da ekfrasis tekniğinin varlığını bize göstermiştir.

İstanbul'da yaşanmış birtakım ilginç olaylara da yer veren yazar, bunları da görsellere destekleyerek okurlarına kendi düşüncelerini aktarmıştır.

“Çocukluğumdan hatırladığım ve şehri birleştiren, yıllar boyunca yeniden anlatılan bu tür meteorolojik harikalardan biri de Tuna'dan Karadeniz'e akan buzların

¹⁰⁹ Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, s:41.

kuzeyden aşağı inerek, Boğaz'a girmeleri idi. Bütün İstanbul'u, en sonunda bir Akdeniz şehri olduğu için hem tuhaflığıyla ürküten, şaşırtan hem de hiç unutulmayacak bir hatıra olduğu için çocuklar gibi sevindiren bu olay hakkında yıllar sonra hâlâ hikâye anlatanlar vardı.”¹¹⁰



Görsel 11. İstanbul: Hatıralar ve Şehir-3

Şehrin geçmiş zamanlarında anlatılan hikâyelerle kendi hatıra ve düşüncelerini destekleyen yazar aşağıda alıntılanan kısımda da görüldüğü gibi bunları okurlarla paylaşmıştır. Bu düşüncelerini de paylaşırken okurların daha rahat anlaması adına ekfrasis tekniğinden yararlanarak metnine aşağıdaki görseli yerleştirmiştir.

“Thomas Allom'un bir seyahat kitabı için 1839'da yapılmış olan bu gravürünü karanlığı esrarlı bir masal unsuru olarak gösterdiği için severim. Geceyi kör karanlık olmaktan kurtaran dolunayı, bütün İstanbul'un paylaştığı mehtap kültürünü, daha çok da karanlığın esrarlı gücünü bir kötülük kaynağı olarak göstermeye yaradığı için, yanmayı ya da bu resimde olduğu gibi önü bulutlarla kesilerek, tıpkı cinayet işlensin diye kısılan bir lamba gibi, zayıflatılmış ay ışığını severim. Gece, şehre bir rüya ve masal havası verdiği, esrarlı bir kötülük kaynağı olduğu için de İstanbul'un siyah-beyaz ruhunu güçlendirir. Batılı gezginin geceye esrarı yapan ve örten, şehrin ulaşılamaz tuhaflığını gizleyen ve karanlığıyla yeni kötülükler işlenmesini sağlayan

¹¹⁰ Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, s:48.

bir şey olarak bakışıyla, sarayların içerisinde çevrilen dolap ve kumpasları anlayamayan İstanbullunun bakışı birbirine benzer. Sarayda katledilmiş bir harem kadınının ya da bir suçlunun cesedinin saray duvarından Haliç'e açılan bir kapıdan geçirilerek sandalla denize atılması hem gezginlerin, hem de İstanbulluların sevdiği, tekrarladığı bir hikâyedir.”¹¹¹



Görsel 12. İstanbul: Hatıralar ve Şehir-4

¹¹¹ Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, s:51.

BÖLÜM III

3.1 ORHAN PAMUK’UN ROMANLARINDA EKFRASİS VE EKFRASTİK TASVİRLER

Orhan Pamuk romanlarını kaleme alırken ekfrasisten ve ekfrastik tasvirlerden yararlanır. Romanlarını kurgularken ekfrasisi; okuru romanın içine çekme, okurun görsel hafızasına dokunma, okur romanı okurken sanki o devirde, tam da o anda yaşıyormuş gibi hissettirme gayesiyle ve pek tabii ki daha iyi bir roman yazma amacıyla bu tekniği kullanır. Okurları romanlarını okurken hem sözel olarak okusunlar hem de görsel olarak o anı zihinlerinde canlandırsınlar diye ekfrasisi tekniğini romanlarına dâhil eder. Geleneksel tasvir sanatı yerine bu tekniği kullanmasının arasında kendini daha iyi ifade etmek istemesini başlıca neden olarak görebiliriz. Romanlarını adeta bir film projektörü gibi yansıtan yazar romanlarının içine girmemizi ve romanı daha iyi anlamamızı istemektedir.

“Gerçek ve ya hayal ürünü mekânları, kentleri kimi zaman okuyucunun gözünde canlandıracak kadar güçlü tasvirlerle anlatmak, okuyucuyu kendini orada, o mekânın içerisinde hissettirerek hikâyenin odalarında, evlerinde, sokaklarında dolaştırmak, kurgusal yazının sıkça başvurduğu bir yoldur.”¹¹²

Somer’in de dediği gibi yazarlar daha doğrusu Orhan Pamuk gibi “görsel” unsurları ön plana çıkaran yazarlar ekfrasisi kendini daha iyi ifade etmek için kullanır. Anlattığı metinde bazen bizi geçmişin minyatürlerine götürerek o devrin sanat anlayışı hakkında bilgi verir bazen bir gazete kupüründen bize siyasi bir olayı anlatır. Bunların hepsi roman kurgusu ve kendi roman sanatı içerisinde oldukça geniş ve önemli bir yer kaplar. İfade etmek istediklerini uzun cümleler kurmak yerine bilinen olaylardan hareketle örnekler verir. Örneğin *Benim Adım Kırmızı*’da roman karakteri

¹¹² Pelin Melisa Somer-Arzu Erdem, ‘‘Mimari Temsilde Ekfrasis: Danteum ve Masumiyet Müzesi Üzerine’’, *Magaron Dergisi*, C.10, 2015, s:180.

olan Kara'nın Şeküre'ye aşkını ilan ettiği sahneyi Hüsrev ile Şirin'in bir meclisine benzettir. Ya da *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal Basmacı ve o devrin sosyal hayatı hakkında daha rahat bilgi vermek için ekfrasisin bir üst boyutu olan müzecilik fikrini ön plana çıkararak eserini kaleme alır. Bunun başlıca sebebi daha önce de belirttiğimiz gibi okuyucuya “gerçekçi” bir mekân ve zaman sunmak ve okuru da bu sayede romanın içine daha rahat çekmektir.

3.2. SANAT ESERLERİYLE İLGİLİ EKFRASİS VE EKFRASTİK TASVİRLER

3.2.1. Resimler ve Ressamlar

Orhan Pamuk daha önceki bölümlerde de belirttiğimiz üzere gençliğinde bir dönem ressam olmak istemiştir. Eserlerinde resim sanatından ve ressamlardan da bahsetmekten geri kalmamıştır. Orhan Pamuk, romanlarında resimleri bazen resimdeki bir nesnenin örneğin bir atın kılığına bürünerek anlatım yapmıştır. O resimden yola çıkarak anlatmak istediği hikâyeyi daha rahat ve etkili anlatmıştır. Bu resimleri anlatırken ressamların hangi teknikleri kullandıklarına da değinmiş ve romanı için gereken hayali unsurların yanı sıra gerçek bilgiler de vermiştir. Bilgileri verirken ve romanını işlerken devrin önde gelen sanatçılarından bahseder. Bunların başında Behzad, Üstad Osman, Nizami, Firdevsi gibi gerçek kişilerle kendi kurgusal minyatürcüleri Zeytin, Kelebek ve Leylek yer alır. Nakkaşlardan bahsederken minyatür sanatından da bahseden yazar, devrin sanat anlayışı hakkında bize resimleri hatırlatarak hem ekfrasis tekniğine eserlerinde yer vermiş olur hem de hikâyeyi daha görsel anlatır.

Orhan Pamuk'un “en renkli ve iyimser romanım” dediği *Benim Adım Kırmızı* romanı ilk baskısını 1998 yılında yapmıştır. Roman gerçek tarih olarak 1591 yılında İstanbul'da geçer. Bu romanda nakkaşlar, ressamlar ve minyatürler üzerinden bir kurgu oluşturan yazar; romanda ekfrasis tekniğini kullanır. Bu tekniği kullanmasının nedeni kendini ve anlatmak istediği meseleyi daha rahat anlatmaktır.

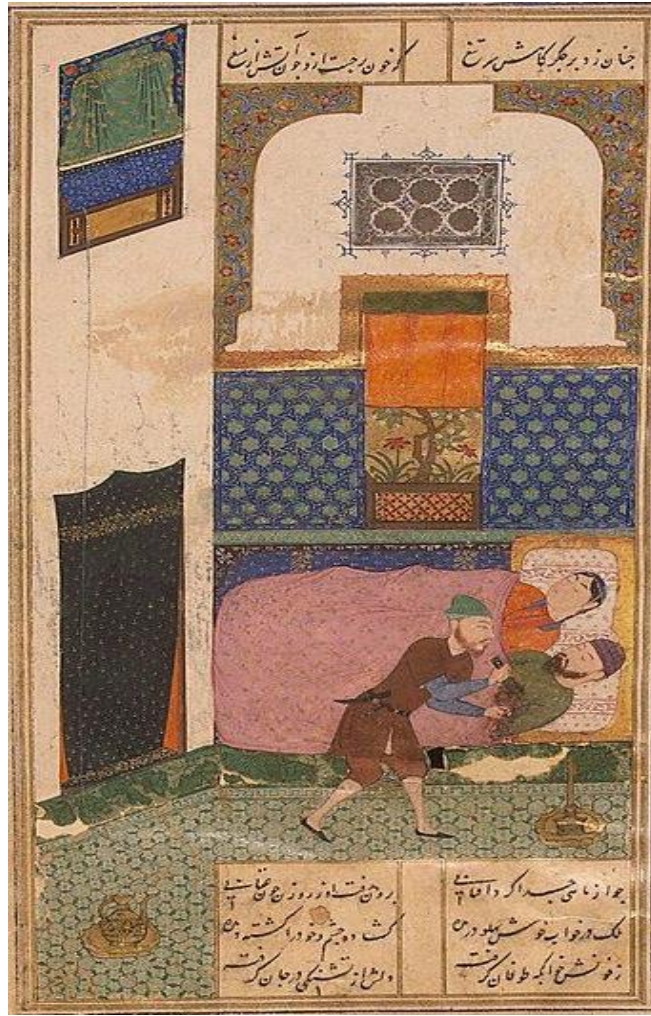
“Ustalar ustası, nakşın piri Behzat'ın bir resmini ele alalım. Bir cinayet resmi olduğu için, benim durumuma da iyi uyan bu harika şeye, acımasız bir taht kavgasında öldürülmüş bir Acem şehzadesinin kütüphanesinden çıkmış Herat işi doksan yıllık

bir kusursuz kitabın Hüsrev ile Şirin'in hikâyesini anlatır sayfalarında rastlamıştım. Hüsrev ile Şirin'in sonunu bilirsiniz; Firdevsi'nin değil de Nizami'nin anlattığını diyorum: İki âşık ne maceralar ve fırtınalardan sonra evlenirler, ama Hüsrev'in önceki karısından olan çocuğu genç Şiruye Şeytan gibidir, onları rahat bırakmaz. Babasının tahtında ve genç karısı Şirin'de gözü vardır bu şehzadenin. Nizami'nin “Ağzı aslanlar gibi pis kokardı,” dediği Şiruye, bir yolunu bulup babasını esir alır ve tahtına oturur. Bir gece, babasının Şirin'le yattığı odaya girer, karanlıkta dokuna dokuna onları yatakta bulur ve hançeriyle babasını ciğerinden bıçaklar. Babanın kanı sabaha kadar akacak ve yanında huzurla uyuyan güzel Şirin ile paylaştıkları yatakta ölecektir. Büyük üstat Behzat'ın resmi, bu hikâye kadar yıllardır içinde taşıdığım gerçek bir korkuyu da işliyordu: Gece yarısı karanlıkta uyanıp, göz gözü görmez odada tıkırtılar çıkaran başka birisi olduğunu fark etmenin dehşeti! O başka birisinin bir elinde bir hançer olduğunu, öbür eliyle de sizin boğazınıza sarıldığını düşünün. Odadaki ince ince işlenmiş duvar, pencere ve çerçeve süslerinin, sıkılmış gırtlığınızdan çıkan sessiz çılgının rengindeki kızıl halının kıvrım ve yuvarlaklarının ve katilinizin sizi öldürürken çıplak ve iğrenç ayağıyla acımasızca bastığı harika yorgana inanılmaz bir incelikle ve neşeyle işlenmiş sarı ve mor çiçeklerin hepsi, aynı amaca hizmet ederler: Bir yandan bakmakta olduğunuz resmin güzelliğini vurgularken, bir yandan da içinde ölmekte olduğunuz odanın, terk etmekte olduğunuz dünyanın ne de güzel bir yer olduğunu hatırlatırlar. Resmin ve dünyanın güzelliğinin sizin ölümünüze kayıtsızlığı, ölürken yanınızda karınız da olsa yapayalnız oluşunuz resme bakarken kafanıza dank eden asıl manadır.”¹¹³

Orhan Pamuk, bu bölümde Üstad Behzat'ın bir resmini ve bu resmin anlatıldığı bir meclisi okurlarına aktarır. Romanda; roman karakterinin de içinde bulunduğu psikolojik duruma, devrin resim sanatına ve kendi romanlarını oluştururken kullandığı tekniklere de göndermelerde bulunur. Metnin son paragrafında bakmakta olduğumuz dünya ile kendi dünyamız arasında bağlantı kurup ekfrasisi, okurun gözünde yaşanan anı canlandırma ve roman kahramanı yerine kendini koyma işlevini gözetir. Duyguyu okura daha rahat bir şekilde verme işini de bu teknikle gerçekleştirir. Görseli neredeyse bire bir şekilde dile getiren anlatıcı, minyatür

¹¹³ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:26.

sanatının ekfrasis bağlamında romanda kullanılmasına da örnek vermiştir. Bu kısımda bu tekniği kullanma sebebinin yazarın okuyucuyu metnin içine çekmek olduğunu söyleyebiliriz. Yazar, Üstad Behzat'ın minyatüründen hareketle kendi metnine sanatsal bir derinlik açmıştır, bunu sağlayan yön ise yaptığı göstergelerarası göndermedir. Bununla beraber aynı zamanda devrin İran ve Osmanlı sanatına da çeşitli göndermeleri vardır. Metinde insanın mevcut korkuları da dile getirilmiştir. Resmi okurlarına gözünün önüne getirecek bir biçimde anlatarak aynı zamanda kendi korkularından da bahseden anlatıcı, kendi gerçek korkularını da bu resimle birleştirerek bize hikâye kahramanının düşüncelerini de yansıtmaktadır. Bir yandan da mekân tasvirleri yaparak bize içinde bulunduğu ruh halini göstermektedir. "...sessiz ılığın rengindeki kızıl halının..." benzetmesiyle de bize ılığın rengi olarak da kızılı göstermektedir. Bunların hepsi okurun metnin içine daha rahat girmesini ve anlatılmak isteneni eksiksiz bir biçimde daha rahat anlaması içindir. Anlatıcı metnin bu kısımlarında ekfrasisi hikâye kahramanının düşüncelerini dile getirmek için işlemiştir. Hikâyede dile getirilen minyatüre baktığımızda yazarın bir görseli kelimelerle tasvir ettiğini görürüz aynı zamanda yazar, temsili dile getirirken bu anlatımın içinde bir yandan da kendi metnini oluşturup kendisinin durumda ne düşüneceğini ve nasıl davranacağını da dile getirir. Aynı zamanda kendi ifadesiyle roman okumaktan yorulan okuyucuyu da resimle biraz rahatlatır ve okurun metni daha iyi kavramasını sağlar. Romanda tasvir edilen bu hayali sahne, minyatürleri imcelediğimiz zaman karşımıza bir görsel olarak da çıkabilmektedir. Aşağıda yer alan Hüsrev ile Şirin minyatür görseli, romanda dile getirilen ekfrasisin belki de bir benzeri olarak düşünülebilir. Bu görselde de tıpkı romanda dile gelen hususlar bir sanat eseriyle somutlanır.



Görsel 13. Şiruye'nin Hüsrev'i Öldürmesi¹¹⁴

“Resim her şeyden çok, birinin, benim gibi birinin resmiydi. Bir kâfir elbette, bizim gibi biri değil. Ama ona baktıkça ona benzediğimi hissediyordum. Üstelik bana hiç mi hiç de benzemiyordu. Kemiksiz, yuvarlak bir yüz, elmacık kemikleri hiç yok, buna karşılık, benim çeneden onda hiç iz yok. Bana hiç benzemiyor, ama nedense baktıkça sanki benim resmimmiş gibi yüreğimi oynatıyor.” “Bana sarayını gezdiren Venedikli beyden, duvardaki resmin bir dostunun, kendi gibi bir soylu beyin resmi olduğunu öğrendim. Hayatında kendi için önemli ne varsa, hepsini kendi resmine koydurtmuştu: Arkadaki açık pencereden gözüken manzaradaki çiftlik, köy ve renkleri birbirine karışarak hakiki gibi gözüken orman. Önündeki masada, saat, kitaplar, zaman, kötülük, hayat, kalem, harita, pusula, kutular, içlerinde altın paralar, başka şeyler, ıvır zıvır, kim bilir pek çok resimde olduğu gibi anlamadığım ve

¹¹⁴ <https://twitter.com/tasvirsanatleri/status/1108090879665938435>

sezdiğim şeyler... Cinin, Şeytan'ın gölgesi ve sonra babasının yanında güzeller güzeli rüya gibi kızı.” “Hangi hikâyeyi süslemek ve tamamlamak için bu resim yapılmıştı? Resme bakarken anlıyordum ki bu resmin hikâyesi kendisiydi. Bir hikâyenin uzantısı değildi de resim, kendisi için bir şeydi.”¹¹⁵

Benim Adım Kırmızı'dan alınan bu kısım tam bir ekfrasis örneğidir. Yazar roman kurgusu bağlamında bir hikâye anlatırken aynı zamanda roman kahramanının da içinde bulunduğu durumu resim sanatı üzerinden gösterir ve ekfrasis üzerinden dile getirir. Bunu yaparken de kelimelerle resim çizer.

Bir başka örnekte yazar roman kahramanını anlatırken düz ve sıradan bir şekilde tasvir etmek yerine resimdeki adama benzemediği yönleriyle bize kahraman hakkında bilgi verir. Resim aslen Venedikli soylu bir beye aittir. Bu bey kendisi için hayatında ne kadar önemli şey varsa bu resmin içine yerleştirmiştir. Bu beye ait ne varsa bu resmin içinde yer almaktadır. Resim sanki Venedikli beyin hayatının bir “görsel romanı”dır. Uzun uzadıya oturup hayatını anlatan bir hikaye yazmak yerine Venedikli bey bir resim yaptırmayı/yapmayı tercih etmiştir. En azından roman kurgusunda bu durum bu şekilde okuyucuya yansıtılmıştır. Daha sonra anlatıcı kişi, bu resmi hayatının bir parçası olarak nitelendirir. Sonra da bunun hayatının bir parçası olmadığını, bu resmin hayatın ta kendisi olduğunu ve bir hikâyenin uzantısından ziyade kendi başına bir şey olduğunu da dile getirir. Hemen bir önceki paragrafta ise anlatıcı bu sözlerini desteklercesine “Her resim bir hikâye anlatır.” diye sözlerine başlar. Ekfrasisin; hikâyede, romanda yahut şiirde okuyucuyu daha rahat içine çekmek için, okurun gözünde canlandırmak ve yazarın meselesini anlatmak için kullanıldığını söylemiştik. Bu cümle, resimle tasvir edilen bir olayın, durumun da kelimelerle dile gelmesini de mümkün hale getirir. Orhan Pamuk da hikâyesini yazarken resimden faydalanan ekfrasis tekniğinin gerekliliklerini yerine getirmiştir. Okurun romanı okurken yorulmaması adına adeta bir rahatlama unsuru olarak ekfrasis sıklıkla kullanılır. Zaten Pamuk da bu durumu yine *Benim Adım Kırmızı* romanında “Bu hikâyeleri okurken yorulan gözümüz resme bakarak dinlenir. Eğer hikâyede aklımızın ve hayal gücümüzün canlandırmakta zorlandığı bir şey varsa, resim hemen imdada yetişir. Resim hikâyenin renklerle çiçeklenişidir. Kimse

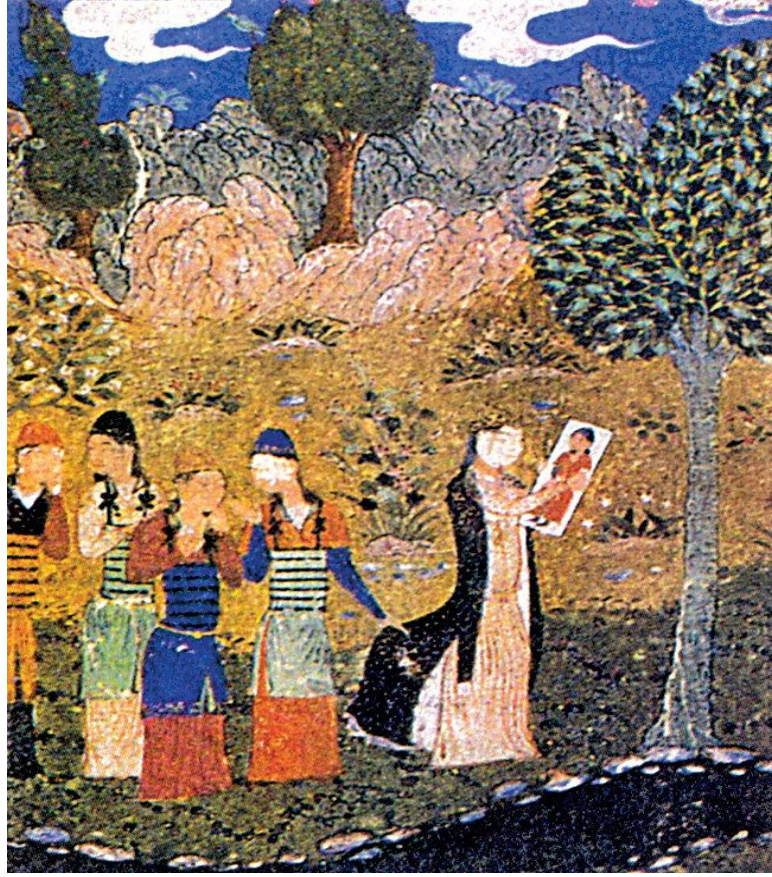
¹¹⁵ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 5. Baskı, 1998, s:35-36.

hikâyesi olmayan bir resim düşünemez.” diyen yazar, zihnindeki görseli kelimelere dökerek onu okuyucunun zihninde yeniden canlandırmak ister. Burada kurmaca bir sanat olan romanın, okurun zihninde anlamlandırıldığını, yaratıldığını söylemek de gereklidir.

“Herkesin bildiği Hüsrev ile Şirin’in hikâyesinde bir an vardır, Kara ile ben çok konuşmuştuk bunu. Hüsrev ile Şirin’i birbirlerine âşık etmeye niyetlidir Şapur. Bir gün, Şirin nedimeleriyle birlikte kır gezintisine çıktığında, altlarında oturup dinlendikleri ağaçlardan birinin dalına Şapur gizlice Hüsrev’in resmini asar. Şirin yakışıklı Hüsrev’in o güzel bahçenin bir ağacına asılı resmini görünce âşık olur ona. Bu ânı, nakkaşların dediği gibi bu meclisi, Şirin’in Hüsrev’in dala asılı resmine hayranlık ve şaşkınlıkla bakışını gösterir çok resim yapılmıştır. Kara babamla çalışırken pek çok kere görüp bir iki kere de baka baka istinsah etmişti bu resmi tam aynısı gibi. Sonra bana âşık olunca bir kere de kendi için yeniden yapmış. Ama resimdeki Hüsrev ile Şirin’in yerine kendisiyle beni, Kara ile Şeküre’yi resmetmiş. Resimdeki kız ile erkeğin bizler olduğunu altındaki yazı olmasaydı bir tek ben anlayabilirdim, çünkü bazen şakalaşırken beni ve kendini aynı hatlarla, renklerle resmederdi: Ben maviler içinde olurdum; kendisi de kırmızı olurdu. Bu yetmiyormuş gibi, bir de Hüsrev’in ve Şirin’in resimlerinin altına adlarımızı yazmıştı. Resmi bir suç gibi, benim görebileceğim bir yere bırakmış kaçmıştı. Resme bakışımı, ondan sonra ne yapacağımı seyrettiğini hatırlıyorum.”¹¹⁶

Roman kahramanı Kara ile Şeküre’nin aşkını bilinen bir görsel ile bize aktaran Pamuk, Hüsrev ile Şirin’in birbirlerine âşık olmaları için Şapur’un Hüsrev’in resmini ağaca asmasını ve Şirin’in bu resmi görüp ona âşık olmasını anlatır. Roman kurgusu içinde okurun roman kahramanlarını daha iyi tanımaları ve romanla daha da bütünleşmeleri için okurlara ekfrastik bir tasvir yaparak Kara ile Şeküre’nin karşılaşmalarını sanatlı bir şekilde dile getirir. Yazar bunu okuru romanın içine çekmek, kurguyu yönlendirmek, okurun bir an durup metni gözünde canlandırmak için kullanır. Resim ve minyatür sanatından roman kurgusu için faydalanan yazar anlatmak istediği meseleyi Hüsrev ile Şirin’den örnek vererek daha canlı ve daha akılda kalıcı şekilde verir.

¹¹⁶ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 5. Baskı, 1998, s:53.



Görsel 14. Şirin'in Hüsrev'in Resmini Görüşü¹¹⁷

Anlatıcı kişi, romanın sayfalarında ilerlerken bize devrin günlük yaşamı hakkında minyatürlerden yola çıkarak birtakım görsel anlar sunmaktadır. Bunlar başta şenlikler olmak üzere, bilinen çeşitli olaylardır. Anlatıcı kişi, bu olayları okurlara aktarırken ekfrasisi görsel bir amaç için kullanmıştır. Okur metni okurken gözlerinin önüne kelimelerle temsil edilen bir görsel gelmiştir. Resimdeki detaylara örnek gösteren anlatıcı hem mekân hem de insan tasvirlerine yer vermiştir.

“Önüme konan ilk resimde, Cihanpenah Padişahımız merhum İbrahim Paşa'nın sarayının şehnişinine kurulmuş, aşağıda At Meydanı'nda yapılan şenlikleri hoşgörülü bir bakışla seyrediyorlardı. Yüzü, onu başkalarından ayırabilecek kadar ayrıntılı olmasa da, iyi ve saygıyla çizilmişti. Padişahımızın solunda yerleştiği iki sayfalık resmin sağ yanında ise pencerelerde, kemerler içinde vezirler, paşalar, Acem, Tatar, Frenk ve Venedik elçileri vardı. Padişah olmadıkları için acele ve dikkatsizce çizilen ve hedefe odaklanmayan gözlerini meydandaki harekete dikmişlerdi hepsi. Daha

¹¹⁷ <https://islamansiklopedisi.org.tr/husrev-ve-sirin>

sonra diğ er resimlerde de aynı yerleştirme ve istifin, duvar işlemeleri, ağaçlar, kiremitler başka türlü ve başka renklerle  izilse tekrarlandığını gördüm. Yazılar hattatlarca yazılıp resimleri bitirilip Surname ciltlendiğinde, sayfaları  eviren okur, böylece hep aynı duruşla hep aynı meydana bakan Padişah'ın ve davetli kalabalığının bakışları altındaki At Meydanı'nda her seferinde bambaşka renkler içinde bambaşka bir hareketi görecekti. Ben de gördüm: Oraya, At Meydanı'na konmuş yüzlerce k se pilavı kapışanları ve kızarmış sığırı yağmalarken içinden çıkan tavşanlardan, kuşlardan korkanları gördüm. Tekerlekli bir arabaya binip lonca halinde Padişahımızın önünden geçerken aralarından birini arabaya yatırıp çıplak göğsü üzerindeki köşeli bir  rste bakır döverken  eki leri çıplak adama isabet ettirmeden vuran usta bakırcıları gördüm. Padişahının önünden araba içinde geçerken camların üzerine karanfiller, serviler işleyen camcıları ve develere yüklenmiş çuvallar dolusu şeker ile kafesler içinde şekerden papağanlarla geçerken tatlı şiirler okuyan şekercileri ve araba içinde çeşit çeşit askılı, zarflı, sürmeli, dişli kilitlerini sergileyerek ve yeni zamanların ve yeni kapıların kötülüklerinden şik yet ederek geçen ihtiyaç kilit ileri gördüm. Hokkabazları gösterir resme usta nakkaşlardan hem Kelebek, hem Leylek, hem de Zeytin dokunmuştu: Bir hokkabaz bir sırığın üzerinde yumurtaları sanki geniş bir mermerin üzerinde yürütür gibi hiç düşürmeden yürütüyor, bir başkası da ona tef çalıyordu. Kaptanıderya Kılıç Ali Paşa denizlerde yakalayıp esir ettiği k firlere çamurdan bir kefere dağı yaptırmış, hepsini arabaya bindirmiş ve Padişah'ın tam önündeyken dağın içindeki barutu patlatarak k firin memleketini toplarıyla nasıl inim inim inlettini göstermişti, resimde aynen gördüm. Elllerinde satırları g l ve patlıcan renkli elbiseler giyen sakalsız, bıyıksız kadın yüzlü kasapların  engelden sarkan derisi yüzülmüş pembe koyunlara g l msediklerini gördüm. Zincirler ile Padişahımızın huzuruna getirilmiş aslan kızdırılıp alay edilince gözleri kan içinde kalıp öfkelenmiş, seyirciler bakıcıları alkışlamışlar ve İşlam'ı temsil eden aslan, öbür sayfada domuz g vuru temsil eden boz ve pembeye boyanmış domuzu kovalamıştı. Padişah'ın huzurundan geçerken arabanın üzerine yerleştirilmiş dükkânının tavanından baş aşağı sarkıp müşterisini tıraş eden berberin ve o müşteriye gümüş kap içinde kokulu sabunla ayna tutup bahşış bekleyen kırmızılar içindeki berber çırağının resmine de doya doya baktıktan sonra harika nakkaşın kim olduğunu sordum. "Resmin, güzelliğiyle insanı hayatın zenginliğine, sevgiye, Allah'ın yarattığı

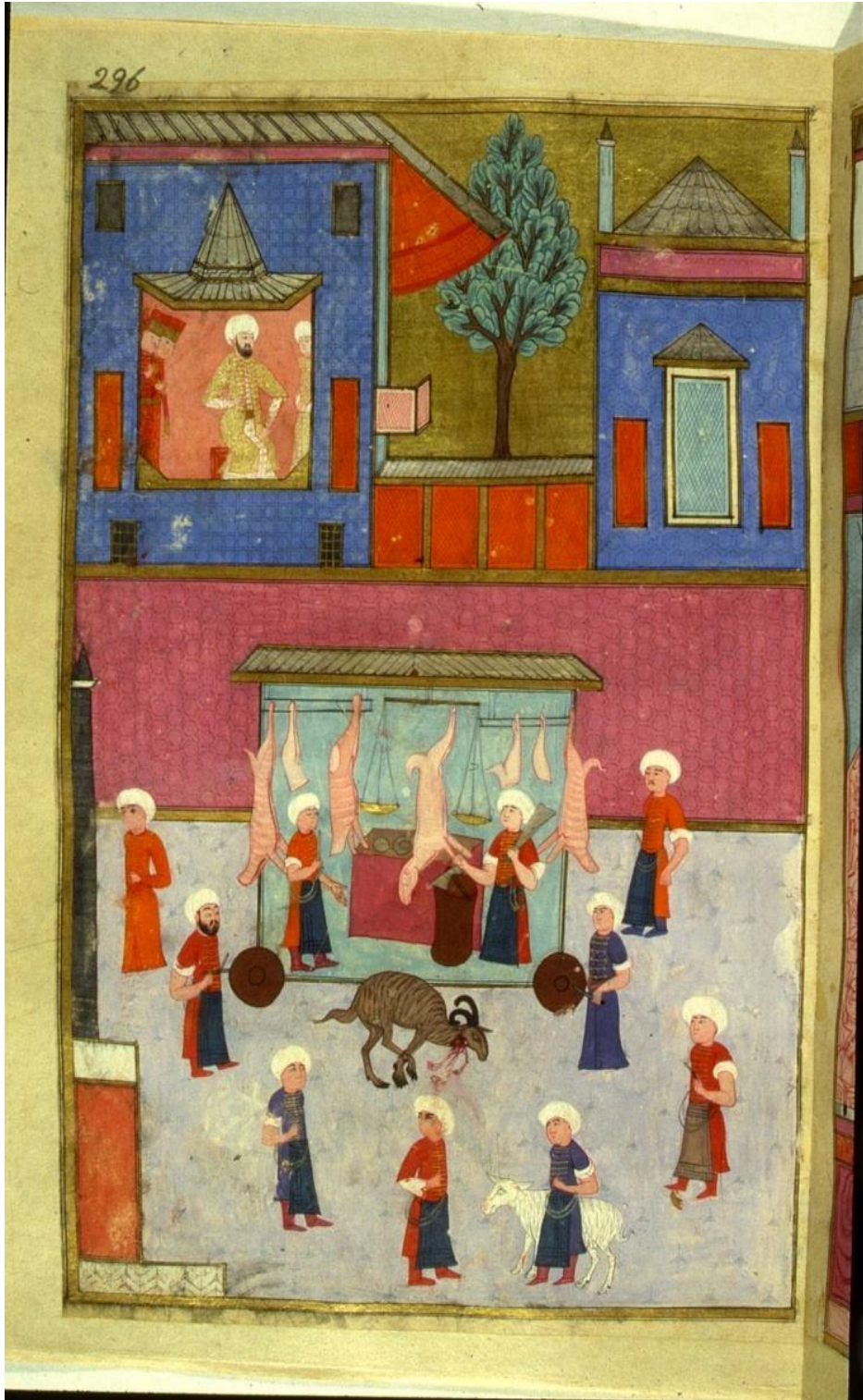
âlemin renklerine saygıya, iç düşünceye ve imana çağırması önemlidir. Nakkaşın kimliği değil.”¹¹⁸



Görsel 15. Hakkabazlar¹¹⁹

¹¹⁸ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:73,74,75.

¹¹⁹ <https://minyatur-sanati.tumblr.com/image/102266707358>



Görsel 16. Kasap esnafının resmigeçidini tasvir eden bir minyatür ¹²⁰

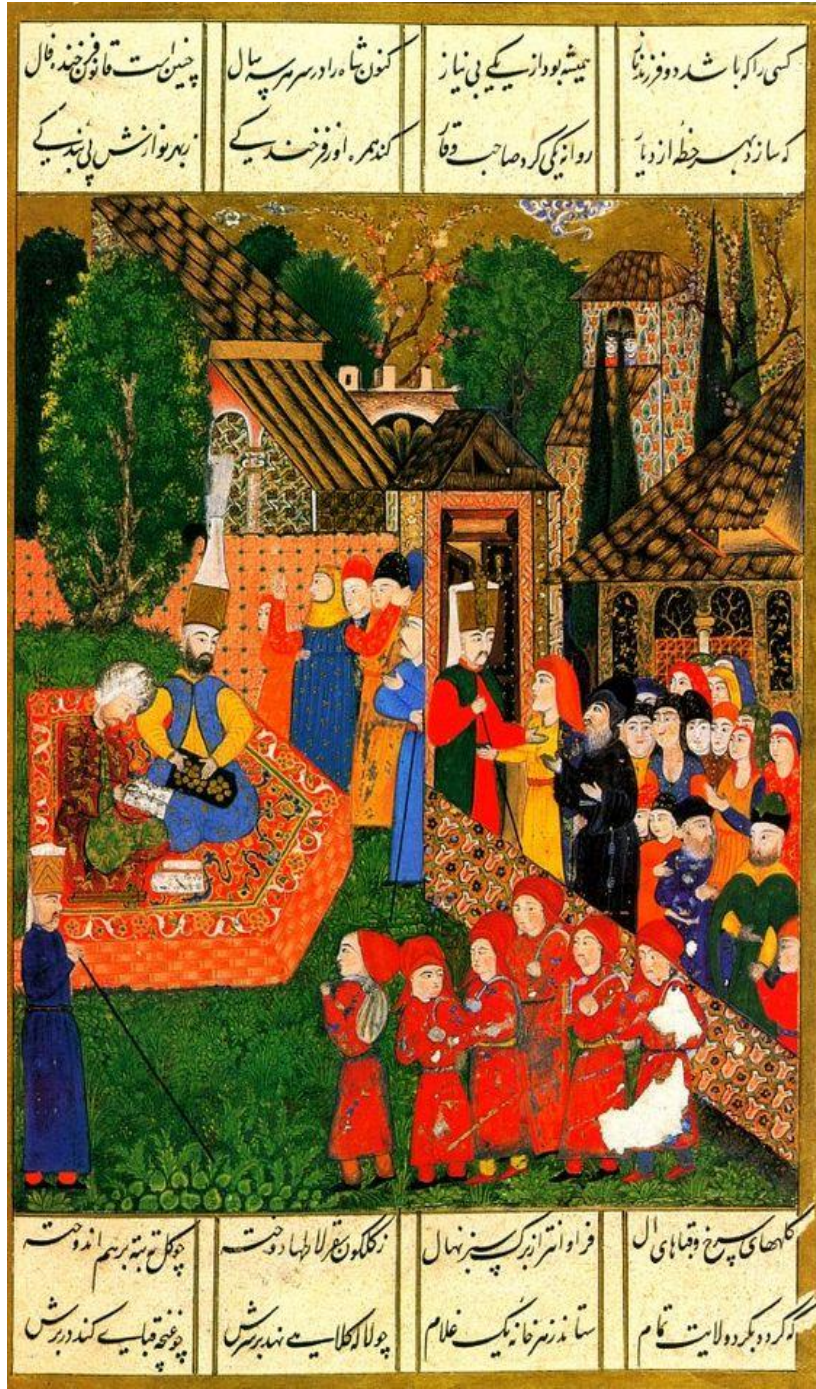
Romanda tasvir edilen bu hayali resimler, Osmanlı Surnameleri'ni incelediğimiz zaman karşımıza görsel bir gerçeklik olarak çıkabilmektedir. Yukarıda yer alan

¹²⁰ Seyyid Lokman, *Surnâme-i Hümayun*, TSMK, Hazine, nr. 1344, vr. 296^a

“*Kasap Esnafının Resmigeçit Töreni*” ve “*Hokkabaz*” minyatürü ekfrasis sanatının romana bir yansımasıdır. Anlatıcı kişi hikâyesini renklendirmek için bu sanattan faydalanmıştır. Metinde geçen kısımların bir örneği olarak karşımıza çıkan bu ekfrastik tasvirler sanat eserleriyle de somutlanmıştır. Metinde alıntılanan bu kısımlarda anlatıcı okuyucunun metnin içine daha rahat girmesi ve kendi içinde bulunduğu durumu daha rahat kavramasını amaçlamıştır. Bunları yaparken de ekfrasis sanatından faydalanmıştır. Anlatıcı kişinin araya sık sık kurgusal ya da gerçek birtakım minyatürlere gizli veya örtük göndermeler yapmasının nedeni okuyucunun dikkatini roman üzerine yoğunlaştırmaktır.

“Resmetmekte olduğum iki sayfalık meclis, borç alıp ödeyemedikleri için hapse düşen mahkûmların ve ailelerinin Padişah'ın ihsanıyla kurtulmalarını gösteriyordu. Hünkârı, tıpkı tören sırasında gördüğüm gibi, üzeri torba torba gümüş akçeler dolu bir halının kenarına oturtmuş, az arkasına Defterdarbaşı'nı oturtup onun eline borç kayıtlarını okumakta olduğu defteri vermiş, birbirlerine boyunlarındaki bukağı ve zincirlerle bağlanmış borç mahkûmlarını, Padişah'ın huzurunda elem ve acı içinde, kaşlar çatık, yüzler asık, kimini gözü yaşlı göstermiş, Padişah'ın onları hapisten kurtaracak ihsanı keseden verivermesi üzerine hepsinin mutlulukla söylediği dualara, şiirlere eşlik eden udi ve tamburiyi kırmızılar içinde ve güzel yüzlü çizmiş, borca batmanın acı utancını iyi anlatsın diye de, hiç hesapta olmadığı halde, mutsuz mahkûmların sonuncusunun yanına, perişanlıktan çirkinleşmiş mor elbiseli karısıyla, kızıl feraceli, uzun saçlı ve kederli, güzelim kızını çizmiştim. Zincirler içinde sıra sıra borçluların iki sayfayı nasıl yayıldıklarını, resmin içindeki kırmızının gizli mantığını, eski üstatların hiç yapmadığı bir şeyi, aşkla nakşediverdiğim kenardaki köpekle Padişah'ın atlastan kaftanını aynı renge boyamam gibi bakıp bakıp karımla gülüşe gülüşe konuştuklarımızı, bu çatık kaşlı Kara'ya da anlatacaktım ki, nakşetmenin hayatı sevmek demek olduğunu anlasın, ama o çok ayıp bir şey sordu bana.”¹²¹

¹²¹ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* s:84-85.



Görsel 17. Defterdar ve Halk¹²²

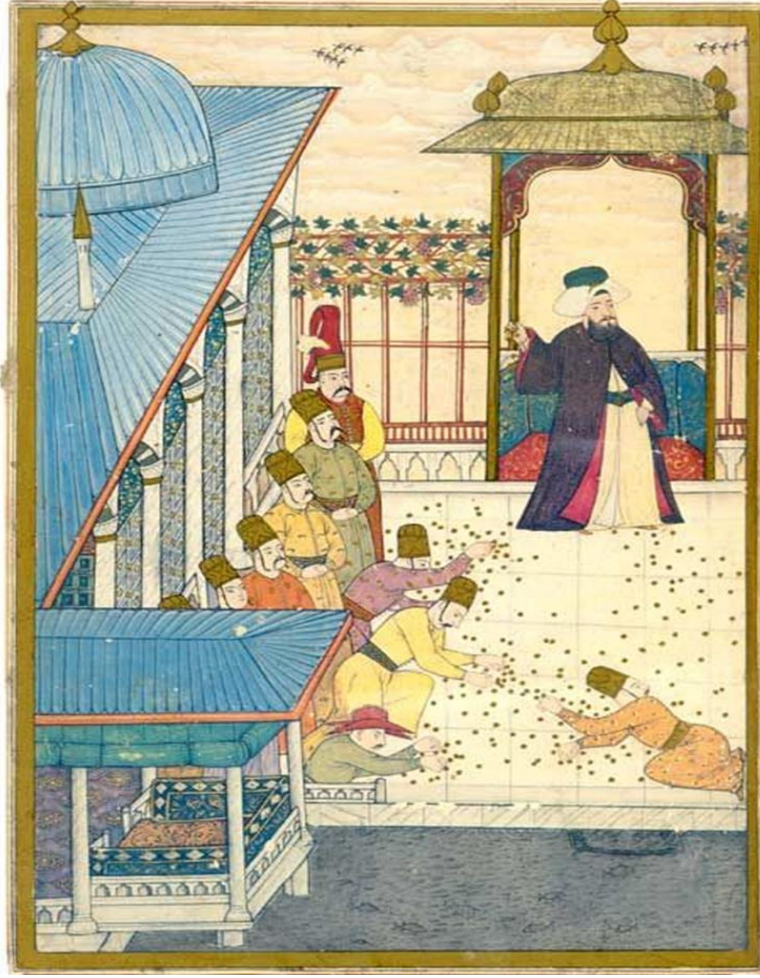
Anlatıcı kişi roman kurgusunu oluştururken ekfrasisin doğası gereği sanat eserlerinden bahseder. Yukarıda anlatılan kısımda anlatıcı gördüğü bir minyatürü okuyucuya detaylı bir şekilde tasvir etmiştir. Yukarıda anlatılan olayı

¹²²http://sphotos.xx.fbcdn.net/hphotosash3/545814_390634150974941_202234406481584_1061968_1464601678_n.jpg

incelediğimizde karşımıza görsel olarak minyatürlerden biri çıkmaktadır. Bu minyatür romanda anlatılan minyatürle aynı da olabilir ancak bu bir zorunluluk değildir çünkü roman kurgusu içerisinde bire bir aynı şeyi yansıtmak roman sanatı için aranan niteliklerden biri değildir. Yukarıda yer alan görsel belki de yazarın romanını oluştururken yararlandığı minyatürlerden bir tanesidir. Roman işleyiş içerisinde yazar romanına bu minyatürü ya da anlattığı minyatürün bir benzerini romanın içine yerleştirerek ekfrasis sanatını kullanmıştır. Bu minyatürde padişahın mahkûmlar karşısındaki tutumunu anlatan anlatıcı, minyatürde yer alan birtakım ayrıntılara da yer vermektedir. Örneğin Padişahın hemen arkasında tasvir edilen Defterdarbaşı elinde altınlarla anlatılırken romanın bu kısmına benzer bir örnek de minyatürde yer alıyor. Öte yandan padişahın huzurunda bulunan kişilerin davranışları da detaylı bir şekilde anlatılmaktadır. Roman kurgusu içerisinde kırmızı renk hakkında bilgi verilirken aynı zamanda bir minyatürün de tasviri yer alıyor. Anlatıcı bu kurgu içerisinde minyatürde mahkûmun yanında yer alan mor feraceli karısının yanına kızını da çizdiğini söyleyerek aslında kurgusal bir gerçekliğin içine; geçmişte yapılmış, gerçek bir minyatürü de yerleştiriyor. Böylece ekfrasisin bir sanat eseri olan romanda örneğini de görmekteyiz. Anlatılan minyatürün aynı olmak zorunda olmadığını belirtmiştik. Burada da anlatılan minyatürden farklı olarak karşımıza çıkan görselde bir köpeğin Padişahın atlastan kaftanının aynı olduğu söyleniyor. Minyatürü incelediğimizde, minyatürün içerisinde bir köpeğin yer almadığını görüyoruz. Bu da daha önce de belirttiğimiz gibi sanat eserinin bire bir aynı şekilde yansımadığı düşüncemizi destekliyor. Yazar burada minyatüre kendince bir dokunuş yaparak roman kurgusu içerisine bu minyatürü yerleştiriyor.

“Aa!” dedi Kara, "Padişah ayağa kalkmış." resme hayretle bakarken, ben onun hayret nedeni önemsizmiş gibi davrandım, ama size doğrudan söyleyivereyim: Surname kitabında tasvir ettiğimiz sünnet düğünü törenleri sırasında, kurulduğu şehnişinin penceresi dibinden, esnafın, loncaların, ahalinin, askerlerin ve haydutların geçişini elli iki gün boyunca izleyen yüce Padişahımız, iki yüz resmin hepsinde oturur gözükür. Bir tek bu yaptığım resimde, meydandaki kalabalığa florin dolu keselerden para atarken, onu ayakta çizdim. Paraları kapışmak için birbirlerini boğazlayan,

yumruk yumruğa dövüşen, tekmeleşen, yerden para toplarken götleri göğe kalkan kalabalığın hayret ve neşesini resmedebilmek için yaptım bunu.”¹²³



Görsel 18. Topkapı Sarayı¹²⁴

Surname'de yer alan yukarıdaki görsel *Benim Adım Kırmızı* romanında yer alan kişilerden Üstad Osman'ın bakış açısından anlatılmıştır. Roman kurgusu içerisinde yer alan bu bölümde bir diğer roman kahramanı olan Kara'nın minyatüre bakış açısına yer verilirken Üstad Osman da bu kısımda minyatürü neden farklı çizdiğini anlatıyor. Yerden onlara dağıtılan paraları toplayan halkın nasıl hayret ettiklerini ve onların bu para dağıtımını karşısında nasıl neşeli olduklarını anlatan anlatıcı Kara'nın şaşkınlığını da normal karşılamaktadır. Elli iki gün boyunca *Surname*'de otururken çizilen padişah bu bölümde ayakta tasvir edilmiştir. Ekfrasisin, görselde resmedilenin sözelde temsil edilmesi yönüne vurgu yapıldığı bu kısımda anlatıcı görsel bir temsili

¹²³ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:92.

¹²⁴ *Surname-i Vehbi*, 1720.

sözel bir biçimde dile getirmiştir. Bu görsel temsil roman kurgusu dâhilinde romanda anlatılan kısım ile aynı olmak zorunda değildir. Romanda anlatılan kısım ile ilgili *Surname*'de bulduğumuz görselin bir benzerini tezimize yerleştirdik. Minyatürde romanda anlatıldığı gibi Padişah ayakta ve para dağıtmaktadır. Önünde sıra ile dizilen saray görevlilerinin önünde dağıtılan parayı toplayan insanların sevinci ve hayreti de görülmektedir. Bunlar minyatürün romanda anlatılan kısmının benzer taraflarıdır. Görselin romanda anlatılan kısımdan farklı olduğu yönüne geldiğimiz zaman burada At Meydanı'nda para atılmadığı, paranın atıldığı yerin Topkapı Sarayı'nın Havuzlu Köşk kısmı olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan halkın paraları kapışırken birbirini boğazlaması ve yumruk yumruğa olması gibi bir durum da söz konusu değildir. Minyatürle romanda anlatılan görsel temsil arasında farkların olması normaldir. Ekfrasis, görselin tam da aynı şekilde yansıtılması gibi düşünülemez. Burada, roman kurgusu içerisinde tasvir edilen görselin sözel temsile uygulanırken yazarın yorumlarıyla değiştiğini görüyoruz.

“Allah'ın hatıralarından yaptıklarını bilmiyorlar. “Uluğ Bey bir çocuğun bunu nasıl bilebildiğini sormuş. “Çocuk bilmiyor,” demiş ihtiyar nakkaş. “Yalnızca kör ve ihtiyar bir nakkaş olarak ben, Allah'ın âlemi yedi yaşındaki akıllı bir çocuğun görmek isteyeceği gibi yarattığını biliyorum. Çünkü Allah âlemi önce görülsün diye yarattı. Sonra da gördüğümüzü birbirimizle paylaşalım, konuşalım diye kelimeleri verdi bize, ama biz kelimelerden hikâyeler yaptık da nakşı bu hikâyeler için yapıldı sandık. Oysa nakış doğrudan Allah'ın hatıralarını aramak, âlemi onun gördüğü gibi görmektir.”¹²⁵

Önce kelime mi vardı yoksa insanoğlu önce gördü sonra da bu gördüklerini yansıttı mı gibi düşünceler tarih boyunca tartışılmalı bir konudur. Biz de tezimizin ilk kısmında bu görüşlerin birkaçına yer vermiştik. Romanda anlatıcı kişi bu görüşlere bir göndermede bulunarak bu tartışmalara kendi bakış açısıyla cevap vermektedir. Romanda konuşan anlatıcı, Allah'ın âlemi ilk önce görülsün diye yarattığını söyleyerek düşüncesini dile getirmiştir. Allah'ın kelimeleri insanlara, âlemdeki güzellikleri birbirlerine aktarsınlar diye verdiğini söyleyen ihtiyar nakkaş, bu verilen kelimelerden insanoğlunun hikâyeler yazdığını, kelimelerin asıl işlevi olan insanların

¹²⁵ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:99.

gördüğü güzellikleri aktarma işini de nakkaşların devraldığını söylemiştir. Burada yapılan nakşın işlevinin de âlemin güzelliklerini yansıtmak olduğunu dile getirmiştir. Romanın bu kısımlarının satır aralarını okuduğumuzda, bir bakıma ekfrasisden bahseden ihtiyar nakkaş; kelimelerin asıl işlevinin âlemde gördüklerimizi yansıtmak olduğunu belirtmiştir.

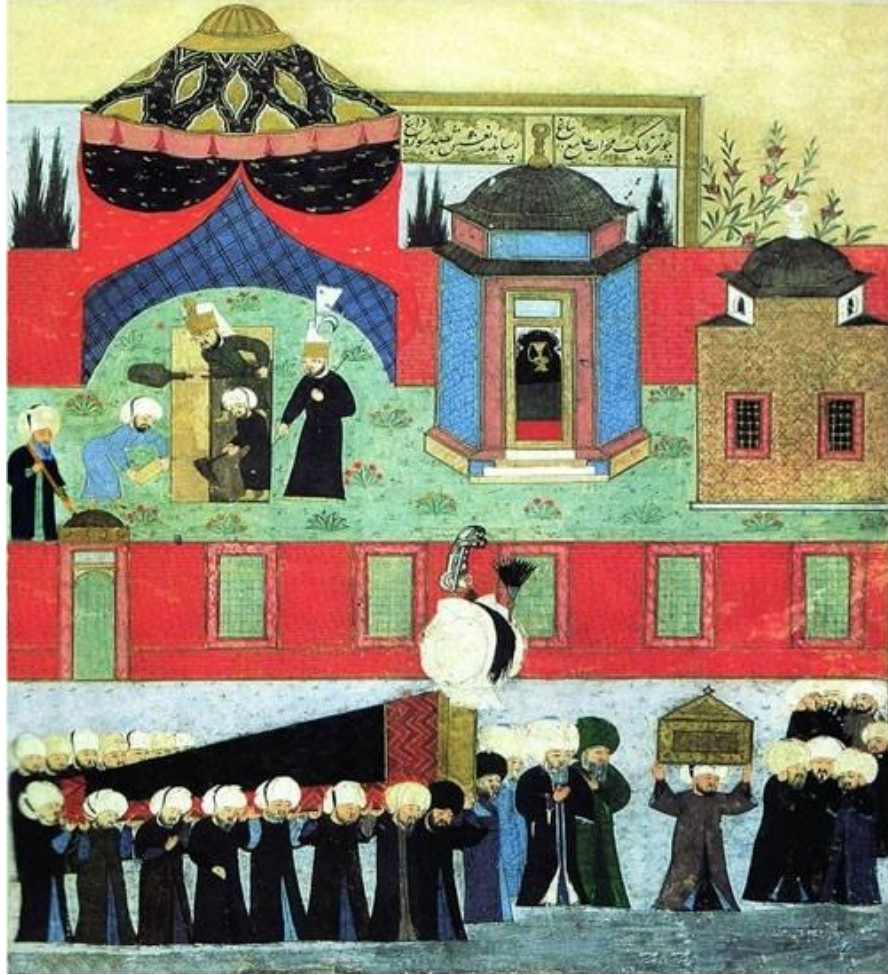
“Bir yıl boyunca usta nakkaşlara gizlice yaptırdığım resimlerimi ona göstermeye böyle başladım işte. İlk başta çekiniyordu hatta korkuyordu. Ölümün, pek çok Şehname yazmasında olabilecek ölüm meclislerinden, Efrasiyab'ın, Siyavuş'un başlarını kesmesi ya da Rüstem'in, Suhrab'ı, oğlu olduğunu bilmeden öldürmesinden ilhamla resmedildiğini görünce konuya hemen girebildi. Rahmetli Sultan Süleyman'ın cenazesini gösterir resimlerin kederli ve vakur renkleriyle yaptırdığım resimde, Frenk üstatların tarzında bir istif anlayışı ve benim kendi kalemimle eklenmiş bir gölgeleme çabası vardı. Ufuk çizgisini ve bulutları birbirine karıştırıp duran şeytani derinliği işaret ettim. Ölümün, Venedik saraylarında portrelerim gördüğüm ve hepsi kendine özgü olmak için çırpınan gâvur şahsiyetleri gibi benzersiz bir kişilik olarak resmedildiğini hatırlattım: "O kadar tek ve benzersiz olmak istiyorlar ki, bunu öyle bir şiddetle istiyorlar ki," dedim, "bak, bak, ölümün gözlerinin içine, insan ölümden değil, bu tek başına, benzersiz ve müstesna olma isteğinin şiddetinden korkuyor. Bak bu resme ve hikâyesini yaz onun. Ölümün konuşur, işte kâğıt, divit. Yazdığını hemen hattata vereceğim.”¹²⁶

Benim Adım Kırmızı romanında alınan bu pasajda anlatıcı kişi ölümden ve onun resmedildiği minyatürlerden bahsetmektedir. Minyatürde yer alan ölüm bir kubbenin altında kendini göstermektedir.¹²⁷ Minyatür Sultan Süleyman'ın cenaze törenine aittir. Anlatıcı kişi ölümün bir hikâyesinin yazılmasını ve bu hikâyenin kaleme alınmasıyla birlikte hemen hattatlara gidip bu hikâyenin onlara verildiğini söylüyor. Gerçek bir sanat eseri olan bir minyatürün ekfrasis sanatı bağlamında nasıl ele alındığını, aynı zamanda anlatıcı kişinin bu minyatürden hareketle yeni bir hikâye yazdığını da görüyoruz. Ölümle ilgili birtakım ayrıntılar veren anlatıcı, okurun zihninde de bu ölüm ayrıntısının tam olarak oturması için bilinen bir minyatürden

¹²⁶Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:142.

¹²⁷<https://osmanliminyaturmuzesi.omeka.net/items/show/2>

yola çıkararak kendi romanına yeni bir boyut getirir. Okuyucu da romanda anlatılanlardan yola çıkararak zihninde yansıtmaya imkânı bulur.



Görsel 19. Kanuni'nin Ölümü¹²⁸

“Eniştemin bana gösterdiği resimlerden başlayayım, meselâ attan: Bu resimde insan olmamasına, atın çevresinin boşaltılmış olmasına rağmen, bu yalnızca bir at resmi, o kadar, diyemiyordum. O oradaydı, ama besbelli binicisi de bir kenara gitmişti, ya da kimbilir arkalarda Kazvin usulünce çizilmiş bir çalının içinden çıkacaktı. Bunu da, ister istemez atın üzerindeki semerden ve üzeri işlenmiş beylik nakışlardan anlıyordun. Belki de, atın hemen yanında kılıçlı birileri belirmek üzereydi. Belli ki Enişte, nakkaşhaneden gizlice çağırdığı usta nakkaştan bir at resmi yapmasını

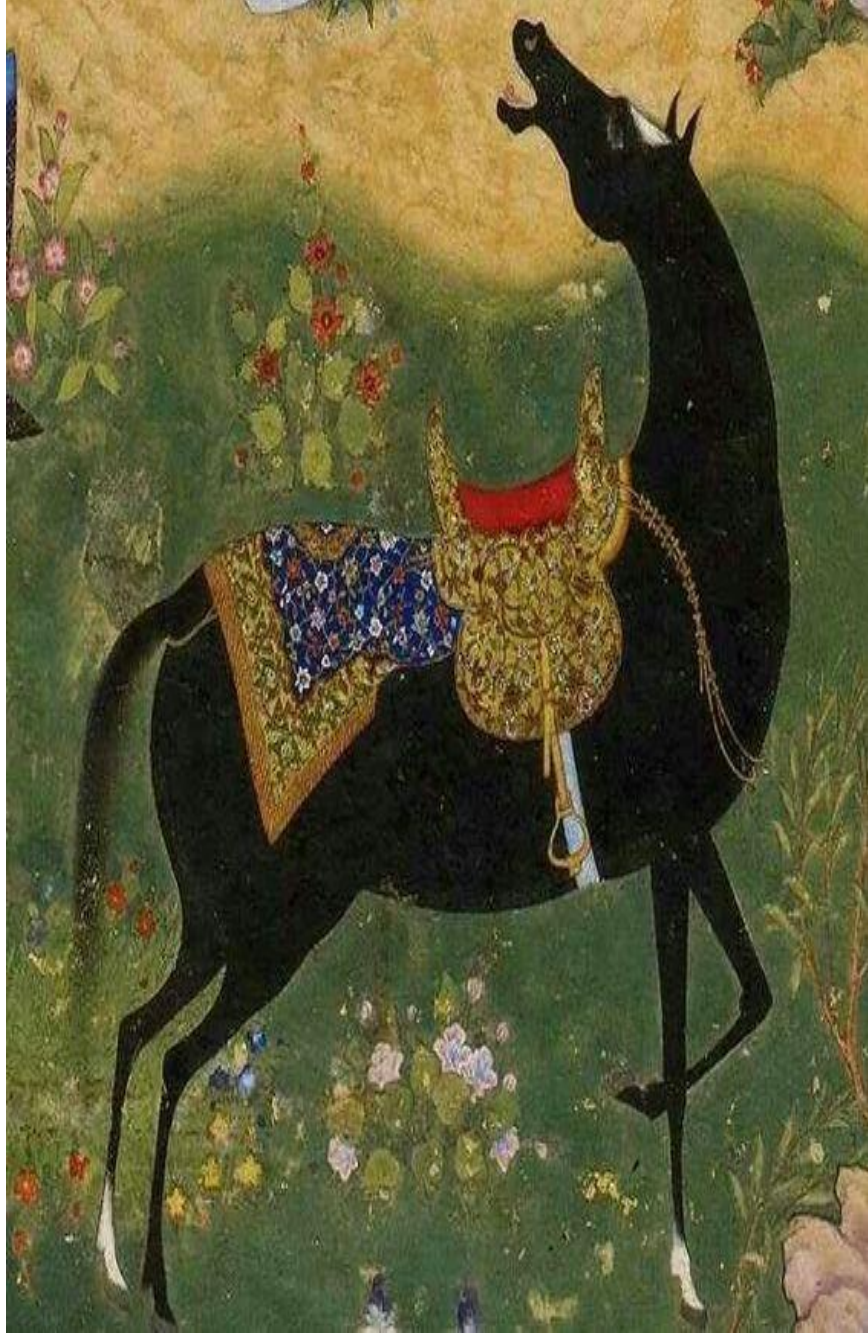
¹²⁸ “Kanuni Sultan Süleyman'ın Cenaze Töreni Minyatürü,” *OSMANLI MİNYATÜR MÜZESİ*, 21 Ağustos 2020, <https://osmanliminyaturmuzesi.omeka.net/items/show/2> ulaşıldı.

istemişti. Gece gelen nakkaş, aklının içinde tıpkı bir kalıp gibi gömülü olan at resmini ancak bir hikâyenin parçasıymış gibi ezberden çizmeye başlayarak kâğıda geçirebildiği için, resmi öyle yapmaya başlıyordu. Nakkaşın pek çok benzerini binlerce kere gördüğü, savaş durumlarından, aşk meclislerinden çıkma at resminin bir yerinde, Eniştem Frenk üstatlarının yöntemlerinden ilhamla, nakkaşa karışıyor olmalıydı: Mesela, "Biniciyi çizme," diyordu, "Oraya da bir ağaç yap. Ama arkada ve küçük olsun."¹²⁹

Anlatıcı kişi, bu kısımda Kara'dır. Eniştesi'nin ona gösterdiği resimler üzerine okuyucuya görsel hakkında bilgiler vermektedir. Bir at resmine ait olan bu anlatımda, resim bütün ayrıntılarıyla ele alınmaktadır. Bu anlatım sürecinde resim sadece bir resim değil aynı zamanda anlatıcı kişinin bahsettiği gibi bir hikâyedir. Resmin anlatıldığı daha doğrusu ekfrastik bağlamda resmin adeta kelimelerle çizildiği bu kısımda anlatıcı, bize resmin ayrıntılarıyla ilgili bilgi verir. Örneğin diğer resimlerden farklı olarak bu atın binicisiz çizilmesi gerektiğini ama aynı zamanda binicisinin çok yakınlarda bulunabileceğinden söz eden anlatıcı, atın yakınlarında elleri kılıçlarında birilerinin her an belirebileceğini belirtmiştir. Öte yandan atın semerinden bahseden anlatıcı, bu semerin Kazvin usulünce¹³⁰ yapılmış olduğundan bahsederek dönem hakkında bize bilgiler de sunar. Bu dönemde Kazvin usulü oldukça sık kullanılmış, minyatürlerde de bu usul gözle görülür bir şekilde yansıtılmıştır. Söz konusu bölümü anlatır kısımda nu usulü görmekteyiz. Atın sırtındaki semerde, çiçek motifleri ve geometrik şekiller yer almaktadır. Bununla beraber anlatıcı kişinin okuyucuya yansıttığı türden bir minyatürün varlığına da şahit oluyor ve kurgu bir unsur olan romanın gerçek hayatta tezahürünü de görüyoruz. Bu kısımda ele aldığımız at, Orhan Pamuk'un romanlarındaki ekfrasis ve ekfrasisin kullanımı için örnek teşkil eder. Resimde yer alan diğer unsurlar da örneğin atın arkasındaki çalı da kurgunun bir parçası olarak romanın içine yerleştirilmiştir.

¹²⁹ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:149-150.

¹³⁰ Kazvin usulü: Bu usulde minyatürlerin boyutları küçüktür ve çiçek ile geometrik motifler hâkimdir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: ENGİN BEKSAÇ, "*İRAN*", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/iran#11-sanat> (12.10.2020).



Görsel 20. At ve Kazvin Uslü Eyer¹³¹

“Ağzımı açtım ve her şey Peygamberimizin Cennet'i ziyaret ettiği Miraç yolculuğunu anlatır resimlerde olduğu gibi, rengârenk kesildi ve bol altın suyu sürülmüş gibi şahane bir aydınlığa büründü, gözlerimden bir acı yaşı aktı.

¹³¹ <https://tr.pinterest.com/pin/544091198712357346/>

Ciğerlerimden, ağzımın içinden zor bir nefes çıktı ve her şey harika bir sessizliğe gömüldü.”¹³²

Roman kurgu dâhilinde ilerlerken anlatıcı kişi ölüm ve ölüm meleğini anlatır. Bunu anlatmasının sebebi roman kurgusunu daha da kuvvetlendirmektir. *Benim Adım Kırmızı* romanının çerçeve kurgusu bir cinayetin çözümlenmesidir. Anlatıcı kişi bu kısımda maktul şahıs adına konuşurken bu bölümü bilinen bir minyatürden hareketle zihinde canlandırmaya çalışır. Ölüm, tıpkı Peygamber Efendimiz Hz. Muhammed’in Miraç yolculuğundan hareketle anlatır. Ölüm anında anlatılan ruhun ağızdan ayrılması kısmı da burada göz ardı edilmez. Öldükten sonra her yerin rengârenk olduğunu ve ortamın bir aydınlığa büründüğünü söyler. Son anda canını verirken de her şey sessizliğe bürünür. Burada vurgulanmak istenen kısım aslında anlatıcı kişinin roman kurgusuna bir canlılık vermek adına ekfrastik bağlamda bir minyatürden yararlanmaktır. Bu durumda roman okuyucunun gözünün önünde canlandırılır ve okuyucu anlatılan kısmı daha rahat anlar.



Görsel 21. Miraç Hadisesi¹³³

¹³² Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:218.

Görsele baktığımızda anlatılan kısım bir bire bir örtüştüğü görürüz. Anlatılan kısımda olduğu gibi minyatür rengârenk ve etraf da bol altın suyu sürülmüş gibi bir aydınlığa sahiptir.

“Şehname'nin efsane kahramanı Rüstem, kayıp atının peşinden uzak ülkelere gittiğinde sadağının üzerinde, efsane devi harika kılıcıyla ikiye böldüğünde akan kanların içinde, misafir kaldığı şahın güzel kızıyla geceyi sevişerek geçirdiğinde yorganın kıvrımları arasındaydım. Her yerdeydim ve her yerdeyim. Tur, kardeşi Ireç'in kafasını kallesçe keserken, rüyalar kadar güzel efsane ordular bozkırda birbirlerine girerken ve İskender'in başına güneş geçtiği için güzel burnundan hiç durmadan akan kanı ıslıl ıslıl ıslıldarken, ben oradaydım. Haftanın her bir günü, ayrı renk bir kubbenin altında, ayrı bir iklimden gelen harika bir güzelle geceyi geçirip onun anlattığı hikâyeyi dinleyen Sasani Şahı Behrem Gür'ün salı günü ziyaret ettiği ve resminden âşık olduğu güzelin elbisesinde ve Şirin'in, resmine bakarak âşık olduğu Hüsrev'in tacından kaftanına bütün kıyafetindeydim.”¹³⁴

Anlatıcı kişi burada kırmızı renkten bahseder. Kırmızı renk gözümüzde daha rahat canlansın diye kırmızı rengin kullanıldığı minyatürlerden bahseder. Bu minyatürlerden biri de Rüstem ile ilgilidir. Rüstem minyatürde efsane devi kılıcıyla öldürürken üzerinde olan kandan bahseden anlatıcı, burada kırmızı rengin varlığından hareketle romanına bir canlılık katar. Anlatıcının bu tür minyatürleri kullanması hem kırmızı rengin tarihi seyir içerisinde nerelerde kullanıldığını göstermek hem de bir yandan Rüstem, bir yandan İskender, öte yandan Sasani Şeyhi Behrem'i de örneklendirerek kırmızının bütün coğrafyalarda kullanıldığını göstermektedir.

“Aslında, belimin güzelliğine, bacaklarımın uzunluğuna, duruşumdaki gurura dikkat edenler benim farklı olduğumu anlarlar ama bu güzellikler benim bir at olarak farklılığıma değil, beni resmeden nakkaşın hünerindeki farklılığa işaret eder. Hepiniz biliyorsunuz ki tıpatıp benim gibi bir at yok aslında. Ben yalnızca nakkaşın içindeki bir at hayalinin resmiyim. “Aman ne güzel at bu!” derler bana bakıp. Beni değil,

¹³³ <https://tr.pinterest.com/pin/291678513368102232/>

¹³⁴ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:230.

nakkaşı överler aslında. Oysa bütün atlar birbirinden farklıdır ve herkesten önce bunu nakkaş fark etmelidir. (...) Ama hiç savaşa çıkmadan evde kadınlar gibi oturan nakkaşlara yanlış gösterilmekten de bıktım. Koşarken iki ayağımı aynı anda öne uzanmış çiziyorlar. Hiçbir at öyle tavşan gibi koşmaz. Ön ayağımın biri öndeyse, öteki arkadadır. Hiçbir at, sefer resimlerinde gösterildiği gibi, ön ayağının biri bütünüyle yerdeyken ötekini meraklı bir köpek gibi ileri uzatmaz. Birbirinin gölgesi misali, aynı kalıbın üzerinden arka arkaya yirmi kere geçip resmedildiği gibi, hiçbir sipahi bölüğünün atları aynı anda aynı ayağını atamaz. Kimse bize bakmazken, önümüzdeki yeşil otları eşleyip yeriz; resmedildiğimiz gibi dimdik dikilip zarafetle beklemeyiz hiç. Niye yememizden, içmemizden, sıçmamızdan ve uyumamızdan bu kadar utanılıyor? Niye şu benim maşallahı var âletimi resmetmekten korkuyorlar? Özellikle çocuklarla kadınlar, kimse yokken gözlerini doyura doyura seyretmeye bayılırlar, ne zararı var? Erzurumlu Hoca buna da mı karşı?¹³⁵

Anlatıcı kişi, roman içerisinde birtakım minyatür ayrıntılarına dikkat çeker. Bu ayrıntıların gerçek hayatta olmadığını ancak nakkaşların bunları bile bile minyatürlerine uyguladığından bahseder. Romanın bu bölümünde anlatıcı kişi yerini bir ata bırakmış ve at kendi tasvirini ekfrastik bir biçimde dile getirmiştir. Bu satırları söyleyen at, kendisinin farklı şekillerde yansıtılmasından yakınmaktadır. Kendisinin hep en güzel haliyle çizilmesinden de şikayetçidir. Nakkaşlara olan isyanını dile getiren at, kendisinin asla böyle olmadığını, bunun; nakkaşların kendi hayalleri olduğunu söyler ve çizilen minyatürlerden kendi farkını ve diğer atların farkını okuyucuya söyler. Aşağıdaki görselde Topkapı Sarayı, Bab-ı Hümayun ve I. Avlu'nun da yer aldığı bir minyatür örneği vardır. Romanda anlatılan minyatürün aynı olmasının burada bir önemi yoktur. Burada önemli olan romandaki anlatıcının kurgu içerisinde bu tasvirde yer alan minyatüre benzer unsurlara yer vermesidir. Söz konusu minyatürde de tıpkı romanda anlatıldığı gibi at her iki ayağını da öne uzatmıştır. Bu uzatma şeklini tavşanın sıçrayışına benzeten anlatıcı, bu durumdan duyduğu rahatsızlığı da bu bölümde dile getirmiştir. Aynı zamanda Erzurumlu Hoca karakteri üzerinden, resimlerin farklı olmasının istenmediği, her şeyin bir kalıp

¹³⁵Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:269-270.

halinde yapılması/çizilmesi gerektiği belirtilmiştir. Ekfrastik tasvirin gerçek temsil üzerinden yansımalarını bu satırlardan görebiliyoruz.



Görsel 22. Topkapı Sarayı, Bab-ı Hümayun ve I. Avlu ¹³⁶

“Bir zamanlar İsfahan'a hâkim kalesinde yalnız yaşayan kitapsever, nakışsever bir padişah varmış,” diye bir hikâye anlatarak cevap verdim. “Güçlü kudretli, zeki, ama acımasız bir padişahmış bu. Resimletip hazırlattığı kitaplarından ve kızından başka hiçbir şeyi sevmezmiş. Kızına öylesine ölçüsüzce düşkünmüş ki bu padişah, kızına âşık olduğunu yayan düşmanları haksız sayılmazmış. Komşu şehzadeler, şahlar, elçiler yollayıp kızını istettiler diye onlara savaş açacak kadar mağrur ve kıskançmış çünkü. Tabii ki kızına layık hiçbir koca bulamaz, kızını da üzerine kırk kilit vurduğu kırk odanın arkasında saklarmış. Çünkü İsfahan'da yaygın bir inanç yüzünden, o da, başka erkekler görürse kızının güzelliğinin solacağına inanırmış. Bir gün kendi ısmarladığı bir Hüsrev ile Şirin yazılıp, Herat usulleriyle nakşedilip bitince, bir söylenti yayılmış İsfahan'a: Sayfalar arasındaki kalabalık bir resimde görünen solgun güzel, kıskanç padişahın kızıymış! Söylentileri iştmeden önce de bu esrarlı resimden şüphelenen padişah, bu sefer titreyen ellerle kitabın sayfalarını açınca, kızının güzelliğinin resmedildiğini hemen gözyaşlarıyla fark etmiş. İddiaya göre, padişahın kırk kilit altındaki kızının kendisi değil, ama güzelliği, tıpkı can sıkıntısından bunalan hayaletler gibi, bir gece odalardan çıkıp, aynalara yansıyor, kapı altlarından ve kilit içlerinden geçip gece çalışan nakkaşlardan birinin gözüne kadar, sanki bir ışık, hiç görülmez bir duman gibi ulaşmış. Genç ve usta nakkaş gözünü hiç almadığı bu inanılmaz güzelliği, o sırada nakşetmekte olduğu resmin bir köşesine dayanamayıp nakşetmiş. Şirin'in bir kır

¹³⁶ Topkapı Sarayı, Bab-ı Hümayun ve I. Avlu-1584, *Hünernâme*, Nakkaş Osman

gezintisinde Hüsrev'in resmine bakıp ona âşık olduğu anı gösteriyormuş bu resim."¹³⁷

Hüsrev ile Şirin minyatür sanatı için önemli bir temsildir. Bir aşk macerasının asırlar boyunca ilgi görmüş ve sevilmiş hikâyesi olan Hüsrev ve Şirin'in aslı Sâsânî Hükümdarı Pervîz'in hayatından alınmış olup Şîrîn ü Hüsrev, Şîrîn ve Pervîz, Ferhâd ve Şirin, Ferhadnâme gibi adlarla da bilinmektedir. Hüsrev ve Şirin konusu, edebiyatta ilk defa Firdevsî'nin Şâhnâme'sinde siyasî mücadeleler esas olmak üzere yer almışsa da ona asıl şeklini vererek başlı başına klasik bir konu haline gelmesini sağlayan Nizâmî-i Gencevî olmuştur. Onun mesnevi tarzında ölümsüzleştirdiği bu macera kendisinden sonra yüzyıllar boyunca elliden fazla şair tarafından işlenmiştir. Bu eserler, bazı farklı tarafları bulunmakla beraber hep Nizâmî'nin eserinden ilham alınarak yazılmıştır.¹³⁸ Hikâyede anlaşıldığı gibi Şirin, Hüsrev'in resmine bakarak

¹³⁷ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:312-313.

¹³⁸ Mesnevinin Nizâmî'deki şekliyle esas çerçevesi şöyledir: Çocuğu olmayan İran hükümdarı Hürmüz'ün Tanrı'ya yakarıları ve adakları sonunda dünyaya gelen oğlu Hüsrev, büyük bir itina ile büyütülüp delikanlılık çağına vardığında bir gece rüyasında gördüğü dedesi Enûşîrevân'dan kendisine Allah tarafından şu dört şeyin ihsan edileceği müjdesini alır: Emsalsiz güzellikte bir sevgili, adı Şebdîz olan hârikulâde bir at, Bârbed adında bir mûsikişinas ve muhteşem bir taht. Hüsrev gün görmüş, ülkeler dolaşmış, maharetli bir ressam olan nedimi Şâpûr'dan Ermen melikesi Mihîn Bânû'nun Şirin adında dünyalar güzeli bir yeğeni ve onun da Şebdîz adlı bir atının bulunduğunu öğrenir. Hakkında duydukları ile Şirin'e âşık olan Hüsrev, Şirin'i istemek için Şâpûr'u Ermen diyarına gönderir. Şâpûr, Hüsrev'in resimlerini yaparak Şirin'in görebileceği yerlere asıp onun ilgi ve merakını uyandırır. Daha sonra da rahip kılığı ile ortaya çıkar ve gerçeği anlatır. Şirin de resimlerine bakarak Hüsrev'e âşık olur. Hüsrev'in bir yüzüğü ile beraber resmini Şirin'e veren Şâpûr, Hüsrev'i bulmak üzere onun ülkesi Medâin'e gitmesini söyler. Şirin, erkek kıyafetine girip avlanmak bahanesiyle atı Şebdîz'e binip saraydan ayrılır ve Medâin yolunu tutar. Diğer tarafta, memleketinin kumandanlarından Behrâm-ı Çûbin'in entrikası yüzünden babası ile arası açılan Hüsrev, sadık bendelerine Şirin gelecek olursa onu ücra bir köşte ağırlamaları için tâlimat verip kıyafetini değiştirerek Ermen ülkesine doğru yola çıkar. Yolda bir göl kenarında konaklar ve gölde yıkanmakta olan Şirin'i görür. Ancak ikisi de değişik kıyafetlere girmiş olduklarından birbirlerini tanımazlar ve aksi istikamette yollarına devam ederlerse de bir süre sonra durumun farkına varırlar. Şirin, Mihîn Bânû'dan izinsiz ayrıldığı için Ermen'e dönemeyeceğini düşünerek Medâin'deki köşte Hüsrev'in geri dönüşünü beklemeye başlar. Hüsrev ise Mihîn Bânû'nun misafiri olarak Ermen'de hasretle Şirin'i beklemekte ve yanından ayırmadığı Bârbed'in nağmeleriyle teselli bulmaktadır. Daha sonra Medâin'de olduğu öğrenilen Şirin'i almaya gönderilen Şâpûr onu bulur, birlikte Ermen'e doğru yola çıkarlar. O sırada babasının, kumandanı Behrâm-ı Çûbin tarafından tahttan indirildiği haberini alarak Medâin'e giden Hüsrev, Çûbin'in tertipleri ve onun askeri karşısında tutunamayıp yeniden Ermen'e hareket eder. Öte yandan Ermen'e varan Şirin orada Hüsrev'i bulamayınca perişan olur. Ancak bir gün kendini oyalamak için ava çıktığında Hüsrev'le karşılaşır. İki sevgili günlerini av ve içki âlemleriyle geçirmekte iken Hüsrev Şirin'den vuslat ister. Mihîn Bânû'nun kendisine öğüt verip yemin ettirmiş olması dolayısıyla Şirin bu teklifi reddeder ve ona her şeyden önce mertlik gereği olarak taç ve tahtını kurtarmasını söyler. Şirin'in bu sözleriyle gönlü kırılan Hüsrev bir çare aramak ümidiyle Bizans diyarına gider. Kendisini çok iyi karşılayan Rum kayseri onu kızı Meryem ile evlendirir ve tahtını kurtarması için 50.000 kişilik bir ordu ile Medâin'e gönderir. Behrâm-ı Çûbin'i zorlu bir savaşla yenen Hüsrev orada yeniden tahtına oturur. Ancak Meryem ile yaptığı gönülsüz evlilik ona Şirin'in aşkını unutturamamıştır. Bu arada Mihîn Bânû ölmüş, Şirin Ermen melikesi

ona âşık olur ve bu âşık olma olayı çeşitli minyatürlerde tasvir edilir. Orhan Pamuk da bu çok bilinen meclise gönderme yaparak ekfrastik bir sanat oluşturmak istemiştir. Anlatmak istediği meseleyi bilinen bir olaydan yola çıkarak daha rahat anlatma imkânına erişmiş ve okuyucuyu metnin içerisine dâhil etmeyi başaramıştır. Ekfrasis sanatın kullanılma amacının burada okuyucuya o anı ya da durumu yaşatma ve okuyucunun gözüünün önünde o resmi canlandırma olarak düşünülebilir.

Bir sonraki bölümde kurgu gereği Kara ve onun Enişte'si padişahın hazinesine girerler ve romanda işlenen başka bir tema olan katilin izini sürerler. Amaçları

olmuştur. Hüsrev'e yaptığı gönül kırıcı muameleden pişmanlık duymakta ve hâlâ onun aşkıyla yanmaktadır. İçinde bulunduğu ruh haliyle ülkeyi yönetemeyeceğini anladığından bir yıl sonra tahtını yakınlarından birine bırakarak Medâin'deki köşkte inzivaya çekilir. Bu arada Hüsrev, Şâpûr'u araya koyarak çektiği hasrete dayanamadığını ve görüşme dileğini Şîrin'e iletir. Şîrin ise onun bu talebini artık başkası ile evli olduğu için geri çevirir.

Burada maceraya başka bir yön veren olaylar içinde yeni bir şahıs ortaya çıkar. Çocukluğundan beri taze sütle beslenmeye alışkın olan Şîrin çevre otlaksız olduğundan süt bulmakta zorluk çekmektedir. Şâpûr'dan buna bir çare bulmasını ister. Şâpûr da Çin'de kendisiyle birlikte aynı üstattan ders gören arkadaşı Ferhad'ı ona getirir. Şîrin'in isteği üzerine işe başlayan Ferhad, bir ay içinde sarp kayalar arasında bir su yolu açıp Şîrin'in köşkü önünde yaptığı havuz ve çeşmeye uzaktaki otlaklardan taze süt akıtmaya başlar. Fakat Ferhad daha sesini ilk duyduğu anda Şîrin'e âşık olmuştur. Onun yaptığı işe mükâfat olarak verdiği mücevherleri kabul etmez. Ümitsiz aşkın ıstırapı ile kırlara, dağlara düşer. Gizli tutmak istediği aşkı kısa zamanda herkes tarafından duyulur. Durumu öğrendiğinde Ferhad'ı kısıkanan Hüsrev, onu huzuruna çağırıp para ve servet teklifiyle onu bu sevdasından vazgeçirmeye çalışır. Razi edemeyince, başardığı takdirde Şîrin'den uzak durmayı vaad ederek baştan başa sert bir kayadan ibaret olan Bîsütun dağına delip ordunun geçebileceği bir yol açmak gibi olmayacak bir işle oyalamak ister. Şîrin'in aşkıdan aldığı güçle işe girişen Ferhad her kazma vuruşunda dağın bir parçasını indirir. Şîrin'in ve atı Şebdîz'in tasvirlerini kayalara işleyen Ferhad'ın yaptığı iş dillere destan olur. Duyduğu merakla onun çalışmasını seyretmeye gelen Şîrin'in bir ara atı sakatlanıp yuvarlanmak üzere iken Ferhad onu atıyla birlikte havada yakalayıp köşke götürür. Bu arada açmakta olduğu yolu neredeyse dağın öbür ucuna ulaştırabileceği korkusu Hüsrev'e Ferhad'ı aradan kaldırma çarelerini düşündürür. Bu maksatla ona Şîrin'in öldüğü haberini yollar. Duyduğu haberle yıkılan Ferhad derin bir ıstırapla hemen can verir. O sırada Hüsrev'in karısı Meryem de ölür. Bu iki ölüm dolayısıyla Hüsrev ile Şîrin birbirlerine iğneleyici birer baş sağlığı mektubu yazarlar. Yaptıklarından özür dileyip Şîrin ile yeniden bir araya gelmek isteyen Hüsrev, onun bu teklife uzak durması karşısında kendisini avutmak için Şeker adlı genç bir kızla evlenir. Fakat bir müddet sonra Hüsrev Şeker'den bıktığı gibi Şîrin'in de inadı kırılır. Neticede Hüsrev ve Şîrin büyük bir düğünle evlenirler. Hüsrev'in Şîrin, taht, Bârbed ve Şebdîz'e sahip olacağına dair rüyası böylece gerçekleşmiş olur. Bu şekilde yaşayıp giderlerken Şîrin'in tesiriyle değişen, varlık ve hayatın fâniliği hakkında felsefi düşüncelere kapılan Hüsrev Şîrin'le beraber inzivaya çekilir. Hüsrev'in Meryem'den doğan ve tahtın vârisi olan kötü ruhlu oğlu Şîrûye öteden beri Şîrin'e göz koymuştur. Gayesine ulaşmak için babası Hüsrev'i bir gece öldürtür. Şîrin'e gizlice haber gönderip onu kendisiyle evlenmeye zorlar. Şîrin bu teklifi kabullenmiş görünerek Şîrûye'yi oylar. Hazırlanan türbeye Hüsrev'in tabutu büyük bir merasimle götürülür. Tek başına türbeye giren Şîrin, belinden çıkardığı hançerle tabutun başında ona sarılmış olarak hayatına son verir.

MUSTAFA ERKAN, "HÜSREV ve ŞİRİN", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/husrev-ve-sirin>

buradaki minyatürlerin üslubuna bakarak katilden bir iz yakalamaktır. Bu bölümde Kara ve Enişte arasında geçen minyatür sanatına ilişkin düşüncelere tanık oluruz.

“Böylece biri gizlice, biri açıkça yapımı sürdürülmekte olan ayrı ayrıydı ve konulu, ayrı usûllerle nakşedilmiş iki kitabın, rahmetli Enişte'nin kitabıyla benim denetimimde nakşedilen Şehzademizin sünnet düğününü anlatır. Surname'nin sayfalarını yan yana getirdik ve benim merceğimin gezindiği yerlere Kara'yla dikkatle baktık: 1. Surname sayfasında, geçit törenini sırf bu seyir için yapılmış köşkünden seyreden Padişahımızın önünden geçmekte olan kürkçüler esnafından kırmızı kaftanlı, mor kuşaklı bir kürkçü ustasının kucagında taşımakta olduğu tilki kürkünün açık ağzına dikkat ettik ilk. Tilkinin tek tek gözüken dişleri ile Enişte'nin Şeytan resmindeki, tâ Semerkant'tan geldiğini sandığım yarı şeytan, yarı dev o uğursuz yaratığın dişleri aynı elden, Zeytin'in kaleminden çıkmaydı. 2. Düğün şenliklerinin pek eğlenceli bir gününde, Padişahımızın At Meydanı'na bakan penceresinin dibinde, yırtık pırtık elbiseler içinde bir bölük yoksul serhat gazisi belirmişti. Aralarından biri, "Padişahım, bizler senin kahraman askerlerin olarak kâfir ile din uğruna savaşıırken esir düştük ve ancak bir yakınımızı, kardeşimizi rehin bırakıp fidye parası bulmak için serbest kalabildik, ama İstanbul'a döndüğümüzde her şeyi o kadar pahalılaşmış bulduk ki, şimdi bizler kâfir elinde rehin kalan yakınlarımızı kurtaracak parayı bir araya getiremiyoruz ve senin yardımına muhtacız; bize ya altın ver, ya da esir ver ki götürüp rehin kardeşlerinizle değiştirelim, onları kurtaralım," demişler. İşte bu sıra Padişahımızı, zavallı fakir gazilerimizi ve meydandaki Acem, Tatar elçileri açık tek gözüyle süzen köşedeki tembel köpeğin ayak tırnakları ile Enişte'nin kitabında, akçenin serüvenlerini gösterir meclisin köşesini dolduran köpeğin ayak tırnakları belli ki, aynı kaleminden, Leylek'in elinden çıkmaydı. 3. Padişahımızın önünde taklalar atan, tahtalar üzerinde yumurta yürüten hokkabazlar arasında, kel kafalı, mor yelekli, çıplak baldırlı biri, kenarda kırmızı halıya çöküp tefini çalarken, parmaklarını Enişte'nin kitabındaki kırmızı resimde sini tutan kadın gibi tutuyordu tam (Zeytin). 4. Padişahımızın önünden ite ite geçirdikleri bir tekerlekli arabanın içine yerleştirdikleri ocağın üzerindeki kocaman tencerede, etli, soğanlı lahana dolması pişirerek geçen alıcılar bölüğünün, tencerelerle yürüyen usta alıcılarının bastığı pembe toprağın mavi taşları Enişte'nin ölüm dediği resimdeki yarı hayaletimsi şeyin üzerinde basmadan yürüdüğü lacivert toprağın kızıl taşlarıyla aynı elden çıkmaydı (Kelebek). 5. Âlempenah Padişahımıza diller dökerek, Acem Şahı'nın dost olduğunu, Padişahımıza kardeşlikten başka hiçbir duygu beslemediğini sürekli söyleyen Acem elçisinin tantanalı kasrı, Şah'ın ordularının Osmanlı'ya yeni bir sefer için hazırlıklara giriştiği haberinin Tatar ulaklarla yetiştirilmesi üzerine, bir anda yerle bir edilip süpürülmüş, bu öfke ve yıkım sırasında At Meydanı'nda çıkan tozu yatıştırmak üzere sakalar koşmuş ve elçinin üzerine saldırmaya hazırlanan bir kalabalığı üzerlerine beziryağı döküp yatıştırmak için sırtlarında deri tulumlar taşıyan adamlar yetişmişti. Sakaların ve beziryağı dolu tulumları taşıyan adamların koşarken ayak kaldırışları ile kırmızının resmedildiği sayfada koşan askerlerin ayak kaldırışları aynı elden çıkmaydı (Kelebek). Bu sonuncu keşif, elimdeki merceği bir sağa bir sola, bir o resme bir bu resme götürerek iz sürmeyi bütünüyle yönlendiren benim değil, işkence korkusu ve evde bekleyen karısına kavuşabilme umuduyla gözlerini fal taşı gibi açan Kara'nındır. Nedime usulüyle, rahmetli Eniştesinden kalan dokuz resmi ve onlara dokunan nakkaşlarımızın bir dökümünü yapmamız, sonra da bu bilgileri yorumlamamız bütün öğleden sonramızı aldı. Kara'nın rahmetli

Eniştesi hiçbir sayfayı tek bir nakkaşın fırçasına ve hünerine bırakmamış, üstat nakkaşlarımdan üçü de resimlerin çoğuna dokunmuştu. Bu, resimlerin evden eve taşındığını, bu gidiş gelişlerin de yoğun olduğunu gösteriyordu. Benim tanıdığım nakkaşlardan başka, resimlere katılan bir beşinci elin acemice öfkeleniyordum ki Kara ihtiyatlı boya sürüşünden Eniştesini teşhis etti de yanlış iz sürmekten kurtulduk. Surnamemiz için yaptığı tezhiplerin neredeyse tıpatıp aynısını Enişte'nin kitabı için yapan, (evet, kalbim tabii ki kırılıyordu duvarlara, yapraklara, bulutlara fırçasının arada bir dokunduğunu sandığım zavallı Zarif Efendi'yi de bir kenara bırakınca, nakkaşlar bölüğümünden bu resimlere yalnızca en parlak üç usta nakkaşın dokunduğu kesinlikle ortaya çıkıyordu. Bunlar, çıraklığından beri aşkla yetiştirdiğim evlatlarım, üç sevgili hünerbazımdı benim: Zeytin, Kelebek, Leylek... Aradığımız şeyi bulmamıza yardım eder diye her birinin hüneri, ustalığı ve huyları hakkında konuşmak, yalnız onlar hakkında değil, benim kendi hayatım hakkında da konuşmamdır.”¹³⁹

Roman kurgusu içerisinde dönem hakkında da bilgi veren anlatıcı kişi, bu dönemde yapılan şenliklerden yola çıkarak dönem hakkında bizi bir sünnet törenine davet eder. 1. minyatürde Padişahı köşkünde oturur, şenliği izler bir şekilde tasvir eden anlatıcı, ilk minyatürde kürkçüler esnafından bahseder. Bu minyatürlerden bahsetmesinin amacı kuşkusuz dönemin sosyal yaşamı hakkında bir sanat eserinden yola çıkarak bizi bilgilendirmektir. Bir kürkçü ustasının elindeki tilki kürkünden yola çıkan anlatıcı, tilkinin dişlerine dikkat eder. Bu dişlerden hareketle üslup hakkında konuşur ve bu dişlerinin çiziminin kendi öğrencilerinden Zeytin'e ait olduğunu söyler. 2. minyatürde düğün şenliklerinden bir meclisi ele alan Kara ile Enişte'si, Padişahı At Meydanı'na bakan pencerelerden birinden meydana izlerken anlatırlar. Bu kısımda bir serhad gazisi ile padişahın karşılaştıklarını bize ekfrastik bir şekilde anlatan anlatıcı, minyatürdeki kişi adına konuşur ve padişaha sözlerini dile getirir. Bu dile getirme ekfrasis tekniğinin romanda anlatım biçimidir. Tezin ilk kısmında da ele aldığımız gibi bu tekniğin amaçlarından biri sessiz olan nesnelerin bir sesi olabilmektir. Burada da anlatıcı, bir minyatürde anlatılan durumu hikâye etmiş ve kendi roman kurgusu içerisine dâhil etmiştir. 3. minyatürde hokkabazların gösterilerinden bahseden anlatıcı bu kısımda bir köpeğin resmedilişine dikkat çeker. Köpeğin ayak tırnağından yola çıkarak yorumda bulunan anlatıcı, bu çizimin öğrencilerden Leylek'e ait olduğunu söyler. 4. minyatürde alıcılar bölümünün resmedildiğini görürüz. Etli, soğanlı lahana dolmasının padişahın önünden geçirmesini konu alan minyatürde alıcıların geçtiği pembe toprağın üzerindeki mavi

¹³⁹ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:315,316,317.

taşların daha önce yaptığı bir resimden hareketle Kelebek'e ait olduğunu söyler. 5. minyatürde Acem Şahı'nın elçisinin konu alındığını söyleyen anlatıcı, bu kısımda Padişah'a dostluktan başka bir hiçbir duygunun beslenilmediğini Acem elçisinin ağzından anlatır. Kurguda yer alan bu minyatür konuşturma sanatının da etkisiyle dile getirilmiştir. Tam bu anlatım sırasında Tatar ulakları Padişah'a Acem ordusunun yeni bir sefer hazırlığında olduğu bilgisini getirir. Bu esnada ortalık birden karışır ve her yer toz duman olur. Bu tozduman kısmı yatıştırmak amacıyla sakalar su döker. Bu karmaşıklığın içinde su yetiştirmeye çalışan sağa sola koşturan adamların ayağını kaldırışının daha önceki minyatürlerinden de hareketle öğrencilerden Kelebek'e ait olduğu anlaşılır. Tüm bu meclislerden yola çıkarak katili bulmaya çalışan Kara ve Enişte'si bunu üsluptan yola çıkarak yapmayı amaçlarlar. Minyatürlerin tek bir elden çıkmadığı, resimlere farklı kişilerin farklı zamanlarda dokunduğunu da yine romanın devamında görmekteyiz. Bu aslında minyatürün de parçalardan oluştuğunu gösterir. Tezin başında söylediğimiz romanın manzaradan parçalardan oluşmasına ek olarak burada minyatürün de parçalardan oluştuğunu görmekteyiz. Yani her iki sanat da bu kısımdan benzerlik göstermektedir.

“Güzel, sade ve insanın bakmaya doyamadığı doru bir attı bu. Bakmaya doyamadığı derken doğruyu söylüyor muyum? Eniştemle ve daha sonra tek başıma bu resimlerle kaldığım zaman da bu ata bakmak için bol vaktim olmuştu, ama üzerinde durmamıştım. Güzel, ama sıradan bir attı: O kadar sıradandı ki, kimin olduğunu çıkaramamıştık bile. Hurma dorusu değil, kestane dorusu dedikleri cinsten; belli belirsiz bir kıvılcık da vardı bu dorunun içinde. Başka kitap ve resimlerde o kadar çok gördüğüm bir attı ki bu, insan nakkaşın hiç düşünüp üzerinde durmadan ezberden çizdiğini anlıyordu. Bir sır sakladığını öğrenene kadar ata bu gözle bakmıştık. Şimdiyse, attı gözümün önünde buğu gibi titreşen bir güzellik ve içinde yaşama, öğrenme ve her şeyi kucaklama heyecanı uyandıran bir güç görüyordum. "Bu atı, Allah'ın gördüğü gibi nakşeden eli sihirli nakkaş kim?" diye soruyordum kendime, bir an onun sefil bir katil olduğunu unutmuş gibi. At, sanki gerçek bir atmış gibi, karşımdaydı, ama aklımın bir yanıyla da, onun bir resim olduğunu biliyordum ve bu iki düşünce arasındaki büyülenme bende bir bütünlük, bir kusursuzluk duygusu uyandırıyor. Bir süre el alıştırma için çizilip mürekkebi dağılmış atlarla, Eniştemin kitabı için yapılmış atı karşılaştırdık ve hemen anladık aynı elden çıktığını: Atların duruşu bir hareket değil, sükûnet çağırıyordu: Mağrur, güçlü ve zarifteler. Enişte'nin kitabındaki at resmine hayranlık duydum.”¹⁴⁰

¹⁴⁰ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:315,316,317.

Bu kısımda anlatıcı minyatürdeki doru bir attan bahseder. Atın renginin kestane dorusu olduğunu ve çizgilerin çizilmesinin adeta ezberden yapıldığını söyler. Bu atı Allah'ın gördüğü gibi nakşedildiğini söyleyen anlatıcı, resmin adeta gerçek olduğunu ve sanki onu karşısında görüyormuşçasına anlatır. Ancak aklının bir ucuyla da bunun gerçek olmadığını bildiğini söyler ve atı anlatmaya devam eder. Bu da aslında gerçek hayatta görebileceğimiz bir sanat eserinin roman kurgusu içerisine nasıl yerleştirildiğini göstermektedir. Anlatıcı kişinin bu sanat eserini kurgu içine yerleştirmesi bizi romanın içine daha çok çeker ve anlatıcı da ekfrasis tekniğini kullanarak amacına kavuşur. Anlatıcı bu kısımdan birkaç sayfa sonra bir at tasvirini daha okurlara anlatır ve atın birtakım özellikleri hakkında bize bilgi verir. Bu bilgileri verirken eski zamanlarda at seçiminde kullanılan birtakım kıstasları da bir araştırmacı gibi bizimle paylaşır. Arap atının diğer atlardan farkını, bir at alınırken nelere dikkat edilmesi gerektiğini bizimle paylaşır. Bunun kaynağını da Buharalı Fadlan'ın *Baytarname* adlı eseriyle yapar.

“Bu atın büyüklüğüne bakarak bir midilli olmadığını, boynunun uzun ve kavisli olmasına bakarak iyi bir koşu atı olduğunu, sırtının düz olmasının uzun yolculuklar için elverişli olduğunu söyleyebilirim. Zarif ayaklan bunun bir Arap atı gibi çevik ve becerikli olduğu anlamına gelebilir, ama Arap atı değil; çünkü gövdesi uzun ve iri. Ayaklarının zarafeti Buharalı âlim Fadlan'ın *Baytarname*'sinde makbul atlar için dediği gibi, atımızın önüne ırmak gelirse kolayca sıçrayıp geçeceğini, irkilip korkmayacağını gösteriyor. Sarayımızın baytarı Fuyûzi'nin ne de güzel çevirdiği o *Baytarname*'nin ezbere bildiğim ve makbul at için söylenmiş öyle güzel sözleri vardır ki, her bir kelimesini bizim karşımızda duran doru atımız için de söyleyebilirim: Atların iyisi güzel yüzlü, ceylan gözlü ola ve kulakları kamış yaprağı gibi ve iki kulağı arası geniş ola; iyi at ufak dişli, yumru alınlı, kuru kaşlı, uzun boylu uzun saçlı, kısa belli, küçük burunlu, küçük omuzlu, yassı sırtlı, oyluğu dolu, boyu uzun, çok göğüslü, kuyruk yatağı geniş, butları arası etli ola. Mağrur ve zarif ola, ve yürürken iki tarafına selam verir gibi yürüye.” “Tam bizim doru atımız bu,” dedim at resmine hayranlıkla bakarak.”¹⁴¹

Kitaptaki bu kısımdan da anlaşılacağı gibi anlatıcı, gördüğü atın tasvirini yapmış; onun özelliklerinden okuyucularına bahsetmiştir. Geçmiş zamanlarda at alırken insanların baktıkları konular üzerinde durmuştur. Bunun sebebi nakkaşlar arasındaki üslup farkına dikkat çekmektir. Roman kurgusu da zaten bu yönde seyretilmektedir. Anlatıcı bu farklardan Zarif Efendi'nin katiline ulaşmayı amaçlamaktadır. At

¹⁴¹ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:329,330.

resimlerinin akabinde bu sefer genç yaşta ölen bir şehzadenin odasından getirilen bir *Zafername* cildine bakılır. Kanuni, Zigetvar Kuşatması sırasında ölmüştür. Bu iki sayfalık minyatürde de Kanuni'nin cenaze töreni tasvir edilmiş ve bu tasvir anlatıcı tarafından okurlara anlatılmıştır. Bu minyatür anlatılırken atlardan ve onların işlemelerinden bahsedilir. Atların eyerlerinin işlemesi altındandır ve atlar dahi kederlidir. Bu eyerleri Zeytin, Leylek ve Kelebek nakşetmişlerdir. Atların hangi konumda olursa olsun Herat usulünce çizildiğini aktaran anlatıcı, Herat usulünden de bahsederek bizi bu noktada bilgilendirir. Herat usulü, metinden de öğrenebileceğimiz gibi atların tek bacaklarının ilerde, öteki bacak da onun yanında sabit bir şekilde kalarak çizilmesi işlemidir. Atların boynunun uzun ve kavisli olduğu, kuyruklarının da bağlı olduğu belirtilmektedir. Anlatıcının katili bulmak için aradığı kusur ise atların burnunda olmalıdır. Anlatılan minyatürdeki atların hiçbirinde böyle bir kusur bulunmamaktadır. Anlatıcı kişi romanda minyatürün iki cildinden böyle bahsetmektedir:

“Genç şehzadelerden birinin odasından gelen *Zafername* cildinin sayfalarında, Zigetvar Kuşatması sırasında ölen Kanuni Sultan Süleyman'ın cenaze törenini gösterir iki sayfalık resimde, cenaze arabasını çeken alnı akıtmalı doru atla ceylan gözlü kır ata ve Sultan Süleyman'ın cenazesi için altın işlemeli eğreri takılmış, harika eğreri örtülmüş kederli atlara baktık ilk. Bunları Kelebek, Zeytin ve Leylek nakşetmişlerdi hep. İster iri tekerlekli cenaze arabasını çeysinler, ister efendilerinin derin bir kırmızı örtü altındaki cesedini buğulu gözlerle bakarak selamlasınlar, atların hepsi, Heratlı eski üstatlardan alınmış aynı zarif duruşla -tek bacak kibarca ilerde, tek bacak onun yanında sabit-durmuşlardı. Hepsinin boynu uzun ve kavisli, kuyrukları bağlı, yeleleri kesilmiş ve taralıydı, ama hiçbirinin burnunda bizim aradığımız kusur yoktu. Cenaze törenine katılan ve civar tepelerde rahmetli Sultan Süleyman'a selam duran komutanları, âlimleri, hocaları taşıyan yüzlerce atın hiçbirinin burnunda da yoktu kusur. Bu hüznü cenaze töreninin kederinden bize de bir şeyler geçti. Üstat Osman'ın ve nakkaşlarının üzerine bu kadar emek döktüğü bu harika kitabın hırpalandığını, şehzadelerle oynayan harem karılarının sayfaların orasına burasına çizgiler çektiğini, yazılar yazdığını görmek de gamlandırıyordu bizi. “Efendim hazretleri, sizi bu ağacın sabrıyla seviyor, bekliyorum,” diye yazmıştı kötü bir el yazısı, Padişahımızın dedesinin yanı başında avlandığı bir ağacın altına. Yapılışlarını söylentilerden teker teker bildiğim ama hiçbirini görmediğim efsane kitapları, işte bu bozgun ve keder duygusuyla elden geçirdik.”¹⁴²

¹⁴² Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:332,333.



Görsel 23. Nüzhet'ül Esrar der Sigetvar¹⁴³

“Genç şehzadelerden birinin odasından gelen Zafername cildinin sayfalarında, Zigetvar Kuşatması sırasında ölen Kanuni Sultan Süleyman'ın cenaze törenini gösterir iki sayfalık resimde, cenaze arabasını çeken alnı akıtmalı doru atla ceylan gözlü kır ata ve Sultan Süleyman'ın cenazesi için altın işlemeli eğerleri takılmış, harika eğer örtüleri örtülmüş kederli atlara baktık ilk. Bunları Kelebek, Zeytin ve Leylek nakşetmişlerdi hep. İster iri tekerlekli cenaze arabasını çeksinler, ister efendilerinin derin bir kırmızı örtü altındaki cesedini buğulu gözlerle bakarak selamlasınlar, atların hepsi, Heratlı eski üstatlardan alınmış aynı zarif duruşla -tek bacak kibarca ilerde, tek bacak onun yanında sabit-durmuşlardı. Hepsinin boynu uzun ve kavisli, kuyrukları bağlı, yeleleri kesilmiş ve taralıydı, ama hiçbirinin burnunda bizim aradığımız kusur yoktu. Cenaze törenine katılan ve civar tepelerde rahmetli Sultan Süleyman'a selam duran komutanları, âlimleri, hocaları taşıyan yüzlerce atın hiçbirinin burnunda da yoktu kusur. Bu hüznü cenaze töreninin kederinden bize de bir şeyler geçti. Üstat Osman'ın ve nakkaşlarının üzerine bu kadar emek döktüğü bu harika kitabın hırpalandığını, şehzadelerle oynayan harem karılarının sayfaların orasına burasına çizgiler çektiğini, yazılar yazdığını görmek de gamlandırıyordu bizi.”

"Efendim hazretleri, sizi bu ağacın sabrıyla seviyor, bekliyorum," diye yazmıştı kötü bir el yazısı, Padişahımızın dedesinin yanı başında avlandığı bir ağacın altına. Yapılışlarını söylentilerden teker teker bildiğim ama hiçbirini görmediğim efsane kitapları, işte bu bozgun ve keder duygusuyla elden geçirdik."¹⁴⁴Metinde anlatılan bu

¹⁴³ Nüzhetü'l- esrar der Sefer-i Sigetvar, Nakkaş Osman, 1569,TSMK, H.1339,103b- 104a,29.8x18.8 cm.

¹⁴⁴ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:332,333.

kısımda da gördüğümüz gibi anlatıcı gerçek hayatta olan kişileri ve minyatürleri roman kurgusu içerisine yerleştirmiş ve okuyucuya sanki minyatür okuyucunun önündeymiş gibi tasvir etmiştir. Bu da ekfrasis tekniğinin bu metindeki varlığını bize açıkça göstermektedir.

Metnin ilerleyen sayfalarında anlatıcı boş bir kâğıt eline alır ve bir at resmi çizmeye başlar. Atı önce hayal eder ve bu at hayalini kâğıda döker. Atın çizimine ayakucundan başlar ve sırasıyla atın bileğini ve daha sonra göğsünün altını çizer. Daha sonra atın diğer kısımlarını da çizerek hayalindeki at resmini tamamlar. Birkaç sayfa sonra yeni bir atın çizimini de kaleme alır ve atın detaylarından bahseder. Bu at diğer attan farklı olarak şaha kalkmış olarak anlatılmıştır. Bu kısımları anlatıcı, metinde şöyle dile getirmektedir:

“Bir an, bir sezgiyle, bu yeri çerçevelenmiş boş kâğıdın içinde aradım. Hayalimde atı oraya yerleştirdim ve birden: Evet, daha sanki ben düşünmeden elim kesin bir kararlılıkla kendiliğinden atılıp, bak ne güzel, atın ayağının ucundan başladı, hemen kıvrılarak güzelim incecik bileğini geçip yukarı çıktı. Aynı kararlılıkla dizinden de kıvrılıp hızla yukarı göğsünün altına varınca birden neşelendim! İşte buradan kıvrılarak, zaferle yukarı: Göğsü ne güzel oldu! Ucu incelerek boyun oldu, tam gözümün önündeki at gibi. Kalemimi hiç kaldırmadan yanağından, aşağıya biraz düşünerek açık yaptığım güçlü ağzına vardım ve içeriye girip, burası böyle, daha aç ağzını, at, güzel dilini çıkarttım. Burnunu yavaşça - kararsızlık etme- döndüm. Dümdüz yukarı çıkarken, bir an hepsine baktım ve çizgiyi tam hayal ettiğim gibi çektiğimi görünce resmettiğimi unuttum da sanki kulaklar, ve güzelim boynunun o nefis eğimini ben çizmedim, elim çizdi. Ezberden ve hızla semeri çizerken, elim kendiliğinden durdu da hokkadan fırçama mürekkep aldı. Sağrısını, güçlü kuvvetli ve kalkık kaba etlerini çizerken çok memnundum, resmimle dopdoluydum. Bir an kendimi çizdiğim atın yanında sandım, kuyruğuna neşeyle girdim, savaşçı atı bu, sürat atı, kuyruğunu düğüm yapıp dolanıp yukarı keyifle çıktım: Kuyruk sokumunu, kıcını çizerken sanki kendi kıcım da ve göt deliğim de hoş bir serinlik hissettim ve o hazla sağrısının güzelim yumuşaklığını hızla ve arkaya attığı sol arka ayağını toynaklarını severek geçtim. Sol ön ayağın, tam aklımdaki gibi zarif duruşunu veren elime ve çizdiğim ata ben hayran oldum. Elimi kaldırdım, ateşli, ama kederli gözünü, bir an kararsızlıkla burun deliğini ve eğer örtüsünü hızla çizdim; yelesini sevgiyle okşar gibi tek tek taradım, üzensini taktım, alnına bir akıtma koydum ve istekle ölçülü, ama tam büyüklükte taşak ve yarak çizdim ki her şey tamam olsun. Harika bir at resmi çizerken o harika at olurum ben.”¹⁴⁵

¹⁴⁵ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:338.

Anlatıcı kişi burada at minyatürü çizirken kendini at yerine koyar ve atla bütünleşerek bu resmi tamamlar. Bu bütünleşmeyi bir tür “einfühlung”¹⁴⁶ olarak tanımlayabiliriz. Turgay Anar, bu alanda yazdığı makalesiyle Ziya Osman Saba’nın şiirleri üzerinden kavramı tanımlamıştır. Einfühlung, insanın kendi dışındaki varlık ve şeylerle bir anda çıkar gözetmeksizin yaşadığı birleşme olarak tanımlanabilir.¹⁴⁷ Burada da anlatıcının çizdiği resimle bütünleşmesini görebiliriz. Anlatıcı minyatürü çizmeye başlar ve çizirken resmiyle bütünleşir. “Harika bir at resmi çizirken o harika at olurum ben.” sözleri de bunun en önemli göstergesidir.

“Birden öyle hızla bir şey geldi ki aklıma, ne olduğunu ben anlayana kadar benim hınzır elim kalemi kapmış, kimsenin hayal edemeyeceği harika atı havaya kalkmış sol ön ayağından çizmeye başlamıştı bile. Bacağı hemen gövdeyle birleştirdikten sonra cesaretle, hızla, hazla iki yay çizdim ki görseydiniz, sanki ressam değil, bir hattat bu hünerbaz, derdiniz. Kendi kendine alıp başını giden elime bir başkasının eliymiş gibi hayranlıkla bakıyordum. Bu harika yaylar, harika atın tombul karnı, sağlam göğsü ve kuğu gibi boynu oldular ve resim artık çıktı sayılır. Ne kadar hünerliyim! derken baktım elim kendiliğinden mutlu ve güçlü atın, açık ağzını, burnunu dolanmış, akıllı alnını, kulaklarını çekmiş. Sonra, bir daha, bak anne, ne kadar güzel, bir yay daha çektim ben, bir harf çeker gibi ne mutlu, az daha gülüyordum. Şaha kalkmış harika atımın kavisi kusursuz boynundan eğrine kadar indim. Elim eğri çiziyordu; benim gövdem gibi tombul ve yuvarlak gövdeli atınım artık beliren biçimine gururla baktım: Herkes hayran olacak bu ata. Ödülü kazanınca Padişahımızın bana söyleyeceği tatlı sözleri hayal ettim: Bir kese altın veriyor bana, evde tek tek nasıl sayacağımı hayal ederken gülmek geliyordu içimden. Bu arada, göz ucuyla baktığım elim eğri bitirdi ve kalemim hokkaya girip çıktı, sonra atın sağrısını gülerek, bir şaka yapar gibi çizdim. Kuyruğunu hızla dolandım. Kıçını, şimdi hemen becereceğim bir oğlanın tatlı götü gibi, severek ve avuçlarımla tutmak isteyerek, ne kadar tatlı yuvarlacık geçtim. Ben gülümserken, akıllı elim arka ayakları bitirdi ve kalemim durdu: Dünyanın en güzel şaha kalkmış atı oldu. Bir sevinç kapladı içimi; atımı nasıl beğeneceklerini, beni en hünerli nakkaş, hatta şimdiden başnakkaş ilan edeceklerini mutlulukla düşünüyordum ki, bir an bu aptalların şöyle diyeceklerini de anladım. Ne kadar çabuk ve güle oynaya çizivermiş! Sırf bu yüzden harika resmimi ciddiye almayacaklarından endişelendim. Böylece, atın yelesini, burun deliklerini, dişlerini, kuyruğunun kıllarını, eğer örtüsünü küçük küçük inceliklerle işledim ki resmime emek verdiğimi de görsünler. Bu duruşta, yan arkadan atın taşığı gözükebilir, ama kadınların akıllı takılır diye çizmedim. Atıma gururla baktım: Şaha kalkmış, fırtına gibi hareketli, güçlü kuvvetli! Sanki bir rüzgâr esmiş de yusuvarlak çizgilerini, tıpkı bir hattın harfleri gibi harekete geçirmişti, ama sakindi de. Bu resmi çizen o harika nakkaşı, tıpkı Behzat’ı, Mir Musavvir’i över gibi öveceklerdi ve o zaman ben de onlar gibi olacaktım.

¹⁴⁶ Einfühlung teorisinin edebiyat eserlerinde nasıl kullanıldığını görmek için bakınız: Turgay Anar, “Einfühlung Teorisi Açısından Ziya Osman Saba’nın Şiirlerinin İncelenmesi”, *Fsm İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, c.3, nr.3, 2014, s:61-80.

¹⁴⁷ Deniz Şengel, “Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih”, *Parşömen*, c.2, nr.4, Bahar 2002, s:1-69.

Harika bir at resmini nakşederken harika bir at resmi nakşeden başka bir nakkaş olurum ben.”¹⁴⁸

Bu satırlarda da ekfrasis tekniğinin imkânları dâhilinde çizilen resim hakkında okuyucuyu bilgilendiren anlatıcı, bize bu sanatın tasvir etme özelliğini sunar. Metnin ilerleyen bölümlerinde hikâyelerin minyatürleri hakkında bilgi verir. Bu minyatürlerin ilki Sadi’nin *Bostan* adlı eserinde yer alır.

“Sadi’nin *Bostan*’ında çok sevdiğim bir hikâye vardır. Hani Kral Dara bir av sırasında kalabalıktan ayrılmış da tepelerde gezintiye çıkmış. Derken kim olduğu belirsiz, tehlikeli bir adam çıkmış karşısına. Kral telaşa kapılmış, atının üzerinde yayına hemen davranmış ki, keçi sakallı adam, kralım, diye yakarmış, durun okunuzu atmayın, nasıl tanımadınız beni! Ben sizin yüzlerce atınızı, tayınızı emanet ettiğiniz sadık seyisiniz değil miyim? Ne kadar da çok görmüşlüğünüz vardır beni? Ben sizin yüz atınızın yüzünün her birini, huyuyla suyuyla, renkleriyle tanıyorum. Peki, nasıl oluyor siz yönettiğiniz biz kullarınızdan o kadar sık karşılaştığınız benim gibisine bile hiç dikkat etmiyorsunuz?” Bu meclisi resmederken seyisin şefkatle baktığı kara, doru ve beyaz atlarını renk renk çiçeklerle kaplı cennet yeşili bir çayırda öyle mutlu ve huzurlu resmederim ki, en alık okur bile şair Sadi’nin kıssasından çıkartılacak hisseyi anlar: Bu dünyanın güzelliği ve sırrı ancak ona sevgiyle gösterilen dikkat, ilgi ve şefkatle çıkar ortaya. Mutlu kısırakların, atların yaşadığı o Cennet’te yaşamak istiyorsanız gözünüzü dört açın da renklerine, ayrıntılarına ve şakalarına dikkat kesilerek bu dünyayı görün.”¹⁴⁹

Kral Dara bir av sırasında kalabalıktan ayrılıp bir tepeye çıkmıştır. Kral Dara ile orada gördüğü keçisakallı adam arasındaki konuşma hikâyede anlatılmıştır. Bu konuşma görsel gerçeklik olarak karşımıza şu şekilde çıkmaktadır:

¹⁴⁸ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:339.

¹⁴⁹ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:347.



Görsel 24. Kral Dara ve Av Meclisi¹⁵⁰

Görselde de görüldüğü gibi Kral Dara bir avdadır ve bir tepede konumlanmış durumdadır. Anlatıda söylendiği gibi Kral Dara elinde yayı çekmiştir ve keçisakallı adam ona yalvarmaktadır. Çayırda tıpkı metinde olduğu gibi atlar mutlu bir şekilde görülmektedir. Kara, doru ve kır atlar çayırda yer almıştır. Bu hikâyeciği gösteren görsel temsil bizim için ekfrasis örneklerinden biridir. Minyatürde anlatılan unsurların başka sanat eseri olan bir anlatıda, o anlatı da bir romanın içinde mevcut durumdadır. Bu görseldeki bütün unsurlar hem anlatıda hem de romanda eksiksiz bir biçimde yer almaktadır. Bu da bize ekfrasis tekniğinin varlığını göstermektedir.

Ferhat ile Şirin'den bahseden anlatıcı, Ferhat'ın; Şirin'in aşkının gücüyle hem Şirin'i hem de Şirin'in atını kaldırmasından bahseder. Bu anı gösteren minyatür aşağıda yer almaktadır. Minyatürdeki kayalar anlatıcının anlattığına göre âşıkların tutkusunu ve

¹⁵⁰ <https://www.flickr.com/photos/persianpainting/14857830930/in/photostream/>

kederini vurgular. Ferhat'ın aşkının şahidi olan üç tane servi ağacı da yine görselde görünmektedir. Burada amaç Ferhat'ın kuvvetine vurgu yapmak için değildir, anlatılmak istenen aşk acısıdır..

“Ferhat'ın sevgilisi Şirin'i aşkın gücüyle atıyla birlikte sırtlayıp, acıyla taşıdığı o meclisi gösterir inanılmaz güzellikte bir resim çıktı karşımıza. Âşıkların tutkusunu ve kederini vurgulamak için dağdaki kayalar, bulutlar ve Ferhat'ın aşkına tanık olan üç soylu servi ağacının yaprakları, kederli bir elin titreyişleriyle ve öyle bir acıyla çizilmişti ki, dökülen yapraklardaki gözyaşı tadı ve hüznün Üstat Osman ile bana hemen geçiverdi. Bu dokunaklı meclis, büyük üstatların yaptığı gibi Ferhat'ın pazı gücüne işaret etmek için değil, aşk acısının bütün âlemde aynı anda hissedildiğini anlatmak için nakşedilmişti.”¹⁵¹

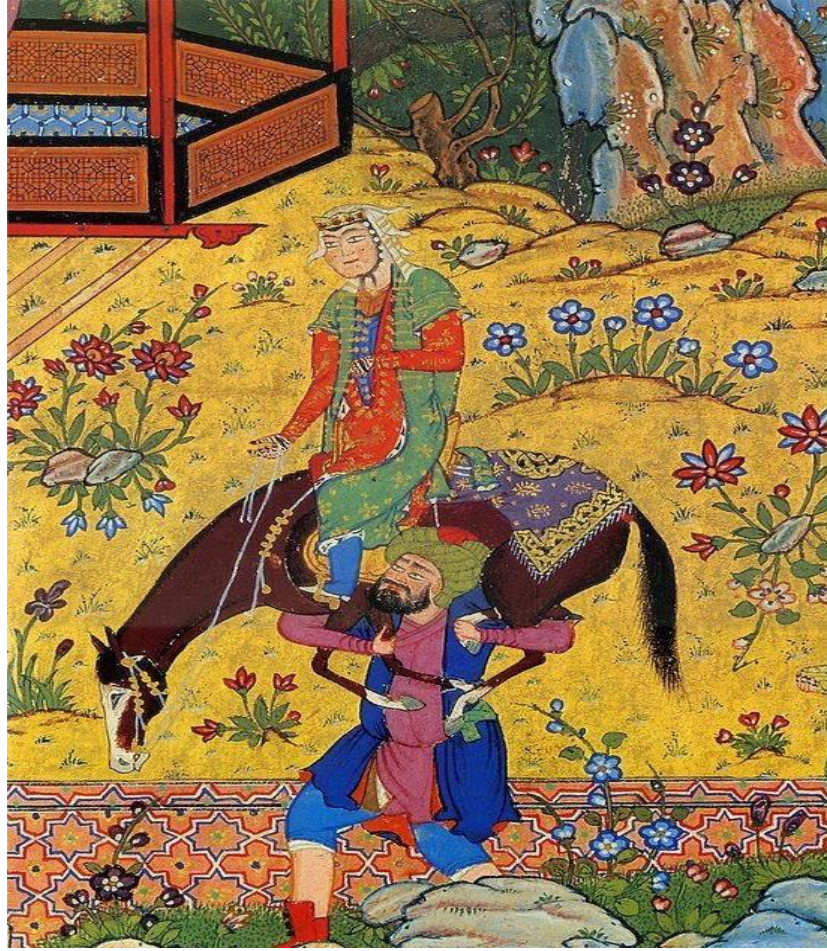
Metinde bahsedilen görsel unsurların bu minyatürde yansıtıldığını görüyoruz. Sanat eserlerinin kurmaca sanat eserlerinden biri olan romanlarda nasıl yansıtıldığını hem yukarıdaki metinden hem de aşağıda yer alan Ferhat ile Şirin görselinde görmekteyiz. Burada ekfrasisin bir sanat eseri bağlamında metne yansıdığına şahit olmaktadır.

Kelile ve Dimne'deki hikâyelerden bahseden anlatıcı, kedi ile farenin zoraki dostluğunu gösterir. Bilindiği gibi hikâyede kedi bir tuzağa yakalanır ve fare bu durumu fark eder. Fare başta kediyi umursamaz ancak tepesinde var olan bir çaylak ve ona yaklaşmakta olan bir sansar yüzünden, kendini kurtarmak adına kediyi yardım eder. Kediden korkan bu iki hayvan fareye yaklaşmazlar. Bu hikâye romanda şöyle anlatılmıştır:

“Kelile ve Dimne'den Kedi ile Fare'nin zoraki dostluğunu gösterir bir resimdi bu. Tarlada, yerdeki sansarla, gökteki çaylağın saldırıları arasına sıkışan zavallı fare kurtuluşu avcının kapanma yakalanmış bir zavallı kedide bulur. Anlaşırlar: Kedi, dostu gibi davranıp fareyi sevgiyle yalar. Sansarla çaylak kediden korkup fareyi avlamaktan cayar. Fare de kediyi kapandan ihtiyatla kurtarır. Daha ben, nakkaşın duyarlığını anlayamadan üstat kitabı öteki ciltlerin yanına tıkıp bir başka kitabın bir başka sayfasını gelişigüzel açmıştı bile.”¹⁵²

¹⁵¹ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:369.

¹⁵² Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:370.



Görsel 25. Ferhad'ın Sevgilisini Taşıdığını Gösterir Minyatür¹⁵³

“Onu bırakıp bir başka kitaptan bir başka sayfa açtı Üstad Osman. Birbirlerine ezeli düşman İran ve Turan ordularının süvarileri bütün zırhlarını, miğferlerini, dizliklerini, yaylarını, sadaklarını, oklarını takmışlar, boyunlarına kadar zırhlar içindeki o güzelim efsane atlarına binmişler, zemini toz sarısı bir bozkırda karşılıklı ne güzel dizilip uçları rengârenk süslü mızraklarını doğrultmuşlar ve birbirlerine ölesiye girişmeden önce, öne fırlayıp kavgaya tutuşan komutanlarının dövüşünü sabırla seyrediyorlardı. İster bugün yapılsın, ister yüz yıl önce, ister bir savaş meclisi olsun ister aşk meclisi, imanı tam nakkaşın asıl resmedip gösterdiği şey kendi nefsiyle savaşıdır ve kendi nakşetme aşkıdır diyecektim kendime, ve demek ki nakkaşın resmettiği şey kendi sabrıdır diyecektim ki: "Bu da değil," deyip Üstad Osman ağır cildi kapadı.”¹⁵⁴

Üstad Osman ve Kara bu sayfa ve sonraki sayfalarda katilin izini sürerken daha önce yapılmış minyatürlere bakarak katilin bu minyatürlerden hangisinde izi olduğunu bulmaya çalışmalarını görüyoruz. Anlatıcı, sıradan bir şekilde İran ve Turan

¹⁵³ <https://twitter.com/canhipster/status/695690950354534400/photo/1>

¹⁵⁴ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:370.

Savaşı'nı okurlara kelimelerle anlatır. Bunun sebebi bu görseli ve sonraki sayfalarda gelen görsel temsilleri okuyucunun gözü önünde canlandırmak ve aynı zamanda gördüğünü kendi görme biçimine göre okura aktarmaktır. Bunun için ekfrasis tekniğinden yararlanan anlatıcı, minyatürleri canlı bir şekilde tasvir eder. Minyatürlerin anlatımına komutanların karşılıklı savaşlarıyla başlayan roman anlatıcısı, burada aslında eski bir geleneğe de vurgu yapar. Bu gelenek savaştan önce iki ordu arasında güçlü askerler ya da komutanlar tarafından yapılan, savaşa bir ön hazırlık mahiyetinde hareketlerdir. Kazanan tarafın savaş öncesi moral kazandığı söylenebilir.

“Birbirinden korkunç, birbirinden iyi nakşedilmiş savaş ve ölüm resimleri gördük: Rüstem Şah Mâzenderân ile; Rüstem Efrasiyab'ın ordusuna saldırıyor; Rüstem, zırhlar içinde tanınmayan esrarengiz cengâver... Bir başka murakkada, kimliğim çıkaramadığımız efsane ordular, acımasızca savaşırken parçalanmış cesetler gördük, kan kırmızısına bulanmış hançerler, ölümün ışığı gözlerinde yansıyan mutsuz askerler, birbirlerini soğan gibi kıyım kıyım doğrayan cengâverler. Üstat Osman, kimbilir kaç bininci kere Hüsrev'in gece ay ışığında gölde yıkanan Şirin'i dikizleyişine, iki âşık Leyla ile Mecnun'un uzun bir ayrılıktan sonra birbirlerini görünce karşılıklı bayılmalarına ve bütün âlemde kaçıp bir mutluluk adasında başbaşa kalan Salâman ile Absal'ın ağaçlar, çiçekler ve kuşlar ile cıvıl cıvıl mutluluk resmine baktı ve gerçek bir büyük üstat gibi, en kötü resimde bile, ister nakkaşın zaafından olsun, ister renklerin kendi aralarında kendiliğinden tutturdıkları bir konuşmadan olsun, bir köşede beliren tuhaflığa benim dikkatimi çekmeden edemedi: Hüsrev ile Şirin, nedimelerin anlattığı tatlı hikâyeleri dinlerken, ağacın dalma hiç konmaması gereken o uğursuz baykuşu oraya hangi mutsuz ve kötü niyetli nakkaş oturtmuştu? Yakışıklı Yusuf'un güzelliğine bakarken, tatlı turunc soyan parmaklarını kesen Mısırlı kadınlar arasına, kadın kıyafetleri içinde o güzel oğlanı kim yerleştirmişti? İsfendiyar'ın okla kör edilmesini resmeden nakkaş, sonra kendisinin kör olacağını tahmin edebilir miydi?”¹⁵⁵

Bu kısımda anlatıcı savaş ve ölüm sahnelerinden bahsetmeye başlar. Bunlardan ilki minyatürlerde sıklıkla yapılan temalardan biri olan İran ve Turan arasındaki savaş sahneleridir. Rüstem burada zırhlar içinde tasvir edilmiştir. Hemen sonraki satırlarda savaşın acı yüzünü daha detaylı bir şekilde görürüz. Parçalanmış cesetler, kan kırmızısına bulanmış hançerler gibi savaşa dair örnekler verilir. Daha sonra Hüsrev ile Şirin'den bahseden anlatıcı ikisinin nedimeler arasında hikâyeye dinlerken ağaca tünemiş uğursuz baykuştan bahseder. Baykuş gerçek anlamda görsel temsilde yoktur. Bu kısımda anlatıcının baykuş metaforunu kullanmasının sebebi baykuşun birçok

¹⁵⁵ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:370

kültürde uğursuzluk alameti sayılmasıdır. Bir sonraki minyatür Hz. Yusuf ve Mısırlı kadınlar arasında geçen bir olayla ilgilidir. Bilindiği üzere Züleyha, Hz. Yusuf'a olan aşkı neticesiyle kendisini ayıplayan Mısırlı kadınlara kendisinin haksız olmadığını göstermek amacıyla bir yöntem kullanmıştır. Bu yöntemde kadınların eline birer turunç veren Züleyha, kadınlar ellerindeki turunçları soyarken Hz. Yusuf'u çağırmıştır. Bu olayın neticesinde kadınlar Hz. Yusuf'un güzelliğinden etkilenerek ellerini kesmişlerdir. Bu durumu yansıtan minyatür aşağıdaki görselde yer almaktadır.



Görsel 26. Hz. Yusuf ve Mısırlı Kadınlar¹⁵⁶

Ancak görselde anlatıcı tarafından var olduğu söylenen kadın kılığına girmiş oğlan çocuğu yer almamaktadır. Görselin bire bir aynı olması ekfrasis açısından zorunlu değildir. Burada olması gerekli olan durum okuyucunun gözünün önünde o anı

¹⁵⁶ <http://www.bulentozgen.com/hz-yusuf-ile-zuleykha/?i=1>

canlandıracağı bir malzemenin olmasıdır. Bir sonraki satırda İsfendiyar¹⁵⁷, in okla kör edilişinden bahseden anlatıcı daha sonra bu minyatürü yapan nakkaşın da kör edilişini anlatır. Kurgusal düzlemde karşımıza çıkan bu bölüm gerçek hayatımızda aşağıdaki görselde görülebilir. Bu da ekfrasis tekniğinin metindeki varlığını bize kanıtlar.



Görsel 27. İsfendiyar'ın Okla Kör Edilişi¹⁵⁸

“Peygamberimiz Hazretleri'nin göğe yükselişinde çevresini saran melekleri, zuhal yıldızını temsilen koyu tenli, altı kollu, uzun sakallı ihtiyarı, bebek Rüstem'in annesinin ve dadılarının bakışları altında sedef kakmalı beşiğinde huzurla uyuyuşunu gördük. Dara'nın İskender'in kucagında acıyla ölüşünü, Behram Gür'ün Rus prensesiyle kırmızı odaya kapanışını, Siyavuş'un, burnunda gizli bir imza taşımayan bir kara atla ateşten geçişini, oğlu tarafından öldürülen Hüsrev'in kederli cenazesini gördük.”¹⁵⁹

¹⁵⁷ İran'da İslâm öncesi hânedanlardan Keyâniler'in hükümdarı Güştâsb'ın en büyük oğludur. Zerdüştiliğin kutsal kitabı Avesta'da “Sipuntû-Dâte” (kutsal yaratılmış) şeklinde adlandırılmış ve “taxma” (Farsça tehm = güçlü kahraman) diye tanımlanmıştır. Pehlevice kaynaklarda Zerdüştiliğin güvenilir savunucusu ve öncüsü olarak zikredilmesine rağmen edebiyatta daha çok Rüstem-i Zâl ile mücadelesiyle şöhret bulmuş ve trajedik ölümüyle anılmıştır. <https://islamansiklopedisi.org.tr/isfendiyar>

¹⁵⁸ Rüstem-i Zâl'in İsfendiyâr'ın gözlerini kör edişini gösteren minyatürlü bir sayfa, Firdevsî, *Şâhnâme*, İÜ Ktp., FY, nr. 1406, vr. 162^b

¹⁵⁹ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:371.

Minyatürleri anlatırken hemen hemen gördüğü bütün minyatürlere değinen anlatıcı, bunları okurlara tek tek kelimelerle anlatmaya çalışır. Peygamberimizin Miraç olayından başlayarak birçok olaya atıfta bulunan anlatıcı, aradığı işaretin Siyavuş'un atının burnunda da bulamadığını söyler. Siyavuş'un atına ait görsel aşağıda yer almaktadır.



Görsel 28. Siyavuş ve Atı¹⁶⁰

“Timur zamanından tâ Kanuni Sultan Süleyman'a kadar çeşit çeşit devletin tahtında oturmuş yüzlerce şahın, kralın, padişahın, sultanın, ceylanlar, aslanlar, tavşanlar arasında mutluluk ve neşeyle avlanışını seyrettik. Bir devenin arka dizkapaklarına bağladığı tahtaları basamak yapıp biçare hayvanın ırzına geçen arsızdan Şeytan'ın bile parmak ısırpı utandığım gördük. Bağdat yoluyla gelmiş Arapça bir kitapta, efsane kuşun ayaklarına tutunup denizleri süzülerek aşan tüccarın uçuşunu gördük. Ondan sonraki cildin kendiliğinden açılan ilk sayfasında, Şeküre ile benim en sevdiğimiz meclisi, Şirin'in ağaca asılı resmine bakıp Hüsrev'e âşık oluşunu gördük. Bir filin sırtına yerleştirilmiş makaralar, toplar, kuşlar ve küçük Arap heykellerinden yapılmış karmaşık bir saatin iç işleyişini canlandırır resmi görüp zamanı hatırladık.”¹⁶¹

Bu kısımda çeşitli minyatür sahnelerinden bahseden anlatıcı bunların içinde daha önceki satırlarda da gördüğümüz bir meclisten bahseder. Bu meclis Hüsrev'in ağaca

¹⁶⁰ Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002.

¹⁶¹ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:374-375.

asılı resmini görüp ona âşık oluşunu gösteren Şirin'e ait bir minyatürdür. Daha önceki sayfalarda bu görseli vermiştik. Burada görülüyor ki anlatıcı bunu bir laytmotif olarak bize sunuyor ve kendi aşkını anlatmak için bu minyatürü kullanıyor. Dikkat çeken başka bir görsel örneği Filli Su Saati¹⁶² resmidir.



Görsel 29. Filli Su Saati¹⁶³

¹⁶² Filli Su Saati sırtında kare gibi bir kürsü, kürsünün köşelerindeki sütunlar üzerinde bir hisar, hisarın üzerinde küçük bir kubbe, kubbenin üstünde de bir kuş bulunan bir fil şeklindedir. Filin başına bakan taraftaki hisarın balkonunda sağında ve solunda iki şahin olan bir kişi, hisar sütunları arasında uzanan ve üzeri iki yılan sarılmış bir mil bulunmaktadır. Kürsünün orta kısmında bir yarım küre ve üzerinde elinde kalem tutan bir kâtibin oturduğu platform, platform Üzerinde 7 ½ dereceye bölünmüş bir yay, filin boynuna oturmuş, sağ elinde balta sol elinde sopa tutan bir bakıcı ve filin boynunun iki yanında vazo bulunmaktadır. Kâtibin kalemi 7 ½ dereceye gelince kuş öter. Balkonda oturan kişi sağ tarafındaki şahinin gagasının üstünden elini kaldırır ve sol elini sol tarafında bulunan şahinin gagası üstüne koyar. Sağdaki şahinin gagasından sütunlar arasındaki mile sarılı sağ yılanın ağzına düşer. Yılan aldığı topu filin sağ omuzunda bulunan vazoya bırakır. Filin seyisi balta ile filin başına hamlede bulunur, sopalı sol elini kaldırır ve filin başına vurur. Top filin göğsünden karnında asılı bulunan çan üstüne düşerek ses çıkartır. Bu durum yarım saatin geçtiğini bildirir. Kâtibin kalemi derece işaretinin dışına gelir. Bu durum sol taraf için de aynı şekilde devam eder ve bir delik tamamen beyaz olur bu durum da bir saatin geçtiği ifadesidir. Ayrıntılı bilgi için bakınız.

Bekir Çırak-Abdülkadir Yörük, Mekatronik Biliminin Öncüsü İsmail El-Cezeri, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2015, Sayı 4.

¹⁶³ Filli Su Saati

Bilindiği gibi El Cezeri'ye ait olan bu su saati romanda kurgusal bir gerçekliği hatırlatmak için kullanmıştır. Roman kahramanlarından Kara ve Şeküre bu saate bakarak zamanı hatırladıklarını söylemiştir.

“Padişahımız Hazretleri'nin ecdadının yüzlerce yılda yüzlerce memleket fethedip, yağmalayarak doldurduğu hazinelerinin en gizli köşesindeki bir murakka ciltte, Çin'den, Semerkant ve Herat'tan gelen sayfalar arasında biz ikimizin de resminin bulunduğu yolundaki söylentiler, büyük ihtimal Cüce Cezmi Ağa tarafından nakkaşlar bölüğüne kadar yayıldığına göre, biz de kendi hikâyemizi kendi üslubumuzla artık anlatırsak, şu güzel kahveyi dolduran seçkin kalabalıktan alınacak kimse çıkmaz inşallah. Ölümümüz üzerinden yüz on yıl, zındık ocağı, şeytan yuvası tekkelerimizin, ıslahı bile mümkün değil ve zaten Acem yanlısı, diye kapatılması üzerinden bir kırk yıl geçti, ama bakın karşınızdayız. Niye? Çünkü Frenk tarzında resmedildik de ondan! Bu resimde görüldüğü gibi, bir gün biz iki abdal Padişahımın memleketinde, bir şehirden diğerine yürüyorduk. Yalınayak, başı kabak, yarı çıplak, üzerimizde birer yelek, geyik postu, belimizde birer kemer, elimizde ucu kıvrık sopamız, boynumuzdan sarkan zincire takılı keşkül çanaklarımız, bir de birimizde odun kesecek balta, öbürümüzde de keşkülümüze Allah ne verirse girdiğinde yemek için kaşık.”¹⁶⁴

Benim Adım Kırmızı kitabından alınan bu pasajda derviş ve dervişin dış görünüşü okurlara ekfrasis bağlamında tasvir edilmiştir. Bu tasviri yaparken anlatıcı kişi; gördüğü görsel temsili roman kurgusu içerisine yerleştirmiş ve bu görselin gerçek hayattaki karşılığını Osmanlı dönemindeki dervişler üzerinden yapmıştır. Bir derviş resmini konuşturan anlatıcı, karşılaştığı zorlukları dile getirmiştir. Kendilerinden “zındık ocağı, şeytan yuvası tekkelerimizin, ıslahı bile mümkün değil ve zaten Acem yanlısı” şeklinde bahsedilmesine kızmış ve bunun sebebinin klasik tarza değil de Frenk tarzında çizilmelerine bağlamıştır. Minyatürdeki derviş, hikâyesini anlatmadan önce kendini tasvir etmiştir. Burada bir sanat eserinin daha özelde görsel bir sanat eserin sözcüklerle dile getirildiğini görüyoruz. Resimdeki derviş, dervişlerin her zaman yaptığı bir yolda yürüme metaforundan yola çıkarak kendisini anlatmıştır. Daha sonra bedensel birtakım özellikler üzerinde durmuş ve saçlarının olmadığını, yarı çıplak bir halde bulunduklarını, üzerlerinde geyik postu ile kemer bulunduğunu ve son olarak bir elinde odun kesecek bir balta ve öbür elinde de keşkülleri için tuttukları bir kaşık olduğunu belirtmiştir. Bütün bu ayrıntılı anlatma ve görsel bir

¹⁶⁴ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:377.

sanat eserinin konuşmasını ekfrasis bağlamında ele alırsak anlatıcı kişi, romanda bir kahvehanede kurgusal bir olay anlatırken bu görselden de faydalanmıştır diyebiliriz.

“Mesela, seksen yıl önce Şah İsmail, nehri geçip, Herat ve bütün Horasan'ı Üzbeklerden kılıç zoruyla geri alıp, kardeşi Sam Mirza'yı Herat valisi olarak bırakınca, kardeşi bu mutluluğu kutlamak için bir kitap hazırlatmış ve Emir Hüsrev'in Delhi Sarayı'nda tanık olduğu benzer bir efsaneyi anlatır Yıldızların Buluşması adlı kitabım yeniden yazdırıp resimletmişti. Bu kitaptaki bir resim, efsanelerden işittiğim gibi, bir nehir kenarında buluşup zaferlerini ve buluşmalarını kutlayan iki hükümdarı gösteriyordu ve iki hükümdarın yüzü hem kitabın hikâye ettiği Delhi Sultanı Keykubat ile babası Bengal+ Hükümdarı Buğra Han'a, hem de kitaba vesile olan Şah İsmail ile kardeşi Sam Mirza'ya benziyordu. Hangi hikâyeyi aklımda tutup resme bakarsam, sultan çadırında o hikâyenin kahramanlarının yüzlerinin belirdiğine iyice emin olunca, Allahıma bu mucize sayfayı bana görme fırsatını verdiği için şükrettim.”¹⁶⁵

“Yine aynı efsane zamanın büyük üstatlarından Şeyh Muhammed'in yaptığı bir resimde, padişahına duyduğu hayranlık ve sevgi aşk mertebesine ulaşmış bir fakir kul, sultanı çevgân oynarken belki top bana doğru gelir de yerden kapar ona veririm umudu ve sabırla uzun uzun beklerken gerçekten top kendisine yaklaşıncı yerden onu alıp padişahına verirken resmedilmişti.”¹⁶⁶

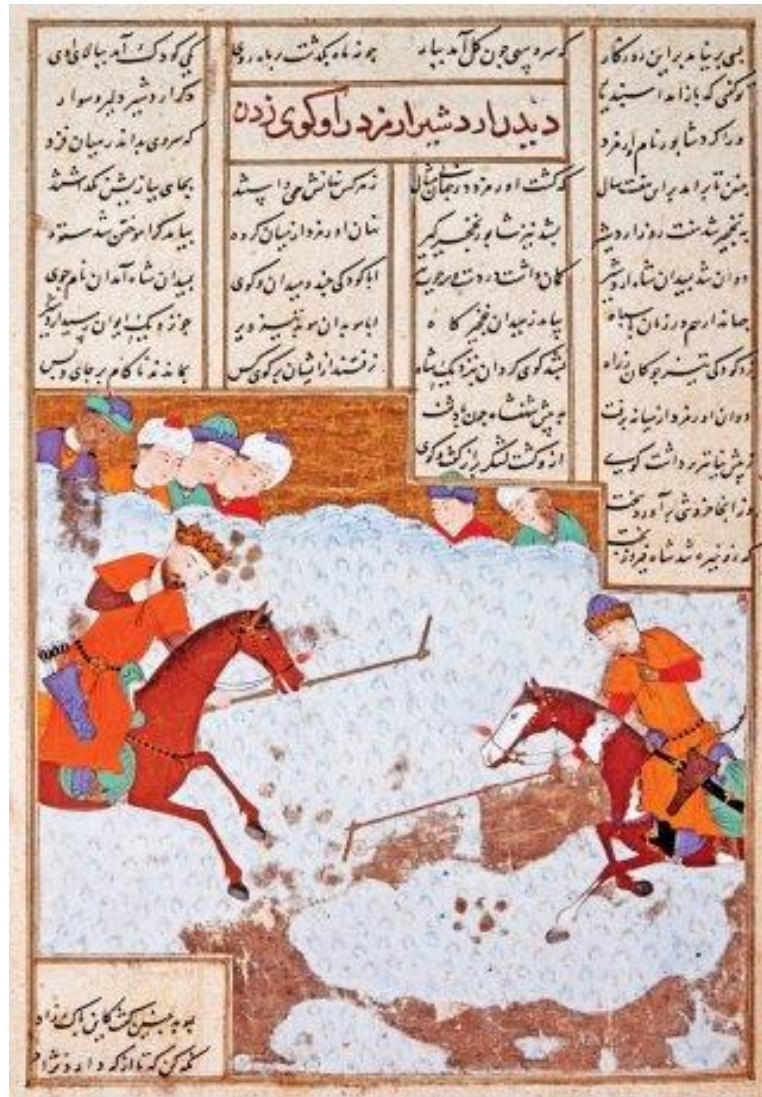
Romandan alınan bu iki alıntıyı okuduğumuzda roman kahramanı Kara'nın Enişte'si ile birlikte bir kitaba baktıklarını görürüz. Bu iki alıntıda da çevgân oyunundan bahsedildiğini görürüz. Bilindiği üzere çevgân, at üstünde değnekle karşılıklı iki grup (takım) arasında dört köşe bir sahada oynanırdı. Çevgân oyununun iki çeşidi vardır. Kepçe ile oynanana “kepçe polosu”, çekiçle oynanana “çekiç polosu” denirdi. Kepçe polosu daha çok Japonya, Çin ve Hindistan gibi Uzakdoğu ülkelerinde oynanırdı. Oyuncular at sırtında ellerindeki değneklerle sürdükleri topu hedeften geçirerek sayı yaparlardı. Takımlar genellikle dörder kişiden oluşursa da bu sayı oyun alanının büyüklüğüne göre artabilirdi. Takımlardan birinin diğerine üstünlük sağlaması, yedi topu “amaç”tan (kale) geçirmekle gerçekleşirdi. Oyunda kullanılan ucu eğri ve hafif değnekler 1,20 veya 1,50 m. uzunluğundaydı. Toplar 10-15 cm. çapında olup söğüt veya akça ağaç budağından yapılırdı. Ayrıca küçük bir çakıl taşının çevresine pirinç samanı sarılarak üzeri bir deri ile kaplanmış toplar da kullanılırdı. Her iki takım için de tek hedef (kale) vardır. Çevgân oyuncusuna çevgânbaz, değnekle çevgân topuna vurana çevgânzen, oyun takımına hizmet edenlere ise çevgâNDAR denirdi. Bu son tabir saray hizmetlileri arasında bir görev ve unvan olarak da kullanılmıştır. Çevgân

¹⁶⁵ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:381.

¹⁶⁶ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* s:382.

oyununu gösteren şekilleri ve minyatürleri içine alan eserler de vardır. Nizâmî'nin Hüsrev ü Şîrîn'inde ve diğer bazı eserlerde bu konu ile ilgili minyatürler yer alır.¹⁶⁷

Eski bir Türk oyununun anlatıldığı bu kısımda anlatıcı, gördüğü çevgân oyununu gösteren minyatürlerle roman kurgusunu birleştirir. Aşağıda çevgân oyununu anlatan bir minyatür bulunmaktadır. Bu minyatürü incelediğimizde oyunun görsel olarak bize sunulduğunu görebiliyoruz. Roman kurgusu içerisinde gerçeklikten yararlanan anlatıcı; bu oyun ve bu oyunun gerçek hayattaki karşılığını, bir başka sanat eseri olan minyatürden yola çıkarak bizlere sunmaktadır.



Görsel 30. Çevgan Oyunu¹⁶⁸

¹⁶⁷ FEYZİ HALICI, "ÇEVGÂN", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/cevgan--oyun>

“Çevirdiğim sayfalarda körlük efsane ve meselleri, Allah'ın bir hikmeti, çok sık karşıma çıkıyordu. Şirin'in bir kır gezintisinde Hüsrev'in çınar ağacının dalına asılı resmine bakıp ona âşık olduğunu anlatır ünlü meclisi, çınar ağacının bütün yapraklarını göğü kaplayacak şekilde tek tek göstererek çizen Şirazlı Şeyh Ali Rıza, bu resme bakıp asıl konunun çınar ağacı olmadığı söyleyen bir budalaya cevap olarak, nakışta asıl konunun güzel genç kızın tutkusu değil, nakkaşın tutkusu olduğunu mağrurca kanıtlamak için, aynı çınar ağacını bir pirinç tanesi üzerine, yine bütün yapraklarıyla çizmeye girişmişti. İşe başladıktan yedi yıl üç ay sonra kör olunca büyük üstadın ancak yarısını bitirebildiği pirinç üzerindeki bu ağacı değil, Şirin'inin sevimli nedimelerinin güzel ayakları dibine mağrurca atılmış imza beni yanıltmıyorsa eğer, kör olan üstadın kâğıt üzerindeki şahane ağacını gördüm elbette. Bir başka sayfada ise İskender'in, Rüstem'in çatal uçlu okuyla kör edilişi Diyarı Hind'in usûllerini görmüş nakkaşların yapacağı gibi, cıvı cıvı ve rengârenk öyle bir resmedilmişti ki, has nakkaşın ezeli derdi ve gizli isteği körlük, bakana bir mutlu şenliğin başlangıcı gibi gözüküyordu.”¹⁶⁹

Hüsrev ile Şirin'in minyatürleri arasında Şirin'in Hüsrev'in resmini görüp âşık olduğu bir görsel anlatılır. Bu minyatürde Şirin, ağaca asılı Hüsrev'in resmini görür ve ona âşık olur. Bu olay çeşitli nakkaşlar tarafından tasvir edilmiştir. Anlatıcı bu meclisin Şirazlı Şeyh Ali Rıza tarafından ötekilerden farklı olarak nasıl çizildiğini anlatmaktadır. Anlatıcıya göre, Şeyh Ali Rıza konuyu çınar ağacı olarak belirlemiştir ancak burada konunun çınar ağacı olmadığını söyleyen birine, buradaki konunun genç kızın aşkının tutkusu değil; nakkaşın tutkusu olduğunu belirtmiştir. Hemen diğer sayfada daha önce örneğini verdiğimiz İskender'in Rüstem tarafından çatal uçlu okla kör edilmesinin yer aldığını görürüz. Genel olarak körlükten bahseden anlatıcı, bir nesneyi çizmek için görmenin gerekli olmadığını söyler. Zaten has nakkaşlar da kör olmak isterler. Bunu istemelerinin sebebi minyatür alanında ustalaşmak ile ilgilidir. Usta ve has nakkaş o kadar çok minyatür yapmıştır. Bunun neticesinde gözleri kâğıda bakmaktan kör olmuştur. Ama bu kör olma olayı onun için sevinilecek bir şeydir çünkü kendisi artık has bir nakkaştır. Nitekim romanın ilerleyen kısımlarında bir nakkaşın kendi kendini Behzad'ın iğnesiyle kör edişini de görürüz. Romanda, 16. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan üstat nakkaş Mirek'in de nakış sanatını bu açıdan yorumladığına işaret edilir. Bazı nakkaşlar kör olmaktan korkarken Mirek, körlüğü, “Allah'ın en büyük ihsanı” olarak kabul etmiştir. Zira hünerinin ve yıllar boyu çalışmasının karşılığını, Allah'ın kendisine körlük bahşederek vereceğine inanmıştır. Bundan dolayı üstat; tırnak, pirinç ve saç

¹⁶⁸ Çevgân oyununu gösteren bir minyatür: Firdevsî, *Şehnâme*, İÜ Ktp., FY, nr. 1406, vr. 131^a

¹⁶⁹ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:383.

teli gibi küçücük cisimler üzerine nakşetmekten imtina etmemiştir. Gün boyu çalışarak körlüğe hızla yaklaşmış, böylece dilediği gibi kör olmuştur. Kara, Üstat Mirek'in bu tutumunun Tebriz'de örnek alındığını, ihtiyarlamalarına rağmen hâlen kör olmamış sanatkârların kör taklidi yaptıklarını belirtir. Zira nakış sahasında kabul gören yaygın bir inanişâ göre usta bir sanatçı, elli yıl süresince naksettikten sonra kör olur. Olmayanlara ise şüpheyile bakılır. Bahis konusu olan nakkaşın hem Allah'ın ihsanından pay almadığı hem de yeterince azimle çalışmadığı düşünülür. Bundan dolayı böyle nakkaşlar kendilerinden utanır, hünersiz olarak damgalanmaktan korkarak âleme kör gibi bakarlar. Hatta karanlıkta aynalar karşısına geçip kör taklidi yapmaya çalışırlar.¹⁷⁰

“Bakın şuna,” dedim çok daha sonra yeniden kendimi tutamayıp ve onlara aşktan, dostluktan, bahardan, mutluluktan söz açan her gazel kitabına girebilecek harika bir resim gösterdim. Bütün renkleriyle açmış bahar ağaçlarına, Cennet misali bahçenin servilerine ve bu bahçede oturup şarap içip şiir okuyan âşıkların mutluluğuna bakıp küf ve toz kokan soğuk Hazine odasında bahar çiçeklerinin ve mutlu âşıkların teninin yumuşacık kokusunu duyar gibi olduk. “Âşıkların kollarını; güzel çıplak ayaklarını, duruşlarındaki zarafeti, çevrelerinde uçan kuşların keyfini bu kadar kalpten yakalayan nakkaşın arkadaki servi ağacını yapısındaki kabalığa bakın!” dedim. “Huysuzluğu ve kavgacılığı yüzünden her resmi yarıda bırakan, o resimden ne anlar, diye bütün şahlarla, hanlarla kavga edip, hiçbir şehirde duramayan Buharalı Lutfi'nin resmidir bu. Kavga ede ede, bir şahın sarayından diğerine şehir şehir gezip, kitabı için çalışmaya degecek hükümdar beğenemeyen bu büyük üstat, en sonunda çıplak dağlara hükmeden silik bir beyin nakkaşhanesine bağlanmış ve ülkesi belki küçük, ama han nakıştan anlıyor, diyerek hayatının son yirmi beş yılını orada geçirmişti.”

Burada anlatıcı, Buharalı Lutfi ve onun minyatürlerinden bahsetmektedir. Lutfi Abdullah, 1595 tarihinde nakkaşbaşı olmuştur. III. Murad için daha evvel 1575 ‘te Arapça bir *Acaib'ül Mahlûkat* yazmasını nakş-ü tasvir ettiği göz önüne alınarak Siyer-i Nebi ciltlerindeki minyatürlerin nakkaşbaşı Lutfi Abdullah ile yardımcıları tarafından yapılmış olduğu sonucuna varılmaktadır. Siyer-i Nebi'nin elinde bulunan ciltlerinde 613 minyatür vardır ve bilinmeyen ciltteki 201 minyatürle birlikte 814 minyatüre ulaşmaktadır. Bütün bu minyatürlerin Lutfi Abdullah tarafından yapılmadığı tahmin edileceği gibi, bu durum ayrıca elde bulunan vesikalarla da desteklenmektedir. Minyatürlerin, başnakkaşdan başka, şakirtler ve diğer nakkaşlar

¹⁷⁰Büşra Sürgit, *Orhan Pamuk'un Romanlarında Klasik Kitap Sanatları*, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/49932>

tarafından yapıldığı başarılı olanların Lutfi Abdullah'ın eserleri olduğu söylenebilir. Nakkaşlar, hattatlar gibi, eserlerine ketebe koymadıkları için Lutfi Abdullah hakkında bilgimiz yoktur ve en başarılı minyatürlerin onun elinden çıkmış olacağı da bir tahmindir. Ancak *Acaib ül Mahlukat*'ı resimlediği 1575 tarihinde tanınmış bir nakkaş olduğu ve 1595 de has nakkaşlık pâyesine eriştiği ve adına 1607'de, son defa rastlandığı bilinmektedir.¹⁷¹

Romanın ilerleyen kısımlarında anlatıcı, murakkalara bakmaya katili bulmak için devam eder. Bir sayfasında kırmızı dudaklı, ince belli bir Acem oğlanı görür. Bir sonraki sayfada bir aşığın, aşk acısından ve sevdiğine onu ispatlamak için koluna yaptığı üç küçük ve derin aşk işaretinden bahseden anlatıcı bununla ilgili bize bilinen bir görseli hatırlatır. Pera'da yer alan Fransız elçiliğinin, Türkiye'deki ilginç şark manzaralarını resmetmekle görevlendirdiği Valenciesli Jean- Babtiste Van Mour'un "*Aşkını Kanıtlamak İçin Metresinin Önünde Kolunu Şişleyen Türk Aşığı*" adlı tablosunu bu duruma örnek verebiliriz. Görselde gördüğümüz gibi âşık ona olan sevgisini kanıtlamak için koluna şiş batırır. Orhan Pamuk'un aşağıda alıntısını vereceğimiz *Benim Adım Kırmızı* romanının bu kısmında da benzer bir sahne mevcuttur.

"Padişahımız için yıllardır savaş ve şenlik resimleri nakşettiğim için resmedilebileceğini ruhumun sessizce unutmakta olduğu o zarif ve ince duyguların âlemine bu keder ve utançla girdim. Bir murakkada, tıpkı o sıra benim yaptığım gibi, kucağında bir kitap tutan kırmızı dudaklı, ince belli bir Acem oğlanı gördüm de altın ve iktidar düşkünü şahların unuttuğu şeyi, bütün güzelliklerin Allah'ın olduğunu hatırladım. Bir başka murakka sayfasında, İsfahanlı genç bir üstadın çizdiği, birbirine âşık iki harikulade güzel genci, kendi güzel çıraklarımın nakış aşklarını hatırlayarak göz yaşlarıyla seyrettim. Kiraz dudaklı, badem gözlü, hokka burunlu fidan gibi güzel kız, kendi gibi küçük ayaklı, saydam tenli, ince ve pazısız delikanlının, teni insanda öpme ve ölme isteği uyandıran narin kolunu ihtimamla soymuş, ve güzelim kolun içine aşkının gücünü ve kıza olan bağlılığını ispatlamak için delikanlının ateşle kendini yakarak yaptığı üç küçük ve derin aşk işaretini, üç güzel çiçeğe bakar gibi hayranlıkla seyrediyordu."¹⁷²

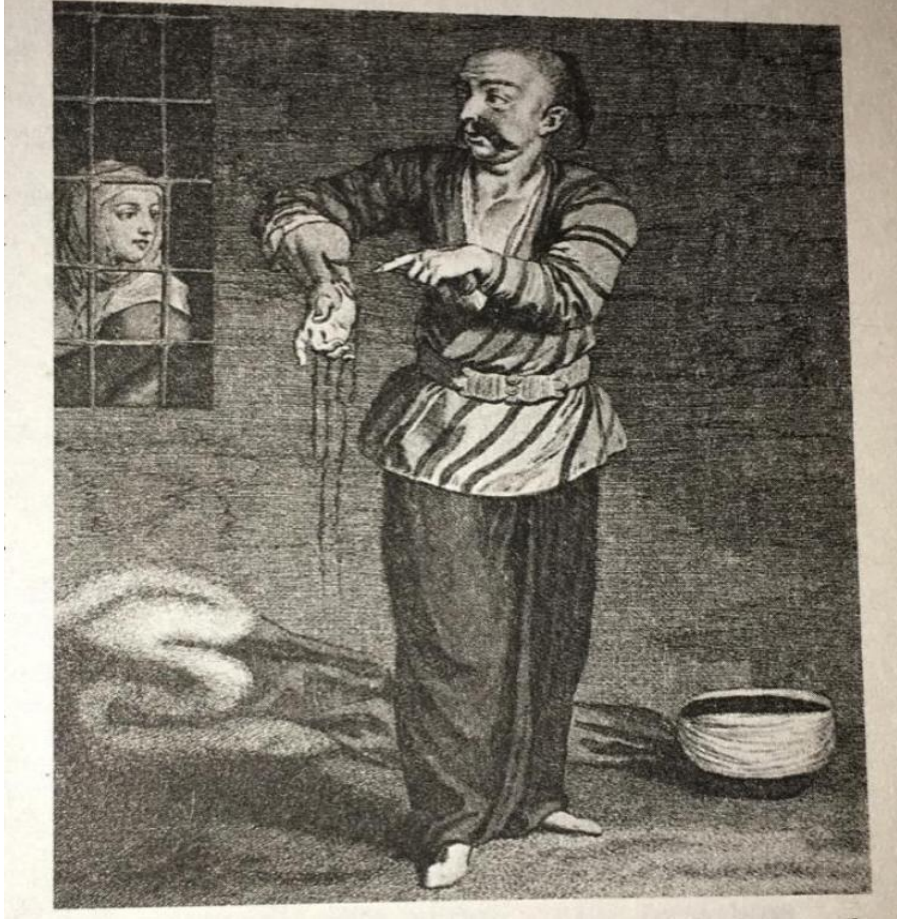
Bu sahneden hareketle romanın kurgu bakımından ilerlemesi ve nakkaşların yaptığı minyatürlerden yola çıkarak roman kahramanı Kara'nın katili bulma çabası

¹⁷¹ Nihat Boydaş, *Nakkaş Lutfi Abdullah*, ayrıntılı bilgi için bakınız:

<http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/1458/Boyda%c5%9f.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

¹⁷² Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:387.

içerisinde birçok minyatür de görmekteyiz. Ancak burada bu minyatürün ekfrastik bağlamda birebir aynısını bulmak zorunda değiliz, burada anlatıcının yapmak istediği kendi gördüğü görseli bizim de görsel hafızamıza yerleştirerek ya da daha önce var olan bir sahneyi canlandırarak roman kurgusunu oluşturmak için bir parça olarak kullandığını görürüz.



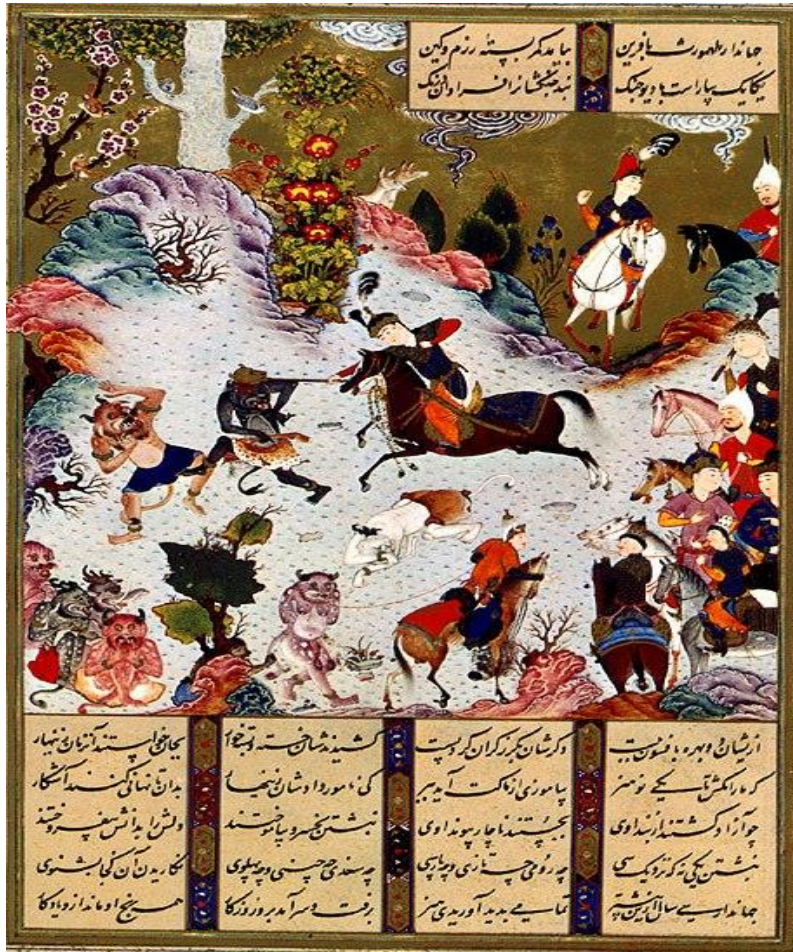
Görsel 31. Aşığın Kendini Şişlemesi ¹⁷³

Bu görsel Atilla Şentürk'ün *Osmanlı Şiir Antolojisi* kitabından yer alan bir resimdir. Resimde görüldüğü gibi âşık sevgilisine onu sevdiğini kanıtlamak için koluna şişler geçirmekte ve sevgilisi için acı çekmektedir. Pencereden bakan sevgili de bu hareketten etkilenip ona bakmaktadır. Bu görsel ve bu satırlar romandaki ekfrasisin göstergeleridir.

¹⁷³ A. Atilla Şentürk, *Osmanlı Şiir Antolojisi*, YKY, 8. Baskı, İstanbul, Mart 2016, s:241. Resmin orijinali *Recueil de Cent Estampes Representant du Differentes Nations du Levant*, Paris 1714 s:43.

“2. Kitabın beş altı resimde bir beliren harikalarına (Tahmuras daha sonra barış sırasında kendisine alfabeyi, Yunancayı ve çeşit çeşit dilleri öğretecek şeytanların ve devlerin kafalarına gürzünü ne de kararlılık ve zarafetle indiriyordu!) bir köşelerinde Behzat'ın çizdiği bir ele rastlarım diye dikkat kesilmekten veremiyordum kendimi.”¹⁷⁴

Anlatıcı romandaki minyatürlerde bir yandan katile ait bir “iz” sürerken bir yandan gördüğü görselleri bize aktarmaya devam etmektedir. Bu kısımda da Tahmuras’ın devlerle mücadelesine değinmiş olan anlatıcı gördüğü görseli bize kelimelerle aktarmıştır. Görselin sözel bir şekilde ifade edilmesini ekfrasis tekniği bağlamında değerlendirebiliriz. Söz konusu metne ait görsel aşağıda yer almaktadır.



Görsel 32. Tahmuras’ın Devlerle Savaşı¹⁷⁵

¹⁷⁴ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:391.

¹⁷⁵ <https://en.wikipedia.org/wiki/Tahmuras>

Temsilde de görüldüğü gibi metinde aktarılan olayların birebir boyalarla yansımaları görmektediriz. Tahmuras¹⁷⁶atının sırtında devlerle ve şeytanlarla savaşmakta ve onları yenilgiye uğratmaktadır.

“1.Burun delikleri alçak katilin çizdiğine benzer bir ata, Rüstem'in Turan'da at hırsızlarının peşindeyken rastladığı renk renk atlar; Arap Sultanı izin vermeyince Feridun Şah'ın Dicle nehrini yüzerek geçen harika atları; babalan birine uzaktaki Rum ülkesini, ötekine daha da uzak Çin ülkesini bırakırken en küçük oğlan İreç'e en güzel ülke İran'ı bıraktı diye küçük kardeşini kıskanan büyük ağabey Tur'un, İreç'in kafasını kallesçe ve haince keserken uzaktan seyreden kederli kır atlar; İskender'in Hazarlar, Mısırlılar, Berberiler ve Tazüerle destekli, zırhlar, demir kalkanlar, kırılmaz kılıçlar ve ıslıl ıslıl miğferler içindeki kahraman ordusunun atları; Allah'ın ona çizdiği kadere başkaldırdığı için durmadan burnu kanayan Şah Yazdgird'i şifalı suyuyla iyi eden yeşil gölün kıyısında beklenmedik şekilde ve Allah'ın adaletiyle öldüren efsane at; ve hepsini altı yedi nakkaşın çizdiği yüzlerce efsane ve hakiki at içinde rastlayamadım; ama önümde, Hazine'deki diğer kitaplara bakmak için daha bir günden fazla zamanım vardı. 2. Son yirmi beş yıl boyunca usta nakkaşların aralarında hep dedikodu konusu olan bir iddia vardır: Bir nakkaşın, Padişah'ın özel izniyle bu ulaşılmaz Hazine odasına girip, bu harika kitabı bulup, açıp, mum ışığında örnek defterlerine pek çok at, ağaç, bulut, çiçek, kuş, bahçe ve savaş ve aşk meclisi örneğini istinsah edip sonra bunlardan yararlandığı... Ne zaman bir nakkaş harika ve harikulade bir şey çizse, onu kıskanan ötekiler bunu söylerdi. Biraz da, Tebriz'den, Acem işi diye küçümsemek için. O zamanlar Tebriz, Padişahımızın ülkesi değildi. Benim hakkımda da söylendiğinde haklı bir öfke ve gizli bir gurur duyduğum bu iftiraya, başkaları hakkında söylendiği zaman ben de inanmışımdır. Şimdi, tuhaf bir şekilde, yirmi beş yıl önce bu kitaba bir kere bakan biz dört nakkaşın onu o gün hafızamıza nakşedip, bütün bu yirmi beş yıl boyunca kafamızda değiştire değiştire hatırlayıp, padişahların kitaplarına nakşettiğimizi kederle gördüm. Bu kitabı ya da diğerlerini hazinesinden çıkarıp da önümüze koymayan evhamlı padişahların acımasızlığına değil, kendi nakış âlemimizin ne kadar da kısıtlı olduğuna

¹⁷⁶ Tufan olacağını önceden öğrenip eşyalarını özel bir binada saklayan dev Ahriman'ın sırtına binerek 10 yıl boyunca dünyayı dolaşan efsanevi İran kralıdır aynı zamanda da Cemşid'in kardeşidir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: <http://ozhanoturk.com/2017/11/05/pers-mitolojisi-sozlugu-k-z/>

kederleniyordum. İster Heratlı büyük üstatlar olsun, ister Tebrizli yeni üstatlar olsun, Acem nakkaşları biz Osmanlı nakkaşlarından daha mükemmel resimler ve harikalar naksettiler. Bir an iki gün sonra benimle birlikte bütün nakkaşlarım işkenceden geçse iyi olur diye düşündüm ve önümde açık duran resimde elimin altına ilk gelen yüzün gözlerini kalemtraşımın ucuyla acımasızca kazıdım. Hint elçisinin getirdiği damalı tahtayla taşlara bakıp satranç oyununu öğrenen, öğrenir öğrenmez usta Hintli'yi yenen Acem bilginin hikâyesiydi bu! Acem yalanı! Satranç oynayanların, onları seyreden Şah'ın ve adamlarının da gözlerini teker teker kazıdım. Sayfaları geriye çevirip acımasızca savaşıyan şahların, şahane zırhlar içindeki gösterişli orduların askerinin, yerlerdeki kesik başların da gözlerim teker teker acımasızca kazıdım. Bu işi üç sayfaya yaptıktan sonra kalemtraşımı kuşağıma soktum.”¹⁷⁷

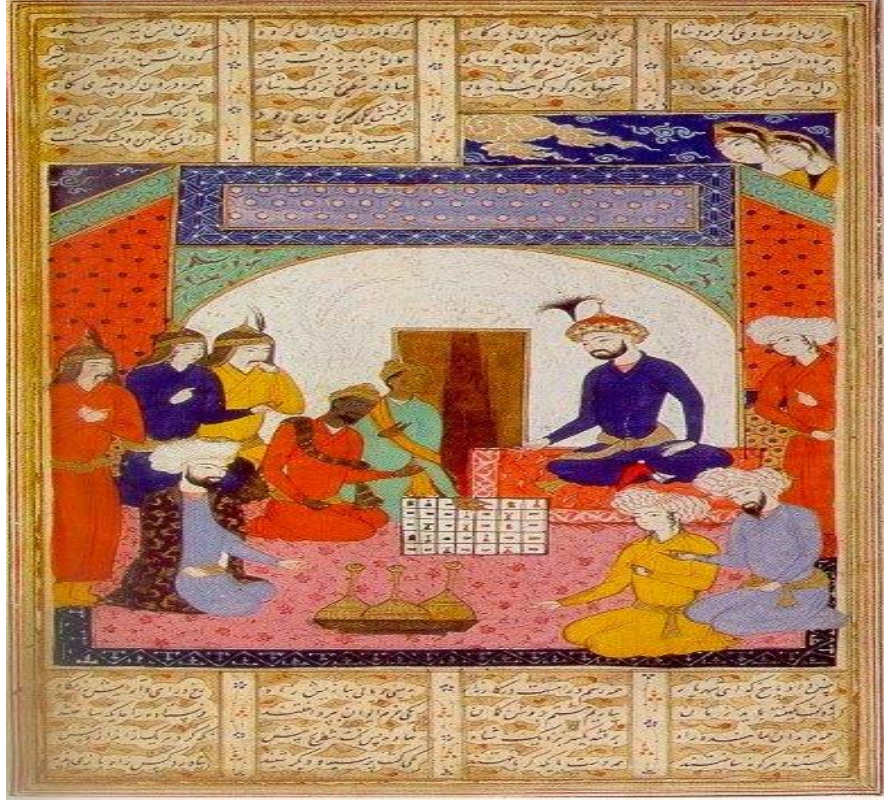
Atın burun deliklerinden hareketle katilin peşinde olan roman kahramanı Kara, birçok resme bakarak bu işareti aramaya başlar. Aradığı minyatürler arasında gördüklerini de tek tek okuyuculara kelimelerle aktarır. Bu atlardan birincisi, Feridun Şah'ın Dicle Nehri'ni yüzerken geçerken ona bakan atlardır. İkincisi, Tur'un kardeşi İrec'in kafasını keserken¹⁷⁸ bu durumu uzaktan seyreden kederli atlardır. İskender'in atları anlatılan bir başka minyatürde yer alır. Sonrasında Şah Yazgird'i¹⁷⁹ öldüren efsane atı görür. Bu görme neticesinde anlatıcı bize gördüklerini sözel olarak ifade eder ve okuyucunun kendi gördüklerini bu ifadelerle daha rahat anlamasını hedefler. Metnin ikinci kısmında ise padişahın gizli hazinesindeki henüz hiçbir nakkaş tarafından görülmemiş olan minyatürlerden bahseden anlatıcı, bu minyatürlerle ilgili kendi görüşlerini bizimle paylaşır. Bir nakkaşın, diğerlerinden farklı ve güzel bir çizim gerçekleştirirse onun diğer nakkaşlar tarafından-kıskançlık neticesinde- Acem işi diye küçümsendiğini görürüz. Aynı zamanda Tebriz'de bu minyatürlerin çizildiği zaman Osmanlı Devleti'nin henüz orayı fethetmediğini de bu satırlardan anlıyoruz. Burada da bize ait olmayan sanatın, güzel bile olsa Türk nakkaşlar tarafından

¹⁷⁷ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s:392,393.

¹⁷⁸ 500 yıl yaşadığı rivayet edilen Feridun; Selm, Tûr ve İrec adlı üç oğlunu Yemen şahının kızları ile evlendirir ve ülkesini bu üç oğlu arasında bölüştürür. İran'ı İrec'e, Turan'ı Tûr'a ve Rûm'u da Selm'e verir. Tûr ve Selm kıskançlıklarından İrec'i öldürürler. Feridun İrec'in intikamını almayı torunu Menûçîhr'e bırakır. Menûçîhr amcalarını öldürür ve İran padişahı olur. Ayrıntılı bilgi için bakınız: TAHSİN YAZICI, "FERİDUN", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/feridun> (16.04.2020).

¹⁷⁹ İran'ın on altıncı Sasani kralıdır. Ayrıntılı bilgi için bakınız: https://en.wikipedia.org/wiki/Yazdegerd_II

beğenilmediği görürüz. Anlatıcı kişi, hemen sonrasında kendince bir itirafta bulunup daha güzel resimler çizdiklerini söyler. Bu sözlerinden sonra önüne çıkan bir minyatürden bahseder. Bu minyatürde Hintli bir ustanın acemi bir öğrenciye satranç öğrettikten sonra ona yenilmesi konu edilir. Padişah onları izlemektedir. Bu yalan karşısında dayanamayan anlatıcı, kalemtıraşını çıkartıp bu yalan neticesinde çizilmiş kişilerin gözlerini oyar ve bu yalanın karşılığında intikamını alır.



Görsel 33. Satranç Oyunu¹⁸⁰

Görselde görülen minyatürde, anlatıcının bu minyatürü kelimelerle benzer şekilde yansıttığını söyleyebiliriz. Çizilme tarzından ve ten renginden Hintli olduğunu anladığımız bir kişi, karşısındaki kişiyle satranç oynamaktadır ve Şah da onları seyretmektedir. Burada da gerçek/yaşanan dünyada rastlayabileceğimiz bir sanat eserinin ekfrastik bağlamda bu romanda yer aldığını görüyoruz. Roman kurgusu bağlamında anlatıcı, minyatüre zarar verdiğini söylemektedir ancak minyatürde bu türden bir zararı görmüyoruz. Zarar verme olayı da yazarın zihnindeki bir kurgunun parçasıdır.

¹⁸⁰ <https://twitter.com/muradcobanoglu/status/815881205941944320/photo/1>

“Gözleri ne benim gözlerime bakıyordu, ne de önündeki sayfaya. Arkalardaki, erişilmeyecek kadar uzak bir yerdeki beyazlığa bakıyordu sanki. Önündeki Şehname sayfasında, İran ve Turan orduları, bütün güçleriyle birbirlerine girmiş, atlar omuz omuza çarpışırken süvarilerin mızrakları, zırhları delip vücutları parçalanmış, kafası, kolları kopmuş, ikiye ayrılmış kanlı gövdeler yerlere dökülmüş, gözleri dönmüş kahraman savaşçılar bir şenliğin neşesi ve renkleriyle kılıçlarını çekmiş birbirlerini öldürüyorlardı.”¹⁸¹

İran-Turan savaşlarının oldukça sık dile getirildiğini romanda görüyoruz. Bunun sebeplerinden biri de Şehname’de bu savaşlardan oldukça sık bahsedilmesi ve bu savaşlara ait görsel malzemenin de yine Şehname içerisinde yer alması. Anlatıcı kişi de kendi roman kurgusu içerisinde katile ait bir iz ararken karşısına bir minyatür çıkıyor ve bu minyatürü de ekfrastik bağlamda dile getiriyor. Bu minyatürü anlatmaya başlarken bir savaş meydanı ve savaş tasviri yapan anlatıcı, daha sonra bu durumu bir savaş gibi değil de adeta bir şenlikmiş gibi gören askeri bizlere tasvir ediyor. Bu tasvirleri yaparken de bizi adeta o savaş sahnesinin içine götürüp bizim o görseli kendi gözlerimizle görmemizi sağlayacak ifadeler kullanıyor. Bu alıntıya ait görseli aşağıda paylaşıyoruz. Minyatürde görüldüğü gibi bir savaş meydanı vardır ve askerler karşılıklı bir şekilde birbirlerini öldürmektedir. Bir yandan anlatıcının bize anlattığı gibi görselde bir atın üstünde parçalanmış vücut ve kanlı gövdeler vardır. Şehname içerisinde yer alan bu minyatürde İran-Turan savaşlarının anlatıldığı kısımda minyatür yer alır. Askerlerin renkli kıyafetler giymesi ve kılıçlarını birbirlerine çekip birbirleriyle savaşmasını bir şenlik havasında anlatması da bu renkli kıyafetlerin bir sonucu olmalıdır. *Benim Adım Kırmızı* romanında gördüğümüz sözel kısımdaki bir paragrafın, gerçek hayatta karşımıza böyle bir minyatürü çıkardığını görüyoruz. Bu da Orhan Pamuk’un bu sanattan sıkça yararlandığı ve bunu roman kurgusunun içerisine bilinçli olarak yerleştirdiğinin göstergesidir. Bundaki amacı da anlatmak istediği hikâyeyi okuyucusuna daha iyi bir şekilde anlatmaktır.

¹⁸¹ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998 s:398.



Görsel 34. İran-Turan Savaşı¹⁸²

¹⁸² <https://www.pinterest.ca/pin/350225308495306507/>

“Resim içindeki resim, yani Şirin'in kır gezintisinde baktığı Hüsrev'in resmi, hiçbir zaman belirgin değildi. Resim içindeki resim gibi küçük bir şeyi nakkaşlar yeterince iyi çizemediği için değildi bu böyle. Çünkü resimleri yapan nakkaşların pek çoğu, tırnak, pirinç, hatta saç kılı üzerine bile resmedebilecek kadar ince çalışabiliyorlardı. Güzel Şirin'in bakıp âşık olduğu yakışıklı Hüsrev'in yüzünü, gözünü niye onu tanıyabilecek kadar belirgin çizmiyorlardı o zaman? Öğleden sonra bir vakit belki de umutsuzluğumu unutabilmek için, bu sorulan Üstat Osman'a sorarım diye düşünerek elime gelen karmakarışık bir murakka cildinin sayfalarını gelişigüzel çevirirken bir gelin alayını gösterir kumaş üzerine bir resimdeki at dikkatimi çekti. Bir anda kalbim vuruşlarının ahengini şaşırdı. Orada, karşımda, tuhaf burunlu bir at vardı. Üzerinde nazlı bir gelin taşıyordu ve bana bakıyordu. Sanki sihirli at bana bir sır fısıldayacaktı. Bir rüyadaki gibi, bağlamak istedim de sanki sesim çıkmadı.¹⁸³

Hüsrev ile Şirin'in bilinen bu minyatürü, roman boyunca anlatıcı tarafından sürekli dile getirilmekte ve anlatıcının roman içinde yer alan resim ile ilgili görüşleri de yine bu minyatürle dile getirilmektedir. Resmin içindeki resmin belirgin olmadığını söyleyen anlatıcı, bu durumun nedeninin nakkaşların yeteneksizliğinden değil; hepsinin belli bir üsluba göre resim çizmelerinden kaynaklandığını- Nakkaş Osman'la konuşmasından sonra- belirtmiştir. Burada da görsel bir sanat eseri olan minyatürün kurgu içerisine nasıl yerleştirildiğini görmekteyiz. Bundaki amaç, diğer minyatürleri yerleştirmedeki gibi kurguyu daha rahat oluşturmaktır. Okuyucunun gözünün önüne resimleri getirerek okuyucuya anlatmak istediği meseleyi daha rahat aktarmaktır.

Resme baktı. Yüzünde bir ışıltı göremeyince sabırsızlandım. “Atın burun deliği tıpkı Eniştemin kitabı için yapılan at gibi,” dedim. Elindeki merceği atın üzerine getirdi. Burnunu neredeyse sayfaya değdirecek kadar gözlerini resme ve merceğe yaklaştırdı. Sessizliğin uzamasına dayanamadım. “Eniştemin kitabına çizilen alın usûl ve üslubuyla çizilmiş bir at değil bu, gördüğünüz gibi,” dedim. “Ama burnu aynı. Âlemi Çinlilerin gördüğü gibi görmeye çalışmış nakkaş.” Biraz sustum. “Bir düğün alayı. Sanki bir Çin resmi, ama resmedilenler Çinli değil, bizim gibiler.” Şimdi üstadın

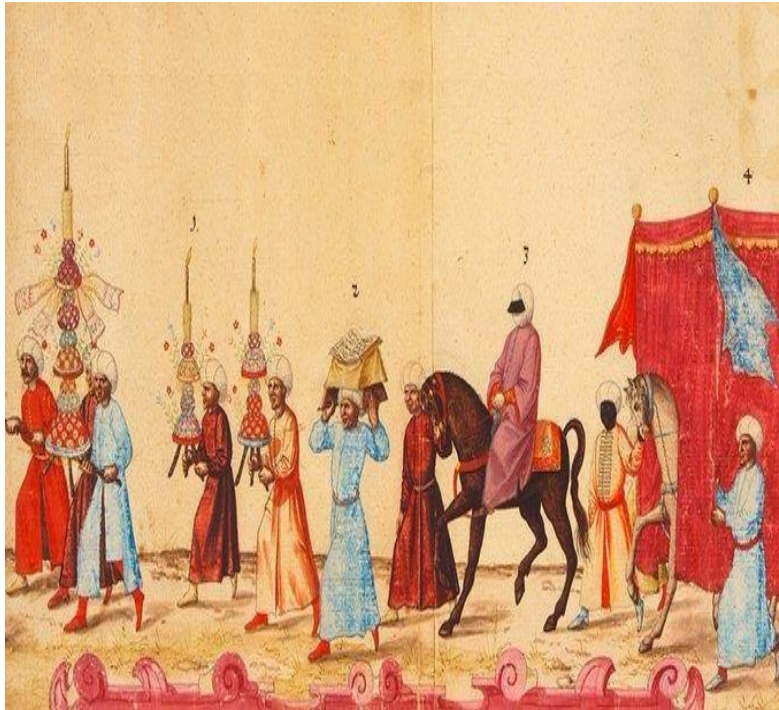
¹⁸³ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998 s:400.

merceği resme, burnu da merceğe yapışmış gibiydi. Görebilmek için yalnız gözlerini değil, başını, boynunun adalelerini, ihtiyar sırtını, omuzlarını bütün gücüyle harekete geçirmişti. Çok uzun bir sessizlik oldu. “Atın burun deliği kesik,” dedi çok sonra nefes nefese. Başımı onunkine yasladım. Yanak yanağa burun deliğine uzun uzun baktık. Bir anda yalnızca atın burun deliğinin kesik olduğunu değil, Üstat Osman’ın görmekte zorlandığını da hüznle fark ettim. “Görüyorsunuz değil mi?” “Çok az,” dedi. “Resmi sen anlat.” “Bana kalırsa bu bir mahzun gelin,” dedim kederle. “Burnu kesik bir kır ata binmiş, kendisine yabancı muhafızlar ve yol arkadaşlarıyla birlikte gelin gidiyor. Erkeklerin yüzü, sert ifadeleri, korkutucu kara sakalları, çatık kaşları, palabıyıkları, kalın kemikleri, yalın ince kumaştan cüppeleri, ince ayakkabıları, ayı postundan börkleri, baltaları ve kılıçları, onların Maverâünnehir’deki Akkoyunlu Türkmenlerinden olduğunu gösteriyor. Gece kandillerin ve meşalelerin ışığında da nedimesiyle yolculuk ettiğine göre önündeki yol çok da uzun olan güzel gelin, belki de mahzun bir Çinli prenses.” “Ya da gelinin güzelliğinin kusursuz olduğunu vurgulamak için nakkaş yüzüne Çinliler gibi beyaz boya sürdüğü gibi, gözlerini de Çinlilerinki gibi çekik çizdi de biz onu şimdi Çinli sanıyoruz,” dedi Üstat Osman.¹⁸⁴

Bu satırlarda daha önce katile ait bir “üslup kusuru” bulan Kara ve Enişte’si, çeşitli minyatürlere bakarken bir gelin alayını resmeder minyatür görürler. Bu minyatürde de atın burun deliklerinin kesik olduğunu ve bunda katile ait bir iz olduğunu düşünürler. Sonrasında Kara, Enişte’sine bu resmi gösterir ve Enişte’si resimde anlatılanları tam göremez ve devreye Kara girer. Devreye Kara’nın girmesiyle ekfrasis tekniğinin bir kez daha romanda ortaya çıktığını görürüz. Çünkü Kara’nın yapması gereken şey kelimelerle görsel bir sanat eseri olan minyatürü canlandırmaktır. Bu canlandırmayı yaparken de Kara, anlatıma gelinden başlar. Gelinin mahzun olduğunu, burnu kesik bir kır aat bindiğini ve kendisine yabancı muhafızların eşlik ettiğini söyler. Daha sonra erkekleri anlatmaya başlar. Onları, sert yüz ifadelerine korkutucu sakal ve bıyıklara sahip bir şekilde bize ekfrastik bir biçimde tasvir eder. Daha sonra kıyafetlerinden yola çıkarak onlar hakkında bir çıkarımda bulunur. Onların Maverâünnehir Türkmenleri olduklarını söyler. Anlatıcının roman kurgusuna yerleştirdiği bu minyatürün gerçek olmakla birlikte

¹⁸⁴Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:401.

birtakım kurgusal yönleri de vardır. Örneğin resimdeki gelinin hüznü olduğunu söyleyen anlatıcının bunu bilmesine imkân yoktur çünkü gelinin başı açık değildir ve yüzü seçilemez. Buradaki durum kurgunun parçasıdır. Öte yandan diğer unsurların da doğru olduğunu aşağıdaki görsele bakarak anlayabiliriz. Bu görselin anlatıcının anlattığı türde bir görselle aynı olması zorunlu değildir çünkü ekfrasisite önemli olan bu görselin hayalimizde canlanmasıdır. Bu görselde romanda anlatıldığı gibi bir kır at gelini taşımaktadır ve muhafızların yabancı olduğu da görselden anlaşılmaktadır. Öte yandan önden giden kişilerin ellerinde bir meşale bulunmaktadır ve bu da yine romanda söz konusu edilen minyatürle ilgi ayrıntılardan bir tanesidir. Bununla birlikte bürk, balta ve kılıç resimde görülmemektedir. Bu da yine kurgunun bir parçasıdır. 1581'e ait olan aşağıdaki bu görsel bir Osmanlı gelin alayını göstermektedir. Kır atın burnuna dikkatlice bakıldığında bu kesik görülmektedir. Buradan hareketle bu görselin metinde sözel olarak yer aldığını söyleyebiliriz. Buraya görselin sözel olarak konma amacı kurgu gereği katili yakalamak için bir adım daha atmaktır. Anlatıcı da bu bilgileri okura verirken ekfrasis tekniğinden yararlanır.



Görsel 35. Gelin Alayı¹⁸⁵

¹⁸⁵ <https://www.pinterest.co.uk/pin/707135578967943478/>

Kederli gelinimizin resmedildiği tarzda resmedilmiş güzel Çinli kızlar gördük, bir bahçede toplanmış tuhaf bir ud çalıyorlardı. Çin evleri, uzun yolculuklara çıkmış hüznü kervanlar, bozkır ağaçları, eski hatıralar kadar güzel bozkır manzaraları gördük Çin usulünce kıvrım kıvrım kıvrılan ağaçlar, bütün gücüyle açmış bahar çiçekleri, bu dallarda şen şakrak mutlu bülbüller gördük Horasan usûlü çadırına oturup şiirden, şaraptan ve aşktan söz eden şehzadeler, harika bahçeler, kollarının üzerinde harika bir şahin nefis atlarının üzerinde dimdik ava çıkan yakışıklı beyler gördük. Sonra sayfalar arasından sanki bir Şeytan geçti de, resimde kötülüğün, çoğu zaman, akıllılık olduğunu hissettik. Ejderhayı devasa mızrağıyla öldüren kahraman şehzadenin hareketine alaycı bir şey katmış mıydı nakkaş? Şeyhin huzurunda ondan şifa bekleyen zavallı köylülerin yoksulluğundan bir haz almış mıydı? Çiftleşirken birbirlerine kilitlenen zavallı köpeklerin hüznü gözlerini çizerken mi daha çok keyif alıyordu, yoksa onlara bakıp gülüşen kadınların açık ağızlarını şeytanca bir kırmızıyla renklendirirken mi? Nakkaşın şeytanlarının kendisini de gördük sonra: Heratlı eski üstatların, Şehname nakkaşlarının da pek çok kereler çizdiği cinlere ve devlere benziyordu bu acayip yaratıklar, ama nakkaşın şakacı hüneri onları daha kötücül, daha saldırgan ve daha insan gibi kılmıştı, insan boyunda, ama eciş bücüş vücutlu, budak budak boynuzlu, kedi kuyruklu, korkunç şeytanlar görüp güldük. Kaşları gür, ablak yüzlü, koca gözlü, sivri dişli, sivri tırnaklı ve koyu renkli derileri ihtiyarlarinkiler gibi kıvrım kıvrım çıplak şeytanlar, ben sayfaları çevirdikçe, birbirleriyle dövüşüp güreşmeye, kocaman bir atı çalıp tanrılarına kurban için götürmeye, sıçrayıp oynamaya, ağaçları kesmeye, güzel sultanları lahtı-revanıyla kapıp kaçırmaya, ejderhaları yakalamaya, hazineleri soymaya başladılar. Çeşit çeşit nakkaşın kalem değdirdiği ciltte, şeytanları resmeden nakkaş Siyah Kalem'in de saçları kazınmış, üst baş perişan, demir zincirler takmış, elleri âsalı Kalenderi dervişlerini çizdiğini ben anlatınca Üstat Osman benzerlikleri tek tek tekrarlattırıp beni dikkatle dinledi.¹⁸⁶

Kara, romanın ilerleyen sayfalarında Üstat Osman'la beraber minyatürlere bakmaya devam etmektedir. Gördüğü görselleri hem Üstat Osman'a hem de okurlara aktarmaktadır. İlk görsel Çinli kızların bir bahçede oturup ut çalmasını anlatır. İkinci

¹⁸⁶ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:402.

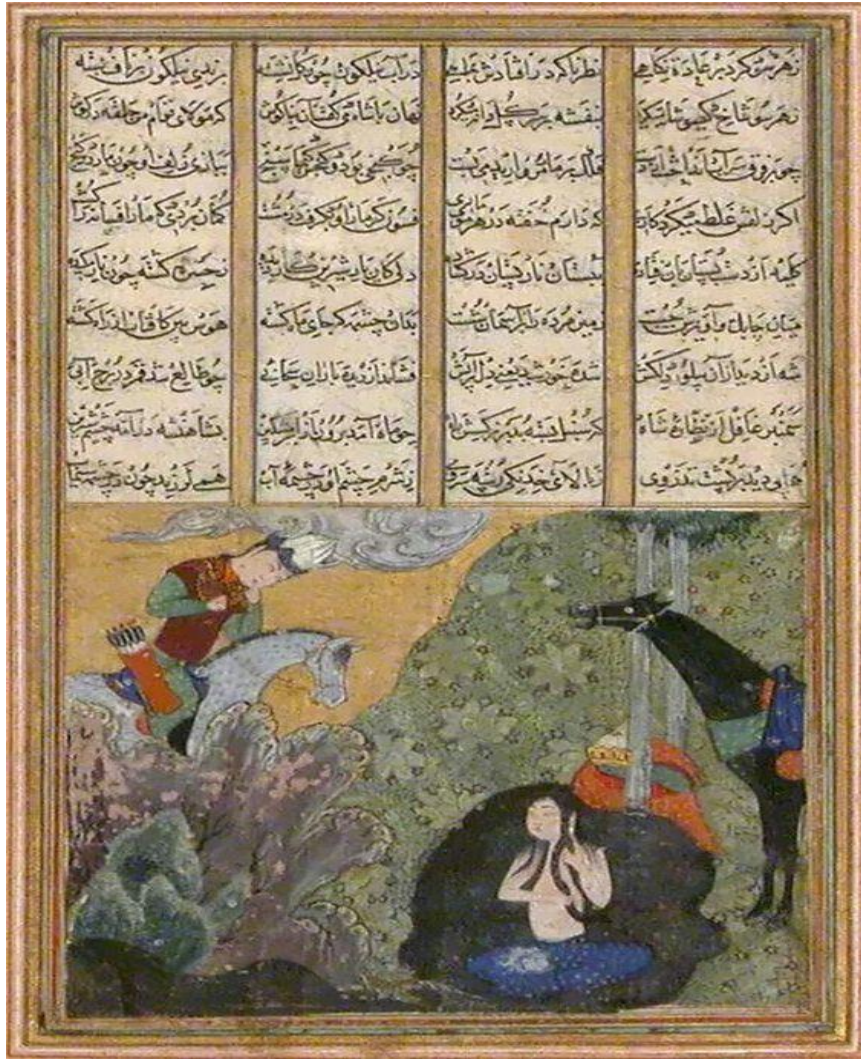
görselde Çin manzara resimlerinden ve Çin usulünden bahseden anlatıcı bu usulde yer alan kıvrım kıvrım dağlardan bahsederek bu usulün özellikleri hakkında bize bilgi verir. Daha sonra hayvan minyatürlerinden bahseden anlatıcı, burada hayvanlara hayretle bakan insanların olduğunu söyler. Daha sonra nakkaşların şeytanları nasıl çizdiğini söyleyen anlatıcı, onları; eciş bücüş boyutlu, boynuzlu, kedi kuyruklu ve daha saldırgan çizildiğini aktarır. Sayfaları çevirdikçe resmedilen bu şeytanların harekete geçip “canlandığını” ve bu canlanma neticesinde şeytanların yaptıkları eylemleri aktarır. Burada canlanma mevzusu önemlidir. Tezimizin temel konusu olan ekfrasis de bir görselin okur gözünde canlandırılarak okurun metni ve anlatılan meseleyi daha rahat kavramasını sağlar. Burada da şeytanlara kelimelerle bir hareket verildiği görülmektedir. Resimler birbirinden bağımsız ayrı sayfalarda yer almaktadır ancak kurgu gereği sayfalar çevrildikçe bu resimleri ortak bir noktada buluşturup resimlerden bir olay kurgulanmıştır.

“Çok vakit geçmişti ve aklım karmakarıştı. Sırf içimdeki şeytanları yatıştırmak, kararsızlık cinlerinin dikkatini dağıtmak için sandıklardan çekip çıkardığım ciltlerin resimli sayfalarına uzun bir süre gelişigüzel baktım. Ne kadar çok kişi, erkek kadın, parmağını ağzına sokuyordu! Bir hayret ifadesi olarak son iki yüz yılda Semerkant'tan Bağdat'a bütün nakkaşhanelerde bu hareket kullanılmıştı: Düşmanlarının sıkıştırdığı kahraman Keyhüsrev, Ceyhun nehrinin akıntısını kara atı ve Allah'ın yardımıyla salimen geçerken, onu salına almayan alçak salcı ve kürekçisi parmaklarını hayretle ağızlarına sokuyor. Gümüşü yıllarla kararmış gölde yıkanan ayışığı tenli Şirin'in güzelliğini ilk gören Hüsrev'in parmağı hayretten ağzında kalıyor. Daha bir dikkatle uzun uzun baktıklarım ise, yarı açık saray kapılarında, kale kulelerinin erişilmez pencerelerinde, perdelerin arkasından gözüken güzel harem kadınların ağızlarına soktukları parmaklarıydı: İran ordusuna yenik düşüp tacını kaybeden Tejay savaş meydanından kaçarken, sarayının harem penceresinden güzeller güzeli gözdesi Espinuy kederle ve hayretle parmağını ağzına sokmuş onu seyrediyor ve gözleriyle beni düşmana bırakma diye yalvarıyor. "İrzıma geçti" iftirası üzerine yakalanan Yusuf hücreye götürülürken penceredeki iftiracı Züleyha parmağını şaşmaktan çok şeytanlık ve şehvetle güzel ağzına sokuyor. Bir gazelden çıkma mutlu, ama hüznü âşıklar Cennet misali bir bahçede sevginin ve şarabın gücüyle kendilerinden geçmişken, kötü niyetli nedime, parmağı hayretten çok

kıskançlıktan kırmızı ağzına girmiş, onları seyrediyor. Bu hareket, bütün nakkaşların hem örnek defterlerine, hem de hafızalarına naksettikleri bir kalıp olmasına rağmen, uzun parmak güzel kadının ağzına her seferinde bir başka zarafetle giriyordu.”¹⁸⁷

Bu satırlarda anlatıcı ortak bir hareket etrafında gördüğü görselleri birleştirmiştir. Bu tema, kadınların yahut erkeklerin parmaklarını ağızlarına sokmalarıyla ilgilidir. Bununla ilgili çeşitli görsellerden örnek veren anlatıcı bu görselleri okura kelimelerle aktarmaya başlar. Birinci anlattığı görsel, Keyhüsrev’in atıyla Ceyhun Nehri’ni geçtiğini anlatan bir minyatürdür. Bu görselde Keyhüsrev atıyla nehri geçerken onları salına almayan salcının ve kürekçisinin hayretten parmaklarını ağızlarına soktuklarını görüyoruz. İkinci anlattığı resimde, Hüsrev’in Şirin’i yıkanırken gördüğü bir görselin anlatıldığını görüyoruz. Aşağıda yer alan minyatürde de görüldüğü gibi, Şirin bir gölde yıkanmakta ve Hüsrev atının üzerinde elini hayretle ağzına sokarak Şirin’i izlemektedir.

¹⁸⁷Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:410-411.



Görsel 36. Hüsrev'in Şirin'i Görmesi ¹⁸⁸

Anlatılan üçüncü görselde, İran ordusuna yenilen Tejay'ın savaş meydanından kaçtığını ve karısının da haremden onu izlediğini ve karısının da korku dolayısıyla parmağının ağzında olduğunu bu satırlardan okuyoruz. Anlatılan dördüncü görselde Hz. Yusuf ve Züleyha arasında geçen bir olaydan bahsedilmektedir. Hz. Yusuf, Züleyha'nın "ırzıma geçti" iftirasıyla zindana götürülmektedir. Beşinci görselde ise Cennet misali bir bahçede oturan âşıkların ve kadınlara eşlik eden kötü niyetli nedimleri göstermektedir. Bu minyatürde diğer klasik minyatürlerin aksine nedimenin parmağının ağzına girişini farklı bir şekilde okuyucuya aktarılmıştır.

"Yüzü bir çocuk gibi ışıdı, gülümseyiverdi. "Hüsrev'in atıyla gece Şirin'in kasrının altına gelip onun aşkıyla için için yanarak bekleyişi," dedi. "Heratlı eski üstatların

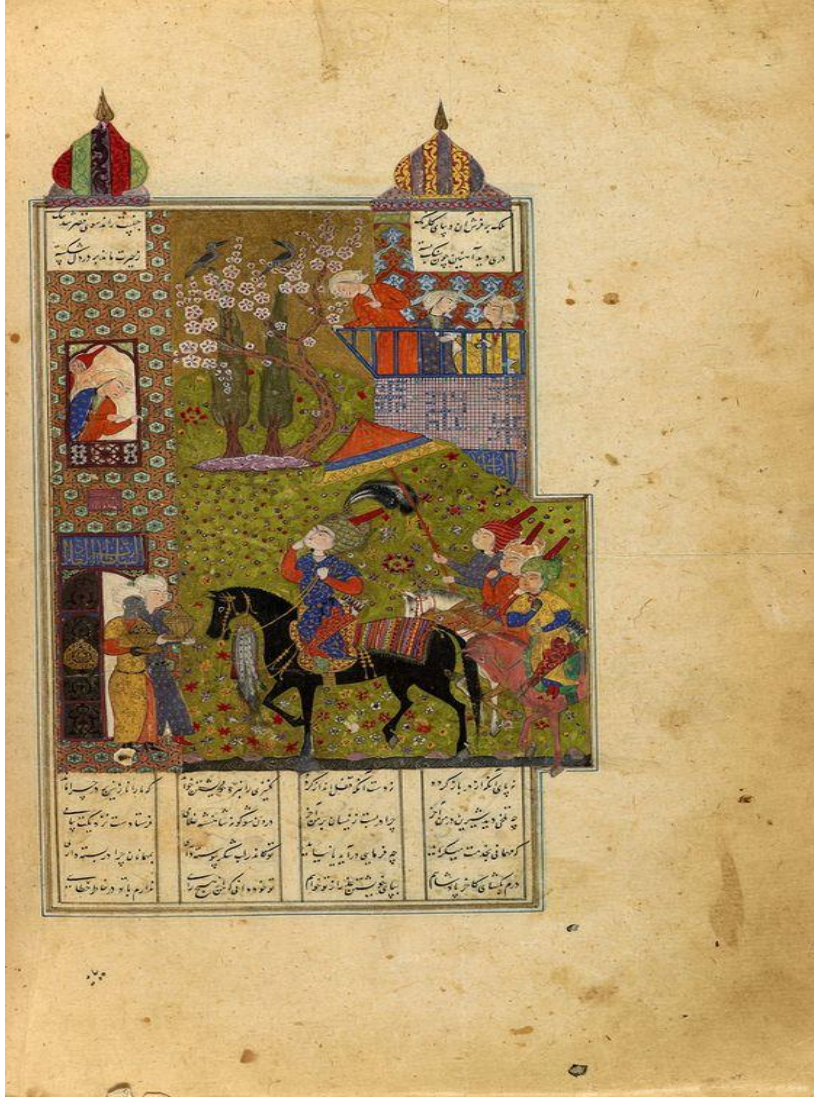
¹⁸⁸ <https://tr.pinterest.com/pin/743727325938626474/>

tarzında.” Şimdi resme görüyormuş gibi bakıyordu, ama merceği eline almamıştı bile. “Gece karanlığında, ağaçların yapraklarının, bahar çiçekleri ve yıldızlar misali sanki kendi içlerinden aydınlanıyormuş gibi tek tek gözükmesindeki güzelliği, duvar işlemelerindeki alçakgönüllü sabrı, altın yaldızın kullanılışındaki kibarlığı, bütün resmin istifindeki narin dengeyi görüyor musun? Yakışıklı Hüsrev’in atı, bir kadın gibi ince ve zarif. Yukarısındaki penceredeki sevgilisi Şirin’in boynu bükük, ama yüzü mağrur. Sanki nakkaşın aşkıyla resmin incecik işlenmiş renklerinden, dokusundan, derisinden sızan ışıklar içinde âşıklar burada sonsuza kadar duracaklar. Görüyorsun, başları nisbeten birbirlerine dönük, ama vücutlarının yarısı da bize dönük. Çünkü içinde durdukları şeyin bir resim olduğunu, bize göründüklerini de biliyorlar. Bu yüzden, bizlerin her zaman gördüğümüz şeylere tıpatıp benzemeye çalışmıyorlar hiç. Tam tersi, Allah’ın hatıralarından çıktıklarını ima ediyorlar. Bunun için orada, o resmin içinde zaman durmuş. Resimle anlattıkları hikâye ne kadar acele de etse, onlar iyi terbiye edilmiş mahcup ve kibar genç kızlar gibi, ellerine kollarına, narin gövdelerine, hatta gözlerine aşırı hiçbir hareket yaptırmadan sonsuza kadar duracaklar. Onlarla birlikte, lacivert gecenin içinde her şey donacak: Gökteki kuş, hem karanlığın içinde, yıldızlar arasında, sevgililerin aceleci kalpleri gibi telaşla uçuyor, hem de orada, bu eşsiz an içinde, göğe çakılmış gibi sonsuza kadar duruyor. Gözlerinin önüne Allah’ın kadife karanlığının bir perde gibi inmekte olduğunu bilen Heratlı eski üstatlar, günler, haftalar boyu hiç kıpırdamadan böyle bir resme bakarak kör olurlarsa ruhlarının resmin o sonsuz zamanına en sonunda karışacağını çok iyi bilirdi.”¹⁸⁹

Benim Adım Kırmızı’da geçen bu kısımda anlatıcı Hüsrev ile Şirin’in bir minyatüründen yola çıkmıştır. Minyatürü anlatmaya başlayan anlatıcı, gece karanlığından başlayarak minyatürü ekfrastik bağlamda anlatmaya başlar. Duvar işlemelerinin alçakgönüllü ve sabırlı olduğunu, altın yaldızın kullanılırken kibarlığı ve resme hâkim olan narin dengeden bahseder. Daha sonra Hüsrev’in atını tasvire geçen anlatıcı, onu bir kadın gibi ince ve zarif olarak niteler. Yukarıdan Hüsrev’e bakan Şirin’in boynunun bükük ama mağrur bir ifadeye sahip olduğunu görsele bakarak anlatır. Bunların hepsi anlatıcının yorumudur çünkü anlatıcıya göre mağrur

¹⁸⁹ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s:410-411.

olan bir Şirin vardır oysa görsel temsile bakan herkes farklı yorumlarda bulunabilir. Öte yandan anlatıcı resmi tasvir ederken resimde yer alan unsurları canlandırır ve onların duygularından bahseder. Satırlarda okuduğumuz kadarıyla resimdeki nesnelerin, bir resmin içinde olduklarını bildiklerini ve her zaman gördüğümüz şeylere benzemediklerini anlatıcı bize söylemektedir. Resmin bir hikâye anlattığını ve bu hikâyenin o anda durduğunu söyleyen anlatıcı, sonsuza dek bu hikâyenin süreceğini söyler. Aşağıda görselini verdiğimiz bu satırlar ekfrastik tasvirin önemli bir uzantısı olarak karşımıza çıkar.



Görsel 37. Hüsrev'in Şirin'i Görmesi¹⁹⁰

¹⁹⁰ <https://tr.pinterest.com/pin/743727325938626478/>

Minyatürde de gördüğümüz gibi Hüsrev atının üzerinde Şirin'in evinin önündedir. Ağaçlarda bahar çiçekleri tıpkı metinde belirtildiği gibi açmış ve Şirin'in boynu büküktür. Resmin sonsuzluğuna vurgu yapan anlatıcı, Heratlı üstatlar hakkında böyle bir resme bakarak kör olurlarsa resmin içine karışacaklarını ve sonsuza kadar yaşayacaklarına inandıklarını söyler. Hem görselden hem de bu satırlardan hareketle ekfrasisi kullanana yazarın, kurgusunun içerisine bu sanatı nasıl dâhil ettiğini görmekteyiz.

“Uslu çocuklar gibi hiç sesini çıkarmadan beni dinlemesi hoşuma gitti: "Efsaneyi Şehname'den bilirsin,” diye fısıldadım. “Babaları Feridun Şah yanlış bir iş yapar ve ülkesini üçe bölerken en kötü ülkeleri iki büyük oğluna, en iyisi İran'ı da küçük İreç'e bırakır, intikama kararlı Tur, kışkandığı küçük kardeşi İreç'i aldatır ve gırtlığını kesmeden önce saçlarım tıpkı benim şimdi yaptığım gibi tutar ve tıpkı benim şimdi yaptığım gibi bütün vücuduyla abanır kardeşinin üzerine. Gövdemin ağırlığım üzerinde hissediyor musun?” Cevap vermedi, ama kurbanlık koyun gibi bakan gözlerinden dinlediğini anlamıştım ve ilham da gelmişti bir kere: “Yalnız resimde değil, kılıcı gırtlığa dayayıp kafayı titizce kesmede de Acem üslup ve usûlüne sadığım ben. Bu çok sevilen meclisin bir başka çeşidini de Şah Siyavuş'un ölümünü anlatan resimlerde görmüşümdür.” Sessizce beni dinleyen Kara'ya, Siyavuş'un kardeşlerinin intikamına kendini nasıl hazırladığını, nasıl bütün sarayını, malını mülkünü yakıp, karısıyla helalleşip, atma binip ordusuyla sefere çıktığını, savaşı nasıl kaybettiğini, cesetlerle kaplı savaş meydanının tozu toprağı içinde, nasıl saçlarından yerlerde sürüklenip, şimdi kendisinin yattığı gibi yüzükoyun yatırılıp, sonunda boynuna bir hançerin dayandığım ve efsane şah bu durumdayken dostları ve düşmanlarının aralarında nasıl, öldürsek mi, affetsek mi tartışmasına girdiğini ve yüzü toprağa bastırılmış yenik şahın bütün bu tartışmayı dinleyişini uzun uzun anlattım ve sordum kurbanıma. “Sever misin o resmi?” dedim. “Yere uzanmış Siyavuş'un benim gibi arkadan yaklaşp üzerine abanıp gırtlığına kılıcı dayayan Geruy tarafından saçları böyle kavranarak gırtlığı kesilir. Az sonra akacak kırmızı

kanı önce çorak toprakta kara bir duman çıkaracak, sonra orada bir çiçek açacaktır.”¹⁹¹

Benim Adım Kırmızı romanının kahramanlarında Kara burada katili ele geçirmiş ve katille bir yaşam mücadelesine girmiştir. Karşılıklı mücadelenin ardından katili alt etmeyi başaran Kara, yukarıda yer alan cümleleri dile getirmiş ve kendi durumlarını İran minyatürlerindeki sahnelerle benzetmiştir. Bunlardan ilki, Tur’un kardeşi İreç’in öldürülüşünü gösteren minyatürdür. Bu minyatürde Tur, kardeşi İreç’i babasının ona verdiği İran ülkesi yüzünden öldürür. Burada anlatıcının bilinen bu görselleri kullanmasının sebebi anlatıma canlılık katmak ve okurun gözünde canlandırmak istemesidir. Aynı zamanda romanın kurgusunda okurların metni daha rahat anlayıp olayı daha iyi bir şekilde kavramalarını sağlamaktır.

Söz konusu ikinci minyatür ise Şah Siyavuş¹⁹²’un, Geruy tarafından öldürülmesidir. Siyavuş’un ve İreç’in öldürülmesiyle, roman kurgusu içerisinde katilin öldürülmesi, arasında bir bağlantı kurmak isteyen anlatıcı bu görselleri okuyucuya ekfrastik biçimde anlatırken bunu gerçekleştirir. Katilin Zeytin olduğu bulunmuştur ve diğer iki Nakkaş Leylek ve Kelebek onu öldürmeye kararlıdır. Ancak katil suçunu itiraf etmeden önce onu Behzad’ın iğnesiyle kör ederler. Bütün bunlara rağmen Zeytin, Leylek ve Kelebek’in elinden kurtulmayı başarır ve Hint ülkesine kaçmak için yola çıkar. Yanına Kara’yı yaraladığı, Kara’nın hançerini de almıştır. Hançerinden onun Kara olduğunu zanneden Şeküre’nin kayınbiraderi Hasan tarafından öldürülür. Burada önemli olan roman içerisinde bir sahnenin İran tarihinde yer alan iki minyatürle birleştirilmesi ve bu minyatürlerin Zeytin, Leylek ve Kelebek tarafından “canlandırılması”dır. Söz konusu iki minyatür aşağıdaki görseller gibidir.

¹⁹¹ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998 s:410-411.

¹⁹² Mitolojik İran tarihinin ve millî İran destanının önemli simalarından olan Keyânîler hânedanından Keykâvus’un oğludur; Turanlı Gersîvez’in akrabası bir kadından dünyaya gelmiştir. Avesta’da adı Siyâverşen (siyah at sahibi) diye geçmektedir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: DERYA ÖRS, "SİYÂVUŞ", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/siyavus> (23.04.2020).

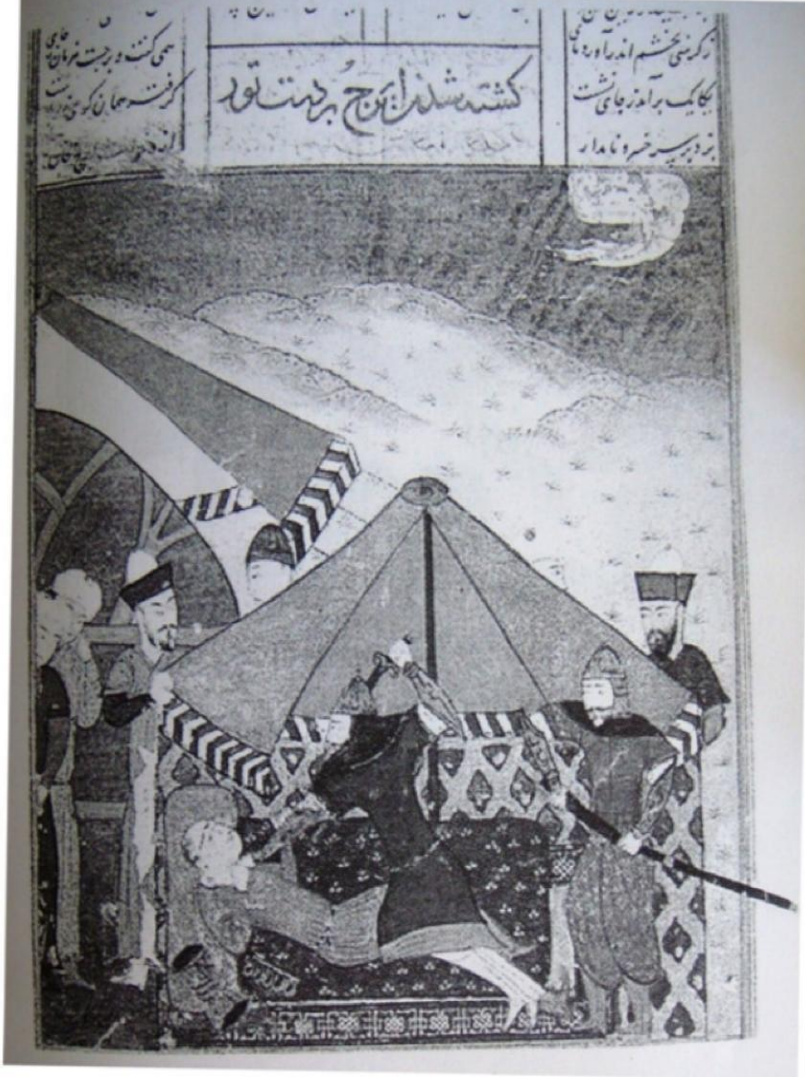


Görsel 38. Siyavuş'un Öldürülmesi¹⁹³

Minyatürde de görüldüğü gibi romandaki katil ve diğerlerinin bulunduğu ruh hali ve davranışları görülmektedir. Bu minyatürle okur gözündeki canlandırmayı amaçlayan anlatıcı ekfrasis sayesinde amacına ulaşmıştır. Katil Zeytin, Siyavuş gibi yüzüstü yere bakarken anlatılmış minyatürde de bu sahne bize aktarılmıştır. Arkadan

¹⁹³ Bakınız: Abulkasim Firdevsi, *Şehnâme-i Firdevsi*, Cilt I, Tahran, Şirket-i Sehami-i Kitapha-i Cibi, 1353 h, s.123 Resim 76. Aktaran Abdolrahman Dieji, "İran Minyatürlerinde Savaş Sahneleri" İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007.

Siyavuş'u tutan Geruy tarafından boğazı kesilmiş ve kanının çorak toprağa aktığı aktarılmıştır.



Görsel 39. Geruy'un Öldürülmesi¹⁹⁴

Bu minyatürde ise bir başka İran efsanesi olan Tur'un, kardeşi İreç'in kafasını kestiği sahneyi görmekteyiz. Ama burada dikkat çeken başka bir husus vardır. Romanda Acem üslubuna bağlılığını dile getiren Zeytin, burada da kafasının kesilişinin de bu üslupla yapılmasını ister. Ancak daha sonra bu durumdan kurtulur. Söz konusu iki minyatür de Orhan Pamuk romanlarındaki ekfrastik öğeler için oldukça önemlidir

¹⁹⁴ Sevay Atılğan, *15. Yüzyıl Karakoyunlu Türkmen Minyatürleri*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Cilt II, İstanbul, 2000, Res. 88. Aktaran Abdolrahman Dieji, *“İran Minyatürlerinde Savaş Sahneleri”* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007.

çünkü yazarın bu romanında ekfrasis kullanmasının sebebini bize göstermektedir. Anlatmak istediği olayı daha renkli ve canlı bir şekilde okurlarına aktarır.

“Bu duygulara duvarda, karşımda duran bir resim yüzünden kapılmıştım; bundan emindim. Resim tanıdıkta ama ilk nerede, ne zaman gördüğümü hatırlamadığım gibi konunun ne olduğunu da çıkaramıyordum: Öte yandan, sanki bu konuyu biliyor ama unutmak istiyordum. Resimde bir baba oğlunu kucağına almış, ağlıyordu. Yıllar önce Öngören’de sarı tiyatro çadırında bu duygusal ana benzer bir şey seyretmiştim. Resim, sanırım eski bir kitaptan alınmış, karşımdaki duvar takviminin ortasına basılmıştı. Baba, oğlunu kucağına almış seviyor, onun için üzülüyor diyebilirdi insan. Ama üzerlerinde kan da vardı... Takvime uzun uzun baktığımı gören yaşlı, güngörmüş ev sahibi yanıma geldi. Ona bu resmin ne olduğunu sordum. Şehname’de Rüstem’in Sührab’ı öldürdükten sonra oğlu için ağladığı sahne olduğunu söyledi.”¹⁹⁵

Orhan Pamuk’un son çıkan kitabı *Kırmızı Saçlı Kadın* romanı iki efsane arasında geçer. Bunlardan ilki Rüstem¹⁹⁶ ile Sührab arasındaki babanın oğlunu öldürmesi, ikincisi ise Oidipus’un babasını öldürmesidir. Romanını bu iki omurga üzerine kuran Orhan Pamuk, bu efsaneleri okurlara anlatırken ve romanında işlerken ekfrastik öğeler ve tasvirlerden yararlanır. Yukarıda alıntıladığımız sahnede Rüstem oğlu Sührab’ı öldürmüş ve pişmanlık içerisinde oğlunun başında beklemektedir. Bu kısımda anlatıcı; bir babanın oğlunu kucağına almış, ağlar bir biçimde tasvir etmektedir. Resimdeki ayrıntıları da sıralayan anlatıcı takvimdeki bu resmi daha önce

¹⁹⁵ Orhan Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, 11. Baskı: İstanbul, Nisan 2018 s:105,106.

¹⁹⁶ Pehlevî edebiyatında Rostahm ve Rosthem şekillerinde geçer ve “iri yapılı, güçlü” anlamını taşır; bazan da aynı mânadaki “Tehemten” lakabıyla birlikte kullanılır. Aslında Zaloğlu Rüstem’in Eşkânî ileri gelenlerinden bir kahraman olduğu ve millî destana girmesiyle birlikte kendisine birtakım olağan üstü efsanevî özellikler atfedildiği sanılmaktadır. Hakkında en geniş bilgiyi veren Firdevsî’nin Şâhnâme’sine göre Rüstem, millî kahraman ak saçlı Zâl’in Kâbil Hükümdarı Mihrâb’ın kızı Rûdâbe ile evliliğinden, çok iri olduğu için doğumunu gerçekleştiremeyen annesinin karnını daha önce babası Zâl’i de büyütmüş olan Sîmurg’un yarmasıyla dünyaya gelmiş ve hızla büyüyüp gelişerek kısa sürede yiğitlere yaraşır bir vücut yapısına ve güce kavuşmuştur. Hayatının tamamı başarılarla dolu olarak Zâbülistan’da geçen Rüstem 700 batman ağırlığındaki gürzü, güçlü kemendi, kaplan postundan yapılmış elbisesi ve yıldırım hızındaki atı Rahş ile İran krallarının sıkıntıya düşükleri anda yardımlarına koşmuş, onları ve İran halkını büyük tehlikelerden kurtarmıştır. Bunlar arasında Hefthân’ı geçtikten sonra Dîv-i Sepîd ile savaşması, Bîjen’i Ehrimen yaratılışı Efrâsiyâb’ın kuyusundan kurtarması ve Siyâveş’in intikamını alması, Eşkebûs’u ve âsi şehzade İsfendiyâr’ı öldürmesi sayılabilir. Bilmeden oğlu Sührâb ile de savaşmış ve onu yaralayarak ölümüne sebep olmuştur. Sonunda üvey kardeşi Şeğâd’ın hileleriyle mızrak ve hançer dolu bir kuyuya düşürülerek atıyla birlikte öldürülmüştür. Ayrıntılı bilgi için bakınız: NİMET YILDIRIM, "RÜSTEM-i ZÂL", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/rustem-i-zal> (24.04.2020).

gördüğünü ancak nereden olduğunu çıkaramadığını söyler. Ardından ev sahibi gelir ve anlatıcıya, Şehname’de Rüstem’in Sührab’ı öldürdükten sonra oğlu için ağladığı sahne olduğunu söyler. Aşağıdaki görselde bu sahneyi görmekteyiz. Bu görsel temsilde de tıpkı romanda da anlatıldığı gibi Rüstem, oğlu Sührab’ı kucağına almış, ağlar şeklindedir. Oğulun ve babanın üzerlerinde kan vardır ve baba üzgün bir vaziyette oğlunun başındadır. Yazarın bu sahneyi anlatma sebebi anlatıcının içinde bulunduğu ruh halinin okurlarına daha iyi bir biçimde aktarmak istemesidir. Bu sahneden yola çıkarak okurlar anlatıcının ruh halini daha iyi bir şekilde kavrar. Bununla beraber romanın ana omurgası da hem Oidipus hem de Rüstem ve Sührab arasındaki ilişkiye dayalı olduğu için okurların romanın kurgusu içerisine girmesini sağlar. Romanın ilerleyen sayfalarında bu iki efsane sık sık dile getirilir.

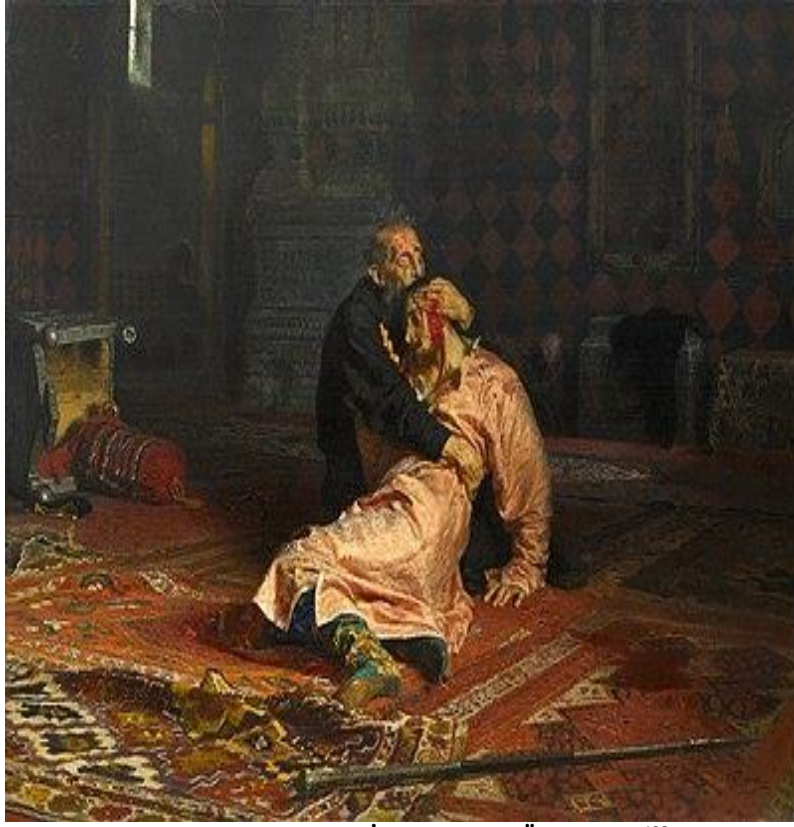


Görsel 40. Rüstem’in Sührab’ı Öldürmesi¹⁹⁷

¹⁹⁷ Rüstem’in Sührab’ı Öldürmesi, <http://bulentgundogmus.com/simdi-gecmiste-saklidir-kirmizi-sacli-kadin/>

“Aslında ben bu yolculuklarda babamın kuşağından okumuş bütün Türkler gibi, ister vitrinlerde, ister sinemalarda, isterse müzelerde olsun Batı’da bütün hayatımızı derinden etkileyip anlamlandırılacak bir fikir, bir eşya ya da bir resim bulma peşindeydim. İlya Repin’in “Korkunç İvan Oğlunu Öldürüyor” diye bilinen yağlıboya resmi böyle bir şeydi. Moskova’da Tretyakov Müzesi’nde Ayşe ile birlikte hayretle baktığımız yağlıboya resimde Rüstem gibi bir baba oğlunu öldürmüş, kanlı cesedini kucağına almış, ağlıyordu. Resim sanki Rüstem’in Sührab’ı öldürmesini gösterir İran minyatürlerinin en iyilerinin hepsini görmüş, Rönesans sonrası perspektif ve gölge tekniklerini de bilen İranlı bir ressam tarafından yapılmıştı. Hükümdar babanın bir öfke anında öldürdüğü oğlunun kanlar içindeki cesedini kucaklayışı; şehzade oğlun babasının kucağına kendini teslim eder gibi yatışı, babanın yüzündeki dehşet ve pişmanlık duygusu aynıydı. Eisenstein’in hakkında film (Korkunç İvan) yaptığı, Stalin’in sevdiği, Rus devletinin kurucusu, acımasız ve baskıcı Çar İvan idi oğlunu öldüren. Resimden fışkıran şiddet ve pişmanlık duygusu, resmin yalınlığı ve tek bir konuyla meşgul olması, tuhaf bir şekilde bana devletin acımasız gücünü hissettirdi. O akşam, bu hem çok tanıdık, hem de yıldırıcı devlet korkusunu Moskova gecesinin yıldızsız karanlığına bakarken de hissettim. Korkunç İvan’da pişmanlık duygusuyla birlikte oğluna karşı aşırı bir sevgi, şefkat de hissediliyordu.”

Çocuğu olmayan roman kahramanı Cem, eşiyle beraber çocuksuzluk özlemlerini gidermeye çalışır. Bu sebeple çeşitli yolculuklar yapar. Bu yolculukların birinde Moskova’da yer alan Tretyakov Müzesi’nde *Korkunç İvan Oğlunu Öldürüyor* diye bilinen resmi görürler. Daha sonra anlatıcı kişi resmi ekfrastik bir biçimde anlatmaya başlar. Bu anlatımda ekfrasis etkileri açık bir biçimde görülür. Resmin sanki Rüstem’in oğlunu öldürmüş sahnelerine baktıktan sonra yapıldığını ve resmin İran perspektif ile sanatını bilen biri tarafından çizildiğini söyler. İki resim arasındaki benzerliklere dikkat çeken anlatıcı; hükümdarın oğlunun cesedini kucaklayışını, oğlun babasının kucağında kendisini teslim eder gibi yatışını, babanın yüzündeki pişmanlık duygusunun aynı olduğunu söyler.



Görsel 41. Korkunç İvan Oğlunu Öldürüyor¹⁹⁸

Bu tablo ve Rüstem ile Sührab tablosu arasında anlatıcının da dediği gibi benzerlikler bulunmaktadır. Her iki resimde de var olan şiddet ve pişmanlık duygusu göze çarpan benzer özelliklerdendir. Sanat eserlerinin benzer olması Orhan Pamuk'un onları kurgusal olarak kullanmasını kolaylaştırır. Tabloları kurguya dâhil ederken de ekfrasis tekniğini kullandığını yukarıdaki satırlardan görürüz. *Korkunç İvan Oğlunu Öldürüyor* tablosunda vurgulananın kralın yaşadığı pişmanlık ve acı olduğunu söyleyen Cem'e karşı Ayşe, bu durumun aslında böyle olmadığını; burada acıdan ziyade kralın acımasız gücünün vurgulandığını ve resimleri Sührabların değil sultanların yaptığını söyler.

¹⁹⁸ *Korkunç İvan ve Oğlu İvan*, 16 Kasım 1581'de (Rusça: Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года) İlya Repin'in en meşhur tablolarından biridir: *Korkunç İvan Oğlunu Öldürüyor*. Resim, ilk Rus Çarı IV. İvan'ın, bir öfke krizi sonucu oğlu İvan Ivanoviç'in şakağına asasıyla vurmasından sonra oğlunun babasının kucagında ölüşünü göstermektedir. Tabloda, babanın dehşeti, pişmanlığı ve azabı ve hayatı sönmekte olan oğlunun sakin ifadesi görülmektedir. 1885'te tamamlanan tablo, Moskova'da Tretyakov Galerisi'nde sergilenmektedir. Bakınız:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Korkun%C3%A7_%C4%B0van_O%C4%9Flunu_%C3%96ld%C3%BCr%C3%BCyor

Müze gezmelerine devam eden Ayşe ile Cem, Oidipus¹⁹⁹'un resmini görmeyi amaçlarlar ancak karşılarında “*Oidipus ve Sphinks*” adlı resimden başka bir şey çıkmaz. Bu resimde de anlatıcının dikkatini çeken Thebai şehrinin gerçekçi resmedilip resmedilmediğidir. Bu durumla ilgili anlatıcı görüşlerini dile getirirken kelimeler ve resimlerle ilgili konuşurlar. Avrupalı ressamın kelimelerle düşünebilip hikâyeyi anladıklarını ancak kelimelerle düşünebilen şeylerin gözlerinin

¹⁹⁹ Oedipus'un babası Laios, Pelops'un oğluna tecavüz ettiği için Krysippos Pelops tarafından lanetlenir: Laios'un yeni doğan oğlu Oedipus, babasını öldürecektir. Bunun üzerine Laios, oğlunun ayak bileklerini iplerle sardırır (Yunanca oedipous, "siskin ayaklı.") ve Oedipus'un, kurtlara ya da kuşlara yem olması için ormana bırakılmasını emreder. Fakat yardımcısı, Laios'a ihanet eder ve küçük çocuğu götürüp bir çobana teslim eder. Çoban, Küçük Oedipus'i, çocukları olmayan Corinth kralı Polybos ve kraliçe Merope'ye (veya Periboea) armağan eder. Polybos ve Merope, Oedipus'u kendi öz çocukları gibi sever ve büyütür. Korint Kral ve kraliçesi oğulları Oidipus'la birlikte mutlu yaşarlar ta ki günün birinde bir şölen sırasında oldukça sarhoş bir davetli Oidipus'a "evlatlık" gözüyle bakana dek. Ertesi gün genç adam annesini, babasını sorgular, ikisi de inkar eder. Oidipus yine de kuşku içinde kalır. Bunun üzerine Delphoi'ye yola çıkar. Kahin onu horlayarak başından savar; sorusuna hiç değinmeden iğrenç bir geleceğin haberini verir: Oidipus annesiyle beraber olacak, zina ürünü bir soyu türeyecek ve kendisine hayat vermiş olan babasının katili olacaktır. Dehşete düşen Oidipus nereye gideceğini pek düşünmeden oralardan kaçır; bir daha asla Korint'e dönmeyecektir. Delphoi'den çıkarken dar bir yol ağzında arabaya binmiş, yanında da birkaç hizmetçi bulunan bilinmedik yaşlı bir adama rastlar. Geçiş önceliği için çekişirler: Oidipus arabanın yanından geçmekte iken yaşlı adam onun kafasının orta yerine iki kamçı darbesi indirir. Oidipus hemen sert karşılık verir: Sopası ile ihtiyarı yere yıkar, sonra da tanıkları öldürür. Artık yollarda başıboş dolanmaya başlar Thebai'ye varır. Bu şehrin üzerinde bir bela vardır.

"Şehrin dolayında dağlık bir buruna bir canavar, çiğ et yiyen Sfenks yerleşmiştir."

Sfenks yolcuları gözetleyip, her birine bilmecesini sorar; hiç kimse bilmecayı çözemez, o da hepsini parçalayıp yer. Thebaililer her gün agoraya toplanarak bilmecenin cevabını bulmaya çalışırlar; kralları yeni öldürülmüş olduğundan kendilerini sfenksten kurtaracak olan kimseye sitenin tahtını da söz verirler. Oidipus oradan geçerken bilmece ona da sorulur:

"O hangi yaratıktır ki bir süre dört ayak üzerinde, bir süre iki, bir süre de üç ayakla yürür ve de, doğa yasalarına aykırı olarak, ayakları en çok olduğu zaman güçsüzdür?"

Oidipus söyle bir düşünür ve yaratığın insan olduğunu söyler: İlk çocukluğunda insan dört ayağı üzerindedir, emekler, daha sonra da iki ayağı üzerinde yürür, nihayet yaşlanınca da bir sopaya dayanır. Sfenks sorusunun çözülmesiyle intihar eder. Thebaililer kurtarıcılarını alkışlar, onu kral yapar ve kraliçe ile evlendirirler. Şu halde Oidipus, Iokaste ile evlenmiştir. Ondandır Eteokles ve Polineikes adlı iki oğlu, Antigone ve Ismene adında iki kızı olur. Sitede herkes onun mutluluğuna hayrandır. Birkaç mutlu yıldan sonra Thebai'da veba salgını yaşanır, artakalan insanlar Oidipus'a tekrar onları kurtarmaları için yalvarır. Oidipus, Delphoi kahinine danışır; kahin ona orada mutluluk içinde yaşamakta olan günahkarı ülkeden kovmasını önerir. Oidipus eski kral Laios'a karşı işlenip cezasız kalmış olan cinayetin söz konusu olduğunu düşünür; suçluyu cezalandırmaya ant içer. Kör kahin Teiresias'a sorar, kahin açığa vurur ki, katil Oidipus'un ta kendisidir, o hem de kendi annesinin kocasıdır. Oidipus araştırır, Laios'un Delphoi'ye giderken öldürüldüğünü öğrenir ve aklına aynı yolda karşılaşmış öldürdüğü yaşlı adam gelir. Eş zamanlı olarak babası Polybos'un ölüm haberini alır ve haberi getiren ulak ona Polybos'un oğlu olmadığını açıklar. Öte yandan Oidipus, Iokaste'dan duyduğu bir öyküyü hatırlar: Iokaste'in ilk kocasından bir çocuğunun ölmesi için ormana bırakılması. Oidipus ormana bırakılan çocuğun kendisi olduğunu anlar. Kehanet gerçek olmuştur. Günahları yüzünden kan ve kedere gömülen, herkes tarafından terk edilen Oidipus artık sadece kör bir dilencidir. Umarsızlık içinde Iokaste'in altın iğneleri ile gözlerini oyar ve kızı Antigone'un izinde yollara düşer. Iokaste de kendisini odasında asar. Ayrıntılı bilgi için bakınız: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Oedipus>

önüne getiremediklerini söyler. Bu satırlarda ekfrasisin bir işlevini daha görürüz. Bilindiği gibi bu sanattan beklenen amaçlardan biri de kelimeleri bir resim gibi gözümüzde canlandırmaktır.

“Avrupalı ressamlar bu sahneleri kelimelerle düşünebiliyor, hikâyeyi anlıyorlardı. Ama kelimelerle düşünebildikleri şeyleri, gözlerinin önüne getiremiyor, resmetmiyorlardı. Bu yüzden Oidipus’un, Sphinks’in kördüğümünü çözdüğü anı resmetmişlerdi yalnızca. Oysa resmin çok az yapıpı bakıldığı, çoğu zaman yasaklandığı İslam ülkelerinde, Rüstem’in oğlu Sührab’ı öldürmesi binlerce kere coşkuyla resmedilmişti.”²⁰⁰

Bununla beraber resmin çok az yapıldığı Doğu toplumlarında ise Rüstem ve Sührab resimlerinin çok fazla yapıldığından bahseder. Burada da Doğu toplumlarının çoğunda resim sanatının yasak olmasına rağmen hikâyelerin nasıl başarıyla birer resme dönüştüğünü anlatır. Kelimeler ekfrasis tekniğiyle beraber nesnelere ve renklere dönüşmektedir.

“Aslında Avrupa müzelerine çocuksuzluk acımızı seyahatlerle unutmak ve bir mazaret gibi kendi kendimize tekrarladığımız “Oidipus’un resmini görmeye” gidiyorduk. Ama Sophokles’in oyununu ele alan bir iki tarihi, akademik resimden başka bir şey bulamadık. Ingres’in “Oidipus ve Sphinks” adlı resmi Louvre’daydı ve seyirciyi etkileme gücü düşüktü. Bende bıraktığı tek iz, bir mağaranın ağzından arkada soluk bir tepe olarak gözüken Thebai şehrinin gerçekçi mi resmedildiğini kendime sormak oldu. Paris’te, ressam Gustave Moreau Müzesinde, Ingres’den kırk yıl sonra yapılmış başka bir “Oidipus ve Sphinks” resmi gördük. Bu resimde de Oidipus’un suçları ve günahları değil zaferi, yani Sphinks’in “kördüğümünü” çözümü resmedilmişti. Bu resmin bir kopyasını da New York’ta, Metropolitan Müzesi’nde gördük. Az sonra müzenin aynı katında kırk adım yürüyüp, İslam Sanatı kısmında Rüstem’in oğlu Sührab’ı öldürdüğü sahneye bakmak kafamızı karıştırdı. Metropolitan’ın kimselerin uğramadığı yarı karanlık İslam Sanatı odası boştu ve bize unutulmuş bir konuyla ilgilendiğimizi hissettirdi. Moreau’nun resminden hikâyeyi

²⁰⁰ Orhan Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, 11. Baskı: İstanbul, Nisan 2018 s:85.

bilmese de insan zevk alıyordu, ama Şehname sayfası ancak hikâyeyi bildiğimiz için bizi etkiliyordu ve orada çok daha sınırlı bir resim mutluluğu vardı.”²⁰¹

Burada Moreau²⁰² ve onun resmi üzerine konuşan anlatıcı, Moreau’nun resmine bakarak hikâyeyi bilmesek bile bir insanın zevk aldığını söyler. Diğer taraftan *Şehname*’de ancak hikâyeyi bilerek o tablodan zevk alınabileceğini dile getirir. Bize iki tabloyu bir karşılaştırma şeklinde sunan anlatıcı her iki tabloyu da bize anlatmaktadır. Resmi olarak bir Oidipus resmi yoktur ancak onunla ilgili anlatılan hikâyede sfenksle beraber resmedilmiştir. Bu görsel de aşağıda yer almaktadır. Anlatıcının söylediği gibi resmin arkasında Thebai şehri resmedilmiştir ancak bunun gerçek olup olmadığı anlatıcı tarafından sorgulanmaktadır. Görsel ve anlatılan kısım birbirleriyle uyum içindedir ve yazar kurgusal romanına bir sanat eserini yerleştirerek ve bunu kelimelerle bizlere tasvir ederek bu tabloyu anlatır.



Görsel 42. Oedipus ve Sphinx²⁰³

²⁰¹ Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, s:123.

²⁰² Gustave Moreau (6 Nisan 1826 – 18 Nisan 1898), çoğunlukla İncil’le ilgili ya da mitolojik figürlere odaklanmış Fransız simbolist ressam. Bir ressam olarak görsel şekillerden çok, edebi fikirlere yöneldi. Bu yönüyle pek çok simbolist yazar ve ressamın ilgisini çekti. Ayrıntılı bilgi için bakınız: https://tr.wikipedia.org/wiki/Gustave_Moreau

²⁰³ Oedipus ile Sphinx, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437153>

“Bir kere de duvardaki kırmızı saçlı kadın resmini yırtıp attı. İnternette bakmış, o kadın da benim gibiymiş. Sonra ben de baktım internete. Dergiden kestiğim resmin ressamı Dante Rossetti'ymiş. Hoş bakışlı, güzel dudaklı modeline âşık olup evlenmiş. Resmi seloteyle yapıştırıp yerine astım.”²⁰⁴

“Pazartesi gene geleceğim, dedim gülümseyerek. Çantamdan çıkardığım Dante Rossetti'nin yırtılmış, yapıştırılmış kırmızı saçlı kadın resmini verdim. “Romanını yazacağını bilmek ise oğlum, çok mutlu etti beni!” dedim. “Bitince kapağına bu resmi koyar, biraz da güzel ananın gençliğini anlatırsın. Bu kadın, bak, biraz benziyor bana. Tabii romanına nasıl başlayacağını sen daha iyi bilirsin ama kitabın, benim son sahnedeki monologlarım gibi hem içten hem de bir masal gibi olmalı. Hem yaşanmış bir hikâye gibi sahici, hem de bir efsane gibi tanındık olmalı. O zaman yalnız hâkim değil herkes anlar seni. Unutma, aslında baban da yazar olmak istemişti.”²⁰⁵

Burada bahsedilen resim Dante Rossetti²⁰⁶'nin *Regina Cordium*²⁰⁷ adlı tablosudur. Bu tabloyu romanın başından beri kurgunun içine yerleştiren Orhan Pamuk, romandaki kahraman Cem'in oğlunun annesini bu tabloyla özdeşleştirmiştir. Sonrasında da romanını bu kurgu dâhilinde sürdürmeye başlamıştır. Romanın kapağında yer alan *Regina Cordium* yırtılmış durumdadır. Anlatıcı da bu romanın kapağına bu resmin yerleştirilmesinin sebebini de bir hikâyenin başlangıcı olması istediğini söyler. Burada da hikâyeye başlarken yine resmin olduğunu görürüz. Resim hikâyeden önce de vardır ve hikâyeye biterken resim yine ona eşlik eder.

“O kış gecesi, bir Fransız Gazetesinde (Illustration) gördüğüm tuhaf suratlı bir ucubenin (gözünün biri aşağıdaydı, biri yukarıda) resmine bir an baktıktan sonra 'tepegöz'ler üzerine bir çırpıda birşeyler çizdirmiştim: Dede Korkut'ta genç kızları korkutan, Homeros'un destanında Siklop adlı hain yaratıklara dönüşen, Buhari'nin Peygamberler Tarihi'nde Deccal'in ta kendisi olan, Binbir Gece Masalları'nda

²⁰⁴ Orhan Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, 11. Baskı: İstanbul, Nisan 2018 s:186.

²⁰⁵ Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, s:195.

²⁰⁶ Dante Gabriel Rossetti, (d. 12 Mayıs, 1828 Londra – ö. 9 Nisan, 1882 Birchington-on-Sea, Kent İngiltere) İngiliz bir şair, ressam, çizer ve çevirmendir. John Everett Millais ve William Holman Hunt ile birlikte Ön-Raffaelloculuk akımının kurucularındandır.

²⁰⁷ Dante Gabriel Rossetti'nin yaptığı bu tabloda model olarak ressam, eşi Elizabeth Siddal'ı kullanmıştır.

vezirlerin haremine giren, Dante'nin Cennet'inde bana pek tanıdık gelen sevgili Beatrice'i ile buluşmadan önce, üzerinde mor bir elbiseyle şöyle bir gözücüveren, Mevlâna Celalettin'in Mesnevi'sinde kervanların yolunu kesen ve pek sevdiğim Vathek'te de bir zenci kadın kılığına bürünen bu gözüpek yaratığın geçmişini özetledikten sonra, alnın tam ortasında karanlık bir kuyu gibi duran bu tuhaf ve tek gözün neye benzediğini, neden bizleri irkittiğini, ondan neden korkmanız ve sakınmanız gerektiğini yazmış, bir heyecan dalgasıyla kalemimin ucuna geliveren iki hikâyeciği de, kısa 'monografime' ekleyivermişim.”²⁰⁸

Kara Kitap'ta kaybolan eşi Rüya'nın izini süren Galip, çeşitli kitaplar, dergiler ve gazeteler arasında ondan bir iz bulmayı ve ona bu şekilde ulaşmayı amaçlar. Bir Fransız gazetesinde (*Illustration*) gördüğü bir siklop²⁰⁹ resmi ona çeşitli şeyleri hatırlatır. Bu siklopu daha önce çeşitli yerlerde gördüğünü söyler ve bu gördüğü yerleri okurlara anlatır. Bu yaratığın Dante'den Dede Korkut'a kadar pek çok kitapta yer aldığını söylerken bize siklopu ekfrasis bağlamında da tasvir eder. Alnının tam ortasında duran gözün bir kuyuya benzediğini, neden insanları irkittiğini ve insanların ondan neden korktuklarını söyler. Burada yapılan tasvirler sıradan tasvirlerden ziyade ekfrastik temelli canlı tasvirlerdir. Alnın ortasındaki gözün karanlık bir kuyuya benzetilişi ve onun neye benzediği hakkında yazılan hikâyeye de bize bunu göstermektedir. Eşi Rüya'nın ardından bir “göz”ün peşine düşen Galip, onu bulmak için çeşitli nesnelerden yararlanır.

²⁰⁸ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Can Yayınları, 5. Baskı, İstanbul, Haziran 1990 s:35.

²⁰⁹ Bir tepegöz veya tek göz olan siklop Yunan mitolojisinden bir figürdür. Cyclops sadece bir gözü olan vahşi devlerdir. Onlar Etna'dan Sicilya'ya kadar dağlar arasında yaşar. Homeros'a göre insan ve çocuk yiyorlar. Ayrıntılı bilgi için bakınız: <https://af.wikipedia.org/wiki/Sikloop>



Görsel 43. Siklop²¹⁰

Orhan Pamuk'un "Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum."²¹¹ sözleriyle başlayan *Masumiyet Müzesi* bizlere çok katmanlı bir ekfrasis sunmaktadır. Bu roman kendi içinde dört katmanlı bir ekfrastik unsur barındırır. Bunlardan ilki roman ve romandaki ekfrastik tasvirlerdir. İkincisi roman içerisinde yer alan tasvirlerin sergilenmesi, yani müzedir. Üçüncü ekfrastik unsur eserleri gösteren müze kataloğudur. Dördüncü ve son ekfrastik unsur ise müze için çekilen belgesel olan *Hatıraların Masumiyeti*'dir.²¹² Bu çok katmalı ekfrastik unsurlara öncelikle metinde yer alan resimler bağlamında yaklaşacağız. Bu resimlerde yazarın romanı yazarken takındığı ruh hali, anlatıcı kişinin-romanda Kemal Basmacı-bizlere aktardıklarını inceleyeceğiz.

Ekfrastik resim tasvirlerinden ilkini Kemal Basmacı'nın romanda Füsün'a karşı kıskançlığını ele aldığı satırlarda görürüz. Kemal Basmacı bu kıskançlığını herkes görsün ve onu herkes anlasın diye bir resim sipariş etmiştir. Kıskançlığını sözlerden çok resim ile anlatmayı seçmiştir. Burada tezimizin başından beri vurguladığımız resmin yahut başka bir sanat eserinin bu roman bağlamında söze karşı daha anlaşılır olduğunu görmekteyiz. Bu sebeple anlatıcı da sayfalarca sözle anlatabileceği

²¹⁰ Siklop, *Le Cyclope*, Odilon Redon (1840–1916).

²¹¹ Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, Eylül 2008, s:11.

²¹² Melike Kaya, *Masumiyet Müzesi Romanının Ekfrastik Bağlamda İncelenmesi*, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yayınlanmamış Mezuniyet Tezi, 2018.

kıskançlığı bir paragrafla anlatmış ve bunun görsel karşılığı olan resmi de müzede karşımıza çıkarmıştır.

“Yıllar sonra müzemizin bu noktasında sergilensin diye sanatçıya bütün ayrıntılarıyla sipariş ettiğim bu resim, Füsunların evinde içeride yanan lambalardan turuncumsu bir renk almış pencereleri arkadaki ayın ışığıyla dalları parıldayan kestane ağacını, bacalarda ve damlarda çizilmiş Nişantaşı göğünün arkasındaki lacivert gecenin derinliğini bir hayli iyi yansıtıyor da, benim o manzaraya bakarken hissettiğim kıskançlığı bilmem müze ziyaretçisine verebiliyor mu?”²¹³

Müze ziyaretçisine seslenen anlatıcı Füsunların evini bir ressamı çizdirmiştir. Bu ressam Ahmet Işıkçı’dır. Ahmet Işıkçı, Orhan Pamuk romanlarındaki önemli bir karakterdir. Ona ilk olarak yazarın aynı zamanda ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları* kitabında rastlıyoruz. Bu kitapta ailenin ressam oğlu olarak karşımıza çıkar. Daha sonra *Masumiyet Müzesi* romanının kapak fotoğrafını kendisinin yaptığını anlıyoruz. Ahmet Işıkçı’nın son olarak karşımıza çıktığı yer ise *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında yer alan bir resmin ressamı olması. Ahmet Işıkçı ekfrasis bağlamında Orhan Pamuk için önemli bir kişiliktir çünkü Ahmet Işıkçı yazarın bir röportajında belirttiği gibi yazarın ta kendisidir.²¹⁴ Gençliğinde ressam olmak isteyen Pamuk’un daha sonra bu düşüncesinden vazgeçtiğini ve roman yazmaya karar verdiğini biliyoruz. Pamuk, romanını yazarken hem ressamlık hem de yazarlık vasfını kullanıyor ve karşımıza da ekfrastik bir roman ortaya çıkıyor.

Şimdi Ahmet Işıkçı’ya sipariş edilen resme ekfrastik açıdan bakabiliriz. Anlatıcı, romandaki bu resmi sipariş etmedeki amacının alelade bir Nişantaşı gecesini yansıtmaktan ziyade anlatıcının kendi kıskançlığını vurgulamak olduğunu söyler. Resmi ekfrastik bir biçimde tasvir ederek bunun siparişinin bizzat kendisi tarafından verildiğini de okurlara belirtmektedir. Öte yandan burada ilk önce bir metnin var olduğunu görürüz ve bu metne uygun bir resmin bu sözden hareketle yapıldığını görürüz. Bu da bize metnin bu kısmı için sözün, renkten önce var olduğunu göstermektedir. Aşağıda *Masumiyet Müzesi*’nde yer alan bu görsel yer almaktadır.

²¹³ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:74.

²¹⁴ <https://724kultursanat.com/kafamda-bir-tuhaflik-ahmet-isikci-sirri/>



M A S U M İ Y E T M Ü Z E S İ



WWW.MASUMIYETMUZESI.COM

16. KISKANÇLIK

Esrarengiz ressam Ahmet İşıkcı'nın (1940-) yaptığı bu resim, Füsunların Nişantaşı'ndaki evinin bana nasıl görüldüğünü doğru yansıtıyor, ama benim o manzaraya bakarken hissettiğim kıskançlığı bilmem müze ziyaretçisine verebiliyor mu? İşıkcı'nın ressamlığının ilk yıllarını Orhan Pamuk, Cevdet Bey ve Oğulları romanında anlatmıştır.

Görsel 44. Kıskançlık²¹⁵

Romanda anlatılan satırlarla beraber “*Kıskançlık*” tablosu da müzede yer almaktadır. Metinde anlatıldığı gibi lacivert bir geceye sahip olan resimde romanda bahsedilen karakterlerden Füsun'un evinin turuncu lambası yanmaktadır. Yolun her iki yanına dizilen kestane ağaçları da resmi tamamlamaktadır.

²¹⁵<https://tr.masumiyetmuzesi.org/product/afis-16-kiskanclik>

“O günlerde İstanbul eczanelerinin vitrinlerinde dikkatimi çeken ağrı kesici paradisonun reklam afişindeki iç organımızı gösterir resmi, aşk acısının o günlerde belirdiği, keskinleştiği ve ayıldığı yerleri müze ziyaretçisine gösterebilmek için işaretledim. Müzemizi göremeyen okur için acının en yoğun olduğu başlangıç noktasının, midemin sol yanın yukarı kısmında olduğunu belirteyim. Acı güçlendiği vakit, şekilde görüldüğü gibi, göğsümle midem arasındaki boşluğa hemen yayılırdı o zaman gövdenin yalnız sol kısmında kalmaz, sağa da geçerdi sanki içime bir tornavida ya da kızgın bir demir sokulmuş içeriden kanırtılıyormuş hissine kapılırdım. Sanki midemden başlayarak bütün karnım da keskin asitli sıvılar birikiyordu, sanki yakıcı ve yapışkan küçük denizyıldızları iç organlarıma yapışıyordu. Şiddetlendikçe hacmi genişleyerek artan acı, alnıma, enseme, sırtıma, hayallerime, her yerime vurur, beni boğar gibi sıkıştırırdı. Bazen göbeğimde, tam göbek çukurunun etrafında, resimde gösterdiğim gibi, sanki bir yıldız şeklinde birikir ve asitli sert bir sıvı gibi boğazıma, ağzıma dolup sanki beni boğup öldürecekmiş gibi korkutur, oradan bütün gövdeyi zonklatır, beni inletirdi. Elimi duvara vurmak, jimnastik hareketleri yapmak, gövdeyi bir sporcu gibi zorlamak, bir an için acıyı unuttururdu; ama en zayıfladığı zamanlarda bile, bir türlü tam kapanamayan bir musluktan damlayan damlalar gibi, acının kanıma karıştığını hep hissederdim. Acı bazen boğazıma kadar çıkar, yutkunmamı zorlaştırır, bazen sırtıma, omuzlarıma, kollarıma yayılırdı. Ama her zaman asıl midemdeydi, merkezi orasıydı.”²¹⁶

Anlatıcı bu kısımda aşk acısını tanımlamak için ekfrasisten yararlanıyor. Kelimelerle anlatılan bu bölümlerde yazar kendi aşk acısının anlatmak için kelimeleri yeterli bulmuyor yahut okurun daha iyi anlamasını istiyor. Bu istek karşısında da insanın ağrı deyince akla ilk gelen bir nesne üzerinden-ağrı kesici-bize bu satırları yazarak kendi aşk acısını anlatmayı amaçlıyor. Kendi aşk acısının bulunduğu yerleri kalemle işaretleyen anlatıcı müzeyi göremeyen okur için bu çizimleri tek tek tarif ediyor. Aşk acısının başlangıç noktası olarak midesinin sol yanını gösterdikten sonra bu acının ilerlediği yolu okurlarıyla paylaşıyor. Acının güçlendiği zaman tıpkı şekilde görüldüğü gibi diyerek acısının tarifini yeterli bulmuyor ve bir görsel yardımıyla bunu anlatmayı daha uygun görüyor. Acısını diğer insanların anlaması için de çeşitli

²¹⁶ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:156.

örneklerden yararlanıyor. Bunlardan ilki midesinde yakıcı asitlerin birikmesi, ikincisi denizyıldızlarının vücuda yapışması gibi hislerden oluşuyor. Tüm bunların neticesinde okurun bu aşk acısını daha da iyi anlaması için görselden yararlanan anlatıcı bu görselin yanına da aşk acısıyla ilgili sözleri yazar. Sonrasında bu metinlerin görselde kaç numaralı yere denk geldiğini de göstermek için noktalarla bu yerleri işaretlemiştir. Bu noktalardan en acı veren ve merkezde yer alan kısmının da mide olduğunu söylemektedir.



M A S U M İ Y E T M Ü Z E S İ

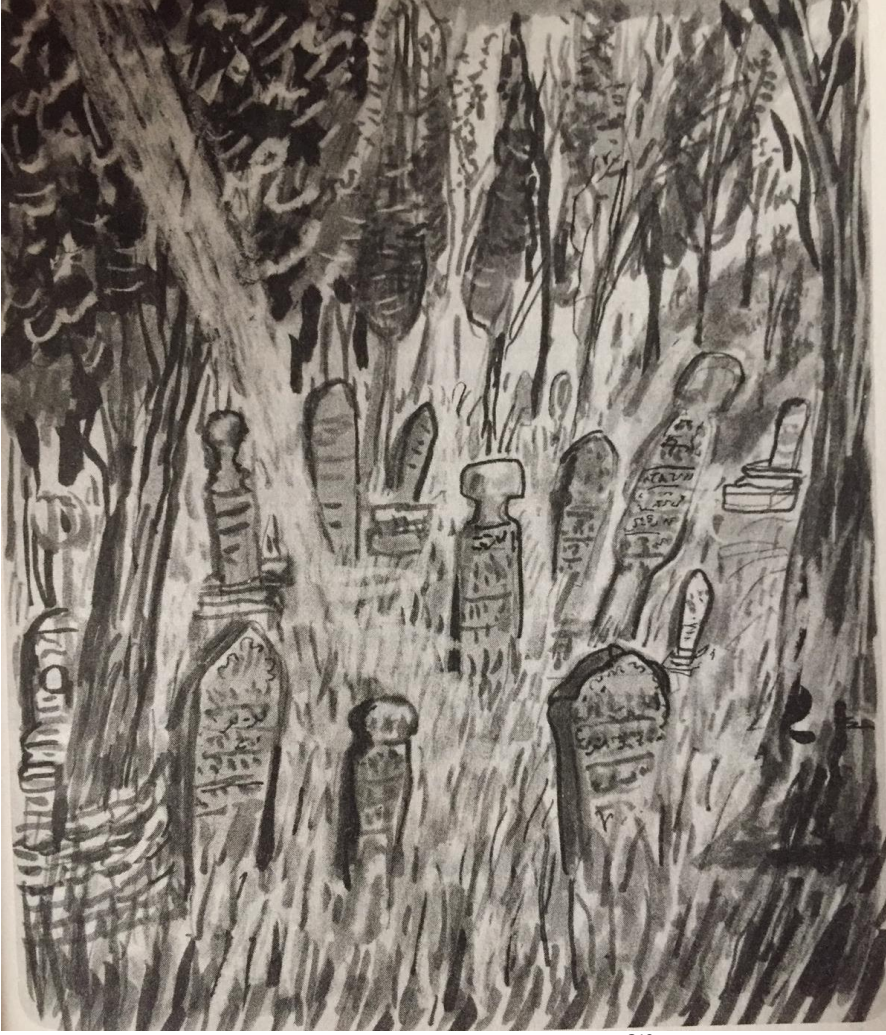
Görsel 45. Aşk Acısının Anatomik Yerleşimi²¹⁷

²¹⁷ <https://tr.masumiyetmuzesi.org/product/afis-26-ask-acisinin-anatomik-yerlesimi>

“Mezar taşları niye eğik duruyordu? Her bir mezar taşının bir başka olmasının, kimisinin hüznle eğrilmesinin anlamı neydi? Yukarıdan nur gibi inen o beyaz şey neydi? Servi ağaçları, eski şeyler Mevlut’ta niye güzel duygular uyandırıyor.”²¹⁸

Orhan Pamuk’un romanlarının bazılarında ressam olarak girdiğini daha önce belirtmiştik. *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında Mevlut, bir mezarlığı ekfrasis bağlamında okura anlatır ve okurların gözlerinin önünde bunu daha iyi canlandırmak ve anlatıma bir nefes aldirmek için de bir resimden yararlanır. Bu resim Orhan Pamuk’un romanlarında karşımıza çıkan ressam Ahmet Işıkçı’ya ait bir resimdir. Resimde mezar taşları eğri ve farklıdır. Yukarıdan bir ışık inmektedir ve servi ağaçları Mevlut’a huzur vermektedir. Bu resmi romanın içerisine yerleştiren Orhan Pamuk bize net bir şekilde ekfrasis yapmaktadır. Romanda anlatılan, tasvir edilen bir resim vardır ve bu resim roman yazıları arasından okurların daha rahat kavramaları açısından romanın içine yerleştirilmiştir.

²¹⁸ Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, Mart 2015, s:319.



Görsel 46. Mezarlık- Ahmet Işıkcı²¹⁹

Görsel incelendiğinde metinde anlatılan kısımlarla resmin birebir uyuştuğunu ve sözel tasvirin görsel anlamda okurlara sunulduğunu görüyoruz. Resim sanatından sonra yine resme benzer bir sanat dalı olan fotoğrafları göreceğiz ve bu fotoğrafların ekfrastik bağlamda yansımalarını konu edineceğiz.

Yazarın ekfrastik anlamda çizim yapıp bunları romanın içine yerleştirdiği kısımlar da vardır. Bu çizimlerden bir tanesi *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında yer alan kuyucu çırağı Cem ile ustasının yapmış oldukları kuyu kazarken çıkan toprakları yukarıya taşımaya yarayan çıkırıktır. Bu çıkırık romanda ayrıntılı ve ekfrastik bir şekilde tasvir edilmiş, okur daha iyi anlasın diyerek de bu çizim romanın içine yerleştirilmiştir. Aşağıdaki pasajda romanın bu kısmına ait bir alıntı vardır.

²¹⁹ Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, s:319. Resim sahibi Ahmet Işıkcı.

“Ertesi sabah, yani işe başlamamın dördüncü gününde, yanımızda getirdiğimiz çıkırığı, yeni aldığımız tahtaların ve malzemenin yardımıyla yerine oturttuk. Çıkırığın her iki ucunda, bir kenarı kalın bir kenarı ince birer tutacağı olan ve ipin sarıldığı bir merdanesi, onun üzerine oturduğu çapraz ahşap ayakları ve yukarıya çektiğimiz kovanın rahatça konacağı bir de sehpası vardı. Parçaları tam nasıl birleştireceğimizi daha kolay anlayabilelim diye, Mahmut Usta bir kâğıdın üzerine kurşunkalemle ayrıntılı bir çıkırık resmini beni şaşırtan bir hünerle çizmişti.”²²⁰

Çıkırığın yapımını ayrıntılı bir şekilde tasvir eden anlatıcı, Mahmut Usta’nın bu çizimini romana koymuş ve okurların Mahmut Usta’nın çizimini görmelerini istemiştir. Aşağıdaki çizimde romanın içinde yer alan bu görsel bulunmaktadır. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında yer alan bir diğer ekfrastik resim tasviri Dante Rosetti’ye ait tabloda çizilen kadın bir zamanlar ressamın da karısı olan Elizabeth Siddal’a aittir. Romanda bu tablo iki yerde geçmektedir.

“Bir kadın dergisinde, bir Avrupa gazetesinden olduğu gibi alınmış “Erkeklerle Göre Kadın Tipleri” diye bir yazı vardı. Kırmızı saçlı kadının güzel resmi altında, “esrarengiz ve öfkeli” yazıyordu. Dudakları, havası bana benziyordu. Dikkatle kesip duvara astım, ama kocam resimle ilgilenmedi. Bütün solcu ve enternasyonalci pozlarına rağmen fazlasıyla yerliydi kocam. Ona göre, bu ülkede kırmızı saçlı kadın şu veya bu nedenle çok fazla erkekle birlikte olmuş kadın demekti. Bir de saçlarını bilerek kırmızıya boyuyorsa, bu 215 kimliği bilerek seçiyor demekti bu. Tiyatro sanatçısı olmam, suçumu ancak bir çeşit oyuna dönüştürerek hafifletiyordu.”²²¹

Romanın bu kısmında resimden bahsedilirken sadece resmin biçimsel özellikleri ve o dönem Türkiye’si hakkında bilgi verilmiştir. Kırmızı saça sahip kadın romanda “esrarengiz ve öfkeli” olarak nitelendirilir.

Tablonun geçtiği ikinci kısımda ise anlatıcı bu sefer tablonun kime ait olduğunu bildirir. Bu tablo aynı zamanda romanın kapağında da yer alan resimdir. Kurgu dâhiline ekfrastik bir tasvir yerleştiren anlatıcı romanın aynı zamanda yazım sürecine dair kurgusal bilgiler de verir. Dante Rosetti’nin ve onun tablosunun ismi ilk defa bu kısımda geçer.

²²⁰ Orhan Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, 11. Baskı, Nisan 2018, s:24.

²²¹ Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, s: 186.

“Pazartesi gene geleceğim” dedim gülümseyerek. Çantamdan çıkardığım Dante Rossetti’nin yırtılmış, yapıştırılmış kırmızı saçlı kadın resmini verdim. “Romanını yazacağını bilmek ise oğlum, çok mutlu etti beni!” dedim. “Bitince kapağına bu resmi koyar, biraz da güzel ananın gençliğini anlatırsın. Bu kadın, bak, biraz benziyor bana. Tabii romanına nasıl başlayacağını sen daha iyi bilirsin ama kitabın, benim son sahnedeki monologlarım gibi hem içten hem de bir masal gibi olmalı. Hem yaşanmış bir hikâye gibi sahici, hem de bir efsane gibi tanıdık olmalı. O zaman yalnız hâkim değil herkes anlar seni. Unutma, aslında baban da yazar olmak istemişti.”²²²

Aşağıdaki görselde yer alan resim ekfrastik bir biçimde okura tasvir edilmiş, okurlar eğer tasvir edilen bu tabloyu bulamazlarsa da resmin Dante Rossetti’ye ait olduğu anlatılmıştır. Resmin duvardan alınıp yırtılması detayı da romanda kendine yer bulmuştur.

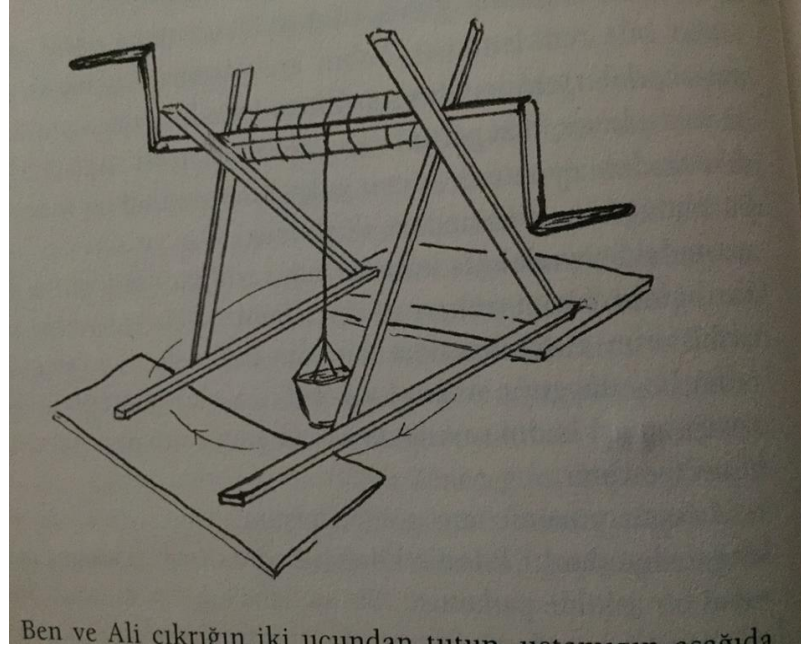
“Bir kere de duvardaki kırmızı saçlı kadın resmini yırtıp attı. İnternette bakmış, o kadın da benim gibiymiş. Sonra ben de baktım internete. Dergiden kestiğim resmin ressamı Dante Rossetti’ymiş. Hoş bakışlı, güzel dudaklı modeline âşık olup evlenmiş. Resmi seloteyle yapıştırıp yerine astım.”²²³

²²² Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, s:195.

²²³ Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, s:186.



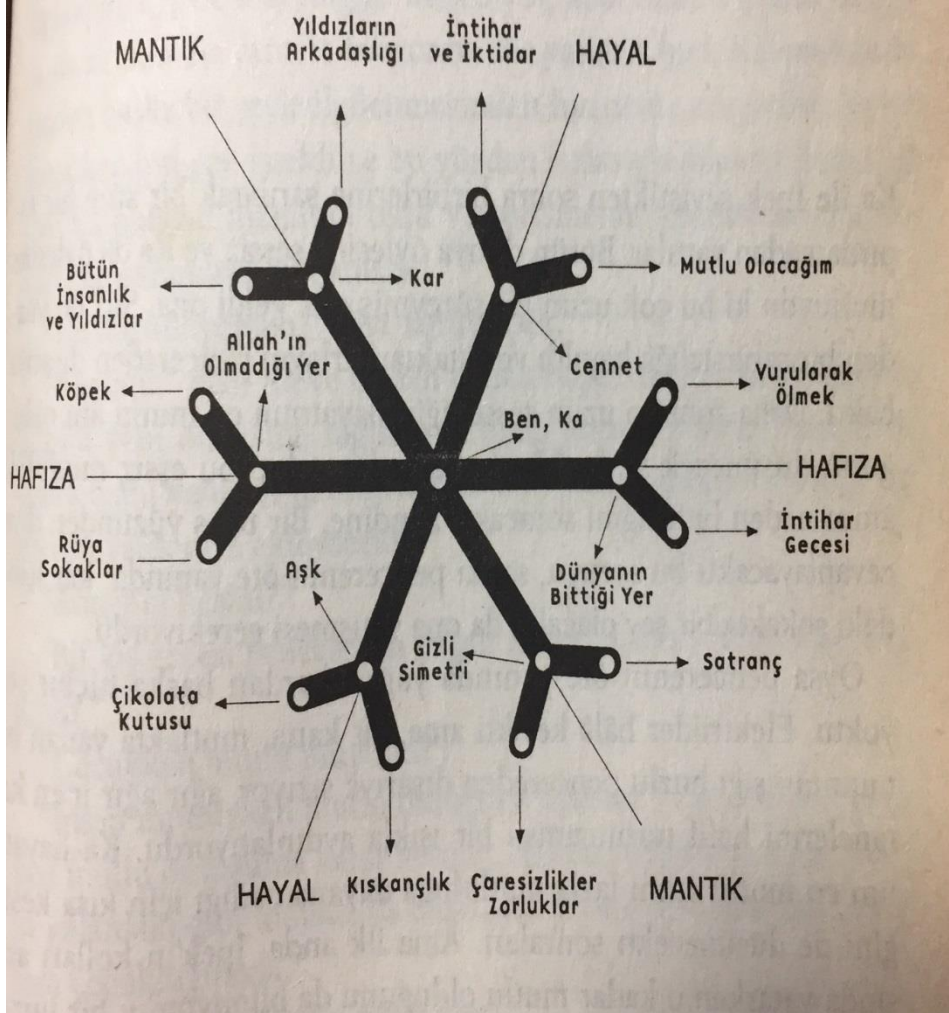
Görsel 47. Kırmızı Saçlı Kadın Kitap Kapağı²²⁴



Görsel 48. Çıkrık²²⁵

²²⁴ *Kırmızı Saçlı Kadın* Kitap Kapağı, Orijinal Resim: Dante Gabriel Rosetti.

Çizilerin karşımıza çıktığı bir diğer roman yazarın Kars'ta geçen *Kar* adlı romanıdır. Roman kahramanı Ka, şiirlerini bir kar tanesi etrafında birleştirir ve okurlarına bu kar tanesinin çizimini roman içerisinde gösterir. Kar tanesini uçlarında Ka'nın roman boyunca yazdığı şiirler bulunur. Aşağıdaki görselde bu kar tanesi gösterilmiştir.



Görsel 49. *Kar* Romanındaki Kar Tanesi ²²⁶

3.2.2. Fotoğraflar

Resimler ve ressamlar bölümünü bitirdikten sonra resme benzeyen bir sanat dalına geçiyoruz. Bu sanat alanını zamanı bir karede donduran fotoğraflar olarak düşünebiliriz. Orhan Pamuk'un ekfrasis bağlamında romanlarını incelerken

²²⁵Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, s: 24.

²²⁶ Orhan Pamuk, *Kar*, İletişim Yayınları, 24. Baskı, İstanbul, Eylül 2012 s:261.

karşımıza çıkan unsurlardan biri de fotoğraftır. Fotoğraf sanatının hem tarihsel gerçekliğe hem de romanın genel kurgusuna uygunluk bağlamında kullanan Orhan Pamuk, bu sanata her kitabında yer vermemiştir. Fotoğrafları, özellikle *Kara Kitap*'ta, oldukça sık kullanan yazar; bu romanının kurgusu içerisinde yer alan Hurufilik²²⁷ için özellikle kullanmıştır. Kullandığı fotoğrafların yüz hatlarından bulunan çizgileri roman kurgusu gereği roman kahramanın macerası ile birleştirmiştir ve romanda okurlarına yeni bakış açıları çıkarmıştır. *Kara Kitap*'ta yer alan bazı bölümlerde kurgunun bağlanması fotoğraflarla mümkün olmuştur. Bu fotoğrafların bazıları kurgusalken bazıları gerçekte yer almaktadır.

“Vasıl, yatağının altından, büyük bir karton kutu çıkardı: Elli yılda biriktirdiği gazete ve dergi kesiklerinden bir seçki, belki de en iyileri. Galip onun yanına oturdu. Sanki Vasıl'ın öbür yanında da Rüya oturuyormuş gibi, sanki onun gösterdiklerine birlikte gülüyorlarmış gibi, kutudan gelişigüzel çıktıkları resimlere baktılar: Yirmi yıl önce, traş kremi reklamı için yüzünü köpüğe bulamış, sonra da, kornerden gelen topa kafayla vurduktan sonra beyin kanamasından ölmüş ünlü bir futbolcunun sabunlu gülümseyişi; askeri darbeden sonra Irak lideri Kasım'ın kanlı üniforması içinde dinlenen ölüsü; ünlü Şişli Meydanı Cinayeti'nin temsili bir resmi (Aldatıldığını yirmi yıl sonra, emekliliğinde anlayan kıskanç albay, günlerdir izini sürdüğü çapkın gazeteciye arabadaki genç karısıyla birlikte kurşunlayacaktır, derdi Rüya, radyo tiyatrosu taklidi sesiyle); başbakan Menderes kurbanlık deveyi bağışlarken, arkada muhabir Celâl, deveyle birlikte başka bir yere bakıyor.”²²⁸

Galip, karısı Rüya'nın peşinde onu ararken çeşitli fotoğraflara rastlar. Bu fotoğraflar karısından bir iz bulmaya yardımcı olabilir. Bu izler Galip'i de Rüya'ya bir adım yaklaştırabilir. Bu sebeple bu fotoğraflar ve bunların detayları oldukça önemlidir. Yatağın altındaki karton kutuda gazetelerdeki eski haberlere göz atar. İlk fotoğrafta

²²⁷ Hurûfiliğin temeli, eski çağlardan gelen ve harflerle sayıların kutsallığını kabul edip bunlara çeşitli sembolik anlamlar yükleyen anlayışa dayanır. Çok eskiden beri tabiatta varlığı kabul edilen gizli güçler şekil ve harflerle ifade edilmeye çalışılmış, sonuçta tabiat bilimlerinden önce efsun, tılsım, sihir gibi tekniklerle “hurûf” ilmi adı altında sözde ilimler ortaya çıkmıştır. Hurûfiliğin ne zaman ve nasıl doğduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte gerçek anlamıyla milâttan önce IV ve III. yüzyıllardan itibaren Ortadoğu'daki Helenistik-gnostik karakterli dinlerde ortaya çıktığı görülmektedir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: HÜSAMETTİN AKSU, "HURÛFİLİK", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hurufilik>

²²⁸ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Can Yayınları, 5. Baskı, İstanbul, Haziran 1990. s:40

bir futbolcunun traşlı gülümseyişine dikkat çeker. Bu futbolcu, bir müsabaka sırasında kafa topuna çıkıp ardından beyin kanaması geçirmiştir. Bir sonraki fotoğrafta Irak'ın eski liderlerinden olan Kasım'ın ölüsünü görmekteyiz. Daha sonra bir albayın eşini öldürdüğü Şişli Meydanı Cinayeti olarak anılan olayda Galip, rüyanın sesini duyar. Rüya'nın bir radyo spikeri edasıyla bu cümleleri okuyuşu Galip'in içinde bulunduğu durumu bize daha iyi yansıtır. Bu spiker edası ekfrasis sayesinde okur tarafından hissedilir. En son gazete resminde ise Başbakan Menderes'in kurbanlık deveyi bağışladığını görürüz. Burada roman karakterlerinden Celal başbakanın arkasından gülümsüyor durumda okurlara aktarılmıştır. Romanda anlatılan dört fotoğrafın yazarın kurgusal dünyasında mı oluştuğu yahut gerçekte var olduğu bilinmemektedir ancak fotoğraflarda anlatılan unsurlar kurguya dâhil edilmiş ve yazar ekfrasis tekniği sayesinde okurların gözünün önünde hem fotoğrafları canlandırmış hem de Rüya'nın sesini duyurmuştur.

“İkisini de umutlandırarak bir-iki 'vaka'ya da hiç rastlamamış değillermiş ama: Bir keresinde, sonradan kuyumcu olduğunu öğrendikleri ihtiyar bir adamın kırış kırış yüzünde, üzerinde uzun uzun durduğu bir anlam okumuş kadın, ama çok eski ve çok durgunmuş bu anlam. Alnının kırışıkları ve göz altlarındaki harf zenginliği, hep kendini tekrar eden ve bugüne hiç ışık tutmayan kapalı bir anlamın son nakaratlarıymış yalnızca. Yaşadıkları güne işaret eden, gerilimli harflerle kıpır kıpır bir surata üç yıl sonra rastladıkları sıra, muhasebeci olduğunu öğrendikleri bu adamın fotoğraflarını büyütüp fırtınalı suratıyla heyecanlandıkları günlerin birinde, karanlık bir sabah, kadın, fotoğrafçıya bu muhasebecinin gazetelerde çıkan koskoca bir fotoğrafını göstermiş: "Zimmetine Yirmi Milyon Geçirdi." Suçluluğun, kural dışılığın heyecanı bitince, gevşeyen muhasebecinin, bıyıklı polisler arasından okuyuculara huzurla bakan yüzü, kınalar sürülmüş kurbanlık bir koyununki kadar boşmuş artık.”²²⁹

Burada anlatıcı Rüya'nın peşinden giderken bir adamın kırışmış yüzünün bulunduğu bir fotoğrafa rastlar. Bu fotoğrafta adamın yüzündeki çizgilerden hareketle, kadın; adamın yüzünde bugüne bir şey anlatmayan ancak geçmişte çok şey anlatan çizgiler

²²⁹ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Can Yayınları, 5. Baskı, İstanbul, Haziran 1990. s:156.

vardır. Bu adamın yüzündeki çizgileri inceleyip onun hakkında yorumlar yaparken bu fotoğrafın gerçek sahibine dair bir gazete haberini kadın fotoğrafçıya göstermiştir. Adamın aslında zimmetine para geçirmekle suçlanan biri olduğunu görmüş. Onun polisler arasında bakan yüzünden hareketle ekfrastik bir tasvir yapan anlatıcı, zimmetine para geçirmekle suçlanana adamın yüzünü kınalar sürülmüş bir kurbanlık koyun olarak okurlarına aktarmıştır.

“Aynı gece, gene pavyonda görüldüğü için bu harika ve genç yüzün, rahatlıkla çekilip büyütülen fotoğraflarında çok yalın, çok sade, çok açık bir anlam okunuyormuş: Aşk imiş bu anlam. Sonraları, Karagümrük'te küçük bir dükkânda saat tamirciliği yaptığını öğrendikleri otuz üç yaşındaki bu adamın, temiz ve açık suratında kelimenin üç 'yeni' harfi o kadar kolay okunuyormuş ki, kadın bu harflerin hiçbirini göremeyen fotoğrafçıya kör olduğunu söylemiş öfkeyle. Ondan sonraki günleri de, görücüye çıkacak bir gelin gibi titreyerek, yenilgiye mahkûm olduğunu daha baştan bilen bir âşık gibi peşinen acılar çekerek ve küçük bir umut ışığı gördüğü zamanlarda da, gerçekleşebilecek bütün mutluluk ihtimâllerini kılı kırk yaran bir titizlikle hayâl ederek geçirmiş. Bir haftada, saatçinin çeşitli bahane ve hilelerle çekilmiş yüzlerce fotoğrafı kadının salonunun her köşesine asılmış.”²³⁰

Galip, iz sürmeye devam ederken karşılaştığı insanların yüzlerine bakmaya devam etmektedir. Rüya'dan bir iz bulmak umuduyla baktığı bu fotoğraflardan biri de bir kadının fotoğrafıdır. Bu fotoğrafta kadının yüzündeki anlam üzerine yoğunlaşan kadın, fotoğrafçının bu harfleri görememesine kızmıştır. Kadına göre “aşk” kelimesi adamın yüzünde bariz bir şekilde görünmektedir.

“Hayır tabii, fotoğraflar ünlü yıldızların değil, onların kıyafetlerini giyen, takılarını takan ve en önemlisi, pozlarını, duruşlarını, sigara içişlerini, dudaklarının yuvarlaklığını ya da öpecek gibi ileri uzanışını taklit eden benzerlerinin fotoğraflarıydı. Her yıldızın sayfasına, gazete manşetlerinden kesilmiş çarpıcı adıyla, magazin dergilerinden alınmış renkli bir fotoğrafı yapıştırılmış, çevresine, yıldızın benzerinin aslına benzemeye çalıştığı çeşitli 'çekici' pozları eklenmişti. Fotoğraflarla ilgilendiğini görünce, çantalı ince adam, Galip'i Yeni Melek Sinemasına çıkan dar ve

²³⁰Pamuk, *Kara Kitap*, s:98-99.

boş sokağa çekip kendi eliyle karıştırın diye albümü uzattı. Tavanından ince ipliklerle sarkıtılmış kesik kollar, bacaklar, eldivenler, şemsiyeler, çantalar, çoraplar sergilenen tuhaf bir vitrinin ışığında Galip, dans ederken çingene elbiseleri sonsuza kadar açılan, yorgun yorgun bir sigara yakan Türkân Şoray'ları; muz soyan, çapkınca kameraya bakan, pervasız bir kahkaha atan Müjde Ar'ları; gözünde gözlük, çıkardığı sutyenini diken, bulaşık yıkarken öne eğilen ve sonra dertli mahzun ağlayan Hülya Koçyiğit'leri dikkatle inceledi.”²³¹

Çeşitli fotoğraflara rastlayan Galip, burada aslında bu fotoğrafa sahip olanların fotoğrafın orijinalinde yer alan kişiler olmadıklarını, bunların onların taklidini yapan kişiler olduğunu bize söyler. Anlatıcı da bu kısımda bize fotoğrafları anlatırken, ekfrasis sayesinde bu fotoğrafları gözümüzde canlandırır. Bu canlandırma eylemini yazarken yani okurun metnin içine daha rahat nüfuz etmesini ister. Okurun, anlatıcının anlattığı meseleyi daha rahat anlamasını sağlamak için ipucu verir. Dans ettiği sırada eteğini açan Türkan Şoray’dan, muz soyan Müjde Ar’a kadar olan resimleri, Galip adamın ona göstermesi sayesinde görür. Bu adam aslında bir insan satıcısıdır ve Galip’i müşteri olarak görmektedir. Kadınları çeşitli rollere büründürerek ve onların gerçek hayatta ulaşılamaz olduklarından yola çıkarak insanları etkilemeye çalışmaktadır. Anlatıcı da bu kadınları anlatırken canlandırmayı daha iyi yapmak adına onların çeşitli filmlerinden örnekler vermekte ve okurun zihninde canlandırmasına katkı Birçok subay adayının yüzüne sivilceler, et benleri, lekeler, Halep çibanları, morluklar ve yanık izleri eklenmişti. Üzerine hiçbir çizgi ve harf ilâştirilemeyecek kadar parlak ve temiz olan bir yüzün yanına şu cümle yazılmıştı: "Rötuşlanmış fotoğraflar ruhları öldürüyor!"”²³²sağlamaktadır.

“Bazı yüzlerin üzerine tıpkı bir çocuğun yapacağı gibi bıyıklar ve sakallar çizilmişti, bazı yüzlerin elmacık kemikleri ya da bıyıkları hafifçe karalanarak gölgelendirilmişti. Bazılarının alın çizgileri, üzerinde anlamsız Lâtin harflerin okunduğu alinyazılarına dönüştürülmüş, bazılarının gözaltı torbaları O ve C harflerini tamamlayan düzgün yuvarlaklara çevrilmiş, bazılarının yıldızlar, boynuzlar, gözlükler takılmıştı. Genç subayların çene kemikleri, alın kemikleri, burun kemikleri

²³¹Pamuk, *Kara Kitap*, s:130-131.

²³² Pamuk, *Kara Kitap*, s:157.

işaretlenmiş, kimi yüzlerin üzerine genişlik ve uzunluk, burun ve dudak, alın ve çene oranlarını araştıran çizgiler çizilmişti. Bazı fotoğrafların altında ise, başka sayfalardaki fotoğraflara göndermeler vardı.”

Anlatıcı bazı yüzlerin üzerine sakal ve bıyık çizildiğini, bazı yüzlerin de karalanıp gölgelendirildiğinden bahseder. Burada esas olan durum yüzlerin Latin harfleri esasına göre düzenlenmesidir. Gözaltı torbalarının benzerlik açısından O ve U harflerine benzetilmesi de metindeki bu görsel okumayı bize yansıtmaktadır. Anlatıcı görsel bir nesneden yazılar çıkarmaya çalışmış, bu yazıların da orada zaten var olduğunu bize söylemiştir. Konunun en başında görmenin konuşmadan önce geldiğine dair çeşitli görüşleri belirtmiştik. Burada da bu durumun desteklendiğini görüyoruz.

“Arap harflerinden yapılmış yüzler gördü, gözler vav'lar ve ayın'lardan, kaşlar zel'lerden ve ra'lardan, burunlar eliflerden yapılmış, Celâl de eski alfabeyi öğrenen iyi niyetli bir öğrencinin titizliğiyle harfleri teker teker işaretlemişti. Taş baskısı bir kitabın sayfalarında vav'lardan ve cim'lerden yapılmış ağlayan gözler gördü, cim'in noktası sayfanın dibine damlayan gözyaşıydı. Eski ve rötuşsuz bir siyah beyaz fotoğrafta kaşlardan, gözlerden, burun ve dudaklardan aynı harflerin kolaylıkla okunabildiğini gördü; fotoğrafın altına bir Bektaşî şeyhinin adını Celâl okunaklı harflerle yazmıştı. Harflerden yapılmış 'Ah minel aşk!' levhaları gördü, fırtınalarda çalkalanan kadırgalar, gökten göz, bakış ve dehşet olarak inen yıldırımlar, ağaçların dallarına karışmış çehreler, her biri ayrı bir harf olan sakallar gördü. Gözleri oyularak fotoğraftan çıkarılmış soluk yüzler gördü, dudaklarının kenarına bulaşmış günah izleri harflerle işaretlenmiş masumlar gördü, korkunç geleceklerinin hikâyesi alınlarındaki kırışıklar arasına sıkıştırılmış günahkârlar gördü. Beyaz idam gömleklerinin ve boyunlarına asılı hüküm zabıtlarının üzerinden ayaklarının ulaşamadığı toprağa bakan asılmış haydutların ve başbakanların dalgın ifadesini gördü; ünlü bir sinema artistinin boyalı gözlerinden orospuluğunu okuyanların yolladığı soluk renkli resimleri ve kendilerini padişahlara, paşalara, Rudolph Valentino ile Mussolini'ye benzetenlerin benzerlerinin ve kendi fotoğraflarının üzerine işaretledikleri harfleri gördü. Celâl'in yazdığı bir yazıda, Allah'ın son işareti olan 'h' harfinin özel yer ve anlamlarını göstererek okuyucularına yolladığı tebliği deşifre edenlerin, 'sabah', 'yüz', 'güneş' kelimeleriyle bir ay, bir hafta, bir yıl boyunca

çizdiği simetrileri açıklayanların, harflerle uğraşmanın puta tapmaktan farkı olmadığını kanıtlamak için yazılmış uzun okuyucu mektuplarında, Celâl'in keşfettiği gizli harf oyunlarının işaretlerini gördü. Hurufiliğin kurucusu Esterabadlı Fazlallah'ın minyatürlerden kopya edilerek üzerine Arap ve Latin harfleri eklenmiş resimlerini, Alaaddin'in dükkânında satılan gofretlerden ve ayakkabı lastiği sertliğindeki boyalı çiklet paketlerinden çıkan futbolcuların ve sinema oyuncularının resimlerinin üzerine yazılmış kelimeleri ve harfleri, okuyucularının Celâl'e yolladıkları katil, günahkâr ve şeyh fotoğraflarını gördü. Üzerleri harflerle kaynaşan yüzlerce, binlerce, onbinlerce 'vatandaş' resmi gördü: Son altmış yılda Anadolu'nun her yerinden, tozla kaplı küçük kentlerden, yazları güneşten toprağın çatladığı, kışları kar yüzünden dört ay boyunca aç kurtlardan başka kimsenin uğrayamadığı ücra kasabalardan, mayına basan erkeklerin yarısının topal gezdiği Suriye sınırındaki kaçakçı köylerinden ve kırk yıldır yollarının yapılmasını bekleyen dağ köylerinden, büyük şehirlerdeki bar ve pavyonlardan, mağaralara yerleşmiş salhanelerden, sigara ve esrar kaçakçılarının kahveleriyle, ıssız demiryolu istasyonlarının 'müdüriyet' odalarından, sığır celeplerinin geceledikleri otel salonlarıyla, Soğukoluk'daki kerhanelerden, Celâl'e yollanmış binlerce vatandaş resmi gördü. Devlet dairelerinin, vilayet binalarının, arzuhalci masalarının yanına kurulmuş üç ayaklı ve nazar boncuklu şipşakçı makineleriyle kara bir çarşafın altına giren fotoğrafçının bir simyacı ya da falcı gibi eczalı camlar, kara kapaklar, pompalar ve körüklerle uğraşarak çalıştırdığı eski Leicalarla çekilmiş binlerce fotoğraf gördü. Objektife bakarken vatandaşların belli belirsiz bir ölüm korkusu ve ölümsüzlük isteğiyle ürpertici bir zaman duygusuna kapıldığını hissetmek güç değildi.”²³³

Hurufilik'in kitap içinde önemli bir yer teşkil ettiğini daha önce belirtmiştik. Anlatıcı burada birtakım fotoğraf üzerine Arap harfleri çizip onlardan yeni manalar çıkarmaktadır. Bu harflerin aynı zamanda insan organlarına benzerliği de yine konumuz içerisinde alınmaya uygundur çünkü bu harflerden hareketle bir tasvir ve tespit yapılmakta ve bu harflere benzeyen organlar da kalemle işaretlenmektedir. Bunlardan ilk harfimiz Arapça vav (و) harfidir. Bu harf benzerliği dolayısıyla insanların gözlerine benzetilmiştir. Kaşların zel (ز) burnun elif (ل) harfine isnat

²³³ Pamuk, *Kara Kitap*, s:274-275.

edilmesini de metinden görmekteyiz. Ağlayan insanların vav'lerden ve cim'lerden yapılan yüzlere sahip olduğunu anladığımız metinde, anlatıcının bunu daha iyi aktarmak adına okurlarına harflerin tarifini de vermektedir. Bu harflerden biri de Arapça cim (ج) harfidir. Cim'in ortasında yer alan noktayı gözyaşına benzeten anlatıcı eski fotoğraflarda bunların kolaylıkla okunabileceğini düşünmektedir. Bu durumla ilgili olarak da okurlarını bilgilendirmektedir. Celal'in, kaybolan karısı Rüya'nın izini fotoğraflara bakarak sürdüğünü görmüştük. Burada da çeşitli fotoğraflardan yorumlar çıkararak karısından bir iz bulmaya çalışır. Bu izleri bulacak detayları anlatıcı okurlarına aktarırken de ekfrasis sanatından yararlanarak okurun metnin içine daha hızlı nüfuz etmesini ister. Diğer yandan Kara Kitap'tan aldığımız pasajın ilerleyen yerlerinde anlatıcı Hurufilik'in kurucusu Fazlullah'ın insan yüzü hakkındaki görüşlerine de yer verir.



آدم آن لوح وجود عالمست
فضل حق مطور وجه آدمست

Görsel 50. Fazlullah Hurufi²³⁴

²³⁴ Hurûfîler'e göre Fazlullah'ın insan yüzündeki tecellisini anlatan müsennâ yazı Kemal Samancıgil, *Bektaşîlik Tarihi*, İstanbul 1945, s. 161

Fazlullah²³⁵ insan yüzünden yeni manalar çıkarmakta ve bunları da birer iz olarak nitelemektedir. Celal'in de "iz" sürerken bunlardan yararlanması tesadüfi değildir. Celal'in idam gömlekleri giyen haydutlar yahut başbakanlar gördüğünü ifade eden anlatıcı, boyalı fotoğraflı kadınların ve kendilerini Mussolini, Valentino gibi insanlara benzeten insanların; kendi fotoğrafları üzerine birtakım işaretlemeler yaptıklarını görmektedir. Fazlullah'ın yer aldığı minyatürlerde onun yüzünün üzerine Arapça yahut Latin harfli işaretlemeler yaptıklarını da Celal bize aktarmaktadır. Verilen örneklerin çokluğu sebebiyle anlatıcı okurlarının metni daha iyi kavramasını istemiştir. İdam edilen Başbakan Adnan Menderes üzerinden yola çıkarak okurların

²³⁵ Fazlullah, Bâtınîler'in te'vil metotlarıyla harflerin değerini ve sayılarla olan münasebetini belirleyerek dinî emir ve mükellefiyetleri Arap ve Fars alfabelerindeki harflere irca etmiştir. Kur'an dili olan Arapça'da yirmi sekiz, Farsça'da otuz iki harf vardır. Farsça'daki dört fazla harfin (پ چ ژ گ) yerine Arapça'da lâmelif (ل) bulunmaktadır. Bu harf okunduğu gibi yazılırsa dört harf eder (ل ا م ف). İnsanın yüzünde iki kaş, dört kirpik ve saçtan ibaret yedi siyah hat mevcuttur. İnsan bu yedi hatla doğduğu için bunlara "hutût-ı ümmiyye" (anne hatları) denir. Bunlar "hal" ve "mahal" yani hatlar ve yerleri bakımından hesaplanınca on dört sayısına ulaşılır. Erkekten ergenlik çağında beliren yedi hat daha vardır. Bu hatlar yüzün sağ ve sol yanlarında iki bıyık, iki sakal, iki burun hattı, bir de dudak altındaki hattan oluşur ve bunlara da "hutût-ı ebiyye" (baba hatları) denir. Bu hatlar da hal ve mahal itibarıyla toplanınca on dört sayısı elde edilir. Böylece anne ve baba hatlarının toplamı yirmi sekize ulaşır, bu sayı ise Kur'an'ın yirmi sekiz harfine tekabül eder. Saç ve dudak altındaki hatların ortadan ikiye ayrılması ile elde edilen dört hat yirmi sekize eklenince anne ve baba hatlarının toplam sayısı hal ve mahal itibarıyla otuz ikiye ulaşmış olur ki bu sayı Câvidânâme'nin yazıldığı otuz iki harfe karşılıktır.

Fâtiha sûresi Kur'an'ın özüdür ve yedi âyettir; yedi de adı vardır. Bu sûre yüzdeki yedi anne hattına karşılıktır ve Fâtiha okunduktan sonra elin yüze sürülmesi buna işarettir. "Âmin" denirse sûre sekiz âyet olur. Sünnet uyarınca saç da ortadan ikiye ayrılırsa baba hatları sekiz olur. Fâtiha sûresinde Arapça'daki yedi harf bulunmadığı gibi kadının yüzünde de baba hatları yoktur. Bu sebeple Fâtiha'ya "ümmü'l-kitâb" denilmiştir. Kur'an'ın sırrı yirmi dokuz sûrenin başında bulunan hurûf-ı mukattaa*dadır. Bunların tamamı on dört harften ibarettir. Bu harfler söylendiği gibi yazılırsa sayı on yediye çıkar. Bu on yedi harfe "muhkemât" denir. İnsan günde farz olarak on yedi rek'at namaz kılar. Muhkemât buna işarettir. On yedi harfin dışındaki on bir harfe "müteşâbihât" denir. Seferî birinin kıldığı on bir rek'at namaz da müteşâbihât sayısındadır. Bunların toplamı yirmi sekiz eder. Fazlullah böylece bütün dinî hükümleri yirmi sekiz ve otuz iki sayısına tatbik edip bu harflerin insanda da olduğunu kabul eder. Fazlullah'a göre ilâhî feyze ancak rüya yoluyla ulaşılabilir. "Beni gören Hakk'ı görmüş olur" anlamındaki hadis (Buhârî, "Ta'bir", 10; Müslim, "Rü'yâ", 11) ilâhî feyiz kapısının açık olduğunu göstermektedir. Fazlullah kendisinin ilâhî feyzi rüya ile keşfetmeye başladığını, hiçbir resule vahiy ve ilham yoluyla açıklanmayan hakikat ve esrarın kendisine rüya yoluyla âşikâr olduğunu iddia eder. Rüya tabirlerindeki kabiliyeti daha yirmi beş yaşında iken onu üne kavuşturmuş, kırk yaşına gelmeden Kur'an-ı Kerim'deki hurûf-ı mukattaa'nın sırlarını çözdüğünü ileri sürmüş, daha sonra bu harflerin özelliklerini göz önünde bulundurarak Hurûfiler'ce Kur'an'ın bir çeşit tefsiri sayılan Câvidânâme adlı eserini kaleme almıştır. Kur'an'ın gerçek mânasının ancak kendisi tarafından anlaşıldığına inandığı için kendisinden "الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الْكِتَابِ" (Kitaptan bir ilmi olan kimse, en-Neml 27/40) diye bahsetmiştir (Aksu, a.g.e., s. 110). Fazlullah, "Bu Allah'ın fazlıdır" (el-Mâide 5/54); "Bu rabbimin fazlındandır" (en-Neml 27/40) meâlindeki âyetlerde olduğu gibi Kur'an'da geçen bütün "fazl" kelimelerinden kendisinin kastedildiğini, insan yüzünde de "fazl" (فضل) isminin okunduğunu ileri sürmüştür.

Ayrıntılı bilgi için bakınız: HÜSAMETTİN AKSU, "FAZLULLAH-ı HURÛFİ", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/fazlullah-i-hurufi>

bu harflerin hangi manaya geldiklerini ve yüzlerindeki ifadenin bilinen bir kişiden örneğin eski bir Başbakan'dan yola çıkarak daha iyi kavramasını sağlamıştır.

“Beyoğlu'nun arkalarından Taksim'e doğru yürüyordu. Nişantaşı'na, Şişli'ye, kendi geçmişinin ta kalbine doğru. Celâl'in, bir yazısında İstanbul sokaklarındaki atlardan uzun uzun sözettiğini hatırladı. Duvara asılmış bir resimde Celâl'in hakkında uzun uzun konuştuğu rahmetli bir güreşçiye gördü. Resim siyah beyazdı, eski Hayat dergilerinin bir çok manavın, berberin ve terzinin duvarlarını renklendiren orta sayfasından çıkartılıp çerçevelenmişti. Ellerini beline koyarak alçakgönüllülükle gülümseyen Olimpiyat madalyalı güreşçinin fotoğraftaki ifadesine bakarken, Galip, adamın bir trafik kazasında öldüğünü hatırladı.”²³⁶

Galip, Celal'in yazılarından hareketle Beyoğlu'nun arka sokaklarında ilerlerken eski güreşçi Ahmet Kireççi'ye (Mersinli Ahmet) ait bir fotoğraf görür. Bu fotoğrafı okura ekfrastik bir biçimde anlatan anlatıcı, Galip'in ağzından fotoğrafın nerelerde bulunduğunu söyler. Fotoğraftaki güreşçi iki elini yanına koyarak poz vermiştir. Kitapta anlatılan bu fotoğrafın gerçek hayatta yansıması aşağıda gösterilmektedir. 1979 yılında torunu ile birlikte bir trafik kazasında hayatını kaybetmiştir. Aşağıda Galip'in bahsettiği güreşçimize ait bir görsel yer almaktadır.



Görsel 51. Mersinli Ahmet²³⁷

²³⁶ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Can Yayınları, 5. Baskı, İstanbul, Haziran 1990. S.205.

²³⁷ <https://www.hurriyet.com.tr/sporarena/yazarlar/elif-congur/mersinli-ahmet-40845211>

“Pekin’deki Tiananmen Meydanı’nı dolduran isyancıları gösteriyordu. Mevlut Haziran başında meydanda tek başına yol kesip tankları durduran satıcının cesaretine hayranlık duydu. Her elinde birer torba varken tankları durduran o satıcı ne satıyordu acaba?”²³⁸

Pekin’de 1980’li yıllarda ekonomik bir buhrana girildi. Komünist Partisi’nin politikalarından kaynaklı olduğu düşünülen bu durum neticesinde halk Tiananmen Meydanı’na toplanmıştır. Bu toplanma sonrasında yaklaşık 200 bin asker göstericileri dağıtmak için onlara müdahale etmiştir. Bu müdahale neticesinde Çin kaynakları 23 olarak açıklasa da toplamda 3 bin civarı sivilin öldüğü düşünülmektedir.²³⁹ Bu olaylar esnasında dikkat çeken figürlerden biri de tankın karşısında poşetlerle duran adamdır. Mevlut, adamın bir satıcı olduğunu düşünmekte ve ne sattığını merak etmektedir. Metinde anlatılan bu kısma ait bir görsel bulunmaktadır. Bu görsel aşağıda yer almaktadır. Görselde Mevlut’un bahsettiği gibi bir adam yer almakta ve tanklara karşı durmaktadır. Her iki elinde de poşet bulunduran kişinin kim olduğu ya da ne iş yaptığı da bilinmemekte roman kahramanı Mevlut da onun bir satıcı olduğunu düşünmektedir. Görseldeki kişi “*Meçhul Adam*” diye bilinmektedir.

²³⁸ Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, Mart 2015, s.287.

²³⁹ Ayrıntılı bilgi için bakınız: <https://tr.euronews.com/2019/06/03/binlerce-ogrencinin-hayatini-kaybettigi-tiananmen-katliami-neden-yasandi-cin-komunist>



Görsel 52. Tank Adam ²⁴⁰

“Küpeyi ve fotoğrafı mutlu bir gülümsemeyle verdi. Fotoğraf, babamın Abdullah’ta yemek yerken gösterdiği ölmüş sevgilisinin fotoğrafıydı. Bir an bu kederli kızda, arkadaki gemilerde ve denizde, Füsun’u hatırlatan şeyler gördüm.”²⁴¹

Masumiyet Müzesi’nde yer alan bu bölümde anlatıcı Kemal ile babası arasında geçen bir diyalogdan sonra Kemal’in babasının gençlik yıllarında yaşadığı aşktan bahsedildiğini görürüz. Yukarıdaki satırlarda fotoğrafa ait birtakım detaylar görürüz. Bu detaylar ekfrasis açısından önemlidir. Fotoğrafta yer alan gemilerde ve denizde Kemal, Füsun’a ait hatıralar görür. Aşağıdaki görselde müzede sergilenen bu fotoğraf yer almaktadır. Fotoğraf hakkında romanda bahsedilen detaylar fotoğrafta bire bir görülmektedir. Görselin sergilendiği bu bölümde aynı zamanda inci küpeler

²⁴⁰ 'Meçhul asi', 'Tank adam' Tiananmen Meydanı / 1989-Reuters

²⁴¹ Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, Eylül 2008, s. 124.

de görünmektedir. Romanda birkaç yerde geçen bu küpeler ekfrasis açısından önemlidir.



Görsel 53. İnci Küpeler ²⁴²

“İki erkek, Füsün’un üzerine 9 numara işlenmiş siyah mayolu fotoğrafına, bal rengi kollarına, hiç de neşeli olmayan, tam tersi hüzünlü yüzüne, harika vücuduna ve fotoğrafın çekilişinden tam otuz dört yıl sonra bile bizi çarpan yüz ifadesindeki insani yoğunluğa, ruhsallığa hayretle, aşla, saygıyla baktık.”²⁴³

Romanın bu bölümünde roman kahramanı Kemal ile roman yazarı Orhan Pamuk bir aradadırlar ve Masumiyet Müzesi için bir araya getirdikleri fotoğraflara bakmaktadırlar. Bu fotoğraflardan biri de Füsün’un katıldığı güzellik yarışması ile ilgilidir. Bu fotoğrafta 9 numaralı mayoya sahip olan kişi Füsün’dur. Aşağıda bu fotoğraf yer almaktadır.

²⁴² *İnci Küpeler*, Masumiyet Müzesi.

²⁴³ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:548.

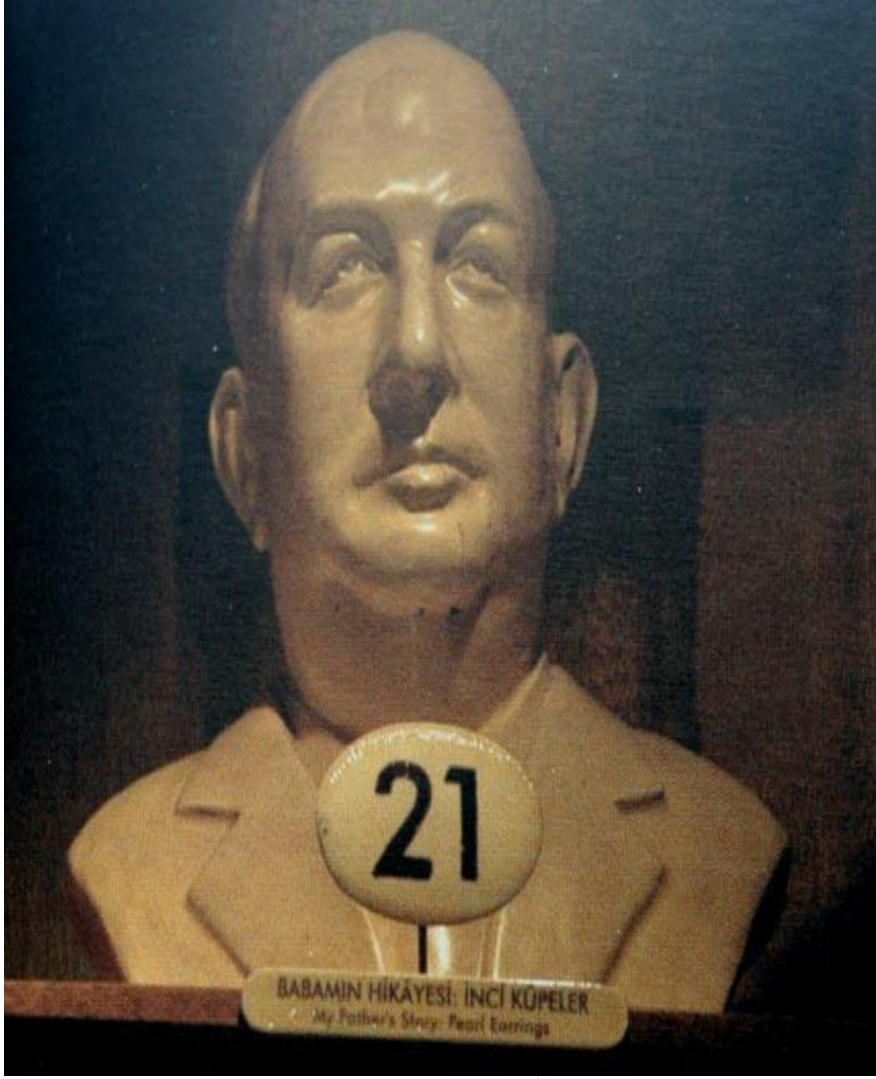


Görsel 54.Fusun'a Ait Gazete Kesigi²⁴⁴

3.2.3. Heykeller

Heykeller Orhan Pamuk'un sadece bir romanında geçmektedir. Bu roman da *Masumiyet Müzesi*'dir. Müzede yer alan iki heykelden birisi Kemal Basmacı'nın babasına aitken diğeri de Kemal'in yaşadığı kalp kırıklığını gösteren temsili bir heykeldir. Roman kahramanın babasının yer aldığı heykelde babasının o dönemin tarzına uygun olarak küçülttüğü bıyığı hakkında bilgi verirken bize bu heykeli neden romana ve müzeye koyduğunu da aktarmaktadır. Heykel üzerindeki bu bıyıkları sevmeyen anlatıcı kurguya göre heykele daha sonra plastik bıyıkları kendisi eklemiştir. Ancak aşağıdaki görselde yer alan ve müzede bulunan büstte böyle bir ayrıntı yoktur. Ekfrasis için böyle bir şart da yoktur. Ekfrasiste önemli olan mesele okura anlatılmak istenen görsel ya da sanat eseri hakkında bir izlenim uyandırmak ve bu yolla da okuru metnin içine çekip hikâyeyi görseller yardımıyla daha iyi anlatmaktır.

²⁴⁴ *Fusun'a Ait Gazete Kesigi*, Masumiyet Müzesi.



Görsel 55. Babamın Hikayesi: İnci Küpeler²⁴⁵

Bir üst bölümde yer verdiğimiz ve romanda beraber olduğunu gördüğümüz Kemal Basmacı'nın babasının bir zamanlar ilişki yaşadığı kıza ait inci küpelerle aynı yerde bulunan bu büst, müzede *Babamın Hikâyesi: İnci Küpeler* adıyla söz konusu inci küpelerle sergilenmektedir.

Romanda geçen ikinci heykel diyebileceğimiz nesne Kemal Basmacı'nın kalbinin temsili olarak müzede yer alan “kırık kalp”tir. Bu kalp müzede sergilenmekte ve anlatıcının okurlara söylediğine göre kendi yaşadığı acıyı temsil etmektedir. Aşağıdaki bölümde bu konudan bahsedilmektedir:

²⁴⁵ Babamın Hikâyesi, *İnci Küpeler*, Masumiyet Müzesi.

“Gecenin sonuna doğru ağzımı bıçak açmadı. O sırada yaşadığım şeye başka pek çok dilde de “kalp kırıklığı” denildiği için, burada sergilediğim porselenden kırık kalbin müzemize gelen herkese acımı iyi anlatacağını düşünüyorum.”²⁴⁶

Aşağıdaki görselde müzede sergilenen tam da Kemal Basmacı’nın romanda anlattığı porselenden kırık kalp görülmektedir. Yazar bu kırık kalbi müzeye koyarak okurlarına o an yaşadığı üzücü olayı daha canlı bir şekilde aktarmak istemiştir. Bunu yaparken de ekfrasis sanatından yararlanmıştır.



Görsel 56. Kırılan Kalbin Acısının ve Küskünlüğünün Kimseye Yararı Yok²⁴⁷

²⁴⁶ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:280.

²⁴⁷ *Kırılan Kalbin Acısının ve Küskünlüğünün Kimseye Yararı Yok*, *Masumiyet Müzesi*.

3.3. NESNELERLE İLGİLİ EKFRASTİK TASVİRLER

Sanat eserleriyle ilgili ekfrastik tasvirleri inceledikten sonra bu kısımda nesnelerle ilgili ekfrasis ve ekfrastik tasvirleri inceleyeceğiz. Bu nesnelerin birçoğunu Masumiyet Müzesi romanında görüyoruz. Roman kahramanı Kemal Basmacı, Füsün'a olan aşkını hatırlamak, aşk acısını daha iyi ifade etmek, yaşadıkları hakkında okuru daha iyi metne çekmek için bu sanattan sıkça yararlanır. Orhan Pamuk'un her romanda ekfrasis kullanımı aynı değildir. Kimi romanlarında oldukça sık bir kullanıma yer verirken kimi romanlarında az bir kullanıma yer verir. Bu sanatı kullanmasındaki amaç, kelimelerin yeterli gelmediği ve okurun görseli ya da anlatılan durumu gözünün önünde tam canlandıramadığı durumda okura yardım etmek ve anlatmak istediği meseleyi daha “canlı” bir şekilde okurlarına aktarmaktır.

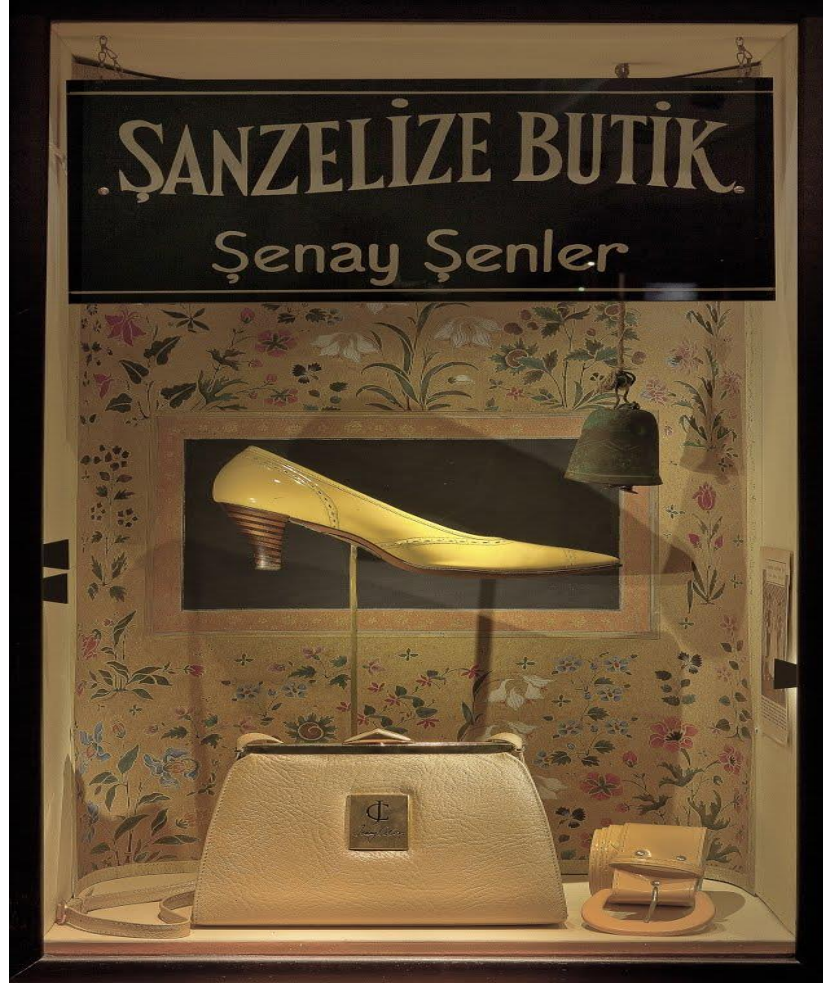
3.3.1. Füsün'un Kişisel Eşyaları

“Dantelli ve çiçekli sarı eteği, bacaklarının uzunluğu yüzünden daha da kısa duruyordu. Çantayı aldı, tezgâhın arkasına geçti ve çantanın fermuarlı gözünü (içinden krem rengi pelür kâğıt topakları çıktı), iki küçük bölgesini (boştu bunlar) ve içinden üzerinde Jenny Colon yazan bir kâğıt ve bakım kılavuzu çıkan gizli bölgeyi becerikli ve uzun parmaklarıyla açıp bana çok mahrem bir şey gösteriyormuş gibi esrarlı ve aşırı ciddi bir havayla gösterdi.”²⁴⁸

Anlatıcı, alıntıladığımız bu kısımda romanın başında yer alan Füsün'la tanışmasını anlatır. Füsün'un kıyafetleri ve Füsün'un kendisine gösterdiği Jenny Colon çanta üzerine ekfrastik bir tasvir yapar. Füsün'un üzerindeki etek dantel ve çiçekten oluşmaktadır ve Füsün'un bacaklarının uzunluğu sebebiyle kısa durmaktadır. Anlatılan Jenny Colon çantanın bölümleri hakkında bilgi verilmektedir. Onun gizli bir bölümüyle beraber üç bölüme sahip olduğu, içinden çıkan kâğıtta Jenny Colon yazdığı ve çantanın içinde bir bakım kılavuzu olduğundan bahsedilir. Bu tür ayrıntılar ile elbise ve çantanın müzede yer alması bizi bu bölümde ekfrasisin varlığıyla karşılaştırır. Orhan Pamuk romanını yazarken ve müzeyi oluştururken bu tür ayrıntıları göz ardı etmemiş ve müze dâhiline bu tür nesneleri de yerleştirmiştir.

²⁴⁸Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı: İstanbul 2014, S.14.

Aşağıdaki görselde Şanzelize Butik'i hatırlatacak olan Füsun'un ayakkabısı ve Jenny Colon çanta yer almaktadır. Okurlar romanı sözel olarak okuduktan sonra müzeyi ziyaret edip bu sözel kısımların görsel temsillerine de ulaşmaktadırlar. Sözel temsilin görsel anlamda karşılanması olarak düşünebileceğimiz ekfrasis tekniğini romanın bu satırlarından görmekteyiz.



Görsel 57. Şanzelize Butik ²⁴⁹

Romanda yer alan Jenny Colon çanta ile Füsun'a ait ayakkabı Masumiyet Müzesi'nde Şanzelize Butik başlığı altında sergilenmektedir. Çanta Füsun'a ait olmamasına rağmen Kemal ile Füsun'un hikâyesi bu çanta ile başladığı için romanda yer alan önemli ekfrastik nesnelerden biridir.

“Füsun'un o gün çantasından hiç çıkmayan, ama özenle katlanmış çiçek desenli bu pamuk mendili sergiliyorum burada. Daha sonra Füsun'un sigara içerken masanın

²⁴⁹ <https://artsandculture.google.com/asset/2-%C5%9Eanzelize-butik/3QGINtstlwhLQ?hl=tr>

üzerinde bulup oynadığı annemin bu kristal hokka ve yazı takımı aramızdaki şefkatin incelik ve kırılganlığına işaret olsun. Giyinirken iri kalın tokasını tutup erkekçe bir gurura kapıldığım için bir suçluluk duymama yol açan o zamanların modası kalın erkek kemeri de, cennetten çıkma o çıplak halimizden sıyrılıp giyinmenin, kirli ve eski dünyada göz gezdirmenin bile ikimize de çok zor geldiğini anlatsın!”²⁵⁰

Fusun’a ait pamuklu mendil, kristal hokka ve yazı takımı hakkında konuşan anlatıcı, bu nesneleri Fusun ile arasındaki şefkat ve kırılganlığın bir işareti olarak okurlara aktarır. Kalın erkek kemerine de değinen anlatıcı bu halini de çıplaklıktan giyinmenin sembolü olarak görür. Bu semboller ekfrasis tekniği açısından önemlidir. Burada ekfrasisin nesne üzerinde işlenişini görüyoruz. Hayatın normal akışında sıradan birer nesne olan bu eşyalar romanda yeni bir anlam kazanır. Okurlar da bu anlamları romanda okur. Roman okunduktan sonra sözel gerçeklik müzede görsel gerçeklikle birleşir ekfrasis ve onun romandaki yansımaları ortaya çıkar. Romancının bu eşyaları kullanmasının sebebi okura içinde bulunduğu ruh halini yansıtmak ve okurun kendi hislerini hissetmesini sağlamaktır.



Görsel 58. Fusun’un Mendili ²⁵¹

²⁵⁰ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:38.

²⁵¹ *Fusun’un Mendili*, Masumiyet Müzesi.

“Fusun’un giydiği beyaz k lodu, beyaz  ocuk çoraplarını ve bu kirli beyaz lastik ayakkabılarını, hiçbir yorum yapmadan o kederli, sessiz anlarımıza işaret olsun diye sergiliyorum.”²⁵²

Anlatıcı, Kemal’le Füsun arasındaki çeşitli nesneleri okurlarla payla mı ; Kemal de bunları Masumiyet Müzesi’nde sergilemiştir. Bunlardan birkaçı Füsun’a ait bir i   ama ır , beyaz çoraplar ve lastik ayakkabılardır. Anlatıcı için bu nesneler özeldir çünkü bu nesneler Kemal ile Füsun arasında geçen sessizliğe işaret etmektedir. Bu nesneler hakkında herhangi bir yorum yapmayan anlatıcı bu nesneleri müzede “*Sessizlik*” başlığı altına yerle tirmi tir. Bu nesneler ikisi arasında geçen sessiz anları temsil etmektedir. Temsil ekfrasis açısından önemlidir çünkü sanat eserlerinden ekfrasisin kullanımı bunu gerektirmektedir.



Görsel 59. Sessizlik ²⁵³

²⁵² Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:107.

²⁵³ *Sessizlik*, Masumiyet Müzesi

Görselde de görüldüğü gibi müzede Füsun’a ait bir iç çamaşırı, beyaz çoraplar ve lastik ayakkabılar yer almaktadır. Burada da romanda yer alan kelimelerin gerçek nesnelere dönüşümünü ve ekfrasis ile alışılanın dışında bir teknikle romanda yer aldığını görürüz.

“Füsun, ona çok yakışan beyaz üzerine turuncu güllü ve yeşil yapraklı bir elbise giymişti. Etekleri dizinin altına gelen V yakalı bu zarif elbiseyi, tıpkı antrenmanlarda hep aynı eşofmanı giyen bir sporcu gibi sürücülük derslerimize her gidişimizde giyer, derslerin sonunda bir eşofman gibi, elbise terden sıırıslık kesilirdi. Derslere başlamamızdan üç yıl sonra bu elbiseyi Füsun’un dolabında asılı görür görmez, o gerilimli ve baş döndürücü ders saatlerimizi, Yıldız Parkı’nda, Abdülhamit’in sarayında az ötede yaşadığımız mutluluğu istekle hatırlayacak, o anları yeniden yaşayabilmek için hemen içgüdüyle elbisenin kollarını, göğsünü, Füsun’un benzersiz kokusunu arayarak koklayacaktım.”²⁵⁴

Romanın birçok yerinde görülen bu elbise Füsun’la özdeşleşmiş biçimdedir. Elbise V yakaya sahiptir ve Füsun bu elbiseyi ehliyet almaya her gidişinde giymektedir. Bu elbise, Kemal’e Füsun’la arasında geçen araba sürme saatlerini hatırlatmıştır. Kemal üç yıl sonra aşağıdaki görselde de yer alan elbiseyi Füsun’un dolabında görmüş ve bu elbise ona geçmiş yılları anımsatmıştır.

“Ondan sonraki sefer, Füsun evden çıkarken çiçekli elbisesinin içine burada sergilediğim mavi bikiniyi giymişti. Dersten sonra gittiğimiz Tarabya Plajı’nda, elbisesini ancak rıhtımdan denize atlamadan hemen önce çıkardı. Sekiz yıl sonra güzelim gövdesine bir an çok utangaç bir bakış atabildim. Aynı anda Füsun benden kaçır gibi koşarak denize atladı. Denize dalarken arkasından çıkan su, köpükler, hoş bir ışık, Boğaz’ın laciverdi, bikinisi, bütün bunlar kafamda unutulmaz bir resim, bir duygu oluşturmuştu. Yıllar sonra bu harika duyguyu, mutlu rengi; eski fotoğraflarda, kartpostallarda, İstanbul’un dertli koleksiyoncuları arasında yıllarca aradım.”²⁵⁵

Füsun’un kıyafetleri ve kullandığı eşyalardan romanda sıklıkla bahsedilmiştir. Okur kıyafetler hakkında bilgilendirilmiş, bu teknik, anlatıcı kıyafetleri tasvir ederken ön plana çıkmıştır. Bu eşyalardan biri de elbisesinin altına giydiğı mavi bikinidir. Bu

²⁵⁴ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:442.

²⁵⁵ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:453.

mavi bikiniyle birlikte Füsün'un içinde bulunduğu ruh hali, yaptığı hareketler, deniz kıyısı ve Füsün'un ardında bıraktığı köpükler anlatıcının kafasında bir görsel olarak kalmıştır. Bu görseli kelimelerle okura aktarmak isteyen anlatıcı ekfrasis tekniğini kullanmıştır. Okurlarına bu duyguyu vermek isteyen anlatıcı, elbiseyi nesnel gerçeklik olarak müzeye koymuştur. Romandaki sözel temsil müzede gerçeklik olarak okurların karşısına çıkar. Söz konusu turuncu çiçekli ve yeşil yapraklı elbise aşağıda yer almaktadır. Görselde de görüldüğü gibi elbise okurlara romanda aktarıldığı gibi V yaka şeklindedir. Elbisenin üzerinde romanda aktarıldığı gibi turuncu güller ve yeşil yapraklar yer almaktadır. Elbisenin görselinde görünen detaylar ile romanda anlatılan unsurların birebir örtüştüğünü, yazarın burada ekfrasis tekniğine yer verdiğini görmekteyiz.



Görsel 60. Füsün'un Elbisesi ²⁵⁶

²⁵⁶Füsün'un Elbisesi, Masumiyet Müzesi.

3.3.2. Meltem Gazozu

“O günlerin mutlu, neşeli ve rahat havasını ve iyimserliğimizi hatırlatan ilk Türk meyveli gazozu Meltem’in gazete ilanlarını, reklam filmlerini ve çilekli, şeftalili, portakallı ve vişneli ürünlerini sergiliyorum burada.”²⁵⁷

Romanın birçok yerinde Meltem Gazozu ve onun reklamlarında oynayan manken İnge’nin afişlerini görürüz. Meltem Gazozu roman kurgusuna göre 1952 yılında üretimine başlanan ve roman karakteri Kemal Basmacı’nın arkadaşı Zaim’e ait ilk yerli gazoz markasıdır. Romanın birçok yerinde bu gazozdan ve manken İnge’den bahsedilir. Romanda, bahsedilen zamanın mutluluğunu, neşesini ve iyimserliği hatırlatan Meltem Gazozu, gazozu tanıtan İnge ile ekfrastik nesnelerden bir tanesidir. Bu gazozun görsel temsili ve manken İnge’nin de yer aldığı bölüm aşağıda yer almaktadır. Manken İnge görselde meltem Gazozu ile birlikte poz vermekte ve gazozu ait çilek, vişne, portakal ve şeftalili gazozlar da müzede sergilenmektedir.



Görsel 61. Meltem Gazozu²⁵⁸

²⁵⁷ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:33.

²⁵⁸ <https://artsandculture.google.com/asset/8-%C4%B0lk-t%C3%BCrk-meyveli-gazozu/QAHlas5EBgCXXw?hl=tr>

3.3.3. Sigara ve İzmaritler

Sigaralar ve onlara ait izmaritler romanın birçok noktasında karşımıza çıkmaktadır. Sigaralar genellikle Kemal Basmacı'nın acısını ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. Sigaraya ilk rastladığımız yer Kemal Basmacı'nın sinema girişinde içtiği sigaradır. Bu kısımda anlatıcı, Kemal Basmacı'nın içinde bulunduğu ruh halini vermek için sigaranın yanında çeşitli nesnelerden de yararlanmaktadır.

“Beş dakika arada içtiğim sigara, öğle matinesine gelen ev kadınlarıyla okulu asan tembel öğrencileri hatırlatsın diye yıllar sonra bulup müzeme koyduğum “Alaska Frigo”, yer göstericinin el feneri, bütün bunlar ergenlik yıllarımdaki yalnızlık ihtiyacımı ve öpüşme isteğini sinemada hatırladığıma işaret olsun.”²⁵⁹

Döneme ait sinema kavramıyla ilgili nesnelerle beraber sigara burada anlatıcının ergenlik dönemindeki yalnızlığını ve öpüşme ihtiyacını okurlara aktarmaktadır. Anlatıcı kendi duygularını daha iyi ifade edebilmek ve okura aktarmak adına ekfrasis tekniği sayesinde nesneleri konuşturmuş ve bu nesneleri roman kurgusuna dâhil etmiştir.

“Bu sigara paketlerini, içeriden bir dolaptan alıp yatak odasına getirdiğim Kütahya işi küllüğü, çay fincanıyla (Füsün'un ki) cam bardağı ve Füsün'un hikâyelerini tek tek anlatırken ikide bir eline alıp sinirli sinirli oynadığı deniz kabuğunu, o sırada odadaki ağır, yorucu ve ezici havayı yansıtır diye ve Füsün'un çocuksu saç tokalarını da bu hikâyelerin bir çocuğun başından geçtiği unutulmasın diye sergiliyorum.”²⁶⁰

Kemal ile Füsün arasında geçen olaylar hakkında bilgi edindiğimiz bu kısımda anlatıcı sigara paketini, deniz kabuğunu, küllük ve fincanı odanın ağır ve kasvetli havasını okur hatırlasın diye müzeye yerleştirmiştir. Bu hatırlatmaları yapmaktaki amacı okurun romanı okuduktan sonra, müzeyi ziyaret ederken romandaki bu duyguları hatırlamasıdır. Müzedeki bu eserlere bakan okur, Kemal ile Füsün arasındaki yorgun havayı daha iyi kavramıştır çünkü roman okunduğunda onun gözlerine hitap eden kelimeler birer gerçeklik olarak karşımıza çıkmıştır. Anlatıcı, bu

²⁵⁹ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:55.

²⁶⁰ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:63.

nesneleri müzede kullanarak okurun metni hem görsel hem de nesnel olarak canlandırmasını hedeflemiştir.

“İlk sevişmelerimiz sırasında saatini dikkatle üzerine koyduğu sehpa yanı başımdaydı. Üzerindeki küllükte Füsün’un bastırıp söndürdüğü bir sigara izmariti olduğunun bir haftadır farkındaydım. Bir ara onu elime aldım, küflü yanık kokusunu kokladım, dudaklarımın arasına koydum, yakıp içecektim, ama sigaranın biteceğini düşünerek vazgeçtim. İzmaritin onun dudaklarına değmiş ucunu, tıpkı bir yaraya dikkatle pansuman yapan şefkatli bir hemşire gibi, yanaklarıma, gözlerimin altına, alnıma, boynuma hafif hafif dokundurdum.”²⁶¹

Kemal Basmacı romanın bu kısmında Füsün ile ayrılmıştır ve aşk acısı çekmektedir. Anlatıcı sigara izmaritini eline alıp koklamıştır. Ağzına alıp içmeye karar verdiği sırada izmaritin biteceğini düşünüp bu düşüncesinden vazgeçmiştir. Sigaranın Füsün’un dudaklarına değen ucunu acısını hafifletmek isteyen bir âşık gibi vücuduna dokundurmuş, bir nevi “yaralı vücuduna” pansuman yapmış ve bu sayede Füsün’a duyduğu aşkın acısını dindirmeye çalışmıştır. Anlatıcının bu kısmı okura anlatmasının sebebi hem yaşadığı aşkın boyutunu göstermek hem de okurun daha rahat anlaması içindir. Bu sebeple de sigaranın izmaritinden yararlanmıştır.

“Keskinler’e gidip sofralarına oturduğum sekiz yılda, Füsün’un 4213 adet sigara izmaritini saklayıp biriktirdim. Bir ucu Füsün’un gül dudaklarına değen, ağzının içine giren, kimi zaman filtresine dokunarak anladığım gibi diline değen, ıslanan ve çoğu zamanda dudaklarına sürdüğü ruj ile hoş bir kırmızıya boyanan bu izmaritlerin her biri; derin acıların, mutlu anların hatıralarını taşıyan çok özel, mahrem eşyalardır. Dokuz yıl boyunca Füsün hep Samsun sigarası içti.”²⁶²

Romanın bu kısmında Kemal, Füsün’u bulmuş ve nerdeyse her akşam evlerine yemeğe gitmektedir. Yemek sonrası ya da öncesi hatta yemekte de dahi Füsün’a ait sigara izmaritlerini biriktirmiş sonrasında bu izmaritleri müzede sergilemiştir. Bu kısımda izmaritler, derin acılar ve mutlu hatıraları yaşatan özel ve mahrem nesneler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kemal bu hatıraların tanığı olsun diye onları saklamış ve sonrasında da müzede ziyaretçilere sunmuştur. Füsün’un dönemin bilinen

²⁶¹ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:165.

²⁶² Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:410.

sigaralarından olan *Samsun* içtiğini hem metinden okumaktayız hem de bunun görsel karşılığını müzede görmekteyiz.

“Bütün bu değişik yöntemler ve daha niceleri, Füsun’un elinden çıkan izmaritlerin her birine özel bir biçim, bir ruh verirdi. Onları Merhamet Apartmanı’nda cebimden çıkarır, dikkatle inceler, her birini ayrı bir şeye; mesela boynu, başı ezilmiş, kamburu çıkmış, haksızlığa uğramış kara yüzlü küçük insancıklara ya da tuhaf korkutucu soru işaretlerine benzetirdim. Bazen izmaritleri Şehir Hatları gemilerinin bacalarına, deniz böceklerine benzetirdim. Bazan da onları beni uyaran ünlem işaretleri, gelecekteki bir tehlikenin ilk belirtileri, pis kokulu çöpler ya da Füsun’un ruhunu ifade eden bir şeyler, hatta bu ruhun parçası olarak görür, filtrelerinin ucundaki ruj izini de hafifçe tadarak hayat hakkında, Füsun hakkında derin düşüncelere daldım.”²⁶³

Füsun’un izmaritlerinin her birine ayrı bir anlam veren Kemal Basmacı, bu izmaritleri cebinde biriktirdikten sonra Merhamet Apartmanı’nda onları cebinden çıkarıp dikkatle incelemiştir. İnceleme esnasında izmaritlerin anlatıcı tarafından çeşitli nesnelere benzetildiğini görürüz. İzmaritler ilk önce boynu, başı ezilmiş, kamburu çıkmış ve haksızlığa uğramış kara yüzlü küçük insanlara benzetilmiştir. Burada anlatıcı, ekfrasis tekniğini kullanarak okurların görseli daha rahat gözlerinin önüne getirmesini sağlamıştır. Sonrasında bir imla işareti olan soru işaretine (?) ardından Şehir Hatları vapurlarının bacalarına ve en sonunda da deniz böceklerine benzetilen bu izmaritler anlatıcı tarafından romanda okurlara kelimelerle tasvir edilmiştir. İzmaritler, bazen Kemal’i uyaran ünlem işaretine yahut gelecekteki tehlikelerin de ilk işaretleri olarak görülmüştür. Bu izmaritlerde Füsun’un ruhuna dair bir şeyler gördüğünü söyleyen anlatıcı, onların ucundaki ruj izlerinin de tadına bakarak hayat ve Füsun hakkında derin düşüncelere daldığını bizlere aktarmıştır. Üzerinde ruj izinin bulunduğu izmaritler müzenin bir duvarında yer almaktadır. Füsun’un sigaraları söndürüşünü onun ruhunun bir dışavurumu olarak gören Kemal, bu ruh durumları hakkında da okurları bilgilendirmektedir.

“Her sigara izmaritinin biçimi, Füsun’un onu söndürürken hissettiği yoğun bir duygunun dışavurumudur. Mesela, Peri Sineması’nda Kırık Hayatlar’ın çekimine

²⁶³ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:412.

başlanan 17 Mayıs 1981 günü Füsün'un küllüğünden aldığım bu üç izmarit de, içe doğru sertçe kıvrılmış içine kapanık halleriyle yalnız o berbat ayların değil, Füsün'un o günkü sessizliğini, konudan uzak duruşunu, hiçbir şey yokmuş gibi davranışını hatırlatır bana.”²⁶⁴

Bu dışavurumlardan ilki 1981 yılının 17 Mayıs'ında bir film olan *Kırık Hayatlar*'ın çekimi esnasındadır. Füsün, bu üç izmariti içe doğru kıvrarak söndürmüştür. Bu izmaritler, anlatıcının gözünden romanda geçen berbat ayların yanında aynı zamanda Füsün'un sessizliğini, içe kapanıklığını ve hiçbir şey yokmuş gibi anlatıcıya davranmasını hatırlatmıştır. İnsanın ruh halini nesneler üzerinden anlatılışını gördüğümüz bu kısımda anlatıcı, bunu okurlarla paylaşarak ekfrasis tekniğine nesneler üzerinden yer vermektedir. Füsün'un ruh halini tam olarak anlayamayan okur bu izmaritlere bakarak o anları gözünde canlandırabilmekte ve okurların metni daha rahat kavramasını sağlamaktadır.

“İyice ezilmiş bu iki izmaritten biri, televizyonlarda o gün seyrettiğimiz Yalan Mutluluk adlı filmin başrol oyuncusu ve Pelür'den dostumuz Ekrem'in (bir zamanlar Hazreti İbrahim rolünü de oynamış olan ünlü Ekrem Güçlü) “Hayatta en büyük yanlış, daha fazlasını isteyip mutlu olmaya çalışmakmış, Nurten!” deyişi üzerine, fakir sevgilisi Nurten'in önüne bakıp susuşu üzerine söndürülmüştür. Diğeri de o sahneden tam on iki dakika sonra küllüğe bastırılmıştı.”

“Düzgün görünüşlü başka bazı izmaritlerin üzerindeki lekelerin sıcak bir yaz akşamı Füsün'un yediği vişneli dondurmadan bulaştığını hatırlıyorum.”²⁶⁵

Füsün'un yaşadığı güzel ve mutlu anlarda sigaralar genellikle sakin bir şekilde söndürülürken Füsün'un mutsuz olduğu ya da sinirlendiği anlarda ise sigaralar sert biçimde söndürülmektedir. Sigara izmariti Füsün için bir nevi ruh halinin göstergesidir. Anlatıcı bir sonraki sayfada bu durumu okurlarına aktarmıştır.

“Bazan Füsün tam sigarasını söndürürken, beklenmedik bir şekilde göz göze gelirdik. Acıklı bir aşk filmi seyrederken ya da İkinci Dünya Savaşı tarihi üzerine bir belgeselin yoğun ve sarsıcı olaylarının ağır müzikle birlikte etkisi altına girmişken,

²⁶⁴ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:413.

²⁶⁵ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:413.

Fusun üzerinde durmadan ilgisizce sigarasını söndürürdü. Bu örnekte olduğu gibi, o anda rastlantıyla göz göze gelirsek, bir an aramızda bir elektriklenme olur, benim orada masada niye oturduğumu ikimiz de hatırlar, böylece sigara da çok özel bir akıl karışıklığını yansıtacak bir şekilde söndürülünce tuhaf bir biçim alırdı.”²⁶⁶

Fusun ile Kemal’in beraber dolaştığı anlarda Kemal’in, Fusun’un sigarasını söndürürken göz göze geldiklerini ve Fusun’un akıl karışıklığı yaratacak şekilde sigarasını söndürdüğünü okurla paylaşmıştır. Fusun acıklı olaylarda ise sigarasını ilgisiz bir şekilde söndürmektedir. Aşağıdaki görselde tüm bu sigara izmaritleri yer almakta ve Kemal ile Fusun aşkının şahidi olarak müze ziyaretçilerine ve roman okurlarına hizmet vermektedir. Romanda karşımıza çıkan sözel temsil nesnel karşılık olarak müzede yer almaktadır.



Görsel 62. 4213 İzmarit²⁶⁷

²⁶⁶ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:414.

²⁶⁷ 4213 İzmarit, Masumiyet Müzesi.

3.3.4. Saatler

Bu kısımda Kemal'in Keskinler'in evinden alıp sakladığı eşyaları ekfrasis bağlamında inceleyeceğiz. Bunlardan ilki her evde bulunan saatlerdir. Saatler romanın birçok yerinde bulunmaktadır ve anlatıcı için çeşitli anlamlar ifade etmektedir. Zamanı göstermesi açısından önemli olan saatler, romanda geçip giden zamanı okurlara hatırlatmaktadır. Saatler hakkında bilgi bulabileceğimiz satırlarda aynı zamanda saatlerin roman kurgusu içerisinde okura nasıl verildiğini de görmekteyiz.

“Alman yapımı, zarif ahşap kutulu, sarkaçlı, cam kapaklı, gonglu büyük duvar saatinden başlayayım: Füsünlar'ın evinde kapının hemen yanında asılı duran bu saatin görevi zamanı ölçmek değil, evin ve hayatın sürekliliğini bütün aileye hissettirmek ve dışarıdaki ‘resmî’ dünyayı hatırlatmaktır.

... Çocukluğumda, bizim evde ve pek çok tanıdığın evinde benzeri ya da daha ağır, ahşap işlemeli bir duvar saati, ya giriş kapısının açıldığı sofanın, holün ya da koridorun duvarlarında asılı dururdu, ama çok az bakılırdı artık onlara; unutulmak üzereydiler. 1950’lerde artık “herkesin”, çocuklarının bile bir kol saati ve evlerde sürekli açık birer radyo vardı çünkü.”²⁶⁸

Bu saatlerden ilki Alman yapımı gonglu saattir. Bu saat Füsünlar'ın evinde kapının girişinde durmaktadır. Bu saat bilinenin aksine zamanı ölçmek için değil ev ve hayatın sürekliliğini aileye hatırlatmaktır. 1950’li yıllara gelindiğinde bu saatlerin yavaş yavaş evlerden kalktığını söyleyen anlatıcı, artık herkesin birer saate sahip olduğundan ve bu saatlerin bir önemi kalmadığından romanda bahseder.

“Müzemizi ziyarete gelen meraklının, Keskinler'in bütün eski eşyalarına, bozulmuş, paslanmış, yıllardır çalışmayan çalar saatlerine, kol saatlerine bakarken, bu ‘zamandışı’ tuhaflığı ya da bu şeylerin kendi aralarında oluşturdukları özel zamanı fark etmesini isterim. Bu özel zaman, Füsünlar'ın evinde yıllarca soluduğum ruhtur.”²⁶⁹

²⁶⁸ Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014, s. 292-293.

²⁶⁹ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:296.

Müzei ziyaret eden ziyaretçilere seslenen anlatıcı, müzei gezerken bu saatleri görünce okurların zamandırılık ve ya da eşyaların oluşturduğu birlikteliği anımsamasını ister. Bu saatler anlatıcı için de geçirdiği zaman ile ilgili fikirler verir ve anlatıcının ruh halini yansıtır. Bu ruh halini okurlarına kelimelerle veren anlatıcı kendi ruh halini daha iyi anlamaları için onları müzedeki saatler bölümüne yönlendirir. Aşağıdaki görselde müzedeki saatler yer almaktadır.



Görsel 63. Müzedeki Saatler²⁷⁰

²⁷⁰ *Saatler*, Masumiyet Müzesi.

3.3.5. Tombala Takımı

Saatlerden sonra bahsedilen başka bir eşya Kemal'in Füsün'un ailesiyle beraber oynadığı tombala takımımıdır. Bilindiği gibi tombala²⁷¹, yılbaşı akşamlarını evde geçirenler için eğlencelerinden biridir. Kemal de tombala takımlarını müzede sergileyerek Keskinler'de geçirdiği sekiz yılbaşını okurlara ve müze ziyaretçilerine göstermek istemiştir.

“Füsünlar'ın evinde sekiz yılbaşı akşamı oynadığımız tombala takımını sergiliyorum... Bizim evde de 1950'lerin sonundan 1990'ların sonuna kadar kırk yıl, annem yılbaşı akşamları önce ben, ağabeyim ve kuzenlerimi, daha sonraki yıllarda da torunlarını, aynı cins bir tombala takımıyla eğlendirmişti. Nesibe Hala da annem gibi, yılbaşı gecesinin sonunda, oyun bitip, hediyeler dağıtılıp, çocuklar, komşular esnemeye, uyuklamaya başlayınca, tombala takımını dikkatle toplar, kadife torbadan tek tek çekilen tahta rakamları (90 tane) sayar, numaralı oyun kartlarını deste yapıp kurdele ile bağlar, torbadan çıkan rakamları kâğıtların üzerinde işaretlemek için kullandığımız kuru fasulyeleri torbasına koyup bir köşede, gelecek yılbaşı akşamına kadar saklardı.”²⁷²

Anlatıcının tombala takımından bahsetmesinin amacı bu eşyayla ilgili çeşitli hatırların olmasıdır. 1950'lerin sonundan 1940'ların sonuna kadar pek çok evde insanlar bu eşya ile vakit geçirmiş ve buna özel anlamlar yüklemişlerdir. Tombala kâğıdındaki sayıyı işaretlemek için fasulye kullanıldığını ve rakamların da tahtadan oluştuğunu söylemiştir. Burada da romanda sözel bir şekilde bahsedilen tombala takımının müzede görselinin de bulunmasıyla ekfrasis tekniğinin varlığını görmekteyiz. Aşağıdaki görselde müzedeki tombala takımı yer almaktadır. Romanda

²⁷¹ Genellikle bezden yapılmış olan bir torba içerisine 1'den 90'a kadar olan rakamların yazılı olduğu taşlar ya da küçük ve eşit büyüklükteki kâğıt parçaları konulmakta. Ayrıca bu rakamların rastgele yazılı olduğu 24 veya 30 dikdörtgen biçimli kart oynayanlara 1 veya daha fazla sayıda dağıtılır. Bu kartlardaki sayılar genellikle üç satırdan oluşur. Oyunda bir kişi tombala torbasını alır ve sırayla sayı çekmeye başlar. Bu kişi de karta sahip olabilir ve numaraları kendi kartından takip eder. Torbadan çekilen her sayı yüksek sesle okunur ve eğer kartında bu numaraya sahip olan varsa numaranın üzeri küçük ve boş kâğıt parçasıyla kapatılır. Torbadan çıkan hiçbir sayı kartakiyle uyuşmayabilir, bu durumda oyuncu kazanamaz, ancak tombala bitinceye kadar oyuna devam eder. Bir kart üzerindeki bir satır tamamen kapatılırsa buna “birinci çinko” denir ve kişi isterse bunu yüksek sesle duyurur. İkinci sıra dolduğunda “ikinci çinko”, kâğıdın tamamındaki numaralar kapatılırsa ise “tombala” diye bağırılır. Tombala diyen ilk kişinin kartı kontrol edilir ve varsa ödül verilir. Aynı anda tombala yapan kişiler ödülü paylaşır.

²⁷² Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:304.

anlatılan kelimesel gerçeklik, ekfrasisle birlikte karşımıza müzede nesnel bir gerçeklik olarak çıkmaktadır.



Görsel 64. Tombala Takımı²⁷³

3.3.6. Cetvel

Fusun’a ait eşyalardan biri olan cetvel de önemli ekfrastik nesnelerdendir. Anlatıcı bu nesneyi müzeye yerleştirirken bunu müzenin ilk parçalarından biri olarak görür. Bu eşya, romanda Kemal’e Fusun’u hatırlatmaktadır ve Kemal, cetvele acı bir anlam yüklemektedir. Cetvelin ucunu ağzına sokan anlatıcı, bu hareketi yaparak aşk acısını dindirmeye çalışmıştır. Cetvelin ağzının içinde acımsı bir tat bıraktığını söyleyerek bize o anki hislerini yaşatmıştır. Cetvelle vakit geçirmek Kemal’e oldukça iyi gelmiştir çünkü kendini Fusun’la vakit geçirmiş gibi hissetmektedir.

“Evet, bir benzerini benim de çocukluğumda kullandığım, Fusun’a da belki bu yüzden hediye ettiğim ortaokul-lise cetveli, aslında müzemizin ilk hakiki parçalarından biridir. Bana onu hatırlatan, onun hayatından acıyla edinilmiş bir eşya. Cetvelin 30 cm’yi gösterir ucunu yavaşça ağzımın içine soktum; acımsı bir tadı vardı ama orada uzun uzun tuttum. Cetveli kullandığım saatleri hatırlamak için onunla

²⁷³ Tombala, Masumiyet Müzesi.

oynayarak iki saat yatmışım. Bu o kadar iyi geldi ki, sanki Füsun’u görmüşüm gibi mutlu hissettim kendimi.”²⁷⁴

Masumiyet Müzesi’nde yer alan cetvel görseli aşağıda yer almaktadır. Romanda cetvelle ilgili ayrıntılar verilerek ekfrastik tasvir yapılmıştır ve bu cetvel müzeye konularak da ekfrasis tekniği tamamlanmıştır.



Görsel 65. Cetvel²⁷⁵

3.3.7. Boğaz Lokantaları

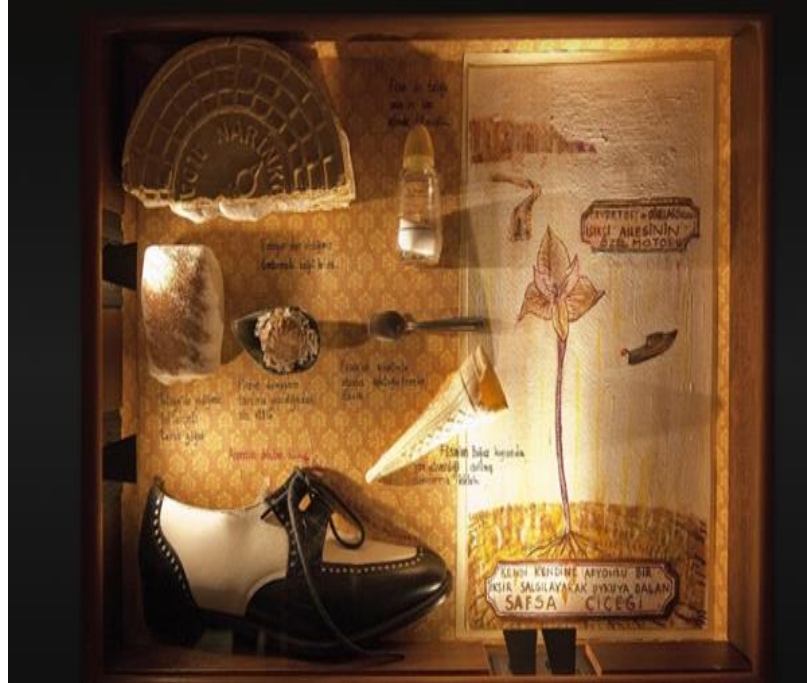
“...Boğaz lokantalarında onun karşısında otururken, daha sonraki günlerde onu özleyince çekeceğim acıları düşünüp masadaki bazı eşyaları onun karşısında oturma mutluluğunu bana hatırlatsınlar ve yalnızlık anlarımda bana güç versinler diye yanıma aldım ve sakladım. Mesela bu küçük teneke kaşığı, Yeniköy’deki Aleko’nun Yeri’nde kocasıyla küçük bir futbol sohbetine daldığımız sırada –ikimizin de Fenerbahçeli olması, yüzeysel bir çatışmaya izin fırsat vermediği için iyiydi- sıkıldığı için Füsun ağzına sokup uzun uzun oynamıştı. Bu tuzluğu, tam kullanırken pencerenin önünden çok yakınımızdan geçen, pervanesinin dönüşü masamızın üzerindeki şişeleri ve bardakları titreten paslı bir Sovyet gemisine bakarken uzun bir süre elinde tutmuştu. Dördüncü buluşmamızda, İstinye’deki Zeynel’den aldığımız

²⁷⁴ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:172.

²⁷⁵ *Cetvel*, Masumiyet Müzesi.

dondurmayı yedikten sonra, kenarı ısırılmış bu külahlı kaşla göz arasında cebime indirivermişim.”²⁷⁶

Kemal ile Füsün romanda yeniden karşılaştıklarında Kemal, Füsün’la birçok kez yemeğe çıkar. Bu yemeklerden birinde Füsün’un kullandığı eşyaları –tıpkı kullandığı diğer eşyalarda olduğu gibi- yanına alır ve bunları evinde biriktirir. Eşyalar Füsün’dan uzak kalınan zamanlarda anlatıcının yalnızlığını giderir ve onun acısını hafifletir. Bu eşyalardan ilki teneke bir kaşıktır. Bu teneke kaşığı mekân da göstererek nereden aldığını söyler. Füsün’la yemekte ne konuştuğunu hatırlatsın diye yanına almıştır. Teneke kaşık ona Füsün’la yaptığı futbol sohbetlerini hatırlatmaktadır. Okurlar da müzede bu tahta kaşıkları görünce o anı hatırlayacaklardır. Tuzluk, yemek yerken Boğaz’dan geçen bir gemiye Füsün’un uzun uzun bakışını, dondurma külahlı ise dördüncü buluşmasını anımsatmaktadır. Bu gibi nesneler ekfrasis için önemlidir çünkü hem romanda geçmektedir hem de müzede bu anları hatırlatsın diye sergilenmektedir. Ekfrasisin iki boyutunu gördüğümüz bu nesneler, tezimiz için önemli ayrıntılardandır. Aşağıda bu nesnelerin müzedeki görselleri yer almaktadır.



Görsel 66. Füsün’un Kullandığı Eşyalar²⁷⁷

²⁷⁶ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:266-267.

²⁷⁷ *Mutluluk İnsanın Sevdiği Kişiye Yakın Olmasıdır Yalnızca*, Masumiyet Müzesi.

Romanda bahsedilen ve görselde yer alan eşyalardan biri midye dolmadır. Midye dolmanın içine tarçın konulduğunu Kemal ilk kez Füsün’la beraber öğrenmiştir. Romanda bahsedilen tatlı tavukgöğsü de İstinye’de Füsün’la beraber yenilmiştir. Kemal için önemli nesnelerdendir. Görselde yer alan ayakkabı ise Kemal’in babasına ait, dolabın içinde sadece teki bulunan ayakkabıdır. Bütün bu nesneler hem romanda geçmekte hem de müzede sergilenmektedir. İki boyutlu ekfrasis burada da görülmektedir.

3.3.8. Mektup

“Burada sergilediğim mektubu, koleksiyonumun ilk eşyalarını ortaya çıkardığım bu önemli günlerde yazdım. Mektubu zarfının içinde bırakmamın nedeni, hikâyemi uzatmamak ve yirmi yıl sonra Masumiyet Müzesi’ni kurarken bile hala duyduğum utançtır. Bu kitabın okuru ya da müzegezer mektubu okuyabilseydi, Füsün’a düpedüz yalvardığımı görecekti.”²⁷⁸

Masumiyet Müzesi romanında geçen romanda kelimelerle yazılmış olan mektubun nesnel karşılığını müzede görmekteyiz. Mektup, Kemal’in Füsün’a duyduğu aşk dolayısıyla kaleme alınmıştır. Romanda baskın bir şekilde ekfrastik nesne değildir ancak çeşitli duyguları ifade etmesi ve kurulan müzede yer alması mektubu önemli bir hale getirmiştir. Mektup açık bir şekilde değil, kapalı bir zarf içerisinde yer almaktadır bu da mektubun muğlak bir yapıda olmasını sağlamıştır. Aşağıda mektubun görseli bulunmaktadır.

²⁷⁸ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:185.



Görsel 67. Mektup²⁷⁹

Görselde aynı zamanda romanın birçok yerinde de gördüğümüz Füsun'un arkadaşı Ceyda'ya ait bir röportaj da yer almaktadır. Ceyda, gazetede yayımlanan bu röportajda hayalinin ideal erkekle mutlu bir evlilik olduğunu açıklamıştır. Anlatıcının, bu röportajı ve Ceyda'nın fotoğrafını koymasının amacı aşk açısından sıkılan okuru rahatlatmaktır. Romanda bu kısımdan şöyle bahsedilmiştir:

“Aşk acılarımın kasvetinden bıkmış olan müzegezere güzel bir gazete kesiği sergiliyorum burada. Füsun'un güzellik yarışmasından arkadaşı Ceyda'nın yarışma için çekilmiş resmi ve hayatının amacının hayallerindeki “ideal erkekle” mutlu bir evlilik olduğunu söylediği bir röportajı...”²⁸⁰

3.3.9. Fatih Oteli

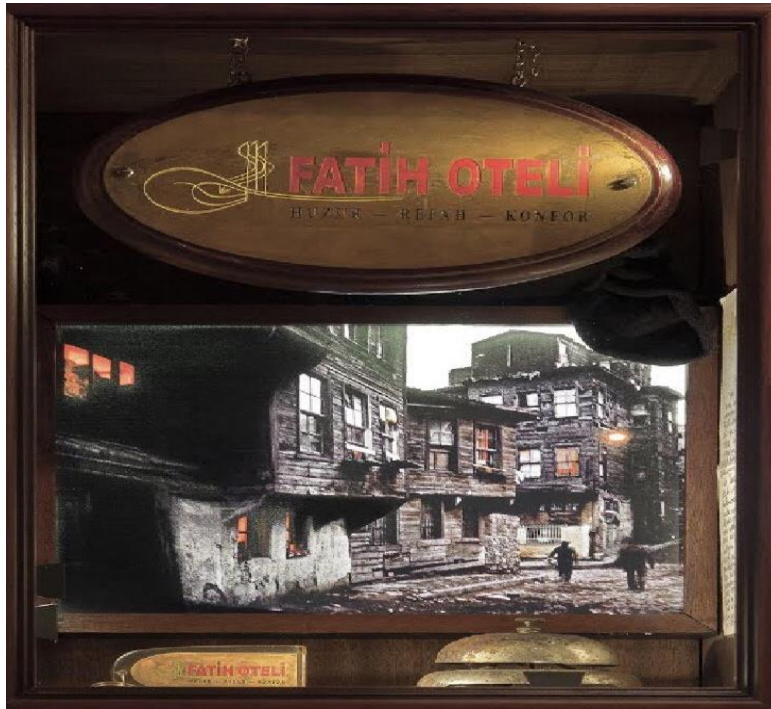
Anlatıcı kişi, Füsun'u sokak sokak, cadde cadde aramaktadır. Onu bulabilmek umuduyla İstanbul sokaklarında gezinmektedir. Bu gezintilerin birinde bastıran yağmur sebebiyle bir otele sığınır. Anlatıcı bu anları hatırlamak için daha sonra müzeyi kurarken otele ait bir tabela, amblemlili anahtar ve antetli kağıdını müzeye yerleştirmiştir. Bu nesneler ona Füsun'un peşinden koştuğu anları hatırlatmaktadır.

²⁷⁹ *Aşk Acımı Yatıştırarak Küçük Bir Umut İçin*, Masumiyet Müzesi.

²⁸⁰ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:189.

“Burada amblemli anahtarını ve antetli kağıdını ve yıllar sonra edindiğim bir küçük levhasını sergilediğim otele, bir gün önce Fatih’ten aşağılarda, Haliç tarafındaki mahallelerde sokak sokak, dükkan dükkan Füsun’u aradıktan sonra, akşam bastıran yağmur yüzünden girmiştim.”²⁸¹

Aşağıda Fatih Oteli’ne ait nesneler yer almaktadır. Kuvvetli bir ekfrasis olmamasına rağmen hem romanda bahsedilip hem de müzede sergilendiği için bu nesneler önemlidir.



Görsel 68. Fatih Oteli²⁸²

3.3.10. Nişantaşı Haritası

“O günlerde bütün gücümle kafamda canlandırmaya ve benimsemeye çalıştığım yeni Nişantaşı haritasını sergiliyorum burada. Kırmızıyla boyalı yerlere ve sokaklara girmeyi kendime kesinlikle yasaklamıştım. Valikonağı ile Teşvikiye Caddesi’nin kesiştiği yere yakın olan Şanzelize Butik, karakol ve Alaaddin’in dükkânının köşesi, kafamda bu haritadaki gibi kırmızıydı. O zamanlar adı Abdi İpekçi Caddesi değil, Emlak Caddesi olan sokak ve daha sonra adı “Celal Salik Sokak” olarak değiştirilen ve Nişantaşlıların “Karakolun Sokağı” dediği sokak, Füsun’ların oturduğu Kuyulu

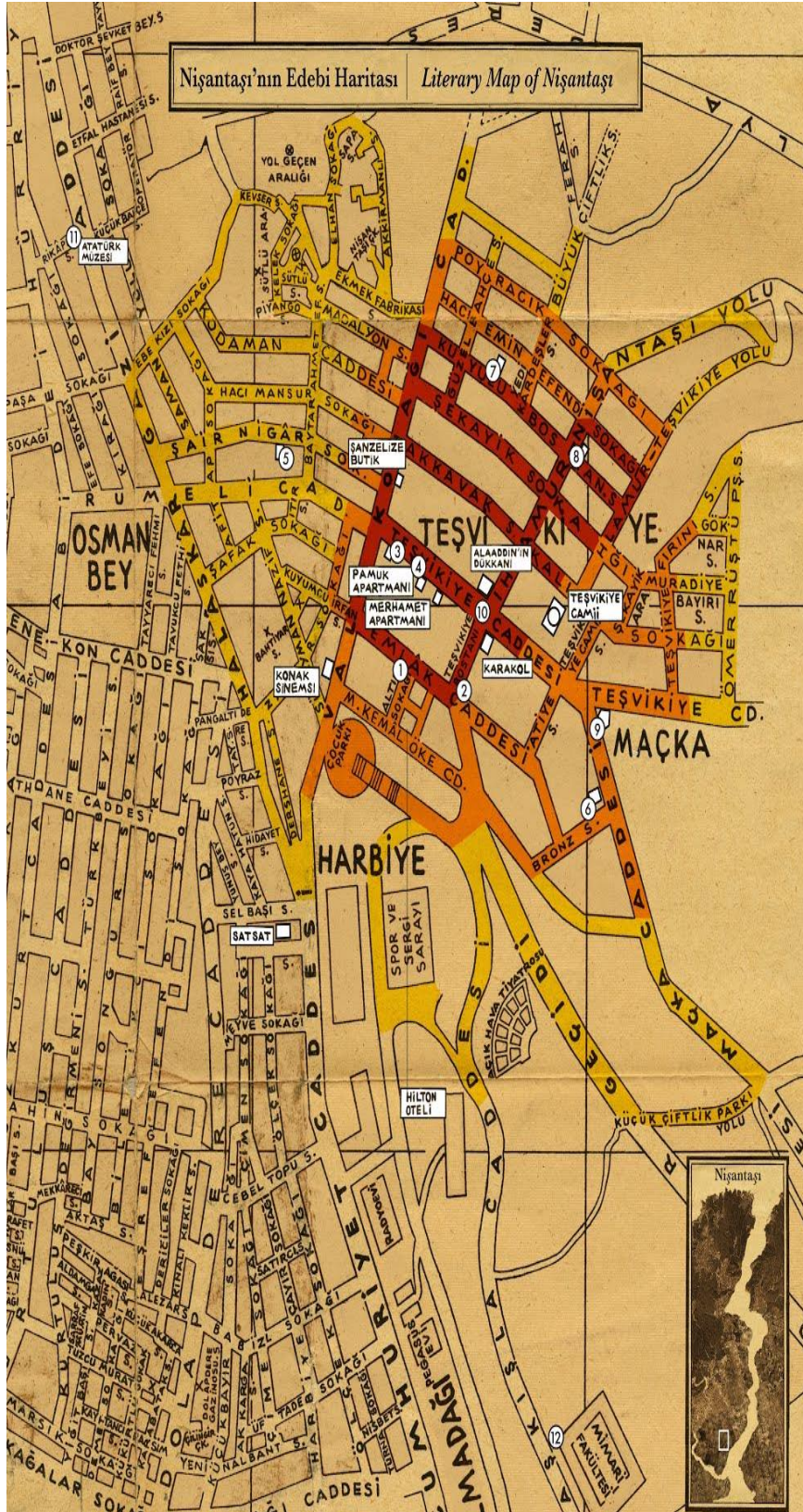
²⁸¹ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:220.

²⁸² *Fatih Oteli*, Masumiyet Müzesi.

Bostan Sokak ve bütün bu kırmızı sokaklara açılan yan sokakları da kendime yasakladım. Turuncuyla işaretli yerlere çok gerekliyse, içki içmemişsem ve bir dakikayı asla geçmeyecek kestirmeler için neredeyse koşarak ve hemen terk etmek üzere girebilirdim. Bizim ev ve Teşvikiye Camii, pek çok yan sokak gibi, dikkatli olmazsam aşk acısına kapılacağım turuncu renkli sokaklardaydı.(...) Bu haritayı aklımda hep hazır tutuyor, kırmızı sokaklara gerçekten hiç girmiyor, hastalığımın yavaş yavaş ancak böyle bir dikkatle geçeceğine inanıyordum.”²⁸³

Kemal, bu bölümde okurlarına Füsun’u unutmak için yaptığı bir haritadan bahseder. B harita ekfrastik açıdan önemlidir çünkü romanda bahsedilip müzede yer alır. Bunun yanında bir de anlatıcı bu haritayı okurlara ayrıntılı bir şekilde tasvir eder. Haritada kırmızı renkli bölgelere girmek kesinlikle yasaktır. Bu noktalar Valikonağı ile Teşvikiye Caddesi’nin kesiştiği yer, Şanzelize Butik, karakol ve Alaaddin’in dükkânının köşesidir. Kırmızı noktalar anlatıcı için kesinlikle girilmemesi gereken yerlerdendir. Nişantaşı’nda oturanların Karakolun Sokağı olarak adlandırdığı sokak ve Füsun’un oturduğu Kuyulu Bostan ve bu sokaklara çıkan tüm yan sokaklar haritada da görüldüğü gibi kırmızıdır. Turuncu işaretli yerlere ise gerekli durumlarda yahut içki içildiyse gidilecek ve bir dakikayı geçmeyecek şekilde durulabilecektir. Bu paragrafta gördüğümüz gibi anlatıcı zihninde bir harita tasavvur etmiş daha sonra bu haritayı çizerek/çizdirerek müzeye yerleştirmiştir. Sözel düşüncenin nesnel bir karşılığı olan bu harita ekfrasis açısından önemlidir çünkü nesnel bir karşılık olarak karşımızda durmaktadır. Aşağıdaki görselde bu harita yer almaktadır.

²⁸³ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:173.



Görsel 69. Onu Bana Hatırlatan Sokaklar²⁸⁴

²⁸⁴ Onu Bana Hatırlatan Sokaklar, Masumiyet Müzesi.

3.3.11. Masumiyet Müzesi ve Müzenin Maketi

Masumiyet Müzesi'nin bulunduğu yer roman kurgusuna göre Füsunlara aittir. Anlatıcı romanın bir kısmında müzeyi kurarken bu evin bir maketini yaptırıp müzenin içine yerleştirdiğinden bahseder. Maketten yola çıkarak ev içi birtakım detaylara yer veren anlatıcı, okurların daha rahat anlaması için ekfrasis tekniğinden yararlanır. Ev ve evin maketiyle ilgili detaylara romanda şu şekilde rastlarız:

“Müzemizin bu noktasında olaylara, o sekiz yıla bir giriş ve saygı işareti olarak, Füsunlar'ın Çukurcuma'da oturdukları binanın ikinci, onların ilk katının maketini sergiliyorum. Üst katta Nesibe Hala'yla Tarık Bey'in ve Füsun ile kocasının odaları, arada da bir banyo vardı. Televizyon hafifçe solda karşımdaydı; mutfak ise, karşımda sağdaydı. Arkamda içi dolu bir büfe vardı, bazen sandalyemin arka ayakları üzerinde yaylanınca büfeye çarpardım. O zaman içindeki kristal bardaklar, gümüş ve porselen şekerlikler, likör takımları, hiç kullanılmayan kahve fincanları, her orta sınıf İstanbul evinde büfede sergilenen çeşmi bülbül küçük vazo, eski saat, çalışmayan gümüş bir çakmak ve diğer ıvır zıvır, büfenin cam rafıyla birlikte bir an titrerdi.”²⁸⁵

Romanda bahsedilen Füsunların evinin maketi Masumiyet Müzesi'nde yer almaktadır. Bu da ekfrasis açısından önemli detaylardan biridir. Aşağıdaki görselde müzenin bulunduğu bina gösterilmiştir. Romanda anlatıldığı gibi ev üç kattan oluşmaktadır. Anlatıcı evi okurlarına tasvir ederken gördüklerini kelimelere aktarmış ve anlattıklarıyla okurlarının gözünde evi canlandırmıştır.

3.4. ROMANDA BULUNAN DİĞER NESNELER

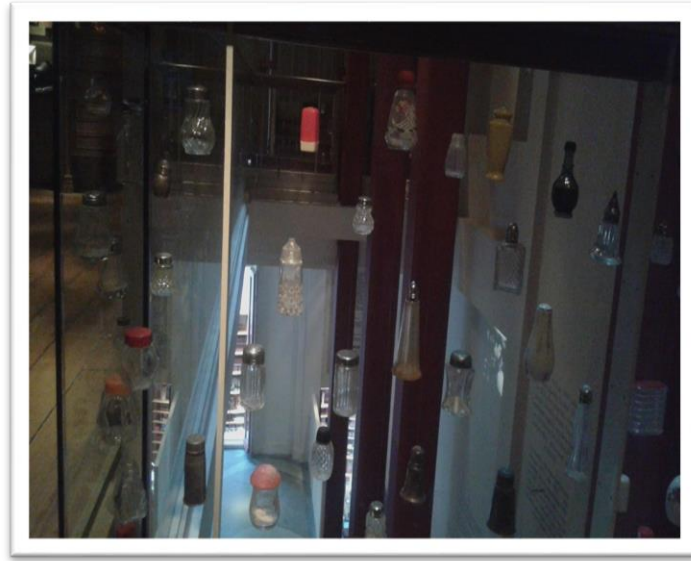
“Merhamet Apartmanı'ndaki eşyaları Çukurcuma'daki müze eve tek tek taşımadan önce, Füsun ile yirmi yıl önce seviştığımız odada biriken tıkış tıkış koleksiyonumun genel bir fotoğrafını çektim. (Artık arka bahçeden futbol oynayan çocukların bağrıışmaları ve küfürleri yerine bir havalandırma aletinin gürültüsü geliyordu.) Bu eşyaları Çukurcuma'daki müze evde, diğerleriyle, yolculuklarda bulduklarım, Keskinlerin evindekiler, çöp evler, dernek üyeleri ve hikâyeme karışmış tanıdıklardan aldıklarımla birleştirence, yurtdışı yolculuklarında, özellikle bitpazarında aklıma gelen bir düşünceyi, sanki bir resim gibi karşımda gördüm:

²⁸⁵ Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014, s.306.

Eşyalar, bütün o tuzluklar, biblo köpekler, yüksükler, kalemler, tokalar, küllükler, tıpkı her yıl İstanbul'un üzerinden iki kere geçen leylek sürüleri gibi sessizce göç ederek dünyaya dağıtıyorlardı. Fusun'a aldığım bu çakmağın bir eşini Atina ve Roma'daki bitpazarlarında, çok benzerlerini Paris'te ve Beyrut'ta dükkânlarda görmüştüm. Keskinlerin masasında iki yıl duran bu tuzluk İstanbul imalathanelerinde üretilmişti, onu ücra İstanbul lokantalarında da görmüştüm, ama Yeni Delhi'de, bir Müslüman lokantasında, Kahire'nin eski mahallelerindeki bir aşevinde, Barcelona'da Pazar günleri eskicilerin kaldırımlara, koleksiyoncular serdikleri branda bezleri üzerinde ve Roma'da mutfak eşyaları satan sıradan bir dükkânda da görmüştüm. Belli ki, bu tuzluğu birisi bir yerde üretmiş; başka ülkelerde kalıbı çıkarılarak, benzer malzemedan başka pek çokları piyasaya sürülmüş; Güney Akdeniz, Balkanlar merkez olmak üzere, tuzluğun milyonlarca kopyası uzun yıllar milyonlarca ailenin günlük hayatına katılmıştı. Tuzluğun dünyanın bu kadar uzak köşelerine nasıl dağıldığı, tıpkı göçmen kuşların aralarında nasıl iletişim kurdukları, her seferinde aynı yolu nasıl izledikleri gibi bir muammaydı. Sonra bir başka tuzluk dalgası geliyor, eski tuzlukların yerine, tıpkı sahile pek çok eşyayı vuran lodosun getirip bıraktığı eşyalar gibi yenilerini bırakıyor, insanların çoğu hayatlarının önemli bir zamanım birlikte geçirdikleri bu eşyalarla kurdukları duygusal ilişkileri bile fark edemedi onları unutuyorlardı.”²⁸⁶

Romanda geçen önemli ekfrastik nesnelerden biri de tuzluklardır. Romanın birçok yerinde küllükler, köpekler, yüksüklerle birlikte tuzlukları da görürüz. Bu kısımda anlatıcı Masumiyet Müzesi'ne topladığı eşyaların hikâyelerini anlatırken anlattığı nesnelerin nerelerde bulunduğu hakkında da okurları bilgilendirmektedir. Bunların dünyanın birçok yerinde de kullanıldığına dikkat çeken anlatıcı bu eşyaların gelip geçici nesneler olduklarını ancak insanların hayatlarının büyük bir bölümünü geçirdikleri bu nesneleri hatırlamadıklarını, herhangi bir duygusal ilişki kuramadığından bahseder. Oysa anlatıcıya göre nesneler hayatımızda iz bırakır. Masumiyet Müzesi de bu izler unutulmasın, nesnelerle birlikte yaşanmışlıklar da hatırlansın diye vardır. Aşağıdaki görselde Masumiyet Müzesi'nde yer alan tuzluklar görülmektedir.

²⁸⁶ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:527.



Görsel 70. Tuzluklar²⁸⁷



Görsel 71. Masumiyet Müzesi²⁸⁸

Orhan Pamuk'un diğer romanlarında da birçok nesnenin ekfrastik açıdan tasvir edildiğini görüyoruz. Bu romanlarından ilki yazarın *Kafamda Bir Tuhaflık* romanıdır. Roman kahramanı Mevlut İstanbul'a geldiğinde birçok araba ile karşılaşır ve yazar

²⁸⁷ *Tuzluklar*, Fotoğraf: Melike Kaya.

²⁸⁸ *Masumiyet Müzesi*.

Orhan Pamuk, Mevlut'un ağzından bu araçların ekfrastik tasvirlerini yapar. Bu ekfrastik tasvirlerin sıradan tasvirlerden farkı, ekfrasis sayesinde okurların bildiği unsurlardan, örneğin gözlerini kocaman açmış ihtiyarlar, yola çıkılarak tasvirlerinin yapılmış olmasıdır. Aşağıdaki alınan kısımda bu arabalarla ilgili ayrıntılara yer verilmiştir.

“Bazı arabalar, koskoca ve yusuvarlak lambaları sayesinde (Dodge, 1956) gözlerini kocaman açmış ihtiyar adamlara; bazıları önlerindeki ızgara yüzünden (Plymouth, 1957) kalın üst dudaklı, fırça bıyıklı adamlara; bazıları kötü kötü gülerken ağızları taş kestiği için sayısız küçük dişi gözüken aksi kadınlara (Opel Record. 1961) benziyordu. Mevlut uzun burunlu kamyonları iri kurt köpeklerine; homurdana homurdana ilerleyen Skoda marka belediye otobüslerini dört ayağı üzerinde yürüyen aйлara benzetti.”²⁸⁹

Aşağıdaki görsellerde söz konusu metinde geçen arabalar yer almaktadır. Mevlut'un İstanbul'a geldiği yıllarda yollarda olan bu araçlar roman içerisinde görülmektedir. Anlatıcı bu arabalarla ilgili yorumlarını özgün bir şekilde yapmış ve ekfrastik bir şekilde tasvir etmiştir.



Görsel 72. 1956 Model Dodge²⁹⁰

²⁸⁹ Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul Mart 2015, s.64.

²⁹⁰ Dodge, 1956.

Dodge'nin 1956 yılına ait bu modelinde farlara dikkatle bakıldığında anlatıcının okurlarına söylediği gibi farlar sanki gözlerini kocaman açan insanlara benzetilmiştir. Bu romanda geçen bir tasvirin diğer sıradan tasvirlerden farkını açık bir şekilde göstermektedir. Aşağıdaki görselde yer alan Plymouth markasına ait 1957 modeli roman kurgusunun zamanına uygun bir şekilde romanda yer almaktadır. Anlatıcı bu arabanın ön kısmını kalın üst dudaklara sahip fırça bıyıklı insanlara benzetmiştir. Dodge'de de olduğu gibi burada da canlı ve farklı bir ekfrastik tasvir vardır.



Görsel 73. 1957 Model Plymouth Belvedere ²⁹¹

Bazı arabaları diğer yazarlardan farklı bir şekilde anlatan yazarın bir diğer farklı bir şekilde tasvir ettiği araba Opel markasına ait Record modelidir. Aşağıdaki görselde görülen bu model, kötü kötü gülerken ağızları taş kestiği için sayısız küçük dişi gözüken kadınlara benzetilmiştir. Aşağıdaki fotoğrafta bu modele ait bir görsel bulunmaktadır.

²⁹¹ Robert Hanekamp's, *Plymouth* 1957.



Görsel 74. 1961 Model Opel Record²⁹²

Bazı arabalar insanların yanında hayvanlara da anlatıcı tarafından benzetilmiştir. Bu araçlardan biri o dönemde yollarda sıkça görülen uzun burunlu kamyonlardır. Bu kamyonlar iri kurt köpeklerine benzetilmiştir. Aşağıda bu kamyonlara ait bir görsel bulunmaktadır.



Görsel 75. 1960 Model Krupp²⁹³

²⁹² Opel, *Record* 1961.

²⁹³ 1960 model Krupp S 801 1977 Akşehir/Konya

Kaynak: <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=36032&start=400>

Son olarak Mevlut'un homurdayan bir ayağa benzettiği bir zamanlar İETT'nin de kullandığı Skoda marka otobüsler romanda yer alan ekfrastik araba tasvirlerinden biridir. Aşağıdaki görselde bu modele ait bir görsel bulunmaktadır.



Görsel 76. Skoda Model Otobüsler²⁹⁴

Kafamda Bir Tuhaflık romanında Mevlut İstanbul'u dolaşırken o dönem de yer alan bina boyutunda dev afişler görür. Bu afişlerden birini okura aktarırken ekfrasis tekniğinden yararlanan anlatıcı, afişi adeta okurların gözünün önündeymiş gibi tasvir eder. Bu afişe canlı bir varlıkmış gibi davranan Mevlut, Taksim'e her çıkışından onunla göz göze gelmekten hoşlanır. Aşağıdaki paragrafta bu anlar anlatılmıştır.

“İstanbul'a ilk geldiğinde bu binaların Taksim'e bakan yüzündeki dev reklam panosunda, altı yedi kat yüksekliğinde, beyaz tenli, kumral saçlı, iyi yürekli bir kadın Mevlut'a Tamek domates ketçap ve Lux sabunları ikram ederdi. Mevlut dev kadının sessiz fakat ısrarcı bir şefkatle kendisine gülümsemesini sever, Taksim Meydanı'na her çıkışında onunla göz göze gelmekten hoşlanırdı.”²⁹⁵

Mevlut'un karşılaştığı afişi satırlardan incelediğimiz zaman karşımıza aşağıdaki görsel çıkmaktadır. Afişteki kadın insanlara bakmakta ve onlara gülümsemektedir.

²⁹⁴ Skoda, kaynak: İETT Arşivi.

²⁹⁵ Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, s:260.

Ekfrastik açıdan anlatılan bu afiş romanda yer aldıktan sonra nesnel bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar.



Görsel 77. Lüks Markasına Ait Bir Afiş²⁹⁶

Romanlarda yer alan ekfrastik nesnelerden birkaçının karşımıza çıktığı yerlerden biri de yazara ait *Yeni Hayat* romanıdır. *Yeni Hayat* romanında karşımıza ilk olarak bir film afişinin ekfrastik bir şekilde tasvir edildiğini görürüz. Bu film afişi Hülya Koçyiğit ve Ediz Hun'un başrollerini paylaştığı *Cennette Buluşalım* filmine ait bir afiştir. Ediz Hun ve Hülya Avşar, *Yeşilçam*'da birçok filmde oynamış olmalarına rağmen böyle bir film yoktur ve film olmadığı için böyle bir afiş de yoktur. Yazar bu

²⁹⁶ Lüks Sabunlarına Ait Bir Reklam Afişi,

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/be/94/68/be9468356f0ba73b48f1e40c8927fe8c.jpg>

afiş i var olan bir nesne gibi okurlarına göstermiş ve bu kısmı ekfrastik bağlamında okurlarına aktarmıştır.

“...müezzin, hoparlör ve Batılılaşma-İslamlaşma sorununu modern ve ekonomik bir çözümle safdışı bırakan kurgulu saati gördük. Bildiğimiz guguklu saatin kuşu yerine geleneksel mekanizmaya iki figür bağlanmıştı. Namaz saatlerinde şerefe biçimindeki ilk katta belirip üç kez "Allah uludur!" diyen minik bir imam ve saat başlarında yukarıdaki şerefede belirip, "Ne mutlu Türküm, Türküm, Türküm!" diyen kravatlı ve bıyıksız bir minik oyuncak beyefendi.”²⁹⁷

Bir dönem Türkiye’de evlerin birçoğunda bulunan bu kurgulu saat de romanda kendine yer bulmuştur. Ezan okuyan saatler Türkiye’de bir dönem popülerdir ancak burada anlatıcı saati tarif ederken onun ezanı Türkçe okuduğundan bahseder. Türkçe ezan bilindiği üzere ilk defa 30 Ocak 1932 tarihinde Hafız Rıfat tarafından okunur. Türkçe ezanın son okunma tarihi ise 16 Haziran 1950’dir. Anlatıcı da bu saatlerin diğer Arapça ezandan farklı olarak Türkçeye evrildiğini okurlarına aktarırken aynı zamanda romanın kurgu tarihi ile ilgili okurlara bilgi verir. Aşağıdaki görselde yukarıda ekfrastik bir biçimde tasvir edilen saatin görseli bulunmaktadır.



Görsel 78. Ezan Okuyan Saat²⁹⁸

²⁹⁷ Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, İletişim yayınları, 62. Baskı, İstanbul Haziran 1998, s.87.

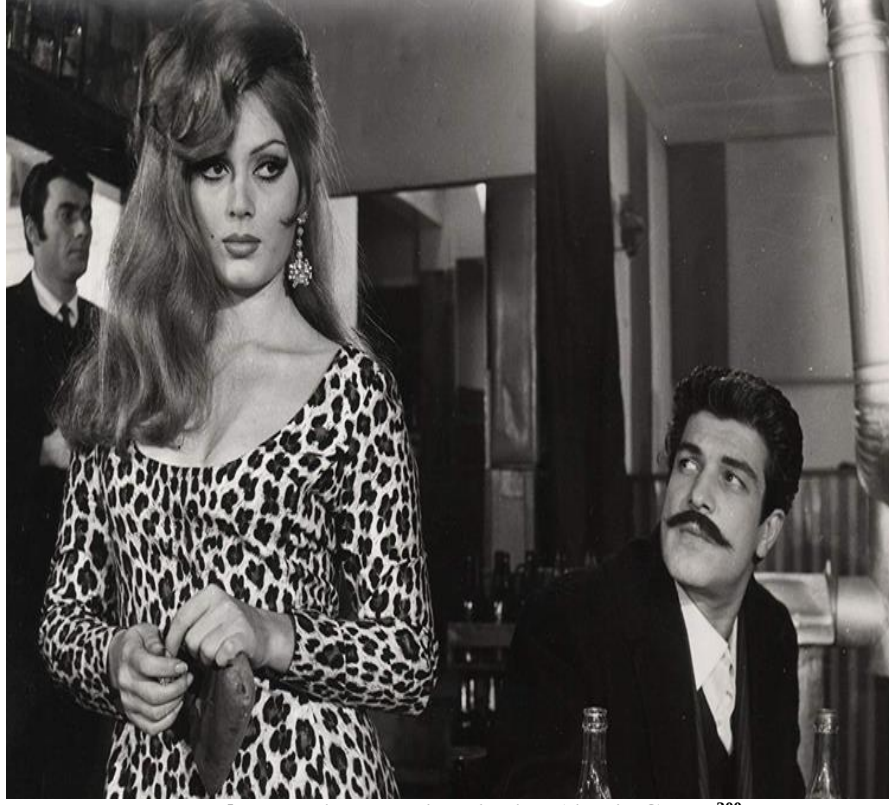
²⁹⁸ Ezanlı Saat

Nesnelerin ekfrastik bir biçimde bulunduğu bir diğer kitap yazarın *Kara Kitap* adlı romanıdır. *Kara Kitap*'ta anlatıcı, Galip'i kadınlarla tanıştıırken onların çeşitli ünlülere benzediğini de okurlara söyler. Benzetilen ünlülerden biri de Türkan Şoray'dır. Türkan Şoray'ın *Vesikalı Yârim* filminde giydiği leopar desenli elbise romanda ekfrastik bir şekilde tasvir edilir ve filmde geçen sahnenin gerçekleştirilmesi ile o anın hatırlanması sağlanır. Bu filmi izleyen okur o sahneyi gözünde canlandıracak, Türkan Şoray'ın giydiği kıyafet ve takındığı tavırlardan hareketle Galip'in içinde bulunduğu durumu daha iyi anlayacaktır.

“Sırtı kalçaya kadar açık leopar elbiseyi, pavyon kadını oynayan Türkân Şoray'ın, yirmi yıl önce İzzet Günay'la başrolü paylaştığı 'Vesikalı Yarım' filminde giydiğini yuvarlak komodin aynasının kenarlarına iliştirilmiş 'lobi' fotoğraflarından anladığında, Galip, kadının ağzından Türkân Şoray'ın aynı filmde söylediği başka sözleri de işitmişti: (Mahzun ve şımarık bir çocuk gibi boynunu bükerek, çenesinin altında birleştirdiği ellerini birden açarak): "Uyunmaz ki şimdi; içince de canım eğlenmek ister." (Komşu çocuğu için meraklanan iyi teyze havasıyla): "İzzet, gel bende kal köprü kapanıncaya kadar!" (Birdenbire coşarak): "Kısmet seninleymiş, bugüneymiş!" (Hanımefendi gibi): "Tanıştığımıza memnun oldum, tanıştığımıza memnun oldum, tanıştığımıza memnun oldum..."²⁹⁹

Burada bahsedilen sahnede giyilen leopar desenli elbise ayrıntılı bir şekilde ekfrasis bağlamında tasvir edilmiş ve okurun bu elbiseyi daha iyi anlaması için filmde bir kesit verilmiştir. Aşağıda bu elbiseye ait bir görsel yer almaktadır.

²⁹⁹ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Can Yayınları, 5. Baskı, İstanbul Haziran 1990, s.133.



Görsel 79. Vesikalı Yarım Filmine Ait Bir Görsel³⁰⁰

Bu nesne ile birlikte Orhan Pamuk'un romanlarında yer alan ekfrastik nesneler bölümünü bitiriyoruz. Geçmişte hayatımızın herhangi bir anında bizimle birlikte o anı yaşayan nesneyi de gördüğümüzde yaşadığımız anlar ve onların izlerini hatırlarız. Şeylerin hayatımızdaki yeri onlara anlam verdiğimiz ve değer kattığımız ölçüdedir. Bir anı yaşamak için Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi'nde yaptığı gibi o ana ait bir eşya, bir nesneye ihtiyaç duyulabilir. Orhan Pamuk da bu müzeyi yapmaktaki amacının bu olduğunu ve Kemal Basmacı ve Füsün arasında geçen olayların unutulmamasını ister. Bu kısımdan sonra ekfrasisin mekân unsuru üzerinde nasıl işlendiğini göreceğiz.

3.5. MEKÂNLARLA İLGİLİ EKFRASTİK TASVİRLER

Mekân unsuru romanda oldukça önemlidir çünkü zaman ve kişi ile birlikte romanın üzerine oturduğu üçlü sacayağının bir parçasıdır. Mekân Orhan Pamuk'un romanlarında önemli bir yer teşkil eder çünkü mekân ve o mekânda gerçekleşen olaylar bize roman karakterleri hakkında bilgi verebilir. Masumiyet Müzesi

³⁰⁰ <https://gazetekarınca.com/2019/10/eskimeyen-film-gunleri-15-ekimde-basliyor/>

romanında olduğu gibi ilk defa hamburger yemek için otele gitmek yahut Şanzelize Butik adında Avrupa malı ürünler satan bir mekân roman kurgusuna uygun ve karakterlerin sosyo-ekonomik durumunu yansıtan mekândır. Mekânlar bireyin arzu ettiği nesneye ulaşmasını ya arzu ettiği nesneden uzaklaşmasına da sebep olabilir. Mekânlar açık, kapalı, dar, özel olarak sınıflandırılabilir. Açık mekânlar herkesin bulunabildiği yerlerdir. Şehir, park, bahçe vs. Kapalı mekânlar herkesin giremediği ve sadece belli kişilerin girdiği özel mekânlardır. Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi romanında yer alan Merhamet Apartmanı bu tür kapalı mekânlardandır. Orhan Pamuk’un romanlarında ekfrastik biçimde mekân tasvirinin yapıldığı kısımları inceleyeceğiz.

3.5.1. Şanzelize Butik

Adını Paris’in bilinen bir bulvarından alan bu butik, Masumiyet Müzesi’nin önemli mekânlarından biridir. Romanın girişinde Füsün ile burada karşılaştık Kemal, butiğe girmeden butiğin dış unsurlarını ekfrastik bir biçimde tasvir etmiştir.

“Ertesi gün saat yarıma doğru kapıya bağı içi çift tokmaklı, küçük bronz deve çan, ben Şanzelize Butik’e girince, şimdi hala kalbimi hızlandıran bir sesle çınladı. Bahar vakti, öğle sıcağında dükkânın içi loş ve serindi. İlk anda içeride kimse yok sandım. Füsün’u sonra gördüm. Öğle güneşinden sonra gözlerim hala dükkânın karanlığına alışmaya çalışıyordu; ama yüreğim, nedense, sahile vurmak üzere olan koskocaman bir dalga gibi ağzımın içinde kabarmıştı.”³⁰¹

Butiğe girmeden önce butiğin kapısını ekfrastik bir biçimde tasvir eden anlatıcı butiğe dair ayrıntıları da dile getirmiştir. Bu ayrıntılardan biri dönemin “elit” modasına uygun bir biçimde zil yerine butikte çan bulunmaktadır. Mekânın Kemal üzerinde etkisi dışarıdaki sıcak havanın içeride serin ve ferahlatıcı bir havaya bürünmesidir. Kemal’in kalbi burada sahile vuran dalga gibidir. Deniz, dalga, sahil, serin gibi kelimelerle ifade edilen bu mekân ve Kemal’in durumu mekânın Kemal üzerinde etkisini göstermektedir. Romanda bahsedilen bu yerin ekfrastik tasviri yapılarak okura o an o mekândaymış gibi hissiyat verme amaçlanır bu amaçlanırken de ekfrastisten yararlanılır.

³⁰¹ Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014, s.14.

3.5.2. Masumiyet Müzesi

İstanbul'da Çukurcuma Caddesi, Dalgıç Sokak'ta yer alan Masumiyet Müzesi aslında Füsunların yaşadığı evdir. Bu ev daha sonra, Füsun ölünce, Kemal Basmacı tarafından alınmış ve Kemal ile Füsun'un aşkını “yaşatmak” için kurulmuştur. Romanın birçok yerinde bu evle ilgili ayrıntılar bulunur. Kemal, Füsun'u görmek için neredeyse her gece Keskinlere misafir olur ve akşam yemeğini onlarda yer. Bu mekân Kemal için bir cennet köşesidir çünkü içinde Füsun yaşamaktadır. Müze kurulurken burada yaşayan Kemal bir gece uykudan uyanınca çatı katından müzeye bakar ve gördüklerini okurlarına şöyle anlatır:

“Mehtaplı bir gece yarısı Çukurcuma'daki evde, çatı arasındaki küçük perdesiz odamda hoş bir ışığın içinde uyandım ve akımdaki büyük delikten müze boşluğuna, aşağıya baktım. Bazan hiç tamamlanmayacakmış gibi gelen küçük müzemin pencerelerinden, gümüş bir ay ışığı içeri vuruyor; boşluğu ve yapıyı, sanki sınırsız bir mekânmış gibi korkutucu gösteriyordu. Her biri birer balkon gibi boşluğa uzanan alt katlarda, otuz yıldır biriktirdiğim bütün koleksiyonum gölgeler içinde duruyordu. Füsun'un ve Keskin ailesinin bu evde kullandığı eşyaları, Chevrolet'nin paslı enkazını, sobadan buzdolabına, üzerinde sekiz yıl akşam yemeği yediğimiz masadan seyrettiğimiz televizyona, her şeyi görebiliyor ve eşyaların ruhlarını fark eden bir Şaman üstadı gibi, onların hikâyelerinin içimde kıpırdandıklarını hissediyordum.”³⁰²

Müze içerisinde uyanınca müzenin içini kuş bakışı bir açıyla anlatan Kemal, okurlarına bu ayrıntıları aktarır. Bu aktarımı yaparken ekfrasisten yararlanan anlatıcı gördüklerini birer birer tasvir eder. Öncelikle katlardan başlar ve onların içeriden birer balkona benzetir. Füsun'un kaza yaptığı otomobilin enkazı, soba, buzdolabı gibi eşyalar, yemek yenilen masa, televizyon gibi nesneler de mekânla birlikte okura aktarılır. Kendini bir şaman gibi hisseden kemal bu eşyalara baktığı zaman onların bir ruhu olduğunu ve içinde bir “canlıymış” gibi kıpırdadıklarını hisseder. Bu da nesnelerin ve mekânın canlılığına örnektir. Aşağıdaki görselde Masumiyet Müzesi'nin iç mekân fotoğrafına yer verilmiştir. Bu fotoğrafa bakınca Kemal'in o gece gördüklerini okur zihninde çok rahat bir şekilde canlandırabilir.

³⁰² Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:529.



Görsel 80. Masumiyet Müzesi İç Mekan³⁰³

Kemal'in gece Füsün'un yatak odasından kalkıp aşağıya bakarken gördüğü manzara bu şekilde kitapta anlatılmaktadır. Anlatıcı kitapta bu iç mekânın bir tasvirini yapmış ve okurların gözünde canlandırması için de ekfrastik bir tasvirle mekâna kelimelere hayat vermiştir. Kendini bir Şaman'a benzeten anlatıcı nesnelerin bir ruhu olduğunu ve kendi içinde kıpırdadıklarını yani canlı olduklarını vurgulayarak aslında tezin de üzerinde durulan konularından biri olan cansız bir nesnenin canlıymış gibi tasvir

³⁰³ Masumiyet Müzesi İç Mekân Fotoğrafı

edilmesi ve onun etrafında bir hatıra olmasına örnek vermiştir. Bilindiği gibi şamanlar da doğadaki varlıkların bir ruhu olduğuna inanmaktaydılar. Anlatıcı da bilinen bir unsurdan hareketle kendi içinde bulunduğu durumu okurlarına ifade etmiştir.

Daha sonra kendi yaşadığı çatı katını okura anlatan anlatıcı, çatı katının ekfrastik tasvirini yapmıştır. Somya, küf kokulu şilte, mavi çarşaf gibi detaylar hem müzede hem de romanda ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir.

“Koleksiyonumu, Merhamet Apartmanında üzerinde Füsün ile seviştığımız somyayı, küf kokulu şilteyi ve mavi çarşafı da bir müze olarak yeniden düzenlediğimiz binanın çatı arasına götürmüştük. Keskinler bu evde yaşarken farelerin, örümceklerin, hamamböceklerinin ve su deposunun durduğu karanlık, küflü çatı arası şimdi, temiz, aydınlık ve yıldızlara bakan bir oda olmuştu.”³⁰⁴

Bu odada romanda geçen ama yukarıda okurlara ayrıntılı bir şekilde anlatılmayan üç tekerlekli bir bisiklet de vardır. Kemal’in annesi, Füsün’a küçükken bu üç tekerlekli bisikleti hediye etmiş ve Kemal ile Füsün arasında bu nesne bağlayıcı bir unsur görevi görmüştür. Hatta Kemal, Füsunları ziyarete gittiğinde Füsün’a bu üç tekerlekli bisikleti hediye olarak götüreceğini de söylemiştir. Çatı katında bu üç tekerlekli bisiklet de vardır ancak bu kısımda bu nesneden bahsedilmemiştir. Ancak odadaki her detaydan yazar bahsetmek zorunda değildir çünkü ekfrasiste önemli olan yazarın okurların gözünün önünde anlattığı şeyleri canlandırması ve bunu müzeye yerleştirmiş olmasıdır. Yazar bunları yaparak okurlarına romanda geçen olaylar hakkında daha çok bilgi vermiş ve okurlarının romanı kavramasını kolaylaştırmıştır.

Romanda bahsedilen bir diğer mekân Merhamet Apartmanı’dır. Kemal’in Füsün’la beraber vakit geçirdiği bu apartman dairesi aynı zamanda Kemal’in en büyük acılarına da ev sahipliği yapmıştır. Kemal burada yatağa uzanıp dizlerini karnına çekerek Füsün’u belemiş ve Füsün’un gelmeyişiyle beraber aşk acısını da burada yaşamıştır. *Masumiyet Müzesi*’nde bu mekânla ilgili çeşitli nesneler de bulunmaktadır. Bu nesnelerden birisi apartmanın isminin yazılı olduğu levhadır. Aşağıdaki görselde müzede Merhamet Apartmanı’na ayrılan bölüm görülmektedir.

³⁰⁴ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:527.

Merhamet Apartmanı'ndan yazar *Şeylerin Masumiyeti* adlı müze kataloğunda şöyle bahsetmektedir:

“Çocukluğumda İstanbul'da bir türlü kıyıp atılamayan eski eşyalarla, artık büyümüş olan çocukların oyuncaklarıyla dolu dairelere çok girdim. Kemal ile Füsün'un bulunduğu daireyi yazarken kendi hatıralarımdan etkilendim. Belki de ev kiralari, vergiler, ısıtma masrafları düşük olduğu için pek çok daire tozlu birer aile deposu olarak kullanılırdı. Ama annemin bir odasını resim atölyesi haline getirdiğim dairesi gibi, bu tür daireler sobayla ısıtılırdı ve soğuk olurdu. Anneannem, kocası öldükten ve kızları evlendikten sonra hayatının son otuz yılını, aşağı yukarı müze binası büyüklüğündeki bir evin tek bir odasında yaşayarak geçirdi. Bir zamanlar canlı, neşeli, kalabalık bir aile hayatının yaşandığı odalar bir parmak toz altındaydılar, ama içindeki eşyalarla oldukları gibi korunmuşlardı. Ağabeyimle ben, eşyalarla dolu bu tuhaf ve sessiz odalara her girişimizde, eşyaların kendi aralarında konuştuklarını ürpererek hissederdik.”³⁰⁵

Yukarıdaki satırlardan o dönemde bu tür binaların anlatıcıya neler ifade ettiğı detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir.

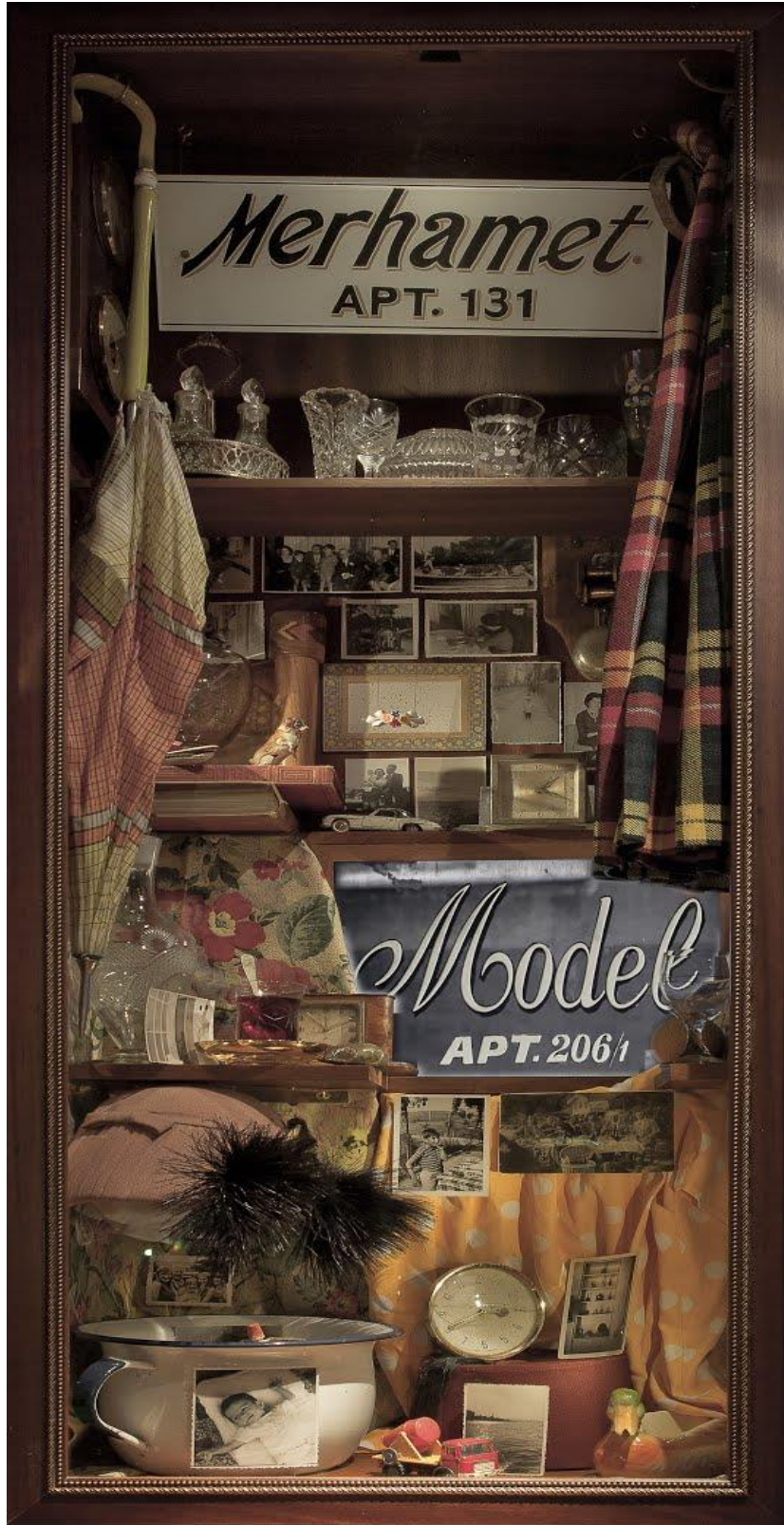
³⁰⁵ Orhan Pamuk, *Şeylerin Masumiyeti*, Yapı Kredi Yayınları.



MASUMİYET MÜZESİ

Görsel 81. Füsün'un Odası³⁰⁶

³⁰⁶ Masumiyet Müzesi, *Füsün'un Odası*



Görsel 82. Merhamet Apartmanı³⁰⁷

³⁰⁷ Merhamet Apartmanı, Masumiyet Müzesi.

Mekânın ekfrastik bir tasvirle beraber ortaya çıktığı kitaplardan biri de Kara Kitap'tır. Bu romanda Galip, eşi Rüya'yı ararken bir muhallebiciye girer ve bir şeyler yemeye başlar. Yemek yediği esnada mekânı okurlara aktarır ve metni okuyanlara ekfrastik mekân tasvirinde bulunur. Mekânın içinde bulunduğu yerden dış mekân tasvirine başlayan Galip, daha sonra iç mekânı okurlara ekfrastik bir biçimde anlatır.

3.5.3. Galata

“Karla kaplı Galata Köprüsünden geçerken soğuğu hissetti: Boğaz yönünden sert bir rüzgâr esiyordu. Karaköy'de, mermer masalı bir muhallebicide, birbirlerini yansıtan aynalara yan dönerek şehriyeli tavuk çorbası içti, sahanda yumurta yedi. Muhallebicinin aynasız tek duvarında Pan American takvimlerinden ve kartpostallardan ilhamla yapılmış dağlık bir manzara resmi vardı: Çam ağaçları arasından, aynamsı bir gölün arkasında gözüken ve dorukları beyaza boyanmış dağ, resmin ilhamını veren Kartpostal Alpleri'nden çok, Galip'le Rüya'nın çocukluklarında sık sık gittikleri Kaf Dağı'na benziyordu.”³⁰⁸

Bu mekânın elimizde görsel bir fotoğrafı yoktur ama anlatıcının verdiği detaylar metni görselleştirmektedir. Galip, Rüya'yı ararken çeşitli yerlere uğrar. Bunlardan biri de bir berber dükkânıdır. Berber dükkânının içini okurlarına tasvir eden anlatıcı burada ekfrastisten yararlanır.

“Ayakları aslan ayağına benzeyen aynı ceviz masanın, aynı fıstıklı perdeyle kaplı pencereden uzaklığı, aynı Sümerbank kumaşından örtüyle kaplı (aynı azgın tazılar, mor bir yaprak ormanında, zavallı ceylanları yirmi beş yıl sonra, hâlâ aynı heyecanla kovalıyorlardı), koltuğun arkalığındaki aynı yağ -biryantin- saç lekesinin insan gölgesine benzeyen biçimi, tozlu vitrindeki bakır tabağın içinden hep aynı dünyayı seyreden, İngiliz filmlerinden çıkma seter köpeğin sabrı, kalorifer üzerindeki bozuk saatlerin, fincanların ve tırnak makasının duruşu, Galip'in onları bu turuncu ışık içinde bir daha hatırlamamak üzere bıraktığı gibiydi.”³⁰⁹

³⁰⁸ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Can Yayınları, 5. Baskı, İstanbul Haziran 1990 s. 77.

³⁰⁹ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:221.

Mekânın içini eski ve yeni biçimiyle okura aktaran anlatıcı böylelikle okurlarının gözünde ekfrasisle mekânın bir canlandırmasını yapmıştır. Mekân tasvirlerini sıkça görüldüğü romanlardan biri de yazarın *Kar* adlı romanıdır. Bu romanda şair Ka, Kars'ta çeşitli mekânlar içerisinde bulunur. Bu mekânlardan biri Lacivert'in evidir. Ka, Lacivert'in evini okurlara aktarırken ekfrasisten yararlanır. Aşağıda bu odanın tasviri yer almaktadır.

“Asker titizliğiyle yapılmış bir yatak, dikkatle katlanıp yastığın kenarına konmuş çubuklu mavi bir pijama, üzerinde Ersin Elektrik yazan bir küllük, duvarda Venedik manzaralı bir takvim, kar altındaki bütün Kars şehrinin kederli ışıklarına bakan kanatları açık geniş bir pencere gördü.”³¹⁰

Metinde de görüldüğü gibi Ka, gördüğü bir iç mekânın okurlarının gözlerinin önüne gelecek biçimde ekfrastik tasvirini yapmış ve bunu romanına yerleştirmiştir.

3.5.4. Kars

Mekân tasvirlerinin bir diğeri Kars'ı bir pencereden izleyen Ka'nın iç monoloğundadır. Ka, serhat şehri Kars'ı okurlara anlatmış ve okurların bu “canlı” anlatımlarla hayal gücünü harekete geçirmeye çalışmıştır.

“Bu manzaraya bir gece, karanlıkta, bir pencereden bakıyorum. Dışarıda kale duvarları gibi yüksek ve kör beyaz iki duvar var. Sanki iki kale karşı karşıya! Ben aralarındaki dar dehlize, bu dehlizin bir sokak gibi önümde uzanışına korkuyla bakıyorum. Allah'ın olmadığı yerde sokak Kars'taki gibi karlı ve çamurlu ama rengi mor! Sokağın ortasında bana ‘dur’ diyen bir şey var ama ben sokağın ucuna, bu dünyanın sonuna bakıyorum. Bir ağaç var orada, yapraksız, çıplak bir son ağaç. Birden ben baktığım için kıpkırmızı kesiliyor ve yanmaya başlıyor. O zaman Allah'ın olmadığı yeri merak ettiğim için suçluluk duyuyorum. Bunun üzerine kızıl ağaç birden eski karanlık rengine dönüyor. Bir daha bakmayayım derken gene kendimi tutamayıp bakıyorum ve dünyanın sonundaki yalnız ağaç yeniden kıpkızıl kesilip yanmaya başlıyor. Sabaha kadar sürüyor bu.”³¹¹

³¹⁰ Orhan Pamuk, *Kar*, İletişim Yayınları, 24. Baskı, İstanbul Eylül 2012 s.75.

³¹¹ Pamuk, *Kar*, s:44.

Bu satırlarla okurunu adeta Kars sokaklarında gezdiren anlatıcı burada bu canlılığı yakalayabilmek için ekfrasisiten faydalanır. Gece karanlığında beyaz ışıkların mor ışığa dönüşmesi, iki duvarın birer kale duvarıymış gibi okura aktarım yapılırken verilen detaylar ekfrasis için önemli ayrıntılardır.

3.6. YAZARIN ZİHNİNDE OLUŞMUŞ EKFASTİK GÖRÜNÜM VE TASVİRLER

Ekfrasis Orhan Pamuk'un romanlarında oldukça geniş bir yayılım göstermiş ve yazar bu sanattan oldukça faydalanmıştır. Gerçek hayatta karşımıza çıkan ekfrastik tasvirlerin yanında bir de yazarın zihninde oluşmuş tasvirler de bulunmaktadır. Bu tasvirlerden bazıları bir yemek, bir insan, bir tiyatro sahnesi ya da bir manzaraya ait olabilir. Bu tür tasvirlerde birebir gerçek hayat yansımalarına şahit olamayız ancak yazarın okurlarına daha iyi bir roman verme ve okurlarını romanın içinde tutma amacını görmüş oluruz. Yazarın bu tür hayali ayrıntılara romanda yer vermesinin nedeni roman akışını daha da sağlamlaştırıp meseleyi okura daha anlaşılır bir şekilde vermektir. Bununla beraber anlatıcıların romanda yaşadığı duyguların da okura geçmesini sağlamak ve hayal güçlerini harekete geçirmektir.

Hayali tasvirlerden ilki *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı romana aittir. Bu romanda Mevlut babasıyla geldiği İstanbul'da kendilerine bir gecekondu tutarlar ve bu gecekonduda yemek için bir çorba pişirirler. Bu çorbanın pişme sırasında Mevlut'un iç sesini okura aktaran anlatıcı bu çorbanın yapım aşamalarında ortaya çıkan görüntüyü okurlarla paylaşır.

“Tencerede kaynayan suyun içine havuç, kereviz, patates doğrayıp atar, köyden getirdikleri biber ve bulgurdan üzerine iki avuç serper ve fokurtuyu dinleyerek çorbanın içindeki cehennemi hareketi seyrederdi. Patates ve havuç parçacıkları, cehennem ateşinde yaratıklar misali çorbanın içinde deli gibi dönerler, tencerenin içinden sanki onların çığlıkları, can çekişmeleri duyulur, bazan tıpkı bir yanardağın ağzında olacağı gibi beklenmedik kabarmalar olur, havuçlar ve kerevizler yükselerek Mevlut'un burnuna yaklaşırdı.”³¹²

³¹² Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul Mart 2015 s.53.

Sıradan bir tasvir yapmak istemeyen anlatıcı kaynayan çorbanın içinde yer alan sebzelerin durumunu “cehennemli hareket” olarak okurlarına aktarır. Patates ve havuç parçalarının cehennemdeki yaratıkları gibi hareket etmesi, çığlıklar, can ekışmeleri yahut bir yanardağın kabarması gibi ekfrastik detaylar, okurun o sahneyi gözünde canlandırmasına ve o an Mevlut’un içinde bulunduğ u durumu anlamasına yardımcı olmaktadır.

Orhan Pamuk romanlarında anlatıcının hayali ya da gördüğ ü sahneyi, nesneyi olduğ u gibi okura aktarma isteğ i oldukça sık görölen bir durumdur. Anlatıcı, örneğ in bir tiyatro sahnesini izlerken okurların da o an oradaymış çasına bu sahneyi okurlarına kelimelerle canlandırır. Bu canlandırma esnasında onları bir tiyatro sahnesi olarak değ il, bir “resim” olarak görür. Yazar, bu sahneleri ayrıntılı bir şekilde tasvir eder ve bu tasvirleri oluştururken de ekfrasis sanatından yararlanır. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında bu tür bir sahne-resim vardır. Anlatıcı söz konusu sahnede geçen olayları okura aktarırken görsel hareketlerden yazıya bir dönüş üm yaşanır.

“En son sahne, en etkileyicisi, bir resim olarak en unutulmazıydı. Daha seyrederken böyle olacağını hemen anladım da, hikâyenin ne olduğ unu gene anlayamadım. Sahnenin ortasına üstlerinde savaşı zırhları, yüzlerinde demirden maskeleri ile kılıçlı kalkanlı iki eski silahş or çıktı. Plastik kılıçlarını çekip dövüşürken hoparlörden kılıç ve kalkan sesleri geliyordu. Sonra karşılıklı biraz konuştular ve gene dövüş tüler. Zırhlar içerisindeki oyuncuların Turgay ile Kırmızı Saçlı Kadın’ın babası olduğ unu sanıyordum. Derken boğ az boğ aza, göğ üs göğ üse dövüş tüler, yerde yuvarlandılar ve ayrıldılar. Seyircilerle birlikte ben de heyecanlanmış tım. Sonra bir anda yaş lı savaşı bir vuruş ta genç savaşıyı devirdi, üzerine çıktı ve bir hamlede gencin kalbine kılıcını sokup öldürdü onu. Hepsi çok hızlı olmuş tu. Kılıçların plastik, bunun tiyatro olduğ unu unutup hepimiz bir an korktuk.”³¹³

Yukarıda roman kahramanı Cem’in kuyu kazarken yaşadığı yere gelen bir tiyatrod a gördüğ ü sahne kelimelerle okura aktarılmış tır. Kelimelerle aktarım yapılırken ekfrasis tekniğ i ön plana çıkmaktadır. Yazarın tiyatro sahnelerini bir “tablo”ya benzettiğ i romanlardan biri de Kars’ta geçen *Kar* adlı romanıdır. Bu romanda yer

³¹³ Orhan Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, 11. Baskı, İstanbul Nisan 2018 s. 65-66.

alan bir tiyatro sahnesini okurlarıyla paylaşan anlatıcı burada da yine ekfrasis sanatından yararlanır. Anlattığı sahneyi bir tablo gibi görmesi de yine gençlik yıllarındaki ressam olma isteğinin bir çağrışımı gibidir. Anlatıcı sahneyi bir tablo gibi aktarır ancak bunu yaparken boyalardan değil kelimelerden yararlanır.

“Ondan sonra her şey çok çabuk oldu. Sahnede çember sakallı, takkeli iki yobaz belirdi. Elllerinde boğma ipi ve bıçaklar vardı ve örtüsünü çıkarıp yakarak Allah’ın buyruğuna meydan okuyan Funda Eser’i cezalandırmak istedikleri her hallerinden anlaşılıyordu. Funda Eser onların eline düşünce kurtulmak için iç gıcıklayıcı, yarı cinsel hareketlerle kıvrandı. Aslında bir aydınlanma kahramanı gibi değil, gezgin taşra tiyatrolarında çok sık canlandırdığı “ırzına geçilecek kadın” gibi davranıyordu. Alışkanlıkla bir kurban gibi boynunu büküp yalvaran bakışlarıyla erkek seyircinin cinselliğine seslenişi beklediği kadar bir heyecan uyandırmadı. Çember sakallı yobazlardan biri (az önceki baba acemice makyaj yapmıştı) saçlarından sürükleyerek onu yere sermiş, diğeri Hazreti İbrahim’in oğlunu kurban edişini gösterir Rönesans resimlerini de hatırlatan bir pozla hançeri gırtlığına dayamıştı. Bütün bu tabloda Cumhuriyet’in ilk yıllarında Batılılaşmış aydınlar ve memurlar arasında yayılan “gerici ve dincilerin isyanının” korkulu hayallerinden çok şey vardı.”³¹⁴

Burada tiyatro sahnelerini okura aktaran yazar aynı zamanda da bu aktarımı yaparken birtakım orijinal kelime gruplarından da yararlanır. Örneğin “ırzına geçilecek kadın gibi davranmak” kelime grubu orijinal bir benzetmedir ve yazarın bu kelimesiyle okur daha önce gördüğü sahneleri de göz önüne getirecek ve yazı ile görselin birleşecektir. Bu birleşim ekfrasis sayesinde mümkün olacaktır.

Yazarın romanlarında okurlarına rüyalarını anlattığı yerler de bulunmaktadır. Bu rüyaların bazılarını *Masumiyet Müzesi* romanında görmekteyiz. Yazarın bu rüyaları anlatmasının sebebi okurlarına içinde bulunduğu ruh halini yansıtmak ve onların kendisini daha rahat anlamasını sağlamaktır. Bu aktarım esnasında da yazar ekfrasisten yararlanır.

“Çok sonra, rüyamda bazı mutluluk görüntüleri gördüm. Burada müzegezerlere bu rüyaların görüntülerini sunuyorum. Rüyamda gördüğüm deniz, çocukluğumdaki gibi

³¹⁴ Orhan Pamuk, *Kar*, İletişim Yayınları, 24. Baskı, İstanbul, Eylül 2012 S. 75.

çivit mavisiydi. Yaz başlarında Suadiye'deki eve giderken, sandal gezintilerinin, su kayağı yaptığım mutlu zamanların, keyif için balığa çıktığımız akşamüstlerinin hatıraları, içimi hoş bir sabırsızlıkla doldururdu. Rüyamdaki fırtınalı deniz, içimde sanki yaz başlarındaki o hoş mutluluğu uyandırıyor. Derken üzerimden ağır ağır geçip giden yumuşacık bulutları gördüm, biri babama benziyordu; okyanusla, fırtınada, ağır ağır batıp kaybolan bir gemiyi, çocukluğumun resimli romanlarını hatırlatan bazı siyah-beyaz hayalleri, karanlık, belirsiz, ama korkutucu bazı resimleri ve hatıraları gördüm. Bunlarda unutulmuş ve yeniden bulunmuş hatıraların tadı vardı. Eski filmlerdeki İstanbul görüntüleri şehrin karlı sokakları, siyah-beyaz kartpostalları geçti gözlerimin önünden. Rüyamdaki bu görüntüler bana yaşama mutluluğunun, bu dünyayı görme zevkinden asla ayrılamayacağını öğretiyordu.”³¹⁵

Rüyasında gördüğü görüntüleri okurlarına kelimelerle aktaran anlatıcı ekfrasisten yararlanarak bir rüya sahnesini okurlarına aktarmıştır. Denizi normal betimlemelerde kullanılan mavi renk yerine çivit mavisi diyerek çocukluğunda gördüğü denizin rengini okurlarına aktarmıştır. Bazı mutluluk anlarına ait detayları -sandal gezisi gibi- okurlara anlatırken yaşadığı durum hakkında da bilgi vermiştir. Rüyasındaki bu görüntülerin anlatıcıya yaşama mutluluğu ve bu dünyayı görme zevkini verdiğini yukarıdaki satırlardan görürüz.

Masumiyet Müzesi’nde geçen bir diğer ekfrastik sahne Kurban Bayramı’nda kesilen koyunun içinde bulunduğu durumu ve kasabın koyunu keserken yaptığı hareketleri kapsamaktadır. Kurban kesme anını ve o an insanların içinde bulunduğu durumu bütün ayrıntılarıyla okura anlatan Kemal, bu sahneyi aktarırken ekfrasisten yararlanmıştır.

“Koyunun yanında elinde iri bir kasap bıçağıyla önlüklü bir adam vardı, ama hayvan sürekli çırpındığı için işini göremiyordu. Uğraştıkça ağızlarından buhar çıkan ahçıyla kapıcı, hayvanı hareketsiz hale getirmeyi başardılar. Kasap koyunun sevimli burnundan ve ağzından tutup başını hoyratça çevirdi ve uzun bıçağı gırtlığına dayadı. Bir sessizlik oldu. “Allahüekber, allahüekber,” dedi kasap. Bıçağı ileri geri oynatarak koyunun beyaz gırtlığına hızla daldırdı. Kasap bıçağı çekince gırtlaktan

³¹⁵ Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı: İstanbul 2014, S. 496.

kalın, kıpkırmızı bir kan fişkirdi. Koyun çırpınıyordu. Can verdiğini anlıyordu insan.”³¹⁶

Fusun’un arkadaşlarından Papatya elinde mikrofon tutarken tasvir edilmiş ve bu mikrofon tutuşu bir cımbızın tutuluşuna benzetilip orijinal bir ekfrastik tasvir yapılmıştır.

“Papatya, elindeki mikrofonu parmaklarını cımbız gibi yaparak tutuyordu.”³¹⁷

Fusun’un bazı durumlarda takındığı tavırları da okura aktaran Kemal, Fusun’un kol saatini ayarlayışı ve bu ayarlanış esnasında içinde bulunduğu bedensel hareketleri okurlara ekfrastik bir biçimde aktarmıştır.

“Fusun’un akşam yemeğine otururken ekranda beliren kocaman saate bakarak, kaşlarını çatarak, dilini hafifçe yanağının kenarına değdirerek ve çocuk gibi ciddiyetle babasını taklit ederek kendi saatini ayarlayışını seyretmekten derin bir zevk alırdım.”³¹⁸

Masumiyet Müzesi romanının sonlarına doğru Kemal ile Fusun ve Fusun’un annesi bir seyahate çıkarlar. Bu seyahat esnasında Kemal’in araba sürdüğü esnada Fusun bir anda araba kullanmak ister. Direksiyonun başına geçen Fusun, bir kaza yapar ve bu kaza esnasında Fusun hayatını kaybeder. Bu kazada Kemal de ağır yaralanır. Bu kazayı okurlarına aktaran Kemal, Fusun ve içinde bulunduğu durumu anlatırken ekfrasisten yararlanır. Kaza sonrası Fusun’un çeşitli yerlerinde kırıklar meydana gelmiş, beyin zarı yırtılmış ve Fusun ağır bir boyun travması geçirmiştir.

“Fusun, çarpışmadan altı-yedi saniye sonra, göğsüne giren direksiyon ile bir konserve kutusu gibi katlanan arabanın içine sıkışarak öldü. Başını ön cama bütün gücüyle vurmuştu. (Türkiye’de araçlarda kemer kullanma mecburiyetine daha on beş yıl vardı.) Burada sergilediğim kazadan sonraki rapora göre kafa kemikleri çökmüş, harikalarına hep şaştığım beyninin zan yırtılmış, ağır bir boyun travması geçirmişti. Göğüs kemiklerindeki kırıklardan ve alnındaki cam kesiklerinden başka; güzel vücudunda, hüznü gözlerinde, harika dudaklarında, pembe büyük dilinde, kadife

³¹⁶ Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı: İstanbul 2014, s. 44.

³¹⁷ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:403.

³¹⁸ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:296.

yanaklarında, sağlıklı omuzlarında, boynunun, göğsünün, ensesinin, karnının ipek teninde, uzun bacaklarında, her görüşümde bir an beni gülümseten ayaklarında, uzun, incecik, bal rengi kollarında, ipek teninin üzerindeki benlerde ve kumral küçük tüylerde, kalçalarının yuvarlaklığında ve her zaman yanında olmak istediğim ruhunda hiçbir hasar yoktu.”³¹⁹

Orhan Pamuk’un zihninde oluşmuş hayali sahnelerinin yer aldığı bir başka romanı da *Yeni Hayat*’tır. Bu romanda yer alan hayali unsurlardan biri *Yeni Hayat* markalı karamela şekerleridir. Gerçek hayatta nesnel bir karşılığı olmamasına rağmen anlatıcı çocukluğundan beri bu karamelaların olduğundan ve onları yediğinden bahsetmiştir. Bu karamela markasının en kuvvetli figürlerinden biri de onların üzerinde yer alan yedi meleğin resmidir. Anlatıcı bu şekerlemeleri anlatırken onların üzerinde bulunan melekleri ekfrastik bir biçimde tasvir etmiş ve okurların zihinlerinde bu şekerlemeleri ve paketlerini canlandırma imkânı sunmuştur.

“Bir an, bir masalda olacağı gibi, şekerlikten tılsımlar, sihirli yüzükler ve zehirli üzümler çıkacak sanmadım değil, içinden artık ücra bakkallarda, taşra kasabalarındaki şekerci dükkânlarında bile gözükmeyen çocukluğumun Yeni Hayat marka karamelalarından yedi tane çıktı. Herbirinin üzerinde alâmet-i farıkası bir melek, toplam yedi melek, H harflerinin kenarına kıbarca oturmuşlar, Yeni ile Hayat arasındaki boşluğa güzel bacaklarını zarifçe uzatmışlar, yirmi yıldır katlandıkları şekerliğin karanlığından kendilerini kurtaran bana şükranla bakıyor, tatlı tatlı gülümsüyorlardı.”³²⁰

Orhan Pamuk’un zihninde oluşmuş tasvirlerden biri de *Beyaz Kale* romanında yer alan Hoca’nın yerine geçen kölenin zihninde oluşmuş hayallerdir. Hoca burada kendi ülkesindeki evinin hayalini kurmuş, bu hayali okurlara aktarırken de ekfrastisten yararlanmıştır.

“Başka bir şey düşünmek için kendimi zorlayınca, gözümün önünde, evimizin arka bahçesine bakan bir pencereden gördüklerim canlandı: Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerine pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü

³¹⁹ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s:506.

³²⁰ Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, İletişim Yayınları, 62. Baskı, İstanbul Haziran 1998, s.227.

yastıklar konmuştu; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını görüyordum. Onların arasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda, hafif hafif kıpırdanıyordu.”³²¹

Bu hayal gerçekte var olan bir şey değildir. Tamamen yazarın zihninde oluşmuştur. Yazar daha sonra zihninde oluşan bu görüntüyü okurlara Hoca aracılığıyla ekfrasisten yararlanarak okurlara iletmiştir. Böylece okur, Hoca’nın neler hissettiğini ve ne gördüğünü kelimeler aracılığıyla kavramıştır.

Hayali tasvirlerden bazılarını yazar anlatıcılar aracılığıyla okurlarına yaptırır ve izlenmesi gereken adımları teker teker okurla paylaşır. Kitapla ilgili birtakım detaylar vererek sözcüklerle resim yapmaya başlar. Bu tasvirlerden biri de *Kara Kitap* romanında geçen ciltli bir kitaba aittir.

“Ama bu mantığı anlamak için, önce kitabın havasına girmek gerekiyor. Mavi ciltli, 1861’de Paris’de yayımcı Poulet-Malassis tarafından kalınca bir saman kâğıda basılmış bir kitap düşünün. Yalnızca doksan altı sayfa. Bir Fransız ressama (De Tennielle) çizdirilmiş, o zamanın İstanbul’undan çok, bugünün taş binalı, kaldırımlı, parke kaplı İstanbul sokaklarına benzeyen, o zamanki taş hücrelerden ve ilkel işkence aletlerinden çok, bugünkü beton fare deliklerini ve askılı, manyetolu işkence aletlerini hatırlatan çevrelerin, eşyaların ve gölgelerin resimlerini düşünün.”

Burada kitaptan bahseden yazar okurların gözünün önünde canlandırma yapmak istemiştir.

Orhan Pamuk’un zihninde oluşmuş tasvirlerden biri de insan tasvirleridir. Bu tasvirlerden bazıları yazarın *Kara Kitap* adlı romanında bulunur. Bu romanda üç şair üzerinden yazı hakkındaki görüşlerini açıklarken aynı zamanda bu şairlerin ekfrastik tasvirlerini de yapar. Bu şairlerden ilki Adli’dir.

“A: Adli. O kış günü üzerinde İngiliz kumaşından (bizde pahalı her kumaşa İngiliz dendiği için böyle yazıyorum.) krem rengi bir kostüm, koyu bir kravat vardı. Uzun boylu, bakımlı ve taralı beyaz bıyıklı. Bastonu var. Parası olmayan bir İngiliz

³²¹ Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, 31. Baskı, Ekim 2016 s. 30-31.

centilmeni görünümünde ama, para olmadan bir centilmen olmak mümkün müdür bilmiyorum.”³²²

Adli aslında 2. Bayezid’in kullandığı mahlastır ancak anlatıcı burada ondan değil sadece onun mahlasından bahsetmiştir. Yukarıda tasviri yapılan şair okura anlatılırken ekfrasis sanatından yararlanan anlatıcı, okurun gözlerinde anlatılan şairi canlandırmayı amaçlamıştır.

Tasviri yapılan bir diğer şair Bahti’dir. Bahti mahlasını asıl kullanan kişi 1. Ahmet’tir. Anlatıcı burada bu şairi anlatırken de ekfrasis tekniğinden yararlanarak Bahti adlı şairi detaylı bir şekilde betimlemiştir.

“B: Bahti. Kravatı gevşemiş ve yüzü gibi çarpılmış. Lekeli, ütüsüz eski bir ceket var üzerinde. İçinde yeleği ve yeleğin cebindeki saatinin kösteği gözüktüyor. Şişman, pasaklı. Aşkla, "tek dostum!" dediği ve bu tek taraflı dostluğa ihanet edip kalp sektesinden onu öldürecek sigaralardan biri var hep elinde.”³²³

Yazarın son olarak okura aktardığı kişilerden biri Cemali’dir. Cemali aslen Fatih devri şairlerindendir ve Şeyhi’nin yeğenidir. Anlatıcı burada da yine ekfrasis sayesinde bu şairin portresini okurlara kelimelerle çizmiştir.

“C: Cemali. Kısa boylu, asabi. Temiz ve intizamlı olma gayreti emekli öğretmen kıyafetini gizleyemiyor. Posta dağıtıcılarının solmuş ceketleri, pantolonları ve altı kalın lastikli Sümerbank ayakkabıları. Kalın gözlüklü, ileri miyop, 'saldırgan' denebilecek bir çirkinliği var.”³²⁴

Hayali kişi tasvirlerinden biri de Deccal’e aittir. Deccal, ekfrastik bir biçimde tasvir edilmiş ve okurlara kelimelerle aktarılmıştır. Çeşitli kitaplardan aktarım yapan yazar, Deccal’i tanımlarken okurlarına ekfrastik bir tasvir yapmıştır. Bu tasvirlerinde onun gözle görülebilir unsurlarına dikkat eden anlatıcı kelimeleri birer boyaya dönüştürerek okurun gözlerinin önünde romanın görsel bir tuval gibi canlanmasını sağlamıştır. Bu canlandırmayı da ekfrasisle sağlamıştır.

³²² Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Can Yayınları, 5. Baskı, İstanbul Haziran 1990 s. 77.

³²³ Pamuk, *Kara Kitap* s:77.

³²⁴ Pamuk, *Kara Kitap* s:77.

“Oysa Deccal'i çok iyi hayâl edebiliyoruz: Buhari'nin 'Enbiya'sına göre, Deccal tek gözlü ve kızıl saçlıdır, 'Hacc'ına göre, yüzünün üzerinde kim olduğu yazılıdır; Tayalisi'ye göre kalın boyunlu olan Deccal, ondan bin yıl sonra, İstanbul'da hayâl kuran Hoca Nizamettin Efendi'nin 'Tevhid'ine göre ise kırmızı gözlü ve kemiklidir. Benim ilk gazetecilik yıllarımda Anadolu'da çok okunan Karagöz gazetesindeyse, bir Türk cengâverinin serüvenlerinin anlatıldığı çizgi romanda, Deccal, yıllık ve çarpık ağızlı çizilirdi. Henüz fethedilmemiş Konstantinopolis'in dilberleriyle sevişen cengâverimizin, inanılmaz hileleriyle boğuştuğu (bazılarını ressama ben önerirdim) Deccal, geniş alınlı, iri burunlu ve bıyıksızdı. Deccal'in hayâl gücümüzü bu kadar hareketlendirmesine karşılık, hepimizin beklediği kurtarıcıyı, O'nu bütün renkleriyle canlandırabilen tek yazarımız Doktor Ferit Kemal'in eseri 'Le Grand Pacha'yı Fransızca yazıp, ancak 1870'te Paris'te yayımlayabilmesini bazılarımız edebiyatımız için bir kayıp olarak görüyorlar.”³²⁵

Ekfrastik mekân tasvirlerinden biri de yazarın hayal dünyası ile alakalıdır. Yazar aşağıdaki satırlarda da görüldüğü gibi okurun hayal dünyasını canlandıracak kelimelerle ekfrasis tekniğinden örnekler verir. Okuru nasıl davranması üzerine de yönlendiren anlatıcı onlara tek tek ne yapmaları gerektiğini aktarır. Bu aktarım sırasında da ekfrasis sayesinde sözel unsurların görsel unsurlara dönüşmesi sağlanır. Kelimelerin görsel karşılığının açık bir örneği olan romandaki bu satırlar Orhan Pamuk'un bu tekniğe verdiği önemi açıkça göstermektedir.

“Şimdi, şu yazacaklarımı okudukça, anlattığım yüzleri bir bir gözünüzün önüne getirin lütfen. (Zaten okumak yazarın harflerle anlattığı şeyleri aklın sessiz sinemasında bir bir resimlendirmekten başka nedir ki?) Aklınızın beyaz perdesinde Doğu Anadolu şehirlerinin birinde bir attar dükkânı canlandırın. Havanın erkenden karardığı soğuk kış öğleden sonrasında, çarşıda pek bir hareket olmadığı için, dükkânını çırağa bırakan karşı berber, emekli bir ihtiyar, berberin küçük kardeşi ve oraya alışverişten çok, ahabalık için gelen mahalleden bir müşteri, attarın dükkânında sobanın çevresinde toplanmışlar, gevezelik ediyorlar. Askerlik anılarını anlatıyorlar, gazeteler karıştırılıyor, dedikodu ediliyor, arada bir gülüşülüyor da; ama en az anlattığı, kendini en az dinletebildiği için, huzursuz olan biri var aralarında:

³²⁵ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Can Yayınları, 5. Baskı, İstanbul Haziran 1990, s. 141.

Berberin kardeşi. Onun da ötekiler gibi anlatacak hikâyeleri, şakaları var aklında; ama o kadar istemesine rağmen, anlatmayı, hikâye etmeyi, parlak olabilmeyi bilmiyor. Bütün öğleden sonra, bir kere olsun bir hikâye anlatmaya kalktığında öbürleri, farkına bile varmadan, onun sözünü kesiyorlar. Şimdi, sözü kesildiği, hikâyesi yarıda kaldığı zaman berberin kardeşinin yüzünün aldığı ifadeyi gözünüzün önüne getirin lütfen. Batılılaşmış, ama pek de öyle zenginleşememiş İstanbullu bir doktor ailesinin evinde yapılan bir nişan törenini düşünün lütfen: Evi bütünüyle işgal eden konuklardan bir kısmı, nişanlanan kızın odasında, üzerine paltolar yığılmış yatağın çevresinde bir ara, gelişigüzel toplanıyorlar. Güzel ve sevimli bir genç kızla ona ilgi duyan iki erkek de var aralarında: Biri öyle pek yakışıklı ya da fazla akıllı da değil, ama girgin ve geveze. Bu yüzden, odadaki amcalarla birlikte güzel kız da onun hikâyelerini dinliyor, ona dikkat ediyor. Geveze delikanlıdan daha akıllı ve duyarlı, ama kendisini dinletebilmeyi bilmeyen öteki delikanlının yüzünü düşünün şimdi lütfen. Şimdi de, ikişer yıl arayla, üçü de evlenmiş ve en küçüklerinin evliliğinden iki ay sonra, annelerinin evinde toplanmış üç kızkardeş düşünün lütfen. İçinde kocaman bir duvar saatinin tiktaklarının işitildiği ve kafesinde sabırsız bir kanaryanın tıkırdadığı orta halli bir tüccar ailesinin evinde, kış öğleden sonrasının kurşunu ışığında çay içerlerken, her zaman neşeli her zaman konuşkan en küçük kızkardeş, iki aylık evlilik deneyimini öyle bir anlatıyor, kimi durumları, gülünç olayları öyle bir hikâye ediyor ki, bu durumları yıllardır yaşamasına rağmen, en büyük ve en güzel abla, belki kendi hayatında, belki kendi kocasında bir eksiklik olduğunu düşünüyor hüznle. Şimdi de, bu hüznü yüzü gözlerinizin önüne getirin lütfen!”³²⁶

Roman kelimelerle yazılır ancak Orhan Pamuk bu kelimeleri birer fırça darbesine dönüştürerek okurun zihninde tablo oluşturmuştur. Okura neyi, hangi sırayla ve nasıl hayal etmesini tek tek söyleyerek okurun zihninde bir resim oluşturmak istemiş ve okurun bu resim yardımıyla romanı daha iyi kavrayacağını düşünmüştür ve hayal gücünü ön plana çıkarmıştır.

³²⁶ Pamuk, *Kara Kitap*, s:255.

4. SONUÇ

Sonuç olarak bu tezdeki amacımız, sanat yapıtı kullanılan her alanda ekfrasis tekniğini bir yöntem olarak ele almak ve bu tekniğin Orhan Pamuk'un romanlarında kullanımını göstermektir. Sanat eserlerinin kullanıldığı her alanda ekfrastik bir yaklaşım sergilemek mümkündür. Sanat yapıtlarının şiir ve roman gibi edebi türlerde kullanılması, onlara farklı bakış açılarını da getirmiştir. Bu değişik görme biçimleri sanat yapıtlarının sözel temsili anlamına gelen ekfrasis aracılığıyla okurlara aktarılmaktadır. Ekfrasiste görsel sanat eserlerinin kelimesel bir aktarımı söz konusu olmaktadır. Dilin özgür doğası ve sanat yapıtlarının sözel metinlerinde temsili ekfrasisi başlı başına bir anlam aktarma yöntemi yapmaktadır. Tezde, ekfrasisin ne olduğu nasıl bir anlam aktarma sağladığı gibi konular üzerinde durulmaktadır.

Tezin birinci bölümünde ekfrasisin ne olduğu üzerinde durulmuştur. Edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişki üzerine insanoğlu çok uzun zamandan beri kafa yormaktadır. Görsel sanatlar ve genelde edebiyat özelde şiir arasındaki ilişkinin ilk örneklerine baktığımızda karşımıza oldukça karmaşık bir tablo çıkmaktadır. Konuyla ilgili tartışmaların başlangıcını ilk defa Plutarkhos'un eserinde görebiliriz. Plutarkhos, *De Gloria Atheniensim* adlı eserinde Yunanlı şair Simonides'ten aktardığı “Şiir konuşan bir resimdir ve resim susan bir şiirdir.” cümlesiyle konuyla ilgili ilk kıvılcımı çakmış olur. Bu sözün aynı zamanda resmin, şiirle yani sözle dile getirilebileceği de gözden kaçmaması gereken ve dikkat çeken bir konudur. Ekfrasis kelimesinin kökenine baktığımız zaman kelimenin kökeni ile ilgili bilgiler, kelimenin bütün anlam inceliğini ve tabii ki tarih içinde gösterdiği değişimin bütün boyutlarını göstermekten uzaktır. Kelimenin ilk anlamı Antik metinlerde en genel anlamda kullandığımız görsel sanatların şiir veya yazı ile canlandırılması, anlatılması ve tasvir edilmesidir. Bu tasvir işlemi eğer edebiyatla doğrudan doğruya ilgiliyse doğal olarak gerçek ile hayalin yani kurgu olan ile kurgu olmayanın da düşünülmesi gerekir. Tasvir yapan şair ya da yazar gerçek hayatta yaptığı tasviri kendi hayal dünyasında

yaratmamış, onu başka birisinden veya şeyden alarak sanatına malzeme yapmıştır. Öte yandan kurgusal tasviri de düşünürsek yazar veya şairin zihninde kurguladığı bir tasviri kâğıda dökmesi olarak da düşünebiliriz. Homeros'un *İlyada*'sının on sekizinci kitabı, konuyla ilgili araştırma yapanlar tarafından ekfrasisin ilk başarılı örneği olarak kabul edilir. Ekfrasis ile ilgili neredeyse her akademik çalışmanın ilk örneği olması onun bu konu için ne kadar önemli olduğunun yanında içindeki derin bağlantı, zihinsel görselliği somut hale getirmesi ve oluşturduğu imge ve bu imgenin okura sunuluş biçimi dolayısıyla da üzerinde durulmayı hak eder.

İlyada'nın uzunca bir kısmı arkadaşının öldürülmesinin intikamını almak isteyen Akhilleus'a Thetis'in isteği üzerine tanrı Hephatios'un yaptığı kalkanın tasviridir. Homeros gerçekte var olmayan bir kalkanı kurgusal anlamda ekfrastik gaye ile tasvir etmek, ona bir nefes, bir ses vermek için ve okuru kurgusal metne çekmek için bir tasvir yapmak ister. Bu kalkan aslında sadece kelimelerden imal edilmiştir. Bütün malzemesi kelimelerdir. Bu sebeple özellikle bu bölümde ekfrastik bir söze dökmeden bahsedebiliriz. Başlangıçtaki işlevi okuma yazma bilmeyen insanlara dini hikâyeleri görseller sayesinde aktarmaktı. Ekfrasisin görselleştirme işlevi sayesinde okuma bilmeyen insanlar, manevi düzeyde zenginleşebiliyordu. Hatta Hristiyan inancında çok önemli bir temsil biçimi haline gelen İsa peygamberin çarmıha gerilmesi, onun yaşadığı sıkıntılar, çektiği acılar hâsılı ibret alınması gereken ne kadar şey varsa ekfrasis sayesinde görselleşiyor ve dolayısıyla da insanlar "iyiye, hakikate, güzele, gûnahtan arınmaya" doğru yöneliyorlardı. Vaizler retorik derslerinde aldıkları ekfrasis dersleri sayesinde halkın zihinlerinde bir imge yaratmayı başarabiliyorlardı. Hristiyanların dinsel anlatılarında canlandırılan imge, halkın onlarla özdeşleşmesini ve duygusal açıdan coşmasını sağlıyordu. Şiir ise kullandığı mecazi dil ile kendine has yeni bir dünya yaratıyor, yarattığı bu dünyayı kurduğu imgelerle okurlarının gözünün önüne getiriyordu. Bu değişik güç, yani bir fikri, bir güzelliği, *idea*'yı görselleştirme kapasitesi, onun bu "taşkın" yönünün dizginlenmesini gerektiriyordu.

"Orhan Pamuk'un Romanları Hariç Metinlerinde Ekfrasis" başlıklı bölümde, yazarın deneme ve hatıralarında ekfrasis ile ilgili çeşitli özellikler yer almaktadır. Tezin bu bölümünde, yazarın hayatında resim ve ressamların yeri ile bunların yazarın önce hayatını daha sonra da eserlerini nasıl etkilediği üzerinde durduk. Buna göre Orhan

Pamuk'un resim sanatıyla kurduğu estetik bağ, onun eserlerinde tasviri cümlelerin yazılmasını belli açılardan kolaylaştırmıştır. Aynı zamanda anı ve denemelerinde konuyu anlatırken ekfrasis tekniği başarıyla kullandığını gösteren izlerin ipuçlarını da bu bölümde görmekteyiz. Yazarın bizzat çizdiği görsellerin birkaçına da bu bölümde yer almaktadır. Böylelikle yazarın romanlarında ekfrasis bölümüne de bir hazırlık yaptık. Bazı yazarların “kelimesel” bazı yazarların “görsel” olduğunu ifade eden yazar *Benim Adım Kırmızı*'yı yazarken Firdevsi'den faydalandığını söyler ve onu “kelimesel” bir şair olarak niteler. Ancak keskin bir kelimesel ve görsel yazar nitelemesinin mümkün olmadığını, bu nitelemenin hangi tarafın baskın olduğuy la ilgili olduğunu da dile getirir. “Romanlar temel olarak görsel edebi kurmacalardır.”, “Roman yazmak kelimelerle resim çizmektir.” gibi sözlere sahip olan Pamuk son olarak şunu ekler: “Roman okumak da başkalarının kelimeleriyle kafamızda resimler çizmektir.” gibi yazara ait ekfrasis tekniğini bizlere hatırlatacak çeşitli alıntılara da bu bölümde yer verdik.

Tezimizin üçüncü bölümü olan “Orhan Pamuk'un Romanlarından Ekfrasis” kısmı tezimizin ana bölümünü oluşturuyor. Yazar romanlarını kurgularken ekfrasisi; okuru romanın içine çekme, okurun görsel hafızasına dokunma, okur romanı okurken sanki o devirde, tam da o anda yaşıyormuş gibi hissettirme gayesiyle ve pek tabii ki daha iyi bir roman yazma amacıyla bu tekniği kullanır. Okurları romanlarını okurken hem sözel olarak okusunlar hem de görsel olarak o anı zihinlerinde canlandırsınlar diye ekfrasisi tekniğini romanlarına dâhil eder. Biz de bu bölümde yazarın romanlarını okuyarak elde ettiğimiz verileri bir sınıflamaya koyduk. Sonrasında ise ekfrasis kullanımını bölümlere ayırdık. Bölümlendirmeyi görsel sanat eserlerinden başlatıp onları da kendi içinde ressam lar ve resimler, fotoğraflar ve heykeller şeklinde düzenledik. Ressamlar ve resimler bölümünde yazarın romanlarında yer alan ressam lara ve resimlere yer verdik. Yazar, resimleri anlatırken ressam ların hangi teknikleri kullandıklarına da değ inmiş ve romanı için gereken hayali unsurların yanı sıra gerçek bilgiler de vermiştir. Orhan Pamuk ressam lar hakkında bilgi verirken aynı zamanda roman kurgusunu da sürdürmektedir. Bahsettiği ressam ların başında Behzad, Üstad Osman, Nizami, Firdevsi gibi gerçek kişilerle kendi kurgusal minyatürcüleri Zeytin, Kelebek ve Leylek yer alır. Nakkaşlardan bahsederken minyatür sanatından da bahseden yazar, devrin sanat anlayışı hakkında bize resimleri

hatırlatarak hem ekfrasis tekniğine eserlerinde yer vermiş olur hem de hikâyeyi daha görsel anlatır. Öte taraftan bazen kendi çizdiği resimlere de romanlarında yer verir. Çizdiği iki resimden ilkinde *Masumiyet Müzesi* romanında rastlarız. Yazar burada kurgu gereği Ahmet Işıkçı'ya müzede sergilenmesi için *Kıskançlık* adlı bir tablo ısmarlamıştır. Bir başka Ahmet Işıkçı çizimi, yazarın *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı romanıdır. Romanın içerisindeki resmi Ahmet Işıkçı adlı bir ressam kaleme almıştır. Daha sonra bir röportajında yazar, Ahmet Işıkçı'nın kendisi olduğunu okurlarına aktarmıştır.

Ressamlar ve resimler alt bölümü bittikten sonra yazarın romanlarında yer alan fotoğraflardan hareketle ekfrasis tekniğiyle anlatılan fotoğraflara yer verdik. Ardından romanda bahsedilen heykellerle birlikte bunların görsellerine de tezimizin içine yerleştirdik.

Tezin devam eden bölümünde bu kez yazarın romanlarında yer alan ve roman anlatıcıların romanı kurgularken oldukça önem verdikleri nesnelerden hareketle yeni bir başlık olan “Nesneler” bölümünü oluşturduk. Bu bölümden nesnelerin ekfrastik bağlamda nasıl ele alındığını okurlara aktarırken aynı zamanda bu nesnelerin yazar ya da roman anlatıcısı için öneminden bahsettik. Örneğin “Nesneler” bölümünde yer alan “İzmaritler” kısmında yazarın bu izmaritlere yüklediği anlamlara tek tek değindik. Roman kurgusu içerisinde nesnelerin, insanlar ve mekân üzerindeki etkisini de böylelikle göstermiş olduk.

Daha sonra tezi okumaya devam ederken yazarın bulunduğu mekânlar ve bu mekânların insan üzerine etkisinden bahsediyoruz. Yazar ya da roman anlatıcısı içinde bulunduğu ruh halini okura aktarırken çeşitli mekânlardan yararlanmaktadır. Bu mekânlardan ilki *Masumiyet Müzesi* romanında yer alan Fatih Oteli'dir. Anlatıcı kişi, roman kurgusu içerisinde Füsün'u sokak sokak, cadde cadde aramaktadır. Onu bulabilmek umuduyla İstanbul sokaklarında gezinmektedir. Bu gezintilerin birinde bastıran yağmur sebebiyle bir otele sığınır. Anlatıcı bu anları hatırlamak için daha sonra müzeyi kurarken otele ait bir tabela, amblemler anahtar ve antetli kağıdını müzeye yerleştirmiştir. Bu nesneler ve otel ona Füsün'un peşinden koştuğu anları hatırlatmaktadır.

Son olarak nesnel örneğini göremediğimiz ancak yazarın zihninin bir ürünü olan ekfrastik tasvirlerin olduğu bölüme yer verdik. Bu bölümde yazarın zihninden geçmiş ancak nesnel bir karşılığı olmayan; insan, mekân vb. ekfrastik tasvirler bulunuyor.

Sonuç olarak Türk romanında ilk defa yapılan ekfrasis konulu bu çalışmanın, alana katkı vermesini umuyoruz.

KAYNAKÇA

- Aksu, H. (tarih yok). *Fazlullah Hurufi*. TDV İslam Ansiklopedisi.
- Aksu, H. (tarih yok). *HURUFİLİK*. TDV İslam Ansiklopedisi.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarsı İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınları.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Allert, B. (2005). *"Lesing's Poetics as an Approach to Aesthetics"*. USA: Camden House.
- Anar, T. (2014). "Einfühlung Teorisi Açısından Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinin İncelenmesi". *Fsm İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 61-80.
- Anar, T. (2015). *Sonsuzluğun Yüzleri*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- And, M. (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Atılğan, S. (2000). *15. Yüzyıl Karakoyunlu Türkmen Minyatürleri*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Barthes, R. (2013). *Dilin Çalışma Sesi*. İstanbul: YKY.
- Bartsch, S. (1989). *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. New Jersey: Princeton Universty Press.
- Beksaç, E. (tarih yok). İran. T. D. Vakfı içinde, *Tdv İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

- Boydaş, N. (tarih yok). Nakkaş Lutfi Abdullah. <http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/1458/Boyda%5f.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Bram, S. (Aralık 2006). "Ekphrasis as a Shield: Ekphrasis and the Mimetic Tradition". *Word-Image*, 373.
- Buch, R. (December 2012). The Legacy of Laocoon. *Literature & Aesthetics*, 88.
- Cimcoz, P. (-M. (1992). *Devlet*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Demiralp, D. (2014 Fall). "Eski Yunan Yazınında İki Ekphrasis Örneği: Homeros'un 'Akhilleus'un Kalkanı' ile 'Herakles'in Kalkanı'nın Karşılaştırılması". *turkish Studies*, 361.
- Dieji, A. (2007). *İran Minyatürlerinde Savaş Sahneleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Erdem, P. M.-A. (2015). "Mimari Temsilde Ekphrasis: Danteum ve Masumiyet Müzesi Üzerine". *Magaron*, 180.
- Erhat, H. (. (2013). *İlyada*. İstanbul: Can Yayınları.
- Erhat, A. (2011). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erkan, M. (tarih yok). HÜSREV VE ŞİRİN. *TDV İslam Ansiklopedisi*.
- Faber, R. (2000,53). "Vergil's 'Shield of Aeneas' (Aeneid' 9. 617-731) and the Shield of Heracles". *Mnemosyne, Fourth Series*, 55.
- Firdevsi. (1406). *Şehname*. İstanbul Üniversite Kütüphanesi.
- Foucault, M. (2001). *Bu Bir Pipo Değildir*. İstanbul: YKY.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Halıcı, F. (tarih yok). Çevgan. *TDV İslam Ansiklopedisi*.
- Heffernan, J. A. (1999). *Ekphrasis and Representation*. New Literary History.

<http://bulentgundogmus.com/simdi-gecmiste-saklidir-kirmizi-sacli-kadin/>. (tarih yok).

<http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/1458/Boyda%c5%9f.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (tarih yok).

<http://ozhanozturk.com/2017/11/05/pers-mitolojisi-sozlugu-k-z/>. (tarih yok).

<http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=36032&start=400>. (tarih yok).

<https://724kultursanat.com/kafamda-bir-tuhaftik-ahmet-isikci-sirri/>. (tarih yok).

<https://af.wikipedia.org/wiki/Sikloop>. (tarih yok).

<https://artsandculture.google.com/asset/2-%C5%9Eanzelize-butik/3QGINtlstlwhLQ?hl=tr>. (tarih yok).

<https://artsandculture.google.com/asset/8-%C4%B0lk-t%C3%BCrk-meyveli-gazozu/QAHlas5EBgCXXw?hl=tr>. (tarih yok).

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/49932> . (tarih yok).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Tahmuras>. (tarih yok).

https://en.wikipedia.org/wiki/Yazdegerd_II. (tarih yok).

<https://gazetekarinca.com/2019/10/eskimeyen-film-gunleri-15-ekimde-basliyor/>. (tarih yok).

<https://i.pinimg.com/originals/be/94/68/be9468356f0ba73b48f1e40c8927fe8c.jpg>. (tarih yok).

<https://tr.euronews.com/2019/06/03/binlerce-ogrencinin-hayatini-kaybettigi-tiananmen-katliami-neden-yasandi-cin-komunist>. (tarih yok).

<https://tr.masumiyetmuzesi.org/product/afis-16-kiskanclik> . (tarih yok).

<https://tr.masumiyetmuzesi.org/product/afis-26-ask-acisinin-anatomik-yerlesimi>. (tarih yok).

<https://tr.pinterest.com/pin/743727325938626474/>. (tarih yok).

<https://tr.pinterest.com/pin/743727325938626478/>. (tarih yok).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Gustave_Moreau. (tarih yok).

- https://tr.wikipedia.org/wiki/Korkun%C3%A7_%C4%B0van_O%C4%9Flunu_%C3%96ld%C3%BCr%C3%BCyor. (tarih yok).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Oedipus>. (tarih yok).
- <https://twitter.com/muradcobanoglu/status/815881205941944320/photo/1>. (tarih yok).
- <https://www.hurriyet.com.tr/sporarena/yazarlar/elif-congur/mersinli-ahmet-40845211>. (tarih yok).
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437153>. (tarih yok).
- <https://www.pinterest.ca/pin/350225308495306507/>. (tarih yok).
- <https://www.pinterest.co.uk/pin/707135578967943478/>. (tarih yok).
- Kaya, M. (2018). *Masumiyet Müzesi Romanının Ekfrastik Bağlamda İncelenmesi*. İstanbul: İstanbul Medeniyet Üniversitesi Yayınlanmamış Mezuniyet Tezi.
- Krieger, M. (1992). Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. *John Hopkins Universty Press, London*, 268.
- Lessing, G. E. (1935). *Laocoon*. İstanbul: Vakit Gazete Matbaa Kütüphane.
- Lokman, S. (1344). *Surname-i Hümayun*. İstanbul: TSMK.
- Macey, D. (2001). *Dictionary of Critical Theory*. England: Penguin Books.
- Markiewicz, H. (1987, 18). "Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem". *New Literary History*, 535.
- Mitchell, W. (2005). *İkonoloji:İmaj, Metin, İdeoloji*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Mitchell, W. J. (1995). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. USA: The University Chicago Press.
- Mitsi, E. (1991). *Writing Against Picturas: A Study of Ekphrasis in Epics by Homer, Virgil, Aristo, Tasso and Spenser*. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. New York, USA: New York Universty Comparative Literature.
- Moran, B. (2004). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Nisbet, H. (2013). *Gotthold Ephraim Lessing: His Life, Works and Thought*. USA: Oxford University Press.
- Osman, N. (1569). *Nüzhetü'l esrar der Sefer-i Sigetvar*. İstanbul: TSMK.
- Osman, N. (1584). *Hünername*. İstanbul.
- Örs, D. (tarih yok). *SİYAVUŞ*. TDV İslam Ansiklopedi.
- Pamuk, O. (1990). *Kara Kitap*. İstanbul: Can Yayınları.
- Pamuk, O. (1998). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (1998). *Sessiz Ev*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (1998). *Yeni Hayat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2008). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2010). *Manzaradan Parçalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2015). *Kafamda BİR Tuhaflık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2018). *Kafamda Bir Tuhaflık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2018). *Kırmızı Saçlı Kadın*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (Eylül, 2008). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Samancıgil, K. (1945). *Bektaşilik Tarihi*. İstanbul: Ay Yayınevi.
- Scarry, E. (2006). *Kitapla Hayal Etmek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scullard, N.-H. (1970). *The Oxford Classical Dictionary*. USA: Oxford University Press.
- Shapiro, G. (2003). *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. Chicago&London: The University of Chicago Press.
- suda, J. B. (2018). *Gılgamış Destanı: Ölmek İstemeyen Büyük İnsan*. İstanbul: YKY.
- Sürgit, B. (tarih yok). Orhan Pamuk'un Romanlarında Klasik Kitap Sanatları. *Dergipark*, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/49932> .
- Şengel, D. (2002). "Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih". *Parşömen*, 1-69.

- Şengel, D. (Bahar 2002). "Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih". *Parşömen*, 4.
- Şengül, Ş. (2012). "Metinlerarası Anlam Aktarımında Bir Yöntem Olarak Ekfrasis: Şiir, Roman ve Sinemada Kullanımı". *İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Sanatları Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Şentürk, A. A. (2016). *Osmanlı Şiir Antolojisi*. İstanbul: YKY.
- Todorov, T. (2011). *Sanatta Bireyin Doğuşu*. İstanbul: YKY.
- Trimpi, W. (1973, 36). "The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1.
- Tunalı, A. (. (2011). *Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Vehbi. (1720). *Surname-i Vehbi*. İstanbul: Topkapı Sarayı.
- Vinci, L. d. (2007). *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması*. Ankara: Notos Kitap.
- Webb, R. (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. England: Ashgate Publishing.
- Yazıcı, T. (tarih yok). *FERİDUN*. İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- Yıldırım, N. (tarih yok). *RÜSTEM-i ZAL*. TDV İslam Ansiklopedisi.
- Yörük, B. Ç.-A. (2015). Mekatronik Biliminin Öncüsü İsmail El-Cezeri. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4.