

Edebiyatın Sanatlararası İlişkileri

Editör
Ömer SOLAK

Paradigma Akademi



Edebiyatın Sanatlararası İlişkileri

Editör
Ömer SOLAK

ISBN: 978-605-72172-3-3

Paradigma Akademi Yayınları
Sertifika No: 69606

Paradigma Akademi Basın Yayın Dağıtım
Fetvane Sokak No: 29/A
ÇANAKKALE
e-mail: fahrigoker@gmail.com

Yayın Sorumlusu
Nevin SUR

Dizgi&Kapak
Himmet AKSOY

Matbaa
Meydan Baskı Fotokopi
Sertifika No: 70835

Kapak: Michelangelo, "Adem'in yaratılışı" Sistine Şapeli tavan resmi detayı.

Kitaptaki bilgilerin her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

Bu Kitap T.C. Kültür Bakanlığından alınan bandrol ve
ISBN ile satılmaktadır. Bandrolsüz kitap almayınız.

Aralık 2022
Paradigma Akademi



Önsöz

Edebiyat çalışmaları, edebiyat sanatını bütün boyutlarıyla inceleyen bir disiplindir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında başka disiplinlerle ilişki halinde hızla gelişmiş ve kurumsallaşmıştır. Bundan dolayı, 2011 yılında yayımlanan *Disiplinlerarası Edebiyat Çalışmaları* adlı kitabımızda bu disiplinin, diğer disiplinlerle ilişkilerini el almıştık.

Elinizdeki bu kitapta ise bizzat edebiyat sanatının diğer sanatlarla ilişkisini ele aldık. Kitapta dört ana bölüm ve yirmi dokuz yazıda edebiyatın sanatlararası ilişkileri incelendi. **Bölüm 1**'de *sanatlararasılık* ve *medyalararasılık* kavramları genel olarak değerlendirildi. **Bölüm 2**'de edebiyatın diğer sanatlarla ilişkileri; tema, teknik veya üslup araçları bakımından araştırıldı. **Bölüm 3**'teki yazılarda sanatlararası ilişkiler belli bir eser özelinde çözümlenmeye ve somutlaştırılmaya çalışıldı. Nihayet **Bölüm 4**'te edebiyatın sanat dışı beslenme alanları incelendi.

Bu kitapla elbette, edebiyatın sanatlararası ilişkilerine dair muazzam potansiyeli tam anlamıyla kavrayamadığımızın farkındayız; ama en azından sonraki çalışmalar için bir harita oluşturabildiğimiz için de mutluyuz.

Ömer Solak
Aralık 2022, Çanakkale

Editör

Prof. Dr. Ömer Solak

Hakem Heyeti

Prof.Dr. Ali Erol
Prof.Dr. Bedia Demiriş
Prof.Dr. Cemal Sakallı
Prof.Dr. Hasan Yürek
Prof.Dr. Mecit Canatac
Prof.Dr. Medine Sivri
Prof.Dr. Ömer Solak
Prof.Dr. Paki Küçüker
Prof.Dr. Ruhi İnan
Prof.Dr. Şahika Karaca
Doç.Dr. Ahmet Gögercin
Doç.Dr. Canan Sevinç
Doç.Dr. Gülşah Şişman
Doç.Dr. Nazmi Ağıl
Doç.Dr. Özlem Öner Kale
Doç.Dr. Rasim Soylu
Doç.Dr. Samet Doğan
Doç.Dr. Ümral Deveci
Dr. Betül Bayraktar
Dr. Canan Yoğurt
Dr. Göksenin Abdal
Dr. Nur Besceli
Dr. Nurten Bulduk
Dr. Osman Burak Tosun
Dr. Sabri Gürses
Dr. Şakir Özudoğru

İçindekiler

Önsöz / iii

İçindekiler / v

Bölüm I. Sanatlararasılık ve Medyalarlararasılık / 1

Edebiyat çalışmaları ve sanatlararasılık / 3

Ömer Solak

Dijital medyalarlararasılık ve sanatlararasılık çalışmalarına doğru:
Analogtan dijitale edebiyatın diğer sanatlarla ilişkisi / 17

Nurten Bulduk

Bölüm II. Edebiyat ve Diğer Sanatlar: Sanatlararası İmkânlar / 57

A reflection on the literary historicity in Latin America / 59

Sebastián Sánchez Sanabria

Romandan filme yolculuk / 69

Özlem Kale

Müziğin şiirselliği / 81

Tamer Bektaş

İki Anekdote ve bir temenni: Kesişimlerin tasarımı bağlamında moda
ve sanat / 91

Şakir Özüdoğru

Güzel sanatların ortak dili: Plastik sanatlar ve edebiyat ilişkisi / 109

Hüseyin Ulus

Masal ve sinema: Nacer Khemir'in *Güvercinin Kayıp Gerdanlığı* filminin
Propp'un *masalın işlevleri* yöntemiyle çözümlemesi / 129

Hacer Akçaalan

Anlatı biçimleri olarak sinema ve edebiyat / 143

Batıgün Sarıkaya

From the rhetorical approach to the post-human thought: The dawn of a new relationship between translation and literature / 167

Göksenin Abdal

Bölüm III. Edebiyata Dair Sanatlararası Çözümlemeler / 187

Painting the plague: Orhan Pamuk and Joseph Brodsky in a possible dialogue / 189

Evdokiya Borisova

Medyalararasılık bağlamında masaldan sinemaya bir medya değişimi: *Anlat İstanbul* / 209

A. Mecit Canatake

Monomit kuramı bağlamında Prenses Moana ve Prenses Merida'nın fantastik yolculuklarına karşılaştırmalı bir bakış / 229

Medine Sivri - Sibel Aydos Yorum

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun görsel ve şiirsel imgelerinde mavinin kullanımı / 249

Ümral Deveci - Gökçen Bilge Kırmızı

Fotoğraf Hikâyeleri odağında Ahmet Karcılılar romanlarında ekfrasis / 265

Nażmi Ağul

Şiirsel imgenin resimsel dili: Anselm Kiefer'in Margarete ve Sulamith resimleri / 281

Samet Doğan

Âdem'in Yaratılışı tablosu ve kutsal metinlerde Âdem'in yaratılışı / 297

Rasim Soylu

Resim ve müziğin edebiyata aksisi: Deneyisel metinler toplamı olarak Bilge Karasu'nun *Kısmet Büfesi* adlı eseri / 311

Gülşah Şişman

Edebiyatın arzulanan nesnesi: John Banville'in *Mavi Gitar*'ı ile Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'sında ekfrastik bir yüzleşme / 335

Nur Besceli

Mehmet Rauf'un "Pervâneeler Gibi" hikâyesine ilham kaynağı olmuş bir müzik yapıtı: "Serenata Andaluza" / 359

Cenan Arıkan Ölmez

Orlando: Virginia Woolf'un romanı ve Sally Potter'ın sinemasında kullanılan mitolojik unsurların karşılaştırılmalı çözümlemesi / 383

Leyla Yücel

Bölüm IV. Diğer Sanatlararası Çözümlemeler / 407

Kitap kapaklarında çevirmen ismi / 409

Sabri Gürses

Yedinci Koğuştaki Mucize filminin yapısalcı çözümlemesi / 429

Demet Erdem - Ramazan Arslan

Prahlāda mitinde Tanrı Vishṇu'ya bağlılık: Hindu mitolojisinin *purāṇa*'lardaki izdüşümleri / 447

Canan Yoğurt

Göstergelerarası uyarlama ve *Watchmen* örneği / 463

Taner Turan

Çizme ve *Serçelerin Şarkısı* film afişleri üzerine göstergebilimsel bir çözümleme / 497

Aysel Yıldız Erol

Karikatür çevirilerinde mizahi üslubun aktarımı / 511

Nesibe Erkalın Çakır

Çağatay Türkçesi eserlerinde oyun ve oyuncak / 531

Sümeyra Alan

Bir Popüler Kültür İkonu Olarak Sosyal Medyada *Kürk Mantolu Madonna* / 551

Tuba Has

Bölüm V. Türkçe ve İngilizce Özetler / 577

Bölüm I.

Sanatlararasılık ve Medyalararasılık

Edebiyat alışmaları ve sanatlararasılık

Ömer Solak*

Giriş: Sanatlararasılık ve Sanatların Homojenliği-Heterojenliği Tartışmaları

Sanatlararasılık kavramı sanatlar arasında üslup, teknik, tema alışverişi gibi etkileşimleri tanımlayan bir kavramdır (Carroll, 1986: 57-59). Buna göre sanatların ifade araçları her ne kadar ilk bakışta birbirinden çok ayrı gibi görünsede; özünde birtakım ortaklıklar barındırır. Sanatlar birbirinin üslup araçlarını, tekniklerini, temalarını ödünçler. Bu benzeşme, aynı döneme ait farklı sanat dallarında, özellikle de aynı akıma mensup ama farklı sanatlar icra eden sanatçıların eserlerinde çok daha yakından görülür. Örneğin 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan Sürrealizmin resim ve edebiyata yansımalarında bu türden benzeşimler mevcuttur.

Esasen sanatlararasılığa dair devam edegelen tartışmaların kökleri, antik sanat ve edebiyat bilgisine uzanır. Öyle ki bu tartışmalar, antik dönemin *sanatların ayrışıklığı-birleşikliği* tartışmalarına; diğer bir deyişle heterojen sanat-homojen sanat ayırımına dayanır (Sakallı, 2006: 221). şimdi bu tartışmalara biraz yakından bakalım.

Homojen sanat görüşüne göre tüm sanatları yapan ögeler ortaktır. Tüm sanatlar, tema, üslup, biçim bakımından birbiriyle büyük benzerlikler taşırlar. şu halde bunları belli bir sistematik ile ortaya koymak ve sanatları yapan ortak doğayı ortaya çıkarmak mümkündür. Bunun bir alt türevi olan *kısmen homojen sanat grupları görüşü* ise bir grup sanatın diğer sanatlardan ayrı olarak kendi içinde benzeşik olduğunu varsayar. Örneğin plastik sanatlar, görsel doğalarından dolayı birtakım ortak biçimselliklere

* Prof. Dr., Çanakale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, omersolak@yahoo.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5816-4241>

sahip olabilir. Buna göre malzemesi dil olan sanatlar da plastik sanatlardan varoluşsal olarak ayrışacaklardır.

Heterojen sanat görüşüne göre ise sanatlar birbirlerine hiçbir açıdan benzemez, doğaları itibariyle birbirinden ayrırırlar. Bunun sebebi bir sanat dalına ait üslup ve ifade aracının başka bir sanata uyarlandığında dönüşüme uğraması ve artık o araç olmaktan çıkmasıdır. Şu halde her bir sanat dalı için geliştirilen eleştiri yöntemi de o sanata özgü olmak zorundadır. Onu anlamak için salt ona özgü bir bakış geliştirmek gerekir.

Öte yandan bu tartışmalar tarih boyunca tıpkı bir sarkaç gibi farklı kutuplar arasında gidip gelmiştir. *Klasik yaklaşımların* kökeni Antikiteye ve Rönesans estetiğine dayanır. Bu yaklaşımlar normatif (kural koyucu) bir tavırla her sanatın kendine has imkânları ve estetik deneyimleri olduğunu iddia ederler. Her sanat kendi içinde estetik bir saflığa sahiptir. Şiir resimsi veya müzikal olmaya, müzik bir hikâye anlatmaya veya bir sahneyi tasvire çalışmamalı, kendi içinde bir saflığa erişmelidir. Söz konusu saflık, sanatların kendi iç türleri için gereklidir. Mesela bir senfoni, sadece birkaç enstrüman kullanıldığı için hem koro hem de orkestrayı kullanan operaya göre daha saftır.

Sanatlar arasındaki ortak yönler bulma tartışmaları 19. yüzyıl başları kıta Avrupa'sında Romantizmin yükselişi ile artmıştır. Neredeyse bütün güzel sanatları etkisi altına almış Romantizmin belli bir kültüre ait sanatlar arasında ortak bir *milli ruh* bulma çabası, bu ruhun farklı sanatlarda hangi ortak biçimselliklerle belirdiğini bulma çabasına dönüşmüştür. *Batının düşüşü* (1918) kitabında Oswald Spengler, 18. yüzyıl Avrupa sanatında bu milli bir ruhun farklı sanatlara yansımaları titizlikle tartışır. Ona göre, resimden müziğe, tiyatrodan edebiyata tüm sanat dalları bu ruhtan nasibini almıştır.

Öte yandan Zoran Konstantinoviç ise *Karşılaştırmalı edebiyat: envanter ve süreç* (1988) adlı kitabında 19. yüzyılda ortaya çıkan uluslaşmanın edebiyatının kozmopolitliğini kesintiye uğrattığını ve edebiyat incelemesini ulusal filolojilerin eline bıraktığını iddia eder. Şimdi yapılması gereken edebi fenomenleri uluslar üstü bağlamda tanımdır. Bu da ancak karşılaştırmalı çalışmalarla mümkündür. Bu disiplin, tutarlı bir araştırma olarak sadece edebiyatlar arasındaki ortak fenomenlere değil; edebiyat sanatının diğer sanatlarla arasındaki ortak yönlerle de

odaklanmalıdır. Ona göre edebiyat *ötesi bağıntılar* edebiyat-felsefe, edebiyat-din, edebiyat-sosyal yapı, edebiyat-edebiyat bilimi ve nihayet edebiyat-diğer sanatlar olarak gruplanır (akt. Sakallı, 2006: 116).

20. yüzyıl başlarında sanatlararasılık tartışmaları yeni bir ivme kazanır. İsviçreli sanat tarihçisi ve estetik Heinrich Wölfflin, bir çeşit estetik formlar tarihi olan *Sanat tarihinin temel kavramları* (1915) adlı kitabında farklı sanat stillerini edebiyata aktaran bir denemeye girişir. Onun yapısal temelli *zıtlıklar şemasına* göre tüm sanatlarda *kapalı/tektonik* ve *açık/atektonik* olarak birbirine karşıt iki önemli üslûp anlayışı hâkimdir. *Kapalı biçim*, tektonik araçlarla anlamı sanat eserinin içine gömer. *Açık biçim* ise kendi dışındaki dünyaya yönelik güçlü referanslarla doludur. Wölfflin'e göre Rönesans sanatı nesnelerin hatlarını *çizgisel*, simetrik ve çok parçalı sunarken; Barok sanat asimetrik ışık ve renk oyunları ile bulanık bir gölgeselliğe, sık örgülü ve bütünlüklü bir kompozisyona ve perspektife sahiptir. Kuşkusuz bu geçişin nedeni, görme tarzındaki değişmedir.

Ne var ki yüzyılın bir diğer kuramcısı Rene Wellek, bu görüşlere itiraz eder. Ona göre sık örgülü-gevşek örgülü ayrımı; aslında plastik sanatlar ile pitoresk sanatlar arasındaki bilinen zıtlıktan başka bir şey değildir. Wellek ayrıca sanatlararasılık kavramına da karşı çıkar. Bu kavram aslında sanatkârın bireysel yetkinleşme denemesinin biçime yansımından başka bir şey değildir.

Tüm bu tartışmaların sonunda yüzyılın ikinci yarısına doğru Wellek'in itirazları edebiyat kuramının dışına taşamaz ve sanat tarihinde Wölfflin'in kategorileri kalıcı olur. Nihayet onun Gotik, Rokoko veya Barok gibi üsluplara dair tanımlamaları ve kategoriler kısa zamanda edebiyat tarihçilerince de kabul görür.

Tartışmaya katkı sunan bir diğer isim olan Theodore M. Greene *Sanat ve sanat eleştirisi* (1965) adlı kitabında sanatlar arasında evrensel karşılaştırmalara imkân verecek müşterekleri her sanatın kendi estetik araçları ile sağladığını iddia eder. Bu estetik araçlar ise *karmaşıklık/çeşitlilik*, *bütünlük/birlik* ve *ritim*'dir. Ne var ki Greene, kitabında bu unsurların sanatlardaki görünümünün nasıl olduğuna ve nasıl somutlaştığına bir açıklık getirmez (Sakallı, 2006: 211).

Neomarksist düşünür Theodor W. Adorno, Hegel'in *olumsuz diyalektik* kavramından hareket eden kültür endüstrisi kavramıyla meseleye yaklaşır. Adorno'ya göre modern sanat, daha önceki kült işlevini terk ettiğinde eleştirel ve özerk bir yapı kazanmıştır. Özerk yapı ile sanatın çağdaş toplum ve özgürlük için sorumluluğu artmıştır. Modern sanatı sanat yapan şey, *özgürlük ideasına* sahip olmasıdır. Sanat, ancak özgürlük ideasını dile getirerek kültür endüstrisine meydan okur. Bu meydan okuma da, salt sanat ve sanatların özdeşliği ilkesine dayalı düşünceleri olumsuzlayarak mümkün olur. Kültür endüstrisinin öğeleri aklın dayattığı özdeşlik ilkesine dayanırken; sanat bu özdeşliği askıya alarak "özdeş olmayı" dile getirir. İşte bu yüzden ki sanat, özdeşlik ilkesinin baskısına rağmen özne ile nesne arasındaki uyumsuzluğa tanıklık eder (Sütçü, 2015: 271).

Sanatlararasılık Tartışmalarında Yeni Bir Boyut: Medyalararasılık

Medyalararasılık ya da Alman estetik teorisindeki adıyla *intermedialität*, sanatlararasılık kavramının 20. yüzyılın ikinci yarısında aldığı yeni şekildir. Bu kavram, belli bir medyaya özgü teknikler, konular, anlatım biçimleri veya söylemlerin başka bir medyada taklit ya da konu edilmesi olarak tanımlanabilir. Bu aslında edebiyatta ve diğer sanatlarda estetik bir yöntem olarak eskiden beri uygulanmaktadır. Terim, bilinen anlamıyla ilkin 1966'da Fluxus sanatçısı Dick Higgins (1938-98) tarafından melez sanat eserleri için kullanılmış; ardından 1983'te Alman eleştirmen Aage A. Hansen-Löve tarafından edebiyat çalışmalarına uyarlanmıştır (Kayaoğlu, 2015: 585).

2000'li yıllardan itibaren sanatlar da dâhil her türlü medyanın ilişkisi, Kültürel Çalışmalar, Medya Çalışmaları ve sanat eleştirisi gibi alanlarda öne çıkan bir çalışma alanı olmuştur. Keza sanatlar veya zanaatların farklı medya ortamlarında (basılı, analog, dijital vs.) aldığı yeni biçimlerin incelenmesi de buna dâhildir (Eicher ve Bleckmann, 1994).

Öte yandan alanın genişlemesi, yeni kavramlar da doğurmaya başlar. *Medya kombinasyonu* birden çok medyanın katkısıyla bir eser oluşumudur. Bu tür eserlere *bütünleşik eser* denir. Bu tür eserler her *çoklu medya* (multimedia) ortamlarında oluşurlar. Birden fazla medyanın kendi doğasını koruyarak bir araya gelmesiyle oluşan ortamlar, sanatsal açıdan oldukça

yaratıcı alanlardır. Zira bu şekilde ayrı ayrı taşıdıkları anlamın ve estetik imkânın çok üstünde bir potansiyele sahiptirler. Örneğin bir opera eseri veya bir sinema filmi tipik bir medya kombinasyonu ve bütünleşik eser örneğidir. Çünkü bunlarda edebiyat, müzik, tiyatro, dans, resim, heykel, dekor, koreografi vs. bir araya gelerek bütünsel bir anlam yaratır. Edebi metinlerde ise medya kombinasyonuna en yaygın örnek, metin ile fotoğraf veya resmin bir arada kullanılmasıdır (Kayaoğlu, 2015: 586).

Medyalararasılık araştırmaları, belli bir medya aracına özgü ifade araçlarının bir başka medya aracına taşındığında görülen kırılmalar ve bozulmalara ve bunların alımlayıcıya yaşattığı yeni deneyimlere odaklanır. Diğer bir deyişle bir medyalararası temas noktalarından yaşanan zenginlik ve çoğul deneyim önemsenir. Örneğin edebi metinlerde değişik medyalardan ödünç alınan biçimlerin ve içerikler, edebiyatın medyalararasılığına bir örnektir. Farklı medyalar arasındaki geçişler, birleşmeler ve *interferanslar* modern kültürel iletişimin temel özelliklerinden biri haline geldiğinden, edebiyat çalışmalarında artık geleneksel sınırlandırmaları ötesine geçerek bu olguların incelenmesi bir gerekliliktir (Kayaoğlu, 2015: 584).

Şu halde medyalararası ilişkileri çözümlemek için bir araştırmacının simüle edilen medyanın biçim, biçem, teknik ve söylemini iyi bilinmesi gerekir. Örneğin edebi bir metinde medyalararası biçemleri, teknikleri ve söylemleri fark etmek; anlatımda ve dilde görülen değişimin metne neler kazandırdığını görebilmek için her iki medyaya/sanata aynı anda hâkim olabilmek gerekir. Keza medyalararasılık ilişkilerinin en sık rastlanan ve metinde görünürde herhangi bir farklılaşmaya yol açmayan biçimi olan betimleme dahi ilk bakışta fark edilemeyecek, medyalararasılık ilişkilerini arayan bir bakışla ortaya çıkartılabilecek anlam katmanları oluşturabilir (Kayaoğlu, 2015: 588).

Sanatlararası İlişki Şekilleri

Esasen bir *sanatlararası ilişki araştırması*, özünde bir medyalararasılık araştırmasıdır. Belli bir medyaya özgü biçim, biçem, teknik, konu, söylem ve göstergelerin başka bir medyada taklit ya da konu edilmesidir. Diğer bir deyişle “*bir medyanın, genel kabul görmüş, kendine özgü konusal ve içeriksel sınırlarını aşarak, başka bir ya da birden fazla medyaya özgü olduğu kabul edilen içerikleri ve/ya da aktarım biçimlerini*

içine alması”dır (Kayaoglu, 2009: 12). Metinlerarasılıktan farklı olarak medyalararası ilişkilerde yalnızca içerik değil; diğer medyaya özgü biçim, biçem, teknik ve söylem de simüle edilir. Bu yolla, bir medya başka bir medyaya öykünme yoluyla kendi anlatım sınırlarını genişletir ve ek anlamlar üretir. Edebiyat özelinde ise medyalararası ilişkiler betimleme, öykünme (simülasyon) ve montaj yoluyla kurulur.

Toparlanacak olur ise bu satırların yazarına göre sanatlararası ilişkiler, şu maddelere indirgenebilir:

1) **Sanatların birbirini ilham etmeleri**, sanatlararası ilişkinin en yoğun olduğu alandır. Özünde bu durum, bir sanat eserinin diğerine tema olması şeklinde de kendini gösterir. Bir şairin bir heykel, bir resim veya bir fotoğraftan etkilemesi bu ilişkinin bariz örneğidir. Nitekim 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan resim altı şiirleri, bu etkileşimin bir türe dönüşmüş halidir. Keza müzikal bir parçanın bir öyküyü ilham etmesi de mümkündür.

2) **Sanatların işbirliği halinde bütüncül sanat eserleri ortaya çıkarması** bir başka etkileşim alanıdır. Bütüncül sanat, birden fazla sanat şubesinin işbirliği ile oluşturulan yeni sanatı tanımlar. Karışık biçimler olarak nitelenen opera, sinema, film gibi *bütüncül sanatlar* (total work of art), edebiyat, mimari, resim, fotoğraf, müzik gibi pek çok sanatın imkânlarından yararlanırlar. Bun sanatların estetik araçları kendi dalında bir sanat eserinin değil de başka pek çok sanatsal aracın katkısıyla oluşacak bütüncül sanat eserini inşa edecektir. Bir opera eseri sadece librettosu temelinde ele alındığında diyaloglardan oluşan dram türünde bir edebiyat eseri metni, müziksiz sahnelendiğinde tiyatro, müzikle birleştirilerek oynandığında ise opera olur.

3) **Bir sanatın bir diğerinin estetik araçlarını ödünçlemesi** (sanatsal tedahül) üzerinde sıklıkla durulan bir etkileşim alanıdır. Ancak bu kullanımın dozu, kullananın mı kullanılanın mı estetik araçlarının baskın olduğu, bir sanat eserinin kısmen mi tamamen mi sanatlararasılık içerdiği de bu noktada önem arz etmektedir. Öte yandan tekrar, tezat gibi araç alışverişlerinin insanın duygu durumlarını anlatmak için bütün sanatların evrensel bir araç müşterekliği ile açıklama çabaları da vardır (Wellek ve Warren, 1993: 103, 104).

4) **Bir sanatın diğerinin üslubunu ya da anlatım tonunu ödünçlemesi** lirik, epik, pastoral, fantastik, ironik gibi anlatım tutumlarını kullanması ise sanatlara arası başka bir alandır

5) **Alımlama benzerliği**, farklı sanatlara ait eserlerin benzer duygular (mood) uyandırmasıdır. Ancak sanatlararası alımlama ve duygu paralellikleri gibi öznel açıklamalar, doğruluklarını denetleyecek tahlillere pek imkân vermez. Sanatların sahip oldukları özerk estetik yapılar ve biçemlerin alımlama süreçlerinde ne tür farklılıklara sebep olduğu, estetik araç alışverişi neticesinde bir başka sanata ait aracın alımlayıcı da ne tür bir etki bıraktığı araştırılmalıdır.

6) **Sanatlar üstü akımların etkisi**, bir başka önemli sanatlararası etki alanıdır. Romantizm, Empresyonizm veya Sürrealizm gibi ortaya çıktığı dönemde aynı anda pek çok sanatı etkilemiş akımlar vardır. Bunların farklı sanat dallarından hangi biçimsel araçlarla somutlaştığı, hangi tematik alanlarda örtüştüğü konusu, belki biraz da sanatlararası donanım gerektirdiği için üzerinde az durulmuş bir çalışma alanıdır.

Yukarıdaki maddelerde ortaya konan sanatlararası ilişki şekilleri ya da yolları sanatların birbiriyle alımlama açısından, tematik açıdan, teknik açıdan ve nesne-arac ilişkisi açısından etkileşime girdiğini ortaya koymaktadır. Sanatçının başka sanatlara ait araçları kendi sanatına nasıl uyguladığı, ödünçlemiş olduğu araçla kendi eserinde nasıl bir yabancılaşma sağladığı ve bu alanda deneysel çabalarla nasıl yetkinleştiği, son yıllarda yoğun bir şekilde eleştirel incelemelere konu olmaktadır.

Edebiyat ve Diğer Sanatlar

Sanatlararası ve medyalararası ilişkileri edebiyat özelince inceleyen çalışmalar, tüm dünyada 1990'lerden itibaren hızla artmıştır. Bu tür araştırmaların, özellikle Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışmalarının alanı içinde çokça yürütüldüğü gözlemlenmiştir.

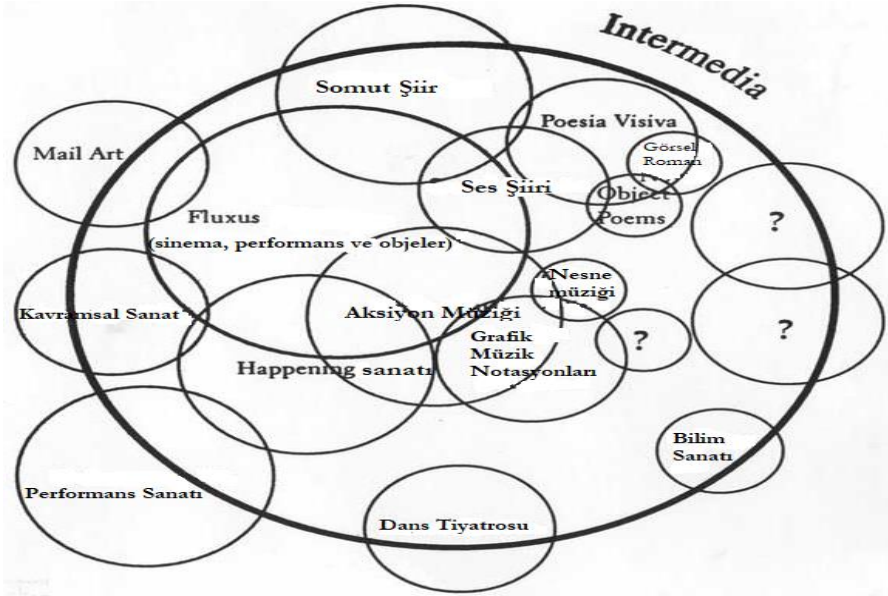
Karşılaştırmalı edebiyatçılar, bir eserdeki sanatlararası ilişkileri incelerken; 20. yüzyılın ortalarına kadar yapıldığı şekliyle meseleyi bir etki araştırması şeklinde almayı bırakmışlardır. Meseleyi biçim, tema, biçem, motif, sembol, mit gibi içeriğe yönelik ayrışık veya benzeşik yapı avcılığı şeklinde kavrayamayacaklarını anlamışlar; araştırmalarını daha ziyade sanatlar arasındaki dönüşümün doğasını ve yeninin mahiyetini aydınlatma

şeklinde yürütmüşlerdir. Bu da karşılaştırmalı edebiyatı edebiyatın sınırlarından çıkaracak ve karşılaştırmalı Kültürbilime yaklaştıracak bir etkinliğe dönüştürecektir (Sakallı, 2006: 230).

Sanatların birbiriyle ilişkisine tarihsel bir süreçte bakılması ise edebiyat tarihinin konusudur. Örneğin sanatlar üstü bir biçem olarak Sembolizmin ortaya konması ve farklı sanatlarda sembolist etkilerin somut olarak belirlenmesi, sanat tarihi kadar edebiyat tarihinin alanına girer. Keza bir çağın tek tek eserlerinin incelenmesiyle biçime, biçeme, içeriğe dair sanatın genel karakteristiklerinin belirlenmesi, çağın alımlayıcı kitleleri ve alımlama süreçlerinin ortaya konması gerekir (Sakallı, 2006: 229).

Sanatların birbiriyle etkileşimini bir çeşit medyalar arası etkileşim olarak ele alan bakışta en önemli durak uluslararası bir sanat akımı olmuştur. *Fluxus Hareketi* 1960’larda içlerinde ressamalar, mimarlar, besteciler, tasarımcılar ve şairler bulunan uluslar arası bir sanat ağıdır. Kendilerini bir çeşit NeoDada olarak gören sanatçılar, başlarda Marsel Duchamp’ın izleyicinin sanat eserini anlamak için geçirdiği sürecin sanat eserine dahil olduğu fikri ile ilgilenmişlerdir. Tesadüf ve doğaçlama gibi Dadaist stratejileri benimseyen Fluxus kolektifi, radikal bir sanat hareketi olarak başlar. Kendilerini bir akımdan çok bir çeşit bir intermedya olarak da tanımlarlar. Nitekim *fluxus* Latince “akış” anlamına gelmektedir. Gerçekten de akımın resim, heykel, müzik ve tiyatroyu sentezleyerek kurdukları sokak enstalasyonları onun sanatlar arası doğasını ortaya koymaktadır.

Önemli Fluxus sanatçısı ve kuramcısı olan Amerikalı şair ve yayıncı Dick Higgins’e göre çağdaş sanat artık medyalar arası ortamda yol alacaktır. 1965 yılında çıkarmış olduğu *Something Else Newsletter*’ın ilk sayısında yayınlanan aynı adlı makalesinde, kendi sanatsal faaliyetlerini *intermedia* olarak tanımlar. Ona göre 20. yüzyılın ilk yarısında Dada, Fütürizm ve Sürrealizm gibi akımlar adını koymadan medyalararasılık yapmışlardır. Fluxus ise farklı sanat tekniklerini sentezlemeyi kendi çıkış noktası yapmıştır. Nitekim Higgins, bizzat kendi çizdiği ilişki şeması ile sanatların medyalararası etkileşim ağını görselleştirmeye çalışan ilk isimlerden olmuştur.



Şekil 20. Edebiyat ve diğer sanatların medyalararası ilişkileri (URL-1.)

Edebiyat ve müzik ilişkisi ya da edebiyatın müziğin ahenk ve ritim imkânlarından yararlanması edebiyat sanatının geçmişi kadar eskidir. Bu ilişki ritim, müzikaliteyle değil; dış gerçekliği betimlemeyeyle alakalıdır. Esasen tabiatı ve insanı yansıtan tüm plastik sanatlar, bu bakımlardan bir ilişki halindedir.

Bir görüşe göre edebiyat ve müzik -özellikle de sözlü müzik- dile dayanma ve dilsel birimleri sıralama bakımından bir ilişki içindedir. Özellikle şiir, müziğin doğasına uygun olan müzikal araçlarla, kendi kavranışını ve estetik imkânlarını yükseltmek ister. Ne var ki bu noktada hem bazı sorunlar çıkar; hem de bazı yeni imkânlar doğar: Müziğin araçları edebiyata taşındığında alımlayan açısından hem alışılmadık bir üslup gelişir; hem de yer yer anlam sorunları ortaya çıkar (Sakallı, 2006: 218).

Öte yandan *ses ressamlığı* kavramı müziğin doğayı resmetme çabasını anlatan bir müzik kavramıdır. Avusturyalı edebiyat bilimci Oskar Walzel'e göre edebiyat, resim ve müzikten estetik biçimler almıştır. Bir şiirin kelimelerle yapılmış bir resim olma çabası veya resim etkisi elde etme, şiire özgü ahenk araçları ile müziğe dönüşme isteği ve bunda kısmen başarılı da oldukları yadsınamaz. Ancak vezinle, ses sanatlarıyla ulaşılan

şiiirsel ritim ve müzikalite ile müzikteki melodi büsbütün aynı şeyler değildir. Leitmotiv, sonata, senfonik form gibi müzikal yapıların edebiyatta taklit edilmesi çok daha somuttur.

Kaldı ki edebiyatta müzikal olmak istenen bir şey de değildir. Bilinen bir bestenin melodi kalıplarına uyacak şekilde yazılmış şiiirlerin edebi değeri her zaman tartışılmış; sık örgülü ve yapıcı bütünlüklü şiiirlerin bestelenmeye elverişli olmadığı iddia edilmiştir. Şiiirin edebi kalitesinin beste ile tanınmaz hale geldiği, büyük şiiirlerin ahengin yardımına ihtiyaç duymadığı ifade edilegelmiştir.

Edebiyat ve resim ilişkisi Antik Yunan'dan beri vurgulana gelmiştir. Platon'a göre resim de şiiir de mimetizme elverişlidir; ikisi de gerçeği taklit edebilir. Gerçeğe benzer, duygular, tınılar, dünyalar yaratırlar. Romalı şair Horatius'a göre "şiiir de resme benzer" (ut pictura poesis). Rönesans ressamı da Vinci'nin *Paragone*'sine göre resim "dilsiz bir şiiir", şiiir ise "kör bir resim"dir. Resim, doğayı yansıtmada, onu "insanın eseri olan sözler"le betimleyen şiiirden daha avantajlıdır (akt. Uzundemir, 2009: 232). Ancak 18. yüzyılda Alman Neoklasik Lessing, ünlü *Laocoon*'unda resim ve şiiiri karşılaştırır. Ona göre resim durağan bir görüntüyü tasvirten öte geçemez, oysa edebiyat eylemi anlatabilir. Biri eşzamanlı, diğeri artzamanlıdır. Bir edebî metni sayfa sayfa okuduktan sonra sonuna ulaşır ve bütünü ile ilgili bir fıkre sahip olabiliriz. Oysa resim bütünüyle gözümüzün önünde durur.

Edebiyatda zaman zaman yükselen resimsellik eğilimi, Romantizmle zirveye ulaşır. Romantik dönemin resimleri ile edebî eserleri gerçekliği ifade edişleriyle birbirlerine çok benzerler. İlk Romantik resimler, doğaüstü mekânları betimler. Romantik müzik ise bir melodram estetiği içinde parlak ve doyurucu ses partileri, güçlü orkestrasyon ile beklenti ufkunu sürekli yüksek tutar (Sakallı, 2006: 126). 1880'lerde Empresyonist resim de Empresyonist edebiyat da gerçekliği sanatçının duyarlılığından yansıyan haliyle betimlerler. Zira varlık sadece insan duyusunda var olur. Sanat tarihçi Maurice Sérullaz'a göre Marcel Poust'un doğa tasvirlerindeki titreşimler Empresyonist etkiden gelir (akt. Sakallı, 2006: 215). Bir başka avangart, Apollinaire *Calligrammes*'daki şiiirlerinde şiiir ve resmi birleştiren deneyler yapar.

20. yüzyılda resim ve edebiyat ilişkisi, eleştirmenlerce daha çok imgesellik bağlamında ele alınır. Bu aslında durağan görsel imge ile devingen sözlü anlatım arasındaki çekişmenin tarihidir. Bir kısım eleştirmene göre durağan ve sessiz resimsel imgenin aksine edebî imge devingendir. Bu durum, Heffernan ve W. T. Mitchell tarafından görsel bir sanat eserinin sözle temsili anlamındaki *ekphrasis* (resimbetim) kavramıyla anlatılır (Uzundemir, 2009: 231). Nitekim Kübizm ve Letrizm gibi akımlar, edebiyatla resmin almaşık ilişkisinden doğmuşlardır.

Kitap resimleri, edebiyat ve resim ilişkisinin bir başka boyutudur. Resimsel imgelerin sembolik anlamları ile uğraşan ikonoloji, kitap ilustrasyonların sembolik anlamlarını son yıllarda sıklıkla incelemiştir. Sanat tarihçisi Erwin Panofsky, kitaplarını bizzat kendileri resimleyen Thackeray gibi edipler üzerinden verimli *sanatlar-arasılık* incelemeleri yapar (Wellek ve Warren, 1993: 103).

Edebiyat ve heykel ilişkisi, plastik sanatların gerçekliği yansıtması bağlamında Platon tarafından ele alınmıştır. Platon *Devlet*'inde marangozu Tanrı'nın yarattığı ideaların "taklitçisi" olarak tanımlar. Yine de heykel, resim gibi gerçeğin üçüncü düzeyde bir taklidi değil ikincil bir taklididir. Ancak her ikisi de benzetmeci oldukları için gerçeği yakalamaları mümkün değildir. 19. yüzyıl Romantik şairi Shelley de şiiri "düş dünyasının ifadesi" olarak tanımlar, Şiir, nesneleri olduğu gibi taklit eden resim ve heykel gibi sanatlardan üstündür. Şiir, gerçekliği serin, sakin, kesin hatlı bir açıklıkla betimleyen heykele benzeyemez. Onun betimlemeleri çoğu zaman müphemdir (Wellek ve Warren, 1993: 103, 104).

Edebiyat ve sinema, sinemanın bir yükselişe geçtiği 20. yüzyıl boyunca yoğun bir etkileşim içine girmiştir. Bu etkileşimde her iki sanatın da anlatisallığa verdiği önem itici güçtür. Edebiyat edebî anlatım teknikleri, sinema ise kendi görsel (ikonografik) ve sessel anlatı araçlarıyla olay, nesneler, mekân ve kişileri anlatır. Sinema bir göstergeler sanatıdır. Onun göstermeye ve duyurmaya dayanan doğası, onda her ögenin bir göstergeye dönüşmesine ve bu göstergelerin zamanla kendi gösterge sistemini oluşturmaya sebep olmuştur (Aytaç, 2005). Dolayısıyla sinema eleştirisi genelde bir gösterge çözümlemesi şeklinde gelişmiştir. Öte yandan göstergelerin zamansal olarak dizilmeleri sinemanın bir metinselliği olduğunu da gösterir. Bu metinsel yapı, sinema eleştirisine de bir tür metin

çözümlemesi olarak bakmayı gerektirecektir. Keza sinemanın metinle ilgisi, ilk çıkış noktası olan senaryodan başlar. Senaryonun da bir metin olması, sinemanın metinsel doğasını ve edebî statüsünü gösterecektir.

Öte yandan Klaus Kano, görsel göstergelerin anlam üretmek veya var olanı vurgulamak işlevlerini dörde ayırır: 1) Doğal-nedensel olarak vardır ve bir amaca matuf olarak yerleştirilmiştir. 2) Geleneksel olarak vardır ve açıklanarak uyumlulaştırılmıştır. 3) Nesnel göstergenin anlamsal ilişkisine veya onun gösterilenine işaret eder, 4) resimseldir veya değildir (akt. Sakallı, 2006: 227).

Sinema sıklıkla edebî eserleri kendi diline uyarlaması nedeniyle edebiyatla yoğun bir ilişki içindedir. Filmleştirme, aslında bir anlatı uyarlayımıdır ve her yönetmenin uyarlayım dili farklıdır. 20. yüzyılda gelişen bu genç sanat, zamanla her ülkede millileşmiş, milli edebiyatlara ait edebî metinleri kendine uyarlamıştır. Aslında *sinemaya uyarlama* kurgu, figür ve sahneyi sinemanın görsel diline çevirmesidir. Bu çevirme işleminde sinema eserinin süresi, sınırları, alımlayıcıyla buluşma ortamı, amacı gibi nedenlere bağlı bir seçme ve yeniden düzenleme işlemi göze çarpar. Edebiyat ve sinema ilişkisi tam da bu uyarlama veya dönüştürmenin doğasında ve dönüştürümün her iki sanatta nasıl alımlandıkları noktasında araştırılmalıdır.

Sonuç

Sanatlararasılık, 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar sanatların birbirlerinin formları, üslup araçları; konuları, temaları, muhteva unsurları (motif, imaj, mit, sembol gibi) ve anlatım tutumlarından yararlanması olarak anlaşılmıştır. Bu bakışa göre sanatlar arası etkileşim pek çok sebeple gerçekleşebilir. Sanatçıların bireysel arayışları ve bu uğurda giriştikleri deneysel çabalar bundan çok etkilidir.

20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde sanatlararasılık tartışmaları *medyalararasılık* kavramıyla yeni bir boyut kazanır. Bu bakışa göre sanatlararasılık aynı zamanda bir medyalararasılıktır. Bir medyanın iletişim imkânlarının bir başka medyaya transfer edilmesidir. Ne var ki tüm medyalar birer sanat değildir. Örneğin gazete bir medyadır, ama sanat değildir. Ancak bir romancı gazete imkân ve tekniklerinden, dili ve üslubundan kurguda yararlanabilir. Edebi metinde yeni anlam boyutları

oluşturmak için gazetenin imkân ve tekniklerini estetik bir strateji veya bir yöntem olarak kullanabilir.

20. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan Postmodern edebiyatta çokça uygulanan montaj, kolaj veya pastiş gibi teknikler; şimdiye kadar genelde metinlerarasılık kapsamında değerlendirilmiştir. Oysaki hangi medyadan alınırsa alınsın bunlar; aynı zamanda birer medyalararasılık ilişkisidir. Meseleyi sadece metinlerarası ilişkiler ve referanslar ağı olarak görmek; bu tür metinlerin bazı anlam katmanlarının gözden kaçmasına neden olabilmektedir. Bir medyanın ifade imkânları ve tekniklerinin neden başka bir medyaya/sanata transfer edildiğini bulmak burada en önemli soru olmalıdır. Bu soruya yanıt verirken bir medyanın kendine özgü yapılarının da mutlaka dikkate alınması gerekir.

Yazarlar/şairler sadece bir öz yansıtma ihtiyacından dolayı medyalararasılığa ihtiyaç duymamışlardır. Kurguya yeni imkânlar katmak ve bizzat kurguyu sorgulamak için de yapmışlardır. Nitekim Postmodern çağda yazma süreci ve bizatihi yazma edimi de kurgunun bir parçası haline gelmiştir. Tam da bu ihtiyaçtan dolayı yazarlar başka bir medyanın/sanatın imkânlarıyla bu süreci ifşa etmişler; okuru bunlarla da hesaplaşmaya davet etmişlerdir.

Şu halde sanatlararasılık ve ona çok daha genişletilmiş bir ilişkiler ağı anlamı katan medyalararasılık; özünde yazarlar/şairler için yeni ve çok boyutlu bir imkânlar ağıdır. Okuru başka medyaların veya sanatların teknikleri ve söylemleriyle donatmak; ona hem geniş bir simülasyonun kapılarını açacak; hem de edebi metin içindeki göndermeleri daha kolay fark etmesini ve peşine düşmesini sağlayacaktır.

Kaynakça

Carroll, Noël (1986). Art and Interaction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1(45): 57-68.

Sakallı, Cemal (2006). *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık/ Sanatlararasılık Üzerine*, Ankara: Seçkin yay.

Sütçü, Özcan Y. (2015). Adorno'nun Felsefesinde Özgürlük İdesi Olarak Sanat. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*. 1(20): 271-288.

Eicher, Thomas; Bleckmann, Ulf (1994). *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Aisthesis, Bielefeld.

Kayaoğlu, Ersel (2015). Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım Olarak Medyalararasılık. *5.Uluslararası karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi Bildirileri*. Mersin: Mersin Üniversitesi Yay.

Kayaoğlu, Flöda E. (2009). *Medyalararasılık. Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım*. İstanbul: Selenge Yay.

URL-1. Higgins, Dick (e.t. 11.03.2021) “Intermedia Chart”:
<https://archive.ica.art/whats-on/intermediality-exploring-relationships-art>

Dijital medyalararasılık ve sanatlararasılık çalışmalarına doğru: Analogtan dijitale edebiyatın diğer sanatlarla ilişkisi*

Nurten Bulduk*

Giriş

Yetmişlere dek *analog* denilen ve tek yönlü etkileşime açık *klasik medya araçları* (basılı dergi, gazete, radyo); yerini *interaktif medya araçlarına* (dijital, elektronik veya yeni medya) bırakır. Dijitalleşme üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında dönemsel sınıflamada ilgili uzmanların genellikle 1990 ve sonraki yılları işaret ettikleri gözlemlenebilir. Bu tarihten sonra dijital ve *kod* denilen sıfır ve bir sayıları üzerine kurulan; bilgisayarlar, akıllı telefonlar, I-Pad ve I-Phone, tablet gibi yine bu kodlar üzerine çalışan dijital araçlar kanallarıyla; sanal, artırılmış, karma gerçeklik düzleminde üretilen bir kültür ortaya çıkmıştır. *Dijital kültür, medya-sosyal medya kültürü, medyalaşan kültür, görsel kültür* gibi teknoloji eksenli ve görselliğin öne çıktığı kültür içinde yine bu kültürün yeni araçları üzerinden üretilen *dijital sanatlar*(digital arts)arasındaki ilişkiler medyalararasılık ve *sanatlararasılık çalışmalarının* (interartistic studies) yeni konularından birini oluşturmaktadır. Türkiye’de özellikle 2000’lerden sonra dijital sanat eksenli sanatsal çalışmalarının sayısında artış gözlemlenirken edebiyat alanında da yine benzer şekilde dijital kanallarla üretilen sanatsal çalışmaların etkileri de görülmektedir. Dijital kültür ve sanatı yeni ve farklı sistemsel oluşumu da beraberinde getirdiği

* Bu çalışma Van YYÜ Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birim (BAP) tarafından 7900 No’lu proje desteğiyle yazılan "Medyalararasılık Yöntemi Çerçevesinde 1980 Sonrası Türk Romanı" adlı tezden yararlanılarak hazırlanmıştır.

* Dr., SGDD-ASAM, bulduknurten@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-0813-2273

için bu sistem içinde doğan yeni neslin sanatlarının, ürünlerinin edimi ve analizleri de farklı olacaktır. Dolayısıyla doksan öncesi sanatsal yaklaşım, kuram ve araçlar ile dijital sanatlar arasındaki ilişkileri incelemek tek başına yeterli gelmeyecektir. Bu konunun tartışılmasından önce ilgili yöntemlerin temel bilgilerinin bilinmesi ve bu temel bilgiler ile ilgili kafa karışıklığına yol açan belirsizliklerin ortadan kaldırılması; karıştırılan konuların (medyalararasılık, sanatlararasılık, göstergelerarasılık, yazınlararasılık, *dijital medyalararasılık*, dijital-elektronik sanatlararasılık) açıklığa kavuşturulması gerekmektedir.

1980’lerde iletişim, sinema, karşılaştırmalı edebiyat ve dünya edebiyatı çalışmalarında ortaya çıkan *medyalararasılık yöntemi*, farklı disiplinlere özgü araçlarıyla birtakım karışıklıklara yol açmıştır. Medyalararasılık yerine *mecralararasılık*, *araçlararasılık*, *aradalık* gibi adlandırılmalar aslında doğru bir yaklaşım iken; *sanatlararasılık* (interartism), *göstergelerarasılık* (intersemiotique), *metinlerarasılık* (intertext/intertextuality), *yazınlararasılık* gibi adlandırmalar doğru bir tanımlama değildir.

Bununla birlikte; *medyalararasılık* (intermediality) içinde değerlendirilebilecek veya medyalararasılığın alt araçları olan *ekfrasis* (ekphrasis), *çoklu medya* (plurimediality), *transmedya* (transmedia, transmediality), *heteromediality*, *media convergence*, *mediation*, *remediation*, *modality*, *multimodal*, *multimedia*, *multimediality*, *crossmedia* gibi adlandırmalar da anlam ve işlevleri ile ne olduklarına dair yapılan çalışmalara bakıldığında aralarındaki farklar da netleşmiş olacaktır. Bu noktada *medya sınırları* (media borders/medium border), *hiperortam / hipermedya* (hypermedia/hypermedium), *aradalık* (in-between) gibi terimlerin de medyalararasılık yöntemi ile olan ilişkisi çerçevesinde dijital sanatlar da hesaba katılarak tanımlamaları yapılmalıdır. Genel olarak bu çalışmanın ilk başlığı altında *medyalararasılık* ve karıştırılan diğer ilgili konular *sanatlararasılık*, *metinlerarasılık*, iyileştirme transmedyalite gibi konular ele alınacaktır. Daha sonra dünyanın diğer bölgelerinde üretilen sanat ve sanat alanlarından olan edebiyat çalışmalarında olduğu gibi Türkiye’de üretilen özellikle dijitalleşme sürecindeki sanat ve edebiyatta ne gibi gelişmeler yaşandığına dair örnekler sunulacaktır.

Bu örnek çalışma ekseninde görülecektir ki özelde Türk edebiyatının farklı alanlarla, sanatlarla ileri düzeyde temas noktaları kurmaya ve bu çerçevede işbirliği içinde projeler üretmeye başlamıştır. Yine bu çalışmaların üretim ve analizlerinde geliştirilen *medyalararasılık* ve *sanatlararasılık* gibi farklı disiplinlerle koordineli çalışmayı sağlayan yöntemlerin Türk edebiyatında da son dönem çalışmalarında yer almaya başladığı söylenebilir. Bu bağlamda *medyalararasılık* ve *sanatlararasılık* yöntemlerinin edebi ürünleri analiz edebilmek adına işlevsel araçlar sunan aynı zamanda alanın sanatçıları tarafından sanatlararası ilişkilerle temas kurmayı sağlayan estetik yöntemler olduğu kabul edilebilir. Dijitalleşme ile birlikte de yeni medya araçları ve sosyal mecra araçları bizzat sanatsal ürünlerin üreticilerinden biri haline geldiği için edebiyat da kapsayan dijitalleşen ve elektronik zeminde üretilen sanatsal ürünlerdeki ilişkisel ağları çözümlmek için *medyalararasılık* ve *sanatlararasılık* çalışmalarını dijital ayağı göz önünde bulundurularak birbirlerinden nasıl yararlanıp beslendikleri tespit edilebilir.

1. Medyalararasılık, Sanatlararasılık ve Dijital Sanatlar

Medyalararasılık ve *sanatlararasılık*, yakın zamana dek birbirlerinin yerine kullanılan, karıştırılan veya aynı şey olarak kabul gören ama aslında çok temel farklarla ayrılan iki yöntemdir. Bu yöntemlerin ne oldukları ve ayrıldıkları nokta detaylı ele alınacakken çağla paralel şekillenen yeni dijital yapılanmaları ekseninde geldikleri nokta da irdelenmelidir. Dijital sanatlar, teknoloji araçları üzerinden üretilirken bu platformdaki sanatlararası ilişkilerin nasıl şekillendiğine bakmak adına bu iki yöntemin temelini oluşturan *dijital sanat* ve *dijital medya* konusunu da ele almak gerekir. Kodlarla ve elektronik zemin üzerine oluşturulan yeni sanat formlarından bazıları *dijital edebiyat-hiper roman* dışında; glitch sanatı (datamoshing), algoritmik sanat/algoritma sanatı, fraktal sanat, hareketsiz görüntü sanatı, vektör art sanatı, raster art sanatı, pixel art sanatı, entegre art sanatı, fotoğraf art sanatı, dijital kolaj sanatı, dijital fotoğrafçılık sanatı, bilgisayar grafikleri sanatı, bilgisayar animasyonu sanatı, video-oyun sanatı şeklinde sıralanabilir. Sanal sanat, internet sanatı veya algoritmik sanat şeklinde de anılan dijital sanat ekseninde yeni medya araçları ile üretilen sanatlar ve edebiyat arasındaki ilişkileri tartışmak için aracılık yapan medya, yeni medya ve medyalararasılık mevzusuna bu noktada bakılabilir.

1.1. Medyalararasılık-Mecralararasılık, Araçlararasılık ve Aradalık

Medyalararasılık (intermediality) terimi köken olarak medya sözcüğünden gelmekte ve medya, *medius* kelimesinin çoğulu olarak kabul görmektedir (Gökşenli, WEB: 28). Edebiyat-medya ilişkisinde ise medyanın *araçsalılık* anlamı önem kazanmaktadır. Bu durumda medya-medyalararasılık ve edebiyat ilişkisini Gökşenli'nin dikkate sunduğu şekilde: “edebiyat gibi iletişim araçları olarak da kabul gören resim, müzik, film”in sanat alanları aynı zamanda medyasallık özelliği taşımakta ve birer medya olarak kabul edilmektedir (Gökşenli, 2009: 28). Dolayısıyla bu tanıma göre sanatlar da birer medyadır. Werner Faulstich “üretim” ve “alımlama” olmak üzere medyaları iki aşamada değerlendirirken “teknik araca duyulan ihtiyaca göre” de sınıflama yapar. Araştırmacı; “fotoğraf, gazete, dergi, video, film, plak/kaset, televizyon, cep telefonu ve dijital araçların (bilgisayar, multimedya, chat, www, e-posta)” her birinin medya olmasıyla birlikte aynı medya sınıflamasında aynı kategoriye konulamayacağını belirtirken; bunların “üretim ve alımlama” şekilleri göz önüne alınarak bu bağlamda değerlendirilmeleri gerektiğini aktarır (Faulstich, 1995: 30-40). İrina O. Rajewsky, Werner Wolf, Mark Crossley, Klaus Bruhn Jensen, Gabriele Rippl, Marie-Laure Ryan, Lars Elleström, Elisa Mandelli, Agnes Petho, Jürgen E. Müller, Jorgen Bruhn, Jan-Noel Thon, Peter Hühn, Daniel Stein, Ersel Kayaoğlu'nun çalışmalarına bakıldığında *medyalararasılık* teriminin anlamsal olarak ucu açık bir boyutunun olduğunu belirtirler.

Medya kelimesinin kendi içindeki anlam belirsizliği ve anlam genişlemesi ve medyalararasılık yönteminin farklı disiplin, sanat alanlarıyla ilişki içinde olması bu durumun başlıca sebeplerindendir. Rajewsky, Wolf, Johansson ve Petersson, Kayaoğlu gibi uzmanların tanımıyla *medyalararasılık* farklı disiplinler arasında seyahat etme anlamını taşımakla birlikte birden fazla medyanın arasında olma durumuna işaret eder. Medyalararasılık yönteminde; dönüştürmelerin, füzyonların gerçekleşmesi, kırılmaların olması, karşılıklı etkileşim gibi durumların görülmesi yöntemin ayırt edici özelliklerindendir. Bu durumda farklı sanat ve disiplinler açısından *medyalararasılık* teriminin tanımında farklılıklar olabilir. Adı geçen uzmanların “medya” kelimesi üzerine kurulu *medyalararasılık* (intermediality) için yaptıkları tanımlarda belli özelliklerde, noktalarda

buluşmak mümkün olduğu için edebiyat alanı için de geçerli olan *medyalararasılık* (intermediality) tanımı; belli bir medyaya özgü tekniklerin, konuların, anlatım biçimlerinin, söylemlerin başka bir medyada taklit ya da konu edilmesi, kullanılması anlamı taşıırken; ikincil anlamıyla medyalar arasındaki karşılıklı etkileşimden yararlanmak üzere yazarlar ve sanatçılar tarafından kullanılan estetik bir yöntem olarak da tanımlanabilir.

Medyalararasılık için Batı’da *multimodality* veya *sanatlararasılık* gibi yöntemlerle eşdeğer gören, bu şekilde adlandıran görüşlerin yanı sıra Türkçede konuya dair yapılan diğer çalışmalara bakıldığında *mecralararasılık* olarak da anılmaktadır. Ersan Ocak (2016: 162); Jale Parla ve Lara Fresko’nun yazdıkları tez (2011: 9-10). Fatih Altuğ’un *Kapalı İktisat Açık Metin: Selim İleri’nin Kapalı İktisat’ı Üzerine* (2018: 9) adlı çalışmalara bakılabilir. Onur Bilge Kula “Ağ Temelinde Oluşturulan Kavramlar” yazısında (2012: 469) *medium* sözcüğünün Türkçede anlamsal olarak “araç, aracı, dolayım” anlamlarına geldiğini belirtir. Kula “yazın biliminde estetik nesne olan yazınsal metnin; kitap, film ve müzik gibi bir medya/araç üzerinden kullanılması ve alımlanması durumunu anlatmak için *medialite* kavramı”nın kullanılabileceğini aktarır. Yine Kula bu verilere dayanarak, “en uygun kelimenin Türk Dil Kurumu’nun *Derleme ve Tarama* sözlüklerinden de yola çıkarak “medyalararasılık” kelimesi olduğunu verdiği bilgilere ekler. “Intermedialite” kelimesi için de “ara-medyalılık, medyalar-arasılık, araçsallık ya da araçlılık, araçlar-arasılık, ara-aracılılık, ara-dolayımılık ya da dolayımlar arasılık kelimelerini Türkçede kullanılabileceğini belirtir (Kula, 2012: 469).

Tarihsel olarak *medyalararasılık* ilk kez 1966 yılında çıkan “Intermedia” adlı menifosto’da yer alır. Klaus Bruhn Jensen, bu manifesto ile Dick Higgins’in *Intermedia* üzerine kaleme aldığı içeriğin medyalararasılık teriminin bugünkü tanımının esas zemini oluşturduğunu belirtir. Jensen, Higgins’in medyalararasılık yöntemi ile ürettiği sanatsal çalışmasının da yöntemin başat özelliklerinden olan “bir türe yerleştirilememe ve “hibrit”- “melez” ile var olduklarını işaret eder (Jensen, 2016: 972-973). Farklı çalışmalarda başlangıç noktasında İngiliz şair Samuel Taylor Coleridge olduğu da kabul görür. Coleridge tarafından 1812’de yazılan “Yaşlı Gemici” şiirine bakıldığında medyalararasılık teriminin şairin kendisinin de kullandığı “intermedium” sözcüğü ile 1812 yılına dek götürülebilir (Jensen, 2016: 1 ve Kayaoğlu, 2015: 585).

Coleridge'in Wordsworth ile birlikte oluşturdıkları *Lirik Baladlar* (Lyrical Ballads) adlı şiir kitapları "Yaşlı Gemici" şiiriyle başlar. 1798'de çıkan bu ortak çalışma (*Lirik Baladlar*) intermediality yönteminin çıkış noktasıdır. *Lirik Baladlar* içinde yer alan "Yaşlı Gemici" veya "İhtiyar Denizcinin Türküsü"nü ("The Rime of the Ancient Mariner") *medyalararasılık* (intermediality) *yöntemi* açısından önemli kılan özelliklerdem biri; bir öykü-şiir olmanın yanı sıra bugün proje-eser üretimi ilişkisine en eski örneklerden biri olarak gösterilmesidir.

Şiirin görsel çizimleri Fransız ressam, illustrator Paul Gustave Doré tarafından yapılır; 1817'de "Yaşlı Gemici/İhtiyar Denizcinin Türküsü" adıyla bastırılır. Medyalararasılık yöntemi'nin temel özelliklerinden olan birden fazla sanat ve araçlarını veya disiplinin yöntemlerini bünyesinde barındırması ve bunun yol açtığı yapısal ve içeriksel değişimler, türsel tartışması gibi nedenler açısından eser *medyalararasılık* (intermediality) için ilk örneklerden sayılmaktadır. Bu şiirin konusu, Ekvator'dan geçip evine dek yolculuk halinde olan gemideki bir denizcinin fırtınadan kendilerini kurtaran bir albatrosu öldürerek yaşam ilkesine karşı suç işlemesi; bu suçun cezasını ruhsal-fiziksel acılar çekerek ödemesi üzerine kuruludur. Görselde Güney Kutbu'na sis ve buzullar içinde varmayı; bir albatrosun sisi yarıp gemiye konması ve öldürülmesi gibi sahnelerin hepsini şiire paralel takip etmek mümkündür (Bulduk, 2022:120-130).

Sonunda sisi deldi, bir Albatros geldi,
Çıkageldi öyle bir yerlerden;
İyi yürekli bir Tanrı kuluymuş gibi
Bakıp selamladık hepimiz birden.
Hiç yemediği yiyeceklerden yedi,
Döndü tepemizde hiç durmadan (Coleridge, 2018: WEB).



Görsel 1. “Yaşlı Gemici” şiirinde Albatros’un yol göstermesi
(Coleridge, 2018: WEB). (URL-1).

Dick Higgins *the something else: Newsletter* Valume1 Number 1 adlı kaynakta yayımlanan yazısında bugün üretilen en iyi işlerin çoğunun medyalararasılık çerçevesinde oluşturulduğunu belirtir. Higgins, medyalararasılık’ın habercisi ve bu yöntemin ilk aşamaları olarak Dada, Fütürizm ve Gerçeküstücülük akımları olduğunu öne sürer (Ducros, 2018, para 1, 2). Higgins’in farklı sanat alanlarının yöntemlerini kullanarak ürünlerini hangi yöntemlerle ürettiğine dair aşağıdaki görseller üzerinden fikir edinmek mümkündür.



Görsel 2. Dick Higgin'in Graphis No. 2 adlı Medyalararası çalışması (URL-2). Dick Higgin'in Graphis No. 2 (Drama for Rubber Stamp and Tragedians) 1959 adlı çalışmasından yararlanılmıştır. MomA. (URL-2).

Tim e
fli e
s lik e
an arrow

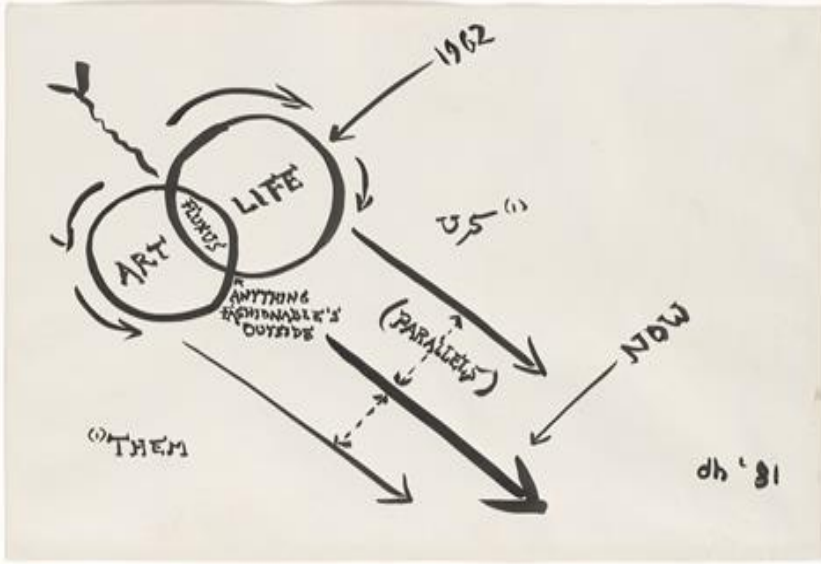
Fru
it fl
ies l
ike a banana

Poema Visual de Dick Higgins, 1970

Görsel 3. Dick Higgins'in görsel şiir çalışması. REVISTA VIRTUAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y NUEVAS TENDENCIAS adlı çalışmadan alınmıştır (URL-3).

Görsel 3'te Higgins'in şiir olarak ürettiği çalışmalardan biri görülürken sanatçının edebiyat ve görsel sanat alanlarından yararlanarak

ortaya koyduğu eserinin yanında aynı şekilde farklı çalışmalarda müzik ve görsel sanatların araçlarını, yöntemlerini bir araya getirerek farklı sanatlar arasındaki, örneğin yazı sanatı ile müzik sanatı arasında, geçişkenliği, iletişimi gösteren örnekler de sunmuş olur. Görsellerde grafik alanından, müzik alanından, matbaadan, yazı sanatından yararlanması medyalararasılık için çizdiği şemadaki yapılanmaya uymaktadır. Toparlanacak olursa Coleridge’den sonra Higgins “medyalararasılık” yöntemini ve kavramını (formunu) geliştirir ve sanatlararasıda geçişkenliği sağlayan bir araç olarak kullanılmasını önerir. Yine aşağıdaki görsel 4’te görülen yaşam ve sanatın kesiştiği alan medyalararasılık çalışmaları içinde ele alındığı gösterilmektedir. Görselde, yaşam ve sanatın kesiştiği alan, medyalararasılık yöntem ve kuramının da ortaya çıkıp şekil kazandığı alan olarak da görülebilir (Higgins, 1965: WEB).

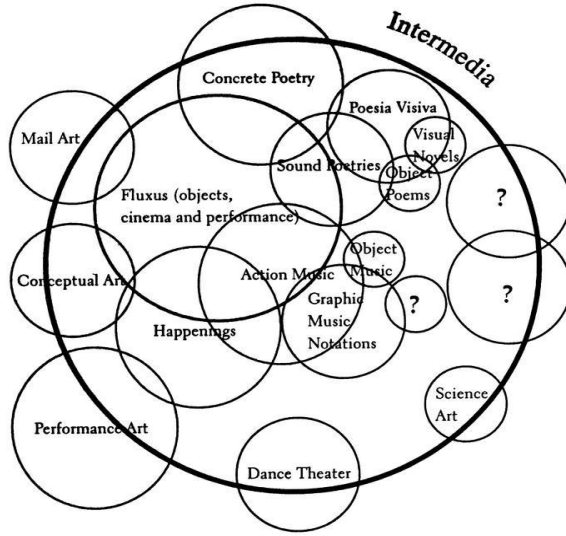


Görsel 4. Sanat ve yaşamın kesiştiği alanda fluxus sanatının yer almasını gösteren çizim. MoMa. Dick Higgins American, born England. 1938–1998 adlı çalışmadan alınmıştır (URL-4).

Higgins’in medyalararasılık için 1995’te çizdiği “Intermedia Chart” adıyla görülen şemasına bakıldığında medyalararasılık yönteminin nasıl işlediğini, hangi sanatlarla ilişkiye girebildiğini, bu yöntemin neleri ne şekilde kapsayabileceğini de görmek mümkündür.

Intermedia Chart
Dick Higgins

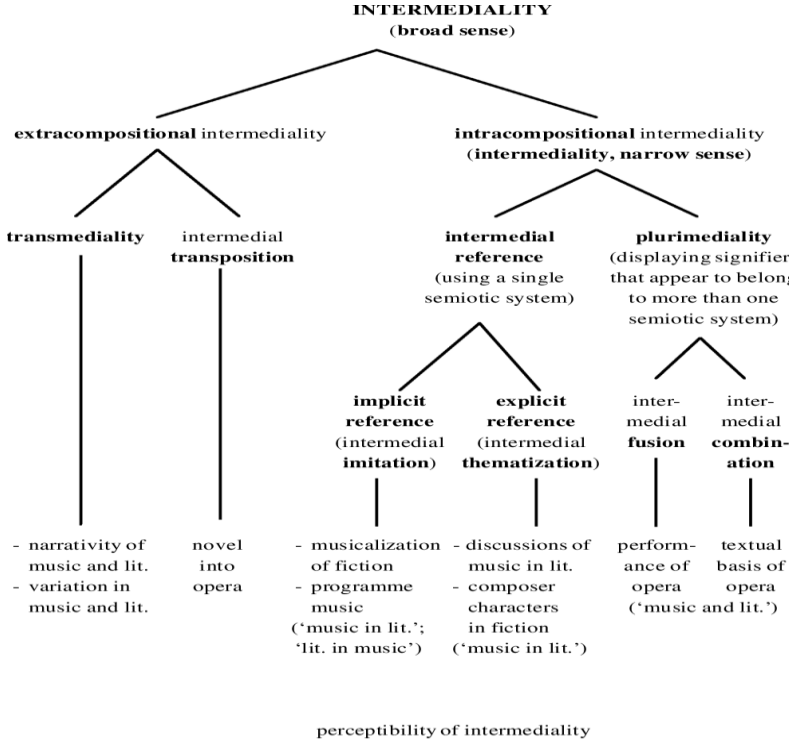
Molvena Italy
19 January, 1995



Görsel 5. Dick Higgins'in çizdiği medyalararasılık tablosu. Dick Higgins'in Intermedia Chart Fig. 1. Intermedia Chart adlı çalışmadan alınmıştır (URL-5).

Higgins'in "Medyalararası Tablosu"nda hiyerarşiye dayalı bir yapının (dairesel yapıdan kaynaklı) olmadığını söylemek mümkündür. Tablodaki unsurlar arasındaki ilişkiler merkezsizleşerek çok yönlü işlemektedir. Ayrıca tabloda henüz adlandırılması yapılmamış/yapılamamış yeni tür-yöntem (? İşaretinin olduğu daire bunun için), sanata de yer verilerek, yeniliklere de izin veren esnek bir yapı sergilenmektedir. Tablo bu yolla izleyicinin lineer kronoloji yerine döngüsel bir kronolojide veya düzende kalmasını sağlar. Tabloda "Concrete Poetry-Soyut Şiir, Sound Poetries-Ses Şiiri, Poesia Visiva-Görsel Şiir, Mail Art-Posta Sanatı, Conceptual Arts-Kavramsal Sanatlar, Happenings-Oluşum (Happening) Sanatı, Action Music-Aksiyon Müziği, Object Poems-Nesne Şiir, Visual Novels-Görsel Romanlar, Dance Theatre-Dans Tiyatrosu, Science Arts-Bilim Sanatı, Graphic Music Notations-Grafik Müzik Notaları, Performance Art- Performans Sanatları gibi farklı sanat alanlarına giren farklı türleri, sanat akımlarını kapsadığını da görmek mümkündür. Bu tablo, analog medyalarla üretilen eserlerden çok yeni medya araçları ile üretilebilecek eserleri işaret etmektedir. Yine günümüzde üretilen edebi ürünlerde özellikle sanal platformda, hipertextler/hirper-romanlarda ve

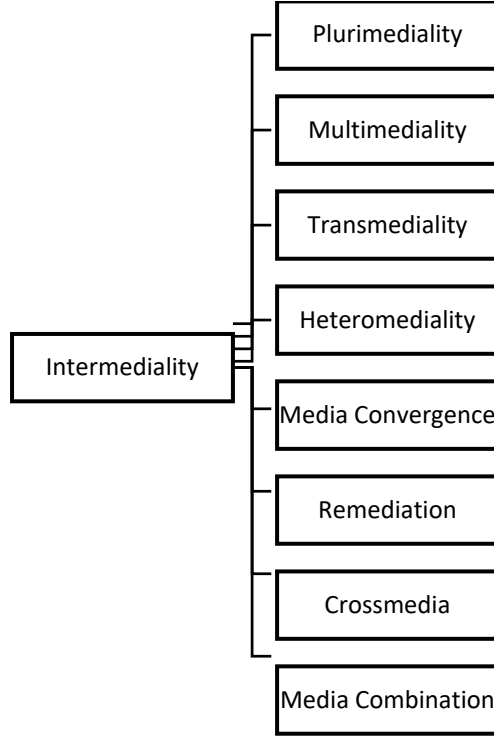
diğer dijital sanatlarda olduğu gibi doğrusal olmayan şekildeki işleyişe dair geleceğin sanatları arasındaki mesafenin kalkacağına da işaret etmiş olur.



Görsel 6. Wolf’un Medyalararasılık Yönteminin Geniş Sınıflaması (URL-6). Wolf’un *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of General Typology of Intermediality* adlı çalışmasından alınmıştır.

Görsel 6’da medyalararasılık yönteminin bir başka sınıflaması görülmektedir. Bu tabloda medyalararasılık daha geniş bir perspektiften ele alınmaktadır. Örneğin ilk grupta “ekstra/ilave bileşimsel/kompozisyonel medyalararasılık” görülmektedir. Aynı grup içerisinde ise “transmedia” ve örneği olarak “müzik ve edebiyatın anlatısı” yer alırken; “medyalararasılık(ta)” aktarma/alan-yer değişimi” kısmında “romanın operaya aktarımı” örneği yer almaktadır. Yani medyalararasılık yöntemi içinde yer alan transmedia denilen alt yöntemde bileşik kompozisyon oluşturmada müzik ve edebiyat alanlarında/medyalarında araç, konu ve diğer unsurların bir araya gelerek oluşturdukları bileşik

yapılar örnek olarak gösterilmektedir. Bu bağlamda Werner Wolf'un *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* adlı çalışması detaylı incelenebilir. Enis Batur'un *Acı Bilgi* romanı, füğ sanatının araçlarının kullanılması bağlamında örnek olarak ele alınabilir. Bu noktada medyalararasılık yönteminin yararlandığı ve alt yöntemleri olarak kabul ettiği diğer yöntemlere de kısaca bakılabilir.



Görsel 7. Medyalararasılık alt yöntemleri (Bulduk, 2022: 226)

Görsel 8’de medyalararasılık ile sıkça karıştırılan fakat sanatlararasılık gibi medyalararasılık yönteminin yararlandığı alt yöntemler olan; Çoklu Medya veya Çoklu Dolayımlılık (Multimedya/Plurimedia), Aşkın Medyasallık veya Aşkın Dolayımlılık (Transmediality), Karma Medyasallık (Heteromediality, Mix Media), Yakınsama veya Media Yakınsaması (Convergence-Media Convergence), Medya Değişimi (Transmedia, Transmediality), Medya Kombinasyonu (Media Combination), Çapraz Medya (Crossmedia), Medya İyileştirmesi (Remediation) görülmektedir. Birden çok medyanın bir arada kullanılması

çoklu medya ilişkilerini göz önüne almayı gerektirirken; aynı medya içine eklenen diğer medyaların varlığı medya yakınsamasını göz önünde bulundurmaya gerektirir. Örneğin akıllı telefonların hem TV, hem radyo hem de bilgisayar, hem gazete gibi medyaları bünyesinde barındırması medya yakınsaması olarak örneklendirilebilir. Yine bir medyada görünürde olmayan bir unsurun başka bir medyada öne çıkması-geliştirilmesi medya iyileştirmesi ilişkilerine girer. *Masumiyet Müzesi* romanındaki Ayla karakterinin *Hatıraların Masumiyeti* filminde öne çıkması gibi. Bu aynı zamanda roman medyasının film medyasına geçişinde örnek sunduğundan transmedya ilişkileri içinde değerlendirilebilir. Çapraz medya ilişkilerinde bir medyaya ait ürünün başka bir medyaya olduğu gibi aktarımı söz konusudur. Örneğin bir romanın olduğu gibi başka bir medya olan sinemaya aktarımı gibi (Bulduk, 2022: 219-240). Özetle medyalararasılık medya olsun sanat olsun ilişkili farklı yöntemlerden yararlanmakta; bunları bünyesine katıp alt yöntem olarak kullanabilmektedir.

Dijital medyalararasılık konusuna gelince öncelikle dijital medyanın”ın ne olduğu konusuna bakılması gerekir. Bolter ve Grusin’in “Remediation Teorisi” bu bağlamda kaynak oluşturmaktadır. Kurama göre analog yapıdaki “eski/klasik medya” denilen araçların (tv, radyo, kamera, gazete) yeni medya ortamında kodlarla dönüştürülerek yeniden, yeni bir formda” sunulmasıdır. Eski medyaya ait içerik ve araçların kodlarla yeniden düzenlenmesi olarak da tarif edilebilir (Bolter ve Grusin, 1999: 9-13). *Digital Media and Society*’in tanımında ise “dijital medya”; “bilgi endüstrisi dışında eğlence sektörlerini de kapsayan ürünler ve hizmetler” kastedilmektedir. Bu yapıda da “dijital platformlar, sayısallaştırılmış içerik ve farklı dijital cihazlarla erişilebilen ve tüketilebilen hizmetler” yer alır. Manovich, “dijital medya”nın “mevcut medya kaynaklarının numerik datada ulaşılabilir olacak şekilde çevrilmesi” olduğunu belirtir (Manovich, 2001: 28). Bu bilgilere paralel yeni medyanın dijital medya, elektronik medya ile aynı şey olduğu konusunu da bilmek gerekir. Farklı kaynaklarda konuya dair bilgilerde “e-medyalaşma, medyalaşan kültür, dijital medyalaşma, hiper medyalaşma, sosyal medyalaşma (hareketleri), sosyal medyalaşan insan” ifadeleri ile birlikte dijital medya konusunu okumak gerekir.

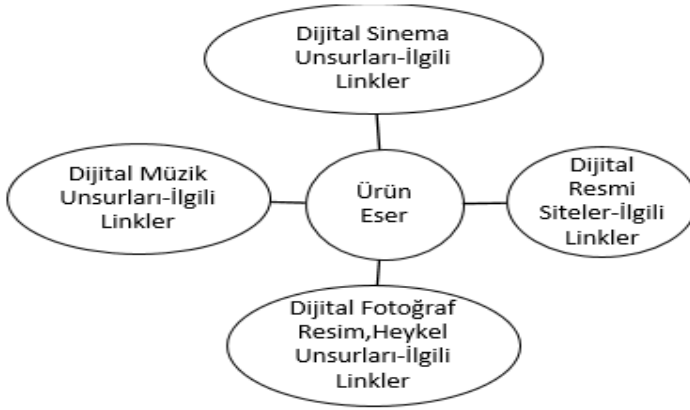
Dijital Humanity denilen dijital insani bilimlerle işbirliği içindeki medyalararasılık ilişkilerinde ele alınan konular sayısallaştırılmış bir

zeminde ve farklı gerçeklik boyutunda, farklı araçlarla var olduğu için bu yöntem çalışılırken aşağıdaki şekil 8’deki unsurlara (katılımcı, süreç, metin, bağlam vs) dikkat edilmesi gerekmektedir birlikte tüm bunların fiziki-birincil gerçeklikte değil sanal artırılmış gerçeklikte var olduğu da akılda tutulmalıdır. Tüm bu özellikleri barındıran yeni medyalar arasındaki ilişkiler girift bir yapı sunduklarından medyalararasılık çalışmaları için zorlayıcı bir süreci de beraberinde getirirler.



Görsel 8. Medyalararasılık ilişkilerinde kılavuz unsurlar.

Medyalararasılık’ın temel niteliklerinden biri olan üretilen işlerin çok-yönlü/çok-özellikli biçimsel-içeriksel yapısı dijital çalışma alanları için de geçerlidir. Dijital ortamda türsel sınırların aşınmasından çok daha ileri gidilerek; geçişkenliğin üst düzeyde yaşandığı yapılarda birden fazla sanatın, aracının, disiplinin eserdeki ilişkisel ayrımının yapılmasının zorlaştığı bir noktaya doğru evrilmektedir. Gabrielle Rippl “Introduction: 2 Historical Perspectives: Sister Arts to Intermediality” adlı yazısında bahsettiği gibi edebi metinlerin müzik ve resimle olan yakın ilişkisinin (Rippl, 2015: 2-3) dijital boyutunda, eserdeki sanatların-medyaların artık bütünleşik-tek yapı halinde düşünülmesi mümkündür. Bu çerçevede günümüz bağlamında özellikle dijitalleşme ile gelişen yeni medya araçlarının medyalararasılık yönteminin bir ayağına eklenmesi yeni edebiyat ürünlerini de değerlendirmeye alacak araçların geliştirilmesine hizmet sunmaktadır.



Görsel 9. Dijital ortamda üretilen eserlerin içerdikleri unsurlar.

Birden çok sanat, araç ve yöntemi bünyesinde taşımaya başlayan edebi türlerden biri olan hiper-roman bu bağlamda kayda değer veriler sunmaktadır. Görsel 9’da görüleceği üzere analog yapıda üretilen eserlerde ve sanatlararası ilişkilerde olmayan birtakım unsurlar dijital versiyonda yer almaktadır. Dijital sinema, dijital fotoğraf, dijital müzik, dijital heykel gibi tamamen bilgisayarların üretim sürecinde yer aldığı yapıda yeni medya araçları ile üretilen eserlerde kurulan ilişki ağları da kod temellidir.

1.2. Sanatlararasılık, Medyalararasılık ve Dijitalleşmeye Doğru

Rajewsky, *medyalararasılık* (intermediality) terimi için *sanatlararasılık* (interart studies) ve *aktarım sanatı* (transposition art) terimlerinin kullanıldığını belirtmektedir (Rajewsky, 2010: 51-68). Jürgen E. Müller, sanatlararası ve sanatlararasılık kavramının medyalararasılık kavramının/yönteminin akrabası olduğunu fakat aynı şey olmadığını belirtir. Stephanie A. Glaser, Claus Clüver, Jens Schröter, Lars Elleström, Irina O. Rajewsky, Gabriele Rippl, Ersel Kayaoğlu, Cemal Sakallı bu görüşü savunanlar arasındadır. Bu isimler genel olarak medyalararasılık ve sanatlararasılık alanlarını ayırırken, birbirilerinden beslendiklerinin, yararlandıklarının da altını çizerek. Müller’e göre medyalararasılığın ve sanatlararasılık alanlarının/kavramsal süreçlerinin ilk aşamalarında sürecin bir parçası olarak biri diğerinden izole edilememiştir. Sonraki dönemlerde çalışmalar yapan uzmanlar bu iki alanı başlangıçta aynı şey gibi var olduklarına dair inanç geliştirmişlerdir. Ersel Kayaoğlu “1990’lı yılların sonundan itibaren *sanatlararasılık* (interart studies) teriminin yerine

intermediality teriminin kullanıldığını” belirtirken (Kayaoğlu, 2009: 40) 90’ların sonlarına dek *medyalararasılık* yerine *sanatlararasılık* teriminin kullanılması eğiliminin güdüldüğü söylenebilir. Jens Schröter ve Glaser, Almancası *gesamtkunstwerk* ve İngilizcesi *total of work* olan sanatların (veya medyaların) kombinasyonu fikrinin, medyalararası işler diye anılacak şekilde kullanıldığını aktarırlar. Adı geçen uzmanlar *Gesamtkunstwerk*, *total of work* adlandırmasının/yönteminin 19. yüzyıl süresince sanatların sentezi fikri içinde gelişme gösterdiğini de açıklamalarına ilave ederler (Glaser, 2009: 12-13). İki alanı ayıran temel nokta ise sanatların bir aradalığını işaret eden *bütünleşik sanat yapısı* türünün/yönteminin medyalararasılık’ın sınırları içinde değerlendirilmiştir (Schröter, 2011).

Irina o. Rajewsky, *medyalararasılık* (intermediality) terimlerinin yerine *aktarım sanatı* (transposition arts) dışında bir de *sanatlararasılık* (interart studies) terimlerinin kullanıldığını belirtmektedir (Rajewsky, 2016: 18). Glaser, Schröter, Kayaoğlu, Rajewsky gibi uzmanların belirttiği sanatlararasılık teriminin medyalararasılık teriminin yerine kullanılması mevzusunun sorunlu bir yaklaşım olduğunu da çalışmalarında vurgularlar. Müller iki alana ve kavrama dair bilinmesi gereken ilk şeyin sanatlararasılık alanının ilgilendiği şeyin, sanatlar arasında meydana gelen etkileşimlerin yorumlanması veya yeniden oluşturulması konusudur. Sanatlararasılık alanındaki temel amacın bu olması gerektiğini belirtir Müller. Başka bir deyişle sanatlararasılık daha çok sanatsal üretim sürecinde söz konusu sanatlar arasındaki etkileşimlerin yeniden yapılandırılmasını hedefler. Buna karşın medyalararasılık alanında ise sadece medyalar ve sanatlar mevzusu yer almaz. Aynı zamanda medyalararasılık alanında üretilen çalışmalarda sosyal, teknolojik ve medya faktörlerini de içerecek şekilde yöntemler belirlenir. Müller bu noktada sanatlararasılık’ın poetolojik olana, medyalararasılık ise bir *medyasal* (medial) geleneğe daha yakın olan süreçlerin modaliteleriyle ilgili olduğunu aktarır (Müller, 2010: 244).

Jorgen Bruhn, *Media Borders, Multimodality and Intermediality* adlı çalışmada “Heteromediality” adıyla kaleme aldığı makalesinde sanatlararasılık ve medyalararasılık arasındaki ayrıma değinir. Bu ayrımı yaparken de ilk iş olarak metin (text) ve sanat (art) konularını ele alır. Bruhn’un metin(text) ile kastettiği şeyin semiyotik bağlamda karmaşık işaretler kombinasyonları olduğunu aktarır. Sanat (art) ile kastettiği şeyin

ise geleneksel olarak tanımlanmış olan; müzik, resim, edebiyat, mimarlık vb. biçimlerin ifadesidir. Bruhn *sanatlararasılık* (interart studies) olarak adlandırılan karşılaştırmalı çalışmalar geleneğinin çalışma konularını oluşturan kelime ve imge ilişkisi, müzik ve imge ilişkisi gibi çalışmaların aynı zamanda karşılaştırmalı edebiyatın ve sanat tarihinin de önemli alt çalışma alanlarını oluşturduğunu belirtir. Bruhn sanatlararasılık, karşılaştırmalı edebiyat ve sanat tarihi alanının ortak konuları edebiyat, görsel sanatlar ve müziğin kesiştikleri alanlarda olduğunu belirtir.

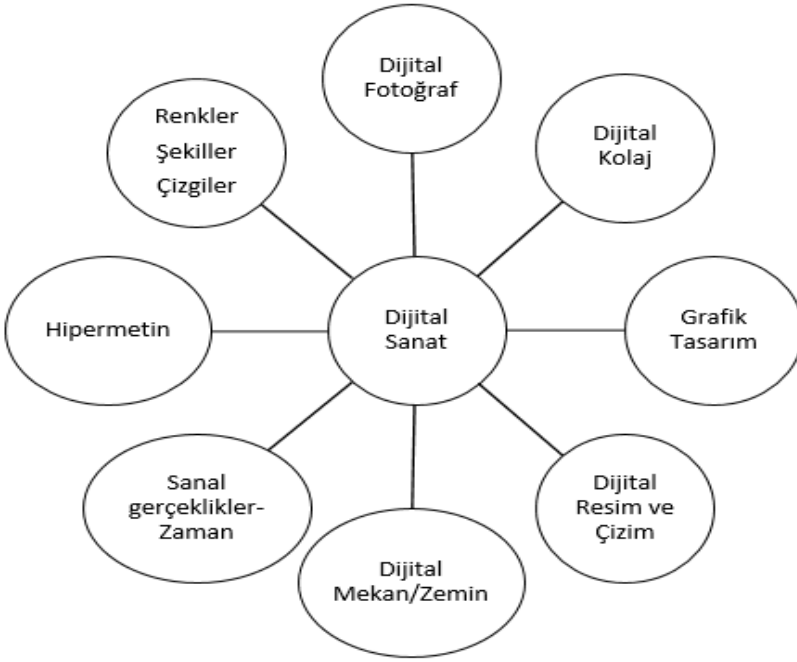
Bruhn edebiyat, görsel sanatlar ve müziğin üst düzey ilişki ağlarını geliştirmesinde belirleyici kriterin kelime, imge ve sesin temel bileşenlerinin her üç alanının ürünleri içinde yer alması olduğunu belirtir. Sanatlar arasındaki gelişen sıkı diyaloga dikkat çeken çalışmalardan biri Cemal Sakallı'ya aittir. Türkçede konuya dair çalışmalar üreten Sakallı, sanatlararasılık veya araçlararasılık/medyalararasılık kavram, yöntem ve alanı arasındaki farkı tespit için başlangıç noktası olarak Intermedialitat kelimesine bakar. Almanca kökenli bu kelime medyalararasılıkla aynı anlamda kullanılmaktadır. Fakat araştırmacı, Almancada bu kelimenin aynı zamanda *bütüncül sanatlar* olarak kabul edilen “radyo oyunu, sinema ve televizyon filmi” gibi medyaların “edebiyat, müzik ve resim sanatları” arasında karşılıklı etkileşime dayanan çalışmaları kastettiğini belirtir. Bunun dışında yine “edebiyat, müzik ve resim sanatları”nın kendi aralarındaki etkileşimli ilişkileri de *araçlararasılık/medyalararasılık* (intermedialitat) ilişkileri olarak” adlandırılan alanın içerisinde ele alınır. Sakallı “sanat türlerinin, araçlarının bir diğer sanat türü alanında kullanıldığında, o türe uyumlulaştırıldığında, değişim ve dönüşüm geçirerek; içinde yer aldıkları sanatların özelliklerini artık tamamen üzerlerinde taşımadıklarını belirtir (C. Sakallı, 2012: 218).

Sakallı bu terimleri açıklarken, sanatlar arasında araçsal ilişki dışında bir de sanatlar arasında *sanatlararasılık ilişkilerinin* (interarts) de var olduğunu; bu ilişkinin iletim/aktarım araçlarının zorunlu olarak dönüştürdüğü ve biçimlendirdiği içeriksel/ anlamsal öğeleri, örneğin; izlekleri, temaları, motifleri, sanattürsel biçimleri kapsadığını” verdiği bilgilere ekler. Araştırmacı sanat türleri arasındaki araçlararasılık/medyalararasılık ilişkisinin içeriği biçimlendirdiğini, dönüştürüp yeni bireşimleri ortaya çıkardığını; içerdiği öğelerin yeniden

anlamlılaşıp farklılaştığını; yeni anlamlar oluşturduğunu iletir (Sakallı, 2012: 218).

Araştırmacı, sanatlar arasındaki medyasal/araçsal ilişkiler yardımıyla ortaya konan ürünlerin, sanatçıların kendi sınırlarını aşma, biçimsel olarak yetkinleşme çabalarının birer göstergesi olarak da sunduklarını dile getirir (Sakallı, 2012: 218).

Yukarıda belirtilen bilgiler çerçevesinde de görüleceği üzere sanatlararasılık yöntem ve alanının medyalararasılık yöntem ve alanıyla sürekli olarak karıştırıldığı fakat iki alanın aslında farklı olduğu ve birbirlerinden de son zamanlarda daha çok yararlandıkları söylenebilir. Bu karışıklığın sebeplerinden biri her iki alanın da birden çok sanat, medya ve disiplini bünyesine katarak çalışmasıdır. Jorgen Bruhn'un da belirttiği gibi ortak çalışma konularının olmasına rağmen özellikle 1980 sonrası teknolojik gelişmelerle birlikte aralarındaki farklılıklar çok daha net görülmeye başlanmıştır. Görsel 10'da dijital sanatların içerebileceği unsurlar verilmiştir. Klasik sanatlarda var olan mekân, renk, çizgi gibi unsurlara artık farklı sanatlara ait parçalar, yeni mekânsal zemin, zaman vs eklemlenerek tüm bunlar kodlarla ve teknolojik üreticilerce ortaya konulmaktadır. Yani *analog* denilen tek yönlü iletişim-uygulama şeklinde ilerleyen yapıdan bu analog yapıları da bünyesine katarak interaktif iletişim-uygulama ve etkileşimle değişim geçirerek işleyen bir yapıya bürünmüştür. Görsel 10'da da görüleceği üzere; dijital fotoğraf, dijital kolaj, dijital resim, hiper-metin gibi dijital temelli sanatların hepsi kendi içinde aynı zamanda tüm bu unsurları barındırabilir. Yani bir hiper-metin içinde dijital fotoğraftan dijital kolaja dek tüm unsurların gömülü olarak metne yerleştirilebileceğini söylemek mümkündür.

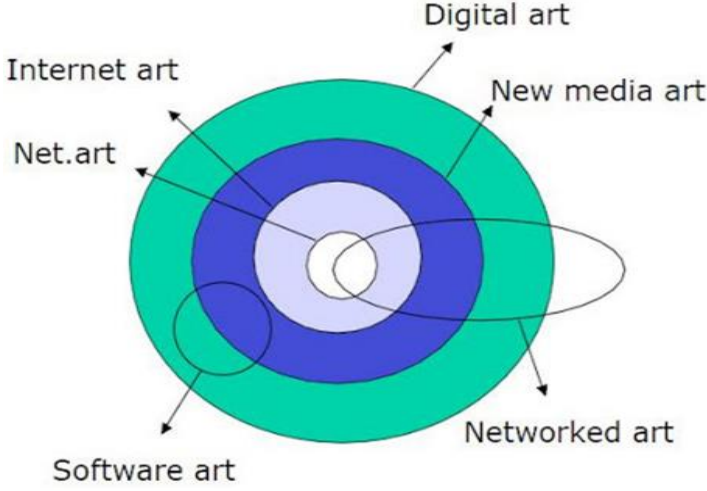


Görsel 10. Dijital sanatların içerebildiği unsurlar

Yukarıdaki bilgiler ekseninde dijital sanatın ne olduğu konusu açıklanabilir. Dijital sanat (digital art) farklı kaynaklarda farklı adlarla anılsa da esasında karıştırıldığı adlandırmalar altındaki sanatları kapsayan şemsiye bir adlandırmadır. Dolayısıyla dijital sanat; internet sanatı (internet art), net sanatı (net art), ağ bağlantılı sanat (networked art), *yazılım sanatı* (software art) ve *yeni medya sanatı* (new media art) adlandırmaları ile karıştırılsa da bu sanatları kapsamaktadır. Tüm bu sanatlar farklı şeyler olsalar da aynı zamanda birbirleriyle de temas halindedirler.

Aşağıdaki Görsel 11. üzerinden tüm bu sanatların ilişkiler ağını görmek mümkündür. Çekirdekte net sanatı yer alırken en dışta dijital sanat yer almaktadır. Bu görselde önemli olan husus internet sanatını da içine alan yeni medya sanatının kapsayıcılığıdır. Yeni medya sanatı, medyalararasılık ilişkilerinin dijital ayağında yer alan uğraş alanlarını da işaret etmektedir. Bu durumda dijital, yeni medya denilen yapıda sanatlararasılık ve medyalararasılık adına akla öncelikle bilgisayarların üreticilerden biri olduğu gelmesi gerekir. Ayrıca dijital sanatlararasılık çalışmalarında; 0 ve 1 kodları ile elektronik zeminde üretilen edebiyat,

resim, müzik, heykel, tiyatro, sinema gibi sanatlararasıındaki ilişkileri inceleyen bir yöntemden bahsedilebilir.



Görsel 11. Dijital medyalararasılık ilişkilerinin üzerine çalıştığı yeni sanat formları. (URL-7).

1960’lardan beri yapılan çalışmalara özellikle *kültürel çalışmalara* (cultural studies) bakıldığında Bruhn, geleneksel yaklaşım olan sanatların hiyerarşisinin eleştiriye açıldığını söyler. Bununla birlikte performans sanatlarındaki gelişmeler, dijital medyanın ortaya çıkması ve sanatta geliştirilmesi, sanat ürünlerinde melezleşmenin görülmesi gibi sanatsal ve teknolojik ürünlerdeki yeni eğilimler, 1980’lerden sonra sanatlararasılık çalışmalarının medyalararasılık çalışmaları ve yöntemleriyle iş birliğine gitmesine ve bu alandan destek almasına sebep olmuştur (Bruhn, 2010: 225-226).

Sanatlararasılık üzerine çalışmaları olan Nazan İpşiroğlu’nun *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim* (2010) adlı çalışmasında farklı sanatların birbirilerinden ne şekillerde yararlandığını ve bunun dijitalleşmedeki yansımalarını görmek mümkündür. Araştırmacı fiziki nesnelerle üretilen sanatlar açısından şiirsel ve müziksel resimler hakkında konuşabilmek adına Miro’nun eserlerini örnek olarak verir. J. Miro; Bach, Mozart, Beethoven ve modernler- De Falla, Stravinsky, Ravel adlı bestecilerin çalışmalarından etkilendiklerini, örneğin swing müziğinin etkilerini, “Ritmik Kişiler”de görülebileceğini belirtir (İpşiroğlu, 2010:

114-115). Bahsedilen müzikle birlikte hareket unsurunun bu tabloda öne çıktığını, figürlerarasındaki geçişleri sağlayan/bağ kurdurtan çizgiler üzerinden de takip etmenin mümkün olduğunu bilgilerine ekler.



Görsel 12. Miro'nun medyalararası ilişki örneğini gösteren tablosu. İpşiroğlu'nun çalışmasında yer alan "54. J. Miro, Ritmik Kişiler, 1934" ten alınmıştır (İpşiroğlu, 2010: 114-115).

Eserde müzik sanatına ait unsurlar ve çizgilerle yaratılan devingenlik izleyicide hareket haliyle birlikte müziksel etkiler bırakırken; bu tablonun dijital ortamdaki versiyonu için sanatçı tarafından yaratılmak istenen etki üst düzeyde sağlanabilir. Bugün dijital ortamda yaratılan tabloların hareket halinde olduğunu gösteren üç boyutlu şekillerinde olduğu gibi bu tabloda da figürler arasındaki geçişleri sağlayan çizgi ve renkler esere üç boyutluymuş izlenimi yaratabilir. İpşiroğlu benzer şekilde bir örneği de opera için verir ve farklı sanatlarla buluşturulan operanın izleyiciye, dinleyiciye "sınırsız alımlama olanakları" açtığını belirtir (İpşiroğlu, 2010: 11-12). Aşağıdaki görselde Adnan Çoker, 'Yansıma II' adlı çalışmasında mimari çağrışımları öne çıkaran eserin müzikle de bağlantısı sanatlararası ilişkiler için örnek olarak verilmiştir.



Görsel 13. Müzik-resim ilişkisini gösteren örnek. Adnan Çoker’in “Yarım Küreler ve Mor Kare” adlı eserinden yararlanılmıştır (Tüzel, 2008: 49-50) (URL-8).

İpşiroğlu bu noktada “sanatlararası etkileşim konusunun yeni çağda sanatların kendi sınırlarını aşmasıyla önemini yitirdiğine” dikkat çeker. Ona göre dijital sanatlarda ortaya çıkan üründe artık farklı sanatlara ait unsurların varlığından bahsetmenin pek de mümkün olmadığını bu ifadeleri ile aktarırken; karşıt görüşler sunanlar, sanatlararası diyalogun her zamankinden daha yakın kurulmasından bahseder. Bu durum sanal ortamda, yeni medya araçlarıyla üretilen sanat türlerinin iç içe girerek bütünleşmesinin, herhangi bir sınıfa konulamayan yeni türler veya hibrit türlerin oluşmasının, sınır konusunu tartışılır kıldığını gösterir. Bu tartışma içinde kesinkes varılacak sonuçlardan biri; fiziki gerçeklikte yaratılan sanatlararası ilişkiler ile dijital ortamda ikincil gerçeklikte üretilen sanatlararası ilişkilerdeki temel ayırt edici noktanın dijital sanatlarda medyanın, malzemenin kendisinin öne çıkmasıdır. Yani “daha önce içerik, işleyiş ve form ön plandayken günümüz sanat anlayışında malzemenin kendisi önem kazanmıştır”, denilebilir.

Sanatta yaratıcılık ve yenilik adına kullanılan malzeme, medya önem kazanırken bu gelişmeye paralel görsel dil de başat kılınmaktadır. Tabi dijital ortamda üretilen her sanat grubunun aynı anda farklı sanatları bünyesinde taşıma özelliğini de kapsayan bir durumdur görsel dil mevzuu. Bu noktada “görsel sanatlar” adı altında üretilen dijital sanatlarda da aynı anda bu sanatın bünyesinde müzik, resim, fotoğraf, yazı, film gibi farklı sanat veya alanların bir araya gelip bütünleşik yeni sanat türlerini oluşturduğunu görmek mümkündür. Toparlanacak olursa; dijital platformda üretilen dijital sanatlar arasındaki ilişkilerin, analog denilen basılı veya fiziki boyuttaki nesnelerle üretilen sanatlararası ilişkilerden farklı bir noktada durduğu aşikârdır. Dolayısıyla bu yeni sanatsal ilişkiler ağını inceleyen sanatlararasılık çalışmalarında dijital medyalararasılık yönteminde olduğu gibi araçlardan analizlere dek her şey değişecektir. Zira dijital sanatlararası ilişkilerde çok daha iç içe geçmiş, çok daha karmaşık yapılardan örülü ve üst düzey melezliğin yaşandığı bir oluşum söz konusudur. Bütünleşen farklı sanatlar üzerinde öncekinden farklı olarak bir de oynama şansı varken; interaktif bir yapı ile de edimleyen kitlenin kullanımına açıktır da.



Görsel 14. Dijital Sanat ve Edebiyat için Proglama (Programing For Digital Art & Literature) (URL-9)

Bu bilgiler ekseninde genel olarak edebiyatta ve Türk edebiyatında dijital sanatlar ve medyalar ekseninde dijital sanatlararasılık ve medyalararasılık ilişkilerinin geleceği konuşulacaksa belirtmek gerekir ki bu bağlamdaki çalışmalar altmışlara dek uzanmaktadır. Alison Knowles’ın FORTRAN programlama dili (şiir yazma) örneği, *The House of Dust* (1967) yapay zekâ ile üretilen bir şiirden yola çıkılarak yapılan ev örneğine

bakılabilir. “The House of Dust” ilk olarak 1967’de Alison Knowles ve James Tenney tarafından Siemens 4004 bilgisayarının yardımıyla oluşturulan bir şiirdir. Edebiyat ve mimarlık sanatı arasındaki bu ilişki aynı zamanda farklı medya araçlarının dijital kaynaklarla da birlikte kullanımının ortaya çıkardığı yaratıcı ürüne örnek niteliğindedir.



Görsel 15. “The House of Dust” şiirinin 1967’de Alison Knowles ve James Tenney tarafından Siemens 4004 bilgisayarının yardımıyla mekâna dönüştürülmesi örneği (URL-10).

Türk edebiyatında da sanatlararası ilişkilerin ilk örneklerinin şiir türünde verildiğini söylemek mümkündür. İnci Engünün “Romanlarda Resim ve Ressamlar” adlı çalışmasında Tanzimat sonrası Türk edebiyatında musiki kadar resmin de geniş yer tuttuğunu belirtir (Engün, 2009: 16-17). Beşir Ayvazoğlu “Edebiyat ve Resim Elele” adlı çalışmasında Tanzimat aydınlarının resim sanatında duydukları ilgiyi aktarırken dönemin yazar ve şairlerinin diğer sanatlarla ve alanlarla olan bağlantılarına da dikkat çeker. Örnek olarak Recaizade’nin *Araba Sevdası*, Halit Ziya’nın *Aşk-ı Memnu*’su resimlenen ilk romanlar olarak gösterilebilir (Ayvazoğlu, 2009: 4). Tefik Fikret’in şiir ve tabloları da yine farklı sanatları arasındaki ilişkilere iyi örneklerdendir (Ayvazoğlu, 2009: 5).

Hatice Bilen Buğra, *Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi* adlı çalışmasında Cihat Burak’ın mimarlık alanındaki çalışmalarının, resim alanındaki çalışmalarının şiirlerindeki etkisini de örnek olarak sunar (Buğra, 2000: 108-109). Modern dönemde İlhan Berk ise eserleri ile sanatlararası ilişkiler için nitelikli ürünler sunanlardan biridir. Şair, alfabenin görselliği ve ondan elde edilecek çağrışımın, görüntünün okurda veya izleyicide yarattığı algıdan bahseder. Şairin

şiiirlerinde, Paul Klee'nin son dönem tablolarından, resim yazılarına, hiyerogliflere dolayısıyla kübist çağrışımlı grafiğe yer vermesi bu bağlamda değerlendirilebilir. Roman türü bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın müzik, resim, mimarlık vs olan ilgisiyle romanlarını oluşturduğu görülmektedir. Yazarın Baudelaire ve Valery etkisiyle romanlarındaki ekfrastik tasvirleri yaratırken (Göncü, 2009: 16) benzer şekilde Batı ve Türk müziği hakkındaki çalışmaları da eserlerini etkiler. *Mahur Beste*, *Huzur*, *Aydaki Kadın* romanları bu bağlamda sanatlararasılık ilişkilerini örneklerken; bu sanatların-medyaların araçlarından yararlanması ile eserlerinin yaratıcılık, yetkinlik boyutunu da geliştirmiş olur. Yılmaz, Tanpınar'ın eserlerinde “musiki, resim, felsefe, tarih” alanlarının-sanat ve medyalarının eserle bütünleşmiş biçimde kurguda yer aldığını” belirtir (Yılmaz, 2015: 19).

Seksen öncesi dönemde yetmişlerden itibaren özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar'un başta *Huzur* romanı olmak üzere romanlarda mimari unsurların (tarihi yapı, mekân, harita gibi), plastik sanatların (heykel gibi) ve müzeolojik unsurların metnin yapı ve anlamsal bütünlüğünde işlevsel kılındığı görülmektedir. Bu romanda İstanbul'un mimari yapı özellikleri, mekânları ve sanatsal değerleri müzik medyası ile de yaratıcı boyutta ilişkiye sokularak roman türü özelinde edebiyat medyasında dönüştürülerek yetkin bir örnek üretilmiş olur. Tanpınar sanatlararasılık ve medyalararasılık ilişkilerinin Türk edebiyatındaki tarihsel evriminde yer alan yetkin örneklerini verenlerin başında gelirken; seksen sonrası dönemde Hilmi Yavuz, Orhan Pamuk, Enis Batur, Mehmet Yaşın, Levent Cantek, Murat Gülsoy, Leyla Erbil gibi yazarların eserleri de yetkin örnekler arasında sunulabilir. Bu yazarların, eserlerinde hem farklı sanatlardan yoğun bir şekilde yararlanmaları açısından hem de bu sanatlar dahil sözel olmayan medyalardan yararlanmaları açısından eserlerini çok boyutlu oluşturdukları söylenebilir.

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanı bugün dijital ayakları ile birlikte dijital sanatlararasılık ve medyalararasılık açısından Türk edebiyatı sahasında örnek adına ele alınabilir. Bu eserin kendisinde, her ne kadar sözel medyalardan olan yazı medyası hakim olsa da yazar bu medya üzerinden müze medyasına ait araç, unsur ve yöntemleri kullanmıştır. Yazı medyası üzerinden görselleşen müze medyası ve bu medyanın içinde yer ala diğer sanatlar (fotoğraf, film, müzik vs) daha sonra eserin fiziki gerçeklikteki müze inşası ile farklı bir boyut kazanır. Romanın müze ayağı aynı anda romanda bahsi geçen fotoğrafları, nesneleri, film medyasına ait

unsurları, müzik medyasına ait unsurları, plastik sanatlar ve heykel sanatına ait unsurları kurgudan birincil gerçekliğe taşıyarak okurla buluşturur. Mimari alan, sanat ve medyası açısından da romanın bir müze'ye, müze binasına dönüştürülmesi; romanda bahsedilen mekânların fiziki gerçeklikte *Masumiyet Müzesi*'nin açılması ile birincil gerçeklikte okurun gidip gezebileceği bir boyuta evrilmesi açısından medyalararasılık ilişkilerine (mimarlık-edebiyat) örnek sunar.

Masumiyet Müzesi'nde romanda sözel medyalarla ve ekfransis yöntemi ile forma giren nesnelerin (bunların bir kısmı plastik sanatlar alanına girer) sergilenmesiyle de yine hem müze hem de plastik sanatlarla olan ilişki fiziki gerçekliğe taşınmış olur. *Masumiyet Müzesi* romanın ve *Şeylerin Masumiyeti* müze kataloğu formundaki basımı ve anlatım şekli de yine eserin müze medyasının araçlarından (envanter-katalog) yararlanarak yaratıcılık bağlamında ortaya koyduğu bir eserdir. Eserin, üstüne kurulduğu yapının inşasında müzecilik alanına, medyasına ait bir unsurun (koleksiyon oluşturma-müze kurma) kullanılmasından dış görsel formlarına dek medyalararasılık çalışmaları için iyi bir örnek sunar. Bu eserin içeriği, görseller eşliğinde müzede sergilenen nesneler dışında müzeleşme hikâyesinin aktarımı şeklinde tasarlanmıştır. Eserde yer alan önsöz kısmı da ("Aşk ve Müze Üzerine") konu ve müze arasındaki ilişkiyi öne çıkaran unsurlardan biri olur. Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanı müzecilik alanında koleksiyon oluşturma tekniği üzerine kurulmuştur. Okurun roman boyunca müze için toplanan nesnelerle koleksiyonun oluşum hikayesine tanık olunurken; medyalararasılık ilişkiler çerçevesinde de edebiyat-müzecilik ilişkilerinde dönüşüm/transformasyona uğrayan ayrı ayrı edebiyat ve müze medyasına ait unsurların da değişim, dönüşüm ve medyaaşım haline tanıklık edilir. Yazar bu eserde edebiyat alanında roman türü ile farklı sanat-medya ve alanlarla kurduğu ilişkileri işaret eden ibareleri müzenin kataloğu formundaki *Şeylerin Masumiyeti* adlı esere yerleştirir.



Görsel 16. Masumiyet Müzesi resmi web sayfası (URL-11)

“Yalnızca eşyalar, manzaralar, resimler, fotoğraflar değil; benzetmeler, istiareler de müzemizde ciddiyetle işlenmiştir” (Pamuk, 2012: 144). Bu alıntı yazarın medyalararasılık ilişkileri çerçevesinde farklı medyalarla sanatlarla kurulan ilişkilerin üzerinde yapılan ciddi çalışmalar sonucu eserini ürettiğini işaret eder. Katalog formundaki anlatı kitabında yer alan “Roman ile Müze Arasındaki Farkları Bulunuz” bölümünde de benzer ipuçlarını bulmak mümkündür. “Eşyaları müzede romandakinden başka anlamlara gelecek şekilde kullanabileceğimi müzede çalışıp sezdikçe, daha özgür hissettim kendimi” (Pamuk, 2012: 121) ifadesi bunun göstergesidir.

Masumiyet Müzesi romanının medyaaşım örneği olan *Şeylerin Masumiyeti* adlı müze-katalog formundaki anlatıda yer alan “Müzede Telaşla” diye geçen bölümde yazarın küratör gibi veya doğrudan doğruya küratörlük mesleğini icra eden kimlikle müze koleksiyonun sergilenmesinden hikayesine dek müzeolojik çalışmaların gereği olan bir ekiple çalıştığına şahit olmak mümkündür. Romanın belgesel-film ayağı olan *Hatıraların Masumiyeti* adlı eserin bir de basılı kitap hali var. Bu kitaba anlatı demek de mümkündür. Film belgeselde yer alan televizyon ve televizyondaki programda yazarın röportajı gibi bölümler iç içe geçmiş medya araçlarının (birincil gerçeklik ile ikincil gerçeklik ilişkisi bağlamında) yapılacak incelemelerde dijital sanatlararasılık ilişkilerinin yanı sıra dijital medyalararasılık ilişkileriyle çalışmayı gerektirir.

Görsel 18’de *Hatıraların Masumiyeti* filminden bir karede eserin yazarının yaşamına dair bir an verilmektedir. Aynı görselin basılı medya ayağı mevcuttur ve her iki mecrada da alımlama açısından medyaların yarattığı okuma biçimleri de farklılık gösterecektir. Dolayısıyla da aynı görselin, konunun, imgenin hareketli görüntüler denilen ve elektronik ortamdaki medyasal etkisi ile basılı düzlemdeki medyasal etkisi arasında farklar olacağından işin içine dijital, teknolojik araçlarla üretilen eserler için yeni bir yöntemsel bakış açısı gerekecektir. Görselin metin ile olan ilişkisinde de benzer bir durum söz konusudur. Dolayısıyla bu noktada sanatlararası ilişkileri de medyalararası ilişkileri de masaya yatırmak için analog (basılı) düzleminde kullanılan araçları kullanmak yetersiz gelecek; dijital-elektronik araçlarla çalışmaya imkan sunan bir yöntem gerekecektir.



Görsel 17. *Hatıraların Masumiyeti* (URL-12).

Görsel 19’da yine yukarıda dile getirilen durum söz konusudur. Bu görsel, basılı metinde hareketsiz fotoğraf konumunda metnin algılanmasında özellikle sineztezik etki ve ekfrasis yaratımı açısından etki boyutu ile bu görselin hareketli versiyonun filmdeki, dijital araçlar üzerindeki sunumu ile yaratacağı etki arasında ciddi farklar olacağı aşıkardır. Her şeyden önce film ayağında görseldeki sokakta var olan seslerin okur-izler tarafından edimlenmesi yine okur-izlerin metne-esere dalmasına (Daldırma Kuramına bakılabilir) daha hızlı ve üst düzeyde bir etki ile gerçekleştirme olanağı sunacaktır.



Görsel 18. Sadi Çilingir. *Hatıraların Masumiyeti* (URL-13).

Masumiyet Müzesi romanının analogtan dijitalle doğru ilerleyen bir düzende, aradalık özelliğine en dikkat çeken boyutu kitap-müze-film ayaklarının olmasıdır. Ayrıca eserin WEB sayfasının varlığıyla birlikte medya endüstrisini de ilgilendiren ayağı ile (eserlerle ilgili bir de ticari ayağının olması) hem dijitalleşmeye doğru evrilen sanatlararasılık hem de medyalararasılık için nitelikli bir örnek sunar. *Masumiyet Müzesi*'nin resmi web sitesine bakıldığında ana sayfada yer alan görseller ve bu görsellerin oluşturduğu bölümler elektronik zemin üzerinde farklı sanatların bir araya getirilmesine ve aynı zamanda kolaj denilen sanat türüne de örnek sunar. Yazarın müzedeki fotoğrafı ile açılan sayfada görselleri yarı hareketlidirler ve hiper-metinlerin-sanatların özelliklerinden olan linklerle farklı görsellere tıklayarak sıçramalarla gezinmek, okuma yapmak mümkündür. Bu görüntüler paralelinde *Masumiyet Müzesi* romanı-müzesi-filmi: satışta olan nesneleri, okur veya izler, ziyaretçi kitlesine yönelik alanlar vs bir bütün olarak bir arada sunulmuş olur. Bu da dijital medyaların ve sanatların biraradalığının interaktif birlikteliğine örnek sunan türden bir yapılandırma.



Görsel 19. Masumiyet Müzesi resmi web sayfası (URL-14)

Masumiyet Müzesi'nin web sayfasında okur-izler-ziyaretçinin tıklarla ilerleyebileceği başlıklardan bazıları; “Nasıl Gidelim?”, “Ziyaret Saatleri”, “Müze Hakkında”, “Müze Dükkanı”, “Sesli Rehber”, “Roman”, “Manifesto”, “Koleksiyona Bağış”, “Sosyal Medyada Bizi Takip Edin” ve ilgili linkler şeklindedir. Bu linklere ait Facebook ve Instagram adresleri ise şunlardır: [/https://www.instagram.com/themuseumofinnocence/](https://www.instagram.com/themuseumofinnocence/) ve <https://www.masumiyetmuzesi.org/> Ayrıca Görsel 21'e bakıldığında “Masumiyet Müzesi” başlığına basıldığında ekrana; müze, roman, manifesto, sıkça sorulan sorular, gönüllü çalışma, koleksiyona bağış ve teşekkürler” gibi alt başlıklar çıkmaktadır.



Görsel 20. Masumiyet Müzesi resmi web sayfası (URL-15)

Tüm bu başlıklara, içeriklerine ve dijital ortamdaki yapılanma biçimine bakıldığında ve birlikte okunduğunda ortaya çok boyutlu ve analog sistemdeki edebi eser üretim-tüketim/ediminden çok farklı bir tablo çıkmaktadır. Edebi eserlerin dijital sanatlararası ve medyalararası ilişkilerine doğru gelişen süreçte okuma, analiz ve çalışma yöntemleri içinde ekonomiden sosyoloji alanına ve dijital insani bilimlere(digital humanity) dek işbirliği içinde çalışma zorunluluğunu da beraberinde getirdiği görülecektir.



Görsel 21. Masumiyet Müzesi resmi web sayfası (URL-16)



Görsel 22. Masumiyet Müzesi resmi web sayfası (URL-17)

Masumiyet Müzesi romanı özelinde Görsel 22 ve 23'te bu durumu somut kılan veriler yer almaktadır. Özellikle müze dükkanı kısmına girildiğinde koleksiyona ait replikaların, kartpostalların satıldığını, bu ürünlere ait fiyatları görmek mümkündür. Bu durumda medyalararası ilişkiler çerçevesinde eserde transmedya yöntemi ve medya endüstrisi bağlamında çalışılabilecek verilerin yer aldığı söylenebilir. Toparlanacak olursa; *Masumiyet Müzesi* roman örneği üzerinden edebi eserlerin artık analog formunun dışına taşmaya başladığını, farklı ayakları ile elektronik zeminde dijital araçlarla üretildiğini görmek mümkündür. Esasında *Masumiyet Müzesi* romanı her ne kadar hiper-roman örneği olmasa da çoklu yapılanması ile hiper-romanların örneklerine benzediği söylenebilir. Bununla birlikte bu eserin ve elektronik ortamda üretilen eserlerin özelliklerini taşıyan diğer romanların durumları değerlendirildiğinde Türk edebiyatı adına analogtan dijitala doğru bir evrimleşmenin ara ürünlerinin oluşturulduğunu söylemek mümkün olacaktır. Bu iddiayı güçlü kılacak tek eserin *Masumiyet Müzesi* romanı olmadığı da bilinmelidir. Örneğin Enis Batur'un *Acı Bilgi* (müzik-fotoğraf-mimarlık) romanı tıpkı elektronik ortamlarda üretilen hiper metinlerin yapılanması gibi aynı anda farklı medyalar üzerinden (müzik, resim, mimarlık, fotoğraf vs) okuma imkanı sunarken; romanın iskeletinin müzikte bir yöntem olan füg üzerine

oturtulması eseri medyalararası ilişkiler ekseninde okunmasını da gerektirmektedir.

Yine Mehmet Yaşın'ın *Sınırdışı Saatler* romanında da eseri çoklu medyalar (alfabe, fotoğraf, minyatür, resim vs) aracılığı ile okumak gerekirken dijital medyalararasılık çalışmalarında ele alınan hiper romanlardaki “mod” denilen yapıların ön plana çıktığı söylenebilir. Aynı şekilde Yaşın'ın *Sarı Kehribar* romanındaki farklı medyaların (fotoğraf, harita vs) kullanım şekli de benzer etkiyi yaratmaktadır. Murat Gülsoy'un *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* da birden fazla medya araçlarıyla (fotoğraf, illüstrasyon) oluşturulduğundan analogtan dijital eserlere geçiş ürünleri arasında değerlendirilebilir. Bu eserin, edebiyatın dijitalleşmesindeki en dikkat çekici özelliği ise “proje-eser” şeklindeki yazımıdır. Eser günlere bölünerek her gün için sıradan bir okura bir görselin verilmesi ve bu okurların görselden yola çıkarak romanın bölümlerini yazması istenmiştir. Yazarın yöntemindeki bu deneysel çalışmada sıradan okur-yazarların yazar ile iletişime geçtiği tek kanal e-mail medyasıdır. Eserin yapılanması tıpkı elektronik ortamlarda üretilen eserlerdeki gibi okur ve yazarın karşılıklı-interaktif bir şekilde üretim içinde yer almasına benzer.

Levent Cantek ve Berat Pekmezci'nin ortak üretimi olan *Emanet Şehir*, medyalararasılık ilişkilerinde görülen farklı medyalardan, sanatlardan uzmanların ortak çıkardıkları ürün özelliği sergiler. Bu eserde de birden fazla medyanın (fotoğraf, çizgi sanatı), medya kombinasyonu şeklinde bir araya geldiğini görmek mümkündür. Esasında grafik ve çizgi romanlar medyalararasılık ilişkilerinin ön planda ve yoğun bir şekilde kullanıldığı eserler grubunu oluşturur. Cantek ve Pekmezci'nin bu eseri elektronik ortamlarda üretilen çizgi ve grafik roman özelliklerini sergileyen düzeyde bir yapılanma ile oluşturulmuştur. Örneğin elektronik ortamlarda üretilen grafik eserlerdeki ses-müzik medyasının kullanılmasındaki güçlü sinestezik etkiye benzer bir özelliği *Emanet Şehir* romanında görmek mümkündür.

Hilmi Yavuz'un *Üç Anlatı* romanına gelince eserin her cümlesinin üst düzeyde farklı medyaların veya sanatların araçlarının (müzik, tarih, felsefe, fotoğraf, fizik, astronomi) yoğun bir şekilde kullanıldığı bir eser olarak değerlendirmek mümkündür. Eserde özellikle müzik medyasının

veya sanatının, edebiyat medyası veya sanatı ile nasıl kombinasyon oluşturduğu açık bir şekilde görülebilir. Bu eserin edebiyatın dijitalleşmesi yolunda özellikle farklı başlangıç noktalarıyla sunduğu okuma biçimi özelliği dikkat çekicidir. Hiper romanlarda üst düzeyde görülen, okurun kolaylıkla farklı linklerle sıçramalar yaparak okuyabilmesi ve okurun istediği yerden esere giriş yapabilmesi özelliğini Yavuz'un eserinde görmek mümkündür.

Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanının farklı medyalarla (resim, tiyatro, müzik) oluşturduğu farklı gerçeklik türleri de elektronik edebiyatta görülen sanal, artırılmış ve karma gerçeklik özelliklerine benzemektedir. Bu eserdeki resim medyası üzerinden paralel evrenlerde dolaşabilme özelliği medyalararası ilişkiler çerçevesinde ele alındığında dijital eser özelliklerini sergilediğini söylemek mümkündür.

Emrah Serbest'in *Deliduman* romanına gelince yine farklı medya ve sanatların araçlarının (müzik, tiyatro, tv, facebook, akıllı telefon, sosyal medyalar) yoğun bir şekilde kullanılmasının yanı sıra bu eserde özellikle üçüncül ve dördüncül medyaların (elektronik, yeni veya dijital medyalar) da kullanılması dikkat çekicidir. Yeni medya araçlarının eserin yapı ve konusunda kullanılması dijital medyalararasılık ilişkileri çerçevesinde bu eseri ele almayı gerektirmektedir. Bu eserler dışında özellikle doksan sonrası yazılan diğer eserlerden de örnekler sunulabilir.

Bu noktada Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanının farklı medya kanalları ile sunduğu okuma biçimi ve yapılanmasının şimdiye dek ele alınan eserler içindeki medyalararası ilişkilere en yetkin Türk eseri örneğini teşkil ettiği söylenebilir. Eserin kurgusal gerçeklikten, birincil-fiziki gerçekliğe taşınması, sanal gerçeklikteki varlığı ve müzik, sinema gibi farklı medyalar üzerinden okuma biçimleri sunması ile de Türk edebiyatının analog yapıdan dijital yapıya doğru evrimleşmeye başladığını gösterir nitelikte veriler sunmaktadır.

Sonuç

Farklı sanatlardan yararlanarak yaratıcılık boyutu güçlü ve nitelikli eserler üreten sanatçıların aynı zamanda bu sanatların araçlarından yararlanmalarıyla birlikte bu sanatların kendilerinin birer medya-aktarım kanalı olarak kabul edilmesi mevzuu, medyalararasılık çalışmaları içinde

değerlendirilir. Bu durumda medyalararasılık ile sanatlararasılık aynı şeyler değildir. Medyalararasılık yöntemine göre sanatların her biri aynı zamanda birer medyadır. Medyalararasılık ilişkilerinde medyaların kendileri de üretimin bir parçası iken; sanatlararasılık medya-aracın kendisi hesaba katılmaz. Dolayısıyla sanatlararasılık ilişkileri medyalararasılık yöntemi çerçevesinde bir alt alan olarak değerlendirilmektedir. Medyasal çözümlemelerde medyalararasılık yöntemi sanatlararasılık yönteminden yararlanmaktadır. Bu mevzu netleştikten sonra aynı şey metinlerarasılık için de geçerlidir ve metnin kendisi, edebiyat da bir medya olarak kabul edilince (sözel medyadır) metinlerarasılık edebiyat alanı içinde kullanılan bir yöntem olarak medyalararasılık çalışmaları içinde alt yöntemlerden biri olarak görülür.

Yukarıdaki ilgili tablolar üzerinden açıklanan *transmedya*, *medya değişimi*, *medya kombinasyonu* da benzer şekilde medyalararasılık çalışmalarında alt yöntemlerdir. Sanatların her biri medya olarak kabul gördüğünden sanatlararasılık yöntemi de medyalararasılık ilişkilerinde yararlanılan alt yöntemlerden biri konumuna girer. Uzmanlar, sanatlararasılık yöntemi ve medyalararasılık yöntemi çerçevesinde 2000'lerden sonra dijitalleşme süreci göz önünde bulundurularak yeni sanatsal oluşumlar adına dijital çalışma ayaklarını oluşturmaya başladılar. Dünya arenasında bu sürecin altmışlara dek gittiğini de belirtmek gerekir. Türk sanatları özelinde edebiyat sanatı açısından yeni sürecin izlerini taşıyan eserler verilmektedir. Çoklu sanatsal ilişkileri bünyesinde taşıyan Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanı örneklerden biridir. Bu eserin edebiyat-roman medyası dışında müze-mimari medyasının, sinema medyasının, müzik medyasının ve müze medyasının bünyesinde; fotoğraf, resim, heykel vs medyaları-sanatları barındığını görmek mümkündür. Bu eseri dijital bağlamda geçiş ürünü yapan özelliklerinden biri hiper-romanlardaki gibi birden fazla-farklı kanalda okunabilme seçeneği dışında, dijital platformdaki web sayfası ayağının olmasıdır. Bu sayfa müze adına kurulmuş olsa da sayfa üzerinden romana dair içeriklerin yer alması; eserin diğer ayaklarına dair bilgilerin, görsellerin paylaşılması ve tüm bunlar arasında linklerle-tuşlara basarak ilerleyebilme dijital medyalararasılık ve sanatlararasılık çalışmalarını ilgilendiren cinsten veriler sunmaktadır. Pamuk'un bu eseri dışında analog/tek yönlü iletişim merkezli eserlerden

dijital/çift yönlü iletişimin gerçekleştiği farklı sanatçıların eserlerinden de örnekler verebilmek mümkündür.

Daha önce de örnek adına dikkat çekilen eserlerden bazılarını; Enis Batur'un *Acı Bilgi* (müzik-fotoğraf-mimarlık), Mehmet Yaşın'ın *Sınırdışı Saatler* (alfabe fotoğraf-minyatür-resim) ve *Sarı Kehribar* (fotoğraf, harita vs), Murat Gülsoy'un *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* (fotoğraf, illüstrasyon), Levent Cantek & Berat Pekmezci'nin *Emanet Şehir* (fotoğraf, çizgi sanatı), Hilmi Yavuz'un *Üç Anlatı* (müzik, tarih, felsefe, fotoğraf, fizik, astronomi) Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* (resim, tiyatro, müzik), Emrah Serbest'in *Deliduman* (müzik, tiyatro, tv, facebook, akıllı telefon, sosyal medyalar) şeklinde sıralamak mümkündür. Bu eserler de *Türk* edebiyatında analog yapıdan dijital yapıya doğru evrimleşmenin ara ürünleri olarak gösterilebilir. Dolayısıyla bu tür eserler incelenirken klasik anlamda sanatlararasılık ve medyalararasılık çalışmalarından yararlanırken bir yandan da bu yöntemlerin dijital ayaklarının sundukları araçlar ile de eserler incelenmelidir. Bu eserlerin içerik ve yapılarına bakıldığında yeni sanatsal gelişmelerden veya medyalardan yararlandıklarını, etkilendiklerini (çoklu okuma biçimleri, görsel dilin öne çıkması, sanal gerçekliğe benzer farklı gerçeklik türlerinin kullanılması, interaktif okuma yapılanması gibi) söylemek mümkündür.

Bu bağlamda, daha önce de olduğu gibi sanatlararasılık yönteminden yararlanan yazarların ve diğer sanatçıların kendi uzmanlık alanları dışında farklı sanatlarla, disiplinlerle ve medyalarla da ilgilenerek tüm bu alanların yöntem, araç ve yaklaşımlarından yararlanarak eserlerinde yaratıcılık boyutunu geliştirmeye çalışmaktadırlar. Özellikle 1990 sonrası ve 2000'lerden sonra elektronik ortamda üretilen sanatların ve dijital teknoloji alanların, yeni medya araçlarının olanaklarından yararlanarak klasik anlamda sanatlararasılıkta gerçekleştirdikleri girişimleri üst düzeyde yeni imkânlar ile sağlayabilmektedirler. Dolayısıyla da dijital sanatlar, yeni medya araçları, dijital kaynaklarla yaratılan yeni kültürün unsurları (yeni gerçeklik boyutları gibi) basılı-matbaa işi eserlerde de yansımalarını göstermektedir. Adı geçen yazarların eserlerine bakıldığında elektronik ortamda yaratılan eserlerin yapılanmalarına benzer özellikleri yakalamak mümkündür.

Kaynakça

Altuğ, Fatih (2018). *Kapalı İktisat Açık Metin: Selim İleri'nin Kapalı İktisat'ı Üzerine*. İstanbul: Everest Yay.

Ayvazoğlu, Beşir (2010). *1924 Bir Fotoğrafın Uzun Hikayesi*. İstanbul: Kapı Yay.

Bruhn, Jørgen (2010). Heteromediality. Lars Elleström (Ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality* içinde (225–236). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Bruhn, Jørgen (2016). *The Intermediality of Narrative Literature – Medialities Matter*. UK: Palgrave Macmillan.

Bruhn, Siglind (2010). Penrose, Seeing is Believing: Intentionality: Mediation and Comprehension in the Arts. Lars Elleström (Ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality* içinde (137-149). UK: Palgrave Macmillan.

Bruhn, Jørgen (2016). *The Intermediality of Narrative Literature – Medialities Matter*. UK: Palgrave Macmillan.

Buğra Bilen, Hatice (2000). *Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi*. İstanbul Ötüken Yay.

Bulduk, Nurten (2022). *Medyalararasılık Yöntemi Çerçevesinde 1980 Sonrası Türk Romanı*. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Coleridge, Samuel. (2018). Yaşlı Gemici şiirinde Albatros'un yol göstermesi.

<https://literatureessaysamples.com/the-intermedial-hermeneutics-of-dore-s/> (e.t.15.09.2022).

Ducros, Valentin (2018). Philosophy & Society-Intermedia by Dick Higgins (1966). Valentin Ducros. <https://medium.com/@Valentin.Ducros/reading-report-intermedia-by-dick-higgins-1966-3f10eaa985fb> (e.t. 02.09.2020).

Glaser, A. Stephanie (2009). Dynamics of Intermedial Inquiry. S. A. Glaser (Ed.). *Media Inter Media Essays in Honor of Claus Clüver* içinde (11-31). Amsterdam-New York: Rodopi.

Glaser, B.; Strauss, A. L. (2006). *The Discovery of Grounded Theory Strategies for Qualitative Research*. USA: Aldine Transaction-A Division of Transaction Publisher. http://www.sxf.uevora.pt/wp-content/uploads/2013/03/Glaser_1967.pdf (e.t. 26.09.2021).

Gökşenli-Yener, Ebru (2020). Antonio Muñoz Molina'nın *El Invierno En Lisboa* Adlı Romanında Medyalararasılık. *Researchgate*.

https://www.researchgate.net/publication/305986446_Antonio_Munoz_Molina'nin_El_Invierno_En_Lisboa_Adli_Romaninda_Medyalararasilik (e.t. 20.05.2020).

Gökşenli-Yener, Ebru (2009). Antonio Muñoz Molina'nın El Invierno En Lisboa Adlı Romanında Medyalararasılık. *İ.Ü. Mediterraneo Dergisi*, sayı.4, 28-45.

<https://avesis.istanbul.edu.tr/yayin/73c3d73a-77c1-43c4-aeba-65f8b71e629f/antonio-munoz-molinanin-el-invierno-en-lisboa-adli-romaninda-medyalararasilik> (e.t. 09.10.2020).

Göncü, Bülent (2009). Edebiyat Resim İlişkisi. *Milliyet Blog*.
<http://blog.milliyet.com.tr/edebiyat-ve-resim-iliskisi/Blog/?BlogNo=155773>(e.t. 04.02.2021)

Higgins, Dick (1965). Dick Higgins, 1938-1998. *UBUWEB: HISTORICAL*.
<http://ubu-mirror.ch/historical/higgins/index.html> (e.t. 02.08.2020).

Higgins, Dick (1966). Intermedia. *The Something Else: Newsletter*, February, Volume 1, Number 1.
<https://www.scribd.com/document/162826105/Dick-Higgins-1966-Intermedia> (e.t. 02.10.2020).

İpşiroğlu, Nazan (2010). Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Jensen, Klaus B. (2016). Intermediality. *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*. USA: John Wiley & Sons, Inc.
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/9781118766804.wbiect170> (e.t. 19.04.2021).

Kayaoğlu, Ersel (2009). *Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım: Medyalararasılık*. İstanbul: Selenge Yay.

Kayaoğlu, Ersel (2015). Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım Olarak Medyalararasılık. Cemal Sakallı (Ed.). *Yerel Bağlamlar Küresel Yakınlıklar: Edebiyatta, Kültürde ve Sanatta Geçişler, Kopuşlar, Yenileşmeler, V. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi* içinde (584-594). 15-17 Ekim Mersin Üniversitesi.

<https://avesis.istanbul.edu.tr/yayin/e8f3dec7-45d6-42cf-864f-7b9bc666f323/edebiyat-biliminde-yeni-bir-yaklasim-olarak-medyalararasilik> (e.t. 26.09.2021).

Kayaoğlu, Ersel (2016). *Edebiyat ve Film: Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş*. İstanbul: Hiperlink.

Kula, Onur Bilge (2014). *Brecht Lukacs Bloch Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.

Kula, Onur B. (2012). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı II*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Kula, Onur B. (2015). Sanatta/Edebiyatta Yanlılık-Yansızlık Sorunsalı. *Edebiyat Haber*. <https://www.edebiyathaber.net/sanattaedebiyatta-yanlilik-yansizlik-sorunsali-prof-dr-onur-bilge-kula/> (e.t. 12.09.2021).

Kula, Onur B. (2015). Türkçenin Bilim Dili Olarak Gelişimi: Yazın Bilim Kavramları Bağlamında Bir Yaklaşım. *LITTERA*.

http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/17_cilt/onur.htm (e.t. 24.01.2021).

Pamuk, Orhan (2019). *Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Petho, Agnes (2011). *Cinema And Intermediality: The Passion For The In-Between*. England Cambridge Newscatle: Scholars Publishing.

Rajewsky, Irina O. (2010). Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate About Intermediality. Lars Elleström (Ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality* içinde (51-68). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Rajewsky, Irina O. (2006). Intemediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, 6, Autumn, 43-64. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf (e.t. 23.09.2021).

Rajewsky, Irina O. (2016). *Intermediality and Transmediality, Unbraiding Converged Theories*. Berlin: Freie Universität. http://artsdocbox.com/Fine_Art/69560638-Intermediality-and-transmediality-beispielbild-unbraiding-converged-theories-irina-rajewsky.html (e.t. 12.05.2021).

Rippl, Gabriele; Etter, L. (2015). "Intermediality Transmediality, and Graphic Narrative". *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative* içinde (191-213). Germany: Walter de Gruyter.

Rippl, Gabriele (2015). "Introduction: Why Intermediality". Gabriele Rippl (Ed.). *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music* içinde (1-31). Berlin, Boston: De Gruyter.

Schröter, J. (2011). "Discourses and Models of Intermediality. Comparative Literature and Culture". <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3/> (e.t. 23.09.2021).

Müller, Jürgen E. (2010). Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of This Axe de Pertinence. Lars Elleström (Ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality* içinde (237-245). UK: Palgrave Macmillan.

Sakallı, Cemal (2012). *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık/ Sanatlararasılık Üzerine*. Ankara: Seçkin.

Sakallı, Cemal (2016). *Günümüz Edebiyat ve Eleştiri Kuramları*. Ankara: Anı Yay.

Sakallı, Fatih (2011). *Edebiyat ve Sinema Edebi Eserden Beyaz Perdeye*. İstanbul: Hat Yay.

Yılmaz, Durali (1990). *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Kesit Yay.

Yılmaz, Osman (2015). Sanat Akımları Üzerinden Gelişen Disiplinlerarası Sanat. *Electronic Turkish Studies*,10 (10), 997–1012.

Yılmaz, Recep (2013). Eğitim ve Görsel Okuryazarlık İlişkisi Üzerine Bir İnceleme. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi/ Journal of Social Sciences* (6), 1. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/43928> (e.t. 12.08.2021).

İnternet Kaynakları:

URL-1: <https://literatureessaysamples.com/the-intermedial-hermeneutics-of-dore-s/> (e.t. 19.10.2022)

URL-2: <https://www.moma.org/collection/works/127381> (e.t. 25.10.2022)

URL-3: <https://revista.escaner.cl/node/220> (e.t. 22.10.2022)

URL-4: <https://www.moma.org/artists/2637> (e.t. 18.10.2022)

URL-5: <https://www.pinterest.com.mx/pin/513832638707757734/> (e.t. 20.10.2022)

URL-6: <https://www.semanticscholar.org/paper/Intermediality-Revisited%3A-Reflections-on-Word-and-a-Wolf/8eb9f5cfe66e1786ed9514c99bcbece93e253213/figure/0> (e.t. 21.10.2022)

URL-7: <http://apelasyon.com/Yazi/146-internet-ve-sanat-yeni-medya-ve-netart> (e.t. 29.10.2022)

URL-8: <https://docplayer.biz.tr/108318407-Cagdas-turk-sanatinda-muzik-esinli-calismalar.html> (e.t. 23.10.2022).

URL-9: <https://rednoise.org/pdal/> (e.t. 25.10.2022)

URL-10: <https://www.3dwasp.com/en/crowdfunding-for-the-house-of-dust/> (e.t. 26.10.2022)

URL-11: <https://www.masumiyetmuzesi.org/> (e.t. 12.10.2022)

URL-12: <https://indigodergisi.com/2016/02/hatiralarin-masumiyeti-orhan-pamuk-masumiyet-muzesi/> (e.t. 18.10.2022)

URL-13: <https://sadibey.com/2017/01/23/hatiralarin-masumiyeti/> (e.t. 10.10.2022)

URL-14: <https://www.masumiyetmuzesi.org/> (e.t. 25.10.2022)

URL-15: <https://www.masumiyetmuzesi.org/> (e.t. 12.10.2022)

URL-16: <https://www.masumiyetmuzesi.org/> (e.t. 15.10.2022)

URL-17: <https://www.masumiyetmuzesi.org/> (e.t. 28.10.2022)

Bölüm II.

Edebiyat ve Diğer Sanatlar:
Sanatlararası İmkânlar

A reflection on the literary historicity in Latin America

*Sebastián Sánchez Sanabria**

Introduction

Literature weaves history to the extent the experiences the memory of metaphors. It disrupts the unsaid to recover the forgotten: the aboriginal word. Word that links the human being with the ancestral of his universe. In the task of constructing Latin American history, the essence of the metaphorical word is perverted into intellectual conjectures that reduce the literary experience of diverse human cultures. The appropriation of literature by means of positive historiography restricts the impact of literature itself. Thus, to prevent historiography conceived in this way from eating away at literary history is a concern of every lover of literature. Faced with the uneasiness of the extinction of literature, multiple proposals arise, some of them aberrant and others sensible. Ana Pizarro (*Latinoamérica: el proceso literario. Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, 1987) compiles some of these proposals, fruit of a series of discussions held in Caracas in 1982. The macro-themes discussed there dealt with Latin American literary historiography, national and regional literature and comparative literature. It is on this last topic that the present paper is based. First, it will offer the general approaches of the comparative project proposed by Mario Valdés and Franco Meregalli (*Latinoamérica: el proceso literario*, 1987) for the construction of a history of Hispano-American literature. Next, objections to the two projects will be raised. Secondly, we will outline a proposal not to construct a positive history of literature but to open literature from its intrinsic power as a source of revelation of the mystical realms of human existence.

* Graduated Magister on Literary Studies, Universidad Nacional de Colombia, ORCID: 0000-0001-7635-6802

Mario Valdés proposes a model based on the premise that “the work of art exists aesthetically as an experience and not as a physical object” (p. 45). The basis of this approach is given in the hermeneutic-phenomenological perspective and articulated in three circles of mutual containment. The first circle defines the literary text. Valdés does not believe in the idea of the absolute text (p. 38), that is, the text with a fixed meaning. Valdés defines the literary text first as a closed system of signs derived from the linguistic system itself; second, as a form of communication involving writer, referent and receiver alike; finally, as an interpretative struggle. The historicity of the text is its essence; therefore, a text without history is a text without meaning. The second circle traces the correlate of the literary text and the historical-aesthetic perspective. Text and history do not overlap but interrelate. Therefore, history in this circle is textual reconstruction. It is for this reason that the literary text, in relation to political history in this second circle, is conceived as informative data. Finally, the third circle properly outlines the comparative study.

Now, the point of support of this circle is the existence of universal literary forms and the non-existence of universal interpretations. The proposal launched here is that of semiotic discourse analysis in which the “universals” for the study of literature are obtained by formal description. The formal is what is transmitted from one culture to another. Ergo, the application of this model demands a triple requirement. Consequently, the application of the inner circle or first circle demands a categorical rejection of any concept of the work of art as mediation between the individual and the collective. The application of the middle circle demands that the reader’s reality be understood on the basis of the structure of being-in-the-world (Heidegger, *Sein und zeit*, p. 337) which means that human behavior is comprehensible as collectivity. The application of the outer circle demands that the work is not limited to political boundaries nor to boundaries of space and time; the literary work is a cultural object and is realized as a personal experience. Thus, the application of this third circle also requires the rejection of the conception of form and content in the work.

The phenomenologically oriented comparative literature proposed by Valdés is compatible with a sociological perspective of the literary work and requires some fundamental rejections. This model requires, first, the

omission of the transnational perspective that organizes the history of literature by periods and movements, since it is limited to diachronic considerations; second, the omission of the global synthesis of authors and works, since it turns literature into an international directory of the world of letters. Moreover, the proposals for constructing a model are enriched if they are linked to a theory of culture and if literary history is seen as a step in the construction of a cultural history. This history of literature as a transition to a cultural history requires three dialectics in its model of circles. Namely, the dialogue between expression and experience. In a second instance, the dialectic between interpretation based on synchronic data and diachronic cultural collectivity. And finally, the dialectic between the study of the work in its culture and its transmission. The latter results in a synthesis of a new work where the comparative aspect of literary studies takes place. This project must be oriented by the opening to interpretative possibilities and by the opening to the construction of a historical and sociological framework that aims at the transnational study of the literary work, which requires the non-conception of the work in isolation.

Franco Meregalli, for his part, proposes in his comparative perspective the conception of the literary text as an entity that is not independent of the author. But in the project of a comparative literature, collective phenomena must be considered more than texts and authors. However, Meregalli proposes a comparative history of literature that, from the methodological point of view, preserves the linguistic criterion.

The Italian prefers the term “Ibero-American” to qualify the project of his comparative history but does not cancel out the term “Latin-American” for the literature conceived here. He chooses this term because it also includes Francophone and Anglophone literature. Here literature is not defined by a strictly aesthetic character. In this line, as literature must also be considered the “prose of reflection”: literary history is justified as a history of forms and as a history of the fact within life. Consequently, in the field of literary history, the historical reality of life must be emphasized both synchronically and diachronically. In the periodization of literary history, non-literary facts must take precedence. The constitution of Latin American literature must be guided by two macroscopic facts: the introduction of Romance languages in America and the independence of the American peoples. Thus, Ibero-American or Latin American literature

is divided into two great epochs according to an extra-literary element, namely: Independence.

However, there is no clear proposal of periodization after independence. It is ostensible that comparative literature is carried out with language as a guideline, but not the geographic field itself. And since geography is an extrinsic element of literature, comparative literature implies having language as the first referent. However, in the development of comparative literature it is necessary to “articulate (Latin America) in large regions, overcoming the current division into states” (*Latinoamérica: el proceso literario*, p. 59). The comparative exercise must be traced according to a block of regions. The white regions made up of Argentina and Uruguay would constitute one block, the mestizo regions with a strong indigenous component such as Peru, Mexico and Guatemala would make up another block of study. The third block would be made up of intermediate groups such as Colombia, Ecuador and Bolivia. Meregalli’s perspective is mediated, then, by regionalist, ethnic and idiomatic elements (p. 70). According to Meregalli’s conception, comparative literature in Latin America must consider the “minority expressions” and “majority expressions”; that is to say, those of little and those of great acceptance as masterpieces (p. 62). Well then, an authentic comparative literature must involve all literary expressions; even the external literary experiences serve as a point of unification of the project of Latin American or Ibero-American literature. Here an unavoidable question arises: why, for the Italian, is indigenous literature non-existent? In his conception, indigenous expression is reduced to a mere presence of folklore.

The projects or models described above have strong inconsistencies in their conception, articulation and application. In the Valdés model we find a fortunate approach but without coherent development, which makes this model inconsistent and, consequently, afunctional. The conformation and articulation of the circles is imprecise since the terminological hybrid results in a malformation of the semiotic and hermeneutic approaches. Hermeneutics, as a relationship of balance between text and reader, cannot be degraded to any kind of pseudo-intellectual expletives. The art of interpretation is precisely an art and not a craft of sleight of hand. In the name of hermeneutics, not just any kind of interpretative enterprise can be

undertaken. Hermeneutics requires, as a first condition, to place oneself in the pathos of being, not in the concealing prejudice of being in its truth.

To conceive in the first circle the literary text as a closed system of signs, as a form of communication and as an interpretative struggle under the presupposition of a hermeneutic perspective, evidences a clear metaphysical confusion. To establish in the second circle that the literary text in relation to political history becomes informative data, means, first, to misunderstand the being-in-the-world structure introduced by Heidegger -and that Valdés uses indistinctly and without any reference to the German philosopher-; second, it means to reduce literary language to an operative entity in a society of calculation and data transmission. This fact entails a mutation of the work of art. This would not be that which discovered human nature, (characteristic of the post-metaphysical hermeneutic acting to which Valdés tries to point), but it would be, then, an entity of cultural transaction. Therefore, proposing a semiotic discourse analysis in the third circle without a clear demarcation of the semiotic discipline from linguistics (under a supposed hermeneutic approach) implies a disciplinary solipsism that does not cover the interpretative possibilities Valdés wants to reach to build a comparative literature. Moreover, to conceive that the project of comparative literature that would shape a history of Spanish-American literature is the result of a resolving or dialectic process between a first work and its transmission is not coherent in a project of hermeneutic guideline, since what prevails in the art of interpretation is not synthesis, but on the contrary, difference.

Franco Meregalli, for his part, does not have a solid conception of literature that would allow him to undertake a comparative study. What is not clearly stated is because it is not clear. Now, that the two macroscopic facts on which a Hispano-American literary history must be built are the arrival of the Spanish language to the continent and the independence of Latin American countries, is nothing more than an assumption and, like all assumptions, it is nothing more than an unfounded act. It is conclusive that every assumption obeys ideological preferences. In this line, Meregalli's preferences in choosing his assumptions are too polarized to an anachronistic and reactionary discourse (p. 100). The comparative study, according to regionalist, ethical and idiomatic criteria, limits literature too

much; for what it produces are taxonomies of the literary phenomenon that the Italian wants to translate in terms of periodization.

This project contains a procedural error since it does not allow clear delimitations to approach the literary act. The product of such a study would be a national, ethnic and idiomatic literary nomenclature. The conceptions of literature from the aspect of region, ethnicity and language unleash a sort of fanaticism, by nature deaf to the call of artistic revolution-evolution harbored in literature. On the other hand, not accepting the richness of the indigenous word (p. 29) goes against the very project proposed by Franco Meregalli, which seeks to unify the cultures of the American continent through comparativism.

Up to this point, the projects proposed by Mario Valdés and Franco Meregalli for the construction of a history of Hispano-American literature with a comparative approach have been presented. Together with these projects, the shortcomings of these projects have been highlighted. The following is an outline of the guidelines for the non-construction of a positive history of Hispanic American literature, that is, to propose a return to the literary text as a source of artistic possibility that reveals, from within itself, the metaphor as rooted in the aboriginal aspect of human nature.

The achievement of this objective requires, in the first instance, abandoning Edenism, annulling the belief that we could have been better human beings in an autochthonous culture in which it would have been possible to reproduce a harmonious aesthetic conception of the world. A second moment consists of disdaining the idea that we are another type of Europeans. Thirdly, to abandon the conception of literature as a mold of writing. In this order, a fourth step requires rescuing the oral and written language of the inhabitants of the different regions of the American continent. This rescue makes possible the cultural understanding of the human beings that inhabit these lands. And finally, to give the metaphor, that is, to think existentially about the artistic event. To give the metaphor means to take root. To leave Edenism, the European character and the literary classification by genres with the aim of rescuing and restoring the aboriginal word and, thus being able to give the metaphor, implies thinking of ourselves as past and always new. The first three requirements are constituted as an opening to retake the speech of all the traditions that

surround the different territories of the continent in which we find ourselves. Simultaneously to this retaking of the aboriginal text - as a saying of the soil, an authentic and ancestral saying - comes the thinking of metaphor for its gift in our history. The gift of metaphor is obtained in an existential contact with the work of art.

Let us recover in an original way Ricoeur's proposal, (*Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*, p. 103) author among other things misinterpreted in literary studies. Narrative must have temporality as a referent -clearly elucidated from Heideggerian thought-, which means that the narrative of history is symbolic discourse. Its nature does not consist in the mere transmission of events but in the capacity to create images. The image is the narrative itself. Narrative is image, not explanation or description of events. Moreover, narrative is plot-like image (p. 215). To tell stories is to streamline the plot, to transform the eventual into the permanent and to stay in the game of temporality and historicity. In this way, the historical and the fictional, as symbolization of the event, is always saying something new, not that it refers to something different or misrepresents what has happened. Thus, the metaphor then embarks on its journey through history. The historical or fictional narrative is instituted as a symbolization of the experience of intratemporality. From this symbolization arises signification. Historiography is justified to the extent that these meanings unveil the world that has occurred. Therefore, the relationship between event and narrative is a relationship of necessity to understand the world in which human life unfolds, since the meanings of history reveal its symbolic existence (Ricoeur, *Hermenéutica y acción*, p. 45) Therefore, the text is the fruit of action and is understood in the reproduction of the primary events in which they originated, it is understood in narrativization. Ricoeur's step forward in hermeneutics consists in safeguarding the nexus between narrative and historiography, since history (from positive historiography) is detached from narrative or language to let the event loose. From Ricoeur's perspective, narrative, which is based on existential language, and historiography, which is based on historicity, merge. Ricoeur saves the study of literature by placing historiography, historicity, as a basis. With this, the history of literature can be articulated from the event itself, which is narrativization, which is

language, which is symbolization, which is metaphor. The history of literature is text in action.

Thanks to the natural symbolization of the world, the human being glimpses its mystery, he discovers himself as metaphor and, discovering himself in this way, he discovers the world in the same way. The universe presents itself as inscrutable, it presents itself metaphorically; it incessantly gestures its vitality. The metaphor wants to detach itself from metaphysics, to generate a play of light, it wants to constitute itself as a return to the future. Heidegger foresees an intermittent occurrence between poetry and thought (*Sein und zeit*, p. 398), Ricoeur confers on metaphor the renewal of the discourses already uttered in history (*La métaphore viva*, p. 78). Derrida organizes the game of intense oscillation between the realm of the discontinuous and the blurred. Metaphor makes its way into history as a palpitating (Heidegger), return (Ricoeur), diffused (Derrida). Palpitating return blurred that escapes when it is said to say what is not yet said. Metaphor opens as historical experience. The hermeneutic game is made possible as remission or metaphorical overturning.

In this theoretical field, any historiographical proposal of literature revolves around the action of the text that has, as already established with Ricoeur, historical referentiality. The culminating point of history is to be found, then, in the circularity of the text, that is to say, in the remission to its historical context contained in its intrinsic forces. The text possesses its context, but not as that which is outside delimiting its structure, but as that which configures it as unfolding in history. From the correlation of the theories of text, action and history, the open dialectic between understanding and explaining is dynamized; two moments of interpreting that yield meaning and set epistemological limits for writing history. On this dialectic a history of poetry can be written far from the positivist criteria of traditional history science, since from a positive approach to the verbal work of art the metaphor congenital to history is fractured, and therefore, artistic language loses its spontaneity and capacity to generate astonishment, thus remaining as a simple part of the historical document that is reconstructed from Western rationality. Consequently, the history of literature is perverted into an indecipherable colophon. Many literary historians proceed in this way.

However, a true hermeneutic treatment assumes that the past of events is the world in which they were significant and this world is commemorated in the literary word. Literature is the ritual of history, its cult, its service. Literary works have the character of being historical based on belonging to the world in which the human being is. Life is a constant replica of what is, a constant return to what has been, therefore, literature renews itself, reiterates itself in each act of reading. Historicity transfigures time in the future, not in what has been, nor in the past; thus, literature and the study of it is configured from what has not yet been said, from what is yet to be written, which is the text itself. In the case of Latin America, the thousands of texts silenced in the history of literature constitute its future. Ricoeur teaches us that in the historiographic procedure the linking element is mimesis II in the text (Ricoeur, *Time and narration I – III*, p. 57), which links the anterior and the posterior from where the metaphor takes place.

The literary text is thus conceived in literary history: as a congruence of the times that envelop tradition and merge the planes of philosophical knowledge and literary knowledge. In this way, poetry takes place in the relationship between the imaginary and the rational. Only in this way does poetic speech acquire constant mobility that leads to the reader-writer's encounter with the poetic work, an encounter with oneself that underlies the image of poetry. It is the silence that reconciles the reason and non-reason of the human being, which necessarily unites him to the sacred.

The founding literature is a constant replica of what is, a constant return to what has been, that is why literature renews itself, reiterates itself in each act of reading. It is for this reason that history transfigures time into the future; literature, like poetry, is to flow in time, to leave in time. It is the superimposition of eternities on eternities that perish. Any project around literature in Latin America is an act of history that involves the life of the one who has the experience of the texts rescued and restored in this soil. History for the Latin American writer-reader must be a continuous occurrence of metaphors. Hence the need for the conception of literature happening historically, or what is the same, of the inalienable link between the fictional word, the human being and history. In this way, literature will burst in as a service of consecration that collides and cohabits the profane aspects of the diverse cultures that weave the histories.

References

- Heidegger, M. (2001). *Sein und Zeit*. Tübingen. Max Niemeyer.
- Heidegger, M. (1929). *Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt am Main. Vittorio Klostermann.
- Gadamer, H. (1991). *Verdad y método*. I y II. Sígueme.
- Pizarro, A. (1987). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. Comp. El colegio de México.
- Ricoeur, P. (2011). *Tiempo y narración I – III*. Cristiandad.
- Ricoeur, P. (1985). *Hermenéutica y acción*. Docencia.
- Ricoeur, P. (2003). *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Trotta: Cristiandad.
- Valdés, M. (2009). *La interpretación abierta*. Cátedra. 2009.

Romandan filme yolculuk

Özlem Kale*

Giriş: Romanın Senaryo Olarak Yorumlanması

Bir roman yorumu olarak senaryonun nasıl yazıldığı konusuna açıklık getirmek için öncelikle *uyarlama* kavramından bahsetmek gerekir. Senaryo, iki şekilde meydana getirilir: İlki, sinematografik dille yazılan özgün senaryo, diğeri ise başka bir amaçla yazılan metni senaryoya dönüştürme işlemi olan uyarlamadır (Aslanyürek, 2007: 210). Çalışmamızın konusu, uyarlamalardır.

Edebiyattan sinemaya genellikle üç şekilde uyarlama yapılır: Bunlardan ilkinde sanatçı, mevcut ürünün adını, şeklini veya fikrini ödünç alarak kendi eserinde kullanır. Böyle uyarlamalarda yönetmen özgürce hareket edebilir. Uyarlandıkları eseri harfîyen takip eden ikinci tip uyarlamada sinemacı, romanı sinema diliyle yansıtmaya çalışır. Bondarchuk'un yönettiği *Savaş ve Barış* buna örnektir. Üçüncü tip uyarlamada ise yazı dilini görüntüye dönüştürme çabası söz konusudur. Sinemacılar edebî eserin çekirdeğinden yeni bir sanat eseri üretirler (Kayım, 2006: 1-3).

Sanat yapıtları, şeklin içerikle (anlatım, konu, kurmaca, öyküleme, tema vb.) iç içe geçmesiyle oluşur. Sinema ve edebiyatın etkileşimini başlatan bu ögeler, birbirinin tamamlayıcısı gibi gözüксе de bir edebî eseri filme uyarlamak, onu yeniden yorumlamaktır.

Adalet Ağaoğlu'na göre sinemacı, uyarlama yapacağı yazarı iyi tanımalıdır. Romanı birebir filme aktarmak yerine romanın ruhunu yakalayan özgün bir senaryo yazmanın daha anlamlı olacağını düşünen Ağaoğlu, "*Benim romanımı filme çekecek olan yönetmen, bütün kitaplarımı ve hayatta duruşumu bilmelidir. Bilmesi yetmez, bu yazarla kendini sıkı*

* Doç. Dr., Nişantaşı Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, ozlem.kale@nisantasi.edu.tr, ORCID: 0000-00029491-1029

sıkıya kenetlenmiş bir dost olarak bulmalıdır” diyerek sinemacının, yazarın dünyasına hâkim olmasının ne kadar önemli olduğunu vurgular (Kayım, 2006: 3).

Bir roman senaryolaştırılırken evvela roman çözümlenir. Roman çözümlemelerinde çoğunlukla biçim– içerik karşıtlığından faydalanılır (Eziler ve Kıran, 2007: 98). Romandan senaryo üretmek için roman dönüştürülmelidir. Olay örgüsünün yanı sıra öyküleme unsurları da bu dönüştürmeye dâhildir. Filmler mesajlarını sözden ziyade imgeyle iletmek durumundadır. Bu nedenle sinemaya uyarlanan roman, kelimelerinin çoğunu yitirir. *“Bir filmin, imgeler sayesinde kelimelerden daha çok şey anlatacağı düşünülebilir. Hâlbuki kelimelerin yaklaşık olarak anlattıkları şeyler, kendi içinde değerlidir ve yazarın mührü”*dür (Hutcheon, 2006: 11-12). Yazarın üslûbu, başkası tarafından sinemaya uyarlandığında ortaya çıkan ürün, eserin kendisi değil başka bir sanatçının bireysel çalışması olur. Roman uyarlaması izleyen kişi; yapımcı, yönetmen, senarist ve oyuncuların süzgecinden geçen yeni bir eser izlemiş olur. Bu bağlamda uyarlama, *“eseri yeniden dekore etmek”* gibidir (Hutcheon, 2006: 13). Romandaki olay örgüsü, mekân ve kişiler, senaryoya aktarılırken yoruma ve/ya koşullara bağlı olarak değişikliğe uğrarlar. Bu değişiklikler, orijinal eserin bambaşka bir yapıta dönüşmesine sebep olabilir (Costello, 2010: 59-90).

Romanın senaryo için yorumlanmasında *anlambilimin* yanı sıra *imge ve görsel göstergebilim* de kullanılır. Göstergeler iletişim kurmak için insanlar tarafından üretilmiştir. Düşünmek, *“göstergeleri kullanmak ve işletmek”*tir. Yazarın kullandığı göstergeler, okuyucunun kendi hayal dünyası ve beklentileri düzleminde yeniden yorumlanır (Guiraud, 1984: 12-48). Yazılı göstergeler görsel göstergelerden farklıdır. Umberto Eco’nun deyişiyle: *“Sözel dil elbette her şeyi söyleyemez (mine kokusuyla biberiye kokusu arasındaki farkı sözcüklerle betimlemeyi bir deneyin), bu yüzden de işaretlerden, el-kol hareketlerinden ve ses tonundaki iniş çıkışlardan yararlanmak zorundadır”* (Eco,2004: 21).

Verilen bilgiler ışığında yazın dilini (roman, senaryo) ve görsel dili (sinema) bir cümle vasıtasıyla somutlayalım: *“Güneş ufukta kaybolur ve şehre akşam çöker”* cümlesini ele alalım (Günay, 2008: 58). İnsanlar genellikle nedeni *gösterge*, varılan sonucu ise *nesne* olarak algırlar. Verilen cümlede *“güneşin ufukta kaybolması”* bir *neden* (gösterge),

“akşam” ise *sonuçtur* (nesne). Ufukta batan güneş ve akşam, yani gösterge ile nesne birbirine benzer. Bu durumda gösterge, ifade ettiğini direkt olarak temsil eder. Örnek cümledeki “*ufukta kaybolan güneş*” tamlaması yaşlılık, romantizm, hüzn vb. şeylerin simgesi de olabilir. Neyin simgesi olduğu hususunda hemfikir olunabilmesi için toplumsal ve bireysel uzlaşma gerekir. Bu uzlaşmanın sağlanabilmesi için de gösterge ile nesnesi arasındaki ilişki bilinmelidir. Ancak, gösterge soyut olduğundan neyi simgelediği konusunda fikir yürütmeye ihtiyaç vardır. “*Simgeyi okumak, daha önceden kodlanmış bir şeyin kodunu çözmek demektir*” (Guiraud, 1984: 12-48). Yönetmenin, sinematografik dilin imgeleriyle yürüteceği akıl ile senarist ve oyuncuların diyalogları dışı vururken kurdukları mantık; ışık, renk ve müzik harmonisiyle bütünleşmelidir (Adanır, 2003: 48). Senaryo, romandan üretilmişse bütün bunların yazarın imgelemiyile birebir örtüşmesi pek mümkün değildir. Bu durumda ortaya çıkan senaryo, artık yeni bir eserdir.

Rita Felski’ye göre (2010: 110, 111):

“Bir edebî eser, ancak okunarak hayat bulur. Eseri alımlama, üretmekle aynı değeri taşır. Edebiyat bir yandan yeniden üretilebilirlik özelliğiyle verimli bir alandır; öte yandan da yeni biçimler geliştirmede kendini gösterir. Onun verimliliği, sadece yazılı ve basılı alanda değil; sözün arka planda olduğu görsel iletişim alanında da geçerlidir”.

Konunun başından itibaren vurguladığımız gibi, “*sinema, edebiyattan alınıp düzenlenen biçimleri yeniden üretir*” (Zimmermann, 2001: 114). Roman ile senaryo farklı amaç ve tekniklerle kaleme alınan iki farklı üretilimdir.

1. Senaryonun Filme Dönüşmesi

Senaryo, metinden filme geçiş sürecindeki sahneleme yöntemidir; ancak izleyici senaryo metnini değil, filmi algılar. Bu nedenle senaryo, yazınsal metinler arasında yer almaz ve genel olarak sanat eserleri arasında sayılmaz.

Senaryo, filme dönüşürken çeşitli aşamalardan geçer. İlk aşama *sinopsistir*. “Bir bakışta okunabilen” anlamını taşıyan sinopsis, hikâyenin düşünce evresinden senaryoya geçişteki taslağıdır (Chion, 2003: 242). Sinopsis aracılığıyla fikir, kısa hikâye olarak yazılır ve *geliştirim senaryosu*

(tretman) ile görüntü diline dönüştürülür. Geliştirim senaryosunda, zaman, mekân, kişiler, diyaloglar ve devinimler detaylı şekilde ortaya konarak öyküleme yapılır. Geliştirim senaryosundan sonra *ayrıklama senaryosu* ile hikâye, *çekim senaryosu* olmaya hazır hâle getirilir. Bu aşamada sahneler numaralandırılır ve çekim yapılacak yer-zaman belirlenir. Kişi adları, diyalogları, hareketleri ve çevre koşullarını betimleyen cümleler görsel anlatımı oluşturur. Ayrıklama senaryosu, senaryo yazarının çalışmasının bittiği ve her şeyin sonuçlandığı aşamadır (Akyürek, 2004: 34-35). Film bittiğinde yazı görüntüye dönüşeceği için geriye yalnız görsel ve işitsel öğeler kalacaktır. Bu nedenle “*Ayrıklama aşaması, senaryodan filme geçişte en önemli bölümdür*” (Özakman, 2004: 64).

Sanat kuramcısı Siegfried Kracauer’e göre “*sinema, öykü anlatan bir araçtır ve film her zaman bir öyküdür*” (Demir, 1994: 45). Hikâye ve roman kelimelerle film ise görüntülerle öykü anlatır. Sinemada öyküleme, *gösterme* anlamına gelir. Göstermenin temeli insan ilişkileridir. Öykülemenin mantığı da insan ilişkilerinin (düğüm, serim, çözüm) başlama, ilerleme ve sonlanma durumunu gösterir. Senaryo metnindeki diyaloglar ve akışı gösteren yazılı malzeme, iletişimin (mesajın) bildirenidir. Seyirci, hikâye anlatımındaki perspektifin açısından sürece dahil olur. Hikâye, bir şahsın gözünden ya da direkt olarak anlatılabilir; süslü veya sade bir üslupla betimlenebilir. Bunlar, hikâyedeki şahısların dilinden anlatılabileceği gibi anlatı daha karmaşık bir yapıda da gerçekleşebilir. Ne şekilde olursa olsun sinemada *gösterme*, hikâye aktarımının tek yoludur. Bu nedenle “*senaryodaki öyküleme kavramı göstermeye, filmdeki gösterme ise anlatmaya*” odaklanır (Algan, 2001: 52).

Bir senaryo, yönetmenin hayat felsefesi doğrultusunda filme uyarlanır. Yönetmen, filme çekeceği senaryoyu kendi ufkunca yorumlar. Romanın, detaylı tasvirlerle karakterlerin duygusal durumlarını yansıtabilme özelliğine karşılık senaryo metninin böyle bir özelliği yoktur. Oyuncuların ses tonları, vücut dilleri yani oyunculukları, duyguları izleyiciye geçirir. Ong, metnin sahnelenmesi sırasında kelimelerin niteliğinde gerçekleşen değişimi şöyle anlatır: “*Konuşurken kelimeler vurgulanır, konuşmacının sesinden canlı, heyecanlı, sakın, kızgın veya mesafeli olduğunu anlayabiliriz. (...) Belli bir bölümü bir oyuncu bağıra bağıra, öbürüyse fısıldayarak okuyabilir*” (Walter, 2007: 123).

Yönetmen Halit Refiğ, senaryonun filme çekilirken uğradığı değişiklikleri çarpıcı bir örnekle vurgular:

“Senaryolar sansüre takılıyordu. Sinemacılar bir süre sonra sansürden kurtulmak için bazı formüller buldular. Roman uyarlaması veya özgün senaryolarda, hangi sahnelerin sansürden geçemeyeceğini bildikleri için, geçiş kriterlerine uygun bir şekilde yazılan senaryoyu sansür kuruluna göndermeye başladılar. Senaryo sansürden geçince, filmi bildikleri gibi çektiler; ancak yine riskli buldukları sahneleri çıkararak kurula izlettiler. Filme gösterim izni aldıktan sonra da yine orijinal filmi gösterime soktular” (KK-1).

Bir metni okumak; karakterler, mekân ve nesneleri imgelemde şekillendirmek suretiyle yaratıcılığı teşvik eder. Edebî eserden uyarlanan filmin izleyicisi, başka birinin yorumunu izlemiş olur. Bu da aktif okuyucuyu edilgen izleyici konumuna geçirerek tembelleştirir (Hogburn, 2013: 40-41). Örneğin roman ya da senaryo, güzel bir kadından bahsediyorsa, okuyucu kendi hayal gücüne uygun birçok güzel kadın hayal edebilir. Sinema izleyicisiyse yönetmenin seçtiği güzel kadına bakmak zorundadır. Onun hayali filmdeki görüntüyle sınırlıdır ve Giovanni Scognamillo’nun deyişiyle “Bu da genellikle Türkân Şoray’dır” (KK-2).

1. Çözümleme Unsurları Bakımından Roman ve Film

1.1. Olay Örgüsü

Olay örgüsü, bir konu çevresinde var olan olayların sebep-sonuç ilişkisine bağlı şekilde oluşturdıkları bütündür. Edward M. Forster (2001: 48), “*Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü dersek bu hikâye olur. Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü dersek, olay örgüsü olur*” sözleriyle olay örgüsünü tanımlar.

Edebî türlerde karşılaşılan vakalar ana hatlarıyla üç gruba ayrılır: Yekpare zincir şeklinde anlatılan vakalar, iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelip bazı noktalarda kesişen vakalar, başka bir vakanın içine yerleştirilerek sunulan vakalar. “*Olay örgüsü, işte bu vakalar tarafından yönlendirilir ve her bir vaka metin halkalarından oluşur*” (Aktaş, 1984: 49). Her metin halkası da anlatıda bulunan zaman, şahıs, mekân vb. unsurları içerir.

Sinemada da durum romana benzerdir. Sinematografik öykünün kurulabilmesi için zaman, mekân ve kişilerin olması gerekir. Bunlara yer vermeyen film, öykülü film olarak kabul edilmez. İster görsel isterse yazılı anlatıma dayalı olsun, her şeyden önce öykünün bu üç temel unsurdan birine sahip olması gerekir.

Roman ve filmin olay örgüleri arasında benzerlikler olduğu gibi farklar da vardır. Roman, hikâyenin ne anlattığını irdeleyecek daha fazla zamana sahiptir. Olay örgüsü, yazarın ideolojik amacını ve felsefi düşüncesini de kapsar. Uyarlamada, romanın tüm unsurları gösterilerek ana çizgileriyle dokusu korunmuş olsa da sembolik anlamları filmin dışında kalabilir.

1.2. Zaman

Belli bir süreçte gelişen hikâyenin temel unsurlarından biri zamandır. Zaman, kişiye özgü, göreceli bir kavramdır. Bireysel algılamaya göre *fiziksel, süredizimsel ve dilsel zaman* olmak üzere üç kısımda incelenebilir. Süredizimsel zaman, belli bir noktadan başlar ve toplumsal nitelik kazanır. Gün, ay, yıl gibi kozmik zaman birimleri ile ifade edilir. “*Eylem, sözceleme ânında gerçekleşmişse şimdiki zaman, sözceleme ânından önce olmuşsa geçmiş zaman ve sözceleme ânından sonra olacaksa gelecek zaman kipi kullanılır*” (Kıran ve Eziler, 2007: 160-165).

Hikâye, *kurmaca ve öyküleme zamanı* ile kurulur. *Kurmaca* (öykü) *zamanı*, kozmik zaman birimleri ile dile getirilen süredizimsel zamandır. Öyküleme zamanıysa öykünün anlatıldığı zamanın ifadesidir. Bir anlatıda, süredizimsel zamana göre başlangıç noktasından başlayan olaylar, gerçekleştiği zaman sırasına uygun şekilde anlatılabilir veya olayın geçtiği tarihle ilgili bilgi verebilir. Romandaki olayların yaşanma zamanı *vaka zamanı*, romanın yazıldığı zaman *anlatma zamanı*, olayların yaşanma süresiye *anlatım süresi* terimleriyle karşılanır (Kıran ve Eziler, 2007: 160-165).

Sinemada zaman, geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman boyutuyla aynı anda izlenebilir. Andrei Tarkovski, sadece sinemaya özgü olan bu zaman olgusuna “zaman içinde zaman” adını verir (Ricoeur, 2007: 15). Sinemadaki zaman, *reel, kurgusal ve hayali zaman* şeklinde değerlendirilebilir (Asiltürk, 2008: 18). Reel zaman, film süresiyle gerçek zamanın uyumlu olduğu zamandır. Kurgusal zaman, filmde geçen zamanın, gerçek zamana göre kurgu vasıtasıyla kısaltılıp uzatılmasıdır. Hayali

zamansa belirsizdir ve genellikle bilim kurgu filmlerinde kullanılır. Sinemada reel ve hayalî zaman aynı anda gösterilebilir. Örneğin beş dakika süren bir sahnede, yine beş dakikalık bir ezgi duyulabilir. Bu sahnenin görsel boyutundaysa bir insanın yaşam yolculuğu görülebilir. Yani beş dakikalık müzik parçası dinlenirken yetmiş beş yıllık bir ömre şahit olunabilir.

1.3. Mekân

Mekân; hikâye ve kahramanlarını gerçekleyen önemli bir unsurdur. Hikâyedeki kişiler, zaman ve mekânın uyumu gerçeklik hissini güçlendirir. Bir anlatıda mekânı tespit etmek için isim, sıfat, zarf ve fiiller kullanılabilir. Roman ve filmlerde çoğunlukla iki tip mekân vardır. İlki dağ, tepe, göl, deniz, orman, gibi *açık mekânlardır*. Diğeri, ev, okul, kafe, lokanta gibi *kapalı mekânlardır*.

Bir anlatıda uzam, *öyküleme* ve *betimleme* ile belirginleştirilebilir (Kıran ve Eziler, 2007: 170). Öykülemde, anlatıcı mekânda hareket halindedir ve gözlemlerini aktarır. Betimlemedeyse anlatıcı durağan bir anı tanımlar. Yaratıcı bir mekân kurgusu yaparak okuyucuyu o mekânın içine almak yazarın marifetine bağlıdır. Okuyucuları bir mekândan diğerine taşımak, sinemadaki *karartmayla geçiş* tekniğine benzer. Bunu örnek bir betimlemeyle açıklayalım: “(...) *Gecekondu, koyu akşam karanlığına gömülüp gitmiş birer gölge yığını olmuştu... Çatılardan lacivert gökyüzü başlıyordu. Laciverde, maviye bölünmüş tarlalar gibiydi gökyüzü. Bir gecelik yıldızlardı ekinleri. Göz kırptıyorlardı*” (Asiltürk, 2008: 62-63). Betimlemenin bu kısmına dek kahraman, bir gecekondu semtindedir. Yazar, metnin devamında “... *tıpkı köyümüzde olduğu gibi. Köydeki bağ evimizde, yıldızların altına serilen çocuk yatağında...*” cümleleriyle özlediği köyüne geçişi anlatır. Bu geçişe sinemada, *zincirleme geçiş* tekniği denir. Bu geçişi sağlamak için metinde bahsedilen iki ayrı mekânın değişmez görüntüleri olan yıldızlarla gökyüzü planı kullanılır (Asiltürk, 2008: 65).

2.4. Karakterler

Romandaki kişiler, bazen yazarın dış dünyadan seçtiği gerçek kişilerle örtüşürler. Bu durumda kahraman, okur nezdinde daha canlı bir hale gelebilir. Bir anlatıda “*başkahramanlar, ikinci derecede önemli kahramanlar ve arada bir görünen önemsiz rolü olan kişiler*”den söz

edilebilir (Tekin, 2006: 71). Romancı, kahramanları tanıtırken *açıklama yöntemi* ve/ya *dramatik yöntem*den faydalanır. Açıklama yönteminde, kişileri bizzat yazar tanıtırken dramatik yöntemde kişiler söz ve davranışlarıyla kendi kendilerini tanıtır. Bir roman kahramanına verilen isim, yaş, fiziksel ve ruhsal özelliklerin yanı sıra atfedilen ahlakî ve kültürel değerlerin tutarlılığı, okur nezdinde ona derinlik katar.

Hegel'in "Karakter, sanatsal betimlemenin merkezidir" sözüne karşılık İlya Weissfeld "*Hegel'in bu tezini sinema sanatına aktarmak öyle tek anlamlı ve basit olmasa gerek...*" diyerek iki sanat dalı arasındaki *karakterizasyon* farkına dikkat çeker (Aslanyürek, 2007: 103). Sinemanın sadece görsel olmaktan çıkıp görsel-işitsel bir sanat haline gelmesi, karakterin sinemaya girmesine imkân tanımıştır. Başlangıçta görsele dayalı olan ekranın, karakteri sadece tipolojik özellikleriyle değil iç dünyasıyla birlikte yansıtabileceği gerçeğini ortaya çıkmıştır. Sinemanın, işitsel bir nitelik kazanması, karakterin artık senaryoda da işlenmesine imkân vermiştir.

Roman ve öyküde tasvirlerle okuyucuya çok yönlü şekilde tanıtilen karakterler, filmde izleyicinin takdirine sunulur. Ancak senarist veya yönetmen, ince detaylara girerek karakterin özelliklerini izleyicinin gözleri önüne serebilir. Bu noktada roman yazarı ve sinemacının karakterleri ifade ediş biçimlerinin de farklı olduğunu belirtmek gerekir. Yazarın kelimelerle betimleyerek okuyucunun hayal gücüne emanet ettiği kişilere karşılık filmde ete-kemiğe bürünmüş karakterler söz konusudur. Yazar, kendi üslûbunu yaratmak isterken anlatı, karakterlere doğru meyleder. Edebî eserde yazarın metni özgür bırakmasından yana olan Wood (2010: 28), sinemada, kişilerin yazardan bağımsız hareket etmelerinin kaçınılmaz olduğunu söyler.

2.5. Kurgusal Anlatım

Romandaki anlatı, kurmacayla başlar. Anlatının başından sonuna dek art arda gelen tüm olaylara *kurmaca* adı verilir. Yazar; *betimlemeler*, *monolog*, *diyalog*, *metinlerarasılık* gibi tekniklerle anlatıyı süsler. Okururu etkilemek için olayları yaşanma sırasından farklı şekillerde anlatabilir; öyküye zaman ve mekân bilgileriyle başlayarak zemin hazırlayabilir; öykünün başında bir kahramanın portresini çizebilir. Bir öyküdeki anlatıcı da yazarın yarattığı kurmaca bir kişidir. Anlatıcı bazen öykünün

kahramanlarından biri olabilir; bazen de öykünün dışında kalır ve sadece anlatır. Anlatıcının yanı sıra olaykahramanları da bazen birbirleriyle veya kendi kendilerine konuşurlar. Kahramanların sözleri, *doğrudan* veya *dolaylı* şekilde aktarılabilir. Yazar ve anlatıcı tek bir kişide birleşebilir ya da tamamen farklılaşabilir. Okursa metnin dışında kalan gerçek bir kişidir. Fakat bazen yazar, *üstkurmaca* tekniğiyle metnini okuduğuna inandığı bir okur yaratır ve onu öykünün içine sokabilir (Kıran ve Eziler, 2007: 170).

Sinema dili, kurgunun doğmasıyla başlar. “*Bir sahnenin bir başka sahneye ilişkisi bilinçli olarak kurulduğunda sinema yeni bir dile sahip, yeni bir sanat olmuştur*” (Asiltürk, 2006: 38). Romanın, filme uyarlanırken çeşitli anlatım teknikleri kullanılır. Sinema kuramcısı Andre Bazin’e göre (2000: 124) iyi bir uyarlama, eserin özünü ve sözünü yeniden kurabilmektir. Bu durumda romanın gerçekliğini yeniden inşa eden sinemacı, yazarın dünyasını kendi penceresinden yorumlamış demektir. Bunun üzerine okuyucu ya da izleyicinin algı süreci de eklenir. Araştırmalara göre bir filmin ilk seyrinde ancak yüzde otuzu algılanabilmektedir. “*İlk bakışta yüzde otuzu görülüp algılanan bir sanatla Dostoyevski’yi, Proust’u, Faulkner’i, Fitzgerald’ı sinemaya aktarmak çok güçtür*” (Öngören, 1996: 13).

2.6. Dil ve Üslûp

Dil, edebiyat için bir araçtır; ancak edebiyat, dili dönüştürerek kendine has bir edebî dil ortaya çıkarır. Sanatçı duygu ve düşüncelerini ortaya koyarken; *dilbilgisi*, *olay*, *zaman*, *uzam* gibi birimleri ele alıp işler. Bunların işlevsel hâle gelmesi üslûpla mümkün olur. Yahya Kemal Beyatlı “*Üslûb-ı beyân aynıyla insandır*” diyerek dilin, sanatçının mizaç ve felsefesinden etkilendiğini vurgular (TDK Sözlük, 1998: 2013).

Filmdeyse üslûp; *ışık*, *efekt*, *dekor*, *kostüm* gibi öğelerle sağlanır. Filmin öyküsü, bir anlatıda tasvir edilenin ne olduğunu, söylemi ise bunun nasıl yapıldığını gösterir. Filmin üslûbu, sadece olay örgüsü, zaman ve mekân kullanımını değil, tüm sinematografik tekniklerin kullanılış tarzını da içerir (Abisel, 2005: 205-206).

Sözcük, somut bir varlığı gösterdiğinde bile soyut; *görüntü* ise somut bir kavramdır. İki sanat dalındaki dil ve üslûp farklılığını bir örnekle açıklamaya çalışalım. Romanda geçen kedi sözcüğüyle sinemada ortaya konulan kedi görüntüsünü kıyaslayalım. Romancı ya da senaristin

bahsettiği kedi, okurun aklına çeşitli kediler getirir. Roman okuru, kedi imgesini zihninde canlandırır; sinemacıysa imgelemindeki bir kediyi seçerek filmde gösterir. Romancı, okurun aklına belli bir kediyi getirmek isterse büyük, yaşlı, şişman, tekir, sarman gibi sıfatlar kullanır ya da kedi tasvirine girişir. Sinemacı, kedinin kendisini göstererek bunu bir sahnede halleder. Romancı, aynı kediyi sevimli ya da sevimsiz göstermek isterse sıfatlarla yetinmez ve kedinin farklı yönlerinden bahseder. Sinemacıysa kamera açısını ve ışığı ayarlayarak tek görüntüyle kediyi sevimli veya sevimsiz gösterebilir.

Göstergebilim ve *anlambilim* iç içe geçmiş araştırma dallarıdır. Roman, sinemaya uyarlanırken kelimedenden görüntüye geçilir ve yazarın üslubu burada yerini, kullanılan çekim tekniğine bırakır (Calvino, 1997: 6-8). Okuduğu şeyi zihninde şekillendiren sinemacı, kendi üslubu ile yeni bir ürün yaratmış olur.

Sonuç

Filme uyarlanan roman; senarist, yönetmen, yapımcı, oyuncu gibi sinemayla uğraşan kişilerin bakış açısıyla yorumlanmıştır. Roman, sinemacının süzgecinden geçerek gösterildiğinde artık yeni bir üretilimdir. Uyarlama filmin izleyicisi, romanı yönetmenin gözünden izler ve üzerine kendi yorumunu ekler.

Sinema ile edebiyat iki farklı sanat dalıdır ve aralarında basit bir tercüme yapmak mümkün değildir. Yazarın dili ve üslubu kendine özgüdür. Bir hikâyenin eylem dizisini görüntüye yansıtmak mümkündür; ancak üslubun edebî değerini görüntüyle yansıtmak imkânsızdır. Hiçbir görüntü, yazarın seçtiği kelimelerle eşdeğer olamaz ve üslubunu karşılayamaz.

Dil, sanatçının mizacından, dünya görüşünden ve hayat deneyimlerinden etkilenir. Bir eserin aynı kişi tarafından bile ikinci kez aynı şekilde yazılması mümkün değildir. Zaten kendi iç dünyasında değişken bir varlık olan insanın, sürekli değişen çevre koşullarında ürettiği eserler birbirinden farklı olacaktır. Durum böyleyken roman uyarlaması izleyen kişi, romanın edebî değeri hakkında fikir sahibi olamaz ve yazarını tam manasıyla anlayamaz.

Uyarlama, azami özen gösterilerek yapılsa dahi orijinal eser hakkında ölçü değildir. Uyarlama film, romandan bağımsız bir üretim

olarak izlenmelidir. “*Romanda okuduklarımızın hayalimizde canlandırdığı sahneden daha gerçek bir resim olamaz*” (Kale, 2013: 423).

Kaynakça

- Adanır, Oğuz (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yay.
- Aktaş, Şerif (1984). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Birlik Yay.
- Akyürek, Feridun (2004). *Senaryo Yazarı Olmak*. İstanbul: MediaCat Yay.
- Algan, Necla (2001). “Gerçekçi Film Teorisi ve Kracauer” *Evrensel Kültür Dergisi*, (117): 52.
- Asiltürk, Cengiz T. (2006). *Sinemada Şiirsel Anlatım*. İstanbul: Nobel Yay.
- Asiltürk, Cengiz T. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yay.
- Aslanyürek, Semir (2007). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yay.
- Bazin, Andre (2000). *Sinema Nedir?* İstanbul: İzdüşüm Yay.
- Calvino, Italo (1997). “Sinema ve Roman: Anlatı Sorunları” *Kitaplık*, (27): 6-8.
- Chion, Michel (2003). *Bir Senaryo Yazmak*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Demir, Yalçın (1994). *Filmde Zaman ve Mekân*. Eskişehir: Eskişehir Yay.
- Eco, Umberto (2004). *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*. İstanbul: Literatür Yay.
- Felski, Rita (2010). *Edebiyat Ne İşe Yarar?* İstanbul: Metis Eleştiri Yay.
- Forster, Edward Morgan (2001). *Roman Sanatı*. İstanbul: Adam Yay.
- Guiraud, Pierre (1984). *Anlambilim*. Ankara: Kuzey Yay.
- Günay, V. Doğan (2008). “Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*. (ART-E): 14-20.
- Hogburn, Şule Pasin (2013). “Gün’ü Yaşamak” *Family Hug*. (2): 40-41.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge - Taylor & Francis Group.
- Kale, Özlem (2013). *Türk Edebiyatında Sinemaya Uyarlanan Romanlar ve Uyarlama Sorunu*. Doktora tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kayım, Cevahir (2006). “Uyarlama Biçimleri”. *Cinemascope*, (10): 1-3.
- Kıran, Zeynel ve Eziler, Ayşe (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. İstanbul, Seçkin Yay.
- Metz, Christian (1981). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. İzmir: GSF.

Moran, Berna (1982). “Romanda Tıp Olgusu ve Tipin İşlevi”. Ed.: Z. Karabay.Yazko Edebiyat. (24): 15-19.

Moran, Berna (2006). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yay.

Ong, Walter J. (2007). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. İstanbul: Metis Yay.

Öngören, Mahmut Tali (1996). “Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi”. *Varlık*. (1060): 13.

Özakman, Turgut (2004). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*. Ankara: Bilgi Yay.

Sayın, Aylin (1986). *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*. YL tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tepebaşı, Fatih (2012). *Roman İncelemesine Giriş*. Konya: Çizgi Yay.

Türkçe Sözlük (1998). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Wood, James (2010). *Kurmaca Nasıl İşler?* İstanbul: Ayrıntı Yay.

Zimmermann, Hans Dieter (2001). *Yazınsal İletişim*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Halit Refiğ (1934-2009), yönetmen, İstanbul. (Görüşme: 18.11.2008).

KK-2: Giovanni Scognamillo (1929-2016), yazar, sinema tarihçisi, eleştirmen, çevirmen, İstanbul. (Görüşme: 02. 05. 2010).

Müziğin şiirselliği

*Tamer Bektaş**

Giriş

Tüm sanat dallarının birbirleriyle iç içe geçmiş olması, sanatı karmaşık bir organizma olarak karşımıza çıkarır. Bu çerçevede bir sanat eserini daha güzele götüren şeyin ne olduğunu sanat estetiği ve felsefesi anlamında incelemek, bize bu yolda sonsuz bir âlem sunar. Bu âlemin her bir parçasının birbiri ile ilişkide olması, eserin estetik ve sanatsal kavrayışını keşfetmemizde önemli bir rol oynamaktadır. Böylelikle bu kavrayıştaki sezgimiz, dimağımızda yerini bulacak ve bizi estetik zevki tatmakla baş başa bırakacaktır. Böyle bir duyumsamayı kelimeler ve seslerin kusursuz armonisi ile iyi tasarlanmış bir melodide bulmak pekâlâ mümkündür.

Bu çalışma temelde iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde müzik ve edebiyat ilişkisinin yapı taşlarının neler olduğu, literatürde yer alan dünya ve yereldeki örnekleri ile ele alınmıştır. İkinci bölümde ise şarkıcı Hümeýra'nın Yahya Kemal Beyatlı'ya ait *Sessiz Gemi* şiirini, Paul Koulak'ın bestelediği Fransızca bir şarkı olan *Sans Toi Je Suis Seul* şarkısı ile yaptığı aranjman analiz edilerek, edebiyat ve müzik ilişkisine dair çıkarımlar yapılmıştır.

1. Edebiyat ve Müziğin Dili

Yaşamın başladığı en eski dönemlerinden beri müzik varlığını sürdürmektedir. Bu uzun süreçte müzik bir çok dönemdesayırsız toplum ile buluşmuş, her aşamada gelişmiş ve yenilenmiştir. İlk çağlardan beri müzik, toplumlar arasında iletişim, kendini ifade etme, tanımlama yöntemi olarak kendini göstermiştir (Angı, 2013: 61).

* Dr. Öğr. Üyesi, Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, altotamer@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2800-2035

İnsanın fizyolojik olarak düzenli sesler çıkarabilme becerisinin bir milyon yıl öncesine dayanması iddiaları, tarih öncesi müzik enstrümanları ve 3400 yıllık ilk nota tabletleri kalıntıları (URL-1), bize müziğin ne kadar uzun bir değişim ve gelişim dönemi geçirdiğini göstermektedir. Bu süreçte müzik birçok sanat alanını etkilemiş ve onlardan etkilenmiştir. Müziğin yaşamımızın her alanında/anında yanımızda olması, kültürlerarası etkileşim ve iletişimdeki rolü, kadim kültürlerin en önemli kült eserlerini ortaya çıkarması, kapsamının çok geniş olması, onun sadece seslerden ibaret olmadığını, insanlığın kültür ve sanat organlarından biri olduğunu da göstermektedir.

Müzik alanı kendi içinde birçok temel dala ayrılmakta ve hepsinin ayrı ayrı uzmanlık alanları bulunmaktadır. Müzik Yaşamı, Müzik Kültürü, Müzik Sporu, Müzik Sanatı, Müzik Bilimi, Müzik Tekniği/Müzik Teknolojisi ve Müzik Felsefesidir. Bu alanların hepsi müzik kavramının kollarını oluşturan disiplinlerdir. Bu kollar bağımsız fakat birbiri ile destekleyici ilişki içindedirler (Uçan, 2017: 6-7).

Müziğin kendi dalları arasında ilişkisi olduğu gibi güzel sanatların diğer alanlarıyla da ilişkisi vardır. Müzik, resim, edebiyat gibi dallar bir çok kural ve yöntemle sahip sanat alanlarıdır. Ortak amaçları, kullanılan malzemeleri, topluma yansımaları aralarındaki etkileşimi ortaya çıkarmış ve birlikte hareket edebilmişlerdir (Erol, 2002: 53).

Müziğin malzemesi nota; edebiyatın ise sözcüktür. Müzik üzerine yazıldığı hafif nota kağıtları dikkate alınmazsa herhangi bir kütleye sahip değildir. Müziğin icrası notaları okuma ve seslendirme olarak iki aşamada tamamlanabilmektedir. Edebiyat da tıpkı müzikte olduğu gibi okuma eylemi ile gerçekleşir (Sazyek, 2013: 1128).

Tüm sanat dallarının birbirileri ile etkileşim içinde olduğu ve sanat ürünlerinin karmaşık bir etkileşim zinciri ile ortaya çıktığı söylenebilir. Müziğin havada uçan sesler ile soyut bir kavram olarak karşımıza çıkması, müziğin sanat dalları içinde gizemli bir noktada olduğunu gösterir.

Arthur Schopenhauer diğer sanatlar arasında müziği en üstte tutarak ona verdiği rolü en üste taşır ve müziğe ontolojik olarak katarsis görevi

verir. Schopenhauer müziği yapısal özelliği ve metafizik karakteri ile tüm sanat dalları arasında değer ve önem sırasında en üste taşır (URL-2).

Müzik dilinin motif, cümle, müzikalite, ritim, artikülasyon, nüans gibi kendine ait bir çok dinamiği vardır. Tüm bu yapı taşlarının bir araya gelmesi ile oluşan müzik, kusursuz bir uyum ile ortaya çıkar. Bu oluşum süreci içinde de besteciyi bir çok zorluk bekler. Bestecinin müziğin yanı sıra edebiyat yönüyle de güçlü olması gerekir. Onun görevi kullanılan dilin yapısını kavramak, şiirin derinliğini anlamak, onun kendine ait tınısını keşfetmek ve bu tınıyı müzikte de yakalamak, büyük bir sabırla fikirlerin olgunlaşmasını sağlamaktır. Bu süreçte ortaya çıkan kurallar besteciyi elbette sınırlayacaktır fakat bu zorlayıcı süreç besteciyi ustalığa taşır. Nietzscheşiirden *zincirler içinde dans* olarak söz eder. Bir müzik eseri motif, cümle, periyot gibi yapılardan oluşsa da şiirin eklenmesiyle ortaya çıkan kompozisyonun ne derece etkili ve vazgeçilmez olduğunu her defasında ıspatlamaktadır (Kuloğlu ve Gülmemed, 2009: 2-3).

2. Şiir ve Müziğin Dili

Dilin en temel özelliği, bireyler arasında iletişim kurmaktır. Şiir, insana dair en önemli araç olan dilden oluşur. Şiir dili tıpkı müzikte de olduğu gibi topluma, zamana, coğrafyaya göre yapılır ve değişir. Malzemesi dil olan şiir, fikri kendine has anlatımı ile sunan, son derece özel bir türdür. Şiirin ölçünlü dilden uzak, doğallığı kullanarak tamamen kendine has bir dili vardır. Şairin kullandığı dil son derece belirleyicidir. Bazen kitlelere bazen de çok seçici bir kesimde değer bulur (Kıran, 2005: 18).

Edebiyat ve müzik arasındaki ilişki şiir ve müzik arasında daha farklı bir öneme sahiptir. Müzik alanında çok ayrıntılı kurallara dayalı besteleme teknikleri vardır ve kompozisyon, armoni, prozodi gibi bir çok özel alanlara ayrılır. Fakat bir besteciyi besteci yapan şeyin bu kurallara bağlılığı değil, onun kendine has yaratıcı duyusunu keşfetmiş olmasıdır, tıpkı şair gibi. Bir şiirde de şair kendi benzersiz anlatımını yakalar ve bunu dizelere aktarır.

Şiir son derece kendine özel yapısıyla bir formüle ait değildir. Bir formülü olmadığından aktarılabilir değildir. Tamamen yaratıcısının dünyasına aittir. Şiir okunmak ister ve iznini varlığından alır (Korunan, 2011: 114).

Şiirin yapı taşları olan kelimeler, zıtlıklar, ritmik yapılar diğer dinamikler şiirle buluştuğunda anlamları değişir ve şiirsel dönüşüm başlar. Bu süreçte kelimeler *bir başka şeye* dönüşürler. Bu sade dönüşüm kendi özünü bulma yolunda, daha içe daha doğala olan yöndedir. Aslında özünü bulmaktır. Bu eylem şiirin tüm bileşenlerini imgeye dönüştürür. Tüm sanat yapıtlarını şiire dönüştüren, imge olma niteliği ve bu imgelerin seçkin birlikteliğinin dinleyici veya izleyicide uyandırdığı tuhaf güçtür (Korunan, 2011: 114).

Müziğin edebi bir dil olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Müziğin edebiyatla hem müzikal hem de anlamsal olarak mükemmel bir uyum yakalaması mümkündür. Şiirin; giriş, gelişme, sonuç bölümleri, cümlelerin soru cevap, olumlu olumsuz, kelimelerin neşeli kederli, vurgulu vurgusuz, dingin coşkun, kızgın sakin vb... olma durumlarının tamamı müzikte de var olan kavramlardır. Bir nota sakin, coşkulu, dolgun, kızgın, aksanlı, aksansız birçok dinamikle çalınabilir, söylenebilir tıpkı şiirde de olduğu gibi. Tüm bunlara ek olarak prozodi kurallarının da doğru işlendiği bir şiirin, yapısal ve anlamsal olarak nitelikli örneklerinin ortaya çıkması mümkündür.

Bu bağlamda, Yahya Kemal Beyatlı'nın *Sessiz Gemi* şiirinin, şarkıcı Hümeýra tarafından Fransız bir şarkıya yapılan aranjmanını incelemek yerinde olacaktır.

3. “Sessiz Gemi” Şiirinin Analizi

Sessiz Gemi şiirinin alanyazında farklı biçimsel özellikler gösterdiği görülmektedir. Kimi eserlerde şiir alt alta dizeler hâlinde sıralanırken, kimilerinde ise beyitler hâlinde yazılmıştır. Bu yönüyle şiir, 12 dizeden oluşmaktadır. Şiirde noktalama imleri, son derece özenli bir şekilde kullanılmış ve okuyucunun şiiri etkili okumasını sağlayacak ipuçlarını verebilmiştir. Şair, noktalama imlerinin kullanımında bir özgünlük ortaya koyma çabasına girmemiştir. Şiirin son dizelerindeki sözcükler(aa, bb, cc, dd, ee, ff) biçiminde mesnevi nazım şeklini andıran biçimde uyaklı (kafiyeli) olarak oluşturulmuştur. Ses dizimine bakıldığında Aruz vezniyle ve (mef û lü / me fâ î lü / me fâ î lü / fe û lün) kalıbıyla yazıldığı görülmektedir. İçsesteki ahenk şiirin bütününe yönelik bir sadelik, yalınlık ve akışkanlık sağlamaktadır (İşeri ve Demirgüneş, 2008: 506-507).

1. Artık demir almak günü gelmişse zamandan,
2. Meçhule giden bir gemi kalkar bu limandan.
3. Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;
4. Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol.
5. Rıhtımda kalanlar bu seyahatten elemli,
6. Günlerce siyah ufka bakar gözleri nemli.
7. Biçare gönüller. Ne giden son gemidir bu.
8. Hicranlı hayatın ne de son matemidir bu.
9. Dünyada sevilmiş ve seven nafile bekler;
10. Bilmez ki, giden sevgililer dönmeyecekler.
11. Birçok gidenin her biri memnun ki yerinden.
12. Birçok seneler geçti; dönen yok seferinden.

Şiir, hiç yolcusu olmayan,yolcu edenlerin mutsuz olduğu ve meçhule giden bir gemininoluşturduğu karamsar bir atmosferle başlamaktadır. Şiirde kullanılan *biçare gönüller*, *hicranlı hayatın* gibi ad öbekleri ile de şiirin geneline yansıyan bu olumsuzluk hissi desteklenmiştir. Bu olumsuzluklara rağmen yolculuğa gidenlerin yerlerinden memnun olduğu ve bu memnuniyetten dolayı geri dönenin olmadığını belirtilmiştir.

4. “Sessiz Gemi” Şiirinin Aranjmanı Hakkında

Aranjman kelimesi ülkemizde yabancı şarkıların Türkçe olarak yeniden yazılması olarak tanımlanır. Bu nedenle aranjmanlar genellikle Batı müziği bestelerinin sözlerinin değiştirildiği ancak müziğin olduğu gibi muhafaza edildiği eserlerdir (Uslu, 2012: 156, Hava ve Yıldırım, 2016: 19, Ünlü ve Sazak, 2021: 477).

Şiirlerin bestelenmesine ek olarak ülkemizde yabancı şarkıların melodilerinin Türkçe şiir ya da sözlerle uyarlamalarının yapıldığı aranjmanlar döneminde, ülkemize pop müzik alanına çok sayıda bu yolla eserler kazandırılmıştır. Farklı ülkelerin edebiyat ve kültürlerinin kaynaştığı bu dönem, Türk popunun şekillenmesinde ve gelişmesinde çok önemli bir rol oynamıştır.

Kültürlerarası etkileşimler sonucunda insanlar, birçok konuda olduğu gibi müzik alanında da çeşitli izler bırakmışlardır. Buna en iyi örnekler arasında, ülkemiz müziğinde 1960'lara kadar sanatçıların kendi eserlerini bestelemesi ancak 1960'lı yıllardan itibaren diğer ülke sanatçılarının

eserlerini yorumlama çalışmaları yer almaktadır (Ünlü ve Sazak, 2021: 477). Genellikle bu farklılaşmış eserler, sözlerin değiştirilmesiyle ortaya çıkmaktadır.

Bu dönem, çeviribilim açısından ilginç olduğu kadar, söz konusu ürünler toplumbilimsel bulgular açısından da çok ilginç verilere gebe dir. Aranjmanlar dönemini, benzer bir bakış açısından irdeleyen çeşitli çalışmalar mevcuttur (Okyayuz ve Kaya, 2021: 134).

Ülkemizde sayısız aranjman örnekleri arasında yer alan Ajda Pekkan seslendirdiği *Bir Günah Gibi* adlı şarkısının orijinali bestesi Florian Herman’a ait *Hommage-Valse, Opus 21*no’lu bir piyano eseridir (URL-3). Bestesi Marc Aryan’a ait olan *Q’unpeu d’amour* şarkısını, Fecri Ebcioğlu *Eylül’de Gel* sözleriyle uyarlamış ve şarkıcı Alpay seslendirmiştir (URL-4).

Sözleri Yahya Kemal Beyatlı’ya ait *Sessiz Gemi* şiiri, sahne adı Hüme yra olarak bilinen Fatma Hüme yra Akbay tarafından Fransızcadan Türkçeye uyarlanmıştır. Bu şarkı 1973’de Martine Clemenceau tarafından Eurovision Şarkı Yarışmasında yorumlanmış ve Fransa’ya dördüncülük getirmiştir. Şarkının Fransız bestecisi Paul Koulak, söz yazarı ise Anne Gregory’dir (URL-5). Aslında orijinalinde sözler *SansToiJe Suis Seul* (Sensiz Ben Yalnızım) olarak yazılmıştır (URL-6).

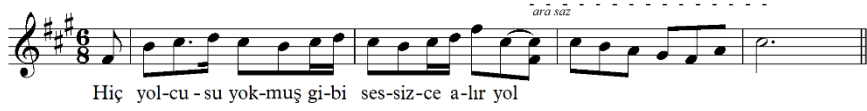
Bu çalışmada aranjmanı yapılan şarkının ilk sözleri ve nakaratının incelenmesi yapılmıştır. Yapılan aranjman gerek prozodi kuralları çerçevesinde gerekse müziğin ruhu ile sözlerin anlamının ne derece örtüştüğü, adeta orijinal bir besteyi aratmadığı, 70’li yılların iyi bir aranjman örneği olarak karşımızda durmaktadır. Söz konusu eser, tarafımca notaya alınmıştır.

Bestenin geneline hâkim olan duygunun, şiirin anlamıyla örtüştüğü görülmektedir. Aranjmanı yapan Hüme yra 6/8’lik ölçü sisteminde orta ağır tempoda minör bir tonda duygusal, romantik ve dramatiktir eser seçmiştir. Türkçe sözlerin şarkının genel atmosferini destekleyerek, Hüme yra’nın prozodi uyumunu tüm sınırlılıklara rağmen öncelikte tutularak, iyi bir örtüşme yakaladığı söylenebilir.



Şiirin ilk dizesinde şair yolcu için; yaşanan bu zamandan demir alınarak bir yolculuğa başlama zamanının geldiğini belirtmekte ve bunu *artık demir almak günü gelmişse zamandan* gibi muğlak, kederli olabilecek kelimelerle dramatik bir girişle işlediği görülmektedir. Bu bağlamda şarkının orta, pes tonlarda başladığı, prozodinin de kelimelerle iyi derecede örtüştüğü görülmüştür. Melodinin ilk soru cümlesi, IV. derece akorunun temel sesi olan Si sesinde tam kalış ile tamamlanmaktadır. Bu kalışı destekleyen ara saz bölümü yine aynı akorun beşlisinde yarım kalış yaparak gelecek olan ezgiye yön vermiş ve *meçhule giden* şeklinde başlayan cevap cümlesine zemin hazırlamıştır. Aranjmanda *zamandan* kelimesi melodinin en tiz yerine denk gelerek vurgulu hale gelmiştir.

İlk iki cümleliğin li-man-dan, za-man-dan şeklinde bitmesi prozodinin de melodide doğru yakalandığını göstermektedir. IV. derece akoru boyunca



devam eden tüm melodi, son hecede (li-man-dan), I. derece (tonik) akoruna bağlanarak Plagal Kadans (IV-I) oluşturmuştur. Melodinin, tonik (temel) akorun beşlisi olan Do# sesinde yarım kalış yaparak, kendinden sonraki melodinin gelişini hazırladığı söylenebilir.

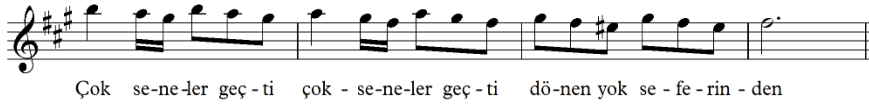


Meçhul kelimesi cümleye muğlak bir anlam verdiğinden dolayı yine birinci dizedeki benzer duyguyu desteklemektedir. Bu tını etkisinin devam etmesi, ilk porteye benzer bir taklit ile süregeldiği ve böylelikle de kafiyeli kelimelerin prozodi yönünden örtüştüğü görülmüştür. Hemen akabinde gelen ara saz melodisinin, yine tonik akorunun beşlisinde yarım kalış yaparak, bestecinin yeni cümleliğin gelişine yön vermesi düşüncesi ile kullandığı düşünülebilir.

Şiirin üçüncü dizesinde hem söz hem de melodik olarak, genel atmosferin bozulmadığı görülmektedir. Besteci şiirin birinci dizesinde olduğu gibi, yine 14 heceli olan üçüncü dizenin birebir aynısını müzikal olarak taklit etmiştir.



Şiirin 14 hecelik ikinci dizesi yine 14 hecelik dördüncü dizesinde de ezginin tekrar ettiği görülmektedir. *Nede bir kol* melodisinde Fa#minör tonunun VII. (sansıbl) derecesini kullanılarak gelecek olan dominant akorunu hazırladığı görülmektedir. *Kol* kelimesine denk gelen Sol sesi dominant akoru ile altı vuruş boyunca (iki ölçü) ısrarla şarkının nakarat bölümünü hazırlamıştır. Buradaki *kol* kelimesi söylenirken vokalde bu kelimenin 6 vuruş uzaması, şarkı söyleme tekniği açısından hem rahat bir ağız pozisyonunda söylemek, hem de müzikal dinamiklerdeki çıkışı verebilmek açısından en uygun yerde olduğu görülmektedir. Bu iki ölçülü hazırlayış boyunca da ara saz melodisinde duyduğumuz farklı ritmik motiflerin ve eş güdümündeki yaylı motiflerinin tırmanışının, nakaratın gelişini kaçınılmaz hale getirdiği görülmektedir. Artık melodinin ve armoninin tırmanışı ile şiirin ana fikrinin işlenme zamanının geldiğini en iyi şekilde duyulmaktadır.



Şiirin bütünsel yapısına bakıldığında tüm şiir bu anlamı vurguladığı için, bestede nakarat olarak bu cümlelerin seçildiği görülmektedir. Melodinin bir oktav tizleşerek en yoğun olduğu yerde, şiirin de ana fikri yansıtılmıştır. Çok sade bir motifle uzun seslerde forte ve aksanlı kalıplarda yoğun ve hacimli bir vokal tonu ile Hümeyra yorumunda tansiyonu en üst düzeye taşıdığı görülmüştür. Nakarat kısmında hem şiirde hem de melodide anlamsal yapının tamamen örtüştüğünü söylemek mümkündür.

Artık şiirin son sözü olan ve anlamın tam olarak pekiştirildiği cümlede, *birçok seneler geçti dönen yok seferinden* dizesinin, şiirin nihai bitişi olarak yazıldığı görülmektedir. Aranjmanda burada hece sayılarını 6/8'lik ölçü sistemine doğru sayıda aktarabilmek amacıyla *çok seneler geçti* kelime öbeğini iki kez tekrarlanmıştır (ikileme). Ayrıca anlamın da rastlantısal ya da tercihen ikileme ile pekiştirilmiş olabileceği düşünülebilir. Bestecinin şarkının son cümlesinde birinci ölçüde IV. derece akoruna, melodide cümlelerin en tiz sesi olan si sesini kullanarak başladığı

görülmektedir. İkinci ölçüde motifin bir ses, pes tondan *sekvans* (taklit) yaparak üçüncü ölçüde V. derece (dominant) akoruna gitmiş ve oradan da I. derece (tonik) akoruna çözüldüğü görülmüştür. Böylece I-IV-V-I dereceleri kullanılarak Tam Kadans yapılmış, melodi de tonik akorunun temel sesine gidilerek tam kalış yapmış ve bitiş hissinin güçlü bir duyuşla verildiği görülmüştür. Bu bölüme Hümeýra'nın şiirin son dizesini yerleştirmesi, müzik ve sözlerin bir kez daha çok iyi uyumlandığını göstermektedir.

Sonuç

Edebiyat eserlerinin bestelenmesi sanatlararasılık kavrayışının zaten doğal bir sonucudur. Bu olguya ek olarak farklı bir dil ve kültürden bir şarkıya Türkçe bir şiirin adapte (aranjman) edilmesi, şiir ve müzik ilişkisi bakımından önümüze farklı bir perspektif açmıştır.

Yahya Kemal Beyatlı'ya ait *Sessiz Gemi* şiiri aranjman döneminin en dikkat çeken şarkılardan biridir. Bir aranjmanda sözler ve melodi aynı anda yazılmadığı için aranjmanı yapan sanatçı, birçok sınırlama ve zorlukla baş etmek zorunda kalmıştır. Şarkıcı Hümeýra'nın aranjmanında şarkının tınısı ile şiirin uyandırdığı duygunun ne derece iyi örtüştüğü, prozodi kurallarının ne derece titizlikle uygulandığı, müzikal dinamiklerin solist tarafından da güçlü bir şekilde duyurulması ile müziğin ve sözlerin çok iyi kaynaştığı bir eser olarak kendini göstermiştir. Şiir ve müzik aranjman yöntemiyle yüzlerce şarkıda buluşmuş ve yeni anlayışlar kazandırmıştır. Bu anlayış sadece müzik-şiir buluşması değil aynı zamanda toplumların değer yargılarını, müzik ve edebiyat kültürlerini, yaşayışlarını da sentez eden kültürler ve sanatlararası bir paylaşım platformu olmuştur.

Bu çalışma ile sanatlararasılık kavramında farklı bir yöntemle karşımıza çıkan *Sessiz Gemi* şiirinin edebi incelemesi yapılmış, şarkısı da başarılı bir aranjman örneği olarak değerlendirilmiştir.

Kaynakça

Angı, Çiğdem Eda (2013). “Müzik Kavramı ve Türkiye’de Dinlenen Bazı Müzik Türleri.” *İdil Dergisi*, 2(10):59-81.

Bilge, F. Zeynep (2021). “Edebiyat ve Müziğin Kesişim Noktası: Literatüroper.” *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(24):645-656.

Erol, Ali (2002). “Şiir ve Musiki.” *İlmi Araştırmalar*. 0(14). 53-60.

Hava, Zeynep Yılmaz ve Yıldırım, Ezgi (2016). “Aranjman InTurkey: The Lyricist as Translator.” *International Journal of Media CultureandLiterature*, 2(3):25-40.

İşeri, Kamil; Demirgüneş, Sercan (2008). “Sessiz Gemi Şiirinin Anlambilimsel / Göstergibilimsel İncelenmesi.” *Turkish Studies*, 3(4):499-513.

Kıran, Ayşe (Eziler) (2005). “Şiir Çözümlemesi Dilbilimsel Yöntemler ve Araçlar.” *Türkbilig*, 10:17-33.

Korunan, Okday (2011). “Şiir ve Anlam.” *Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of SocialSciences*, 5:102-108.

Kuloğlu, Ünüshan ve Gülmemed, Süreyya (2009). *Tarihsel Süreç İçinde Türkiye’de Müzik ve Edebiyat İlişkisi*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi. Ankara.

Okyayuz, Şirin ve Kaya, Mümtaz (2021). “Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziğinin Oluşumunda Fransızcadan Çevrilen Şarkılarda ‘Yerli ve Millî Aşk’a Dair.” *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 0(30). 133-150.

Sazyek, Hakan (2013). “Edebiyat Niçin İnsansız Olamaz?” *Turkish Studies*, 8(8):1127-1139.

Uçan, Ali (2017). Türkiye’de Müzik Araştırmalarına Genel Bir Bakış ve KKKÜ I. Ulusal Müzik Araştırmaları Öğrenci Kurultayı, 5.

Uslu, Recep (2012). “Müzik Terimlerindeki Karmaşanın Akademik Çalışmalara Yansıması: Orijinal, Nazire, Çeşitleme, Varyant, Aranjman, Cover, İcra.” *İdil Dergisi*, 1(2): 144-165.

Ünlü, Begüm ve Sazak, Nilgün (2021). “Fransız ve Yunan Müziği Özelinde Türkiye’de Aranjman Şarkıların Araştırılması.” *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 9(123): 475-487.

İnternet Kaynakları

URL-1: (e.t. 22.11.2022). <https://listelist.com/muzik-nasil-ortaya-cikti/>

URL-2: (e.t. 22.11.2022). <https://www.izdiham.com/muzik-ve-edebiyat-iliskisi/>

URL-3: (e.t. 22.11.2022). https://www.youtube.com/watch?v=_EY9CbEUBCs

URL-4: (e.t. 22.11.2022). <https://www.youtube.com/watch?v=vmwmBBEtG-E>

URL-5: (e.t. 22.11.2022). https://tr.wikipedia.org/wiki/Sans_toi

URL-6: (e.t. 22.11.2022). <https://lyricstranslate.com/tr/sans-toi-je-suis-seul-sensiz-ben-yalnizim.html>

URL-7: (e.t. 22.11.2022). <https://www.youtube.com/watch?v=f5LdCVe608o>

URL-9: (e.t. 22.11.2022). <https://www.youtube.com/watch?v=f5LdCVe608o>

İki anekdot ve bir temenni: Kesişimlerin tasarımı bağlamında moda ve sanat

*Şakir Özüdoğru**

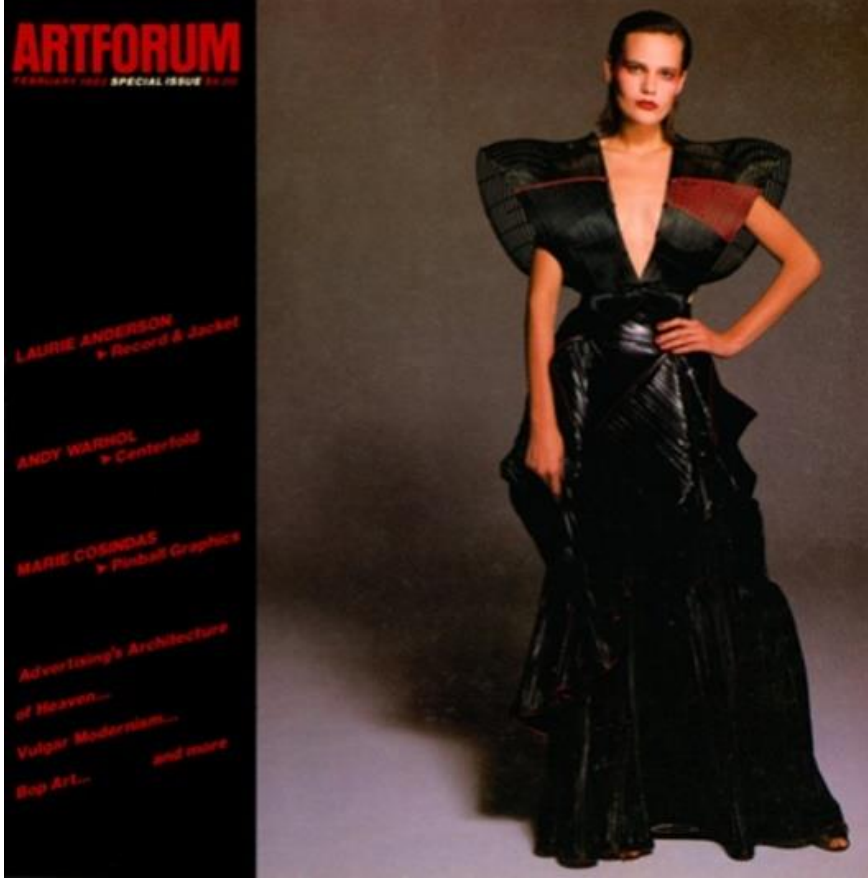
Giriş: Moda ve Sanat İlişkisine Bir Bakış

Moda ve sanat tarihsel süreç içerisinde birçok noktada kesişmiş, kimi zaman birbirinden ayırt edilemez biçimde ortaya çıkmıştır. Bu kesişimleri kimi eleştirmenler modanın sanattan paye kapma girişimi olarak yorumlamış; kimileri ise yüceltmıştır. Özellikle, 1980’lerde Kültürel Çalışmaların yükselişe geçmesiyle birlikte moda da bir alan olarak öne çıkmış, üniversitelerde moda çalışmaları kürsüleri kurulmuştur (Kawamura, 2016). Bununla birlikte, Rei Kawakubo, Issey Miyake, Martin Margiela gibi tasarımcılar işlevin ötesine geçen ve birer sanat nesnesi olarak tanımlanan kavramsal giysiler üretmeye başlamışlardır. Dünyaca ünlü *Art Forum* dergisi, 1982 Şubat’ında moda tasarımcısı Issey Miyake’nin bir giysisini kapak olarak kullanmıştır (Görsel 1). Bu durum, dönemin eleştirmenlerini tekrar “Moda, sanat mıdır?” ya da “Moda, sanat olarak değerlendirilebilir mi?” sorusunu sormaya yöneltmiştir (Kubler, 2014). Modanın sanat çatısı altına girebileceğini savunan eleştirmenlerin dayanağı Miyake’nin çalışmasının ve buna benzer üretimlerin ticari olandan uzaklaşarak modern sanatın malzemeye dönme ve malzemenin performansını sorgulaması ilkesiyle uyum içinde olduğudur (Svendsen, 2008).

Diğer yandan modanın gelip geçiciliği, moda ürünleri üretenlerin ticari bir alanda da faaliyet göstermesi, üretimlerin işlevden uzaklaşsa da markalar için birer tanıtım materyali olmaktan öteye geçememesi ise modanın sanat çatısı altında değerlendirilmesi konusunda sanat

*Dr. Öğr. Üyesi., Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, şakiro@eskisehir.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5451-1971

eleştirmenlerinin büyük bir bölümünü kuşkuya düşürmüştür. Buna karşın, moda sanat dünyasında kapladığı alanı hızla genişletmiş ve hatırı sayılır müzelerin modern ve güncel sanat departmanlarında kendine yer edinmiştir.



Görsel 1. Art Forum dergisinin Şubat 1982 yılı Şubat ayı sayısı kapağı (Url1)

Modanın sanat olup olmadığı ya da sanat olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorusu, akademik bir tartışmanın konusu olmak için 1980'leri beklemek zorunda kalmıştır. Ancak soru moda tasarımcılarının gündelik yaşantısında ilk moda tasarımcısı olarak anılan Charles F. Worth'tan bu yana yer etmiş, moda tasarımcıları kendilerini terzilerden ayırmak ve yaptıkları işi zanaat alanından daha yukarıda konumlandırmak için yüzyıl boyunca mücadele etmiştir. Buradan yola çıkarak bu çalışmanın

temel argümanının şu olduğu söylenebilir: Moda tasarımcıları, dünyanın en prestijli moda örgütü olan *Haute Couture Sendikası*'nın (*Chambre Syndicale de la Couture, des Confectionneurs et des Tailleur pour Dame*) Paris'te kurulmasıyla, moda sosyoloğu Yuniya Kawamura'nın (2016) tabiriyle, kurumsallaşmış modern moda sistemi ortaya çıktığından beri, kendilerini diğer zanaatkârlardan ve zanaatla ilgili işlerden ayırmak için çeşitli stratejiler kullanmış ve kullanmaktadırlar. Bu argümanı değerlendirirken dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, kanımca, moda ve giyim arasındaki farkları kavrayabilmektir. Aşağıdaki tabloda moda ve giyim arasındaki farklar sunulmuştur (Tablo 1).

Moda	Giyim
Sembolik	Maddi
Dokunulamaz/Soyut	Dokunulabilir/Somut
Sosyal işlev	Fiziksel işlev
Kültürel ve sosyal	İhtiyaç

Tablo 1. Moda ve giyim arasındaki farklar Kawamura'dan yola çıkarak yazar tarafından tablolastırılmıştır (Kawamura, 2016).

Tabloya göre, moda; sembolik dolayısıyla uzlaşma dayalı bir olgu ya da süreç iken, giyim maddidir. Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki, moda maddi ya da dokunabilir/görülebilir bir nesne değil soyut bir olgudur; buna karşın giyim, nesne ya da nesneler olarak karşımıza çıkar, dolayısıyla somuttur. Modanın uzlaşma dayalı olmasından da anlaşılabileceği gibi sosyal bir işlevi (statü göstermek, cinsiyetleri işaretlemek, sınıf ayrımlarını belirtmek, zevkleri imlemek vb.) varken giyimin, çoğunlukla, fiziksel bir işlevi (iklim koşullarından korunmak vb.) vardır. Yine, moda kültürel ve sosyal bir arenada hareket ederken ve modanın var olması için belirli bir kültürel yapı ve sosyal etkileşim gerekirken, giyim ihtiyaçtan doğar. Bununla birlikte, Kawamura (2016) modern toplumlarda modadan bahsedebilmemiz için bir moda sisteminin var olması gerektiğinden söz eder.

Moda sistemi terimini tanımlamak için birçok araştırmacı tarafından farklı tanımlar önerilmiştir ancak Kawamura'nın (2016) tanımı bu tanımların birçoğunu birleştirerek yorumlaması bakımından önemlidir.

Yazara göre, kurumsallaşmış modern bir moda sistemi dört temel alanda faaliyet gösteren aktörlerin varlığını ve eşgüdümünü gerektirmektedir. Bu alanlar; üretim, tüketim, mesleki örgütlenme ve medyadır. Kurumsallaşmış modern moda sistemi üretim alanında görece bağımsızlığını kazanmış üreticileri gerektirmektedir. Tüketim alanında ise moda ürünlerine talep oluşturan ve bu ürünlere katı kısıtlamalar olmadan erişim sağlayabilen tüketicilerin olması gerekmektedir. Mesleki örgütlenme alanında da üreticileri bir araya getiren, alana giriş şartlarını belirleyen, üyelerinin haklarını ve mesleğin itibarını koruyan bir örgütün varlığı önemlidir. Son olarak ise, üreticiler ve tüketiciler arasında bir köprü işlevi gören, bağımsız üreticileri özgür tüketiciler ile birleştiren bir medya ağının yani moda basınının varlığı bu sistem için şarttır (Kawamura, 2016). Söz konusu şartların tümünün sağlandığı dönem ise 19. yüzyılın ikinci yarısına denk gelmektedir.

Yukarıda anlatılanların ışığında, bu çalışmadaki amaç; tarihsel süreç içerisinde, moda tasarımının ortaya çıktığı ve meşru bir disiplin olarak ayakta kalmaya çalıştığı dönemde vuku bulan iki olguyu ele alarak Türkiye’de moda çalışmalarının zenginleşmesi adına geleceğe dair bir temennide bulunmaktadır. Bu olgulardan ilki, daha önce de sözü edildiği üzere, ilk moda tasarımcısı olarak anılan Worth’un kendini bu mertebeye konumlandırmak için verdiği mücadele iken, diğeri onun varisi Paul Poiret’nin Amerika Birleşik Devletler’inde karşılaştığı seri üretim çılgınlığına verdiği tepki ve bunun dönemin modern sanat dünyası ile kesişimi olacaktır. Çalışmada, bu olgulardan yola çıkılarak 20. yüzyılda modanın izlediği rotanın hızlı bir okuması yapılmış ve günümüz şartlarında ülkemizde bir moda müzesinin kurulmasının elzemliğinden söz açılmıştır.

1. Olgu Bir: Charles Frederick Worth ve Alan Meselesi

İlk olgu; terziliğe bambaşka bir bakış açısı getiren, *haute couture*’ün kurucusu olarak anılan ve günün moda sistemini kökten değiştiren (Rosenbaum, 2010: 126; Cole, 2011: 174; Neto, 2019: 289) İngiliz bir iş adamı, Charles Frederick Worth hakkındadır. Valerie Steele’ye göre (2005: 186) *haute couture*, kıyafetlerin müşterilere özel olarak çalışıldığı terzilik sistemidir. 19. yüzyıl Parisi’nde moda tasarımcılarının özgün üretimlerine dayanan özel bir sisteme dönüşmüştür. Bu sistem içinde terziler, tasarımlarının uluslararası arenada fikri mülkiyetlerini koruma hakkına

sahip olmakta ve böylece terzilikten bir sanatçı konumuna yükselmektedirler.

Charles F. Worth, 1825 yılında hukukla uğraşan bir babanın oğlu olarak dünyaya gelir ve babasının servetini kumarda kaybetmesi sonucu, bir süre Londra’da tekstil işinde çalışmasının ardından 1846’da Paris’e göç eder. İngiltere’de çalıştığı tekstil firmasının Paris’teki bağlantıları sayesinde Worth, bir kumaş üreticisinde iş bulur ve burada kumaşları tanıtmak için çeşitli giysi tasarımları yapar. 1851’de *Exposition Universelle*’e gönderilen bir tasarımının ödül almasıyla çalıştığı firma ile birlikte uluslararası bir ün kazanır (de Marly, 1990). Worth, yatırımcı Otto Bobergh ortaklığında 1858 yılında kendi modaevini açar. Bundan bir yıl sonra da dönemin imparatoru 3. Napolyon’un eşi Eugenie’e giysiler tasarlamasıyla saray çevresinde kendine yer edinerek Paris sosyetesindeki kadınları giydirmeye başlar (Rosenbaum, 2010: 126; Cole, 2011: 175).

Worth, giysi biçimlerinden giysi tanıtımlarına dönemin moda dünyasına birçok yenilik sunar. Daha önceleri müşterilerin talepleri ile şekillendirilen iş sürecini tersine çevirmiş ve kadınların giyeceği giysileri o tasarlamaya, kadınları da tasarladığı giysileri giymeye ikna etmeye başlamıştır (Neto, 2019: 288). Daha önceki usta terzilerden ve terzilik müessesesinden Worth’u ayıran, modern moda sistemine dolayısıyla da moda tasarımcısına işaret eden temel fark burada yatmaktadır. Worth, farklı giysi bileşenlerini ve kumaşlarını bir araya getirerek giysi çeşitlemeleri üretmekte, müşterilerine özgün tasarımlar sunmaktadır (Coleman, 1989). Böylece, varlıklı müşterilerinin kendilerini farklı kılma dürtüsünü (Bkz. Simmel, 2003) karşılamaktadır.

Worth, koleksiyon sunumunda da bir öncüdür ve günümüzde moda defilesi olarak bilinen giysi koleksiyonu gösterimlerini canlı mankenler kullanarak, düzenli aralıklarla yapan ilk moda tasarımcısıdır. Worth’un canlı model kullanımı, 1851 yılında evlendiği eşi Marie Augustine Vernet’nin üstünde tasarımlarını sergilemesiyle başlar. Vernet’nin üstünde sergilediği kumaşların müşterilerin ilgisini daha çok çektiğini fark eden Worth (de Marly, 1990; Breward, 2003), giysilerden öteye giderek eşinin tüm görünümünü tasarımları ile uyumlu bir hale getirerek onu canlı bir mankene dönüştürür (Neto, 2019: 288). Aynı zamanda Worth, moda pazarlamasında içmimarlığının önemini kavramış, modaevini alalade bir

dükkanansa müşterilerinin hayal dünyasına açılan bir kapı olarak tasarlamıştır. Onun mağazasında üst sınıflara ait bir etkinlik ortamı hakimdir. Pencerele karartılmış, ortam loş ışıklarla aydınlatılmıştır. Dev aynalar karşısında müşteriler kendilerini giysiyi giyecekleri ortamda, gözler onların üzerinde iken hayal edebilmektedir (Milbank, 1985).

Yukarıda anılan yeniliklerin yanında, Worth'un moda dünyasına tanıttığı yeniliklerden bir tanesi de bugün artık hepimizin aşinası olduğu giysi etiketleridir. Moda tasarımcıları kendilerini topluma birer sanatçı olarak sunarlarken, tasarladıkları kıyafetleri de birer sanat nesnesine dönüştürmek için ellerinden geleni yapmışlardır. Worth'un bu konudaki stratejisi giysilerine, günümüzde marka etiketleri olarak bilinen, üzerinde isminin ve modaevinin adresinin yazdığı etiketler eklemek olmuştur. Böylece tasarımcı ürettiği giysileri diğer giysilerden ayırmış, onlara bir sanatçının dokunuşunu eklemiştir (Görsel 2).

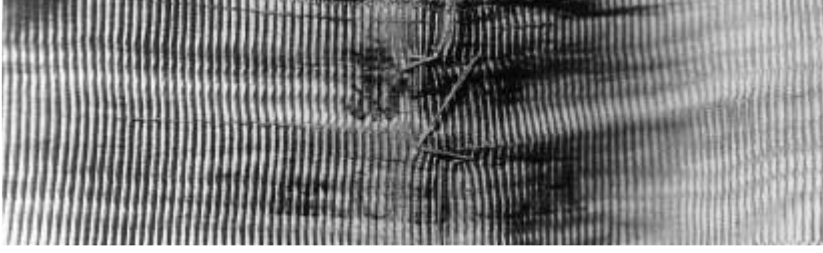


Görsel 2. Worth'un orijinal etiketi (Troy, 2003: 25)

Markaların ürünlerinin üstüne marka isimlerini gösteren etiketler yerleştirmeye başlaması 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında gündeme gelmeye başlamıştır. Marka etiketlerinin bir işlevi üreticilerin ürünlerinin diğer ürünler arasında farklılaşmasını sağlamakken diğer bir işlevi de fikri mülkiyete işaret etmektir (Trachtenberg, 1982). Etiket bir yandan aynı üründen pazarda birden fazla olduğunu göstermektedir ancak bir modaevinin etiketi bunun yanında pazardaki tüm kopyalara yaratıcı bir bireyin imzasını da eklemekte böylece ikili bir işlev görmektedir. Etiket, ürünü bir yandan pazardaki diğer ürünlerden ayırırken, diğer yandan ona sihirli bir etki katmaktadır. Bourdieu ve Delsaut'a (1975: 21) göre, bir nesneyi sanat eserine dönüştüren şey, sanatçının o nesneye eklenen imzasıdır. Bir terzi de giysiye imzasını ekleyerek sanatçıdan farklı bir şey yapmamaktadır.

Kültür tarihçisi Walter Benjamin (1993), *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* isimli makalesinde klasik sanat yapıtının *aura* terimi ile karşıladığı özel bir atmosferi olduğundan bahseder. Sanat yapıtının *aurası* biricik ve tek oluşundan mülhemdir. Klasik sanat yapıtı belirli bir zamanda, belirli bir sanatçı tarafından üretilmiş olup tek bir yerde bulunmaktadır. Bu açıdan bir benzeri yoktur. Benjamin, klasik sanat yapıtının bu özelliğini kült nesnesi olmasıyla açıklar. Yazar, fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkmasından sonra sanat yapıtının *aurasının* dağıldığını, artık biricik ve tek olma özelliğini yitirdiğini iddia eder. Ona göre, yeni toplumun sanat yapıtı tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilabilen fotoğraf ve sinema gibi sanat yapıtılarıdır. Aynı zamanda yeniden üretilabilen sanat yapıtıları modern toplumların kitleleşme eğilimine denk düşmekte, kitlelerden oluşan pazara sürülebilmektedir. *Haute couture* için de benzer bir süreç söz konusudur. Tasarımcı ilk başta özel bir müşteri için onun beden ölçütlerine uygun, sadece ona göre bir kıyafet tasarlamaktadır. Müşteriye özel olarak üretilmiş bu kıyafet biricik ve tektir; ancak moda tasarımcısı seri üretim ürünleri ile rekabete girmeye başladığı anda özel üretilmiş kıyafetleri ufak değişikliklerle, Worth'un örneğinde ekleme ve çıkarmalar yani çeşitlemelerle, pazara sunmaktadır.

Bu bağlamda Worth'un kıyafetlerini etiketlemesi birçok seri üretimle üretilmiş kopya ürünün bulunduğu pazarda kendi ürünlerini onlardan ayırmasını, onlara Benjamin'in klasik sanat yapıtına atfettiği özel bir atmosfer, bir *aura* kazandırmasını sağlamıştır. Worth'un etiketi tüketiciye sanki şöyle seslenmektedir: “*Ben buradaydım, bu kıyafeti ben düşündüm, ben tasarladım, bu kıyafete dokundum*”. Böylece kıyafetlerine eklediği etiketler sayesinde Worth, sanat dünyasından ödünç aldığı sanatçı kimliğiyle onlara birer sanat nesnesi değeri vermiştir. Yani, Worth sunduğu kaliteye ek olarak kendi özgün dokunuşunu da böylelikle müşterisine sunmaktadır (Geczy ve Karaminas, 2013: 7). Pazardaki diğer ürünlerin yanında WORTH etiketiyle, artık onun kıyafetlerini diğerlerinden ayıran bir *aura* bulunmaktadır. Worth'un etiketlerinin etkisi 1880'lerde onun etiketini kopyalayan birçok firmanın varlığından anlaşılabilmektedir (Troy, 2003) (Görsel 3). Onun tasarladığı giysileri giyen insanlar için “*WORTH*” etiketi bir ayrıcalık ise bu etiketin seri üretimle üretilmiş kopyasını taşıyan insanlar için de en azından Worth'un kalitesinin bilgisine sahip olmak bir ayrıcalık olmuştur.



Görsel 3. Kopya bir Worth etiketi (Troy, 2003: 25)

Bu etkiyi ihtiştamlı şovlarla ve çok az sayıda üretilip fahiş fiyatlara satılan *haute couture* giysiler ile moda devi markalar sürdürmektedir ancak bir farkla ki onlar bu etkiyi alt markalara, aksesuar ve kozmetik ürünlerine yayarak kullanmaktadırlar (Lipovetsky, 1994). Bu bağlamda, yüksek moda ya da *haute couture* tüketimi sadece nesnelerle sınırlı değildir; bu aynı zamanda lüks moda imajlarını tüketmek anlamına da gelmektedir (Elzingre, 1996: 46). İhtiştamlı şovlar artık bu imajları canlı tutmak ve popüler kültürde yaygınlaştırmak için birer araç haline gelmiştir. Yüksek moda markaları *haute couture* üretimleri ile bu imajları canlı tutarken bir yandan da yayılım markaları ile daha geniş kitleler tarafından erişilebilir ürünler üzerinde bu imajları satmaktadır. Bu bakımdan etiket günümüzde yüksek moda ve popüler modayı birleştirmekte, *haute couture*'ün sembolik değerini kitle pazarına sunmaktadır (Rocamara, 2002: 348).

Moda tasarımcıları kendi kişisel görünimleri ile de kendilerini sanatçı olarak lanse etme eğiliminde olmuşlardır. Worth, işinde başarılı olduktan sonra bir zanaatkâr değil kadınları giydiren bir sanatçı olduğunu iddia etmiş ve güzel sanatların standartlarını ve ilkelerini giysilerinde devam ettirdiğine onu takip eden kitleleri inandırmaya çalışmıştır (Crane, 2003; Neto, 2019: 288). Doucet'nin yanında çalışan genç bir iş adamı iken çekilen bir fotoğrafı (Görsel 4) ile kendi işinde başarıyı yakaladığı 1892 yılından sonra sanatçıları ve döneminin ünlü kişilerini fotoğraflayan Félix Nadar tarafından çekilen bir fotoğrafının (Görsel 5) karşılaştırılması Worth'un iş adamı kimliğinden sanatçı kimliğine nasıl geçtiğinin bir göstergesidir.

Birinci fotoğrafta Worth takım elbiseleri içinde bir ofiste poz vermektedir. Bu karede monoton, tekdüze renklerde ve düz kesimli bir takım elbise içinde, kameraya odaklanarak döneminin olabildiğine sıradan

bir burjuva iş adamı görüntüsündedir. İkinci fotoğrafta ise kravat yerine bağladığı fuları, kadife beresi ve bol ceketiyle Nadar'ın stüdyosunda oto portresini yapan bir sanatçı gibi durmaktadır. Giysi sözsüz iletişimin bir parçası olup, insanlar giyimleri aracılığıyla da mesaj iletirler. Hatta bazı sosyal bilimciler giyim kodları olmadan medenileşen dünyada sosyal etkileşimin imkânsız olacağını iddia etmektedir (Evenson, 2010: 54). A. Jones göre (1995) sanatçılar burjuvazinin gündelik iş kıyafetinden kendilerini farklılaştırmak için iki çeşit giyim kodu kullanmışlardır. Bunlardan biri süslü, aristokrasi giyimine özenen ve her zaman düzenli ve özenli olan *dandy* giyim kodları, ikincisi ise işçi ya da köle kıyafetinin giyim kodlarıdır. Worth'un iki fotoğrafı, sıradan bir burjuva iş adamından *dandy* giyim kodlarını kullanan bir sanatçıya geçişi göstermektedir.



Görsel 4. Worth'un genç bir iş adamı iken çekilen fotoğrafı (Troy, 2003: 29)



Görsel 5. Worth'un bir kariyer edindikten sonra Felix Nadar tarafından çekilen fotoğrafı (Troy, 2003: 30)

Worth, onunla yapılan söyleşilerde günlerini müzelerde sergilenen tablolarındaki giysileri etüt etmekle geçirdiğini ve giysi üretmenin bir sanat olduğunu, kendisinin de müzelerdeki tabloları kumaşlarla yaptığını söyleyerek bir zanaatkardan öte bir sanatçı kimliğine sahip olduğunu vurgulamıştır (Crane, 2003; Troy, 2003). Bu söylem, Worth'un kendi giyim-kuşam ve postüründe de -deyim yerindeyse- beden bulur.

2. Olgu İki: Paul Poiret ve Seri Üretimle Kişiyi Özel Üretim Arasında Sanatçı ve Zanaatkâr

Worth, 1895 yılında hayata veda etmiş, şirketin başına oğulları geçmiş ancak Worth'un moda dünyasındaki ününü Worth için gündelik kıyafetler tasarlayan, Worth'un çırağı diyebileceğimiz bir tasarımcı Paul Poiret [1879-1944] devralmıştır. Poiret, gerek giyim alışkanlıklarına getirdiği yeniliklerle, gerek döneminin sanat dünyasına yakınlığı ile gerekse de tasarladığı kıyafetlerin tanıtımında kullandığı ve sonradan bütün moda tasarımcılarının izleyeceği yolu belirlediği yöntemleriyle günümüzde de moda tasarımcıları için ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

Poiret, kişisel görünümüyle kendini bir sanatçı olarak sunma taktiğinde Worth'dan da ileri gider ve Avrupa ve Rusya seyahatlerini çeşitli kostümler ve koreografilerle doldurduğu birer şova dönüştürür. Poiret'de tasarımın artık bir etkinlik pazarlamasına dönüştüğünü görürüz. Evinde verdiği, dönemin ünlü karakterleriyle dolup taşan kostüm partileri de bu izlemini güçlendirmektedir. Poiret de Worth gibi, 1913'teki bir söyleşisinde şöyle söyler.

“Ben ticari değilim. Kadınlar bana seçkin bir ressama portrelerini yaptırmaya gider gibi bir elbise yaptırmak için geliyorlar. Ben bir sanatçiyim, terzi değil” (Troy, 2003).

Poiret ile ilgili anekdota gelecek olursak, Worth'un giysi etiketinden ve etkisinden yukarıda bahsedilmiştir. Bu etiket her ne kadar büyümlü bir etki yaratsa da aslında bir gereklilikten ortaya çıkmıştır. Worth'un tasarımları Amerika'ya ve Avrupa'ya satılmaya başlandıktan sonra söz konusu tasarımların birçok taklidi yapılmaya başlanmıştır. Bu da günümüzde de hala büyük ve çözümünü bulamadığımız fikri mülkiyet sorununa işaret eder. *Haute Couture Sendikası*'nın kurulmasının nedenlerinden biri de fikri mülkiyeti koruma çabasıdır. Sendikanın Worth'tan başlayarak yöneticilerinin ulusal ve uluslararası düzeyde bu konuda binlerce sayfaya varan yazışmaları mevcuttur.

Poiret ile ilgili anekdot hem bu yazışmalara hem de Nancy J. Troy'un (2013) kaleme aldığı anlatıya dayanmaktadır: Poiret, 1913 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Birleşik Devletler'i ilk kez ziyaret eder ve oradaki seri üretim ve tüketim çılgınlığından çok etkilenir. Amerikalı üreticilerin giysilerini kopyalamaması için birçok girişimde bulunan Poiret ve diğer Fransız modaevleri, işin gerçeğı, pek başarılı olamazlar. Amerikan yaşam tarzından etkilenen Poiret, muazzam bir fikir geliştirir. 1916 yılında, Amerika'da basılan *Vogue* dergisinde “*Sadece Amerikan kadınları*” için başlıklı koleksiyonunu tanıtacak, bu koleksiyondaki giysilere sahip olmak isteyen kadınlar ise anlaşmalı noktalara giderek bu giysileri diktirebileceklerdir. Aslında bu, ilk lisans anlaşmalarından da biridir. Böylece, tüketici hem sanatçının imzası olan bir giysi almış olacak hem de seri üretilmiş olsa da kopya olmayan, uygun fiyatlı bir ürün edinmiş olacaktır.

Buradaki gerilimi anlamlandırma yollarından biri başka bir alandan, modern sanatın kurucularından birinin yaşamından gelen ve günümüz sanat dünyasında da hala etkisini sürdüren bir deneyimi anlamlandırmaya çalışmaktan geçer. Amerika'nın seri üretim ve tüketim dünyasından derinlemesine etkilenen sadece Poiret değildir. Post-empresyonizmden, Dadaizme ve Fütürizme birçok sanat akımında eserler veren ve eserleri kavramsal sanatın ilk örnekleri arasında da gösterilen Marcel Duchamp 1915 yılında Birinci Dünya Savaşı nedeniyle Amerika'ya göç eder. Duchamp, birçok kişi tarafından 1917 yılında R. Mutt imzası ile Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun sergisine yerleştirdiği *Şelale* isimli pisuarı ile tanınır. *Şelale*, sanatçının iddiasına göre, seri üretilmiş bir nesnenin sanatçı tarafından seçilerek imzalanması sonucu bir sanat eserine dönüşmüştür (Antmen, 2008) ve yine günümüzde devam eden özgünlük/biriciklik/sanatçı dehası-yeteneği gibi pek çok soru ve sorunu gündeme getirmiştir (Bürger, 2003).

Duchamp'ın pek bilinmeyen ama ilk yaptığı hazır nesnelerden biri, 1915 yılında atölyesine astığı *Kırık bir kolun öncesinde* isimli kar küreme küreğidir (Troy, 2013). Sanatçının, ortaöğrenimini gördüğü yıllarda Fransa milli eğitim müfredatına resim dersinin ilk kez yerleştirildiği yıllardır. Ancak, bugün bizim bildiğimiz ya da anladığımız anlamda öğrencilerin yaratıcılığını ve görsel duyarlılığını arttırmaya yönelik olan resim dersinden biraz farklı bir resim dersidir bu. Fransa'nın seri üretimde rakip ülkelerden geri kaldığı ve imalat sanayini güçlendirmeye çalıştığı bir dönemde teknik çizime odaklanan ve sanayi için nitelikli eleman yetiştirmeyi önceleyen bir resim dersi. Bu derste de ilk çizilen nesneler, Amerikalı Duchamp uzmanı Nespit'e göre (1986: 53), kim bilir belki görece kolay olduğundan, bahçe ekipmanlarıdır.

Nespit'in seri üretim nesnesine yönelttiği bu dikkat, Poiret'nin yöntemini özetler gibidir. Poiret; seri üretim için hazırladığı kıyafetleri, Worth'un etiketi gibi, sanatçı kimliğini kullanıp kendi imzasını ekleyerek onlara bir *aura* sağlamış, sanat nesnesi kategorisine yerleştirmiştir. Duchamp önceden üretilen bir nesneyi alıp biricik kılarak, Poiret ise seri olarak üretilecek bir nesneyi sanatsal bir *auraya* bürüyerek yapmıştır bunu. Troy'un (2003: 303) belirttiği gibi, bu yeniden üretim nesneleri "*orijinalliğin modernist kurgularını ve sanatsal imtiyazları korumaktadır*

ancak seri üretimin modern gerçeklerini ve tüketici taleplerini de tanımaktadırlar”.

Tartışma ve Bir Öneri

Bu makalenin, tartışma kısmında, bu iki olgunun ışığında, seri üretim nesnesi-sanat/tasarım nesnesi ve fikri mülkiyet kavramları arasındaki kesişimler için bir sorgulama perspektifi bırakarak günümüze yaklaşmak istiyorum. 2. Dünya Savaşı’ndan sonra dünya giderek hızlanan ve karmaşılaşan, küreselliğin daha çok hissedildiğı bir hal almış olup, küreselleşme günümüzde sosyal teorinin ve yan dallarının ister bu olguyu savunsunlar ister reddetsinler, ilgilenmek zorunda olduğı bir olgu haline gelmiştir (Bauman, 2012). Bazıları içinde bulunduğumuz dönemi postmodern dönem, bazıları bilgi çağı, bazıları küresel kapitalizm çağı ya da akışkan modernizm gibi birçok farklı adlandırmayla tanımlamaktadır. Moda alanından bu duruma bakıldığında ise karşımıza çıkan tablo, 2. Dünya Savaşı’na kadar moda dünyasının hâkimi olan Paris’in *diktatörlüğünün* (Dotson, 1972) New York, Milano, Londra gibi yeni moda kentleri ile tehdit edilmiş olmasıdır (Kawamura, 2016). Bunların yanında üretim teknolojilerinin gelişmesiyle hazır giyim (Lipovetsky, 1994) ve ardından 1980’lerde hızlı moda egemenliğini ilan etmiştir (Buzzo ve Abreu, 2019).

Bu, ticari ve sosyo-politik anlatıyı yedeğimize alıp, moda ve sanatın kesişen topografyalarına dönersek; uluslararası pazarın daha zorlu hale gelmesi firmaları holdingleşmeye, tasarımcıları ise yeni stratejiler geliştirmeye itmiştir (Crane, 2003). Söz konusu yeni stratejiler, nicelik bakımından öncesinde çok daha az rastlanmakla beraber, birçoğumuzun neden üretildiğini sorguladığı ve çoğunlukla gündelik hayatta *“Bunları giyenleri görmüyoruz ki”* dediğı avangart moda ve postmodern moda stratejilerini içermektedir. Markalar bir yandan farklılaşmak ve farklarını sunabilmek için kıyasıya bir rekabet yürütürken, tüketiciler de farklı ve yenilikçi kimliklerini çevrelerine ve dünyanın geri kalanına sunabilmek için bir rekabet yürütmektedirler. Bu rekabetin içinde bir yandan da moda tasarımcıları kendi farklarını sunabilmek ve görünür olabilmek için birbirileri ile yarış halindedirler. Diana Crane’den (2003) yola çıkarak bu rekabeti şu şekilde ifade edebiliriz: Yerleşik/belirli bir üne sahip tasarımcılar holdinglere ait markaların klasik çizgilerindeki tasarımlarını

sürdürürken, genç tasarımcıların piyasada kendilerine yer açması için çok daha yenilikçi ve yaratıcı olması ve bu özelliklerini gösterebilmeleri gerekir. Ama bu durum genellikle yerleşik tasarımcıların onları taklit etmeye başlamasına ya da genç tasarımcıların büyük firmalar tarafından işe alınmasına kadar sürmektedir.

Yerleşik tasarımcılar, yeni tasarımcıları taklit etmeye başladıklarında yeni tasarımcılar farklılaşmanın ve kendini göstermenin başka bir yolunu bulmak zorunda kalmakta, holdingler tarafından işe alındıklarında ise pek azı holdinglere ait markaların klasikleşmiş çizgilerine kendilerine ait unsurlar ekleyebilmektedir. Bu önerme, kanımca, endüstrinin kendine özgü iç dinamiklerini göz ardı ettiğimizde üzerine düşünülmeyi hak eden bir önermedir. Bununla beraber, burada bir görünürlük stratejisi olarak okuduğumuz bu süreç hâlihazırda pek çok kentin, *Büyük Dörtlü* (Godart, 2014) olarak anılan Paris, New York, Milano ve Londra'nın yanında moda kenti unvanını alabilmek için devam eden bir rekabete tutuşmasıyla iyice hareketlenmiştir (Özüdoğru, 2019).

Günümüzde pek çok kent, moda kenti haline gelmeye çalışmakta, bunun için kent planlamacıları, yerel yönetimler, endüstriler, tasarımcılar ve kent sakinleri ile ortak projeler geliştirilmektedir. Bu projeler, modanın salt ticari yanından ziyade içerik, form ve malzeme ilişkisini sorgulayan sofistike etkinliklere dönüşmektedir (Bkz. Özüdoğru, 2012). Bu çalışmanın konusu özelinde, tartışmanın başladığı yere, *ArtForum* gibi saygın bir sanat dergisinin 1982 yılında Issey Miyake'nin bir tasarımını kapak yapmasına dönmekte fayda var. Bu olayla birlikte, başta değinildiği gibi, sanat kuramcılar arasında modanın sanat sayılıp sayılamayacağına dair bir tartışma patlak vermişti.

Bir tarafta, modanın modern sanatın yöntemlerini kullandığını iddia ederek modanın yanında taraf tutanlar, bir yanda modanın doğrudan tüketimle ilişkili olmasından dolayı modayı günah keçisi yapanlar yer almaktaydı. Ancak bu süreç içinde de moda zaten dünyaca ünlü moda dergisi *Vogue*'un ünlü editörlerinden Diana Vreeland'ın Birleşik Devletler'deki sergileri, Victoria & Albert Museum'un küratörü de la Haye'nin İngiltere'deki çabaları ve Valerie Steele'nin Birleşik Devletler'deki kavramsal etkinlikleri ile saygın kurumlara girmiş; Armani, Versace, Dior gibi markaların milyon dolarlık sponsorluklarla saygın

kurumlarda retrospektifler düzenlemesi başka bir tartışmayı körüklemişti (Melchoir, 2014). Worth ve Poiret örneklerinde görünen, moda tasarımcısının kendini zanaatkârdan ayırma girişimleri artık kentlerin ve ülkelerin lokomotif endüstrilerinden biri olan tekstil ve hazır giyim endüstrisini bir sektör olarak salt ticari olandan ayırmanın ve ona bir *aura* kazandırmanın bir yolu olarak kullanılmaktadır.

Bugün biz, moda defilesinin bir performans sanatına ya da gösterişli, teatral bir şova dönüştüğü (Duggan, 2001); müzelerin modayı izleyici ya da müşteri çekmek için bir görünürlük aracı olarak kullandığı (Taylor, 2005); kent tasarımcılarının kentin modayla da anılması için çabaladıkları (Martinez, 2007) ancak bunun yanında moda ürünleri satan mağazaların birer galeri estetiğine büründüğü (Anderson vd., 2010) bir dönemdeyiz. Ve yine en baştaki önermemize dönersek, Worth ve Poiret örneğinde olduğu gibi, sanat-moda ve tüketim arasındaki kesişimlerin şans eseri yakalanan kesişimlerden ziyade tasarlanan, tesir gücü öngörülen ve teşvik edilen kesişimler olduğunu söyleyebiliriz. Belki, modada markalaşmanın hatta ülke markalaşmasının bir aracı da giysiler, tarzlar tasarlamının yanında coğrafyaların zengin kültürel ve doğal miraslarını yaratıcı endüstrilerin kesişimlerinde tasarlamak, bir kesişim tasarımcısı olmaktadır.

Moda özelinde bu kesişimleri ayakları yere basan bir biçimde tasarlayabilmek için bir temenni ile bitirmek gerekirse, bu temenni de şüphesiz Türkiye'nin zengin ve çok kültürlü kültürel mirasını temsil edecek bir tekstil ve moda müzesinin merkezi olarak kurulması olacaktır. Yöresel çeşitlilikleri sergileme ve tanıtmaya faaliyetlerini üstlenecek bölgesel müzecilik faaliyetlerinin zenginleştirilmesi de kuşkusuz, tasarım ile ilgili tüm disiplinlerin buralardan beslenebilmesine katkı sunacaktır.

Kaynakça

Anderson, Stacy, Nobbs, Karinna, Wigley, Stephan M. ve Larsen, Ewa (2010). "Collaborative Space: An Exploration of the Form and Fuction of Fashion Designer and Architect Partnerships." *SCAN-Journal of Media Arts Culture*, 7(2).

Antmen, Ahu (2008). *20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yay.

Bauman, Zygmunt (2012). *Küreselleşme*. İstanbul: Ayrıntı.

Benjamin, Walter (1993). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Bourdieu, Pierre ve Delsaut, Yvette (1975). “Le Couturier et sa Griffe: Contribution à une Théorie de la Magie.” *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1(1): 7-36.

Breward, Christopher (2003). *Fashion*. Oxford: Oxford University Press.

Buzzo, Aline ve Abreu, José Maria (2019). “Fast Fashion, Fashion Brands & Sustainable Consumption.” *Fast Fashion, Fashion Brands & Sustainable Consumption*. Ed: Subramanian Senthilkannan Muthu. Singapore: Springer, 1-17.

Bürger, Peter (2003). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yay.

Cole, Daniel James (2011). “Heritage and Innovation: Charles Frederick Worth, John Redfern, and the Dawn of Modern Fashion.” *Fashion & Luxury: Between Heritage and Innovation: The 13th Annual Conference for the International Foundation of Fashion Technology Institutes* (Paris, 11-14.04.2011). Paris, Institut Français de la Mode (IFM), 173-181.

Coleman, Elizabeth Ann (1989). *The Opulent Era: Fashions of Worth, Doucet and Pingat*. New York: The Brooklyn Museum.

Crane, Diana (2003). *Moda ve Gündemleri*. İstanbul: Ayrıntı.

De Marly, Diana (1990). *Father of Haute Couture – Worth*. Londra: Holmes & Meir.

Dotson, Dorothy (1972). *A Challenge to French Fashion Dictatorship*. YL Tezi. Kansa: Kansas State Teachers College of Emporia.

Duggan, Ginger Gregg (2001). “The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art.” *Fashion Theory*, 5(3): 243-270.

Elzingre, Martine (1996). *Femmes Habillées*. Paris: Austral.

Evenson, Sandra Lee (2010). “Dressand Identity.” *Encyclopedia of World Dress and Fashion: Global Perspectives*. Ed: Joanne B. Eicher ve Phyllis G. Tortora. Oxford: Oxford University Press, 52-58.

Geczy, Adam ve Karaminas, Vicki (2013). “Fashion and Art: Critical Crossovers.” *Fashion and Art*. Ed: Adam Geczy ve Vicki Karaminas. Londra: Bloomsbury Academic.

Godart, Frederic (2014). “The Power Structure of Fashion Industry: Fashion Capitals, Globalization and Creativity.” *International Journal of Fashion Studies*, 1(1): 39-55.

Jones, Amelia (1995). Clothes Make the Man: The Male Artist as a Performative Function. *Oxford Art Journal*, 18(2): 18-32.

Kawamura, Yuniya (2016). *Moda-loji: Moda Çalışmalarına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı.

Kubler, Alison (2014). “Transcending Fashion: Japanese Design and ‘Future Beauty’.” *Art Monthly Australia*, 275: 22-27.

Lipovetsky, Gilles (1994). *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*. New Jersey: Princeton University Press.

Martinez, Javier Gimeno (2007). "Selling Avant-garde: How Antwerp Became a Fashion Capital (1990-2002)." *Urban Studies*, 44(12): 2449-2464.

Melchoir, Marie Riegels (2014). *Fashion and Museums: Theory and Practice*. Londra: Bloomsbury.

Milbank, Caroline Rennolds (1985). *Couture*. New York: Steward, Tabori & Chang, Inc.

Nesbit, Molly (1986). Ready-made Originals: The Duchamp Model. *October*, 37: 53-64.

Neto, Maria J. P. (2019). "Charles Frederick Worth and the Birth of Haute Couture: Fashion Design and Textile Renewal in the times of Conspicuous Consumption." *The International Conference on Textiles, Identity and Innovation* (Lizbon, 2-4.11.2017). Londra, CRC Press, 287-293.

Özüdoğru, Şakir (2012). "Belçika Modasının Yükselişinde Sanatsallaştırma Kavramının Rolü." *Akdeniz Sanat*, 4(7): 163-165.

Özüdoğru, Şakir (2019). *Ulus Markalamada Bir Kültürel İletişim Ortamı Olarak Moda: Kavramsal Bir Model Önerisi*. Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Rocamora, Agnès (2002). "Fields of Fashion: Critical Insights into Bourdieu's Sociology of Culture." *Journal of Consumer Culture*, 2(3): 341-362.

Rosenbaum, Sandra L. (2010). "Dress and Art: Western." *Encyclopedia of World Dress and Fashion: Global Perspectives*. Ed: Joanne B. Eicher ve Phyllis G. Tortora. Oxford: Oxford University Press, 119-132.

Simmel, Georg (2003). *Modern Kültürde Çatışma*. İstanbul: İletişimYay.

Steele, Valerie (2005). *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. New York: Thomson Gale.

Svensen, Lars (2008). "Moda ve Sanat." *Sanat Dünyamız*, 107: 87-109.

Taylor, Melissa (2005). "Culture Transition: Fashion's Cultural Dialogue between Commerce and Art." *Fashion Theory*, 9(4): 445-459.

Trachtenberg, Alan (1982). *The Incorporation of America: Culture and Society in the Gilded Age*. New York: Hill& Wang.

Troy, Nancy J. (2003). *Couture Culture*. Cambridge: The MIT Press.

Url-1: <https://www.artforum.com/print/198202> (e.t. 10.09.2022)

Güzel sanatların ortak dili: Plastik sanatlar ve edebiyat ilişkisi

*Hüseyin Ulus**

Giriş

İlk çağlardan günümüze güzel sanatlar çatısı altında yer edinen sanat dallarının birbiri ile etkileşim içerisinde olduğu ve bu etkileşim sonucu sanatsal bağlamda haz verici ve tatminkâr eserlerin ortaya çıktığı görülmektedir. İlkyaz’a (2011: 1) göre yalnızca gözleri gören ya da kulakları duyan bir kimse ne denli sanat yapabilirse, sanatsalarasılık yaklaşımına kapalı olma durumunun da benzer bir naifliği ve eksikliği beraberinde getirmesi şüphesiz kaçınılmazdır (İlkyaz, 2011: 1). Bu gerekçeden hareketle birbiriyle etkileşim içerisinde bulunamayan sanat dallarının yaratıcı ve üretici edimi elde edebilmeleri pek olası değildir. Dil sanatları ve daha çok görsel sanatlar alanıyla ilgili çalışmaları bulunan ve sanatlararasılık kavramını içselleştirmiş bir sanatçı olan Bedri Rahmi Eyüboğlu da sanatta disiplinlerarasılığın önemini bir mektubunda kendinden bir örnekle şöyle aktarmıştır:

“Benim yazıdan artırdığım resme eklenmiyordu! Bir ana boru tasarla. Ucunda iki musluk var. Ana borudan gelen su ikiye bölünüyor. Tıka bunlardan birini, su bütün hızıyla ötekine yönelir değil mi? Yoooo... Kazın ayağı öyle değil! Öteki musluğa bir damla su gelmesi şöyle dursun berikinin de tadı kaçıyor. Su yerine hava geldiği de oluyor” (Erol, 2009: 22).

Eyüboğlu’nun mektubundan alıntıladığımız bu paragrafta hissedilen duyguların tamamı, ressamın resimlerindeki renkli dizeler ile şiirlerindeki ressamlıkta doğrudan gözlenir. Dolayısıyla yazın ve görsel sanatlar hep bir arada olmuştur.

* Arş. Gör., Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, huseyin.ulus@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8670-9835

Günümüz sanat anlayışının imkân tanıdığı; farklı teknik, yöntem, tema, içerik ve malzemelerin bir arada kullanımı, sanatlararasılığın geçmişte olduğundan çok daha geniş bir perspektife sahip olmasına olanak vermiştir. Çünkü günümüz sanat anlayışında farklı sanat dallarının ortak paydada buluşması, geçmişte olduğu gibi müziğin yalnızca zamansal, edebiyatın yalnızca duyuşsal, resmin ise yüzeysel birer eylem oluşu söylemini yıkmakta ve deyim yerindeyse bunu reddetmektedir. Bu yıkımın en güzel örneğini dönemin avangard sanatçılarından Wassily Kandinsky oluşturmaktadır. Kandinsky *temsili gerçeklikten* koparak sanatlararasılığı eserleri ile iliklerimize kadar hissettiren önemli bir sanatçıdır. Kandinski'nin yaptığı eserler ile sanatlararasılığa örnek oluşturmadaki temel gerekçe, dolaysız olarak ruha taşınan müzik sanatının meydan verdiği içsel imgelerin sanatçının fırçasında bir tınıya dönüşmesinden ve izleyende bir müzik ritmi oluşturmamasından kaynaklanır (Akbaş, 2014: 21).

Kandinski'nin eserleri, tıpkı şiirde olduğu gibi imgeye, imgeleme, çağrışımlara, içsel duygulara, düş gücü ve ahenge dayanır. Şiirde de durum benzer şekildedir. Şairler de tıpkı ressam ve heykeltıraş gibi bünyelerinde barındırdığı yaratıcı güç sayesinde, dış dünyada yer edinen varlıkları ve olayları, işe duygu ve düşüncelerini de katarak teşbih, istişare, mecaz ve pek çok diğer yollar ile imgeleştirir (Geçgel, 2007: 2). Kandinski'nin de yaptığı bundan farklı bir şey değildir. Dönemi için yeni sayılabilecek pek çok deneysel sürece girer, eserini adeta bir şair edasıyla ele alır. Yaptığı çalışmalarda mecaz ve ahenk duygusu hep var olmuştur. Buna örnek olarak *Kompozisyon VII* isimli yağlıboya tablosu gösterilebilir. (Tuval üzeri soyut yağlıboya çalışması, Moskova'daki Tretyakov Galerisi koleksiyonunda yer almaktadır.) Şiir sanatında yer alan ahenk unsurlarından biri olan kelime tekrarı, bu eserde benzer formların farklı biçimlerde kullanımı ile varlık bulur.

Kandinsky'den başka sanatlararasılığa yönelik verilebilecek bir diğer örnek Pablo Picasso'dur. Picasso'nun *Guernica*'sı, mecazi anlatımın en güzel örneklerinden biri olması dolayısıyla plastik sanatlar ve edebiyat ilişkisi açısından önem taşır. 1937 yılında İspanya'nın Bask eyaletinde yaşanan bombalama eyleminden hemen sonra yapımı tamamlanan eser, başlangıçtan sona dek pek çok aşama geçirmiştir. San'a (1979:27-35) göre *Guernica*'nın son halini alana dek geçirdiği süreçler, sanatta ve sanatlararası ilişkide mecazi anlatımın en nitelikli örneklerinden birini

temsil eder. Eserin tam merkezinde bir at, onun yanında ise yalnızca kafası, boynu ve tek kolu görünen, lamba tutan bir insan figürü yer alır. Buradaki at ana mecazı temsil etmektedir. Gerçekte, İspanya'nın Bask eyaletinde faşistler tarafından bombalar altında kalan insanların haykırışından başka bir şey değildir bu temsil. At figürünün hemen solunda yer alan boğa figürü de büyük bir mecazın simgesidir. Korkuyu, vahşeti ve saldırganlığı temsil eden boğa, faşist saldırının kendisidir aslında. Ayaklarının altında yer alan ve tanrıya haykırırcasına tasvir edilen yetişkin figürü ve onun kolları arasında öldüğünü düşündüğümüz bebek ise bu saldırının en gerçekçi sonuçlarından. Sonuç olarak Picasso ne yapacağını planlamakla ve bu plânla ilgili bir genel düşünüyü ile işe başlayıp; sonra kavramları, sembol- imgeleri ve uygun mecazları geliştirerek düzenlemesinin ayrıntılarıyla uğraşmıştır (San, 1979: 30). Eserin tamamına hâkim olan imgeler bütünü, yıkıcı bombardımanın kalıcı izlerini didaktik anlatımdan kaçınarak izleyiciye sunmuştur. Edebiyatıta yer alan biçimsel soyutlamalar, bu eserde yerini biçimsel soyut formlara bırakmıştır. Hem edebiyat hem resim hem de heykel gerçeği olduğu gibi yansıtmaktan ziyade yorumlayarak kendine göre yeni baştan anlamlandırmaz mı? Yukarıda değinilen iki eserde de bahsi geçen yeni baştan anlamlandırma süreci bizzat gözlenmektedir. Edebiyatıta yer edinen imge, imgelem ve mecazı kullanma biçimleri, farklı formlarla yerini almıştır. Çünkü güzel sanatlar alanında birbirinden etkilenmeksizin yaratıcı bir ürünün ortaya konulabilmesi olası değildir.

Tüm bu gerekçelere dayalı olarak, plastik sanatlar ve edebiyatın ortak amaçlarının olduğu, farklı sanat dallarının birbiri ile etkileşim ve iletişim içerisinde oldukları söylenebilir. Bu ortak amaç evrende varlık bulan şeylerin sanatçının bakış açısıyla resme veya yazıya dökülmesidir. Daha açık biçimde, plastik sanatlarda bu amaca ulaşılabilmesi için tasarımdan yararlanılırken edebiyatıta bu süreç olay örgüsünün organize edilmesiyle gerçekleştirilir. Bu ortak amaç plastik sanatlar ile edebiyatın kesişme noktasından başka bir şey değildir.

Plastik Sanatlar ve Dil Sanatları Arasındaki Temel İlişki

Günümüzde sanatçılar üretim süreci kapsamında salt kendi disiplinine ait sınırlar içerisine hapsolmaksızın pek çok sanat disiplinine özgü veriyi, ele aldığı yapıta uygulayabilmektedir. Söz konusu özgürlük sanatlararasılığın yaratıcı kişiye tanıdığı esneklikten kaynaklanır. Şüphesiz

bu esneklik en yoğun plastik sanatlar ile dil sanatları alanında kendini hissettirir. Ancak burada değinilmesi gereken önemli bir husus; plastik sanatlar ile dil sanatları arasındaki ilişkinin bugüne ait yeni bir yaklaşım olmadığı, kökeninin eskilere dayandırıldığıdır. Bahse konu olan ilişkinin – her ne kadar bugün olduğu biçiminden farklı olsa da – ilk insanlara kadar uzandığını söylemek doğru olacaktır. Bunun en eski örnekleri, yazının icadından önce mağara duvarlarına kazınmış olan figüratif formların gelişerek dilsel formlara dönüşmesidir. Yaşadığı mağara ve çevresinde algıladığı şeyleri beyninde görsel birer imgeye dönüştüren insan, bu imgeleri sembollere dönüştürerek sonrasında yazıyı ortaya koymuştur. Bu örneklerin somut bir biçime dönüşmesi ise *Gılgamış Destanı*’na kadar uzanır (Fırat, 2013: 88). Gılgamış Destanı dil sanatları ile plastik sanatlar ilişkisinin en somut örneklerinden biridir. Türk sanat tarihi açısından ise özellikle 1950’lerden sonra İkinci Yeni Şairler’in eserleriyle plastik sanatların dil sanatları üzerindeki gölgesi daha somut biçimde hissedilmeye başlanmıştır (Karataş, 2006: 9). Bu kapsamda akla ilk gelen örneklerden birisi şüphe yok ki Sezai Karakoç ve O’nun *Kanarya*, *Sultanahmet Çeşmesi* ve *Kalorifer* gibi plastik sanatlardan izler taşıyan eserleridir.

Bunlara ek olarak; İlhan Berk, Cemal Süreyya, Engin Turgut, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Metin Eloğlu, Abidin Dino, Etel Adnan gibi hem dil sanatları hem de plastik sanatların bir dalı ile ilgilenen, dolayısıyla sanatlararası ilişkiyi destekleyen ve savunan sanatçılarımız olduğu gibi, sanatlararasılığın sanat disiplinlerinin özüne aykırı olduğunu, sanatlararası yaklaşıma karşıt olduğunu söyleyen sanat insanları da azımsanmayacak sayıdadır. Örneğin dil sanatları ile plastik sanatlar arasındaki etkileşime yönelik olarak Malik Aksel’in yorumu oldukça dikkat çekicidir. Aksel’e göre “*Türk sanatçıları yazın alanında son sınıra vardıkları zaman tekrarın vermiş olduğu bunalım ve bezginlikten kurtulabilmek adına kendilerini resimlerin tılsımlı cazibesine kaptırmışlardır*” (Özgül, 1997: 14). Aksel bu yorumuyla sanatlararasılığa yönelik olarak doğrudan olumsuz bir çıkarımda bulunmasa da onun Türk sanatında işlevselliğin bir sonucu olarak vuku bulduğunu dile getirir. Oysa hem plastik sanatların hem de dil sanatlarının salt amacı güzeli bulma ve insanın yaratıcı gücünü ortaya çıkartma değil midir? Bu durumda dil sanatları ile plastik sanatlar arasında meydana gelen etkileşim ve iletişimin sanatın özüne zarar vermekten ziyade varoluş amacını desteklediği yorumunda bulunmak daha doğru olacaktır. Ancak

unutulmaması gereken bir diğer husus; hiçbir sanat disiplininin birbiri yerine geçemeyeceği, şiir – resim, müzik – şiir vb. gibi oluşumların mümkün olmayacağı ancak birinin diğerine yol gösterebileceği ve onu etkileyebileceğidir (Karataş, 2006: 14). Tüm bu gerekçelere rağmen, Nahit Sırrı ve Orhan Veli gibi isimler de karşı kulvarda yer alan sanat insanlarındandır.

Nahit Sırrı, plastik sanatlar ile dil sanatları etkileşiminden doğan eserlerin melez yapısına mecazi göndermelerde bulunur.

“Yarınki şiir ve edebiyat camiasının birkaç mühim kişisi, ilhamı ele geçirmek adına divan edebiyatçıları kadar başka bir sanat dalından imdat isteyebilir ve aranan imdadı plastik sanatlarda bulabilir (...) söz konusu durum kimi zaman öyle bariz bir şekil alıyor ve alacak ki insan eski koleksiyonları karıştırdığı zannına düşecektir” (Özgül, 1997: 19).

Ancak plastik sanatlar ve dil sanatları birbirinden ayrı uçlarda yer almayan, varoluşsal neden olarak aynı gaye uğruna savaşan, öz olarak birbirine bağlı sanat disiplinleridir. Bunu, şiirden hareketle plastik sanatlara dair eserler veren ya da edebi eserlerinde plastik öğelere yönelik izler barındıran Cihat Burak, Yüksel Arslan, Burhan Uygur, Neş’e Erdek, İsmail Özgür Soğancı gibi sanatçıların eserleri de desteklemektedir.

Besceli’ye (2021: 83) göre plastik sanatlar ile dil sanatları arasındaki sanatlararası ilişki 19. yüzyıldan sonra büyük bir ivme kazanır. Bu hareketliliğin temel kaynağı ise Romantiz döneminde meydana gelen sanatlararasılığa yönelik anlayış farkındalığına bağlanmaktadır (İlgili bölümde ayrıntılı biçimde değinilmiştir.). Bu kapsamda plastik sanatlar ile dil sanatları arasındaki etkileşim Batı sanatı bağlamında incelendiğinde ise yazınsal ürünlerinde plastik sanatlara ait öğeler gözlenen pek çok sanatçıdan bahsedilebilir. Örneğin Claude Lorrain ve Salvatore Rosa’nın eserleri, plastik sanatlar ile dil sanatları etkileşiminden beslenerek yaratılmış, iz bırakan nitelikli çalışmalardandır. Benzer biçimde Donte Gabriel Rosetti de şair ve ressam kimliğinden hareketle ortaya koyduğu eserlerinde resim ve yazın sanatını bir araya getirerek Orta Çağ’ın ruhunu yeni bir yaklaşımla canlandırma amacı gütmüştür (Besceli, 2021).

Rene Magritte de kompozisyonlarında dil sanatlarından doğrudan etkilendiğini ve bu etkileşimin bir sonucu olarak sanatın dile dönüştürülmesi süreciyle ilgilendiğini belirtmektedir. Magritte'in *Ceci n'est Past Une Pipe* (Bu bir pipo değildir) adlı çalışması sınırları yıkma amacı güden, dil sanatlarındaki dizge ile plastik sanatlardaki dizgeyi bütünleştiren söylem ve temsil gücü yüksek sanatlararası bir ürün olarak karşımıza çıkmaktadır. Magritte'in temel gayesi imgeler ve sözcüklerin bir arada bulunuşundan doğan temsiliyeti izleyiciye sunmaktır. "Hiçbir sanat kendi kendisine yetmez, sanatlar arasında içiçelik sanatların özüne, varlığına aykırıdır ve her sanat kendi şartlarına, nispetlerine sadık kalmalıdır" gibi hususlarda ısrarcı bulunanları ve buna benzer pek çok görüşü bir yana bırakıp denilebilir ki; edebiyat ve plastik sanatlar arasında hemen her devirde bir ilişki ve iletişim var olmuştur (Karataş, 2006: 3). Bu ilişki ve iletişim sonucunda da nitelikli ve özgün eserler ortaya konulmuş ve bu sayede kültür sanat dünyasına farklı bir boyut katılmış, sanatlararası ilişki zenginleştirilmiştir. Ötğün'e (2011) göre ortak faaliyetler kapsamında sanatlararası etkileşim sonucu meydana gelen *süreçte*, birbirinin biçim diline açılan sanatların sırtında artık herhangi bir kural, kategori, sınır ve söylem ağırlığı kalmamıştır. Bu sınırsızlık plastik sanatlar ile yazınsal alanı tümüyle daha yakın ve bütünleşik bir duruma getirmiştir.

Peki, bu ortak faaliyet nasıl meydana geliyor? Sanatçı plastik sanatlar ile dil sanatlarından faydalananak nasıl bir yaratıcı sürece giriyor? Bu sorunun cevabı elbette ayrı bir araştırma konusu olacak kadar kapsamlı ve kapsayıcıdır ancak plastik sanatlar görme duyumuz ile beynin ilgili bölümlerine aktardığımız görünür dünyanın işaretlerini, kurulmuş göstergeler ile problematik kılarken, dil sanatları görünmez bir fikir ve duygular alanında keyfi ya da uzlaşıya bağlı simge ve işaretler kullanarak bu süreci yürütür (Besceli, 2021: 1). Plastik sanatlar ile dil sanatları bu bağlam içerisinde birbirinden etkilenecek sanatlararası etkileşim sonucu çok boyutlu ve zengin süreç ve sonuçlar meydana getirir. Bazı araştırmacılar söz konusu sanatlar arasında meydana gelen etkileşim sürecini bir hesaplaşma olarak tanımlamaktadır. Örneğin Besceli'ye (2021: 81) göre dil sanatları ile plastik sanatlar arasındaki ilişki, eğitilmiş görme alışkanlarının bir sonucu olarak sanatçının içinde yaşadığı ortam ile aktif bir hesaplaşmasını içermektedir. Söz konusu hesaplaşma plastik sanatlarda ışık, gölge, desen, form, çizgi, denge vb. gibi unsurları içerirken dil

sanatlarında ölçü, kafiye, redif, aliterasyon, asonans gibi unsurları bünyesinde barındırır. Bunların birlikteliğinden doğan güç ile sanatçı içinde yaşadığı ortam/çevre ile aktif hesaplaşmasını gerçekleştirir. Hesaplaşma olarak adlandırılan mecaz ise yaratım sürecinden başka bir şey değildir. Plastik sanatlar ile dil sanatlarının ortaklaşa yaklaşımının bir sonucu olan bu hesaplaşma, girift bir ilişki de ortaya çıkartmaktadır. Bahse konu olan girift ilişkinin temel çıkış noktası *ekfrasis* kavramına dayandırılmaktadır. Plastik sanatlar ile dil sanatları arasında var olan ilişkinin daha detaylı biçimde açıklanabilmesi ve somutlaştırılabilmesi adına *Ekfrasis* kavramına da değinmenin yararlı olacağı düşünülmektedir. Söz konusu kavram, ilgili sanatlar arasındaki ilişkinin açıklanabilmesi hususunda önemli bir yer işgal etmesi dolayısıyla ayrı bir başlık altında incelenecektir.

Anlamsal Bir Görsellik: Ekfrasis Kavramı ve Sanatlararası Etkileşime Yansıması

Ars Poetica isimli yapıtın içinde geçen *Ut pictura poesis* cümlesi, şiir resme benzer ya da resim de şiire benzer olarak Türkçeye çevirebileceğimiz, dil sanatları ile resim sanatı arasındaki ilişkiyi nitelemesi bakımında önemlidir. *Ars Poetica*’nın yazarı Horatius’un dil sanatları ile plastik sanatlar arasında kurduğu analogi, ekfrasis yani görsel olanın dile gelmesi ile de doğrudan ilişkilidir. Sözedökme olarak çevirebileceğimiz ekfrasis, sanatta göstergelerarası bir iletişim sürecine geçilmesi anlamına gelir. Daha basit bir tanımla; bir görsel sanat eserini yazınsal öğelerden yararlanarak dil sanatlarına katabilme sürecidir. Göz ile gördüğümüz fakat farkına varamadığımız, görünmeyen mesajın algılanmasını da sağlayarak bizlere yalnızca bakmayı değil görmeyi de öğreten, okuyucu ya da dinleyicinin imgeleri daha canlı biçimde deneyimlemesi amacıyla hayal gücünü uyaran bir süreç yaratma eylemidir (Koraltan, 2016: 41). Sanatçı bu süreçler bütününe pek çok öğeden yararlanarak gerçekleştirmektedir. Bu süreçte imge ve imgelem kavramlarının dil sanatları kapsamında temsil bulması söz konusudur.

Ekfrasis kavramı sanatlararasılıkla doğrudan ilişkili bir teknik olarak tanımlanabilir. Bu tanımın temel dayanağı, plastik sanatlara ait bir eserde yer alan imgelerin sözcükler aracılığıyla tasvir edilerek yazın alanında yaşam bulmasıdır. Ekfrasis tekniğine yönelik pek çok çalışması bulunan W. J. T. Mitchell de onu; görsel temsilin sözle temsili, sessiz sanat nesnelerini

seslendirmek, sanat yapıtının retorik tasvirini sunmak, kişiyi, yeri, resmi zihnin gözü önüne getirmeyi amaçlayan sözlü bir tasvir olarak tanımlamaktadır (Mitchell, 2005; akt: Şengül, 2012: 16). Sözlü bir tasvir aracılığıyla yaratıcı, okuyucunun zihninde tamamen yeni ve farklı bir evren oluşmasına olanak tanır. Görsel bir eserden hareketle oluşturulan yeni bir dünyayı temsil eden yazınsal ürün, sanatlararası ilişkinin meyvesinden başka bir şey değildir. Ekfrasis tekniğinden hareketle üretilmiş eserler – ki burada ilk akla gelen Homeros’un *İlyada*’sıdır – okuyucuda konuşan bir resim edası uyandırır (Şengel, 2002: 4). Bu esnada okuyucunun algıladığı fakat ampirik olarak mümkün olmayan konuşan resim imgesi, edebiyat-resim ilişkisinin bir sonucu olan sanatlararası güçten kaynaklanır. Bu gücün kaynağı metaforlara da dayandırılabilir. Çünkü görsel bir eserin yazın alanında görülebilir kılınması gibi zorlu bir iş ancak metaforlar yardımıyla okuyucuya hissettirebilir. Sanatçı mecazlar aracılığıyla ekfrasisi nasıl yaratmaktadır? Bu sorunun yanıtı Homeros’un *İlyada*’sında yer alan bir paragrafta kendini açıkça ele verir.

“koyuldu büyük bir kalkan yapmaya,
dört yanı isli sağlam bir kalkan,
çevresine parlak bir çember attı kalkanın,
ışık saçan on üç katlı bir çember,
gümüştten bir kayığa bağladı kalkanı,
kalkan üst üste bes tabakandandı,
üstüne birçok süsler çizdi, gösterdi ustalığını.
Yeri, göğü, denizi yaptı,
yorulmaz güneşi yaptı, dopdolu dolunayı,
gökyüzünü saran yıldızların hepsini,
Pleiadları, Hyadları, güçlü Orion’u,
hem Araba, hem Ayı denen yıldızı yaptı,
Ayı Orion’a bakar, boyuna yerinde döner,
tek yıldızıdır Okeanos’un sularından pay almayan.
_ki güzel kentini yaptı ölümlü insanların.
Birinde düğünler şöenler,
sokakta yanan çıracıların ışığında,
evlerinden alınıp gezdirilen süslü gelinler.” (Homeros, 2006).

İlyada’nın eserinden alıntılanan bu metinde kalkan üzerinden pek çok imge resmedilmiştir. Bu resmetme süreci, ekfrasis tekniğinin şiiri konuşan bir görsel sanat eserine dönüştürebilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu esnada sanatçı pek çok mecazdan yararlanarak ekfrasisin gücünü daha

da artırmaktadır. Homeros bu pasajına; yeri, göğü, denizleri, okyanusları, düğünü, cenazeyi, yıldızları, güneşi ve daha pek çok kavramı sığdırmış ve okuyucusuna sunmuştur. Dolayısıyla Homeros sessiz olan görsel bir yapıtı şiirinde betimleyerek konuşur kılar, onu yaşatır ve okuyucusuna sunar. Homeros'un İlyada'sında ele aldığı Aşil'in kalkanı aslında cansız bir varlık olup tek amacı ona sahip olan kişiyi savunmak ve korumaktır. Ancak pasajda betimlemesi yapılan kalkan, Homeros'un yaratıcılığından hareketle, mecazi bir anlatımla süslenerek okuyucunun onu yaşaması sağlanmıştır.

Anar'a (2021: 143) göre ekfrasis kavramı Uffizi Galerisi başta olmak üzere Louvre Müzesi, Kutsal Müze, Belvedere Müzesi gibi kurumların açılmasıyla, şairlerin bu müzelere giderek sessiz görsel sanat çalışmalarını görüp bunları dile getirmeleri ile sanat dünyasına yerleşmiştir. Dil sanatları alanında çalışan sanatçıların söz konusu müze ve galerileri ziyaret ederek özgün malzeme arayışları ekfrasis yaklaşımını daha da güçlendirmiştir. Müze ve galerilerde plastik sanatlara ait eserleri gözlemleyen yazın dünyasından sanatçılar, bu eserlerden bazı öge ve elemanları kendi çalışmalarında konuşturma, seslendirme ve tasvir etme amacı gütmüşlerdir. Bu amaç sonucunda da ortaya sanatlararası ilişkiden doğan nitelikli eserler çıkmıştır. Heffernan, müzelerin yazın dünyası için ne tür bir işlev gördüğünü şu paragraflar ile anlatmıştır:

Öncelikle, günümüz ekfrastik şiiri, durumsal bir eklenti konumundan kendine yeter bir bütün haline, destansı süslemeden kendi ayakları üzerinde duran özgün bir edebî eser haline gelerek ekfrasisin değişimini tamamlamıştır... [İkinci olarak] yirminci yüzyıl ekfrasisi kaynağını müzeden alır, ki müzeler dünyevi olan bu çağda şairlerin tapındığı bir ibadethane olmuştur (2004: 137-138).

Heffernan'ın açıklamasından da anlaşılacağı üzere müzeler ekfrastik yazın dünyası için bir kaynak oluşturmuş, adeta ekfrasisi besleyen sanat kurumları haline gelmiştir. Yirminci yüzyılda meydana gelen bu hareketlenme sanatlararası etkileşime büyük bir ivme kazandırmıştır. Müze ve galeri ziyaretlerinde bulunarak eserlerine kaynak oluşturan sanatçılar sesli resim geleneğinin doğuşuna imkân tanımışlardır. Sonuç olarak ekfrasis tekniğinin sanatlararasılık kavramı ile doğrudan ilişkili olduğu, sanatlararasılığı beslediği yorumunda bulunulabilir.

Plastik Sanatlar ve Edebiyatı Buluşturan Sanat Akımları

Sanatlararası yaklaşımı besleyen bir diğer önemli kaynak, hem plastik sanatlar hem de edebiyatı etkilemiş olan sanat akımlarıdır. Sanat akımları, belli bazı siyasal, sosyolojik ve ekonomik olay/olgulara bağlı olarak gelişmiş temel yaklaşım biçimleri olarak tanımlanabilir. Bu bölüm itibarıyla ortak akımlar olarak adlandıracağımız bu yaklaşımların başında rönesans, romantizm, sembolizm, maniyerizm, empresyonizm ve kübizm gibi yaklaşımlar gelmekte olup, bunların plastik sanatlar ile edebiyatı etkileyiş biçimleri ayrı başlıklar halinde özet biçimde sunulacaktır.

Rönesans; Yeniden doğuş olarak tanımlayabileceğimiz rönesans hem edebiyat hem de plastik sanatları etkileyen avangart bir dönemi temsil eder. Rönesans döneminde resim sanatı mükemmeliyetçiliğe dayandırılmaktadır. Plastik sanatlar söz konusu olduğunda kompozisyonda yer alan figürlerde önemli olan oran ve orantıya uyulması, figürlerin ayaklarının yere basıyor oluşudur. Benzer şekilde edebiyatta da bir mükemmeliyetçilik yaklaşımı gözlenir ve mükemmel kadın imgesinin yazın alanında sanatçılar tarafından tasvir edilmeye çalışılır. Bu dönemde hem plastik sanatlar hem de edebiyat alanında işlenen ortak konulardan da söz edilebilir. Bunlara örnek olarak aşk, din, mitoloji, doğal afetler, salgın hastalıklar ve doğa gibi konular hem edebiyat hem de plastik sanatlar alanında ele alınan Rönesans döneminin ortak konu alanlarından yalnızca birkaçıdır. Buna örnek olarak İtalyan ressam Raffaello Sanzio tarafından yapılan *Atina Okulu* isimli yağlıboya tablosu gösterilebilir. Bu eserde temel eleştiri felsefe, din, astroloji ve toplumsal kimlik üzerine kurulmuştur. Rönesans döneminin plastik sanatlarda görülen etkisi bu eser ile daha somut bir hal alır. Bu dönemde insana ve bilgiye verilen değer arttığı için sanatsal formlarda zihinsel geometrik kurgu, oran, ölçü, denge ve simetri önem kazanmış, hacim ve derinlik ön plana çıkarılmıştır (Aydın, 2018: 9).

Pek çok can kaybına neden olan veba salgınına yönelik olarak hem edebiyat hem de plastik sanatlara dönük pek çok eser verildiği görülür. Örneğin Rönesansın en önde gelen sanatçılarından Boccaccio'un yazdığı *Decameron* isimli yapıt veba salgınının karanlık yüzünü betimler. Benzer şekilde Pieter Bruegel'in *Triumph of Death* (1562) isimli yağlıboya tablosu ile Paulus Fürst'ün 1656 yılında yaptığı *Doctor Schanebel von Rom* (1656) isimli gravür çalışması da veba salgını konu alan önemli eserlerdendir.

Dolayısıyla Rönesans döneminde yaşanan sıkıntılar tüm sanat dallarına farklı biçimlerde yansımıştır. Bu yansıma sanatlararası ilişkide önemli bir rol oynamıştır. Dönemin ünlü sanatçılarından Boticelli'ye ait “Venüs’ün Doğuşu” isimli eser de sanatlararası ilişkinin bir çıktısıdır. Boticelli bu eserini, Angelo Polizino’nun Venüs’ün doğuşunu anlattığı şiirden esinlenerek ele almıştır.

Romantizm; Romantizm akımı kilisenin ve monarşinin elinde bulunan otoritesinin ayaklar altına alınmasıyla, klasisizme karşıt olarak ortaya çıkan bir yaklaşım biçimidir. Aslında romantizmin ortaya çıkışı baskı ve kuralcılığın bir sonucu olmuştur. Romantizm akımıyla birlikte klasisizmde yer alan ölçü ve kuralcılık yerini kişisel duygu, heyecan, hayal ve fanteziye bırakmıştır (Kara, 2010: 80). Romantizm döneminde yaratıcı hayal gücü tüm unsurların önünde yer almıştı. Bu nedenle Schlegel, dünyanın bir matematik problemi olmadığını, salt akıl yoluyla kavranmasını mümkün görülme-yen bir sürü sır ve gizemle dolu olduğunu söylüyordu (Krausse, 2005: 56). Dolayısıyla romantizm döneminde sanat eseri iç sesin bir ifadesi olarak konumlandırılır.

Rönesans dönemindeki yaklaşımla kıyaslandığında, sanatlararasılığın bu dönemde daha etkin olduğu, çoğu ressamın – ilk akla gelen örnekler William Blake ve Jhone Ruskin’dir - edebiyatla da ilgilendiği yorumunda bulunulabilir. Dante, Milton, Shakespeare, Goethe, Scott ve Byron gibi önemli yazar ve şairlerin eserlerinde plastik sanatlar ve dil sanatlarının etkileşimi gözlenmektedir. Örneğin Dante’nin *Domenico di Michelino* isimli yağlıboya çalışması sanatçının edebi kişiliğinin plastik sanatlara yansımalarının bir sonucudur. Eser incelendiğinde, yazın alanında kurgulanmış bir kompozisyonun plastik sanatlara uyarlandığı izlenimi uyanır. Çünkü eserdeki anlatım izleyiciye sıralı bir keşif sunar. Bu sıralı keşif plastik sanatların alışık olduğu yaklaşımın çok ötesindedir. Buradan hareketle resim sanatı ile ilgilenen sanatçıların romantizm döneminde yazın dünyasından çokça etkilendiği, eserlerinde bunlara yönelik izler taşıdığı gözlenmektedir. Roamantizmin önemli sanatçılarından olan Delacroix, bu hususta diğer sanatçıların bir adım önünde yer alır. Dönemin yazarlarını eleştirebilecek düzeyde edebiyat bilgisi olan Delacroix, resimlerinde kaynak olarak edebi eserlerden yararlanmıştı (Aydın, 2018: 20). Hatta Shakespeare, Dante, Byron ve Aristo gibi isimlere ait çalışmaların

çevirilerini yapmış olduğu ve bunları çalışmalarında kaynak olarak kullandığı da bilinmektedir (Özmutlu, 2015: 114).

Empresyonizm: 1800’lü yılların sonu ile 1900’lü yılların başına dek sürdüğü tahmin edilen empresyonizm, diğer bir adlandırmayla izlenimcilik; 1870’li yıllarda akademik “Salon Sergisi” jüri üyelerince eserleri kabul edilmeyen bazı sanatçıların – bu sanatçılar arasında Cezanne, Monet, Renior, Degas gibi isimler sayılabilir – kendileri gibi düşünen fikir dostlarıyla birlikte açtıkları bir sergiden doğmuştur (Krausse, 2005: 72). Plastik sanatlar kapsamında varlık bulan ancak sonrasında tüm sanat dallarını da etkileyen empresyonizm, dil sanatlarını da etkisi altına almıştır. Yazar ve şairler de tıpkı ressamalar gibi şiir ve romanlarına resimde yer alan ışık ve görsel ifadeyi katmayı amaçlamışlardır. Hem şair hem de ressamalar dış dünyanın onlarda bıraktığı etkiyi yaratıcılıklarından faydalanarak aktarmayı hedeflemişlerdir. Buna örnek olarak Paul Verlaine’in *Gök Öyle Mavi* şiiri ile Arthur Rimbaud’un *Duyum* isimli şiirleri gösterilebilir. Her iki çalışma da empresyonist şiir geleneğine yönelik nitelikli birer örnektir. Empresyonist sanatçılar şiirlerinde çevrelerinde algıladıkları gerçekliği duygu süzgecinden geçirerek yansıma amacı gütmüşlerdir. Benzer örnekler plastik sanatlar alanından da verilebilir. Empresyonizmin önemli temsilcilerinden Claude Monet ve onun “Gün Doğumu” adlı eseri bahsi geçen duygu süzgecinden geçme durumuna güzel bir örnektir. Monet bu eserinde her gün rastladığımız güneşin doğumu eylemini görünenden çok farklı biçimde ele almıştır. Empresyonizm yaklaşımında da amaçlanan budur. İster dil sanatları olsun ister plastik sanatlar, empresyonist sanatçının gayesi algılanan ya da kurgulanan olayları duygu süzgecinden geçirerek izleyiciye/okuyucuya aktarmaktır.

Sembolizm: Tarihsel olarak çok kısa bir döneme damgasını vurmuş olsa da sembolizm akımı hem plastik sanatlar hem de dil sanatlarını doğrudan etkisi altına almıştır. Bilhassa edebiyat alanında çalışan bazı sanatçılar – bunlar arasında Stéphane Mallarme, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine ve Andre Gide sayılabilir – geleneksel sanatta ruhsal bir derinlik olmadığı fikrini benimseyerek yola çıkmışlardır. Dolayısıyla sanatçılar değişen toplumsal rollerine bir kimlik arayışı içine girmişler ve bu arayış sonucunda tekil bir üslubu olmayan sembolizm ya da simgecilik yaklaşımı ortaya çıkmıştır (Krausse, 2005: 82). Bu sanat yaklaşımında da yaratıcılık ve sanatçının iç dünyasının dışavurumu büyük önem taşır. Ayaydın’a göre

(2017: 708) sembolistler ne toplumsal olaylar ne de din ile ilgilenmişlerdir. Bunun aksine sanatçının bilinçaltında yatan ve aslında var olması mümkün olmayan sıradışı varlık ve nesneler onların temel kaynakları olmuştur. Sembolist yaklaşımda hem dil sanatları hem de plastik sanatlarda dış dünyanın simge ve semboller ile anlatımı önem kazanmıştır. Bahsi geçen simge, motif ve semboller Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé ve Edgar Allan Poe gibi şairlerin çalışmaları ile Gustav Klimt ve Arnold Böcklin gibi sanatçıların resimlerinde bizzat hissedilir. Bu eserlerde motifsel öğelerin verdiği etkiden kaynaklı lirik bir yaklaşım söz konusudur. Sembolist yaklaşımın temel dayanağının lirizm olduğu da söylenebilir.

Sembolist sanatçılar sanatlararası ilişkiye de önem vermişlerdir. Örneğin bu yaklaşımın önemli temsilcilerinden olan Arnold Bocklin'in *Odyseus ve Kalypso* isimli çalışması konusunu Homeros'un *Odyseia* adlı çalışmasından almıştır (Aydın, 2018: 28). Benzer şekilde Mikhail Vrubel de edebi çalışmalardan oldukça fazla etkilenen ressamdır. Yakın arkadaşı Lermintov'un şiirlerinden etkilenerek pek çok çalışma yapan Vrubel, sanatlararası etkileşime güzel bir örnektir. Vrubel'in *The Demon Seated*, *Demon Prostrate* ve *Venice* isimli resimleri sanatlararası etkileşimden doğan çalışmalardır.

Kübizm: Kübizm 1900'lü yılların başı ile 1925'li yıllara kadar bilhassa plastik sanatlar alanını etkilemiş bir sanat yaklaşımıdır. Kübizmin önemli temsilcilerinden olan Picasso, Braque, Matzinger, Gris, Gleizes ve Leger gibi isimler, artık gerçeğin görüldüğü gibi olmadığına inanarak nesneleri parçalıyor, küp, silindir, koni ve küre gibi şekillere indirgeyerek yeniden bir araya getiriyorlardı (Krausse, 2005: 94-95). İzlenimciliğin gelip geçici bir tasvire dayandığını savunan kübist sanatçılar, empresyonizmin bu yaklaşımına başkaldırıyor ve ona bir tepki olarak nesne ve olayların ardında yatan anlama yöneliyorlardı. Karaca'ya (2021: 71) göre kübistler Rönesanstan bu yana süregelen ezbere dayalı olduğunu düşündükleri sanat yaklaşımını yok edip yeni bir biçim ortaya koyma hedefi güdüyorlardı. Kübizmin plastik sanatlar alanında bıraktığı etki dil sanatlarında da hissedilmiştir. Kübizmin edebiyat alanındaki savunucuları eserlerinde geçen olay örgüsünde bir kargaşaya giderler, farklı yerlerde geçen olaylar birlikte, aynı anda gerçekleşiyormuş etkisi uyandırmayı hedeflerler. Kübizmin önemli temsilcilerinden olan Max Jacop'un çalışmaları kübist şiir geleneğine güzel birer örnektir. Max resim sanatıyla ilgilenen, kübizm

akımına yönelik eserler veren ressam ve şair bir kişiliktir. Kübizmin yapıbozumu onun eserlerinde doğrudan doğruya hissedilir. Örneğin Max'ın “Şapka Satıcısı”, “Evlilik” ve “Britanyalı Sarhoş Bir Denizcinin Övünmesi” adlı şiirlerinde bütünün parçalandığı, adeta yapıbozumuna uğratıldığı gözlenir. Eserlerinde hissedilen parçalanma ve dağınıklık kübist yaklaşımın bir sonucudur. Benzer etkiler sanatçının yaptığı resimlerde de gözlenir. Örneğin *Vaches Dans Un Paysage* ve *La Visitation* isimli yağlıboya çalışmalarında da parçalanma ve anlamsal dağınıklığa yönelik işaretler bulunur. Resim ve şiirlerinde benzer öğelere rastlanıyor olması Max'ın sanatlararası etkileşimden yararlandığını da göstermektedir.

Plastik Sanatlar ve Dil Sanatları ile İlgilenen Sanatçılardan Bazı Örnekler

Sanat insanlarının birden fazla sanat dalı ile ilgilenmiş olmaları sanatlararası etkileşimi desteklemekte ve zenginleştirmektedir. Sanatın öyküsü biraz detaylı biçimde incelendiğinde, plastik sanatlar alanında başarısını kanıtlamış olup bunun yanı sıra dil sanatlarına yönelik de eserler veren ya da tam aksini yapan pek çok sanatçının varlığı göze çarpacaktır. Ancak sanatlararası etkileşim dendiğinde akla ilk gelen kişi şüphe yok ki Michelangelo Buonarroti'dir. Michelangelo yaratıcı ve yetkin resim yeteneğinin yanı sıra edebi sanatlara da yatkındır. Her ne kadar kendisini şair olarak tanımlamasa da devasa resimleri, kütesel heykelleri tasarlariken kaleme aldığı pek çok şiir vardır (Kuzu, 2020: 3). Ele aldığı şiirlerin arka planında plastik sanatlara yönelik izler hissedilmektedir. Dolayısıyla resim ve heykellerindeki sağlamlık şiirlerinin temelinde de var olmuştur.

Michelangelo'ya benzer biçimde Goethe de hem edebiyat hem de plastik sanatlar alanında ün kazanmış, kendini kanıtlamış çok yönlü bir sanatçıdır. 1749-1832 yılları arasında yaşamını sürdüren Alman sanatçının varlıklı bir aileden geliyor olması sanatın farklı alanlarında başarı kazanmasının gerekçeleri arasında sayılabilir. Çünkü Goethe kitaplar, resimler ve müzik eşliğinde çocukluğunu geçiren, maddi imkânsızlıklar görmemiş nadir sanatçılardanır. Ekici'ye (2019: 72) göre küçük yaşlardan itibaren babasının isteğiyle özel resim dersleri almaya başlayan Goethe, yetişkinlik evresinde adından söz ettiren çalışmalar yapmayı başarmıştır. Resimleri incelendiğinde ayrıntılı betimlemelere yer verdiği görülürken kimi zaman ise eskiz biçiminde tamamlanan çalışmaları göze çarpar.

Yaşadığı dönemden bugüne 2.500'ün üzerinde resim bırakan Goethe, hayatının merkezine edebiyatı almış olsa da resimden de hiçbir zaman vazgeçmemiştir.

Bir diğer önemli kişilik romantizm akımının Fransız temsilcilerinden olan Victor Hugo'dur. Hugo 1802 ile 1885 yılları arasında yaşamını sürdürmüş olan hem roman, şiir ve diğer yazın sanatları hem de plastik sanatlar kapsamında resimle ilgilenmiş önemli bir sanatçıdır. Ekici'ye (2019: 79) göre Hugo'nun şiir ve resimlerinde çoğunlukla benzer temaları aktardığı gözlenmekte olup, bu ayrıntı onun sanatlararası kurduğu etkileşimi kanıtlamaktadır.

Kurt Schwitters 1887-1948 yılları arasında yaşamış, plastik sanatların neredeyse tüm alanlarında akademik eğitim almış bir sanat insanıdır. Kübizm, sürrealizm, dışavurumculuk gibi akımlardan etkilenmiş olan sanatçı daha çok kolaj çalışmalarıyla ün kazanmıştır. Plastik sanatlar alanında ele aldığı yaratıcı kolaj çalışmalarının dil sanatlarına da yansıdığı gözlenmektedir. Schwitters'ın 1919'da *Der Sturm*'da yayınlanan *Anna Blume* adlı şiiri, birbirinden farklı aşk şiirlerinden dizelerin ve sözcüklerin kolajlanarak oluşturulduğu anlamsız ve yazım kurallarını tanımayan bir Merz şiiri olduğu söylenmektedir (Ekici, 2019: 85-86). Dolayısıyla dadaizmin yıkıcı etkisi Schwitters'ın yalnızca resim anlayışını değil dil sanatlarına yaklaşımını da etkilemiş, geleneksele karşıt yaklaşımını şiirlerinde de hissettirmiştir. Schwitters farklı sanat dalları ile ilgilenmesinin temel gerekçesini kendi cümleleriyle aktararak bunun rastlantısal bir uğraş olmadığını kanıtlamıştır:

Farklı sanat disiplinleri ile meşgul olmak benim için sanatsal bir gereksinimdi. Sebebi, ele aldığım eserlerin ufkunu genişletme arzusundan ziyade, belli bir türün uzmanı değil sanatçı olma çabasıydı. Hedefim, tüm türleri sanatsal bir bütünde birleştirecek bir bütüncül Merz sanat yapısı. Başlangıçta tek tek türleri birleştirdim. Sözcükler ile tümceleri öyle bir biçimde birbirine yapıştırdım ki, ritmik kompozisyonları bir tür çizim yaratıyordu. Diğer taraftan, okunacak cümleler içeren çizimler ile resimleri birbirine yapıştırdım (...) Bunu, türlerarasındaki sınırları ortadan kaldırmak için yaptım (Schwitters, 2015: 160).

Şu ana dek küresel bağlamda incelediğimiz çok yönlü sanatçılarımıza Türk sanatı kapsamında devam edecek olursak akla ilk gelen isimlerden biri şüphe yok ki Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur (1911-1975). Eyüboğlu Türk sanat tarihi kapsamında kendisine önemli bir yer açmış olan çok yönlü, yaratıcı ve üretken bir sanat insanıdır. Sanat yaşamının başlangıcında empresyonizm, kübizm, dışavurumculuk gibi çağdaş sanat akımlarından etkilenmiş, gün geçtikçe bu akımlar ile halk kültürünün, milli sanat yaklaşımlarımızın biçim ve renk dilini kaynaştırarak bir sentez oluşturmayı başarmıştır (Bayramov, 2013: 41). Sanatlararası ilişkinin kültür sanatı beslediği inancı taşıyan Eyüboğlu, bu yaklaşımını hem resim hem de yazın alanında verdiği eserler ile desteklemektedir. Resim ve edebiyatın sanatlararası ilişkisini eserlerine yansıtan Eyüboğlu bu amaç doğrultusunda pek çok çalışma ortaya koymuştur. Bunlara örnek olarak *Yaşadım* adlı eseri gösterilebilir.

D Grubu ve *Yeniler Grubu* isimli sanat topluluklarının öncülerinden, ressam, yazar, film yapımcısı, karikatürist ve şair olan çok yönlü bir kültür adamı, Abidin Dino. Dino 1913-1993 yılları arasında yaşam sürmüş, sanat dünyamızı aydınlatmış, sanatlararası yaklaşım dendiğinde ilk akla gelen isimlerden biri olmuştur. Bunun yegâne gerekçesi hem plastik sanatlar hem dramatik sanatlar hem de dil sanatlarına yönelik çalışmalar yapmasıdır. Üzerinde uzmanlaştığı her sanat dalı Ona bir zenginlik katarken aynı zamanda sanat tarihimize de can suyu olmuştur. Dino, Yaşar Kemal'in *Ağrı Dağı Efsanesi*, Deniz Küstü, Yılanı Öldürseler, Nazım Hikmet'in *Sesini Kaybeden Şehir*, *Bir Ölü Evi*, *Kuvayı Milliye Destanı* isimli yazınsal eserleri görselleştirmiş, bu sayede plastik sanatlar ile edebiyat ilişkisine ivme kazandırmıştır (Kınalı, 2017: 70).

Sanat tarihimiz kapsamında dil sanatları ile plastik sanatlara yönelik eserler veren bir diğer çok yönlü sanatçımız Cihat Burak'tır (1915-1994). Burak resim, seramik, edebiyat ve mimari ile ilgilenmiş, bu alanlarda eserler vermiş üretken bir sanat insanıdır. Hiciv, mizah ve hüznün temalı eserler ele alan Burak, sanatlararası bakış açısının kendisine verdiği güç ile *Köroğlu Destanı*'nı görselleştirmiş ve esere farklı bir boyut katmıştır. Burak'ın plastik sanatlar ile dil sanatları etkileşimine yönelik ortaya koyduğu bir diğer eser *Moby Dick*'dir. Burak Moby Dick'in hem öyküsünü yazmış hem de tuval üzeri yağlıboya çalışmasını yapmıştır.

İkinci Yeni şiir hareketinin öncülerinden olan İlhan Berk (1918-2008), Ahmet Haşım ile Nazım Hikmet'ten çokça etkilenmiş bir sanatçıdır. Hem dil sanatları hem de plastik sanatlara yönelik eserler vermiştir. Ancak sanatsal kişiliğinde dil sanatları daha ağır basmaktadır. Sevinç ve Polat'a (2018: 45) göre önce şair olarak bilinmek isteyen sanatçı, bu yüzden resimlerini de uzun yıllar gün yüzüne çıkarmamış; ama bu arzusunun rağmen resim, sanatçı kimliğinin önemli bir parçasını oluşturmuştur. İyi şiirin çok katmanlı olduğunu düşünen Berk aynı düşünceyi resim sanatı için de benimsemiştir. İlhan Berk resim sanatıyla ilgili düşüncelerini bir çalışmada şu paragraf ile aktarmıştır;

“Ben resmi bilmem, öğrenmek de istemedim hiç. Bir iş varsa resimlerimde bu cahilliğimden. Ben öyle kalmak istiyorum. Ben Pollock gibi bilinçsiz yaratı yolunu seçtim. Elim altından ne çıkacağını hiç bilmem. Yalnız ‘Çıplak’ yapacağımı bilirim. Onu da ben değil elim bilir, ben de bırakırım, o kadar. Resim benim için esindir. Esinle yaparım. Resim yapmak için oturduğumu hiç bilmem. Önümde ne varsa onu kullanırım. (...) En adi defterleri kullanırım yazarken de çizerken de. Kısaca, elim (evet, elim) nereye götürürse oradayım ben.” (Berk, 2014: 170).

1940-1992 yılları arasında yaşamış olan Burhan Uygur, ressam kişiliğinin yanı sıra edebiyat ile de ilgilenmiş, her iki alanda da eserler ortaya koymuştur. Aydın'a (2018: 117) göre Uygur'un sanat yaklaşımını tek bir akımla nitelendirebilmek oldukça güçtür. Uygur'un eserlerinin çoğunun arka planında yatan kaynak şiir dizeleri olmuştur. Bunun yanı sıra Yorgo Seferis'in *Destansı Öykü*, *Üç Kırmızı Güvercin*, *Dönemeç*, Cevat Çapan'ın *Kavafis'ten Kırk Şiir*, Homeros'tan *İlyada*, Ceram'ın *Tanrıların Vatanı Anadolu*, Arthur Rimbaud'nun *Cehennemde Bir Mevsim-İlluminations* ve Louis Aragon'un *Mutlu Aşk Yoktur* isimli çalışmalarında Uygur'un resimlemelerinin bulunduğu bilinmektedir (Ekici, 2019: 132). Aydın'a (2018: 118) göre Uygur'un, Behçet Necatigil'in 1968'de yayımlanan *İki Başına Yürümek* isimli şiir kitabı için kaleme aldığı resimler, sanatçının edebi sanatlar ile plastik sanatlar arasında kurduğu somut ilişkinin bir delili niteliğindedir.

Sonuç

Plastik sanatlar ile dil sanatları arasındaki ilişkinin temeli, gördüğü nesneleri zihninde birer imgeye dönüştürerek mağara duvarlarına kazıyan ve sonrasında yazıyı ortaya koyan ilk insanların tutumuna dayanır. Mağara duvarlarına kazınan resimler başlangıçta birer sembol iken; sonrasında anlamsal bir bütünlük kazanmış ve yazıya dönüşmüştür. Bu dönüşüm plastik sanatlar ile dil sanatları ilişkisinin olanak tanıdığı sanatlararası ilişkiden doğan bir sonuç olarak nitelendirilebilir. Dolayısıyla plastik sanatlar-dil sanatları arasındaki ilişkinin hemen her devirde var olduğu ancak ilk somut örneğinin MÖ 1800'lü yıllarda yazılmış *Gilgames Destanı*'na dayandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Plastik sanatlar ile dil sanatları arasındaki ilişkinin gelişiminde bazı galeri ve müzelerin - Uffizi Galerisi, Louvre Müzesi, Kutsal Müze ve Belvedere Müzesi bu kurumlar arasındadır - faaliyete girmelerinin çok önemli bir gelişme olduğu görülmüştür. Bunun temel gerekçesi ise müze ve galerilere giderek görsel sanat eserlerini inceleyen yazın alanındaki sanatçıların çalışmalarında plastik sanatlar ait öge ve elemanları kullanmaya başlamış olmalarına bağlanmıştır. Tüm bu gelişmelere ek olarak, sanatlararası ilişkinin güçlenmesinde hem edebiyat hem de plastik sanatları etkisi altına alan bazı sanat akımlarının da önem taşıdığı görülmüştür. Bilindiği üzere Rönesans başta olmak üzere romantizm, empresyonizm, sembolizm ve kübizm gibi daha pek çok sanat akımı hem plastik sanatlar hem de dil sanatlarını etkilemiş yaklaşımlardır. Bu dönemler kapsamında şiir ve romanlardan etkilenecek yapılan resimlerin, plastik sanatlardan etkilenecek yazılan şiir ve romanın olduğu anlaşılmıştır. Dolayısıyla belli bazı siyasal, sosyolojik ve ekonomik olay/olgulara bağlı olarak ortaya çıkmış sanat akımlarının sanatlararası ilişkinin ivme kazanmasında önemli rol oynadıkları yorumunda bulunulmuştur.

Son olarak hem dil sanatları ve hem de plastik sanatlar ile ilgilenen, her iki sanat dalına yönelik de eserler ortaya koyan sanatçılar incelenmiştir. Bu bağlamda Michelangelo'nun yaratıcı ve çok boyutlu bir sanat insanı olarak sanatlararasılığı vurgulayan pek çok eser ürettiği anlaşılmıştır. Yapılan incelemeler sonucunda kendisini şair olarak tanımlamasa da devasa resimleri, kütsel heykelleri tasarlarken yazdığı pek çok şiir olduğu ve bu şiirlerin göz ardı edilemeyecek nitelikte çalışmalar olduğu

anlaşılmıştır. Benzer şekilde Goethe'nin de edebi kişiliğinin yanı sıra plastik sanatlara yönelik eserler veren, sanatların birbiriyle etkileşiminin önemine inanan bir kişilik olduğu görülmüştür. Türk sanatı kapsamında ise Abidin Dino, Cihat Burak, Yüksel Arslan, İlhan Berk ve Burhan Uygur gibi isimler ve onların eserleri incelenerek söz konusu sanatçıların sanatlararası ilişkiyi benimseyen, buna yönelik çalışmaları bulunan bireyler oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Yapılan bu çalışma ile plastik sanatlar ve dil sanatları arasındaki ilişkinin uzun bir geçmişe dayandığı fakat günümüzde daha da ivme kazanmış olduğu anlaşılmıştır.

Kaynakça

- Akbaş, Serap (2014). Sessiz müzik, *Yıldız Journal of Art and Design*, 1, (2), 16-25.
- Akengin, Gültekin (2012). “Sanat Dalları Arasında Etkileşim ve Dil”, *Karadeniz Araştırmaları*, 33, (9), 139-146.
- Anar, Turgay (2021). Nâzım Hikmet Şiirinde Ekfrasis, *Selçuk Türkiyat Dergisi*, 5, (53): 137-162e-ISSN 2458-9071.
- Ayaydın, Abdullah (2017). Sembolizm Akımının Geçmiş ve Günümüz Perspektifinde Bir Bakış. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (11) (s. 701-711).
- Aydın, Aysun (2018). 20. Yüzyılda Türkiye’de Edebi Konulu Resimler. YL Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Ayaydın, Abdullah (2017). Sembolizm Akımına Geçmiş ve Günümüz Perspektifinde Bir Bakış. *Ulakbilge*, (5)11. 701-712
- Berk, İlhan (2014). *Enis Batur’a Mektuplar*. İstanbul: Noktürn Yay.
- Besceli, Nur (2021). *Edebiyat- Resim İlişkisi John Banville Ve Orhan Pamuk Örneği Mavi Gitar /Benim Adım Kırmızı*. Doktora Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çotuksöken, Yusuf (1992). *Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Cem Yay.
- Ekici, Ayşe (2019). *Sanatlararası Etkileşim Bağlamında Resim ve Şiir İlişkisi*. YL Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Erol, Turan (2009). Şair Ressamlar- Ressam Şairler, “Şiirde ve Resimde Bedri Rahmi Eyüboğlu”, *Hayal Kültür-Sanat-Edebiyat Dergisi*, 4, (28), 20-22.
- Farthing, Stephen (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayalperest Yay.
- Fırat, Gülbin (2013). “Edebiyat tarihinde resim ve şiir analojisi”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 3(1), 83-96.
- Geçgel, Hulusi (2007). “Bir Görüntü (İmgeler) Sanatı Olarak Şiir”, *Hayal Dergisi*, (21), 20-27.

İlkyaz, Gürleşen, Feyza (2011). *Sanatlararası Etkileşim Üzerine Görsel Önermeler*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kara, Ömer, Tuğrul (2010). “Toplumsal Olayların Etkisiyle Gelişen Üç Büyük Akımın Türk ve Dünya Edebiyatında İzleri”, *The Black Sea Journal of Social Sciences*, (2), 2, 73-96.

Karaca, Furkan (2021). *20. Yüzyıl Kübizm ve Minimalizm Sanat Akımlarının Takı Tasarımı Üzerine Etkileri*. YL Tezi. İstanbul: Altınbaş Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Karataş, Turan (2006). “Güzel Sanatlar ve Şiir”, *Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.* 4. 164-176.

Kınalı, Ezgi (2017). *Toplumcu Gerçekçilik Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi ve Abidin Dino*. YL Tezi. İstanbul: Doğuş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Koraltan, Hatayhan (2016). *Yazınsaldan Görsel Dile Dönüşüm*. YL Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Krausse, Anna-Carola (2005). “Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü”. İstanbul: Literatür Yay.

Kuzu, Cumhur (2020). *Bir Rönesans Şairi: Michelangelo Buonarroti ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ötğün, Cebail (2011). *Figüratif Resimde Yeni Olanaklar*. YL Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özgül, M. Kayahan (1997) “Resmin Gölgesi Şiire Düştü - Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri”. (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Özmutlu, Günnaz (2015). *20. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Edebi Konulu Resimler*,

San, İnci (1979). *Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Schwitters, Kurt (2015). *Kurt Schwitters: Merz'den*. A. Artun (Ed.) Sanat Manifestoları içinde (155-164). İstanbul: İletişim Yay

Sevinç, Canan ve Polat, Ferman (2018). “Bir Sanatçının Otoportresi: Özel Mektuplarından Hareketle Şair, Çevirmen ve Ressam Olarak İlhan Berk”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (3), 40.

Şengel, Deniz (2002). “Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih”, *Parşömen Kültür Edebiyat Dergisi*. (2), 1-69.

Şengül, Şebnem (2012). *Metinlerarası Anlam Aktarımında Bir Yöntem Olarak Ekfrasis: Şiir Roman ve Sinemada Kullanımı*. YL Tezi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Masal ve sinema: Nacer Khemir'in *Güvercinin Kayıp Gerdanlığı* filminin Propp'un *masalın işlevleri* yöntemiyle çözümlemesi

*Hacer Akçaalan**

*“Şu rüyayı gördüm: Boş bir havuzda iki yaşlı kadın...
Havuzun susuzluğunu dindirircesine birbirlerine su atıyordu.
Boş havuzun kenarında oturan Semerkand Prensesi.
İri gözleriyle kırmızı bir nara dikkatli dikkatli baktı.
Onun ıssız şarkısı beni rüyalarımın dışına çekti. Uyandım!”*

Güvercinin Kayıp Gerdanlığı filminden

Giriş

İnsan, kendini ve içinde yaşadığı toplumu anlama ve anlatma ihtiyacı duyar ve bu ihtiyaç sözlü bir anlatı geleneğinin doğumunu sağlamıştır. Sözlü gelenekten beslenen mit, memorat, efsane, destan, halk hikâyesi gibi anlatılardan biri olan masal da bir halk edebiyatı türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Masallar gerek konuları, gerek kullandıkları imgesel ve sembolik dilleri, gerekse biçimsel özellikleri ile farklı metinler ve sanatlar arası geçişlere ilham kaynağı olarak farklı formlarda da varlığını geliştirerek devam ettirmiştir.

13. ve 16. yüzyıl mistik şairleri, masal anlatma teknik ve üslubunun önemli ögesi olan tekerlemeleri kullanmışlardır. 14. yüzyılda yazılmış *Battalname* gibi tarihi menkıbelerde gerçek olayların yanında masalsı macera ve motiflere yer verilmiştir. Mevlana'nın eserlerinde hayvan masallarından çok şey karışmıştır. Halk hikâyelerinde de rastlanan masal motifleri, Doğu hikâyecilik geleneği bırakılıp Batılı roman ve hikâye denemelerine girişen Türk yazarları da masalın etkisinden çıkamamıştır (Boratav, 2016: 341-359).

* Doktora Öğrencisi, Uşak Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Halk Edebiyatı ABD, akcaalanhacer@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-4170-2343

Sinema sanatı da masal türünün etkileşim içine girdiği sanatlardan biridir. *Sinema Güvenç'e göre* (2020: 17) “Bir kültür aktarıcısı olmasının yanında, kültüre dair farkındalık oluşturan ve kültürü gündemde tutan bir sanat dalıdır. Sinema; zamanın tanığı, kültür aktarıcısı ve hatırlatıcısı, gerçeğin ve hayalin canlandırıcısıdır. Bu nedenden dolayı halkbilimcinin sinemadan yararlanarak kendi çalışma alanıyla ilgili malzeme toplaması doğal ve gerekli bir durumdur. Bu bağlamda halkbilimcinin sinemaya metinsel, işitsel ve görsel yaklaşılabileceğini, bunu yaparken ayrıntıyı gözlemleyen bir dedektif gibi davranması gerektiğini dile getirir (Küçükyıldız, 2020: 302).

Boratav’a (2009: 26) göre sinema sanatının kaynakları arasında da masal, hem deyiş özellikleri hem de ele alınan konular açısından önemli bir yer tutar. Görsel iletişim aracı sinemanın icadıyla, toplumsal işlevlerinde eğlence ve kültür aktarımı olan masal türü bu işlevlerini de sinemaya aktarmış, toplu olarak masal dinleme kısmen masal seyretmeye dönüşmüştür. “Olay, yeni bir kültürel sürecin kendi koşullarında başlamasıdır. Sözlü masal geleneği, görsel masal açılımına, evresine girmiştir” (Ayça, 2000: 6).

Masalların evrensel nitelik taşımaları, zaman, mekân ve kişi belirsizlikleri, sinemanın geniş kitlelere ulaşan kurmaca dünyası için gelenekten beslenen köklü ve sonsuz bir kaynaktır. Teknolojinin sunduğu imkânlarla sinemada masal olgusuyla büyümlü bir dünya oluşturularak daha da görünür kılınmıştır. Bu büyümlü masal dünyası anlatısını sinema filmlerinde yansıtanlardan birisi de 1948 Tunus doğumlu yönetmen Nacer Khemir’dir. Küçük yaşlarında anlatılan hikâyelerden özellikle *Binbir Gece Masalları*’ndan etkilendiğini (URL-1) belirten yönetmen, on sekiz yaşındayken UNESCO’dan aldığı burs sayesinde Paris’te film çalışmaları yapmış ve ilk filmi *L’Histoire du pays du Bon Dieu* (The History of God’s Country) 1975 yılında tamamlamıştır (URL-2). “Çöl Üçlemesi” adını verdiği film serisinin -*Çöl Gezginleri* (1984), *Güvercin’in Kayıp Gerdanlığı* (1991), *Bab’aziz* (2005)- ikinci filmi olan 1991 yapımlı *Güvercin’in Kayıp Gerdanlığı* filmi, seyirciye masal ve sinemanın oluşturduğu büyümlü dünyayı sunmaktadır.

Khemir, *Güvercinin Kayıp Gerdanlığı* filminde bir masal anlatmaktan çok masalın anlatı yapısıyla bir film anlatarak post modern bir

masal anlatıcısı rolünü üstlenmiştir. Burada “masal anlatı yapısı” ifadesi ile kast edilen Vladimir Propp’un *Masalın Biçimbilimi* adlı kitabında belirttiği üzere yüzeydeki çeşitliliğe rağmen değişmez ve tekrar eden tek biçimliliği oluşturan ortak masal motif ve kalıplardır. Propp bu biçimsel kalıbı kullanarak masalın iskelet yapısını ve masalın tam bir tanımını yapmaya çalışarak türün sınırlarını belirlemiştir.

Propp, masaldaki kişilerin işlevlerinin sürekli, dizilişlerinin her zaman aynı olduğunu ve kim olurlarsa olsunlar, nasıl gerçekleşirse gerçekleşsinler hiç değişmediklerini söyler. Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aslında aynı tipe bağlıdır (2018: 24-27). 31 ile sınırladığı işlev sayısının mantıksal ve estetik bir gereklilik sonucu doğduğunu ve hiçbir işlevin diğerini dışlamadığını belirten Propp, her masalda işlevlerin bütününe aynı sıra ile rastlanmayabileceğini de belirtir.

Bu çalışmada, masalın anlatı yapısı ile *Güvercinin Kayıp Gerdanlığı* filmi anlatı yapısı arasındaki yapısal bağlantı ortaya konacaktır. Filmde sürüp giden olaylar içinde, hangi masal motiflerinin ve işlevlerinin tekrarlandığının çözümlemesi Propp’un *Masalın Biçimbilimi* kitabında ele aldığı yapısal işlevler açısından yapılacaktır. Bu bağlamda filmin konusunun, işlenişinin masal türünün biçimsel özellikleri ile gösterdiği paralellikler ortaya konulacak ve şu sorulara cevap aranacaktır:

Nacer Khemir filminde bizleri nasıl bir dünyanın içine davet eder?

Film dünyasının içinde hangi masal unsurlarını, nasıl görürüz?

Güvercin’in Kayıp Gerdanlığı filminin anlatı yapısında Propp’un *Masalın Biçimbilimi*’ne göre 31 masal işlevinin ve 7 eylem alanının hangileri bulunur?

1. Güvercinin Kayıp Gerdanlığı Filmindeki Masal Anlatı Yapısı

İbn Hazm’ın *Güvercin Gerdanlığı* adlı kitabından ilhamla, Tunuslu yönetmen Nacer Khemir’in senaristlik ve yönetmenliğini yaptığı *Güvercinin Kayıp Gerdanlığı* adlı filmin orijinal adı: “Le Collier Perdu de la Colombe”dir. 1991 yapımı, 86 dakikalık, Tunus, İtalya, Fransa ortak yapımı olan film romantik-dram türündedir. Kheyati tarafından gerçekleştirilen röportajında Khemir, senaryoyu yazmaya başladığında İbn Hazm’ın *Güvercinin Gerdanlığı* kitabından doğrudan yararlanmak istediğini sonrasında ise kitaptan uzaklaşarak sadece kitabın başlığını

aldığını belirtir ve ona Endülüs ile Arap toplumlarındaki yitik aşkı sembolize eden “kayıp” kelimesini eklediğini söyler (Kheyati, 1995: 256-257). Khemir, kitaptan uzaklaşsa da Doğu’nun sembollerle dolu mistik dünyasının masalsı olay örgüsünden, dil ve anlatı yapısından uzaklaşmaz.

Kuruluşu itibariyle köklerini edebiyattan alan filmde; edebiyattan sinemaya, postmodern masalsı bir yolculuk seyirciyi beklemektedir. Khemir’in oluşturduğu bu masalsı dünyayı Khemais Kheyati’nin Nacer Khemir ile gerçekleştirdiği röportajın giriş yazısında Maggie Awadalla şu şekilde betimler: “Birbirine geçmiş ve asla son bulmayan sokaklar, tuhaf kostümlü isimsiz insanlar, tam anlamıyla adlandırılmayan bir şeye yönelik çılgın arayış ve şaşılasi harikalar, hepsi Nacer Khemir’in “başka bir dünya” yaratmak için kullandığı atmosferin, sihir ve düş gücünün, kayıp Endülüs’ün rekreasyonunun, aşkın ve mucizenin mistik âleminin birer parçasıdır” (Kheyati, 1995: 252).

Khemir (2009: 15), filminde gerçekle ilişkilendirilmiş bir masal dünya yaratmıştır. Gerçek dünyanın lunapark aynalarındaki değişken - bazen devleşen, cüceleşen, güzelleşen, çirkinleşen- yansımaları yönetmenin bakış açısıyla kadrajdan izlenir. Boratav, bazen masallarda belirtilen macera yerlerinin masalda olup bitenler ile bağlantısı olmadığını söyler. Filmde mekân olarak İslam medeniyetinin en parlak dönemlerinin yaşandığı Endülüs’ün seçilmesiyle gerçekte şu an artık var olmayan bu yer, gerçekten bağlantısız olarak hayalde yeniden var edilmektedir. Bu var ediş de masalsı bir yer algısının olabilecek en gerçekçi biçimde seyirciye verilmesini sağlar. Armes (2010: 74), Müslüman-Arap minyatürlerinden esinlenilmiş bu dünyanın hayalî Endülüs’ü anlattığını ve masal unsurlarıyla donatılmış, şaşırtıcı ölçüde güzel bir dünya olduğunu söyler.

Webwer’e göre akılcılaştırma Batı’nın ayıt edici ürünüdür ve filmde gerçekçi bir mekân seçilmesi ve gerçek kişilerin temsili masalın büyüğü dünyasını modernize etmiştir. Filmdeki toplumsal hayattan bir yönüyle büyüğü kovmuştur ancak film her şeyin fazla rasyonelleşerek bireyin ve toplumun hayatını planladığı bir anda Doğu’nun büyüüne yeniden sarılır. Khemir bir röportajında, Doğu-Batı ayrımından uzak durulması gerektiğini söylerken üretilen ve iyi olan her şeyin evrensel ve tüm dünyaya ait olduğunu, kötü olanın ise sadece sahibine ait olduğunu savunur (URL-2). Filmde, Hasan’ın bulduğu yanık kitap sayfasından okuduğu cümlelerle

seyirciye aktarılan büyülenme hissi, insan davranışının bir parçası olarak varlığını devam ettirir. Modernizmin akılcılığına karşı Bauman’a (1998: 33) göre postmodernizm akıl dışılığa meşruluğunu geri vermiştir. Bu gelgitler, seyircinin düş ile gerçek arasındaki zihinsel sıçramalarına sebep olarak, Weber’in “akılcılaştırma” ve Ritzer’in “yeniden büyüleme” kavramlarının mekân algısıyla seyirciye hissettirilmesi filmin çarpıcılığını artırmaktadır. Seyirci, filmin başında akıl ve gerçek bir mekân algısı ile filmi izlerken filmin devamında akıl, yerini duyguya bırakır. Sanatı: “İnsanlara ruhları olduğunu hatırlatmak” (URL-3) olarak tanımlayan Khemir’in filminin sonunda ise seyircinin ruhu açıklanamayan ve anlaşılamayan masalsı bir büyüün etkisi altına girer.

Filmin adını duyulduğu andan başlayarak filmin birçok karakteri üzerinden “kayıp ve arayış” arasındaki ilişki seyirciye hissettirilir. Bu ilişki masalın en başında yer alan ve metnin türünün masal olduğunun ilk ve en önemli göstergelerinden olan “bir varmış, bir yokmuş” masal giriş formeli ile bağdaşmakta, filmin iskeleti bu “varlık ve yokluk” kavramları üzerine inşa edilmektedir. Filmde başkarakter Hasan, aşkın isimlerini, kayıp kitabı ve Prenses Aziz’i ararken diğer karakterlerin de arayış içinde olduğu görülür: Zeyn hiç tanımadığı babasını ve büyülenmiş maymunun tekrar prense dönüşeceği günü arar. Hasan’ın ustası satranç arkadaşının hamlelerine ve tamamladığı işlemeli Kur’an’ı yerine teslim etmek üzere çıkacağı yolculuktaki arayışına yönelir. Âşıklar sevgililerinden gelecek haberin arayışındadır. Semerkand Prensesi Aziz adalet, iktidar ve rüyasında gördüğü aşkın arayışındadır. Filmin sonunda Hasan’ın aradığını bulduğundan emin olamadığı “Semerkand Prensesi sen misin?” sözlerinden anlaşılmaktadır. Elde edilenin beklenmedik şekilde yok olmasıyla filmin arayışı kayıp ile sonlanmaktadır.

Filmde olayların geçtiği zamanla ilgili seyirciye net bilgi verilmez, bu zamansızlık filmin düşsel atmosferini güçlendirir. “Evrensel bir nitelik taşıması dolayısıyla masalların zaman ve mekân unsurları belirsizlik taşır (Bilkan, 2009: 73). Filmde düşsel zamanlar arasındaki geçişlerle, masalların giriş formelinde kalıplaşmış biçimde yer alan *evvel zaman içinde kalbur saman içinde* tekerlemesiyle masal dinleyicisine hissettirilen zamansızlık algısı filmin seyircisine de yaşatılır.

Filmde birden çok olay birlikte farklı kesitlerle işlenmiştir. Propp, birkaç kesitten oluşabilen masalarda meydana gelen her yeni kötülük veya eksikliğin başka bir kesite yol açtığını söyler (2018: 96). Filmde iç içe girmiş farklı olay örgüleri anlatımıyla seyirciye “*Bin Bir Gece Masalları*”nı hatırlatır. Hasan’ın aşk arayışı filmde öne çıkarılırken farklı derinliklerde farklı kesitler bulunur. Bu olay kesitleri şunlardır:

- 1- Hasan’ın hat ustasının yanında çıraklığı, ustasının kızı Leyla’ya duyduğu aşk
- 2- Hasan’ın aşkın 60 farklı ismini- hallerini- arayışı
- 3- Hasan’ın ustasının uzaktaki Hristiyan dostuyla güvercinle haberleşerek satranç oynaması
- 4- Şairin aşk sebebiyle çılgına dönmesi ve üzerine aşkın adlarını yazması için Hasan’a bir nar bırakması
- 5- Zeyn’in aşk ulaklığı ve cin babasını arayışı
- 6- Çarşıda hikâye anlatıcısının Prens Harun’un büyülenerek maymuna dönüşmesi masalını anlatması
- 7- Kefencinin kör kandil ışığında Emir’e kefen dikmesi
- 8- Hasan’ın kayıp kitabın yanık sayfasını okuması ve kitabın tamamını araması
- 9- Hasan’ın ustasının tamamladığı kitabı Mekke’ye götürmek için yola çıkması, Hasan’ı yalnız bırakması
- 10- Hasan’ın Prenses Aziz’i arayışı ve bu arayışta yaşadıkları
- 11- Semerkand Prensesi Aziz’in rüyasındaki aşkı araması
- 12- Genç şeyhin bir rüya için Semerkand Prensesini aramayı bırakması
- 13- Emir’in ölümüyle gerçekleşen otorite boşluğunda dilencilerin isyan hareketleri
- 14- Hasan’ın başladığı yere geri dönüşü

Filmdeki olay akışını takip etmek zaman zaman zorlaşır. Olaylar ve aralarındaki bağlantılar hakkında şüpheye düşülür ve yanılsamalar yaşanır. Olay akışındaki bulanık geçişler filmdeki düşsel algıyı kuvvetlendirir.

Filmin ana karakterlerinin isimleri de tıpkı masalarda olduğu gibi filmin konusunun anlatımını kolaylaştırmak için özenle seçilmiştir. “Masalın kişileri, belli bir zaman ve yerde yaşamış bir topluluğun bireyleri değil, yersiz, adsız kişilerdir. Kimi zaman kişinin bir adı varsa da bu anlatımı kolaylaştırmak ya da sahibinin bir özelliğini belirtmek içindir” (Boratav, 2009: 15). Filmdeki diğer kişilerin ise adları yoktur. Ana karakterlerin adları olan Hasan, Zeyn (Zin) ve Aziz birer sembolik temsil

içerir: Hasan; iyi, güzel, hoş olan anlamlarına gelir. Çocuk karaktere verilen Zeyn ismi çift anlam taşır. Zeyn; süs, güzellik, mükemmellik anlamına gelirken çocuğun zekiliği, mükemmel zekâsı ve üzerinde taşıdığı aşk iplerinin renkleriyle süsü vurgulanır. Zin'in anlamı ise babasını tanımayışına ve annesinin anlattığı onun babasının bir cin olduğu hikâyesine vurgu yapıldığında ise zinadan olma çocuk anlamlarında- çalışmada Zeyn kullanımı tercih edilecektir- kullanılır. Aziz; aşkın 60 isminden biridir ve sayılan, kutsal, değerli, sevgide çok üstün tutulan, çok sevilen anlamlarına gelir.

“Tarihsel ve mekânsal bağlamdan yoksun olan masal kişileri, toplumdaki belirli kişiler olarak değil, ‘tipler’ olarak açığa çıkar” (Bilkan, 2009: 99-100). Filmdeki karakterler görsel olarak dikkat çekici, çarpıcı ve ayıt edici fiziksel özelliklere sahip değildir. Seyirci Prenses Aziz’in kız mı erkek mi olduğu konusunda dahi zaman zaman şüpheye kapılır. Prenses Aziz’in sergilediği davranış kalıpları erkeğe daha çok benzer: savaşçı kimliği, iktidarı için ayaklanmalara karşı giriştiği mücadele kadından beklenen toplumsal cinsiyet rolüne aykırıdır. Toplumda var olabilmek için kendi cinsiyetini saklayarak erkek kılığına girmiş ve becerileriyle sultan-yönetici- olmuş kadın rol kalıbı masallarda karşımıza sıkça çıkan bir tiptir ve filmde de temsil edilmiştir.

“Masal gerçekliğini oluşturan, simgesel bir şekilde temsil ettiği değerler dünyasıdır. Zaten anonim olan masalı kültürler üstü evrensel bir yere taşıyan da insanlığın ortak değerlerini simgesel bir dille ifade edebilmesidir” (Raptis, 2014-2015: 227). Filmde gerçekle hayal, masalsı bir dünyada semboller üzerinden yeniden yaratılmıştır. Filmde kullanılan masal sembollerinden bazıları şunlardır: güvercin, nar, dilek ağacı, cin, büyü ve tekrarlanan söz, kaplumbağa, kırk ve üç sayıları... Masallarda sembollerin kullanımıyla evrensel ortak değerler oluşturma ve kültürel birleştirme özellikleri görülür. Khemir filmlerinde Müslüman toplumların ortak kültürlerine ait semboller ön plana çıkarır ancak bunu evrensel boyutlara taşımak için masalsı bir bilinmezlik içinde seyirciye sunar. “Masalcı, - öykülerinin ağında her şeyi yakalar –tarih, gerçek, kahramanlık, din, felsefe, ahlak, sevgi” (Sanders, 1999: 15).”Tarihsel bir kanıt olmaktan ziyade bir toplumun değerler dünyası hakkında bize bir şey söyleyen masalları, diğer türlerden ayıran en önemli özellik, etik bir kaygıyı barındırmasıdır” (Raptis, 2014-2015: 225). Bu yönüyle Khemir tıpkı bir

masalcı gibi sinemasında toplumun değerler dünyasını aşk arayışı üzerinden yakalar ve toplumun kendi dili üzerinden açık ve kapalı yollarla evrensel seyirciye aktarır.

2. Güvercinin Kayıp Gerdanlığı Filminin Propp'un Masalın İşlevleri Modeliyle Çözümlemesi

Filmin konusu özetle şöyledir: Film Endülüs'ün bilinmez bir şehrinde, bilinmez bir zamanında yaşayan hattat çırağı Hasan'ın aşkın altmış ismini aramasıyla başlar. Bu arayış diğer sayfaları yakıldığı için tek bir sayfasına sahip olduğu bir kitapta okuduğu cümlelerle Semerkand Prensesi Aziz'i ve kayıp kitabı aramakla devam eder. Filmin temellerini oluşturan bu arayışta Hasan'ın yanında, hiç tanımadığı babasını arayan Zeyn vardır. Emir'e kefen diken bir kefenci, maymuna dönüştürülmüş bir prens, kitapçılar, çıldırmış bir âşık ve derviş üzerinden Emir'in ölümü ile dilencilerin başlattığı iç karışıklıklar, iktidar ve düzen arayışı anlatılmıştır. Filmin sonunda Hasan'ın başladığı noktaya kayıplarla geri dönüşünü izleyen seyirci, kayıp ve arayış bilinmezliği ile örülmüş; söz, yazı, kitap, büyü, nar, dilek ağacı, sır, maymun, güvercin, yaşlı kadın, boş havuz, cin ve harf sembolleriyle donatılmış masalsı bir dünyada kendisini bulur.

Çalışmanın bu bölümünde yapılmak istenen filmdeki cümle ile özdeş olarak; görülenle görülmeyen kelimeler arasında kurulan değişmeyen bu eylemler zincirini ortaya koymaktır. Bu eylem zinciri, masalda birbirini tekrar eden yapılar üzerinde duran ve aslında olaylar değişse de tek bir eylem olduğunu savunan Propp'un masalların kökenini ve yapısını tespit etmek için geliştirdiği yapısalcı yöntemdeki işlevleriyle filmde aramak, masal ve sinema arasındaki görünen ve görünmeyen bağları ortaya koyacaktır.

Propp'un masal kategorisine giren işlevlerin çoğu, Güvercin'in Kayıp Gerdanlığı filminde de bulunur. Khemir'in çalışmaya konu olan filmini V. Propp'un metoduyla çözümlediğimizde;

Yedi Eylem Alanı

No	Eylem Alanı	Kişi	Filmdeki Kişi
1-	Kahramanı Gönderme	Gönderen	Kitapçı Cafer
2-	Zor Görev Oluşturma	Aranan kişi	Semerkand Prensesi Aziz
3-	Bir Şey Bulma Amacıyla Yola Çıkma	Kahraman	Hattat çırağı Hasan
4-	Arama Eylemi İçin Yola Çıkma, Bağışçının İsteklerine Olumsuz Sonuç ile Reaksiyon Gösterme	Düzmece kahraman	Zeyn'in annesi, hikâye anlatıcısı
5-	Büyülü Nesneyi Kahramana Teslim Etme	Bağışçı	Hasan'a hat kalemini veren çöldeki yaşlı adam
6-7-	Kötülüğü ya da Eksikliği Yok Etme, Takipten Kurtarmak, Zor Görevleri Çözmede ve Kahramanın Değişiminde Yardım Etme	Yardımcı	Zeyn
8-	Zarar Vermek, Kahramanla İhtilafa Düşmek ve Kahramanı Takip Etme	Saldırgan	Dilenciler

Masaldaki belirleyici fonksiyonların yedi kişi tarafından üstlenildiği 7 eylem alanı ve tüm olayların etraflarında geliştiği kişilerin tamamı *Güvercinin Kayıp Gerdanlığı* filminde karşılığını bulmaktadır.

Propp'un 31 masal işlevi de tek tek sırasıyla filme uyarlandığında ise sonuç şöyledir:

İşlev	Açıklama	Simge	Güvercinin Kayıp Gerdanlığı Filminde
Başlangıç Durumu	Aileden biri veya kahraman başlangıçta tanıtılır.	-	Film Hasan ve Zeyn'in dilek ağacının altından Endülüs sokaklarında koşması ile başlar. Bu koşuş ile kahramanların film boyu devam edecek arayışı seyirciye hissettirilir. Hasan hat ustasının yanına gelir ve "Dünkü ödevim!" sözüyle bir hat öğrencisi olduğu ve ustası seyirciye tanıtılır.
1.Uzaklaşma	Aileden biri evden uzaklaşır.	B	Hasan'ın ustası, Emir için yazdığı Kur'an'ı tamamlar ve Mekke'deki Emir'e götürmek için evden ayrılır.
2.Yasaklama	Kahraman bir yasakla karşılaşır.	Γ	Hasan yakılan lanetli kitap Semerkand Prensesinin Rüyası kitabına ve Semerkand Prensesine ulaşmak ister ancak bu yasaktır.
3.Yasağın Çiğnenmesi	Yasak çiğnenir.	Δ	Hasan, ilk yasağın haremlik selamlık kurallarını çiğneyerek güvercin odasından gizlice ustasının kızı Leyla'yı nar ağacının

			dallarına kurduğu salıncakta sallanırken seyretmekle çığır. İkinci yasak çığnemesi ise yasaklı kitabı bulmak için kitap deposuna gizlice girmesidir.
4.Soruşturma	Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.	Ε	Dilenciler Emir'i öldürmek için hikâye anlatıcısından iş birliği ve bilgi isterler.
5. Bilgi Edinme	Saldırgan kurban hakkında bilgi toplar.	Z	Emir'in ölüm haberi karışıklıkları ve isyanı önlemek için kefenci tarafından bir sır olarak saklanır ancak başarılmaz.
6. Aldatma	Saldırgan kurbanı aldatmaya çalışır.	H	Dilenciler Allah'ı sevdiklerini söyleyerek insanları kandırırlar.
7.Suç Ortaklığı	Kurban aldanır ve istemeyerek düşmana yardım eder.	Θ	Küçük çocukların hocası Derviş'in "Böyle sevgiden sakın!" demesine aldırmayıp dilencilerin Allah'ı sevdiklerine inanmasıyla dilencilerin önüne hazırlıksız çıkar ve saklanmaz ve çocukların katline sebep olur. Bu aldanışı sebebiyle istemeden düşmana yardım eder.
8. Kötülük	Saldırgan aileden birine zarar verir	A	Dilenciler Semerkand Prensesi Aziz'in ölümüne sebep olur.
8a.Eksiklik	Aileden birinin bir eksiği ya da bir isteği vardır.	A1 A2	Bu işleyle film hareket kazanır. Hasan ilk olarak aşkın anlamının ve farklı isimlerinin eksikliğini hisseder ve tamamını öğrenmek ister. İkinci eksikliği ise yanmış kitap sayfasının ait olduğu kitabı bulmaktır.
9. Aracılık Geçiş Dönemi	Kötülük fark edilir, kahraman gönderilir.	B	Emir'in ölümü üzerine şehir tekinsizleşir ve Hasan'a saklanması veya kaçması söylenir.
10.Karşı Eylem	Kahraman eyleme geçmeye karar verir.	C	Hasan dilencilerin şehri yağmalayacağını, yakıp yıkacağını fark eder, şehirden ayrılır.
11.Gidiş	Kahraman evden ayrılır.	↑	Hasan Emir'in öldürülmesiyle dilencilerin ayaklandığını duyunca yolculuğa çıkan şeyhinin peşinden Mekke'ye gitmek üzere yola çıkar. Evi olan Endülüs'ten ayrılır.
12.Bağışçının İlk İşlevi	Bağışçı kahramanı sınar.	D	Hasan, Aziz'i kaybettikten sonra çölde gece yaşlı bir adamla karşılaşır. Yaşlı adam birini beklediğini söyler ve Hasan'a hikâyesini anlatmasını ister. Hasan hikâyesini anlatırken ona yaşadıklarıyla ilgili sorular sorar. Aldığı cevaplar sonunda Hasan'a "Vav" harfini yazmak için yirmi yılını harcayan bir hattatın kalemini hediye eder.
13.Kahramanın Tepkisi	Kahraman ileride kendisine yardım edecek kişinin eylemlerine olumlu ya da olumsuz tepki gösterir.	Erkekler	Hasan ileride kendisine yardım edecek Zeyn'in başka bir aşkıktan Leyla'ya koku ve mesaj getirmesi üzerine sinirlenir ve Zeyn'e babasız olduğunu söyleyerek tokat atar. Bu davranışı üzerine ona küsen Zeyn için farklı hat çeşitleriyle "Prens Harun" yazarak onun gönlünü alır.
14.Büyülü	Büyülü nesne	F	Filmde ilk büyülu nesne Semerkand Prensesinin rüyası kitabından kopan yanmış bir sayfadır. İkinci büyülu nesne de Hasan mezarlıkta aşkıdan çıldıran şair ile

Nesnenin Alınması	kahramana verilir.		karşılaştığında şairin Hasan'a verdiği kırmızı nardır. Nar Hasan'ın elindeki yanmış sayfada yazdığına göre Semerkand Prensesinin dikkatlice baktığı aşkı sembolize eden nesnedir.
15.Uzamsal Yer Değiştirme	Kahraman aradığı nesneye götürülür.	G	Hasan'ın dervışı takip ederek Semerkand Prensesi Aziz'in yaşadığı yerde yaşaması ve ona kavuşması uzamsal bir yer değiştirme olarak görülür.
16. Çatışma	Kahraman ile saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.	H	Hasan ve Semerkand Prensesi Aziz'in yolunu isyankârlar atlarla keser ve Hasan'ı elinden yaralarlar.
17. Özel İşaret	Kahramanda özel bir işaret olur.	L	Hasan'ın sahip olduğu yanmış kitap sayfası ve üzerine aşkın isimlerini yazdığı kırmızı nar ve sayfada yazılan cümleler onun özel işareti sayılır.
18. Zafer	Saldırgan yenilir.	J	-
19. Giderme	Başlangıçtaki kötülük ya da eksiklik giderilir.	K	Hasan elindeki yanık bir sayfasından hareketle aradığı kitabı, bulur. Aradığı kitap; İbn Hazm El- Endülüsi' nin Güvercin Gerdanlığı isimli kitabıdır.
20.Geri Dönüş	Kahraman geri döner.	↓	Hasan yakılmış, yıkılmış olan Endülüs'e geri döner. Seyyahın yolculuğu tekrar başladığı yerde son bulur.
21. İzlenme	Kahraman izlenir.	Pr	Hasan ve Semerkand Prensesi Aziz isyankârlar tarafından denize bakan bir uçurumun kenarına kadar takip edilirler.
22.Yardım	Kahramana yardım edilir.	Rs	Kayıp kitabı bulmak için başta Zeyn olmak üzere âşıklar Hasan'a depoda kitabı aramaya yardım ederler.
23.Kimliğini Gizleyerek Gelme	Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da başka bir ülkeye gider.	O	Semerkand Prensesi kendi kimliğini gizleyerek Endülüs'e gelir.
24.Asılsız İddialar	Düzmece bir kahraman asılsız iddialar ileri sürer.	L	Zeyn'in annesi; Zeyn'e babasının bir cin olduğunu, bir gün gelip onu alacağını, Hikâye anlatıcısı; maymunun cin tarafından büyülenmiş Prens Harun olduğunu ve bunu gördüğü için bir gözünü kaybettiğini, bir gün tekrar prense dönüşeceğini iddia eder.
25. Zor Görev	Kahramana zor bir görev verilir.	M	Kahraman aşkı aramakla ve bulmakla görevlidir. Bu görevin zorluğu yanık sayfada yazan: "Aşk, Allah seni korusun! Başlangıcı kolay, bitışı zordur." Sözlerinin film boyunca tekrar edilmesi ile vurgulanmıştır.
26.Görevin Yapılması	Görev/iş başarılır.	N	Hasan aradığı kitabı bulmayı başarır ancak Semerkand Prensesi Aziz'i bulduğu kesin değildir.
27. Tanınma	Kahraman tanınır.	Q	-

28.Ortaya Çıkarma	Düzmece kahramanın ya da saldırganın kimliği ortaya çıkar.	Ex	-
29.Biçim Değiştirme	Kahraman yeni bir görünüm kazanır.	T	Hasan hattat çıraklığından hat kalemini – icazetini- alır ve hattat olarak evine döner.
30.Cezalandırma	Saldırgan cezalandırılır.	U	-
31. Evlenme	Kahraman evlenir tahta çıkar.	W	-

Burada görülmektedir ki, 18, 27, 28, 30 ve 31 numaralı işlevlere filmde rastlanmamaktadır. **Δ, A1, E, L, M,Γ, B, Rs, A2, F, L,Ξ, O, Z, B, C,↑, G, H, Θ, Pr, K,N, D, T,↓**

Filmin olay akışına göre oluşturulan masalın işlev şemasının formüle edilişi yukarıdadır. Buna göre formülasyon, **Δ** ile başlayıp **T**'ye doğru ilerlemektedir.

Sonuç

Bu çalışmada, masal ve sinemanın anlatı yapısı arasındaki benzerlikler, Tunuslu senarist ve yönetmen Nacer Khemir'in *Güvercinin Kayıp Gerdanlığı* filmi üzerinden V. Propp' un "*Masalın Biçimbilimi*" kitabında belirttiği, 7 eylem alanı ve 31 işlev ile çözümlenerek tespit edilmiştir. Buna göre:

Nacer Khemir, *Güvercinin Kayıp Gerdanlığı* filmiyle seyirciyi gerçeğe gerçek olmayan arasında büyülü bir dünyanın içine davet eder. İbni Hazm'ın *Güvercin Gerdanlığı* kitabından yola çıkılarak çekilen filmdeki gerçeklikler, masal türünün yapısal anlatımıyla büyülü bir rüyaya evrilmiştir.

Güvercinin Kayıp Gerdanlığı bir "masal filmi" değildir ancak "masalsı bir film"dir. Filmde iç içe girmiş farklı olay örgüleri, anlatımıyla seyirciye *Bin Bir Gece Masalları*'nı hatırlatır. Filmde, tıpkı masallardaki gibi belirli bir zaman dilimi bulunmaz ve düşsel zaman geçişleri vardır. Filmin ana karakterlerinin adları da tıpkı masallarda olduğu gibi filmin konusunun anlatımını kolaylaştırmak için özenle seçilmiştir. Filmdeki diğer kişilerin ise filmde adları yoktur.

Filmde gerçekte hayal, masalsı bir dünyada semboller üzerinden yeniden yaratılmıştır. Güvercin, kırmızı nar, dilek ağacı, sır, prenses, büyümlü ve tekrarlanan söz, cin, mucize, kaplumbağa, at, kırk ve üç sayıları vb. bazı masal sembolleri kullanılmıştır.

Halk edebiyatındaki masal türü ve sinema sanatı arasındaki görünen bağları tespit etmek için *Güvercinin Kayıp Gerdanlığı* filminin yapısı ile masal yapısı arasındaki benzerlikler, Propp' un masalın tanımını yapmada bir iskelet yapısı olarak belirlediği 7 eylem alanı ve 31 masal işlevi üzerinden çözümlenmiştir. Bu çözümleme sonucunda 7 eylem alanındaki kişilerin tamamının tespit edilmiştir. 31 masal işlevinden 26'sı filmde bulunurken; 18, 27, 28, 30 ve 31 numaralı işlevlere rastlanmamıştır.

Masal ve sinema farklı sanatlar olsalar da dışarıdan görünen bu yüzeysel farklılık altında derinlemesine bakıldığında yapısal düzen ve bu düzeninin işleyişini sağlayan temel işlevler açısından büyük ve reddedilemez benzerlikler bulunmaktadır. Masal ve sinema, etkileşim içindeki iki sanattır.

Kaynakça

Armes, R (2010). “*The Poetic Vision of Nacer Khemir*”. Third Text, 24. 1, 69—82.

Ayça, Engin (2000). “*Yeşilçam'ın Masal Büyüsü*”, *Cumhuriyet Dergisi*, Sayı:7, 8 Kasım.

Bauman, Z (1998). *Postmodern Etik*. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Bilkan, Ali Fuat (2009). *Masal Estetiği*. İstanbul: Timaş Yay.

Boratav, Pertev Naili (2009). *Zaman Zaman İçinde*. Ankara: İmge Yay.

Boratav, Pertev Naili (2016). *Az Gittik Uz Gittik*. Ankara: İmge Yay.

Güvenç, A. Özgür (2020). *Folklor ve Sinema*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.

Khemir, N (Yönetmen) (1991). *Güvercinin Kayıp Gerdanlığı*. Sen. Nacer Khemir.

Kheyati, K (1995). “*A Wanderer Seeking the Words of Love in Impossible Cities: Nacer Khemir*”. *Nacer Khemir'le Söyleşi*. Maggie Awadalla Çev. Alif. 15, 255–259.

Küçükyıldız, D (2020). Ahmet Özgür Güvenç, Folklor Ve Sinema. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 3 (5), 300-306.

Propp, Viladimir (2018). *Masalın Biçimbilimi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Raptis, Buket Korkut (2014-2015). “Masal Gerçekliği”, *Doğu Batı*, (71).

Sanders, Barry (1999). *Öküzün A'sı: Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi*. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Elektronik Kaynaklar

URL-1:<https://hebdo.ahram.org.eg/Arab/Ahram/2006/5/24/visa0.htm> (e.t. 21.10.2022)

URL-2: https://tr.wikipedia.org/wiki/Nas%C4%B1r_Hemir# (e.t. 21.10.2022)

URL-3:<http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?makaleid=5528> (e.t. 11.10.2022)

Anlatı biçimleri olarak sinema ve edebiyat

*Batıgün Sarıkaya**

*Yaptığım bütün filmler kitap okumamla başladı.
Filme aktarılan bütün kitapların ilk okuyuşta bana, neredeyse her zaman 'harika bir hikâye: bunu filme dönüştürmek mümkün mü?' fikrini veren yönleri olmuştur (Phillips, 2001: 179).
Stanley Kubrick*

Giriş

Stanley Kubrick'in epigrafta yer verilen bu sözü, *sanatçının üretim alanları* bağlamında ele alınırsa; edebiyatın sanatsal bir ifade aracı olarak yetersizliği üzerinde mi durmak gerekir; yoksa başka bir sanatsal ifade yolu bulmak için son derece etkili bir ilham vesilesi olduğunu mu düşünmek gerekir? Anlatının farklı biçimleri olarak hemen daima tür karşılaştırması yapılır ve birinin diğerine üstün olduğu kanısına belki de erkenden varılmaya çalışılır. Giderek genişleyen, nesnelerle kurduğu ilişkiyi sanal düzlemlere daha yoğun biçimde aktaran modern yaşamın getirdiği kitlesel tüketim hızı, belki filmi romana karşı ayrıcalıklı kılmış olabilir. Bunun için türlü sebepler (metni daha az çabayla anlama, metni alımlamaya harcanan sürenin kısa oluşu vb.) öne sürülebilir ama anlatısal olanaklar açısından geçmişi insanlık tarihi kadar eski sayılabilecek bir tür karşısında daha üstün olup olmadığı tartışma konusudur. Ayrıca meseleye geleneksel edebiyat kuramları çerçevesinden de bakılabilir. Edebiyatın kes(k)inleştirip bugüne getirdiği anlatma mirasından yola çıkarak benzer bir durumla karşılaşırız. Edebiyatın sinemadan daha üstün olduğu savı Modernizm öncesi yüzyılın çevrelediği kültürel ortamla beslenmiş okur algısına daha yakın görünür.

Bu görüşün kökenlerini aramak için sinemanın insanlığın yaşamına girdiği zamanları hatırlamak gerekir. Sinematografin icat edildiği ilk yıllardan itibaren filmlerin edebiyatın anlatı yetkinliğine ulaşamayacağı

* Doktora öğrencisi, Ege Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilimdalı, sine_filolog@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-2109-9858

düşünülmekteydi. Rus edebiyatının dev yazarlarından Maksim Gorki 1896'da Nijniy Novgorod şehrinde Lumiere Sinematografi'nin gösterimine gitmiş ve birkaç gün sonra yerel bir gazetede siyah beyaz filme dair izlenimlerini şöyle aktarmıştı: “Geçen gece Gölgele Krallığı'ndaydım. Ah, bir bilseniz orada bulunmak ne garipti. Sessiz ve renksiz bir dünya! Oradaki her şey –yeryüzü, ağaçlar, insanlar, su hava- iç sıkıcı bir griye boyanmış. Güneşin gri ışıkları, gri bir gökyüzünde parıltıyor, insanların gri yüzlerindeki gözleri gri, ağaçların yaprakları kül rengi. Hayat değil bu, onun gölgesi ancak; devinim değil, sessiz hayaleti.” (akt. Frampton, 2013: 11). Elbette büyük yazarın burada takıldığı mesele, sinemanın ortaya çıktığı andan itibaren gerçekliği kusursuz biçimde aktarma iddiasında oluşuydu. Sonuçta sinema, fotoğraf sanatındaki ilerlemeyle birlikte ivme kazanmış, gerçekleşmesi için gereken teknik çalışma ve çabaların neredeyse yüz yıllık bir olgunlaşma dönemi geçirmesi gerekmişti. Bu sanata daha ilk yıllarından itibaren ‘hareketli resimler’ tabirinin yakıştırılması boşa değildir. Maksim Gorki de muhtemelen sinemanın gerçekliği aktarma tarzındaki cansızlığı (hatta yorumsuzluğu) görünce hayal kırıklığına uğramış olmalı. Çünkü siyah-beyaz ve aksak hareketler üzerine kurulu ilk filmler, hayatla karşılaştığında gerçekliğin sönük bir taklidinden öteye gitmiyordu. Üstelik edebiyatın yaptığı gibi öykü anlatma işlevi de henüz söz konusu değildi.

Bütün bunlara karşın sinema tarihi, edebî yapıtlardan ayrı düşünülemez. Filmler edebî biçimleri model olarak hikâyelere, daha çok da romanlara benzemeye çalışmıştır. 1900'lerin başları itibariyle ilk önemli filmlerin uyarlamalar olması boşuna değildir. Örneğin, George Melies'nin 1899'da çektiği *Kral John*, William Shakespeare'den; 1902'de hazırladığı *Aya Seyahat*, Jules Verne'den; Cecil B. DeMille'in 1914'te yönettiği uzun metrajlı filmi *The Squaw Man*, Edwin Royle'dan uyarlanmış filmlerdi. Ayrıca sinemanın giderek neyi nasıl anlatması gerektiğini öğrendiği ve Altın Çağı olarak kabul edilen 1920'li yıllardan itibaren uyarlamaların sayısında ciddi artış görülür. Filmler kendine ait bir dil kurma, dolayısıyla yetkinleşme sürecini oldukça hızlı tamamlamıştır. Ancak sinema hemen daima, edebiyatın en çok ilişkide olduğu sanatlar arasında ilk sıralarda yer alır. Özellikle de aralarındaki ilişkinin kendini en somut biçimde gösterdiği alan olarak uyarlamalara bakılırsa, bu ilişki niceliksel açıdan günümüzde de azalmış görünmemektedir.

Peki, otoritelerce sinema sanatının yetiştirdiği en büyük yönetmenler arasında adı geçen Stanley Kubrick'in ifadesi bize edebiyatla ilgili ne söyler? Edebi anlatılarda bir eksiklik ya da natamamlık hâli mi vardır? Sözel alana ait öyküleştirmenin yetersizliği onu başka bir biçime aktarmaya, yeniden yorumlamaya mı zorlamaktadır? Elbette Kubrick gibi bir yönetmen, önemli bir beslenme kanalı olan edebiyat gibi bir sanat dalını sinemayla kıyaslayıp böyle indirgemeci bir sonuca varmazdı. Fakat hikâyelerin başka formatlara dönüşerek anlatılmasında da bir hikmet bulunsa gerek.

Bu konuya verilebilecek en iyi yanıt, muhtemelen *anlatıların devamlılığı* olurdu. Çünkü on binlerce yıldır koşulları ve araçları değişse de insanın en temel gereksinimlerinden biri; yaşadıklarını, düşündüklerini aktarmak, gelecek nesillere bırakmak arzusu oldu. İnsan, anlatıların farklı biçimlerde yinelenmesi sayesinde, bir bakıma, varlığını kanıtlamanın kalıcı bir yolunu bulmuş oluyordu. Bazen geleneksel anlatıların döngüsü içinde gerçekleşen anlatma ihtiyacı, zaman zaman kabuk değiştirip yeniden ve farklı biçimlerde var olmayı da bildi. Çünkü “hikâyeler kısmen bildiklerimizi bize hatırlattıkları, kısmen de önemli bulduğumuz şeyleri yeniden düşünmemizi sağladıkları için varlıklarını sürdürür.” (Fulford, 2014:20). Bu noktadan hareketle sinemanın, edebiyat sayesinde bildiğimiz, tanıdığımız öyküleri yeni bir gözle, yeni bir biçimle 20. yüzyılda anlatmak için çok önemli bir araç olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür.

Sinema aygıtının önünde edebî yapıtlar röntgen ışınlarının önündeymişçesine saydamlaşırlar. Hikâyenin omurgası kalır, düşünce derinliğinin sahip olduğu güzel yan, şiirselliğin hassas teni beyazperdede yok olup gider (Balazs, 2013: 42).

1. Bir Uyarılma Sorunu Olarak Edebiyat ve Sinema

Edebiyat bir anlatı biçimi olarak temel yapısını kurup öyküler anlatmaya başlayınca, yaratıcı insanın zihninde, üretilen edebî yapıdan yola çıkarak yeni anlatılar, yorumlar kurmak düşüncesi de belirmiştir. Sanatın özünde yer alan bu devamlılık hâli türlü etkileşimler uyandırarak genişler. Bir yanıyla da insanın doğasında var olan anlatma, öyküleme ihtiyacının kendini yeniden üretmesine ilişkin bir hareket alanı açılmaktadır. Sinema, bu noktada kurmaca anlatılar arasında edebiyatın inşa ettiği yollara en yakın duran, kendi dilsel örüntülerini bu yapıdan hareketle kuran bir araçtır.

Kuşkusuz yüz yılı aşan tarihsel sürecinde, teknik gelişmelerin açtığı yolda kendine has bir dilsel yapı oluşturmuş, anlatı sistematliğini biçimlendirmiştir. Fakat tüm bunları gerçekleştirmek için ilk yıllardan itibaren edebiyatın yöntemlerini incelemiş ve kendi sınırlılıkları içinde yeni biçimler vererek kurmaca bir yapıya dönüştürmüştür. “Sinemanın ilk ustalarına göre, roman ya da film öyküsünün çıkış noktaları aynıydı. Filmlerdeki yaşam formülleri, romanlardan yansıyanlardan ayrılmıyordu.” (Akyürek, 2004: 104). Bu sebeple yapısal bir form olarak kendisine en çok benzeyen romanın serüveni, filmlerin de öykü kurma ve geliştirme yönünde gidişatını etkilemiştir.

James Monaco, yüz yıllık sinema ile kabaca üç yüz yıllık romanın tarihsel gelişimi arasında önemli paralellikler görür. Monaco’ya göre, her iki sanat dalı da ekonomik işlevlerini yerine getirmek için yeni bir tüketici topluluğuna bağlıdır. Her ikisinin de kökleri, bir belgeleme aracı olarak gazetecilikte yatar. Her ikisi de başlangıçta bir yenilik ve keşif olarak gelişmiş, sonra da diğer sanatlara egemen konuma gelmişlerdir. Her ikisi de oldukça farklı kesimlerden okur-izleyicilere hizmet eden karmaşık bir türler sistemi geliştirmiştir. Nihayet kendilerine yeni bir araç (romana sinema, sinemaya televizyon ve şimdilerde medyadaki dijital dönüşüm) tarafından meydan okunurken popüler eğlencenin estetik değerleri üzerine seçkin kesimlerin estetik değerlerinin eklemlendiği bir aşamaya geçmişlerdir (2001: 219).

Georg W. Pabst da benzer bir görüşle sinemanın, uygarlığın Gutenberg’in matbaasından sonraki en büyük buluşu olduğunu belirtirken insanlık tarihinin hikâye anlatmaya dönük bitimsiz gereksinimini vurgular ve iki sanatın kitleselliğine atıf yapar (1968: 411). Sinema, edebiyattan farklı olarak insanın kültürel üretiminin 19. yüzyıl sonrası modern yaşama uygun bir yorumla ve görsellik dolayımında yansıtılabileceği bir yüzey olsa da olayları belli bir dizgede anlatmak bakımından ayrılmaz. O da edebiyat gibi öyküsünü sunacağı belli bir atmosfer yaratmak zorundadır. Sinema yönetmenlerinin edebiyattan bu anlamda nasıl faydalandığına bakmak iki sanat üretimi arasındaki ortak zemini gösterir. Örneğin; fotoğrafa dayalı görsel üretimin hareketli resimlere dönüştüğü 1890’lardan sesli filmin ortaya çıktığı 1929’a kadar sinema anlatım dilini kurmaya çalışırken kitle sinemasının kurucu yönetmenlerinden sayılan David W. Griffith, Charles Dickens’ın romanlarında okuyucunun dikkatini hangi araçlarla ayakta

tuttuğunu incelemiş ve bu araçları filmsel dünyaya uyarlamayı denemiştir. Bu araçlar, içerikte karşımıza çıkan ve merak unsuruyla beslenerek okuyucu için cezbedici bir devamlılık yaratan kurguya ilişkindir ve çoğunlukla görüntünün akıştaki öyküyü daha iyi sunmasına hizmet eder. Örneğin, Griffith'in sinema tekniğine kazandırdığı *yakın plan* kullanımı Dickens'ın romanlarında karşımıza çıkan karakter betimlemelerini yansıtmaya işlevi görür. *Yakın plan* kullanımının romanlarda olduğu gibi bir karakterin fiziksel veya ruhsal görünümünü aktarma özelliği vardır. Kurgu sırasında *genel plan* bir çekimden bir karakterin *yakın plan* yüzüne ya da bir nesnenin *ayrıntı çekimine* geçilmesi romandaki bakış açısı çeşitliliğine karşılık gelir. Elbette bu dilsel araçların yanı sıra sinema tekniğinin gerektirdiği yeni biçimsel yöntemler (geriye dönüşler, paralel anlatım, zamanda ileri sıçramalar vb.) zamanla ortaya çıkar. Bu yöntemler özellikle romanın kullandığı biçimsel yöntemlere benzemektedir.

Film tarihini derinlemesine inceleyen James Monaco, sinemanın gelişimi boyunca romanın gelişiminden özellikle iki açıdan ayrıldığını belirtir. Monaco'ya göre, “düzyazı anlatının yaygın bir okuyucu topluluğuna ulaşmasından önce, edebiyat kültürünün gelişmesi gereklidir. Sinemanın ise böyle bir sorunu olmamıştır. Filmlerin sunduğu öyküleri tüketen kitleler, farklı biçimlerde aktarılan (sözlü anlatılar, masal, dram sanatı örnekleri vb.) öykülerle çok uzun yıllardır karşılaşan bir kültürün devamıdır. Buna karşılık sinema sanatı, üst düzeyde teknolojidir. Roman matbaa teknolojisine dayansa da bu, görece daha basit bir teknolojidir ve romanın biçimsel gelişimini çok küçük çapta etkilemiştir. Buna göre romanın tarihinden *okur-yoğun tarih* olarak bahsedebiliriz; çünkü roman, okurların kapasitelerinin gelişimiyle ilişkilidir. Sinema tarihi ise *teknoloji-yoğun* bir tarihtir. Film izleyicilerinin kapasitesine, teknik kapasiteye olduğu kadar bağlı değildir” (2001: 220).

Bu nokta, ister istemez iki ürünün alıcılarına dair bir tartışmayı beraberinde getirir. Edebiyatın birikimli bir sanat olarak var oluşu okurların gelişimine bağlı olarak ilerleme alanını genişlettiyse sinemanın bir kaynak olarak anlatıların doğasına ilişkin hazır malzemeyi kullanması beklenmelidir. Zira film tüketicisi bir anda ortaya çıkan yeni bir kitle değil var olan öykülerle dolup taşan, -ister eğitim görmüş ve yazılı edebiyatı takip ediyor olsun ister sözlü kültür ürünleri üzerinden edebiyatı deneyimlemiş olsun- kurmaca yapıtlara yakın bir kesimden oluşur.

Dolayısıyla kurmaca yapıtlara aşına olan sanat tüketicisi için sinema ve edebiyat ilişkileri, genelde romanlardan yapılan uyarlamaları akla getirir. Tahkiye olanakları ve tarzlarındaki benzerlik sebebiyle sinemanın edebiyata daha yakın olduğunu söylemek mümkündür. Zira bir anlatı potansiyeli olarak bakıldığında resim, fotoğraf gibi sanatsal üretim alanlarının edebiyatın hayatla kurduğu kuşatıcı bağa yaklaşmakta zorlandıkları, malzemesini daha spesifik bir uzamda ele aldıkları görülecektir. Bu, özellikle de hayal gücünün düzenlenmesi anlamında söz konusu sanatların olanaklarının edebiyata göre daha sınırlı olmasından kaynaklanır. Bir dramatik sanat olarak tiyatro, hikâyenin canlandırılması adına güçlü bir yapıya sahiptir ama onun da mekân, süre gibi kendi sınırlılıkları vardır. Zaman, hareket vb. unsurların somut düzeyde dışarıda bırakıldığı resim veya fotoğraf gibi sanatlarda ise ardışık bir anlatma olmadığı için edebiyatla kurulacak bağlar daha çok çağrışım düzeyinde kalır. Oysa hem filmler hem de romanlar ayrıntılı uzun öyküler anlatırlar.

Edebiyatın sinemayla kurduğu ilişki, temelde kurmaca bir metnin varlığına dayanır. Hikâyenin okuyucuya/ izleyiciye aktarılması esastır. Filmler bu aktarımı yapabilmek ve öykü akışını takip edebilmek için bir tür iskelet metne gereksinim duyar. Bu metin, filmlerin edebiyatla kurduğu ilk önemli bağıdır. Çünkü sinema, sözcükleri görselleştirmek amacıyla hareket eder. “Sinemanın anlatmak ve göstermek için edebiyatı keşfetmesi ile birlikte sinema izleyicisi uyarlamalarla tanışır. Edebiyat-sinema ilişkisinde sinema daha çok senaryo sıkıntısını edebiyattan beslenerek gidermeye çalışmıştır.” (Tutumlu, 2002: 1). Senaryo, filme çekilecek malzemenin planlanması ve ortaya çıkacak sonucu görmek için tasarlanmış bir yapıdır. Görsel ürünleri bir araya getirmek için film yapım ekibine bir yol haritası sunar. Biçimsel olarak bir edebî metne benzer fakat bu metinde yer alan her şey salt görsel karşılığa dönüşmek için vardır, kendinde bir değer taşımaz. Bundan dolayı senaryolar edebi yöntemlere kapalı, kendine has bir biçimi dayatan kılavuzlar gibi alınabilir.

Sinemada senaryo sıkıntısının ortaya çıkması öykülü film gereksiniminin doğduğu ilk yıllarda beliren bir arayışın sonucudur. 1895'teki ilk gösteriminden itibaren sinema; kitleleri etkisi altına almış, şaşırtmış ve vadettiği eğlenceyi sürdürmek için daima ilginç, yaratıcı görüntülere yer vermiştir. Bu yıllarda sinemanın teknik bir yaratıcılık ürünü olarak sunduğu yenilikler, bilimsel bir aygıtın gelişimi olarak kabul

edilirken bir yandan da bu yeni icadın ticari anlamda bir sirk eğlencesinden çok da farklı sonuçlar vermeyeceğine ilişkin kanaatler oluşmuştu. Sinematograf gösterilerinin yarattığı toplumsal ilginin geçici bir heves olduğu düşünülüyordu. Çok kısa süre içinde görüntülerin varlığının salt kaydetmek ve belgeleyip sunmaktan öte bir işlevi olduğu ortaya çıktı. Sinemanın gerçek potansiyelini görebilen George Melies gibi yönetmenler sayesinde filmlerin öykülü anlatıma uygun yapısı keşfedildi ve bu noktada edebi anlatıları iyi takip eden sinemacılar hikâyelere, romanlara bir kaynak olarak başvurmaya başladı. Böylece edebiyatın kazanımlarıyla ortak bir dünya kurulabildi.

Sinema, bilindiği gibi, Louis Delluc tarafından müzik, dans, resim, edebiyat, mimarlık ve heykelden sonra ‘yedinci sanat’ olarak adlandırılmıştı. İçerik ve biçim açısından diğer araçlara bağımlı bir hâli vardı. Fakat gelişiminde en çok edebiyatın rol oynadığını belirtmek gerekir. İlk tek makaralı filmler yalnızca münferit sahneleri gösterebiliyordu; ancak dünyanın dört bir yanındaki yönetmenler, kısa zamanda romanların bütününe 20 dakikalık dramlar içinde özetlemeye çalıştı. Klasikler ve çoksatınlar, 1910’ların ortası itibarıyla yalnızca filmlerin geliştirilmesine yardımcı olmuyor, aynı zamanda daha üst sınıf bir izleyiciyi cezbetmeye de yarıyordu (Parkinson, 2015: 64).

Giderek daha karmaşık bir senaryo yapısına ihtiyaç duyuldukça özellikle romandan gelen anlatı birikiminin filmlere yansması kaçınılmaz olmuştur. Edebiyatla kurulan ilişkiyi ilk yıllarda çeviriye benzer bir aktarma işlemi gibi görme eğilimi vardır. Fakat edebiyattan sinemaya yapılan uyarlama, bir dilden diğerine yapılan çeviriden farklıdır. Jean Mitry’e göre “Aslında bu, bir biçimden başka bir biçime geçme, aktarma, yeniden yapılandırma meselesidir.” (1971: 1).

Biçimler arası geçişte elbette en temel mesele, aktarımın kaynak metin gözetilerek ne ölçüde aslına uygun yapıldığıdır. *Transposition* (doğrudan aktarma) bir romanı, zorunlu teknik değişiklikler yapmadan ya da çok az değiştirerek sinemaya uyarlama olarak kabul edilir. *Commentary* (yorumlamalı uyarlama), romanın bazı bakımlardan maksatlı olarak değiştirildiği ancak anlatısal özün korunduğu uyarlama türüdür. *Esinlenme* (analogy) ise genelde yazınsal metinden sadece bir fikir, bir durum, bir karakter alınarak bağımsız şekilde geliştirilen uyarlamadır. Bu sonuncuda

amaç, romanı sinemaya uyarlamadan ziyade yeni bir yapıt yaratmaktır (Erus, 1999: 113, 164). Her üç yöntemin de kendine göre amaçları ve işleyişi bulunur. Fakat *uyarlama* dendiği zaman özü itibariyle hazır bir metnin kaynak olarak kullanılması gerekir.

Cemal Aykın'a göre de uyarlamalar söz konusu olduğunda üç ayrı tutum söz konusudur: İlki, romanın sinema yazarı tarafından bir senaryo hammadresi olarak kullanılmasıdır. Bu türü, ilkel bir anlayış olarak yorumlayan Aykın, bu uyarlamalarda romanın temel niteliklerinin değiştiğini ve gerçek bildirisini yitirdiğini vurgular. İkinci yol ise sinemasal anlatım olanaklarını hesaba katmadan romanın bire bir uyarlanmasıdır. Burada roman, sinemaya egemen kılınmakta, romana sadık kalmak adına sinema kuralları dışına çıkılarak sinema sanatının etki gücü yitirilmektedir. Üçüncü uyarlama yöntemi ise, romanı sinema dilinde yeniden yaratmaktır. Burada hedef, romanın konusunu almanın ötesinde, ruhunu, anlatım tekniklerini ve yapısını yeniden yoğurarak sinemaya aktarmaktır. Bu, iki anlatı biçimi arasında daha özgün ve kavrayışlı bir yol izlediği için en başarılı uyarlama yöntemi olarak görülebilir (Aykın: 1983: 363).

Bu noktada, sinema-edebiyat ilişkisi içinde yazarın durumuna da bakmak gerekir. Bir özne-yaratıcı olarak yazar, edebiyatla kurduğu ilişkiye göre farklı eylemler benimseyebilir. Dolayısıyla sanat dalları arasındaki ilişki uygulayıcıları, üreticileri için farklı boyutlar taşıyabilir. Bu sebeple Nijat Özön, uyarlamalar bahsini ele alırken bir ülkenin/ toplumun yazarı ile sinemacısı arasındaki ilişkinin, edebiyatı ile sineması arasındaki ilişkiden farklı değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Ona göre yazarın sinemayla daha sıkı, yoğun ilişki kurması mümkündür. Özön, bir yazarın kurabileceği ilişki biçimlerini en gevşekten en sıkıya doğru şu şekilde sıralar: “1- Yayımlanmış yapıtın başkasınca uyarlanması, 2- Yayımlanmış yapıtın başka bir yazıncı eliyle uyarlanması, 3- Yazarın, kendi yapıtının uyarlanmasına katılması, 4- Yazarın, kendi yapıtını kendi uyarlaması, 5- Yazıncının film öyküsü yazması, 6- Yazıncının senaryo yazması, 7- Yazıncının yukarıdaki çalışmalara ek olarak çevrime de katılması, 8- Yazıncının kendi yapıtını kendisi yönetmesi” (1995: 99).

Sinema endüstrisi için çalışan ve temelde senaryo yazan yazarları ayrı tutarsak edebî üretim yapan yazarların sinemayla doğrudan ilişki içinde olduğu örnekler çok değildir. Sinemamızda Nazım Hikmet, Attila İlhan,

Orhan Kemal, çağdaş yazarlardan Orhan Pamuk, Hasan Özkılıç, Kemal Varol gibi az sayıda yazarın film üretimiyle doğrudan bağ kurduğunu söyleyebiliriz. Bu sebeple uyarlamalar konusu tartışıldığında ağırlıklı olarak, yayımlanmış bir yapıtın bir yönetmen, senarist ya da yapımcı tarafından ele alınması ve filmleştirilmesi akla gelir.

Sinemanın popüler romandan sıklıkla yararlanmasının sebeplerini üç başlık altında değerlendirmek mümkündür: “Hazır malzeme, ekonomik nedenler, sinema seyircisi ve roman okuru arasındaki benzerlikler” (Sivas, 2005: 45). Film yapımcılarının elinde özgün biçimde üretilmiş sonsuz kaynak olmaması, bu konudaki hazır bilgi ve deneyimden yararlanma gereksinimini doğurmuştur. Kuşkusuz sıfırdan yazılacak bir metnin maliyeti de dikkate alınması gereken bir meseledir. Son olarak okurların ve izleyicilerin öyküleri alımlama biçimleri, edebiyatın süregelen beklentilerine ve kitleler üzerinde yarattığı algıya oturmaktadır.

Romandan sinemaya uyarlanan eserlerin geneline bakıldığında her ikisinin de birbirini beslediği görülmektedir. Her yıl Amerika’da yapılan filmlerin yaklaşık yüzde 30’unun roman uyarlamaları olduğu tahmin edilmektedir. Yine her yıl en çok satan romanların yaklaşık yüzde 80’i filme çekilmektedir (Beja, 1979: 33). Örneğin, *Rüzgâr Gibi Geçti* hem roman olarak hem de sinema filmiyle kendisini besleyen bir yapıttır. Sinema açısından düşünülecek olursa sinema daha önceden yaratılmış, halka sunulmuş ve beğenilmiş bir romanı ele alarak, daha en başta ismiyle belli bir kitlenin filme karşı heyecan ve merak duymasını garantilerken roman çok daha göz önünde olan ve daha büyük kitlelere ulaşabilen sinemanın imkânlarından yararlanarak şöhretini artırmaktadır (Abacı, 2006: 10).

Sinemada kurmaca yapıt üretimi açısından edebiyat uyarlamalarının üzerinde bu kadar durulmasının Sutherland’e göre üç temel nedeni vardır: “[Bu] İlk olarak, ‘iyi olandan’ faydalanmak yani kervanın peşine takılıp para kazanmak için yapılabilir. Televizyon dizileri veya yüzyıl öncesine gidecek olursak Dickens’ın eserlerini uyarlayan korsan oyunlar genellikle sanatsal kaygıyla değil kâr güdüsüyle yapılan işlerdir. İkinci olarak uyarlama yeni pazarlar veya yeni okurlar bulup faydalanmak için yapılabilir. J. K. Rowling’in *Harry Potter* kitapları milyonlarca satmıştır, film uyarlamaları ise yüz milyonlarca izleyiciyle buluşmuştur. Uyarlama,

edebiyat için sınırsız fırsatlar yaratır. Üçüncü neden ise orijinal metinde saklı olan veya eksik kalan şeyi keşfetmek ya da geliştirmektir.

James Fenimore Cooper'ın *Son Mohikan* romanı, 1826'da ilk kez yayımlanmasından itibaren bir Amerikan klasiği olmuştur. Ancak Daniel Day-Lewis'in Hawkeye rolünü oynadığı 1992 yapımı film (romanın onuncu sinema uyarlaması olarak) bir Kızılderili 'ulusunun' yok edilmesinin ne anlama geldiği sorusuna çok daha duyarlı yaklaşır. Bu kusursuz uyarlama ve kazandırdığı ek boyut, romanı derinleştirip zenginleştirir.” (Sutherland, 2018: 291). Ancak bu durum her zaman başarılı uyarlamalar şeklinde karşımıza çıkmaz. Sinema tarihi başarısız kabul edilen uyarlamalarla doludur. Bu konudaki genel kabul, uyarlamaların hem edebi esere bağlı kalmak hem de sinemanın kendine özgü şartlarına uygun olmak zorunda oluşudur. Uyarlama için seçilecek yapıtın sinemanın gereklerine uygun olması ya da sinemasal anlatıma dönüştürülmesi gerekir (Akyürek, 2004:103).

Tam da bu noktada uyarlamalar kaçınılmaz bir sorun oluşturabilir. Uyarlamanın doğasında karşımıza çıkan bu temel sorun, yeni oluşan yapıtın orijinal metne hizmet edip etmeyeceği, diğer bir deyişle yapıta ne kadar sadık olduğudur. “1939'da Samuel Goldwyn şirketi tarafından sinemaya uyarlanan *Uğultulu Tepeler*'de bu durumun örneklerinden biriyle karşılaşırız. Bu çok popüler Hollywood filminde o dönemin en büyük sahne aktörü Laurence Olivier başrolü oynamış ve Heatcliff rolündeki performansı bir klasik sayılmıştır. Fakat film orijinal anlatıya büyük zarar verir, çünkü Bronte'nin öyküsünü mutlu sona bağlar. Elbette filmin etkisiyle pek çok seyirci kaynak metne dönmek, romanı okumak isteği duyacaktır fakat romanı hiçbir zaman okumayacak olan geniş bir kitle açısından bu büyük edebi yapıt ucuzlatılmış olmaz mı?” (Sutherland, 2018: 293). Üstelik bu mesele sadece yapıtın içeriği açısından değil, yazıldığı dönemi aktarışı, metnin söyleminin ortaya konması açısından da önemlidir. Hele de dijital platformların giderek yaygınlaştığı ve sınırsız içeriğin üretildiği çağımızda bu sorunun katmerlendiğini söylemek mümkündür.

Özellikle klasik romanların modernize edilerek uyarlanması, karakterlerin yansıtılma biçiminin bugünkü kültüre göre şekillenmesi pek çok açıdan tartışılabilir yorumlamalardır. Uyarlamaların bu anlamda sadece öykü düzeyinde kalmayıp metnin geçtiği uzam ve zamanı, içerdiği

felsefeyi ve sorgulamaları, giderek yazarın bakış açısını, yani romanın özünü esnetip genişletmesi filmlerin edebiyatla kurduğu ilişkinin sınırları açısından belirsizliği artırır.

Sinemanın edebiyatla kurduğu bu gerilimli ilişki yazarların mutsuz olmalarına da neden olabilir. Bir biçimde kabul ettikleri fakat sonuçtan memnun kalmadıkları yapıtlar karşısında farklı tutumlar sergileyebilirler. Örneğin; Amerikan romanının en çok kazandıran yapıtları arasında daima üst sıralarda yer alan Stephen King, Stanley Kubrick'in 1980'de kendisinden uyarladığı *Cinnet*'i beğenmemiş, filmle ilgili olumsuz hatta öfkeli açıklamalarda bulunmuş ve yıllar sonra kendi versiyonunu gerçekleştirmiştir. Kimi yazarlar, örneğin Ursula K. le Guin ya da İhsan Oktay Anar, bu sürece dair olumsuz deneyimlerden ya da uyarlamanın doğasından gelen itirazlar sebebiyle yapıtlarının film haklarını kimseye devretmezler. Örneğin, yazınınımızın üretken yazarlarından Adalet Ağaoğlu, *Otobüs* filmini (1974) görüp beğendiği için "*Fikrimin İnce Gülü*" adlı romanının Tunç Okan tarafından filme alınmasına izin vermiş fakat film çekildikten sonra pişman olmuştur. Yazarın bu pişmanlığı daha filmin adından başlar: "Benim bir romanımdan yapılmış filmin üzerine, tanınmış ve sevilen adını da bir yana bırakarak *Mercedes Mon Amour*, *Sarı Mercedes*, *Arabam* gibi çeşit çeşit, kör gözün parmağına kaba saba, sözüm ona ticari etkiler yapıştırmak, her tür estetik kaygıdan uzak yönetmen dünyası uğruna romanın kullanıldığı anlamına gelir. (...) Sinema istediği kadar kendi dilini korusun, buna diyecek bir şey olamaz. Ama eğer edebiyatın kapısını çalacaksa, kendi dilini özenle kurup koruyarak yazarın seçimlerine, hayat duruşuna, sanat anlayışına, duyarlılıklarına saygılı olmak zorunda. Tersine 'manevi hakların ihlali' kapsamına girer." (Akkaymak, 2006: 7).

Adalet Ağaoğlu, Feridun Andaç'la gerçekleştirdiği nehir söyleşide bu konu açıldığında uyarlamalar meselesinde önemli yeri olan bir durumu bilinçsizce işaret eder. Herhangi bir yapıtı okuyanların psikolojik durumuna, eğitimine, hayata bakışına göre şekillenen yorum, uyarlamanın niteliğini belirler. Adalet Ağaoğlu ise yazarın kafasındaki filme ulaşılması gerektiğini savunur: "Şimdi biz roman okurken aynı zamanda filmini çekeriz. Ya da ben, yazarken de filmini çekerim. Yazsonu'nu yazarken de filmini çektim. Edebiyat-sinema ilişkisinde bence bir yönetmenin; yazarı,

yazarın dünyasını çok iyi bilmesi gerekli. Bilemezse, sadece ticari amaçla kullanılır duruma düşürülüyor yazar.” (Andaç, 2005: 179).

Bu noktada özellikle de kuramsal odağı edebî anlatılar olan araştırmacılar, anlatım yetenekleri bakımından edebiyatı üstün tutmak gerektiğini, sinemanın bu yeteneklere ulaşamadığı için sadık bir uyarlamanın mümkün olmadığını iddia ederler. Gürsel Aytac da bu fikirdedir: “Heyecanların, duyguların anlatımı, sahnede, film ve televizyonda daha kolaydır ama buna karşılık izleyiciye (okuyucuya) fikir yürütmek, hayal gücünü işletmek imkânı vermek açısından kitap avantajlıdır ve zihinsel tat arayanların kitaba öncelik vereceklerini tahmin etmek zor değildir.” (2002: 5). Bireyin iç dünyasına inme konusunda edebiyatın sinemaya göre daha başarılı olduğu düşüncesi yaygındır. Bu görüşe göre “Sinema ve edebiyat aynı şeylerden bahsetseler bile izleyicinin anladığı şey tekken, okuyucu bunu istediği kadar şekillendirip çeşitlendirebilir.” (Sayın, 2005: 6). Edebiyatın bu anlamda taşıdığı üstünlük özellikle modern edebî eserlerin uyarlanması ciddi zorluk getirebilir. Bu yüzden olay örgüsü anlaşılır, basit biçimde kurulmuş, piyasa işi romanların sinemaya daha uygun olduğu düşünülür. Sinemamızın önemli yönetmenlerinden Atıf Yılmaz, bu görüşü şu sözleriyle savunur: “Sinemaya aktarılamayan eserlerin edebi alt yapısı daha kaliteli olabilir. Bu yüzden sinemaya uygun değildir. Bir Faulkner, bir Dostoyevski, Wolf romanı sinemaya aktarılamadı. Aktarılanlar da romandaki o ruhu yansıtamadı, hep bir eksiklik oldu. Zaten Avrupalıların bir lafı var: ‘Best-sellerden iyi film olur, iyi romandan iyi film olmaz.’ diyorlar.” (Yılmaz, 2001: 40).

Bazin’e göre bu bakımdan “romanların sinemaya uyarlanması, estetik değer bağlamında bir ‘yozlaşma’ sorunu doğurabilir. Özgün yapı bozulduğundan, karakterler ve onların bakış açıları saptırılabilir. Sinemanın varoluş koşullarını hareket oluşturduğundan, romanda dille ifade edilen derin psikolojik çözümlemeler, etkili betimlemeler sinemada gerçekleştirilemez. Buna karşın bazı yazarlara göre romanların perdede uğradıkları bozulmalardan, hiç olmazsa edebiyat adına öfkelenmek gerekmez. Çünkü uyarlamalar ne kadar yakıştırmaca da olsa asıl yapıtı bilen ve değerlendiren azınlığa bir zararları dokunmaz, bilmeyenlere gelince, iki şıktan biri; Ya herhangi bir filmde geri kalmadığı tartışılmaz olan bu filmle tatmin olacaklar ya da asıl yapıtı tanımak isteği duyacaklardır ki, bu da edebiyat adına bir kazançtır.” (1995: 124).

Romancının görevi ikna etmek, inandırmak değil, insanı insana ifşa etmektir (Plisnier, 2003: 99).

2. Anlatma Biçimi Olarak Edebiyat ve Sinema

Edebiyat ve sinema etkileşimini yalnızca roman uyarlamaları ile sınırlamak, özellikle uyarlama filmler yaşamımızda her geçen gün daha çok yer alsa da bir ölçüde yanlış ve eksik olur. Bu etkileşimin temel hareket noktası, hele de sinemanın gelişim gösterdiği ilk yıllarda, edebiyatın bir sanat olarak anlatı verimlerinden yararlanmak olmuştur. “Edebiyatın bir birikim olarak diyalog, tema, konu, dekor, görüntü gibi açılardan sinemaya verebileceği hazır malzeme, sinemacıları kendine çekmiştir. Edebi eser, yönetmen ve yapımcıyı etkilemiş, heyecanlandırmıştır. Edebi eserlerden özellikle roman, kısa hikâyeler ve tiyatrolar kendine has zengin hikâyeleri ve bunların tema ve konularıyla senaryo yazarlarının önüne hemen yola çıkabilecek dramatik noktalar koymaktadır.” (Uğurlu, 1992: 146-7). Bu dramatik noktalar; yazılmış, üretilmiş yapıtları uyarlamak yoluyla edinildiği gibi belli bir biçimde, şablonda akan edebî kurmacanın yapısı olarak da sinema üreticilerini etkilemiştir. Kurmacanın mantığı üzerine düşünen sanatçının anlatının kat ettiği yollara bakması ve bulguladığı yöntemleri yeni gelişen bir sanat olarak sinemanın diline uyarlaması gerekir.

Bu bakımdan iki sanat dalının kurmacayı kavrayışında farklılıklar bulunur. Sinema kuramlarının tarihsel gelişimini inceleyen J. Dudley Andrews, sinemanın edebiyatın kullandığı araçları bir ‘anlatı dünyası’ içinde dönüştürmesi gerektiğini vurgular: “Roman bize insanla insan, insanla dünya arasındaki karşılıklı bağımlılığı hissettirirken, bunu konuşma sözcükleri ve hareketleri aracılığıyla hayli soyut biçimde yapar. Oysa sinema aynı işi kaba algının olağan işleyişi ile gerçekleştirir. Sonuç olarak tam bir uyarlama söz konusu olamaz. Sinemada romanın yapısını tutmak isteyebilirsiniz, ama bunu romana ve okuma deneyimine oldukça yabancı araçlarla yapmalısınız. Mitry, bu sorunla ilgili özdeyiş gibi bir sonuç yazar: ‘Roman, kendisini dünyada kuran bir anlatıdır. Sinema ise kendini anlatıda kuran bir dünyadır.’ (2000: 237).

Bu iki sanat dalının anlatı yöntemlerini ele almak istediğimizde imgelem dünyasını harekete geçiren iki farklı araç seti karşımıza çıkar. Edebiyat sözcüklere dayalı, sözel bir anlatıdır; sinema ise sözcükleri (gerek

fonem düzeyinde gerekse ardışık cümleler hâlinde) işitsel bir unsur olarak kullansa da temelde görsel bir anlatı zemini üzerine kuruludur. Bu noktada dünyayı aktarma, yansıtmada konusunda farklı tutumlar sergilerler. Platoncu anlamda, *diegesis* ile *mimesis* arasında yapılan klasik ayrıma karşılık gelen bu tutumları, *anlatmak* ve *göstermek* olarak ifade edebiliriz. Böylece okur merkezli alıcı için sözcüklerin zihinde canlandırılması yoluyla oluşan anlatma ile sinemanın imgeyi olduğu gibi gösterdiği yöntem karşı karşıya gelir (Chatman, 2008: 29). Aralarında büyük bir farklılık ya da karşıtlık görünüyorsa da temelde bir alıcılar grubu için öykü aktarmak söz konusudur.

Bu noktada dilbilimin, özellikle de göstergebilimin temel ölçütleri edebiyat için olduğu kadar sinema için de kullanılabilir. James Monaco, dil sistemlerinin gücünün *gösterenle gösterilen* arasında çok büyük fark olmasından kaynaklandığını vurgular. Buna karşın sinema dilinde böyle büyük bir fark yoktur, *gösterenle gösterilen* (soyut, deneysel anlatımlar hariç tutulursa) özdeşdir. Gerçekten de sinemada gördüğümüz bir ev, romanda karşımıza çıkan ev sözcüğünden farklı olarak ev kavramının somut temsillerinden biridir. “ [Sinemada] açık bir biçimde bir kişinin belirli bir nesneye ait imgesi başka birininkine benzemez. Eğer her ikimiz de gül sözcüğünü okursak siz belki de geçen yaz kopardığınız barış gülünü düşünürsünüz, bu arada ben de Aralık 1968’de Laura Wesphal’in bana verdiği gülü düşünürüm. Ancak sinemada her birimiz aynı gülü görürüz, oysa yönetmen sınırsız sayıdaki gül türünden birini tercih edebilir ve bir diğer sınırsız sayıdaki yoldan birini tercih ederek gülü görüntüler. Sinemada sanatçının seçimi sınırsızdır. Edebiyatta ise sanatçının seçimi sınırlıdır, okuyucu için ise tersi geçerlidir. Edebiyatta önemli olan tahayyül edebilmeniz, sinemada ise bunu yapamamanızdır.” (Monaco, 2001: 154-5).

Edebiyatın dille kurduğu araçsal ilişkiyi bir zorunluluk gibi algılamak mümkündür. “Edebiyatın ‘dile bağımlılığı’ onu iki katmanlı bir dolaylamaya mecbur bırakır. İlki kelimeler üzerinden mecburen kurmaya çalıştığı uzlaşımlardır. Mesela ‘masa’ dediğimizde, dili bilenler bunun hangi nesneye işaret ettiğini bilirler. Ancak Türkçe bilmeyen birisi için o kelime bir gizlilik demektir.” (Gülşen, 2013: 131). Bu birinci dolaylama olarak alınırsa gerçeklikle alıcının kurduğu ilişki *dolaylamanın dolaylaması* gibi görünecektir. Sinemada ise böyle katmanlı bir dolaylı temsile

gitmeyiz. Görüntüler yansıttığı nesneleri bizzat gösterdikleri için filmsel dil izleyicinin zihnine doğrudan seslenir.

Romanın varoluş koşullarını dil ve imgelem oluştururken sinemanın varoluş koşullarını hareket ve görsellik oluşturur. Pek çok görüşün üzerinde uzlaştığı gibi, bir uyarılma ne denli romana bağlı kaldığı iddiası taşırta taşısın gerçekte mutlak bir bağılıktan söz edilemez. Ayrıca filmin kendine özgü dili, romana bağlı kalmamayı da gerektirir (Bolat, 2008: 153). Fakat bu ayrılığa karşın filmsel anlatı, kurgusal dünyayı kendisinden önce inşa etmiş romandan beslenmektedir. Anlatının özünde kurmacanın kendi gerilimi bulunur. Farklılık iki sanat dalının bu gerilimi hangi araçlarla kullandığına ilişkindir. “Romanın başlıca gerilimi, öykünün malzemesi (olay örgüsü, karakter, ortam, tema vb.) ile bunun dil içinde anlatılması, başka deyişle, öykü ile anlatıcı arasındaki ilişkidir. Öte yandan filmin başlıca gerilimi ise öykünün malzemesi ile görüntünün nesnel doğası arasındadır.” (Monaco, 2001: 49).

Seyirci ya da okuyucu, anlatıyı oluşturan bu gerilimi tek parça olarak duyumsamaz, unsurlara ayırıştırması gerekir. Olay örgüsünün akışı hem sinemada hem de romanda -ister düz bir çizgide olsun, ister zamansal ve uzamsal olarak farklı dizilmiş olsun- bütünlüklü bir seyir takip eder. Yapısalcı kurama göre “Anlatı açıkça bir bütündür çünkü bir araya gelerek kendilerinden daha farklı bir bütün oluşturan öğelerden, olaylardan ve varlıklardan meydana gelir. Olaylar ve varlıklar tekil ve özerktirler ancak anlatı öğeleri ardışık bir bileşiktir. Dahası, anlatıdaki olaylar birbirleriyle ilgili ya da karşılıklı etkileşim hâlinindedir. Piaget’nin deyişiyle gerçek bir anlatıdaki olaylar ‘sahneye düzenlendikleri gibi çıkarlar.’ Rastgele olaylardan meydana gelmiş bir yığının aksine fark edilebilir bir düzen ortaya koyarlar.” (Chatman, 2009: 19).

Bu düzenlenme hâli, bizi iki sanat yapıtının doğasına ilişkin temel bir tartışmaya götürür. Edebiyat da sinema da gerçekliğin temsili olarak işlev gösterirler. Varlıklarının doğal nedeni, içinde bulunduğumuz dünyayı anlayabilmek (ve belki de aşabilmek) için onu, aslının bir taklidi olarak imgesel düzeyde (yeniden) kurmak ve yorumlamaktır. Sinemanın önemli kuramcılarından Siegfried Kracauer bu eğilimi şöyle ifade eder: “Film ve roman, hayatı tüm doluluğuyla sunmaya meyler. *Madam Bovary*, *Savaş ve Barış* ve *Kayıp Zamanın İzinde* gibi büyük romanlar gerçekliğin geniş

alanlarını kapsarlar. Hayatı olay örgülerini aşan bir ölçekte gözler önüne sermeyi amaçlıyor gibi görünürler. Film de böyledir. İki mecra arasındaki göz kamaştırıcı benzerlik, hikâyenin roman için de çift taraflı bir önerme olduğu gerçeğiyle desteklenir.” (2015: 433).

Gündelik yaşamda da kişiler anlatacak bir hikâyeleri olup olmadığından bahsederler. Hikâye bu anlamda akıp giden anlardan çekip alınmış, başı sonu olan, içsel olarak tutarlı, gerçeği olduğu gibi aktarsın ya da aktarmasın, bir tür ‘yapma’ edimini içinde barındıran bir unsurdur. Sözlü anlatılarda ve dramatik türlerde de karşımıza çıkar. (Hatta anlam genişlemesine uğrayarak akıllı telefonlar üzerinde yapılan kısa süreli paylaşımları karşılar olmuştur.) Bu yapma edimi, yaşama dair gerçeklik ve kurmaca düzleminde ortaya çıkan fikri inşa eder. Romanın çok uzun bir sözlü anlatı geleneğinden süzüp getirdiği bu yöntemi, sinema yapısal düzeyde bünyesine katar ve izleyicileri bir tür ‘gerçeklik yanılsaması’ içinde dolaştırır.

Bu açıdan incelendiğinde “Hem roman hem de film, görünürde eşyanın temsili/ *mimesisi* olarak anlaşılabilirse de, aslında her ikisi de temsil ve tasvir etmek yerine, ‘yeni bir hayat yaratmakla’ ilgilenirler. Bu yaratma, hayatın daha önce görünmemiş, gözlenmemiş bir yüzünü gün yüzüne çıkardığı için önemlidir. Her ne kadar her iki sanat içinde üretilenlerin büyük bir çoğunluğu ‘taklit’ ve ‘temsil’ olarak anlaşılabilirse de her iki sanatın da en büyük örnekleri, temsilin sıkıştırıcılığından kaçmaya çalışırlar.” (Gülşen, 2015:136). Kuşkusuz bu durum, temsil etmenin içinde bulundurduğu durağan bakışı kırar. Fakat bir yandan da kurmaca yapı, kolaycı hatta didaktik bir mesaj içerme kaygısından uzak durmaya çalışır. Yaşamı olduğu gibi, tümüyle gözlemek ve aktarmak mümkün değildir. Öte yandan bunu denemeye de gerek yoktur. Çünkü anlatının gerçek içsel amacına ulaşmak için verili olanı aşmak gerekir. Aksi hâlde sanatın ürettiği düşünce; yol ve yön gösteren argümanlar arasına sıkışmış, kalıplı bir yapı arz eder.

Peter Wollen bu durumu şöyle vurgular:

“Sanata yönelen modern düşünceyi tümüyle harekete geçiren şey, her türlü sanatı psikolojik ya da sosyolojik açıdan genel iletişim kuramlarına bağlamak olmuş, sanat eserleri herhangi bir metin ya da mesajmış gibi incelenmiş, bu eserlerin ayırt edici özgül estetik özelliklere

sahip olabilecekleri reddedilmiş, göz ardı edilmeyenler ise anlatımsal olanın araçsal olana üstünlüğü ya da ‘bir kurumlaşma olarak sanat’ türünden ıvır zıvır olmuştur.” (2004: 57).

Tam da bu noktada romanın ve sinemanın, içeriği oluşturan yapısal özellikleri belli bir estetik içinde ele aldığını belirtmek gerekir. Kurmacanın estetiğini dışarıda bırakan bir incelemenin düşeceği tuzaklardan biri, anlatıları doğrusal metinler olarak ve ‘hayatın kolay belirlenemez zenginliği’ne karşılık tek taraflı mesajlardan oluşan bir yapı gibi algılama tehlikesidir. Bu algı sanat yaratımını dar bir düşünce formuna indirgeyebilir.

“Fransız estetikçi Etienne Souriau *Filmoloji ve Karşılaştırmalı Estetik* adlı çalışmasında, romanın sinematik dile tercüme edilmeye inatla direnen dört biçimsel (veya yapısal) özelliği olduğunu öne sürer. Bu özellikler romanın şu unsurları ele alışında kendini gösterir: 1- Zaman 2- Tempo 3- Mekân ve 4- Yaklaşım açısı.” (akt. Kracauer, 2016: 436). Kracauer, bu sorunlardan özellikle ikisini (Zaman ve Yaklaşım Açısı) diğerlerine göre daha önemli bularak *Film Teorisi* adlı çalışmasında inceler. Gerçekten de özellikle zaman meselesi kurmaca anlatının işleyişine ilişkin önemli ayrımlar yaratır. Edebiyat, *zamanı* dilsel bir yapı içinde betimler. Zamansal değişiklikleri sözcüklere gelen ekler ya da türlü kalıplarla çözerken, sinemada zaman değişikliğini göstermek için oldukça karmaşık bir etkinlikler dizisi gerekir. Sinema dildeki bilinen zaman sistemine bağlı çalışmaz; bir anlatıcı dış ses zamanı özellikle belirtmiyorsa görüntüler yoluyla bunu aktarmak girift bir dizilim gerektirebilir. Yazılı söylemde zaman yapısı her cümlede yenilenirken kamera çalışmaya devam ediyorsa ya da sahne içinde bir başka açıya kesme varsa sinemada zamansal bir süreklilik olduğu söylenebilir (Henderson, 1986: 4). Zamanı dilsel bir kategoriden bağımsız ele aldığımızda Genette’in belirlediği *sıralama*, *süre* ve *sıklık* kavramlarıyla karşılaşırız. Her üç unsur da hem romanın hem filmin *olay örgüsü zamanı* ile *anlatı zamanını* ayırmamız için temel referansları verir (Chatman, 2009: 58). Fakat elbette bir romandaki *anlatı zamanının* ortalama iki saat gibi sınırlı bir süreye sahip olan filmde verilebilmesi pek mümkün değildir. Buna yaklaşabilmek için dizi filmler gibi daha uzun formatlara ihtiyaç duyulur.

Soruna mekân üzerinden bakıldığında, farklı fikirlerin öne sürüldüğü bir tartışma ortamı oluşur. Bir görüşe göre romandaki kurmaca evreni oluşturan uzamın sınırları ve nesneler, yazarın hayal gücünün genişliği kadardır. Mekânın okurun zihninde somutluk kazanması için epey ayrıntılı biçimde anlatılması gerekir. Oysa sinemanın görsel dili, uzamın tanımlanması için daha olanaklıdır ve doğrudandır. Bütün ayrıntıların verilmesine gerek yoktur. Mekânla ilgili herhangi bir görsel parça ya da çağrışım, zihinde gereken bütünlüğü sağlayabilir. Oysa bu fikrin tersini savunan epey geniş bir okur kitlesi bulunur. Bir metinde betimlenen mekânın filmi gerçekleştiren kişi/ kişilerin hayal gücüne göre şekillendiği, bu sebeple romanda aktarılan mekân duygusunun sinemada dar bir çerçeveye sıkıştığı düşüncesi yaygındır. Buna göre, edebi yapıtın sunduğu betimleme imgesi, okurdan okura farklılaşır ve iki boyutlu bir düzleme (sinema perdesine/ ekrana) aktarıldığında zihinde canlandırma işlevini kaybeder. Böylelikle okurun mekânı serbest biçimde zihinde tasarlama özgürlüğü kısıtlanmış olur.

Yönetmen ele alınacak mekânın parçalarını oluştururken bir seçme işlemi yapar. Dolayısıyla ortaya çıkan aktarım, mekânın yansıtılması için olası yorumlardan biridir. Bu tartışmada her iki görüşün de doğru ve geçerli yanları vardır. Sinemanın görsellik dolayımında artıları olduğu yadsınamaz; film, romanda sözcüklerle aktarılan dünyanın parçalarını birleştirerek görüntünün gerçekliğini sunma açısından zengindir fakat zihinde tasarlama işlevini okura teslim eden edebiyat ürünü (roman, hikâye vb.), imgelem tasarlama sinemanın atladığı olasılıkları bünyesinde barındırır. Bu tartışma, daha önce de belirtildiği gibi tam bir uyarlamanın imkânsız oluşu düşüncesine de ulaşır.

Roman ve sinematik dil bahsinde bir diğer önemli konu olan yaklaşım açısı (başka bir deyişle *bakış açısı*), estetik düzenleme bakımından epey önemli bir ayırım teşkil eder. Romancı kendisini herhangi bir karakterin içine yerleştirip dış dünyayı onun içsel varlığının perspektifinden kurabilir. Filmse bu öz(n)el bakış açısını edebiyatın birinci tekil anlatımını taklit ettiği *dış ses* tekniği haricinde kullanamaz. Bu biraz da görüntülerin saptanması için kullanılan kameranın doğasından kaynaklanır. Kamera bir ekran karakteriyle romandaki gibi bir özdeşlik kuramaz. Tek yapabileceği ara ara karakterin ne gördüğüne ve gördüğü şey hakkında ne hissettiğine işaret etmektir (Kracauer, 2015: 438). Herhangi bir

karakterle seyircinin aracısız özdeşleşmesi konusunda James Monaco da benzer biçimde düşünür ve perdedeki görüntünün sürekli değişiminden ötürü sinemanın zengin olanaklara sahip olmasına karşın anlatıcının kişiliği yönünden zayıf olduğuna vurgu yapar. Romanda son derece yararlı ve etkili olan birinci tekil şahıs anlatımını deneyen tek film Robert Montgomery'nin çektiği *Göldeki Kadın* (Lady in the Lake, 1946) olmuştur. Kamera bu filmde tüm film boyunca kahramanın bakış açısı görevini üstlenir. Olaylar daima onun baktığı yerden görüntülenir. Öyle ki seyirci ana kahramanı görsün diye yönetmen bir dizi ayna hilesine başvurmak zorunda kalmıştır (2001: 49). Monaco'ya göre sinema romanın anlatı içinde geliştirdiği bulmacalara ancak bu ölçüde yaklaşabilir ama sıfırdan roman yapısını inşa edemez.

Sinemanın edebiyatla kurduğu ilişkiye kuşkusuz daha çok, uzunluğu ve ayrıntıları bakımından benzer olan romanlar üzerinden bakılır. Ama temelde bir hikâyeleştirme fikri hep oradadır. İlk bölümde belirttiğimiz gibi sinema edebiyattan sadece romanların hikâyelerini almakla yararlanmaz. Ondan anlatım teknikleri de devşirir: “Aynı bakış (kamera) açısından çeşitli alan derinliklerinde betimlemelerin (çekimlerin) zincirlenişi, betimleme açısının (alıcının) devingenliği, kaydırılması yöntemleri de gerçekte sinemaya olanak sağlayan roman teknikleri arasındadır. Ayrıca sinema, romandan eksiltme, kesim ve kurgu gibi sinemanın temel yapısını oluşturan bazı özellikleri de almıştır. Bu iki tür arasında sadece tek taraflı bir egemenlik ilişkisi söz konusu değildir.” (Aykın, 1983: 371).

Sinema sanatı geliştikçe roman da sinemadan etkilenmiştir ve roman-sinema ilişkisi çok boyutlu bir etkileşime dönüşmüştür. Sesli filmlerin çekilmeye başlamasıyla roman-sinema ilişkisi hız kazanmıştır. Çağdaş roman, sinema tarafından geliştirilen bazı roman tekniklerini daha sık kullanmaya başlar ve zamanla romana ‘sinema teknikleri’ yerleşir. Çağdaş romanın sinemaya borçlu olduğu ileri sürülen olanaklar arasında özellikle bağlantı teknikleri, bir plandan ötekine geçişteki sürekliliği sağlama, ekleme ve kaynaştırma yolları, bir zamandan bir uzamdan, bir olaydan ötekine geçiş, kişiler, nesneler arasında bağlantı kurma teknikleri olarak yavaş yavaş *silikleşme* ya da *kararma*, *bindirme* ve yapıt bileşim yönünden, kesim ve kurgu yöntemleri başta gelmektedir (Aykın, 1983: 371). Ayrıca anlatıcı değişimleri, işlevsel betimlemeler, gözlemci bakış açısı ve görsel öğelere daha fazla yer verilmiştir.

Bütün bunlara bakıldığında edebiyatın, yirminci yüzyılda sinemanın anlatı potansiyelini geliştirdiği ve ardından karşılıklı bir etkileşim içinde modern anlatıların yapısını özümseyerek Alain R. Grillet'nin öncüsü olduğu *sine-roman* gibi denemeler eşliğinde kendini durmadan yenilediği söylenebilir. Klasik anlatı döneminde okur imgelemine hitap eden görselleştirme yapısını dönüştürüp sinemanın sunduğu gibi doğrudan görsel çağrışımı güçlü betimlemelere yönelir. Edebiyat ve sinemanın ortak paydada bulunduğu biçimsel özellikler kurmacaların daha çok uzun yıllar yaşama dair hakikatleri işleyeceği anlamına gelir.

*Kitabı önce okuyun, sonra bir yana koyun
ve bir film olabilmesi için kitabın istekleri hakkında düşünün.*

Alfred Hitchcock

Sonuç

Farklı dilsel yapılara sahip olsalar da anlatım biçimlerini kullanmaları açısından sinema ve edebiyat ortak bir amaca hizmet etmektedir. Bu amacın insanın güzel duysal zevkine hitap eden eserler vermek olduğunu söyleyebiliriz. Bu iki sanat dalı, her şeyden önce gerçekliğin sunduğu malzemeyi yoğurmak ve yeniden düzenlemek konusunda geniş sayılabilecek bir özgürlüğe sahiptir. Sinema ve edebiyat yapıtları, çok farklı yapıları olmasına karşın, kurgusal nitelikleri ve içerdikleri anlatı teknikleri açısından paralellik sergilerler. Her ikisi de kurgusal bir dünya yaratarak okuyucu ve izleyiciyi bu dünyanın içine çeker. Ancak yine de bu amacı gerçekleştirmek için kullandıkları malzeme açısından farklılık gösterirler. Edebiyat yapıtları, okuma edimi yoluyla zihinde imgesel bir canlandırma oluştururken, sinema görsel ve işitsel algılarla yaratılmış bir dünyaya katılım sağlar. Sinema ve edebiyat; iletişim araçları olarak toplumda haber ve bilgi sağlama, toplumsallaştırma, güdüleme, tartışma ortamı yaratma, eğitim, eğlence, kültürün gelişmesine katkı sunma gibi işlevleri bağımsız olarak görürler. Edebiyat uyarlamaları yoluyla edebiyatın içerdği konu ve kültürel değer, sinema ve televizyon aracılığıyla geniş bir seyirci kitlesine iletilme imkânı bulur.

Edebiyat ve sinema, etkiledikleri insanlar veya ulaşmak istedikleri kitleler bakımından da ortak bazı yönleriyle farklı tavırlar içinde gözükmektedir. İnsanı kendine çekme açısından edebiyatın bireyselliği yanında sinemanın kitleliliği ağır basar. İnsanın edebiyatla ilişkisini kuran

eylem büyük çapta okumadır. Diğer yandan sinema kendisine bağladığı insanların sınıfsal özellikleri açısından titiz bir ayrımcı kimliğiyle ortaya çıkmaz. Başka bir deyişle kitaplıklardaki edebi yapıtlar kendilerine uzanan ellerde belli bir kültürel yeterlilik düzeyi ararken sinema salonlarının bilet gişeleriyle sinema yapıtlarına yer veren televizyon ekranları insanlarda bu türlü bir yeterlik koşulu aramamaktadır.

Bu makalede her ikisi de farklı açılardan kitlesel birer sanat dalı olan sinema ve edebiyatın ilişkisinden bahsedildiğinde hemen akla gelen uyarlamaların yapısı, romanla filmin anlatısal benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde durduk. Ayrıca amacımız doğrultusunda, romanlardan uyarlanan filmleri göz önüne alıp sinema-edebiyat ilişkisinin bundan ibaret olmadığına dair görüşleri belirtmeye çalıştık. Sinema sanatı 19. yüzyılın sonunda tarihsel bir gerçeklik olarak ortaya çıktığında öyküleme tekniklerini kullanarak kitleselleşmeyi ve çağa yön gösteren bir kültür ve eğlence aracı olmayı başarmıştı. Bu anlamda ona en büyük destek kuşkusuz edebiyatın binlerce yıldır süzüp getirdiği anlatı geleneği olmuştur.

Sinema sanatı özellikle de *auteur* kuramında anlatıldığı gibi kendi film gramerini oluşturmuş ama bunu edebiyatın yöntemlerini, biçim denemelerini örnek alıp dönüştürerek yapabilmiştir. Toplumsal yaşamın içinden geçtiği dijital dönüşüm çağında hikâye anlatma gereksinimi var oldukça edebiyat ve sinema ortak bir kolektif duyarlılıkla ve aynı gelenekten gelen yaratıcılık ve teknik becerisini kullanarak kurmaca yapıtlar üretmeyi sürdürecektir. Bu üretim, teknik olanaklar bugün bildiğimiz formların dışına çıksa bile karşılıklı etkileşim içinde yeni olanakları keşfedecek ve insanlığın kullanımına sunacaktır.

Kaynakça

- Abacı, Tahir (2006) “Sinema Edebiyat Yaparken” *Varlık Dergisi*, (1184), 6-11
- Akkaymak, Özlem (2006) *Edebiyat-Sinema Bağlamında Fikrimin İnce Güllü ve Sarı Mercedes*, YL Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi
- Andaç, Feridun (2005) *Adalet Ağaoğlu Kitabı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay
- Andrew, J. Dudley (2000) *Sinema Kuramları*, İstanbul: İzdüşüm Yay.
- Aşkun, Nevhis Cem (1979) “Sinema ve Edebiyat İlişkisi Üzerine”. *Kurgu Dergisi*, Cilt(1), s. 124-130

- Aykın, Cemal (1983) “Batı Toplumlarda Roman ve Sinema İlişkileri II”, *Türk Dili Dergisi*, (382), 360-378
- Aytaç, Gürsel (2002) *Edebiyat ve Medya Kitaptan Ekrana Edebiyat*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Balazs, Bela(2013) *Görünen İnsan ya da Sinema Kültürü*, İstanbul: Say Yay.
- Bazin, Andre (1995) *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Ankara: Bilgi Yay.
- Beja, Morris (1979) *Literature and Film, An Introduction*, London: Longman Inc.
- Bolat, Salih (2007) *İletişim ve Edebiyat*, İstanbul: Varlık Yay.
- Chatman, Seymour (2009) *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, İstanbul: De Ki Yay.
- Eruz, Z. Çetin (2005) *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar, Karşılaştırmalı Bir Bakış*, İstanbul: Es Yay
- Frampton, Daniel (2013) *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*, İstanbul: Metis Yay.
- Fulford, Robert (2014) *Anlatının Gücü: Kitle Kültür Çağında Hikâyecilik*, İstanbul: Kolektif Yay.
- Gülşen, Enver (2016) *Sinemanın Kökleri: Anlam Arayışında Sanat ve Sinema*, İstanbul: İnsanart Yay.
- Henderson, Brian (1986) *Filmde Zaman, Kip ve Çatı*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Yay.
- Kracauer, Siegfried (2015) *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, Metis Yay. İstanbul
- Mitry, Jean. (1971) “Remarks on the Problem of Cinematic Adaptation”, *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Cilt (4), s. 1-9
- Monaco, James (2001) *Bir Film Nasıl Okunur*, İstanbul: Oğlak Yay.
- Özön, Nijat (1995) *Karagözden Sinemaya I: Türk Sineması ve Sorunları*, Ankara: Kitle Yay.
- Pabst, George W. (1968) “Sinema”, *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, (196), 411-412
- Parkinson, David (2015) *Sinemayı Değiştiren 100 Fikir*, İstanbul: Literatür Yay.
- Philips, Gene (2001) *Stanley Kubrick: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi
- Plisnier, Charles (2003) *Roman Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Hece Yay.
- Sayın, A. (2005) *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*, YL Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Anabilim Dalı

Sivas, Âlâ (2005) “Popüler Roman Popüler Sinema İlişkisi Çerçevesinde Bir Uyarılma Örneği: Bridget Jones’un Günlüğü” *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (7). 45-47

Sutherland, Donald (2018) *Edebiyatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Alfa Yay.

Tutumlu, Reyhan (2002) *Anlatıbilimi Açısından Roman Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Otel*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü YL Tezi.

Uğurlu, F (1992) “Edebiyat ve Sinema” *Kurgu Dergisi*, (11), 135-151

Wollen, Peter (2004) *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, İstanbul: Metis Yay.

Yılmaz, A. (2001) “Edebiyatın Kılavuzluğunda Gelişen Türk Sineması”, *E Dergisi*, Cilt(26) s.38-41

From the rhetorical approach to the post-human thought: The dawn of a new relationship between translation and literature

*Göksenin Abdal**

Introduction

Translation has been at the basis of knowledge transfer and cultural interaction since the time immemorial. As there is not much information regarding the exact time when humans started to communicate through the concept of language we coin today, there is also no specific cue on where, when, and how translation was conducted for the first time. Despite the limited data at hand, it can be asserted that the history of translation dates to a very long past in just the same way as humans' language use for communication.

Starting from Sumerian and Akkadian scribes incising cuneiform letters on bilingual tablets in Mesopotamia, the earliest translators are deemed to have been the central figures in social, cultural, political, and economic activities between local kingdoms in the ancient ages. While diplomatic negotiations and commercial treaties are the main political and economic activities of the era, epic stories and folk tales can be considered as the primary cultural products, turning into hybridized spaces with elements adopted from other cultures by means of translation (Oppenheim, 1967: 57-58). Therefore, translation practice helps guarantee and maintain the transfer of core literary and cultural values from the ancient ages to the modern era. For example, the Sumerian epic of *Gilgamesh* is a prominent

* Asst. Prof., Erzincan Binali Yıldırım University, College of Foreign Languages, Department of Translation and Interpreting, Division of English Translation and Interpreting, goksenin.abdal@erzincan.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7122-0516.

representative of this translational exchange, whose reflections can still be found in an array of genres in modern literature today (Lewis, 2021: 9).

In ancient Greek and Roman literature, translation is problematized by literary figures such as philosophers, rhetoricians, poets, and authors as to whether it violates boundaries of the ‘original work’ with translators being ultimately visible and overshadowing the original author. While ancient Greek philosopher Plato (424/423-348/347 BC) identifies translation with the imitation [*imitatio*] of the *original* under the conceptualization of *mimesis* as a representation of nature (Plato, 1908: 600), Aristotle (384-322 BC) positions it as a *recreation* because it requires both the subjective perception and artistic creation beyond the proper act of imitation (Aristotle, 2006: 66). However, rather than Aristotle’s equitable approach, Plato’s unidimensional conceptualization of translation paved the way for the emergence of the invincible hierarchy of *original* over translation and was used to undermine the translation/translator/translated culture against the original work/author/culture.

In the Renaissance, however, translators’ attempts became more visible as they gained a more pivotal status thanks to their visionary interventions in the process of recreation in the target language and culture. By going beyond the rigorously drawn lines between *original* and translation, they tried “[...] to enhance the linguistic and aesthetic dimensions of their own language” (Schulte & Biguenet, 1992: 2). This led up to the positioning of the author as “[...] a mere name [...] that implied no specific intention and left the work open to appropriation for other localized needs in other cultures” (Russell, 2001: 34). These postulates formed the basis of fertile debates in terms of the shrewd ideas on the hierarchical superiority of the original over translation handed down from generation to generation until the Renaissance.

In the Romantic period, literature scholars added new values to the work and effort of translation with the portrayal of translators as the *recreator* of the text in the target language based on the lingering effects of translators’ empowerment in the Renaissance. This mainly resulted from translation being “[...] relied upon by a broader reading public as their sole access to an unknown language and culture” (Burwick, 2008: 69). In the modern period, especially after the 1900s, the notion of translation was

taken as a critical step towards extending the horizon of a literary system that is confined to conservative and nationalist margins with lesser hopes of getting out of the vicious circle of *dim sightedness*. For literary theorist Walter Benjamin, “[...] it [translation] calls into it [language] without entering, aiming at that single spot where the echo is able to give, in its own language, the reverberation of the work in the alien one” (Benjamin, 1992 [1923]: 77). This potentiality turns the act of translation into a fertile ground for developing and popularizing new and alternative ways of thinking outside the obsolescent literary realms strongly rooted in a culture.

Despite the extended attempts to eliminate this hypothetically subordinate status of translation in Renaissance, Romantic period and early modern era, the controversy surrounding the original and translation was not duly reflected into translation critiques until much later when translation studies became a fully-fledged discipline. While the probability of foreign-culture elements to enrich the target culture were discussed by translation critiques and scholars in terms of equivalence and functionality (Nida, 1964; Catford, 1965; Vermeer, 1978), it could be broadly retrospectively only when they started to highlight the disruptive effects of translation on a self-enclosed literary sphere.

When the rewriting approach emerged in the 1980s, it brought about a holistic view into how literary translations can *manipulate* or challenge the prevalent socio-cultural norms in each society (Bassnett, 1980; Lefevere, 1992; Venuti, 1995). This altered the relationalities between literature and translation and strengthened the positions of translation and translator that were marginalized all along the history of writing and literature. Thus, the artistic value of translation was accentuated, and an equal status started to be attributed to translated literary works, which provided a basis for the act of translation to be referred as a *literary art* on its own account.

While translation was generally described as a form of art after it took on meaning of rewriting, this seemed to be negatively affected when translation technologies dramatically diminished the role of translators and substantially reduced the translation process to a post-editing action. In this vein, the post-human perspectives have appeared as machine translation tools are taken for granted in replacing or playing the same role as human

translators. Nevertheless, stylistic problems arising from the lack of linguistic relativity in the machine translation processes, namely zero anaphora, inconsistent references, and omissions (Voigt & Jurafsky, 2012: 22-23) continue to centralize human translators in literary translation. So, the question of whether machine translation tools will be in a better position to remove these problematic points is worth consideration for developing research methods in the future.

Based on the aforementioned theoretical points, this study aims to shed light on how the definition of translation has undergone changes in the course of history, from a derivative act of writing in the ancient ages to a literary art in the modern times and a post-editing action with its seemingly *jeopardized* position in the post-human world. By comparing the focal critical points regarding the relationship between literature and translation in each period, this study tries to clarify the problematic of how translation is antithetically positioned against *original* literary works from a diachronic perspective.

1. The Art of Translation from the Ancient Ages to the Modern World

From the ancient ages to the modern world, the relationship between literature and translation has generally been affected by various motives. The first one of these is the reduction of translation to an act of imitation and the subordination of the translator to the author. This tendency seems to have been in the realm of literary criticism for a long time and extends over the ancient ages to the early modern era.

In the earliest translation critiques in the Roman world, the main focus was on the creation of the original in the target language. Thus, translation strategies were defined for the ideal way to realize this, and their areas of usage were analyzed in translator's commentaries in detail. For example, while translating Greek into Latin, the Roman philosopher Cicero (106-43 BC) mentions word for word correspondence can be applied only when there is no alternative for a Greek word and prioritizes recreation of the *original* sense with the inclusion of other Latin words in the target text (Cicero, 2001: 69). Following the steps of Cicero, the Roman poet Horace (65-8 BC) also touches upon a similar point by identifying word for word correspondence with "an easy and open pathway," and implies the

difficulty of recreating an original piece with this strategy with the referential metaphor “stirring a well” (Horace, 1926: 461-463). In Saint Jerome’s (342-420 AD) “Letter LVII. To Pammachius on the Best Method of Translating,” these strategies, nominally word for word and sense for sense translation, take the name of literal/free translation, and are situated as follows (Saint Jerome, 1892: 295):

“A literal translation from one language into another obscures the sense; the exuberance of the growth lessens the yield. For while one’s diction is enslaved to cases and metaphors, it has to explain by tedious circumlocutions what a few words would otherwise have sufficed to make plain. I have tried to avoid this error in the translation which at your request I have made of the story of the blessed Antony. My version always preserves the sense although it does not invariably keep the words of the original.”

Although the aforementioned ideas by Cicero, Horace and St. Jerome may seem to give the translator the freedom to make choices in the translation process, the sharp line drawn between the original and translation with reductionist statements is within the bounds of possibility to make translators’ efforts look insignificant. This creates a false impression that limits the translation to replication, giving the original work a superior value and diminishing the position of the translator to a mediator, rather than a creator of a new text in the target language. This reinforces the hierarchy of original works over their translated versions and establishes seemingly solid grounds for the positioning of the translations at the periphery of the literary system.

This approach was steadily sustained throughout the Middle Ages when the original text, most probably the Holy Bible, was seen untouchable, turning translators’ linguistic interventions in the translation process into a big taboo. This brought about severe complications and penalties to be imposed on the translators of holy scripture into other languages despite the Church’s reliance on the translation of various other texts (Weissbort & Eysteinsson [Eds.], 2006: 100). The effects of these harsh measures taken against the presumptive insults on the biblical texts can be traced in the biographies of many famous authors, poets, philosophers, and scientists in this era. For example, Dante Alighieri (1265-1321) created a series of intertextual connections between *Inferno* and the

Bible by translating parts of the Passion, Crucifixion, and Resurrection into his work, and ended up with being exiled from Florence, the city he was born and raised in (Kleinhenz, 2012: 89).

However, this motive gradually lost its significance in the Renaissance as translation was taken as an educational action for the general public and a functional motive for the formation of national language and identity (Zaharia, 2014: 6). Especially with the goal of educating the public against the ongoing manipulative acts of the Church, translators of this era, who were mainly philosophy scholars, authors, poets, literary critiques, tried to add as much possible as to the contents of translated texts. As historian Peter Burke puts it, “[...] the liberty of Renaissance translations also included the freedom to add material, or as the rhetoricians put it, to ‘amplify’, [...] introducing new messages as well as reinforcing existing ones” (Burke, 2007: 32). Its reflections can be traced in the critical writings of Dutch philosopher Desiderius Erasmus (1466-1536), French translator Étienne Dolet (1509-1546) and British poet John Dryden (1631-1700) on the art and craft of translation. While Erasmus prefers “[...] either to treat of some commonplace or to deviate into some agreeable digression” in the translation process (Erasmus, 2014: 65), Dolet prioritizes “[...] meanings without regarding the order of words [...] in such a way that the author’s intention will be expressed” (Dolet, 2014: 96).

These ideas are embodied in Dryden’s conceptualization of translation strategies under three categories such as metaphrase, paraphrase or imitation, among which metaphrase is highlighted as it corresponds to the hermeneutical nature of translation due to its interpretative value. Dryden refers to this case by saying that when a translator “[...] copies word for word [he] loses all the spirit in the tedious transfusion” (Dryden, 1992 [1680]: 31). This relatively emancipative approach to translators drew translation into the realm of a literary art for its referentially equivalent interpretative value to the source text and helped break the common misconception regarding the existence of hierarchical boundaries between the higher grounds of ‘original’ literary works and the lowered rank of their translations.

In the Romantic period, the pioneering roles of translators as well as translations are emphasized with a focus on their function of introducing

foreign elements to the target literary system. Being regarded as a cross-cultural bridge constructed by translators between nations, translation was defined as “[...] an acknowledgment of subjectivity, insofar as it recognizes and validates difference in expression, and the merging of differences into unity” in this era (Neilly, 2018: 7). The difference that is stressed here is the distinctness of each culture, which entails an array of subjective attitudes to be taken in relation to unique background of each text written within these cultures. Although the differences in culture-bound characteristics may be united in parallel with the biblical principle of universality in God’s presence, they again require personal interventions of translators into the process of textual recreation in the target language.

German philosopher and literary scholar Friedrich Schleiermacher (1768-1834) assesses these moves in the frame of his distinction between domestication and foreignization, which are realized by moving the author towards the target reader and the target reader towards the author, respectively (Schleiermacher, 1992 [1813]: 42). This dichotomy, like every other dichotomy in translation studies, might have set limits to the creativity of translators, whereas it has given them the opportunity to act as cultural agents that take the liberty of changing the linguistic and cultural aspects of texts according to the needs and expectations of target readers. The prominent German romantic Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) also attributes the role of cultural agency to translators in his famous work *West-Eastern Diwan* [*West-östlicher Divan*] in 1819. Goethe refers to the differential quality of translations with the term ‘a translation of the third kind,’ and impresses upon this case as follows (cited by Waltje, 2002):

“But now the time has come to grant ourselves a translation of the third kind, one that would correspond to the different dialects and the different rhythmic, metric, and prosaic styles of the original, one which would present the poem in all its peculiarity once again as enjoyable and domestic.”

Based on Goethe’s comments above, one can suggest that there will be a higher number of cultural associations when different aspects of the source text are reflected into the target language, which further enriches the target culture in return. This idea on translation is also projected into the

modern debates regarding the positionality of translation in a literary system.

In the modern era starting from the early 20th century, translation started to be seen as a literary scholarship due to interpretative critical thinking involved in the process of textual recreation. Literary critiques, who also had a high level of translation experience in their lives, tended to approach the act of translation as a creative practice that allows a text to surpass the bounds of source culture and to engender foundations of new and diverse representations in other cultures. This was broadly discussed in the articles “The Task of the Translator” (1923) by literary critique Walter Benjamin and “The Misery and the Splendor of Translation” (1937) by Spanish philosopher Jose Ortega y Gasset in this period.

In an epistemological motive, the third motive from the ancient ages on, Walter Benjamin builds his conceptualization of translation around the notion of ‘afterlife’ that comes into being when a text is transferred into another language. In the afterlife, a literary text not only gains new perceptions of meaning through its translated version, but also triggers fresh thoughts and/or associations with its translational recontextualization in the literary realm. For Benjamin, this act of translation also helps pay homage to authors, “[...] since the important works of world literature never find their chosen translators at the time of their origin, their translation marks their stage of continued life” (Benjamin, 1992 [1923]: 73). As is seen, Benjamin attributes permanence of literary works to their translations, and thereby equates the status of translators with authors due to their contributions to the representation of original literary work in the target language and culture system. By that, translation is taken as an inspirational writing tool to facilitate the enhancement of literature beyond the spatial and temporal margins of a period.

A similar point was implied by Jose Ortega y Gasset in his article “The Misery and the Splendor of Translation” (1937). In the article, Gasset brings together different views regarding *good* and *bad* aspects of translating a text with a comparativist perspective on various genres. For Gasset, despite the restrictive charges of fidelity imposed upon translators in history, translation continues to constitute an independent domain of creative activity from the source text, by which it creates its distinctive path

to splendor. This idea is justified by Gasset as follows (Gasset, 1992 [1937]: 109):

“I would say translation doesn’t even belong to the same literary genre as the text that was translated. It would be appropriate to reiterate this and affirm that translation is a literary genre apart, different from the rest, with its own norms and own ends. The simple fact is that the translation is not the work, but a path toward the work.”

Based on Gasset’s comments above, it can be asserted that translation is a distinct genre with its own practical framework in a literary system. Therefore, any attempt to define and limit it with a certain motive remains inconclusive since translators do not sit on solid grounds due to the subjective relationalities ever-changing behind the translation process. This ambiguity provokes new thoughts and constantly adds new meanings to the definition of translation. For this reason, translated works have been as disputable as original literary works since the ancient times, which emphasizes their value as literary pieces of art. In the next part, modern debates on the relationship between translation and literature will be presented in general terms, with references from prominent literary critiques and translation scholars, who focused on the relationalities between literature and translation as a literary art.

2. The Art of Translation in the Modern World

In the modern era, especially after the second half of the 20th century, the act of translation was accommodated as an aesthetic venture into the realm of world literature, while translators were seen as actuators of this mundane task in the shade of target readers’ needs and expectations. As such, literature scholar Hugo Friedrich refers to the grave difficulty of translators’ existing as independent figures out of this translational recreation process with “[...] language boundaries in proportion to the shades of subtlety of the original and the demands translators place on themselves” (Friedrich, 1992 [1965]: 11). Therefore, the seemingly non-trivial differences in linguistic processing of both domains and the everlasting constraint of originality imposed on translators by target language, literature and culture system bring great challenges for translations to be separately named as artistic pieces of works.

However, in opposition to Friedrich, literary author Octavio Paz underlines the artistic qualities of translated texts by identifying humans' lives with a sequence of translations, through which they see that even their neighbors do not perceive the world as they do (Paz, 1992 [1971]: 154). For Paz, this creates a freer perspective on translation and translators as not only thought processes but also speech acts are products of translation activities taking place in the range of conscience, and thus, "[...] each text is unique, yet at the same time it is the translation of another text" (Paz, 1992 [1971]: 154).

With this in mind, literary scholars and critiques of this era began to comment on and criticize the allegedly indisputable hierarchy established between the 'original' literary work and its translation all along the line. French deconstructivist and literary critique Jacques Derrida was one of the pioneering figures to take steps in the direction of breaking away this hardened dichotomy in literature. In his article "*Des Tours de Babel*" (1985), Derrida focuses on translational possibilities to open new axes of connotational meaning for the original work due to its self-referentiality and authenticity in the target language. Because translation is "[...] a properly symbolic event adjoining, coupling, marrying two languages like two parts of a greater whole, appeals to a language of the truth" (Derrida, 1985: 200). So, each translation is a complementary move toward the core of a text as "[...] the sign, which defers presence, is conceivable only on the basis of the presence that it defers and moving toward the deferred presence that it aims to reappropriate" (Derrida, 1982 [1968]: 9). In this case, as soon as a text is translated, it is deemed to be more explicated, giving way to alternative interpretations that consolidate translator's visibility in the textual recreation process. Thus, the notion of visibility, which turns the act of translation into the practice of rewriting beyond the popular wisdom of fidelity to the source text, was broadly debated in the 1980s.

In the second half of the 1980s, especially after the establishment of the Manipulation School, translation's function of manipulation in the target literature was underlined with the idea that "[...] all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose" (Hermans, 2014 [1985]: 11). This approach to translation as a manipulative act of rewriting formed the basis of the definition of translation as a literary

tool for resistance against grave constraints of the source language and culture and eliminated the potentially unnoticeable aspects of recreation involved in the translation process, and thus gradually weakened the supposedly indestructible dichotomy between literature and translation. As André Lefevere indicates, “[...] rewriting, then, in all its forms, can be seen as a weapon in the struggle for supremacy between various ideologies, various poetics” (Lefevere, 2014 [1985]: 234). As an equally creative act of rewriting, translation universalizes the domain of poetics by increasing the inclusion and representation of highly localized authors in the publishing world. However, this also creates controversies as it is instrumentalized to impose certain degrees of values to other sharers of the literary system. Literary critique Pascale Casanova refers to this contradictory case as follows (Casanova, 1999: 154):

“Translation therefore stands revealed as an ambiguous enterprise as well: on the one hand, it is a means of obtaining official entry to the republic of letters; and, on the other, it is a way of systematically imposing the categories of the center upon works from the periphery, even of unilaterally deciding the meaning of such works.”

Based on the aforementioned quote, it can be suggested that even translation, a constantly marginalized genre in the history of literature, is not safe from corroborating the ideological apparatuses of hegemony with its potentially manipulative nature. This arises from translators’ *amplified but volatile* subjectivity being reflected into translational recreation process to a large extent. Sometimes, it seems hard to take a fair chance on their positions for reforming the literary realm since they are incarnations of hegemonic linguistic, literary, and cultural structures in the target system, as well. Translation scholar Jiří Levý underlines this dilemma by stating that “translators also have their own repertoires of stereotypical solutions and routine patterns, many of which are products of a less flexible mind rather than of objective difficulties inherent in the art of translation” (Levý, 2011: 54). The steady and fixed characteristic of the literary system attributes an unexchangeable status to its interrelated components and requires interventions or translators into the stereotypical presuppositions peculiar to canonized literary works no matter how restricted their perspectives seem to be. This deconstructive potentiality that is identified with translators carries the act of translation to an innovative point. As

Matthew Flinders puts forward, “the ‘art of translation’ is therefore concerned with adopting a cascading or ripple effect that trespasses across traditional boundaries” (Flinders, 2013: 161).

In today’s world, this innovative quality has especially come to light with the development and proliferation of machine translation technologies in the translation industry. Although the main motivation is to provide tools for translators to enable them to work more efficiently, negative thoughts have also prevailed in debates regarding the practicality of machine translation in the domains of both specialized and literary translation in the future of translation profession. While the general tendency is positive from the point of profit and loss balance in the industry, the assumption that ‘these technological advances will limit translators’ working abilities, so they will lose their jobs in return’ is very common among translation professionals even if they are aware that machine translation technologies are mostly incapable of ensuring accuracy, fluency, and coherence in the target text. However, one must bear in mind that this may also change according to the special domain a translator works in as specialized translation does not require much connotational analysis in the same level as literary translation. Therefore, literary translation may be deemed to constitute a safer zone for translators due to the metaphoric values of textual components, which complicate their translation in machine translation tools. In the next part, the potential effects of machine translation technology on the relation between literature and translation will be discussed with regards to its performability in the post-human era.

3. The Art of Translation in the Post-Human Era

As is seen in the history of translation, the perception regarding the act of translation is closely affected by social, political, and cultural incidents. While some have deep concerns over their ultimate *danger* for sweeping away translators from the translation industry, some think that machine translation technologies have a great potential in terms of facilitating the task of the translators with a better level of accuracy in specialized translation. This brings about the question of whether they will set off forced changes in the definitions of translation and translatorship with ever-increasing technological vaults taking place every other day in

the post-human era. It is true that job descriptions and requirements have changed in the translation industry throughout the history.

However, machine translation is generally expected to create the maximum level of alterations as it is accommodated as a strong alternative to translators with faster pace of work in the translation process. When the variable meaning axes occurring in the machine translation are considered, this idea is even consolidated due to “the abrupt aesthetics of the text challenging the reader’s poetic sensibility and his/her sense of security” in the reading process (Lee, 2011: 102). For Lee, this has a much higher possibility to “[...] provoke a delay, or deferment, in comprehension, as the reader seeks to negotiate and reconcile the traces of differences between translation and original” (Lee, 2011: 105). In this sense, machine translation tools seem to equally contribute to the deferral of established meaning in the translated texts as *proper* translators do, which embodies Derrida’s conceptualization of translation and helps to accommodate *literary machine translation* as a deconstructive act of recreation in the target language.

Literary machine translation, despite all the logical and linguistic defects reflected in the final text, may still enhance the position of translation/translator against the source text/author in the target language, literature, and culture system. Because the textual differences arising from the discrepancies between proper and machine translation processes are likely to fly beneath target readers’ radars as they cannot understand, read, or write in the source language. For translation scholar Michael Cronin, this serves “[...] as a tool of conviviality and an instrument of human political intervention” since it is a step from the monic structure of proper translation to the pluriform interactions of translatorial subjects (Cronin, 2013: 102). Additionally, the proliferation of machine translation may provide better access to literary texts written in source languages that stand out of the translation range due to their translators being rarely available in the target system. Therefore, the use of machine translation by publishers increases the representation of such texts with the reduction of publication cost and time, “[...] benefiting (1) readers, who will be able to access a broader selection of translated books in their native language, and (2) authors, who will reach readers from other linguistic communities” (Toral & Way, 2015: 247).

This new definition means a lot to translation studies researchers, as well. From the rhetorical explanation of translation as an act of imitation to modern conceptualization of translation as a way of cultural exchange and the addition of technological advances in the post-human era, the act of translation is now accepted as a mediative practice of cultural interaction beyond the fixed function of knowledge transfer, gradually expanding the narrowing horizons of languages and literatures. Comparative literature scholar Edwin Gentzler refers to this new era with the term ‘post-translation’ and explains its scope as follows (Gentzler, 2017: 112-113):

“Post-translation studies looks at the complex movements of texts, not just source to target, but to target and beyond, west to east, north to south, linear to non-linear, texts to images, and forward in time and space through multiple languages, cultures, and genres.”

In the comment above, it is implied that translation studies, with the new definition of translation in a complex line of interactions, is ready to go beyond the boundaries of fixed categories, and to embrace the contributions of various media no matter what directions they come from, be it social conflicts, cultural changes, political strains, or technological advances. So, the practice of machine translation does not weaken the supposedly intercultural nature of translation activity but improve its non-uniformity and relieve itself from the monotonous portrayal of literary texts with the additional possibilities of textual connections in the target language.

In spite of all the factual concerns over the lack of quality, intelligibility, narrativity, style and voice in translated literary texts obtained from machine translation tools, generally limited to textual codes (Taivalkoski-Shilov, 2018: 5-6), machine translation technologies may really help expand the definition and description of translation as a persistent way of transferring one text from one language/culture to another, and rather present it as a genuine practice of transtextual and transcultural crossings integrated with the intermediary of technological innovations. For this reason, it can be emphasized that even machine translation, which is supposed to diminish the role of translators in the translation industry, has a potential to positively affect the timeline of translation history and the general outlook on the art of translation

regardless of all the odds it brings to positionings, representations and receptions of translators in the source and target systems.

Conclusion

From the ancient ages to the modern and post-human era, the definition of translation has been substantially altered, which reflected into the relations between literature and translation as an art of creation. While translation was reduced to the act of imitation in the ancient ages, it was turned into a strong motive for intercultural exchange and educational development in the Renaissance in the 15th and 16th centuries. This is directly related with the general outlook on the connections between translation and enculturation in this period as translation was deemed to intercede for bringing the ‘foreign’ into the host culture. This idea was also maintained in the Romantic era between the late 18th and early 19th centuries when translated works were accommodated as transcultural products that have the potential to mirror divergences and/or concurrences among various cultures.

Traces of these thoughts can also be found in the modern translation studies dating back to the early 20th century. Translation critiques and scholars in this era generally focused on the ever-shifting connections between functions and textual codes of translations and questioned the interiorized position of translated works against the ‘original’ literary works. This change in the focus of translation critiques led to serious consequences as the act of translation was then conceptualized as a practice of rewriting the text in the target language. Grounding on the subjectivity of each translator of a text, the concept of rewriting made it possible to break the hierarchical dichotomies of author/translator and source text/translation, and thus reinforced the lowered status of translator/translation by providing them equal levels of representation in the literary system.

Although the positions of translation and translator were improved after the concept of rewriting in the late 1980s, the gradual advances in machine translation and translation technologies led to new challenges on sectoral basis. Most of the translation offices started to centralize these technologies and reduced the amount of labor force in the business processes, which lowered the price of translation labor in return. Even so, this is not duly echoed in the literary publishing industry as literary

translation required direct interventions of translators into the process due to the connotational and associative values of the literary elements in literature.

In the recent research, however, it has been realized that machine translation stands a chance of enriching translations with newer semantic and syntactic units that are normally undermined by literary translators, who are under the constant pressure of creating texts that fit the normative lines of vision in the target system. This not only brought forward the contributive possibilities of machine translation to the textual qualities of translated literary texts, but also engendered a renewed perception for the kaleidoscopic aspects of literary translation in the post-human era.

All in all, the relationship between literature and the art of translation has been subject to constant changes arising from the dynamic shifts in the perception regarding translators and translated texts from the ancient ages to the modern and post-human era. Hence, this steady change in focus casts new waves of excitement for the future of literary translation research among translation scholars.

References

- Angelo M. P. (1943). "Giordano Bruno on Translations." *ELH*, 10(3), 193–207.
- Aristotle (2006). *Poetics*. Trans. Joe Sachs. Massachusetts, the USA: Focus Publishing.
- Bassnett, S. (1980). *Translation Studies*. London, the UK: Routledge.
- Benjamin, W. (1992 [1923]). "The Task of the Translator." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Eds.: Rainer Schulte, John Biguenet. Chicago, the USA: The University of Chicago Press, 1-82.
- Burke, P. (2007). "Cultures of Translation in Early Modern Europe." *Cultural Translation in Early Modern Europe*. Eds.: Peter Burke, R. Po-chia Hsia. Cambridge, the USA: Cambridge University Press, 7-38.
- Burwick, F. (2008). "Romantic Theories of Translation." *Wordsworth Circle*, 39(3), 68-74.
- Casanova, P. (2007 [1999]). *The World Republic of Letters*. Trans. M.B. DeBevoise. Cambridge, the USA: Harvard University Press.
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford, the UK: Oxford University Press.
- Cicero. (2001). *On Moral Ends*. Trans. Raphael Woolf. Ed.: Julia Annas. Cambridge, the UK: Cambridge University Press.

- Cronin, M. (2013). *Translation in the Digital Age*. London, the UK: Routledge.
- Derrida, J. (1982 [1968]). *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago, the USA: The University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1985). *Difference in Translation*. Ed.: Joseph H. Graham. Ithaca, the USA: Cornell University Press.
- Dolet, É. (2014). "The Way to Translate Well from One Language into Another." Trans. James S. Holmes. *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. Au. Douglas Robinson. New York, the USA: Routledge, 95-97.
- Dryden, J. (1992 [1680]). "On Translation." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Eds.: Rainer Schulte, John Biguenet. Chicago, the USA: The University of Chicago Press, 17-31.
- Erasmus, D. (2014). "Letter to William Warham (1507)." Trans. R.A.B. Mynori, D.E.S. Thomson. *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. Au. Douglas Robinson. New York, the USA: Routledge, 65.
- Flinders, M. (2013). "The Tyranny of Relevance and the Art of Translation." *Political Studies Review*, 11, 149-167.
- Friedrich, H. (1992 [1965]). "On the Art of Translation." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Eds.: Rainer Schulte, John Biguenet. Chicago, the USA: The University of Chicago Press, 11-16.
- Gasset, J. O. (1992 [1937]). "The Misery and the Splendor of Translation." Trans. Elizabeth Gamble Miller. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Eds.: Rainer Schulte, John Biguenet. Chicago, the USA: The University of Chicago Press, 93-112.
- Gentzler, E. (2017). *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. London, the UK: Routledge.
- Hermans, T. (2014 [1985]). "Introduction: Translation Studies and a New Paradigm." *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Ed.: Theo Hermans. London, the UK: Routledge, 7-15.
- Horace. (1926). *Satires, Epistles, Ars Poetica*. Trans. H. Rushton Fairclough. Cambridge, the USA: Harvard University Press.
- Kleinhenz, C. (2012). "Dante's Comedy: The Poetics of Translation." *Translating the Middle Ages*. Eds.: Karen L. Fresco; Charles D. Wright. New York, the USA: Routledge, 83-96.
- Lee, T. K. (2011). "The Death of the Translator in Machine Translation: A Bilingual Poetry Project." *Target*, 23(1), 92-112.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London, the UK: Routledge.

Lefevere, A. (2014 [1985]). "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm." *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Ed.: Theo Hermans. London, the UK: Routledge, 215-243.

Levy, J. (2011). *The Art of Translation*. Trans. Patrick Corness. Ed.: Zuzana Jettmarová. Amsterdam, the Netherlands: John Benjamins Publishing Company.

Lewis, J. (2021). *Translating Epic from an Unfamiliar Language: Gilgamesh Retold*. Doctoral Thesis. London, the UK: University of London.

Neilly, J. (2018). "German Romanticism as Translational World Literature: Friedrich Schlegel's Lucinde and Andrés Neuman's El viajero del siglo." *Modern Languages Open*, 1 (24), 1–18. DOI: <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.179>

Nida, E. (1964). *Towards a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden, the Netherlands: Brill.

Oppenheim, L. (Trans.) (1967) *Letters from Mesopotamia: Official, Business, and Private Letters on Clay Tablets from Two Millennia*. Trans. Leo Oppenheim. Chicago, the USA: The University of Chicago Press.

Paz, O. (1992 [1971]). "Translation: Literature and Letters." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Eds.: Rainer Schulte, John Biguenet. Chicago, the USA: The University of Chicago Press, 152-163.

Plato (1908). *The Republic of Plato Vol. II*. Trans. Benjamin Jowett. Oxford, the UK: Oxford University Press.

Russell, D. (2001). "Introduction: The Renaissance." *The Politics of Translation in the Middle Ages and the Renaissance*. Eds.: Renate Blumenfeld-Kosinski, Luise von Flotow, Daniel Russell. Ottawa, Canada: University of Ottawa Press, 29-36.

Saint Jerome. (1892). "Letter LVII. To Pammachius on the Best Method of Translating." Trans. W. H. Fremantle. *The Principal Works of St. Jerome, Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church*, 2 (6), 291-303. Michigan, the USA: Wm. B. Eerdmans Publishing Company.

Schleiermacher, F. (1992 [1813]). "On the Different Methods of Translating." Trans. Waltraud Bartscht. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Eds.: Rainer Schulte, John Biguenet. Chicago, the USA: The University of Chicago Press, 36-54.

Schulte, R. & Biguenet, J. (1992). "Introduction." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Eds.: Rainer Schulte, John Biguenet. Chicago, the USA: The University of Chicago Press, 1-10.

Taivalkoski-Shilov, K. (2018). "Ethical Issues Regarding Machine(-assisted) Translation of Literary Texts." *Perspectives: Studies in Translation*

Theory and Practice (online first)
<https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1520907>.

Toral, A.; Way, A. (2015). "Machine-assisted Translation of Literary Text: A Case Study." *Translation Spaces*, 4(2), 240–267.

Venuti, L. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London, the UK: Routledge.

Vermeer, H. (1978) "Ein Rahmen für Eine Allgemeine Translationstheorie." *Lebende Sprachen* 23(3), 99–102.

Voigt, R. & Jurafsky, D. (2012) "Towards a Literary Machine Translation: The Role of Referential Cohesion." *Proceedings of the NAACL-HLT 2012 Workshop on Computational Linguistics for Literature*. Montréal, Canada, Association for Computational Linguistics, 18–25.

Waltje, J. (2002). "Johann Wolfgang von Goethe's Theory of Translation in the West-Eastern Divan." *Other Voices*, 2 (2).
<http://www.othervoices.org/2.2/waltje/>

Weissbort, D. & Eysteinsson, A. (Eds.) (2006). *Translation – Theory and Practice: A Historical Reader*. Oxford, the UK: Oxford University Press.

Zaharia, O. (2014) "De interpretatione recta...: Early Modern Theories of Translation." *American, British and Canadian Studies Journal*, 23(1), 5–23. Doi: 10.1515/abcsj-2014-0024.

Bölüm III.
Edebiyata Dair Sanatlararası
Çözümlemeler

Painting the plague: Orhan Pamuk and Joseph Brodsky in a possible dialogue

Brodsky`s travelogue *Watermark* -an essay on Venice- and Pamuk`s novel *Nights of Plague*

*Evdokiya Borisova**

And add to this that the interplay between plague and literature (...) was quite intricate from the threshold.
Joseph Brodsky, *Watermark*

Reflecting on the dangerous experiment of verbally picturing the plague and infusing these pictures with beauty would inevitably invoke some contemporary definitions of the crisis of representations and the total iconic turn in the philosophy of art. My aim hereby is not to juggle with abstract definitions such as fiction or faction; image, original and copy; image, object, subject and mediator; visual and non-visual representation, image and theme, etc. I will not either look for an answer to the question what lies beyond an image in art.

See more about this in: Marin, L. 1993. *Des pouvoirs del'image*. Glöses, Paris: Seuil.; Poulet, G. авт, 1969. *Phenomenology of Reading*. *New Literary History*, 1, p. 53–68.; Sartre, J.-P. 2004. *The Imaginary*. A phenomenological psychology of the imagination, London: Routledge.; Angelov, A., 2009. *Historicity of the visual image*, Sofia: Altera. Availableat: https://issuu.com/mariaart/docs/a_angelov. Merleau-Ponty, M., 2000. *The Visible and the Invisible*, Sofia: Criticism and Humanism. etc.

The classic experience of Lessing`s *Laocoön or on the boundaries between painting and poetry* has already outlined the boundaries between painting and poetry, Husserl`s philosophy - overcoming the boundaries in

* Prof.Dr., Konstantin Preslavsky University of Shumen, evdokiya_borisova@abv.bg, ORCID: 0000-0003-2229-5308

the world through analogy. Two postmodern authors Pamuk and Brodsky - poets and storytellers by their creative nature - enter into an absent dialogue to experiment with the genres of novel, essay, travelogue, ekphrasis, mystification. This article will compare their signatures and possibilities for interpreting the plague in Brodsky's essay *Watermark* and Pamuk's novel *Nights of Plague*.

Creating pictures through words refers to Lessing's ideas of the limits of painting and poetry, and the boundaries between visual and narrative art. It reminds us of the way Lessing explores the limitless possibilities of poetry within the narrow limits of painting, which expands into the spacious sphere of poetry. The philosopher recalls the words of Simonides of Keos who said that painting is mute poetry, and poetry is a speaking picture (Lessing, 1978: 36). Both poetry and painting present an illusory world, they 'deceive' us through delight, and while the first one is presented as a sphere, the other is a flat framed surface, a picture. In addition, the classic philosophers once had the luxury of not having to make the additional stipulation that separates poetry from narrative. And we would also irresponsibly assume that in our case the narrative is somewhat easier to be painted with words. This is actually a research problem for the psychology of art, phenomenology, and it is also of concern to history, anthropology, aesthetics, and reception.

The present text is an attempt to speculate in the spirit of phenomenology in order to delineate the boundaries in the intertextual dialogue and similar concepts of image between two authors - Orhan Pamuk and Joseph Brodsky and two of their works - the novel *Nights of Plague* and the travelogue *Watermark* respectively, two pieces of work that belong to and escape from classical narrative. Orhan Pamuk and Joseph Brodsky write in the spirit of Edmond Husserl's ideas about overcoming the limits of the surrounding worlds by transference by analogy, that is, by means of a synthesis of one's own experience, in which language has a key role (Husserl, 2022: 19). Pamuk and Brodsky skillfully navigate among the genres of fiction, historical chronicle, biography, essay writing and poetry, but also willingly make use of the possibilities offered by ekphrasis. In his essay *The Implicit Writer* (Pamuk, 2011: 14), Orhan Pamuk recalls Wolfgang Iser's definition of the 'implicit reader', according to which meaning is usually contained neither in the text alone nor in the context

alone, but somewhere in between, where the reader is the one who has the key role in organizing the message. If we paraphrase Oscar Wilde's idea, it is not the critic but the reader who appears as the artist. The reader recognizes himself against the deliberate fiction of his image in the text, exactly as suggested by the author. In this case, the decisive role has the visual imagination of Pamuk the writer, who himself is professionally tempted by the visual arts of painting, architecture, photography, cinema, and is sure that literature and fine art are friends and brothers, and reading is an activity that comes to life in the cinema of our consciousness as narrated by the text. By reading, he argues in the essay *On Reading: Word or Image*, we can literally see the other world as fantasized by the writer, and in order to be happy with it we need to set the power of our imagination in motion (Pamuk, 2011: 126).

Orhan Pamuk is an extremely reflexive writer who reflects on the mechanisms of his author's invention, himself searching for the common places in his works. In the essay *The Black Book: Ten Years Later*, he admitted to imagining the main character as an artist, intending that the title of the book be *The Shattered Miniature* (Pamuk, 2011: 287). He then described his mosaic-like fantasies in the painting called "Istanbul in the troubled times of the early 1980s". Concerning the novel *My Name is Red*, he noted that it combines a poetic style more distilled than the pure works of classical Iranian, Persian miniature, with the realism of a novel in the modern sense, with its pace, impact and characterization (Pamuk, 2011: 299). His characters are drawings that talk to us.

Pamuk designs his novels like a true artist, who first stretches the canvas, primes the surface and outlines the silhouettes, then fills the space between the frames with details and applies the colors. What is more essential in understanding man, he asks: the portrait (i.e. the picture) or the man himself. The same applies to his attitude towards the world. In most of his novels, Pamuk is not a landscape painter, he gives preference to the genres of portrait, group or interior composition, as well as still life. Yet in each of his novels he clearly demonstrates his competence as an artist, architect and photographer in the various techniques of design and drawing: perspective, placement of the horizon line, scaling, framing, dynamics of movement, decomposition of colors, shades, achieving the contrasts of the

black, from sfumato to chiaroscuro (from the smoky vapor of the milky white to the piercing golden black).

This is what he himself admits in a recent interview on the occasion of his new novel project, with the working title *Distant Mountains-Memories*:

“From a young age I wanted to become an artist, but I couldn’t. I became a writer. But in my house there always lived and continues to smolder an artist who has revived in the last fifteen years. My notes, which I have kept for nearly twenty years, are in twenty-five notebooks in which this artist drew all the time. (...) Drawing and perceiving the world in colors and figures is essential and advantageous for me, such is my attitude. That’s why I shoot a lot. I take about 100 000 photos a year. (...) I am a visual person, my visual perception is directly involved with the colors in the memories, in the experience. These are not just written words. Everything we experience are actually views, views, landscapes, situations. I tend and like to preserve my impressions in pictures. For me, writing, respectively words and drawing as an emotional state and activity are not distinguished from each other. I have always sought to merge these two activities. The point of confluence between writing and drawing represents a deeply meaningful achievement for me” (Sabuncu, 2022: 21.09).

-The translation from Turkish to Bulgarian is due to the translator
Kadriye Cesur-

Pamuk willingly uses the genres of ekphrasis and hypotyposis, which logically tempt him in the choice of plot and techniques. For example, in the ancient legend of Khosrow and Shirin, the motif of falling in love by looking at a painting inspired the novel intrigue in “My Name is Red”. In *The Black Book* and *The Museum of Innocence* the plots are again subject to hypotyposis, because they resurrect bygone eras and worlds, and the narrator has taken the authorial position of an all-seeing and all-knowing nostalgic. Husserl’s idea that we see the world through our own ‘persona’ (which in ancient Greek means ‘mask’) and delineate the horizon of knowledge within the geometric framework of our gaze, is gladly accepted by Pamuk. We see the other through ourselves by relying on perspective,

and the perspective overcomes the limits of totality and is an instrument of cognition (Husserl, 2022: 142, 262).

Ekphrasis (Gr. ἔκφρασις – describe, express) is a special rhetorical phenomenon, it is an intermedial and intertextual analysis, simultaneously manifesting itself as: text, genre, technique, rhetorical and stylistic figure. It implies descriptiveness of objects or objects of visual or musical art with the means of artistic language. Aristotle defined it as the animating of inanimate things. It is a verbal representation of a visual representation through a vivid description that brings the subject of art to life. Ekphrasis can be description-project or description-actual work. Ekphrasis-fiction is also called hypotyposis. Hypotype is a picture that literally tells the world - fantasy or realistic. It is a vivid, pictorial, dynamic and detailed description in a literary work that demonstrates striking observation and insight. A hypotyposis is a thought-out, felt and narrated world as a picture. Croce insists on looking for the obligatory ironic detachment in recreating a picture of the visible world in any work. Hypotyposis is the repetition of images and defines the power and imagination of memory by painting things in such a vivid and energetic way before our eyes as to turn them into a true story, an image, a work of art - says Pierre Fontanier. (On the matter see: Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*, Paris: Gallimard, 1980; Caillois, Roger. *Images et Vers*. - In: Lefleuve Alphée, Paris: Gallimard, 1978; Ginzburg, Carlo. *Ekphrasis et Connoisseurship*. *Penser l'image III*. Comment lire les images, Paris: Les presses duréel, 2017; Nancy, Jean-Luc. *Aufond des images*. Paris: Galilée, 2003; Angelov, Angel. *Historicity of the visual image*. Sofia: Altera, 2008, etc.)

In his new novel *Nights of Plague*, Orhan Pamuk immeasurably complicates his techniques as a storyteller-visualist. The original idea of depicting the world of an island caught in the extraordinary situation of a plague epidemic plus a revolution with all its anti-aesthetic, existential, ethical, social and psychological consequences is brilliantly developed by him. “This is both a historical novel and a history written in the form of a novel” (Pamuk 2021: 11).

If we replace the word ‘written’ with ‘painted’ in the introduction of the novel we will not go wrong. The cover painting of the book was made by Orhan Pamuk himself in the spirit of naïve and schematic art, in a bold rejection of scale and perspective, in the bright colors of life, although, in fact, the book is about death. The narrator is not only the familiar mystifier of historical and fictional plots and genres, whose storylines and forms are deftly woven and filigree with poetic variation, but also the superb landscape painter, skillfully balancing colors and shades.

“The sun was rising, bringing a soft pink glow onto the row of precipitous cliffs and sharp, rugged mountains that began with the White Mountain and followed the eastern shore of the island, while

the slopes that faced toward the west looked as if they had been painted a dark purple, in parts an almost crepuscular hue. (...) this view—the very same view which all those painters who had visited the island since the 1840s had so enthusiastically depicted, and which had been so poetically described in many a travel journal—acquired an increasingly otherworldly quality. (...) Now the sight of the magnificent Castle with its quaint spired towers, and the buildings and bridges behind it, all built out of the same pale pink-and-white Mingherian stone, generated an even-more-intense and more beguiling effect upon the beholder” (Pamuk, 2022: 99-100).

Pamuk has a penetrating speculative mind, maneuvering in stories, ideologies and mythologies from the Mediterranean world. The Earthly Eden in his novel is the Levant. The architectural model of this world is quite literally mapped out by the narrator at the beginning of the book, and the reader has to constantly turn to the island map page and read the map. Minger Island is an embodiment of the earthly paradise, where harmony reigns, and the semiotic triad in the Levantine paradise hypothesis looks like this:

“The three domes that signaled the city’s Venetian, Byzantine, and Ottoman history were also gradually coming into view, all aligned on the same plane: those of the Catholic Saint Anthony’s and Orthodox Hagia Triada Churches on the eastern side of the island, and that of the New Mosque—the island’s largest mosque, situated on the first hill on the island’s relatively flatter western end. As our travelers approached the island, their eyes were trained on the sinuous contours of these three domes, whose silhouettes had, in recent years, frequently been portrayed by European painters. But after the White Mountain, it was the Crusaders’ colossal Castle that dominated the city and its landscape. Looming across the path of any ship that happened to sail by this corner of the Levant, the pink-hued Castle reminded those who looked upon it that there had been people living and working on this island, waging war and slaughtering one another, since time immemorial, a time even older than fairy tales” (Pamuk, 2022: 100).

In the flow of the narrative, the narrator repeatedly reminds us that the wondrous beauty of this island has been depicted by many Western artists, and the reader forgets that it is actually a fictional space. The idea of eternal beauty overcomes the sensation of the lurking death and terror of the plague.

“As she breathed in the scent of orange blossoms, Princess Pakize did not feel that they were sailing toward a city on the verge of a plague epidemic and an outbreak of bloody political strife, but rather that they were heading toward a small seaside town that had been drowsing uneventfully under the sun for hundreds of years” (Pamuk, 2022: 100).

Stepping onto the island for the first time, Pakize Sultan and her husband Doctor Nuri suddenly find themselves in the maelstrom of world events. Stopping for a while on the way to their honeymoon destination, the two will remain on the island for years, where before their eyes fate will play out pictures of epidemic and death, mass psychosis, murder, violence, love stories and revolution. But they will accomplish their mission, defeat chaos, disease and despair and save the island from a certain death. In order to frame Pamuk’s landscape seen through the eyes of the narrating heroine (Pakize Sultan’s letters to her sister mark the narrative’s documented foundation), we will try to decipher the final hypotyposis of her departure:

“Princess Pakize saw closed doors, crooked, crumbling walls, lush green trees, flat yellow plains, and pink and purple flowers. Everything was charming, beautiful, and fascinating to her. She saw a broken chimney, a child in a garden running away from his mother, and a woman wiping tears from her eyes with the edge of her headscarf, and she knew that she would write to her sister about it all, describing everything in her own words. There was a man with dark clothes and a hat walking alone in purposeful strides, a pair of lazy cats—one black, the other a tabby—drowsing in a corner, a bearded grandfather and his grandson (she would not have realized that they were beggars if her husband hadn’t told her) sitting cross-legged in a narrow alleyway, and an old man sleeping on a hammock. She saw an endless procession of faces peering out from

behind bay windows whose frames had fallen off, glancing curiously at the passing landau” (Pamuk, 2022: 604).

Pakize Sultan, proclaimed queen, bids farewell to her island, miraculously transferred to the canvas of the imagination, which could easily belong to Bruegel or another Flemish master of the brush. Quite according to Lessing’s recommendation, here too the human figures, along with the greater liveliness they bring to the painter’s landscape...become the measure in the picture of all the other objects and the distances between them (Lesing, 1978: 263). But the narrator, in addition to the dense and bright tones of Bruegel, also looks at the world with the precise eye of an artist-photographer, for whom light is more important than anything else. It gives meaning to the world in the milky gentle shades of pink-purple-yellow and green, under the tutelage of the omnipresent blue of the sea. A particularly important function is attributed to the light illuminating the flag of the newly liberated island - the independent state of Minger:

“(…) compartment, prized open its unlocked lid, and retrieved from beneath two folded kilims the old crimson-and-pink banner embroidered with the emblem of La Rose du Levant, featuring the distinctive spires of Mingheria’s Castle, the White Mountain, and the Mingherian rose, and so reminiscent of a flag. In the dimly lit room around it, the red flag with its pink rose seemed to be reaching for a place where it might come alive. the hall looked on, still shocked by the terrifying tumult they’d had to endure, the cloth seemed to find the gleam it had been searching for, and in the next moment, the whole meeting hall was bathed in a brilliant red glow” (Pamuk, 2022: 431).

Orhan Pamuk has mastered the speculative energy of hypotyposis and ekphrasis to perfection. In this case, the speculation is transparent. In Pamuk’s writing, it extends from heraldic speculation on the red flag of the Republic, where the crescent is replaced by the Minger rose, to an intertextual play with Umberto Eco’s rose from *The Name of the Rose*. Pamuk does not hide this dialogue from the first page with the map of the island almost to the very end, which is both ironic and melodramatic in his specific manner. The map to the novel is schematically drawn and includes semiotic references such as the city of Arkaz, Levent Park, the Arkaz

fortress, the crescent-shaped bay, the mini-island with the Kiz kulesi tower, Vilayet Square, and the toponymy is both Greek and Ottoman. A kind of literary Miniaturk of his eternal novel theme: the city of Istanbul, but also of the ambitious cultural borders of the Levant. Fernand Braudel's idea (Braudel, 2017) of the cradle of world civilization in the Mediterranean southeast triumphs in this novel.

The intertextual dialogue of the private history of an island community with the great history of the world (another of Braudel's ideas) in the narrative is also conducted through the direct analogy between Commander Camil and Gazi Kemal Pasha Atatürk. And with topics such as the restoration, the revolution of ideas and reality, freedom and its interpretations, self-identity in language and culture (Minger language and nation), the writer deals much more carefully. And, in the words of the implicit narrator - chronicler of this story

“We are now at a point when nationalist fervor blurs the lines between history and literature, myth and reality, colors and their significance. Let us therefore proceed to take a closer and more pondered look at events” (Pamuk, 2022: 430).

This promise was made in the 51-chapter finale, right in the middle of the narrative, unexpectedly massive in scope even for Pamuk's workability. Still, a 720-page novel is too ambitious an undertaking for today's mainstream readers. And will the promise be kept to the end? And will the creeping analogy between plague epidemics and nationalism epidemics be pointed out? We live in times where it seems safer to remain in the nights of plague and the prospect of almost certain death.

Pamuk's novel *Nights of Plague* has such a profound impact on the reader's senses that when we finish reading it, we are left with the feeling of having read Daniel Defoe's *Diary of a Plague Year*. The novel rivals any serious historical and natural philosophical work devoted to medieval plague epidemics in Europe. You read Pamuk and learn all about the plague. You can diagnose the plague. You experience the affect of stigma. You become a hypochondriac, overly suspicious of your own body's symptoms. Reading this novel immerses you as a reader in déjà vu, you recognize yourself in the recent epidemiological neuroses of our sick, pandemic, doomed world. The detailed description of the plague symptoms

and the course of the disease, the appearance and excision of the buboes, the temperature and fever, the stages in the epicrisis of the disease, leading almost certainly to death, is convincing, punctual and recognizable. We observe Pamuk's architectural and architectonic literary manner in all its glory. Pamuk was strongly influenced by the poetics of Russian Acmeism, by Akhmatova and Mandelstam, and through Brodsky, not only by his poetry (especially *Great Elegy to John Donne*) but also by his travelogues, essays, and interviews. Direct and hidden quotations from Brodsky creep into his prose, but that will be discussed later in this paper. The topic itself is worthy of a more extensive separate study.

Pamuk's narrative dedicated to the plague is aestheticized precisely in that paradoxical format that Umberto Eco talks about in his book *History of Disfigurement*. I will offer an allusion, borne out of precisely that sketch in Eco's book, devoted to the ekphrasis *Napoleon at Jaffa* by Karl Rosencrantz (and his book *Aesthetics of the Unsightly*, 1804) on Jean-Antoine-Gros's painting *Napoleon in the Plague Hospital in Jaffa* 1804. In it, Rosencrantz, in Eco's words involuntarily admires the plague buboes, whose beautiful depiction by the artist suggests certain heroism (Eco, 2007: 302). The sight of tortured rotten bodies, reddened with inflammation buboes under the armpits of the sick, whom Bonaparte touched with reverence, violet-yellow-grayed faces and flaming eyes, is terrifying enough... "But these are men, fighters, Frenchmen, soldiers of Bonaparte! - exclaims Rosencrantz - He has appeared among them, despising the danger of death, to share with them their pain, as they stood together before the bullets, (...) hopeful smiles glow on the faces of the mortals, because among them is the one filled with compassion, a colossal figure of Bonaparte touching the plague sores..." (Eco, 2007: 303). Unlike the 'beautiful' diseases, which include mental illnesses and tuberculosis, which give grace and transparent spirituality to the faces and bodies of the sick, plague is difficult, if not impossible, to aestheticize, unless you play the heroization and hyperbole card (such as calling the figure of Bonaparte 'gigantic'), as Rosencrantz does. Orhan Pamuk plays the card of romantic love.

In the hypotypeses in *Nights of Plague* he achieves naturalistic horror in the description of the death throes of plague, but tinged with irresistible romanticism.

“In just a day, the hardness there had turned into a boil. It was not a fully developed bubo yet. But it would become one soon, and before long, his wife would be writhing in agony. The Commander could see it already, right there in his wife’s eyes and in the expression on her face. He knew that Zeynep would soon be delirious from the pain, and he understood that the blissful life they had shared in this room had come to an end. A blissful life indeed! ...In the afternoon, Zeynep’s fever got worse, and she became delirious. “I never got to see Istanbul!” she said, causing the Commander immense distress.... Eight hours later, Zeynep would die of the plague in their room in the Splendid Hotel...” (Pamuk, 2022: 522).

Zeynep’s gruesome death of plague in the agony finale is hidden behind the scenes in order to be beautiful nonetheless. In Camil’s agony, there is pride and dignity, because death by plague is the other face of heroic death.

“The Commander had put on his military uniform and was wearing his boots too, though there was no need for those in summer. For a moment, Doctor Nuri thought he must have finally resolved to go out and lead his soldiers into battle, but it appeared the opposite was true: Commander Kâmil looked like he hardly had the strength to breathe, let alone fight anyone. His forehead was slick with sweat, and he was panting. ...that the Commander was following them with his eyes, as if he were sitting in a barber’s chair and couldn’t move his head. Then his own gaze fell onto the Commander’s neck. A huge and extremely conspicuous plague bubo had emerged on the right-hand side of the Commander’s neck. In that historic moment, the three men realized that the founder of the new state and revolutionary hero Commander Kâmil Pasha had caught the plague. shouldn’t. Sami Pasha also sensed that the Commander would refuse to talk, like a sulking child. Doctor Nuri, on the other hand, remembered that in some cases the plague could affect patients’ ability to speak, and cause others to shiver and stammer...” (Pamuk, 2022: 537).

Pamuk includes into the real, conceived as ‘historical’ revolutionary plot of the novel the story of the plague with its insurmountable

epidemiological logic. To this amalgam of the ‘historical’ he adds the love affair and the topic of art. The chronotope is further complicated in the fabric of the narrative by the extraordinary possibilities offered by ekphrasis. The exploitation of such a popular story about freedom as launched by Eugene Delacroix’s painting *Liberty Leading the People* cannot help but sound like a cliché. But isn’t the Romeo and Juliet motif in the resolution of the love affair a cliché as well? Orhan Pamuk knows very well what incredible potential clichés have. That is why he brings the emblematic name of Delacroix into the next novel trap he creates.

In Chapter 52, the narrator embarks on describing a painting called “Freedom” that hangs on wall of the Commander’s office. Its author was:

“There have been many oil paintings depicting the Major as he walked from the Outbreak Room to the balcony across the meeting hall with his Nagant revolver in one hand and the red linen flag in the other. Most of these are based on an illustration that the Greek painter Alexandros Satsos—a relative of Lami’s from his mother’s side—would later prepare for the newspaper Adekatos Arkadi in celebration of the first anniversary of the “revolution.” This image was in turn clearly influenced by Delacroix’s *Liberty Leading the People*, a painting to which every freedom-loving revolutionary in the world has always harbored a somewhat-romantic attachment. Sami Pasha had dispatched some of the island’s photographers to the square so that they could photograph him as he addressed the public from the State Hall balcony, and so that he could later have those images published in newspapers and magazines. The photographer assigned to the meeting hall itself was Vanyas, Mingheria’s first-ever professional photographer. In his painting inspired by Delacroix’s *Liberty*, the artist Alexandros Satsos would copy some of the details of the Major’s uniform and pose from that first photograph Vanyas took” (Pamuk, 2022: 431-432).

The historical moment, when the Commander gave the signal for the beginning of the revolution, was witnessed by Vanyas, a Minger photographer from the capital who happened to be in the right place at the right time. Satsos was inspired by his photography, and future generations of artists would be inspired by Satsos in turn. In his imaginary illustrated

story, suspiciously plausible, Pamuk works with simulacrum. At times it reminds me of a melodramatic TV series, sometimes of a romantic-sensational novel, sometimes of an operetta or a fairy tale, of a solemn oratorio, of an illustrated reading book, or a cartoon.

In a word, there is a serious game of mystification, in which prototypes are hidden behind the masks of the characters: Mustafa Kemal and Camil Pasha; Eugene Delacroix and Alexandros Satsos. A probable prototype of Satsos is the poet considered the father of Greek romanticism, Alexandros Soutsos (Alexandros Soutsos, Ἀλέξανδρος Σούτσος (1803–1863), whose brother, the satirist Panagiotis Soutsos is called the Greek Juvenal. (See more in: *Livre d'orde la noblesse phanariote et des familles princières de Valachie et de Moldavie*. Par E. R. R. [i.e. E. Rhizos Rhankabej.] Deuxième édition. Athena, 1904; *Dictionnaire historique et généalogique des grandes familles de Grèce, d'Albanie et de Constantinople*, Paris: L'Auteur, 1983)

The fate of this poet is extremely interesting. He was born in Istanbul, but his family was originally from the island of Chios. He studied and lived in Paris, traveled the world, took part in the Greek Revolt of 1821. He was forced to emigrate and eventually died in the hospital in Izmir, and later his ashes were transported to Athens. It was a life story with a heroic flavour, very Mediterranean and Levantine, suspiciously multicultural and too exotic even for European perceptions, yet quite understandable and typical of our Balkan world. However, this is only an interpretive hypothesis, a beautiful assumption, which I would have liked to be true. A play of interpretations in the exceedingly dangerous territory of knowledge that literature claims to command, yet obstinately and vainly refusing to answer the terrifying question: What does the author mean?

Nights of Plague is yet another game of mystifications and metaphors, of historical, geopolitical, cultural and media plots. A game telling the beautiful and sad story of an impossible love, an impossible revolution, an impossible republic, an impossible island set against the world, an impossible media story about how to defeat the plague. A picture drawn and redrawn from a photograph. Almost like Andy Warhol did.

Zeynep and the Commander died in the plague, and the Romeo and Juliet plotline would be interpreted in the genealogy of the historical order.

When the leader dies, so does his cause. Delacroix's painting depicts Marianne, who has become a symbol of the French Republic, bare-breasted, waving with her amazingly strong right hand the tricolor flag raised high above her head. The rifle with bayonet is in her left hand, lowered low to her body. The young bourgeois holds the weapon with both hands lowered to hip level. In each hand, the little Gavroche brandishes pistols, the right one in symmetry to Marianne's figure - raised above his head. The rest of the figures are deprived of the impressive message of their hands, and, as Lessing points out, nothing gives such expressiveness and liveliness as the movement of the hands..., without their movement, even the most expressive face remains almost still (Lessing, 1978: 63). Strangely still, as if petrified, are the faces of the young bourgeois and Mariana, her face revealing a striking antique profile of a goddess. We can only guess, however, what is the grimace of the Commander, in whose image Satsos synthesizes the messages of these three central figures from Delacroix's painting. They trample on dead bodies. Revolution eats its children. There is no Mariana and no Gavroche in Satsos's picture. No bodies either. This is a painting based on a photograph.

Who imitates whom and how far do the limits of imitation extend - asks Lessing in his *Laocoön...* (Lessing, 1978: 43). Does the poet imitate the sculptor (the artist) or vice versa? Or both of them imitate truth and beauty, categories that are inevitably enclosed within their limits. Only ugliness is boundless and liberating, sublimating. But isn't the purpose of painting using 'natural signs' to 'express bodily beauty' (Lessing, 1978: 240, 249)? Pamuk's artist is deprived of the choice to use the liberating ugliness. In the Commander, everything should be beautiful in Chekhovian sense: the heroic posture in battles, the gestures of romantic love, even the agony of the plague. Well, it is precisely the subject of the plague that Lessing defines as 'a scarcity for the poet', even for such a poet as Homer! And, above all, it is an unfavorable topic for painting (Lessing, 1978: 92-93).

The cost of the French Revolution is romantic, albeit bloody and merciless. The price of the Minger Revolution is pragmatic - survival in the plague. The subsequent restoration - just as in European history - would be a good deed, because it virtually justifies the results of the revolution, which needs an evolutionary step back. Pakize would be proclaimed queen

to save the island, she would subsequently be forced to abdicate, but remains true to the Commander and Zeynep's cause. This is the cultural project embedded in the story in a picture, in a flag, in the books (Zeynep's readers), which narrate in Minger language the history of the island and the lives of its heroes. The story told and recorded (Pakize's letters to her sister as a chronicle of the island) artistically realizes the phenomenological thesis of the codification of knowledge by means of language. Any going beyond its framework, which Wittgenstein calls limits, is a 'mystical speculation' (Husserl, 2022: 275), beyond which rules the visual image.

The great theme of Pamuk's novel is plague and salvation. Plague as salvation and revelation, a supreme morbid suffering as a historical chance to reverse the course of history. Plague as release. Last but not least, it is liberation from utopias. Revolution generates the most significant utopias. What is important is evolution, not revolution, belief in salvation and patience. The game motif of Pamuk's narrative is who is who. This, no matter how evident to the naked eye, turns out to be quite unimportant.

I will next return to the hypothesis of the present paper, namely the proposed existence of common ideas and similarities between the two dialogic, and so close in their nature and mentality authors, Orhan Pamuk and Joseph Brodsky. The two authors have their favorite themes in common – literary theory would call them leitmotifs, psychology would define them as catatonia, psychoanalysis would probably link them to the dominant figure of the mother in childhood. Brodsky is dominated by the postmodern taste for genre and "stylistic fluidity, congruence, kaleidoscopicity and non-linearity, a combination of anecdotes, memories, fragments, subordinated to a transcultural writing in a complex cultural triangulation, drawing sources from different languages" (Ljunggren, 2022: 141). The breaking of any genre and language boundaries and overcoming of stylistic markers is characteristic of the essay, such a free but also binding genre form. Her favorite theme is homecoming. We claim that this stylistic handwriting and genre of the voice completely impress Orhan Pamuk as well.

Their common theme is the City: the place that the conservative type does not want to leave and the poetic one desperately wants to escape from.

Both authors are avid travelers and the subject of exile is close to them. In Joseph Brodsky's writing, it is autobiographically recognized as a drama and chance of life, as a tragedy and triumph of individualism, as an escape from the social collectivist dystopia. Brodsky "raises the theme of Venice, the city of water, to an existential, metaphysical dimension: the city represents the materiality of art at the limit of time. The theme of the transition from Russia to the West gives way to transience in time..." (Ljunggren 2022: 143). With Orhan Pamuk, it is rather played out as a geocultural drama of existence on the periphery, of the self-conscious unique identity, as an escape from the collective ancestral utopia. Both authors look around and recognize each other, drawing their own portraits (Lev Losev defines Brodsky's essay as a self-portrait), locked in time water mirrors of the cities of Venice, Petersburg, Istanbul. Cities that are genres in themselves: Petersburg is a novel, Venice is a romance, Istanbul is picturesque. With both of them – Brodsky and Pamuk – the literary portrait of the city is a peculiar mosaic of quotes from predecessors, travelers, poets and victims of the ambivalent space, paradise and monster called the beloved city. And their Cities bear recognizable names from their work: Istanbul for Pamuk, Petersburg and Venice for Brodsky.

When Brodsky died in the mid-1990s, Pamuk was still young, unknown Turkish writer. His sensitivity to Brodsky's poetics, as well as the opinions of the Russian-American Nobel laureate, proved to be formative. Consider the evaluation which Pamuk gives in *Istanbul. Memories and the city* to Brodsky's depiction of archaic, outdated Istanbul which renounced its antiquity and history. Portrayed in black and white, it turns out to be an unexpected challenge for the artist-photographer. The isolation and decline in the monochrome of the picture has its charm. It is no coincidence that Pamuk liked precisely this description of Brodsky. And Brodsky himself in his essay "Guide to a renamed city" explains how death and decay are an inseparable component of the St. Petersburg's image as a city built on the swamps and bones of its founders. Perhaps the fascination and love of a city goes hand in hand with the imminent horror of desolation and disease, decay and hopelessness, with the premonition of death. It was his beloved Venice that was subsequently deified by the Russian poet, but also qualified as a place of desolation and dying beauty.

“In many ways, She is resembles my hometown of Petersburg. But the main thing is that Venice itself is so beautiful that you can live there without feeling the need of love for a woman. ... nothing can compare to this beauty. Venice is untouchable... I would like to live my next life in Venice – to be a cat, even a rat, but definitely in Venice. ... In addition to beauty, I am undeniably attracted by the motif of dying. Dying beauty... Dante says that one of the signs of true art is that you cannot repeat it” (Brodsky, 2006: 79).

Therefore, it is not by chance that the voluminous prose text, which he thought might be a novel, but which he failed to complete, is the travelogue *Watermark: an Essay on Venice* dedicated to his beloved Venice. In the fabric of the dominant theme of travel and exile, which is the price paid for creative inspiration, the motif of disease and plague transpires. With the trained eye of an architect and artist, Brodsky appreciates the authentic charm of the Venetian brick buildings, which came to life as if after the terrible disease of dampness and decay, which crawled like plague buboes on the heroic bodies of Napoleon’s soldiers:

“(...) for its rank red akin to inflamed muscle bared by the scabs of peeled-off stucco. ...brick and bricklaying somehow ring of an alternative order of flesh, not raw of course, but scarlet enough, and made up of small, identical cells”(Brodsky, 1992: 60).

This picturesque study of the damp and old buildings of Venice logically takes the reader to the underworld of the Adriatic beauty, the so-called. Wharf of the incurables. It was the place from which the plague-sick boarded the boats of their Charon, who takes them to the nothingness of death. They awaited him calmly and humbly, as they would wait for their first ball, or like an invitation to an execution (as Pamuk’s favorite storyteller Nabokov would say). Brodsky’s hypotyposis is worthy of the brush of Gustave Doré (the famous illustrator of Dante’s *Inferno*). Abandon hope all ye who enter here...

“(...) the *Embankment of the Incurables* (The Embankment of the Incurables is the other title by which Brodsky’s *Watermark* essay is popular) harks back to the plague, to the epidemics that used to sweep this city half clean century after century with a census taker’s regularity. The name conjures the hopeless cases, not so much

strolling along as scattered about on the flagstones, literally expiring, shrouded, waiting to be carted-or, rather, shipped away. Torches, fumes, gauze masks preventing inhalation, rustling of monks' frocks and habits, soaring black capes, candles. Gradually the funereal procession turns into a carnival, or indeed a promenade, where a mask would have to be worn, since in this city everybody knows everybody" (Brodsky, 1992:75).

Plague in literature, Brodsky argues, dates back to the early days of the European Renaissance, and there is hardly a more fruitful than this ominous subject in art - contrary to Lessing's statement, which, however, disapproving of a subject like plague in art still imposes the limits of aesthetically permissible. The examples he gives are from the poetry of the Italian Trecento, inspired by the ancient models. Homer, Virgil, Dante, Petrarch, and Boccaccio saw the plague as a starting point in the journey into the underworld. Plague is the Last Judgment, and all healing procedures have a lot to do with Purgatory and the reckoning of the soul before God. Plague as a metaphor in culture and the plague of metaphors in literature, incurable in their power, are Brodsky's definitions with which he paves the way for beauty. Death hovers and rules in this charmingly dark and eerie winter capital of canals, palaces and gondolas. Brodsky contemplates the Venetian winter sunsets and exclaims:

"This is the winter light at its purest. It carries no warmth or energy, having shed them and left them behind somewhere in the universe, or in the nearby cumulus. Its particles' only ambition is to reach an object and make it, big or small, visible" (Brodsky, 1992: 81).

Praising the light of the end of the day and the cycle of life, he conveys the idea of pure beauty, the superhuman beauty of the rounded and softened curves and surfaces of the city. The sunset beauty of Venice supports the thesis of the ennobling power of suffering, even in its most horrific forms. For let us remember again what Lessing says in his *Laokoön* – the sculpture, or the artist in general, is able to achieve the highest beauty even in the circumstances of bodily pain and suffering, and its disfiguring power is only apparent in its disharmony with the beauty. Poetry is not limited to the imitation of beauty - its limits lie much further. Whether transitory (in speech, articulate speech, the magic of sounds ringing and disappearing in an instant) or intransitive (in the still images of bodies in

tones, sizes, and colors) beauty in these two arts is subject to interpretation in pictorial images. "Ut picture poesis", as Horace would have said.

The essay *Watermark* is an apotheosis of the symbiosis between the art of words and the art of images. It is apotheosis of freedom, the embodiment of which is the most autonomous human organ - the eye as a tool and an omnipresent sense for cognition. The eye in Brodsky's essay is a mind's eye (Gilbert Ryle) which testifies to truth and advocates beauty. For what we find beautiful in a work of art - sculpture or painting - is not found beautiful by our eye, but by our imagination through the eye, recalls Lessing (Lessing, 1978: 68). Beauty is always external, and is also an exception to the rule, as Brodsky would add (Brodsky, 2013: 157).

References:

Brodsky 2013: Brodsky, Joseph Pier of the incurables.// Lonely journeys. Sofia: Torch Express. Transl. A. Stefanova.

Braudel 2017. Braudel, Fernand. The Mediterranean and the Mediterranean World in the Time of Philip II. Volume I, II. Sofia: East-West. 2017, transl. V. Ilieva.

Brodsky 2006: Brodsky, Joseph. Poeticart.// Separation from one self. Sofia: Fakel Express.

Eco 2007: Eco, Umberto. Istoria urodstva. Prev. Sabashnicova, Macarov, Kasirova. Moskva: Slovo,pdf, Ed. Italy, SCS, Libri, S.p. A. Bompiani.

Husserl 2022: Husserl, Edmond. The world we live in. Borders and horizons Sofia: Criticism and humanism. Transl. K. Kolev, S. Sabeva.

Lessing 1978: Lessing, Gotthold Efraim. Laocoön or on the boundaries between painting and poetry. Sofia: Science and Art.transl. I. Atanasov.

Ljunggren 2022: Ljunggren, A. Joseph Brodsky's returns to Venice in Watermark: Old-world cosmopolitanism revisited.// Literature and the Making of the World Cosmopolitan Texts, Vernacular Practices. Bloomsbury Academic, Stefan Helgesson (ed), Helena Bodin (ed), Annika Mörte Alling (ed).

Pamuk 2022: Pamuk, Orhan. Nights of Plague. Novel. Copyright. Sofia: Ednorog. Trasl. I. Hranov.

Pamuk 2011: Pamuk, Orhan. Other Colours. Sofia: Ednorog.Trasl. R. Samuilova.

Sabuncu 2022: Orhan Pamuk's Distant mountains-memories. Murat Sabuncu's interview with writer Orhan Pamuk.// Orhan Pamuk`la: Cuncel siyasete dair . Autor Interview Murat Sabuncu. <https://www.youtube.com/watch?v=1TufxwjG5M>// 21.09.2022. [03.10.2022]

Medyalararasılık bağlamında masaldan sinemaya bir medya değişimi: *Anlat İstanbul*

A. Mecit Canatak *

Giriş: Medyalararasılık ve Medya Değişimi

Çağın dijital teknolojileri, yaşamın her alanında geleneksel kültürü değiştirmeye başlamıştır. Bu teknolojiler ve ürünler, edebiyatı da etkilemiş, türlerin özerkliğini kavramını tartışmaya açmıştır. Disiplinlerarası çalışmaların yoğunlaşması, biraz da bu sebeptedir.

İnterdisipliner çalışmalar bağlamında son dönemlerde ortaya çıkan ve hızla etrafında literatür oluşan kuramlardan biri de *medyalararasılıktır*. Kuram, sanat eserinin bağımsız olmadığını savunan ve hibrit sanatları merkeze alan yeni bir disiplindir. Almanya’da üzerine yoğun çalışmaların sürdürüldüğü, özellikle iletişim-medya ve sinema alanlarında kullanılan, Türk edebiyatı alanında da son zamanlarda *medyalararasılık yöntemi* üzerine sınırlı da olsa çalışmaların yapılması konuyu derinliğine irdeleme ihtiyacı doğurmaktadır.

Belirtmek gerekir ki medyalararasılığın yaygın kullanımı, farklı tanımlarını da ortaya çıkarmıştır. Gabriele Rippl’in editörlüğüyle çıkan *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*’in “Why intermediality?” adlı giriş yazısında Rippl, medya kavramı ekseninde medyalararasılığı “*farklı medyalara ait teknik, anlatım yolları ve araçların başka bir medyada/medyalarda taklit edilmesi, kullanılması, konu edilmesi*” olarak tanımlar. Dick Higgins, 1966 yılında manifestosunu

* Prof.Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, acanatak@vyu.edu.tr, mcanatak@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-7897-0558

“intermedia” başlığı altında dile getirerek *medyalararasılık*’ı belli bir türe yerleştirelemeyen hibrit sanatsal ürünler için kullanır (Canatak-Bulduk, 2019: 95).

Bu bilgiler paralelinde, *medyalararasılık*’ın çıkış noktasında farklı medyaların ve yapıtların *biraradalık* özelliğine sahip olması ve bunların medyasal ve estetik kırılma/bozulmalarının alımlayana yeni yaşantı ve deneyim boyutları sunması vardır, denilebilir.

Ersel Kayaoğlu ise (2015, 585-86) *medyalararasılık* (intermediality) kavramını farklı örnekler üzerinden sunar. Ona göre kavram, medyaların “*farklı ifade biçimleri ve algılayıcısına ulaştırdığı ileti içeriklerinin giderek birbirlerine yaklaşması, kimi durumlarda ise açıkça içiçe geçmesi*” durumudur.

Kavramın ilk kullanım şekli olan *intermedium* sözcüğü, İngiliz şair Samuel T. Coleridge tarafından 1812 yılında kullanılır. Dick Higgins, bu kavramı belli bir türe yerleştirelemeyen *hibrit* sanatsal ürünleri karşılayacak şekilde kullanır. Günümüzde kullanılan anlamıyla medyalararasılık kavramının çıkış noktası olarak görülen bu bilgi konusunda Jensen ve Kayaoğlu gibi araştırmacılar da hemfikirdirler.

Zaman zaman *metinlerarasılık*’ın kavramsal yapısına dâhil edilen, *göstergelerarasılık*, *mecralararasılık* gibi kavramlarla karşılanan bu yeni disiplinin, aslında *metinlerarasılıktan* farklı olduğu kabul edilmeye başlanmıştır. Aktulum, *sözel sanatlar* ile *sözel-olmayan sanatlar* arasındaki göstegebilimsel ayrılığın çok açık olduğunu; bu sebeple söze dayalı sanatlar arasındaki alışverişi *metinlerarası* değil; *göstergelerarası* alışveriş şeklinde adlandırmak gerektiğini belirtir. Diğer bir deyişle sözel bir eser, sözel olmayan başka bir esere (resim, heykel vs.) gönderme yaptığında, burada *metinlerarasılıktan* söz edilemeyecektir. Dolayısıyla medyalararasılık, *metinlerarasılık*’ın kullanılmadığı durumlarda -buna sinema ve müzik gibi sanatları da ilave edilebilir- kullanılabilecek bir kavramdır (Canatak ve Bulduk, 2019: 113).

1. Edebiyat ve Sinema Bağlamında Medya Değişimi

Medya transferi ya da medya transformasyonu isimleriyle de bilinen medya değişimi, bir medyadan diğer bir medyaya yapılan içeriksel aktarımdır. Bir metnin başka bir medyaya dönüşümüdür. Bir edebi türün

sinemaya uyarlanması, ya da sahnelenmesi, şiirden resme, yazıdan radyo oyununa yapılan aktarımlar medya değişimine örnektir.

İnsanoğlu için var olmanın dayandığı temel olgu, duygularını aktarma arzusudur. Bireylerin toplumsallaşma süreçleri iletişim yolu ile yeni boyutlara taşınmış, iletilmek istenen duygu ve düşüncelerin söz ya da yazı ile alıcısına ulaşması edebiyat sanatını da gerekli kılmıştır. Edebiyatın toplumda yer edinmesi neticesinde farklı anlatım unsurları ortaya çıkmıştır. İletilmek istenen göndergeler, roman, öykü, tiyatro, deneme, şiir ve daha birçok türle öznel anlatım teknikleriyle aktarılmıştır. Bunlar sinema başta olmak üzere diğer sanat dallarının da ilham kaynağı olmuş, iletilmek istenen her mesaj farklı anlatım yollarıyla aktarılmıştır.

Edebiyat, resim, müzik, tiyatro, heykel ve dans sanatlarına göre çok daha genç olan sinemanın, saydığımız sanatların tamamıyla etkileşim içerisinde olduğu, ancak, en güçlü bağını edebiyatla kurduğu araştırmacıların ortak görüşüdür. Elbette bu etkileşimin sanatsal boyutu dışında yapısal ve ekonomik sebepleri de vardır. Hem sinema hem edebiyat bilgi ve kültürün gelişmesine katkıda bulunurken; okuyucu ve izleyicinin estetik zevkine de hitap eder. (Kale,2010: 266)

Sinema sanatı özellikle metin bağlamında roman türünden yararlanır. Ancak tiyatro, şiir, masal gibi diğer edebi türlerden de birçok eserin sinemaya aktarıldığı bilinmektedir. Edebiyatın anlatım kanallarından biri olan, genellikle halkın ürettiği, kuşaktan kuşağa aktarılan, olağandışı olayları anlatan, sözlü kültüre ait bir tür olan masal; mitos, ritus ve arketiplerin tekrarlanması, aktarılması ve dönüştürülmesi yoluyla oluşur. Masal bu aktarımlar esnasında zaman ve mekâna bağlı olarak bazı eklemeler ve çıkarmalara maruz kalır.

2. Masaldan Sinemaya

Masal, sinema sanatı için önemli bir söylemsel ve görsel kaynak olmuştur. Seyretme ve gösterme ediminin anlatma ve dinleme eyleminin yerini almasıyla masal türü başka bir boyuta taşınmıştır. Mitoslardan sinemaya geçen kalıpsal bir izleğin devamlılığı söz konusudur. Sinemada kültürel süreklilik bağlamında masalın izleri birtakım kalıpları korur ve insanoğlunun çok eski çağlarda edindiği simgesel boyutu ileriye taşır. Masaldan sinemaya geçen misyon, ilk insanın muğlak dünyasının

olağanüstü imgelerini görünür kılmak, görsel kareler vasıtasıyla yeni anlamlar üretmektir.

Masal, sinema sanatı için dönüştürülen ve evrilen, bitmez tükenmez bir hazinedir. Nitekim sinema ilk insanın dış dünyayı algılamasındaki duyum ve hayal gücünü, anlatma ve aktarma arzusunu, tekrar eden ama tüm tekrarlara rağmen yenilenebilen farklı okuma katmanlarını yeniden açar. Görsel imkânlarıyla yeni bir atmosfer yaratır. Bu bağlamda, sinema uyarlaması masallar yoluyla, ilk insanın izlerinin, imgelemenin ve adımlarının yeniden okunabildiğini söyleyebiliriz. Böylece uyarlama masal, fantastik-gerçekçi bir yapıya dönüşür (Tunalı, 2017: 372).

Sinema sanatının icadı ile birlikte masal türü sinema için ciddi bir görsel ve anlatı imkânı olur. Sinema tarihi, hem klasik masal anlatıları hem de masalların ilham kaynağı olduğu yeni yorumlar açısından da oldukça zengin sayılır. Tim Burton'un *Alice Harikalar Diyarında* adlı uyarlaması bunu en başarılı şekilde yapan filmlerden biridir. Birebir uyarlamalar dışında, masallardan ve masal kahramanlarından ilham alan sayısız film de mevcuttur. Bunlardan biri, 2011'de vizyona giren bir *Kırmızı Başlıklı Kız* uyarlaması *Red Riding Hood*'tur. Eser, masalların ve masal kahramanlarının yeniden, farklı bakış açılarıyla uyarlamanın başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Fantastik sinema örnekleri, mitolojik öykü kaynaklı filmler ve bilim kurgu filmler dışında, klasik masal anlatısından ilham almış önemli filmlerden de bahsedilebilir.

1939 yapımı bir müzikal olan *The Wizard of Oz* (Oz Büyücüsü) akla gelecek ilk uyarlamalardan biridir. L.Frank Baum'un hikâyesinden uyarlanan ve en iyi müzik Oscar'ını da almış bulunan filmde Judy Garland, Dorothy rolüyle yer alır. Bir kasırgada evi hortuma yakalanan Dorothy ve köpeği Toto, kendilerini Oz Diyarı'nda bulur ve eve geri dönecek yolu öğretebilecek tek kişi olan Oz Büyücüsü'nü bulmak için yola düşerler. Yolda karşılaştıkları korkuluk, teneke adam ve aslan da onlara eşlik eder. Dorothy ve arkadaşları, gelmiş geçmiş en güçlü masal karakterlerinden bazıları olmayı başarır. Tim Burton'un 2010 yapımı, sanat yönetimi ve kostüm alanlarında iki Oscar alan *Alice in Wonderland*'ı (Alice Harikalar Diyarında), Johnny Depp, Mia Wasikowska, Helena Bohram Carter, Anna Hathaway gibi ünlü oyuncularla oluşan kadrosuyla en çok konuşulan uyarlamalardan biridir. Lewis Carroll'ın çocuk romanından uyarlanan

yapımda olaylar 17 yaşındaki Alice'in nişan partisinde beyaz bir tavşanı takip ederek kendini harikalar diyarında bulmasıyla başlar. Küçük bir çocukken geldiği harikalar diyarını çoktan unutmuş olan Alice, burayı yeniden keşfeder. İskambil kâğıtlarından askerler, konuşan hayvanlar, koca kafalı kraliçe başta olmak üzere pek çok sıra dışı yaratıkla karşılaşırken korkunç yaratık Jabberwocky'a karşı savaşması gerektiğini öğrenir. Alice'in büyümesi için masallardan uzaklaşması değil, imkânsız olana inanması gerekecektir.

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. 2005 yapımı, Grimm kardeşlerin hikâyesini yine bir masal anlatısı olarak sunan uyarlama *Grimm Kardeşler* (The Brothers Grimm); Neil Gaiman'ın romanından uyarlanan *Yıldız Tozu* (Star Dust); 2007 yapımı, eğlenceli, mizahi anlatımıyla farklı masallardan beslenen ve gerçeğe masalsı olanı bir araya getiren *Manhattan'da Sihir* (Enchanted) bunlardan bazılarıdır. Keza animasyon uyarlamalardan olan, bir masal dünyasının içinde onları gerçekçi ve insancıl betimleyen *Shrek*; Rapunzel masalının uyarlaması, 2010 yapımı *Karmakarışık* da eğlenceli bir animasyon uyarlamadır. Bunlar, masal uyarlamalarına verilebilecek çok sayıda örnekten sadece bir kaçıdır (Uslu, 2011: 1).

Baha Gelenbevi'nin yönettiği *Balıkçı Güzeli: Binikinci Gece* (1953), Türk sinemasının ilk masal uyarlaması olarak kabul edilir. *Cilalı İbo ve Kırk Haramiler* (Mehmet Dinler, 1964); *Keloğlan* (Yavuz Yalınkılıç, 1965) ve *Bağdat Hırsız* (Ertem Göreç, 1968) dönemin belli başlı yerli masal uyarlamalarındandır. Avantür sinemanın popüler olduğu 1970'lerde küçük bir masal furçasının da başladığı söylenebilir. Keza *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* de bu yılların ürünüdür (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 19).

3. Anlat İstanbul

3.1. Filmin Kimliği

Anlat İstanbul filminin kimliği ya da künyesi aşağıda verilmiştir.

Yönetmen: Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay

Yapımcı: Erol Avcı

Senarist: Ümit Ünal

Oyuncular: Altan Erkekli(Hilmi), Özgü Namal (Şenay), Mehmet Günsur (Rıfkı), Erkan Can (Darbukacı), Çetin Tekindor (İhsan), Azra Akın

(İdil), Nejat İşler (Ramazan), Vahide Gördüm (Hürrem), Hilal Arslan (Sekizinci Cüce), Yelda Reynaud (Banu), Güven Kıraç (Mimi), Şevket Çoruh (Recep), İsmail Hacıoğlu (Fiko), Bülent Çarıklı (VJ), Hasibe Eren (Birsu), Selen Uçer (Rahşan), İhsan Bilsev (Patron), Nurgül Yeşilçay (Saliha), Mehmet Selim Akgül (Musa), Erdem Akakçe (Recai), Mazlum Çimen (Şehmuz), İdil Üner (Melek), Fikret Kuşkan (Rafet), Ahmet Mümtaz Taylan (Mahir), Ece Hakim (Küçük Kız) ve Serkan Ercan (Takipçi)

Müzik: Gökhan Kırdar

Görüntü Yönetmeni: Mehmet Aksın

Sanat Yönetmeni: Veli Kahraman

Cinsi: Sinema Filmi

Türü: Dram

Yapım Yılı: 2004

Özellikler: 35 mm, Renkli, 1.78:1

Süre: 95 dk.

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 11 Mart 2005

3.2. Filmin Öyküsü

Yapımcılığını Erol Avcı'nın üstlendiği *Anlat İstanbul* filmi, beş farklı masaldan oluşan ve bu masalların postmodern yorumunu sunan bir içeriğe sahiptir. Beş masalın medya değişimiyle filme aktarılacak oluşturulan kurgusunda her masalın konu edindiği bölümün yönetmeni farklıdır. Ümit Ünal *Fareli Köyün Kavalcısı*, Kudret Sabancı *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, Selim Demirdelen *Külkedisi*, Yücel Yolcu *Uyuyan Güzel* ve Ömür Atay *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının konu edindiği bölümleri yönetir. *Anlat İstanbul* filmi bu beş yönetmenin çektiği bölümlerin kolaj tekniği ile birleştirilmesinden oluşur.

Filmde, *Fareli Köyün Kavalcısı* klarnet ustası bir sanatçı ile anlatılır. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalı, mafya babasının güzel ve zengin kızının, şehir yaşamı içinde yedi erkek kardeşi tarafından haksızlığa uğramış bir kadın cüce ile karşılaşması üzerinden kurgulanır. *Külkedisi* masalı, bir transseksüel hayat kadını; *Uyuyan Güzel* masalı eski bir köşkte yaşayan ve akli dengesi yerinde olmayan bir kadın üzerinden aktarılır. *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı ise mafya babası eşinden ayrılarak kendi çabalarıyla hayatına çeki düzen verme uğraşı içerisinde olan ve bunun için

İstanbul'u terk etmeye çalışan bir kadın üzerinden anlatılır. Bu anlamda film, parçalı yapısı ve klasik masalların başkalaşıma uğramış haliyle postmodern bir yapıya dönüşür.

İsminden de anlaşıldığı üzere filmin -aslında masalın- anlatıcısı, içerisinde farklı alt cinsel ve etnik kimlikleri, mafya babalarını, suçluları barındıran kozmopolit İstanbul kentidir. Bu nedenle yüzlerce yıllık geçmiş olan masallar burada metamorfoza uğrar, hatta mutlu sona ulaşmadan İstanbul'un görünmeyen kirli yüzünü açığa vurur. Film bir kız çocuğunun sesiyle başlar, yine aynı kız çocuğunun sesiyle sona erer. Klasik masal geleneğinde anlatıcı erişkin bir kişi iken burada bir çocuğun masalı anlatması, bu masalların geleneksel masallardan farklılaştığının örneklerindendir biridir. Filmde masalların anlatıcısı *Fareli Köyün Kavalcısı*'nda Hilmi'nin iş arkadaşı Darbukacı Erkan, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'de Sekizinci Cüce, *Külkedisi*'nde radyoda konuşan VJ, *Uyuyan Güzel*'de Saliha, *Kırmızı Başlıklı Kız*'da hiç doğmamış ama annesinin yanından bir an olsun ayrılmayan küçük kızdır.

3.3. Filmde Kişi, Zaman ve Mekân

Kişi, zaman ve mekân bütün anlatıların temel öğeleridir. Bu kurgusal unsurların belirlenip incelenmesi filmin çözümlenmesi için gereklidir. Anlatıdaki kişiler, anlatının geçtiği zaman ve mekân izleyiciye eser ve kurgu ile ilgili birçok bilgi ve ipucu verir.

3.3.1. Kişiler

Filmdeki masal kahramanları, kendi kimliklerini İstanbul'un onlara dayattığı biçimde yeniden inşa etmek zorunda kalırlar. Bunun birincil nedeni İstanbul'un artık onları bilindik kimlikleriyle kabul etmeyecek olmasıdır. Kendini İstanbul'un yeni "modern" haline göre konumlandıramayan kahraman artık orada barınamaz duruma gelir ve şehri terk etmek zorunda kalır. Geleneksel haliyle kahramanı sindiremeyen kent, adeta onu kuser. *Anlat İstanbul* filminin kahramanları geleneksel kahramanların modern dünyadaki ironik hallerini yansıtır. Bunlar klasik masal kahramanları olarak bildiğimiz kral, kraliçe, iyilik perileri, prensesler, prensler ve cadılardır.

3.3.1.1. “Fareli Köyün Kavalcısı” ve Medya Değişimi

Masalın klasik formunda farelerin istilasına uğrayan bir köyü kavalı ile kurtaran bir adam vardır. Bu adama köylüler kendilerini farelerin istilasından kurtarırsa para vereceklerini söylerler. Kavalcı köyü kurtarır, fakat parasını alamaz. Bunun üzerine kavalı ile çocukları etkileyerek kaçar ve ancak parası verildiğinde çocukları serbest bırakır. Filmin ilk masalında Fareli Köyün Kavalcısı Klarnetçi Hilmi’dir. Hilmi eril yapıyı temsil eder. Ancak saflığı, karısı tarafından aldatılan olması gibi özellikleri, erkek karakter üzerinde kırılmalar yaratır. Bu kırılma masal film analojisini yapı bozuma uğrattırırken, izleyici ile Hilmi karakterinin özdeşleşmesine sebep olur. Hilmi, karısını daha iyi şartlarda yaşatmak için gece gündüz çalışan, İstanbul Radyosunda çalıştığı yetmeyince de ekstra işlere çıkan biridir. Karısı Şenay tarafından aldatılınca evden uzaklaşıp kendisini İstanbul sokaklarına atar. Yaşanılan bu klasik aldatma olayından sonra “aldatılanın aldatanı öldürme” işlemi gerçekleşmez. Hilmi bu algıyı kırar ve alıp başını gider. Masalda ise kavalcı kendisine vaat edilen altınlar (para) verilmediğinde köylüyü cezalandırır.

Masalın orijinal formunda Kavalcı olumlu bir karakter değildir. Parası verilmediğinde çocukları kavalıyla etkiler ve hepsinin boğulmasını sağlamak için onları bir nehre doğru götürür. Filmde İstanbul’a göç eden Hilmi, ilk karısını burada kaybederken ikinci karısı da onu aldatır. Her şeyi elinden alınmaya çalışılan Hilmi’nin klarneti elinden alınamaz. Hilmi’ye göre bütün bunların sorumlusu İstanbul’dur. “*İstanbul artık bitti bize başka şehir gerek*” diyerek diğer film kahramanlarını peşine takar. “*Gelin gidelim buralardan, ... Sen tek başına kal İstanbul*” haykırışı ve ardından klarnetine üfleyerek Galata Köprüsü’nün kesik noktasına doğru ilerlemeleri onun bir kurtarıcı olarak görülmesini sağlar. Klarnetçi Hilmi, filmde eril aklı temsil eder. Filmin diğer masallarının ezilen, mutluluğa ulaşamayan karakterleri onun peşine takılırlar. Klasik masallarda erkek sayesinde kazanılan mutluluk filmde de Hilmi üzerinden kurgulanarak gerçekleştirilmek istenir. Böylece Hilmi, filmdeki bütün masal kahramanlarının kurtarıcısı olur.

İlk masalın diğer önemli kahramanı Klarnetçi Hilmi’nin genç ve güzel karısı Şenay’dır. Hilmi, Şenay’ın yalnız ve uygunsuz çekilen fotoğrafını Rıfkı’nın fotoğraf dükkânında görünce çılgına döner. Şenay ile tartışır. Şenay kocasının ona güvenmesini sağlamaya çalışır. Hilmi ekstraya

giderken Şenay onu Rıfkı ile aldatır. Şenay'ın fedakâr ve kendisini çok seven kocasını aldatması *Fareli Köyün Kavalcısı* masalındaki köyün muhtarı ile özdeşdir. Masalda muhtar, Kavalcının fareleri köyden çıkarması karşılığında köylülerin topladığı parayı ona vermemesiyle onu kandırmış ve aldatmış olur. Şenay, cinselliği talep eden eril iktidar bakış açısından; aldatan, kötü kadın olarak sunulmaktadır. Aldatılan Hilmi, hem izleyicinin özdeşleştiği kişidir hem de yönetmenin (eril) bakışını temsil eder.

İlk masalın diğer kahramanı Erkan, *Fareli Köyün Kavalcısı* masalının filmdeki anlatıcısıdır. Klarnetçi Hilmi ile birlikte İstanbul Radyosunda çalışır. Onun çok yakın ve samimi arkadaşıdır. Şenay'ın, mahallelinin geleneksel algılayışına aykırı fotoğrafını çektiği için Fotoğrafçı Rıfkı'ya kızar.

Filmde mahallenin fotoğrafçısı olan Rıfkı, Klarnetçi Hilmi ve Darbukacı Erkan tarafından seilmeyen bir kişidir. Şenay'ın uygunsuz fotoğraflarını çeker ve onunla birlikte olur. Şenay ile birlikte filmin olumsuz kahramanlarındandır. Hilmi, Şenay ile Rıfkı'yı kendi evinde uygunsuz yakalayınca Rıfkı, "Biz birbirimizi seviyoruz abi gerekirse evleniriz." diyerek Şenay'ı sevdiğini göstermeye çalışır.

3.3.1.2. "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler"

Bu masalın en önemli karakteri İhsan Karal'dır. İsim sembolizasyonu bağlamında İstanbul'un kralı olarak çizilen bu karakter, aslında bütün masalların ortak karakteridir. Mafya babası olan Karal, Hürrem'in eşi ve İdil'in babasıdır. Filmde çok zengin ve güçlü bir karakter olan bu kişinin her yerde adamı ve herkesle bir çıkarı vardır. Filmin ilk sahnelerinde öldürülür. Klasik masallar hiçbir zaman kralın öldürülmesi ile başlatılmaz. Filmde İstanbul'un kralının öldürülmesiyle, hiç kimsenin güvende olmadığı, en güçlünün bile öldürülebileceği vurgulanmak istenir.

İhsan Karal'ın kızı İdil'in güzelliği ve güçsüzlüğü ile masal benzeşimi kurulmaya çalışılır. Nitekim *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalında, Pamuk Prenses; zayıf, güzel ve bir erkeğin sahiplenmesine ihtiyaç duyan bir karakterdir. Prenses'in pamuk ile özdeşleştirilmesi onun saf, temiz ve bakir oluşuna işaret eder. Klasik masalda Pamuk Prenses'in öldürülmesi için üvey anne Cadı Kraliçe, Avcı'ya emir verir. Avcı onu öldürmek için ormana götürür. Ancak Pamuk Prenses'in ağladığını görünce

kıyamaz ve serbest bırakır. Filmde ise İdil babası öldüğünde yalnız kalır ve babasının metresi Hürrem öldürmesi için Ramazan’a emir verir. Ramazan öldürmek için onu hastaneden alıp şehrin karanlık ve tekinsiz sokaklarına götürür. Fakat İdil Ramazan’ın elinden kaçır ve kuytu bir köşeye saklanır. Ramazan onu bulur ve iğne yaparak öldürmeye çalışır. Klasik masalda yer almayan ve “kadın” olan Sekizinci Cüce, Ramazan’ın ensesine demirle vurarak İdil’i kurtarır. Masalda Pamuk Prenses’in yaralı kuşa gösterdiği sevgiden etkilenen avcı onu affeder. Oysa filmde İdil’i öldürmekle görevlendirilen Ramazan İdil’e acımaz. Ancak, İdil önce kendi çabası ile sonra da Sekizinci Cüce’nin yardımıyla acımasız katilden kurtulur.

Filmde İdil, klasik masaldaki Pamuk Prenses gibi dünya güzeli olarak gösterilir. Bu rol için, 2002 Türkiye Güzeli seçilen ve ardından 2002 Miss World’de Dünya Güzeli unvanını kazanan Azra Akın seçilmiştir. Babası İhsan Karal’ın ölümünden sonra üvey anne Hürrem İdil’i İstanbul’dan uzaklaştırmaya, Amerika’daki okuluna göndermeye çalışır. Babasının ölümüyle yalnız kalan İdil, kendisi için kâbus ve korku şehrine dönen İstanbul’dan ayrılmak için klarnetine üfleyen Hilmi’nin peşinden Galata Köprüsü’nün kesik noktasına doğru ilerler.

Filmde İhsan Karal’ın eşi, İdil’in üvey annesi rolünü alan Hürrem, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalındaki üvey anne Kötü Kraliçe’nin karşılığıdır. Üvey annenin adının Hürrem olmasıyla da ilginç bir biçimde tarihsel arka plana, yani Osmanlı tarihinde entrikalarla anılan Hürrem Sultan’a gönderme yapılır.

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalında Kötü Kraliçe; güzel, iyi kalpli kadın karakterinin karşısında *femme fatale* olarak adlandırılan ölümcül ve kendisinden korkulan kadın tipidir. Güzeldir ancak korkuyu da beraberinde taşır. Kadındaki saf ve masum güzellik kontrol edilebilir olmanın huzurunu sunarken femmefatale’de bu güzellik dizginlenemez (Sekmen, 2017:827) Femme fatale’in korkutucu olmasının bir diğer nedeni de güzelliğinin her zaman olmasa da sihir ile elde edilmiş olmasıdır. Masalda kullanılan ayna metaforu da üvey annenin narsist kişiliğini ve kadının güzelliğini onaylayan eril yapıya işaret eder. Filmde üvey anne yani Hürrem, İhsan Karal’ı öldürtür. Ancak bununla yetinmez, İdil’i de öldürtmeye çalışır. Hastanede ayna karşısında kendisini seyreden Hürrem’e İdil’in, “Ne görüyorsun sahnelerin kraliçesi, Türkiye eski güzeli?”

demesiyle, Hürrem'in, dolayısıyla masaldaki Kötü Kraliçe'nin eski güzelliğine atıfta bulunulur.

Üvey annenin kötü kalpli oluşu Türk sinemasında 'vamp' kadın karakterini de çağrıştırır. Hürrem'in büyük tehdit olarak gördüğü İdil'i şoförü Ramazan'a "öldürtmeye çalışması, yine Hürrem'in arabayla birisine çarptıklarında sürücüyü "yürü ya, yürü ya bas gaza, işimiz gücümüz var." sözleri birini öldürmenin basitliği noktasında klasik masal ile benzeşir.

Filmin karakterlerinden Ramazan, klasik masalda Avcı'yı temsil eder. İhsan Karal onu yanına alır, büyütüp yeraltı dünyasına girmesini sağlar. Ancak zamanla üvey anne Kötü Kraliçe olan Hürrem'in safına geçer ve babası olarak gördüğü İhsan Karal'ı öldürür.

Klasik masalda Cadı Kraliçe büyü ve zehirli iksirini hazırlayıp bir elmanın yarısına sürer. Sonra da yaşlı bir dilenci kılığına girip yola koyulur. Zehirli elmayı Pamuk Prenses'e verir. Pamuk Prenses ısırır ısırmaz yere yığılır. Böylece Cadı Kraliçe Pamuk Prenses' i zehirler. Filmde ise Ramazan İdil'i öldürmek için onu hastaneden alıp şehrin karanlık ve tekin olmayan sokaklarına götürürken, daha rahat bir şekilde öldürebilmek için önceden içkinin içine bayıltıcı bir zehir koyarak uyutmaya çalışır.

Klasik masalda dağların derinliklerinde bulunan gümüş madeninde çalışan Yedi Cüceler vardır. Bunlar Pamuk Prenses' i görünce, "*Ne kadar güzel bir kız!*" deyip sevinirler. Pamuk Prenses onların çok iyi insanlar olduklarını onlardan bir kötülük gelmeyeceğini anlar. Pamuk Prenses'ten evlerini çekip çevirmesini isteyen cüceler, işe giderken kapıyı kimseye açmaması konusunda uyarırlar. Filmde kadın olarak sekizinci bir cüce ile karşılaşırız. Bu kadın cüce kardeşlerinin (yedi erkek cücenin) ihanetine uğradığı için yalnız yaşar ve kimseye güvenmez. Bundan dolayı kentin karanlık ve tehlikeli sokaklarında yalnız yaşar. Hayat şartları onu hayata karşı güvensiz ve saldırgan yapmasına rağmen İdil'e yardım eder, onun hayatını kurtarır. Filmde hem kadın hem de cüce oluşu güçsüzlüğüne vurgudur. Ancak "güçlü" lakabıyla bu durum tersine çevrilir. O da esaret şehri olarak gördüğü İstanbul'dan ayrılmak için İdil ile birlikte, klarnetine üfleyen Hilmi'nin peşinden Galata Köprüsü'nün kesik noktasına doğru ilerler.

3.3.1.3. “Külkedisi” Masalı

Filmin tıpkı masalda olduğu gibi en önemli karakteri Külkedisi Banu’dur. Banu cinsiyet değiştirmiş ve İstanbul sokaklarında savrulan bir transseksüeldir. Klasik masalda seilmeyen, üvey kardeşlerinin güzelliğini ve iyi kalpliliğini çok kıskandığı Külkedisi adlı bir kız vardır. Üvey anne ve kızları kendilerinden daha güzel olan Külkedisi’nin hayatını kâbusa çevirecek her yola başvururlar. Külkedisi tavan arasında yaşar ve ev işlerinin tamamını tek başına yapar. Medya değişiminde Banu bir mafya babası olan Recep tarafından evlenme bahanesiyle İzmir’den İstanbul’a getirilir. Recep Banu’yu ameliyat ettirip cinsiyetini değiştirir ve erkeklerle pazarlamaya başlar. Hatta gün geçtikçe ona daha çok eziyet eder. Aynı evi paylaştığı hayat kadını arkadaşları da kendilerinden güzel olduğu için ona rahat vermez, onu itip kakmaya, onunla kavga etmeye başlarlar. Masaldaki üvey anne rolü filmde Recep ile; üvey kardeşler ise hayat kadını iki kadın karakter ile verilir.

Klasik masalda Prens kendisine layık güzel bir eş bulabilmek için bir balo düzenlemeye karar verir. Baloya gelecek kızlardan en güzelini seçip onunla evlenecektir. Külkedisi de baloya katılır ve baloyu hazırlayan Prens’e âşık olur. Filmde ise Banu, her gün önünden geçtiği dükkâna ayakkabı almak için girerken orada çalışan Fiko’ya âşık olur. Fiko ile Haydarpaşa Garı’nda gece 00.00’da buluşup kaçacakken Fiko kaza geçirir ve gelemmez. Sevdiğine kavuşamayan Banu İstanbul’da yaşamak, fahişelik yapmak ve Recep’in boyunduruğunda kalmak istemez. İstanbul’dan ayrılmak için klarnetine üfleyen Hilmi’nin peşinden gidenlere katılarak Galata Köprüsü’nün kesik noktasına doğru ilerler.

Modern masalın bir diğer kahramanı Fiko da Banu’ya âşık saf bir delikanlıdır. *Külkedisi* masalında balo düzenleyen Prens rolünü filmde üstlenir. Banu ile mutlu bir hayat kurmak isteyen Fiko, İstanbul’dan kaçmak için Banu ile sözleşir. Haydarpaşa Garına giderken Ramazan’ın sürdüğü otomobilin çarpması sonucu ölür.

Külkedisi masalında Külkedisi’ne baloya gitmesi için yardım eden balkabağını faytona; fareleri ata dönüştüren ve üstün güçleri olan bir peri karakteri vardır. Filmde bu karakter eski transseksüel Mimi üzerinden verilir. Mimi, Fiko ile Haydarpaşa Garı’nda buluşacak olan Banu’ya eski kıyafetlerini veren, onu gara götüren iyilik perisi olarak karakterize edilir.

Banu gibi İstanbul eğlence sektörünün eski gözdelelerinden. İhsan Karal'ın gözdesi olduğu ve bir zamanların büyük mafya babalarına sözü geçtiği için şimdiki ufak çaplı mafya babaları ona saldıramaz. Mimi “yanımda yöremde kimseyi ezdirmem!” diyen, güçsüzün yanında olan bir iyilik perisidir. Fiko ile Haydarpaşa garında buluşacak olan Banu'ya önce biraz para verir ve ardından kendi kıyafetlerini vererek gara götürür. Mimi, İhsan Karal'ın ölümünden sonra artık güvende değildir. O da Külkedisi Banu ile İstanbul'dan ayrılmak için klarnetine üfleyen Hilmi'nin peşinden gidenlere katılarak Galata Köprüsü'nün kesik noktasına doğru ilerler.

Filmin olumsuz kişilerinden Recep, Banu'nun cinsiyetini değiştiren, evlenme bahanesiyle onu İzmir'den İstanbul'a getiren küçük çaplı bir mafya babasıdır. Başlangıçta Banu'yu erkeklere pazarlayan Recep zamanla ona âşık olur. Ancak ona eziyet etmekten geri durmaz. Bu yönüyle *Külkedisi* masalındaki Üvey Anne rolünü üstlenir. Hayat kadınları olan Birsu ve Rahşan'ı da Külkedisi Banu'nun emrinde çalıştırır.

3.3.1.4. “Uyuyan Güzel” Masalı

Büyü ile yüzyıllık bir uykuya dalan prensesin serüveninin anlatıldığı *Uyuyan Güzel* masalında Prens, Uyuyan Güzel'i öpücüğü ile hayata döndürür ve onunla evlenir. Filmin en önemli kahramanı klasik masalın baş kahramanının karşılığı olan Saliha'dır. Saliha'nın filmdeki hikâyesi *Uyuyan Güzel* masalından dönüştürülmüştür. Saliha, modern dünyada deli damgası vurularak kocaman bir konakta tek başına yaşamaya mecbur bırakılmış bir genç kızdır. Saliha, dedelerinden kalma eski bir konakta tek başına yaşayan, sürekli uyuyan ve akli dengesi yerinde olmayan bir kahramandır. Aç karnını doyurmak için konağa giren Musa'yı, yıllardır beklediği ve kocası zannettiği büyük büyük dedesi Sezai Paşa'ya benzetir. Tıpkı *Uyuyan Güzel* gibi çok eski bir konakta uykudan uyanır. Onu uyandıran kişi ise Mardinli Musa'dır. Kadın figürü, filmde masaldaki prensese karşın edilgen ve akli melekesi yerinde olmayan bir varlık olarak kurgulanır. Saliha'nın da eski bir konakta anılarıyla yaşayan, ev dışı yaşamsal ortamdan habersiz bir kadın olarak sunulması, modern kadının toplumsal sınırlarına da göndermedir.

Filmde hayalle gerçeği ayırt edemeyen bir ruh halinde canlandırılan Uyuyan Güzel, kendisini uyandırmasını umduğu bir hayalet prensi bekler. Uyuyan Güzel karakterini canlandıran, ancak akli melekeleri yerinde

olmayan Saliha çaresiz bir biçimde, Musa'yı beklediği prensin yerine koyar. Akli dengesini bozan şey konak hayatıdır. Musa ise askerliğini yeni bitirmiş, Mardin'den İstanbul'a çalışmaya gelen, büyük şehirde tutunmaya çalışan, iş bulmak için, İhsan Karal'ın öldürüleceği lokantada çalışan hemşehrisi Şehmuz'un yanına gelen işsiz ve çaresiz bir delikanlıdır. Klasik masalda Prens, yüzyıllık bir uykuya yatan masal kahramanına öpücüğü ile hayat verir. Filmde ise masaldaki prensin karşılığı olan Musa konakta Saliha'nın büyük büyük ninem dediği Saliha Sultan'ın resmine dokunduğunda Saliha uykudan uyanır. Türkçe bilmediği için Saliha ile doğru düzgün iletişim kuramaz. Bu nedenle ona derdini istediği gibi anlatamaz. Saliha'yı öldürmeye çalışan Recai, Musa'yı görünce bayılıp yere düşer. Böylece Musa Saliha'nın hayatını kurtarmış olur. İstanbul'dan aradığını bulamayan, hayata tutunamayan ve aç/açıkta kalan Musa da klarnetine üfleyen Hilmi'nin peşinden gidenlere katılarak Galata Köprüsü'nün kesik noktasına doğru ilerler.

Filmin bir diğer kahramanı Recai'dir. Saliha'nın kardeşi Recai para hırsıyla aileden kalma şeyleri satan, İhsan Karal'dan korkan bir kişidir. İhsan Karal'ın evi satın almak istediğini ve o istediği için satmak zorunda olduğunu Saliha'ya anlatır. Köşkü sattırmak için Saliha'yı önce döver sonra da öldürmeye çalışan bir karakterdir. Musa'yı büyük büyük dedesinin hayaleti olduğunu zanneder ve korkudan bayılır.

3.3.1.5. “Kırmızı Başlıklı Kız” Masalı

Filmde medya değişimine uğrayan önemli masallardan biri de *Kırmızı Başlıklı Kız* masalıdır. Klasik masalın medya değişiminin en önemli kahramanı Melek Derin'dir. Kırmızı kapüşonlu fermuarlı hırkası ile hapis haneden çıkarken tanıdığımız Melek Derin, mafya patronu sevgilisi Rıfat'tan ayrılmış ve onun gölgesinden kurtulmak isteyen yarı Türk yarı Alman bir karakterdir. Filmde sevdiği adamın kandırarak kuryelik yaptırması üzerine yurtdışına çıkarken yakalanan ve onun yüzünden iki yıl hapis yatan Melek Derin, Almanya'daki ailesinin yanına dönmek üzere havaalanında görünür. *Kırmızı Başlıklı Kız* masalında da kurt, kızı yolundan çelerek ormana yönlendirir ve onu yemeye çalışır. Filmde de kadın, kocasının baskısıyla yasal olmayan işler yapar ve tutuklanır. Yine kocası yüzünden çocuğunu aldırma zorunda kalır. Masalda kurt, büyük anne ile Kırmızı Başlıklı Kız'ı yemiş, oradan geçmekte olan Avcı, kurdun

karnını yarıp hem kızı hem de büyük anneyi kurtarıp karnına taş doldurmuştu. Medya değişiminde de Melek, kocasının istememesi nedeniyle çocuğunu aldırır. Uyuşturucu mafyasını ele vermediği için öldürülmez. Hayatının mahvolduğunu düşündüğü şehirde bir gün bile kalmak istemez ve sabah ilk uçakla Almanya'ya döner.

Anlat İstanbul filminin anlatıcılarından olan, filmin hem başında hem sonunda sesini duyduğumuz Küçük Kız, Melek ile Rafet'in doğmayan, aldırılan gayri meşru çocuklarıdır. Melek'in yanından hiç ayrılmayan, babası yüzünden doğmayan Küçük Kız annesinin kötü adamlardan kurtulmasına yardım eder. Masalda kızını yanlış yapmaması için uyarın annenin yerini burada doğmayan kız çocuğu alır. Burada masal deformasyona uğrar ve hiç doğmamış Küçük Kız iç sesiyle annesi Melek'i yanlış yapmaktan kurtarır.

Modern masalın bir diğer önemli kahramanı Rafet, yer altı dünyasının önemli isimlerinden biridir ve İhsan Karal'ın güvendiği ve ona en yakın olan adamıdır. Melek'e âşıktır. Masaldaki kurtlardan biri olarak gösterilen Rafet, Melek'e uyuşturucu kuryeliği yaptırır. Kimseye güvenmez, tahliye olan, Almanya'ya ailesinin yanına gitmek isteyen Melek'in ketumluğunu sınamak için peşine adamlar takar. Hiçbir şekilde kendisini ele vermeyeceğinden emin olunca İstanbul'dan ayrılmasına izin verir.

Kırmızı Başlıklı Kız Masalı'nın medya değişiminde yer alan kahramanlardan biri de tanınmış gazetecilerden, uyuşturucu mafyası ile ilişki içerisinde olan gazeteci Mahir'dir. Mahir İstanbul'un başka bir kurdu ve Rafet'in adamıdır. Rafet tarafından Melek'in onları ele verip vermeyeceğini öğrenmek ve ağzının ne kadar sıkı olduğunu sınamak için Melek'in peşine takılır. Film ile masal analojisi Mahir ile Melek arasında geçen diyalogla verilir.

Melek: “*Amma kocaman gözlerin var Mahir abi*”

Mahir: “*Gözden saklanan şeyleri görebilmem için yavrum*”...

Melek: “*Kulakların da kocaman radar gibi*...”

Mahir: “*Şakayı bırak, herkes beni kötü kurt olarak görür ama kuzu gibi bir kalbim vardır.*”

3.3.2. Zaman

Masalda zaman mefhumu geleneksel masallarda olduğu gibi belirsizdir. Filmin başında masalların kalıp söylemlerinden olan “*Bir varmış, bir yokmuş*” gibi tekerlemelerin söylenmesi masallarla film arasında bir analogi kurmanın yanı sıra, zamanın belirsizliğini ve olayın hayalî olduğunu ifade etmek içindir. Ancak olayların masallardan farklı olarak kronolojik yer almaması filmi masalların klasik zaman algısından uzaklaştırır.

Anlat İstanbul filminin yapım yılı 2004, vizyon tarihi ise 11 Mart 2005’tir. Filmde masallar iç içe geçmiş yapıdadır. Bazı yerlerde film kahramanlarının yolları birbiriyle kesişir. Masalların işlenişi eş zamanlı olarak yapılır. İhsan Karal’ın ölümünün bütün masalların başlarında yer alması, izleyiciyi filmdeki olay zamanlarının paralel bir şekilde devam ettiği sonucuna ulaştırır. Filmde yer alan bütün masal bölümlerinin başlangıç kısımlarında aydınlık ve güneşin batmaya yakın olduğu bir zaman dilimi vardır. Olayların gelişimi ile masal bölümlerinin her biri sabaha kadar devam eder. Söz gelimi Melek sabahın ilk ışıklarıyla birlikte Almanya’ya dönmek için havaalanına gider. Klarnetçi Hilmi, sabahın ilk saatlerinde masalın diğer kahramanlarını (İdil, Sekizinci Cüce, Banu, Mimi ve Musa’yı) peşine takarak İstanbul’u terk etmek için Galata Köprüsü’nün kesik noktasına doğru ilerler.

3.3.3. Mekân

Bütün anlatı türlerinde olduğu gibi, tiyatro ve sinema gibi görsel sanatların da temel öğelerinden bir olan mekân, olayların daha iyi anlaşılması adına önemli bir unsurdur. Kişilerin yaşadıkları çevre ile tanıtılması gerçekliği artırır. Filmin kurgusunda yer alan *Fareli Köyün Kavalcısı*, *Pamuk Prenses* ve *Yedi Cüceler*, *Külkedisi*, *Uyuyan Güzel* ve *Kırmızı Başlıklı Kız* masallarının klasik masal formundaki mekânları tıpkı olayları gibi hayalidir. Bu masallardaki mekânlar: Fareli köy, dere kenarı, orman, saray, Yedi Cüceler kulübesi, kasaba, uzak diyarlar, *Külkedisi*’nin yaşadığı ev, balo salonu, büyükannenin ormandaki evi gibi klasik masal mekânlarıdır. Beş masalın birleştirilerek kurgulandığı *Anlat İstanbul* filminde, isminden de anlaşılacağı üzere, olaylar İstanbul’da geçer. İstanbul, bir “masal ülkesi”dir. Kozmopolit yapısı ve tarihi arka planı dolayısıyla mekân olarak İstanbul şehri seçilir. Masallardaki hayali

mekânların yerini, *Anlat İstanbul'da* İstanbul'un karanlık sokakları, evleri, yeraltı geçitleri, dükkânları, köşkleri ve diğer mekânları alır.

Fareli Köyün Kavalcısı masalının geçtiği bölümde esas olayların yansıtıcı mekânı İstanbul Radyosu'dur. Klarnetçi Hilmi ile Darbukacı Erkan'ın çalıştığı yer olan bu mekân Hilmi'nin ne kadar iyi klarnet çaldığını göstermek ve insanların İstanbul'a tutunabilmek için icra etmek zorunda olduğu işi anlatma açısından önemli bir mekândır. Hilmi ile eşi Şenay'ın beraber yaşadıkları ev, Hilmi'nin eşinin ona yalan söylediği ve onu aldattığı yerdir. Burada ev, Hilmi'nin aldatılması ile *Fareli Köyün Kavalcısı* masalındaki Kavalcı'nın kandırıldığı Fareli Köy ile özdeşleştirilir.

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalında olayların mekânı saraydır. Kötü kalpli Kraliçe, Pamuk Prenses'in kendisinden daha güzel olduğunu kabul etmez ve onun ölüm emrini sarayda verir. Sarayın odasında sihirli bir ayna vardır ve her gün o aynanın karşısına geçerek "*ayna ayna söyle bana benden güzeli var mı bu dünyada?*" diye sorar. Masalın medya değişiminin mekânlarından biri hastanedir Böylece filmde hastane ile masaldaki saray arasında bir ilişki kurulur.

Filmde Hürrem ile Ramazan'ın konuşmaları arabada geçer. Klasik masalda sinirden küplere binen kötü kalpli Kraliçe, Pamuk Prenses' i öldürmek için Avcı'yı saraya çağırıp emir verir. Medya değişiminde İdil'e sinirlenen Hürrem, masaldaki Avcı'nın özdeşi Ramazan'a İdil'i öldürmesi için emir verir. Böylece masalda geçen sarayın filmdeki mekânsal karşılığı araba olur.

Masalının medya değişiminde diğer mekân İstanbul'un bilinmeyen dar dehlizleridir. Masaldaki "korkutucu orman" İstanbul'un karanlık sokakları olarak filmde geçer. İstanbul'un karanlık, izbe ve dar sokakları cinayet için en uygun yer olarak çizilir. Filmde, kadın olan Sekizinci Cüce yeraltı geçitlerinde yaşar. İnsanlardan ve özellikle yedi erkek kardeşi başta olmak üzere erkek egemen toplumdan kaçıp buralara sığınır.

Klasik *Külkedisi* masalında üvey anne tarafından seilmeyen, üvey kardeşlerin güzelliğini ve iyi kalpliliğini çok kıskandığı Külkedisi yaşadığı evde kötü günler geçirir. Medya değişiminde olaylar çoğunlukla Fiko'nun çalıştığı dükkân ve Malzeme Deposu'nda geçer. Masalın bir diğer mekânı

randevu evidir. Filmde randevu evi masaldaki evin yerine geçer. Banu, kendisi gibi hayat kadını olan, güzelliğini kıskanan Birsu ve Rahşan'la burada kalır. Banu, hem arkadaşları hem de kendisini İzmir'den evlenme vaadiyle kandırıp İstanbul'a getiren Recep'ten kurtulmak için buradan ayrılmak ister. Klasik masaldaki "tavan arası" filmde Mimi'nin evi olarak karşımıza çıkar. Şato ya da sarayı andıran Haydarpasha Garı, klasik masaldaki balonun yapılacağı sarayın yerini alır.

Uyuyan Güzeli masalının medya değişiminin iki temel mekânı Saliha'nın yaşadığı köşk ve iş bulmak için İstanbul'a gelen Musa'nın hemşerisi Şeyhmus'un çalıştığı lokantadır. İstanbul'un büyük mafya liderlerinden biri olan İhsan Karal'ın öldürüldüğü lokanta da klasik masalının medya değişiminde olayların geçtiği bir diğer mekândır. İş bulmak için İstanbul'a gelen Musa burada çalışan Şehmuz'dan kendisine yardım etmesini ister.

Kırmızı Başlıklı Kız masalının medya dönüşümünde mekân hapishane, kafe ve havaalanıdır. Bu üç ayrı mekân klasik masaldaki orman ve evin karşılığıdır.

Filmde sembolik değeri olan, ancak bütün medya değişimlerinin ortak mekânı klasik masalarda karşılığı olmayan Galata Köprüsü'dür. Filmin finalinde Klarnetçi Hilmi, tıpkı Fareli Köyün Kavalcısı'nın kavalını çalarak çocukları peşine takması gibi, klarnetini çalarak filmin olumlu kahramanlarını peşine takar ve köprünün kesik ucuna doğru yol alır. Kahramanlar klarnetin büyülü sesini takip ederek tarihi Galata Köprüsü üzerinde yürürler ve büyük kentin masalını terk ederler. Galata köprüsü üzerinde yürüyen masal kahramanları masalların ve filmin bitmesi ile koşut olarak köprünün kesik noktasında görünürler.

Sonuç

Bir metnin kendinden önce yazılmış başka bir metinle ilişkilendirilerek yeniden ele alınması anlamına gelen *metinlerarasılık*, postmodern anlatılarda başvurulan tekniklerden biridir. Metinlerarasılığın yanı sıra, birden fazla sanatın ya da disiplinin bir aradalığını esas alan ve değişik isimlerle anılan 'Medyalararasılık' da son zamanlarda sanat çevrelerinin gündeminde yer almaya başladı. Edebi eserden sinemaya

aktarım ya da sinemadan edebi esere aktarım da bu kavramın içerisinde değerlendirilir.

Sinemanın temel kaynaklarından biri edebiyattır. Yedinci sanatın edebiyattan beslenmesi sadece romanların ve öykülerin beyaz perdeye aktarımı ile sınırlı değildir. Sinema bunların yanı sıra sözlü kültürel varlık olan “masal”dan yararlanır. Bunun bir örneği de *Anlat İstanbul* filmidir.

Anlat İstanbul filmi klasik beş masalın medya dönüşümüdür. Masaldaki kahramanların modern dünyadaki ironik hallerini yansıtan filmde kahramanlar kimliklerini İstanbul’un onlara dayattığı biçimde yeniden inşa etmek zorunda kalırlar. Klasik masal kahramanları olarak bildiğimiz kral, kraliçe, iyilik perileri, prensesler, prensler ve cadılar filmin kurgusunda yeni ve modern bir değişim yaşarlar. Masalların ortak mekânı İstanbul’dur. Verilmek istenen birden çok mesaj bu kalabalık ve çok yönlü şehir üzerinden izleyiciyle buluşturulur.

Filmde, medya değişimi bağlamında bazı dönüşümlerle yeni bir içerik yaratılır. Masal kahramanları üzerinde yapılan bazı tasarruflarla yeni kahramanlar oluşturulur. Filmin parçalı yapısı ve klasik masalların metamorfoza uğramış haliyle postmodern bir yapıya sahip olduğu görülür. Masaldaki kaval yerine klarnet kullanılması, balo yapılacak sarayın Haydarpaşa Garı’na dönüştürümü, Uyuyan Güzel’i öperek uyandıracak Prens’in, filmde beş parasız işsiz ve aç bir kahraman olarak yer alması gibi dönüştürümler, zamansal farklılık, modern hayatın sunduğu imkân ve sınırlılıklar üzerinden bir başkalaşım geçirildiğinin göstergesi olarak filmde yer alır.

Kaynakça

- Aktulum, Kubilay (1999). *Metinlerarası İlişkiler*, İstanbul: Öteki Yay.
- Aktulum, Kubilay (2011). *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yay.
- Canatak, A. Mecit; Bulduk, Nurten (2019). *Dijital Çağ Türk Edebiyatı ve Medyalararasılık Tartışmaları*, İstanbul: Hiperyayın.
- Kale, Özlem (2010). “Edebiyat Sinema İlişkisi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (3)14.
- Scognamillo, Giovanni; Demirhan, Metin (2005). *Fantastik Türk Sineması*, İstanbul: Kabalcı Yay.

Sekmen, Muhsine (2017). “Masallar ve ‘Anlat İstanbul’ Filminin Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(3): 827-845.

Zeynep Uslu, “Sinemada Masal Uyarlamaları”, 27 Nisan 2011 (CİNEDERGİ.com)

Monomit kuramı bağlamında Prens Moana ve Prens Merida'nın fantastik yolculuklarına karşılaştırmalı bir bakış*

Medine Sivri**

Sibel Aydos Yorum***

Giriş

Edebiyat biliminin disiplinlerarası bir yaklaşım sergileyerek pek çok diğer bilim dallarıyla birlikte çalıştığı, onlardan beslenerek kendi zenginliğini ve okuyucudaki etkisini artırdığı bilinen bir gerçektir. Edebiyatın sosyoloji, psikoloji, antropoloji, tarih, felsefe, din, mitoloji gibi sosyal bilimlerle doğrudan ilişkili olarak eğitici ve bilgilendirici işlevlerinin yanında; günümüzde gerçeklik algısını oluşturma ve biçimlendirmede de bir medya aracı olarak görev aldığı kabul görmektedir. Kitlelere ulaşmakta, iletişimi sağlamakta, insanın kendini ve çevresini algılamasını kolaylaştırmakta olan her öge gibi edebiyat da bir medya aracı olarak değerlendirilmektedir. Zaman içinde metin kavramının genişlemesiyle medya, edebiyat ve kültür aktarımı ilişkisi yaygınlık kazanarak kabul görmüştür. Ersel Kayaoğlu'na göre:

Sosyal bilimler alanına giren ve kitle iletişim araçlarının toplumsal, politik ve ekonomik etkilerini irdeleyen iletişim biliminden hareketle, edebiyat biliminin içinden *medya bilimi* diye adlandırılan disiplin ortaya

* Bu yazı, 2022 yılında Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde ve Prof. Dr. Medine Sivri'nin danışmanlığında tamamlanan *Monomit Kuramı Bağlamında Prens Moana ve Prens Merida'nın Fantastik Yolculuklarına Karşılaştırmalı Bir Bakış* adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, medinesivri@gmail.com ORCID; 0000-0002-9407-9308.

*** Yüksek Lisans Öğrencisi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, saydos1919@gmail.com ORCID; 0000-0002-9517-9212.

çıkıştır. Medya biliminin konu alanlarını çeşitli medyaların işleyiş biçimlerinin çözümlenmesi, medya tarihi ve medya kuramları oluştururken; kendisi de bir medya olan edebiyat son elli yıldır diğer medyaların içeriklerini, biçimlerini, kuramlarını, tarihsel gelişimlerini *medyalararasılık* bağlamında daha çok işlemeye başlamıştır (Kayaoğlu, 2016:16).

Bu çalışmaya konu olan medya türleri gazete, dergi ya da diğer sosyal ağlardan farklı olarak doğrudan bilgi verme, haberdar etme, mesaj iletme gibi amaçlar gütmeyen kültürel medya kategorisinde yer alan *edebiyat ve film* medyalarıdır. Yazılı ya da sözlü olan her metnin edebiyat sınırları içinde yer aldığı bilinen bir gerçek olduğuna göre, çalışmayı oluşturan animasyonların senaryoları ve o senaryoları şekillendiren mitler birer edebiyat ürünü olarak görülmelidir.

Birer medya aracı olarak görülen bu iki sanat dalı *estetik değerler* açısından değerlendirilmektedir. Bu yönüyle de salt birer aracı ya da kanal olmaktan çok, toplumsal etkinin ortaya çıktığı, toplumsal iletişim boyutunu oluşturan *estetik yaşıntının* birer parçasını teşkil eden medya türleridir. Bu çalışmada edebiyatın çok önemli ana beslenme kaynaklarından biri olan mitlerin sinemanın bir türü olan animasyonların senaryolarına aktarımındaki anlamsal paralellikler incelenmiştir. Animasyon filmler özellikle efsane ve masalları konu alan senaryoları ile günümüzde çocuklar tarafından tercih edilen canlandırma bir film türü olarak düşünülse de içerdiği imgeler ve çeşitli semboller sebebiyle küresel algının şekillenmesinde büyük rol oynayarak yetişkinlerin de dikkatlerini cezbetmeyi başarmıştır.

Filmlerde olduğu gibi animasyonların kurmaca dünyasının var olan düzeni yansıttığı ve aynı zamanda olumlu ya da olumsuz değişime ön ayak olduğu söylenebilir. Masallardan uyarlanan animasyon filmlerde, masalın güncel olana adaptasyonu, edebi metinlerin dönemsel koşullarını yansıtabilmekte veya filmin yapım yılında var olan pratikleri uyarlama yoluyla sunmaktadır (Özsel, 2017: 39).

Animasyon, insanların simgesel düşünebilme yetisine sahip olmaları bakımından simgelerin iletişim dili haline gelmesinde ve iletilmesinde ön plana çıkmaktadır. Bu simgeler çoğu zaman toplum yapısını ya da toplumsal cinsiyet stereotiplerini içermektedir. Günümüzde masallardan, efsanelerden ve mitik öğelerden uyarlanan animasyonlarda kadın

karakterlerin, bilhassa prenseslerin sunulma tarzlarında değişen toplum yapısıyla birlikte radikal farklılıklar gözlenmektedir. Klasik peri ve prenses masallarındaki güzel, naif ancak bir o kadar da aciz kadın rollerinin aksine bu animasyonlarda resmedilen karakterler mitlerine uygun olarak özlerinde olduğu gibi güçlü, akıllı ve yaşamdaki zorluklar karşısında mücadeleci olarak canlandırılmaktadır. Böylece hedef kitlesinin çoğunluğu çocuk ve ergenlerden oluşan animasyonlar, onların toplumda kimliklerini belirlemesinde, kişilik ve bedenlerini şekillendirmesinde, cinsiyet stereotiplerinin yeniden üretilip aktarılmasıyla önemli birer medya_aracı olarak işlev görmektedir.

Moana Adlı Animasyonun Künyesi

Adı: Moana

Süresi: 107 Dakika

Yapımcısı: Walt Disney Animation Studios & Walt Disney Pictures

Yapım Yılı ve Ülkesi: 2016, ABD

Senaryo Yazarı: Jared Bush, Ron Clements, John Musker

Yönetmeni: Ron Clements, John Musker

Seslendirenler: Auli'i Cravalho, Dwayne Johnson, Rachel House, Temuera Morrison, Jemaine Clement, Nicole Scherzinger, Alan Tudyk, Oscar Kightley

Müzik: Opetia Foa'i, Mark Mancina

İlk animasyondaki *Moana* karakteri bir prenses olarak gerek davranışları ve cesaretiyle gerekse kılık ve kıyafetiyle ve dahi güzellik algısıyla Disney'in diğer animasyonlarındaki *prens* kimliğinden farklılık göstermektedir. Bu farklılık yalnızca değişen toplumsal rollerle, cinsiyet stereotipleri ile sınırlı olmamakla birlikte, eserin dayandığı mitolojik temellerle ve içerdiği mitik öğelerle de kendini göstermektedir.

Polinezya adalarından biri olan Matunui adasını ve adanın kaderini konu edinen, *Moana* adlı bu animasyonun temelinde Hawaii mitlerinin yer aldığı görülmüştür. Bunlardan biri olan *Maori Yaratılış Miti*, doğa ve insan arasındaki yakınlık üstünde durmaktadır” (Rosenberg, 2006:603). Bu söylen animasyon filmin temelini oluşturmakta ve olay akışına yön vermektedir.

Filmin kahramanı olan prenses *Moana* 'nın isminin anlamı ise Hawaii dilinde *okyanus* ve *mavi* anlamlarına gelmekte olup mitlerde genelde erkek ismi olarak geçmektedir (Beckwith, 2019: 75). Ancak animasyonda planlı

ve kasıtlı bir şekilde, bu isimle birlikte erkek egemenliği ve gücü, bir kadın prensese atfedilerek, izleyicinin algısında bir yapı söküm denemesi olan mit yıkımı gerçekleştirilmiştir. Animasyonda adanın ve orada yaşayan halkın kaderini olumlu anlamda değiştiren gücün *Moana* ile birlikte gelen yapıcı ve üretici dişil güç olması, dahası bu güce ve insanların kaderine sırf eğlence ve keyfi amaçlarla zarar veren, düzeni bozan, yıkıcı gücü oluşturanın ise *Maui* ile gelen eril güç olması bu yıkımı destekler niteliktedir. Bu sebeple mitlerde geçen kahraman eril güç ve kötücül dişil güç imgesi değişime uğratılmıştır.

***Brave* Adlı Animasyonun Künyesi**

Adı: Brave

Süresi: 100 dakika

Yapımcı: Pixar Animasyon Stüdyoları / Walt Disney Pictures

Yapım Yılı ve Ülkesi: 2012, ABD.

Senaryo Yazarı: Brenda Chapman

Yönetmen: Mark Andrews, Brenda Chapman

Oyuncular/Seslendirenler: Kelly Macdonald, Billy Conolly, Emma Thompson, Julie Walters, Robbie Coltrane, Kevin McKidd, Craig Ferguson

Müzik: Patrick Doyle

İkinci animasyon olan *Brave* de, alışlagelmiş prenses figürlerinden farklı bir şekilde gür, kıvrıkcık, kırmızı saçlarıyla ve hafif kilolu bedeni ile resmedilen; geleneksel kalıplara karşı özgürlük mücadelesi verecek kadar cesur karakterize edilen Merida, ilk bakışta sırtında taşıdığı oku ile seyirciye Amazon kadınlarını, hatta Yunan mitolojisindeki Av Tanrıçası Artemis'i anımsatmaktadır. Güçlü duruşu, kalıplara sığmayışı ve bağımsızlık anlayışı ile kendi toplumunun kurallarından sıyrılmayı hedefleyen, doğayla bütünleşik hali de izleyicideki mevcut prenses algısını değiştirmeye yönelik nitelikler taşımaktadır.

Animasyonda Merida'nın yayını ve atını çok sevdiği, avlanmaktan hoşlandığı, annesinin ise bu durumu şiddetle kınadığı açıkça görülmektedir. Öte yandan Merida'nın hiçbir erkeğe ihtiyaç duymaması, duygusal anlamda bir ilişki halinde olmaması, tek sorunu ve mücadelesinin kendi özgürlüğü ve bağımsızlığı üzerine olması yönüyle de akıllara bakire Tanrıça Artemis'i getirmektedir.

Eserde bir diğ er mitik fig ur olarak *Ayı Anne* kavramı görülmektedir. Bu Kelt mitolojisindeki Ayı ve Ana Tanrıça sembolü olan *Artio* figürünü akıllara getirmektedir. Onun Kelt mitolojisindeki tanımını yeryüzü ve topraktan sorumlu Ayı Tanrıça ve Helvetii Kabilesi’nin ki şiselle tirilmi  hali olarak verilmiştir. Bu tür bölgesel Tanrıçaların Kelt geleneklerinde sıkça görüldüğü ve hatta klanların kralları ile sembolik bir evlilik yaptıkları ve soyun onlardan t rediğ  için Ana Tanrıça olarak kabul edildikleri bilinmektedir. Artio ile ilgili bir diğ er husus onun iki yönlü koruma işlevinin olduğudur. Avcıların saldırısına karşı ayıları korurken, ayıların saldırılarına karşı da insanları koruduğuna inanılmaktadır (Sjöblom, 2006:77).

Çalışmaya konu olan animasyonlar, arketipsel eleştiri yöntemine göre incelenecek olup, eserlerin edebiyat, psikoloji ve mitoloji ilişkilerinin çözümlenmesi üzerinde durulacaktır. Farklı kültürlerin mitlerine dayanarak birer kültür taşıyıcısı olarak görülen arketiplerin, çalışmaya konu olan eserlerin anlaşılmasında izleyiciye yardımcı olacağı d    nmektedir. Carl G. Jung’un, *ortak bilin di ında* var olan mitlerin edebi eserlerde tekrarland ğ  tezinden hareketle ortaya çıkan *arketipsel eleştiri* yöntemi, esere dönük bir çözümlemeyle, arketipsel ki şiler, durumlar ve simgelerin anlamlarını araştırır. Berna Moran’ın da ifade ettiğ  gibi *esere dönük* bir eleştiri yöntemi olan arketipsel eleştiride, eserlerdeki arketipler, ki şiler, imgeler, simgeler, durumlar ya da olay örgüleri olabilir” (Moran, 2018:219).

Çalışmaya konu olan *Moana* ve *Brave* adlı animasyonlarda arayış, kahraman, yolculuk ve yeniden doğuş arketipleri gözlemlenmiş olup, eserlerin ana karakterleri olan Prenses Moana ve Merida’nın fantastik yolculukları ile bireyin bütünleşme sürecine yer veren döngüsel yolculuklarının karşılaştırılması amaçlanmıştır.

Joseph Campbell *Kahramanın Yolculuğ * modelinde her ne kadar kahramanı “yerel ve ki şisel tarihi sınırlamalarını açmış, genel geçer, olağ n insani biçimlere ula mı  olan kadın ya da erkek” (Campbell, 2018: 25) diyerek tanımlasa da döngüsel  emayı eril bir dille hazırlayarak ve eserini erkek kahramanların örnekleriyle zenginle tirerek, kadın kahramanın yolculuğ  için en büyük engeli oluşturmuştur. Dahası, Lacan’a göre bilinçaltı dil gibi yapıland ğ  için cinsiyet kategorilerinin kurgusal doğasını

açığa çıkarmaktadır (Humm, 2002:175). Erillik ve dişillik kavramları birer metafor olarak dilin içinde olduğundan, kadın kahramanın bakış açısı eril bir dille oluşturulamaz görüşünden hareketle Jungçu psikoterapist Maureen Murdock, bu modelin çağdaş kadınların özgül psiko-ruhsal yolculuğunu ele almadığı yönünde eleştirmiş ve bunun sonucunda Campbell'ın kuramına karşıt *Kadın Kahramanın Yolculuğu* isimli bir model geliştirmiştir.

Birçok aşamasıyla Campbell'ın kuramından hareketle oluşturulan Murdock'un kadın kahramanlar modelinde, kahramanın mutlaka olağanüstü ve doğaüstü güçlerle donanmış olması gerekmez; sadece kendi iç sesine açık olması ve benliğinin yara almış ya da eksik kalmış kısımlarını onarması beklenir. Campbell'ın yolculuk modelinden farklı olarak, *kadın kahramanın yolculuğunda* sürecin kendisi, sonucundan ve elde edeceği başarıdan daha çok önemsenir. Bu nedenle animasyonlardaki kadın kahramanların fantastik yolculuklarındaki döngüsel benzerlikler ya da farklılıklar Murdock'ın modeliyle açıklanacaktır.

1. Animasyonlardaki Kadın Kahramanların Monomitik Süreçte Karşılaştırılması

Çalışmanın bu bölümünde, çalışmaya örnek oluşturan Disney Prenseslerinden *Moana* ve *Merida*'nın kim olduklarını sorguladıkları ve özlerine doğru gerçekleştirdikleri fantastik yolculuklarını anlatan animasyonları, Murdock'ın kadın kahramanın yolculuğu kuramı ile tüm aşamalar üzerinden karşılaştırılarak değerlendirilecektir. Her iki prenses de bu yolculuğa içinde bulundukları toplumsal kalıpları reddederek, hedeflerinde başarılı olup kendilerini kanıtlama amacıyla yola çıkmıştır. Her iki karakterin de hayali evreni, kendi yaşadıkları coğrafyanın içinde bir oyun gibi kurgulanmıştır. Farklı kültürleri temsil eden bu animasyonlardaki kadın kahramanların, kendilerini keşfetmek için çıktıkları yolculuklarında benzer aşamalarda benzer davranış kalıpları aranarak, varsa farklılıklarına değinilerek, her ikisinin de süreçteki değişimleri ele alınmaktadır. Yola çıktıkları an ile macerayı tamamladıkları an arasında kadın kahramanların davranış ve dünyalarına bakış açılarında önemli ölçüde bir değişim gözlenmesi beklenmektedir.

Bu noktada eklenmelidir ki Murdock'un *Kadın Kahramanın Yolculuğu*'nun evreleri, "The Heroine's Journey" adlı orijinal eserinden yazar tarafından çevrilmiş olup, İngilizcedeki karşılıkları 1) Separation

From The Feminine, 2) Identification With The Masculine, 3) The Roads of Trials, 4) The Illusory Boon Of Success, 5) Strong Women Can Say No, 6) The Initiation and Descent To Goddess, 7) Urgent Yearning To Reconnect With The Feminine, 8) Healing The Mother/ Daughter Split, 9) Finding The Inner Man With Heart, 10) Beyond Duality şeklindedir.

1.1. Dışıldan Ayrılmak

Murdock bu ayrılmayı görünürde her ne sebeple gerçekleşirse gerçekleşsin, altta yatan asıl nedenin toplum tarafından geleneksel kadını özelliklerin zayıf, değersiz ya da bağımlı olarak görülmesi ve kadınlar tarafından bu durumun içselleştirilmesi olarak görmektedir. Çünkü gerçeğin aksine yıllarca dişilik pasiflikle, üretken olmamakla ve manipülatif olmakla özdeşleştirilmiştir (Murdock, 2013: 11).

Moana adlı animasyonda daha ilk dakikalardan *Moana*'nın mevcut sorunu düzeltereği, kahraman olacağı ve ona yol gösterip kılavuzluk yapan bilge kişinin ise Büyükannesi olacağına dair izlenimler seyirciye verilmiştir. Ancak animasyonda arka planda Jung'un deyiimiyle *Büyük Ana* imgesini oluşturan Ana Ada Te Fiti'dir.

Anne arketipinin sayısız tezahürü olduğunu belirten Jung'a göre, bu arketipin özellikleri dişilikle ilgili olup *Moana*'nın Büyükannesi'nde de mevcut “dişinin sihirli otoritesi, aklın çok ötesinde bilgelik ve ruhsal yücelik, yararlı içgüdü ya da itki” olabileceği gibi, Te Fiti'deki gibi “karanlık olan, korku uyandıran, kaçınılmaz olan” şeklinde de görülebilir (Jung, 2019: 22).

Alparslan Salt'ın *Neo-spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında Semboller* adlı eserinde ada sembolü, “ruhsal gelişme sonucunda ulaşılabilir, öte alemle ilgili bir ortam olarak ya da kimi tradisyonlarda ataların yaşadığı çok güzel bir kara parçası” olarak betimlenmektedir (Salt, 2021:22). Jean Chevalier'in *Semboller Sözlüğü*'nde ise ada “Sadece uzun bir yolculuk veya uçuşun sonunda ulaşılabilen yer, manevi bir merkezin veya daha doğrusu ilksel manevi merkezin en önde gelen sembolü” olarak tanımlanmıştır. Ayrıca pek çok kültürde varlığı ve manası önem teşkil eden ada sembolünün, üzerinde yalnızca kadınların yaşadığı, edindikleri kutsal bilgileri birbirleri ile paylaştığı yer olduğundan da bahsedilmektedir (Chevalier ve Gheerbrant, 1996: 544 – 545). İlksel başlangıç ve kadın birlikte akla geldiğinde ada sembolünün anne rahmini temsil ettiği de

düşünülebilir. Şekilsel olarak bakıldığında da okyanus içindeki adanın, amniyon sıvısı içindeki bebeğe ev sahipliği yapan anne rahmine benzediği görülebilir. Her varsayımın Moana ve Te Fiti ilişkisi bakımından geçerliliği eser boyunca gözlemlenebilmektedir. Moana'nın Te Fiti'ye ulaşmaya çalışması ile bu açıdan ada sembolünün ruhsal gelişim düzeyine erişmeyi, çocukluğun cennetine geri dönme arzusunu simgelediği söylenebilir.

Görünürde Moana'nın bu yolculuğu yapmasına neden olan Maui ve Te Fiti çatışması, ona bu yolculukta yol gösteren ve onu kendi gücüne inandıran Büyükannesi olsa da Moana'yı bu yolculuğa iten asıl güç kendi içinde saklı olan *Ben kimim?* sorusundan kaynaklanmakta, ayrıca onda mevcut, güvenli ve sözüm ona mutlu alanı olan Motunui Adası'nı terk etme isteğini doğurmaktadır. Murdock'a göre de bu yolculuk kahramanın kimlik arayışı ile başlar ve doğada daha fazla zaman geçirme arzusu, mevsimsel değişiklikler ile gökyüzü hareketlerinden beslenir (Murdock, 2013: 4-8). Animasyonda bunun izleri görülmektedir: Kaderi hakkında ve kim olduğuna dair soruların cevabını bulabilmesi için Büyükannesi, Moana'yı gizli bir mağaraya götürür. Mağara imgesi, mitolojilerde anne rahmi, asıl kökensel vatandır (bkz. Campbell). Orada eskiden gezgin ve denizci olduklarını öğrenen Moana, atalarından kalan yelken ve salları görür. Büyükannesi ona Maui'nin gökyüzündeki yıldızlardan kancasını gösterir ve onu takip ederek okyanusta Maui'yi bulmasını öğütler.

Bir diğer animasyona, *Brave*'e bakıldığında, aynı evreyi kadın kahraman olan Merida, Moana'dan farklı bir şekilde geçirmiştir. Onun dişil olandan ayrılışı fiziksel boyutundan çok içsel olarak tanımlanabilir. Merida, bulunduğu mevcut durumdan ve konumdan, annesi ve onun hayatına koyduğu kurallarından, toplumunun normlarından bunalmıştır. Prenses olduğu gerçeği ile birlikte aslında kadın olduğu için ondan beklenen görev ve sorumluluklardan, tüm bunlardan sorumlu tuttuğu dişilikten bunalmış, özgürlüğünü ve kaderini ele geçirmek için tüm bu kadınsal kodlara savaş açmıştır. Annesi gibi sıkıcı ve otoriter olmak istemediğini, babası ve erkek kardeşleri gibi rahat ve özgür olmak istediğini keşfettiği için dişilikle ilgili her şeyi özellikle de annesinin onun için hazırladığı evlilik planını ısrarla reddeder. Murdock bu durumu, birçok kızın annesi ile arasında ondan daha özgür olma arzusu ile onun sevgi ve onayını kazanma çatışması yaşadığını belirterek desteklemektedir. Bu hem annenin önüne geçme arzusu hem de bunu yaparken onu kaybetme korkusunu açığa çıkarır (Murdock, 2013: 17).

“Bir prenses, asla kıkırdamaz; ağzını tıka basa doldurmaz, erkenden kalkar; yüreği şefkat doludur, sabırlıdır; dikkatlidir, temizdir; hepsinden en önemlisi kusursuzdur” (Brave, 6: 31). Annesinin bir prenesten beklediği ve her fırsatta ona öğütlediği bu kurallar, aslında ataerkil toplumlarda kadınlardan beklenen ve istenen rollerdir. Ege, bu durumu “Toplumsal cinsiyet kalıpları kültürel olarak şekillenir ve günlük yaşam pratiklerine etki eder” diyerek yorumlar (Ege, 2020: 535). Bunları bir kadın olarak gayet normal bir biçimde gören ve sıralayan Kraliçe Elinor, bu durumu kabullenmiş ve toplumun kurallarını içselleştirmiş sıradan bir annenin kızına yaptığı baskıyı temsil ederken, aralarındaki anne- kız iletişimsizliğini de ortaya koyar. Bu iletişimsizlik, kızın annesinin benimsediği eril kültürü bir reddediş olarak görülebilir.

Prenses Moana ve Merida’nın bu evreyi farklı açılardan ve farklı koşullarla yaşadığı izleyici tarafından görülmektedir. Her ne kadar Kraliçe Elinor da Moana’nın Büyükannesi gibi güçlü ve toplumda sözü geçer bir kadın imgesi oluştursa da kızı Merida ile arasındaki iletişimsizlik onu Kelt mitolojisindeki *Ayi Anne* figürü olan *Artio* arketipi ile özdeşleştirmektedir.

1.2. Erille Özdeşleşmek

Bu aşamada kadın kahramanın dış dünyaya uyumundan, kendinden ve hemcinslerinden daha üstün bir güç olarak gördüğü babası tarafından yönetilmeyi kabul ettiği görülmektedir. Babasıyla ve onun düşünce yapısıyla özdeşleşen kadın kahraman bu sistem ve bilinçle hareket etmeye başlar. Çünkü büyüdükçe toplumda ün, prestij, otorite, özgürlük ve para sahibi olmanın erkekler tarafından gerçekleştirilen öncelikler olduğunu fark eder (Murdock, 2013:29).

Moana’ya bakıldığında, babası onu korumak için adanın dışına göndermek istemez, güvenli alanda tutmak ister. Büyükannesi ise babasının aksine onu bu zorlu yolculuğa cesaretlendirirken Moana’ya, “Sen babanın kızıydın, inatçı ve gururlusun” diyerek ondaki *animus(a)* vurgu yapar (Moana, 9: 54). Bu yüzden onun korkusuzluğu ve cesurluğu babasına atfedilen özellikleri arasında yer alır.

Ayrıca babası Moana’nın gelecekte kabilenin şefi olacağını söylemektedir. Onu şeflerin taş koydukları kutsal taşların olduğu yere götürdüğünde “İleride sen de buraya bir taş koyacaksın, tıpkı benim gibi,

benim babam gibi, onun da babası gibi ve gelmiş geçmiş her şef gibi” diyerek aslında kızında gördüğü eril güce işaret etmektedir (Moana, 10: 41). Hawaii mitlerinden hareketle bu bölgede yaşayan insanlar için eski ataları ile geleneksel bir bağ kurmalarında etkili olduğu düşünülen taşlar kutsal kabul edilir (Beckwith, 2019: 84). Ayrıca Pasifik Adaları’ndaki büyük taş harabeler ve Polinezya’nın güneydoğu ucunda bulunan Paskalya Adası’ndaki oyma taş devasa heykellerin, Kayıp Kıta Mu’ya kadar dayandığı iddia edilerek, bölge halkının ileri düzeyde bir medeniyetin kalıntılarına ev sahipliği yaptıkları ve onların soyunun devamı oldukları düşünülmektedir (Churchward, 2012: 68-69). Kızından önceki şeflerin kendisi de dahil olmak üzere erkek olması, Moana ile bu dönüğün kırılması, bir kadının eline geçmesi ancak onda görülen cesaret, korkusuzluk, güçlü olma ve kurtarıcı olma gibi erkeğe atfedilmiş maskülen unsurların varlığı ile mümkün görülmektedir. Indick bunu şöyle ifade eder: Erkeğin dünyasının anlatıldığı yerde kadının güçlü gösterilmesi ona yüklenen eril özelliklerle mevcuttur. Kadınların içindeki eril yan *animus*, cesaret, liderlik, entelektüel akıl ve fiziksel güç gibi erkeksi özellikleri temsil etmektedir (Indick, 2011: 146). Bu sebeple animasyon filminde *güçlü kız çocuğu imgesi* bilinçli bir şekilde güçlü bir babanın tezahürü olarak gösterilmiştir.

Merida’ya bakıldığında babası Kral Fergus’dan aldığı korkusuzluk ve savaşçı bir kimlikle birlikte, onun alaycı davranışlarının da izlerini görmek mümkündür. Merida tıpkı babası Kral Fergus gibi yayını annesinin tüm uyarılarına rağmen yemek masasına bıraktığında, Kraliçe Elinor’dan bu hareketinin kabalığı sebebiyle tepki görmektedir. Annesi tarafından dayatılan ataerkil yapının kısıtlamaları ve zorunlulukları Merida’yı dişil yönlerinden uzaklaştırarak, onu çıkmaza sürükleyen eril davranışları bilinçsizce sergilemeye itmektedir.

Kraliçe Elinor, Merida’nın evliliği için gelen Lortlara yapılacak yarışma ve kuralları açıklarken “Kanunlarımıza uygun olarak ve asaletimizin gerektirdiği şekilde ancak büyük klanların yüce liderlerinin ilk doğan oğulları damat adayı olarak takdim edilebilir” dediğinde, Merida’nın aklına kendisinin de ilk doğan çocuk olduğu gelmiş ancak kadın kimliği gelmemiştir (Brave, 22:16). Bu sebeple de yarışmada kendisinin en üstün olduğu dalı şart koşturmuştur: Okçuluk! Yarışmanın kuralına uygun olarak hareket ettiğini düşünürken kendi cinsiyetinin farkına varamaması, onun

eril kodlarla kendisini özdeşleştirdiğini göstermektedir. Ayrıca Kral Fergus, Merida'nın okçulukta kendi kaderini belirleyebilecek kadar başarılı olmasında ve onun kendine olan bu güveninde oldukça etkili bir role sahiptir.

1.3. Denenmeler Yolu

Kahramanın, içindeki gücü ve yeteneği keşfetmeyi amaçlayarak, güvenli alanından ayrılıp tehlikeye atıldığı bu evreyi Murdock aşağıdaki gibi tanımlamaktadır:

Kahraman bu evrede eşiği geçerek, ailesinin olduğu güvenli alanı terk eder ve kendini aramaya gider. Dağları, tepeleri aşar; derelerden, nehirlerden geçer; kurak çölleri, karanlık ormanları karışlar ve kendi merkezinde ne olduğunu bulmak için bir labirente girer. Yol boyunca, onu çıkmaz sokaklara düşürmesi için kandıran devlerle, kurnazlığına ve kararlılığına meydan okuyan düşmanlarla ve kaçınması, sınırlaması veya üstesinden gelmesi gereken engellerle tanışır. Bu yolculuğu yapabilmek için bir lambaya, bir sürü yaşam seyrine ve onunla ilgili tüm zekâsına ihtiyacı vardır (Murdock, 2013: 46).

Moana bu yolculuğu ilk olarak okyanusun azgın dalgalarıyla boğuşarak, sonrasında da okyanusun derin sularında birbirinden farklı ve tehlikeli canlılarla mücadele ederek gerçekleştirmektedir. Maui'yi bulduktan sonra onu Te Fiti'nin kalbini yerine koymaya ikna etmeye çalışırken ilk mücadelesini Te Fiti'nin kalbine sahip olmak isteyen Kakamora adlı küçük katil korsanlara karşı verir ve Maui'nin yardımı olmaksızın bunu başarır, kalbi ve horozu HeiHei'ı kurtarır. Herhangi bir erkeğe ya da onun söylemlerine bağlı kalmadan bildiği yoldan giderek kendini kendine kanıtlar.

Moana, yolculuğunun başında Maui'nin kendisine yardım edecek, onu tehlikelere karşı koruyacak bir Yarı Tanrı olduğunu düşünmüştür. Ancak tüm tehlikeleri kendisinin alt etmesi, dahası Maui'nin de hayatını kurtarmış olması *hegemonik erkekliğin* üstesinden geldiğinin ve *ataerkiye karşı* kendi ayakları üzerinde durabildiğinin kanıtı niteliğindedir.

Brave'e bakıldığında Merida yolculuğunu içinde bulunduğu coğrafya gereği Moana'nın mavi sularının yerine, ormanın karanlık derinliklerine

doğru gerçekleştirmektedir. Aslında hem su hem de orman her iki animasyonda da bir dişil unsur olarak anne arketipinin birer görünümü şeklinde sunulur. Merida kaderini değiştirmek için cadıdan annesini değiştirebilecek bir sihir ister ve cadının yaptığı sihirli keki de alarak krallığa geri döner. Merida'nın hiç kimseden yardım almayarak korkusuzluğu ve akli ile cadıdan ve karanlık ormandan görünürde kendisine zarar getirmeden kurtulması bir cesaret örneğidir. Sihrin etkisi ile ayıya dönüşen Kraliçe ile Merida, karanlık ormana tekrar dönerek cadıyı bulup büyüü bozdurmak ister. Ancak cadı yerinde yoktur. Annesinin bu haliyle krallığa geri dönemeyen Merida ve Kraliçe ormanda kalırlar. Ormanda Ayı Mordü'nün saldırısına uğrayan Merida'yı ne içindeki eril cesaret ne de silahları kurtarmaya yeter. Onu sihrin etkisiyle ayıya dönüşmüş annesi Kraliçe Elinor kurtarır.

Her iki animasyonda da prenseslerin yanında onları kurtaran, onlara yardım eden yakışıklı ve cesur bir prens figürünün olmayışı eril bir dille kaleme alınmış ya da sözlü olarak aktarılmış masallardan, üretkenliği ve yaratıcılığıyla dişil ve bir o kadar da gerçek olan yaşamın kendisine geçişi hızlandıran unsurlar olarak görülmüştür.

1.4. Yanılsatıcı Başarı Hediyesi

Murdock'a göre kendisini kendine kanıtlayan, gücünün ve yeteneklerinin farkına varan kahraman, ilk etapta dış dünyada gösterdiği başarılarıyla her şeyi kontrol edebileceği, her güçlüğü aşabileceğine dair bir yanılgıya düşer. Bu yanılgıya düşmesinde etkili olan şey içselleştirdiği eril algı ve *süper kadın* gizemidir. Ancak işler istemediği gibi gittiğinde tükenmişlik yaşar ve asla yeterli olamayacağını düşünür. Bu tükenmişliğinin ardında ise *Büyük Sahtekâr* rolü vardır. Kendi kaybolan dişil yanını görür, içindeki eril ve dişil yönlerini bir dengeye oturtursa ruhsal uyanışını başlatmış olur (Ege, 2020: 539). Gerçek aydınlanma ve farkındalık ancak bu denge ile başlar.

Moana okyanusun altındaki tehlikeleri aştıktan sonra, Maui'yi ikna eder ve kalbi yerine geri koymak için Te Fiti'ye doğru yol alırlar. Ancak önlerine çıkan Te Ka engeli onları bozguna uğratar ve aldıkları bir darbeye kendilerini kıyıya zor atarlar. Maui'nin oltası hasar aldığı için Moana'nın ısrarlarına kızar. Moana kendini onunla özdeşleştirmiş olduğu için önce "Biz başarabiliriz sandım!" der (Moana, 1:16:11). Sonrasında Maui'nin ona

kendi kadın kimliğini hatırlatmasıyla “Yani ben başarabilirim sandım!” der (Moana, 1:16:23). Tanrıların yaptığı oltayı tamir edebileceğini düşünür. Ancak bu kez de Maui ona ölümlü ve sınırlı olduğunu hatırlatır.

Merida’nın Lortlar ile yaptığı konuşma hem eril düzeni hem de annesini memnun etmiştir. Artık her zorluğu aşabileceğinin yanılışına düşen Merida kendinde *süper kadın gizemini* hissetmektedir. Etrafındakileri oyalayarak, annesi ile odaya çıktığında kendiyle duyduğu gurur gözlerinden okunmakta ve neşesine yansımaktadır. Bu yüzden de yırttığı duvar halısını iğne, iplikle düzeltip onarabilirse büyüünün bozulacağını düşünür. Gururla aralarındaki koparttığı bağın halı olduğu düşüncesi ile harekete geçer ancak zaman geçmekte olduğu için büyüünün kalıcı olmaya çok az bir vakti kalmış, annesi de giderek bir insandan çok bir ayı gibi davranmaya başlamıştır. Merida söylenen sözün arkasındaki gerçeği hala eril ve düz bir mantıkla düşündüğü için görememiştir.

1.5. Güçlü Kadın “Hayır” Diyebilir

Moana’da karşı çıkılan, hayır denilen figür Te Ka adlı alevden canavardır. Oysa Te Ka ve Te Fiti özünde aynı kişi olmakla beraber, kalbi bir Yarı Tanrı tarafından çalındığında, yardımsever ve bilge bir Ana Tanrıça’dan merhametsiz ve kindar bir erkek canavara dönüşmüş ve insanlardan intikam almaya başlamıştır. Moana’nın hayır dediği ve karşı geldiği Te Ka, Te Fiti’nin içindeki eril yan, yani onun animusudur. Ancak Moana cesareti ve soğukkanlılığı ile kalbi yerine koyana kadar Te Ka’nın gerçek kimliğini anlayamamıştır.

Moana kalbi yerine koymak için Te Fiti’nin olduğu adaya giderken, Te Ka onu alevleriyle durdurmaya ve hatta yok etmeye çalışır. Ancak Moana buna aldırış etmeden korkusuzca hedefine doğru yol alır. Ona hayır diyerek onu durdurur ve kalbin yerinin spiral çevresini onda gördüğünde hayrete düşer ancak yolundan vazgeçmeden okyanusun yardımıyla onunla yüzleşir ve kalbi yerine koyarken ona “Bu sen değilsin, gel barış ruhunla. Gerçekte sen kimsin?” diye sorar (Moana, 1:29:28). Spiral, merkezi bir başlangıç noktası çevresinde merkezden gitgide uzaklaşarak dönen, kapalı olmayan eğri veya bir düzlem, bir silindir, helezon olarak tanımlanır. En önemli özelliği bir başlangıç noktası olması ve dairesel, yaşamın akışı gibi döngüsel bir hareket göstermesidir. Bu sembole doğadaki pek çok canlıda ve hatta Dünya ve Ay’ın uzaydaki hareketleri ile DNA moleküllerinin

yapısında rastlamak mümkündür. Bazı tradisyonlarda Tanrı'nın ilk fiili olan ve evreni meydana getiren İlâhi bir tohum, İlâhi bir ruh olarak kabul edilir (Salt, 2021: 301). Animasyonda da başlangıç düzlemi olan TeFiti'nin kalbi olarak kullanılmıştır. Bunun üzerine ateş canavarı Te Ka parçalanarak ölür ve yerini güzeller güzeli Tanrıça Te Fiti alır.

İlâhi ruh yerine gelerek başlangıçtaki mükemmelliğine ve merhametine yeniden kavuşmuştur. Murdock'a göre hayır demek aynı zamanda kralın da ölmesi anlamına gelir ve böylece doğa yani dişil enerji canlanarak harekete geçer. "Ataerkilliğe hayır dediğimizde, yeraltı dünyasında dişinin gücünün ve tutkusunun uykuda olduğu tanrıçanın ruhuna inişimize başlarız" (Murdock, 2013: 85). Böylece Te Ka, Te Fiti'ye yani *Ana Tanrıça*'ya dönüşerek, Moana'nın kendi kadını doğasındaki ayrılığı iyileştirmesine de öncülük eder.

Merida'ya bakıldığında, güvendiği ve kendisine rol model aldığı babası Kral Fergus'a iki kez hayır dediği görülmektedir. İlkinde babası odada onu ayıya dönüşmüş annesi ile gördüğünde kılıcına davranır ve onu öldürmeye çalışır. Merida annesinin önüne geçerek "Baba, hayır düşündüğün gibi değil!" derken izleyiciye kendi yanlışlarını da hatırlatarak, onu durdurmaya çalışır. İkinci kez, ormanda ayıya dönüşmüş annesi, Kral ve Lortlar tarafından ipe tuzağa düşürülüp, tam kral tarafından öldürülecekken Merida yetişir ve babasının kılıcını, kendi okuyla durdurur. Ayı Kraliçe'nin önüne geçer ve "Geri çekil baba. O Mordu değil. O benim annem!" diyerek onu tek başına, daha önceden kendisinin de savunmuş olduğu değerlere karşı gelerek korur. Bu sadece annesini değil aynı zamanda kendi içindeki kadınsal değerleri de ataerkil sisteme kurban etmemek için verilen bir direniştir.

1.6. Tekâmül Yolculuğu ve Tanrıçayla Karşılaşma

Kadın kahraman, yolculuğunun başlangıcında bağını kopardığı Tanrıça arketipi ve tüm dişil unsurlarıyla bu evrede yeniden karşılaşır.

Moana için bu Tanrıça, Te Fiti'dir. Moana'nın yola çıkarken amacı hem kendi kimliğini bulmak hem de ada halkının günden güne kaybettiği bolluk ve bereketin kaynağı *Ana Tanrıça*'ya varıp, ondan çalınan kalbi yerine koymak, ondan özür dileyerek onunla barışmaktır. Yani kendi özündeki dişil unsurları keşfedip, kendi gücüne olan inancı yeşertmekti. Bu

süreç Te Ka'dan Te Fiti'ye ve oradan da yemyeşil bir adaya geçiş olarak görülebileceği gibi, küçük bir kız çocuğu olan Moana'nın genç kızlığa adım atışı olarak da değerlendirilebilir. Freud'un bu sürece yaklaşımı, kadınlardaki menstürasyon, hamilelik, doğum ve menopoz gibi deneyimlere karşı içlerindeki korkuyla mücadeleleri olduğu yönündedir (Freud, 1998: 43). Kahramanın aydınlanma ve farkındalık gerçekleştirmesi ancak iç odaklanma ile birlikte kendine dönüşü ile mümkündür.

Artık kendi kimliğinin de bilincine varan ve bu dişil güce saygı duyan Moana, Te Fiti'ni avucunun içine alıp yanına yaklaştırdığında onun önünde saygı ve minnetle eğilir. Ayrıca bu yakın zamanda keşfettiği kendi kimliği ve kişiliğine duyduğu kabullenme ve saygıyı da simgelemektedir.

Merida yolculuğunun başında annesinin temsil ettiği, kendisinin de sahip olduğu geleneksel dişil unsurlara karşı çıkmakta ve aslında içinde bulunduğu eril kalıplarından kaynaklı baskıların sebebi olarak annesini ve bu unsurları görmektedir. *Ana Tanrıça* arketipinin figürleri olan *Ayı Tanrıça Artio* ve annesi *Kraliçe Elinor* Jung'un ikilikleri açısından değerlendirildiğinde birbirinin tamamlayıcısı olarak görülebilirler. Ayrıca Kelt mitolojisinde *Ayı Tanrıça Artio*'nun klanların başındaki kral ile sembolik bir evlilik yaptığı bilinmektedir. Filmde ayıya dönüşen *Kraliçe Elinor*, *Kral Fergus* ile gerçekten evlidir.

Gün doğumunda Merida onardığı halıyı annesinin üzerine örter ve büyü'nün bozulmasını bekler. Ancak herhangi bir değişiklik olmadığını gören Merida, büyük bir pişmanlık içinde, gururunu alt ederek bir ayının karşısında diz çöküp ağlayarak ondan özürler diler. İnatçı bir yapıya sahip ve annesine karşı hep haklı olduğunu düşünen Merida'nın gerçekten af dilemesi onun tekâmül süreciyle farkındalık geliştirdiğinin bir kanıtıdır.

Öte yandan arka planda, her iki prensesin de yaşları dikkate alındığında yaşadıkları bu içsel yolculuğun yani tekâmül yolculuğunun genç kızlığa adım atmada karşılaştıkları korku ve problemler olduğu düşünülebilir. Dişiliğin ön plana çıkarak gözle görülür değişimlerin gerçekleştiği bu süreçte yeni bedeni kabul etmede ya da duygusal geçişlerini kontrol etmede yaşanan sıkıntılar, kahramanları bu içsel hesaplaşmaya ve sonucunda da dengeye ulaşmaya iten sebepler olabilir.

1.7. Dişille Tekrar Bağ Kurmak İçin Duyulan Büyük Özlem

Bu evrede kadın kahraman başladığı yere duyguları, düşünceleri ve davranışlarında oluşmuş olumlu farklılıklarla dönüş yapar. Moana'nın bu evrede davranışlarındaki değişiklik ve kimliği ile uyumu söylediği şarkılara ve danslarına bakılarak görülebilir. Filmin başında bir görev gibi şarkı söyleyip dans eden küçük kız ile Te Fiti ile karşılaştıktan sonra dişil gücünün farkına varmış, yolculuğu sonucunda iç huzuru ve dengesini yakalamış genç kızın figürleri ve söylemleri farklılık göstermektedir. Bu onun bedeni ile ruhu arasındaki denge ve uyumu göstermektedir.

Merida'ya bakıldığında ise bu denge annesi ile gerçekleştirdikleri paylaşımların yeri, işlevi ve etkisi bakımından öncekilerle farklılık göstermektedir. Önceleri saray içinde, ataerkil düzenin gereklerine göre birlikte yaptıkları şeyler kuralcı ve sıkıcı olduğu için aralarında iletişimsizliğe ve sonu gelmeyen tartışmalara neden olmuştur. Sonrasında ise saray içinde annesi ile birlikte halı dokurken eğlendikleri görülmektedir.

Önceleri atıyla ormanda tek başına gezinirken orman kasvetli, karanlık ve tehlikelerle dolu bir yer olarak gösterilirken, annesi ile birlikte gezdikleri sahnelerde doğa aydınlık, bakir ve en güzel haliyle resmedilmiştir. Bu Merida'nın iç ve dış dünyasında yakaladığı uyumun, kendi içinde *anima* ve *animusu* ile kurduğu dengenin dışavurumu olarak görülebilir. Kadın kahraman bedeni ile ruhu arasındaki bağlantıyı ve onun bir bütün olduğunu, doğanın kutsallığını ve dişil yaratıcılığını gördüğünde anımsamaktadır. Bu evrede babasının kızından annesinin kızına geçiş yaptığı da söylenebilir.

1.8. Anne ve Kız Çocuk Bölünmesini Gidermek

Bu evrede kadın kahraman terk ettiği dişil doğasına kavuşarak kendisiyle ve kadınsı özellikleriyle barışır. Çünkü bir kadın için kendi annesinin mevcut olup olmaması, varsa onun üzerindeki davranışları, ona yaklaşım tarzı içinde *Anne Kompleksi* kavramını oluşturmaktadır (Murdock, 2013:134). Bu kompleks onun kendi kimliğini, cinsel tercihlerini ve bedeniyle olan barışıklığını etkilemektedir.

Moana'ya bilgeliği ve cesaretiyle yol göstererek iyi bir rehber olan, onun dişil özelliklerinin gücünü keşfetmesini sağlayan Büyükannesi, Moana'nın iyileştiricisi olmuştur. Son kez onun ruhunu okyanusun

ortasında bir vatoz kılığında gören Moana, ihtiyacı olan anlayış ve motivasyonu Büyükannesinden alarak, içindeki dişil öngörü ve gücün farkına varmış, bu sayede halkının kurtarıcısı, kendi iç yolculuğunun da kahramanı olmuştur.

Merida'nın içindeki dişil yanı ile ayrılması çok öncelerde gerçekleşmiş olsa da görünürde annesi ile ayrılması, annesinin büyü ile ayyıya dönüşmüş olmasından, büyü'nün bozulup tekrar insan haline dönmesine kadar geçen süreçtir. Ayı Mordu ve Lortlara karşı birbirlerine destek çıkarak koruduklarında anne-kız ayrılığının iyileşmeye başladığı görülmektedir. Ancak tam anlamıyla bir düzelme, filmin sonunda büyü'nün etkisi bozulduktan sonra anne-kızın birlikte keyifle vakit geçirdikleri, her ikisinin de içindeki eril/dişil dengesini yakaladıkları sahnelerde daha yoğun bir şekilde hissedilmektedir.

1.9. İçinde Kalbi Olan Erkeği Bulmak

Bu evrede kadın kahraman içindeki karışıklıkları özümser ve onlarla birleşir. Yani hem eril hem de dişil özelliklerden oluştuğunu kabul ederek gerçek doğasının farkına varır.

Moana'da bu değişimin görülmesi filmin en son sahnesinde Moana'nın halkı ile birlikte önceden, atalarının zamanında olduğu gibi okyanusa açılmaları ile gerçekleşmektedir. Son sahnede gemide okyanusta yönlerini bulmak için babasına yol gösterdiğinde, daha önceden kızına ve kararlarına karşı duran bir baba figürü yerine, onunla gurur duyan ve kızına güvenen bir baba figürü görülmektedir. Bu Moana'nın anne ve babası da dahil olmak üzere halkının gözünde bir rehber, lider ya da onların tabiriyle şef olduğunun kanıtıdır. Moana'nın bu özgüveni ve saygınlığı kazanmasında kendi içindeki savaşı kazanmasının; eril ve dişil özelliklerini kabul ederek, onlar arasında denge kurmasının, aklı ve ruhu ile bir bütün oluşturmasının payı büyüktür.

Merida'nın yolculuğundaki düğümlerin çözülmesi ve büyü'nün bozulması tüm klanların ve kralın gözü önünde gerçekleştiği için bu yolculuğun kazanımları hem Merida hem de diğerleri için önemli öğretiler taşımaktadır. Merida, bu yolculuk ve yaşadıkları sayesinde annesine ve dolayısıyla içinde olan dişil yanına ne kadar ihtiyacı olduğunu fark eder. Cesaretini aldığı eril yanını bilgeliğiyle tamamlayan dişil yanı artık onun

için yadsınamaz ve inkâr edilemez olur. Ayrıca Merida, *ilahi çocuğun doğumu* kavramı ile yüzleşmiş, içindeki feminen ve maskülen özelliklerin dengesiyle yaşamında iç huzuru yakalamıştır.

1.10. İkiliğin Ötesinde

İkiliklerden oluşan değerlere sahip bir dünyada yaşayan insan için yaratılmış tüm varlıkları içeren, *Her şey zıddı ile kaimdir* kuralı geçerlidir: İyi/kötü, doğru/yanlış, kadın/erkek ve daha niceleri. Bu ikilikler arasında en çok görülen ve güçten, dinden, yönetim biçiminden etkilenen kadın-erkek ayrımı olmuştur. Ancak her iki cinsin de çift cinsiyetliliği temsil eden *Hermafrodit* arketipi ile ikiliğin ötesine geçen bir birlik söz konusudur. Bu Jung'un insanlarda mevcut olduğunu savunduğu anima ve animustan/ dişil ve eril özelliklerden başkası değildir.

Ayrıca kadın kahramanın yolculuğunda son evrede her şeyi içine alan *daire* simgesi önemli bir yer tutarak, yolculuğun şeklini belirlemektedir. Çünkü kadın kahramanın ruhsal dengesini başarması üzerine oluşmuş bu şekil “ebedi yaşam döngüsünü, insan ilişkilerinin eş merkezli küresini ve rahmin dairesel kapsamı içinde yeniden doğumu” temsil etmektedir (Indick, 2011: 206). Tekliği ifade eden bu şeklin iki boyutlu düzlemde başlangıcı ve sonu yoktur. Dairesel olan her şekil ezeli ve ebedi mitik anlatı zamanında olduğu gibi Tanrısaldir ve onunla ilgilidir.

Yukarıda bahsi geçen açılardan eserlere bakıldığında son evrede kahramanlardaki değişimi görmek mümkündür. Filmde, yola çıkarken kafası karışık, iç ve dış dünyasıyla sıkıntıları olan iki küçük kız çocuğu ile filmin sonunda yolculuğunu başarıyla tamamlamış, kendinden emin iki genç kız arasındaki fark bu aşamanın gerçekleşmiş olduğunun kanıtıdır. Moana ve Merida geçmiş oldukları zorlu yollardan, vermiş oldukları çetrefilli sınavlardan sonra yola çıktıkları duygu, düşünce ve davranışlarından oldukça farklılaşmış, kendi içlerindeki bütünlüğü yakalayarak akıllarındaki soruların cevaplarını bulmuşlardır.

Moana'nın özellikle üzerinde durduğu *Ben kimim?* sorusu, yani kimlik arayışı, yolculuğunun sonunda cevabını bularak kendisi ve halkının geleceği için yol gösterici olmuştur. Bu onu, içindeki eril ve dişil yanını birleştirerek, gücünün ve yeteneklerinin bilincinde olan, halkına rehberlik eden bir şef haline getirmiştir. Onu, başladığı yere adeta *yeniden doğum*

olarak adlandırılabilir. büyük bir değişim ile geri getirmiştir. Bu bakımdan Moana'nın yolculuğunda Murdock'ın daire simgesini görmek mümkündür.

Merida'nın ise yola çıkmasına, içinde bulunduğu toplumun baskı ve kuralları karşısında değiştirmeyi amaçladığı kader inancı neden olmuştur. Yola çıkarken kaderinin ataerki düzen içinde başkaları tarafından belirlenmiş olduğu düşüncesi, yolculuğunun sonunda kaderinde kendisinin söz sahibi olabileceği düşüncesi ile yer değiştirmiştir. Bu, onun kendi içinde feminen ve maskülen tüm arketiplerini birleştirerek ikiliğin ötesine geçmesi ile oluşmuştur.

Başta kral olan babası ve diğer klanların Lortlarının da şahit olduğu Merida'daki bu değişim, onları da özellikle toplum ve yönetim düzeninde yapıcı bir şekilde revizyona yönlendirmiştir. Gelenekleri gereği önceden inandıkları dişil ve yaratıcı güce sahip çıkmaları sayesinde kaybetmiş oldukları kimliklerini yeniden bulmalarını sağlamış ve onlara ve onlardan sonraki nesillere yol gösterici olmuştur. Bu bakımdan ikiliğin ötesine geçilmiş ve kahramanın dairesel yolculuğu tamamlanmıştır.

Sonuç

Moana ve *Brave* adlı bu animasyon filmlerinde her iki kadın kahramanın, yolculuğun tüm evrelerinden sırasıyla geçerek bu süreci başarıyla tamamlamış ve gerekli olgunluğa ulaşmış oldukları eserlerin sonunda izleyici tarafından görülmektedir. Bu özümsemelerden sonra içlerindeki dişil yönün gücünü ve bilgeliğini keşfederek ona saygı duyan kahramanlar, bunu daha önceden bildikleri eril yanları ile birleştirerek iç ve dış dünyalarındaki uyumu yakalamışlardır. Kendilerinde gerçekleşen bu değişimin yansımaları suya atılmış bir taşın oluşturduğu halkalar misali başta en yakınları olarak ailelerinde; sonrasında çevrelerindeki diğer insanlarda ve toplumlarında görülmüştür.

Bu durum esasen cinsiyetlerarası çağdaş düşünsel ve etik duruş; eşitlikçi ve barışık, cinslerin asli doğasına uygunluğu bakımından edebiyatın ve medyanın toplumsal etkisine örnek teşkil etmektedir. Her birey okuduğu ya da dinlediği bir metinde, izlediği bir görselde kendinden bir parça bulduğu takdirde onu özümseyerek mevcut bakış açısında yenilenmeye gider. Bu yenilenme, kimi zaman bir çeşit *öğrenme* olarak

kabul edilse de aslında insanın ortak bilinçdışından gelen; zaten bildiği bir şeyin hatırlanması ile gerçekleşen bir çeşit şifalanma olarak düşünülebilir.

Süreç içindeki evrelerde olan farklılıklar ise tamamen kültür, içinde bulundukları coğrafya ve buna bağlı yönetim düzenlerinden kaynaklanmakta olup eserlere zenginlik ve özgünlük katan öğeler olarak nitelendirilebilir.

Kaynakça

Beckwith, Martha Warren (2019). *Hawaiian Mythology*. Global Grey E-books.

Campbell, Joseph (2018). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: İthaki Yay.

Chevalier, Jean - Gheerbrant Alain (1996). *A Dictionary of Symbols*. London: Penguin Books.

Churcward, James (2012). *Kayıp Kıtı Mu*. İstanbul: Nokta Yay.

Ege, Övünç (2020). Hayali Evrenler: Kadın Kahramanın Fantastik Yolculuğu. *SineFilozofi Dergisi*, Özel Sayı.

Freud, Sigmund (1998). *Totem ve Tabu I*. İstanbul: Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yay.

Humm, Maggie (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: Say Yay.

Indick, William (2011). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji*. İstanbul: Can Matbaacılık.

Jung, Carl Gustav (2019). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yay.

Kayaoğlu, Ersel (2016). *Edebiyat ve Film Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş*. İstanbul: Hiperlink Yay.

Moran, Berna (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yay.

Murdock, Maureen (2013). *The Heroine's Journey*. USA: Shambala Publications.

Özsel, Kadriye Töre (2017). *Walt Disney Animasyon Sinemasında Kadın Temsilleri: 2010 Öncesi ve Sonrası*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış YL Tezi.

Rosenberg, Donna (2006). *Dünya Mitolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yay.

Salt, Alparslan (2021). *Neo-Spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında Semboller*. İstanbul: Ruh ve Madde Yay.

Sjöblom, Tom (2006). *The Great Mother The Cult of the Bear in Celtic Traditions*. Helsinki: Department of Comparative Religion, University of Helsinki Studia Celtica Fennica III 71–78

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun görsel ve şiirsel imgelerinde mavinin kullanımı*

Ümral Deveci**

Gökçen Bilge Kırmızı***

Giriş

İnsanın duygu dünyasını etkileyen önemli dış uyarıcılardan biri renklerdir. Renkler, insan yaşamının her alanında gerek öznel gerek kültürel rol oynarlar. Sanatçıların renk algısı, renklere yaklaşımları, renklere ürettikleri anlamlar ve onları kullanım biçimleri, diğer insanlara göre farklılık gösterir. Onlar yaratıcılıklarını ortaya koyarken; çoğu zaman renkler üzerinden ürettikleri imgelerle özgün eserler sergilerler.

Türk sanat dünyasında şair ve ressam olarak iki sanatta da kendini kanıtlamış olan Bedri Rahmi Eyüboğlu (Çelik,1996), her iki alanındaki özgün çalışmalarında renklere oldukça zengin imgeler üretmiş, bunları eserlerinde boyayarak, şiirlerinde sözcüklerin anlam alanlarını genişleterek kullanmıştır. Eyüboğlu, yaşadığı coğrafyanın ve *mavi yolculukların* etkisiyle olacak (Eyüboğlu, 2009); başta mavi, yeşil olmak üzere beyaz, siyah-kara, turuncu, kırmızı gibi pek çok rengi ve onların değişik tonlarını şiirlerinde bazen imge; bazen de tüm şiire konu olan güzellemlerle yansıtır. Ancak sanatçının maviye olan tutkusu eserlerinde iyiden iyiye öne çıkar; boyamalarında mavi renk kullanımı ve mavi renk üzerinden oluşturduğu imgeler, resimlerinde de şiirlerinde de oldukça belirgindir. Neredeyse bir imza gibi bütün resimlerinde mavi dokunuşları görmek mümkündür.

* Bu çalışma, 8. Uluslararası Sosyal Bilimlerde ve Eğitimde Stratejik Araştırmalar Konferansı (ICOSRESSE) 11-13 Mayıs 2018, Viyana/Avusturya'da sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Doç. Dr. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretim Üyesi, umraldeveci64@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1834-6435

*** Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, gokcenbilgekirman@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8205-3349

Gerçek dünyadaki bir nesneyi örneksime yoluyla işaretleyerek, onu farklı biçemlerde daha güzel ve etkili bir biçimde yeniden üretme hali imgeleri oluşturur. İmge geniş anlamalı bir terim olup, her disiplinde farklı anlamlandırılabilir. Örneğin, sanat eserlerinde gösterge, göndergesini doğrudan belirtmez onun yerine yoruma dayalı ve çağrışımları çok olan imgeler kullanılır. İmge ile göndergesi arasındaki benzerlik, farklı sanatsal ürünlerde doğrudan oluşturulabileceği gibi simgesel benzerlik üzerinden de kurgulanmış olabilir. Böylece sanat eserinde imge, okur/izleyici için özel bir iletiye dönüşür (Günay, 2012: 19-22; imge hakkında daha fazla bilgi için bkz. Halime Yücel (2021) *İmgeden Yoruma*. Kubilay Aktulum (2021) *İmgelem Çözümlemesine Giriş*. Serhat Ulağlı (2006) *İmgebilim*). Bedri Rahmi Eyüboğlu da şiirlerinde, denemelerinde ve görsellerinde okuru ve izleyicisi için renkleri kullanarak imgelerini kurgulamış ve iletilerini bu imgeler aracılığıyla yansıtmıştır.

Bu çalışmada, sanatçının eserlerinde mavi renkle ilişkili oluşturduğu görsel ve yazınsal imgeler ve göndergeleri araştırılarak; bu imgeleri medyalararası yöntemle hem resimlerine hem de şiirlerine nasıl yansıttığı incelenmeye çalışılmıştır. Bu çalışmaya konu olan şiirler Eyüboğlu'nun *Karadut* (1996) kitabından alınmıştır.

1. Medyalararasılık

Medya sözcüğü Latince'deki *medius* sıfatının isimleştirilmiş hali olan *medium* sözcüğüne dayanmakta olup *ortada duran* (zamansal ve mekânsal) *orta*, *ortada bulunan*, *arada bulunan*, *aracılık eden*, *orta karar*, *tarafsız*, *ayrışmamış* anlamlarına gelmektedir. Zamanla medya teriminin daha çok *aracılık eden öge*, *aracı* anlamlarında kullanılmaya başlandığı görülür. Medya kavramı dar ve geniş anlamda bir düşünme biçimi olarak kabul edilmektedir; dar anlamda yalnızca kitle iletişim araçları, geniş anlamda ise sadece iletişim bilimi değil, felsefe, psikoloji, sosyoloji, kütüphane ve enformasyon, fizik, kimya gibi pek çok bilim dalına da göndergeler içermektedir. Medyaların işlevi, bilgiyi kaydetmek, saklamak, aktarmak, çoğaltmak, yeniden oluşturmak, işlemek ve iletmektir (Kayaoğlu, 2009: 16, 18, 33-34; Arslan, 2016: 50).

Medya kavramından yola çıkılarak, bir araya gelmiş, iç içe geçmiş, birbirinden etkilenmiş medyaların karşılaştırılması, birbirinden nasıl etkilendiğinin araştırılması ve bunların analizi gibi konuları içeren yeni bir

bilim alanı oluşturulmuş ve adı da metinlerarasılıktan alınan ilhamla medyalararasılık olarak belirlenmiştir.

Bir bilim disiplini olarak medyalararasılık teriminin -öncelikle metinlerarasılık ilkesinden yola çıkılmış olsa da- metinlerarasılık terimine göre daha geniş bir anlamı olduğunu belirtmekte yarar vardır; örneğin medyalararasılıkta “bir araya gelen medyaların teknik koşullarının da anlam oluşturmanın belirleyici bir ögesi olarak göz önünde” tutulması gerekliliği söz konusudur (Kayaoğlu, 2009: 54). Medyalararasılık, medyalar arasındaki karşılıklı etkileşimden yararlanmak üzere yazarlar ve sanatçılar tarafından kullanılan estetik bir yöntem olarak tanımlanmaktadır, kısaca farklı disiplinlere ait medyaların birbirleri ile etkileşim halinde olmasıdır da denilebilir. Edebiyat, sinema, müzik ve resim gibi disiplinler öncelikli olmak üzere herhangi bir alana ait bir medyanın, farklı bir medya ile ilişki içerisinde olmasıyla medyalararasılıktan söz edilebilir. Medyalararasılıkta; belli bir medyaya özgü teknikler, konuların anlatım biçimleri, söylemler, içerikler ve diğerleri başka bir medyada kullanılır, taklit ya da konu edilirse, bunlar konu eden ya da öykünen medyaya bir anlamda dâhil edilmiş olur. Bu bağlamda medyalararasılık anlaşılabilir olarak farklı oldukları kabul edilmiş en az iki ayrı ifade ya da iletişim medyasının bir sanatsal üründe fark edilebilir ve kanıtlanabilir bir biçimde yer almasıdır diye de tanımlanabilir (Kayaoğlu, 2009: 9).

Medyalararası ilişkiler çok yönlü ve çok katmanlı biçimlerde kurulmaktadır. Edebiyat ve sanat yapıtları arasında kurulan medyalararası ilişkileri anlama ve anlamlandırmada en çok başvurulan yöntemler arasında *betimleme*, *işaretleme*, *öykünme* ve *montaj* tekniklerinden söz edilebilir. Betimleme: Medyalararasılıkta betimleme, sözü edilen şeyin olabildiğince canlı biçimde göz önüne getirilmesi değil, belli bir anlam oluşturmaya yönelik bir araç olarak betimlenmesidir.

Öykünme (simülasyon), başka bir medyanın kendine özgü konularını, yapılarını kendi olanaklarıyla tekrarlamak ya da bunları değiştirerek sunmak ve yeniden yorumlamak olarak ifade edilebilir. *İşaretleme*, bir medyalararasılık ilişkisi oluşturulurken belli bir medyasal ürünü, türü, sistemi başka bir medyaya dâhil etmek için kullanılır. İşaretleme bir göndermedir ve açık ya da kapalı işaretlemeden söz edilebilir. *Montaj* (alıntı), önceden hazırlanmış ya da var olan parçaların bir araya getirilmesi

diye ifade edilebilir. Başka bir medya türünden, ürününden alınan parça ya da parçalar, yeni oluşturulan medya ürününe montajlandığında, yeni oluşturulan medya metninin kurmaca yönü daha açık biçimde vurgulanmış olmaktadır (Kayaoğlu, 2009: 77, 79, 82, 84, 87).

Bu çalışmada medyalararasılık yönteminden yararlanılarak resim ve edebiyat/şiir gibi iki farklı medyada eserler ortaya koymuş olan Bedri R. Eyüboğlu'nun bu disiplinlerdeki mavi kullanımından ve mavinin göndergelerinin neler olduğundan söz edilmeye çalışılmış olup, iki disiplinlerdeki eserlerinden örnekler verilerek mavi imgesinin sanatçının eserlerinde hangi yönleriyle vurgulandığı açıklanmaya çalışılmıştır.

2. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Görsel ve Şiirsel İmgelerinde Mavinin Kullanımı

Bedri R. Eyüboğlu'nun renklerle ilişkisi, sadece boyama ve sözcüklerle betimleme, imge kurma ile sınırlı değildir. Sanatçı, yaşamın her alanında renkleri yakalar ve onlarla bağ kurar. Renkler ve renklere olan duyarlılığını bu konudaki farkındalığını söylemlerinde, sohbetlerinde yazılarında da dile getirir. Örneğin, Eyüboğlu bu çalışmanın da konusu olan mavi renkle ilgili duygu ve düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

Kütahya çinilerinde sık sık rastlanan maviler, Çerkeş pazarını dokuyan mavi rengin çeşitleri yanında çok fakir kalıyordu. Pazarın mavileri arasında daha dün dikilmiş şalvarın çelik mavisine çalan acılığı, onun yanı başında yıkana yıkana ağarmış bir şalvarın beyazımtırak, nuru aydınlığı. Biraz ötede solmuş bir mavi poturun yarısından çoğu henüz yepyeni mavi bir parça ile yamanmıştı. Daha ötede aynı mavinin yeşile çalanı, moru hatırlatanı var. Ve bütün bunların arkasında gök renginin gökyüzünün kendisi... O da mavi fakat bu şalvar mavilerinin arkasında gökyüzüne mavi demeye insanın dili varmaz, burada artık dil durur. Burada fırça ile palet başlar. Bir tek rengin çeşitlerini saymanın, isimlendirmenin imkânı yoktur. Bu renklere isim verilemez, çünkü onlar kaşla göz arasında muhtelif çeşitlere değiştirirler. Muhtelif kuvvetlere, farklara, nüanslara bürünürler. Onların hususiyetlerini tespit etmekten dil, aciz kalır ve bu işi resme ve ressama havale eder (Eyüboğlu,1995: 42-43).

Eyüboğlu, çevresinde gördüğü mavilerin kimi zaman gökyüzü rengi olan maviyi bile aştığını, zaman zaman söz konusu mavilerin sözle, dille bile ifade edilemediği o durumda da yardımına paletin boyalarının yettiğini net bir biçimde ifade etmektedir. Resimlerindeki mavi dokunuşları, özellikle denizi, gökyüzünü, çeşit çeşit balıkları resmettiği tablolarında şehirlerle ilgili -gökyüzü ve denizin birleştiği balıkların ve bulutların da eşlik ettiği, kimi zaman fabrika bacalarının da bu eserlerinde görünür olduğu- panoramik minyatürvari boyalamalarında görmek mümkündür.



Görsel 1. Bedri R. Eyüboğlu.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, resimlerini boyarken kullandığı mavi ve tonlarını denemelerinde, şiirlerinde betimlemeler yaparken ve imge kurgularken de kullanır. Şiirlerinde özellikle dizelerin içine gizlenmiş mavi renkli göndermeler dikkat çeker. Eyüboğlu, dizelerinde *mavi* sözcüğüyle de yetinmez, pekiştireç ön eki kullanarak *masmavi* sözcüğünü de sıkça

kullandığını görürüz. Şiirlerinde mavi, gök ve deniz olarak zaten hep vardır, ama Eyüboğlu'nda mavi sadece gök ve denizi işaretlemez; kimi zaman masmavi bir erikte, kimi zaman dünyayı temsil eden masmavi bir portakalda, üretkenliği işaretleyen mavi bir tohumda, kem gözlerden koruyan mavi bir boncukta, gökyüzünden oluşmuş masmavi bir kurutma kâğıdında, mavi bir gezide, mavi solucanda, mavi çakıl taşlarında, masmavi bir yaprakta, mavi gözlü çocukta, mavi gözlü ihtiyarda, mavi kuşlarda Eyüboğlu'nun mavilerine, masmavilerine rastlarız. *Allah mavisini, maviye gitmek, maviliğe değince üşümek, maviyi bölüşmek, mavilik içinde bir kayısı dalı, kırmızı ile mavinin halvetinden moru üretmek, mavinin küsmesi* gibi özgün ifadeleri de şairin dizelerinde buluruz (Kayaoğlu, 2009: 54).

Eyüboğlu, boyadığı tablolarında, resim ve mozaiklerinde, baskılarında da görsel bir imge olarak *mavi* rengi kullanır. Eserlerinin çoğuna mavi bir imza atar. Resimlerinde mavi ve mavinin (kobalt mavisini, ultramarin, Prusya mavisini) tonlarını kullandığı görülmektedir. Örneğin; Eyüboğlu 1953 tarihli *Âşık Veysel* tablosunda, adeta *Âşık Veysel* şiirlerinden yansıyan yaşama sevincinin, huzurun ve ölümü bile umutla karşılamının duygu değerini somutlaştırarak ozanın göz çukurlarını maviyle özenle boyamış, hemen yanı başına, kulağının yakınına da adeta onu dinlemekte olan mavi bir kuş çizmiştir (Görsel 2).



Görsel 2. Bedri R. Eyüboğlu, *Âşık Veysel*, 1953.

Sanatçı, Âşık Veysel ile yaptığı bir röportajda ona renkleri hatırlayıp hatırlamadığını sormuştur. Ozan, sadece kırmızı rengi hatırladığını ifade etmiştir. Eyüboğlu, onu çizdiği portrede iki gözünü de kapalı ama mavi çukurlarla betimlemişken, eserin üst sağ köşesine gizlenmiş, kadrāja kırk beş derecelik bir açıyla yerleştirilmiş açık bir göz imgesi, mavi gözbebeğiyle uzaklara bakmaktadır. Eserin en altına yerleştirilmiş doğrudan izleyiciye odaklı -yine açık olarak betimlenmiş- bir diğer gözün ise kendisi de gözbebeği de beyaza yakın bir mavi ile boyanmışken, gözün alt kısmında laciverte yakın koyu mavi dikkat çekmektedir. Gözlerinden uzak, alnına ince bir çizgi gibi yerleştirilmiş kırmızı dokunuşlar ve yanağa konmuş kırmızılar, ozanın hatırladığı kırmızılarının bir işaretlenmesi gibidir. Sanatçı, Veysel'in göz çukurlarına -ve ondan uzaklaşmış göz yetisini ifade edecek şekilde merkezden uzakta adeta eserin sınırlarını aşıp

kaybolacakmış gibi görünen açık göze- yerleştirdiği mavilerle, onu sanki gökyüzü ile sonsuzlukla buluşturmayı istemektedir. Eyüboğlu, Âşık Veysel'in portrelerini sadece çizmek ve boyamakla kalmamış “Yüreği yanmış tutuşmuş/Sivas’tan bir âşık gelir” dizeleriyle başlayan “Yedisinde kaybetmese iki gözü/Ne tadı kalırdı şu beytin ne tuzu/Kuş olsaydın kurtulmazdın elimden/Eğer görse idim göz ile seni..” (Eyüboğlu, 1969: 204-205) dizeleriyle biten biyografik bir şiirini de yazmıştır.

Eyüboğlu’nun boyamalarında olduğu gibi dizelerinde de doğanın tüm renklerini görürüz, ancak mavi ile ilişkilendirilen sözcükler tıpkı resimlerinde olduğu gibi daha çok dikkat çeker. *Bahçeler dolusu* (Eyüboğlu, 1969: 39) adlı şiirindeki “Bir mavi solucan taşın altında/Bir serin dumandır tüter üstünde” dizlerinde solucanın mavi renkle aktarılması ve üstünde serin bir dumanın tütmesi, mavinin soğuk bir renk olarak ifade edilmesiyle ve solucanın nemli ve soğuk oluşuyla ilişkilendirilebilir. *Tütmek* ifadesi daha çok sıcaklık ve ateşle ilgili bir kelimeyken burada soğukla ilişkili sözcüklerle birlikte kullanılarak dikkat çeken bir karşıtlık oluşturulmuştur. Aynı şiirin “Gökyüzünde bir yerde saklı çocukluğumuz” dizesiyle yine dolaylı yoldan gökyüzü kelimesine bağlı olarak mavi işaret edilmiştir. Gökyüzünde saklı çocukluk ile mavi solucan sözcükleri, çocuk çağının masumiyetine duyulan özlemin ifadesidir. Aynı şiirin “Üşümek üşümek maviliğe değince/Uzakta uzakta gökler bitince/Hüzün hüzün bahçeler dolusu” dizeleri yine mavinin serinliğini, huzurunu, sonsuzluğunu, uzaklaşan çocukluğun getirdiği hüznle birleştirmektedir.

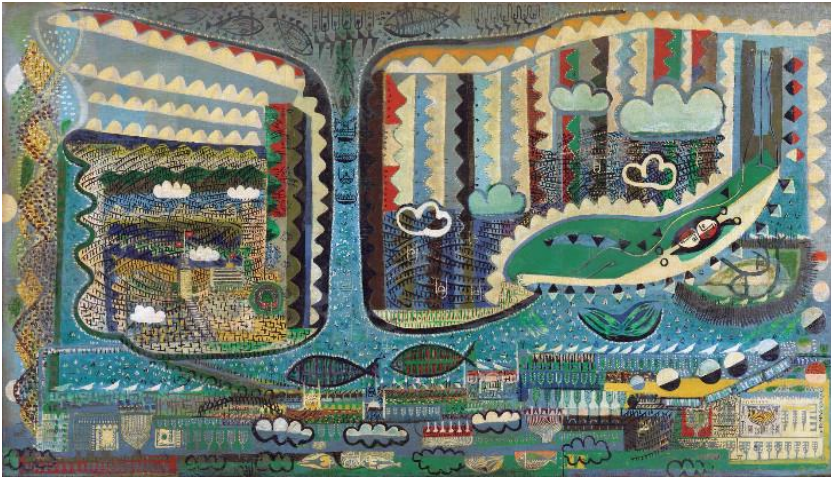
Sanatçının *Uyumak* (Eyüboğlu, 1969: 42) şiirinde mavi, biraz da gerçek dünyadan uzaklaşmayı, kaçışı, huzura, sessizliğe duyulan özlemi ifade etmektedir. ‘Ayaklarını mavi çakıl taşlarıyla dolu berrak bir uykuya uzatarak uyumak’ hayaliyle huzura ulaşmak isteği; “Başımı bir yaz öğlesinin dizlerinde unutup/Ayaklarımı mavi çakıl taşları dolu berrak/Bir uykuya uzatarak: Uyumak!” dizeleriyle betimlenir. “Sarı gül kokan göklerin ortasına boylu boyunca uzanıp/Göz kapaklarımın arasında kalan masmavi bir gök parçasını/Başımın içindeki karanlığa damlatarak /Uyumak!” dizelerinde ise göz kapaklarının arasında kalan masmavi bir gök parçasının, başının içindeki karanlığa damlatma isteği ile ayaklarını mavi çakıl taşlarıyla dolu berrak bir suya uzatmak, yine huzuru ve gündelik koşuşturmadan uzaklaşmayı temsil eden bir işaretlemidir.

Kiraz Ayı Geliyor (Eyüboğlu, 1969: 47-48) şiirinde ise gök, masmavi bir yaprakla işaretleniyor: “Gök başımızın üstünde masmavi bir yaprak/Dağlar kütürdeyerek yarılan karpuz/Arzu sağımız arzu solumuz/Sarı gül kokan yollarda yalınayak koşuyoruz /Gökler sendelenip dağlar devriliyor.” Bu dizelerde, canlı ve neşeli bir üslupla baharın coşkusu ve arzuların canlanması aktarılmakta, göğün masmavi bir yaprak olarak betimlenmesi ise yaprağın canlılığı, gölgesiyle oluşturduğu koruyuculuğunu hatırlatıyor. Aynı coşkuya ve enerjiye Çakıl şiirindeki sevgilinin göğüs uçlarını örtük bir biçimde işaretleyen *masmavi bir erik* imgesinde de rastlarız

*“Seni düşünürken
Bir erik ağacı tepeden tırnağa donanır
Deliler gibi dönmeye başlar
Döndükçe yumak yumak çözülür
Çözüldükçe ufalır küçülür
Çekirdeği henüz süt bağlamış
Masmavi bir erik kesilir ağzımda
Dokundukça yanar dudaklarım”.*

Mavi Tohum (Eyüboğlu, 1969: 221) şiirinde ise doğanın uyanışına, aşkına, üretkenliğine, üreme coşkusuna tanıklık ederiz. “Bu gelene bahar derler/Bu gülene yeşil/Bu uçana mavi derler/Mavi mavi tohum/Uyyy üreme sevincine/Uyyy betine bereketine kurban olduğum” dizeleriyle başlayan şiir “Bu gelene bahar derler/Bu gülene yeşil/Bu uçana mavi derler/Allah mavisi/Düşünmeden sevmek en iyisi” dizeleriyle devam eder. Şiirin dizelerinde *Allah mavisi* ifadesi ile karşılaşırız ki bir yandan *göktanrı* kavramını da çağrıştırır. “Bu gelene bahar derler açın! /Açın kapıları mavi kuşlara/Uzatın ellerinizi yüreklerinizi/Uzatın yüzünüzü gözünüzü/Uzatın horoz şekerler gibi/Uzatın canlarınızı uzatın/Bırakın bırakın kuşlar konsun” dizeleriyle devam eden şiirde baştan sona bir bahar coşkusu hissedilir. Bu coşkuyu sağlayan da uçan mavi tohumlar ve ellere, yüreklere, canlara konacak mavi kuşlardır sanki. Bir doğa güzellemesi olan şiir “Tepeden tırnağa cıvıltı/Tepeden tırnağa tomurcuk/Tepeden tırnağa tohum/Uyyy üreme sevincine kurban olduğum.” dizeleriyle sonlanır. *Çil Çil* (Eyüboğlu, 1969:116) şiirinde “Bir kayısı dalı mavilik içinde/Çilli yaprakları ılık içinde/Pembe damarları çırılçıplak/Hepsi de üç türlü yeşil içinde” dizelerinde kayısı dalını gökyüzünün bir parçası olarak resmeder.

İstanbul, tüm özellikleriyle -ortada olan- medyatik bir şehirdir; sanattan, mimariye, ticaretten stratejik coğrafi konumuna, tarihi geçmişine vb. birçok şeye bağlı olarak dünyanın dikkatini üzerine çekmiştir. Bu şehrin en önemli özelliklerinden biri de denizle ilişkisidir, İstanbul denince akla en başta Marmara Denizi gelir. Deniz ve gökyüzü maviliği İstanbul ile ilgili tüm görsellerde ve anlatılarda, şiirlerde ilk işaretlenen ve betimlenen unsurlardır. Eyüboğlu'nun da *İstanbul* (1955) adlı resmindeki mavi kullanımı, gök ve denizin ilişkisinin kentin üzerindeki etkisini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Maviye yakın yeşil gibi diğer soğuk renklerle birlikte üç ton mavinin kullanıldığı resimdeki ayrıntılar, resmin minyatürle benzerliğini düşündürmektedir. Bu eserinde balıklar İstanbul'un denizini, bulutlar ise gökyüzünü işaretlemektedir. Gökyüzü ve deniz bir nevi minyatür tekniğiyle bütüne montajlanmıştır. Dolayısıyla denizin ve gökyüzünün bu işaretlemelerle ve üç farklı mavi tonunun kullanımıyla mavi bir şehir olarak betimlendiği görülmektedir. Hem denizin altı hem denizin üstü, hem de gökyüzünden kuşbakışı açılar veren perspektifsiz bir boyama ile resmedilen İstanbul'un üzerinde uçan bulutlar, İstanbul'un tüm olumsuzluklarını (fabrika dumanları vs.) maviyle birlikte adeta örtmüştür. Mavi bir imge olarak yine deniz ve gökyüzünü işaretlemesi sebebiyle çağrışımsal olarak sonsuzluğu ve kalıcılığı, suyun ve havanın varlığının işaretlenmesiyle yaşamı, canlılığı simgelediği de söylenebilir.



Görsel 3. Bedri R. Eyüboğlu, *İstanbul*, 1955.

Eyüboğlu, resimlerinde yansıttığı mavi İstanbul'u şiiriyle de anlatır. *İstanbul Destanı* adlı uzun şiirinin bir bölümünde, Orhan Veli'nin şiirlerine ve öykülerinde İstanbul'u anlatan Sait Faik'e göndermeler yaparak onları İstanbul'la özdeşleştirir: "Deli eder insanı bu şehir deli/Kadehlerin çınlasın Orhan Veli//İstanbul deyince aklıma/Sait Faik gelir/Burgaz adasında kıyıda/Bir çakıltaşı seslenir/Mavi gözlü bir çocuk büyük döne döne/Mavi gözlü ihtiyar balıkçı gencelir küçülür/İkisi bir boya geldi mi Sait kesilirler" (Eyüboğlu, 1995: 239-252). Şiirdeki mavi vurgusu Sait Faik gözlerinin maviliği ile İstanbul'un maviliğinin örtüşmesini işaretler. Şiirde, mavi gözlü olarak betimlenen Sait Faik'in, çocukluğundan yaşlılığına, hikâyelerine, hikâyelerinde geçen İstanbul ile ilgili deniz, balık, insan üzerinden oluşturduğu imgelerine anlatmalarına göndermeler içerir.

Bedri R. Eyüboğlu, insan figürlerinin yer aldığı eserlerinde de mavi dokunuşlar yapmadan geçmez. Örneğin; Bedri R. Eyüboğlu'nun *Anne ve Çocuk* (1951) eserinde mavinin bir kapı, bir dayanak olarak boyandığı görülmektedir. Çocuk figürünün başı maviye doğru yönelmişken, annenin başı tam ters istikamette maviden uzaklaşmış ve öne doğru eğik olarak çizilmiştir. Mavinin kahverengi, beyaz ve yeşil rengin yanında daha baskın tonla boyanmış olması dikkat çekmektedir.



Görsel 4. Bedri R. Eyüboğlu, *Anne ve Çocuk*, 1951.

Ayrıca arka planda kullanılan toprak tonlarındaki turuncu, kontrast renk olarak mavi rengin ön plana çıkmasına yardımcı olmuştur. Bu eserdeki mavi dayanak ile başı ve yüzü maviye dönük geleceği simgeleyen çocuk, tıpkı Âşık Veysel’in göz oyuklarındaki mavilik ve ozanı dinleyen mavi kuş gibi bu rengin gelecek ve umut simgesi olarak eserde kullanıldığını göstermektedir.

Dikine perdah şiirinde de sanatçı, “Yeşil mi? Tabiat ana çekmiş ağaca/Mavi mi? Denize/Bozbulanak mı? Taşa toprağa/Pembe mi? Güle” dizeleriyle tabiat ananın doğayı renklendirişini hikâye ederken, maviyi denizle buluşturur (Eyüboğlu,1995: 315). Denizin mavi ile buluştuğu bir başka eseri de *Kemençecidir* (1952). Sandalların, balıkların, horon tepenlerin ve kemençe çalan bir insan figürün yer aldığı bu eserde, mavi

tonlarının hâkimiyeti ile adeta Karadeniz'in koyu ve hırçın doğası bu renklerle yansıtılmıştır. Gökle denizin birleştiği bu kompozisyonda figürler ve desenler bu birlikteliğin üzerine kondurulmuş gibidir. Sanatçının diğer pek çok eserinde görüldüğü gibi perspektifin gözetilmediği bu resimde de çizgiler ve figürlerin konumları Türk resim sanatının atası sayılan minyatüre yaklaşmıştır. Gözü yukarıya, adeta gökyüzüne bakan dev bir balık, kompozisyonun tam ortasında yer almaktadır. Balığın başının etrafında gökyüzünde mavi zemin üzerinde beyaz bulutlar resmedilmiştir. Balığın çepeçevre etrafında balıkçı tekneleri, yelkenliler beyaz lekeler halinde seyirdedirler. Geçmiş zaman gemilerini hatırlatan büyük deniz araçları küçük balıkçı tekneleri arasında yerlerini alırken, horon tepen figürler büyük dev balığı hem aşağıdan hem sol yandan destekler olarak kompozisyonda konumlanmışlardır. Balığın karnındaki büyük kemeñeci figürü Karadeniz insanını işaretlerken, adeta kompozisyondaki bütün düzeni kemeñeciyle bir orkestra şefi gibi yönetmekte gibidir.



Görsel 5. Bedri R. Eyüboğlu, “Kemeñeci”, 1952.

Eyüboğlu'nun geçmişi andığı, çocuk gözleriyle dünü anımsadığı *Trabzon Deyince* adlı şiirindeki “Trabzon deyince aklıma Faroz gelir/Kara kara kazanlar hatırlarım dizi dizi/ Kurşun gibi ağır bir balık yağı kokusu/Kırar kolunuzu kanadınızı/ Hantal bir bulut güç bela havalanır/ Bulutun içinde yüzlerce yunus ağır ağır/ Yarım kalmış bir deniz türküsünü/Deniz dibi yeşilini katran morunu/Gökmavisine katmaktadır/Sonra ağır başlı zinosların bembeyaz uğultusu/Dünyanın bütün denizleri de yetim yapayalnız/Dünyanın her yerinde beyaz, sessiz ve sevimli/Martıya zinos derdik değil mi? (Eyüboğlu,1995: 319- 321)” dizelerinin yer aldığı şiir sanki bu tablo için yazılmış ya da bu tablo şiiri yansıtmak için resmedilmiştir. Söz konusu eserde de siyah çizgiler ve mavi zemin dikkat çekmektedir. Ayrıca büyük gemiler sanayileşmeyi, işlenmiş metayı, taşımacılığı ve bu unsurların denizlerdeki varlığına dikkat çekmektedir. Bu büyük gemiler karşısında adeta küçük tekneler yok olmaya silikleşmeye başlamıştır. Dolayısıyla da denizler kirlenmiş katranın moru, gemilerin dumanı, sanayide işlenen malzemelerin atıkları denizleri kirlletmeye başlamıştır. Ama şairin şiirlerinde de görsellerinde de mavinin hep umudu işaretlediği görülmektedir. Bu dizelerde de kara kara kazanların vurgulanmasına ve balıkyağının ağır kokusuna rağmen denizi karartan katran morunu deniz dibi yeşilini, gök mavisıyla buluşturup adeta temizleyen yüzlerce yunusun, denizin yarım kalmış türküsünü tamamlama gayretleri vurgulanmaktadır.

Sonuç

Bedri Rahmi Eyüboğlu, doğa aşığı çok yönlü bir sanatçıdır. Doğanın en çok yer kaplayan renklerinden biri olan maviye öykünmüştür, bunu eserlerinde; şiirlerinde ve boyamalarında çağrışımsal anlamları ve derinlikleriyle maviyi kullanımında açıkça görmek mümkündür. Tıpkı doğadaki gibi mavinin çok farklı tonlarını boyamalarında kullanmış şiirlerinde de eğretilmeler ve imgeler oluşturmuştur.

Medyalararasılık yöntemiyle bakıldığında mavi kullanımı bir araç- imgedir. Sanatçı, doğadan ve kollektif bilinçteki etkilerinden, izlerinden ödünç aldığı maviyi -yukarıda verilen örneklemelerde görüldüğü üzere; öykünme, işaretleme, betimleme, montaj teknikleri açısından- hem resimlerinde hem de şiirlerinde ustalıkla kullanmıştır. Hem şair hem ressam olması sebebiyle *mavi* işaretlemesi üzerinden her iki disiplindeki

çalışmalarında ortak bir dil oluşturmuştur. Mavi, şair/ressam için çok şeydir; gelecektir, umuttur, sonsuzluktur, huzurdur, dayanaktır, yaşamdır, aşktır ve biraz da İstanbul'dur.

Resimlerinde ve şiirlerinde; *mavi kuşlar, mavi kapı, mavi göz, mavi tohum, masmavi portakal, mavi erik, mavi yaprak, mavi çakıl taşları, mavi solucan, masmavi kurutma kâğıdı, mavi boncuk, mavi gezi, mavi pullu balıklar, mavi gökyüzü, mavi deniz, mavi göz oyukları, mavi kapı* vs. gibi pek çok işaretleme yapar. *Mavinin küsmesi, Allah mavisini* gibi alışılmamış bağdaştırmalarla imgeler oluşturduğu da görülmektedir. Resimlerinde de genellikle deniz ve gökyüzü ile ilgili imgeleri mavinin çeşitli tonlarıyla boyar. Pek çok eserinde mavi ve yeşilin tonlarıyla boyadığı balık resimleri dikkat çeker. Eserlerinde kompozisyonlarının zeminlerini de mavi ile boyadığı görülmektedir. Resimlerinde en çok kullandığı maviler; kobalt mavisini, ultramarin, Prusya mavisini gibi mavinin farklı tonlarıdır.

Kaynakça

- Aktulum, Kubilay (2021). *İmgelem Çözümlemesine Giriş*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Arslan, F. (2016). “Metinsel Melezleşmeye Doğru Medya / Medyalararasılık Ve Öte Türler”. *The Journal of Academic Social Science Studies*. 11(Number: 52), 49–49. <https://doi.org/10.9761/JASSS3685>
- Çelik, Abdullah (1996). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Günay, D.V. (2012). “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Adlandırılması”, *Görsel Göstergebilim-İmgenin Adlandırılması*-. Ed: V. Doğan Günay, Alev F. Parsa, İstanbul: Es Yay. 11-54.
- Eyüboğlu, B. R. (1969). *Karadut* 69. Ankara: Bilgi Yay.
- Eyüboğlu, B. R. (1995). *Resim Yaparken*. Ankara: Bilgi Yay.
- Eyüboğlu, B. R. (2009). *Mavi Yolculuk Defterleri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Kayaoğlu, Ersel (2009): *Medyalararasılık: Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım*. Selenge Yay., İstanbul.
- Ulağı, Serhat (2006). *İmgebilim “Öteki”nin Bilimine Giriş*. Ankara: Sinemis Yay.
- Yücel, Halime (2021). *İmgeden Yoruma*. Ankara: Nobel Akademik Yay.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Bedri Rahmi Eyüboğlu. <https://www.xn--kltrsantv-thbc.com/bedri-rahmi-eyuboglunun-iki-eserinde-bulunan-turk-kulturu-imgeleri/> (e.t. 07.09.2022).

Görsel 2: Eyüboğlu, B. R. (1953). Âşık Veysel, [Resim]. <http://www.leblebitozu.com/bedri-rahmi-eyuboglunun-resimleri-siirleri-ve-hayati/> (e.t. 07.09.2022).

Görsel 3: Eyüboğlu, B. R. (1955). İstanbul, [Resim]. <http://www.leblebitozu.com/bedri-rahmi-eyuboglunun-resimleri-siirleri-ve-hayati/> (e.t. 07.09.2022).

Görsel 4: Eyüboğlu, B. R. (1951). Anne ve Çocuk, [Resim]. <http://www.leblebitozu.com/bedri-rahmi-eyuboglunun-resimleri-siirleri-ve-hayati/> (e.t.07.09.2022).

Görsel 5: Eyüboğlu, B. R. (1952). “Kemençeci”, [Resim]. https://admin.biyografya.com/docs/bio_work/6af5a695b714b20f0635444d8f5b95be.jpg/ (e.t. 07.09.2022).

***Fotoğraf Hikâyeleri* odağında Ahmet Karcılılar romanlarında ekfrasis**

Nazmi Ağıl *

Giriş: Ekfrasis, Tanımı, Tarihi, Batı ve Türk Edebiyatında Örnekleri

Ekfrasis, Eski Yunancada bir nesneyi “ayrıntılı olarak anlatmak, açık seçik tasvir etmek” anlamına gelir (Heffernan, 1993: 6). Sözcük, zamanla anlam daralmasına uğramış, görsel sanat yapıtlarının sözlü/yazılı tasviri anlamında kullanılır olmuştur. Söz konusu yapıtın ille de vücut bulmuş olması gerekmez. John Hollander (1995: 7), var olan bir sanat yapıtını anlatan metinlere *gerçek ekfrasis*; hayali bir yapıta dair olanlara ise *kavramsal ekfrasis* adını verir. Romalı şair Horatius’un *Ut pictura poesis*, “Resim nasılsa şiir öyledir” (Horatius, 2012: 36) deyişini izleyen uzun yıllar boyunca bu iki sanat, “kız kardeş” ilan edilmişti. Rönesans döneminde Leonardo da Vinci, *Paragone* adlı metninde iki kardeş arasına fesat sokarak gözün (resmin) kulaktan (şiirden) daha etkili olduğunu iddia etti (da Vinci, 2007: 47). 18’inci yüzyıla geldiğimizde, resme karşı şiiri savunan Gotthold E. Lessing, aslında böyle bir karşılaştırmayı doğru bulmadığını belirtti, çünkü bu ikili benzer değildiler ve birincisi mekânda var olurken; ikincisi zamanda varlık buluyordu (Lessing, 1967: 55). 20’nci yüzyılda W.J.T Mitchell (2005: 195-196), bu tartışmayı resim ve sözün aslında rakip oldukları, birbirlerine hükmetmek için kıyasıya mücadele ettikleri noktasına kadar vardırdı. Fakat kuramcılar arasında son eğilim, sanatlar arasında yeniden bir uyum görme, iki sanatın birbirini tamamlayan mecralar olduğunu düşünme yönündedir. Yani kardeşler şimdilik barışmış görünüyor.

* Doç. Dr., Koç Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, nazmiagil@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-7014-2504

Yazarları iki sanat türünü bir araya getirmeye yönelten motivasyon model aldıkları görsel yapıtlara duydukları hayranlık ve onları taklit yoluyla yüceltme arzusu olabileceği gibi, bu yapıtların ustalarıyla giriştikleri rekabet, onların yaptıklarını kelimelerle yapma iddiası da olabilir. Bu tür pasajlara yüklenen işlevler çeşitlidir. Bir metinde yer alan görsel yapıtlar sonraki bölümlerde olacakların haberini verebilir ya da tam tersine, okuru sonradan şaşırtmak amacıyla metnin içine yerleştirilmiş de olabilirler. Resim olayları, nesneleri, figürleri sonsuz bir şimdinin içinde dondururken, söz orada tasvir edilen sahneyi öyküleştiren şimdini geçmişe ve geleceğe bağlayarak zamanın yeniden akmasını sağlar. Yani bir bakıma resimde saklı öyküyü özgür kılar. Yazar resimdeki konuşamayan varlıklara dil armağan etmek, onların kendilerini ifade etmelerini sağlamak amacı da güdebilir. Hangi nedenle olursa olsun, ekfrasisin altında yatan dürtü yazarların başka bir sanat dalının imkânlarını merak etmeleri, dilin çemberinin dışına uzanarak öteki olanı keşfetme çabalarıdır. Bazı ekfrastik pasajları okurken sözcüklerin neredeyse elle tutulacak denli somutlaştığı hissine kapılırız. Dilin bu şekilde imgenin somutluğuna özenmesinden hareketle, Murray Krieger (1967: 107) romanlarda ekfrastik bölümlerin olay akışını yavaşlatma işlevi olduğunu öne sürer. Ancak böyle bir yorum söz konusu bölümlerin anlatının ana unsuru değil, sadece bir yan anlatı olduğu yorumuna yol açar ki bu yanıltıcıdır. Çünkü bu makalede inceleyeceğimiz romanlarda olduğu gibi bazen anlatının omurgasını görsel yapıt tasvirleri oluşturur.

Ekfrasisin geçmişi çok eskilere, eldeki kaynaklara göre, Homeros'a kadar uzanır. *İlyada*'da Akhilleus'un kalkanı üzerindeki süslemeler ayrıntılı olarak tasvir edilir. Romalı ozan Virgil aynı şeyi bu defa Aeneas'ın kalkanı için yapar. Ortaçağ'da Dante *İlahi Komedya*'nın "Araf" bölümünde bir duvarda gördüğü resimleri anlatır. Rönesans döneminde Shakespeare *Lucrece'i İğfal* (The Rape of Lucrece) adlı yapıtında ekfrasisi geniş yer ayırır. Özellikle 19'uncu yüzyılda Romantik şairler türe büyük ilgi gösterirler. Wordsworth'un "Sir George Beaumont'un Yaptığı Fırtınada Peel Kalesi Resminin İlhamıyla, Ağıtlar" (Elegiac Stanzas, Suggested by A Picture of Peele Castle, in Storm, Painted by Sir George Beaumont) ve John Keats'in "Yunan Vazosuna Türkü" (Ode on a Grecian Urn) adlı şiirleri bu dönemde öne çıkan örneklerdir.

20'nci yüzyılda ise W.H Auden “Güzel Sanatlar Müzesi” (Musée des Beaux Arts) adlı şiirinde Bruegel’in İkarus’un düşüşünü anlatan tablosuna bakarak, insanların bir başkasının trajedisine ilgisiz kalışından yakını. Günümüze daha yakın örnekler arasında en önemlisi John Ashbery’nin “Dışbükey Bir Aynada Otoportre” (Self-Portrait in a Convex Mirror) adlı 15'inci yüzyıl ressamı Parmigianino’nun otoportresi hakkında yazdığı şiiridir. Şair bu resim vesilesiyle şiir sanatını ve hatta bizzat yazmakta olduğu söz konusu şiiri tartışır. Elbet roman türünde örnekler de çoktur. Mesela, Oscar Wilde *Dorian Gray’in Portresi*’nde modeli genç adam yerine kendisi yaşlanan bir portreyi konu edinir; Tracy Chavelier *İnci Kúpeli Kız*’da Johanness Vermeer’e ait aynı adlı portrenin yapılış hikâyesine odaklanır, Julian Barnes ise *Flaubert’in Papağanı* adlı romanında bir edebiyat uzmanının ünlü yazarın dondurulmuş papağanına bakarken yaşam üzerine derin düşüncelere dalar.

Batı dünyasında örnekleri çok eskilere dayansa da edebiyatımıza ekfrasis esasen Tanzimat Dönemi’nde Batılı kaynaklara öykünme şeklinde girmiştir. Bu gecikmenin nedeni İslam dininin resim, heykel gibi sanatlara soğuk bakmasının yanında, yazarlarımızın resim okumayı bilmemeleri olabilir. Bizde bu türde eserler vermiş şairler arasında Tevfik Fikret, Nazım Hikmet, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oktay Rifat, İlhan Berk ve Enis Batur’u sayabiliriz. Daha önceki romancılarımız da görsel yapıtlardan uzun uzun bahsetmişlerdir fakat bir tabloyu merkez alması açısından Sabahattin Ali’nin *Kürk Mantolu Madonna*’sı bir ilk olmalı. 1980 sonrası görsel sanatları anlatmaya ilginin yoğunlaştığını görürüz. Özellikle Orhan Pamuk’un, Doğu ve Batı resim anlayışlarının çarpışmasını bir minyatür kitabı üzerinden anlattığı *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı bu konuda özendirici olmuştur. Nitekim izleyen yıllarda Nedim Gürsel, *Resimli Dünya Tarihi* ve Murat Gülsoy *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası*’nda resim sanatını ele almışlar, Kıbrıs’lı yazar Mehmet Yaşın ise *Sarı Kehribar*’da adanın yakın tarihine kendi ailesinin fotoğrafları içinden bakmıştır.

Edebiyatın görsel sanatlara ilgisi halen artarak sürmekte, öykücülerimiz, romancılarımız, şairlerimiz imge ve sözün birlikteliğinden büyük haz alarak üretmeye devam etmektedirler. Fakat günümüz yazarları arasında ekfrasis türüne belki en meraklı olan, hemen bütün kitaplarında birçok görsel yapıta değinmesi, dahası bunlardan bir veya birkaçına başrol

verip anlatısının eksenine yerleştirmesi nedeniyle en dikkat çeken isim Ahmet Karcılılar'dır. Yazarın bütün romanları bu açıdan ayrıntılı olarak incelenmeyi hak eder. Ancak bu makale kapsamında birkaç eserindeki ekfrastik bölümlere kısaca değinecek, ardından onun *Fotoğraf Hikâyeleri* adlı romanındaki imge ve söz ilişkisini mercek altına alacağız.

Karcılılar Romanlarında Ekfrasis

Anonim Kitap bir erkek yazarın yaşamına son vermek için bulduğu ilginç yöntem üzerinedir. Romanın kahramanı, anonim kitaplardan oluşan bir yayın dizisinin varlığından haberdar olur ve yayınevi için bir kitap hazırlama teklifinde bulunur. Bu projede her ne kadar yazar kimliklerinin gizli kalması amaçlansa da, deneyimli bir edebiyat okuru olarak, o güne dek çıkan dört kitabın yazarını yaşamlarından, üsluplarından, seçtikleri konulardan hareketle tahmin edebilmektedir. Dört yazar da ölmüş/öldürülmüştür. Cinayetlerin sorumlusunun yazarların er ya da geç egolarına yenik düşüp kendilerini ifşa edeceklerinden, dolayısıyla kitapların anonim kalamayacağından korkan editör olduğu kanısındadır ve tahmini doğruysa, muhtemelen sıra kendisine de gelecektir. Kitabı teslim etmeye söz verdiği günde, gecenin geç vakti yazarın kapısı çalınır. Yağmurdan sırlıklam halde gelen kişi serinin editörüdür. Kadın hemen kitabı alıp gitmek ister fakat hava muhalefeti nedeniyle yazarın davetini kabul ederek sabahı beklemeye karar verir.

Kısa zamanda bu ikili arasında fiziksel bir yakınlaşma doğar; gece boyu sevişir, yazma eylemi, yazarlık, kitaplar ve sanat yapıtları üzerine tartışır. Gecenin sonunda yazarın beklediği gerçekleşir ve editör adamı öldürür ama kendisi de yanmakta olan evden çıkmayı başaramaz. Yazarın söz verdiği kitap da böylece tamamlanmış olur, çünkü yazar önceden odaya bir kayıt sistemi kurmuş, gece boyu aralarında geçen tüm konuşmalar ve aynı zamanda hareketlerin otomatik olarak yazıya dökölüp buluta yüklenmesini sağlamıştır. Bu bir anlamda gerçek anonim kitaptır, Roland Barthes'ın *yazarın ölümü* tespitinin vücut bulmuş halidir. Çünkü bir üst bakışa sahip olmayan, kontrolü tamamen elinde tutan bir yazarı yoktur ve ikili arasında doğal olarak gelişen diyaloglardan doğmuştur.

Roman bilgisayar masası önüne oturmuş bir adam ve bu adamın içinde bulunduğu odanın ayrıntılı fotoğrafik tasviriyle başlar. Adamla birlikte okur "önce masanın üstündeki halojen lambaya, kum saatine, tıka

basa kalemlerle dolu ahşap kalemlige ve gelişigüzel üst üste konulmuş küçüklü büyüklü not kağıtlarına, sonra masanın dayandığı yan duvarı boydan boya kaplayan kitaplığa, yerdeki kilim desenli halıya, arkası karşı duvara dönük, üzerinde kiremit rengi kaba minderler bulunan çivit mavisi geniş kanepeye” (Karcılılar, 2004a: 7-8) bakar. Fakat bu sözcüklerle çekilen bir fotoğraf, sözcüklerin yarattığı görsel bir tablodur, az sonra göreceği ise fırça ve boyanın ortak çalışmasının bir ürünü, gerçek bir tablonun tasviri olacak ve okur “uzun kenarları kanepa büyüklüğündeki çerçevesiz tuval”e (Karcılılar, 2004a: 8) bakacaktır.

Yazarın okuru doğrudan söz konusu tabloyla karşılaştırmak yerine, bu şekilde, sözel bir sahne üzerinden tabloya taşınması sözcükler, resim ve yaşam arasındaki geçişkenliğe işaret eder. Tuvalin resmedilen sahneyi kendi içine hapsedip sınırlayacak bir çerçeveden yoksun oluşu bu açıdan önemlidir. Ayrıca bu tabloda “çıplak bir erkeğin üzerine uzanmış çıplak bir kadın” (Karcılılar, 2004a: 8) vardır. Sanki bir resimden değil de gerçek bir sahneden söz etmektedir yazar, çünkü normal olarak, bir yağlıboya tabloda erkek ve kadın değil, ancak onları temsil eden figürler bulunabilir. Kadın bir eliyle erkeği saçlarından tutmuş, onu öpmek ister gibi kendine çekmekte fakat erkeğin göremediği öbür elinde bir kılıç tutmaktadır (Karcılılar, 2004a: 8). Tablo doğrudan Judith’in Holophernos’u öldürüşünü anlatan sahneyi anımsatır.

Romanda da açıklandığı üzere, denir ki Asur ordusunun komutanı Holophernos eski Filistin’de yer alan Bethulia kentini yerle bir etmek üzere hazırlık yapmaktadır. Güzel bir dul olan Yahudi Judith, çekiciliğini kullanarak onun çadırına girmeyi başarır. Gece içkiyle sarhoş olup sızan generalin kestiği başını bir torbaya koyup kentine götürür (Karcılılar, 2004a: 72). Başta Gentileschi ve Caravaggio olmak üzere birçok sanatçı tarafından resmedilen bu sahneyi çağrıştıran tablonun ressamı belirtilmez. Bu kitabın adıyla uyumludur ve kitapta müzik ya da Shakespeare’in yaratım süreci bağlamında sıkça tartışılan, sanat ürünlerinin isteyen herkes tarafından alınıp dilediğince değiştirilmesi konusunu gündeme getirir. Ayrıca, Shakespeare’in bir tiyatro eseri olarak yazdığı *Romeo ve Juliet*’in operaya, yani bir başka sanat dalına dönüştürülmesi örneğinde olduğu gibi, resmin yazıya ya da yazının resme dönüştürülmesini de kabul edilir kılar.

Yağmur Hüznü genç hayat kadınlarını hedef seçen bir seri katilin hikâyesini anlatır. Bütün kurbanlar sol memelerinin altından bıçaklanmış olarak bulunur. Hepsisi de ellerini göğüslerinde kavuşturmuş, sırt üstü dümdüz uzanır durumdadırlar. Tıpkı bir azize gibi (Karcılılar, 2004b: 103). Erkek katil küçük bir çocukken bir yangında anne babasını kaybetmiş, akrabası bir kadının yanına verilmiştir. Kadının kendisinden yaşça büyük kızı çocuğu taciz eder. Bu tecrübe onda kızın içinde hapsolma korkusu uyandırır. Bu duygu daha sonra, durağan zamanın içinde hapis kalma korkusuna dönüşecek, her yağmur yağdığı anda kahramanın üstüne çöken bir bunaltı halini alacaktır. Kitabın adı buradan gelir. Ayrıca, oğlan kızı bir melek, bir azize gibi kutsal görmektedir çünkü cinselliğe henüz hazır değildir ve daha çok bir anne arayışındadır. Dolayısıyla taciz, kafasındaki yüce kadın imajına hasar verir. Kendisini çok sevdiğini söyleyen kızın daha sonra, üstelik annesini de öldürüp bir adamla kaçması çocukta derin bir travma yaratır. Yetişkin bir erkek olduğunda, daha fazla günaha girmelerini önlemek amacıyla bu kıza benzettiği kadınları öldürmeye başlar. Kurbanlarına azize görüntüsü vermesi onları hayalindeki saflığa geri döndürmek istemesinden kaynaklanmaktadır.

Roman katilin ruhsal durumuna ışık tutan, hatta davranışlarına yön veren birçok ekfrastik pasaj içerir. İlk olarak, katilin kafasındaki azize imgesi – kendisi bizzat bir azize görmüş olamayacağına göre – muhtemelen kitaplardaki, kilise duvarlarındaki resimlerden doğmuştur. Kaldığı odadaki bir duvar halısı resmi çocuğun kadınlara atfettiği kutsallığı yitirliğini anlatmaya aracı olur. Resimde “İbrahim bir dizini yere koymuş, elleri ve gözleri bağlanarak başı taşın üstüne yatırılmış olan İsmail’e doğru eğilmişti[r]. Yüzü geriye, meleğe dönüktü[r]. Melek ak kanatlı, giysisi ak tülден, ayakları çıplak bir kızdı[r]” (Karcılılar, 2004b: 49). Bu satırlarda bahsi geçen melek çocuğun imgeleminde söz konusu kızla özdeşleşir. Fakat kızın ilk tacizinden sonra çocuğun bir kabustan bağırarak uyanması üzerine kız ve anne odaya geldiklerinde bu imaj değişecektir: “Kadın beni kucağında tutarak kerevete oturdu, kız elinde lambayla ayakta duruyordu, gölgesi duvardaki halıya vurmuştu. İbrahim elinde bıçakla İsmail’in başındaydı, melek gölgede kalmıştı, görünmüyordu” (Karcılılar, 2004b: 60). Kızın karanlık gölgesinin resimdeki meleğin üzerine düşüp onu görünmez kılması, açık biçimde, kızın çocuğun aklındaki o masum portresinin kayboluşunu anlatır.

Bir diğer duvar halısı resmi ise katilin her yağmur yağdığında hissettiği bunalıntıyı yansıtır:

“Ağaçların arasında üç geyik, biri ırmaktan su içiyor, biri otluyor; en yakındaki – yan dönmüş olan – başını bana çevirmiş, nerede dursam durayım gözlerimin içine bakıyor, sanki birdenbire hareket etsem diğerlerine haber verecekmiş ve hepsi birden kaçacakmış gibi” (Karcılılar, 2004b: 84).

Hayvanların bir resmin içinde sıkışıp kalmalarından rahatsız olan kahraman, onların çıkışsızlığını kendi durumuna benzetir. Geyikler oradan kaçıp halıyı boş bir yüzey olarak bıraksalar sevinecek, böylelikle belki kendisi için de hapsoldüğü sonsuzluktan bir kurtuluş umudu yeşerecektir. Birden kollarını kaldırıp bağırarak ayağa kalkar, fakat geyiklerin kımıldamadığını görünce hayal kırıklığına uğrar (Karcılılar, 2004b: 85). Aşağıdaki satırlar bu duygunun kadın imgesiyle birleşmesinin bir ifadesidir: “Rüyayı hatırladım. Kız orasını öpmemi istiyordu, öperken kafamı bastırıp beni içeri soktu. Tüm bedenimle girdim içeriye. Yol boyunca emekleyip bir odaya yerleştim. ‘Çıkmak istiyorum buradan’ diye bağırdım. Odada ölümler var, birbiri üstüne yığılmış iskeletler” (Karcılılar, 2004b: 150). Yazar bu rahim mezardan yeniden doğuşun, ya da resmin uyandırdığı sonsuzluk korkusundan kurtuluşun ancak zamanı akıtmak suretiyle mümkün olacağını, bunun en güzel yolunun da yazmak olduğunu belirtir. “Yazmayı denedin mi hiç? Harfler ve harflerin birlikteliğinden oluşturabileceğin sonsuz anlamlar zamanın kolay geçmesini sağlar” (Karcılılar, 2004b: 192).

Akrep ve Semender yine bir dizi cinayet ve temelinde bir resim üzerine kuruludur. İlk cinayetin kurbanı genç bir kadındır. Galata Kulesi’nin balkonunda bir kalasın üzerine çırılçıplak oturtulmuş olarak bulunur. Özel hazırlanmış bir düzenek sayesinde hareketli bir yapay penis kadının bedenine girip çıkmaktadır. Hezarfen’in uçuşunu çağrıştıracak biçimde kadının iki yanında iri kanatlar takılıdır. İkinci cinayet Yerebatan Sarnıcı’nda işlenir, kurban bir erkektir, suya bırakılan bir çuvalın içinde kıvrana kıvrana ölür. Üçüncü cinayetin kurbanı yine bir erkektir ve Yedikule zindanlarında toprağa gömülü halde bulunur. Son cinayetin kurbanları birbirini Topkapı Sarayı’nın dehlizlerinde öldüren iki erkektir. Bütün kurbanlar ya izleyicilerin gözü önünde ölür ya da öldükten sonra

sergilenirler, çünkü cinayetler hava, kara, su ve ateş elementleri etrafında sanatsal performans olarak tasarlanmıştır ve ilk üç cinayet son bölümdeki buluşma için birer ipucu niteliğindedir. Son bölümde Hızır ve İlyas adlı iki erkek saray hamamını ısıtan ateş odasında Hidrellez gecesi bir araya gelirler. Bunlar bildiğimiz mitolojik karakterlerdir ve efsaneye göre bir zamanlar tek vücutken ayrılmak zorunda kalmışlar, yüzyıllardır tamamlanmak için birbirlerini aramaktadırlar. Birbirlerini öldürmeleri ruhlarının karışıp birleşmesi içindir. Performans sanatları olayları sürükler, fakat romandaki en önemli olay yine bir resimde haber verilir: “[K]enarları hazine haritası gibi yıpranmış bir kağıdın üstüne, kuyruğunu yutan yılan figürünün ortasına, birbirine dolanmış, iç içe geçmiş bir akreple bir kertenkele figürü çizilmişti” (Karcılılar, 2005a: 66). Bu aslında kertenkele değil, bir semenderdir ve yine efsaneye göre akrepler ateş çemberi içinde kendilerini sokup intihar ederken semenderler ateşte yürürmüş. Bu iki varlık, ruhun umutlu umutsuz, rahat tedirgin, iyimser karamsar gibi zıt iki yarısını temsil edermiş: “[İ]kisi de yarım hissediyormuş kendini, tamamlanmak için zamanın sonsuzluğu içinde binlerce kez yeniden doğup birbirlerini aramışlar. Birbirlerini bulabilmek için geçtikleri yerlere yalnız diğerinin anlayabileceği işaretler bırakmışlar. Kiminde hiç karşılaşamamışlar, kiminde iki sevgili, kiminde iki düşman olmuşlar” (Karcılılar, 2005a: 67).

Mavinin Reddi bir ressamın ölümüyle başlar. Adam küvette çıplak olarak bulunur. Sağ kolu küvetin dışına, yere doğru sarkmıştır ve sol göğsünün altındaki bıçak yarısından kan sızmaktadır. Sanatçının sevgilisi olduğunu söyleyen bir genç kız adamın kendisi tarafından terk edilmeye dayanamayıp onu cezalandırmak amacıyla intihar ettiğini belirtir. Ona göre, adamın küvetteki duruşu Fransız devriminin kahramanlarından Marat’ın ölümünü anlatan tablolarındaki haline benzemektedir. Sanatçı okul bitirme projesi olarak bu tabloları birini kopyalamıştır ve benzer şekilde ölerken sadece sevgilisinin anlayacağı bir mesaj vermektedir. Genç kıza göre Marat ölürken elinde tuttuğu bir mektupta “Mutluluğunuza katkıda bulunduğum için mahçubum” yazmaktadır (Karcılılar, 2016: 60), bu sözleri çağrıştıran bir sahneyle adam sevgilisine sitem etmektedir. Bir yüzeye rengini veren, içine emmeyi reddedip dışa yansıttığı renktir. Kitap adını buradan alır. Ressamın özellikle mavi rengin tonları üzerine çalışması, sevgilisinin gözlerinin mavi olması ve kızın Marat’la ilgili açıklamaları soruşturmayı

yürüten komiseri olayın intihar olduğuna ikna eder. Ancak sonraki gelişmeler bir başka kadının da varlığını gösterir. Bu kadın ressamın önceki sevgilisidir, ayrılmışlardır fakat bir çocukları vardır.

Ressamın ısrarla çocuğun velayetini istemesi üzerine çocuğunu kaybetmekten korkan kadın adamı öldürmeye karar vermiştir. Bir gece, şarapla zehirlediği adam banyoda kusup can çekişirken, hala sevdiği adamın çektiği acıyı dindirmek için onu bıçaklayıp öldürür. Bu romanın resimle ilişkisi daha adından bellidir, ayrıca olayın kahramanları resimle uğraşan kişilerdir. Burada da iki resim olayların şekillenmesinde önemli rol oynar. Bunlardan ilki, sözünü ettiğimiz, Marat'ın küvette ölü bulunmasını anlatan tablolara benzeyen eserdir. İkincisi ise katilin yine okul projesi olarak yaptığı *İlk Akşam Yemeği* adlı çalışmadır. İsa'nın havarileriyle birlikte yediği son akşam yemeğini anlatan tablolara bir gönderme yapan bu resimde “Bir masada yemek yiyen bir aile; anne, baba, on yaşlarında bir erkek çocuk, on beş yaşlarında bir kız” vardır, herkes yemekle meşgulken kız ellerini kavuşturmuş masaya bakmaktadır (Karcılılar, 2016: 236).

Cinayetin altında işte bu resimdeki sahne yatar. Ebeveynleri ayrılan kız başka bir aile kurmuş olan babasının evine ilk kez gitmiştir. Burada çok yoğun bir yabancılık ve hüznün hisseder. Katil resimdeki bu kızdır ve cinayeti çocuğunun da aynı duyguları yaşamamasını istemediği için işler. Kitaptaki resim sanatına dair göndermeler bunlarla sınırlı değildir. Kitabın yazılması da bir resim tekniğini andırır. Rönesans dönemine ait *sfumato* adı verilen bu teknik romanda şöyle tasvir edilir: “Gölgede yitip giden, duman gibi havaya karışıp yok olan anlamına geliyormuş. Ayrıntıları net bir şekilde göstermek yerine bulanık çizimlerle betimleyip resme bakanın hayal gücünü kullanarak eksik kısımları tamamlaması” bekleniyormuş (Karcılılar, 2016: 123). Soruşturmayı yürüten komiser de kitap boyunca ressamın intiharı ya da katli hakkında onlarca teori geliştirir fakat bunların hepsi bir sonraki teorinin gelişiyi geçersiz kalıp dağılır.

Fotoğraf Hikâyeleri

Karcılılar'ın *Fotoğraf Hikâyeleri* adından da belli olduğu gibi, fotoğraflardan yola çıkarak yazılan hikâyelerden oluşur. Anlatı bazı fotoğrafları inceleyen bir adamın fotoğrafını tasvir ederek başlar. Asıl mesleği bankacılık olan bu adam askerlik hizmeti sırasında Türkiye'nin doğusunda görev almış, orada bir pusuda yaralandıktan sonra eski

mesleğini bırakmak zorunda kalmıştır. Yıllar sonra valizine yanlışlıkla konduğunu sandığı bir fotoğraftaki ayrıntı dikkatini çeker. O günden sonra kendini özel bir yazılım sayesinde bin kat büyüttüğü bu fotoğrafın hikâyelerini yazmaya adar. Hikâyeci bu fotoğraf okuma becerisini askerliği sırasında güvenliğini sağlamakla görevli olduğu kazı alanında gözetmen arkeolog sıfatıyla bulunan Henry Rawlinson adlı bir Amerikalıdan öğrenmiştir. Fotoğraflardaki ayrıntıları birleştirip hikâyeleştirmek suretiyle bir davetiye hazırlamaktadır. Bu hikâyeler birbirinden bağımsız farklı dönemler ve farklı kişiler hakkında bambaşka olaylardan söz eder. Örneğin, “Dehanın Sınırları” adlı ilk hikâyede Atatürk’ü Musul’u kaybetmemiz nedeniyle Fevzi Paşa’yı azarlarken görürüz. “Küçük Şekilsiz Parçalar” adlı ikinci hikâye bir kadın çantasının içine ustalıkla gizlenmiş bir fotoğraf makinesini gösteren fotoğraftan hareketle, Amerikan ordusu içinde yapılan bir casusluk faaliyetine odaklanır. “Acayip Meyve” adını taşıyan üçüncü hikâye bir milyarderin sevdiği şarkıcı kadını son demlerinde bir kez daha dinleme arzusunun kadının bir gece önce ölmesi nedeniyle gerçekleşmemesini anlatır. “Nuh Şehri” başlıklı dördüncü hikâye, fantastik bir boyuta sıçrayarak, insanların aslında daha gelişmiş bir tür tarafından hizmetçi olarak yaratıldıkları ve bildik Nuh söylencesinin temelini oluşturan bir yöntemle, bir tufandan yine bu yaratıklar sayesinde kurtulmuş oldukları iddiasını konu alır.

Kısaca, öteki hikâyeler de en azından bunlar kadar birbiriyle bağlantısız gibi durur, ancak dikkatlice bakınca, aralarında bir takım ortaklıklar bulunduğu görülebilir: Tüm hikâyeler dünyadaki enerji krizi ve petrol rezervleri üzerine kuruludur. Haliyle, hepsinde olayların merkezinde yer alan coğrafya Türkiye’nin Güneydoğu’sudur. Henry Rawlinson farklı kimliklerle birçok hikâyede görünür, yine olaylarda rol oynayan kadınların hepsi Elenora adını taşırlar. “Aynadaki Labirent” adlı son bölüm bizi bir kez daha Bay Rawlinson’la buluşturur: Kendini kapattığı odasında özel olarak yerleştirdiği kameralar sayesinde romanın başında tanıştığımız hikâyecinin valizinden çıkan resimlerden oluşan labirent fotoğrafı hazırlamakla meşguldür. Eşcinsel olan Rawlinson ilk sevgilisine benzettiği bu adamı (hikâyeciyi) henüz bir bankacıyken gözüne kestirmiş, resimler aracılığıyla kurduğu labirentte onun yavaş yavaş kendine doğru ilerlemesini sağlamayı hedeflemiştir. Öyleyse, romanın başında hikâyecinin hazırlamakta olduğu davet kimin içindir? “Artık beklemek istemiyor.

Nasılsa geleceğini biliyor, yalnızca beklemek istemiyor. Beklemenin sonraki yıllarda gittikçe artacak bir acıya dönüşeceğini biliyor. Yaşamı boyunca başkalarının kararlarına elinden geldiğince sakınlı yaklaşmış ve etkilemekten korkmuş olsa da isteğinin ondan çok kendini ilgilendirdiğini düşündüğünden, her büyüttüğü fotoğrafta davetini yineleyebileceği birçok şey buluyor. Hepsini titizlikle not alıyor, birleştiriyor, hikâyeleştiriyor ve yeni bir nokta seçip yeniden büyütüyor. Sahip olmadığı anılarla onu kandırıp gelmesini çabuklaştırmak istiyor” (Karcılılar, 2005b: 19).

Belli ki postmodern bir kurguyla hazırlanmış bu romanda hikâyeci de sözcükler aracılığıyla bir labirent kurmakta ve Rawlinson’un onu çekmek için resimlerle yaptığı gibi, okuru kendi yöntemiyle cezbetmektedir. Romanın James Joyce’un *Finnigan’s Wake* adlı romanında yaptığını andırır şekilde, bire bir başladığı paragrafla bitmesi ya da bittiği paragrafla yeniden başlaması kurulan bu labirentin kendi üstüne kapanması, okurun sürekli dönüp duran bir möbius şeridinde sonsuz bir yolculuğa çıkması anlamına gelir. Bir bakıma, okur davetin çekiciliğine kapılıp gelmiş ve hikâyenin içine hapsolmuştur. Bu kapanmadan daha sonra yine söz edeceğiz, şimdi kitabın üzerine kurulduğu fotoğraf ve hikâye ilişkisine dair bir takım gözlemlerimizi ortaya koyalım:

Kitabın başında numarasız sayfalardan birinde, zıt anlamlara gelen iki epigram yer alır. Paul Rosenfeld “anın tüm görkemini anlatma” konusunda fotoğraf makinesine övgüler düzerken, Franz Kafka fotoğrafın insan gözünü yüzeye odakladığını, bu nedenle “nesnelerin arasından bir ışık ve gölge oyunu gibi parlayan gizli yaşamı [...] en keskin merceklerle bile” görmemizin mümkün olmadığını iddia eder. Görünüşe bakılırsa yazar bu iki iddianın ikisine birden inanmaktadır. Çıplak göz insan algısının dışında kalan ayrıntıları görme yetisinden yoksundur ama fotoğraf sayesinde, biraz çaba ve dikkatle ve asıl her kareyi defalarca büyütebilecek bir teknolojinin yardımıyla, bu kayıp yaşantıların izdüşümleri bulunabilir. Kahramanı fotoğrafların dolambaçlı yollarında çetrefilli bir yolculuğa çıkmaya iten bu umuttur.

Roman “[Fotoğraf] ilk bakışta siyah beyaz gibi görünüyor. Dikkat edilirse masanın üstündeki açık ansiklopedi cildinin altında kaldığından ancak kenarı görülebilen sigara paketinin kırmızısından renkli olduğu kolayca anlaşılabilir” (Karcılılar, 2005b: 11) sözleriyle başlıyor. Bu

paragraftaki “İlk bakışta” ifadesi fotoğrafın eksiksiz anlaşılması için daha dikkatli bir gözün ısrarcı bakışının gerektiğini öne sürüyor, ki fotoğraf hikâyecisi fotoğrafı “binden fazla” (Karcılılar, 2005b: 36) büyütmesine olanak veren bir yazılıma ve en küçük ayrıntıyı bile kaçırmayan bir bakışa sahip. Çalışma yöntemi ise şöyle: “Önce fotoğraftaki bütün görünenleri listeliyor. Sonra masanın yanındaki sehpa da duran tarayıcıdan geçirip bilgisayardaki özel bir programla büyütüyor ve büyüttüğü her ayrıntıdan elde ettiği yeni fotoğrafların ayrıntılarını listeliyor” (Karcılılar, 2005b: 15). Bu açıklamalar resim ve söz arasındaki ilişki açısından ilginç bir duruma işaret eder, çünkü hikâyeleştirme işlemi doğrudan resimlere bakarak değil, resimdeki varlıkların dildeki karşılıklarından yola çıkarak yapılacaktır: “Hikâyeyi ancak her büyütmede zenginleşen listedeki sözcüklerle yazabileceğine inanıyor. Bu sözcüklerle fotoğraftaki kokuyu, müziği, havanın sıcaklığını, mekânın görünmeyen tarafını, durağan görünen hareketlerin yönünü, adı okunamayan kapalı bir kitabın içindekileri, eşyaların ilişkilerini tanımlayabileceğini düşünüyor” (Karcılılar, 2005b: 15). Demek ki hikâyecici görsel imgenin tek başına hikâyeye anlatmakta yetersiz kaldığı ve kendisinin bir hikâyenin gereksindiği bağlantıları ve olay akışını ancak dil aracılığıyla verebileceği inancındadır. Sonuçta görsellik yüzeylerle sınırlıdır, oysa sözün kapalı kitapların kapağını delip geçen bir derinliği vardır. Ayrıca hikâyecici sözün bir fotoğrafı anlamlandırma konusunda yüzde yüz başarılı olacağından emin görünür. Elindeki uygun teknolojiyle “bir fotoğrafın bütün ayrıntılarını çözebileceğini ve tam bir hikâyesini yazabileceğini umuyordu” (Karcılılar, 2005b: 17).

Bu satırlar hikâyecinin sözcükler ve işaret ettikleri varlıklar arasında tam bir örtüşmenin olduğu, sözcüklerin tasvir ettikleri dünyadan henüz kopmamış oldukları ütöpic bir zaman dilimine inandığı izlenimini veriyor. Diyebiliriz ki onun hikâyeleştirme çabasının altında yüzyıllar içinde arada açılan uçurumu kapatma arzusu yatıyor. Kitabın kurgusu da bu düşünceyi destekler niteliktedir. Son bölümde Henry Rawlinson görülür. Bu adam arkeolojik kazıda görev alması dahil, her şeyi hikâyeciciyle buluşmak için planlamıştır ve belirttiğimiz gibi, onun öldüğünü sanan hikâyeciciyi bir dizi fotoğrafla kendi labirentine çekmeyi hedeflemektedir: “Bittiğinde her yerde rastlanabilecek türden bir kartpostal gibi görünecek. Fotoğrafların iki boyutluluğuna karşın bu çok katlı labirentin iç içe geçmiş odalarında,

koridorlarında ve merdivenlerinde dolaşacak farenin, kartpostalda bulacağı fotoğrafları anlamlandırabilmesi ve bu karmaşık yapının içinde kendini bulabilmesi için kişileri, olay örgüleri, zaman ve mekanları farklı dokuz hikâye yazdı” (Karcılılar, 2005b: 226). Öyleyse, fotoğraflardaki gizemin ortaya çıkarılması için hikâyelerin yani sözün yardımına ihtiyaç duyulmaktadır. Amacın gerçekleşmesi ancak imge ve sözün ortaklığıyla mümkün olacaktır, çünkü bu ikisi birbiriyle yarışan ya da çelişen değil, birbirini tamamlayan unsurlar olarak var olurlar.

Bu durumu örnekleyen bir başka ayrıntı fotoğrafların tamamen görsel malzemeden oluşmaması, kadrja giren bir gazete ya da kitap sayfasında yer alan sözlü aktarımın teknolojinin yardımıyla okunur hale gelmesi ve böylece hikâyenin bir parçası olmasıdır. Çok sayıda örnekten bazılarını anmakla yetinelim: “...gazete ortasından ikiye katlanıp masaya bırakılmış. Çerçevelerle ikiye ayrılmış mizanpajın bir tarafına ‘Bilimsel Gelişmeler’ başlığının altına, ‘Edwin Hubble çalışmalarını sürdürdüğü Mount Wilson’da sefitlerin uzaklığını bulmaya yarayacak bir ölçek geliştirdi’ alt başlığı yazılmış” (Karcılılar, 2005b: 40); “Kırmızı çuhayla kaplı, yazıları sırma iplikten, ahşap çerçeveli, büyük bir panonun üstünde Arapça ‘İdare-i devlette mesai feragat-i mecburiyettir’ yazıyor, alta doğru bazı adlar sıralanmış” (Karcılılar, 2005b: 42). Aynı şekilde, bir rafta dizili kitapların nerdeyse tamamının adlarının uzun uzun listelenmesi sözlü mesajların fotoğrafların içinde nasıl vazgeçilmez bir yer tuttuğunu vurgulamaktadır (Karcılılar, 2005b: 41).

Resimlerdeki durağan ve görünürde sakin hava hikâyelerin anlattıklarıyla bozulur. Mesela ilk hikâyedeki fotoğrafta elinde sigarasıyla odasının camından bakan Atatürk’le karşılaşırız. “Yan durduğu için yüzünün ancak bir kısmı görülebiliyor. Dudaklarının alta doğru kıvrılışı, kaşlarının çatıklığı, kısılmış gözlerinin kenarındaki ve alındaki derin çizgiler tedirginliğini gösteriyor” (Karcılılar, 2005b: 38) olsa da bu tedirginliğin boyutlarını hikâyeyi bilmeden tahmin etmek imkansızdır. Yüzündeki huzursuz ifadenin kaynağı bir devlet meselesi olabileceği gibi son derece kişisel, mesela Latife hanımla aralarında geçen bir tartışma da olabilir. Hikâyenin devamında Atatürk’ün İsmet ve Fevzi paşalarla konuşmasına tanık olur, öğreniriz ki gerçek neden Şeyh Said isyanı ve Musul’un elimizden çıkma tehlikesidir.

Labirenti tamamlayan son resim kitabın ilk sayfasında gördüğümüz resmin aynısıdır, eğilmiş bir fotoğrafı inceleyen bir adam. Böyle bir bitiş bizi yeniden kitabın başına yöneltir ve kitap başladığı paragrafla biter, ya da bittiği paragrafla yeniden başlayacaktır. İlk bölümün adının “Davetiye” olmasının hikmeti şimdi anlaşılır, okur artık sözcüklerden kurulmuş bir labirentin içine düşmüştür. Dilin labirentinin görsel labirentle bu şekilde örtüşmesi sonucu okuma eylemi de fotoğraflara bakma eylemiyle aynı anlama gelir. Söz konusu örtüşmeye bir başka örnek hikâyecinin tanıtılmasından onun hayat hikâyesine geçişte görülür: Hikâyeci daha önce de belirttiğimiz gibi, bir fotoğrafın içindedir. “İki elinde de hiçbir takı yok. Gözlüğü tutan parmaklarının tırnakları uzamış, orta ve işaret parmağının tırnak uçları kararmış” (Karcılılar, 2005b: 19) şeklinde başlayıp devam eden fiziksel tasvir bittikten sonra yeni paragraf “Artık beklemek istemiyor” (Karcılılar, 2005b: 19) sözleriyle başlar. Bu ifadede bir muğlaklık gizlidir. Aslına bakılırsa adam bir resimde olduğu için beklemekten başka çaresi yoktur, fakat bir yandan da biliriz ki orada dururken gördüğümüz kişi nihayet hareket kazanacaktır. Bu aynı zamanda romanda da durağan tasvirin bitip akıcı hikâyenin başlayacağı anlamına gelir. Bir başka deyişle, “Artık beklemek istemiyor” ifadesi, sözlü anlatımın tekniği açısından “Neyse artık hikâyemize başlayalım” anlamına da gelmektedir. “Hepsini titizlikle not alıyor, birleştiriyor, hikâyeleştiriyor ve yeni bir nokta seçip yeniden büyütüyor” (Karcılılar, 2005b: 19). Bu cümlede Lessing’in yukarıda andığımız, resmin uzamda, şiirin ise zamanda soluk aldığına dair saptaması yankılanır. Durağan noktaların bir hikâyedeki olaylar zincirine dönüşmesi ancak sözün akışkanlığı sayesinde mümkün olur.

Resmin tutsak ediciliğine karşı zamanı akıtan sözün özgürleştirici özelliğinden bahsettik. Bu romandaki fotoğraf hikâyelerinde ise *Binbir Gece Masalları*’ndaki Şehrazad’ın anlattığı masallarla sultanı büyüsü altına almasına benzer bir durum söz konusudur. Rawlinson ilk karşılaşmalarında hikâyecinin dikkatini, Şırnak’ın eski adının aslında Nuh Şehri anlamındaki Şehr-i Nuh’tan kaynaklandığını belirterek çekmek ister. Bu ilk girişim etkili olmaz, fakat daha sonra biliyoruz ki Rawlinson intihar etmeden önce hikâyeciye tam dokuz ayrı hikâyeye anlatacak ve karşısında ilgili bir dinleyici bulacaktır (Karcılılar, 2005b: 31). Son olarak, giriş bölümünde sözünü ettiğimiz üzere, yazarlar bazen görsel sanat yapıtları üzerinden

kendi sanat anlayışlarına, anlatı tekniklerine dair de görüşlerini paylaşır ya da sesli düşünürler, tıpkı şu örnekte görüldüğü gibi:

“Çerçevenin düzenlenmesi ilkelerine ve bilinen yerleştirme normlarına dikkat edilseydi, bu biraz toplu ve alnı açık adamın, fotoğrafın ortasında değil de sağında duruyor olması gerekirdi. Eğer bir çerçeve için bir asıl nesne (focus thing) seçilmişse -kuşkusuz her çerçeve için gerekmiyor-, diğer nesnelerin asıl nesnenin konumuna göre çerçeveye yerleştirilmesi uygulamaları...(Karcılılar, 2005b: 185)”.

İçinde fotoğraf sözcüğü geçmese yukarıdaki satırlar pekala roman sanatı için söylenmiş olarak algılanabilir, zira bir romanda da fotoğrafta olduğu gibi karakterlerin ya da hikâyelerin merkeze ve birbirine göre konumları belli bir odaklanma ve perspektif düzeninde oluşturulur.

Sonuç

Özetle, Karcılılar romanlarını genel olarak *sanatların kardeşliği* anlayışı içinde kurar. Onun yapıtlarında görsel sanatlar olayların gelişiminde önemli rol oynar, sözcüklerle el ele verip hikâyeleri birlikte tamamlarlar. Yazar ayrıca her defasında ekfrasise farklı bir işlev kazandırır. *Yağmur Hüzünü* adlı romanda bir resmin içinde tutsak kalma korkusunun ancak sözle aşılabileceğini vurgularken, *Akrep* ve *Semender*'de çok alışılmadık bir tercihle, durağan değil, hareketli performans sanatlarını ele alır. Dolayısıyla burada ekfrastik bölümler olayları yavaşlatmak yerine hızlandırmaya hizmet eder. Karcılılar okuru şaşırtmayı sever. *Anonim Kitap*'ta bir tablonun gelecekte gerçekleşecek olaylar hakkında ipucu verdiğini gören okuru *Mavinin Reddi*'nde yine öyle olacağı, cinayeti olay yerindeki bir tablonun aydınlatacağı yönünde bir beklentiye sokar, fakat bu beklentiyi boşa çıkarır. Son olarak ele aldığımız *Fotoğraf Hikâyeleri*'nde yazar bu defa fotoğraf sanatına odaklanır ve yüzyıllardır süren imge ve söz ilişkisi hakkındaki tartışmalara cevap olarak, resim ve yazı sanatının aslında nasıl iç içe geçtiğine, aralarındaki sınırın ne kadar muğlak olduğuna dikkat çeker. Kısaca, bu makalede değindiğimiz farklı yaklaşımlarıyla Karcılılar ekfrastik edebiyatın sınırlarını genişletir ve gerek kuram gerek uygulama açılarından alana azımsanamayacak bir katkı sunar.

Kaynakça

- Da Vinci, Leonardo (2007). *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması*. İstanbul: Notos Yay.
- Horatius (2012). *Şiir Sanatı*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay.
- Heffernan, A. W. James (1993). *Museum of Words: The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: The U of Chicago Press.
- Hollander, John (1995). *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Karcılılar, Ahmet (2004a). *Anonim Kitap*. İstanbul: İnkılap Yay.
- Karcılılar, Ahmet (2004b). *Yağmur Hüzünü*. İstanbul: İnkılap Yay.
- Karcılılar, Ahmet (2005a). *Akrep ve Semender*. İstanbul: İnkılap Yay.
- Karcılılar, Ahmet (2005b). *Fotoğraf Hikâyeleri*. İstanbul: İnkılap Yay.
- Karcılılar, Ahmet (2016). *Mavinin Reddi*. İstanbul: İletişim Yay.
- Krieger, Murray (1967). "The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry, or Laokön Revisited." *The Play and Place of Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, (pp.105-128).
- Lessing, Gothold E. (1967). *Lacoon, Nathan the Wise Man*. Mina von Barnhelm, ed. William A. Steel, London: Dent.
- Mitchell, W.J.T (2005). *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*. İstanbul: Paradigma Yay.

Şiirsel imgenin resimsel dili: Anselm Kiefer'in Margarete ve Sulamith resimleri

*Samet Doğan**

Giriş

Metinlerarasılık sadece yazınsal ve dilsel alanın kendi içerisindeki ilişkilerini ifade etmez; aynı zamanda görsel sanatların diğer disiplinlerle ilişkilerini de kapsar. Plastik sanatlarda *göstergelerarasılık* olarak anılan bu ilişki, günümüz sanatının en karakteristik özelliklerinden biridir. Kökeni Ferdinand de Saussure'ün *gösterge* kavramına dayanan *göstergelerarasılık*, -yazınsal metinler de dâhil olmak üzere- farklı sanat biçimlerinin birbirleriyle alışverişini ifade eder. Bu alışverişte yazınsal bir dizge, başka göstergeler dizgelerine veya tam tersi yönde aktarımlar gerçekleşebilir (Aktulum, 2021: 662).

Bir metnin bağlamından kopararak plastik sanatlar alanında farklı bir bağlam oluşturacak şekilde taşınmasını içeren göstergelerarasılık, günümüz Postmodern estetiğinin temellerinden biridir. Birçok disiplini birbiri içerisinde eriten ve farklı oluşumların önünü açan bu yeni ilişki biçimi, günümüz sanatında önemli değişimler yaratmış, farklı okuma pratiklerini gündeme getirmiştir. Özellikle yazınsal alandan görsel dile taşınan birçok metin, sanatçılar için birbirinden farklı üretim olasılıklarını devreye sokmuş; sanat eserinin plastik ve tematik yapısını belirlemiştir.

Günümüzde birçok ressam şiirin yazınsal doğasını yapıtlarının merkezine koyarak eserlerini üretmekte, şiirin metaforik dünyasını resimlerinde birer ilham kaynağı olarak kullanmaktadır. Bu sanatçılar geleneksel yöntemlerden farklı olarak şiirin birebir görsel çevirisiyle

* Doç. Dr., ÇOMÜ, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Eğitimi ABD, sametdogan@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0800-4551

uğraşmak yerine, resim ve şiir ilişkisini çok katmanlı, farklı okuma pratiklerine imkân sağlayacak şekilde bir araya getirmektedir. Bu sanatçılar arasında ön plana çıkan Anselm Kiefer, resim-şiir ilişkisini çarpıcı şekilde tuvaline aktaran günümüz sanatının en önemli figürlerinden biri olarak anılır. Resimlerine entegre ettiği şiirleri sıra dışı yöntemler ve radikal malzeme kullanımıyla birleştiren sanatçı, bu konudaki atılımıyla sanat tarihinde neredeyse bir ilktir.

Kiefer'in ürettiği birçok eserin merkezinde şiir vardır. Şiir onun sanatını karakterize eden ve onu zamanımızın diğer sanatçılarından ayıran birincil referans noktasıdır. Diğer eserlerinin yanı sıra sanat hayatındaki birçok eseri belli başlı şiirler etrafında biçimlenmiştir. Bu eserler arasında en çarpıcı olanlar ise kaynağını Rumen şair Paul Celan'ın şiirlerinden almıştır. Celan'ın şiirleri Kiefer'in neredeyse tüm çalışmalarına nüfuz etmiş, malzeme seçiminden eserlerinin isimlerine kadar birçok çalışmasının genel seyrini belirlemiştir.

1. Anselm Kiefer ve Belleğin Sanatı

20. yüzyılın en sıra dışı ressamı olarak anılan Anselm Kiefer, günümüz Yeni Dışavurumcu Alman sanatının en önemli figürlerinden biridir. 1945'te yıkılmak üzere olan Almanya'da dünyaya gelmiştir. Bu tarih aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine denk gelir. Yani *Nachgeborenen* kuşağına aittir; Almanca da *sonradan doğan nesil* anlamına gelir. O zamanın siyasi, tarihi ve sosyal olaylarını düşünürsek, *sonra* kelimesinin anlamı oldukça netleşir: İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra doğan bir nesil. Tarihin yükünü taşımak zorunda kalacak bir nesil (URL. 1).

Bu neslin bir üyesi olarak Kiefer'de tıpkı çağdaşları gibi İkinci Dünya Savaşı'nın Alman toplumu üzerinde yarattığı travma eşliğinde büyümüştür. Sanatsal ve entelektüel yaşantısı, içinde büyüdüğü, güçlü yönleriyle bağlı kaldığı Auschwitz'den sonraki Alman kültürü içinde evrimleşmiştir. Savaşa ilişkin deneyimi ya da doğrudan anıları olmasa da toplumsal olarak yaşanan Nazi şiddeti ve trajedisi onun sanatının genel karakterini belirlemiştir.

Çalışmalarının çoğu İkinci Dünya Savaşı boyunca yaşanan Holokost dehşetinin Alman ve Yahudi toplumu üzerindeki yıkıcı etkilerini konu

edinir. Eserlerinde kolektif hafızayı oluşturan Nazi döneminin kilit altında tutulmuş anıları yeniden canlandırılır, bu anılar görsel imgeler ve yazılı referanslar eşliğinde tuvallere aktarılır. Böylelikle Nazi döneminin anlaşılmasız dehşeti yeniden tartışmaya açılır ve bu kara tarihle ilgili olarak izleyici bir kez daha düşünmeye davet edilir.

Kiefer'in resimleri bir yandan Almanya'nın kara geçmişini içeren kolektif hafızasıyla yüzleşirken, diğer yandan bu anıların serbest kalmasını talep eder. Bu açıdan tarih ve kolektif bellek onun plastik dilinin ayrıcalıklı malzemesidir. Eserleri unutulmuş ya da unutulmak istenen tarihi yeniden dirilttiği için kışkırtıcıdır. Bu özelliği ile travmadan belleğe geçişte birer köprü işlevi görürler. Yas ve hafıza temalarına odaklanarak ortaya çıkardığı çalışmaları, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Alman kültürel kimliğinin yasını tutar ve bir Alman olarak miras aldığı tarihsel travmayı müzakere eder. Holokost'u çevreleyen suçluluğun Alman halkı üzerindeki etkisini tartışmaya açan bu eserler, aynı zamanda Alman toplumunun bu tarihlere ilişkin sessizliğine bir başkaldırı niteliği taşır (Ross, 2006: 40).

Kiefer sanatının merkezine aldığı kollektif hafıza ve unutma kavramları sadece Almanya'nın yakın dönem tarihini kapsamaz, aynı zamanda tüm insanlık tarihini barındıran mitler, söylenceler ve hikyeleri de içerir. Bu nedenle çalışmalarının merkezinde Alman ve Yahudi toplumunun yaşadığı Holokost trajedisi olduğu kadar, hatırı sayılır bir bilgi birikimiyle çeşitlendirilmiş kültürel referanslar ve mitleri de barındırır. Bu içeriklere ilişkin birçok tema çalışmalarında tekrarlanır ve tarihsel olaylar eşliğinde aktarılır. Bu açıdan eserlerinin çoğu, savaş sonrası Alman kimliği bağlamında yorumlansa da Kiefer'in mit ve hafızayla meşguliyeti, insanlık tarihinin tamamını kapsar. Bu yalnızca tematik olarak değil, aynı zamanda onun materyalleri işlemesi ve doku kullanımı yoluyla formun kendi düzeyinde de ifade edilir (URL. 2).

2. Anselm Kiefer ve Paul Celan

Kiefer'in kültürel bellek, kimlik ve tarihle süregelen meşguliyeti, eserlerine çeşitli tarih, mitolojik ve edebî kaynaklardan beslenen çok katmanlı yapılar olarak yansımıştır. Bunlar arasında Yunan ve Germen mitolojisine, simyaya, Hristiyan sembolizmine yapılan göndermeler ile edebi alanda ön plana çıkmış, zamanın ruhunu yansıtan şair ve yazarlar yer alır. Eserlerinin genel seyrini belirleyen bu şair ve yazarlar arasında ünlü

orta çağ söz yazarı ve şair Walther von der Vogelweide, Romanya doğumlu şair Paul Celan, Fransız şair ve eleştirmen Charles Baudelaire, Rus Fütürist Velimir Khlebnikov ve savaş sonrası şair Ingeborg Bachmann sayılabilir (URL- 2).

Kiefer'in estetik eğilimini ve sanatsal görüşünü büyük oranda etkileyen bu şairler, belli dönemlerde onun sanatına kaynaklık etmiş ve eserlerine ilham vermiştir. Fakat bu şairlerden hiçbiri Paul Celan kadar Kiefer'in sanatında uzun soluklu ve etkili olamamıştır. Celan'ın şiirleri otuz yılı aşkın bir süredir Anselm Kiefer'in yapıtları üzerinde, eserlerinin isimlerinden malzemelerinin seçimine kadar, diğer yazarların yazılarından daha belirgin etki yapmıştır. Bu etkinin bir göstergesi olarak Kiefer birçok eserini ve sergisini bizzat Celan'a adanmıştır.

Celan'ın hayatıyla birlikte şiirleri de Holokost olaylarıyla birebir ilişkilidir. Yazdığı şiirlerin büyük çoğunluğu Almanya'nın kara tarihini oluşturan Nazizm ve onun yıkıcı etkileri üzerinedir. Yahudi asıllı Rumen bir şair olan Celan (1920-1970) (bir Rumen olmasına rağmen) savaş dönemi Alman şiirinin en önemli temsilcisi olarak anılır. Bizzat savaşın içinden gelen biri olarak Nazi zorbalığını tüm boyutlarıyla yaşamış, kendisi dışında tüm aile fertlerini Yahudi soykırımına kurban vermiştir. Kendisi de İkinci Dünya Savaşı'nın son günlerine kadar Nazi kampında esir olarak tutulmuş, bu kamptan 18 ay sonra sağ çıkmayı başarmıştır. Bu dönemler boyunca birçok katliama tanıklık eden Celan, böylesine acılarla dolu bir geçmişten herhangi bir geleceğe köprü kurulabileceğine inanmadığı için 1970 yılında kendisini Seine nehrine atmış ve yaşamına son vermiştir (Cemal, 1995:136).

Kiefer ve Celan farklı yıllarda yaşamış olsalar da sanatlarına kaynaklık eden en temel konu Nazizm ve Yahudi soykırımı olmuştur. Celan bir Yahudi olarak bu dönemi olanca şiddetiyle yaşamış, Kiefer ise Holokost'un Almanya üzerinde bıraktığı derin tahribatlar eşliğinde büyümüştür. Nazizm ve onun yıkıcı sonuçları çevresinde kristalize olan bu ortak payda her ne kadar farklı yaşantı izleri taşıyorsa da her iki sanatçının entelektüel ve sanatsal yaşantısı aynı konu perspektifinden hareket etmiştir. Celan savaşın birinci elden tanığı olarak bu dönemlerin trajedisini ve faşist saldırganlığını şiirlerine yansıtmış, Kiefer ise Almanya'nın kara geçmişini içeren bu tarihleri Celan'ın şiirleri rehberliğinde tuvallerine yansıtmıştır.

3. Nazizm ve Şiir

Kiefer'in Celan'ın etkisiyle yaptığı resimlerin büyük çoğunluğu şairin Nazi kampında tutsakken yazdığı *Ölüm Fügü* (Todesfuge) şiirine dayanır. Yahudi'lerin Nazi toplama kamplarında imha edilmesini kasvetli görüntülerle anlatan şiir, Celan'ın en çok tanınan ve en etkili şiirlerinden biridir.

Ölüm Fügü Yahudi soykırımını dile getiren ilk şiir olmamakla birlikte toplama kamplarındaki müziği tema edinen ve böylelikle sanatın soykırım için kullanılmasına, canice politikanın yüksek kültürle bağlantısına işaret eden ilk şiirdir. Şiirin başlığını oluşturan *füg* bir konunun birbiri ardına farklı motiflerle sunulduğu, katı kurallara göre oluşturulan bir müzikal besteleme tekniğidir. Bu besteleme tekniğine paralel olarak *Ölüm Fügü*'nde bazı motifler belli aralıklarla tekrarlanır, tıpkı *füg* sanatında olduğu gibi varyasyon, tersine çevirme, genişleme ve yoğunlaştırma teknikleriyle kontrapuntal anlayışla ilişkilendirilirler (URL. 3).

Tema olarak *Ölüm Fügü* bir toplama kampında tutsak olarak bulunan Yahudi mahkûmların müzik eşliğinde Nazi askerleri tarafından katledişini anlatır. Müzik ve cinayet karışımı bu vahşet dolu seremonik uygulamada, Yahudi mahkûmlardan oluşan orkestranın müzik çalmaya zorlandığı, diğer mahkûmların ise müzik eşliğinde kendi mezarlarını kazdığı, ardından da vurularak öldürüldüğü gerçek ölüm kampı uygulamalarını belgeler. Şiir şöyledir:

Ölüm Fügü

Akşam vakitlerinde içmekteyiz sabahın kapkara sütünü
ve öğlenlerle sabahlarda bir de geceleri
hiç durmaksızın içmekteyiz
bir mezar kazıyoruz havada rahat yatılıyor
Bir adam oturuyor evde yılanlarla oynayıp yazı yazan
hava karardığında Almanya'ya senin altın saçlarını
yazıyor Margarete
bunu yazıp evin önüne çıkıyor ve yıldızlar parlıyor
köpeklerini çağırıyor ıslıkla
sonra yahudilerini çağırıyor ıslıkla toprakta bir mezar
kazdırıyor
bize buyruk veriyor haydi bakalım şimdi dansa

Gece vakitlerinde içmekteyiz sabahın kapkara sütünü

ve sabahlarla öğlenlerde bir de akşamları
hiç durmaksızın içmekteyiz
Bir adam oturuyor evde yılanlarla oynayıp yazı yazan
hava karardığında Almanya'ya senin altın saçlarını
yazıyor Margarete
senin kül olmuş saçlarını Sulamith bir mezar kazıyoruz
havada rahat yatılıyor

Adam bağılıyor daha derin kazın toprağı siz
ötekiler şarkılar söyleyip dans edin
tutup palaskasındaki demiri savuruyor havada gözlerinin
rengi mavi
sizler daha derine sokun kürekleri ötekiler devam edin
çalmaya ve dansa

Gece vakitlerinde içmekteyiz sabahın kapkara sütünü
ve sabahlarla öğlenlerde bir de akşamları
hiç durmaksızın içmekteyiz
bir adam oturuyor evde senin altın saçların Margarete
senin kül saçların Sulamith adam yılanlarla oynuyor

Sesleniyor daha tatlı çalın ölümü çünkü o Almanya'dan
gelen bir ustadır
sesleniyor daha boğuk çalın kemanları sonra sizler
duman olup yükseliyorsunuz göğe
sonra bir mezarınız oluyor bulutlarda rahat yatılıyor

Gece vakitlerinde içmekteyiz sabahın kapkara sütünü
sonra öğlen vakitlerinde ölüm Almanya'dan gelen bir ustadır
akşamları ve sabahları içmekteyiz hiç durmadan
ölüm bir ustadır Almanya'dan gelen gözleri mavi
bir kurşunla geliyor sana tam göğsünden vurarak
bir adan oturuyor evde senin altın saçların Margarete
köpeklerini salıyor üstümüze havada bir mezar
armağan ediyor
yılanlarla oynuyor ve dalın düşlere ölüm Almanya'dan
gelen bir ustadır
senin altın saçların Margarete
senin kül olmuş saçların Sulamith (Cemal, 1995: 52-53).

Sanatta ve edebiyatta güzellik estetiğinden acı estetiğine doğru
kaymayı yansıtan şiir, ölüm ve yaşam arasında kurulan birbiriyle karşıt

metaforlarla ön plana çıkar. Örneğin belli aralıklarla tekrarlanan *kara süt* insan yaşamını onaylayan çağrışımlarından yoksun bırakılmış, bunun yerine ölümün rahatsız edici çağrışımlarıyla doldurmuştur. Bu çelişki, esir kampında henüz infaz edilmemiş Yahudi mahkumlar üzerinde fiziksel ve duygusal bir metafor görevi görür. Celan, ölümün her yerde olduğunu sonraki satırlarında pekiştirir, *Gece vakitlerinde içmekteyiz, sabahlarla öğlenlerde bir de akşamları/hiç durmaksızın içmekteyiz* (Kopp, 2009:4). Burada tekrarlanan ölümün sürekliliği, günlük deneyimin kaçınılmaz zorunluluğudur.

Şiirde tasvir edilen Nazi zorbalığı ve katliamı spesifik olarak iki kadın figürünün, Alman Margarete ve Yahudi Sulamith ikilisinin etrafında döner. Margarete, yalnızca saçlarının altın rengiyle değil, aynı zamanda adının Alman edebiyatının en önemli eseri olan Goethe'nin Faust'unu çağrıştırdığı gerçeğiyle de tipik Aryan kadının özelliklerini taşır. Buna karşılık, Sulamith'in kül rengi saçları hem onun farklılığının, yani saçlarının koyuluğunun göstergesi, hem de nihai kaderinin, yani yakılmasının göstergesi olarak işlev görür (Rampley, 2000: 94).

Her iki kadın figürü şiirde Yahudi ve Alman kimlikleri arasındaki doğal çatışmayı temsil eden iki zıt kişilik olarak karşımıza çıkar. Ne var ki Celan'ın şiirde vurguladığı bu zıtlık, tarihte farklı bir ilişki boyutuyla karşımıza çıkar. Buna göre Margarete Ve Sulamith birbirinden ayrılmayan iki dost, dünyevi ve cennetsel ideallerin birleşiminden oluşan bir çift olarak tanımlanır. Örneğin 1812 tarihli Friedrich Overbeck'in "Sulamith ve Maria" resminde (Resim 1) ön plana çıkarılan bu tarihsel dostluk, figürlerin jest ve mimikleri dâhil olmak üzere tüm davranışlarına yansımıştır. Tarihte Alman etnik kökeninin iki yarısını temsil eden bu eşleşme, Celan'ın şiirinde değişime uğramış, her iki kadın figürünü bir arada tutan bağ, İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte geri dönülmez şekilde birbirinden kopmuştur. Böylelikle Overbeck'in resminde dünyevi ve cennetsel ideallerin birleşiminden doğan Margarete ve Sulamith'in dostluğu Celan'ın şiirinde Yahudi-Alman farklılığının rahatsız edici varlığıyla eşitlenmiş ve birbirinden ayrılmıştır.



Resim 1. Friedrich Overbeck, Sulamith ve Maria, kağıt üzerine karakalem, 1812, 91.7x102.2 cm.

Celan'ın şiirindeki Margarete karakteri birçok eleştirmene göre Goethe'nin Faust romanındaki Margarete karakterini referans almıştır. (Rosenthal, 1987:99). Faust'ta Gretchen olarak da bilinen Margarete dini ve etik bir dünya görüşüne sahip, saf ve masum bir karakterdir. Ruhunu şeytana bilgelikle takas eden Faust'a âşık olmuş ve bu aşkı uğruna birçok günah işlemiştir. Saf ruhunu günahlarla kirleten Margarete cinayetler işlemiş, yozlaşmanın son ifadesi olarak kendi çocuğunu boğmuştur. Bundan dolayı da idama mahkûm olmuştur. Fakat dünyevi yargının yerine Tanrı'nın yargısına güvenmiş, bu güveni kendisine göksel bir kurtuluş getirmiştir. Böylelikle dünyevi olanla göksel idealler arasındaki gerilimleri ifade eden Margarete, günahkârların gerçek dünyası ile azizlerin ideal dünyası arasında yerini almıştır.

Faust'taki Margarete referanslarını farklı bir şekilde şiirine entegre eden Celan, Margarete'ı Almanya'da yaşanan soykırımla ilişkilendirmiştir. Bu bağlamda Margarete'ı Almanya'nın idealize edilmiş kadın kahramanı

olarak değil, saflığını kendi elleriyle kirletmiş bir katil, lekeli bir kahraman olarak şiirine yansıtmıştır. Goethe'nin Margarete'ı gibi Celan'ın Margarete karakteri de cinayete ortaktır ve şiirde Almanya'nın çocuklarına içirilen "kara süt"ün sembolik taşıyıcısıdır. Yahudilik ve soykırımın sembolü olan Sulamith ise Margarete'in sergilediği faşist gaddarlığın bir kurbanı olarak tek özgürlüğü gökyüzünde bir mezar kazmaktır. Goethe'nin Margarete'in çocuğunu öldürdüğü (Almanya'nın geleceği) ve Celan'ın şiirindeki rolünü düşündüğümüzde, Sulamith'in bedeninde canlandırılan sadizmden Margarete sorumludur. Dolayısıyla Almanya'nın tarihsel saflığı tıpkı Margarete'da olduğu gibi günaha karışmış, Nazizm ve Yahudi katliamıyla saflığı bozulmuş ve lekelenmiştir (Ross, 2006:33).

4. Resmin Şiirsel Doğası: Kiefer'in Margarete ve Sulamith Resimleri

Kiefer'in 1980 yılından itibaren ele aldığı resim serileri büyük oranda Celan'ın Ölüm Fügü şiirine dayanır. Şiirde çeşitli aralıklarla tekrarlanan *altın saçlı* Margarete ve *kül saçlı* Sulamith alegorik çifti etrafında inşa ettiği bu resimler, 9 tanesi Sulamith olmak üzere toplam 15 tanedir. İrili ufaklı resimleri saymazsak şiirle doğrudan ilişkili olarak iki ana resim, bu konu ile ilgili yapılmış en çarpıcı eserlerdir.

Daha öncesinde hiçbir tema Kiefer'i Margarete ve Sulamith kadar derinden meşgul etmemiştir. 1980'de başlayan bu meşguliyeti 1983 yılına dek sürmüştür. Eleştirmenlere göre Kiefer'in her iki figürü resimsel bağlama yerleştirmesi, Almanya'nın Holokost hakkındaki kültürel hafıza kaybının yeniden canlandırılmasıdır. Bu yolla Kiefer bir yandan Nazi geçmişiyle hesaplaşmakta, diğer yandan bu tarihi felaketin melankolik yasını açığa vurmaktadır. Örneğin Donald Kuspit, Kiefer'in bu resimler aracılığı ile Nazi katliamının Yahudi kurbanlarıyla özdeşleşerek Almanya'nın kendi tarihinin yol açtığı tahribatı onarmak istediğini söyler. Bunu ise yastan çok melankolik bir düzlemde gerçekleştirdiğini ileri sürer (URL. 5).

Dolayısıyla Celan'ın şiirinde uyumsuz ve trajik bir eşleşme olarak yansıtılan her iki figür, Kiefer'in resimlerinde tüm trajedi ve yıkıma rağmen umut vaat eden bir eşleşme olarak yansıtılır. İki zıt karakter sembolik olsa da tüm resimlerde birbirinden ayrılmaz ve Almanya'nın iki yarısı olarak temsil edilir.

Senin Altın Saçların Margarete

Kiefer'in Margarete ve Sulamith resim serisinin ilki olan *Margarete* (Resim 2) geleneksel portre anlayışının dışında bir resim yaklaşımıyla karşımıza çıkar. 1981 tarihli resim yağlıboya, akrilik gibi geleneksel malzemelerin yanısıra tuval üzerine uygulanan gerçek saman kullanımıyla ön plana çıkar. Bir portreden ziyade bir manzara görünümünü andıran resim, mavi-gri bir arka plan üzerine düzenli aralıklarla ve dikey olarak istiflenmiş gerçek saman demetleriyle biçimlendirilmiştir. Bu demetler adeta yeryüzünden gökyüzüne uzanan ağaç gövdelerini ya da bitkileri çağrıştıracak şekilde organize edilmiştir.

Saman yığınlarının uç kısımlarında boyayla şekillendirilmiş küçük alevler, alt kısımda ise yanmış saman görüntüsünü çağrıştıran siyahın derin tonları mevcuttur. Resmin tam orta kısmında ise el yazısıyla belirgin şekilde *Margarethe* ismi yer alır. Koyu bir tonlamayla yazılan isim, bir yandan Celan'ın şiirine yönlendiren belirteç görevi görür, diğer yandan izleyiciye resimdeki görüntüleri neyle ilişkilendireceğine dair önemli ipuçları verir. Bu noktada resimde kullanılan saman, rengiyle uyumlu olarak Margarethe'ın altın saçlarına doğrudan vurgu yapar ve şiirdeki metaforik tanımlamaya hizmet eder.



Resim 2. Anselm Kiefer, Margarete, 1981, tuval üzerine yağlıboya, akrilik boya, emülsiyon ve saman, 280 x 380 cm.

Kiefer'in resimde samanı saç olarak kullanması, temelde şiirsel bir malzeme seçimidir. Bu yönüyle saman hem idealize edilmiş Germen güzelliğinin altın sarısı saçları hem de Alman manzarasını temsil eden simgesel bir role sahiptir. Saman kullanımı, ressamın fırçası ve şairin kalemi için bir metafor olan sanatçının çalışmalarının çoğunda tekrarlanır, çünkü Celan'ın şiirlerinde kök, sap veya saman olarak tercüme edilen *halm* kelimesinin tekrarlayan kullanımına doğrudan bir referanstır (Kopp, 2009:7). Dolayısıyla Kiefer'in resimde kullandığı saman sıradan bir seçim değil, görsel dilinin formülasyonunda rol oynayan en önemli araçlardan biridir.

Bazı eleştirmenler, Kiefer'in resimdeki Margarete figürünü samanla vurgulamasını ırk üstünlüğünü belirten tüm mitleri yıkma isteğinin bir göstergesi olarak değerlendirir. Örneğin sanat eleştirmeni Donald Kuspit Kiefer'in sembolik temayı basit ve yanıcı malzemeye vurgulayarak gelip geçici olanla kalıcı olan arasındaki farkı vurguladığını dile getirir (URL. 5). Böyle olsa da saman kullanımı, Kiefer'in sanatsal prosedürü olarak birçok farklı okumanın önünü açan, çok boyutlu bir sunuma sahiptir. Bir yandan Alman uygarlığının kırılğan geçmişiyile ilintili olarak tarihi ve hatırlamayı ön plana çıkarır, diğer yandan yanma, küle dönüşme potansiyeli ile kendi gerçek mevcudiyetini canlandırır. Nihayetinde saman yandıktan sonra geriye sadece kül kalacaktır. Böylelikle Margarethe'in kaderi Sulamith ile eşit bir noktaya gelecektir. Bu durum izleyiciyi hem Sulamith'in korkunç ölümüne atıfta bulunan kül rengi saçlarına, hem de Holokost dehşetine götürür. Resimdeki bu algısal yönelim resmin alt kısmındaki yanmış samanı andıran derin koyuluklarla yani Sulamith'in toprakla birleşen *külden saçları* ile daha da vurgulanır. Böylece resimde Sulamith'in yokluğu, elle tutulur bir şekilde mevcut hale getirilir.

Bu yönüyle resim Margarete'in altın saçını temsil etmekten çok Shulamith'in külden saçlarından kurtulmanın imkânsızlığını dile getirir. Margarete'in altın rengi saçlarının varlığı göz önüne alındığında, yokluğunda haykıran şey, tam olarak Shulamith'in kül rengi saçları olur. Aslında resimde tasvir edilen şey, Margarete'in altın rengi saçları ile Shulamith'in kül rengi saçları arasında kalan ve şiirsel bir metafor işlevi görevi gören bu ara bölgedir. Mevcut olan Margarete ile orada olmayan Sulamith arasındaki gerilimle temsil edilen bu bölge Yahudi-Alman

farklılığının rahatsız edici varlığıyla temsil edilir ve bu vurgu saman kullanımıyla daha da belirginleştirilir (Pimentel, 2017:18).

Senin Kül Olmuş Saçların Sulamith

Kiefer'in Margarete ve Sulamith resim serisinin ikinci ana eseri olan *Sulamith* (Resim3) resim-şiir ilişkisinin genişletilmiş bir kombinasyonu olarak karşımıza çıkar. Kütlesel derinliği ve anıtsal ölçüleriyle ön plana çıkan resim, bu yönüyle izleyicide ezici bir görsel deneyim yaşatır. Tuval üzerine yağlıboya, akrilik gibi geleneksel malzemelerin yanısıra emülsiyon, gomalak ve saman gibi sıra dışı malzemeleri bünyesinde barındıran resim, malzeme seçiminin bir sanat eserine getirebileceği metaforik içerik konusunda mükemmel bir örnektir.



Resim 3. Anselm Kiefer, *Sulamith*, 1983, tuval üzerine yağlıboya, akrilik boya, emülsiyon, gomalak ve saman, 290 x 370 cm.

Sulamith resmi ilk bakışta üst üste bindirilmiş katman dokusuyla tanınabilir hiçbir görüntü içermiyormuş gibi görünür. Ancak resme yaklaştıkça kalın bir şekilde uygulanan saman ve boya katmanları belirir. Tıpkı Celan'ın şiirinin ritmik akışı gibi, bükülmüş samanın sert çizgileriyle, dokusal fırça darbelerinin ve ton geçişlerinin görsel birlikteliğiyle

karşılaşılr. Bir önceki çalışmada olduğu gibi bu çalışmada da tekrarlanan saman kullanımı ressamın fırçası ve şairin kalemi için bir metafor işlevi görür. Bu metafor yaşamdan ölüme doğru ilerleyişin sembolik referansı olarak bir nadas tarlasının güçlü çağrışımlarını içerir (Kopp, 2009:7).

Margarete resminde olduğu gibi bu resimde de Kiefer, İkinci Dünya Savaşının yaşattığı acıların temsil edilemezliğini ön plana çıkarmıştır. Dil, imgelem ve materyal süreçlerindeki alegorik olasılıklardan faydalanarak Sulamith'i bir portre olarak değil, bir mimari mekân olarak tuvaline yansıtmıştır. Kiefer'in bu seçimindeki özel amaçlarını bir kenara bırakırsak resimdeki mekân aslen Nazi mimar Wilhelm Kreis (Berlin 1939) tarafından tasarlanan ve savaşta öldürülen *Büyük Alman Askerleri İçin Cenaze Salonu*'nun (Resim 4) fotografik sunumundan alınmıştır. Bu sunumu alıntıl原因arak fotoğraf kadrajıyla birebir uyumlu olacak şekilde tuvale aktaran sanatçı, fotoğraftan farklı olarak yapıyı çürümekte üzere olan, kararmış ve kömürleşmiş tuğlalardan inşa edilmiş kasvetli bir iç mekâna çevirmiştir. Bir tiyatronun üç boyutlu sahnesini andıran bu mekânın sol üst köşesine ise bir fısıltı şeklinde Sulamith ismini yazmıştır. Resimsel imge ile faşist anıtsallık arasında asılı kalan bu adlandırma pratiğı, izleyiciyi bir yandan Celan'ın şiirine diğer yandan Yahudi soykırımını içeren tarihsel travmanın kendisine götürür.



Resim 4. Wilhelm Kreis, Büyük Alman Askerleri İçin Cenaze Salonu, Berlin, 1939

Sulamith resmi, geçmiş ile şimdiki zaman arasında kurulan ilişkilerin sanatsal bir hamlesi olarak belirli çağrışımla yüklüdür. Birçok eleştirmen, Kiefer'in resimde kullandığı mekânın Naziler tarafından Yahudi kültürünün silinmesinin mimari bir sembolü olarak kullandığı konusunda fikir birliğine sahiptir. Ayrıca Sulamith'in küllerinin gömüldüğü hissini aktaran mekânın insanların diri diri yakıldığı devasa bir tuğla fırınına çağrıştırdığı yönünde ortak bir gözleme sahiptirler. Gerçekten de karartılmış tuğlalar ve düşük seviyeli perspektifle verilen mekân, açıkça insanı tehdit eden devasa bir tuğla fırını andırır. Resim mekânında kullanılan ve boşluk hissini arttıran bu duygu, resimde uygulanan açık koyu organizasyonla daha da güçlendirir ve resme bakan izleyiciye bir fırına giriyormuş izlenimi verir.

Mekân her ne kadar Yahudi katliamının izlerini taşıyorsa da faşist şiddetin herhangi bir temsilini veya figürasyonunu barındırmaz. Bu anlamda resmin hiçbir noktasında Holokost kurbanlarına uygulanan (gaz verme veya yakma) şiddetin kaba temsilleri yoktur, yalnızca şiddet ve insan ıstırapının kalıntıları gösterilmiştir. Örneğin resme daha dikkatli bakıldığında devasa ve kasvetli boşluğun derinliklerinde gizlenmiş bir şamdan ve yedi küçük alevden oluşmuş kollarını görürüz. Yahudi kurbanlara dönük güçlü bir referans içeren bu bölüm, adeta mekânı kendi bağlamından kopararak Nazi rejiminin katlettiği Yahudiler için bir anma alanına, faşist soykırımı açığa vuran bir anıt mekâna dönüştürür (URL. 4). Böylece Celan'ın şiirindeki Nazi suçlusunun varlığı, Kiefer'in resminde Nazi mimarisinin baş gösteren varlığıyla eşitlenir ve mekân Yahudi kültürünün silinmesinin mimari bir sembolü olarak sessiz bir anıta dönüşür.

Sonuç

Gerçekleri hatırlamadaki bu boşluk, ister istemez sanatı da etkiler. Andreas Huyssen bu boşluğu, sanatçıları bu olaylara yeniden bağlayan zamanın bir parçası olarak tanımlar (Url-1). Auschwitz insanlık tarafından telaffuz edilen yeni bir yasağın ana hatlarını da çizdiği ve korkudan türetilen kelime olduğu için birçok insan tarafından hatırlanmak istenmez. Fakat tarihin sayfalarına gömülmek istenen bu trajedi, her ne kadar şimdiki zamandan uzak tutulsa da kolektif belleğin bir parçası olarak sanat ve edebiyatta varlığını sürdürür. Bu yönüyle sanat her ne kadar belirsiz olursa olsun, geçmişten yeniden inşa etmek için hatırlamayı öne çıkarır ve ancak tarihte yaşanan acılara aracılık edebilir.

Kiefer, kolektif belleğin acı veren, trajik ve bastırılmış yönlerine odaklanan çalışmalarıyla sadece geçmişini değil aynı zamanda günümüz dünyasının eleştirel yönlerini sanat aracılığı ile dile getiren bir sanatçıdır. Çalışmalarındaki odak nokta tarihsel şiddetin izlerini taşıyan zaman dilimlerini unutmamak ve unutturmamak üzerine kuruludur. Bununla ilişkili olarak 20. yüzyılın en önemli şairlerinden olan Paul Celan telaffuzu mümkün olmayan tarihsel bir trajediyi şiirlerine yansıtmış, Kiefer ise bu şiirsel imgeleri Holokost olaylarının ciddiyetine sadık kalarak tuvaline aktarmıştır. Bu aktarımda Kiefer'in Celan'ın şiirine verdiği görsel tepkiler, şiirde vurgulanan konunun doğrudan tasvirleri ya da şiirdeki imgelerin birebir yansımaları olmamıştır. Şiirin içeriği şiirden alıntılanan metinlerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu yolla resimler şiirden tamamen bağımsız birer tekil sanat eserleri olarak varlık kazanmış, kendi estetik sınırları içerisinde asıl kağnağın ötesine geçmişlerdir. Bu boyutuyla metin-imge ilişkisini farklı bir kavrayışla ön plana çıkaran resimler çok sesliliği destekleyen yapısıyla birbirinden farklı okuma pratiklerinin önünü açmıştır.

Kaynakça

Aktulum, Kubilay (2021) “Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta Göstergelerarasılık”, *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 107: 661-686

Cemal, A. (1995) *Celan*, İstanbul: Kavram Yay.

Rampley, Matthew (2000) “In Search of Cultural History: Anselm Kiefer and the Ambivalence of Modernism” *Oxford Art Journal*, Vol. 23, No. 1: 73-96

Rosenthal, Mark (1987) *Anselm Kiefer*, Philadelphia: Art Institute of Chicago, USA

Ross, Bonnie (2006) “Anselm Kiefer and the Art of Allusion: Dialectics of the Early ‘Margarete’ and ‘Sulamith’ Paintings” *Comparative Literature*, Winter, (58):24-43

Pimentel, Dror (2017) “Margarete and Her Spectre” *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, Vol. 4, No.1: 15-29

Kopp, Jesse (2009) “Sprachbilder/Bildersprache: The Imagery of Language and the Language of Images” *Eagle Scholar*, 4(30):1-17.

Elektronik Kaynakça

URL-1. Adorno Warns Against Turning Suffering Into Art An Assessment of Anselm Kiefer's Work in the Context of Idea, <https://enpleincoeur.wordpress.com/2015/10/11/adorno-warns-against-turning-suffering-into-art-an-assessment-of-anselm-kiefers-work-in-the-context-of-this-idea/>, (e.t. 18.08.2022)

URL-2. Anselm Kiefer, <https://ropac.net/fr/gallery-documents/30/>, (e.t. 22.08.2022)

URL-3. Celan'ın Zamanı, <https://birikimdergisi.com/guncel/10790/celanin-zamani>, (e.t. 22.08.2022)

URL-4. Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth, <https://www.scribd.com/document/253364031/Anselm-Kiefer-The-Terror-of-History-The-Temptation-of-Myth-Huyssen>, (e.t. 28.08.2022)

URL-5. The Spirit of Gray, <http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit12-19-02.asp>, (e.t. 29.08.2022)

Görsel Kaynakça

Resim-1. Friedrich Overbeck, Sulamith and Maria, <http://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/en/Part17476.html>, (e.t. 22.08.2022).

Resim-2. Anselm Kiefer, Margarethe, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/margarete-1981-by-anselm-kiefer-saatchi-collection-970630.html>, (e.t. 29.08.2022)

Resim-3. Anselm Kiefer, Sulamith, <https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-sulamith>, (e.t. 03.09.2022)

Resim-4. Wilhelm Kreis, Büyük Alman Askerleri İçin Cenaze Salonu, <https://smarthistory.org/anselm-kiefer-shulamite/>, (e.t. 03.09.2022)

Âdem'in Yaratılışı tablosu ve kutsal metinlerde Âdem'in yaratılışı

*Rasim Soylu**

Giriş

Sanat tarihi kitaplarının Batı'yı merkezli bir eksenle ve üslupta kaleme alındığı sıklıkla iddia edilir. Nitekim okunup incelendiklerinde sanki insanlık tarihi Avrupa'da başlamış ve dünyadaki tüm sanat eğilimlerini Batı medeniyeti şekillendirmiş gibi bir dile sahip oldukları görülür. Oysaki Fleming ve Honour'a göre (2016: 40) ilk uygarlıklar, Anadolu ve Ortadoğu'da ortaya çıkmıştır. Antik Mısır, Sümer, Babil, Lidya, Hitit, Pers, Çin, Yunan ve Roma gibi medeniyetlerin çoğu Asya'da, Ortadoğu ve Akdeniz havzasında kurulmuş ve gelişmiştir.

Mağara resimleriyle başlayan sanat, insanların estetik duygularının dışavurumu kadar; dekoratif ve iletişimsel işlevler de taşımıştır. Antik Sümer ve Mısır piktografileri zamanla yazının gelişmesine yol açmış; ancak resim ve heykel her zaman estetik ve dekoratif işlevini sürdürmüştür.

İkon; sanat tarihi kaynaklarında “görüntü” olarak tanımlanır. *İkona* ise kutsal kitapların ve mekânların süslenmesinde kullanılan resimleri tanımlar. Her ne kadar bu kavram, Yunan ve Roma sanatındaki resimler için de kullanılsa da; daha ziyade ortaçağ Hristiyan sanatındaki resim ve heykelleri için tercih edilir (Turani, 1975: 53). Başlarda kiliselerin dekorunda kullanılan ikonaların amacı, okuma yazma bilmeyenlere kutsal metinlerdeki kıssaları anlatmaktır. Bu yollar hem İsa, Meryem ve azizler resmediliyor; hem de kutsal kitaplardaki kıssalar görsel yolla anlatılıyordu.

Sistina Şapeli, Vatikan'da Papa'nın resmi ikametgahı Apostol Sarayı'nda bulunan bir şapeldir. Günümüzde bile yeni Papa seçimlerinde

* Doç.Dr., Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, rasimsoylu@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7136-1928

kullanılan bu mimari eserin duvarlarında ve tavanlarında Michelangelo, Boticelli, Perugino, Ghirlandaio ve Roselli gibi Rönesans ressamlarının yaptığı çok sayıda fresk yer alır. Michelangelo 1508 ile 1512 yılları arasında Sistina Şapeli tavanına *Eski Ahit*’ten çok sayıda kıssanın tasvirini yapar. Bunlar arasında *Âdem’in Yaratılışı* tablosu en meşhur olanıdır.

Gombrich’e göre sanat tarihinin Rönesans dönemine ait en önemli eserleri arasında sayılan bu resim kutsal metinlerin görsel sunumu olmakla birlikte aslında kutsal metinlere aykırı düşünce ve inançlar da içerir (1999: 305).

Âdem’in Yaratılışı tablosu ayrıntılarıyla incelendiğinde, tasvirin içerdiği göstergelerin kutsal metinlerin öğretisine karşı karşıt anlamlar içerdiği açıkça görülebilir. Örneğin üç büyük ilahi dinde Tanrı, soyut bir varlık olarak tanımlanmasına karşılık, *Âdem’in Yaratılışı* tablosunda bir Pagan tanrısı gibi somut bir insan figürü şeklinde betimlenmiştir.

Eski Ahit’te On Emir arasında yer alan “Tapınmak için suret yapmayacaksın” (Tesniye: 5:6) emrine karşı gelmekle zaten en baştan bir karşıtlık ortaya koyulduğu düşünülebilir. Yine resimdeki Tanrı figürü erkek olarak betimlenmiştir. Oysaki üç büyük dine göre de Tanrı’nın bir cinsiyeti yoktur. Hatta resimde melekler de erkek ve dişi figürler olarak betimlenmiştir ki yine bu da kutsal metinlerin cinsiyetsiz melek öğretisi ile örtüşmez. Âdem’in yaratılışı ile ilgili *Eski Ahit* ve *Kuran* metinleri birbirleri ile çok benzerdir. İkisinde de sonsuz ilim, irade ve kudret sahibi bir Yaratıcı vardır. Tanrı, Âdem’i kendi ruhundan üfleyerek canlandırır. Belki de Michelangelo bu resimde parmakların ilişkisiyle buna bir gönderme yapar.

1. Kutsal Metinlerde Âdem’in Yaratılışı Konusu

Dünyada yaşamın başlangıcı ve ilk canlı türlerinin nasıl ortaya çıkışı, hatta insanların ve hayvanların dişi ve erkek prototiplerinin nasıl oluştuğu bilimin de en çok merak ettiği konular arasında sayılabilir.

Bütün dinler evrenin ve dünyanın bir Yaratıcı tarafından yaratıldığını ve insanların büyük bir sınav için bu dünyaya gönderildiğini söyler (Araf: 54 ve Yaratılış 1: 1-20). İlk insanın yaratılışı dinler açısından da çok önemlidir. Bu yüzden kutsal metinlerde evrenin yaratılışı ve yaşamın ortaya çıkışı kadar ilk insanın yaratılışı üzerinde de önemle durulur (Batuk, 2006: 51).

Muazzez İlmiye Çığ; kutsal kitaplarda Âdem'in yaratılışı ile eski Sümer metinleri arasında bir ilişki olduğundan söz ederek kutsal metinlerin antik kaynaklardan beslendiğini iddia eder (2005: 15-36). Ancak kutsal kitaplara göre Tanrısal bilgi ve tarihsel deneyimler ilk insandan itibaren Tanrısal öğretinin görevlileri olan peygamberler aracılığıyla aralıksız devam etmiştir. Dolayısı ile antik Sümer anlatılarının eski peygamberlere ait öğretiler olması da mümkündür. Campbell'e göre de *Eski Ahit*'teki yaratılış metni Sümerlere ait *Gilgameş Destanı*'ndan izler taşır (1995: 90-91). Bu destanda da kutsal kitaplardaki gibi cennette akan dört ırmak ve bir yasak ağaç vardır, insan ise Tanrı'nın hizmetkarı olarak yaratılmıştır.

Âdem kutsal kitaplara göre ilk insandır ve hemen hemen bütün kültürlerde insanlığın atası olarak kabul edilir. Âdem'in topraktan yaratılıp kendisine ruh üflendiği hem *Kitabı Mukaddes*'te hem de *Kuran*'da yer alır. Ayrıca ona eş olarak Havva'nın yaratıldığı bilgisi de kutsal kitaplarda yer alır (Agitoğlu, 2014: 2671-272).

Eski Ahit'te birkaç yerde Tanrı'nın Âdem'i kendi suretinde veya kendine benzer yarattığı ifadesi vardır.

“Tanrı insanı kendi suretinde yarattı, onları erkek ve dişi olarak yarattı. Onları kutsayarak, verimli olun, çoğalın dedi. Yeryüzünü doldurun ve denetiminize alın; denizdeki balıklara, gökteki kuşlara, yeryüzünde yaşayan bütün canlılara egemen olun” (Yaratılış 1: 27-28).

“Ve Rab Allah, yerin toprağından Âdem'i yaptı ve O'nun burnuna hayat nefesini üfledi, Âdem yaşayan bir canlı oldu. Ve Rab Allah, Âdem'den aldığı kaburga kemiğinden kadını yarattı ve onu Âdem'e getirdi. Ve Âdem ve karısı ikisi de çıplaktılar ve utançları yoktu” (Yaratılış, 2: 7-25).

“Tanrı insanı yarattığında onu kendine benzer kıldı” (Yaratılış, 5:1).

“Çünkü Tanrı insanı kendi suretinde yarattı” (Yaratılış, 9:6).

Bu ayetlerde teşbih veya mecazi bir anlatım da olabilir. Ancak bu benzetmenin bilhassa Pagan inançlarının da etkisi ile bir çeşit suretperestliğe yol açtığı da düşünülebilir. Âdem'in yaratılışı ile ilgili Tevrat'ta çeşitli metinler olmakla birlikte İncil'de sadece Âdem'in işlediği ilk günahın bahsedilir. Belki de Eski Ahit Âdem'in yaratılışını yeterince anlattığı için Yeni Ahit bu konudan çok bahsetmez. Sadece şu ayet bu

konudan bahseder. “Önce Âdem, sonra Havva yaratıldı; aldatılan da Âdem değildi, kadın aldatılıp suç işledi” (Timoteos 2: 13).

Kuran’da Âdem’in yaratılışı ile ilgili çok sayıda ayet vardır.

“Hani Rabbin meleklere demişti: ‘Ben, kuru bir çamurdan, şekillenmiş bir balçıktan bir beşer yaratacağım’ (Hicr Suresi, 28.ayet).

Kuran’ın farklı bölümlerinde Âdem’in yapışkan bir çamurdan (Saffat: 11) veya çamurdan süzölmüş bir özden yaratıldığı (Müminin: 12) ibaresi yer alır. Başka bir ayette ise “Biz insanı kuru ve değişime uğramış kara bir çamurdan yarattık” (Hicr: 26) ibaresi yaratılış aşamalarına gönderme yapar. Yine başka bir ayette insanın pişmiş gibi bir kuru çamurdan yaratılmış olduğunun söylenmesi (Rahman: 14) insanın sert olan kemiklerine gönderme yapıyor olabilir (Kavşut, 2012:291-293).

Ayrıca “Onu düzenleyip içine ruhumdan üflediğim zaman” (Hicr: 29) ayeti ve “Size şekil verdik” ayeti (Araf: 11) insanın bir tasarımla yaratıldığına da işaret eder. Bu ayetlerde Âdem’in *Kün* emriyle birdenbire değil, bir biçimlendirme süreci içerisinde yaratıldığına gönderme yapar. Önce çamurdan insanın bedeni tasarlanmış yani insan biçimi verilmiş ve daha sonra ruhu üflenmiş ve duyguları yüklenmiştir. *Kuran*’da insanın özel bir varlık olarak yaratıldığına işaret eden bazı ayetlerde bu olayı gören ve ilahi kelama muhatap olan meleklere ilahi kudretin tecellisi olan ilk insana secde etmeleri emredilir. Ancak İblis yani Şeytan kendisini topraktan yaratılan insandan üstün gördüğü için bu emre itaat etmez.

“Muhakkak ben çamurdan bir insan yaratacağım. Onu şekillendirip içine ruhumdan üflediğim zaman onun için saygı ile secde edin. Bütün melekler topluca saygı ile eğildiler. Ancak İblis eğilmedi. O büyüklük tasladı ve isyan edenlerden oldu (Sad 71-88).

Bazı ayetlerde İblis’in kendisinin ateşten yaratıldığı için (Araf:12) üstün olduğunu ve topraktan yaratılmış bir varlık için eğilmek istemediği anlatılır. Hatta melekler nurdan yaratılmış varlıklar oldukları halde (Müslim, Züht, 61, 4/2294) Âdem’e secde ederler.

Ayrıca hem *Eski Ahit*’te (Yaratılış 2:19) hem de *Kuran*’da (Bakara:31) Âdem’e her şeyin isminin öğretildiği konusu da anlatılır. Meleklerle bir üstünlük veya yaratılışa liyakat göstergesi olarak sunulan bu

olaya *Talim-i Esmâ* adı verilir. Bu mucizevi olayla birlikte ilk insanın bilimin çekirdeklerini taşıdığı da varsayılabilir (Bakkal, 2021:754).

Bütün bu kutsal metinlerden yola çıkılarak ilk insan hakkında şunlar söylenebilir. İlk insan bütün insanlığın babası olduğu gibi bütün insanlığın ilk öğretmeni olarak da kabul edilebilir. Kutsal metinlerde her şeyin ilk insan tarafından tanımlanması ve isminin öğrenilmesi ile bütün bilimlerin temelini atıldığına da gönderme yapılır (Beki, 2020: 92).

2. Michelangelo ve *Âdem'in Yaratılışı* Tablosu

Michelangelo (1475 – 1564), resim, heykel ve mimari sanatlarında büyük işler yapmış İtalyan bir sanatkârdır. Da Vinci, Rafaello ve Donatello ile birlikte Rönesans'ın en önemli sanatçılarından birisi olarak kabul edilir (Conti, 1982: 40). Bilhassa Musa heykeli ve Sistine şapelinin tavanlarına yaptığı resimleri çok ünlüdür. Pek çok sanatçı gibi o da Floransa'daki ünlü Medici'lerin himayesinde çalışmıştır (Rona ve Beykan, 1997: 1231).

“Leonardo gibi o da anatomi yasalarını antik heykel sanatından yani ikinci elden öğrenmekle yetinmedi. İnsan anatomisini inceledi, kadavra keserek ve canlı modelden çizim yaparak, artık kendisi için insan figürünün gizli hiçbir yanı kalmayınca dek çalıştı. Ancak, insan vücudunu doğanın ilginç bilmecelerinden biri olarak gören Leonardo'nun aksine, Michelangelo sadece bu konuda tam anlamıyla ustalaşmak için çalıştı” (Gombrich, 1999: 305).

Michelangelo arkadaşı Baldassare Castiglione tarafından, sosyallikten uzak, sabırlı, şüpheli, alıngan ve saplantı derecesinde işine düşkün biri olarak tarif edilir. Daha kendi döneminde şairliği, mimarlığı, ressamlığı ve heykeltıraşlığı ile dâhi adam modeli olarak görülmüştür. Onun sanatı ve sanatkarlığı dönemindeki ustalık ve işçiliği aşmış ve sanatçı olmanın ayrıcalığını yaşatmıştır (Fleming ve Honour, 2015: 475).



Görsel 1. Michelangelo Buonarroti'nin Marcello Venusti Tarafından Yapılmış Portresi, Tual Üzerine Yağlıboya (URL-1).

Putperestliği Hristiyan yapılarına sokan Pagan geleneği, Michelangelo'nun yaşadığı Rönesans döneminde de kutsal kitaplardaki pek çok kıssayı avamın daha iyi anlayabilmesi için resim ve heykellerle ifade etme yoluna gitmiş ve pek çok peygamber ve azizi de putlaştırmıştır. Ayrıca çıplak insan resim ve heykellerini ibadethanelerin içlerine kadar da sokmuştur.



Görsel 2. Sistina Tavan Fresklerinden detay, (URL-2).

Namık İsmail'e göre, Rönesans'ı etkisi altına alan Yunan ve Pagan inançları aslında Michelangelo'yu çok etkilememiştir. Aslında o bu konuda Papa ve kilise ile çatışmamış sadece kendi aydınlanmacı kişiliğini yansıtarak, eserlerini en güzel bir şekilde ortaya koymuştur (1994: 13).

Yıllar süren tavan resimlerinin sonunda Michelangelo, kendisini de konu içerisinde tasvir etmiş, derisini elinde tutan Aziz Bartolomeus suretinde metaforik bir figür olarak eklemiştir. Varsayımlara göre Michelangelo Görsel 2'deki bu resim ile; "Ben sizinle aynı inancı

taşımıyorum, Yaratıcı'yı somut olarak tasvir etmek soyut bir Tanrı inancıyla uyuşmaz'' mesajını veriyor olabilir. Yani Michelangelo derisini üzerinden sıyıran yaşlı adam tasviri ile bir çeşit günah çıkarmakta ve Pagan anlayışını bir gömlek gibi üzerinden çıkarıp atmaktadır (Soylu, 2014: 42).

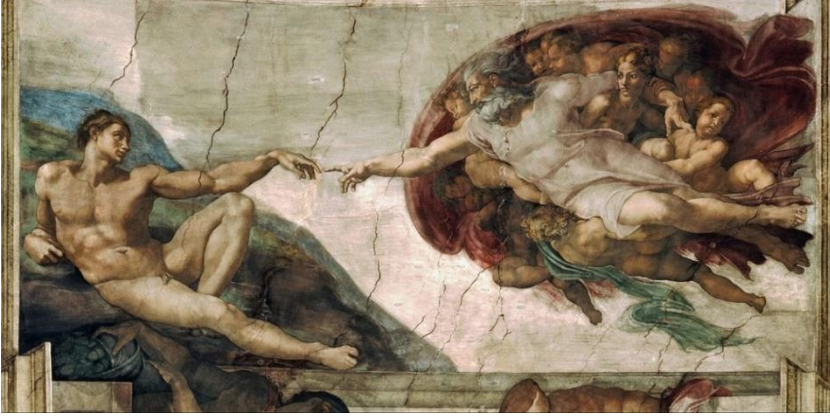


Görsel 3. Michelangelo Sistine Şapeli Tavanında Freskler, Fotoğraf: Rasim Soylu.

Âdem'in Yaratılışı tablosu, Michelangelo'nun Roma'da Sistine Şapeli'nin 14x35 metre ölçülerindeki tavanına 1510 yılında yaptığı bir dizi resimden birisidir. Bunun dışında tavanda ve duvarlarda kutsal kitaplardan *Son Yargı*, *Cennet* ve *Dünyanın Yaratılışı*, *Cennetten Kovuluş*, Nuh ve diğer peygamber kıssaları gibi çok sayıda tasvir yer alır (Labno, 2012: 93-94).

Âdem'in Yaratılışı tablosu yaşlı ve genç iki ana figürden oluşur. Figürlerden genç bir erkek olanı ilk insan Âdem'i temsil eder. Yaşlı olan erkek ise Yaratıcı'nın tasviridir. Etrafında eski Yunan mitolojisinde geçen çocuk (Cupid) ve kadın melekler yer alır. Resimdeki yaşlı adam suretindeki Tanrı tasviri Yunan mitolojisindeki Zeus'u andırır. Bu temsili anlatımdaki *Tanrı Baba* imgesi, Hristiyanlık inancını temelden etkileyen ve tevhit inancından uzaklaşmasına sebep olan Pagan, Yunan ve Roma mitolojilerinin etkilerinin bir göstergesidir.

Ancak *Eski Ahit*'te insanın yaratılışı ile ilgili olan ayetin Hristiyan İkonografisinin şekillenmesinde etkili olduğu da düşünülebilir. “Tanrı, Kendi suretimizde, kendimize benzer insan yaratalım dedi” (Yaratılış, 1: 26-27) ayetinin mecazi ve metaforik anlamları düşünülmeden, düz anlamıyla yorumlanması, *Âdem'in Yaratılışı* tablosundaki somutlaştırmayı sonuç vermiş olabilir. Resimdeki Tanrı'nın eli ile Âdem'in eli arasındaki ilişki yani parmaklardan yaşamın transferi bu resmin en önemli imgelemlerinden biri sayılabilir (Rynck, 2016: 133).



Görsel 4. Michelangelo, *Âdem'in Yaratılışı*, 1510 (URL-3).

Her ne kadar bu resim İlahi dinlerin zamandan, mekândan, cinsiyetten ve maddeden soyutlanmış Tanrı kavramına uymamakla birlikte, insanlığın bir Yaratıcı tarafından yaratıldığı inancının da bir yansımasıdır.

Âdem'in Yaratılışı tablosu *Tevrat*'ta da yer alan “Tanrı, Âdem'i kendi suretinde yarattı” ayetine gönderme yaparken (Yaratılış, 1: 26-27) resimdeki iki erkek arasındaki fiziksel benzerliğin bu durumu tasvir ettiği düşünülmektedir. Resim iki bölüm olarak düşünüldüğünde, sol tarafta zayıf ve aciz Âdem, sağ tarafta ise etrafı meleklerle çevrili kudretli Tanrı tasviri görülmektedir. Resmin odak noktasında Tanrı Âdem'in güçsüz parmağına dokunarak ona can vermektedir.

1990 yılında Doktor Frank Lynn Meshberger *Âdem'in Yaratılışı* eserinde Tanrı'nın ve meleklerin üzerinde durduğu kırmızı kumaşın aslında bir beyin tasviri olduğunu iddia etmektedir (Görsel 4). Bunun Rönesans'la başlayan aydınlanmacılık, akılcılık ve Pozitivizme bir gönderme olduğunu düşünür. Ona göre bu durum, Tanrı'nın insana akıl ve zekâ verdiğinin yani

insanın düşünme ve tasarım yeteneğini Tanrı'dan aldığına göstergesidir (URL-4).

Bedrettin Cömert'e göre bu tabloda Yaratıcı, ilk insan Âdem'in vücuduna hayat vermektedir (2010: 141). On bir melek, Yaratıcı'yı çevrelemiştir. Tanrı'nın sağ elinin işaret parmağı, Âdem'in sol elinin işaret parmağına yaklaşarak yaşamı bir elektrik akımı gibi Âdem'e aktarmaktadır. Âdem, topraktan ağır ağır doğrulmakta ve bakışları dikkatle Yaratıcı'yı gözlemektedir. Yaratıcı'yı çevreleyen meleklerden kadın olanı değişik kişi ve kahramanlara benzetilmektedir. Bu kadın bazılarına göre Havva bazılarına göre ise Meryem'dir (URL-5).



Görsel 5. Tanrı'nın ve Meleklerin Üzerinde Durduğu Kırmızı Kumaşın Beyin ile Benzerliği (URL-5).

Michelangelo'dan önce de pek çok sanatçı tarafından Âdem'in yaratılışı resimleri yapılmıştır. Ancak hiç birisinde bu kadar açık bir şekilde Yaratıcı'nın tasviri yapılmamıştır (Gombrich, 1999: 312).

Primitif ve antik dönemlerden itibaren pek çok defa Tanrı ve Tanrıça tasvirleri yapılmıştır. Pagan ve mitolojiye dayanan inançlar için Yaratıcı'nın tasvir edilmesi belki çok normaldir. Ancak Hristiyanlık gibi bir dinin inanç ilkelerine göre bu çok da doğru değildir. Aslında *Eski Ahit*'te, *On Emir* arasında yer alan “Kendine yukarıda, gökte, aşağıda, yerde veya derinlerde veya yeraltında yaşayan canlılara benzer putlar yapmayacaksın.

Putlara eğilmeyeceksin ve onlara ibadet etmeyeceksin” (Çıkış, 1-9) gibi ayetler putperestliği ve onu ima eden ikonaları reddetmektedir.

Ancak Roma, Hristiyanlığı kabul ettikten sonra eski Pagan inanışlarına ait bazı örf ve adetleri de devam ettirmiştir. Bunlar arasında en önemlisi de herhalde kiliselerin resim ve heykellerle donatılması olmuştur. Zaten Hristiyanlık öncesinde de şehir meydanları, kamusal ve kutsal mekanlar çok sayıda iki boyutlu ve üç boyutlu tasvirlerle dekore edilmiştir.

Hristiyanlık ile birlikte putperestlik çağrışımı yanı sıra çıplaklık sorunu da yaratan resim ve heykellere karşı, çıplak insan bedenlerinin yaprak ile sansürlenmesi dışında ciddi bir müdahale yapılmamıştır. Tabi ki tarihte zaman zaman İkonoklazma olarak adlandırılan put kırıcı eylemlerde sanat eserlerinin tahrip edildiği de olmuştur.

Âdem’in Yaratılışı resmi üzerinde yer alan figürler düz anlamları yanı sıra yan anlam ve derin anlamlar da içerirler. Örneğin Âdem figürünün genç olması ve saçlarının koyu değerde olması yeni ve taze bir yaşamın başlangıcına gönderme yapar. Tanrı figürünün yaşlı bir adam ve beyaz saç ve sakalları olması bilgelik, deneyim, olgunluk ve kemal göstergesidir. Tanrı figürünün etrafındaki çocuklar ve kadınlar meleklerle gönderme yapar. Tabi ki kutsal metinlere göre meleklerin cinsiyeti yoktur dolayısı ile bu resimde böyle olması derin anlam olarak Pagan kültürlerinin etkisini göstermektedir.

Tanrı figürü hariç diğer figürlerin çıplak olması doğallık ve ahlaki kaygılardan arınmışlık göstergesidir. Ancak Tanrı figürünün beyaz bir örtü ile giyinik olması Tanrı’nın her türlü ayıp ve noksanlıktan arınmış kutsal bir varlık olduğuna bir göndermedir.



Görsel 6. Michelangelo, *Âdem'in Yaratılışı* tablosundan detay

Görsel 6' de yer alan ayrıntıda eller, Tanrı'nın gücü ve etkisine, parmaklar yaşamın transferine gönderme yapar. Âdem'in bulunduğu zemin renk ve biçimleriyle dünyaya ve doğaya işaret eder. Tanrı'nın bulunduğu beyine benzeyen zemin Tanrısallıkta ve sonsuz bilgiye işaret eder. Görünen bu yan anlamlar arkasında derin anlam olarak kutsal kitapların yanı sıra eski mitolojilere de göndermeler vardır.

Sonuç

Yaratılış ve ilk insan kavramı dinlerin ana temalarından biri olduğu gibi fen bilimlerinin de çözümlemeye çalıştığı önemli problemlerden birisidir. Tanrı'nın evreni altı günde yarattığı hem *Eski Ahit*'te hem de *Kuran*'da yer alır. Sonsuz ilim, irade ve kudret sahibi ve maddeden mücerret yani soyut bir Tanrı anlayışı bütün semavi dinlerin esasını oluşturur. Tanrı sonsuz iradesiyle ve gücüyle evreni bir ol emri ile yaratmıştır. İnsanı ise kendisine özel bir muhatap olarak cennette yaratır. Cennet aslında bahçe anlamına da gelir.

Âdem yaratılan ilk insandır ve erkektir. Tanrı, Âdem'e eş olarak ilk kadını yani Havva'yı yaratır. Cennet bahçesinde özgürce yaşayan iki insana sadece bir ağacın meyvesini yemek şiddetle yasaklanır. Âdem'in yaratılışında onu topraktan yaratıldığı için aşağılayan İblis ya da diğer adıyla Şeytan, Havva'yı yasak meyveyi yeme konusunda ikna eder.

Meyveyi yiyen Havva, Âdem'i de ikna ederek meyveyi ona da yedirir. Yasağın delinmesine çok kızan Tanrı onları cennetten kovar ve insanoğlunun dünyada çileli yaşamı böylece başlamış olur. Bu olaylar *Eski Ahit* olarak bilinen *Tevrat*'ta detaylı olarak anlatıldığı gibi *Kuran*'da da anlatılır. Bu anlatıların antik kültürlerde de yer alması evrensel Tanrı ve yaratılış kültü olarak da düşünülebilir. Rönesans dönemi Avrupa'nın uzun süren karanlık çağı olarak tanımlanan Orta çağ' dan Yeni çağa geçildiği bir dönemdir. Kilisenin öğretisi dışında bilim ve aydınlanmacı felsefenin de ön plana çıktığı bu dönemde çok sayıda sanatçı da yetişir. Gotik dönemin minyatür tarzı resimleri yerine sağlam anatomi ve perspektife dayalı gerçekçi tasvirlerin geliştiği bu dönemde Da Vinci, Rafaello, Dürer, Boticelli ve Michelangelo gibi ressamlar sanat tarihine damgasını vururlar.

Âdem'in Yaratılışı resmi Michelangelo tarafından Rönesans döneminde yapılmış en önemli eserlerden birisidir. Vatikan'daki Sistina Şapeli tavanında *Eski Ahit*'teki pek çok kıssanın yer aldığı bir grup freskten birisidir. Âdem ile beraber Tanrı'nın da tasvir edildiği bu resmin aslında kutsal kitapların öğretisine çok da uygun olmadığı düşünülebilir. Sonuç olarak Tanrı'yı yaşlı bir adam olarak tasvir eden bu resim daha çok Pagan mitlerini ve Yunan mitolojisindeki Tanrı Zeus'u çağrıştırmaktadır. Resimde ayrıca kadın ve çocuk şeklinde tasvir edilmiş melekler de yer alır. Oysa ki bütün ilahi dinlere göre melekler nurani varlıklardır ve cinsiyetleri yoktur. Bu tasvirler de Rönesans dönemi resimlerinde Pagan ve Yunan mitolojisi etkisinin birer göstergesidir. Güçlü desen ve anatomi bilgisiyle Michelangelo'nun ustalık eseri denilebilecek bu resimler Rönesans döneminin bütün resimsel özelliklerini yansıtır. Şapelin tavanındaki ikonografik tasvirlerin, geleneksel inanç ve anlayışların yanı sıra dönemin aydınlanmacı ve avangart gelişmelerine de gönderme yaptığı söylenebilir.

Kaynaklar

Agitoğlu, N. (2014). Kutsal Metinlerde ve Hadislerde Hz. Âdem -Tespit ve Değerlendirme, *International Journal of Social Science*. (26): 269-287.

Bakkal, Ali (2021). “Kur'an'da Geçmiş Peygamberlere Atfedilen Mucizelerin Olağanüstülük Özelliği Açısından Tahlili”. *Diyanet İlmi Dergi* 57 / 3: 749-784.

Batuk, C. (2006). “Âdem ve Havva'nın Kitabı: Eski Ahit Apokrifasında Âdem ve Havva'nın Hayatı”. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 5 / 10: 51-96.

Beki, N. (2020). Mucizelerin Bilimsel Tezahürü. *Katre Uluslararası İnsan Araştırmaları Dergisi*, (10), 77-95.

- Campbell, J. (1995). *Batı Mitolojisi*, Ankara: İmge Kitabevi
- Conti, F. (1982). *Rönesans Sanatını tanıyalım*, İstanbul: İnkılap ve Aka Yay.
- Cömert, B. (2010). *Mitolojiden İkonografiye*, Ankara: Deki Basın Yayın.
- Çığ, M. İ. (2005). *Kuran İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki Kökeni*, İstanbul: Kaynak Yay.
- Fleming J. Honour, H. (2015). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Alfa Yay.
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İsmail, N. (1994). *Mikelanj*, İstanbul: MEB Yay.
- Kavşut, M. S. (2012). “Kur'an'da İnsanın Yaratılış Aşamaları”. *Şarkiyat / 7*: 289-301.
- Labno, J. (2012). *Rönesans Ayrıntıda Sanat*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- Muslim, (1997). *Cami'u's-Sahih: bi Şerhi'l-İmam en-Nevevi, (I-XVIII)*, Beyrut: Daru'l-Marife.
- Rona, Z. Beykan, M. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yem Yay.
- Rynck, P. (2016). *Resim Nasıl Okunur*, İstanbul: Hayalperest Yay.
- Soylu, R. (2014). Tövbekâr Ressam Mikelanjelo. *Zafer Dergisi*. (456).
- Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Toplum Yay.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Michelangelo> 15.09.2022.
- URL-2. Consentine, M. <https://estadodaarte.estadao.com.br/rimas-de-miguel-anjo-quatro-sonetos-de-michelangelo-buonarroti/> 07.10.2022.
- URL-3. . <https://tr.wikipedia.org/wiki/Adem> 11.08.2022.
- URL-4. Özgür, G. <https://gulsahmeralozgur.dr.tr/michelangelo-ve-sakli-beyin/> 15.09.2022.
- URL-5. <https://ceotudent.com/ademin-yaratilisi-ne-anlatmaya-calisiyor> 18.08.2022.

Resim ve müziğin edebiyata aksî: Deneyisel metinler toplamı olarak Bilge Karasu'nun *Kısmet Büfesi* adlı eseri

Gülşah Şişman *

Giriş: Bilge Karasu ve *Kısmet Büfesi*'ne Dair

Yazın hayatına 1952'de öykü ile başlayan; ilerleyen yıllarda roman, şiir, deneme, eleştiri, mektup, çeviri, opera librettosu, radyo oyunu ve söyleşi türünde eserler veren Bilge Karasu, ardında 8'i sağlığında 9 tanesi ise ölümünden sonra yayımlanan -17'si kitap olmak üzere- 400'e yakın yapıt bırakır. Sanat yaşamı süresince yenileme ve yenilenme anlayışı ile hareket eden, kendisinden önce çizilmiş türsel sınırları karşı çıkan, dil ile yapılabileceklerin peşinde olan, farklı yazma olanaklarını ayrı ayrı türlerde denediği gibi kimi zaman da tek bir metin üzerinde birleştiren sanatkâr; biçimde, dilde ve konuda deneyisel arayışlara girer. Bilge Karasu açısından yazı/yazmak ile kurgu/kurmak eşdeğerdir. Bu sebeple yazının, kurgunun ve edebî metinde her ikisini de var eden dilin söyleyiş imkânlarını genişletmek, dile farklı anlam alanları açmak için devamlı bir araştırma içerisinde. Bu durum onun yeni tür ve içerik denemeleri yapmasına, “*kutsallık atfedilen, sınırları çizilmiş ve yasayla koruma altına alınmaya çalışılan bir türe ‘ait’ metinlerin*” dışına çıkmasına olanak tanır (Özata Dirlikyapan, 2018: 7). Metinlerini “*resimden müziğe, antropolojiden mantığa, felsefeden uygarlık tarihine, imbilimden etimolojiye uzanan atkılarla, çözümlerle*” oluşturan yazar (Yalçın, 201: 39), eserlerinde sanatın pek çok dalını edebiyat katmanına taşıyarak bileştirme yapar.

Edebiyat serüvenine musikiyle uğraşmamaya karar verdikten sonra, yirmili yaşlarının hemen başlarında atılan, ressamlık gibi bir işle uğraşmayı

* Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, gulsah.sisman@erdogan.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3222-7774

hiç düşünmemesine rağmen resmi; içinde çokça gezindiği bir alan olarak nitelendiren Bilge Karasu, musikiden sonra yazısını en çok besleyen sanat olarak sinemayı gösterir (Karasu, 2009b: 236). Bu anlamda bilhassa resim, müzik ve sinema bilgisini metinleri ile buluşturan sanatkarın yapıtları, duyular arası etkileşimlerin yazı ve söz ile bütünleştiği bir yaratım mahiyetindedir. Füsun Akatlı da yaşamın ve yaşam demek olan ilişkilerin sözle, renkle, çizgiyle, notayla anlatılmasının; edebiyatın, resmin, müziğin dile taşınmasının; dilde yeniden yaşatılması imkânlarının araştırılmasının onun tüm sanat çabasının özü ve özeti olduğunu vurgularken (2000: 5) bu noktaya dikkat çeker. Gerçek ya da kurmaca resimlerden, fotoğraflardan hareketle kaleme alınan, görsele ve görsel niteliğe dayanan metinlerden oluşan *Kısmet Büfesi*; zeminine müziğin yerleştirilmesiyle bir sonat olarak kurgulanan, ayrıca üç uzun rüyanın eklemelenmesiyle yazı ile görüntünün aynı düzlemde bulunduğu *Kılavuz*; özenin hareketi ile zihni arasındaki geçişlerin sıklığı sayesinde müzikal bir akış kazanan “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı” (*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* içinde); kendisini dışarıdan üçüncü bir göz gibi izleyen karakter üzerinden sinemanın aç, göz, kamera göz gibi tekniklerinin uygulandığı “Gidememek” (*Lağımlaranası ya da Beyoğlu* içinde) sanatlar arası etkileşimin Bilge Karasu yazınındaki görünümleridir.

Kısmet Büfesi’nin ilk basımı 1982 yılında Adam Yay.’ndan yapılır. Bu çalışmada eserin 2009’da Metis Yayınları’ndan çıkan beşinci baskısı kullanılacaktır. Kitapta yer alan “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”, “Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955”, “Ertuğrul Oğuz Fırat’ın Resimleri Üzerine Akdeniz’den Uzak Bir Metin”, “Turan Erol’un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz’i A/n/ar Bir Metin”, “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin”, “Boğaziçi Üzerine Bir Ön-Metin”, “Çapavulun Çattığı Çaparız-Erol Akyavaş’ın Bir Resmi Üzerine Metin”, “Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)”, “Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin” ve “Çeşitlemeli Korku’nun Seslendirilme Metni” adlı anlatıların yola çıkış noktaları gerçek ya da kurmaca resimler, fotoğraflardır. Tür ayırımına karşı çıkan, hiçbir edebî türün tutsağı olmak istemeyen Karasu bir nevi gözün söze dönüşümü hâlindeki bu yazılara *metin* adını verir ve eserin başındaki tanıtım yazısında bu durumun sebebini şöyle açıklar: “*Bu kitaptaki yazılara, dergilerde yayımlanışları sırasında, ‘metin’ adını verirken, bunların herhangi bir türe girmediklerini, onları*

yazarken özgür kalmak istemiş olduğumu vurguluyordum.” (Karasu, 2009: 7).

Yazdıklarının kendi türünü belirleyeceğini savunan sanatkâr metinlerini sınıflandırmak istemez. “Sizin için öykü nedir?” sorusuna verdiği “Öykünün tanımını, kuramını değil, kendisini arıyorum. Her yazdığım, öykünün ne olabileceği üzerine bir arama çabası. Bu durumda, sorularınızın yanıtını verecek tek şey, yazdığım öykülerdir, metinlerdir” (Karasu, 2009b: 174) cevabı, söz konusu tutumunu açıklar niteliktedir. Bunda, ortaya koyduğu yapıtlarda çeşitli sanat dallarını bir araya getirmesinin etkisi olduğunu da söylemek mümkündür. Farklı türler, disiplinler, sanat dalları arasındaki geçişlerin olduğu kadar yazma serüveninin özgürlüğünü de yaşamak isteyen Bilge Karasu; durağan, verili, çizilmiş, belirlenmiş bir iskelet yerine değişen, dönüşen, yenilenen, canlı bir yapının peşindedir. Resim, sinema ve müziği edebiyatla buluşturduğu, edebî dizgede birleştirdiği metinleri topladığı *Kısmet Büfesi*, onun bu çabalarının sonucudur.

Bilge Karasu metinlerinin diğer sanat dalları ile ilişkisini ele alan başka çalışmalar da vardır. Doğan Yaşat tarafından yayıma hazırlanan ve 2013’te Metis Yayınları’ndan çıkan *Bilge Karasu’yu Okumak* içinde yer alan üç yazı dikkat çeker. Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı’nda Süreklilik, Dönüşüm ve Müzikal Akış” adlı makalesinde, müzikte söz konusu olan bağıntı kurma ediminin Bilge Karasu yazınındaki izini sürmeye çalışır. Akış ve hareketin müziksel durumlarını irdelemeyi, ortaya koymayı hedeflediği bu çalışmasının merkezine sanatkârın başlıkta adı geçen hikâyesini koyar. Özlem Özkan, “Bilge Karasu’nun Bir Metni Üzerine Resim”de, yazarın *Kısmet Büfesi* adlı eserinde yer alan “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”i görsel olanla ilişkisi bakımından inceler ve metindeki kurmaca resim ile İspanyol ressam Velázquez’in *Nedimeler*’i arasında paralellik kurar. Mehmet Nemutlu, *Teorik Bakış* dergisinin Bilge Karasu Özel Sayısı’nda da yer alan “Eşzamanlılık, Doku, Biçim: Karasu Yazısında Olası Müzik İmgeleri Üzerine” başlıklı makalesinde Karasu’nun hayatında çok esaslı bir yer tutan müziğin, yapıtlarındaki izini sürmeye çalışır. “Avından El Alan”, “Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin” ve “Çeşitlemeli Korku” adlı metinlerinden hareketle sanatkârın

yazınındaki müzikal öğelerin nasıl okunabileceğine yönelik bir çözümleme sunar.

Teorik Bakış dergisinin 2013 tarihli Bilge Karasu Özel Sayısı'nda onun metinlerinin diğer sanatlarla ilişkisi bakımından irdelendiği iki makale daha bulunur. Bunlardan Fatih Özgüven tarafından kaleme alınan “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin” başlıklı yazıda, *Kısmet Büfesi*'ndeki aynı adlı anlatı sinemayla ilişkili kamera-göz tekniği açısından tahlil edilir. Hülya Mete'nin “Bilge Karasu'nun Radyo Oyunları: Sözün Sesi” adlı incelemesinde ise oynanmak için yazılmış tiyatro metni ile okunmak için yazılmış tiyatro metni ayırımından yola çıkılarak oynanan metin ile seslendirilen metin ayırımına varılır ve Bilge Karasu'nun ses için yazılan radyo oyunları üzerinden imgeselliğin izi sürülür. Bunların haricinde, Cemal Demircioğlu, *Varlık* dergisinde çıkan 1998 tarihli “Çeviribilim Açısından ‘Usta Beni Öldürsen E!’ ve Bazı Sorunlar” adlı makalesinde, Barış Pirhasan tarafından senaryolaştırılan ve filme çekilen söz konusu anlatıyı, çeviribilimin temel kavramlarından olan eşdeğerlilik üzerinden eser-film ilişkisi bağlamında çözümler. Cem İleri, Bilge Karasu okuması niteliği taşıyan *Yazının da Yırtılıverdiği Yer* adlı kitabındaki “İğdiş Edilmiş Göz” başlıklı yazısında *Kısmet Büfesi*'ndeki metinleri, yazarın *Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabındaki masallardan ayıran farklardan hareketle yola çıkış noktaları bakımından ele alır ve onların başka yapıları model alarak uzamla, sesle, görüntüyle kurduğu ilişkiler üzerinden değerlendirir. Literatürde, Bilge Karasu eserlerinin sanatlararası ilişkiler bağlamında değerlendirildiği başka çalışmalar da mevcuttur ancak burada değinilenlerin, konuya dair belirli bir çerçeve çizmeye yeterli olduğunu söylemek mümkündür.

“Buna ‘metin’ diyorum ya, resimli bir kitabın
‘yazılı yarası’, bir filmin ‘söz tümlecisi’ de diyebilirdim.
Derim de.”

1. Gözün, Kulağın ve Dilin Birlikteliği: *Kısmet Büfesi*'nde Resim-Müzik-Edebiyat

Bilge Karasu'nun “görmeyi/ görünüyü, söz(e)/ söyleyiş(e)/ söyleme(ye)” (Fırat, 1996: 493) çevirdiği, gerçek ya da kurmaca resim ve fotoğrafların yazıya aktarıldığı anlatıların yer aldığı *Kısmet Büfesi* adlı eseri resim, müzik ve sinemaya dair unsurların kullanımı bakımından tahlil

edilmeye son derece elverişlidir. Gözün, kulağın ve dilin işbirliği içinde olduğu söz konusu metinlerin gösterdikleri ile söyledikleri arasındaki bağlar, ilişkiler resim ve sinema sanatının edebiyat sanatına dâhil edilmesi ile devreye girer. Sanatların bu birlikteliği bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân başta olmak üzere yapı unsurlarından anlatım tekniklerine, sayfa düzeninden (görüntü düzeyinden) anlatı izlencesine/ sözdizimine değin edebî metnin biçim ve biçem özelliklerini şekillendirir.

1.1. Anlatıcının Konumu

Anlatıcı ve ona ait bakış açısı, metinsel dünyanın görünümü hâlindeki edebî eserin iletisinin kurmaca bir kişi kanalıyla söylem düzlemine yansımasıdır. “*Metnin temel belirleyicileri olan kişi, mekan ve zaman öğelerinin anlatım ve aktarım düzeylerini şekillendir[en]*” (Eliuz, 2009: 1135), entrik kurguyu belirleyen bu yapı unsurunda eserdeki olayları aktaran/ ifade eden ile olayların hangi nazardan aktarıldığını gösteren perspektif bir aradadır.

Kısmet Büfesi’nde yer alan 10 metnin tamamı birinci tekil şahıs anlatıcı ile kaleme alınır. Bunların 7’sinde (“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”, “Ertuğrul Oğuz Fırat’ın Resimleri Üzerine Akdeniz’den Uzak Bir Metin”, “Turan Erol’un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz’i A/n/ar Bir Metin”, “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin”, “Boğaziçi Üzerine Bir Ön-Metin”, “Çapavulun Çattığı Çaparız-Erol Akyavaş’ın Bir Resmi Üzerine Metin”, “Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”) *yazar-benin* bakış açısı devrededir. Anlatıcılar çoğu zaman konumunun, fotoğrafı/ resme nereden baktığının, fotoğrafı/ resmi hangi açıdan değerlendirdiğinin bilinmesini ister çünkü bakış açısı, yorumu (bu anlatılarda öyküyü, metni, kurguyu) tamamen etkileyecek unsurların başında gelmektedir. “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”de “*Hiç çizilmemiş, belki de hiç çizilmeyecek bir resim bu. Ama, çizilmişmiş gibi bakıyor, inceliyorum.*” (s.10) diyen anlatıcı, kurmaca bir resim karşısında olduğunu belli eder.

Resimdeki kadınların pozisyonu kadar onlara bakan gözün konumu da önem taşımaktadır: “*Gecenin bir vaktinde, konuşmaksızın gözlerini pencerenin -onlara göre- ardındaki, resmin karşısında duran bize göre ise bizim durduğumuz yerdeki karanlığa diktiklerine bakılırsa, bir şey bekledikleri düşünülebilir.*” (s.10), “*Pencerenin bize göre sol dibinde*

oturani, belki sinsi, belki ezik; gelişigüzel söylenivermiş gibi bir sözle insanları birbirine düşürmesini bilenlerden belki de.” (s.13). Anlatıcı (bir anlamda seyreden, bakan, gören), hiçbir kuşku ve soru işaretine açık kapı bırakmak istemez. “*Karşıdan baktığımız pencerenin ardında, boş yere para vermemek için olacak, tek bir ışık yanıyor. Uzakta, arkada, resme bakan bizlere göre sağ üst uçta.”* (s.13) sözleri ile kendi bakış açısına okuyanı, gözetleyeni, dinleyeni da katarak onları resme kendi perspektifinden bakmaya davet eder. Böylece bakan ile bakılan, görülen ile görülmeyen karşıtlığında izleyici/ okur/ seyirci de anlatının bir parçası haline gelir ve “*pencerenin karşısında duran izleyici değiştikçe, resim/ metin[in] her seferinde yeniden kurul[ması]*” (Özkan, 2013: 183) sağlanır.

Sinemanın aç, göz, kamera-göz gibi tekniklerine dayalı uygulamaların yer aldığı “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin”de anlatının baş nesnesi olan ve kendine yüklenen sıfatın da imlediği üzere, boğucu, kasvetli, pencerelerinin hiç açılmadığı, sembolik düzlemde ölmüş olan yalı önce bir *kamera-gözün* katılımsızlığıyla, birinci tekil kişi ağzından aktarılır (Özgüven, 2013: 34). Anlatıcı, sözlüklerde tanımı olmayan *karanlık yalı* hakkındaki düşüncelerini paylaşırken görüş açısı ve mesafesi hakkında da bilgi verir:

Çağında, alışlagelmiş kurallara meydan okuyarak ortaya çıkmış olduğuna kalıbımı basarım. Aşırı boyası görülmedik bir şey olmaktan uzaktı. Ama divanhanesinin söbemsî biçimi her görenin aklını karıştırmış olsa gerek. Görmek için, içine girmek de gerekli değildi; dışarıdan görölüyordu eksenin taşan yuvarlak uçları. Taşlarının dizilişi, düzeni. (s.37).

Sonrasında gelen “*Denizden baktığımızı hatırlatırız.”* (s.39) cümlesi anlatıcının bakış açısını, pozisyonunu belirginleştirir. Bir motorun burnundan karşı sahile bakan anlatıcının söyledikleri, civarda, metne konu olanın haricinde ölmeye yüz tutmuş başka yalılar da bulunduğunu bildirir. Demek ki anlatıcının görüş mesafesi içerisinde sahil boyunca sıralanmış birden fazla yalı yer almakta, ancak o, odağına, rıhtımından denize girip çıkan, dirimi ile ona kafa tutan genç bir erkeğin ardındaki yalıyı almaktadır. Üstelik söz konusu yalıyı, o zamana kadar söylenenlerin, anlatılanların dışında, başka bir gözle, farklı özellikleriyle anlatacağını da belirtir:

Anlatmak istediğimiz, yalının aydınlık olduğu, aydınlığını taşıdığı çağlar değil. O çağların aydınlıklarını, seslerini, biçimlerini anlatmış olan yazarlar, nasıl olsa, var. O yazarların, özlemini çektikleri, canlı, dolu dolu bir biçimin dirimiydi. Biz ölümlerle uğraşıyoruz şimdi. Karanlıklar, sessizlikler, biçimsizliklerle (s.37-38).

Bir öbek kadının üç sıra halinde dizilerek çektiği kurmaca fotoğraftan yola çıkarak kaleme alınan “Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin” iç içe geçmiş iki hikâyeden oluşur. Ferdane, Hikmet ve Şefika adlı üç kadının birbirleriyle ilişkisi etrafında cereyan eden çerçeve vaka kurgusal yazarın ben/ biz dönüşümlü anlatıcılığı ve bakış açısı ile kurgulanır: “*Bizim gördüğümüz, daha yaşlı bayanların daha geniş bir yer kapladığı, daha genç kadınların ise, esnek davranarak, daha bir sıkışabildiği, yan durabildiği.*” (s.85), “*Bu ikisine bakıyorum özellikle. Ama ön sıranın sağ ucundaki kadın da, üzerinde durulmayı gerektirecek belki.*” (s.86), “*Oysa resmi çekenin hekimin kendisi olduğunu düşünebiliriz.*” (s.94) Kadınların bir arada olma sebepleri ve sonrasında ne yapacakları konusunda fotoğrafa bakan kurgusal yazarın tahminleri ön plandadır:

Kadınların hepsi gözlerini biraz kısmış. Ortalık çok aydınlıkmiş o gün, besbelli. Sırtlarındaki serin, çiçekli, hafif giysilere bakılacak olursa, Yardım Derneği Yönetim Kurulunun dönem sonu toplantısından çıkıp resim çekirmişler. Bundan sonra hepsi bir yana dağılacak, yazı geçirecek; sırtlarında daha ağır, daha sıcak, daha donuk giysilerle yeniden biraraya gelecekler güz sonuna, bilemedin, ortalarına doğru (s.86).

Öykünün yazar-beni kurmacanın olanaklarına ilişkin yorumlarda bulunur, metni nasıl kurguladığına yönelik bilgiler verir. Kadınların nasıl ve neler düşündüğü, kendisinin bu kadınlara ne tür nitelikleri yakıştırdığı, metnini düzenlerken hangi yöntemleri kullandığı hakkında açık yorumlarda bulunan anlatıcı, bunları yapmakla “*yazarın metne karışmaması*” (s.106) gerektiği yolundaki, eleştirmenlerce neredeyse tartışılmaz sayılagelen düşünceyi sarsar.

İç vaka, çerçeve vakadaki öykü kişilerinden Ferdane Hanım’ın, Hikmet Hanım’dan alıp okuduğu *Dünya Resim Sanatının Büyük Ustaları* adlı kitaptan parçalarla kurgulanır. Bu defa gerçek ya da kurmaca bir resim/

fotoğraf söz konusu değildir; okur, resim sanatının ortaya çıkışıyla ya da ilkel çağlarda ne şekilde resim yapıldığıyla ilgili bir anlatı ile karşı karşıyadır. Mağara duvarına resimler çizen usta ile çırağının öyküsünü içeren iç vakaya gözlemci bakış açısı hâkimdir; anlatıcı yansıtıcı konumundadır ve resim ustası ile çırağının güven, birliktelik ve sahiplenme içeren ilişkisini kamera tarafsızlığı ile nakleder:

Ustası, taşları ezme, boyları karma, çizim işlerini hanidir bırakmıştı ona. Artık pek arada bir, kendi kararttığı çubuklarla oraya buraya hafif bir çizgi, bir im kondurmakla yetiniyordu; duvarda her çizimin kaplaması gereken, çok kışlar önce saptanmış alanların sınırları aşılmasın diye uyarıyordu onu ara ara. Her şeyin belli bir yeri, her sayının belli bir anlamı, bir önemi vardı. Usta bunlarla yetiniyor, ama sabaha dek de yanından ayrılmıyor, yataşıya bekliyordu onu (s.107).

Yazma ediminin kurguya dâhil edildiği, gerçek ya da kurmaca resimler karşısındaki anlatıcıların ve onların bakış açısının devrede olduğu bu metinlerde anlatımın, birinci tekil şahıs ile birinci çoğul şahıs arasında gidip gelmesi dikkat çeker. *Biz* ile kastedilen sahici bir çokluktur; okuyan ve yazan, gözetleyen ve gözetlenen, anlatan ve dinleyen iki kişiyi niteler (Yıldırım, 2013: 43). Bu durum, anlatıcının, kendisiyle birlikte o resimlere, fotoğraflara bakan başka gözlerin varlığını kabullenmiş olduğunu gösterir. Kendi bakış açısındaki değişimler ve o değişimlerin yol açtığı çeşitlilik gibi, başka bakış açıları ve onlara yönelik ihtimaller hep devrededir.

1.2. Zaman Kurgusu

Resim ya da fotoğrafların yazıya aktarımı hâlindeki metinlerde zamanın kullanımına yönelik ayrıntılar dikkat çeker. Bazen öykü ile öyküleme zamanı çakışırken bazen de ikisi arasında belli bir mesafe bulunması, anlatıcının o anki aktarım düzeyiyle ilişkilidir. “Turan Erol’un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz’i A/n/ar Bir Metin”, öykü ile öyküleme zamanı arasındaki farka dair açık veriler barındırır. Metin, *yazar-benin* duvarında asılı duran arkadaşının resmine baktıktan sonra, resmin kendisine hatırlattıkları/ düşündürdükleri üzerine kaleme alınır. Bir zamanlar oradaki yaşta olan anlatıcı, geçmişe dönüş arzusuyla metnini yazarken öyküleme zamanı hakkında ipucu verir:

Gırtlaklarımızın yorulmağa başladığı saatlerde çoktan başlamış bir günün ilk solgun renginin belirmesini beklemeden tırmanmağa başlarken çok yokuş, çok düzlük aştıktan sonra varacağım yatağıma doğru, duvardan, derinliği sınırlayan karşı duvara bakıp duran koca gözlü resmin, bilmezdim bir gün derinliği, derinlere bakmağı bir türlü unutamadan boyanmış bunca resimden sonra duvarımda dururken bana bunları yazdıracağını (s.35).

Metinde geçen “yirmi yaşımın diz boyu karlı kışı” (s.33), “tükenmez gençliğinde donmuş bir resim” (s.34), “hiç yaşlanmayacak gözlü bu resmin” (s.35) gibi ifadeler zamanın hep ileriye akan niceliksel yapısına meydan okurcasına belli bir anda sabitlenmesi istenen içselleştirilmiş yönünü önceler. Anlatıcı, adeta zamanı fotoğraftaki gibi dondurmak, o anda, o zaman diliminde kalmak arzusundadır ve bunu sağlamanın belki de tek yolu yazı/ yazmaktır.

“Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”de öyküleme zamanı, öykü zamanının öncesine taşınır. “Yerleştirecek, arayacak, razı edecek, sürmeyecek, sevinç duyacak, uzayacak, başlayacak” (s.91) örneklerinde olduğu gibi gelecek zaman kiplerinin kullanılması, metnin kurgusallığını açık eder. Yazar-benin devrede olduğu kısımlarda ise “Burada gene bir değişikliği belirtmek gerekiyor.” (s.100) örneğinde olduğu gibi öykü zamanı ile öyküleme zamanı çakışır. Metinde dikkat çeken bir diğer husus, öğelerin art arda dizilişine dayanan yazıya, müziğe ait bir olanak hâlindeki eşzamanlılığın taşınmasıdır. Yazar, pastanede oturup sohbet ettikleri bölümde “üç kadın arasında geçen konuşmada söylenenleri, kadınların düşünüp de söylemediklerini ve içlerinden birinin derin, bağımsız görünen düşüncelerini (Karasu buna, “duygu, düşünce taslakları” diyor) sıkı bir eşzamanlılık içinde gösteren bir yazıya başvurur.” (Nemutlu 2013: 166) Üç kadının konuşmasının ses kaydedilmiş üç şerit gibi düzenlenmesi sonucunda “göz kulakla iş birliği yapar” (Arıcı, 2013: 55). Hangi konuşma çizgisinin/ şeridinin hangi kadına ait olduğunun bilinmediği bu parçalarda diyalogları takip etmek, boşlukları doldurmak ve seslerin zamanın akışı içindeki girişmelerini belirgin hâle getirmek okura düşer:

___ şaşkına çevirir beni o hayvanların dirim gücü...

___ yaşamak, yaşayabilmek...

___ kızın hasta olduğunu unutuyorsam kendi hastalığımı ka-

___ /Ne zamandır anlamağa çalışıyorum seni, Şefika. Bu,
___ famdan çıkaramıyorum da ondan, belki de olmayan hasta-

___ her şeye açık olmak, gerçekte herkesin hoşuna gidebilmek
___ lığımı Nur’a, o gün, öyle dedimse o sözleri, avut- (s.109-110)

Erol Akyavaş’ın Bir Resmi Üzerine Metin alt başlığını taşıyan “Çapavulun Çattığı Çaparız”, “*Sabahın bozluğunun pembeye dönüştüğü saatte yedi diri üç ölü sıkışmış bir çukurluğa.*” (s.65) cümlesiyle başlar. Üçü baş aşağı olmak üzere insana benzer on figürün pozisyonundan hareketle kurgulanan metinde kişilerin kim oldukları, bulundukları yer, orada bulunma sebepleri, başlarına gelenler vb. (muhtemel) bilgiler aktarılırken bir resmin, resmin gösterdiklerinin, görünenin ardındakilerin yorumlanması söz konusudur. *Yazar-benin* bakış açısının devrede olduğu bu yorumlamada (pekâlâ bakan kişiye göre başka olasılıklar, farklı yorumlar da mümkündür) zaman, hesaba katılması gereken, belirleyici bir yapı unsurudur. Metnin son cümlesi hâlindeki “*Şimdi, bunu yırtmalı, güneşin battığını kabul ederek yazmağa yeniden başlamalı.*” (s.74) sözleri, içinde bulunulan, bulunulduğu düşünülen zaman diliminin (resim/ öykü zamanının) değişimi ile (çünkü güneşin belki de batıyor olduğu fikri belirmiştir) her şeyin sil baştan yazılması, anlatının buna göre yeniden düzenlenmesi gerektiğine vurgu yapar. Güneşin doğuyor olduğu/ günün ağarmaya başladığı varsayılarak kaleme alınan metindeki bakış açısı, güneşin batıyor oluşu ile değişecek, anlatılanlar güneşin pozisyonuna göre farklılık gösterecektir. “*Bakış açısının, ‘göz’ün değişmesiyle başka başka anlamlar yüklenebileceğinin ifadesi*” (Çetin, 2013: 65) olan bütün bu örneklerde, farklı bakış açıları ile farklı imge dünyaları yaratılır ve okurdan bu ilişkileri ortaya çıkarması beklenir.

1.3. Anlatım Yöntemleri

Kısmet Büfesi’ndeki metinlerin görsel niteliğe dayanıyor olması, anlatım tekniklerinden gösterme ve tasviri ön plana çıkartır. Yazarın gerçek ya da kurmaca resimlerden hareketle kaleme aldığı anlatılar, söz konusu görüntülerin yansıttıklarının dile uyarlanmasıdır. “Ertuğrul Oğuz Fırat’ın Resimleri Üzerine Akdeniz’den Uzak Bir Metin”, adı geçen ressamın

resimlerinin anlatıcı (*yazar-ben*) üzerinde bıraktığı izlenimlerin yazıya dönüşmüş hâlidir. “Turan Erol’un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz’i A/n/ar Bir Metin”de, Turan Erol’a ait bir gençlik resminin anlatıcıda (*yazar-bende*) canlandırdığı anılar öyküleştirebilir. Kitaba adını veren “Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”de ise iki arkadaşı ile pastanede oturmakta iken çekmeye/ küçülmeye başlayan bir kadının çekilmiş/ küçülmüş hâlinin görüntüsü, metnin çıkış noktasıdır. Öyküler, bütün bu görüntülerin dışı vurumu, söz hâline gelmesidir.

Görselin dile dönüşümü olan bu öykülerde çoğunlukla bir durum yansıtılır. Bu durumun öncesi, sonrası, etmenleri de yazarın tercihinin bağlı olarak anlatının içerisinde yer bulur. “Çapavulun Çattığı Çaparız-Erol Akyavaş’ın Bir Resmi Üzerine Metin”den alıntılanan aşağıdaki parçada gösterme ile tasvir bir aradadır:

Sabahın bozluğunun pembeye dönüştüğü saatte yedi diri üç ölü sıkışmış bir çukurluğa. Soldaki yüksekçe sırt, yosunlu kayalığıyla, düşmanı ayırıyor bu dirilerle ölülerden. Düşman yok ortada. Çekilmiş belki, belki uykuda. Belki de hiç gelmedi buralara. Bu çukurluğa çekilenler, ölü-diri buraya sıkışanlar, daha uzaklardan kaçıp geldiler. Gerçi yerde, savutları duruyor bu adamların. Lobut biçiminde, mızrak boyunda, gürz işini göreceğe benzer, üçü tümüyle, ikisiye yarı yarıya, ondan bile az gözükten beş savut. Kimlerin elinden düşmüş, atılmış olduğu belli değil (s.65).

“Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin”, “Buna “metin” diyorum ya, *resimli bir kitabın “yazılı yarısı”, bir filmin “söz tümlecisi” de diyebilirdim. Derim de.*” (s.48) epigrafiyla başlar. Böylece anlatının (çizilmiş, çizilmemiş ya da çizilmesi muhtemel) bir resmi (bir Boğaziçi resmini) tamamlayan, onun hakkında bilgiler, açıklamalar içeren bir yazı ya da Boğaz’ın oluşumuna dair (çekilmiş, çekilmemiş ya da çekilmesi muhtemel) bir filmin duygusunu ve düşüncesini aktaran sözcük dizisi olduğu izlenimi uyandırılır:

Sonra, derinden derine büyük bir uğultu duyulmuş, ortalık sallanmağa, sarsılmağa, deprenmeğe başlamış, toprak çatlamış yer yer, sonra da, korkunç gürültüler içinde göçüler olmuş, göçükler belirmiş; o göçüklerin içinde, bir anda, sular kaynaşmağa başlamış (s.48).

Akşam vaktinden güneşin doğuşuna dek süren bir doğa yürüyüşünü anlatan/ resmeden “Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955”, “*seslerin görüntü*

ile birleştigi” (s.22) çağlardan şimdiye uzanan görsel bir şölen sunar. Öyküleme ile tasvirin ağırlıklı olduğu anlatıda balıkçıların balık tutma ritüelleri, iki bin yıl öncesinin imgesi ile birleştirilerek aktarılırken ortaya çıkan bir resim-metindir:

Ateş suyun yüzünde bir an duraksadı. İkircim içindeydi sudaki yansıısı. Bacak, dizinden büküldü, yarı karanlığa doğru çekildi. Top ateş suyun yüzünden biraz kalktı. Bir kolun ucunda durduğunu gördüm. Kol da dirsekten büküldü. Ateş bir yüzü aydınlattı: kaba yünden örülü kirli beyaz bir atkının sarıp kuşattığı bir başın onaltı, onyediyedi yaşlarındaki utangaç yüzünü... (s.22).

Kitapta yer alan “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”, “*hiç çizilmemiş, belki de hiç çizilmeyecek bir resim*”deki (s.10) pencerenin ardında, biri camın dibinde, diğeri biraz geride oturan iki kız kardeşin öyküsüdür. Yaşlılık çağına gelmiş, biri dul öbürü evde kalmış iki kadının bekledikleri, düşündükleri, uğraşları, aralarındaki iş bölümü, benzerlikleri, farklılıkları yani onlarla ilgili görünenin ardında yatan her unsur metinleşir:

İkisi de, A Bakanlığının B Genel Müdürlüğünden, Daire Müdürüyken emekliye ayrılmış, sıra beklemez, başkasına saygıyı unutmuş, nereye girse evine girercesine yol isteyen (yani dürte kaka kendine yol açan) karşı komşuları hanıma imrenirler; ama onun yabancılara yaptığını ancak kendi arkadaşlarına yapabilir, ötesini beceremezler (s.11-12).

Kadınlara bakıp onlar hakkında çıkarsamalarda bulunan anlatıcı, kendisini, resim karşısındaki bir alımlayıcı olarak niteler. “*Öyle olması gerekir diyoruz, kendi kendimize. Seyirci olarak biliyoruz bunu, resme bakan kişi, resimdekileri istediği gibi yorumlama hakkını elinde tuttuğuna inanan resim meraklısı olarak.*” (s.17) sözleri, resim ile anlatıcıyı karşı karşıya getirirken kurmaca bir resimden yola çıkılarak tasarlanan kurmaca bir dünyanın kurmaca gerçekliğine vurgu yapar.

Bu noktada kitapta yer alan metinlerin dikkat çekici yanlarından birinin, gerçekle kurguyu buluşturarak ikisi arasındaki mesafenin kalkmasına, sınırların bulanıklaşmasına yol açan üstkurmaca tekniği olduğunu belirtmek gerekir. Metinlerin çoğunda *yazar-ben* olan anlatıcı sürekli devrededir ve yazmaya/ yazıya (resme/ fotoğrafa/ görüntüye) ilişkin düşüncelerini paylaşır. “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”de, kadınlar için dünyanın kocaman, bilhassa dedikoduya

yatkın bir bilgi olduğuna değinen anlatıcı “*Bunu daha önce söyledik zaten; oysa, daha başka şeyler bulup söylemeği tasarlıyoruz.*” (s.13) diyerek metnin oluşum aşamasına yönelik tasarısını anlatıya dâhil eder. Kurmaca hakkında kurmaca şeklinde de adlandırılan bu yöntem, çoğu zaman edebiyat-resim ilişkisi üzerinden işlerlik kazanır: “*Oysa bütün bu sözler, resme bakan, içine kapanmağa eğimli bir seyircinin sözleri. Kendinden pay biçerek bu kadınlara yakıştırdığı duygular... Olmadı, öyle değil, şöyle demeli: Kendinden pay biçerek bu kadınları demin anlatılan duruma sokuyor.*” (s.15), “*Hiç tanımadıkları birinin kendilerine bakabileceğini gerçekten düşünmüşler midir? Seyredilebileceklerini, başkasını nasıl görüyorlarsa başkalarının da kendilerine öyle bakabileceğini hiç geçirmişler midir uslarından? Bilemeyiz. Bilemeyiz elbet, bu resme bakmakla yetineceğimize göre...*” (s.12-13). Demek ki bir resme yaslanarak/ dayanarak metin yazmak, karşılıklı bir görünürlüğü de beraberinde getirmektedir. Gören, bakan, kollayan, gözetleyen anlatıcının görölme, bakılma, kollanma, gözetlenme ihtimali de vardır.

Metindeki üstkurmaca evren, anlatıcının kendini kurmaca düzleminden çıkarıp gerçek dünyada konumlandırmasıyla da sağlanır: “*Bakarsınız, bekledikleri bizizdir. Kendilerini bir resmin içinde görerek onlara varlık kazandıracak olan, karanlıkta kalmış ilgimizdir, bekledikleri. Bizim karanlık güzelliğimiz, oylumumuzdur. Yani, gerçekliğimiz...*” (s.12) Kurmaca dünyanın bir unsuru olan anlatıcının kendini reel dünyada konumlandırmasının bir diğer örneği hâlindeki “*Bir arkadaşımızın yıllar önce anlattığına dayanarak yazıyoruz bundan sonraki birkaç satırı. (...)* “*Öyle şey olur mu,*” diyenlere arkadaşımızın adını veririz. Kendisinden sorsunlar.” (s.16) sözleri, gerçek ile kurgunun kolaylıkla yer değiştirebileceğinin, birbiri yerine geçebileceğinin göstergesidir.

Gerçek bir resimden hareketle kaleme alınan “Çapavulun Çattığı Çaparız-Erol Akyavaş’ın Bir Resmi Üzerine Metin”de anlatıcı, gördüğü/ baktığı bir resmi yorumlayarak yazısını şekillendirir ve bunu gizlemez: “*Savutlarının ayaklarının dibinde ya da ona yakın bir yerde durması böyle açıklanabilir.*” (s.68). Resme hangi açıdan baktığını, bakış açısının yorumlamada ne gibi farklılıklara sebep olacağını, resme ait bir durumu ne şekilde düşündüğünü, yazdığını; neye göre kurup tasarladığını okurla paylaşır. “*Belki de bambaşka bir çatı çatılmıştır gerçeklikte. Şöyle düşünelim:*” (s.72) diyerek başka olasılıkların da ihtimal dâhilinde olduğunu hatırlatır. “*Yola çıkarken, resmin harita doğrultusuna göre ters*

durduğunu, sağının batı, solunun doğu olduğunu kabul edebilirdim, etmiş olabilirdim. Ama madem öyle değil de böyle kabul ettim, o halde gün doğmuyor, batıyor.” (s.73) ifadeleriyle başlangıçta verdiği kararın, metni düzenlemedeki rolünün önemine değinir. Böylelikle metin hem resmin yorumlanması sonucunda ortaya çıkan öyküyü hem de o öykünün içinde resmin yorumlanma aşamasına ait düşünceleri içererek üstkurmaca düzlemine taşınır.

Metnin kurgusunun açık edildiği, yazma ediminin sorunsallaştırıldığı bir diğer anlatı “Kismet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”dir. Kurgusal yazar devreye girer ve metin üzerindeki tasarruflarını okurla paylaşır:

Oysa nelerin anlaşıldığı, nelerin anlaşılmadığı, biz yazarların kararlaştırdığı bir şey. Şu durumda, diyoruz, şu kadın, şöyle düşünmeli, buna göre de bu kadın şu sözü anlamamış gibi davranmalı, o sözü şöyle etmeli... Gelgelelim, “kişiyle yazarın çatışması” yeni bir sorun değildir; böyle bir çatışma olduğu görüş ya da anlayışını desteklemek için de, çürütmek için de, yığınla söz söylenebilir, yorum yapılabilir. Biz, ağız değiştirmeği deneyelim şimdi (s.103-104).

Anlatıcı, yazısına konu olan kadınları tanıtırken bazı seçimler yapıp metni o seçimlere göre kurguladığını dile getirir. “*Burada gene bir değişikliği belirtmek gerekiyor.*” (s.100) diyerek Ferdane Hanım’ın Şefika ile Hikmet’i önce kendi evine çaya çağırmayı düşündüğünü, ama eşinin patavatsızlık yapabileceği ihtimali ile bu kararından vazgeçip Ankara’nın en seçkin pastanesine götürmeyi teklif ettiğini anlatır. Böylece bir yandan gerçekliği kurarken diğer yandan onu deformasyona uğratır.

Ferdane, Şefika ve Hikmet adlı kadınların pastanede sohbet ederlerken aralarında geçen konuşmaları ne şekilde yansıtabileceğini kararlaştırmaya çalışan kurgusal yazar, anlatının ilerleyen kısımlarında nasıl bir yol izleyeceği hakkında bilgiler verir. Bir yöntem belirledikten sonra bazı sebeplerden ötürü vazgeçip başka bir yöntem seçtiğini ve metnin kalanını ona göre tasarladığını belirtirken okuru da bu kurma sürecine ortak eder. “*Böylece hem yazar hem de okur yaratılan metnin bir anlamda yorumcusu da olurlar ve anlatım boyunca onun aldığı ya da alması gereken biçimleri değerlendirirler*” (Tosun, 2011: 219):

Bundan sonrasını, gerçekten, tasarladığım gibi aktarmak için, şöyle bir yönteme başvurabilirdim: Sayfayı, boyuna, üçe böler, birinci kanat üst-

konuşmayı, ikincisi alt-konuşmayı, üçüncüsü ise, Ferdane Hanımın iç-konuşmasını aktaracaktır, derdim. Kimi yaygın, kimi pek sınırlı kullanımlara dayanan bu teknik terimlerden yararlanacak yerde de, birinci kanatla üç kadının ağızlarından çıkan sözleri, ikincisiyle Hikmet Hanımla Şefika'nın söylemedikleri halde söylemek istediklerini, üçüncüsüyle de yalnız Ferdane Hanımın içinden geçirdiğini aktaracağımı söyleyebilirdim düpedüz. Ama bu konu üzerinde daha çok düşününce, yatay adımlarla dikey doğrultuda bir okuma yerine, musiki yazısını da göz önünde tutarak, aynı temele dayanan ama dikey adımlarla yatay doğrultuda ilerleyen bir okuma sağlamanın daha elverişli olacağına karar verdim. Böylelikle “ses”lerin zamanın akışı içindeki girişmeleri de, biraz daha belirginleşebilirdi (s.108-109).

Kısmet Büfesi'ndeki metinlerde yazar-ben de diyebileceğimiz kurgusal yazar, bazen bir cümleyle de olsa araya girer ve bazı açıklamalarla okuru, anlatının gidişatı hakkında bilgilendirir; kendi düşüncelerini paylaşır; olaylar, kişiler ve durumlarla ilgili yorumlarda bulunur. Kimi yerde tasarılarından bahseder; kimi yerde anlatı nesnesini hangi açıdan gördüğüne dair bilgi verir. Bazen yaptığı bir açıklama ile o zamana kadar anlatılanların gerçekliğini sarsıntıya uğratarak kurgulamaya yeniden girer ve metin üzerindeki yetkisini görünür kılar. Anlatım teknikleriyle bağlantılı bütün bu yöntemlerde kurgusal yazarın, kurmaca bir öykü kişisi gibi okurla yüzleşmesi ve tıpkı kurgunun kendisi gibi okuru da anlatının bir unsuru hâline getirmesi söz konusudur. Bir farkla ki bu metinlerde okur, sadece yazıya ortak olmaz; ikinci bir çift göz gibi anlatıcıya eşlik eder. Çünkü metinlerin hareket noktası resimler, fotoğraflar, yani görüntülerdir ve gözün/ bakanın/ görenin değişmesiyle metinsel dünyanın da değişmesi ihtimali vardır. Dolayısıyla her bir anlatı, farklı kurgular yaratılması ve başka türlü bir çatı çatılması da mümkündür, der gibidir.

1.4. Seslerin Metin(de/le) Buluşması: “Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)” ile “Çeşitlemeli Korku'nun Seslendirilme Metni”

Bilge Karasu, beş altı yaşlarındayken piyano eğitimi almaya başlar. Eşzamanlı olarak gördüğü musiki eğitimi, yazı yazmaya karar verdiği ilerleyen yıllarda onun yazını dil ve üslûp bakımından şekillendiren etkenlerden biri olur. Profesyonel olarak bu sanatı icra etmese bile müzik bilgisi ölçü, ritim noktasında eserlerini kurgulamada kendisine fayda sağlar. Vuruşların notalara kattığı anlam değerleri gibi diyalogların uzunluğu-

kısalığı, zamanın ve mekânın eserdeki işlevleri/ kullanım süreleri onun müzik eğitimi ile bağlantılıdır. Müziğin ses, nota, akort, yorum gibi unsurlarını yazını ile buluşturan sanatkârın bu yoldaki en dikkat çekici çalışması “Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)” ile “Çeşitlemeli Korku’nun Seslendirilme Metni”dir.

Soprano, alto, tenor, bariton ve bastan oluşan beş ses için yazılan “Çeşitlemeli Korku”, biri yatay, dördü dikey (üçü dar, biri geniş) eksende okunabilecek, grafik şeklinde kurgulanmış beş farklı konuşma biriminden oluşur. Tamamı birbiri içine geçen, birbirinde eriyen, kaybolan seslerin söylemini ayırtılabilmek için yan yana konumlandırılmış şekilde bir sayfa düzeninin tertip edildiği metin, görüntü açısından karmaşık ve düzensizdir. Hecelenen sözcükler, kırılan dizelerle biçim ve içerik olarak farklı, görsel ve müziksel okumalara olanak sağlar (Albayrak, 2010). Büyük harf/ küçük harf birlikteliği, harfler arasına yerleştirilen boşluklar, farklı puntolar, yarıda kesilip bir alt satıra kaydırılan kelimeler “*bu dağılmış görünen yapı içinde metnin imgelerine yer, seslerine yankı boşlukları açan, metnin katmanlı akışını açığa vuran ipuçlarıdır.*” (Nemutlu 2013: 174) Bu sayfa düzeni ile göze de hitap eden “Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)”de sesler yazıya, “Çeşitlemeli Korku’nun Seslendirilme Metni”nde ise yazınsal bir şey icra edilebilir olana çevrilir.

“Çeşitlemeli Korku”da beş farklı sestten her biri korkunun bir çeşidini anlatır/ seslendirir. Yan yana dizilmiş fakat birbirinden çizgilerle ayrılmamış her bir sütun takip edildiğinde birbirine benzer ama aynı zamanda farklı bir metin oluşmaktadır (çünkü yatay eksendeki metin, dikey eksendeki dört metinle yer yer kesişmekte, böylece araya ortak kelimeler, ifadeler girmektedir). Seslendirilme metninden hareketle sopranoya ait olduğu anlaşılan birinci sütun dikey eksende okunduğunda ortaya aşağıdaki parça çıkar:

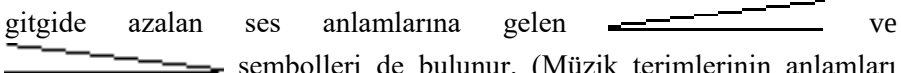
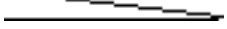
Bir tüy, bir telek bir yaprak gibi düşmüş yerleşmişti içime korku. Karıncalar gibiydim, engebesiz bir düzlükte yürümekten başka bir şey bilmeyen, çıdamı da, yürümeği de unutmuş bir böceğim şimdi. Görünmez engebeler örüldü çevremde korkudan. Zeytin gövdeleri gibiyim şimdi burulmuş erkeklikler gibiyim acı içinde kıvranan yarık kıvranan korkudan! Oysa korku kendi memesini emerek büyür; nasıl kurtulmalı korkunun südü olmaktan? Uçurumun dibine varamadım daha. Bir tüy bir telek gibi, bir güz yaprağı gibi kopmalı bağırmadan korkudan. (s.75-83)

“Çeşitlemeli Korku”nun kitabın 77. sayfasındaki görüntüsü ise şu şekildedir:

çıdamlı ka-
rıncalar
gibiydim,
çıdamlı,
dümdüz
uzanan
uçsuz
bucak-
sız
engebesizbirdüzlkte
ÜSTÜME BİR ÇIĞ GİBİ GEL-
DİN KENDİNE KATTIN BENİ
gözü, a-
yağı, bir
yerlere
takılma-
dan
hiçbir şeye
yönelme-
den
dümdüz
uzanan
bir top-
rakta
çıdamla
yürüy en
karınca-
lar gi-
biydim.
duydum seni,
öldüm seni!
SENİ SENİ SENİ
SENİ SENİ :
gördüm - : - duydum - : - :
yaşadım - - öldüm - :

“Çeşitlemeli Korku’nun Seslendirilme Metni” beş sese ait olan konuşma birimlerinin grafik şeklinde kurgulanmış yatay ve alt alta okunmasından oluşur. Sesler, her bir grafikte (toplam 21 grafik bulunmaktadır) sol üst köşeden alta doğru dizilir ve sırasıyla Soprana S,

Alto A, Tenor T, Bariton B₁, Bas B₂ ile gösterilir. “Bu “dizme” işi (eşzamanlılık arayışının sunduğu olanakları da kullanarak) bir ses-dizme, özellikle de sesleri zaman içinde örgütleme (ya da zamanı sesler halinde örgütleme) noktasına varıyor. Bu betimleme doğruysa, “Çeşitlemeli Korku’nun Seslendirilme Metni”nin bir müzikal kompozisyonun “notası” olduğunu düşünmemiz gerekir; hele bir de elimizde bu notanın bir ses kaydı bulunuyorsa.” (Nemutlu 2013: 173) Bu kompozisyonda/ dizilimde daire içine alınmış a, b, c, ç, d, e, f, g, h, ı harfleri ise (her grafik harflerin bazılarını içermektedir) metindeki satır geçişlerine karşılık gelmektedir. Her bir grafiğin sağ alt ya da sağ üst köşesinde parçanın nasıl bir tempoda okunması gerektiğine ilişkin bir sembol ve açıklama (1/Ağır: ~ 15”, 4/Az ağır: ~25”, 7/Ağırca: ~20”, 8/hızlıca: ~10-12”, 11/Çok ağır: ~15” gibi) yer alır.

Metinde mp (mezzo piano. orta derecede hafif), pp (pianissimo. çok hafif, sessiz), p (piano. hafif sesle), mf (mezzo forte. orta derecede güçlü) ve f (forte. güçlü, sesli) gibi dinamikleri gösteren ve sesin şiddetindeki göreceli değişimi işaret eden sembollere yer verilir. Bunların yanı sıra ölçü üzerinde dinamik değişiklikler için kullanılan, gitgide yükselen ses ile gitgide azalan ses anlamlarına gelen  ve  sembolleri de bulunur. (Müzik terimlerinin anlamları için URL-1’den yararlanılmıştır.)

Seslendirme yapılırken dikkat edilmesi gereken hususlar, grafiklerin altında ya da üstünde yer alan açıklamalarda belirtilir. Grafiklerde daire içine alınmış küçük harflerle birbirinden ayrılan geçişlerin (yani metinde geçen kelime ya da kelime gruplarının) nasıl sese dönüştürülmesi gerektiği “Bir esten sonra arkasına bağlayarak”, “gitgide ağırlaşarak” (s.129), “satır boyunca dalgalı bir uğultu gibi sürüp gidecek”, “daha canlı”, “uğultulu: 3. Satır gibi. Biraz daha ağır”, ““k”lar hafifçe çatlatılarak” (s.130), “tane tane, bir esten sonra başlayarak”, “sesli soluk alınarak, “düşmüş” vurgulanarak”, “yel eser gibi; tane tane. “U” hafifçe uzayacak”, “Bir düş anlatır gibi” (s.131), “Çok uzaktan”, “Biraz yaklaşarak”, “Baritona göre geride”, “bas’ın şimdiye kadar kullandığı sesin “dışında” kalacak”, “fisiltıya yakın bir anlatma sesi”, “uzun susku”, “Ağır, uzata uzata, hiç kesmeden”, “çok uzun susku” (s.132), “fisiltıya yakın, tane tane, ağır ağır; sesler birbirini bastırmadan”, “suskudan sonra, canlıca, yeni farkına varmış gibi. Ayrıca, baritonu geride bırakmağa dikkat ederek”, “tek

sesler biraz dalgalandırılarak uzatılacak”, “sönerek susma”, “Hızlı, tane tane, sesler birbirine bağlanarak g’ye varılacak”, “dalgalanarak sönecek”, “ “düş” sesini biraz andırarak”, “fısıldar - yankır gibi”, “dişler sıkılarak” (s.133), “b’ye doğru hız hafifçe artacak, sonra eksilecek”, “a’dan önce, c’den sonra uzun suskular”, “Bütün satır çok “uzaktan” gelecek”, “kesik kesik”, “gırtlaktan, bastırarak”, “emerek”, “ıslığa elden geldiğince yaklaşarak” (s.134), “düz”, “Birden başlayıp birden kesilecek”, “Uzaktan”, “Biraz daha yakından” (s.135), “heyecanlı”, “Bütün sesler tek çizgi üzerindeymiş gibi Crescendo’yu oluşturacak”, “hepsi vurgulu ama hepsi uzak”, “ıslığa yakın”, “emerek”, “biraz geride”, “Biraz öne çıkarak, ama zorlamadan”, “Vurgulu ama geride. Belki biraz boğukça” (s.136), “Uzaktan, ayrı ayrı”, “Çok yakından, ağır”, “İki uzun susku arasına girecek”, “biraz yaklaşacak”, “Çok uzak”, “ıslığa yakın”, “gırtlaktan, bastırarak” (s.137), “ıslığa yakın”, “hızlı başlayıp ağırlaştırarak e’ye varılacak”, “tane tane, art arda”, “yankır gibi”, “Uzun susku”, “gitgide ağırlaştırarak” (s.138) şeklindeki ifadelerle belirginleştirilir. “Çeşitlemeli Korku”nun adeta bir müzik parçasına, bir besteye dönüştürülmesi çabasını görünür kılan bütün bu unsurlar (musiki terimleri, semboller, işaretler, açıklamalar) aracılığıyla kesin ve yorumlayacaklara bağlı okumalar yapabilme olanağı sağlanırken seslendirilme metni yenilenerek ritmik düzen gerçekleştirilir.

1.5. Anlatı İzlenesi/ Sözdizimi

Yazın hayatı boyunca içine sığamadığı dili genişletmek için çaba gösteren Bilge Karasu’nun sanatsal yaratımının en başat özelliği, üzerinde aşamalı olarak yükseldiği dil işçiliğidir. İmgeler, semboller, sapmalar ve çağrışımlarla dilin ifade olanaklarını geliştirmek, yeni anlamlara kapı aralamak amacıyla Türkçenin elverişli ve zengin anlatı dünyasından, ifade gücünden faydalanır. İnsan var olduğu müddetçe söyleyecek sözü bitmeyen Karasu, metni dil üzerine inşa ederek sözün derin yapısına yeni imge düzlemleri ekler. Kılı kırk yaran bu titiz çaba, onun sanat evrenine ebedi ve edebi kimlik kazandırır.

Sanatkârın yayımlanan beşinci kitabı olan “Kısmet Büfesi’nde toplanan metinler, gözle, görmeyle hesaplaşan, görüntü üzerine konuşan, görüntüyü yorumlayan, okurun algısını oradan aşırıp karmaşık bir düzleme, ancak mekâna ait kökenbilimle, terimbilimle kavranabilecek, ancak mekân kategorileri, kompozisyonları içinde(n) görülebilecek bir düzeye oturtmaya çalışan, çabalayan bir bütün oluştururlar.” (İleri 2007:

194) Edebiyatın resim ve fotoğraf başta olmak üzere müzik, sinema gibi sanat dallarıyla harmanlandığı eserlerde, söz konusu kompozisyonun, bütünlüğün sağlanabilmesi ve bir sanat eserin kendi diliyle anlattıklarının ayrıca anlatılması için yazı dilinin aracılığı devreye girer (Akengin, 2012: 140). Bu yönüyle yapıt fotoğraflardan dönüştürülmüş yazılar, yazılarla çizilmiş resimler, notalarla işlenmiş metinler toplamına dönüşür. Hatta bir arkadaşı Bilge Karasu'ya, kitaba *göz yazıları* anlamına gelecek bir alt başlık bulmasını önerir; çünkü yazılar özellikle görsele, görsel niteliğe dayanmakta, yaslanmaktadır. Yola çıkış noktaları gerçek ya da kurmaca resimler, iki anlamıyla *görüntülerdir* (Karasu, 2009a: 7). “*Kelime ile görüntü arasındaki karşılıklı ilişki mekanizmaları*” (URL-2) eserin söz varlığına da etki eder. Resim, fotoğraf, imge, simge, göz kelimeleri ile bak- ve gör- fiillerinin varyasyonları, sanatların birlikteliğine dayanan bu metinlerde sıklıkla kullanılır ve öbekler oluşturur:

Resim/ Fotoğraf	resim(22) resmin(19) resmi(12) resimde(10) resme(7) resimler(5) resimle(4) resimleri(2) resimlerin(2) resimlerini(2) resimlere(2) resimdeki(2) resminin(1) resimlerdir(1) resimlerine(1) resimlerinde(1) resimlerini(1) resimden(1) resimdekileri(1) resmimi(1) resmini(1) resimli(1) resimdi(1) turanresmiydi(1) fotoğraf(4) fotoğrafın(2) fotoğrafçısı(2) fotoğraflar(1) fotoğrafçılıktan(1) fotoğrafı(1)
İmge/ Simge	imgesi(2) imge(1) imgeler(1) imgelerin(1) imgenin(1) simgesi(2) simgelediği(1)
Göz	gözleri(14) gözlerini(10) göz(9) gözlerinin(7) gözü(6) gözden(6) gözünün(4) gözümün(4) gözlü(3) hortumgöz(3) gözlerle(3) gözleriyle(3) gözünde(3) gözünüzü(3) gözünden(2) gözümü(2) göze(2) gözlerinde(2) gözlerindeki(2) gözün(2) gözler(2) gözlü(2) hortumgözler(1) hortumgözleriyle(1) gözlerinden(1) gözümünden(1) gözlerimden(1) gözlerde(1) gözlere(1) gözünü(1) gözlerindeydi(1) gözlerin(1) gözlerim(1) gözünüze(1) gözlerimiz(1) gözlerinizin(1) gözbebeği(1)
Gör-/ Görün-/ Görül-	gördüm(5) görür(5) görece(5) gördüğümüz(5) görmek(4) görmediği(4) gördü(3) görülür(2) görebildiğimi(2) görülüyormuş(2) göremem(2) görmüş(2) görebilirsiniz(2) gördüğü(2) görünmeden(2) görünüyor(2) görünmüyor(2) görünmez(2) görüyoruz(2) göremeyeceği(2) görünmeğe(2) görmese(1) görül müştür(1)

	görüldüğü(1) görülmemiş(1) gördüğümde(1) görmediğimiz(1) görev(1) görecek(1) görecek(1) görülebileceği(1) görebileceği(1) görünmediği(1) göremez(1) göremezsiniz(1) görünmeyen(1) görünmesin(1) görünmesem(1) görürler(1) görünmesi(1) görünür(1) görünmüyordu(1) görülüyordu(1) gördüğüm(1) gördüğümüzse(1) göremeyeceğim(1) gördüğümü(1) görebildim(1) görmeleri(1) görmüyordum(1) görülmedik(1) görülünce(1) görüyor(1) görüyorum(1) görürsün(1) görürsünüz(1) görüyorlarsa(1) görmedik(1) görmem(1) görmenin(1) görülmeziz(1) gördükse(1) görüldüğünün(1) görüp(1) görüş(1) görsen(1) görmüşüm(1) görecek(1) görecek(1) göremeyecekti(1) göremeyecektir(1) görünmeleri(1) görünmesini(1) görünmüyorlar(1) gördüğün(1) görülmesi(1) görülmesine(1) görülmesini(1) gördükleri(1) görünse(1) görünüverir(1) görürüm(1) görürlerdi(1) görmeyegörsün(1) gördükleri(1) gördüklerinde(1) gördüklerinden(1) gördüklerine(1) görmesinden(1) görünümüleri(1) görüntüyü(1) görünen(1) görülen(1) görünüşüne(1)
Bak-	bakan(14) bakıyor(11) baktı(9) bakar(9) bakarsınız(8) bak(7) bakın(6) bakıyorlar(4) bakacak(4) bakıp(3) bakılırsa(2) bakarken(2) bakmıyorum(2) bakmış(2) bakınca(2) bakalım(2) bakmadan(2) bakıyordu(2) bakardı(2) bakmıştı(2) baktığım(2) bakabileceğini(2) baktım(2) baktığımız(2) bakmakla(2) baktıkça(2) bakacağız(1) bakmayacağız(1) baksın(1) bakanlara(1) bakılır(1) bakarsın(1) bakarak(1) bakmak(1) bakmanın(1) bakmağa(1) bakmayın(1) bakmışımdır(1) bakmıyordu(1) baksana(1) bakmanızı(1) bakıyorum(1) bakılacak(1) bakındı(1) bakılan(1) baktıkları(1) bakılarak(1) bakmağı(1) baktığını(1) bakıyorlardı(1)

Tablo 1. Kelime sıklığını tablosu, Prof. Dr. Ülkü Eliuz danışmanlığında Gülşah Şişman tarafından hazırlanan *Bilge Karasu-İnsan ve Eser* adlı basılmamış doktora tezinden alınmıştır.

Görüntülerden hareketle kaleme alınmış olmasının yanı sıra hem anlatım hem sayfa düzeni yönünden okura birtakım görüntüler de sunan ve bu yönüyle göze hitap eden bu anlatılar, edebiyatın malzemesi olan dilin de yeniden kurgulanmasını gerektirir. Eserde bakmak, görmek ve görmekten türeyen görünmek, görülmek, görüntü, görünüş, görünüm gibi kelimeler ön plana çıkar. Farklı çekimlerdeki resim kelimesinin 101, fotoğraf

kelimesinin 11, göz kelimesinin 109, gör- filinden türeyen sözcüklerin 94 farklı çekimle 131 ve bak- filinden türeyen sözcüklerin 50 farklı çekimle 131 kere kullanılmış olması, metinlerin bu niteliğini ortaya koyması yönünden dikkat çekicidir. Böylelikle edebiyat, resim ve müziğin birlikteliği, sanatsal yaratımın izdüşümlerinden olan kelime varlığı aracılığıyla da belirginleşir.

Sonuç

Sanat hayatı boyunca yenileyerek ve yenilenerek üreten, ancak bunu yenilik olsun diye değil alışlagelmiş, benimsenmiş anlatı ve anlatım biçimlerini yeterli bulmadığı için yapan Bilge Karasu, var olanın/ verili olanın dışına çıkarak yeni ifade olanakları yaratmak yolunda çabalar. Bunu edebiyatın bir gerekliliği olarak gören ve bu bilinçle yazın adına yapılabilecekleri devamlı araştırıp yeni tür ve şekil denemelerine girişen sanatkârın *Kısmet Büfesi* adlı yapıtı, onun söz konusu bakış açısının yansımalarından biridir.

Müziğin, resmin ve sinemanın edebiyat sanatı ile buluşturulduğu metinlerin görsel nitelik taşıyor olması iki türlüdür: Şöyle ki metinlerin bir kısmı gerçek ya da kurmaca resimlerden, fotoğraflardan hareketle kaleme alınır. Gerçek resimlerin dile dönüşümü olan anlatılar “Turan Erol’un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz’i A/n/ar Bir Metin”, *Erol Akyavaş’ın Bir Resmi Üzerine Metin* alt başlığını taşıyan “Çapavulun Çattığı Çaparız” ve “Ertuğrul Oğuz Fırat’ın Resimleri Üzerine Akdeniz’den Uzak Bir Metin”dir. İlk iki metni doğuran/ şekillendiren/ ortaya çıkaran resimler kitaba, metinlerin başlangıcından bir önceki sayfaya montaj tekniği ile yerleştirilir. Kurmaca resimlerden yola çıkılarak yazılanlar ise “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin” ile “Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”dir. Çizilmemiş, belki de hiç çizilmeyecek resimler çizilmiş gibi algılanır. “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin” eskimiş, ölmeye yüz tutmuş bir yalı görüntüsünün dilde hayat bulmuş hâlidir. Sinemanın aç, göz, kamera-göz gibi unsurları da devreye girer. “Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955” ile “Boğaziçi Üzerine Bir Ön-Metin”de kelimelerle çizilen resimler, bir nevi resim-metinler söz konusudur. Okurun zihninde, hayalinde birtakım görüntüler uyandırılır. “Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)” ile “Çeşitlemeli Korku’nun Seslendirilme Metni” ise müzikaliteye dayalı metinlerdir. Soprano, alto, tenor, bas ve bariton olmak üzere beş farklı ses için kaleme alınan “Çeşitlemeli Korku” Tijen Par, Candan Teksoy, İlhan Usmanbaş, Başar

Sabuncu ve Cüneyt Türel tarafından seslendirilir. “Seslendirilme Metni”ne eşlik eden musiki terimleri, semboller, işaretler ve açıklamalar ile yazınsal olanın icra edilmesi mümkün hâle gelir.

Metinlerin görsel niteliğinin diğer yönü, biçime yönelik tasarruflar aracılığıyla göze hitap ediyor oluşlarıdır. Eser, biçimin, yani sanatkârın kendine has anlatış tarzının yanı sıra dış görünüş itibarıyla da görsellik kazanır. Sayfa düzeninde ve yapısında meydana gelen sıra dışı uygulamalar; metin parçalarının iç içe dizilmiş, basamaklı yapısı; paragraflar arasında bırakılan geniş boşluklar; içerlek dizilmiş cümleler ve ara sözler; iki kısa çizgi arası, taksim ve parantez içi ifadeler; kimi italik yazılmış, kimi bitmemiş, yarım bırakılmış cümleler; büyük ve küçük harflerin gramer kurallarının dışında kullanımı ile *Kısmet Büfesi* çok dilli, çok üslûplu, çok biçimli, çoksesli bir yapıt hüviyetindedir. Bu durum her ne kadar anlatılara karmaşık, kafa karıştırıcı bir nitelik kazandırsa da ön planda görülen düzensizlik ve nedensizliğin ardında bilinçli, istemli, amaca yönelik bir tercih olduğunu belirtmek gerekir.

Kaynakça

- Akatlı, Füsün (2000). “Tiyatro Hayatımıza Dair Değil mi?” *Varlık*, (1113): 3-5.
- Akengin, Gültekin (2012). “Sanat Dalları Arasında Etkileşim ve Dil.” *Karadeniz Araştırmaları*, (33): 139-146.
- Albayrak, Mustafa (2010). *Türk Öykücülüğünde Deneysellik, Farklı Metinler ve Öyküler*. Ankara: Kanguru Yay.
- Arıcı, Yıldırım (2013). “Avından Göz Alan.” *Teorik Bakış*, (1): 41-58.
- Çetin, Burcu (2013). “Sazandere’de Bilge Karasu.” *Teorik Bakış*, (1): 61-77.
- Eliuz, Ülkü (2009). “Orhan Kemal’in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı.” *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4(8): 1134-1165.
- Fırat, Ertuğrul Oğuz (1999). *Umursanmamış*. İstanbul: Pan Yay.
- İleri, Cem (2007). *Yazının da Yırtılıverdiği Yer*. İstanbul: Metis Yay.
- Karasu, Bilge (2009a). *Kısmet Büfesi*. İstanbul: Metis Yay.
- Karasu, Bilge (2009b). *Susanlar*. İstanbul: Metis Yay.
- Karasu, Bilge (2017). *Nasıl Yazıyorsam Öyleyimdir*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yay.
- Nemutlu, Mehmet (2013). “Eşzamanlılık, Doku, Biçim: Karasu Yazısında Olası Müzik İmgeleri Üzerine.” *Bilge Karasu’yu Okumak*. İstanbul: Metis Yay., 159-178.

Özata Dirlikyapan, Jale (2018). *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı Temel Metinler*. Ankara: Doğu Batı Yay.

Özgüven, Fatih (2013), “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin.” *Teorik Bakış*, (1): 33-38.

Özkan, Özlem (2013). “Bilge Karasu’nun Bir Metni Üzerine Resim.” *Bilge Karasu’yu Okumak*. Haz: Doğan Yaşat. İstanbul: Metis Yay., 179-186.

Şişman, Gülşah (2018). *Bilge Karasu-İnsan ve Eser*. Doktora Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tosun, Necip (2011). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yay.

Yalçın, Murat (2015). “Karasu’lu Yazarlar.” *Notos*, (3): 38-39.

Yıldırım, Berna (2013), “Bilge Karasu’da Özne: Yazının Gücü”, *Bilge Karasu’yu Okumak*. Haz: Doğan Yaşat. İstanbul: Metis Yay., 37-44.

Elektronik Kaynaklar

URL-1. <https://www.musicca.com/tr/muzik-terimleri>. (e.t.08.10.2022)

URL-2. “Literature and Photography in Italy”, Oxford Research Encyclopedia of Literature (e.t.11.10.2022).

<https://oxfordre.com/literature/search?siteToSearch=literature&q=photography&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>

Edebiyatın arzulanan nesnesi: John Banville'in *Mavi Gitar*'ı ile Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'sında ekfrastik bir yüzleşme*

Nur Besceli**

Giriş: *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı* Üzerine

Sanatçının çok yüzlü benliklerinin metne yansıtıldığı *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı* adlı romanlar, resimlerin yapı-bozucu dilini ekfrastik bir anlatımın unsuru kılarken, görselliğin dile yansıtılmasını aynı zamanda o nesneyle ilgili bilincin uyarılması bağlamında ele alan psikolojik bir işlev yüklenir. Psikanalitik çözümlemelerde olduğu gibi bir ressam insan bedenini yeniden üretirken ötekinin bedenini çizse de “içteki bedeni [açığa çıkarır]” (Barthes, 2017: 192). Bu bağlamda şiirsel imge ya da resimsel imajlarla ortaya çıkan bakışın nesnesi, Barthes’ın da vurguladığı gibi gösteren olduğu andan itibaren öznenin varlığına gerçeklik kazandıran bir anlayışı ortaya koyar. Dolayısıyla sanat, eskiyle yenin diyalektiğinde aynı zamanda “bir geri kazanım alanıdır” (Barthes, 2017:181). Birbirine açılan çerçevelerin içinde, ekfrastik bir yüzleşmeyle ayna imgesi yaratarak, sanatçı öznenin kimliğine bir üst bakış kazandırır.

Mavi Gitar ve *Benim Adım Kırmızı*’da öznenin nesneyle kurduğu ilişkiyi resimlerle araçsallaştırarak betimleyen Banville ve Pamuk, yazı ve resim arasında kurulan bu simbiyotik bağı sanatçı öznenin kuramına estetik bir boyut kazandırmanın bir nedeni olarak görür. “Görsel sanat yapısının yazınsal metinlerdeki temsili” (Wagner, 1996: 12/ Uzundemir, 2010: 29)

□ Bu çalışma, 2021 yılında Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde savunulan “Edebiyat-Resim İlişkisi: John Banville ve Orhan Pamuk Örneği (*Mavi Gitar/Benim Adım Kırmızı*)” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Dr. Bağımsız araştırmacı, nurbesceli@yahoo.com, ORCID; 0000-0001-5685-4759

anlamına gelen *ekfrasis*, sanatın arzulanan nesnesini ele geçirebilmenin de bir unsurudur. Modernizmin amacında olduğu gibi imgeler, içe dönüşün birer nesnesi haline gelir ve metnin derin yapısında örtük kalmış anlamın ortaya çıkarılmasını amaçlar.

Bu bağlamda *yazı*, imgelerin istilasına uğrayan ve bölünerek merkezini yitirmiş öznenin yeniden yapılandırma süreci kadar, sanatçının varlığındaki derinliklere ulaşabilmenin de bir aracıdır. Sanatçı romanlarında sıklıkla rastlandığı gibi biyografik özellikleri kurmacanın bir yapısı kılan Banville ve Pamuk, metinlerarasılıktan yola çıkarak yapıtlarında sanatın gerçekliğini sorgularken, bir benlik yitimine uğramış çağın sanatçısını çoklu özneler alanında imgeleştirerek gerçekliğe yeni bir bakış kazandırır. Yazı-resim ilişkisiyle sorunsal kılınan resimler, yıkılıp yeniden kurulan gösterge yapısıyla, sanatçı öznenin ressam kimliğine yabancılaştığı bir süreci başlatır. Yapı bozuma uğrayan her resim, ekfrastik birer öge olarak anlam kazanır ve öznenin örtük kalmış gerçekliğiyle buluştuğu yazıda duyguların ifadesini olanaklı kılar.

1. Edebiyatın Arzulanan Nesnesi: Resim

Kübik sanatçı Picasso'nun resimlerinde yer bulan farklı düzlemlerin kesişimi ve parçalı bir gerçekliğin içinde nesnelerin devinimine imkân tanıyan yapısı, yazıda zamansallığa ilişkin bir resim dili yaratarak edebiyatı etkilemiştir. Eski Türk Osmanlı minyatürlerinde olduğu gibi mekânsal bir çevre yaratılmadan çizilen sıradan nesneler, bir gösterge değeri üzerinden değil, gerçekliğin kendisi olarak sanatın tanımı içinde yer bulur. Farklı görme biçimlerinin bir üslup özelliği olarak belirdiği her iki eserde sanatçı özne modernist sanatın tanımında olduğu gibi nesneyi görülebilir bir gerçeklik yerine, zihinsel olanın içinden tanımlar, deneyimlerle ilişkilendirir. Bu bağlamda bir sanat yapıtı, “*nesnenin eksiksiz bir yeniden üretimi değil, bir göstergesi olduğundan, nesnenin ilk algılanışta göze çarpmayan bir şeyi [ni] anlatır*” (Strauss, 2013: 135). Bir başka yönüyle ise çoklu düzlemlerin içinde devingen bir yapıya kavuşan modernist sanatın nesnesi, anımsamalarla hareketin dikkatten kaçan izlenimlerini bir araya getirir ve zamansal bir akışın içinde gerçekliğin yerini alarak resim sanatına özgü bir durağanlığı ortadan kaldırır.

Mavi Gitar'ı, Picasso'nun *Yaşlı Gitarist* adlı tablosuna bir öykünme olarak kaleme alan Banville, öncü bir sanatçı olarak gördüğü Picasso'nun

yaşamını ve tablolarını yazısının bir unsuru kılarken, kendine doğru bir yolculuk olan üst-kurmacasında bir taraftan da Picasso'nun sanatçı kimliğini aşmak ister. “*Lacancı temel öğretilerden biri de öznenin bütünüyle ilişki temelli olmasıdır*” (Sarup, 2017: 47). Dolayısıyla öznenin kendi kimliğini bulduğu yer hep ötekinin söylemidir. Resimlere yapı bozucu bir nitelik kazandıran Picasso gibi yazısında gerçeklikle hayal gücünün ilişkisini kuran Banville, ressam öznesi Orme'nin sözleriyle “[b]attığını gördüğümüz güneşin kendisi değil, atmosferden yansıyan imgesi aslında. Bundan bir şeyler çıkarın artık” (Banville, 2017: 243) derken, sanatsal üslubu ile ilgili itiraflarda bulunur. Nesneyle göstergesi arasındaki farka dikkat çeken Banville, bir taraftan da kuramında gerçekliğin temsil edilip edilemeyeceğini sorgular. J. Berger'e göre “*nesneyle imge arasındaki ayrım büyüden ve çocukluk döneminden kaynaklanan tüm görsel sanatların doğal çıkış noktasıdır*” (Berger, 2019: 48). Öncü sanatçı Picasso'nun tablolarında olduğu gibi, nesneyle imgesi arasındaki sorunlu ilişki Pamuk'un romanında kendisini tekrarlayan prototipik imgelerle çözüme ulaştırılmaya çalışılır.

Benim Adım Kırmızı'yı minyatür sanatının yapısal özellikleriyle kurgulayan Pamuk'un anlatımında resimler, öznenin uzamla ilişkisini sanatın problematik bir konusu haline getirir. Bir benzeşiklik ilişkisinden çok resim düzleminde parça-bütün ilişkisiyle kurulan bir kompozisyonu açığa çıkaran minyatür, *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi zamanın derinliklerinde anonim bir görme biçiminin ifadesi olarak anlam kazanır. Orta Çağ'a dek uzanan özgün örnekleriyle simgesel bir dil oluşturan minyatürler, nakkaşın yeni biçimlere öykünen hayal dünyasında oyunsu bir niteliğe bürünürken, çizgici ve renkçi bir bakışla gerçekleştirilen soyutlamalarla tinsel bir ifadeye kavuşur. Metnin derin yapısında “[b]oşluk varlığın imidir, eleman ise nakkaşın psikolojik kozmolojisinden kopup gelendir” (Eroğlu, 2016: 25). Minyatüre özgü bir yapının içinde boşlukta yer bulma mücadelesi içinde olan figürleri, bir nakkaş gibi imgeleştirerek kurmacasının unsuru kılan Pamuk, sözcüklerle resimler arasındaki sınırdaki sanatçı kimliğini de bir arzu nesnesine dönüştürür.

Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'yı, Nizami'nin eseri *Hüsrev ile Şirin*'e parodik bir öykünme olarak ele alsada resim nesnesinin gösterenleri, *Mavi Gitar*'da olduğu gibi betimleme sorunları içinde yer bulan modernist bir temaya özgüdür. Ekfrastik anlatımıyla bir sanatçı portresi ortaya çıkarmayı

amaçlayan Pamuk, “*nakkaşın kendi şahsi usulü, kendine mahsus bir rengi, sesi var mıdır, olmalı mıdır?*” (Pamuk, 2016: 25) diye sorarken, estetik bir kaygıyla bir taraftan da sanatçının amacını sorgular. El yazması bir kitabın içinde yazının hareketine katılan minyatürler, çok boyutlu anlam dizgeleriyle bir araya gelerek öznenin kurulmasına aracılık eder. Eroğlu’nun da belirttiği gibi “[m]inyatür sanatçısı yaşadığı anlamı bizzat boşluk ve elemanla buluşturandır; o nedenle yaratıcı sanata ilişendir” (2016: 24). Nakkaşın hayal dünyasında iç gerçeğe açılan bir deneyimler silsilesi sunan bu kültürel yapı, Pamuk’un yazısında, Pamuk’un bilinçdışından gelenlerle buluşarak kurmacasını geniş bir ağına içine taşır.

Banville, Batı resim sanatına özgü büyük bir geleneğin içinde kübistler gibi hareketin dikkatten kaçan izlenimlerini yazısının bir unsuru kılarken Pamuk, bir minyatür kitabı olarak kurguladığı anlatısında geleneksel sanatın ilksel örnekleriyle günümüzün sanat anlayışını buluşturur. Türk-İslam sentezinde kültürel bir kodlamanın ifadesi olarak yer bulan yazı-resim ilişkisini, ilk çağlardan beri süregelen kuramsal bir tartışmanın içine çeken Pamuk, ironik bir yaklaşımla yazısını Nazım Hikmet ve Abidin Dino arasında geçen ozanlara özgü bir atışmayla sonlandırır.

Banville-Picasso, Pamuk-Nakkaş Osman’ın birbirine dönüşen kimliklerinde olduğu gibi resimler, kendi gerçekliğiyle buluşan sanatçının dünyasında aynı zamanda içe dönüşün nesneleridir. Resimler, *körlük* imgesiyle modernist bir sanatçının eserinde olduğu kadar bir Orta Çağ nakkaşının eseri için de geçerli olan çağrışımsal bir dilin olanaklarıyla deneyimsel olanla bağ kurar. Banville ve Pamuk’un sanatçı özneleri, ekfrastik bir yüzleşmeyle öteki olarak algıladığı ressam kimliğiyle kaynaşıp bütünleşmeyi amaçlarken, bir taraftan da resimlerin kurulmuş yapısını yıkarak kendilerini özgürleştiribilmenin yollarını arar. Resimlerin diliyle dış dünyanın sanatçada uyandırdığı duygular, anımsamalarla düşselliğin bir nesnesi haline gelir ve sanatçı romanlarına özgü estetik bir bakış kazanır.

Benim Adım Kırmızı’da sık sık tekrarlanan “[b]ütün büyük nakkaşlara Allah’ın bir ihsanı gibi yaklaşan karanlığın kadife perdesi gözlerimin önüne inmeden önce” (Pamuk, 2016: 342) ifadesiyle metnin derin yapısıyla ilgili kavramlara atıf yapılırken, *Mavi-Gitar*’ın eski ressam anlatıcı öznesi Orme, yeni bir kimliğe, yeni bir üsluba ilişkin “[o] talihsiz

kaderi hayal edin; gözleri kör bir adama dönüşmeyi” (Banville, 2017: 46) derken, dış dünyanın yanılsamacı imgelerinden kopuşunu, babayla ya da gelenekle yaşadığı bir çatışmanın sonucu olarak kuramını bir dolaylılık üzerinden kurar. İç dönüşün bir ifadesi olan imgeler/resimler, dilde yeni bir yapıya kavuşurken, sanatçının kimliğine ilişkin bir belirsizliği sanatın dışavurumcu izlekleriyle ortadan kaldırır.

Mavi Gitar ve Benim Adım Kırmızı’nın sanatçı özneleri (Banville, Manet, Picasso; Pamuk, Nizami, Behzat, Nakkaş Osman, Nazım Hikmet, Abidin Dino) ekfrastik bir sürecin içinde minyatür ve modernist resme özgü temsil sorunlarıyla imgesel düzenin kurucularıdır. “*Bütün girişimlerin yapısında bir başka girişimin gölgesi vardır*” (2017: 234) sözleriyle oluşumsal bir sürecin içinde kendisini konumlandıran Banville’in sanatçı öznesi Orme, resimlerle yazı arasındaki bu buluşmayı, çocuğun aynadaki yansımasıyla kurduğu bütünleşme, kaynaşma isteği gibi bir olanaksızlık hali olarak betimler, gerçeklikle hayal gücü arasındaki sınırdan ise resimleri yaşamın izleri olan anılarla buluşturarak dilin kopyalarına dönüştürür.

Banville ekfrastik öznesi Picasso’nun eserlerindeki acıya ilişkin çarpıtmaları yazısına yansılarken, Pamuk, yazısının merkezine minyatürde ve Abidin Dino’nun şiirinde olduğu gibi mutluluk arayışını koyar. Banville, yazısında dışavurumcu sanatın bir unsuru kıldığı duyguları kişiselleştirirken, “*yas gibi acıyı da yalnızca kendi başına geldiğinde gerçek [olabileceğine dair bir serzenişte bulunur]*” (2017: 103). Pamuk’un yazarı Kara ise hikâyesine başlarken okurlarından alemin başlangıç noktası olarak gördüğü “*mutluluk ve resim*” (2016:41) sözcüklerini akıllarında tutmasını istemektedir. Gelenek-yeni çatışmasının bir sonucu olarak beliren üslup sorunsalında - acıya ilişkin çarpıtmalar ya da yeni bir üsluba ilişkin ifade kazanan mutluluk arayışı, zamanın derinliklerinde yaşanmışlıkların bir ifadesi olarak anlam kazanır. Yaşama özgü kılınan duygular ise sanatın tüketilemeyecek tek gerçekliğidir.

2. Minyatür ve Kübik Sanatın İmgeleri

Aşağıda, Banville ve Pamuk’un ekfrastik anlatımlarının konusu olan yedi ayrı görsele yer verilmiştir. Resimler farklı çağların sanat anlayışını yansıtan özellikler içerse de Greenberg’in de altını çizdiği gibi “*[...] öteki bütün sanatlardan resim sanatını farklı kılan temel öznelik iki boyutlu düz bir yüzeye uygulanarak yapılabilir olmasıdır*” (Sarup, 2017: 241). Bu

bağlamda resim sanatı, *renk, çizgi, ı ışık, gölge* gibi elemanlarla ortak bir dil oluşturan bir öznitelik kazanır ve salt kendisine gönderme yapan işaretler üretir. Bir ve ikinci görsellerde görüldüğü gibi minyatür sanatı ile kübik sanatçı Picasso'nun resimleri arasındaki en temel buluşma *görülebilir* olan ile *kavranılabilir* olan arasındaki ilişkiyi amaçlamış olmasıdır.

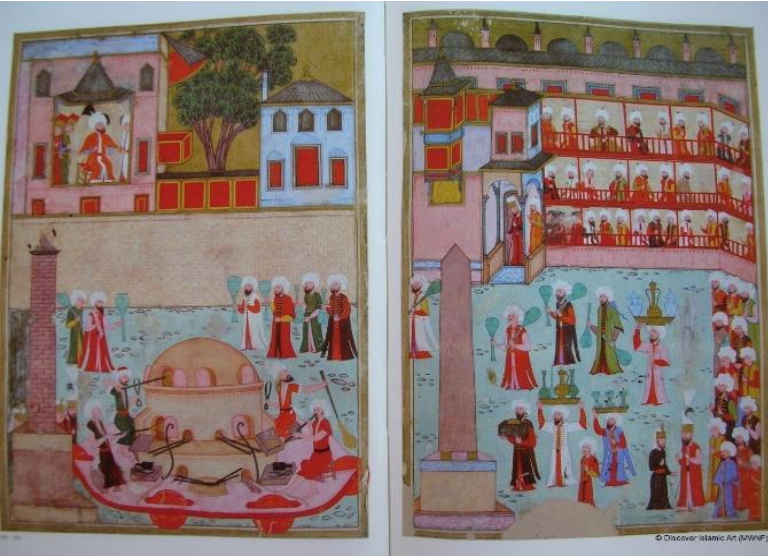
Pamuk'un aynı zamanda parodik bir öykünmesi olan *Hüsrev ile Şirin*'in (2016: 25) hikayesi, geleneksel sanatlara özgü anonim bir tema olup, tarihin derinliklerinde kaybolmuş kitap sayfalarıyla yazı-resim ilişkisini buluşturan özgün örneklerden biridir. Mesnevi, Pamuk'un yazısında bir metinlerarasılık ilişkisiyle, Firdevsi başta olmak üzere, Nizami (1180-1181), Şeyhi (1429), Ali Şir Nevai (1484), Ahmet Rıdvan (1502) gibi birçok şair tarafından kaleme alınmış, büyük usta Behzat başta olmak üzere isimsiz birçok nakkaş tarafından resimlenmiştir. Pamuk, yazısıyla *Benim Adım Kırmızı*'da Doğu ve Batı ekollerinin etkisinde kalan minyatür sanatının geleceği ile ilgili kuramsal bir tartışmayı başlatırken, arka planda da sarayın Baş nakkaşı Osman'ın III. Murat'a ithafen hazırlamakta olduğu Surname'nin yapımı sürmektedir. Bu bölümde, Pamuk'un kurmacasında geleneksel sanatlara özgü bir ilk örnek oluşturan, çağında ise bir ekol yaratmış olan Behzat ve Nakkaş Osman'ın çalışmalarından birkaç minyatür örneğine yer verilmiştir.

Yazı-resim ilişkisiyle bir kitap sanatı olarak kurulan minyatür sanatı, bir ve ikinci görsellerde görüldüğü gibi farklı düzlemlerin kesişimiyle simgesel bir dil mantığını ortaya koyar. İlk görsel, Nizami'nin hamsesini resimleyen İranlı nakkaş Kemalettin Behzat'a aittir. İkinci görselde Şeyhi'nin mesnevisinden bir bölüm, üçüncü görselde ise Nakkaş Osman ve Ekibi tarafından hazırlanan, Surname'nin birbirini takip eden iki sayfası yer almaktadır. 250 çift minyatür içeren Surname'de resimler, tam sayfa büyüklüğünde olup, metnin yazarının ise Seyyid Lokman ya da İntizami mahlaslı bir müellife ait olduğu sanılmaktadır. Öncü bir sanatçı Picasso'nun resimlerinde ise nesne, minyatürde olduğu gibi farklı düzlemlerin kesişimiyle kurulurken aynı zamanda da yapı bozucu bir yaratıcılığı içerir. Dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci görsellerde Picasso'nun, Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* adlı tablosuna ithafen yaptığı çeşitlemeleri, sekiz ve dokuzuncu görsellerde ise Banville'in metnine de adını veren *Yaşlı Gitarist* adlı tablosuyla, Pamuk'un metninde adı geçen *Hüsrev ile Şirin* mesnevisiyle ilgili farklı bir görsel yer almaktadır.



Görsel 1. Behzat/Hamse-i Nizami (846/1440). *Şirin'in Hüsrev'in resmine bakması* (450x796 mm). Londra Kütüphanesi. Ad.25900, f. 41r.

Görsel 2. *Şeyhi Divanı/ Hüsrev'in Şirin'i Suda Yıkanırken Görmesi* (1550) (31.1 x19,7 cm). Mürekkep, Opak Suluboya ve Altın, Gümüş Yaldız. Collection of Freer Gallery of Art. (F. 1908. 262 a-b) Şiraz. İran.



Görsel 3. Nakkaş Osman/Seyyid Lokman (İntizami?). *III. Murat Surnamesi* (1582-1588).

Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi, Hazine Nr. 1344. İstanbul.

Bir şeyi kopya etmeksizin kurmak, onu yeniden yaratmak kübistlerin manifestosudur. Picasso, imgenin kalıcılığına ilişkin getirdiği çözümü, nesneyi görme biçimimizle ilişkilendirir. Bu bağlamda *sanat*, öznenin kendi özgün motiflerini yaratma sürecinde anlam kazanır. Picasso'yu sanatın diğer yaklaşımlarından ayıran ise bir nesnenin hayalimizde oluşan görüntüsüyle, gözlerimizle gördüğümüz şekli arasındaki farka dikkat çekmek istemesidir. W. J. T. Mitchell'in de vurguladığı “*görme duyusu benzerlikleri görürken, zihinsel olan- göz- özneliğin yansıtıcısıdır*” (Mitchell, 1995:51; Leys, 1993: 227-307).

Modernist sanat, özneliğe ilişkin diğer alımlayıcılarla arasındaki farkı zihinsellikle ilişkili yokluğun bir göstergesi olarak kurar, çünkü hayalimizde bir nesneyi düşündüğümüz zaman değişik birçok özelliğini bir araya getirebiliriz. Ancak imgenin kimi özelliklerinin bize daha tanıdık gelmesiyle onu dokunulabilir kılarız. Bu bağlamda, bağıntıların bir karışımı haline gelen imgenin kübik temsili, edebiyatın içinde anımsamalarla canlandırılan parçalı bir gerçekliğin dışavurumları olarak belirir. İzleyicisi üzerinde bir fotoğraftan çok daha fazla bir etki bırakan kübik sanatın imgeleri, nesnenin gerçekliğini özneliğin alanında deneyimlerle ilişkili kılan farklı düzlemlerin kesişimiyle çoklu olasılıklara imkân tanır. Örneğin Banville'in kahramanı Orme'nin arayışlarında resimler, Picasso'nun sanatına öykünmeyle, “*beni şeylerin ne olduğu değil, nasıl ifade edildikleri ilgilendiriyor*” (Banville, 2017: 121) derken, resimleri modelle- ressam ya da yazıyla-resim arasındaki yabancılaşmanın bir unsuru olarak tarif eder. Modernist bir sanatçı gibi görünenin peşinde olmayan nakkaş, doğanın çatışma öğelerini aramadan oluşa aracısız katılsa da nesnelerin kütsel bir değer kazanmaksızın yüzeyde kendi gerçekliklerini arayıp bulmaya çalıştıkları kavranılabilir bir gerçekliğin peşine düşer.



Görsel 4. Edouard Manet (1862-1863). *Kırda Öğle Yemeği* (2,08x2,64.5m) T.Ü.Y.B. Musée d'Orsay. Paris)

Görsel 5. Pablo Picasso (1961). *Kırda Öğle Yemeği: Manet'ye İthafen* Çeşitlemeler. (2,52x2,00m) T.Ü.Y.B. Musée d'Orsay. Paris.



Görsel 6. Edouard Manet (1863-68). *Kırda Öğle Yemeği: İkinci Versiyon* (89,5x116cm). Courtauld Institute of Art, Londra.

Görsel 7. Pablo Picasso (1961). *Kırda Öğle Yemeği: Manet'ye İthafen* Çeşitlemeler. (60x73cm). Galerie Rozengart, Luzern İsviçre.

Edouard Manet'nin *Kırda Bir Öğle Yemeği* adlı resminde olduğu gibi büyük ustaların resimlerindeki temaları kendisinin kılarak onları yeni bir bakışla resmeden Picasso, izlenimcilerin göstermeyi amaçladığı nesnenin doğrudanlığını ortadan kaldırmayı istemiştir. Banville'in metninde birbirine açılan tablolarla yeni bir üslupla beliren Manet'nin teması, kendisini sadece “bir aracı” (2017: 197) olarak ilan eden Orme'nin imgeleminde yaşamın acı deneyimleriyle buluşarak yeni bir yapıya kavuşur. “Ressam yanım öldü” (Banville, 2017: 99) sözleriyle, resim yapmak yerine, tabloları ekfrastik anlatısında yeniden imgeleştiren Banville'in sanatçı öznesi Orme,

düşselliğin bir ifadesi olan kübik sanatın imgelerini yazının hareketi içine taşıyarak, kimliğini yazıda bulan bir sanatçı portresi ortaya çıkarır. Anımsamalarla duyguların bir ifadesine dönüşen resimler, Picasso'nun tablolarında olduğu gibi biçim bozmacı bir tavır olarak kurmacanın yapısını belirler. İmgelerin anlama dirençli olmaları nedeniyle deneyimlerle ilişkisi kurularak anımsanan resimler, *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'nın *mavi* ve *kırmızı* olarak bir karşıtlık oluşturan renkleriyle simgesel bir boyutun içinde düşselliğe kapı aralar.

Latince kaynaklı etimolojik kökeninde, *miniare* sözcüğünden türetilen ve kırmızıya boyamak anlamına gelen minyatür sanatının imgeleri, *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi sanatın estetik dilinde çoklu anlam alanlarıyla buluşan metaforik bir uzama ilişkindir. Mahir, TDV'de (2005: 30. Cilt. 118) *miniare* sözcüğünün zamanla *minör* (küçük) kelimesinin etkisinde kalarak *küçük resim* anlamını kazandığını yazar. Minyatür, yüzeyde ışık, gölge ve hacim duygusu yansıtılmaksızın yüzey ve düzlem arasındaki farkın belirlenmesini esas alır. Tanımından da anlaşıldığı üzere minyatürde renk bir duyumsama dilidir ve bir soyutlama aracı olarak açığa çıkar. Dolayısıyla renkler, minyatürde olduğu gibi modernist sanatın tanımında da önemli bir yere sahiptir. Örneğin perspektifsiz bir gösterimde resmi farklı renklere, düzlemlere bölen renklerin gözün itme çekme gücünü kullanarak başlattığı bir inşa hareketinde yeni biçimleri olası kılar. Bu bağlamda figürlerin de renkler gibi bir tür göz oyunuyla eş zamanlı bir boşluk ve eleman ilişkisiyle tanımlanan kurmaca mekânlarda düşselliğe ilişkin bir uzam yarattığı söylenebilir.

Pamuk'un aynı zamanda kültürel bir yüzleşmenin unsuru kıldığı minyatürler, çizgisellik kadar renkçi bir bakışla da dışavurumcu bir özellik kazanır. Geleneksel Türk sanatlarına özgü yazı-resim ilişkisiyle doğayı *görme* ve *okuma* ediminde bir kitap sanatı olarak bütünleştiren resimler, geçmişte olduğu gibi düşsel bir düşüncenin eseri olan nesneyi, zaman ve mekânın ötesinde zihinsel olanın alanına taşır. Pamuk, “[b]ir resmin konusunda aşk varsa, resim de aşkla çizilmelidir” ya da “acı resimdeki kişilerden ya da onların gözyaşlarından değil, resmin ilk anda gözükmez, ama hissedilir iç ahenginden çıkmalıdır” (Pamuk, 2016: 83) derken, günümüz sanatçısı ile nakkaşın amacını buluşturan anımsamalar ve çağrışımsal yaklaşımlarla deneyimlenmiş olanla bağ kurar.

Minyatürleri kuramsal bir tartışmanın amacı kılan Pamuk, el yazması bir kitabın içindeki resimlerin anlatımında natüralist bir öykünme içine girse de kayıp nesne resimlerin peşindeki arayışını estetik özbilince ilişkin modernist bir sanatçı gibi hep bir eksikliğin içinden dile getirir. *Mavi Gitar*'da olduğu gibi gelenekle ya da babayla çatışma, sanatçının kuramında yeni bir üslubun olanaklarının arandığı yeni bir başlangıca ilişkindir. “*Yüzümü aynada görünce kömür kalemimle kendi yüzümü resmetmeye çalıştım*” (Pamuk, 2016: 303) sözleriyle minyatürleri konuşturan Pamuk, üst-kurmacasında bir sanatçı portresi ortaya çıkarmaya çalışırken, resim ve yazı arasında kalmış sanatçı kimliğine tam olarak bir gerçeklik kazandırılmaz. Orta Çağ sanatının kurumsal yapısı içinde *simgesel* bir dışavurum kazanan minyatürler, simgesel bir dilin içinde özgün bir işaretler kümesi oluşturur ve kendi gerçekliklerini dayatan figürlerle, yazı yönünde bir doğrusallık kazanarak öyküye eşlik eder.

Minyatür sanatına özgü biçimlerin bir araya gelişiyle doğan farklılıkların, biçimlerin ideal sesi olarak ortaya çıkması, akıp giden bir zamanın içinde yaşamın an be an değişen ritmine özgüdür. Gölgeleer dünyasının izlerini düşselliğin içinde arayan sanatçı, perde sanatlarında olduğu gibi içi dışı bir arada görünen kompozisyonlarla imgenin görülebilir gerçeklikle ilişkisini oyunsu bir atmosferin içinde tanımladığı işaretlerle betimler. Dolayısıyla biçim düzleminde mutlak bir şey yoktur. Farklı bakış açılarının resim düzleminde bir araya getirilişi ile yaşamın içinden hikayeler anlatan resimler, nakkaşın düşüncelerini kolaylıkla dile getirmesine imkân tanıyan bir özgürlük alanı yaratır. Belli kalıpların tekrarında bile nakkaşın boşluğu kullanmadaki tercihi onun düşselliğini yaratıcılık lehine kullanmasına olanak tanıyan seçenekler sunar. Pamuk'un yazısındaki mutluluk arayışı gibi sanatçı gördüğünü değil, anımsamalarla zihinlerdekini resmederken en gerçekçi öykülerde bile yaşamın neşeli yanını bize gösterir. Perdede yandan gözüken Karagöz figürlerinin bu yönüyle dış hatları belirleyen çizgilerle sınırlandırılmasında dil gibi anımsamalarla kurulan Eski Mısır resimlerinden izler taşıdığı söylenebilir.

Nesnenin en karakteristik özelliğini yansıtan Picasso'nun resimlerinde de benzer bir anlayışı görmek mümkündür. E. M. Gombrich, Picasso'nun resimlerinde yer alan nesnelerin görülebildiği açıdan çizilmesini, Mısır sanatıyla ilişkilendirmiş, arkaik bir sanatın ilkelerinden izler taşıdığını söylemiştir (2017: 444). Örneğin, *Kemanlı Ölü Doğa* adlı

eserinin imgesi olan keman nesnesi, Mısır'da ya da çocuk çizimlerinde görüleceği gibi yan ve üst cepheden çizilmiştir. Kübist ressamların herkesin kolaylıkla tanıyabileceği nesneleri imgeleştirmeleri bu yüzdendir. Dolayısıyla 20. yüzyılda, modern sanatçıların çalışmalarında sanat, kendisini *konudan ziyade, betimleme sorunları* içinde ele alınan ilksel kökenine geri döner.

Minyatür gibi nesnenin iki boyutluluğunu göstermeyi amaç edinen modernist resimlerde yüzeyle düzlem arasındaki farkın, natüralist resim diliyle arasındaki en önemli ayırt edici unsur olduğu söylenebilir. Resimde olduğu gibi modernist yazında da öznelliğini baş köşeye oturtan yazarın kendisini konumlandırışıyla ilgili benzer bir anlayışı ortaya koyar. Bu bağlamda öznenin nesneyle ilişkisini çatışmalı bir ilişkiler ağıyla buluşturarak ele alan Banville ve Pamuk, biyografik yakınlıklar kurdukları yazılarında söylemlerine sanatlararasılığın diliyle bir gerçeklik kazandırmayı umar. Çağın getirdikleriyle bu eksikliğin farkında olan modernist sanatçı yeni bir bilinçle kendisini yeni bir dilin olasılıkları içinde yaratmaya çalışırken, bir taraftan da kendi yaşamıyla, sanatsal kuramıyla yüzleşir. Bu süreçte dilin sentaksı içinde sürekli devinerek kesintiye uğrayan imgeler, gerçekliğin sınırlarını belirsizleştirir. Bu aynı zamanda özneyi postmodernizmin olasılıkları içinde *saflığın yitirilişi* metaforuyla buluşturan sanatçının estetik bilincine anlam kazandırma arayışıdır. Zamanın yavaşlatılmasının bir gereği olarak sanatçının arayışını ölüme karşı dirençli kılan, psikolojik bir gereksinimle sanatçıyı benin egemenliğinden kurtararak özgürleştiren bir söylemi amaçlar. Öncü sanatçı Picasso'nun dışavurumcu resimlerinde olduğu gibi gerçekliğin kendisi olarak beliren duygular ise çağdaş sanatın bir manifestosu olarak anlam kazanır.

3. Küntslerroman: *Mavi Gitar ve Benim Adım Kırmızı* Üzerine

Tarihsel dönemlerin fikir atmosferlerinden beslenerek gelişme gösteren edebiyat-resim ilişkisi, farklı teoriler çerçevesinde karşılaştırmalı tezlerle ele alınmış, dilin bir dizge olduğunun anlaşılmasıyla birlikte sanatın dilini bilimsellik savıyla zenginleştiren yeni bakış açıları sunmuştur. Antik Çağ'dan başlayarak, Orta Çağ, Rönesans ve Aydınlanma dönemlerindeki rekabetçi tezler, Dilbilim ve Göstergebilimdeki gelişmelerle edebiyatın,

resim sanatıyla ilişkisine çok sesliliğin öne çıkarılmasında işlevsel bir rol yüklemiştir.

Lessing'in ifade ettiği gibi şiir, “*zamanın, devinimin ve eylemin*” sanatı, resim, “*uzayın, devinimsizin, durdurulmuş eylemin*” sanatıdır (Lessing, 1935: 4s; Mitchell, 2005a: 60). Lessing’e göre bir ressamın yaptığı güzellik, bir şair tarafından harekette olan bir güzele çevrilirken, öznenin nesneyle ilişkisini de çoklu olasılıklara açık kılar. Başka bir deyişle, nesnenin bütünü ele geçiremeyen şairin dizelerindeki olumsuz duygular etkisini yitirerek yerini izlenimlere bırakır. Bu nedenle şiir gibi dille yapılan sanatlar çok anlamlılığın yanı sıra Batı sanat geleneği içinde önemli bir yere sahip olan Aristoteles’in kuramıyla da bağ kurarak katartik işlev yüklenir.

Lessing'in türler arasında yaptığı bu sınıflandırma, günümüz sanatlarında etkisini yitirse de görsel algıyla özelliğin keşfi arasındaki ilişki, tarihsel dönemlerin içinde farklı ihtiyaçlara göre kılık değiştiren sanatın problematik bir konusu olmuştur. Sanatın kaynağına yönelik bir bütünleşme arzusuyla dolu olan yeni çağın sanatçısı, modernizm ve postmodernizm dönemlerinde Plutarkhos’un, Ceos’lu şair Simonides’ten aktardığı *ut pictura poesis* geleneğini, “*resim sözsüz şiir, şiir ise konuşan resimdir*” (Mitchelle, 1995: 113) deyişiyle hep bir eksikliğe özgü kılarak tanımlamıştır.

Mavi Gitar ve *Benim Adım Kırmızı*’da olduğu gibi anlam arayışını sanat ve yaşamın buluşturulduğu bir dilin olanaklarıyla resimleri aracı kılarak gerçekleştiren Banville ve Pamuk, çağın sanatına özgü bir eksikliği sanatlararasılığın söylemiyle aşmaya çalışır. Lacan’ın, “*bilinçdışının yapısı dile benzer*” (Wright, 2002: 77) sözleriyle altını çizdiği gibi öznenin benliğini ele geçiren olarak imgeler, duygularını bir yoksunluk hali olarak dile getiren çağın sanatçısının ruhsal gereksinimine bir cevap niteliğindedir. Bu bağlamda *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*’da psikolojik bir işlev yüklenen resimler, ele geçirilemeyen bir nesne ya da hep bir öteki yaratarak öznenin bütünlüğünü sarsıntıya uğratar.

Çağın sanatçısının kendi medyasına karşı yaşadığı bu yabancılaşmayı edebiyat-resim ilişkisiyle sorunsal kılan Banville ve Pamuk, ekfrastik bir sürecin içinde öncü ressam ve ustaların resimleriyle buluşturdukları söylemleriyle bir taraftan da özelliğin sınırlarını

genişletebilmeyi amaçlar. Sanatı bir *katarsis* ve bir yüzleşme hali olarak gören Banville ve Pamuk, bir sanatçı romanı *-küntslerroman-* olarak ele aldıkları yapıtlarında sanatın işlevini sorgularken biyografik unsurlarla kurmacalarına bir gerçeklik kazandırmayı umar.

Parla'nın da ifade ettiği gibi sanatçı romanlarında kurgu, estetik değerlere ilişkin tartışmaların yer aldığı yapıtta kuramsal bir boyut kazanır. “*Sanatçı giderek sanatçının tümüyle kendisinin tanımlayacağı, yeni ve yalnızca ona ait bir arayış yolculuğun* [a] [çıkar]” (Parla, 2018a: 42). Büyüme romanlarının bir türü olan *küntslerroman* örneklerinde yazar, *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*’da olduğu gibi sanata dair estetik bakışını derinleştirmeyi amaçlarken kendi öz-yaşamından unsurları gerçekliğin bir unsuru kılarak metnine dahil eder ya da bir başka sanatçının yaşamıyla ilgili ayrıntıları kendi kuramsal gelişimi tanımlamak için kullanır. Kurmacayı modernist bir sanatçının kaygılarından hareketle bir kimlik ve onaylanma sorunu üzerine temellendiren Banville ve Pamuk, bir aile öyküsünde olduğu gibi sanatçının ustalarla-gelenekle-ilişkisini ekfrastik bir anlatımla psikolojik bir bağlamın içine taşır. Bir taraftan da sanatın kaynağına yönelik geliştirilen bu bütünleşme arzusunun, yazı-resim ilişkisiyle sanatçının kimlik sorunsalı içinde bir *bireyleşme* öyküsü olarak sunar.

Her iki yapıtta da tamamlanmış kurmaca yapılarıyla yer alan resimler, dışavurumcu özellikleriyle gösterenin özne üzerindeki etkisini açığa çıkarsa da öznenin estetik nesnesiyle birleşme arzusu bir olanaksızlık halini betimler. Picasso’nun resimlerindeki acıya ilişkin çarpıtmalar ya da minyatürlerin masalsı atmosferinden yayılan ve tüm zamanlara özgü kılınan mutluluk arayışı, dilin zamansallığında öznenin yoksunu olduğu o bütünlüğü bir kimlik krizi olarak derinleştirir. Geleneksel temaların içinde birbirine açılan çerçeveler ve anımsamalarla yeniden kurulan resimler, sanatçı özneyi oluştumsal bir sürecin içine taşıyarak yaşamın gerçekliğiyle buluşturur.

Mavi Gitar’da estetik bakışını sorunsallaştıran ve çalıntı temalarla sanatın arzulanan nesnesini ele geçirmeyi uman Orme, birer arzu örüntüsüne dönüştürdüğü büyük ustaların tabloları arasında dolaşırken aynı zamanda da bu amacının fark edilmesini istemektedir. Bir başka deyişle, estetik bakışını geliştirmek isteyen Banville’in eski ressam anlatıcı öznesi

Orme, büyük ustaların tablolarıyla kendi sanatsal kuramına ulaşabilmenin yollarını ararken, temsili olanaksız bir gerçekliği sanatlararasılıktan yola çıkarak çözümlemeye çalışır. Picasso'nun *Mavi Gitarlı Adam* adlı tablosu ve Wallace Stevens'in *Yaşlı Gitarist* adlı şiiriyle sanata bütüncül bir anlam yükleyen Banville, *ut pictura poesis*'i öznelliğin bir unsuru kılarak romantik bir temaya dönüştürür.

Sanatın kutsandığı bir dili “*avımın büyüklüğü ile tıkanıyordum*” (2017: 65) sözleriyle duyuran Banville, Picasso'ya bu öykünmesini çok katmanlı bir metinlerarasılık ağıyla betimler. Çoklu üslup denemeleri ve çığır açan üslubuyla dikkat çeken Picasso'nun öğrendiği her şeyin yasalarını bozup geçersizleştirmesi, ardından bir çıkış noktasıyla nesneleri yeniden yaratma çabası, Banville'in ekfrastik anlatımında geçmişten geleceğe uzanan kübizme özgü bir dil yaratır. Nesnelerin deviniminde Picasso'nun geçmişe ilişkin anılarından dışavurumcu izler taşıyan resimlerle, resim tekniğindeki yapı-bozucu özellik, J. Berger'in değindiği gibi psikolojik nedenlerle babayla ilgili anılarında çocukluğa uzanan bir öznenliğin dışavurumudur (2019: 47).

Ressam bir babanın oğlu olan ancak ailesinde ressamlar olduğu için annesinin soyadını almayı tercih eden Picasso'nun yaşamından kesitleri, *Mavi Gitar*'da başta baba Oscar Orme'nin ölümü, çocuk yaşta kaybettiği kızı Olivia ve arkadaşı Marcus'un intiharıyla yaşadığı yoğun duyguları, yapı-bozucu bir tavır olarak yazısının içeriği kılan Banville, sanatçı öznesi aracılığıyla “[r]essam (painter) yazacağıma yanlışlıkla acıyla uğraşan (painster) yazdım. [...] Çok geç olmadan durmalıyım. Oysa çok geç oldu bile” (2017: 9) derken, öznesini epik bir kahraman gibi dilin sonsuzluğu içinde geri dönüşü olmayan bir yolculuğa çıkarır. Psikanalitik bir okumayla dil tarafından baskılanmış öznenin kendisine dışardan bakması, öznenin kendisini dil öncesi bir evrenin içinde bir bütünlük sanrısıyla karşı karşıya getirir. Öznenin ötekiyle arasındaki sınırları belirleyememe, acıda olduğu gibi yaratılan dürtü ve arzu örüntüleriyle bastırılan öznenin konumundaki benlik kaybının da bir nedenidir.

Romanın giriş cümlesinde Orme'nin simgesel düzende kendisini tanımlama çabaları kendisine bir *ad* takmasıyla başlar. Sevdiklerinin ölümünden kendisini sorumlu hisseden Orme'nin çalıntı nesneleri bir arzu nesnesine dönüştürmek istemesiyle ressam kimliğinin ortadan kalktığı,

öznenin simgesel düzende varlığının onandığı bir durum söz konusudur. Dolayısıyla Banville, yazının duyguları iyileştirdiğini söyleyen Lessing'in yazı ve resim ilişkisiyle sanatlar arasında yazıyı olumlayan tavrının destekçisidir. Bir ressamken “*acıyla uğraşan*” olarak yazının hareketi içine katıldığını duyuran Orme, kendisini “*artık resim yapamayan bir acı ustası*” (2017: 9) olarak ilan etse de estetik amacıyla katartik bir iyileşmeyi başarmış bir sanatçı olarak ölümün acısıyla yüzleşir. Kitabın son sayfasında “*kendimden uzaklaşıp, bir kamyş bir yaprak bir yaprak bir tüy gibi etrafımı saran yumuşak karanlıkla barışık bir halde öylece havada süzülürdüm*” (2017: 262) sözleriyle geçmişin prangalarından kurtulduğunu ifade eden eski ressam, “*orada olmak yerine burada olmak*” sözleriyle, ressam kimliğine yönelik yaşadığı bu yabancılaşmayı bir taraftan da nesnelerden bir kopuş olarak dile getirir. Sanat eserinin biricikliğini ortadan kaldıran Banville, “*yabancılaşmanın kesildiği yerde [resimleri] simgenin sonsuz yer değişimiyle*” (Barthes, 2017:205) yeniden yaratarak ekfrastik bir yüzleşmenin unsuru kıldığı resimlerle kendine doğru bir yolculuğu başlatır.

Pamuk'un kayıp nesneler peşinde kurmacasının yapı-taşlarını dokuyan öznesi Kara ise sanatın kaynağına yönelik gerçekleştirilen bu tamamlanma arzusunu, resim sanatının geleceği gibi *şiiir* ve *resim* arasında arafta kalmış bir sanatçı modeliyle tanımlar. *Benim Adım Kırmızı*'da resimler, *minyatür* ve gerçekçi-mimetik- resim ikilemiyle öne çıksa da Kara daha çok özgün sanat-taklit sanat ikilemiyle Pamuk'un sanatsal kuramının bir sözcüsüdür. Bir başka yönüyle ise estetik bakışını modernist bir sanatçının kaygılarıyla dile getiren Pamuk, bir anı defteri gibi *Sonsöz*'de yer verdiği kişisel yorumlarıyla kendisini de metnine dahil ederek, büyük ustalar ve öncü sanatçılara ilişkin görüşlerini sanatın sürekliliği bağlamında tartışmaya açar. Romanın son deyişinde (2016:439) “*ilerde ressam olacağını düşleyerek*” bol bol resim yaptığına değinen Pamuk, “*bir resmin içindeymişçesine*” diyerek duygularını tarif ederken bile dünyaya nakkaşın kendisini resmin içinde konumlandığı bir yerden bakmaktadır. Pamuk, bir sokak manzarası çizerken o sokakta yürüdüğünü hayal ettiğini söyleyerek bir taraftan da “*resmin sabra dayanan zanaat yanını kalbimde acıyla hatta korkuyla sezer, sevdiğim bir ikinci dünyanın ancak sabır ve hayalle yaratıldığını anlardım*” (2016: 440) derken, minyatür sanatına ilişkin endişelerini dile getirir.

Nizami'nin bir hamsesi olan ve ilk kez Behzat tarafından resimlenen *Hüsrev ile Şirin*'in öyküsündeki “*resme âşık olma*” motifini, “*mutluluğun resmi*” metaforuyla tüm zamanlara özgü kılan Pamuk, bir arayışın nesnesi kıldığı mutluluk ifadesini, modern çağın ressam ve şairlerinin dizeleriyle buluşturur. Kara, yazı-resim ilişkisinin nadide örneklerinden biri sayılan minyatür kitabının kaybolan sayfalarındaki son resmi-o kayıp nesneyi- ele geçiremeyeceğinin farkında olsa da bu arayışını Şeküre'nin gerçekçi resmine duyduğu bir özlemle ifade eder. Şeküre “[s]anki kendi içinden çıkıp benden ayrılmış başka bir kadın oluyordum” (2016:439) derken, aynı zamanda resim sanatının geleceği hakkında bir öngöründe bulunmaktadır. Tarihsel bir kimliğin inşasında kesintiye uğrayan, ancak yazının yolculuğunda çağın sanat anlayışıyla buluşan resimler, aynı zamanda bir yokluğun göstergesidir. “*Sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin?*” (N. Hikmet: 2019) diye soran Hikmet gibi Pamuk da estetik nesnesini şiire öncelik vererek, yazı-resim arasında yüzyıllardır süregelen bir tartışmanın içinden sonlandırır.

J. Kristeva simgesel düzenden önce gelen imgeseli çok anlamlılığa ilişkin birlikte var olmayı sürdüren bir süreklilik hali olarak yorumlamıştır (Sarup, 2017: 178) Banville'in estetik amacında olduğu gibi kendisini, öznenin yoksunu olduğu ancak ötekinin tutarlı bütünlüğüne ulaşabildiği bir anın beklentisiyle ötekinin söylemi içine yerleştiren Pamuk, yazısını, Şeküre'nin sözleriyle sonlandırır. Yazı ve resim arasında kalmış sanatçı kimliğini ise bir resmin içinden canlandırarak, “*bir anne resmi yapılsın isterdim, iki çocuğu olsun; kucağında gülümseyerek tutup emzirdiği küçüğü, o annenin iri göğsünün ucunu mutlulukla gülümseyerek emerken, hafifçe kıskanan büyük kardeşle annenin gözleri buluşsun isterdim*” (2016:438), sözleriyle biyografik yakınlıklar kurduğu sanatçı kimliğindeki belirsizliği yine bir resmin içinden tarif eder.

Mavi Gitar ve Benim Adım Kırmızı üzerine ele alınan yazı-resim arasındaki bu karşılaştırmalı bakışta dil öznenin kurulmasının aracısıdır. Sanatçı özne, anne-çocuk ya da baba-oğul ilişkisinde olduğu gibi estetik kuramını geliştirebilmenin yollarını ararken aynı zamanda bir onaylanma arzusu içindedir. Sanatçının usta-çırak, gelenek-yeni gibi karşıtlıklar üzerinden sanatın amacının sorgulandığı, sanatçının estetik bakışının gözden geçirildiği bir tür olgunlaşma sürecine tanık oluruz. Birbirine dönüşen öznelerin tamamlanmış kurmaca yapılarıyla o bütünlüklü

imgelerden-resimlerden- kopuşu ise özneyi kendi imgesiyle buluşturan bir süreci başlatır. Banville’in ressam öznesi Orme, “*aynaların dönüştürücü gücü*” (Banville, 2017: 89) sözleriyle ressam kimliğine yönelik yaşadığı yabancılaşmayla ilgili bir serzenişte bulunmaktadır. Pamuk’un nakkaş öznesi Osman ise elinde Behzat’ın iğnesi “*tüli yazıyla çiçek gibi işlenmiş fildişinden bir ayna [da]*” (Pamuk, 2016:346) gözlerini seyrederken, dile geçişin olanaklarını arar. Sanatçı kimliklerine bir gerçeklik kazandırma arayışında olan Banville ve Pamuk, öncü ressam ve şairlerden, ustalardan, estetik bakışlarını ayrıştırabilmenin yöntemiyle bu oluştumsal süreci öznenin yaratma sancılarıyla buluşan ekfrastik bir yolculuğa dönüştürür.

Resimlere katartik bir işlev yükleyen ve geçmişin anıları içinde dolaşırken sanatının konusu kıldığı resimleri yazının bir unsuru kılan Banville, Picasso’nun sanat hayatına öykünmeyle Batı resim geleneğine özgü birçok temayı üst-kurmacasına taşır ve kuramının sözcüsü Orme aracılığıyla bir taraftan da üslubunun özgün olup olmadığını sorgular. *Mavi Gitar*’da Manet’nin *Kırda Bir Öğle Yemeği* adlı tablosu başta olmak üzere, Titian, Jean August Dominique Ingres, Nicolas Poussin, Paul Cézanne, Henry Matisse gibi Batı sanat tarihine ait olan birçok resim birbirine açılan çerçevelerin içinde adeta keşfedilmeyi beklemektedir. Picasso’nun yaşamında olduğu gibi öncü bir sanatçının gelenekle kurduğu ilişki, aynı zamanda da sanata öykünmeci bir bakış kazandıran sanatçının onaylanma arzusunun bir ifadesidir. Banville, “[k]apı açılıp döşemelere bir anlığına bir ışık huzmesi düştüğünde ve babamın masallardaki iyi kalpli uzun gövdesi bana doğru yaklaştığında yaşadığım o heyecanla karışık tuhaf mutluluğu tarif edemem. Elleri ne tuhaftı, sanki tanıdığım birine değil de başka bir dünyadan bir yaratığa ait gibiydiler” (Banville, 2017: 261) derken, ekfrastik bir yüzleşmeyle gelenekle, ustalarla, babayla yaşadığı çatışmayı katartik bir edime dönüştürür.



Görsel 8. Pablo Picasso (1903-1904). *Yaşlı Gitarist*. (123x80cm.) T.Ü.Y.B. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.

Görsel 9. *Çeşme Başında Şirin* (1479). (11x18.5 cm). Behzat Minyatür Mektebi. Nizami Gencevi Milli Azerbaycan Edebiyatı Müzesi. Bakü, Nr. 1161/J.

Pamuk'un el yazması bir kitabın içinde kitabın yazarı olan Kara ile nesneleri (*at, ağaç, para*) ve anonim bir kimliğe ilişkin nakkaşlarla (*Leylek, Kelebek, Zeytin, Enişte, Zarif Efendi*) kavramları (*ölü, katil, şeytan, Abdal, kadın, meddah*) ve gerçekçi kişileri (*Nakkaş Osman, Şeküre, Orhan*) konuşturduğu resimlerin, birbirine dönüşen ressam ve anlatıcı özneleri ise minyatür sanatının derinliksiz figürleri olarak Pamuk'un kurmacasının yapısını oluşturur. Metinden bağımsız bir taraftan da kendi gerçekliğini sürdüren minyatürler, farklı düzlemlerin kesişimiyle anlatıyı oynusu bir atmosferin içine taşır ve Pamuk'un yazısında tek tek parçaların birbiriyle kurdukları ilişkiler kadar, kendi başına bir bütünlüğü olan ayrı sahnelerin canlandırılmasıyla bir eşzamanlılık ve süreklilik ilişkisi içinde bir karşıtlık oluşturarak ilerler. Farklı şairlerin dizeleriyle dönüşüp çeşitlenen mutluluk arayışı ise gelenek ve yeni olmak üzere iki ayrı düzeyde gelişme gösteren

bir yapının içinde bir sonuca ulaştırılmaya çalıştırılır. Modernist bir sanatçı olarak tavrını savaşta geri dönmeyen baba figürü ekseninde bir yoksunluk hali olarak betimleyen Pamuk, romandaki adıyla Orhan, anne imgesiyle Şeküre'nin ona yazması için verdiği belgelerle Şeküre'yi nesneleştirerek kimliğinin yapı taşlarını dokur.

Sonuç

Bir *küntslerroman* örneği olarak ele alınan *Mavi Gitar* ve *Benim Adım Kırmızı*'da özgünlük kaygısı duyan bir sanatçının modernist bir tema içinde sanatçı kimliğinin sınırlarını belirleyerek kuramına estetik bir boyut kazandırmayı amaçladığı görülmektedir. Özgün sanatı duyguların ifadesi olarak tanımlayan Banville ve Pamuk, bu arzularını birbirinden farklı üslup özellikleriyle ele alınan resimlerin özne üzerindeki yaptırımından yola çıkarak sanatın arzulanan nesnesini ele geçirmeyi umar. Her iki yapıtta da *acı* ve *mutluluk* gibi birbirinden farklı iki temel duygunun göstereni olan resimler, öznenin arayışını *yaşam* ve *ölüm* ekseninde anlamlı kılan bir gerçeklik alanı yaratır. Banville'in *Mavi Gitar*'ında duygular, Picasso'nun resimleri gibi öznelliğin bir ifadesi olan acının diliyle yapı-bozucu bir özellik kazanırken, Pamuk'ta geleneksel bir tema içinde tüm zamanlara özgü kılınan mutluluk arayışıyla yeni çağın sanatçısının özlemleriyle buluşur. Picasso'nun Manet'ye ithafen yaptığı *Kırda Öğle Yemeği* adlı çeşitlemeleriyle büyük ustaların resimleri arasında dolaşan Orme, birbirine açılan çerçevelerin içinde, çocuğun annenin bedeninden kendisini ayırıştırma süreci gibi resimleri, dürtüsel dışavurumlarla çalıntı birer nesneye dönüştürür.

Mavi Gitar'da yokluğun bir göstergesi olan resimler, katartik bir edimin dışavurumları olarak yeni bir kılığa bürünürken, *Benim Adım Kırmızı*'nın peşine düşülen kayıp resimleri, öznenin konumuna ilişkin yeni bir gerçekliğin habercisidir. “*Bir resmin içindeymişiz gibi*” (Banville, 2017: 34) sözleriyle resimleri ayna imgesiyle özdeşleştiren Orme, ressam kimliğine karşı yaşadığı bu yabancılaşmayı, dilin görülebilir özelliğini çoğaltarak gidermeye çalışır. Resimler aracılığıyla dilin olanaklarının arttırıldığı bir süreci yaşamın deneyimleriyle buluşturan Banville, ölümün acısını giderebilmeyi uman ve sanatı bir iyileşme ve duyguların onarılması olarak gören estetik bakışını, bir çatışmadan çok, tematik bir bağlamın içinde gelenekle yeni çağın sanatçısını uzlaştırarak bir çözüme kavuşturur.

Banville'in ekfrastik anlatımında resimler, anımsamalarla üst-kurmacanın bir unsuru kılınırken, babasız büyüyen Orhan'a annenin-Şeküre'nin-bir hikâye anlatması için verdiği resim ve belgelerle *Benim Adım Kırmızı*'da ötekinin bir arzusu olarak gerçeklik kazanır. Biyografik yakınlıklarla ailesinde ressam olduğu için annenin soyadını alan Picasso, Banville'in yazısında kendisini artık resim yapamayan bir acı ustası olarak tarif eder. Psikanalitik bir okumayla kendisine babanın adını takan Banville'in öznesi Orme, Picasso'nun resimlerindeki bu parçalı yapıyı dilde onarmayı amaçlayarak babanın simgesel dünyasına geçer. Pamuk ise anne-çocuk ilişkisini kimliğin vaz geçilmez bir gereksinimi olarak kurgusuna taşır ve dilin dünyasında anne-çocuk arasındaki kaynaşmayı bütünüyle ortadan kaldıramaz. *Abidin Dino* ve *Nazım Hikmet* gibi modern çağın şairlerinin dizeleriyle minyatürlerdeki mutluluk ifadesini bir araya getiren Pamuk, aynı zamanda Şeküre'nin de arzusu olan bir resmi şiirsel bir temanın içinde canlandırarak babanın yasasını ortadan kaldırır. Şeküre'nin kendisini konumlandığı resmin içinde ise duygular bir çözümsüzlüğün ifadesidir. Bu hem minyatür sanatındaki bir çıkışsızlığı hem de Pamuk'un biyografik öykünmelerle gerçeklik kazandırdığı söylemini sanatçı romanlarına özgü bir yaratma sorunsalı içinde bir bütünlük sanrısıyla karşı karşıya bırakır.

Banville, öncü ressam Picasso'nun sanat yaşamı ve tablolarından yola çıkarak aşkın bir sanatçı portresi ortaya çıkarırken, Pamuk, kendi yaşamından kesitlerle yeni bir üslubun olanaklarını arar. Her iki yapıtta estetik bir öz-bilinç kazanmayı uman sanatçı özne, kendi medyasına yönelik geliştirdiği bu farkındalıkta kuramını içsel özgürlüğün bir kazanımı olarak ele alır. Resimler, *küntslerroman* örneklerinde olduğu gibi kendi üzerine düşünen sanatçının estetik arayışının nesneleridir; sanatçının kendisiyle yüzleşebilmesinde katartik bir işlev yüklenirken, bir taraftan da sanatçının ölüm karşısındaki kırılganlığının epifanik bir gerçekliği olarak belirir. Gelenek, sanatın kaynağına yönelik bir bütünleşme arzusu duyan çağın sanatçısının dünyasında annenin bedeni gibi kuşatıcıdır. Dış dünyanın gösterenleri olan resimler, ölümün gerçekliğini alt edebilmeyi uman sanatçının içe dönüşlerini dilin dünyasında anlamlı kılarak gören özneye görülen öteki arasındaki sınırları belirsizleştirir. Metinlerarasılığın uzamında dönüştürülen nesneye gönderme yapan *sanat eseri* ise sanatçı

öznenin kendi benini başkaları tarafından tanınma, fark edilme ve arzulanır kılma dürtüsüyle ötekinin arzusuna gönderme yapar.

Kaynakça

1. Birincil Kaynaklar:

Banville, John (2017). *Mavi Gitar*. İstanbul: Kırmızı Kedi.

Pamuk, Orhan (2016). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

2. İkincil Kaynaklar:

Ağıl, Nazmi (2015). *Ekfrasis*, İstanbul: Simurg,

Aksel, Malik (2010). *Anadolu Halk Resimleri*. İstanbul: Kapı Yay.

Aksel, Malik (2016). *Masal ve Resim*. İstanbul: Kapı Yay.

Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yay.

Aktulum, Kubilay (2016). *Resimsel Alıntı*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Aktulum, Kubilay (2021). *İmgelem Çözümlemesine Giriş*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.

And, Metin (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Barthes, Roland (2017). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Berger, John (2019). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, İstanbul: Metis Yay.

Da Vinci, Leonardo (2015). *Paragone*. İstanbul: Notos Kitap.

Eroğlu, Özkan (2017). *Minyatür Sanatı* “Sanatın Yaratıcı Kökleri”. İstanbul: Tekne Yay.

Florenski, Pavel (2017). *Tersten Perspektif*. İstanbul: Metis Yay.

Gombrich, E. M. (2017). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hikmet, Nazım (2019). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Lessing, Gothold Ephraim (1935) *Laocoon*. İstanbul: Vakıf.

Lévi-Strauss, Claude (2013). *İrk, Tarih ve Kültür*. İstanbul: Metis Yay.

Mahir, Banu F. TDV, İslam Ansiklopedisi., 30: 118-123, İstanbul 2005.

Mitchell, W. J. T (1995). *Picture Theory*. USA: Chicago University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2005). *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, İstanbul: Paradigma Yay..

Parla, Jale (2018). *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Parla, Jale (2018). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim.

Sarup, Madan (2017). *Post Yapısalcılık ve Postmodernizm*. Pharmakon Yay.

Uzundemir, Özlem (2010). *İmgeyi Konuşturmak*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay.

Wright, Monica (2002). Lacan ve Post-feminizm. İstanbul: Everest Yay.

Makale ve Dergiler:

Leys, Ruth (1993). “Mead’s Voices: Imitation as Foundation or The Struggle Against Mimesis” Critical Inquiry 19 (Winter 1993): 277-307. USA: Chicago University.

Nedret Öztokat-Kılıçeri, “Benim Adım Kırmızı Üzerine Anlatıbilimsel Gözlemler”: *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar*, YKY, İstanbul 2019.

İnternet Kaynakları:

Wagner, Peter (1996). “Introduction: Ekphrasis, Icontexts and Intermediality-the State (s) of the Art (s)” , s. 1-40, Walter de Gruyter, Berlin and New York .

Görsel 1. Bihzat, Kemalettin. *Hamse-i Nizami* (846/1440): *Şirin’in Hüsvrev’in resmine bakması*. (450x796 mm). Londra Kütüphanesi. Ad.25900, f. 41r. Londra.

<https://a7.typepad.com/6a017ee66ba427970d01a511e0bd47970c-pi> (e.t. 06. 10. 2022).

Görsel 2. *Hüsvrev’in Şirin’i Suda Yıkanırken Görmesi: Şeyhi Divanı* (II. Murat Dönemi 1421-1430). Millet Kütüphanesi. Ankara.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Nizami_Khusraw_discovers_Shirin_bathing_in_a_pool.jpg (e.t. 06. 10. 2022).

Görsel 2. *Hüsvrev’in Şirin’i Suda Yıkanırken Görmesi* (1550). Mürekkep, Opak Suluboya ve Altın Gümüş Yaldız. (31,1x19,7 cm). Collection of Freer Gallery of Art. (F. 1908. 262 a-b)Şiraz. İran. (e.t. 06. 10. 2022).

Görsel 3. Nakkaş Osman/Seyyid Lokman (İntizami?). *III. Murat Surnamesi* (1582-1588). Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi, Hazine Nr. 1344. İstanbul.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Surname-i_H%C3%BCmayun_-_glassblowers_parade.jpg. (e.t. 06. 10. 2022)

Görsel 4. Manet, Eduard (1862-1863). *Kırda Öğle Yemeği* (2.08x2.64.5m). Tuval üzerine yağlıboya. Musée d’Orsay. Paris.

https://artsandculture.google.com/asset/luncheon-on-the-grass/twELHYoc3ID_VA?utm_source=google&utm_medium=kp&hl=tr&a (e.t. 04. 10. 2022)

Görsel 5. Picasso, Pablo (1961). *Kırda Öğle Yemeği: Manet’ye İthafen Çeşitlemeler*. (2,52x2,00m) Tuval üzerine yağlı boya. Musée d’Orsay. Paris.

<http://galaksi.anasonisleri.com/wp-content/uploads/2020/12/Pablo-Picasso-Luncheon-on-the-Grass-after-Manet-e1612760433769.jpg> (e.t. 05. 10.2022)

Görsel 6. Manet, Eduard. (1863-68) *Kırda Öğle Yemeği*: İkinci Versiyon *Manet* (89,5x1,16 m). Tuval üzerine yağlı boya. Courtauld Institute of Art, Londra.

5.https://bayaiyi.com/wp-content/uploads/2020/06/E%CC%81douard_Manet_-_De%CC%81jeuner_sur_lherbe_Courtauld.jpg (e.t. 04. 10.2022)

Görsel 7. Picasso, Pablo (1961). *Kırda Öğle Yemeği: Manet'ye İthafen Çeşitlemeler*. (60x 73cm). Tuval üzerine yağlı boya. Galerie Rozengart, Luzern, İsviçre.

<https://www.pivada.com/Content/Images/uploaded/Pablo-Picasso-The-Luncheon-On-The-Grass.jpg> (e.t. 05. 10.2022)

Görsel 8. Picasso, Pablo (1903-1904). *Yaşlı Gitarist*. (1.23m x 83 cm). Tuval üzerine yağlı boya. Chicago Sanat Enstitüsü Helen Birch Bartlett Hatıra Koleksiyonu, USA.

<https://www.google.com/the-old-guitarist-yasli-gitarist-1903-ressam-pablo-picasso> (e.t. 28. 09.2022)

Görsel 9. *Çeşme Başında Şirin* (1479). (11x18.5 cm). Behzat Minyatür Mektebi. Nizami Gencevi Milli Azerbeycan Edebiyatı Müzesi. Baki, Nr. 1161/J.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/09/Nizami_Xosrov_%26_Shirin.JPG/800px-Nizami_Xosrov_%26_Shirin.JPG (e.t. 09. 10.2022)

Mehmet Rauf’un “Pervâneleler Gibi” hikâyesine ilham kaynağı olmuş bir müzik yapıtı: “Serenata Andaluza”*

Cenan Arıkan Ölmez**

Giriş

Bütün sanat dalları, kendine has niteliklere sahip olmanın yanında birbiriyle etkileşim halinde bulunmaları sebebiyle ortak özellikler de göstermektedir. Söz gelimi, bir resim tablosu ile bir şiir, farklı malzemeleri kullansalar da anlatmak istedikleri duygu ve fikir aynı olabilir. Bunun dışında, bir şair, bir resim tablosundan esinlenerek şiir yazabilir ya da tersine, bir ressam okuduğu bir şiirin etkisinde kalarak büyük bir sanat eseri ortaya koyabilir. Yine, bir müzik yapıtının sinema filmine, bir sinema filminin de müzik parçasına ilham kaynağı olabilmesinden hareketle, farklı sanat alanlarının birbirini etkileyip zenginleştirdiğinden söz edebiliriz (Akengin, 2012: 140).

Sanatlar arası etkileşim açısından bakıldığında, edebiyatın diğer sanat türlerinden daha ayrıcalıklı bir konumda olduğu görülmektedir. Nitekim “eserini seyircisi ile doğrudan doğruya temas ettirebilen tek sanat” olan ve tüm malzemesini *dille* sağlayan edebiyat, dilin zengin anlatım olanaklarından faydalanarak diğer bütün sanat dallarını da kendi kapsamına alabilecek kadar güçlü, geniş bir sahadır. Öyle ki sahip olduğu *yorum gücü*yle bir mimarın, ressamın veya müzisyenin elinden çıkan sanat yapıtına sanatçının verdiği anlamların haricinde yeni manalar katarak onu zenginleştirebilir, hatta ona yeni bir ruh dahi verebilir. Bu bağlamda edebiyatın, sanatkar ile sanat eseri arasında köprü vazifesini üstlendiğini ve

* Bu çalışma, 2019 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde savunulan “Mehmet Rauf’un Eserlerinde Güzel Sanatlar” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, cenan_arikan@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-8709-9984

sanat yapıtının görünmeyen iç yüzü için de bir vasıta olduğunu söyleyebiliriz (Okay, 1990: 19, 22-23).

Sanat türleri içerisinde müziğin de edebiyatla çağlar boyu yakın temas halinde olduğu bilinmektedir. Adorno'ya göre “yalnızca sesler olmanın ötesine geçen” müzik, “birbirine mantıksal bir biçimde bağlı seslerin zamansal sıralanışı” açısından *dile* benzemektedir. Bir araya geldiklerinde anlamlı bir ritim oluşturan “bu sesler bir şey söyler ve söyledikleri şey genellikle insanidir” (2003: 320). Esasında müzik, geçmekte olan bir ömrün bütün özlemlerini, bilinçaltında kalmış ve açıklanamayan tutkularını tüm renk ve incelikleriyle ortaya koymaya, bu vesileyle geçmişteki ve gelecekteki insanlarla aramızda gönül bağı kurmaya yarayan mucizevî bir sanattır (Sena, 1972: 85). Müziğin, “insan ruhundaki bütün duyguları, bütün değişimleri sınırsız bir ifade kabiliyetiyle” ortaya koyması özelliği (Okay, 1990: 26), edebiyata da tesir etmiş, şair ve yazarlar geçmişten bugüne eserlerinde müziğe hususi bir yer ayırmışlardır.

Nitekim Alman şair Rilke'ye “Müzik, dillerin tükendiği yerdeki dildir” sözünü söyleten de Rus yazar Turgenyev'e “Bundan sonrasını ancak bir müzik parçası anlatabilir” dedirten de müziğin evrensel dilinin ve edebiyatla kurduğu güçlü etkileşiminin bir neticesidir. Leyla Pamir'in “sözcükle müziğin anlam ve anlatımlarının birbirleriyle ne denli yakın bir ilişkide olabildiklerini örnekleme”yi (1996: 7) amaçladığı *Müzik ve Edebiyat* başlıklı kitabı, bu bağlamda adından söz edilmesi gereken önemli bir çalışmadır. Pamir bu eserinde, Batı edebiyatından seçtiği farklı roman örnekleriyle klasik Batı müziğine ait opera parçalarını gerek tematik gerekse yapısal açıdan karşılaştırarak edebiyat ile müziğin kullandığı *ortak* dile vurgu yapmak istemiştir.

Türk edebiyatında müziğin/ musikinin Batı edebiyatındakine benzer şekilde bir gelişim göstermesi ise 19. yüzyılın ikinci yarısına rastlamaktadır. 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla birlikte her alanda hayata geçirilen Batılılaşma faaliyetleri, kısa süre içinde edebiyatı ve musikiyi de etkisi altına almış; o dönem için yeni bir tür olan Batı musikisi de roman ve hikâyelerde Avrupaî yaşantının bir parçası biçiminde tezahür etmiştir. Tanzimat döneminde sıklıkla Batılı hayat tarzının bir uzantısı ve eğitim aracı olarak görülen bu müzik türü, Servet-i Fünûn

dönemi edebî eserlerinde *estetik* bir işlev kazanarak daha derinlikli bir şekilde ele alınır. Şahsi hayatlarında da güzel sanatlara büyük bir ilgi gösteren Servet-i Fünûn yazar ve şairleri, eserlerinde Batı musikisine bilhassa yer vermişler; enstrümanlardan müzik terimlerine, bestekârlardan opera parçalarına kadar bu müzik türüyle ilgili birçok ayrıntıyı edebiyata taşımışlardır.

Öyle ki Batı musiki, bu dönemde kaleme alınan eserlerin sadece temasında değil, üslubu üzerinde de etkili olan bir türdür. Bu bağlamda topluluğun önemli temsilcilerinden Halit Ziya'nın roman ve hikâyeleri, musikin tema ve yapıyla uyum içerisinde ele alınışı bakımından bir anahtar mahiyetindedir. Gündelik yaşamında kendi de bir musiki tutkunu olan, İzmir ile İstanbul'da ikamet ettiği süre içerisinde gösterimdeki opera ve operetleri hevesle dinlemeye giden Halit Ziya, kuşkusuz bu ilgisi ve tecrübelerini eserlerine de yansıtmıştır. Nitekim eserlerinde musikiyi kelime ve ses tekrarlarından cümlelerin kuruluşuna kadar tüm yapıya sirayet eden, kişilerin ruh halleri ile psikolojilerini dahi pekiştiren bir unsur olarak kullanmış, böylece *müzikal* bir üslup yaratmıştır (Çağın, 2016: 23-37; 2022: 55-80).

Servet-i Fünûn edebî topluluğu içerisinde gerek musiki zevki gerekse edebiyat anlayışıyla Halit Ziya'nın izinden giden bir isim de Mehmet Rauf'tur. Ömrünün sonuna kadar yazdığı eserlerle geçimini sağlayan yazarın Halit Ziya vesilesiyle tanıştığı Batı musiki, yaşamının ayrılmaz bir parçası olmuş ve eserlerine de gerek tematik gerekse yapısal olarak geniş çapta yansımıştır.

1. Edebiyata ve Musikiye Gönül Vermiş Bir İsim: Mehmet Rauf

Servet-i Fünûn edebî topluluğunun önde gelen yazarlarından Mehmet Rauf (1875-1931), yaşadığı hayat süresince edebiyata ve güzel sanatlara ilgisini hiçbir vakit kaybetmemiş bir isimdir. Çocukken babasıyla birlikte İstanbul'da izlemeye gittiği bir oyun vesilesiyle tiyatroya ilgi duymaya başlayan yazarın (Rauf, 2008: 8-9) Askerî Rüştiye'deyken Fransızca, Bahriye Mektebi'nde okurken ise İngilizce öğrenmeye başlaması, hayatı boyunca Batı edebiyatının izinden gitmesine yol açmıştır (Tarım, 2000: 30; Uşaklıgil, 2014a: 540).

Batılı tarzda eğitim veren kurumlarda okumasının yanı sıra ince ruhlu kişiliği de Mehmet Rauf'un edebiyat ve diğer sanatlara yaklaşımında etkili faktörlerden biridir. Halit Ziya, *Sanata Dair*'de Mehmet Rauf'tan bahsederken onun mizacına ve yaşamındaki iptilalara şöyle işaret eder:

Onun hayatta dört iptilası vardı: aşk, ziynet, edebiyat, musiki. En genç yaşından başlayarak sevdi: Aşk onun ezeli ve nihai bir ruh mayası idi, yanılmaksızın denilebilir ki onunla yaşadı ve onunla öldü. (...) onun aşkları bütün mevcudiyetinden öyle fişkırlarak sızardı ki bunların teferruatına vâkıf olmaksızın tezahürlerini sezmekten hâli kalmazdım, öyle ki aşklarının büyük çizgilerini tersim etmek bence her vakit mümkün olabilirdi. Ziynet iptilası, onun ince ruhundan gelen heveslerin muhassalasası idi ve bunu tatmin edebilmek, hatta mümkün mertebe bir refah içinde ömür sürmek imkânını bulmak için tek çare olan para kazanmak mecburiyeti altında onu kıvrandıran, hırpalayan didinmesi vardı (2014b: 668).

Aşka, şık giyinmeye, güzelliklere ve sanata düşkün bir yaradılıştan olan Mehmet Rauf, bütün sanat dallarına alaka göstermekle birlikte yaşamında musikiye ayrı bir yer ayırmıştır. Öyle ki musiki, onun mizacından, sanat anlayışı ve hayat tarzından ayrı düşünülmemesi gereken önemli bir husustur. Edebî hayata Ahmet Mithat'ın romanlarının etkisinde kaleme aldığı macera romanlarıyla başlayan; fakat Batı edebiyatına temas ettikten ve Servet-i Fünûn topluluğuna dâhil olduktan sonra ilgisini tümüyle realist tarzdaki Batılı eserlere yönelten yazar, musiki zevkinde de benzer bir değişim geçirmiştir. Çocukluğu ve ilk gençliği Osmanlı toplumunda asırlardır varlığını sürdüren bir klasik Türk musikisi geleneği içinde geçen Mehmet Rauf, önceleri bu türe ait musiki parçalarını ilgiyle dinlerken üstadı Halit Ziya'yla tanıştıktan sonra büyük bir dönüm noktası yaşamış ve Batı musikisini tümüyle hayatının merkezine oturtmuştur. Bu hususta Halit Ziya'nın *Kırk Yıl* ve *Sanata Dair* başlıklı eserlerinde verdiği bilgiler, yazarın musiki algısının zaman içinde nasıl değiştiğini göstermesi açısından kıymetli birer vesika niteliği taşımaktadır. *Kırk Yıl*'da Mehmet Rauf'un Batı musikisiyle ilk temasının Odeon Tiyatrosu'nda birlikte izlemeye gittikleri *Un Ballo in Maschera* operası olduğunu belirten Halit Ziya, kendisinin hayranlıkla izlediği bu musiki atmosferi karşısında Rauf'un "mışıl mışıl" uyuduğunu söyler ve bu duruma hayret eder. Ancak hemen devamında şu satırları ekler: "İleride görülecek ki bu gece bu nefis musiki eserine karşı uyuyan bu adam, sonraları adeta marizane bir

meftuniyetle bir mélomane – dar-ül-elhan mübtelası- oldu ve Garp musikisinin içinde boğulmak istercesine senelerce yüzdü” (2014a: 565-566).

Üstadıyla birlikte gittiği ilk operada uyuyan ve Batı musikisine bu derece ilgisiz olan Mehmet Rauf’un kısa zaman içinde bir *melomana* dönüşmesi oldukça şaşırtıcıdır. Nitekim İstanbul’a geldikten sonra Halit Ziya ile sık sık görüşen sanatçı, onunla birlikte musiki etkinliklerine katılmaya ve tıpkı üstadı gibi Batı musikisine büyük bir hayranlık beslemeye başlar. Halit Ziya *Sanata Dair*’de, onun Batı musikisine duyduğu bu sevgide kendi payına işaret ederek Rauf’un sevdiği operalar ve musiki zevki hakkında şu bilgileri verir:

“Garp musikisiyle ülfeti benimle başladı: Daha mektepte iken Sarıyer’de bana gelişleri olurdu. Daha sonra ben ilk önce Cihangir’e, nihayet Nişantaşı’na geçince, orada da haftada on beş günde bir bana misafir olurdu ve beraberce kışın Odeon’da, yazları Tepebaşı’nda yahut Concordia’da nasıl bir opera yahut operet kumpanyası bulunursa onu dinlemeye giderdik.

(...) Pek iyi hatırımda kalmış ki onu en ziyade heyecana getiren, Bizet’nin Carmen’i, Mascagni’nin Cavalleria Rusticana’sı, Leoncavallo’nun Pagliacci’si ve Puccini’nin La Boheme’i olmuştu. Baştan başa bir aşk feryadı olan bu eserler onun aşklarına da tercüman oluyordu elbette” (2014b: 670).

“Teessür kabiliyeti marizane denebilecek bir şiddette” (Uşaklıgil, 2014a: 542) olan yazarın Batı musikisine temas etme arzusu sadece operalara gitmekle sınırlı kalmaz, aç kalma ve borçlanma pahasına da olsa evine bir piyano ve piyanola almasına kadar varır. Böylece artık her isteğinde çok sevdiği bestekârlara ait klasik opera parçalarını dinleyebilecek ve aşkı konu alan bu besteler aracılığıyla kendi yaşadığı aşk buhranlarını dindirmeye çalışacaktır (Uşaklıgil, 2014b: 670-671). Evine aldığı enstrümanlarda çaldığı ünlü bestekârlara ait bu klasik opera parçaları, aynı zamanda musiki konusunda herhangi bir nazarı bilgiye sahip olmayan Mehmet Rauf’un sadece dinleme yoluyla kendini ne denli geliştirdiğini ve estetik zevkini nasıl arttırdığını da ortaya koyar mahiyettedir.

Yazarın Batı musikisine duyduğu iptila, edebî eserlerine de aynı oranda yansımış, bu bağlamda kimi eserlerini gerek tematik gerekse yapısal açıdan baştan sona musikiye göre kurgulamasına dahi yol açmıştır.

2. Mehmet Rauf'un Eserlerinde Tema ve Yapıyı Şekillendiren Bir Unsur Olarak Musiki

Mehmet Rauf, roman ve hikâyelerinde musikiye nicelik itibarıyla diğer sanat dallarından daha geniş bir yer ayırmıştır. İlk dönem edebî eserlerinde hem klasik Türk musikisini hem de Batı musikisini bir arada işleyen sanatçı, Servet-i Fünûn topluluğuna katıldıktan sonra kaleme aldığı hikâye ve romanlarında kendini Batı musikisine adanarak sadece bu tür üzerine yoğunlaşır. Batı musiki, özellikle Servet-i Fünûn döneminde ortaya koyduğu eserlerde hâkimiyeti tek başına hissedilebilen önemli bir unsurdur. Cumhuriyet'ten sonra kaleme aldığı romanlarda ise yazar Batı musiki ile klasik Türk musikisini karşılaştırmak ve Batı musikisini yüceltmek amacıyla her iki musiki türüne de yer vermiştir.

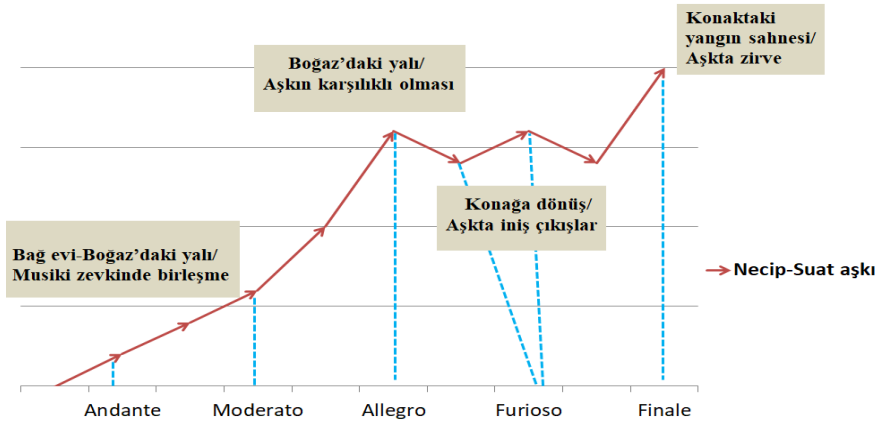
Musiki, özellikle de Batı musiki, Rauf'un yapıtlarında hem vaka hem kişiler hem de üslup üzerinde etkili olan bir sanat dalıdır. Yazar enstrümanlardan terimlere, bestekârların hayat hikâyelerinden klasik opera parçalarının adlarına ve eserlerin icra edilişinden konusuna varıncaya kadar musikiye geniş bir bahis ayırdığı hikâye ve romanlarında, müzik konusunda yetenekli ve kulağı gelişmiş kişilere yer vermiştir. Nitekim onun çoğu yapıtında piyano başta olmak üzere enstrüman çalmasını bilen, musiki hakkında epey bilgi ve tecrübe sahibi, dinledikleri parçaları -Batı musiki ise türüne, klasik Türk musiki ise makamına göre- ayırt edebilen, bunun yanı sıra yorumlayıp tercüme edebilen, donanımlı kişilerle karşılaşırız (Tarım, 1998: 65). Mehmet Rauf, süreli yayınlardaki yazılarında yer verdiği Chopin ve Schumann gibi bestekârların hayat hikâyelerini de yarattığı kahramanlar aracılığıyla edebî eserlerine yerleştirmiştir. Birçok yapıtında geniş bir musiki kültürüne sahip olan bu kişiler, ünlü bestekârların hayatları ve aşkları konusunda kimi zaman sayfalarca tafsilat verirler. “Bu bilgiler ışığında cereyan eden musiki sohbetleri,” kahramanlara “mutlu dakikalar geçirtir” (Coşkun, 1974: 23).

Yazarın roman ve hikâyelerine tematik açıdan bakıldığında, olay örgüsünü kurarken musikiye çeşitli yönlerden başvurduğu görülür. Musiki, yapıtlarında kimi zaman kadın ve erkekler arasındaki aşk bağını kuran,

kimi zaman kişilerin beden ve karakter yapılarını pekiştiren, bazen de mesleklerini gösteren bir unsur şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Mehmet Rauf bunların yanı sıra, bazı eserlerinde eğitimi ve Batılı yaşantıyı vurgulamak amacıyla da musikiye yer vermiştir.

Musiki, Mehmet Rauf'un eserlerinde kimi zaman yardımcı unsur mahiyetinde yer alırken kimi zaman yapıyı da şekillendirecek kadar kuvvetli bir ana unsur halinde tezahür eder. Nitekim eserlerinin kimisi baştan sona musiki ile örülmüştür. Tıpkı Halit Ziya gibi Mehmet Rauf da bazı roman ve hikâyelerinde musikiyi temayla sınırlandırmamış, gerek ses tekrarları ve kelime seçimleri gerekse cümle kuruluşlarıyla eserlerinin üslubunda da bir müzikalite yaratmak istemiştir. Bu bağlamda vaka içerisinde yer verdiği opera ve musiki parçalarını dahi eserlerinde hâkim olan ana duyguya ve yarattığı kişilerin ruh hallerine, psikolojilerine uygun şekilde seçmiştir. *Eylül*, bu anlamda onun en bilinen eseridir. Yazar 1900-1901 yılları arasında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika ettiği, 1901'de ise kitap olarak bastırdığı bu zirve aşk romanında, musikiye neredeyse *roman kişisi* kadar büyük bir önem atfetmiş (İnci, 2006: 62) ve vakayı ona göre kurgulamanın haricinde, eserinin yapısını da baştan sona tıpkı bir opera parçası gibi şekillendirmiştir. Bu hususta Zeynep Kerman, *Eylül*'de yer alan aşk temalı klasik opera parçaları ile romanın konusu arasındaki paralelliğe dikkat çekerek Mehmet Rauf'un bilinçli olarak eserine sonu faciayla biten bir opera süsü verdiğini söyler (1981: 24). Aynı şekilde İnci Enginün de *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* isimli çalışmasında Zeynep Kerman'ın romandaki duygular ve musiki arasında kurduğu ilişkiye işaret ederek *Eylül*'ü Fransız besteci Ravel'in *Bolero*'suna benzetir. Ona göre, *Bolero* ile “müziğin çok geniş yer tuttuğu ve aşk duygusunun iniş çıkışlarıyla bir oya gibi işlendiği bu romanın duygu iniş çıkışları” arasında büyük bir benzerlik söz konusudur (Enginün, 2009: 364).

Bu doğrultuda, *Eylül* romanının başkışileri olan Necip ve Suat arasındaki aşkın gelişim aşamalarını, Batı müziğine ait hız terimleriyle göstermek ve incelemek mümkündür:



Şekil 1. Necip- Suat aşkındaki duygu iniş çıkışlarının batı müziği hız terimlerine göre grafiği.

Eylül romanına ilişkin bu bilgiler, Mehmet Rauf'un musiki sevgisini ve edebiyat ile müzik arasında kurduğu bağlantıyı görmek açısından yeterli olsa da sanatçının tematik ve yapısal açıdan eserlerini zenginleştirmek hususunda musikiye başvurduğu başka eserleri de bulunmaktadır. Bu bağlamda eserleri içerisinde gölgede kalmış olan “Pervâneler Gibi (Hasancık)”, bir musiki yapıtından ilham alınarak yazılması sebebiyle -tıpkı *Eylül* romanındaki gibi- müzik-edebiyat ilişkisi açısından üzerinde titizlikle durulması gereken bir hikâyedir. Nitekim hikâyede yer alan musiki parçası, Mehmet Rauf tarafından bilinçli olarak seçilip vakaya yerleştirilmiş ve eserin konusu ile üslubu da bu parçanın etkisi altında şekillenmiştir.

3. Mehmet Rauf'un “Pervâneler Gibi (Hasancık)” Hikâyesini Manuel de Falla'nın *Serenata Andaluza* Bestesi Işığında Okumak

Mizaç itibarıyla aşka düşkün olan ve aşklarını *marazî* bir hassasiyetle yaşayan Mehmet Rauf (Uşaklıgil, 2014b: 668), yaşantısına paralel olarak edebî eserlerinde de yarattığı kişiler aracılığıyla aşkı çeşitli görünümleriyle işlemiştir. Onun yapıtlarında aşk; karşılıklı ya da platonik yaşanan, sonu nadiren kavuşmayla, çoğunlukla ise ayrılık ya da ölümle biten, ruhî veya cinsî yaşanan, oldukça değişken bir duygudur. Yazar, roman ve hikâyelerinde değişik şekillerde ele aldığı bu temayı geliştirirken farklı unsurlardan yararlanmıştır. Bunlar içerisinde musiki, kadın ve erkekler arasındaki gönül bağı kurarken sıkça başvurduğu bir öğe olarak karşımıza çıkar. Eserleri bu doğrultuda incelendiğinde musikinin aşkın doğuşunu

sağlama, mevcut aşkı pekiştirme, kişiler arasında bir iletişim vasıtası olma ve hatıraları canlandırma şeklinde dört farklı işlevde kullanıldığı görülür. Mehmet Rauf kişiler arasındaki aşkın aşamalarına göre, musikinin bu dört fonksiyonundan bazen birini bazen birkaçını kimi zaman da dördünü birden seçerek eserlerine yerleştirmiştir.

“Pervâneler Gibi (Hasancık)”, Mehmet Rauf’un ilk olarak 1914’te *Peyâm* gazetesinde “Hasancık” adıyla tefrika ettiği, daha sonra ise ismini “Pervâneler Gibi” şeklinde değiştirerek 1920 yılında basılan *Pervâneler Gibi* başlıklı hikâye kitabına dâhil ettiği bir eserdir. Yazar çoğu eserinde olduğu gibi, bu hikâyesinde de vakayı kurgularken aşk duygusuna ve musikiye başvurmuştur. Hazin bir sonla biten eserde olaylar anlatıcının bakış açısıyla okuyucuya sunulmuştur. Birinci tekil kişi ağzından yazılan hikâyede başlangıçta ön plandaki kişi anlatıcı gibi algılsa da yazar aslında ona olayları ve kişileri izleyen bir kamera rolünü vermiştir. Büyükada’da arkadaşlarıyla beraber sık sık musiki fasıllarına katılan anlatıcı, bir gün viyolonselist arkadaşı Cemil’in evinde onun yeğeni Hasan’la tanışır ve bu aşamadan sonra sadece Hasan’ı ve onun üstünde etkili olan olayları bir seyirci gibi gözlemlemeye başlar. Arkadaşı Cemil’in evinde karşılaştığı Hasan, on sekiz yaşlarında, taşradan İstanbul’a tahsil için gelen sessiz, çekingen ve saf bir delikanlıdır.

Hasan’ın utangaç ve toy kişiliği, daha ilk dakikalardan itibaren dayısı Cemil ve onun müzisyen arkadaşlarıyla bir tezatlık oluşturur. Çünkü dayısı Cemil ve grup arkadaşları Asım’la Hüseyin Şevki, dışa dönük, muzip ve laubali bir karaktere sahiptirler. Dayısının Büyükada’daki evi de onların serbest ilişkilerde bulundukları, her akşam kahkahalar eşliğinde kalabalık eğlencelerin ve musiki fasıllarının yapıldığı; davetliler için “tarab-hâne-yi ahenk”, dışarıdan geçen ciddi ve ihtiyar adamlar için “günâh ocağı”, genç kızlar ve kadınlar içinse “mabed-i zevk ve tarab” olarak görülen bir yerdir (Rauf, 1920: 71-72). Bu sebeple, taşradaki kendi sade yaşantısından bir anda yabancı olduğu bu tantanalı, laubali ilişkilerin yaşandığı ortama gelen Hasan’da bir çekingenlik ve endişe halinin baş gösterdiği görülür. Bununla birlikte anlatıcı, ondaki bu tedirgin ruh halinin bir süre sonra daha da arttığını gözlemler. Nitekim ortamda gırgır ve şamatanın eksik olmadığı bir sırada Hüseyin Şevki’nin Hasan’la alaycı şekilde şakalaşması, delikanlının iyice utanıp sıkılmasına yol açar:

“(…) Onlar, kahkahalar, kehehelerle içeri dolup hepsi bir başka nağme ile ötmeye başlayınca, çocuk alıklaşır gibi oldu. Ben hep onu tetkik ediyordum; onun saf ve sabî ruhu üzerinde bu curcunanın ne tesiri olacağını merak ediyordum. Zavallı hemen sersemledi: Mesela, kendisine takdim edildiği vakit Hüseyin Şevki büyük bir reverans ile eğilerek:

- ‘Anşante kardinal hazretleri...’ deyince çocuk hayretten, selamını şaşırdı. Ne yapacağından mütehayyir kalarak kıpkırmızı oldu, kalktığı sandalyesine düştü oturdu” (1920: 74-75).

Hüseyin Şevki’nin bu şakanın hemen ardından piyanoya yönelmesi ve Asım’la Cemil’in de ona katılarak musiki icra etmeleri ise Hasan’daki gergin ve endişeli ruh halini bir anda dağıtır. Cemil’in viyolonsel, Hüseyin Şevki’nin keman, Asım’ın da piyano çalarak icra ettikleri bu parça, İspanyol bestekâr Manuel de Falla’ya (1876-1946) ait bir beste olan *Serenata Andaluza*’dır. Cemil ve arkadaşları, gelen davetlilerin “gözünü boyamak için en çok belle[dikleri] ve en güzel çaldıkları Serenâd-ı Andalus [Serenata Andaluza]” (1920: 72) parçasıyla musiki faslına başlamaktadırlar. Hasan’ın geldiği gün de onu etkilemek için Hüseyin Şevki, hiç düşünmeden bu havayı çalmak ister. Taşrada Batılı yaşantıdan uzak bir hayat süren Hasan’da, ilk kez karşılaştığı bu Batılı musiki atmosferi büyük bir hayranlık uyandırır:

“O vakte kadar belki piyano işitmemiş ve viyolonsel görmemiş olan bu saf gençte bu meçhul Serenad-ı Andalus [Serenata Andaluza] ne tesir yaptı? Ben ahenge dâhil olmadığım için onu kolayca teftiş ediyordum. Gözleri parlamaya, uykudan uyananlar gibi yüzünde hayat lem’aları uçuşmaya başladı. Eminim ki, esasen pek latif bir nağmesi olan bu Serenad-ı Andalus yerine ona gayr-i kâbil-i hazm bir Mançuri havası bile çalınsa idi, onun üzerinde yine son derece bir tesir icra edecekti. Çünkü bu tesir musikiden ziyade ilk defa şahit olduğu bu şevka şevk tezahür-i hayattan hâsıl oluyor idi” (1920: 76).

Dinlediği *Serenata Andaluza* parçasından, dolayısıyla Batı musikisinden pek etkilenen Hasan, çok geçmeden piyano çalmayı öğrenmeye ve dayısı Cemil’den Fransızca dersler almaya heves duyar. Öyle ki o, dayısının evindeki parlak Batılı yaşantıya da özenmiş ve giyim tarzını dahi değiştirmek istemiş, bunun için annesinden para tahsil etmiştir:

“Bu şûrişin alaimi çok geçmeden tezahür etti. Bir iki gün sonra, onun boyun bağlarında bir itina, kıyafetinde bir tebeddül görünmeye başladı. Cemil’in bize gelince verdiği malumata göre, annesinden masarif-i zâtiyesi için para isteyerek kadının, bu kadar parayı ne yapacağını sorunca: ‘Herkesi görmüyor musun, canım? Ben de herkes gibi olmak istiyorum’ demiş olduğunu öğrendik. Hatta piyano öğrenmek için henüz genç olup olmadığını bile tahkike başladı. (...)”

O şimdilik Cemil Bey’den Fransızca dersler alıyor ve işittiği havaları ağızdan tekrara çalışıyor ve bunlarda muvaffakiyetleriyle bize son derece zeki, son derece müstaid ve nihayet derecede hassas olduğunu isbat ediyor idi” (1920: 77-78).

Fakat Hasan, bu ev ortamında musikiyle geçen zamanlarda hayranlık hissiyle mutlu olurken ve kendine güven duyarken, geri kalan zamanlarda tedirgin olmaya ve içine kapanmaya devam eder. Nitekim dayısının müzisyen arkadaşları, ona ilk günden itibaren takılırlar. Hasan onların aralarında adeta bir şakalaşma aracı olur. Anlatıcı, arkadaşlarıyla birlikte yaptıkları şakalara Hasan’ın gücenmesini hikâyede şu sözlerle ortaya koyar: “Ondan bahsettikçe, onu ‘Hasancık’ diye çağırırdık. Fakat o, o kadar hassas idi ki yanında kendine karşı yapılan en kurnaz imaları bile fark ediyor ve kendine mahsus bir gariplik olmak üzere hemen kıpkırmızı oluyor idi” (1920: 78).

Hikâyede Batı musikisi, Hasan’da hayranlık hissinin yanında aşk duygusuna da yol açan bir husustur. Dayısının evindeki eğlencelerde Batı musikisiyle ilk kez karşılaşan Hasan, musikinin hâkim olduğu bu büyümlü ortamda ilk aşk tecrübesini de yaşar. Hikâyede Hasan’ın âşık olduğu bu kişi, dayısının evinin yakınlarındaki eve yeni taşınan bir Fransız matmazeldir. Anlatıcının ismini zikretmediği bu genç kız, Cemillerin evinde eğlencenin olduğu bir akşam musiki seslerini duyup gelmiştir. Anlatıcı, musikinin yüksek tona ulaştığı sırada ortama giren bu genç kızın bir anda herkesin dikkatini çektiğini söyler. Fakat genç kızdan en çok etkilenen, anlatıcının deyimiyle “musikinin tesir-i vâlihânesi altında” adeta kendini kaybeden “Hasancık” olmuştur (1920: 79).

Hasan’daki aşk ve heyecan duyguları, ertesi gece Fransız matmazelin de piyano çalarak musiki faslına katılmasıyla daha da artar. Batı musikisi gibi, genç ve güzel bir kadının da huzurunda ilk defa bulunan Hasan, iki

farklı hazzı bir arada yaşamanın etkisiyle o kadar mest olur ki bu durum anlatıcının hemen dikkatini çeker:

“Bu gece, Hasancık kendisini zaten mest eden musikiden fazla olarak bir de genç ve şuh bir kadın huzurunda bulunca, kendini mutlak bir peri âleminde zannetmiş olmalıdır. On dokuz yaşına kadar musikiye ve kadına o kadar yabancı, o kadar uzak yaşadıkdan sonra, birdenbire ikisinin de en müsahhar ve en müessir tecellisine maruz kalınca bu hassas ve ince vücudun nasıl muzlim, nasıl muzırır bir şûriş-i ihtirasat ile zebun olacağını düşünüyordum. O, o esnada piyanonun yanında, hazırundan her birinin onu unutup kendi eğlencesiyle meşgul olmasından istifade ederek dalmış, gözleri genç kızın çehresine vâlih ve hayran bir insıbâb ile akmış idi” (1920: 80-81).

Hasan’ın böylesine etkilenmesinden tedirgin olan anlatıcı, delikanlıyı içinde bulunduğu bu rüya halinden uyandırmak amacıyla arkadaşlarının da dikkatlerini onun üzerine çekmek ister. Hikâyede bu durum, onlar arasında alay malzemesi olan Hasan’ın birdenbire rüyadan uyandırılmışçasına silkinmesine ve utanıp sıkılmasına yol açar:

“Ben bu bâkir ruh için bu halde bir tehlike görerek onu bîdâr etmek istedim ve diğerlerine işaret ettim; hep birden gürültülü bir kahkaha ile el çırparak ona baktılar. O bunu görünce, sarsılarak kendine geldi ve yine kıpkırmızı oldu. Genç kız faslın böyle ansızın bozulmasından nîm muğber, ne olduğunu anlamak için dönmüş, soruyor idi.

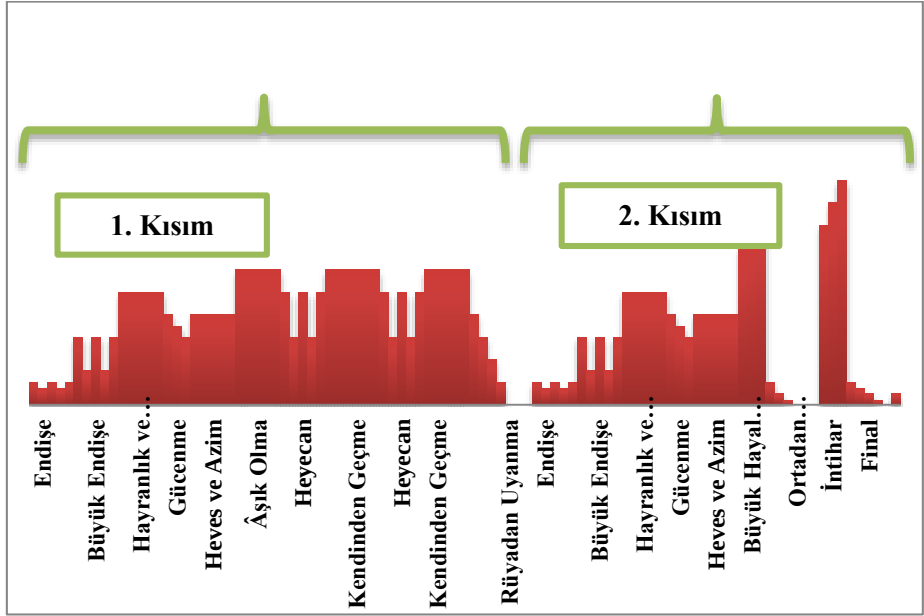
Zavallı Hasancık, seni bu nevşîn rüyadan böyle uyandırdığıma bugün ne kadar nâdim olduğumu bilsen...” (1920: 81).

Anlatıcının bu pişmanlık içeren sözleri, vakanın hazin bir sonu olduğunu okuyucuya sezdirir mahiyettedir. Genç kızın önünde dayısı Cemil ve arkadaşları tarafından küçük düşürülen Hasan, o günden sonra suskunlaşmaya başlar. Onun bu sessiz, gücenmiş halleri dikkatinden kaçmayan anlatıcı, bir gün Hasan’ı evde tek başına ve yine küskün bulur. Grup üyelerinden Asım’ın evindeki yemeğe davet edilmemesi sebebiyle gücendiği fark edilen Hasan, dayısı ve arkadaşlarının o sırada aslında Fransız matmazelin evinde olduklarını öğrendiğinde daha büyük bir kırgınlık yaşar. Fakat “sesinde o kadar derin bir ihtizaz ve inkisar” bulunan ve “hassasiyetini gizleyemeyen” (1920: 81-82) Hasan’da hayal kırıklığı

yaratan asıl olay, Fransız matmazelle müzisyen grup üyeleri arasındaki yakın ilişki olur. Hasan'la dostâne bir arkadaşlık kuran matmazel, Cemil'in laubali müzisyen arkadaşlarıyla kucak kucağa, serbest bir ilişki içindedir. Bir gün dayısı Cemil'in evinde Asım'la genç kızı böyle bir yakın vaziyette gören delikanlı, kimseye fark ettirmeden evi terk eder. Hikâyenin sonunda anlatıcının ağzından Hasan'ın zehir içip intihar ettiğini öğreniriz.

Mehmet Rauf, hayatındaki iptilalardan *musiki* ve *aşka* birçok yapıtındaki gibi bu hikâyesinde de yer vermiştir. Bununla birlikte, hikâyede musikiyle ilişki kurduğu Hasan, eserlerinin genelinde karşımıza çıkan erkeklerden farklıdır. Nitekim hikâye ve romanlarında başrolde gördüğümüz erkekler, çoğunlukla Batılı bir hayat tarzı ve kültürle yetişmiş, ince ruhlu, hassas olmalarına karşın hayat ve aşk konusunda tecrübeli, Batı musikisi ile bestekârlar hakkında donanımlı kişilerdir. Bu hikâyesinde ise yazar bu vasıflardan yoksun ve Batı musikisiyle ilk defa karşılaşan bir erkek karakteri ön plana çıkarmıştır.

Hikâyeyle ilgili bir diğer önemli husus ise musikinin sadece temayla sınırlı bırakılmamasıdır. Mehmet Rauf, hikâyede yarattığı Hasan karakterinin geçirdiği ruhî değişim safhalarını, vakaya yerleştirdiği *Serenata Andaluza* adlı bestenin sürekli alçalıp yükselen değişken ritmi aracılığıyla eserinin yapısında da ortaya koymaya çalışmış, hatta vakadaki zaman atlamalarını ifade eden durak işaretlerini dahi parçadaki melodi geçişleriyle uyumlu olacak şekilde pasajlara yerleştirmiştir. Bu bağlamda duygularla musiki arasındaki güçlü ilişkiyi daha iyi gözlemleyebilmek adına, hikâyenin başından sonuna kadar Hasan'ın geçirdiği duygu değişimlerini *Serenata Andaluza* parçasına ait bir ritim grafiğiyle eş zamanlı olarak şöyle gösterebiliriz:



Şekil 2. Serenata Andaluza ile Hasan'ın Duyguları Arasındaki İlişki

Genel olarak bakıldığında *Serenata Andaluza*, içinde yüksek ve alçak tonlarla hızlı ve yavaş ritimleri bir arada barındıran, hem neşeli hem de gerilimli tempo geçişlerine sahip bir parçadır. Hikâyede dayısı Cemil'in evindeki kalabalık ortama ilk girdiğinde Hasan'ın hissettiği yabancılık ve *endişeli* ruh hali, parçanın sanki akordu bozuk bir piyanodan çıkıyormuş gibi kulağa uyumsuz gelen sesleriyle ve inişli-çıkışlı; fakat alçak tonda başlamasıyla pekiştirilmeye çalışılmıştır:



Şekil 3. Endişe

Parçanın devamında aynı iniş-çıkışlı ritmin daha yüksek bir tona ulaşmasına paralel olarak, Hasan'ın endişesi de artar. Nitekim dayısı Cemil ve müzisyen grup arkadaşları Asım'la Hüseyin Şevki de dâhil, bulunduğu

ortamdaki insanlar dışa dönük, laubali, zevk ve eğlence düşkünü kişilerdir. Utangaç ve çekingen yapısıyla onlardan tümüyle farklı olan Hasan ise bir şakayı dahi kaldıramayacak kadar kırılgandır. Bu sebeple hikâyede Hüseyin Şevki'nin kendisine takılarak şakalaşması, Hasan'ın utanıp sıkılarak daha *büyük endişe* hissetmesine yol açar:



Şekil 4. Büyük Endişe

Parçanın endişe hissi uyandıran keskin ton geçişleri, devamında yerini yumuşak ton geçişlerine ve iniş-çıkışların daha az olduğu, uyumlu seslerle oluşturulan bir ritme bırakır. Tıpkı parçanın bu bölümünde hissedilen huzur gibi, Hasan da dayısı Cemil'in evinde yaşadığı yabancılık hissinden ve endişeli ruh halinden musikinin vasıtasıyla sıyrılmaya başlar. Musiki fasıllarında dayısı ve arkadaşlarının yegâne çaldıkları parça olan *Serenata Andaluza*, Hasan'ı adeta bulunduğu ortamdan alarak kendinden geçirir. Hikâyede vaka boyunca tek zikredilen ve icra edilen parçanın *Serenata Andaluza* olması önemlidir. Hasan, Batı musikisiyle iç içe olduğu bu dakikalarda, başlangıçta yabancılık hissettiği bu yaşantıya birdenbire özenmeye, bu bağlamda *hayranlık ve huzur* duymaya başlar:





Şekil 5. Hayranlık ve Huzur

Musikinın uyandırdığı *hayranlık ve huzur* duygularının yanında, laubali şakalarıyla kendisini sürekli rahatsız eden dayısının arkadaşları, delikanlıda onlara yönelik bir *gücenme* hissini de geliştirmiştir. Bununla birlikte Hasan'da yine de musikinın etkisiyle piyano çalmayı öğrenmeye ve Batı musikisini kavramaya yönelik bir özgüven, *heves ve azim* duygusu gelişir. Eserde Hasan'ın mizacı ve ruh hallerine göre değişen bu duygular, parçanın devamındaki yumuşak ton geçişleriyle uyumluluk göstermektedir:



Şekil 6. Gücenme





Şekil 7. Heves ve Azım

Serenata Andaluza’nın bir anda iyice yükselerek coşkulu ve neşeli tona geçmesi, hikâyede Cemil ile müzisyen grup arkadaşlarının icra ettikleri musiki faslının da Fransız matmazelin ortama girişiyle birlikte en yüksek tempoya ulaşmasına ve o sırada musikinin tesiri altındaki Hasan’ın onu görüp *âşık olmasına* tekabül etmektedir:



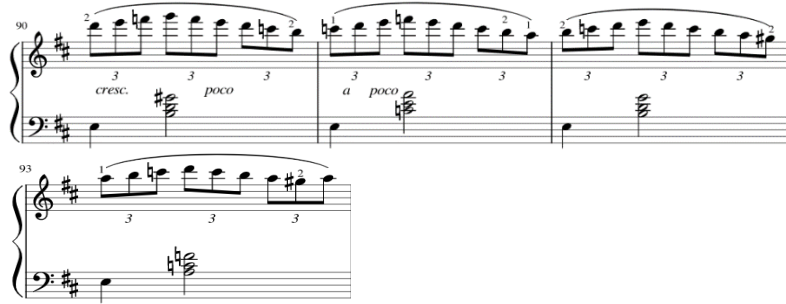
Şekil 8. Âşık olma

Hasan’ın *âşık olma* anını ifade eden bu neşeli ve umut verici melodiden sonra, *Serenata Andaluza*’da bozuk akordu çağrıştıran ve içinde gülünçlük de taşıyan heyecanlı ve hızlı bir tempoya geçilir; ancak hemen ardından ruhu okşayan, huzur ve mutluluk verici armonik bir melodi yükselir. Farklı duyguları çağrıştıran melodilerin arka arkaya tekrar edildiği bu kısım, hikâyede de yine vakanın kurgulanış biçimiyle ortaya konulmuştur. Bu bağlamda parçadaki kulağı okşayan mutlu ve huzurlu ton, hikâyede Fransız genç kızın piyanoda çaldığı besteyi sanki “peri âlemi”ndeymiş (1920: 80) gibi dinleyen Hasan’ın *kendinden geçme* anlarını ifade etmektedir. Fakat delikanlı musiki ve aşkın verdiği mutluluğun tesiriyle farklı bir dünyaya dalmakla beraber, çevresindeki kişiler tarafından her an fark edilecek olmanın paniğini, heyecanını da içinde taşımaktadır. Nitekim Hasan’ı gözlemleyen anlatıcı, arkadaşlarının dikkatini çok geçmeden onun üstüne çeker ve delikanlı, aralarında iyice alay konusu

haline gelir. Hikâyede Hasan'ın yaşadığı saf, masum duygular ile müzisyen grup üyelerinin alaycı davranışlarının yarattığı tezatlık, *Serenata Andaluza*'nın bozuk akordu çağrıştıran ve içinde gülünçlük barındıran heyecanlı temposuna karşılık gelmektedir:



Şekil 9. Heyecan



Şekil 10. Kendinden geçme

Bu aşamanın devamında, *Serenata Andaluza*'nın sona ermiş gibi birdenbire yarıda kesilmesi ise Hasan'ın *rüyadan uyanma* anını ifade eden bir gösterge mahiyetindedir. Hikâyede anlatıcı ve arkadaşlarının Hasan'a kahkahalarla gülmeleri, Fransız genç kız tarafından icra edilen musiki faslının da bir anda bozulmasına ve ortamda sessizliğin hâkim olmasına yol açmıştır:



Şekil 11. Rüyadan uyanma

Mehmet Rauf, İspanyol besteci Manuel de Falla'nın parçayı ansızın bitirir gibi yarıda kesmesinden ve ardından en baştaki ritimle yeniden başlatmasından kuşkusuz etkilenmiş olmalıdır. Öyle ki hikâyenin devamında vakayı yine bu musiki parçasındaki ses iniş-çıkışlarına göre çizdiği görülür.

Serenata Andaluza'nın birdenbire yarıda kesilip endişe hissi uyandıran yavaş; fakat gergin tonda yeniden başlamasına paralel olarak, hikâyede Hasan da içinde bulunduğu “nevşin rüya”dan (1920: 81) ansızın, hiç istemediği şekilde uyanmanın etkisiyle tekrar *endişe* hisseder. Bununla beraber onu endişeli ruh halinden uzaklaştıran tek teselli kaynakları, yine *musiki* ve *aşktır*. Hasan, ara sıra Cemil'in madamıyla görüşmek için dayısının evine gelen Fransız matmazelle bu vesileyle arkadaş olur ve genç kızla sohbet ederken yaşadığı *hayranlık* ve *huzur* duygularıyla endişelerinden bir parça da olsa sıyrılır. Aynı şekilde, *heves* ve *azimle* öğrenmek istediği Batı musikisi de yine ona huzur veren bir etmendir. Bu sırada dayısı Cemil'le arkadaşlarının düşüncesiz hal ve tavırları, kalbinde yine onlara yönelik bir *gücenme* yaratır. Hikâyede bütün bu duygular, *Serenata Andaluza* parçasındaki ritim geçişlerine paralel şekilde değişiklik gösterirken Hasan'da Asım'la genç matmazeli yakın bir vaziyette görmenin yarattığı *büyük hayal kırıklığı*, parçanın en yüksek ve gerilimli temposuna tekabül etmektedir:

Piú animato

176

180

ff appassionato

dim.

p

cresc.



Şekil 12. Büyük hayal kırıklığı

Parçanın en yüksek tona ulaştığı bu bölümünün devamında sesin bir anda alçalıp yavaşça kesilmeye başlaması, hikâyede Asım'la matmazeli bir arada gören Hasan'ın, yaşadığı hayal kırıklığının ardından *ortadan kaybolmasına*; kesilen müziğin birdenbire tekrar gergin tonda başlayıp yükselmesi ise, şahit olduğu bu olayı hazmedemeyip *intihar* etmesine denk düşmektedir:



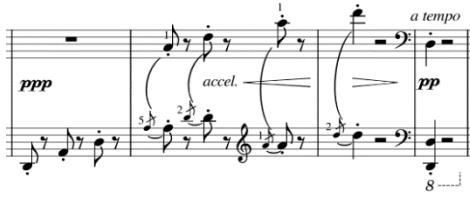
Şekil 13. Ortadan Kaybolma





Şekil 13. İntihar

Eserde Hasan'ın intiharı, vaka içerisinde sadece anlatıcının bakış açısıyla psikolojisini anlamaya çalıştığımız delikanlının kendini bir bakıma ifade edişini, çekingen ve utangaç kişiliğinden ötürü dillendiremediği duygularını bu vasıta ile ortaya koymasını simgelemektedir.



Şekil 14. Final

Hikâyenin sonunda anlatıcının, Hasan'la *pervâne böceği* arasında empati kurarak Hasan'ın duygularını anlamaya yönelik yaptığı iç konuşma ise yüksek ve gerilimli tondan birdenbire alçak ve yumuşak tona geçerek sone eren *Serenata Andaluza*'nın *final* bölümünü simgelemektedir:

Sonuç

Müzik ve edebiyat, eskiden bu yana etkileşim halinde bulunan ve birbirini besleyen iki sanat dalıdır. Bütün malzemesini sözcüklerle oluşturan edebiyatın dilin zengin anlatım olanaklarından faydalanarak insana ve hayata dair her şeyi ifade edebilmesi gibi, müzik de en küçük birim olan ses ve notaları kullanarak akla gelebilecek her türlü beşerî duyguya tercüman olabilmektedir. Müziğin bu evrenselliği, gerek Batı edebiyatı gerekse Türk edebiyatını çağlar boyunca kendine çekmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı toplumunda her alana sirayet eden Batılılaşma faaliyetleri, Türk edebiyatı ile musikiyi de kısa sürede etkisi altına almış ve Batı edebiyatının izinden giden Türk edebiyatı gibi, musikiye de Batılı bir karakter kazandırmıştır. Bu bağlamda Tanzimat dönemi edebî eserlerinde sıklıkla *Batı musikisi* şeklinde, Avrupaî hayat tarzının bir uzantısı olarak ele alınmaya başlayan musiki, Servet-i Fünûn döneminde *estetik* bir unsur haline gelir. Şahsi hayatlarında da güzel sanatlarla ilgilenen Servet-i Fünûn yazar ve şairleri, eserlerinde Batı musikisine bilhassa yer vermişler ve temadan üsluba kadar musikiyi bütün görünümleriyle işlemişlerdir.

Servet-i Fünûn edebî topluluğu içerisinde musikiye *meloman* olacak derecede tutkun bir isim şüphesiz ki Mehmet Rauf'tur (1875-1931). Öyle ki üstadı Halit Ziya ile tanıştıktan sonra yaşamının ayrılmaz parçası haline getirdiği Batı musikisi, yazarın ölümünden önce kaleme aldığı son edebî eserlerinde dahi varlığını kuvvetle hissettiren bir türdür. Musiki konusunda herhangi bir nazarı bilgiye sahip olmayan, sadece dinleme yoluyla kendini geliştiren Mehmet Rauf, Batı musikisine duyduğu sevgiyi gerek yapısal gerekse tematik olarak eserlerine de geniş oranda yansıtmıştır.

Mehmet Rauf'un hikâye ve romanlarında musiki, enstrümanlardan terimlere, bestekârlardan opera ve musiki parçalarına kadar bütün görünümleriyle karşımıza çıkan, kimi zaman eserlerinin yapısını dahi baştan sona ören önemli bir unsur mahiyetindedir. *Eylül*, bu bağlamda en bilinen eseri olsa da yazarın tematik ve yapısal olarak musikiyle ilişki kurduğu birçok eseri bulunmaktadır. Bunlar içerisinde “Pervâneler Gibi (Hasancık)” başlıklı hikâye, hakkında fazla çalışma yapılmamış, musiki açısından ise hiç ele alınmamış bir eserdir. Kısa hacmine karşın oldukça boyutlu olan bu hikâyede Mehmet Rauf, önceki eserlerinde yarattığı Batı musikisi ve bestekârlar konusunda donanımlı, aşk tecrübesi olan erkeklerden farklı olarak, bu unsurlarla ilk kez karşılaşan hassas, utangaç ve toy bir delikanlıyı ön plana çıkarmıştır.

Hikâyedeki asıl önemli husus ise Mehmet Rauf'un yarattığı Hasan adındaki bu erkek karakterle vakada yer verdiği İspanyol bestekâr Manuel de Falla'ya (1876-1946) ait *Serenata Andaluza* isimli beste arasında kurduğu ilişkidir. Nitekim eserde *aşk* duygusuna ve *Batı musikisine* yabancı olan Hasan'ın bu uyarılarla karşılaştığında verdiği tepkiler ve yaşadığı

duygu değişimleri, kimi zaman yükselen ve alçalan tonlara kimi zaman da neşeli ve gerilimli ritim geçişlerine sahip olan *Serenata Andaluza* ile paralellik göstermektedir. Hikâye ve besteye eş zamanlı bir çalışma yapıldığında bu durumu somut bir şekilde gözlemleyebilmek mümkündür. *Eylül* romanını, çok sevdiği klasik opera parçalarının uyandırdığı hislerle kaleme alan Mehmet Rauf, kendisiyle aynı yıllarda yaşamış bir sanatçı olan Manuel de Falla'nın 1900 yılında bestelediği *Serenata Andaluza*'dan da kuşkusuz etkilenmiş ve insan ruhundaki karmaşık duyguları, zengin melodi geçişleriyle Batı müziğinin *polifonik* yapısına güzel bir örnek oluşturan bu parçadan ilhamla ortaya koymak istemiştir.

Bu bilgiler ışığında diyebiliriz ki “Pervâneler Gibi”, diğer adıyla “Hasancık”, Mehmet Rauf'un musikiye duyduğu sevginin yanında gelişmiş müzik kulağını da gösteren; müzik- edebiyat ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde ise müzikle edebiyatın kullandığı *ortak* dile örnek oluşturan kayda değer bir eser mahiyetindedir.

Kaynakça

- Adorno, Thedor W. (2003). “Müzik ve Dil”. *Cogito (Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe Özel Sayısı)*, (36). 320-324.
- Akengin, Gültekin (2012). “Sanat Dalları Arasında Etkileşim ve Dil”. *Karadeniz Araştırmaları*, (33): 139-146.
- Coşkun, Erdoğan (1974). “Mehmet Rauf'un Romanlarında Musiki Sohbetleri”. *Hisar Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, (130): 23-24.
- Çağın, Şerife (2016). “Halit Ziya'nın Beslendiği Güzel Sanatlar”. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, (13): 23-37.
- Çağın, Şerife (2022). “Halit Ziya'yı Besleyen Güzel Sanatlar”. *Edebiyat ve Diğer Güzel Sanatlar: Ahmet Mithat'tan Tanpınar'a*. İstanbul: Dergâh Yay. 55-80.
- Enginün, İnci (2009). “Mehmet Rauf”. *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yay., 363-377.
- İnci, Handan (2006). “Piyano Çalabilmek...”. *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi: Mozart, Batı Müziği ve Biz*, (390) 61-65.
- Kerman, Zeynep (1981). “Eylül Romanında Musiki 2”. *Milli Kültür Dergisi*, 2(12): 20-24.
- Okay, Orhan (1990). “Estetik: Güzel Sanatlar ve Edebiyat”. *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yay., -9-73.
- Pamir, Leyla (1996). *Müzik ve Edebiyat*. İstanbul: Varlık Yay.
- Rauf, Mehmet (1914). “Hasancık”. *Peyâm*, Sayı: 70, 11 Kânun-i Sâni 1329 [24 Ocak 1914].

Rauf, Mehmet (1920). “Pervâneeler Gibi”. *Pervâneeler Gibi*. İstanbul: Orhaniye Matbaası, s. 71-87.

Rauf, Mehmet (2008). *Edebî Hatıralar*. Ed: Mehmet Törenek. İstanbul: Kitabevi Yay.

Sena, Cemil (1972). “Musiki, Dans ve Öteki Sanatlar”. *Estetik: Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 83-89.

Tarım, Rahim (1998). *Mehmed Rauf (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Tarım, Rahim (2000). *Mehmed Rauf: Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*. Ankara: Akçağ Yay.

Uşaklıgil, Halid Ziya (2014a). *Kırk Yıl*. Ed: Nur Özmel Akın. İstanbul: Özgür Yay.

Uşaklıgil, Halid Ziya (2014b). “Mehmet Rauf”. *Sanata Dair*. Ed: Sacit Ayhan ve Levent Ali Çanaklı. İstanbul: Özgür Yay., s. 668-679.

Orlando: Virginia Woolf’un romanı ve Sally Potter’ın sinemasında kullanılan mitolojik unsurların karşılaştırılmalı çözümlemesi

Leyla Yücel*

Giriş

1928 yılında yayımlanan *Orlando: Bir Yaşam Öyküsü* (Woolf 1928: 1994), Mina Urgan’ın deyimiyle, “Virginia Woolf ‘un öteki romanlarına hiç mi hiç benzemeyen, hatta İngiliz Edebiyatında hiçbir başka kitaba benzemeyen, tümüyle özgün bir düş gücü kitabıdır” (Urgan, 2022: 149). Bu düşsel yaşam öyküsü, Woolf’un aynı dönemde kaleme aldığı, 1929’da yayımlanan, yazın, yaratıcılık ve cinsiyet sorunlarını tartıştığı “*A Room of One’s Own/ Kendine Ait Bir Oda*” (1929: 2020) adlı denemelerinde yer alan fikirlerini uyguladığı bir romandır.

Romanı benzersiz kılan özelliklerinden biri de çok farklı anlam katmanlarına sahip olması ve bu sayede çok farklı açılardan yorumlanıp, anlamlandırmaya uygun oluşudur. Kitabın iki ana teması vardır: İlki, *Meşe Ağacı* adlı şiirin yazım süreci ile yazın, yaratıcılık ve bu bağlamda İngiliz edebiyat tarihinin eleştirel bir soy kütüğünü çıkarmak ve ikincisi de yaratıcı yetkinlik bağlamında cinsiyet ve cinsellik sorunsallarını irdelemektir.

Bu ikinci tema modern Batı yazınında ilk kez bu denli belirgin ve öne çıkarılarak işlendiğinden hem romanın hem de filmin bu yönü özellikle feminizm ve toplumsal cinsiyet alanındaki çalışmalarda her boyutu ile çözümlemelere tabi tutulmuştur. Bunlar arasından özellikle Craft-Fairchild (2001), Barret ve Cramer (1997) ve Watkins’in (1998) çalışmaları örnek verilebilir. Craft-Fairchild, *Orlando*’daki cinsiyet bükücü motifleri,

* YL Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, leylayucel@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7723-3270.

Potter'ın filmi ve Woolf'un romanındaki işlevleri açısından karşılaştırmalı olarak analiz eder. Barret ve Cramer, Woolf'un eserlerini lezbiyenlik ve feminizm üzerinden irdeler ve özellikle *Orlando*'daki cinsiyet bükücü motifleri Woolf'un yaşamındaki olaylarla birlikte ele alarak kapsamlı bir incelemeye tabi tutarlar. Watkins ise Woolf ve Potter'ın eserlerini toplumsal cinsiyet ve siyasal feminizm açısından karşılaştırır ve Woolf'un feminist perspektifini Potter'inkinden daha radikal kılan unsurun, performatif toplumsal cinsiyet anlayışını benimsemesinden kaynaklandığı saptamasını yapar.

Bu makalede ise daha önce hiçbir çalışmaya konu olmamış, romanda ve Sally Potter'ın 1993 yılında çektiği aynı adlı sinema uyarlamasında yer alan mitolojik unsurlar tespit edilerek, karşılaştırmalı olarak üç ana bölüm altında incelenmektedir. İlk bölümde, bir mitolojik gösterge olarak meşe ağacı ve *Meşe Ağacı Şiiri* ile yazı ve yazın arasında kurulan bağlantı, ikinci bölümde Kişileşme Prensibi ve erginleşmenin temsiline mitik labirent simgeciliğinin kullanımı ve nihayet son bölümde cinsiyetçi karşıtlıkların yıkımı ve *Coincidentia Oppositorum* (karşıtların kavuşumu) prensibinin temsiline mitolojik erdişiliğin kullanımı ele alınmıştır.

1. Meşe Ağacı ve Yazı-Yazın İlişkisi

James George Frazer, Aryanlar'ın meşe tapınıcı hakkında, kurban rahip-kralın başlangıçta bir kutsal ağacı simgelediğini ve bu ağacın meşeden başkası olmayacağını savlar. Hatta meşenin, sadece kutsal bir ağaç değil, Kelt ve Slavların başlıca tapınma nesnesi/tanrısı, Germenlerin baş tanrısı, eski İtalya'da en kutsal, baş tanrı olduğunu, Roma'da Capitol'deki Jüpiter tasvirinin ilk halinin doğal bir meşe ağacından ibaret olduğunu söyler. Yunan uygarlığından önce ilk tapınağın kurulduğu Dodona'da, baş tanrıya (Zeus) kutsal meşe ağacı içinde yaşıyormuş gibi tapınılmış olabileceğini öne sürer. Yanıt bulunamayan meşhur Aryanlar'ın ilk yurdu neresidir sorusuna, meşe ağacının coğrafi dağılımına bakarak bir çözüm bulmak gibi ileri derecede spekülatif bir çabaya bile girişir. Kendi ırkının menşei ile meşeyi bu derece özdeş sayar (2012: 265).

Antik Yunan'da ve Anadolu'da ana tanrıçaların, Dione/Rheia/Magna Mater/Kibele'nin kutsal ağacı meşedir (Yörükân, 2018: 216). Apollonius Rhodius (iv. 149.3 ff) ve Pindaros (84, ed. Berfk), Libyalıların, Gaia'nın Garamas'ı Yüz Kollu Devlerden daha önce doğurduğunu ve dünyaya gelir

gelmez “*Toprak Ana*”ya tatlı meşe palamudu sunduğunu iddia ettiklerini yazar (Graves, 2013: 34). Robert Graves, kırmızı meşe palamudunun, tanrıçanın eşi sayılan kralın yüzüne sürülen boyanın ham maddesi olup bu özelliği nedeniyle kraliyete atfedilen bir bitki olduğunu belirtir (2013: 434).

Öğretilerini yazmayı yasakladıkları, sadece sözlü olarak ve seçilmişlere aktardıkları için haklarında çok az şey bildiğimiz, en gizemli kült topluluklardan biri olan Kelt rahipleri Druidler, öğreti ve ritüellerinde en önemli unsurun meşe ağacı olması nedeniyle konumuz bağlamında daha ayrıntılı incelenecektir. XIX. yüzyıl Gal araştırmacısı Edward Davies (1809), Kelt dillerinde *ağaçlar* anlamına gelen kelimenin *harfler* kelimesine karşılık geldiğini, Druid okullarının ormanda ya da korularda kurulduğunu ve Druid gizemlerinin büyük bir bölümünün farklı ağaç dallarıyla ilgili olduğunu belirtir (Graves, 2015: 87). Gerçekten de antik kaynaklarda, Duridler için genel olarak ağaçlar değil ama özellikle meşenin, bütün ayınlarının temeli ve baş rolündeki aktör olduğu için onsuz kuttören yapılamadığı bilgisine rastlanır (Plinius The Elder, 16: 95; Maier, 2021: 40).

Sanskritçede *taru*, *dru* ağaç (Williams, 1986: 43), Gal Etimolojik Sözlüğüne göre Keltçede *darach* meşe anlamına gelir. Bu sözcük, *draoi*, *draoidh*, *druidh* formlarıyla da karşımıza çıkan *Druid* kelimesinin de kökenini oluşturur. Üstelik sadece meşe değil, mızrak/kargı anlamına da gelmektedir (Macbain, 1911). Buradaki mızrak kelimesinin, ok ve ok ucu gibi kesici, delici, kazıyıcı vs. benzeri silahlarla akrabalığı yazma edimi bağlamında önemli bir noktadır. Druidlerin gizemli alfabetinin adı *Ogam*’dır. Yine bu kelimedenden türemiş olan *Oidheam/Oigheam*, gizli anlam, çıkarım, fikir ve kitap anlamlarına gelir. *Ogam*’ın kökeni bilinmemektedir. Ön Hint Avrupa (PIE) diline ait **hog-mo* kökünden geldiği tahmin edilmektedir. Bu da keskin bir aletle açılan oyuk/oyma anlamındadır ki bu da bizi ok vb. ile açılmış çentiklerden oluşan yazma/kazıma eylemine getirir. Kâğıt ve mürekkep kullanımından önceki binlerce yıl boyunca, Sümerlerdeki icadından beri yazı yazmak, bir nesne üzerine oyuklar açarak gerçekleştirilen kazıma, yarma edimidir.

Graves, ayrıca, meşeyle aynı aileden olan *Beech* (kayın) kelimesinin, *Literature* (edebiyat) kelimesine karşılık gelen genel bir kullanım olduğunu, kitap anlamındaki İngilizce *Book* (kitap/bitig) kelimesinin de

harfler anlamına gelen Gotik bir kelimeden türediğini çünkü yazı tabletlerinin kayından yapıldığını belirtir. VI. yüzyıl'da yaşamış piskopos-şair Venantius Frotunatus'un "*Bırakın barbar rünleri, kayın tabletlerde kalsın*" alıntısının ardından ekler: "*Derwydd, Druid ya da şair; bir 'Meşe Görücüsüdür'*" (2015: 88). Meşe kahinlerinin Yunanistan'a Akalar tarafından getirildiği ve aslında orijinal olarak önceden kehanet ayinlerinde kayına danıştıkları, Yunanistan'da kayın bulamayınca en yakın karşılığına Phegus adını verdikleri, meşe ve yenilebilir meşe palamuduna döndükleri öne sürülür. Bu isim de daha önce belirtildiği gibi fagus ile aynı kelimedir ve Latince kayın anlamına gelir. En azından Dodona'daki kehanet ağacı *drus* değil bir *phegos*'tur." (2015: 298-299).

İngilizcede meşe için kullanılan *Oak* (ok) sözcüğüne ilişkin Online Etymology Dictionary'de *Quercus* (meşe) cinsi ağaç anlamına geldiği, Orta İng. *oke*, Eski İng. ac meşe ağacı ve kısmen aynı kökenli Eski İskand. *eik*'ten, her ikisi de Ön Germen **aiks*'ten gelen, Almanca dışında belirli soydaşları olmayan kökeni belirsiz bir kelime olduğu belirtilmektedir (*Oak*, Etymonline.com). Ayrıca, Wictionary'de **aiks*+**-īnaz*'dan, Proto-Batı Germen: **aikīn*, Eski İngilizce *ācen*, *ācen*, Orta İngilizce *oken*, *oken*, *okyn*, *aken*, *eken*, İngilizce *Oak*, İskoç. *aiken* sözcükleri köken bilgisi olarak verilmektedir (*Aik*, Wiktionary.org). İngilizcedeki *Beech* (kayın) kelimesinin kökeni olan Yunanca *Pheg[os]* ve Latince *Fag[us]*, *Boece*>*Bece*>*Book*; Germen dillerinde ise, PIE *Bhago* kökünden, *Bokjon*>*Bôk*/*Bokiz* şeklinde dönüşüm geçirmiştir. Kelime kökündeki *Oak*'ın, *Oc*/*Oek*/*Hokke*/*Ake*/*Eoke*/*Aile*/*Hock* varyantları vardır ve hepsi kayın veya meşe ağacı ile kitap, okumak, edebiyat gibi kavramların taşıyıcısına dönüşmüştür. Yine aynı kelime, Türkçe dil ailesinde *ok*-köküyle bundan türeyen *okumak* terimini yaratır. Yunancada da benzer şekilde *oxia* kayın ve *σχολείο* (scholeío) da okul anlamına gelmektedir.³

Hint-Germen Avrupa Dil Grubu



Şekil 1. Hint-Germen Avrupa dil grubunda meşe/ağaç terimleri ile okur-yazarlık ve yazın ile ilgili sözcüklerin köken bilimsel ilişkisi

Meşe, sağlam, sebatlı, dayanıklı anlamlarıyla, Hint-Avrupa **deru/dreu* kökünden modern İngilizcede genel olarak ağaçlar için kullanılan bir kelime olan *tree* haline gelmiştir. Bu arada meşe için kullanılan Yunancadaki *drys* ve Druidlerin de adlarını aldığı Keltçedeki *derw* kelimeleri de Hint-Avrupa kökünden ağaç anlamına gelir. Bütün bunlar muhtemelen ormanın hükümdarı olan meşenin eski Hint-Avrupalılar için önemini yansıtmaktadır. Aynı şekilde, İzlanda’da hiç meşe olmadığı için, Eski İskandinav *eik* kelimesi, oradaki Viking yerleşimcileri tarafından genel olarak ağaç için kullanılmaya başlanmıştır.⁴

1.1. Arkaik Meşe Tapınıcından Sanatın Dionysiak Kökenine: Orlando’da Meşe Sembolizmi

Yukarıda aktarılan bilgiler ışığında, Woolf’un, I. Elizabeth döneminden yani yazın alanı da dahil Altın Çağ’dan, XX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar geçen yaklaşık üç yüz elli yıllık dönemde İngiliz edebiyat tarihini anlatmak için (Urgan, 1995: 125) romanda neden meşe ağacı ve yazın arasındaki sembolizmi kullandığı daha iyi anlaşılmaktadır. Woolf’un, kendi kültür kodlarında ve ana dilinde var olan bu soy kütüksel ilişki, romanında yazın ve yaratıcılık ile ilgili hem görsel/ikonik hem de dilsel bir gösterge olarak belirir.

Burada Woolf’un bu seçimi bilinçli yapıp yapmadığı konu dışıdır. Hem kurgu yazın hem de göstergebilim alanında etkinlik gösteren biri

olarak Umberto Eco, bir analizde yazarın bilinçli yapmadığı bazı ilişkilerin kurulabildiğini, öte yandan yazarın farkına varmadığı bilinç dışı etkilerin de metne girebildiğini kendi üzerinden örnekler. Eco, burada analiz yapanın yorum veya aşırı yorum yaparak yazarın niyetine yaklaşıp, uzaklaşma sorunsalı ile ilgili nesnel kriterleri belirlemenin zorluğunu da ortaya koyar (2021: 51-93).

Bu çalışmada, “aşırı yorum” hatasına düşmemek için, öne sürülen bağlantıların, dilsel, mitik, kültürel, tarihsel, felsefi vb. gibi unsurlarla desteklenerek olanak ölçüsünde nesnelleştirilmesi hedeflenmiştir. Yuri Lotman da simge ve anıştırma arasındaki karşıtlığın farklı biçimde inşa edildiğini, bunların özsel olarak farklı olduğunu belirttikten sonra, simgenin verili metne kadar ondan bağımsız olduğunu, yazarın belleğine kültürün belleğinin derinliklerinden geldiğini ve yeni bir metinde, toprağa düşmüş bir tohum gibi canlandığını söyleyerek şöyle devam eder:

Anıştırma, gönderme, alıntı -yeni metnin ancak onunla senkroni içinde işlevsel olan organik kısımlardır. Metinden belleğin derinliklerine giderler, simgeyse belleğin derinliklerinden metne. Bu yüzden, süreç içinde yapıtın simge olarak öne çıkması (imalı bellek mekanizması) rastlantı değildir, okurun algısında bir anıştırma olarak gerçekleşir, çünkü yaratıcılık ve algı süreçleri karşıt konumlanmıştır: (2012: 147)

Bu bağlamda, romanda mitik bir axis mundi gibi merkeze konumlandırılan fiziki varlığıyla meşe ağacının ikonik sembolizmi ile yaratıcı yazının temsili olarak *Meşe Ağacı Şiiri*’nin dilsel göstergesi arasında kurulan bu ilişkinin anlamlandırılabilmesi için -Woolf’un niyetinden bağımsız olarak- kültürel bellekteki anıştırmanın kodları çözümlenebilmelidir.

Woolf, yazarlık serüveninin başlangıcında, ağır, alaycı bir eleştiriye maruz bırakarak, mitsel/ritüel kökenlerinden koparılıp kanonlaştırılan antik Yunan tragedyalarına özenerek yazdığı bütün taklit eserleri (“*tam elli yedi adet*”) bizzat Orlando’nun kendisine imha ettirir. Bu kıyımdan kurtulan tek şey, Orlando’nun kıyamayıp sakladığı *Meşe Ağacı Şiiri*’dir. Böylece Woolf, Apollonik Klasisizmin teatralliğinin karşısına, Dionysiak esrikliğin trajik şiirini koyar. Bu iki kutbun İngiliz edebiyatındaki karşılığı Edmund Spenser ve William Shakespeare’dir. Camille Paglia, “*Shakespeare*,

Spenser'in arkaikliğine dinamik fütürizmi ile karşılık verir" der (2004: 202). Potter, filminde Orlando'nun XX. yüzyılın şafağında, sisler arasında ilk kez duyduğu tren düdüğü sesinin ne olduğu sorusuna Shelmardin'in verdiği yanıtta bu şifreyi verir: "*Future!*" (Gelecek!). Bu yön, Orlando'nun, nihayet zamanın ruhunu yakalamanın ötesinde, zaman ötesi olan gerçek sanatı keşfederek şiirini tamamlamasını sağlayacaktır.

Woolf'un edebi tercihi kesinlikle Shakespeare'den yanadır: Roman kahramanının adı, Shakespeare'in *As You Like It* oyunundaki, Paglia'nın (2004) "*sakalı bitmemiş ergen*" olarak tanımladığı baş karakter Orlando ile aynıdır. Shakespeare'in bütün cinsiyet karşıtlıklarını alt üst ettiği, büküğü bu oyunu, tematik olarak belki de Woolf'un da romanına ilham vermiştir. Genç asilzade Orlando, I. Elizabeth'in kendi malikanelerini ziyarete geldiği gün, onu karşılamak için koştururken, hizmetlilerin bölümünde yalnız başına masaya oturmuş, elinde kalem, önünde kâğıt ile uzun uzun düşünen ve birkaç satır karalayan bir şairle karşılaşır. *Meşe Ağacı Şiiri* üzerinde çalışmaya başladığında, yanlış yöne (Apollonik Klasisizme) sapmasına engel olmak için kalemini duraklatan ve yönünü bulmasını sağlayan, belleğinin gözünün önüne getirdiği imge, işte bu Dionysiak şairin yüzüdür. Woolf'un adını vermeden tarif ettiği bu büyük usta, Elizabeth Altın Çağ'ının, hatta tüm zamanların en büyük İngiliz ozanı Shakespeare'dir (Urgan, 2022: 154). Bugün İskoçya'da "Shakespeare'in Meşesi" olarak ikonikleştirilmiş ve korumaya alınmış, *Macbeth*'te anılan Birnam Ormanından geriye kalan tek bir yaşlı meşe ağacı vardır. Bu anıtsal meşe ağacının Shakespeare'in dizelerine ilham kaynağı olduğuna inanılmaktadır. Bundan asla emin olamasak da İngiliz edebiyatının anıtsal ozanını en iyi temsil edebilecek şey, belki de dorukta tek başına duran bu görkemli meşe ağacıdır.

Meşe ve/veya ağaç, nasıl ilksel dönemin kozmik bilgisinin taşıyıcısı olarak bir tapınç sembolü haline gelmişse, yazılı uygarlıkta da bu bilgiyi taşıma görevini ifa eden unsurların (yazı, harf, kitap, okuma-yazma, yazın vb.) kavramsallaştırılmasında kullanılmıştır. Woolf bu ilişkiyi kurduğunu şiirinin yazılı nüshasını bir ağaca benzeterek ifade eder: "*Yüreğinin üzerinde duran el yazması canlıymışçasına yapraklarını hışırdatmaya, çırpınmaya başladı... Okunmak istiyordu. Okunmalıydı. Okunmazsa göğsünde ölüp gidecekti*" (1994: 179). Bir başka yerde de meşe ağacı İngiliz edebiyatının bir metaforu olarak Altın Çağ'dan itibaren üç yüz elli

yıllık süreçteki gelişimini betimlemek için kullanılır: “*Ağaç 1588 yılı içinde onu ilk gördüğü günden bu yana büyümüş, daha gürbüzleşmiş, daha bir dallanıp budaklanmıştı, ama hala altın çağını yaşıyordu.*” (210)

Natalya Davidko (2019), *Orlando* romanında meşe ağacının mitolojik sembolizmini araştırdığı makalesinde, sadece *tree* (ağaç) kelimesinin etimolojik bağlantısını irdelemiş ve kelimenin sağlam, sebatlı, hakikat gibi zamanla kazandığı yan anlamlar üzerinden giderek, sonucu, Orlando’nun bunca değişken arasında kendisini sabitleyebileceği bir güvence, kök aramasına bağlamıştır. Ancak Davidko’nun “meşe” ile “yazın” arasındaki köken bilimsel dilsel ilişkiyi belirlemekte eksik kalan yaklaşımı, Woolf’un bunun üzerinden kurduğu incelikli alegoriyi saptayamamış, böylece hatalı bir sonuca ulaşmıştır. Ayrıca, sürekli her tür değişimi yaşayan, bunlara kolayca uyumlanabilen ve bu deneyimlerle zenginleşen bir karakter olarak kurgulanan Orlando’nun, güvenlik, sabitlik arayışında olması zaten çelişki yaratan bir durumdur.

Potter’ın sinema uyarlamasında da meşe sembolizmi kilit bir öneme sahiptir. Filmin açılış sahnesinde Orlando, meşe ağacının altında ileri geri yürüyerek şiiri üzerinde çalışan, on altı yaşında toy bir delikanlının hevesli heyecanını yansıtır. Filmin son sahnesinde ise üç yüz elli yıl sonra nihayet tamamlayabildiği şiirini, yerde oturup gövdesine yaslandığı meşe ağacına kutsal bir tören ile sunmaya gelen müteşekkik, huzurlu, mutlu, neredeyse huşu halinde, otuz beş yaşında, androjenleşmiş, modern bir kadındır artık. Ancak Potter bununla yetinmez. Woolf’un metninde örtük olan meşe kutsallığını filmde vurgulamak için daha açık bir gönderme yaparak filmi, Yunan tragedya temsillerinde kullanılan *Deus ex Machine* (mekanik tanrı) figürüne *dithyrambos* söyleterek bitirir. *Dithyrambos*lar, *Dionysos* Şenliklerinde, bu tanrı için söylenen ilahilerdir. Aristoteles’e göre tragedyanın da başlangıcı bu ilahilerden doğmuştur (*Poetika*, 1449a-10). Bu finalle, hem Batı edebiyatının mitik köklerden doğan *Dionysiak* tragedya ile bağlantısını kurar, hem de tanrının kutsal bir meşe ağacı olarak temsil edildiği en kadim pagan inançlarının sanat ve yaratıcılık ile süregelen ilişkisini göstermenin, görselleştirmenin bir yolunu bulur.

2. Mitolojik Bir Simge Olarak Labirent

Labirent, farklı toplumlarda ve mitlerde sıkça rastlanan sembollerden biridir. Labirent sözcüğü, ana hanlık esaslı bir uygarlık olan Girit Minos

uygarlığının yılanlı ana tanrıçasının ve bu kültürle yakından ilişkili Karya'daki memeli, hermafrodit Labranda Zeus'unun elinde gördüğümüz erk sembolü olan çift başlı balta, *Labyrs'in Evi* anlamına gelir. Labyrs, batan ve doğan iki ay figürünün sırt sırta gelecek şekilde bir araya gelmesi ile oluşmuştur. Olasılıkla mitik bağlamda, ana yer tanrıçasının kitonik/yer altı tapınağı veya mezarı olarak düşünülen bir alanı tanımlamakta kullanılmıştır. Mircea Eliade ise buna ek olarak, balta için Akha dilinde kullanılan sözcüğün *pelefs* olmasından yola çıkarak labirent teriminin Asyanik [Anadolu kastediliyor] kökenli *labra/laura'dan* (taş, mağara) türemiş olmasını daha mümkün bulur. Buna göre labirentin, insan eliyle oyulmuş yer altı yolu anlamına geldiğini öne sürer (2003: 162). Labirentin, Antik Mısır ve Keltlerde kraliyet mezarları veya yer altı tapınaklarıyla, yine Girit ve Babil'de yer altı ile ilişkili olduğu bilinmektedir. Olimpik Yunan dininin en önemli kanonik metni olan *Theogonia*'yı yazan Hesiodos, 1-25'de bu eserini, kutsal Helikon Dağı'nda karşılaştığı Musalardan ilham aldığını söyler (2021: 3). Prof. Cengiz Çakmak (2022), bu vahyin geldiği yer olan Helikon Dağı'nı adından mütevellit dolambaçlı yapısı nedeniyle labirent ile ilişkilendirir.

Northrop Frye, labirenti ejderha veya canavarın karnının bir imgesi olarak önermiştir: Burası, merkezinde bir canavarın saklı hazineyi koruduğu ve kahramanın tehlikeli serüvenler yaşayarak ve ejderhayı/canavarı katlederek kendini, hazineyi ve/veya bunlarla birlikte diğerlerini de kurtarıp çıkardığı bir yerdir ve saklı hazine ideal varlık anlamına gelip, güç ve bilgelikle donanmayı temsil eder (2021: 224-227). Söz konusu hikaye, Girit Kralı Minos'un karısı Kraliçe Pasiphane'nin, Poseidon'un kurban edilmesi için gönderdiği boğaya aşık olup onunla ilişkiye girerek insan gövdeli, boğa başlı bir canavar olan Minotaurus'u doğurması hakkındadır. Bu canavarı hapsedmek için Daidolos, giriş ve çıkışı imkansız kılan karmaşık yapıda bir hapisane olan *Labyrinthos*'u inşa eder (Powell, 2018: 478). Burada, mitlerin ataerkil dönüşümle tersyüz edilmiş halinde, labirentin merkezinde hapsedilen, ikili doğaya sahip Minotaurus'a dönüşen canavar imgesine karşılık, dönüşüm öncesinde labirentin tanrıça arketipini, Minotaurus'un da tanrıçanın boğa ile temsil edilen kutsal kurban/oğlunu temsil ettiği açıktır. Nitekim, Frye da törenlerde ve mitlerde, yeniden doğuşu sağlayan toprağın, genellikle dişil bir figür olduğunu ve romantik komedyanın insan figürlerinin ölümünün,

dirilişinin ya da kayboluş ve geri çekilmesinin genellikle kadın kahramanı içerdiğini belirtir (2021: 217).

Mircea Eliade ise labirenti, toprak annenin bağırsaklarının içinden tehlikeli bir geçiş olarak tanımlar. Benzer şekilde, ölümler diyarının tanrıçasının bedeni gibi deniz canavarının karnı da toprağın derinliklerini ve ölümler diyarını, cehennemi temsil eder (2015: 131-133). Başka bir deyişle, labirent ölüm sonrası bir inisiyatif sınavıdır (Eliade, 2022: 110). Otto Rank de Babil bağırsak kehanetleri ile Girit labirentleri arasında bir koşutluk kurar (2022: 144 vd.). Joseph Campbell'e göre, ruhsal yeniden doğumun tanrıçası, çok sonra İştâr/Afrodit'e dönüşen neolitik kültürün ana tanrıça simgeleriyle ilişkilidir (1995: 381).

Eliade, kozmogoninin tekrerrü konusunu ele alırken, labirenti “Merkez Simgeçiliği” bağlamında açıklar. Merkez, en kutsal olanın ve en mutlak gerçeğin bölgesidir. Merkeze giden yol, “zorlu bir yoldur”. Kahramanca mücadeleler, tehlikeli yolculuklar, labirentteki gezintiler, kendi benliğine, varlığın merkezine giden yolu temsil eder. Bu yolu, din dışı olandan kutsal olana; geçici ve yanıltıcı olandan gerçeklik ve ebediyete; ölümden yaşama, insandan tanrıya geçiş ayini, kutsallaşma, erginleşmeye hak kazanma olarak tanımlar. Böylece, bu sınavı geçen kişi, dünyanın din dışı ve yanıltıcı varoluşunun yerine yeni bir varoluş, gerçek, kalıcı ve etkin olan yeni bir yaşam koymuş olur (Eliade, 1994: 31).

John B. Vickery, James G. Frazer'ın (2012) anıtsal eseri, *Altın Dal*'ın kurgusal yapısını büyük ve karmaşık bir labirente benzeterek, bu eserin altında yatan mitin, “*sanki mit içinde mit gibi*”, Girit labirentinin temel öyküsü olan Theseus ve Minotaurus miti olduğunu söyler. Vickery'e göre, *Altın Dal*'da akılcı kahraman Frazer'ın öldürmek üzere aradığı canavar, “*arketipsel yarı hayvan, yarı insan olan bilisizliğin kendisidir: yani canavar zihinseldir*” (1973:106 vd.). Vickery'nin, Frazer'ın Aeneas'ın altın dalını aramak için başladığı yolculuğunu bir labirente benzetmesi gibi, Penelope Reed Doob da Virgil'in *Aeneas* eserinin tamamında labirentin sembol olarak merkezi bir rol oynadığı saptamasını yapar (1990: 227 vd.). İlginç bir koşutluk olarak hem *Aeneas* hem *Altın Dal* hem de *Orlando*, bir önceki bölümde irdelediğimiz meşe ve meşe kutsallığı temalarıyla da doğrudan bağlantılı eserlerdir.

Türkçede de kullandığımız meşe kelimesinin de kökeni olan, Sümerceden Akadcaya *meşû* olarak geçen *meš* kelimesi, ağaç, tanrısal ve tanrının temsili olan bir ağacı tanımlar. Bu kelime ile İngilizcede 14. yüzyıldan itibaren labirent anlamında kullanılan *maze* kelimesi yakın benzerlik gösterir. Galcede ise *meas*, ağaç meyvesi, *maest* ise kayın ve meşe meyvesi (palamut) anlamında kullanılır (Macbain, 1911).

2.1. Orlando Filminde Kişileşme Prensibinin Temsilinde Labirent Simgesi

Woolf, Orlando'nun yaşam öyküsünü anlatmayı İngiliz Rönesansı'nın başlangıcına denk getirir. İtalya'da başlayan Hümanizm ve Aydınlanma, Bruno gibi Rönesans aydınlarının saraylarda ve okullarda ağırlandığı I. Elizabeth'in hoşgörülü idaresindeki İngiltere'ye de sirayet eder (Yates, 2021: 287-401). Hümanizm her şeyden önce mutlak dinsel düşüncede adı bile anılmayan insanı ön plana çıkararak, birey kavramının günümüze dek gelişmesini sağlayacak tohumların atılmasını sağlar (Cassirer, 2018).

Edebiyatta modern anlamda bireyin temsilinin nasıl gerçekleştiğine ilişkin tarihsel bir analiz yapmak bu çalışmanın kapsamını hayli aşacağı için, burada, doğrudan Orlando karakterinde nasıl yansıtıldığına değinilecektir. XVII. yüzyıl sonundan XX. yüzyıl başına kadar olan süreçte Orlando, hikayesinin son aşamasına dek bir persona, kimlik, temsili bir karakter olarak aktarılır. Her çağda ve cinsel dönüşümlerinde bu personaların değişen toplumsal pozisyonu ve kimliğini, toplumsal normativiteye en uygun şekilde temsil etmek için çaba gösterir. Yaşadığı kişisel sorgulamaların tamamı bu toplumsal kimliklerle uyumlanma süreçlerine dairdir.

Yaşamının ilk otuz yılı erkek olan Orlando, büyükelçi olarak görev yaptığı İstanbul'da bir sabah kadın olarak uyanır. Bedeninin cinsiyetindeki zahmetsiz ve kusursuz dönüşüme rağmen, zihni aynı kalmıştır. Bu nedenle, cinsiyetin performatif yanı ve toplumsal temsili konusunda uyum sorunları yaşamakta, bir yandan toplumsal cinsiyeti öğrenirken öte yandan erkek zihniyle dişil personanın varoluşuna dair zorluklarla nihayet empati yapabilmektedir. Daha önce bütün ayrıcalıklarıyla, bir erkek olarak bireyleşme ilkesini gerçekleştirme çabasındayken, kadın olduktan sonra

bunun nasıl bir erkek ayrıcalığı olduğunu ve öncelikle kadın cinsiyetinde bir “kendini gerçekleştirme” mücadelesi vermesi gerektiğini kavrar.

Roman boyunca Woolf hem cinsiyet hem de kimlik sorunlarını, Orlando’nun deneyimleri, gözlemleri ve öğrenme süreçlerini yazın sanatının olanakları uyarınca uzun uzun irdeleme olanağı bulur. Buna karşılık, Sally Potter, Orlando’nun toplumsal alanda işlevsizleştirilmiş, kimliksizleştirilmiş kadın temsilinden, kendi doğal, özsel kimliğini inşa ederek, hakikileşmiş, erginlenmiş bir *kişiye* dönüşüm sürecini labirentten geçiş ile göstermiştir. Böylece tek bir sahnede, labirentin, psişik dönüşümleri, erginlenmeyi, ölüp yeniden doğumu temsil eden arketipik sembolü ile son derece soyut bir konuyu ifade etmek için mükemmel bir sinematografik çözüm bulmuştur.

Labirent sahnesinde *Kadın* Orlando, aristokrasi içinde ancak denk bir erkekle evlenmek ve toplumsal yaşamda onu temsil etmek dışında hiçbir işlevi olmayan bir rol dağıtımına karşı çıkar, evlilik teklifini reddederek labirente girer. Labirentten çıktığında, fiziki hareketlerini dahi kısıtlayan aşırı gösterişli kostüm ve peruk gibi aksesuarlarından kurtulmuş, sade ve doğal bir kadına dönüşmüş olarak doğa anayı temsil eden yere kapanır “*Doğa, al beni, ben senin gelininim*” der ve kendisinin artık bir ölü olduğunu söyler. Bu sahne ile Potter, mitik düşünce bağlamında, yer ana ile kimliklendirilen ilksel doğamıza, kitonik olana ulaşıldığını, ölüp yeniden doğarak Yuri Lotman’cı bağlamda bir semiyosfer değişiminin gerçekleştiğini göstermiş olur (Lotman, 2012: 157 vd).

Bu çalışmada Apollonik principium individuationis (bireyleşme/tekleşme ilkesi) yerine kişileşme ilkesi teriminin önerilme nedeni, Dionysiak doğa ve toprak öğeleri ile “bütünleşme” arzusunun vurgulanmasıdır. Apollonik “birey” kavramı, niceliksel bir teklik vurgusuna sahipken, “kişi” terimine tekil bir özne olarak bireyin, toplumsallığı dışındaki özüne erişmesi, öz bilincin inşası bağlamında kişileşmesi, her kim ise o olma hali anlamı yüklenmektedir. Fiziksel bir süreç olan, Apollonik Phoibos’un temsil ettiği *anlık* ruhsal bir aydınlanmadan farklı olarak, Kişileşme, deneyimler ve etkilerinin işlendiği, yapılandırıldığı, kurgulandığı psişik bir kimyasal süreçtir. Bu süreç, eril Apollo’nun ışınsal oklarıyla vurulmak yerine, Dionysos gibi, titan kazanlarında (rahim sembolü) parçalanıp, bütünü içinde eritilip yeniden

inşa edilerek var eden dişil yaratıcılık ilkesine daha uygundur. Nitekim, Potter'ın filminde, romandakine paralel olarak Orlando'nun önceki değişimleri uzun uykulardan uyanmakla gerçekleşirken, kişileşme aşaması bunlardan farklı olarak labirentten geçiş süreciyle temsil edilmiştir.

3. Coincidentia Oppositorum Prensibi Temsilinde Mitolojik Erdişilik

3.1. Mitolojide Erdişilik

Pek çok temel kozmogoni mitinde genel bir ilke olarak ikiye ayrılma, yarılma veya parçalanma temalarına rastlanır. Örneğin, bu kozmogoni öykülerinden *Çapanın Yaratılışı* 'nda (Sümer) Enlil'in yer ve göğü ayırması (Bottéro ve Kramer, 2017: 581), *Enuma Eliş* 'te (Akad) Marduk'un Tiamat'ı parçalaması (Bottéro ve Kramer, 2017: 721-722), Antik Mısır'da 76. *Sanduka Metinleri* 'nde Şu'nun Geb ve Nut'u ayırması (Pinch, 2019: 110), Antik Yunan'da Hesiodos'un *Theogonia* 'sında (Powell, 2018: 98), bir ve bütün olanın birbirinden ayrılması sonucu ortaya çıkan boşluğun (kaos), varlığın yaratılması için gerekli olan mekan (kozmos) sağladığı fikri yer alır. Bu tür Eril-Dişil dikotomisi üzerine inşa edilen kozmogoniler, insan merkezci bir bakış açısı ile oluşturulmuştur.

Öte yandan, yazı öncesi çağlara ait temel mitik düşüncenin izini aradığımızda, bu kanonik metinlerin alt katmanlarında, ritüellerde ve sanatsal temsillerde, tanrıların cinsiyeti konusunun bulanık olduğu daha arkaik bir inancın ipuçları saptanabilir. Örneğin, ana tanrıça Hera'nın babasız, kendi kendini dölleyen doğumları, memeli Labranda Zeus'u gibi temsiller, sakallı Kıbrıs Afroditi, "kadın-adam" sıfatlı efemine Dionysos vd. bize tanrı kavramının, başlangıçta cinsiyetsiz veya çift cinsiyetli, erdişi olabileceğine ilişkin ipuçlarını sunabilir (Eliade, 2020: 113). Nitekim tüm Akdeniz kültürlerinde yaygın olan hermafrodit tanrı/ça buna kuvvetli bir delil olarak örnek verilebilir.

Daha çağdaş kavramlar olan *toplumsal cinsiyet* ve/veya *performatif cinsiyet* bağlamında ise örnek olarak, Herakles ve Omphalos'un hikayesinde, dengelenmemiş eril ilkenin/animusun (Herakles) nasıl yoldan çıkarak topluma zararlı hale gelebileceği ve nihayetinde cinsiyet rollerini alt üst etmek suretiyle, dişil ilke/anima (Omphalos) tarafından *erginlenmesi* gerektiği anlatılır (Powell, 2018: 426). Üç yıllık kölelik sürecinde, Kraliçe

Omphalos, Herakles'in iktidar ve güç sembolleri olan aslan postunu giyip, topuzunu taşıırken, Herakles de onun kadın entarisini giyip, dizlerinin dibinde kadın işi olan ip eğirir. Buradaki travestik motifte cinsiyetin performatif yanı ile temanın pekiştirilmesi söz konusudur. Bu öyküdeki Omphalos'un, Jung'un "*dişilik ve eril akıldan oluşan bu ender bileşime*" sahip bir anne arketipini temsil ettiği öne sürülebilir. Jung, bu arketiple ilgili olarak, "*Erkeğin Eros'u yalnızca yukarılara çıkarmaz, her entelektüel erkeği dehşete düşüren Hekate ve Kali'nin tekinsiz karanlık dünyasına da indirir. Bu kadının aklı, sonsuz labirentlerin umarsız karanlığında kaybolan erkeğin yolunu aydınlatır*" der (2020: 40). Burada Jung, Theseus'un Ariadne'nin ipi ile labirentten çıkış yolunu bulmasını sağlayan mite gönderme yapmaktadır. İlginç olan, Omphalos'un, bir boğa tarafından öldürülen meşe kaplı dağın kralı Tmolos'un eşi veya kızı (belki de her ikisi) olarak betimlenmesidir. Omphalos, Tmolos'un ölümü ardından Likya'nın tek hükümdarı olarak hüküm sürmektedir. Burada, ataerkil dönüşüm öncesindeki Anadolu inançlarında yer alan ana tanrıça ve eşlikçisi (meşe ile temsil edilen) kurban oğul-kral veya boğa gibi mitik izleklerin, öykülerin en alt katmanlarında bıraktığı izler hala teşhis edilebilir.

Edebi gelenekte ise dişil ilke tarafından parçalanarak travestik dönüşümle erginlenme izleğine, Euripides'in *Bakkhalar* adlı tragedyası örnek verilebilir. Dionysos tarafından kadın kılığına sokulan Kral Perseus onunla birlikte eril kenti terk edip dişil doğaya gider (semyosfer değişimi). Orada ana tanrıçayı temsil eden öz annesi tarafından kafası kesilip, vücudu parçalanır (kurban edilen oğul-kral). Kafanın kesilmesi Apollonik Klasisizmin çöküşünün ifadesi, kadınlar tarafından parçalanmış beden ise Dionysos'un titan kazanlarında parçalanıp pişirilmesinin kuttörenselleştirilmesidir.

3.2. Orlando'da Cinsiyet Bükücü Motiflerin İşlevleri

Orlando'da yer alan bütün ana karakterlerin biyolojik cinsiyetleri, akışkan, belirsiz ve değişkendir. Woolf, üstelik bunu komediye varacak ölçüde bile isteye abartır: Önce bu karakterlerin cinsiyetlerinin kesinliğini teşhis eder, hemen ardından çelişkileri ve belirsizlikleri sıralamaya başlar ve nihayetinde tam aksi bir cinsiyete sahip oldukları yargısına varır. Woolf'un bu cinsiyet bükücülük temasında, kendisinin dostluğa dayalı, aseksüel heteroseksüel evliliği ve Orlando karakterinin ilham kaynağı,

kitabını da adadığı sevgilisi Vita Sackville-West ile olan eşcinsel ilişkisi arasındaki çatışmayı yansıttığı düşünülebilir (Smith, 2006; Woolf, 2018).

Her şeyden önce baş karakter Orlando'nun kendisi, yaşamının ilk otuz yılında “*kesinlikle*” erkektir ve bu konuda “*hiç şüphe yoktur*”. Özcü etnoloji bağlamında eksosferi temsil eden İstanbul'da, günler süren uzun bir uykunun (ölüp, yeniden doğma motifi) ardından zahmetsize ve “*kusursuzca*” kadın olarak uyanır: “*Orlando kadın olmuştu: bunu yadsımak olanaksız. Ancak başka her bakımdan eskiden ne idiye oydu. Cinsiyet değişimi geleceğini değiştirse de kimliğini hiç değiştirmemişti.*” (Woolf, 1994: 96)

Erkek Orlando'nun ilk ve tek aşkı, egzotik Rus Prensesi Sasha, ilk bakışta uzaktan bir erkek sanılmasına rağmen yakından bakıldığında çok çekici bir kadındır. Erkek Orlando'nun aşırı ilgisinden bunaldığı için İngiltere'den ayrılıp İstanbul'a gitmesine neden olan Arşidüşes'in ise daha sonra aslında kendisine duyduğu aşk yüzünden yakınlaşabilmek için kadın kılığına girmiş bir erkek olduğu ortaya çıkar. Her iki cinsiyetinde de Arşidüşes/Arşidük'ün Orlando'ya aşkı bâkîdir. Kadın Orlando'nun büyük aşkı Erkek Shelmerdine ile ilişkilerinin başlamasının hemen ardından birbirlerini ters cinsiyetler ile tanımlarlar:

“*Sana deliler gibi âşığıım*” dedi. Sözcükler ağzından çıkar çıkmaz her ikisinin de zihninde, aynı anda müthiş bir kuşku uyandı.”

“*Sen bir kadınsın, Shel!*” diye haykırdı Orlando.

“*Sen bir erkeksin Orlando!*” diye haykırdı Shel (Woolf, 1994; 165).

Romanın iki ana omurgasından birini oluşturan bu cinsiyet bükücü motifler, iki ana kavram etrafında irdelenir: Cinsellik (sex) ve Cinsiyet (gender). Cinsellik kavramının içi, biyolojik, bireysel, doğal, özsel ve özel; cinsiyet kavramının içi ise toplumsal, rol/persona, kimlik ve genel gibi niteliklerle doldurulduğunda, ana karakter Orlando'nun bu iki kavramsal alandaki bütün deneyimleri, salt bedensel değil, ruhsal ve zihinsel süreçleri ile de deneyimlediği saptanır. Bu belirgin ana tema nedeniyle, *Orlando*, çağdaş cinsiyet ve feminizm çalışmalarında, her yönüyle ve derinlikli pek çok araştırmaya konu olmuştur. Bu çalışmada ise ana çerçeve mitolojik unsurların kullanımı ve bunun nihai amacının saptanması olduğundan, cinsiyet bükücülük unsuru sadece bu boyutuyla irdelenecektir.

Giriş bölümünde değinildiği gibi, Woolf, *Orlando* ile aynı dönemde yazdığı cinsiyet ve yaratıcılık konusundaki fikirlerini içeren *Kendine Ait Bir Oda* eserinden anlaşıldığı kadarıyla, kadının toplumsal cinsiyetinin edebi yaratıcılık alanında nasıl sınırlandırıldığına dair uzun uzadıya düşünülmüştür. Eş zamanlı yazılan bu iki eser birlikte ele alındığında Woolf'un *Orlando*'da bu fikirlerini edebi alana aktardığı anlaşılır. Elbette ki kadınların toplumsal sınırlamalar nedeniyle yaratıcılıklarını geliştirmelerinin, sunmalarının, hatta gerçekleştirmelerinin önünde devasa engeller vardır. Ancak, Woolf bunları saptamakla yetinmez, cinsiyet ve yaratıcılık arasındaki ilişkiyi bir başka boyuta taşıyarak yaratıcı zihin ile cinsiyet arasında bir ilişki olup olmadığını da tartışır:

Belki de benim iki gündür yaptığım gibi, bir cinsiyeti diğerinden bağımsız düşünmek güç bir iştir. Zihnin bütünlüğü ile çatışmaktadır...Belli sebeplerden ötürü bedende oluşan gerilmeler gibi, zihinde de ayrışmaların ve karşıtlıkların olduğunu düşünmemin sebebi neydi? 'Zihnin bütünlüğü' ile ne kastediyor olabilirim, diye düşündüm...; Acaba zihinlerimizin de bedenlerimiz gibi bir cinsiyeti var mıydı? Tam bir memnuniyet ve mutluluğa erişmek için onların da birleşmesi gerekiyor muydu? (2020:104)

Woolf aynı yerde, Coleridge'in üstün zihnin çift cinsiyetli olduğuna ilişkin fikrini anarak, zihinde iki cinsiyetin bahsedilen birleşmesi gerçekleştiğinde, zihnin bütünüyle döllenmiş ve bütün melekelerini kullanır hale gelebileceğini söyler. Bu erkeksi kadın veya kadınsı erkek zihinleri, olgunlaşmış zihinler sınıfına sokarak, örnek olarak Shakespeare'i verir. Woolf'a göre, yazarlar için kendi cinsiyetlerini düşünmek ölümcüldür, mecazen değil, hakiki anlamda ölümcüldür. Çünkü "*tarafgirlikle yazılmış her şey ölüme mahkumdur, döllenmeyi engeller*". "Yaratma sanatının başarıyla tamamlanabilmesi için önce zihindeki kadın ve erkek arasında iş birliği yapılmalıdır. Zıtların evliliği gerçekleşmelidir." (Woolf, 2020: 110)

Buradan, Woolf'un, kadın özcü çağdaş feminizm ve/ya toplumsal cinsiyet çalışmalarının merkez kavramlarının çok dışında bir sorunsalla uğraştığı anlaşılmaktadır. Özellikle, "döllenme", "zıtların evliliği", "çift cinsiyetlilik" gibi anahtar terimleri seçmesi, yaratıcılık ve cinsiyet konusunda farklı bir sorgulamanın peşinde olduğunu gösterir. Woolf'un

asıl sorguladığı, binlerce yıldır insan zihnini inanç, mit ve felsefe alanlarında meşgul etmiş bir konudur: Karşıtlıklar ve bütünlüşme meselesi.

Kökenini kozmogoni mitlerinden alan Coincidentia Oppositorum (karşıtların kavuşumu) kavramı, Yunan felsefesinde Herakleitos, Platon ve Plotinius'tan Sahte Dionysos'a dek izini sürebildiğimiz bir aktarım süreciyle romandaki Orlando karakterinin içine doğduğu Rönesans döneminde, teolog Cusalı Nicholas tarafından yeniden canlandırılmıştır. Cusalı Nicholas, karşıtlıklar/dikotomiler sorunsalı ile ilgili bulduğu bu çözümü “*tanrının mükemmel tanımı*” olarak kavramsallaştırmıştır.

Cusalı Nicholas, Docta Ignorantia (öğrenilmiş cahillik) kavramı ve bunun üzerine inşa ettiği Coincidentia Oppositorum doktrininin, Papalığın görevlendirmesiyle gittiği Konstantiniye (İstanbul) seyahati dönüşünde denizdeyken gelen bir ilahi vahiy ile kendisine ulaştığını belirtir (Cusanus, 1990; Cassirer, 2018: 18). Koşut biçimde, Orlando da bedensel cinsiyet dönüşümü sonrası, İstanbul'dan İngiltere'ye gemiyle dönerken, kadınlık bilincinin öğrenilmesi gereken performatif yanını keşfetmiştir.

Cusalı Nicholas, kadim Doğu düşüncesini Avrupa'ya taşımıştır (Cassirer, 2018). Böylece, bu düşünsel mirası Neo Platonculuk, Hristiyan mistisizmi, Kabalacılık ve Hermetizm gibi unsurlarla harmanlayan Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola ve Heinrich Cornelius Agrippa gibi Rönesans Hümanistlerinin yolu açılmıştır. Bunların son halkası olan Giordano Bruno, I. Elizabeth'in özgürlükçü yönetimindeki İngiltere'ye seyahat ederek Rönesans tohumlarını buraya da taşıma imkânı bulmuştur. Elizabeth'in tanrılaştırıldığı, Elizabeth tapınımlı/kültü olarak tanımlanabilecek ilginç bir akımın olduğu bu dönemde Bruno da İngiltere'dedir ve bu akımın etkisinde kalmış, “*sapkın mezhebe mensup hükümdara sunduğu*” övgüler nedeniyle Venedik Engizisyonunda yargılanmıştır. Ancak, *De la causa, principio ed uno* kitabında Kraliçeyi överken kullandığı “Diva” (ilahi, tanrısal) sıfatını dini anlamda değil antik dönem hükümdarlarına yakıştırdığı ve ayrıca o dönem İngiltere'de Kraliçeye bu şekilde hitap edildiği şeklinde bir savunma yaparak geri adım atmıştır (Yates, 2021: 381- 401)

Romanda, yaşlı Kraliçe I. Elizabeth, Orlando'nun yaşamındaki ilk dönüm noktasıdır. Gerçek hayatında da ilaheleştirilen Elizabeth, mitolojide oğul-krala sonsuz yaşam, gençlik ve büyük bir maddi güç bahşeden ana

tanrıça arketipini temsil eder. Potter'ın filminde, Kraliçe ilk olarak gece vakti, sulardan bir tekneyle gelir. Gece, karanlık, su gibi simgeler daima ana tanrıçaların sembolizminde kullanılır. Potter'ın, filmde I. Elizabeth'i bir erkek eşcinsel olan Quentin Crisp'e oynatması da androjen vurgu açısından çok ilginç bir seçimdir. Bugüne dek yapılan filmlerde I. Elizabeth, çok önemli kadın oyuncular tarafından canlandırılmış olsa da kısa performansına rağmen Crisp, belki de sinema tarihinin en ikonik "Queer-Queen" Elizabeth personasını yaratmıştır.

Karşıtların ayrılması-kavuşumu kavramı, evrenin yaratılış mitoslarında yer alan dişil yer ve eril göğün, bir direk, ok, ağaç, sütun, oğul, demir kazık vd. ile temsil edilen bir unsur ile birbirlerinden ayrılması izleği, Platon'un *Şölen*'inde (186a-193d) Eros'un/Aşk'ın köken mitinde yer alan Androjeni/Erdeşilik kavramı ile insandaki cinsiyet çiftlerini açıklamak için uyarlanmıştır. Aristophanes'in aktardığına göre başlangıçta dişil ve eril unsuru bir tek bünyede toplayan, bu nedenle de neredeyse tanrısal, kusursuz bir varlık olan bu üçüncü tür "*tam insan*", tanrı Zeus'un kıskançlığı yüzünden ikiye böldüğü ve yetilerini kaybetmiş, hep diğer yarısına, tamamlayıcı parçasına kavuşma hasreti çeken eksik, yarım dişi veya erkeklerdir. Aşk bunların kavuştuğu anda hissettikleri büyük cezbe duygusunun adıdır. O vakit tamamlanarak yitirdikleri yetilerine yeniden kavuşabilirler (2021: 27-31)

Woolf'un salt kadın veya erkek olan zihnin eksikliğinden dem vurması, yaratıcı olabilmenin koşulunun bu ikisinin bir araya geldiği erdışı bir zihinle mümkün olabileceğine dair düşüncelerinin ardındaki saik budur. Potter da filmde Orlando'nun uzun ve değişken cinsiyet değişimi sürecinin finalinde Tilda Swendon'un fiziki avantajını da kullanarak, Orlando'yu androjenleşmiş bir imaja büründürür. Final sahnesinde, meşe ağacının altında neredeyse ilahi bir huzur ve mutmain oturur halde kızına "*mutlu*" olduğunu söyler. Yolculuk tamamlanmış, amaç hasıl olmuş, kendi içinde bütünlüğe ulaşmıştır. Deux ex machina'nın belirttiği ve dithyramboslara gönderme *Coming* ilahisini söylediği trajik sahne ile film biter. Jimmy Somerville ve Sally Potter'ın yazdığı *Coming*'in sözleri temel felsefeyi özetler niteliktedir:

*I am coming! I am coming! I am coming through!
Coming across the divide to you*

*In this moment of unity feeling an ecstasy
to be here, to be now
At last I am free
Yes at last, at last
to be free of the past
and the future that beckons me
I am coming! I am coming!
Here I am!
Neither a woman, nor a man
We are joined, we are one
With the human face
I am on earth
And I am in outer space
I'm being born and I am dying
In this moment of unity feeling an ecstasy
to be here, to be now.*

Bu şiirin, herhangi bir şiirsellik gözetilmeden tarafımızca yapılan serbest çevirisi aşağıdadır. Şarkı sözlerindeki nakarat gereği olan tekrarlar çıkarılmıştır. “*Geliyorum! Geliyorum!/ Kavuşuyorum/ Ayrıldığım sana/ Bu birlik anında/ Huşû içinde/ Burada ve bu anda/ nihayet özgürüm/ Evet, sonunda/ özgürüm geçmişten/ ve beni çağırıyor gelecek/ Geliyorum! Geliyorum!/ İşte buradayım!/ Ne dişi ne de erkek// Birleştik, biriz/ İnsan yüzü ile/ Yeryüzündeyim/ ve gökyüzünde/ Doğuyorum ve ölüyorum/ Bu birleşme anında/ Huşû içinde/ Burada ve bu anda.*”

Tamamı için <https://www.musixmatch.com/lyrics/David-Motion-Sally-Potter/Coming-feat-Jimmy-Somerville>

Orlando’nun yaşamının üçyüzelli yıllık kesiti, bir sarkaç gibi her tür zıtlık arasında gidiş gelişlerin ve nihayetinde bütün bunları benliğinde birleştirip, uyumlaştırarak kusursuz bir kişileşme ilkesini gerçekleştirme sürecidir. Filmin finalindeki androjenleşmiş, mutlu, dingin ve bütünlenmiş haldeki Orlando bunu temsil eder.

Sonuç olarak toplumsal kimliğinde kilitli, kısıtlı ve bireyleşememiş Orlando, kadın olduktan sonra, kadınlığına rağmen “kişileşebilmeyi” başarır. Woolf’un yaklaşımının kadın özcü feminizmden farkı budur. O kimliklenme ile kişileşme kavramlarını, cinsellik ve cinsiyetin toplumsallığının ötesine taşıyarak her iki taraftan da öyküleyebilmiştir. Bu

bağlamda, *Kendine Ait bir Oda*'da öne sürdüğü fikirlerini kendi yazın sürecine hakkıyla uyarlayabildiği öne sürülebilir.

Potter da filmle ilgili söyleşilerinde filmin feminizmle ilişkili olmadığını, “*insana dair*” ve “*cinsiyetler üstü*” olduğunu belirtir (Dowell ve Potter, 1993). Bir başka söyleşisinde ise “*Orlando'nun günümüzün gey ve lezbiyen siyasetiyle ilgili konulara değindiğini düşünüyor musunuz?*” sorusuna aşağıdaki yanıtı verir.

Feminist hareketin başına gelenler yüzünden herhangi bir genelleme yapmaktan çok çekiniyorum. “Feminist” [terimi], düşüncüyü açmaktan çok kapatan bir tür tetikleyici kelime haline geldi... Orlando'ya ve nereye sığıldığına gelince, filmin bu alana katkısının kimlik kazanmaktan çok kimliği bulanıklaştırmak olduğunu düşünüyorum. Bu sadece cinsel terimlerle değil, öz benlik iddiasıyla ilgilidir. Ölümsüz ruhla ilgili (Ehrenstein ve Potter, 1993: 6-7)

Woolf, konuyu basit bir cinsiyet dikotomisi veya cinsellik açısıyla ele almaz: “*Her neyse. Bırakalım cinsellik ve cinsiyetle başka kalemler ilgilensin; biz böyle iğrenç konuları elimizden geldiğince çabuk bırakırız*” (1994: 96). Potter, Woolf'un temel argümanını anlamış ve filmine uyarlayabilmiştir. Böylece hem Woolf hem de Potter, Orlando karakteri ile kişinin aynılığı, hikâyenin farklı cinsiyetler üzerinden de aynısının tıpkısı anlatılabileceğini göstererek cinsel kimlik meselesinin yapaylığını ortaya çıkarıp, yok eder. Orlando'nun dışındaki dünya, çağ, coğrafya hep değişir. Hatta Orlando'nun dışı da bedeni de cinsiyetine varıncaya kadar değişir. Ama Orlando'nun içindeki öz hep aynıdır, o “kişi” hiç değişmez, ancak gelişir ve tamamlanır.

Sonuç

Bu çalışmada, yazın ve sinema gibi iki ayrı sanatsal alanda *Orlando*'daki örtük mitolojik unsurlar saptanarak bunların anlatı araçları olarak öyküdeki işlevlerinin ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Kendisi de sonsuz yaşam verilmiş bir mitik kahraman olarak kurgulanan Orlando karakteri, her mitik kahraman arketipi gibi bir yolculuk yapar, ancak onun yolculuğu kendinden ve kendinedir.

Orlando'daki anlatıyı destekleyen mitolojik unsurların kullanımı ve işlevlerine ilişkin saptamalar özetle şunlardır:

İlksel inançlardaki kutsala dair bilginin taşıyıcısı olarak ağaca tapınım, nasıl kültür üreten yazılı toplumlarda yazı ve yazın süreçlerinin kavramsallaştırılmasına dönüşmüşse, *Orlando*'da da Meşe Ağacı (ikonik gösterge) ve Meşe Şiiri (dilsel gösterge) de bu ilişkinin örtük bir sembolü olarak kullanılmıştır.

Woolf'un romanında uzun uzadıya kurgulayıp aktarma olanağı bulunduğu kişileşme sürecinin, Potter'ın filminde labirentten geçiş ile temsil edilen erginlenme kuttöreni ile gösterilmesi, sinemanın sanat dili olanaklarının yetkin bir kullanımıdır. Sanatlararasılık açısından uyarlamalarda sadakat konusu daima yaratıcılığın kısıtlanması bağlamında hep tartışılmalıysa da Potter'ın labirent buluşunda olduğu gibi ana mesajı anlayıp aktarabiliyorsa yaratıcılık açısından anlatıyı zenginleştiren bir unsur olarak düşünülmelidir.

Son olarak, *Orlando*'daki cinsiyet bükücü temanın amacının, ikiliklerin yok edilerek nihai bütünlüğü temsil eden karşıtlıkların kavuşması/coincidentia oppositorum ilkesine ulaşma ve bununla yaratıcılık arasındaki doğrusal ilişkinin gösterilmesi olduğu saptanmıştır.

Kaynakça

- Aristoteles (2019). *Poetika, Şiir Sanatı Üzerine*. İstanbul: T. İş Bankası Yay.
- Barrett, Eileen ve Cramer, Patricia Barrett (1997). *Virginia Woolf: Lesbian Readings*. New York: NYU Press.
- Bottéro, Jean ve Kramer, S. Noah (2017). *Mezopotamya Mitolojisi*. İstanbul: T. İş Bankası Yay.
- Campbell, Joseph (2006). *Tanrıların Maskeleri 1: İlkel Mitoloji*. Ankara: İmge Kitabevi
- Cassirer, Ernest (2018). *Rönesans Felsefesinde Birey ve Evren*. Bursa: Verka Yay.
- Craft-Fairchild, Catherine (2001). "Same Person...Just a Different Sex: Sally Potter's Construction of Gender in 'Orlando'". *Woolf Studies Annual*, 7, 23–48.
- Çakmak, Cengiz, "Herakleitos ile Demokritos'ta Kozmos ve Nomos". (Cengiz Çakmak ve Cengiz Çevik Söyleşisi) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OA5SbW76TO4&t=4474s> (e.t. 1 Ekim 2022)
- Davidko, Natalya (2019). "Symbolism in V. Woolf's 'Orlando' (Cognitive Tools of Figurative Thought)". *English Linguistics Research*. <https://doi.org/10.5430/elr.v8n4p27>. (E.t. 1 Ekim 2022)

Davies, Edward (1809). *The Mythology and Rites of the British Druids*. Londra.

<https://archive.org/details/DaviesETheMythologyAndRitesOfTheBritishDruids1809>

Doob, Penelope Reed (1990), *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity Through the Middle Ages*. London: Cornell University Press.

Dowell, Pat ve Potter, Sally (1993). “Demystifying Traditional Notions of Gender: An Interview with Sally Potter.” *Cinéaste*, 20(1). Cineaste Publishers, Inc., <https://www.jstor.org/stable/41687281>

Eco, Umberto (2021), *Yorum ve Aşırı Yorum*. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Ehrenstein, David ve Potter, Sally (1993). “Out of the Wilderness: An Interview with Sally Potter”. *Film Quarterly*, 47 (1). California: University of California Press

Eliade, Mircea (1994). *Edebi Dönüş Mitosu*. Ankara: İmge Kitapevi.

Eliade, Mircea (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 1: Taş Devrinden Eleusis Mysterialarına*. İstanbul: Kabalcı Yay.

Eliade, Mircea (2015). *Doğuş ve Yeniden Doğuş: İnsan Kültürlerinde Erginlenmenin Dini Anlamları*. İstanbul: Kabalcı Yay.

Eliade, Mircea (2020). *Mefisto ile Erdişi*. Ankara: Doğu Batı Yay.

Frazer, James (2012), *Altın Dal, Dinin ve Folklorun Kökleri*, İstanbul: Payel Yay.

Frye, Northrop (2021). *Eleştirinin Anatomisi, Dört Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Graves, Robert (2013). *Yunan Mitleri*. İstanbul: Say Yay.

Graves, Robert (2015). *Ak Tanrıça*. İstanbul: Kabalcı.

Jung, Carl Gustav (2020). *Dört Arketip* İstanbul: Metis Yay.

Lotman, Yuri (2012), *Düşünen Dünyaların İçinde, İnsan-Metin-Semiyosfer-Tarih*. Ankara: Bilgesu Yay.

Macbain, Alexander (1911). *An Etymological Dictionary of Gaelic Language*. <https://archive.org/details/etymologicaldict00macbuoft> (e.t. 1 Ekim 2022)

Maier, Bernhard (2021). *Druidler, Kelt Halklarının Gizemli Rahipleri*. İstanbul: Runik Kitap

Nicholas of Cusa (1990). *On Learned Ignorance*. İngilizceye <https://www.jasper-hopkins.info/DI-III-12-2000.pdf> (e.t. 1 Ekim 2022)

Paglia, Camille (2004). *Cinsel Kimlikler, Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans*. Ankara: Epos Yay.

Pinch, Geraldine (2019). *Mısır Mitolojisi*. İstanbul: Say Yay.

Platon (2021). *Şölen – Dostluk*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

Pliny the Elder (2018). *The Natural History of Pliny*. çev. J. Bostock ve H. T. Riley.

https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3A_book%3D16%3Achapter%3D95 (E.t. 1 Ekim 2022)

Powell, Barry B. (2018). *Klasik Mitoloji*. Ankara: Bilge Kültür Sanat Yay.

Rank, Otto (2022). *Sanat ve Sanatçı*. İstanbul: Albaraka Yay.

Smith, Victoria L. (2006). “Ransacking the Language: Finding the Missing Goods in Virginia Woolf’s Orlando”. *Journal of Modern Literature*, 29(4), 57-75. doi:10.1353/jml.2006.0050.

Urgan, Mina (2022). *Virginia Woolf*. İstanbul: YKY.

Vickery, John B. (1967). *The Literary Impact of The Golden Bough*. New Jersey: Princeton.

Watkins, Susan (1998). “Sex Change and Media Change: From Woolf’s to Potter’s “Orlando”. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 31(3), 41–59.

Williams, Monier (1986). *A Sanskrit-English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press

Woolf, Virginia (1928). *Orlando: A Biography*. <https://books-library.net/files/books-library.online-01100810Tm1L4.pdf> (e.t. 1 Ekim 2022)

__(1929). *A Room of One’s Own*. <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200791h.html> (e.t. 1 Ekim 2022)

__(1994). *Orlando: Yaşamöyküsü*. İstanbul: Ayrıntı Yay.

__(2018). *Orlando: A Biography*. Ed. Suzanne Rait Ve Ian Blyth. (The Cambridge Edition of The Works of Virginia Woolf.) Cambridge: Cambridge University Press.

__(2020). *Kendine Ait Bir Oda*. İstanbul: Kapra Yay.

Yates, Frances (2021). *Giordano Bruno ve Hermetik Gelenek*. İstanbul: Say Yay.

Yörükân, Turhan (2018). *Yunan Mitolojisinde Doğu-Batı Bütünleşmesi*. Ankara: Doğu Batı Yay.

Ekler: Ek 1. Görseller



Resim 1: Potter'ın filminin açılış sahnesi: Orlando meşe ağacının altında şiirini yazmaya başlar.



Resim 2: Potter'ın filminin kapanış sahnesi: Orlando meşe ağacının altında şiirini tamamlamış ve ağaca adamıştır.



Resim 3: Orlando, labirente giriş sahnesi.



Resim 4: Orlando, labirente çıkış sahnesi.



Resim 5: Labirentin girişinde Orlando'nun, Arşidük'ün evlilik teklifini reddettiği sahne.



Resim 6: Labirentin çıkışında Orlando'nun Shell ile karşılaşmış, evlilik teklif ettiği sahne.



Resim 7: XX. Yüzyılın başı, modern dönem, androjenleşmiş Orlando'nun, şiirini yayınevine baskıya verdiği sahne.

Bölüm IV.

Diğer Sanatlararası Çözümlmeler

Kitap kapaklarında çevirmen ismi

Sabri Gürses *

Giriş

Bilginin yayılması, yayılma biçimleri çağlar boyunca insanlık için temel sorunlardan biri olmuştur. Taş tabletlerden basılı kitap biçimine dek bilgi çok uzun ve zorlu bir süreçten farklı kanallardan geçmiş, daha sonra da yayılmak için kitap biçiminden bilgisayar, İnternet ve sanal evren biçimlerine dek uzanan yeni biçimler bulmuştur. Kil üzerine notlar alınmasından cep telefonuna notlar alınmasına dek uzanan teknolojik devrimler silsilesi insan aklının sınırlarının nasıl genişlediğini sergiler. McLuhan matbaayla başlayan döneme Gutenberg Galaksisi adını takmıştı (McLuhan, 1969), post-McLuhan ya da post-dijital de denen, içinde yaşanılan dönemin bu tür bir adı daha konmamıştır.

Kitap biçimi insanın en büyük icatlarından biridir. Bugün standart kabul edilen, alışılmış kitap biçimi çok uzun bir evrim geçirmiş, insanlığın ortak kullanım nesnesi olması çok uzun sürmüştür. Bilginin yazı yoluyla ve kağıt üzerinde saklanması insanlık için çok geç bir keşiftir ve çok hızlı gelişmiştir. Bugün kabul edilen kitap biçimi uzun zaman dini ve idari kurumların tekelinde kalan yazılı kağıtların özel olarak bir araya getirilip ciltlenmesi yoluyla ortaya çıkmıştır. Elle yazılan kağıtların kalın, deri kaplı kalın karton tabakalarla bir araya tutturulması sonucunda ortaya çıkan kitap tarih boyunca İskenderiye Kütüphanesi, Bağdat Kütüphanesi, Endülü Kütüphanesi vb. gibi dünyanın en ünlü kütüphanelerini, saray ve mabet kütüphanelerini doldurmuştur.

15. yüzyıldaki Gutenberg devriminin Avrupa’da kitap üretim ve dağıtım koşullarını tümünden değiştirmesinin büyük ve derinden kalıcı sonuçları olmuş, zaman içinde bütün dünyada kitap üretme modeli matbaa

* Dr., Boğaziçi Üniversitesi, Çeviribilim Bölümü, Doktora Sonrası Araştırma Programı, sabri.gurses@boun.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6452-5426>

üretimi kitaplarla standartlaşmıştır (Febvre 1976: 198 vd; Eisenstein 1993: 13). Kitapların büyüklüğü, kullanılan yazı karakterleri, sayfa ve konu bölümlleme tarzı, içindekiler, kaynakça, dizin gibi birimlerin kitaba girmesi matbaanın getirdiği küresel bir standart haline gelmiştir. Bu standartlaşma ulusal sınırların ve dillerin belirlenmesine, ulusal kültürlerin ortaya çıkmasına koşut gitmiş ve kitap zamanla ulusal kültürlerin standartlaşmasının da bir aracı haline gelmiştir. Kùltürler arasındaki sınırların hem belirginleşmesi hem de silinmesinde etkili olan çeviriler de bu standartlar çevresinde gelişmiş, kitapların ulusal diller arasında dolaşıma girmesinde ve yeniden üretiminde başrolü çeviri üstlenmiştir.

Kitap biçiminin yeniden şekillenmesi matbaanın teknik olanaklarının gelişmesiyle oldu. 16 ila 18. yüzyıllar arasında çeşitli süslemelerle deri cilt kapaklar kullanıldı (Febvre 1976: 104-108), 19. yüzyıl sonundaysa bez cilt ve renkli baskı gelişti ve kitap kapağı “basit bir işlevsel nesne olmaktan çıkıp aşırı görsel ve kavramsallaştırılmış iletişim aracı haline geldi” (Drew, 2005: 20). 19. yüzyıl sonu sanat akımlarında endüstriyel tasarım fikrinin yerleşmesi de kitabın ve kapağının bir tasarım nesnesi olarak kabul edilmesinde önemli bir etken oldu (Arslan, 2016: 73). Diğer yandan 20. yüzyılın başında ofset baskı kitlesel kùltürü yaratan bir teknik olanak oldu. 20. yüzyılın ortasında başlayan bilgisayar devrimi ya da elektronik devrim yeni kitlesel kùltür araçlarını ortaya çıkarırken, kitap sektörünü de değiştirdi. Yüzyıl sonunda bilgisayar destekli yayıncılık kitabın içeriğinin ve üretiminin dijitalleşmesini sağladı.

Günümüzde PDF gibi baskı biçimleri eski papirüsün yerine geçmiş ve matbu kitap gibi biçimlerin yerini almıştır; dijital kitap daha hâlâ klasik kitaptan kökten farklı hale gelmemiştir, hâlâ içindekilerden dizine kadar klasik kitap biçimi korunmaktadır. Kitap kapağı da kitapta üzerinde yazarının, isminin, yayıncısının ve varsa diğer katkıda bulunanların belirtildiği öge olmuştur. Batıda ayrıca sert kitap kapağı ile onun üzerine kaplanan ayrılabilir kağıt ceketı özel bir kapak tasarımı biçimi olarak gelişmiştir. “İlk kitap ceketleri 1820’lere uzansa da, yüzyılın sonlarına kadar sadece koruyucu paket olarak kullanılıyorlardı ve tasarıma pek önem vermeyen resimsiz, etiketli ambalajlar oluyorlardı. 1890’larda, potansiyel alıcıların ilgisini çekmenin bir yolu olarak kullanılabilecekleri anlaşılınca önem kazandılar” (Drew, 2005: 20). Türkiye’ye 1940’ların sonlarında giren

kitap ceketini daha çok klasik ve popüler çoksatarlar için kullanılmış, ama çoğu kez Batıda ceketin üstlendiği rol burada karton kapağa verilmiştir.

Kitabın oluşumuna katkıda bulunanlardan biri olan çevirmenin kapak tasarımına yerleşmesi, çevirinin yüzde olarak düşük oranda yer aldığı Batı yayıncılığında, istisna olarak görülmüştür. Bu duruma karşı kamuoyundaki tepkiler son yıllarda sosyal medya düzenlenen #TranslatorsOnTheCover/#ÇevirmenlerKapakta/#ÇevirmeninAdıYok gibi kampanyalarda, İngiliz Yazarlar Birliği gibi kurumların çevirmen isminin de kapağa konması için başlattığı imza kampanyalarında görülebilir (Url-1). Bu tepkilerin kaynağı Batı yayıncılığında çeviri oranının geçmişe göre artmış olması ve İnternet sayesinde çevirmenlerin görünürlüklerinin de artmış olmasıdır.

Buna karşılık Türkiye’de yayıncılık geç vakitte kurulan Müteferrika Matbaası’ndan itibaren farklı gelişmiş (İskit, 2000), kitap kapağının Batılılaşması geç olmuş olsa da (Düz, 2001: 33 vd.) ve Türkiye’nin matbuat ve yayıncılık tarihinde çevirmen ismi kapak tasarımının temel öğelerinden biri olmuştur. Çevirmen ismi, 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın ilk çeyreğine, 1 Kasım 1928’de Alfabe Devrimi’yle birlikte “eski harflerle yazılmış kitapların basılması” yasaklanıncaya dek (Lewis 2016: 60) basılan çeviri kitapların kapaklarında yer almıştır. Bu da çevirmenlerin tercüme odalarında, hükümet çevresinde rol almış ve Batılılaşma sürecinde yayıncılık hayatının önemli aktörlerinden olmuş olmalarından kaynaklanmaktadır. Çevirmen ismi kapakta aktarılan metnin kaynağını ve güvenilirlik düzeyini belirten dilsel bir gösterge olarak yer almıştır; bu dönemde özel bir kitap kapağı tasarımcılığı söz konusu olmadığı için çevirmen ismi basit yazı ögesi olarak, dilsel gösterge olarak görülür (Günay 2009: 12). Bu tutum Cumhuriyet Döneminde, yeni alfabeye yayınlanan kitapların kapaklarında da sürdürülmüştür. Çevirmen ismi hem marka değeri artırıcı bir gösterge olarak, hem de telif eser sahibi, yaratıcı bir kişi olarak (Gürses 2011) kitap kapaklarında yer almıştır. Bu çalışmada öne çıkan bazı örnekler üzerinden gelişen kitap kapağı tasarımcılığında çevirmenin isminin yerini ele alınacaktır.

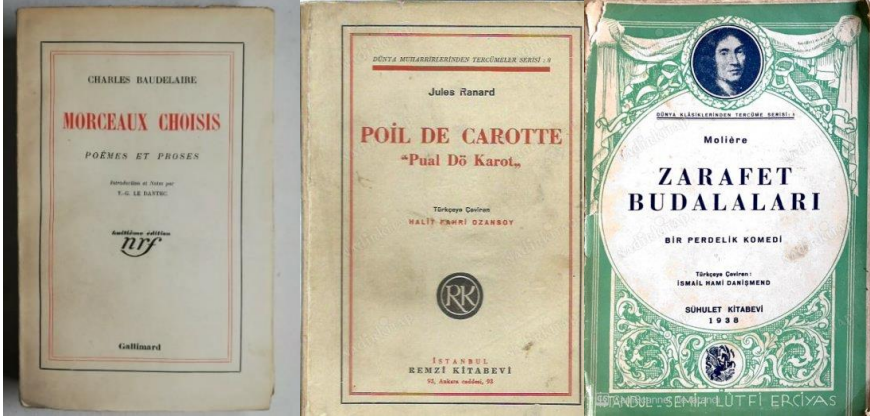
1. Remzi ve Semih Lütfi Yayınevleri

Cumhuriyetin ilk yıllarında dünya edebiyatından önemli örneklerin Türkçeye kazandırılması önemli bir çaba olmuştur. Renkli baskı

yöntemlerinin 20. yüzyıl başında çok gelişmiş olmaması, kitap kapaklarında genelde çift renk baskının tercih edilmesine yol açmıştır. Bu da Fransız yayıncılığını yakından izleyen yayın sektörümüzde o dönemin Gallimard gibi büyük yayınevlerinin tarzlarının taklit edilmesiyle koşut gitmiştir.

Bu dönemin önde gelen yayınevlerinden biri Remzi Kitabevi'dir. Yayınevi'nin "Dünya Muharrirlerinden Tercümeler" adlı serisi çift renkli tasarlanmış, bu kapaklarda görsel kullanılmamış, tipografik öğeler arasında çevirmenin isminin yanı sıra bazen kitabın ismindeki karakterlerin okunuşuna da yer verilmiştir. Aynı dönemde Semih Lütfi Yayınevi de "Dünya Klasiklerinden Tercüme Serisi" ve "Dünya Şaheserleri Tercüme Serisi" adlı serilerinde çift renk kullanmış, ama zemine renk vermeyi yeğlemiştir. İlk seride "Türkçeye Çeviren" yazar resmiyle birlikte kapağı çevreleyen bir süslemenin içinde, yazar isminin altında verilmiştir.

Yayınevlerinin aynı yıl aynı kitabın farklı çevirilerini yayınladığı da sıkça görülüyordu, bu yüzden çevirmen ismi ayrı bir önem taşıyordu. Örneğin 1937 yılında Alexandre Dumas'ın *Kamelyalı Kadın* eseri Semih Lütfi Erciyas'ın Suhulet Kitabevi'nden Mithat Cemal çevirisiyle, "Dünya Şaheserleri Tercüme Serisi"nin 1 numaralı kitabı olarak, Remzi Yayınevi'ndense Mustafa Nihat çevirisiyle "Dünya Muharrirlerinden Tercümeler Serisi"nin 14. kitabı olarak yayınlanmıştır. İki yayınevinin kapak tasarımları tipografik düzen açısından benzemektedir, ikisinde de "Türkçeye Çeviren" denmiştir. Aynı yıl yayınlanan, Nihal Yalaza Taluy imzalı Dostoyevski'nin *Budala* eserinin çevirindeyse, Semih Lütfi Kitabevi, "Ruşçadan Çeviren" diyerek eserin asıl dilinden çevrildiğini vurgulamış ve ayrıca kapakta çevirinin başkanlığın Tercüme Bürosu tarafından incelenip beğenildiği bilgisine yer vermiştir. Bu açıdan, illüstrasyonların vb. kullanılmadığı bu kapaklarda çevirmenin isminin yazar ismiyle birlikte, birbirini tamamlayan özel bir görsel bütün oluşturduğu söylenebilir.



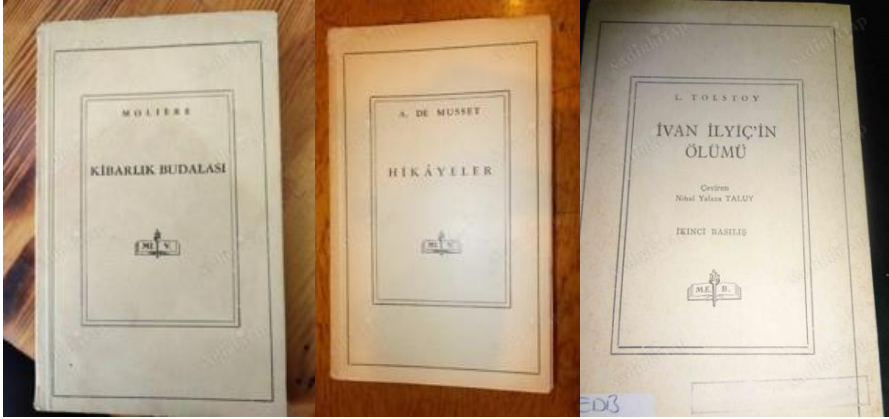
Görsel 1. Solda Gallimard Yayınevi'nin 1929 yılında yayınladığı Baudelaire kitabının kapağı. Ortada Remzi Kitabevi'nin Halit Fahri Ozansoy'a ait Renard çevirisinin kapağı. Sağda Semih Lütü Erciyas'ın Sühulet Kitabevi'nden İsmail Ham Danişmend'e ait Moliere çevirisi.

2. Maarif Vekâleti Yayınları

1940'lara gelindiğinde devletin yayın piyasasına müdahale etmesiyle karşılaşmıştır. Bu da, 1-5 Mayıs 1939 tarihleri arasında düzenlenen Birinci Türk Neşriyat Kongresi'nde Maarif Vekaleti'nin Tercüme Odası'yla işbirliği içinde dünya klasikleri yayınına başlayacağını ve bunun için hazırlanan yayın listesini ilan etmesidir (Gürçağlar, 2018: 70-77). Yayıncılığın ulusal sorunlarının görüşüldüğü, dönemin yayınevlerinden temsilcilerin katıldığı bu kongrede “alınan kararların çoğunun, yayın işlerinin pahalı olması, iyi bir tanıtımın yapılmaması, yeni Türk harflerine geçiş sürecinden dolayı” uygulanamadığı belirtilse de (Kuşçi, 2021: 308), 1941'den itibaren bu çerçevede Maarif Vekaleti tarafından yapılan kitap yayıncılığı piyasadaki klasik eser yayınlama yükünü kısmen almıştır. Bu yayınlar yayınevlerinin daha önce başlattığı serileri kısmen güç duruma düşürse, onlarla rekabet haline girse de, toplamda devletin önemli bir kültür hamlesi olarak görülmüş, Tercüme Hamlesi olarak adlandırılmıştır.

Fakat bu hamle sırasında en dikkat çekici olgulardan biri, Tercüme Hamlesi sırasında kapak tasarımından mütercim-çevirmen isminin kaldırılmış olmasıdır. 1941-1946 arasında basılan kitapların kapaklarında, bazı eserler dışında, genel olarak çevirmen ismine yer verilmemiş, çevirmen ismi iç kapakta yer almıştır. Maarif Vekaleti ve daha sonra Milli

Eğitim Bakanlığı kitaplarının kapak tasarımı yıllar içinde büyük bir değişiklik sergilememiş, düz zemin içindeki siyah çerçevenin içinde yer alan yazar ve eser ismi ve bakanlık logosundan ibaret tasarım uzun yıllar korunmuş olsa da, tek değişiklik 1946'dan sonra çevirmen isminin “Çeviren” diye kapağa yerleştirilmesi olmuştur. Bu kapak tasarımı 1980’lerde klasiklerin yeniden basılmaya başlanması sırasında değişmiştir, düz renk zemin üzerine kare çerçevenin içinde yazar ve eser ismine yer verilirken, çevirmen ismi yine konmamıştır.



Görsel 2. Solda Ali Suha Delilbaşı’na ait, 1943 baskısı Molière çevirisi. Ortada Yaşar Nabi Nayır’a ait, 1943 baskısı Musset çevirisi. Sağda Nihal Yalaza Taluy’a ait, 1963 baskısı Tolstoy çevirisi. 1945’teki ilk baskısında çevirmen ismi yoktur.

3. Varlık Yayinevi

Çevirmen isminin kapağa yerleşimi konusundaki tutumu açısından Yaşar Nabi önemli bir örnektir. Tercüme Bürosu tercüman ve editörü olan, 1933 yılında Varlık dergisini kuran muharrir Yaşar Nabi, 1946 yılında Varlık Yayinevi’ni kurarak kitap yayıncılığına girmiştir. Önemli bir nokta, Maarif Vekaleti’nin ilk dönem yayınları arasında çıkan kitaplarda nadiren yer çevirmen isimlerinden birinin onun ismi olmasıdır. Yaşar Nabi Varlık Yayinevi’nin yayıncılık ve kapak tarzlarında da benzer bir tutumu sürdürmüştür. Kitap kapaklarında genellikle yazar ismi, eser ismi, yayınevinin ismi ve bazen de eserin türü yer alır; sade ve modernist bir tasarımın içinde tipografik özel bir düzenlemeye bir desen ve grafik şekille birlikte yer verildiği gözlenir. Bu tasarımların bazıları dönemin ünlü grafik

sanatçılara aittir; örneğin Cahit Sıtkı Tarancı'nın 1946 tarihli *Otuz Beş Yaş* kitabının yazısını Emin Barın yazmıştır. Dikkat çekici olan şey, başka çevirmenlerin isimlerine hemen hiç yer verilmezken “Çeviren Yaşar Nabi” kalıbının birçok kitapta yer almış olmasıdır. Diğer çevirmenlerin adı bazen arka kapaklardaki tanıtım yazısının içinde yer almış, burada çevirinin özenli ya da güzel bir dille çevirdiği belirtilmiştir.

Varlık Yayınları küçük, cep boy kitaplarla sürdürdüğü tarzını 1981'de Yaşar Nabi'nin ölmesinden sonra, Sait Maden'in tasarladığı, standart boy kitaba ve beyaz zemin üzerinde bir resme ya da grafiğe ve kalp ile V harfinin birleşiminden oluşan logosuna yer vererek değiştirmiştir. Çevirmen ismi de bu kapakların sabit bir öğesi halini almıştır. Bu dönemin ilginç örneklerinden biri aynı zamanda çevirmen olan Sait Maden'in Federico Garcia de Lorca'dan yaptığı şiir çevirileri için kendi kapaklarını tasarlamış olmasıdır. Burada çevirmen isminin yer alması ama aynı döneme ait başka kitaplarda yer almaması, çevirmen ismini koyup koymamaya tasarımcının değil yayınevinin karar verdiğini, tasarımcının bunu temel, vazgeçilmez bir öğe saymadığının bir göstergesi sayılabilir.



Görsel 3. Solda Yaşar Nabi'nin 1948 tarihli James Hilton çevirisi. Ortada Behçet Necatigil'in 1952 tarihli Hamsun çevirisi. Sağda Necatigil'in 1954 tarihli Remarque çevirisi.



Görsel 4. Remarque'ın 1954 tarihli Burhan Arpad çevirisi Arif Bolat Yayınevi'nden çevirmen ismi ve önsözyle çıkmıştır.

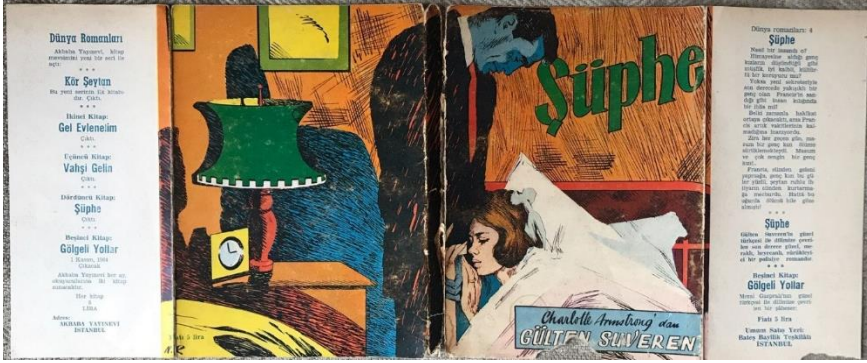
4. Türkiye Yayınevi ve Altın Kitaplar

1940'ların sonu ve 1950'li yıllar Amerikan popüler yayıncılığının piyasaya bir model olarak daha güçlü bir şekilde girmeye başladığı bir dönemdir. Türkiye Yayınevi ve Altın Kitaplar dönemin öne çıkan yayınevleri olmuştur. Bu yayınevlerinde sinema, edebiyat, magazin ilişkisi belirginleşmiş, genel olarak ABD'de çoksatar olup sonra Hollywood'da filmi yapılan eserler yayınlanmıştır. Renkli karton kapaklarda ya da kağıt şömitlerde çoğu kez filmlerden sahneler, ya da onlardan esinlenen illüstrasyonlarına yer verilmiştir. Fakat kitaplarda illüstrasyonların kaynağı genellikle belirtilmediği için bunların özgün çizimler mi yoksa kopya mı olduğu anlaşılmaz.



Görsel 5. Solda 1956 tarihli Azize Bergin çevirisi. Sağda Nazmi Akta'nın 1956 tarihli çevirisi.

Bu tip popüler romanlarda çevirmen isminin yer almaması, günümüze dek süren bir adet olarak bu dönemde şekillenmiştir. Çevirmenler farklı şekillerde kendilerini göstermiştir. Örneğin Daphne du Maurier'in *Kader Yolcuları* (1952, Türkiye Yayınevi) adlı, "Yıldız Romanlar" serisinden çıkan romanının ilk sayfasında "Bu kitap 1951 Türkiye Güzeli Günseli Başar'a ithaf edilmiştir" denmektedir. Ardından gelen, romandan önceki sayfalarda, Başar'ın tek başına, "romanın mütercimi Vahdet Gültekin'le" ve "Yıldız Romanları sekreteri Sezai Solelli"yle fotoğrafları yer alır. Bu çeviri türünde kapakta kendini göstermeyi başaran çevirmenlerden biri Gülten Suveren'dir. Gülten Suveren 1956'dan itibaren Türkiye, Altın, Akba, Ceylan ve Akbaba yayınevlerine polisiye ve popüler kitaplar çevirmiş, sadece Akbaba'dan çıkan kitaplarının kapağına ismini koydurabilmiştir. Yusuf Ziya Ortaç'ın (1895-1967) yönettiği Akbaba Yayınevi 1964-1966 arasında yayınladığı çeviri romanların kapağında Meral Gaspıralı ve Gönül Suveren'in isimlerine yazar ismine yakın büyüklükte yer vermiştir. Bu yayınevleri arasında sadece Altın Kitaplar günümüze kalmıştır ve bu yayınevi kapak tasarımında bu çevirmenlerin isimlerine sonraki çevirilerinde de hiç yer vermemiştir.



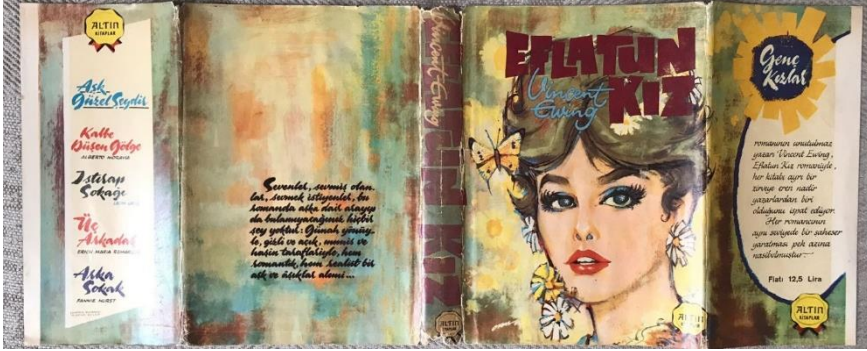
Görsel 6. Akbaba Yayınevi'nin 1964 tarihli Armstrong çevirisinde çevirmenin ismi yazardan da daha dikkat çekici şekilde yazılmıştır.

5. Sahte kitap kapağı

Bu dönemin kapak tasarımı açısından önemli bir örneği, Altın Kitaplar tarafından yayınlanan, Vincent Ewing'in *Eflatun Kız* adlı kitabının kapağıdır. Vincent Ewing'in adı ilk kez 1955'te, Türkiye Yayınevi'nin yayınladığı *Genç Kızlar* adlı romanla duyulmuştu. Kitabın çevirmeni Nihal Yeğinobalı'ydı. Yayınevi kitabı 1958'de tekrar yayınladıktan sonra bir daha yayınlamadı. Kitap 1962'de Altın Kitaplar tarafından yayınlandı. 1964'te çıkan *Eflatun Kız* onun ikinci kitabıydı, iki kitap kapağında da çevirmenin ismi yer almıyordu. 1963 yılında da sinemalarda *Genç Kızlar* adıyla, senaryosunu Nihal Yeğinobalı ile filmin yönetmeni Nevzat Pesen'in yazdığı, başrollerinde Türkan Şoray, Ediz Hun ve Hülya Koçyiğit'in oynadığı bir film gösterilmişti. Film afişinde Vincent Ewing ya da Nihal Yeğinobalı adı geçmiyordu. *Genç Kızlar* 1963, 1964, 1970, 1982, 1999 yıllarında Vincent Ewing imzasıyla Altın Kitaplar'dan beş kez yayınlanmış, *Eflatun Kız* tekrar baskı yapmamıştır.

Çevirmenin isminin kapaktaki yeri açısından bu çok çarpıcı bir örnektir. Çünkü 1988 yılında Nihal Yeğinobalı, söz konusu yazarın gerçek olmadığını, bu iki romanı da kendi uydurduğu bir takma isimle yayınlamış olduğunu açıkladı. O zamandan beri bu kitaplar onun imzasıyla, bir çevirmenin kimliğini gizleyerek yazdığı romanlar olarak yayınlanmaktadır. *Genç Kızlar* kitabının ilk baskısında kitaba bir yazar resmi konduğu ve bir biyografi uydurulduğu için bu durum çok karmaşıktır.

2003-2009 arası kapakta Nihal Yeğınobalı (Vincent Ewing) imzasıyla basılan kitap, bu tarihten beri sadece Nihal Yeğınobalı imzasıyla yayınlanmaktadır. Bu durum Nihal Yeğınobalı'nın 1988 yılında Nihal Yeğınobalı'nda *Mazi Kalbimde Bir Yaradır* adıyla bir “ilk roman” yayınlamış olmasıyla daha da karmaşık hale gelmiştir; bu kitap aslında *Eflatun Kız* romanının yerelleştirilerek yeniden yazılmış halidir.



Görsel 7. 1964 tarihli *Eflatun Kız* kitabı için Altın Kitaplar'da yapılan kitap ceketı.

6. Ataç ve De Yayınevleri

Yazar Şükran Kurdakul'un 1958 yılında kurduğu Ataç Yayınevi kitap kapaklarında modern grafik tasarımlara yer vermiştir. Her kitap kapağı kendine özel, kitabın içeriğini sezdirenen resimler ya da tipografik oyunlarla hazırlanmıştır. Bu kapakların büyük kısmında çevirmen ismi “Türkçesi”, “Çeviren” diye belirtilerek ya da hiçbir açıklama konmadan belirtilir. Arka kapak yazısında “güzel bir çeviri” gibi nitelermelere yer verilmiştir. Kitaplar cep kitabı büyüklüğünde olmaları ve tarzlarıyla Varlık Yayınevi'ni hatırlatır, fakat sanatsal açıdan tasarımları daha tutarlı bir üsluba sahiptir.

Memet Fuat'ın kurduğu De Yayınevi'nin kapak tasarımlarındaysa standart bir üslup belirlenmiş, üstte süslü bir çerçeve içinde kitap ismi ve yazarı, altta “Türkçesi” denerek çevirmenin ismi ve yayınevi logosu verilmiştir. Her iki yayınevinin kapak tasarımlarını yapan kişi İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü mezunu olan Sait Maden'dir (1931-2013). Profesyonel anlamda özgün ve modern kapak tasarımının Maden'in çalışmalarıyla ve bu dönemde başladığı genel olarak

söylenbilir. “Maden’in kitap kapağı tasarımlarında uyguladığı yöntem gelen ürüne göre değişmektedir; eğer bir öykü, roman ise konuya uygun bir illüstrasyon ve özgün tipografik bir düzenleme ile, bilimsel bir eser ya da bir şiir kitabıysa sadece tipografi ile çözmeye çalışmaktadır” (Bağcıyan, 2019: 315). Maden çevirmen ismini tipografik düzen içinde kabul etmiştir.



Görsel 8. Solda Sabahattin Eyüboğlu’nun 1961 tarihli Romaines çevirisi. Ortada Vedat Gülşen Üretürk’ün aynı yıla ait Cocteau çevirisi. Sağda 1961 tarihli Ferit Edgü’nün Camus çevirisi. Sadece Üretürk’ün ismi kapağa konmamıştır.



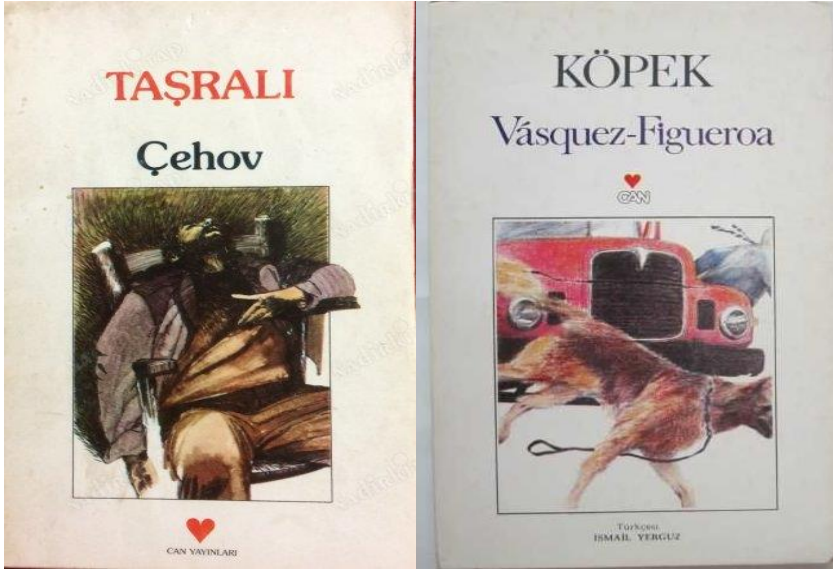
Kaynak: İlhan Bilge Arşivi
Afisler Ve Kapaklar 3.6.10. Kitap Kapağı Tasarımları

Görsel 9. Aktaran Timurhan, 2014: 127.

7. Cem ve Can Yayınları

Kitap kapağı tasarımcılığının evrimi açısından Can Yayınları yayıncılık ortamında önemli bir yere sahiptir. 1964'te Oğuz Akkan tarafından kurulan Cem Yayinevi uzun zaman beyaz üzerine yalın figür ve grafik öğelerin yerleştirildiği bir tasarımı kullanmıştı. 1970'lerdeki kitap kapakları beyaz zemine yazılan yazar ve eser isimlerinin altına kapağın

yarısını kaplayan sanatsal bir resmin yerleştirilmesiyle oluşturuluyordu. 1981 yılında kurulan Can Yayınları'nın ilk kapak tasarımlarının, kurucusu Erdal Öz'ün 1975-1981 arasında çalıştığı Cem Yayınevi'nin tasarımlarından esinlendiği öne sürülebilir.



Görsel 10. Solda 1981 tarihli Mehmet Özgül çevirisiyle Çehov. Can Yayınları'nda 1981'de çevirmen isminin konması standartlaşmamaktadır, logonun yeri ve yazı tipleri daha kesinleşmemiştir. Sağda 1982 tarihli İsmail Yerguz çevirisi.

Can Yayınları'nın marka özelliği haline gelen tasarımda da beyaz zemin tercih edilmiş, yazar ve eser isminin altına dikdörtgen ya da kare biçiminde bir resim, çevresinde beyaz boşluk kalacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu aynı zamanda Sait Maden'in Varlık Yayınları için yaptığı tasarıma da benzemektedir. Cem Yayınları'yla Can Yayınları arasındaki tasarım dönüşümü ya da tasarım ödünçlemesi, en açık şekilde çocuk kitaplarında görülmektedir. Can Yayınları kurulduktan sonra Cem Yayınları'nın birçok yazarının ona geçmiş olmasına bakarak iki yayınevi arasında rekabete dayalı bir ilişki olduğu belirtilebilir.



Görsel 11. Solda Cem Yayinevi’nden çıkan 1971 tarihli, Cemal Süreya’nın Flaubert çevirisi. Sağda Can Yayınları’ndan 1983 yılında çıkan Tahsin Yücel’in Flaubert çevirisi.

Çevirmen ismi Cem Yayınları’nın kapaklarında zaman zaman yer almıştır, bu da çevirmenin şöhretine ya da çevirmenlik dışı çalışmalarına bağlı olmuş gibi görünmektedir. Zeyyat Selimoğlu, Cemal Süreya, Melih Cevdet Anday gibi çevirmen isimlerinin kapakta yer alması buna örnek verilebilir. Can Yayınları da ilk kuruluşunda çevirmen ismine kapak ögesi olarak yer vermekten kaçınmış, Akşit Göktürk, Vedat Günyol gibi ünlü örneklerde çevirmen ismini kapağa taşımıştır. Fakat zamanla çevirmen ismi Can Yayınları’nın kapak tasarımının temel bir ögesi halini almış, bütün çevirmenlerin ismine kapakta “Türkçesi” diye yer verilmiştir. 2006’da Erdal Öz’ün ölmesinden sonra kapak tasarımı tarzlarında değişiklikler olsa da çevirmen ismi kapaktaki yerini korumuştur.

Sonuç

Yayıncılık tarihinde, kapak tasarımında çevirmenin ismi genel olarak varlığı ve yokluğuyla önemli bir öge olmuştur. Semiyotik açıdan diğer öğelere, yazar ve eser ismine bağlı bir değeri vardır. Tıpkı yayinevi logosu gibi onun ismi de asıl olarak marka değeri niteliği taşır. Kapak tasarımcısının kitabın içeriğini ve eserin yazarın bütün külliyatı, geçmiş

eserleri arasındaki yerini koyma ve konuyu genel okurun dikkatini çekecek şekilde dile getirme çabası sırasında sergilediği semiyotik performans, aldığı görsel kararlar bütünü çevirmenin ismini içermez. Çevirmenin kimliği, onun önceki çevirileri, hatta bu çevirideki başarısı kapak tasarımına, kapağın görsel düzeninin dışında yer alır. Söz konusu kitabın çevirisi ya da başka bir çevirisi nedeniyle ödül almış olsa, kapağa bu yazılmış olsa bile bu da görsel düzenin dışındadır.

Yazarın ismiyse eserin asıl sahibi, varlık nedeni olması nedeniyle görsel düzenin temel bir parçası olur. Okurun kapak üzerinde aradığı ilk öğelerden biri odur, onun varlığı ve gösterilme biçimi kitabın kesin değerini belirler. Kitabın ismi onun değerini çoğaltır ya da tamamlar; yazarın yeni bir yazar olması, okurun onu tanımaması gibi boşluklar kitabın isminin gösterdiği konunun uyandırdığı ilgi yoluyla tamamlanır. Böyle bir durumda çevirmen ismi de tamamlayıcı göstergelerden biri olarak rol alır; eğer çevirmen ismi (yazar isminin tersine) geçmiş olan bir göstergeyse bu okurun kapaktaki görsel düzeni daha farklı algılamasına yol açacaktır.

Cumhuriyet dönemi yayıncılığında, kitap kapağı tasarımlarında gözlenen temel olgu, baskı olanaklarının gelişmesi sürecinde kapakların görsel düzenlerinin de değişmiş olduğu, bu değişimin yayınevlerinin yayın alanına göre şekillenmiş olduğudur. Sade, düz ya da renkli düz zemin üzerinde tipografik yazıların, kitap ve yazar isimlerinin ve yayınevi logosunun yer almasıyla başlayan ilk dönem kitap kapağı tasarımları, çizim ve röprodüksiyon biçimlerindeki resim öğesinin de kapağa yerleşmesiyle gelişmiştir. Özellikle popüler edebiyat ürünlerinde, polisiye, romantik, macera ve bunun gibi, kapak tasarımı çizim ve röprodüksiyon resimlerle yapılan kitlesel çoksatar tür edebiyatı ürünlerinde çevirmen ismi görünmezleşmiştir.

Tercüme Hamlesi döneminde çevirmen ismi paradoksal bir şekilde kapakta görünmezleştiği halde, 1940'ların sonundan itibaren yeni kuşak yazar ve çevirmenlerin kurduğu yayınevlerinin kapak tasarımlarında çevirmen ismi yeniden görünürlük kazanmıştır. Yaşar Nabi'nin Varlık, Şükran Kurdakul'un Ataç, Memet Fuat'ın De yayınevleri bunun birer örneğidir. Bu sürecin arka planında Avrupa ve ABD yayıncılığında kitap ve kapak düzeninde grafik tasarımcılığın rolünün artmış olması olduğunu söyleyebiliriz. Bu yabancı etki çeşitli yollarla, bazen çevrilen kitaplar

aracılığıyla, bazen de Sait Maden gibi grafik sanatına yönelik ilgisini kitap kapağı tasarımıyla birleştiren sanatçılar aracılığıyla yerli yayıncılığa aktarılmıştır. Bu noktada tam da 1947 yılında Amerikalı tasarımcıların “kitap kapağı tasarımı sanatına ilgiyi canlandırmak ve teşvik etmek amacıyla” Kitap Kapağı Tasarımcıları Birliği kurmuş olduğunu belirtmekte yarar var (Drew, 2005: 44.) Kitap kapağı tasarımlarının evrimi eklektik bir şekilde olmuştur, grafik sanatçılarımızın esin kaynaklarını saptamak için ayrıca özel çalışmalara ihtiyaç vardır; ama çalışmalarında yayınevlerine, serilere ve sanatçılara göre tutarlılık saptanabilir.

Çevirmen ismi yerli kapak tasarımlarına yabancı tasarımlardan ayrı, yerli bir görsel öge olarak girmiştir. Kitap kapağı, göstergebilim açısından reklam ve tasarım göstergebiliminin kesiştiği bir noktada durur (Günay 2020: 120 vd.), çevirmen ismi reklam ve tasarımların yerelleştirilmesi açısından da ele alınabilir. Bazı kapak tasarımlarında çevirmen ismine yazarla eş büyüklükte ve biçimde, hatta daha dikkat çekici bir şekilde yer verildiği görülmüştür; bunda da çevirmenin kültür içindeki yeri, yayınevi açısından önemi gibi etkenler rol oynamıştır. Bu çerçevede çevirmen isminin, yabancı tasarımların dersine, bu tasarımlarda hep görünür olduğu söylenebilir. Hatta kapak tasarımlarında çevirmen isminin yayıncılığımızın başından beri yer alıyor olmasının, çevirmenin kültür içindeki yerini güçlendiren, görünürlüğünü artıran bir olgu olduğu söylenebilir. Bu da Gürçağlar’ın 1940’larda Tercüme dergisi ve Maarif Vekaleti Yayınevi döneminde “çevirmenlerin hayli görünür olduğu rahatlıkla söylenebilir” (Gürçağlar, 2018: 141) savı daha önceki bir çalışmasındaki “Tercüme Bürosu’nun kitap kapaklarında ve benzeri yan metinlerde kendi çevirmenlerine tam bir görünürlük sağladığı söylenemez” Gürçağlar, 2005: 116) savıyla çelişmektedir. Oysa ikincisi doğrudur: Çevirmenler devlet değil piyasa yayınevlerinde görünürlük elde etmiş ve bu görünürlüklerini günümüze dek korumuştur. Bunda da piyasa yayıncılarının büyük kısmının en başından beri zaten çevirmen olmasının, çevirmenlikle yayıncılığı ve hatta grafik sanatçılığını beraber sürdüren kimseler olmasının önemli bir rolü olduğunu belirtmek gerekir.

Kaynakça

- Kitap kapaklarının bir kısmı Nadirkitap.com sahaf sitesinden alınmıştır.
- Url-1 (Son görüntüleme: 5.10.2022)
<https://www2.societyofauthors.org/translators-on-the-cover/>
- Arslan, Suzan (2016). Grafik Tasarım Öğretiminde Göstergebilimsel Çözümlemenin Kullanılması: Kitap Kapağı Üzerine Örnek Çözümlemeler. Yayınlanmamış YL Tezi. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=3C7UCW01RaqezqwbLtveVg&no=N8CZfkKgcQgQsvdeNnEeUg> (e.t. 19.10.2022)
- Bağcıvan, Haşim Arif. (2019) “Türk Grafik Tasarımının Simge İsmi: Sait Maden”, İdil Sanat ve Dil Dergisi, Cilt 8, Sayı 55 2019/Mart (ISSN: 2146-9903, E-ISSN: 2147-3056).
- Crow, David (2003). Visible Signs: An Introduction to Semiotics in the Visual Arts, Bloomsbury.
- Drew, Ned ve Sternberger, Paul (2005) By Its Cover: Modern American Book Cover Design, Princeton Architectural Press.
- Düz, Nazan (2001). Kitap kapağında grafik tasarım öğelerine ve ilkelerine kuramsal bir yaklaşım. Yayınlanmamış YL Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı.
<https://core.ac.uk/download/pdf/35314167.pdf> (e.t. 19.10.2022)
- Eisenstein, Elizabeth L. (1993) The printing revolution in early modern Europe, Cambridge University Press.
- Febvre, Lucien ve Martin, Henri-Jean (1976). The Coming of the Book: The Impact of Printing, 1450-1800, Verso Publishing.
- Günay, V.Doğan (2009). “Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması”, Art-e Sanat Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, 07.04.2009
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20720/221479>, (e.t.19.10.2022)
- Günay, V.Doğan (2020). 21. Yüzyılda Göstergebilim, Papatyabilim Yay.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir (2018). Türkiye’de Çevirinin Politikası ve Poetikası, 1923-1960, İş Bankası Kültür Yay.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir (2005). Kapılar: Çeviri Tarihine Yaklaşımlar, Scala Yay.
- Gürses, Sabri (2011). “Çeviride Seferberlik Hali: Telif ve Tercüme,” Turgay Kurultay’a Bir Armağan: Çeviribilimden Kesitler, ed. Sâkine Eruz-Filiz Şan, Multilingual Yay., s. 274-287.
- Heller, Steven ve Chwast Seymour (1995). Jackets Required, Chronicle Books.
- İskit, Server R. (2000) Türkiye’de Neşriyat Hareketleri Tarihine Bir Bakış, MEB Yay.

Kuşçi, Ahmet (2021). “Cumhuriyet Yayıncılığının İlk Planlaması: Birinci Türk Neşriyat Kongresi (2-5 Mayıs 1939)”, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, Aralık, Cilt: 9 Sayı: 29 Sayfa: 295 - 315.

Lewis, Geoffrey (2016). *Trajik Başarı: Türk Dil Reformu*, çeviren Mehmet Fatih Uslu, Çeviribilim Yay.

Matthews, Nicole ve Moody, Nickianne, editörler (2007). *Judging a Book by Its Cover*, Ashgate Publishing.

McLuhan, Marshall (1969). *The Gutenberg Galaxy*, Signet Books.

Mendelsund, Peter ve Alworth, David J. (2020). *The Look of the Book Jackets, Covers, and Art at the Edges of Literature*, Clarkson Potter/Ten Speed.

Timurhan, Semra. (2014) “Sait Maden; Eserleri ve Türk Grafik Tasarımına Katkıları” *Yayınlanmamış YL Tezi*. İstanbul: Arel Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

***Yedinci Koğuştaki Mucize* filminin yapısalcı çözümlemesi**

*Demet Erdem**

*Ramazan Arslan***

Giriş

Yapısalcılık, XX. yy'ın ortalarında işleyiş kazanmış ve birçok disiplin içinde (biyolojik-psikolojik yapılardan mantıksal yapılara ve sosyal bilimlere kadar uzanır.) kendine uygulama alanı bulmuştur. Yapısalcılık birçok tartışmaya konu olmuştur. Sözlükteki en geniş tabiriyle yapısalcılık, “görünenin altında yer alan kuralların ve yasaların oluşturduğu yapıyı arayan ve bu yapıyı oluşturan birimlerin tek başına anlamlarının olmadıklarını, yapı içinde birbirleriyle olan bağıntılardan bir anlam kazandıklarını savunan bir yöntemdir”.

Yapısalcılığı “Değişmez olanın ya da yüzeysel farklılıklar arasındaki değişmez unsurların araştırılması” olarak tanımlayan Levi-Strauss’a göre yapısalcılık yeni bir şey değildir. Doğal bilimlerin, dilbilim ve antropoloji gibi alanlarda “her zaman yaptığı belirsiz ve taklitlerinden başka bir şey değildir”. Bilimde sadece iki işlem vardır. Bunlar ya redüksiyon ya da yapısalcıdır (Levi-Strauss, 1986: 21). Piaget ise yapısalcılığı bir yöntem ve içerdikleriyle birlikte bir teknik olarak tanımlar (Piaget, 1982:134).

Yapısalcılık, tüm çabasını yapılaşmış bütünün örgütlenişi üzerine yöneltir. Buna göre yapısalcılar, öğeleri tanıyarak bütünü kavramanın olası olmadığını, parçalar arasındaki ilişki ile karşılıklı bağının olduğunu ve bütünün doğrudan kendini düzenleyebilme yeteneğinin bulunduğunu ve bu görüşün kabul edilmesini benimserler. Bu akımın öncüleri 1960’lı yıllarda

* Öğr.Gör., DPÜ TÖMER, demeterdem43@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1335-3986

** Öğr.Gör., İstanbul Üniversitesi, ramazan.arslan@iuc.edu.tr. ORCID: 0000-0002-7334-7190

Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, A.J. Greimas ve Tzvetan Todorov özellikle Levi-Strauss, Lacan, Derrida, Foucault, Deleuze ve Lyotard gibi düşünürler ürettikleri eserler ile insanın anlama yetisine önemli katkıda bulunmuşlardır (Sarup,1997: 13).

Yapısalcılık, incelenen nesneye yapı kavramının uygulanması, yüzeydeki olay ve olguların altında yatan bazı kural ya da yasaların oluşturduğu sistemi aramaktır (Moran,1981:176). Böylelikle her türlü oluşun ve sürecin altında yatan sistematik yapıyı, olay ve olguların arasındaki temel gerçeğe ulaşmak genel bir amaçtır (Vardar,2001:10). Aslında tek bir yapısalcılıktan söz etmek mümkün değildir. Bu yöntemi kullanan bilim dalları arasında yöntemsel farklılıklar bulunur.

Roland Barthes’a göre anlatı olgusunu kendisinin başlattığını, dünyanın hiçbir yerinde bu olgunun olmadığı bir halkın olmadığını söyler ve bunların da sayısız şekilde ortaya konulduğunu belirtir (Barthes,1988b:9). Bu bağlamda yapısalcılığın kilit taşı “yapı” kavramı, ilkesi ise “iç inceleme” kuralıdır. Her anlatının yapısı özerk bir bütündür. Değerini birbirinden alan eş zamanlı ögelerin, çeşitli düzeylerde kurulan bağıntıların belirlediği bütünsel bir oluşumdur. İç inceleme ilkesi, bütünün bu özelliklerinden meydana gelen, uyulması zorunlu olan bir araştırma koşuludur (Vardar,2001:9). Yapı, ögelerin ve özelliklerin toplamı değildir. Yapı, bir sistem olduğundan bu dönüşümler de bazı yasaları beraberinde düzenleme (kendi kendini yönetme) olarak üç ana ilkedен oluşur (Piaget,1991:11). Ağırlıklı olarak anlatı metnlerinin çözümlemesinde kullanılan bu yöntem, metni şifrelenmiş olarak kabul eder ve sistemin anlamlı birimlerinin bağıntıları içinde oluşturulduğu öngörüsünden yola çıkar (Barthes,2009a:108).

Çözümleme, anlatı metnlerinin en etkili ögelerini alarak bunları hangi anlatımsal sözdizimi kurallarına uyduklarını, nasıl bir bileşim çizelgesi gösterdiğini, yapısal özelliklerini ve bu yapısal düzenin anlama olan katkısını belirlemeye çalışmaktadır (Barthes,1988a:7). Dramatik metinlerde ana sorun anlamlı ögelerin “anlatış biçimidir”. Anlam evreni biçimsel kurgunun içinde yeni değerler kazanır. Bir eserin anlam evreninin araştırılmasında, eserin kendine özgü dünyasında insanların, nesnelerin, olay ve olguların içeriği ve işlevleri, aralarındaki bağıntılardan oluşan sistemin ortaya çıkartılmasına çalışılır (Yücel,1991:102). Yapısal

çözümlemenin iki temel amacı vardır. Birincisi anlatı metnlerinin asal iskeletini ortaya koymak; ikincisi ise, bu asal iskelet aracılığıyla ele alınan anlatı metninin özelliğini, yapısını, kurulumunu bulmaya çalışmaktır. Bilindiği üzere sanatların ve söylemlerin sözdizimi oldukça değişiktir. Sinema alanında ise yapısalcı çözümleme, bir filmin anlatısını oluşturan birimlerin, öğelerin hepsini belirleyerek ortaya çıkarma; bunlar arasındaki ilişkileri inceleme, sinemasal öğelerin nasıl bir araya gelerek filmi oluşturduğunu ortaya çıkaran çalışmalardır (Özön,2000:786).

Çalışmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Yapısalcı çözümlemede yapı araştırmasının iki uygulama şekli vardır. Bunlardan ilki yapı kavramını tek bir eserde uygulamak ve böylece eserin yapısını ortaya çıkarmaktır. İkincisi ise eseri amaç olmaktan çıkartıp o sanat alanını odağına alarak onun sitemini bulmaya çalışmaktır (Moran,1891:180). Yapısalcılık bir yaklaşım ile ortaya hedef koymamakta, onu bulmaya çalışmaktır. Çünkü A.J. Greimas'ın da belirttiği gibi hiçbir metin araştırması ele aldığı konu üzerinde her şeyi söyleyebilecek “metnin bütün yerleşikleri üzerinde eş zamanlı yer alan bütün anlam öğelerini” açıklayabilecek durumda değildir (Akt. Yücel,1995:20). Yapısalcılığın farklı yaklaşımlar içermesinden dolayı anlatı çözümlemelerinde tek bir yöntemden söz edilemez, fakat bütün ile parçalar arasında mantıksal bir bağıntının bulunması için bütünü parçalara ayrılması, kesitlemenin yapılması (gruplandırma) ve anlambirimlerinin belirlenmesi “temel ilke” olarak öne çıkmaktadır (Barthes,2009b:119).

Her metin söylem ve anlatı düzeyi birimlerinin bağıntılarıyla ortaya çıkar ancak böyle bir parçalama sonucu metnin hem biçimsel hem de anlamsal bileşimi ortaya çıkmakta, yapı yeniden oluşturulmaktadır.

Kesitleme yapılırken, anlatıyı oluşturan anlambirimlerinin birleştirilme özellikleri bir başka deyişle, geçiş ve bağlaşım nitelikleri göz önüne alınır. Burada ayırtılma dört şekilde meydana gelir:

- a) Kesitlerin işleve dayalı olarak saptanması,
- b) Kesitlerde oluşan eylem-anlam çatışmalarının saptanması,
- c) Kesitler arasındaki geçişlerin nedenselliği,
- d) Ortaya çıkartılan kurgu ile söylem bağıntısının bulunmasıdır.

Çalışmanın temel amacı daha çok edebiyat ve tiyatro metnlerinde uygulaması görülen yapısalcı çözümleme yönteminin sinema gibi farklı alandaki örneklerinden birini vermektir. Yapısalcı çözümlemenin Türk sinemasına ait anlatılarda uygulanmış örneği yok denecek kadar azdır. Bu eksiklikte çalışmanın nedenini oluşturmuştur. Çalışmada yapısalcı ekolün kullandığı genel yaklaşımlardan ilki ele alınarak anlatının nasıl meydana geldiği bulunmaya çalışılmıştır.

Çözümleme, öykünün kurulumu, anlambirimleri ve çatışmaların inşası üzerinden oluşturulmuştur. Bunlar farklı varyasyonlara sahip yapısalcı çözümlemelerin ortak paydalarını oluşturan birimlerdir. Çözümleme nesnesi olarak 7. *Koğuştaki Mucize* adlı film değerlendirilmiştir. Bu filmin incelenmesi –Türk sinemasına ait herhangi bir örneğe göre- daha uygun olmasından yola çıkılarak ele alınmıştır.

1. Filmin Yapısal Çözümlemesi

Filmlerin yapısal çözümlemelerinin gerçekleştirilebilmeleri için, filmin konusu, künyesi, öykünün kurulumu, başlangıç evresi, dönüşüm evresi, gelişim evresi, bitim evresi, metnin anlambirimleri, filmin kesitleri ve bu kesitlerin birbirleri ile ilişkisi, anlambirimler ve çatışmaların inşasına ihtiyaç duyulmaktadır.

1.1. Filmin Konusu

Filmimiz, aslında idam karşıtı bir filmidir. Memo, kızı Ova ve babaannesiyile birlikte seksenli yıllarda bir Ege kasabasında yaşamaktadır. Memo’nun zihinsel engelli biri olması onu çocuktan farklı kılmamaktadır. Memo’nun kızı Ova, büyüdükçe babasındaki farklılığı fark etmeye başlamaktadır.

Ova ile Memo her gün okul çıkışı bir mağazanın vitrininde duran “Heidi”li çantaya bakmakta fakat Memo’nun maddi olarak bu çantayı alma gücü yoktur. Ova’ya 23 Nisan’da elma şekeri satıp bu çantayı alabileceğini söylemektedir.

23 Nisan günü yapılan şenlikte Memo bütün elma şekerlerini satar ve Ova’yla birlikte mağazaya çantayı almaya gider. Fakat dönemin sözü geçer komutanlarından biri bu çantayı kendi kızına alır. Memo ise çantayı almak ister, komutan Memo’nun bu tavrını hoş karşılamaz ve Memo’yu orada darp eder. Kızı Ova, yaşanan bu olay üzerine babasıyla birlikte eve döner

fakat Ova çok üzgündür. Babaannesi, Ova'ya başka zaman alırsınız çantayı diye teselli etmeye çalışır fakat Ova, asıl üzüldüğü şeyin babasına atılan tokatın olduğunu söyler.

Memo'nun koğuştaki ilk günü kötü geçmektedir. Memo'nun darp edilerek koğuşa gönderilmesi diğer mahkûmların dikkatini çekmektedir. Sıkıyönetim komutanı tarafından Memo'nun suçunun gizli kalması emredilir.

Günler süren tedavi bittikten sonra Memo koğuşa geri döner. Koğuştaki diğerlerine cezasının komutan tarafından kesileceği söylenir ve Memo'ya bir şey yapmamaları tembihlenir.

Koğuş arkadaşları Memo'yu zamanla çok sever ve bu suç Memo'nun işlemediğini anlarlar. Memo'ya yardım etmek için ellerinden geleni yaparlar. Memo için canları pahasına fedakârlık yaparlar. Memo koğuşta sürekli Ova'yı sayıklar ve Ova'ya mektup yazar. Fakat mektuplarının hiçbirini kızına teslim edilmez. Çünkü Memo'ya idam cezası verilir. Memo'nun masum tavırları ve kızına duyduğu özlem koğuştaki diğer arkadaşlarını harekete geçirir.

1.2. Filmin Künyesi

Filmin künyesi, aşağıda tablo halinde sunulmuştur.

Yönetmen	Mehmet Ada Öztekin
Yapımcı	Hakan Karamahmutoğlu, Saner Ayar, Sinan Turan
Yazar	Kubilay Tat
Oyuncular	Aras Bulut İynemli, Nisa Sofiya Aksongur, Celile Toyon, İlker Aksum, Mesut Akusta, Deniz Baysal, Yurdaer Okur, Sarp Akkaya
Müzik	Hasan Özsüt
Görüntü yönetmeni	Torben Forsberg
Kurgu	Ruşen Dağhan
Yapım şirketi	Lanistar Media, Motion Content Group
Dağıtıcı	CJ Entertainment Turkey
Cinsi	Sinema filmi
Türü	Dram
Yapım yılı	2019
Çıkış tarihi	11 Ekim 2019

Ülke	Türkiye
Dil	Türkçe
Hasılat	90.075.266 TL

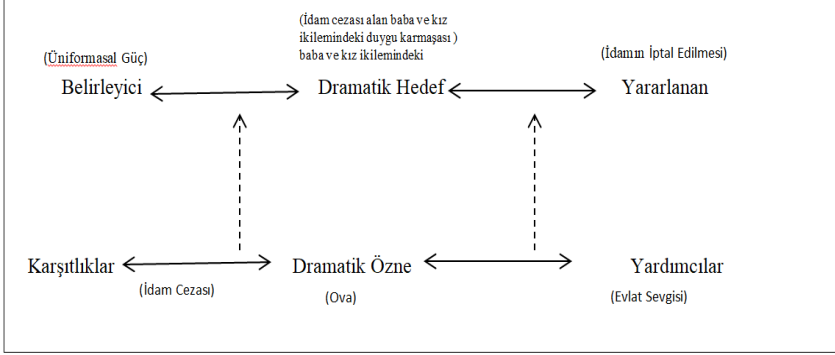
1.3. Öykünün Kurulumu

Sinemada her şeyi bilen konumunda olan hikâye anlatıcısıdır. Filmdeki karakterlerin sahip olamayacağı bir görüşe sahip olan hikaye anlatıcısı, anlatılmakta olan gerçek ya da gerçek dışı durumun içinde olmamaktadır (Foss, 2009a:7). Her film “neden-sonuç” çerçevesi içinde bir ana tema ve konuya bağlanmaktadır. “Mekân”, “mizansel”, “çekim planları” ve “kurgu” gibi unsurlar bir filmin oluşturulmasında önemlidir. Bu unsurların tümü de temayı oluşturmaktadır. Gabold modelinde işlenen temalar birbiriyle “anahtar-kilit” bağıntısı kurmaktadır. Yani, bu modelde “X” ve “Y” birbirinden ayrı düşünülmemektedir. Dramatik ön koşulları sembolize eden “X” dir. “X” bu dramatik ön koşulları başlatmaktadır ve olayın bitişi daima “Y”dir (Foss,2009b,142).

“X” ve “Y” sadece filmde konumlandırılmış olan karakterlerin, yaşamış oldukları güçlükleri çizgisel bir düzlem üzerinde başlatır ve sonuçlandırır. “7. Koğuştaki Mucize “ filmindeki belirliyecilere göre, “üniformasal güç (X) daima haklıdır ve sözü geçendir. Dramatik hedef ise (Y) suçsuzdur ve haksız yere idam cezası alır” varsayımı ortaya çıkar. Kesinlikle “varsayım/hipotez” ispatlanması gereken bir araştırma modelidir. Filmdeki ana tema da mutlaka gerçeği yansıtmalıdır. Varsayıma göre her “üniformasal güç” tarafından yargılanan kişilerin suçlu olduğunun kabul edilmesi olgusunu çürütmektedir. Gabold’a göre her filmin bir yöntemi vardır ve izleyicinin zihninde canlanması için ön bilgiler mevcuttur. Bu evrede “hipotez”den kaynaklanan genelleme bir tipleşme yaşatır.

Gabold’a göre her filmin bir yöntemi ve seyircinin zihninde oluşması istenen gerekli ön bilgiler vardır. Bu aşamada “Hipotez”in yapmış olduğu genelleme tipleşme yaşatır. Finalde ulaşılması istenilen duygulara kati suretle net cevap vermez. “Memo” ya gösterilen gücün toplumda kutuplaşması, öznelere kendi içerisindeki duygusallığa bir ivme kazandırarak birliktelik içerisinde yaşamak istemelerine sebep olur. Bu

yoksunlukların veya baskıların tekrar ortaya çıkmaması için ne yapıp ne yapılmaması gerektiğini film eleştirel bir dille gösterir. Gabold'un oluşturduğu bu modelde yaşanmışlıklar irdelenir. Yani, izleyicinin zihninde oluşan kodların hangi açıdan değerlendirilebileceği desteklenip, çözümlenebilir. Bu modelde “Dramatik Açık” belirliyecileriyle kodlamaları değerlendirmek ve sonuca ulaşmak istenmektedir. Bu model aşağıdaki şekilde gösterilmektedir.



Şekil 1. Ingolf Gabold’a göre filmlerin dramatik kurulum şeması

Ingolf Gabold’un filmlerdeki dramatik kurulum modeline göre oluşturulan tabloda konunun dramatik içeriğini dikey eksenler simgelemektedir. Bu dikey eksen anlatının eksenini işaret etmektedir. Çatışma eksenini yatay olarak özneye bağlı kurulmuştur. Burada hem özneye hangi güçlerin yardım ettiği hem de hangi güçlerin özneye karşı hareket ettiği görülmektedir. Eksenin sağ tarafında yardımcıları, sol tarafında ise karşıtlar adı altında özneye karşı güçler bulunmaktadır. Bu eksen öznenin çatışma alanını ortaya koymaktadır (Foss, 2009c:144). Öznenin sol tarafında oluşan ve yaşanan olaylarda belirleyici olan etkenler bulunmaktadır. Sağ ucunda da bundan faydalanan faktörler yer almaktadır. Anlatıyı oluşturan da bu eksenlerdir.

1.3.1. Başlangıç Evresi

Kurulu düzenin bozulmasından önceki evre başlangıç evresi olarak adlandırılmaktadır. Film Ova’nın düğünü ile başlamaktadır. Filmin başında gösterilen tabaka filmin sonunda da gösterilmektedir. Aslında Ova tabakayı görünce geçmişini hatırlamaktadır.

1.3.2. Dönüşüm Evresi

Bu evrede her şey birdenbire değişmektedir. Herkesin hayatını değiştirecek olaylar yaşanmaktadır. Filmdeki karakterlerin kurulu düzenleri bu evreyle bozulmaktadır. Memo, bir gün koyunlarını otlatmaya çıkardığı zaman başına hayatında gelebilecek en kötü olay gelir. Memo'nun başına gelen bu talihsizlik kızı ve Memo'nun hayatını kötü etkiler.

Bir gün komutan ailesi ve arkadaşlarıyla pikniğe gider. Koyunlarını otlatmaya çıkan Memo, çocuklarla karşılaşır. Çocuklar Memo'yla “deli, deli “diye dalga geçer ve çocuklar Memo'yla eğlenir. Çocuklardan birinin annesi çocuklara yemek için seslenir. Tüm çocuklar gider fakat komutanın kızı Memo'yla oynamaya devam eder. Memo, Ovaya almak istediği çantayı komutanın kızının sırtında görür ve “Heidi’li çanta, Heidi’li çanta” diye komutanın kızını takip eder ve kız da bunu oyun sanır.

1.3.3. Gelişim Evresi

Olayların ivme kazandığı artık karakterler için hayatın tamamen bozulduğu bu evre gelişim evresi olarak adlandırılmaktadır.

Öykünün odak noktasında Ova olmasına rağmen ana karakter Memo ‘dur. Olaylarda Memo’nun suçu olup olmadığından çok olaylardaki çatışkı Memo’nun zihinsel engeline rağmen kızı Ova’ ya olan babalık savaşıdır. Deniz kenarında kayalıklara tırmanan küçük kızı Memo uyarır fakat küçük kız dinlemez. Ayağı kayar ve başını kayalara çarparak denize düşer. Memo onu kurtarmak ister sudan çıkarır, bu arada herkes küçük kızı arar ve suyun içinden kucağında başı kanlı kızı görünce herkes Memo’nun yaptığını düşünür. Köyün delisi” olarak anıldığı için Memo’ya asla hiçbir şey sorulmadı.

Memo’ya aklı dengesi yerindedir(!) raporu verilir ve tutuklanır. Tutuklanan Memo, çekildiği sorguda saatlerce darp edilir ve işkenceye maruz bırakılır. Memo’yu ne kızıyla ne de babaannesiyle görüştürürler. Memo hemen cezaevine gönderilir. Komutanın asıl amacı gerçek suçluyu bulmak yerine suçsuz Memo’yu idam ettirip herkesi buna tanık etmektir.

1.3.4. Bitim Evresi

Bu evrede yeni durumlar ortaya çıkmaktadır. Memo, diğer mahkûmların da yardımıyla kızına kavuşur ancak cezaevi müdürü

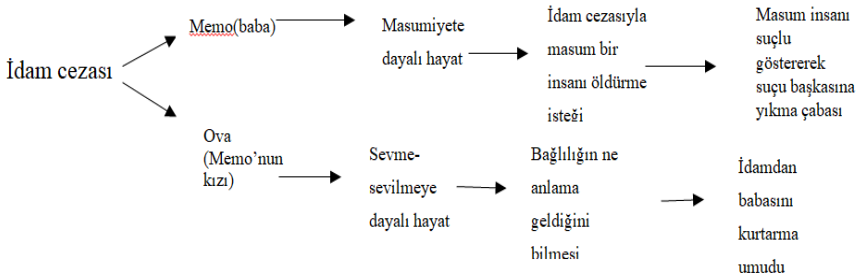
tarafından yakalanırlar. Olayın seyrini değiştiren cezaevi müdürü ile Ova'nın konuşmasıdır. Ova, müdüre babasının masum olduğuna şahit olan- tek gözlü devin orada- asker ile konuştuğunu anlatır. Müdür olayın peşine düşer. Fakat Memo'nun suçlaması onaylanır. Sıkıyönetim komutanı olaya şahit olan tek tanığı (askeri) öldürür. Komutan Memo'nun idamından başka bir şey istememektedir.

Memo'nun koğuş arkadaşları ve Yüzbaşı Faruk Memo'nun suçsuzluğuna inanır ve onu kurtarmak için yeni yollar aramaya başlarlar. Her şey tam da filmin adındaki gibi bir mucizeyi çağırıştırır. Herkesin tek amacı Memo'yu darağacından kurtarmaktır.

Filmin finalinde Memo'nun idam edilip edilmediği gösterilmemiştir. Film mutlu son ile bitmektedir. Çünkü Film Memo'nun kızı Ova'nın düğünüyle başlamaktadır. Ova geçmişi hatırlamaktadır.

1.4. Metnin Anlambirimleri

Her anlatı bir sistem dâhilinde oluşturulmalıdır. Bu sistemler en küçük parçalara ayrılarak tanımlanmalıdır. Kesitleme yapmak metni çözümlerken geneli oluşturan ayrıntıların daha iyi kavranmasını sağlar.



Şekil 2. Anlatının yapısal kuruluşu

Her filmde olduğu gibi 7. Koğuştaki Mucize'de de filmin yapısal kurgusu dört anlam birim üzerine kurulmuştur. Anlamsal kesitler zaman, mekân ve kişi düzlemleri olarak belirlenmiştir.

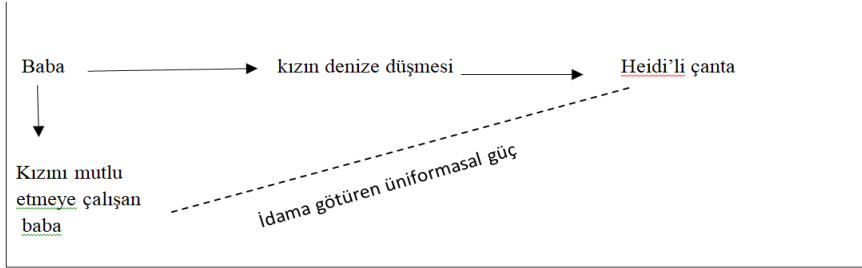
1.4.1. Birinci kesit: 'Heidi'li Çanta'.

Hikâyenin başlangıcında olayların anlatılması aile fertlerinin bir uyum içerisinde olduğunu göstermektedir. Aile içi samimiyetin, birbirleriyle pozitif ilişki içinde olduğu bir görünümüdür. Baba neşe içinde

koyunlarını otlatmakta ve kızına istediği çantayı almak için elma şekeri yapmaktadır. Koyunlarını otlatırken kızına sevinçle el sallamaktadır. “lingo lingo “ diye seslenmektedir. Babaanne, zihinsel engelli oğluna ve torununa bakmaya çalışan fedakâr bir kadındır. Oğlu hapse girince kapının önünde bekleyerek oradaki askerlere “oğlum korkar. Ben annesiyim. Bir kere göreyim “demesinden oğluna karşı olan sevgisi ve bağlılığını görmekteyiz. Bu kesitin eylem yönü Memo’nun, komutanın kızında gördüğü Heidi’li çantayı takip etmesiyle başlamaktadır.

1.4.2.İkinci kesit: “Değişen Hayatlar”

Koyunlarını otlatmaya giden Memo, ormanda oyun oynayan çocuklarla karşılaşmaktadır. Çocuklar Memo’nun mental olarak hasta olduğunu anlamamaktadırlar ve çocukça dalga geçmektedirler. Çocukların ailesi çocuklara seslenmektedir ve bütün çocuklar ailesinin yanına gitmektedir. Yalnızca komutanın küçük kızı Memo’yla oynamaya devam etmektedir. Memo kızdaki Heidi’li çantayı görünce kızın peşinden gitmektedir. Fakat kız bunu oyun sanmaktadır. Deniz kenarında kayalıklara geldikleri zaman Memo kızı uyarmakta, ama kız dinlememektedir. Küçük kız, başını çarparak denize düşer. Memo o an telaşla denize atlar ve kızı kurtarmaya çalışmaktadır. Denizden kız kucağından çıktığı sırada kalabalık Memo’yu görür ve bunu Memo’nun yaptığını düşünmektedir. Memo’yu apar topar karakola götürmekte ve işkence altında ifadesini almaktadırlar.



Şekil 3. Olaylar ve kişilerin ilişkilerindeki konumlanmaları

Tablo, ana karakterler üzerinden öyküdeki diğer karakterler eksenindeki bağlantı ağının eylem ve nedenselliklerini göstermektedir. Gelenekselci toplumsal yapılanmalarda; bir aileye olan aitlik duygusu, özellikle erkek davranışlarında önemli bir sosyal belirleyici konumundadır. Memo’nun kızına bağlılığı, bu sevginin anlamsal bağı bu nedensellik üzerine kurulmuştur. Tabloda görüldüğü gibi düz çizgiler altındaki somut

durumları, kesik çizgiler ise öykünün üzerine kurulduğu üniformasal güç zihniyetinin topografyasını göstermektedir.

1.4.3. Üçüncü kesit: “Masumiyete İnanç Ve İdamdan Kurtarma Çabası”

Hapishane günlerinin devam ettiği süreçte baba ve kız arasındaki iletişim sınırlı olarak görülmektedir. Burada ifadesi zorla alınan Memo’nun kızı üzerinden tehdit edilerek ifadeyi imzalaması ruhsal çatışmayı yaşatmakta, bu nedenle Memo ikilemler arasında gidip gelmektedir. Tüm düşüncesi kızına zarar gelmemesini istemektedir. İletişim tek yönlü değildir. Tüm mahkûmlar baba kızı kavuşturmak için ellerinden geleni yapmaktadırlar. Canları pahasına Memo’ya yardım etmektedirler. Gözyaşı, mutluluk, yardımseverlik ve umudun iç içe olduğu ruh dünyasının yarattığı çatışkılardır. Bu çatışkılar kesitin eylem yönünü belirlemektedir.

1.5. Kesitlerin İlişkisi

Kesitlerin ilişkisi, olayları anlamlarına göre varyasyonlarını ve dönüşümlerini biçimlendirmektedir. Üç farklı kesitten oluşan filmdeki göstergeler, bir tema üzerinden değerlendirildiği zaman o bölümün özelliğini gösteren anlatıyı oluşturmaktadır. Böylece, kesitlerin birbirleriyle olan ilişkisi betiklerin oluşmasına hizmet etmektedir.

	Anlatı Düzlemi	Tema Düzlemi
1. Kesit	Ege kasabasında yaşayan üç kişilik ailenin hayatlarının olumsuz yönde değişmesi	Hayatın akışında beklenmedik durumların olabileceği ve çaresizlik duygusu
2. Kesit	Komutanın kızını kurtarmaya çalışan Memo’nun idam cezasına çarptırılması	Üniforma gücüne dayanan, mantığa uymayan çözüm
3. Kesit	Hapishanedeki tüm mahkûmların Memo’nun suçsuzluğuna inanmaları ve onu kurtarmaya çalışmaları	Akli dengesi yerinde olmayan masum bir insanı suçlu gibi göstererek idamının istenmesi

Tablo 1. Kesitsel inşada anlatı ve tema düzlemlerinin kuruluşu

Keza Tahsin Yücel’e göre anlatılardaki özne, nesne, mekân ve zaman arasında kurulan yanıltıcı ilişkiler örgüsünün neticesinde oluştuğunu belirtmektedir (Yücel,1995b:125).

1.5.1. Anlambirim II: Anlatının Zaman Tasarımı

Zaman Ova’nın gözünden anlatıldığı için flash-back bir gösterimi vardır. Olaylar bunun dışında kronolojik olarak biçimlendirilmiştir.

Anlatı toplam yüz otuz iki dakikalık bir süreyi kapsamaktadır. Filmde zamanın büyük bir kısmı hapishane içinde geçmektedir. Bu durum hem Memo’nun hem de Ova’nın fiziki olarak beraber olmamalarına karşın, yaşamın karşısında ne denli birlikte olduklarını, birbirlerine karşı bağlılıklarını gözler önüne sermektedir.

1.5.2. Anlambirim III: Anlatının Mekân Tasarımı

Filmin anlamına katkıda bulunan dinamik faktörler, öykünün geliştiği zaman ve koşullar filmin uzam/mekân tasarımı da, -anlamsal boyutta neredeyse ana bir karakter gibi önemli bir görev üstlenmektedir (Miller, 2009:167). Birinci kesitin adı ‘Heidi’li çanta’dır. Burada yer alan mekânlar (ev, tören alanı, okul, vb.) gündelik hayatın içinde olan mekânları yansıtmaktadır.

İkinci ve üçüncü kesitlerin mekânlarını ise, karakol, hapishane ve Ova’nın ‘tek gözlü canavar’ dedikleri deniz kenarındaki harabe alanı oluşturmaktadır. Heidi’li Çanta, sürecin adıdır. Mekân olarak “uçurum kenarı ile Heidili çanta” olgusu bu konteskte Memo ve Ova için yaşam ve ölüme dair bir görevi de üstlenmektedir.

Ev	Ait olunan yer	Açıklık	Yaşama sevinci
Hapishane	Esaret	Kapalılık	Umut-umutsuzluk ikilemi

Tablo 2. Ova İçin Mekânların Fonksiyonları

Zamanın çoğunun hapishanede geçmesi oyuncuların çıkmazda olduklarını vurgulamaya yaramaktadır. Ova’nın öğretmeni ve hapishanedeki mahkûmların iş birliği ile gerçekleştirdikleri mahkûmlara

özel programda Ova ile Memo'nun kavuşma anı metnin temasını belirginleştirmekte ve söylem buna göre inşa edilmektedir.

1.5.3. Anlambirim IV: Anlatının Kişi Tasarımı

Kişi, zaman ve mekânın birinde gerçekleşen herhangi bir sorun, diğerlerinde de farklı sorunlara yol açar (Yücel, 1995a:19). Öykünün kişi tasarımı da bu ilke üzerine kurulmuştur. Öykü her ne kadar Memo üzerine kurulmuş gibi görünse de anlatının öznesi Ova'dır. Çünkü bir anlatıdaki ana karakter, öykünün ana fikrini oynayan ya da sürdüren kişi olmalıdır. Burada da Memo'nun yaşadığı eziyetler tema ve söylemi belirlemektedir. Ova, öznenin hedefindeki kişi olarak anlatıya hizmet etmektedir. Anlatıda işleve yönelik kişi ve mekân sayısının az olması kısıtlı bir olay örgüsüne ve aynı zamanda olabildiğince az zaman ve mekân kullanılacağını göstermektedir. Bu yapılanma, filmin duygu sömürü girdabına düşmesini önleyen oldukça başarılı anlatım tasarımıdır. Birinci kesitte kişiler yoğun değildir. İkinci ve üçüncü kesitte ise ağırlıklı olarak Memo ve mahkûmlar vardır. Bu durum, olayların yaşanmaya başladığı birinci kesitte, insanları toplumsal birer figür olarak karşımıza çıkarmaktadır. Lakin ikinci ve üçüncü kesitte, insanların duyguları, yaşanmışlıkları, davranışlarının doğru ve yanlışlıkları toplumsallıklarının dışında ne kadar farklı bir iç dünyaları olduğunu göstermektedir.

1.6. Çatışmaların İnşası

Zihniyet bir grup insanın müşterek ruhsal yeterliliğini kapsamaktadır (Mucchielli, 1991:23). Bu müşterek öğeler kişilerin davranış ve tavırlarında, yankılarını bulmakta ve kendini somut olarak göstermektedir (Bouthoul, 1968:22).

Toplumsal düşünce tezatlığında sevgi (aşk, baba sevgisi, evlat sevgisi) olgusu genelleştirildiğinde, öykü kişilerinden soyutlanmaktadır. Bu soyutlanma olayların devimselciliğiyle duygu ve düşüncelerin çatışmasını yarattığını görmekteyiz. Kalıplaşmış düşünce biçimi, akıl yürütmeden toplumun değerlerini ve bunun getirdiği mecburiyetlerle ilgili kuralları olduğu gibi değerlendiren ve uygulayan kişilerin en temel özelliğidir. Sevgi, salt duygu biçimi olarak her insanda var olan bir özelliktir. Filmdeki kişilerin dramı, bir gerçeklik düzlemindeki olgularla biçimlenmektedir.

	Komutan	Memo	Ova	Mahkûmlar
Esaret ve sıkıyönetim	Üniforma gücüyle sıkıyönetim günlerinde kızının ölümünü suçsuz birine yüklemes	Kızına çanta almak isteyen, zihinsel engelli bir babanın suçsuz yere hapse atılması	Babasının başına gelen olayları idrak edemeyecek kadar küçük olması.	Mahkûmların, Memo'nun gelişiyile içsel bir değişime uğramaları.
Sevgi	Bencil ve adaletsiz biri olması. İçindeki evlat ateşini suçlu biri bularak söndürme çabası.	Komutanın, Memo'nun kızına sevgisinden istifadeyle suçlamayı kabul ettiğine dair itiraf imzalatması.	Öğretmenin ve mahkûmların babasına kavuşma çabasına duyarsız kalamayıp Ova'ya yardım etmesi.	Mahkûmların Memo'nun masumiyetine inanıp kızına kavuşturmaya çalışmaları

Tablo 3. Kişilerin öykü odaklarına göre biçimlenişi

Sıkıyönetim ve askeri güç, baba ve kızın birbirleriyle olan bağıntılarını ve kaderlerini belirleyen etkin ve önemli bir işlevi üstlenmektedir. Tansiyonu yükselten karışık duyguların aynı anda olması insanı kalıp hükümlerin dışında görmeyi amaçlamaktadır. Bu da yaşama dair yaşanmışlıkların basitçe kalıp hükümlerle anlaşılamayacağını söyleyen bir tasavvur olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle anlatı sürekli - olayların gelişimi doğrultusunda-eş sürem ve art sürem olarak anlamlandırmayı gerektirmektedir.

Sonuç

Filmler aslında senaryonun resimle anlatılmasıdır. Güney Kore yapımı (2013) olan “Miracle in Cell No 7” isimli film den adı değiştirilmeden uyarlanan “7. Koğuştaki Mucize” filmi suçsuz olmasına karşın suçlanan akli dengesi yerinde olmayan bir baba ile küçük kızın hikâyesini anlatmaktadır. Babası cezaevine girince yalnız kalan küçük kızın babasına kavuşma isteğini ve sonunda da kavuşmasını konu edinmektedir.

Film uyarlama olmasına rağmen uyarlandığı film ile arasında azımsanamayacak kadar büyük farklılıklar bulunmaktadır. Filme dönem havası verilerek sıkıyönetim döneminde artan askeri gücün yaşattığı adaletsiz yargılamalar üzerinden göndermeler yapılmaktadır. Orijinal filmde albayın karşılığı olarak bir polisi görmekteyiz ve her ikisinde de şiddet söz konusudur. Dolayısıyla göstergeler her kültürde üniformaların sert, kaba ve anlayışsız olduğunu ortaya koymaktadır. Albay karakterinin kötülüğü ön plana çıkarılmak istenmiş ve yardımcı oyuncuların diyaloglarıyla da desteklenmiştir. Cezaevinde yüzbaşının “-*O dünyanın hâkimi, buraların Allah’ı o.*” demesi buna örnek teşkil etmektedir. Albayın her dediğinin kanun hükmünde uygulanması bürokrasinin ezildiğini gözler önüne sermektedir.

Filmde cezaevi müdürü karakteri ise okuduğu kitabın isminden anlaşıldığı üzere (Bülbülü Öldürmek) hakiki adaletin olması gerektiğini düşünen, vicdanıyla hareket eden ve işini düzgün yapan sosyalist bir bürokrat izlenimi vermektedir. Mahkûmlar ve cezaevi çalışanları vicdanlarına kulak vererek baba ile kızı cezaevinde buluşturmaktadır. Daha sonra cezaevinde solcularla özdeşleşen Gündoğdu Marşı’nın söylenmesi ile solculara güzellemler yapılmaktadır. Adalet ve vicdan üzerine kurulu bu filmde sahneler izleyiciyi vicdanlarıyla imtihan etmektedir. İzleyici vicdanı ile düşünmeye itilmektedir. Her kesimden birinin sembolize edildiği hapishanedeki karakterler birlik, bütünlük içerisinde sunularak izleyicinin yakınlık duyması hedeflenmiştir. Adaletin yeniden sağlandığı yer izlenimi veren hapishane sahneleri filmin en iyi akan bölümlerinden olmayı adaletin vicdanla sağlanması ile başarmıştır. Hapishane sahnelerinin karanlık olması ile dışarının canlı görünmesi gibi ışık kullanımı karanlıktan aydınlığa çıkışı simgelemektedir. Kostümler başarılı bir biçimde dönemine uygun

seçilmiştir. Filmde ana karakterle özdeşleşme sağlanamamasına rağmen izleyici dışarıdan olayların üzüntüsüne müdahil olmaktadır.

Filmin konusu melodram ve trajedi olduğu için duygulara hitap etmektedir. Film serim, düğüm, çatışma, doruk noktası aşamalarından sonra çözüm ile beraber izleyici rahatlatarak ayrılacağı için klasik anlatı sinemasına örnek teşkil etmektedir. Film açık uçlu bir biçimde bitirilmemiştir. Filmin herhangi bir derdi bulunmamakta ve tek amacın seyirciyi ağlatma olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda filmin sürekli olarak duygusal sahnelerle ilerlemesi de göz önüne alındığında yönetmenin dizi yönetmeni olduğu gerçeği hemen anlaşılmaktadır. Yönetmene bakıldığı zaman tüm dizi ve filmlerinde sarı ağırlıklı bir ton seçerek filmlerini çektiği görülmekte ve bunun yönetmen için bir film dili haline geldiği anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Barthes, R. (1988a), *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, İstanbul, Gerçek Yay.
- Barthes, R. (1988b), *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, İstanbul, Gerçek Yay.
- Barthes, R. (2009a), *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul, Yapı Kredi Yay.
- Barthes, R. (2009b), *Göstergebilimsel Serüven*, (çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul, Yapı Kredi Yay.
- Bouthoul, G. (1968), *Siyaset Sosyolojisi*, İstanbul, Yükselen Matbaası.
- Foss, B. (2009a), *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*, İstanbul, Hayalbaz Kitap.
- Foss, B. (2009b), *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*, İstanbul, Hayalbaz Kitap.
- Foss, B. (2009c), *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*, İstanbul, Hayalbaz Kitap.
- Levi-Strauss, C. (1986), *Mit ve Anlam*, İstanbul, Alan Yay.
- Miller, W. (2009), *Senaryo Yazımı*, İstanbul, Hayalbaz Kitap.
- Moran, B. (1981), *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul, Cem Yay.
- Mucchielli, A. (1991), *Zihniyetler*, İstanbul, İletişim Yay.
- Özön, N. (2000), *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, İstanbul, Kabalcı Yay.
- Piaget, J., (1982), *Yapısalcılık*, Dost Kitabevi, Ankara.
- Piaget, J. (1999), *Yapısalcılık*, Ankara, Doruk Yay.

Sarup, M. (1997), *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Ankara, Bilim ve Sanat Yay.

Vardar, B. (2001a), *Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık*, İstanbul, Multilingual Yay.

Vardar, B. (2001b), *Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık*, İstanbul, Multilingual Yay.

Yücel, T. (1991) , *Eleştirinin Abc'si*, İstanbul, Simavi Yay.

Yücel, T. (1995), *Anlatı Yerlemleri: Kişi/Süre/Uzam*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

***Prahlāda* mitinde Tanrı Vishṇu’ya bağlılık: Hindu mitolojisinin *purāṇa*’lardaki izdüşümleri**

Canan Yoğurt *

Giriş

Mitoloji, bir millete özgü efsanelerin tümünü içine alan ve onları sistematik bir biçimde ele alıp inceleyen bilim dalı, diğer bir deyişle efsaneler bilimi olarak da tanımlanabilir. Bunlar, bilinmeyen bir dönemde ortaya çıkıp insanlar arasında yaygınlaşmış, insanların inanma ihtiyaçlarından doğmuş olma ihtimali olan, efsanevi özellikler gösteren masalımsı anlatılardır (Karataş, 2011: 403). Armstrong, *Mitlerin Kısa Tarihi* adlı yapıtında mitolojiyi “*tarihin ötesinde insanın varoluşundaki zamansızlığa işaret eden, gelişigüzel olayların çapraşık akışından çıkıp gerçeğin özüne şöyle bir göz atmanızı sağlayan bir sanat biçimi*” olarak niteler (2006, 11).

Öte yandan mitler ya da başka bir deyişle mitoslar ise insanların sezgileri vasıtasıyla algıladıkları gerçeğin bir biçim ve kalıba girmiş şeklidir ve onlara hayat veren tapınma ortamından ayrı ele alınmaya çalışıldığında anlamsızlaşırlar; zira din dışı alanlarda anlaşılmaz olurlar (Armstrong, 2006:8-9). Eliade de *Mitlerin Özellikleri* adlı çalışmasında mit için “*çok sayıda ve birbirini bütünler nitelikteki bakış açılarına göre ele alınıp yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültür gerçekliğidir*” der. Platon mitleri, “*gerçeklerle herhangi bir ilişkisi olmayan, uydurma, boş ve gülünç masallar*”, Herodotos “*tarihi değeri olmayan, güvenilirmez söylenti*” (Sakaoğlu, 1999: 6; Boynukara’dan aktaran Karataş, 2011: 403) olarak değerlendirir. Ancak bu durum, mitlerin toplum üzerinde etkisinin

* Arş. Gör. Dr., Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Hindoloji Ana Bilim Dalı, cananerdemir@erciyes.edu.tr. ORCID: 0000-0002-6841-108X.

yadsınamaz olduğu, mitlerin aslında dini besleyen önemli mihenk taşları olduğu ve toplumun inanış biçimlerinin tezahürü olduğu gerçeğini değiştirmez.

Mitler hem yazılı hem de sözlü olarak nesilden nesile aktarılan, birçok şair ve yazarın kendi eserlerinde malzeme olarak kullandığı zengin kaynaklardır. Edebiyatta sıkça konu edilen mitler, işlendikçe değişmiş, çeşitli biçimler almıştır. Destanların, eski söylencelerin ve efsanelerin farklı versiyonlarla yeniden aktarılması bundandır. Bu açıdan bakıldığında, Hint mitolojisi oldukça zengin bir mitolojidir ve mitleriyle destanları, eski anlatımları ve söylenceleri besler, varyantlarıyla da edebiyata zenginlik katar.

Mitoslar eski zamanlardan beri insanların inanışlarını, yaratılış, varoluş konularındaki düşüncelerini yansıttıkları gibi, toplumların geçmişlerine ilişkin önemli bilgileri de içerirler. Mitolojik kahramanların olağanüstülüğü, serüvenlerinin gerçekdışı nitelikler taşıması onların gerçeklerden kaynaklanmadığını göstermez. Nitekim sözlü gelenekte yaşar ve anlatılırken dinleyenlerce o toplumun geçmişteki tarihi olarak benimsenirler. Yazıya geçirildikten sonra da gerçekdışı nitelikler taşıdıkları bilinir; ancak toplumun geçmişine ayna tutarlar. Hindu mitolojisi olağanüstü birçok olayla örülmüş efsanelerin olduğu gösterişli bir mitolojidir. Bu çalışma kapsamında, mitolojik unsurları barındıran ve bir tanrıyı övme ya da ona olan bağlılığı gösteren Hinduizme ait Purāṇa’lar adıyla bilinen ve aynı zamanda kutsal metin değeri taşıyan bir külliyattan kesitler sunulmuş ve değerlendirilmiştir.

Purāṇa’lar ve *Prahlāda Miti*

Purāṇa’lar Hinduizme ait kutsal metinlerdir. Oluşturuluş tarihleri itibariyle bu metinlerin MS 4. yüzyıldan başlayıp 16. yüzyıla kadar uzandığı düşünülmektedir. Purāṇa sözcüğü “eski, tarihî, eski zamandan kalma”, “ana” sözcüğü ise “öykü, anlatım” gibi anlamlara gelmektedir. Bununla aslında “Purāṇam ākhyānam” yani eski devirlerde anlatılan öyküler, eski geleneksel hikâyeler kastedilmektedir (Paliwal, 2005: 9; Murdoch, 1988: 1; Can, 2020: 11; Mukherjee, 1999: 299). Bunlar yazarı belli olmayan; ancak ünlü ermiş Vyāsa tarafından derlendiği düşünülen mitolojik bazı adların yazar olarak gösterildiği kitaplardır. Vedavyāsa ya da Vyasadeva adıyla da bilinen bu ermişin Mahābhārata’nın da yazarı olduğu

düşünülür. Mahābhārata yüz bin beyit ve on sekiz bölümden oluşur. Ayrıca, Mahābhārata savaşı tam on sekiz gün sürer. Bu açıdan bakıldığında, on sekiz büyük Purāṇa olması da bir hayli dikkat çekici olsa gerektir. Vedavyasa'nın Mahābhārata'yı yazdıktan sonra burada anlattığı hikayeleri yeterli görmeyip on sekiz büyük Purāṇa'yı yazdığı inancı yaygındır. Wendy Doniger O'Flaherty *Hindu Mitolojisi* adlı kitabında Hindu mitolojisinin en kapsamlı kaynaklarını on sekiz büyük *Purāṇa* (Mahapurāṇa: Brahma Purāṇa, Pādma Purāṇa, Viṣṇu Purāṇa, Śiva Purāṇa, Bhāgavata Purāṇa, Nārada Purāṇa, Mārkaṇḍeya Purāṇa, Agni Purāṇa, Bhaviṣya Purāṇa, Brahmavaivarta Purāṇa, Liṅga Purāṇa, Varāha Purāṇa, Skanda Purāṇa, Vāmana Purāṇa, Kūrma Purāṇa, Matsya Purāṇa, Garuda Purāṇa, Brahmāṇḍa Purāṇa) ile çok sayıda küçük Purāṇa (Upapurāṇa) oluşturur der ve şöyle devam eder: “Bunlar tam anlamıyla Hint düşüncesinin ansiklopedileridir. Purāṇa'ların çoğu güçlü bir mezhep önyargısı taşır; öyle ki aynı mitoslar başka Purāṇa'larda çok farklı biçimlerde görünür.”

Uzmanların büyük çoğunluğu Mahāpurāṇa'ların son halini yaklaşık olarak MS 300 ile MS 1000 yılları arasında almış oldukları görüşünü ileri sürerler. Brahma Purāṇa'nın Mahāpurāṇalar içinde en önce oluşturulmuş olduğu düşünülür. Bu yüzden bazen bu Purāṇa'ya “ilk Purāṇa” anlamında Ādi Purāṇa dendiği de olur. Pādma Purāṇa, ikinci en uzun Purāṇa'dır ve beş bölüme ayrılır. Pādma Purāṇa, 55000 beyit olup beş bölümden oluşmaktadır. Bu Purāṇa'da yaratılış, dünyanın betimlenmesi, güneş hanedanlarının soy kütüğü, kast sistemi, insan ırkının ataları, çeşitli dinsel törenler, Viṣṇu'ya tapınış şekilleri gibi konular hakkında bilgileri içerir (Can, 2018: 61). Viṣṇu Purāṇa ise oldukça önemli bir Purāṇa'dır; altı ana bölüme ayrılır. Viṣṇu Purāṇa bir Mahāpurāṇa'da olması gereken beş karakteristik özelliğin (*pañcalakṣaṇa*) hepsine tam anlamıyla sahip olan tek Purāṇa'dır. Tanrı Viṣṇu'ya inananların temel kitabıdır. Altı bölümden meydana gelmiştir. Viṣṇu bu Purāṇa'ya göre en yüce tanrıdır. Bu Purāṇa da dünyanın ve evrenin yaratılışı, astroloji, kralların soy kütüğü, Viṣṇu'nun bedenlenmeleri, Viṣṇu'nun bedenlenmesi olarak Kriṣṇa'nın doğuşu ve kahramanlıklarından övgüyle bahsedilir (Can, 2018: 61). Lomaharṣana, genellikle bütün Purāṇalar'daki efsanelerin anlatıcısıdır. O, “sūta” kastına mensuptur. Sūta “arabacı” demektir. Bu kast, hikaye, anekdot anlatıcıları sınıfıdır. “roma” ya da “loma”, “vücut kılı, tüyü”

anlamına gelir. “Harshana” ise “etkilemek, heyecanlandırmak, ürkütmek, tüyleri diken diken etmek” gibi anlamlara sahiptir. Lomaharshana adı ona, dinleyicilerin tüylerini ürperten bir anlatımı olduğu düşünüldüğü için verilmiş olmalıdır (Debroy’dan aktaran Erdemir, 2015: 490).

Hintlilerin ünlü destanları *Rāmāyaṇa* ve *Mahābhārata*’da on sekiz Purāṇa’dan söz edilir. Rāmāyaṇa Destanı’nda isim olarak Purāṇa’lar verilme de; purāṇa sözcüğünden defalarca bahsedilir. Mahābhārata Destanı’nda on sekiz Purāṇa’nın varlığından söz edilirken Mārkaṇḍeya Purāṇa, Vāyu Purāṇa ve Matsya Purāṇa’nın isimleri de sayılır. Buradan anlaşılan şudur ki Rāmāyaṇa ve Mahābhārata Destanları’nın yazarları Purāṇa’ları iyi bilmektedir. Bundan Purāṇa’ların ne kadar eski metinler olduğu anlaşılmaktadır. Bu iki destan ve Purāṇa’lar aynı zamanda *itihasa* olarak da adlandırılır. “İtihasa” sözcüğü “tarih, geçmiş zaman” gibi anlamlara gelir. Hem destanlarda hem de Purāṇa’larda anlatılan efsanelerin geçmişte yaşanmış olduklarına inanılmaktadır.

Purāṇa’lar, destanlardan farklı olarak daha basit bir Sanskritte, çeşitli efsaneleri, öğretileri, kral şecerelerini, tarih ve coğrafyayı, mitoloji ve benzeri konuları karışık olarak veren bir dizi eserin adıdır. On sekiz büyük Purāṇa’nın yazılış tarihleri farklı zamanlara denk gelmektedir. Yazılışı ile ilgili olarak genel bir tarih aralığı vermek gerekirse, MS 250 ile 1250 yılları arasında yazılmış oldukları söylenebilir (Kaya, 2003: 87-88). Purāṇa’lar genellikle dinsel konular, gelenek-görenekler, çeşitli törenler, festivaller ve herhangi bir kasta mensup bir kimsenin görevlerinin neler olduğu gibi konularla örülmüşlerdir. Şarma, Hindistan geleneğinde, Purāṇa’ları, genel olarak Gupta İmparatorluğu (MS 4. yüzyıldan itibaren) döneminden kalma olduğu düşünülen kutsal metinler olarak nitelendirir; ancak bunlarda yer alan öğelerin çoğunun tarih olarak daha da eskiye gidebileceğinin altını çizer. Purāṇa’lar, *smṛiti* olarak bilinen vahiy kaynaklı olmayan kutsal metinler olarak görülürler. Bu metinlerde Hindu mitolojisinin detaylı tasviri yer alır (Sarma, 2005: 10). Meriç’in deyimiyle, “*Purāṇa’lar, mitolojiye ve tarihe kök salmış geleneklerin şiirle işlendiği kutsal metinler bütünü*”dür (2012: 165). Bu metinleri oluşturanlar, tıpkı destanları oluşturanlar gibi saz şairleri olan *Sūta*’lardır. Bunlar din adamı olmadıkları için Purāṇa’lar, Brahmānlara ait metinler olmaktan çok, halka ait ve halka hitap eden metinler olmuşlardır.

Genellikle destanlar ile birlikte anılan Purāṇa’larda üç tanrının ön plana çıktığı görülmektedir. Epik Hindu mitolojisinde öne çıkan bu tanrılar “tanrı üçlemi (*trimurti*)” olarak adlandırılırlar ve Brahmā, Viṣṇu ve Śiva adlarıyla bilinirler. Brahmā yaratıcı tanrı, Viṣṇu koruyucu tanrı ve Śiva yok edici tanrı olarak görülürken, özellikle de Viṣṇu ve Śiva yüceltilme hususunda birbirleriyle yarışır. Kaya bu durumu şöyle ifade eder: “*Bu iki tanrıya Hintlilerin adet ve inanışlarının eklenmesiyle çok karışık bir dinsel ve mitolojik durum ortaya çıkmıştır*” (1998: 10). Netice itibarıyla, Purāṇa’lar bu üç tanrıyı göklere çıkarır; ancak bu durum bir Purāṇa’dan diğerine geçişte farklılık gösterir. Bazı Purāṇa’lar Tanrı Viṣṇu’nun gücünü över ve onun yeryüzüne bedenlenmelerini anlatır. Bunlar *Sattvika Purāṇa*’lar olarak bilinirler ve Tanrı Viṣṇu’ya olan bağlılık üst seviyelerde anlatılır. *Sattvika Purāṇa*’lar arasında Viṣṇu Purāṇa, Nārada Purāṇa, Bhāgavata Purāṇa, Garuda Purāṇa, Varāha Purāṇa ve Pādma Purāṇa sayılabilir. Yaratılış konularını işleyen Purāṇa’lar ise *Racasika Purāṇa*’lar diye bilinirler ve tanrı Brahmā’ya adanmışlardır. *Racasika Purāṇa*’lar şunlardır: Brahmā Purāṇa, Brahmāṇḍa Purāṇa, Brahmāvaivarta Purāṇa, Bhaviṣya Purāṇa, Vāmana Purāṇa ve Mārkaṇḍeya Purāṇa. Son olarak, *Tamasika Purāṇa*’larda normlara ve dinsel törenlere büyük ölçüde yer verilmiştir. Bu Purāṇa’lar da Tanrı Śiva’ya adanmışlardır. *Tamasika Purāṇa*’lar şunlardır: Śiva Purāṇa, Matsya Purāṇa, Kūrma Purāṇa, Liṅga Purāṇa, Skanda Purāṇa ve Agni Purāṇa.

Epik ve Puranik dönemde koruyucu bir tanrı olma özelliği ile kendisine inanılan ve günümüzde de popülerliğini koruyan Tanrı Viṣṇu’nun bazı Purāṇa’larda Tanrı Śiva’nın bile onu yücelttiğinden bahsedilir (Zimmer, 2004: 126-127). Tanrı Viṣṇu’ya olan bağlılığın üst seviyede olduğu Pādma Purāṇa’da da Prahlāda olarak bilinen bir Hint efsanesi anlatılabilir. Bilge kişiler Lomaharṣana’dan Pādma Purāṇa’yı dinlemek isterler ve Lomaharṣana onlara Shivasharma’nın öyküsünü şöyle anlatır (Bibek ve Debroy, 2010: 87-91):

Batı okyanus kıyılarında Dvaravati diye de bilinen Dvaraka adında bir şehir vardı. Brahmānlar kast sisteminde dört sınıfın en üst tabakasıydılar. Shivasharma adında bir Brahmān Dvaraka’da yaşıyordu. Onun adı daima *Veda*’larda, kutsal metinler olan *Shastra*’larda ve kurban törenlerinde geçiyordu. Shivasharma’nın Yacnasharma, Vedasharma, Dharmasharma, Viṣṇusharma ve Somasharma adında beş oğlu vardı.

Oğlanlar babalarının sözünü dinler, babaları ne isterse yerine getirirlerdi. Fakat Shivasharma, oğullarının kendisine ne ölçüde bağlı olduklarından tam olarak emin değildi. Bu yüzden oğullarını sınamak istedi.

Shivasharma çeşitli dinsel törenler uyguladığı için her türden sihir gücünü elde etmişti. O, karısını ölmüş gibi göstermek için olağanüstü güçlerini kullandı. Sonra Yacnasharma'ya annesinin öldüğünü, onun cansız bedenini bir kılıçla parçalara ayırdıktan sonra ortadan kaldırmasını söyledi. Bunun üzerine hiçbir soru sormaksızın Yacnasharma babasının dediklerini harfiyen yerine getirdi. Shivasharma, Yacnasharma'nın babasına gerçekten itaat eden bir evlat olduğu sonucuna vardı. Shivasharma ikinci olarak, Vedasharma'yı test etmeye karar verdi. O, sihirli güçlerinin yardımıyla güzel bir kadın yarattı ve onu Vedasharma'ya gösterip onunla evlenmek istediğini, onu tek ikna edebilecek kişinin Vedasharma'dan başkası olamayacağını da ekledi.

Bunun üzerine Vedasharma, kadını babasıyla evlenmesi için ikna etmeye çalıştı; fakat kadın ikna olmadı. Zira genç kadının, hasta ve yaşlı bir adamla evlenmeye hiç niyeti yoktu. Genç kadın babası Shivasharma yerine Vedasharma'nın kendisiyle evlenmeyi teklif etti. Fakat Vedasharma, genç kadının babasıyla evlenmesi için ısrar etti. Genç kadın bunu bir şartla kabul etmişti. Vedasharma'ya kafasını kesip ona hediye etmesi durumunda babasıyla evlenebileceğini söyledi. Vedasharma hiç vakit kaybetmeden kendisinden ne istendiyse yerine getirdi. Shivasharma ikinci oğlu Vedasharma'nın da gerçekten kendisine bağlı bir evlat olduğunu anladı.

Shivasharma Vedasharma'nın kesilmiş başını oğlu Dharmasharma'ya verdi. Dharmasharma Tanrı Dharma'ya (*dharma* sözcüğü gerek kavram olarak gerekse tanrı olarak Rāmāyaṇa ve Mahābhārata destanları içinde sıklıkla geçer ve “erdem, adalet” gibi anlamlara sahiptir; Kaya, 2003: 75) dua etmeye başladı. Onun ettiği dualar tanrıyı memnun etti ve Tanrı Dharma, Dharmasharma'dan kendisinde bir dilekte bulunmasını istedi. Dharmasharma, ölmüş olan ağabeyi Vedasharma'nın tekrar hayata dönmesini istedi ve kendisinin de daima babasına sadık bir evlat olarak kalması dileğinde bulundu. Dilekleri kabul oldu. Vedasharma ve Dharmasharma birlikte babalarının yanına gittiler ve onun önünde saygıyla eğildiler. Shivasharma bu olayın ardından üçüncü oğlu Dharmasharma'nın da babasına sadık bir evlat olduğu sonucuna vardı.

Dördüncü oğlu Vishṇusharma'yı da sınamak isteyen Shivasharma ona da bu genç ve güzel kadınla evlenmek istediğini, ancak kendisinin hasta ve yaşlı bir adam olduğu için onunla evlenmeye razı olmadığını söyledi. Vishṇusharma'dan *İndraloka* 'ya (İndra'nın Cenneti, Tanrı İndra'nın ikamet ettiği yer; Williams, 1986: 166) gitmesini ve oradan biraz *amṛita* ("Ölüm"ün (mr̥tyu) tersi olan "ölümsüzlük" anlamına gelir. Yaşam iksiridir. Bu ölümsüzlük iksirinin aynı zamanda gençleştirme özelliği de vardır. Bu kavram Hindu mitolojisinde Okyanusun Çalkalanması mitinde de karşımıza çıkmaktadır; Kaya, 2003: 37; Mani, 1996: 31-32) getirmesini istedi. Zira bu iksir onu gençleştirecek ve tüm rahatsızlıklarını giderecekti.

Vishṇusharma, Tanrı İndra'nın cennetine gitti. Fakat İndra, Vishṇusharma'nın öyle kolayca *amṛita*'yı alıp götürmesine müsaade etme taraftarı değildi. O ilkin, Vishṇusharma'yı test etmek ve onu baştan çıkarmak için göksel dansçı kızı Menaka adında güzel bir *apsara* (su perisi; Kaya, 2003: 40) gönderdi. Bu kız Vishṇusharma'ya evlenme teklif etti ve onunla birlikte mutlu bir hayat vadetti. Ancak Vishṇusharma onu reddedip kovdu. İndra bir sonrakine Vishṇusharma'yı yolundan döndürmek için üzerine her türden ifriti ve kötü ruhu yolladı. Fakat Vishṇusharma bunlar karşısında da soğukkanlılığını hiç yitirmedi. İndra, Vishṇusharma'nın babasına sadık bir evlat oluşundan çok memnun oldu ve Vishṇusharma'ya kendi elleriyle biraz *amṛita* verdi. Vishṇusharma bu içkiyi babasına getirdi.

Shivasharma dördüncü oğlu Vishṇusharma'nın da kendisine sadık bir evlat olduğu sonucuna vardı. Bu durum üzerine karısını diriltti ve oğullarına onları sınadığını, kendisine olan bağlılığı anlamaya çalıştığını ve bunda başarılı olduklarını açıkladı. Shivasharma sahip olduğu sihirli güçleriyle dört oğlunu da Tanrı Vishṇu'nun yaşadığı yer olan *Vishṇuloka*'ya (Vishṇu'nun Cenneti, Tanrı Vishṇu'nun ikamet ettiği yer; Williams, 1986: 1000) gönderdi.

Babalarına olan bağlılıkları nedeniyle oğlanların dördü de direkt cennete gitti. Yeryüzünde geriye beşinci oğlu Somasharma kaldı. Shivasharma oğluna annesini de yanına alıp birkaç *tirtha* 'yı (Hinduların ziyaret edip hacı oldukları mekân; Mani, 1996: 790) ziyarete gideceğini söyledi ve ona ağabeyi Vishṇusharma'nın bir testi dolusu *amṛita* getirdiğini, onu iyi korumasını, döndüğünde emaneti alacağını söyledi. Anne ve babası gittikten sonra Somasharma, içi *amṛita*yla dolu olan testiyi

özenle korumaya başladı. Shivasharma'nın tek amacı Somasharma'yı sınamaktı. Shivasharma, güçlerini kullanarak hem kendisini hem de karısını cüzzamlı iki hastaya dönüştürdü ve bu şekilde eve döndüler. Shivasharma oğlu Somasharma'dan kendilerini iyileştirmesini istedi. Somasharma, hiç tereddüt etmeden kendisinden istenileni yerine getirmek için yola koyuldu.

Diğer yandan, Shivasharma, güçlerini kullanarak içinde *amrita* dolu testi boşalttı ve oğluna testi getirmesini söyledi. *Amrita* onları cüzzamdan kurtaracak, iyileştirecekti. O sırada, Somasharma içi *amrita* dolu testinin boş olduğunu görünce ne yapacağını şaşırdı. Fakat onun babasına olan bağlılığı onu da babası gibi üstün ve güçlü bir hale getirdi. Somasharma bu güçlerini testi doldurmak için kullandı ve testi *amrita* ile dolu bir şekilde babasına getirdi. Bunun üzerine, Shivasharma tatmin olmuştu. Beşinci oğlu Somasharma'nın da babasına ne kadar sadık bir evlat olduğunu anladı. O, şimdi de güçlerini hem kendisini hem de karısını *Vishṇuloka*'ya götürmek için kullandı.

Somasharma'ya gelince, o da hayatını *tāpasya* (çilecilik; William, 1986: 442) ile geçirdi. O, meditasyon yaparken *Dānava*'lar (Hindu mitolojisinde Kaşyapa ile Daksha'nın kızları Dānu'dan türeyen tanrıların düşmanları; Kaya, 2003: 72) onu ibadetinde rahatsız etmeye geldiler. Somasharma bu ifritleri görür görmez korkudan öldü ve bu nedenle bir sonraki hayatında o, bir ifrit olarak dünyaya geldi. O, ifrit Hiranyakashipu'nun oğlu Prahlāda olarak doğdu. Fakat Somasharma'nın bir önceki hayatında erdemli bir kişi olması sonucu Prahlāda bir ifrit olmasına rağmen Tanrı Vishṇu inananı olarak yeniden doğdu.

Prahlāda efsanesi, Pādma Purāṇa'nın yanı sıra Vishṇu Purāṇa'da da geçer; ancak Pādma Purāṇa'da ondan kısaca bahsedilirken, Vishṇu Purāṇa'da bu efsane daha ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Bibek & Dipavali Debroy (2010)'a ait olan "The Holy Purāṇas" adlı üç ciltlik eserin birinci cildinde Vishṇu Purāṇa'da anlatılan Prahlāda efsanesi ise şöyledir:

Tanrı Brahmā, Hiranyakashipu'ya bir lütufta bulundu. Bu sayede Hiranyakashipu *üç dünyayı* ("triloka (Leeming, 2018: 131)" ya da "trailokya (Williams, 1986: 462)" adıyla bilinen üç dünya Bhuloka (Dünya), Svarloka/Svarga (Cennet), Bhuvarloka (Dünya ile Cennet arasında bir bölge) da ele geçirdi. Cennetten İndra'yı kovdu ve O'nun yetkilerini kendi üzerine aldı. Bunun yanında diğer bütün tanrıların

yetkilerini de kendinde topladı. Tanrılar cennetten kaçıp kurtuldular ve insan bedeninde dünyada boş boş dolaştılar. İnsanoğlu tanrıların düşmanı olan *Daitya*’ların kralı Hiranyakashipu’ya ibadet etmek zorunda kaldı.

Hiranyakashipu, kristalden yapılmış görkemli bir sarayda yaşıyordu. Sarayda *apsaralar* dans ediyor, Hiranyakashipu içki içip keyfine bakıyordu.

Genç Prahlāda bir gurudan eğitim alması için gönderilmişti. Eğitime ara verince *gurusu* ile birlikte saraya döndü ve Hiranyakashipu doğal olarak oğlunun neler öğrendiğini öğrenmek istedi. Prahlāda babasına Tanrı Vishṇu’ya ibadet etmeyi öğrendiğini söyledi. Hiranyakashipu küplere binmişti. *Gurusuna* oğluna neden bu saçmalıkları öğrettiğini sordu. *Guru* ona bunları kendisinin öğretmediğini, kendi içinden gelerek bunları söylediğini dile getirdi. Bunun üzerine Hiranyakashipu oğlu Prahlāda’ya çıkışır bir edayla sorusunu yineledi. Prahlāda’dan “*Guruların gurusu* Vishṇu’dan öğrendim” yanıtını aldı. Bunun üzerine ikili arasında hararetli bir konuşma geçti.

“Kim bu Vishṇu?” diye sordu Hiranyakashipu.

“Gönlümün efendisi.” dedi Prahlāda.

“Gönlünün efendisi! Sen nasıl benden başka bir tanrıya iman edersin?”

“O, benim olduğu kadar sizin de efendinizdir. Tüm evrenin efendisidir.” diyerek yanıtladı Prahlāda.

“Alın bunu, götürün buradan!” dedi öfkeli Hiranyakashipu ve şöyle devam etti: “Onu *gurusuna* geri yollayın. Ona bütün bunları unuttursun.”

Prahlāda, *gurusunun* evine döndü ve orada yıllarca eğitim gördü. Derken Hiranyakashipu onu tekrar geri çağırdı.

“Oğlum” dedi Hiranyakashipu, “Neler öğrendin bakalım?”

“Vishṇu’ya ibadet etmeyi” diye yanıt verdi Prahlāda.

“Şu aksi oğlumu derhal öldürün! Onu daha fazla yaşatmanın hiçbir anlamı yok. O ailenin yüz karası!” dedi Hiranyakashipu.

Bunları işiten yüzlerce, binlerce *Daitya*, Prahlāda’ya türlü türlü silahlarla saldırdı. Ancak Prahlāda Tanrı Vishṇu tarafından korunduğu için silahlar ona hiç zarar veremedi. Bunun üzerine Hiranyakashipu, çok sayıda zehirli yılanı Prahlāda’nın üzerine salıverdi. Fakat Prahlāda Vishṇu’nun koruması altında olduğundan yılanların zehirli dişleri ona işlemedi. Sonra Hiranyakashipu birçok file dişleriyle Prahlāda’yı deşmeleri için emir verdi. Filler Prahlāda’yı yere yatırıp dişlerini geçirmeye çalıştılar; Prahlāda

Vishṇu'ya yakardı ve fillerin dişleri Prahlāda'nın göğsünde teker teker kırılıverdi. Bundan da bir sonuç elde edilemedi. Derken Hiranyakashipu'nun emriyle *Daitya*'lar bir ateş yaktılar ve Prahlāda bu ateşin içine sokuldu; ancak alevler ona hiçbir zarar veremedi. Bütün bu olaylara tanık olan Hiranyakashipu'nun din adamları Hiranyakashipu'ya Prahlāda'yı ateşten çıkarmaları için yalvardılar ve onu iyi bir şekilde onların istedikleri gibi yetiştireceklerini söylediler.

Prahlāda *gurusunun* yanına döndü ve beklenenin aksine fırsatını buldukça *Daitya*'ların oğullarını kendi düşünceleri doğrultusunda eğitmeye başladı. Prahlāda onlara Tanrı Vishṇu'ya ibadet etmeyi de öğretti.

Bu durum Hiranyakashipu'ya intikāl ettirildi. Hiranyakashipu, aşçılara Prahlāda'nın yemeğine zehir koymaları için talimat verdi. Aşçılar kendilerine söyleneni yerine getirdiler. Ancak Prahlāda aklından bir an olsun Vishṇu'yu çıkarmadığı için yemeğe konulan zehir Prahlāda üzerinde hiçbir etki göstermedi. Din adamları Prahlāda'yı bir kez daha inancından döndürmeyi denediler; ancak bütün bu çabalar boşunaydı. Bunun üzerine din adamları bir ifrit yarattılar. İfrit kızgın bir alev topuna benziyordu. O ifrit, ayaklarıyla yeryüzünü deşti ve büyük bir *triṣūla* (Tanrı Şiva'ya ait olan üç uçlu mızrak; Kaya, 2003: 188) ile Prahlāda'ya hücum etti. Ancak *triṣūla* Prahlāda'nın göğsüne değer değmez paramparça oldu. Bu durum ifritin sınırlarını daha da bozdu. İfrit döndü ve Prahlāda yerine din adamlarına saldırmaya başladı. Din adamları oraya buraya koşuşturdular; ancak hepsi de ifrit tarafından öldürüldüler.

Bu durum Prahlāda'yı çok üzdü. “Tanrım (Vishṇu)!, Sen tüm dünyanın eğiticisi ve tüm evrenin yaratıcısı, lütfen bu din adamlarının hayatını onlara geri ver.” diye dua etti. Hemen arkasından Prahlāda cansız bedenlere dokunur dokunmaz, din adamları hayata geri döndü. Onlar, Hiranyakashipu'ya gidip olan biten her şeyi anlattılar.

Prahlāda bir kez daha Hiranyakashipu'nun huzuruna getirildi. Hiranyakashipu oğluna şöyle sordu: “Sana bu kudreti bahşeden kimdir?”

“Bunlar benim kudretim değil.” diye yanıtladı Prahlāda. “Bunlar Tanrı Vishṇu'nun kudretleri.”

Vishṇu adını duyar duymaz Hiranyakashipu yeniden öfkелendi. Hizmetçilerine Prahlāda'yı sarayın en üst katına çıkarıp buradan onu

aşağıda kayalıkların üzerine bırakıp öldürülmesi emrini verdi. Hizmetkârlar kendilerine denileni yaptılar. Fakat Prahlağa öncesinde de olduğu gibi Vishnu'ya olan bağılılığını yitirmedi ve bu sayede onun kılına bile bir zarar gelmedi.

Sonra, Hiranyakashipu Shambarasura'yı çağırdı. Bu, *māyā*'yı (soyut haldeki bir özün bu dünyada algılanabilen somut bir forma dönüşmesi, gerçek olarak düşünölen bir yanılsama, illüzyon; Leeming, 2018: 88) kullanma konusunda bir hayli tecrübe sahibi bir *Asura* (destanlar döneminde tanrıların düşmanları olarak karşımıza çıkan bir ifrit; Kaya, 2003: 45) idi. Shambarasura sihir gücünü kullanarak Prahlağa'nın etrafında bir ilüzyon yarattı. Ancak Prahlağa, Vishnu'yu düşünmeye devam etti ve Vishnu'nun bir silahı olan *sudarshana çakra* gelip tüm sihri yok etti. Bunun ardına Hiranyakashipu rüzgâra Prahlağa'nın bedenini yakıp kavurması için emir verdi; ancak bunda da başarılı olamadı. Sonrasında Prahlağa *gurusunun* evine geri döndü.

Gurusu ona bir kralın bilmesi gereken her şeyi öğretti. Kraliyeti idare etme talimatları uzun zaman önce Shukraçarya tarafından belirlenmişti. O, biri düşmanlarla, biri de dostlarla ilgili olmak üzere iki kural öğretmişti. Eğitimini tamamladığında Prahlağa tekrar Hiranyakashipu'nun huzuruna getirildi. "Oğlum", dedi Hiranyakashipu. "Bana neler öğrendiğini göster. Düşmanlarınla nasıl baş edeceksin?"

"Ne düşmanı?" diye sordu Prahlağa. "Tanrı Vishnu benim içimde, Vishnu benim dostlarımla içinde ve Vishnu benim düşmanlarımla arasında. Eğer Vishnu her yerdeyse, nasıl düşmanlarım olabilir? Ben her yerde dostlarımı görüyorum. Tanrılar, insanlar, kuşlar, hayvanlar, ağaclar ve yılanların hepsi de Vishnu'yla bir. Bu yüzden, kişi kendini her şeyden üstün olarak görmeden önce tüm evrene şöyle bir dönüp bakmalı."

Hiranyakashipu öfkesinden çılgına döndü. Tahtından kalktı ve oğlunun göğsünü tekmeledi. Emrindeki askerlerine Prahlağa'yı bağlayıp yılanlarla baş başa bırakmalarını ve sonra da onu götürüp denize atmalarını söyledi. Kendilerine söyleneni yapıp Prahlağa'yı bütün kemikleri kırılısın diye en tepeden aşağı denize atacaktı. Bu görevi *Daitya*'lar üstlenmişti. Fakat Prahlağa Vishnu'ya dua etmeyi sürdürdü. Prahlağa, Vishnu'nun kendisi gibi bir görünüme kavuştu ve yılanlar onun bedeninden uzaklaşıp geri çekildi. Ardına, *Daitya*'lar tarafından alaşağı edilen dağları yerinden

oylattı ve sudan çıktı. O, Tanrı Vishṇu'ya dua etmişti ve Vishṇu bir anda onun önünde beliriverdi.

“Prahlaḍa! Dile benden ne dilerse.” dedi Vishṇu.

“Sonsuza dek sana bağlı biri olarak yaşamayı dilerim tanrım!”

“Dileğin kabul oldu.” dedi Vishṇu. “Daha başka ne istersin?”

“Babamın günahlarının affedilmesini isterim.” diye karşılık verdi Prahlaḍa.

“Peki, kabul.” dedi Vishṇu.

Prahlaḍa, Hiranyakashipu'ya döndü ve babası yumuşayıp oğlunu bağrına bastı. Sonunda Vishṇu, yarı aslan yarı insan formuna büründü ve Hiranyakashipu'yu öldürdü. Prahlaḍa, *Daitya*'ların kralı oldu ve krallığı iyi bir şekilde yönetti.

Görüldüğü gibi, örneklem kümemizde yer alan ilk Purāṇa'da Prahlaḍa'nın daha çok doğum hikâyesi anlatılmakta ve Tanrı Vishṇu'ya olan bağlılığının altı çizilmektedir. Diğerinde ise genç Prahlaḍa'nın bütün baskılara rağmen Tanrı Vishṇu inancından vazgeçmemesi ortak parantezimizdir. Her iki Purāṇa'da da Tanrı Vishṇu'nun gücünün övüldüğü aşikârdır.

Sonuç Yerine

Bir tanrı niçin başka bir bedende vücut bularak yeryüzüne iner? Bunu yapmasındaki temel amaç nedir? Amaç dünyadaki tüm kötülükleri yok edip doğruluğu getirmek midir? Vishṇu, tüm evrenin koruyucusu olarak kabul edilir ve bu yüzden bu tanrı birçok defa çeşitli biçimler alarak yeryüzüne iner. Genellikle Tanrı Vishṇu'nun bilinen on *Avatār*'ı (ava + tī kökünden gelen ve “yeryüzüne inme, bedenlenme” anlamını taşıyan bu terim, bir tanrının dünyaya insan veya başka bir canlı biçiminde bedenlenmesini ifade eder ve özellikle Hindu mitolojisinde Tanrı Vishṇu ile ilişkilendirilir; Williams, 1986: 99; Mani, 1996: 78) sayılmaktadır. Bunlar; 1) *Matsya Avatār* (Balık formu), 2) *Kūrma Avatār* (Kaplumbağa formu), 3) *Varāha Avatār* (Domuz formu), 4) *Narasimha Avatār* (Yarı insan-Yarı aslan formu), 5) *Vāmana Avatār* (Cüce formu), 6) *Parashurāma* (Baltalı Rama formu), 7) *Rāma*, 8) *Kṛṣṇa*, 9) *Buddha*, 10) *Kalki*'dir. Vishṇu Purāṇa'da yer alan Prahlaḍa efsanesinde de Tanrı Vishṇu'ya inanmayan kötülüğün simgesi, şeytani varlıkların kralı olan

Hirayankaşipu'yu öldüren yarı insan yarı aslan formuna giren de Tanrı Vishnu'dan başkası değildir.

Öte yandan hem destanlarda hem de çeşitli efsane ve eski anlatımlarda da görüldüğü üzere, tanrılar ve ifritler arasındaki savaş Hindu mitolojisinde tekrarlanan konulardan biridir. Tanrıların gücünü öven Purāṇa'larda ifritler, tanrılar tarafından sürekli olarak mağlup edilmektedirler. Ancak kimi zaman bir ifrit olan Prahlaḍa'yı koruyan da yine bir tanrıdır. Efsanede Prahlaḍa, Tanrı Vishnu'ya olan bağlılığıyla dikkatleri üzerine çeker. Aslında bir ifritin oğlu olan Prahlaḍa'nın Tanrı Vishnu'ya olan bağlılığı efsanenin en can alıcı noktalarından biridir. Hiranyakaşipu ile sürekli karşı karşıya gelen Prahlaḍa, babasının çeşitli işkencelerine rağmen Vishnu'ya olan bağlılığından vazgeçmez. O, tanrıya olan bağlılığıyla bütün kötülüklerin üstesinden gelmiş bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. İfritlerin tabiatında olduğu üzere Prahlaḍa'nın babası Hirayankaşipu şiddetten ve inançsızlıktan beslenmektedir. Bu efsanede ifrit baba-oğuldan birinin Tanrı Vishnu karşıtı olduğu diğerinin ise ona olan bağlılığından ötürü tüm zorlukların üstesinden geldiği ve hayatta kalmayı başardığı görülmüştür. Efsanenin sonunda her şeye rağmen babasının günahlarının affedilmesini dileyen bir oğul imajı da çizilmiştir.

Bu çalışmanın örneklem kümesinde yer alan Pādma ve Vishnu Purāṇa'da Tanrı Vishnu'nun gücü övülmekte, ona inananlar özellikle Pādma Purāṇa'da da anlatıldığı gibi cennetle ödüllendirilmektedir. Efsane olduğu üzere olağanüstü anlatımların (öldürme-diriltme yetisi vb.) olduğu görülürken Pādma Purāṇa'da oğullarını sınamak isteyen bir babanın nihayetinde ödül olarak oğullarının Tanrı Vishnu'nun cennetini kazandığı anlatılmaktadır. Bu Purāṇa'da ayrıca, Tanrı Vishnu'ya olan bağlılığın babaya olan bağlılıkla eş değer görülmesi de bahsedilmeye değerdir. Efsanede Shivasharma'nın sahip olduğu sihirli güçleriyle sadakatlerini ölçtüğü ve emin olduğu dört oğlunu da Tanrı Vishnu'nun yaşadığı yer olan Vishnuloka'ya gönderdiği anlatılmaktadır. Aynı Purāṇa'da beşinci oğlu Somasharma'nın da sadakatini sınadıktan sonra, Shivasharma'nın eşiyle birlikte Vishnu'nun cennetine gittikleri yönünde bir anlatım söz konusudur. Akabinde, Somasharma'nın dört kardeşi ve anne-babası Vishnu'nun cennetindeyken dünya hayatını meditasyon ile geçirdiği, bu esnada da ifritlerin onu ibadet ettiği sırada rahatsız etmeye çalıştıkları anlatılmaktadır. Efsanenin sonunda Somasharma'nın bu ifritleri görüp korkudan

öldüğünden ve bu nedenle bir sonraki hayatında da bir ifrit olarak dünyaya geldiğinden söz edilmektedir. Bu ifrit Prahlāda'dır. Onun ifrit Hiranyakashipu'nun oğlu olarak doğduğu bilinmekle birlikte, bir önceki hayatında erdemli, sadakatli ve inançlı olması hasebiyle bir ifrit olmasına rağmen Tanrı Vishṇu inananı olarak yeniden doğduğu yönünde anlatımlar olduğu görülmektedir.

Mitolojinin, edebiyatın yanı sıra toplumsal yaşam üzerindeki etkisi de kuşku götürmez. Zira Prahlāda efsanesinin Holi bayramı ile de ilişkili olduğu bilinmektedir. Efsanenin çıkış noktasıyla ilgili pek çok anlatım mevcuttur. Bunlardan en popüler olanı, kötü kral Hiranyakashipu'nun oğlu Prahlāda efsanesidir. Kral tüm zalimliğine rağmen oğlunu Vishṇu inancından döndürememiştir. Örneklem kümемizde yer alan Purāṇalar'da direkt olarak görülmesi de (efsane Prahlāda'nın *daiṭyalar* tarafından ateşe atıldığı yönünde bir anlatım mevcut), yaygın bilinen anlatımlar arasında Prahlāda'ya zulmedenler arasında ifrit halası Holika'nın da olduğudur. Holika ateşte yanmama özelliğine sahiptir. Prahlāda'nın ölmesi için onu kucağına alıp ateşe girdiği, ama Vishṇu'ya olan bağlılığından ötürü Prahlāda'nın ateşten yanmaktan korunduğu ve Holika'nın yanıp kül olduğu anlatılagelir. Holi, Hindistan'da Şubat-Mart aylarında coşkuyla kutlanan, aynı zamanda Hindu mitolojisinde kışın bittiğini ve baharın geldiğini müjdeleyen bir boya bayramı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bayram aynı zamanda iyilerin kötüler üzerindeki zaferini de sembolize eder. Günümüzde Hindistan'da neşeyle kutlanan bu bayramda insanların sokaklarda birbirlerine toz boyalar savurup, boyalı sular püskürttükleri görülebilir. Söz konusu bayram akşamı sokaklarda büyük bir şenlik ateşi yakılır. Bu, Holika'nın, yani kötü ruhun yok oluşunu simgelemektedir. Nihayetinde, Hindu mitolojisinin Hint edebiyatına etkisi Prahlāda miti üzerinden incelendiğinde Purāṇa'larda anlatılan bu ve daha başka birçok mitin Tanrı Vishṇu'nun inananları üzerinde güçlü bir etkisi olduğu düşünülebilir. Örneklem kümемizde yer alan Purāṇa'ların da Vishṇucuların etkisinde yazılmış olduğu, toplumsal bir boyutunun olduğu ve günümüzde de etkisini sürdürdüğü görülmektedir.

İncelenen örneklemde; iyi ve kötü baba karakterleri ve sadakat merkezli ödüllendirme üzerinden; iyiliğin ödölsüz, kötölüğün cezasız kalmayışı gibi çıkarımların vurgulandığı görülmektedir. Eser karakterler ekseninde değerlendirildiğinde aslında iyinin var olması için kötünün var

olması imgeleminin (zıtlık) sıkça karakterlerin eylemleri üzerinden kurgulandığı görülmektedir. Mitte karakterler ya salt iyi ya da salt kötüdür. Bu durum doğaya aykırıdır. Çalışmaya konu ünlü Hint mitosunda karakterlerin iyi ve kötü öznelere üzerinden yorumlanması oldukça önemlidir.

Efsanede yer alan tartışmasız iman ve güven isteyen tanrı öznesi üzerinden tanımlanmış Vishnu karakteri ile salt kötü Hiranyakashipu karakteri aslında tek bir bedenin kendi içinde yaşadığı çatışmaların dışa yansımaları olarak yorumlanabilir. Üstün güçleri olan bu karakterler insan düşünce sisteminin tasviri niteliğindedir. Salt iyi ve salt kötü tarafını yaratan insanın kötü tarafını yendiğinde aslında özüne döneceğini ve her ne kadar salt iyi tarafından affedilmiş olsa da tek bir bedende bulunduğu kötü tarafını öldürerek cezalandırdığını, iyi tarafını ise krallık vererek ödüllendirdiğini efsane bize göstermektedir. Efsanedeki baba karakterleri incelendiğinde gerek ifritin oğlu olarak dünyaya gelen gerekse iyi bir babanın oğlu olarak dünyaya gelen çocuk için; salt iyi ve sadık çocuklar yetiştirmiş bir babanın acımasız güven testleri ile ifrit babanın zulmü arasında psikolojik baskıların benzer yaklaşımlarla sergilendiği görülebilir. Bu durumda da inanca duyulan sadakatin insan bedeninde buluşması ile hem salt iyiyi ödüllendirdiği hem de salt kötüyü cezalandırdığı anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Armstrong, K (2006). *Mitlerin Kısa Tarihi*. İstanbul: Merkez Kitapçılık.
- Can, H. D. (2018). “Hint Mitolojisine Genel Bir Bakış”. *Doğu ve Batı Mitolojileri*. Ed: E., Kökdemir, A., G., Fidan. Ankara: Delta Kültür Yay.
- Can, H., D. (2020). “Hint Mitolojisinde Purāṇalar ve Upapurāṇalar”. *Hint Mitolojisi Purāṇa Edebiyatı Yazıları*. Ed: Yalçın Kayalı. İstanbul: Çizgi Kitabevi, 11-39.
- Debroy, Bibek & Dipavali (2010). *The Holy Purāṇas* (Vol. I-II). Delhi: B.R. Publishing Corporation.
- Erdemir, C. (2015). “Bhagavata Purāṇa Üzerine Genel Bir Bakış”. *II. Genç Akademisyenler Sempozyumu*, Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Ankara, 487-496.
- Karataş, T. (2011). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Sütun Yay.
- Kaya, K. (1998). *Hintlilerde Tanrı*. İstanbul: Kaynak Yay.
- Kaya, K. (2003). *Hint Mitolojisi Sözlüğü*. Ankara: İmge Kitabevi.

- Kaya, K. (2003). *Okyanusun Kıyısında*. Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- Leeming, D. (2018). *Asya Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Mani, V. (1996). *Puranic Encyclopaedia*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited.
- Meriç, C. (2012). *Bir Dünyanın Eşiğinde*. İstanbul: İletişim Yay.
- Mukherjee, S. (1999). *A Dictionary of Indian Literature*. New Delhi: Orient Longman.
- Murdoch, J. (1988). *Epic Poems and Purāṇas*. Delhi: Caxton Publications.
- O'Flaherty, Wendy, Doniger. (1996). *Hindu Mitolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- Paliwal, B., B. (2005). *Message of Purans*. Delhi: Diamond Pocket Books (P) Ltd.
- Pattanaik, D. (2016). *Hint Mitolojisine Giriş: Mit ve Mitya*. Doğu Batı Yay.
- Sakaoğlu, S. (1999). *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yay.
- Sarma, D., S. (2005). *Hint Dini Tarihine Giriş*. İstanbul: Ataç Yay.
- Williams, M., (1986). *A Sanskrit-English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Zimmer, H., (2004). *Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler*. İstanbul: Kabalıcı Yay.

Göstergelerarası uyarlama ve *Watchmen* örneği

Taner Turan*

Giriş

Göstergelerarasılık temelde sanatsal biçimlerin birbirleriyle girdiği ilişkiyi ifade eder. Bu doğrultuda genel hatlarıyla gösterge kavramı üzerinde durmak gerekir. *Gösterge* kavramı en temelde Saussure ve Peirce üzerinden açıklanabilir. Saussure ve Peirce’ın yaklaşımlarından hareketle göstergenin ikili ve üçlü ilişkisinden söz edilebilir. Saussure göstergeyi, *gösteren* ve *gösterilen* kavramlarından hareketle ikili ilişki üzerinden tanımlar. Ona göre *gösterge* “bir nesneyle bir adı birleştirmez, bir kavramla bir işitimi imgesini birleştirir” (1985: 71). Bu tanımdan hareketle gösteren, göstergenin duyular aracılığıyla oluşturulan tasarımı şeklinde tanımlanır. Gösterilen ise kavrama karşılık gelir. Peirce’ın yaklaşımı söz konusu edildiğinde ise üçlü bir ilişki üzerinde durulur: *Nesne*, *gösteren* ve *yorumlayan*. Bu üçlü ilişkiden hareketle Peirce, göstergelerin evrensel önemi üzerinde durur ve her düşüncenin bir gösterge olduğunu belirtir (Sığırcı, 2020: 29).

Her düşüncenin bir gösterge olarak ele alınması farklı gösterge alanlarının etkileşimine dair gönderimde bulunur. Bu durum göstergebilimin evrenselliğini ortaya koyduğu gibi folklordan modaya, modadan sinemaya, sinemadan yazına pek çok alanın göstergebilimsel yaklaşımlar aracılığıyla incelenebileceğini ifade eder. Söz konusu durum metinlerarasılığa da doğrudan gönderimde bulunur. Ancak bu noktada metinlerarasılığı yapısalcı bir perspektifte değil post-yapısalcı bir perspektifte düşünmek ve anlamlandırmak gerekir. Böylece

* Arş. Gör. Dr., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, tanerturan@osmaniye.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4747-2331.

göstergelerarasılık kavramı devreye girer. Göstergelerarasılık “iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri” (Aktulum, 2011: 436) belirtmek için kullanır. Söz konusu ilişki şüphesiz *tür*, *türsellik* ve *türlerarası* kavramlarını da öne çıkarır.

Çalışmanın nesnesi olan *Watchmen*, tür bağlamında ilk olarak çizgi roman biçimindedir, ancak türlerarası ilişki bağlamında grafik roman olarak tanımlanmalıdır. Bu bağlamda *tür* ve *türsellik* kavramlarını açıklamak yerinde olur. Todorov, *Les Genres du Discours* (tr. Söylem Türleri) başlıklı çalışmasında *tür* kavramını bir sorunsal hâline getirerek ele alır. Blanchot’un *Yazınsal Uzam* adlı çalışmasını alıntılararak biçimlerin ve türlerin artık gerçek anlamları olmadığını vurgular ve türsellik kavramını öne çıkarmaya çalışır (1993: 237; 1978: 53). Tür kavramını tarihsel bir boyutta ele alan Todorov, yeni bir türün her zaman bir veya daha fazla eski türün dönüştürülmesi sonucunda meydana geldiğini özellikle belirtir. Tür kavramının tanımlanması bir toplumda belirli söylemsel özelliklerin tekrarıyla meydana gelir. Bireysel metinler bu düzgüne dâhil olarak üretilir ve algılanır. Böylece tür kavramı, okurlar/alımlayıcılar için bir “*beklenti ufku*”, yazarlar için ise “*yazma biçimleri*” olarak işlev görürler (Todorov, 1978: 55). Bu tanımlamalardan hareketle tür kavramının bir sözcenin belli bir metinler kategorisine indirgenmesini ifade ettiği söylenebilir. Türsellik kavramı da bu noktada öne çıkar ve tür kavramından ayrılır, çünkü “*türsellik, bir metnin ucu açık öteki türsel kategorilerle ilişkilendirilmesidir. Bu ilişkilendirme türsel etkilerin üretimine ve tanınmasına dayanır*” (Aktulum, 2020: 10).

O hâlde *göstergelerarasılık* kavramı bağlamında *türlerarasılık* kavramını da düşünmek gerekir, çünkü “*beşerî etkinliğin farklı olanakları tüketilemez; her etkinliğin her bir sahasında söylem türlerinin tüm repertuarı söz konusu saha gelişip karmaşıklaştıkça farklılaşma ve gelişme yaşar*” (Bahtin, 2016: 65). Türün oluşması ve bir düzgülü hâline gelmesi türlerarası ilişki sonucu meydana gelir. Çizgi roman-grafik roman gibi yazınsal türlerin ilişkisi ya da çizgi roman-sinema gibi farklı gösterge dizgelerinin oluşturduğu medyalararası ilişki bu şekilde anlamlandırılabilir. Bu bağlamda *medyalararası* kavramı üzerinde de durmak yerinde olur.

Medyalararası kavramı, modern iletişim araçlarının birbirlerine bağlılığını ifade eder. Bu doğrultuda anlatım ve değişim aracı olarak iki medya açık ya da gizli birbirine gönderimde bulunur ve birbirlerine bağlanırlar (Jensen, 2016: 1). Söz konusu durum iki farklı gösterge dizgesinin de birbirine göstergelerarası bir düzlemde bağlandığını ifade eder. Bu yüzden çalışmada uyarılma kavramı ışığında medyalararası ve göstergelerarası kavramları kullanılmıştır. Söz konusu ilişkiyi ortaya koymak adına çizgi roman ve grafik roman kavramını önce tür kavramı altında tanımlamak ardından aralarındaki türlerarası ilişkinin nasıl meydana geldiğini belirlemek yerinde olur.

Scott McCloud'un çizgi roman türünü yapısal bir bakış açısıyla tanımladığı ve köken bakımından çizgi romanı Mısır hiyerogliflerine dayandığı çalışması *Understanding Comics*'te (tr. Çizgi Romanı Anlamak) çizgi roman türü, estetik bir düzlemde tanımlanır. Burada “*estetik bir düzlemde tanımlanması*” ile kastedilen çizgi roman estetiğinin oluşturulması ve çizgi romanın kendine özgü bir söz edimi olmasından kaynaklanır. McCloud çizgi romanı ilk olarak *dizimli görsel sanat* (ing. Sequential visual art) olarak tanımlamaya çalışır. Bunun nedeni çizgi roman karelerinin uzamsal olarak yan yana olmasından kaynaklanır ve yan yana oluş bir ardışıklık ifade ederek çizgi romanı diğer türlerden ayırır. Ancak bu tanıma yetersiz bulan McCloud, tanımını sırasıyla *yan yana dizimlenmiş sabit imgeler* (ing. Juxtaposed sequential static images) ve *planlı bir şekilde dizimlenmiş sabit imgeler* (ing. Juxtaposed static image in deliberate sequence) şekillerinde geliştirir (1993: 10-15).

McCloud'un bu tanıma ulaşmaya çalışmasındaki temel amaç, çizgi romanların okur ve/ya alımlayıcıda yarattığı estetik tepkiyi ortaya koymaktır. Böylece McCloud, çizgi romanı medyanın kendisi olarak tanımlamış olur. Öyleyse çizgi roman hem anlatmaya hem de göstermeye bağlı kendine özgü bir estetiği olan yazınsal/görsel bir tür olarak tanımlanabilir. Türsellik ise çizgi roman (ing. Comics) ve grafik roman (ing. Graphic novel) kavramları arasındaki türlerarası ilişki sonucunda meydana gelir. Edimsel açıdan söz konusu iki tür benzer bir dile sahiptir. Grafik roman, çizgi roman estetiğini alıntılar, ancak *Watchmen* örneğinde de görülebileceği üzere farklı türlerle ve biçimlerle ilişki kurar. Bunun yanı sıra çizgi roman, zamansız bir şimdiye sahiptir.

Örneğin Batman -*The Dark Knight Returns* (tr. Kara Şövalye Dönüyor) gibi alternatif metinler bir tarafa bırakıldığında- dünyanın en iyi detektifi başlığı altında, neredeyse hep aynı yaşta ve çoğu zaman aynı kötü adamlarla farklı düzlemlerde yıllardır çarpışan bir kahraman gibi görülebilir. Bu doğrultuda çizgi roman haftalık olarak anlatıyı devam ettirir. Grafik romanda ise ana hikâye kendi içerisinde tamamlanır ve anlamlı bir bütünlük oluşturur. Çizgi roman ve grafik roman kavramları arasındaki en temel ayrım da bundan kaynaklanır. Söz konusu ayrım, sinema ve çizgi roman arasındaki *göstergelerarası / medyalararası* ilişkinin anlaşılmasına da olanak sağlar.

Scott McCloud'un yukarıda yer alan çizgi roman tanımında en çok dikkati çeken şey, çizgi romandaki karelerin birbirleriyle *uzamsal bitişiklik ilişkisi* kurmasıdır. Çizgi roman estetiğinin temelinde kareler arasında kurulan *uzamsal bitişiklik ilişkisi* dizimsel ilişki bağlamında çizgi roman ve sinema arasındaki belirli estetik aktarımlar ve bu estetik aktarımlar sonucu meydana gelen *ortakbirliktelik* ilişkisiyle anlaşılabilir. Bir filmde, çizgi romanda olduğu gibi uzamsal bitişiklik ilişkisi kurmak oldukça güçtür. Nitekim Ang Lee'nin *Hulk* (2003) adlı çizgi roman uyarlaması filminde bu ilişki beyaz perdeye şu biçimde uyarlanmaya çalışılır:



Kare 1. Bruce Banner (Eric Bana), Betty Ross (Jennifer Connelly) ve Talbot (Josh Lucas)

Ang Lee'nin bu kareyi oluşturmasındaki temel amacı çizgi romanlarda görölen uzamsal bitişiklik ilkesini beyaz perdeye aktarmaktır. Ancak bu yöntem, filmsel bir tür olarak kendi dilyetisini oluşturmaya çalışan çizgi roman filmlerinde çok fazla kabul görmez. Çizgi roman karesini beyaz perdeye aktarmak adına filmlerde kurşun zamanı (ing. Bullet-time) yöntemi kullanılır. Yöntemin temelinde Wachowski kardeşlerin *The Matrix* (1999) filmi yer alır. Aksiyonu belirginleştirmek adına *The Matrix*'te kullanılan bu yöntemi bugün pek çok çizgi roman uyarlaması filmde görmek mümkündür:



Kare 2. Kurşun zamanı ve *The Matrix*

Neo'nun (Keanu Reeves) ajanların mermilerinden kaçmaya çalıştığı bu sahne, kurşun zamanının ve çizgi roman estetiğinin sinemaya nasıl aktarılacağını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Görselden de görülebileceği üzere Neo, insanüstü bir hızda hareket ederek mermilerden kaçmaya çalışır. Bunu göstermek adına yavaş çekimden hareketle kurşun zamanı yöntemi kullanılır. Böylece Neo'nun hareketleri alımlayıcıda insanüstü hız etkisi uyandırır ve mermilerin yarattığı dalgalanma, görüntüyü çizgi roman estetiğiyle buluşturur. Çizgi roman bağlamında ise bu durum benzer bir şekilde *Marvel Sinematik Evreni*'ne ait filmlerin açılışında kolayca gözlemlenebilir:



Kare 3. *Avengers: Infinity War* (2018) filminin açılışı

Avengers: Infinity War'un yukarıda alıntılanan açılışı Marvel filmlerinin genelinde kullanılır. Burada dikkati çeken şey çizgi roman karelerinin sinemada çizgi roman estetiğini yansıtmaya çalışmasıdır. Filmin açılışında öncelikle çizgi roman sayfaları, yan yana dizimlenmiş bir şekilde değişmeye başlar. Ardından filmlerdeki başlıca kişiler birer görüntü olarak açılışa yerlerini alır. Son olarak bütün bunlar, Marvel logosuyla buluşur ve logonun içerisinde Marvel filmlerinde yer alan pek çok film karesi hareketli bir şekilde alıntılanarak logonun bir parçası hâline getirilir. Bu da açıkça çizgi roman estetiğine bir göndermedir. Logonun içerisinde film kareleri, tıpkı çizgi roman panelleri gibi dizimlenmiştir.

Görüntü düzleminde çizgi roman estetiğini beyaz perdeye aktarmak, hatta bütün bir çizgi romanı uyarlamak roman, öykü, tiyatro gibi diğer yazınsal türlerin uyarlanmasındaki sorunu da meydana getirir. Bu noktada Linda Hutcheon'un harfî harfine uyarlama mümkün değildir tespiti oldukça yerindedir (2006: 16). Hutcheon'un bu tespiti uyarlama sorunu kavramına doğrudan gönderimde bulunur. Nitekim Brian McFarlane, *uygun uyarlama* (ing. Proper adaptation) kavramını önceler. Brian McFarlane bu kavramı ele alırken metinlerarasılık kavramını gözden uzak tutmaz. Çünkü

metinlerarasılık açısından uyarlama meselesi, uyarlanan filmin kaynağına sadık olup olmadığı değil, belirli bir kaynağın seçiminin ve bu kaynağa yaklaşımın filmin ideolojisine nasıl hizmet ettiğidir. Bu da uygun uyarlama kavramını meydana getiren şu üç temel nedeni çok daha anlaşılır hâle getirir:

- “a. Hepsi metnin derin seviyelerinde var olan ögelere gönderimde bulunur;*
- b. Belirli bir ifade biçimine bağlı olmayan anlatı unsurlarını ele alırlar;*
- c. Hepsi, daha az kararlı metinsel unsurlardan kaçan ve az ya da çok nesnel olarak ele alınabilecek metinsel unsurlara duyarlıdır”* (McFarlane, 1996: 25-26).

McFarlane’in tespitlerinin belirli yönlerden alımlayıcı merkezli olduğu düşünülebilir. Çünkü bir metnin başka bir bağlama uyarlanması alt-metne olan sadakat tartışmasının öne çıkmasına neden olur. *Watchmen* gibi daha yapısalcı bir uyarlama düşüncesinden hareket eden filmlerde bu tartışma çok daha belirgindir. Bu durum *Watchmen* bağlamında metinlerarasılığın film dizgesine uyarlanan ve filmlerarasılık kavramını meydana getiren şu unsurlar aracılığıyla çözümlenmelidir: *Yorumfilmsellik*, *yanfilmsellik* ve *üstfilmsellik*.

Yorumfilmsellik “bir göstergeler dizgesi (Film 1) içerisinde başka bir göstergeler dizgesi (Film 2 ya da Resim) üzerinde gerçekleştirilen bir yorum ilişkisini belirtir” (Aktulum, 2018: 23). *Yanfilmsellik*, bir noktada filmin dışında olduğu düşünülse de ana-film ile doğrudan ilişkili unsurlara gönderimde bulunur. Bu unsurlar afişler, fragmanlar, tanıtımlar, vb. olabilir (Aktulum, 2018: 24). Son olarak *üstfilmsellik*, bir film ile başka bir film türü arasında kurulan ilişkiyi öne çıkararak türsel bir dönüştürme gönderimde bulunur. Bir filmin hangi türe ait olduğu ya da hangi türden neler ödünlediği burada inceleme nesnesi hâline getirilir (Aktulum, 2018: 24). Tanımları aktarılan bu kavramlar hem bir uyarlama hem de göstergelerarası ilişki bağlamında *Watchmen*’in çözümlenmesine ve anlamlandırılmasına olanak sağlamaktadır.

“Who Watches Watchmen?”

1. Grafik Romandan Sinemaya Dönüştürümler ve İçerik İlişkisi

1978 yılında gösterime giren *Superman: The Movie* ya da Tim Burton yönetmenliğindeki *Batman* (1989) ve *Batman Returns* (1992) filmleri bir tarafa bırakıldığında 21. yüzyıla kadar çizgi roman filmi ya da çizgi roman sineması gibi tür adlandırmalarından söz etmek çok mümkün görünmemektedir. Bunun temel sebebi çizgi romandan uyarlanan filmlerin pek çok yönden çoğu zaman kaynak metni bir parodiye (*Batman Forever*, *Batman&Robin* gibi) dönüştürmelerinden kaynaklanır. Söz konusu durum çizgi roman hayranlarını sinirlendirdiği gibi bu filmler genel izleyiciye de çok fazla ulaşamaz. Örneğin eleştirmenlerin yazılarının ortalamasını alan ve filmlere çürük ya da taze gibi dereceler veren *Rotten Tomatoes*, *Batman Forever* (1995) filmini %39, *Batman&Robin* (1997) filmini ise %12 ile çürük bulur. Filmlerin izleyici yorumları da benzerdir. *Batman Forever* %32, *Batman&Robin* ise %16 ile izleyici tarafından başarısız bulunur (Url-1; Url-2). Bu filmler *DC Comics* firmasına ait süper kahramanların uyarlamalarıdır. Ancak çizgi roman uyarlamalarının dikkat çekmesi ve sinema sektörünü ele geçirmesi temelde *X-Men* (2000) filmiyle başlar. Çizgi roman bağlamında da ötekinin [mutant] anlatısı üzerine kurulan *X-Men*, film medyasında da aynı anlatıyı ödünçler ve bu anlatıyı 21. yüzyıl söyleminin bir parçası hâline getirerek *yorumfilmsellik* çerçevesinde kaynak metnin bağlamını dönüştürür. Böylece *X-Men*, süper kahramanların bulunduğu ve parodileşmeyen bir film olarak çizgi romanları Hollywood'a bir kaynak olarak gösterir. Bu durumun dikkati çeken örneklerinden biri Wolverine ile Cyclops arasında geçen şu diyalogtur:

Wolverine: You actually go outside in these things?/Siz gerçekten bu şeylerle mi dışarı mı çıkıyorsunuz?

Cyclops: Well, what would you prefer, yellow Spandex?/Peki sen neyi tercih ederdin sarı tayı mı? (Singer, 2000).

Bu diyalog, Wolverine'in çizgi romanda giydiği sarı tayı şeklinde oluşturulmuş kostümüne gönderimde bulunur. Böylece film, çizgi romanı alıntılar ve onu kendi medyumunda dönüştürür. Bununla birlikte çizgi roman sinemasının bir tür olarak mesafe kat etmesindeki diğer büyük kırılma Christopher Nolan tarafından yönetilen *The Dark Knight Trilogy* ile gerçekleşir. Nolan *auteur* bir yönetmen olarak çizgi romandan karakterleri ve karakterlerin kökenlerini ödünçler, onları kendi yarattığı sinema evreninin bir parçası hâline getirerek filme alır. Söz konusu üçlemenin

gişede başarıya ulaşması -2008 yapımı *The Dark Knight* dünya çapında 1 milyar dolar barajını aşar- çizgi romanların büyük bir kaynak olarak görülmesine olanak tanır.

The Dark Knight Trilogy'den sonraki büyük kırılma MCU'nun [Marvel Cinematic Universe] kurulmasıyla gerçekleşir ve günümüze kadar etkileri devam eder. MCU, çizgi romanlarda görülen paylaşılmış evren kavramını doğrudan beyaz perdeye taşır ve büyük çizgi roman olaylarını (*Civil War*, *Infinity War*) aktarmaya girişerek başarıya ulaşır. Ancak grafik roman uyarlamaları çizgi roman uyarlamalarının yükselişinden etkilense de kendine özgülüğünü de beyaz perdeye taşır. *V For Vendetta* (2005), *Sin City* (2005), *300* (2006), *Watchmen* (2009) gibi uyarlamalar yukarıda sayılan filmler kadar bir gişe başarısı sağlayamasa da kendi biçimini geliştirir. Filmlerin ortak noktası, kendi içerisinde tamamlanmış bir hikâye anlatması ve en temelde parodileşmemesinden kaynaklanır ki bunda kaynak metnin rolü büyüktür. Böylece 21. yüzyılda çizgi roman filmi diye bir türün oluşmaya başladığı söylenebilir. Ancak çizgi roman filmi bir türdür gibi bir savı ileri sürmek şüphesiz bu çalışmanın sınırlarının çok ötesindedir. Bugün *Netflix*, *Disney+* gibi platformlarda aksiyon/macera ya da bilim kurgu gibi tür ifade eden sekmelere tıklandığında da çizgi roman uyarlaması filmlerle karşılaşılmaktadır. Bunun en temel sebebi çizgi roman uyarlamalarının üstfilmsel bir perspektifte pek çok türe gönderimde bulunmasıdır ki bu durum çizgi roman filmlerinin bir tür oluşturup oluşturmadığını tartışmalı hâle getirmektedir.

Çalışmanın nesnesi olan *Watchmen* çizgi roman uyarlamaları içerisinde özel bir yere sahiptir. Bu noktada *Watchmen*'de yer alan anlatı hakkında bilgi vermek yerinde olur. Metin, Comedian'ın öldürülmesiyle başlar ve yasaklanan süper kahramanlar, bu olay etrafında tekrar buluşur. Bu süreçte Dr. Manhattan, Amerikan Hükümeti için çalışırken Ozymandias dünyayı nükleer savaştan kurtarmaya çalışır. Bu amaç uğruna bir komplo hazırlayan Ozymandias'ın ahlaki bir sorun yaratan ve New York'ta milyonlarca insanın ölmesine neden olan saldırısı, uzaylı-insan savaşına gönderimde bulunarak sona erer. Böylelikle nükleer savaş tehlikesi ortadan kalkar. Filmde ise Ozymandias tarafından Dr. Manhattan'ın New York'a saldırı düzenlediği algısı yaratılır. Bunun üzerine Dr. Manhattan nükleer savaşın sona ermesi uğruna dünyayı terk eder.

Watchmen'in pek çok çizgi roman uyarlaması filminden ayrılan yönü temelde yapısal bir bakış açısıyla uyarlanmasıdır. Burke'ün belirttiği gibi pek çok çizgi roman uyarlaması kaynak metne belirli yönlerden anıştırmalarda ya da birtakım alıntılarda bulunan ancak temelde tek bir metnin uyarlanmasını içermeyen postyapısal bir yaklaşımı destekler (2015: 129). *Watchmen* ise hem yazınsal hem de görsel açıdan kaynak metnini uyarlamaya girer. Zack Snyder'ın yönetmenliğini üstlendiği *Watchmen*, bu bakımdan kendine özgü bir sinema dili geliştirir ve bunu çizgi roman estetiğinden alıntılar.

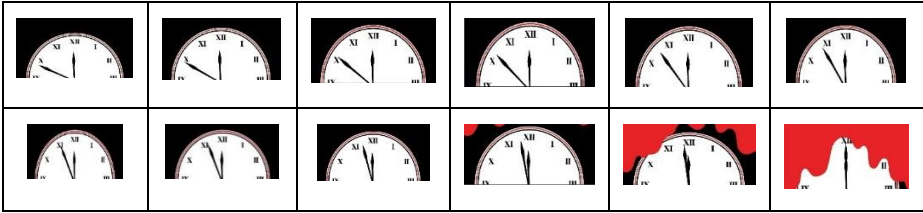
Watchmen, temelde süper kahraman anlatılarının bir dönüştürümüdür ve bunu gerçekleştirirken pek çok söylem biçimini de alıntılanmıştır. Grafik roman özelinde bu durum daha çok üstmetinsel ilişki sınırları içerisinde gerçekleştirilmiştir. Keene Yasası ile yasaklanan süper kahramanlık faaliyetleri, Ozymandias tarafından bir endüstriye dönüştürülür. Kimliğini açıklayan ve dünyanın en zeki adamı olarak gösterilen Ozymandias, kendi oyuncaklarını üretir, kendi süper kahraman kimliğini bir tüketim nesnesine dönüştürür. Bu durum özellikle grafik romanda üstmetinsel bir boyutta ele alınır:



Kare 4. Veidt'in şirketi tarafından tasarlanan *Watchmen* oyuncakları

Grafik romanın farklı biçimleri ve türleri üstmetinsel bir bakış açısıyla alıntıladığını gözden uzak tutmamak gerekir. Yukarıda doğrudan bir oyuncak tanıtım broşürünün biçimsel olarak alıntılandığı ve grafik roman dâhilinde dönüştürüldüğü görülür. Grafik romanda Adrian Veidt/Ozymandias kendi kimliğini açık bir şekilde tüketim nesnesine çevirerek kitchleştirir. Baudrillard’ın belirttiği gibi kitsch, “*yeni hiçbir şey katmaz: Dolayısıyla kitsch türetilmiş ve yoksul değeriyle tanımlanır. Bu zayıf değeri, kitsch’in sınırsız çoğalmasının nedenlerinden biridir*” (2008: 126). Baudrillard’ın bu tanımı bir şeyin nasıl bir tüketim nesnesi hâline getirildiği açıkça gösterir. Metinde de Ozymandias’ın kendi kimliğini bu şekilde dönüştürmüştür. Buna ek olarak üstmetinsellik bağlamında Dr. Manhattan tarafından süper güçlerle ve Dan Dreiberg tarafından yazıldığı ifade edilen kuşlarla ilgili birer makale, New York Polis Teşkilatı’nın Rorschach için oluşturduğu tutuklama tutanağı ve New York Eyaleti Psikiyatrik Hastanesi tarafından yine Rorschach için oluşturulmuş hayat hikâyesi, gazete tarafından Sally Jupiter ile yapılmış bir röportaj, vb. pek çok metnin dönüştürüldüğünü belirtmek gerekir.

Kendini bir kültür endüstrisi ürününe dönüştüren Veidt/Ozymandias’ın en büyük amacı nükleer savaş tehdidini ortadan kaldırmaktır. Bu doğrultuda nükleer savaş tehdidi hem grafik romanda hem de filmde belirli göndergeler aracılığıyla vurgulanır. Bunun ilk göstergelerinden biri her sayının sonunda yer alan *Kıyamet Saati* (ing. Domsday Clock) ve buna doğru akan kanlardır:



Tablo 1. Kıyamet saati

Kıyamet Saati, bir imge biçiminde nükleer savaş tehdidinin göstereni olarak grafik romanda kullanılmıştır. Kıyamet Saati ilk olarak *The Bulletin* tarafından 1947 yılında ortaya çıkarılmıştır. *The Bulletin*’ın tanıtımına göre Kıyamet Saati, insanlık tarafından üretilen tehlikeli teknolojiler yüzünden insanlığın yok olmaya ne kadar yakın olduğunu gösteren bir metafordur

(Url-3). Nükleer savaş tehdidini vurgulamak adına *Watchmen* de Kıyamet Saati'ni alıntılar ve her sayının sonunda saat bir dakika ilerler. 12. sayının sonunda saat “00:00” olur ve kıyamet kopar. Aynı metafor filmde de vurgulanır ve grafik romana anıştırma yapmak adına saat “00:00” kırmızı olarak gösterilir:



Kare 5. *Watchmen* (2009) kıyamet saati metaforu

Kıyamet Saati ve nükleer savaş tehdidi, filmde dönüştürüme uğratılır. 2009 yılı yapımı bir film için nükleer savaş tehdidi tek başına ilgi çekici bir anlatı unsuru değildir. Film bundan hareketle 21. yüzyılın en önemli tehditlerinden biri olan enerji kaynağı savaşlarını kimi zaman nükleer savaş tehdidinin yerine koymaya çalışır. Veidt, yapmış olduğu bilimsel çalışmalar aracılığıyla ve Dr. Manhattan'ın da desteğiyle sürdürülebilir enerji üzerine çalışır. Bunun gibi değişiklikler özellikle filmin sonunda gerçekleşir. Grafik romanda Veidt, nükleer savaş tehdidini önlemek adına uzaylıya benzeyen bir organizma tasarlar ve bu organizmayı New York'a ışınlara. Organizma New York'a vardığında milyonlarca insan ölür. İnsanlık bir uzaylı tehdidinin var olduğuna inanır, Soğuk Savaş sona erer. Filmde ise Veidt, Dr. Manhattan'ın gücünü kopyalar ve bu gücü New York'a göndererek milyonlarca insanın ölmesine sebep olur. İnsanlık bu sefer Dr. Manhattan'ı tehlike olarak görür ve Dr. Manhattan dünyayı terk eder:



Kare 6. New York'ta kıyametin kopuşu

Watchmen grafik romanında türlerarası dönüştürümlerden diğer ikisi özyaşamöyküsü ve gazete bağlamında gerçekleştirilir. Özyaşamöyküsünün türlerarası bir düzlemde dönüştürülmesi ve gazete biçiminin anlatıya hizmet etmesini bu bağlamda ele almak gerekir. Grafik roman, ilk Nite Owl (tr. Gece Kuşu) olan Hollis Mason'ın özyaşamöyküsünü *Under the Hood* (tr. Kukuletanın Altında) adıyla oluşturur. Burada bir tür olarak özyaşamöyküsü belirli yönlerden alıntılanarak dönüştürülür. Bilindiği üzere özyaşamöyküsünün temel özelliklerinden biri yazarın ve anlatıcının özdeş olmasıdır ve bu durum *özyaşamöyküsel sözleşme* (ing. Autobiographical pact) kavramı altında ele alınır (Lejeune, 1989: 4-5). Bununla birlikte özyaşamöyküleri geçmişini anımsama ve bir hesaplaşma kaygısı üzerine inşa edilir. Halbwachs da belirli yönlerden bu mesele üzerine eğilir. Ona göre, yaşlı bir insan artık anıların canlanmasını edilgen bir şekilde beklemekten vazgeçer. Anıları açıklamaya, kendini sorgulamaya, eski defterlerini ya da mektuplarını karıştırmaya başlar (2016: 41). Böylece retrospektif bir bakış açısı benimsenir ve Draaisma'nın şu sözü çok daha anlamlı hâle gelir: “*Belleğimizin kendi iradesi vardır. Bellek, canı nereye isterse oraya oturan bir köpek gibidir*” (2017: 7). Bundan hareketle özyaşamöyküleri, itiraf ve

insanın kendiyle hesaplaşması kavramları etrafında döner ve çoğu zaman çizgisel bir biçimde ilerler.

Hollis Mason tarafından yazılmış gibi gösterilen söz konusu özyaşamöyküsünde de aynı tutum benimsenir. Yaşlanmış Hollis Mason, Minutemen'in (tr. Dakika Adamlar) bir parçası olduğu yılları anımsar ve nasıl süper kahraman olduğunu, onu buna iten sebeplerle hesaplar. Ek olarak Hollis Mason'ın kederli bir anıyla başlaması da özyaşamöyküsü türünün temelinde yatan travmatik anıya gönderimde bulunur. Hollis Mason, Moe adında bir tamircinin yanında çalışmaktadır. Moe'nun karısı, onun çok sevdiği bir dostuyla Moe'yu aldatır. Moe bunu kaldıramaz ve intihar ederek yaşamına son verir (Moore ve Gibbons, 2014: 36-37). Bu anının da aktarılması özyaşamöyküsel söylem biçiminin alıntılanmasına ve grafik roman dâhilinde dönüştürülmesine gönderimde bulunarak üstmetinsel ilişkinin kurulduğunu ifade eder. Ancak filmde bu söylem biçiminin beyaz perdeye doğrudan aktarılması mümkün olmadığından ve filmin çizgisel ilerleyişini bozacağından başka bir yöntem seçilir. *Yanfilmsellik* bağlamında filmin jeneriği, Minutemen'in kuruluşunu, nasıl dağıldığını ve en nihayetinde Watchmen'in nasıl bir araya geldiğini özetler:



Kare 7. Minutemen'in kuruluşu

Minutemen adıyla kurulan kahraman topluluğu bir araya gelerek düşmanlara karşı savaşacaktır. Bu durum aynı zamanda kahramanların bir araya gelip düşmanlara karşı savaştığı *Justice League* gibi anlatılara da anıştırmada bulunur. Ancak *Watchmen*'in temelinde süper kahramanlara ve Amerikan rüyası anlayışına ciddi bir eleştiri vardır. Söz konusu anlayış “*Who Watches Watchmen?/Gözcüleri kim gözleyecek?*” sözcüsiyle açıkça ifade edilir. Minutemen, İkinci Dünya Savaşı yıllarında faaliyet gösterirken *Watchmen*, Soğuk Savaş döneminde faaliyet gösterir. Adı anılan göndergelerden de yararlanarak çizgi roman kahramanlarının idealize edilen derin yapısını tersine çeviren *Watchmen*, Minutemen'in dağılışını ve *Watchmen*'in kuruluşunu da yanfilmsellik dâhilinde ele alır:



Kare 8. Watchmen'in kuruluşu ve göndergeler

Yukarıda yer alan görsellerin ilkinde Amerikan Başkanı Kennedy'nin elini sıkkan Dr. Manhattan'dır. İkinci görselde Comedian, Kennedy Suikastı'nı gerçekleştiren kişi olarak gösterilir. Üçüncü görselde ise Andy Warhol ve onun pop-art anlayışı doğrudan alıntılanarak süper kahramanlar, popüler kültürün dışavurumu olarak konumlandırılır. Son görselde ise Watchmen, tıpkı Minutemen gibi yeni bir topluluk oluşturarak süper kahramanların yeni çağının başladığını imler. Bununla birlikte jenerikte Bob Dylan'ın *The Times They Are A-Changin'* (Url-4) şarkısı *yanfi*msel bir unsur olarak kullanılır. Bob Dylan'ın kullanılmasının sebeplerinden biri grafik romanın pek çok Bob Dylan şarkısını bölüm sonlarında alıntılmasına bir gönderimde bulunma isteğidir. Nitekim grafik romanın ön sözünde Dylan'ın *Desolation Row* şarkısından ilham alındığı özellikle belirtilir: *Now at midnight all the agents/And the superhuman crew/Come out and round up everyone/That knows more than they do* (tr. *Şimdi gece yarısında bütün ajanlar ve insanüstü bir tayfa,/ Dışarı çıkıp*

yakalamaktalar onlardan daha fazla bilenleri” (Url-5). Filmde ise bu şarkı, filmin sonunda yazılar akarken kullanılır. Söz konusu durum grafik romana bir gönderimde bulunur, ancak filmde alıntılanan şarkı Chemical Brothers tarafından yapılan coverdır. Böylece filmin tonuna da bir gönderimde bulunarak film ve grafik roman arasındaki bağlamsal dönüştürüm imlenir. Ayrıca filmde pek çok şarkı yanfilmsel bir unsur olarak filme hizmet etmesi adına kullanılır. Dikkat çekici kullanımlardan biri Simon&Garfunkel’in *The Sound of Silence* isimli şarkısıdır. Comedian’ın cenazesi grafik romandan doğrudan alıntılanır. Ancak film, Comedian’ın anlatısını güçlendirmek adına şu sahneler dâhilinde anlatımı güçlendirir:



Kare 9. Comedian’ın Cenazesi’nden

Yukarıda hem filmde hem de grafik romandan alıntılanan iki görselde de ağlayan melek heykeli dikkati çeker. Ağlayan melek heykeli 1869 yılında kurulmuş, Cleveland’ın zengin ve ünlülerinin bulunduğu Lake View mezarlığında yer alır (Url-6). Böylece ünlü mezarlığa da bir gönderimde bulunulur ki Comedian’ın cenazesi Amerikan Bayrağı’na sarılı bir tabutta getirilerek buraya gömülür. Filmde söz konusu sahnede *The Sound of Silence*’ın özellikle şu sözleri dikkati çeker: “*Hello darkness my*

old friend/I've come to talk with you again/Merhaba eski arkadaşım karanlık/Seninle tekrar konuşmaya geldim (Url-7). Bilindiği üzere Comedian hem grafik romanda hem de filmde Ozymandias'ın dünyayı kurtarmak adına kurduğu komployu anlar ve bunun sonucunda Ozymandias tarafından öldürülür. Ancak Comedian, yozlaşmış bir süper kahramandır. Örneğin Vietnam Savaşı'nda yaşadığı bir ilişki sonucunda kadın hamile kalır. Hamile kadını silahla öldürür, eylemcilere aşırı şiddet uygular. Bu yüzden Comedian'ın eski arkadaşı karanlıktır ve ölüm, ağlayan heykel imgesinin de içerisinde bulundurduğu yokluk, soğukluk, yalnızlık, vb. anlambirimcikler aracılığıyla Comedian'ın karanlık geçmişine gönderimde bulunur.

Film olan *Watchmen*'in uyarlama dâhilinde seçtiği göndergeler, büyük ölçüde grafik romanla koşutluk göstermektedir. 1985 yılı, öykü zamanı olarak seçilmiş ve bu zaman yine üst-metinsellik dâhilinde Rorschach'ın günlüğü aracılığıyla aktarılmıştır. Böylece hem grafik roman hem de film günlük biçimini ve biçimini *göstergelerarası/metinlerarası* bir düzlemde alıntılanmış ve dönüştürmüş olur. Böylece Rorschach, metin dâhilinde sözcelenen özne olarak metnin anlatıcısı hâline gelir. Yine söz konusu zamanın seçilmesi Soğuk Savaş'a, nükleer savaş tehdidine, Vietnam Savaşı'na, Afganistan Savaşı'na, vb. gönderimde bulunulmasına olanak tanır. Grafik roman da göndergelerini bu bağlamda oluşturarak bir gösterge olarak gazeteyi çizgi romana yerleştirir ve film de aynı anlatım tekniğini kullanır:



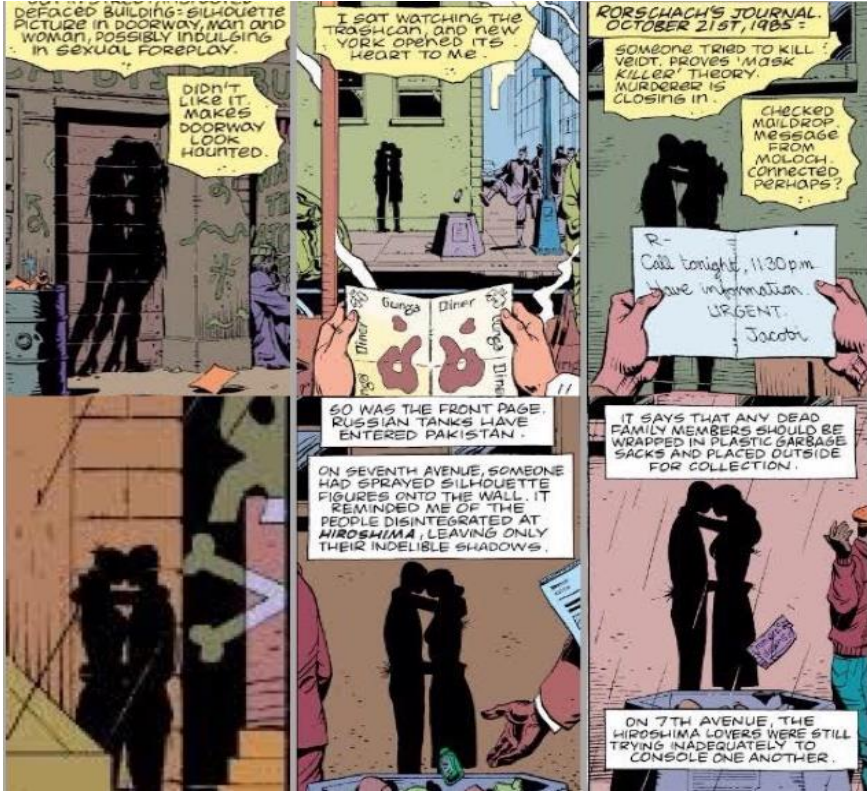
Kare 10. Biçimsel düzlemde gazetenin içerik aktarımı adına alıntılanması

Görüldüğü üzere hem grafik roman hem de film aynı düzlemde ve aynı amaçlar doğrultusunda gazeteyi bir biçim olarak alıntılanmaktadır. Böylece gazete, anlatının derin yapısına hizmet ettiği gibi metin dışı göndergelerin de alıntılanmasına olanak tanır. Değinildiği gibi grafik roman olarak *Watchmen*, nükleer savaş tehdidini esas alır ki başkişilerden olan Dr. Manhattan'ın da radyoaktif bir deney sonucu meydana gelmesi bu duruma gönderimde bulunur ve Dr. Manhattan'ın mevcut durumu *Hulk*, *Captain America*, vb. çizgi roman anlatılarını da belirli yönlerden anıştırır. Aynı zamanda Dr. Manhattan ismi Manhattan Projesi'ne bir anıştırmadır.

1942 yılında Amerikan Hükümeti, üst düzey bilim adamlarını çağırarak bir proje oluşturmaya başlamıştır ve projenin amacı atom bombası geliştirmektir. Proje kapsamında *Trinity* adıyla gerçekleştirilen atom bombası testi, New Mexico'da bulunan Alamogorda Bombalama alanında yapılmıştır. Patlamanın ardından çelik kule buharlaşmış ve çevredeki kırsal alan büyük hasar görmüştür. Patlama, bir dizi ahlaki soruyu gündeme getirirse de başarılı ilan edilmiş ve burada imal edilen bombalar Hiroşima ve Nagazaki'de kullanılmıştır (Url-8). Söz konusu

durumun sonuçları, Amerika için de ağır olmuştur. *Watchmen* de bu duruma gönderme yapar. Örneğin New Mexico Sağlık Departmanı'nın verilerine göre bebek ölüm oranları özellikle testin gerçekleştirildiği 1945 yılında ciddi bir biçimde yükselmiştir (Tucker ve Alvarez, 2019: 1-4). Bu bilgilerin aktarılmasının nedeni Dr. Manhattan'ın Manhattan Projesi'ne gönderimde bulunması ve aşağıda da görülebileceği üzere Dr. Manhattan'ın temasta bulunduğu kişilerin kanser olduğunun iddia edilmesidir.

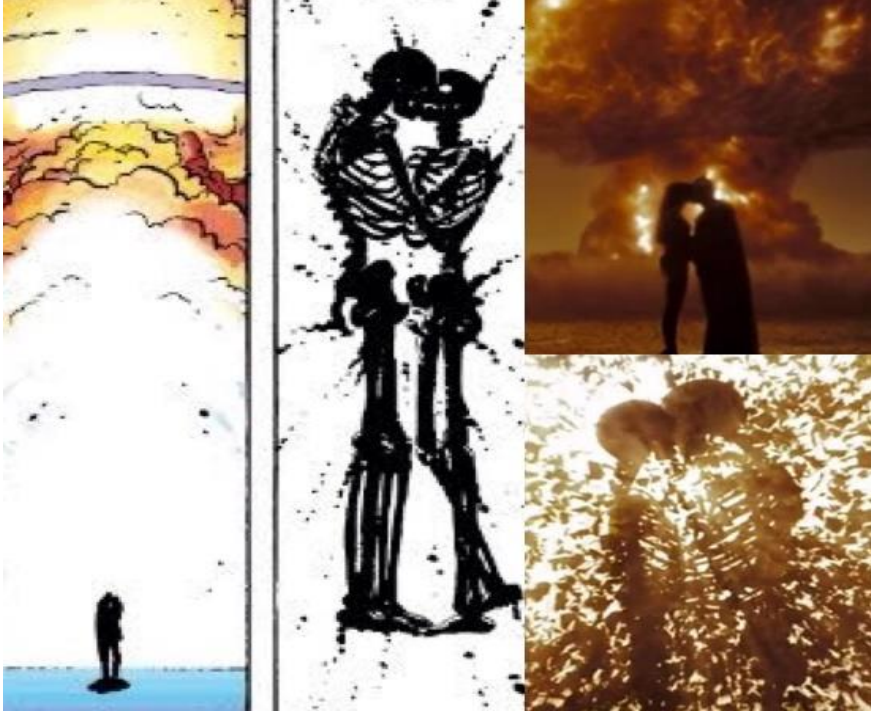
Nükleer savaşın yıkıcılığı ve nükleer savaş tehdidi *Nite Owl* ve *Silk Spectre* arasındaki aşk ilişkisi dâhilinde de vurgulanır. Burada Marguerite Duras'ın aynı adlı romanından uyarlanan *Hiroşima Sevgilim* (fr. *Hiroshima Mon Amour*) filmi bir alt-metin olarak yer alır. Söz konusu filmin ilk sahnelerinde Hiroşima'nın atom bombası atıldıktan sonraki hâli ve insanların yaşadığı dehşet son derece açık bir şekilde gösterilir. Filmde nükleer savaşın yıkıcılığı ve hâli hazırda dünyayı tehdit edişi gösterilirken bir Fransız ve bir Japon arasındaki aşk ilişkisi de gözler önüne serilir. Böylece savaşın yıkıcılığı ve yarattığı tehdit açık bir şekilde ortaya konulur. İlk olarak grafik romanda yer alan iki sevgili imgesi şu şekilde yinelenir:



Kare 11. Watchmen grafik roman ve *Hiroşima Sevgilim* arasındaki ilişki

Yukarıda yer alan görsellerde, iki sevgilinin yer aldığı bir grafitinin New York sokaklarında yer aldığı görülmektedir. Özellikle son üç (4-5-6) görsel *Hiroşima Sevgilim* ile bağ kurulmasına olanak sağlar. Dördüncü görseldeki grafitinin yanında ölüm tehlikesi işareti mevcuttur. Beşinci görselde “Ön sayfada da öyleydi. Rus tankları Pakistan’a girmişti. Yedinci Cadde’de biri spreyle duvara bir silüet çizmişti. Bu bana Hiroşima’da arkalarında silinmez gölgelerini bırakarak parçalanmış insanları hatırlattı.” (Moore ve Gibbons, 2014: 194), altıncı görselde ise “Her bir ölü aile bireyinin plastik çöp poşetiyle sarıldığı ve bir araya getirilerek dışarıya konulduğu söyleniyordu. Yedinci Cadde’de Hiroşimalı Sevgililer, bir diğerini hala boş yere avutuyordu” (Moore ve Gibbons, 2014: 205) konuşma balonları dikkati çeker. Burada hem Hiroşima’nın maruz kaldığı yıkıma hem de *Hiroşima Sevgilim* filmine anıştırmada bulunulur. Bununla

birlikte Nite Owl ve Silk Spectre arasında bütün savaş tehditlerine rağmen devam eden ilişki de *Hiroşima Sevgilim* göndermesini içerisinde barındırır:



Kare 12. Nite Owl ve Silk Spectre'nin ilişkisi ve *Hiroşima Sevgilim*

Söz konusu anıştırma, grafik roman dâhilinde *üstmetinsel* ilişkiyle ifade edilebilirken film dâhilinde *yorumfilmsel* ilişkiyle ifade edilir. Film, kaynak metnindeki anıştırmayı alıntılar ve onu *yorumfilmsellik* bağlamına taşır. Böylece film de Marguerite Duras'ın aynı adlı romanından uyarlanan *Hiroşima Sevgilim* filmine gönderimde bulunulur.

*We're all puppets, Laurie.
I'm just a puppet who can see the strings.*

2. Grafik Romandan Sinemaya Ortakbirliktelik İlişkileri ve Watchmen

Grafik roman ve film arasındaki *ortakbirliktelik* ilişkilerini ele almak iki farklı medyanın [çizgi roman ve sinema] anlatıyı nasıl işlediğinin ortaya konulmasını gerektirir. Bu bağlamda Comedian'ın öldürülmesiyle başlayan grafik romanda polisler, Comedian'ın ölümünü araştırırken aynı sayfada

farklı kareler aracılığıyla Comedian karakterinin öldürülüşünün aktarılmaya çalışıldığını belirtmek yerinde olur. Çünkü hem filmin hem de çizgi romanın açılışının bir parçası olan Comedian karakterinin öldürülmesi iki ayrı medyanın dilinin farklılığını belirgin bir biçimde ortaya koyar. Filmde görüntüler zamansal olarak dizimlendiğinden Comedian'ın öldürülüşü öne alınır. Ancak Zack Snyder, çizgi roman estetiğini beyaz perdeye aktarmak adına kurşun zamanını kullanır ve grafik romanda yer alan kareleri alıntılar:



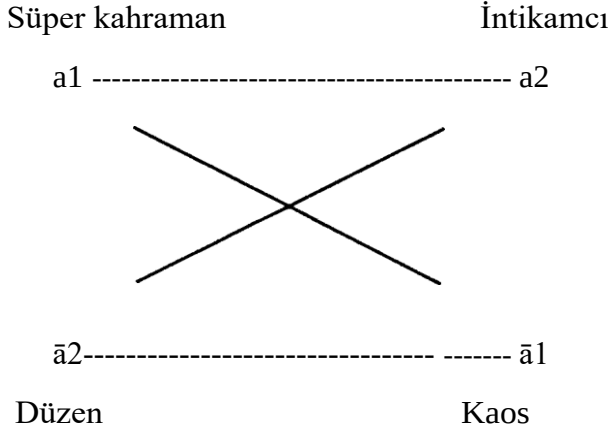
Kare 13. *Watchmen* grafik romanda ve *Watchmen* filmde Comedian'ın öldürülüşü

Grafik roman ve filmde yapılan alıntılardan da görülebileceği üzere Zack Snyder, grafik romanın söylem zamanını kurşun zamanı aracılığıyla filmin estetik bir parçası hâline getirmeye çalışır. *Yorumfilmsellik* kavramı ışığında bu alıntının temel amaçlarından birinin kaynak metne olan sadakatin ifadesi ve göstergelerarası düzlemde bir biçim arayışı olduğunu söylemek mümkündür. Böylece *yorumfilmsellik* bağlamında bir ilişki kurularak film, çizgi roman estetiğini alıntılar ve dönüştürür.

Bununla birlikte *Watchmen* grafik roman ve film arasındaki göstergelerarası ilişki, yalnızca birtakım karelerin film tarafından alıntılanmasıyla sağlanmaz. Film, anlatıyı kendine özgü dilyetisiyle göstergelerarasılık düzleminde yeniden yazarken belirli göndermeleri kullanarak politik bir söyleme ulaşmaya çalışır. Politik söylemin geliştirilmesinde hem grafik romanda hem de filmde daha çok 1980'den sonra görülen süper kahramanların sorgulanabilir oluşu gündeme getirilir. Bilindiği üzere süper kahramanlar, kusursuz bir insan hatta bir Tanrı'ymış gibi kendi anlatı evrenlerinde konumlandırılarak mitleştirilirler. Söz konusu mitleştirmede Amerikan emperyalizminin hâkim olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü süper kahramanlar Amerika'ya özel bir güç kullanımının göstereni gibi inşa edilirler. Onlar kendilerini tehlikeye atmadan süper gücü yansıtabilirler ve sıradan insanların üstünde kendilerini konumlandırırlar.

İşte bu güç vizyonu, Amerika'nın Soğuk Savaş'tan sonraki konumunu çok iyi özetler (Coogan, 2006: 231). Süper güç Amerika'yı ifade ederken sıradan insanlar ve yenilmeye mahkûm kötüler Amerika olmayana gönderimde bulunurlar.

Watchmen ise çizgi roman anlatılarını tersine çevirerek Amerikan rüyası anlayışını alt üst etmeye çalışmıştır. Bu doğrultuda postmodernizmin benimsediği çoğulcu söylem, tek yönlü bir süper kahraman anlatısını da olduğu gibi değiştirir, süper kahramanları ve onların savundukları değerleri intikamcı ve kahraman kavramlarının oluşturduğu zıtlık aracılığıyla ifade etmeye çalışır. Söz konusu durumu Frank Miller'ın *The Dark Knight Returns*'ünde, *Marvel Comics*'in *Civil War* çizgi romanı ve çizgi romanın uyarlaması olan *Captain America: Civil War* isimli filmde de görmek mümkündür. Bunun altındaki temel yapı göstergebilimsel dörtgen (Greimas ve Courtés, 1982: 308-311) aracılığıyla şu şekilde ifade edilebilir:



Üst-karşıtlar ekseninde süper kahraman ve intikamcı, alt-karşıtlar ekseninde ise düzen-kaos kavramlarının zıtlaşması yukarıda ismi geçen film ve çizgi romanların ortak mantıksal yapısını ifade eder. Süper kahraman, düzenin bir parçasıdır ve bu yüzden yüce-birey arketipiyle ifade edilebilir. İntikamcı, kaos ile bütünleşir, içinde bulunduğu düzene karşı çıkarak adaleti sağlamaya çalışır ve çoğunlukla bir anti-kahramana dönüşür. *Watchmen* ise bu kavramları tersine çevirir, süper kahramanı ya bir intikamcıya ya da devletin iyi yahut kötü düzenini sürdürmeye çalışan biri hâline getirir. Bu durum popüler kültür bağlamında *Watchmen*'in yeni

mitler yarattığını ortaya koyar. Yeni mitleri açıklamak ve çözümlemek adına Roland Barthes'ın mit çözümlemesine başvurulabilir:

Dil Söylen	{	1. gösteren	2. gösterilen	
		3. gösterge I. GÖSTEREN		II. GÖSTERİLEN
		III. GÖSTERGE		

Tablo 1. Roland Barthes ve Söylen Çözümlemesi (2014: 184)

Roland Barthes, miti göstergebilimsel bir düzlemde ele alırken dil ve söylen arasında bir almasıklık olduğunu belirtir. Bir göstergeler dizgesi olarak tanımlanan dil, bir gösteren ve gösterilenin oluşturduğu gösterge aracılığıyla ifade edilir. Dil düzleminde oluşturulan bu gösterge, mitte gösterene karşılık gelir. Mit bağlamında Roland Barthes, dil göstergesini mitin göstereni/biçimi, gösterilenini kavram ve mitin ifade ettiği göstergeyi ise anlamlandırma olarak kavramsallaştırır. Böylece dil, nesne dile karşılık gelirken mit üst-dil şeklinde adlandırılır (Barthes, 2014: 184-186). Söz konusu durum *Watchmen*'in popüler kültür bağlamında nasıl mitleştüğünü ve dönüştürücü özelliğini ortaya koyması bakımından önemlidir. Bu bakımdan nesne dil, çizgi roman türüne karşılık gelir.

Çizgi romanın tür bağlamında sahip olduğu düzgü, mit bağlamında *Watchmen*'in göstereni/biçimi olur. Bu gösterenden hareketle -burada gösterenin çizgi romanın göstergesi olduğunu ve anlamla kuşatıldığını gözden uzak tutmamak gerekir- *Watchmen*, gösterileni/kavramı mitsel bir düzende ele alarak popüler kültür bağlamında kendi göstergelerini inşa eder. *Watchmen* bunu en temelde kişi kavramı üzerinden yapar. Grafik roman bağlamında *Watchmen*, süper kahraman mitini alt üst edip intikamcıya dönüştürerek kendi mitsel söylemini oluşturur. Bu söylemi popüler kültür bağlamında alınılacağı göstergeleri metnin bir parçası hâline getirerek yapar. Söz konusu durum 1980 sonrası dünyası için son derece uygundur. Böylece *Watchmen*, çizgi roman kişilerini dönüştürerek onları yenidenyazar ve film uyarlaması da bu yapıyı doğrudan aktarır. Bu noktada grafik romanda yer alan ve filme de aktarılan ana karakterleri kendi

içerisinde ele almak gerekir, çünkü grafik roman ve filmler arasındaki karakterlerin derin yapısında herhangi bir değişikliğe gidilmez.

Comedian her iki medyada da Kennedy Suikastı'yla anılır, devletin çıkarları için hareket eder ve insan öldürmekten çekinmez. *Dr. Manhattan*, insanüstü güçlere sahiptir ve bu güçlerini bilimsel bir kaza sonucu kazanır. *Rorschach*, intikamcıdır ve kendi doğrularından asla feragat etmez. *Ozymandias*, kendi süper kahraman kimliğini kültür endüstrisinin bir parçası hâline getirerek kazanç elde eder ve nükleer savaş tehdidini ortadan kaldırmaya çalışır. *Nite Owl* ise yalnızca ismiyle değil, kendine özgü süper kahraman araçları (ing. Gadget) olması bakımından Batman'e de bir anıştırmayı bünyesinde barındırır ve süper kahraman olmak veya olmamak arasında kendisini konumlandırır. Son olarak *Silk Spectre*, klasik kadın süper kahraman tipidir. Annesinin kostümünü devralmış ve annesinin zoruyla süper kahraman olmuştur. Kişiler için yapılan bu tespitler hem grafik roman hem de film için geçerlidir ki bu durum grafik romanda yer alan kişilerin derin yapısında herhangi bir değişiklik yapılmadan filme aktarıldığını açıkça gösterir.

Watchmen filminin grafik romanla kurduğu göstergelerarası/medyalararası ilişkinin temelinde kaynak metne - medyalararası bir düzlemde bu durum üstmedyasallık dâhilinde açıklanabilir- sadakat ön plandadır. Bu doğrultuda üstmedyasallık kavramını açıklamak yerinde olur. İlk olarak bu kavramının Genette'in üstmetinsellik (ing. Architextuality) kavramından hareketle oluşturulduğunu belirtmek gerekir. Genette, üstmetinsellik kavramıyla her bir tekil metnin içinden çıktığı genel ya da aşkın kategori türlerini, sözceleme biçemlerini ya da yazınsal türlerin tamamını kasteder. Bu durum metni açık ya da gizli, diğer metinlerle bir ilişkiye sokan her şey olarak ifade edilebilir (1997: 1). Sinema ve grafik roman arasındaki ilişki medyalararası olduğuna göre üstmedyasallık, medyanın [film], diğer bir medyadan [grafik roman] alıntılacağı ya da gönderimde bulunduğu biçem ve tür kavramlarını bütün olarak ifade eder.

Üstmedyasallık bağlamında, grafik romanda yer alan pek çok diyalog hiç değiştirilmeden filme taşınır ve grafik romanda yer alan anlatı birtakım değişiklikler dışında doğrudan uyarlanır. Nitekim *Watchmen* film olarak grafik roman için de çok kilit sayılabilecek kareleri alıntılar. Söz konusu

kareler grafik roman estetiğini de beyaz perdeye taşır ve *Watchmen*’in derin yapısında yer alan politik söyleme gönderimde bulunur. İlk olarak Comedian ve Nite Owl’un bir eyleme müdahale edişi bu bakımdan dikkati çeker:

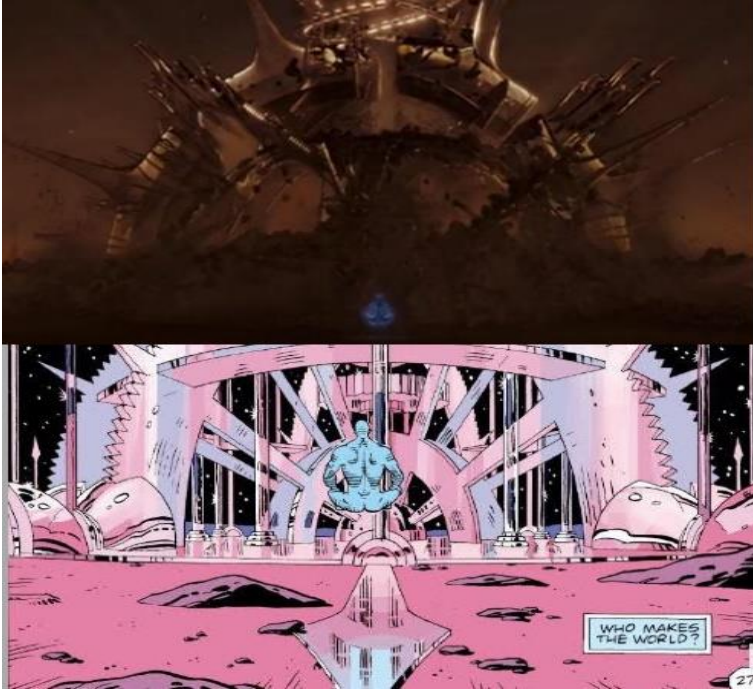


Kare 14. Nite Owl ve Comedian’ın eyleme müdahale edişi

Süper kahramanların zararlı ve tehlikeli addedilmesi, halkta da karşılığını bulur. Ancak maskeli kahramanlar yine de eyleme müdahale eder. Grafik romanda bu anlatı önemli bir yapıyı oluşturur ve süper kahramanın bir kanunsuz ya da intikamcı şeklinde gösterilmesine olanak sağlar. Nitekim bu müdahale sırasında Comedian, “*Lissen, you little punks, you better get back in ya rat holes! I got riot gas, I got rubber bullets.../Dinleyin sizi küçük punklar, fare deliklerinize dönseniz iyi olur! Elimde sizleri sindirmek için gaz ve plastik mermiler var...*” (Moore ve Gibbons, 2014: 58) şeklinde eylemcileri tehdit eder. Comedian’ın bu

sözleri ve isyanı bastırmak için kullandığı aşırı şiddet süper kahraman kavramının yozlaşmasına neden olur ki bu durum film tarafından da açıkça alıntılanmıştır.

Dr. Manhattan'ın köken (ing. Origin) hikâyesi de doğrudan aktarılır. Dr. Manhattan, sahip olduğu insanüstü güçlerle Süpermen'e bir anıştırmada bulunur ve filmde de Süpermen açıkça kullanılır. Ek olarak Dr. Manhattan'ın bir deney sırasında gerçekleşen bir kaza sonucunda doğması film tarafından da aynı karelerin alıntılanmasıyla aktarılır. Dr. Manhattan'ın Süpermen gibi insanüstü güçlere sahip olması onun yalnızlaşmasına da neden olur ki Süpermen çizgi romanlarında da görülen Fortress of Solitude (tr. Yalnızlık Kalesi), Dr. Manhattan'ın anlatısı dâhilinde anıştırılır (Url-8). Dr. Manhattan'ın dünyada karşılaştığı sıkıntı sonucu Mars'a gitmesi, Mars'ta saat parçalarına benzer bir yapı yaratması filmde de direkt olarak alıntılanır:



Kare 15. Dr. Manhattan'ın Mars'a gidişi

Watchmen'in anti-kahramanlarından bir diğeri ideallerinden vazgeçmeyen Rorschach'tir. Rorschach'ın çocukluğu travmalarla doludur.

Annesinin bir hayat kadını oluşu, çevresindeki çocukların zorbalığına uğraması onu şiddete yöneltir. Ancak Rorschach için kırılma noktası bir çocuğun tecavüze uğramasına ve öldürülmesine şahit olmasıyla meydana gelir. Bunun üzerine Rorschach, suçluyu hunharca öldürür ve bundan sonra adaleti sağlamak adına öldürmekten çekinmez. Keene Yasası'na ve süper kahramanların yasaklanmasına rağmen maskesini çıkarmamaya özen gösterir. Artık onun asıl kimliği Rorschach olmuştur ki film bunu grafik romanın estetiğinden yararlanarak alıntılar:



Kare 16. Rorschach'ın tutuklanması

Rorschach'ın bir komplo sonucu tutuklanmanın eşiğinde oluşu ve camdan atlaması, film tarafından kurşun zamanı kullanımıyla alıntılanır. Polislerin Rorschach'ın etrafını sarması, onu etkisiz hâle getirmesi ve en nihayetinde maskesini çıkarması da doğrudan alıntılanır. Burada dikkati çeken şey hem filmde hem de grafik romanda Rorschach'ın “*Yüzüm, yüzümü geri verin!*” şeklinde bağırmasıdır. Bu da onun bir grafik roman kişisi olarak beyaz perdeye doğrudan aktarıldığını açıkça gösterir. Bu

bağlamda son olarak Dr. Manhattan'ın Mars'a gitmesine neden olan ve anlatının önemli kırılma noktalarından birini oluşturan televizyon programı üzerinde de durmakta yarar vardır:



Kare 17. Dr. Manhattan ve kanser hastalığı arasındaki ilişki

Görüldüğü üzere Dr. Manhattan hem grafik romanda hem de filmde insanları kanser ettiği gerekçesiyle suçlanır. Bu bağlamda ilk olarak metnin çevirisini şu şekilde vermek yerinde olur:

“Gazeteci: Dr. Osterman, Ben Doug Roth, Nova Express için yazıyorum. Wally Weaver’ı hatırlayıp hatırlamadığınızı merak ediyorum. Altmışların başında, gazeteler ona Dr. Manhattan’ın yakın arkadaşı diyordu. 1971’de kanserden öldü.

Dr. Manhattan: İyi bir arkadaş olarak hatırlıyorum Wally’i. Cenazesine katılmışım.

Gazeteci: Gerçekten mi? Peki ya Edgar W. Jacob, hani Moloch olarak da bilinir? Altmışlar boyunca onunla savaşlarda,

çatışmalarda defalarca çarpışmıştınız. Jacobi'nin de son evre bir kanser hastası olduğunu biliyor muydunuz?

Dr. Manhattan: Moloch mu? Hayır, hayır... Bunu bilmiyordum. Aslında ben...

Gazeteci: Sorun nedir doktor? Bu tarz sorular hoşunuza gitmiyor mu? Peki ya şuna ne diyeceksiniz: Altmışlı yıllarda romantik bir ilişki içerisinde olduğunuz Janey Slater'ın şu anda Akciğer kanseri olduğunu biliyor muydunuz? Doktorlar ona altı aylık ömür biçiyor. Bir bağlantı fark ettiniz mi?" (Moore ve Gibbons, 2014: 89-90).

Bununla beraber filmde farklı olarak Janey Slater'ın Dr. Manhattan'ın katıldığı televizyon programına çarpıcı bir giriş yaptığını belirtmek gerekir. Söz konusu durum Ozymandias'ın komplosu sonucu gerçekleşir.

Son olarak Dr. Manhattan'ın doğuşunun bir deney sonucu olması ve bu deney sonucunda tanrısal güçlere kavuşması Soğuk Savaş'a dair gönderimleri de içerisinde barındırır. Hem grafik romanda hem de filmde *"Bir Tanrı var ve o Amerikalı ifadesi"* bunun önemli örneklerinden biridir. Nitekim *Watchmen*'in bir parçası olan Dr. Manhattan, Vietnam Savaşı'na müdahalede bulunur ve tanrısal güçlerini Amerika'nın çıkarları için kullanır. Vietnam halkı onun bir Tanrı olduğunu düşünerek önünde eğilir. Böylece Dr. Manhattan, Süpermen gibi ve onun da ötesinde güçlerle donatılarak çizgi romanlara göre bir sapmayı ifade eder. Çünkü çizgi romanlarda süper kahramanlar idealize edilerek iyilik ve adalet için savaşırlar. Bu iyilik ve adalet bütün insanlar için sağlanır, yalnızca Amerika için değil. Bu durum kanonik bir sapma meydana getirir ve benzer kullanımlar 1980 sonrasında yayımlanmış *The Dark Knight Returns* gibi çizgi romanlarda da görülür.

Sonuç

Watchmen ilk olarak grafik roman bağlamında çizgi romanları temelinden sarsan bir kırılma yaratmıştır. Süper kahraman anlatılarını tersine çeviren *Watchmen*, film olarak da diğer uyarlamaların dışında daha çok yapısalcı bir düzlemde kalmıştır. Zack Snyder, grafik romanda yer alan karelerin ve diyalogların neredeyse tamamını alıntılarla uyarlamayı tercih etmiştir. Söz konusu durum çizgi roman estetiğinin beyaz perdeye nasıl uyarlanabileceğine dair ayrı bir örnek oluşturmuştur. Film ve çizgi romanın anlatımın biçimi dâhilinde oluşturduğu en temel fark çizgi

romanın uzamsal, filmin ise zamansal bitişiklik ilişkisi bağlamında dizimlenmesidir. Bu durum çizgi roman ya da grafik romanların uyarlanmasıyla belirli estetik tercihleri beraberinde getirdiği gibi göstergelerarası süreci de başlatmış olur. Göstergelerarası sürecin başlamasıyla grafik roman estetiği, yorumfilmsellik bağlamında ilk olarak panellerin doğrudan aktarılmasıyla gerçekleştirilir, ancak bu estetiği beyaz perdeye taşımak adına filmde kurşun zamanı kullanılır. Kurşun zamanının yarattığı etki aracılığıyla *Watchmen*'de görülen estetik, panellerin de alıntılanmasıyla beyaz perdeye taşınır. Bu durum *Watchmen*'in ayırıcı bir özelliği olmaktan çok çizgi roman filmlerinde sıklıkla görülen estetik tercihin yinelenmesi olarak düşünülmelidir.

Grafik roman olarak *Watchmen*'in dikkati çeken özelliklerinden biri süper kahraman anlatılarını dönüştürmesidir. Film, kaynak metne sadakati göz önünde bulundurarak içeriğin biçimini doğrudan alıntılanmıştır. Bu durum temel olarak kişilerin motivasyonunun alıntılanmasıyla gerçekleştirilmiştir. Comedian, Dr. Manhattan, Ozymandias, Rorschach gibi karakterlerin motivasyonu *Watchmen*'in derin yapısını belirler. Film bunları olduğu gibi kullanır ki grafik romanın göndergelerini de bu bakımdan alıntılanmıştır. Ancak grafik roman düzleminde *Watchmen*, çizgi roman biçimini büyük oranda değiştirmeye çalışmıştır. Bunu biçimlerarası bir perspektifte alımlanabilecek üstmetinsellik dâhilinde gerçekleştirir. Pek çok söylem biçimi ya da tür, *Watchmen* dâhilinde alıntılanarak dönüştürülür. Bu dönüştürümlerin tamamı anlatıya doğrudan hizmet etmektedir, ancak filmin bunların pek çoğunu alıntılanması mümkün olmadığından yanfilmsellik devreye girmiştir. Özellikle yanfilmsellik bağlamında ele alınabilecek filmin jeneriği, Hollis Mason'ın özyaşamöyküsüne gönderimde bulunarak Minutemen'in kuruluşunu beyaz perdeye taşır, Andy Warhol gibi göndergeler aracılığıyla popüler kültürün dışavurumu olarak süper kahramanları ele alır. Diğer bir dönüştürüm ise gazetenin bir tür olarak alıntılanması ve metnin derin yapısında yer alan politik söylemin ifadesinde kendisini göstermesidir. Film de bunu grafik romanda olduğu gibi kullanır. Gazete manşetleri aracılığıyla dönem dâhilinde görülen Soğuk Savaş, nükleer savaş tehdidi, Afganistan Savaşı gibi somut göndergeler hem metin hem de film medyalarında aktarılır. Kıyamet Saati'nin kullanımı ve nükleer savaşa dair diğer göndergeleri de bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Bütün bunlar *Watchmen*'in yapısalcı

bir perspektifte uyarlandığını ve kaynak metne sadakatin öncelendiğini göstermektedir. Söz konusu tercihte grafik romanın kendi içerisinde tamamlanmış bir anlatı oluşunun payı büyüktür.

Kaynaklar

Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yay.

Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Aktulum, K. (2020). *Moda ve Metinlerarasılık Alexander Mcqueen ve Üstgiyisellik*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Bahtin, M. (2016). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*. İstanbul: Metis Yay.

Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenler*. İstanbul: Metis Yay.

Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Blanchot, M. (1993). *Yazınsal Uzam*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Burke, L. (2015). *The Comic Book Film Adaptation*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Coogan, P. (2006). *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin: Monkey Brain Books.

Draaisma, D. (2008). *Yaşlandıkça Hayat Neden Çabuk Geçer?* İstanbul: Metis Yay.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Greimas, A. J. ve Courtes, J. (1982). *Semiotics and Language an Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.

Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri*. Ankara: Heretik Basın Yayın.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Jensen, K. B. (2016). "Intermediality". *Wiley Online Library*. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781118766804.wbiect170> (e.t. 08.09.2022)

Lee, A. yön. (2003). *Hulk*. Universal Pictures.

Lejeune, P. (1989). *On Autobiography: Theory and History*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

McCloud, S. (1993). *Understanding Comics The Invisible Art*. Princeton: Kitchen Sink Press.

McFarlane, B. (1996). *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press.

Miller, F. (1986). *The Dark Knight Returns*. Dc Comics.

Moore, A. ve Gibbons, D. (2014). *Watchmen*. Dc Comics.

Russo, A ve Russo, J. yön. (2018). *Avengers: Infinity War*. Marvel Studios.

Saussure, F. (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*. Ankara: Birey ve Toplum Yay.

Şığırcı, İ. (2020). *Göstergebilim Uygulamaları*. Ankara: Seçkin Yay.

Singer, B. yön. (2000). *X-Men*. Twentieth Century Fox

Snyder, Z. yön. (2009). *Watchmen*. Warner Bros.

Todorov, Tzvetan. (1978). *Les Genres Du Discours*. Paris: Du Seuil.

Tucker, K. M. ve Alvarez, R. (2019). Radioactive Fallout of the First Atomic Bomb Explosion, “Trinity”, July 16, 1945: “The Most Significant Hazard of the Entire Manhattan Project”, *Bulletin of the Atomic Scientists*. <https://www.globalresearch.ca/trinity-most-significant-hazard-entire-manhattan-project/5684526?pdf=5684526> (e.t. 09.09.2022)

URL-1: https://www.rottentomatoes.com/m/batman_forever (e.t. 02.09.2022)

URL-2: https://www.rottentomatoes.com/m/1077027-batman_and_robin (e.t. 02.09.2022)

URL-3: https://thebulletin.org/doomsday-clock/#nav_menu (e.t. 09.09.2022)

URL-4: Dylan, B. (1966). *The Times They Are A-Changin’*. <https://open.spotify.com/search/the%20times%20they%20are#login> (e.t. 11.09.2022)

URL5: Dylan, B. (1966). *Desolation Row*. <https://open.spotify.com/search/desolation%20row%20dylan> (e.t. 11.09.2022)

URL-6: <https://www.thegeyik.com/mezarlikdaki-aglayan-melek-heykeli/> (e.t. 08.09.2022)

URL-7: Simon&Garfunkel (1964). *The Sound of Silence*. <https://open.spotify.com/album/0D1OzpaQEeiIMCAm3DUwKa?highlight=spotify:track:3YfS47QufnLDFA71FUsgCM> (e.t. 11.09. 2022)

URL8: https://ethw.org/Manhattan_Project?gclid=Cj0KCQjw6_CYBhDjARIsABnuSzpAP8v3Wot-Bt2Li9AWUwmSpJtl-8EmLGJpSyGiN3J7PPB9AUAcIsaAmLkEALw_wcB (e.t. 07.09.2022)

URL-9: https://dc.fandom.com/wiki/Fortress_of_Solitude (e.t. 10.10.2022)

Wachowski, L. ve Wachowski, L. yön. (1999). *The Matrix*. Warner Bros.

***Çizme ve Serçelerin Şarkısı* film afişleri üzerine göstergebilimsel bir çözümleme**

Aysel Yıldız Erol *

Giriş

Sinema afişleri hangi tür olursa olsun verilen mesajı karşı tarafa iletme amacını taşımaktadırlar. Bir film afişi izleyiciye film hakkında bilgi sağladığı için afişin açık ve sade olması, mümkün olduğunca az sayıda görselin, en çok anlamsal bilgiyi aktarması gerekmektedir. Ülkemizde afiş çözümlemesi üzerine yapılmış çalışmalara, İran sinemasından da bir örnek oluşturması açısından bu konu seçilmiştir. Bu bağlamda İran’da olduğu kadar ülkemizde de bilinen özellikle *Ávaz-ı Goncişkha* filmi ve çocuk sinemasına dokunaklı bir örnek olan *Çekme* film afişleri örneklemelerimizi oluşturmaktadır. Göstergebilimden faydalanarak bu afişlerin izleyiciye, film hakkında ne gibi bilgiler verdiği tespit edilecektir. Ayrıca, çalışmamızda değerlendirilen bu iki film afişinin önemli gösterge ve kodları Roland Barthes’ın yananlam, düzanlam ve derin anlam şeklinde kategori ettiği yaklaşımlardan yananlam ve düzanlam kavramı ile açıklanmaya çalışılacaktır.

Sinema Afişleri ve Göstergebilim

Özellikle sinema salonlarının önlerinde gördüğümüz afişler, izleyeceğimiz film hakkında ilk bilgileri vermesi açısından oldukça önemlidir. Emre Becer, iletişimi; iki insan ya da insan grubu arasında gerçekleşen bir duygu, düşünce, davranış ve bilgi alışverişi (Becer, 2011: 11) olarak tanımlamıştır. Türk Dil Kurumu da iletişim için *Duygu, düşünce*

* Dr., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, Farsça Mütercim ve Tercümanlık A.B.D., ayselyildiz@kmu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5043-5753

veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, *komünikasyon*(URL-1 <https://sozluk.gov.tr/>) ifadesini kullanmıştır. Bu ifadede geçen *başkalarına aktarma* noktasında afişler bizlere yardımcı olmaktadır. 1798 yılında Alois Senefelder'in taşbaskı tekniğini buluşundan sonra geliştirilen renkli taşbaskı teknikleri, afişi sanatsal bir boyuta taşımıştır. Modern anlamda ilk afiş tasarımı 19. yüzyılın sonlarına doğru yapılmıştır. Çağdaş afiş tasarımının ilk temsilcileri Jules Cheret ve Henri de Toulouse-Lautrec'tir (Becer, 2011: 201). Günümüzde afişler; *reklam afişleri*, *kültürel afişler* ve *sosyal afişler* olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır (Becer, 2011: 202). Üç farklı türde afiş olsa da her birinin amacı verilmek istenen mesajı en net biçimde karşı tarafa aktarmaktır. Afiş tasarımının belirli bir konusu olmamakla beraber boyutları da değişebilmektedir. Çok büyük veya küçük boyutlarda hazırlanan afiş tasarımları tasarlanacağı konu ve tasarlandıktan sonra yer alacağı ortama göre hazırlanmaktadır (Artan ve Uçar, 2018:13). Grafik tasarımının önemli bir kolu olan afişler bazen tek başlarına bile birer sanat eseri olarak nitelendirilebilirler (Yalur, 2019:145). Filmin adı, fotoğraflar, resim ya da görseller, renkler, logo ve amblem gibi firma işaretlerinin hepsi izleyici üzerinde etkili bir sanat ürünü hâline gelmektedir.

Sinema afişleri, festival, seminer, sempozyum, konser ve tiyatro gibi kültürel etkinlikleri tanıtan afişler kültürel afiş grubuna girmektedir. Film afişleri, kültürel afişler içinde önemli yer tutmaktadır. Bu çalışmada yer alan örneklemeler de kültürel afiş grubuna girmektedir. Kurt'a göre sinema afişlerinin amacı vizyona girecek olan filmlerin tanıtımını yapmak, içeriği ve verilmek istenen mesajı izleyiciye başarılı bir şekilde iletmektir. Mesajı izleyiciye iletmek ve hedef kitle olan izleyiciyi harekete geçirmek afişin temel işlevleri arasındadır (Kurt, 2019:19). Bir afiş verilmek istenen mesajı izleyiciye aktaramıyorsa, tasarım olarak kusursuz da olsa o afiş başarılı bir afiş sayılmamaktadır. Dolayısıyla verilmek istenen mesajı açık ve net bir şekilde izleyiciye aktarmak afişlerin temel görevleri arasındadır.

İran kültür tarihinde çok daha eski kullanımları görülmekle birlikte İran'da afiş 1900'lü yılların ilk çeyreğinde daha yoğun olarak kullanılmıştır. Özellikle Tebriz'de, tiyatro grupları çok sayıda oyun sahnelemiştir. Bu yüzden bu şehirde daha yoğun olarak afiş kullanılmıştır (Efşâr ve Mâfi, 2019:88). 1900'lü yılların başlarında sinemanın İran'a yeni gelmiş olmasından dolayı daha eski tarihe sahip olan tiyatronun

gelişmesiyle birlikte tiyatro için afiş kullanımı da zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde çeşitli tiyatro grupları izleyicilerle iletişim kurmak ve oyunlarını tanıtmak için afişler kullanmıştır. Bu çalışmada da afiş örneklerini çözümlemek için göstergebilimden yararlanılacaktır.

Göstergebilimin tarihçesi çok eskilere dayanmakta ve Antik Yunan'dan beri bilinmektedir. Batı dillerindeki *semyoloji* teriminin kaynağı olan Yunanca *semeion* sözcüğü: *gösterge*, *belirti*, *tanıklık* gibi anlamlarda kullanılmıştır. *Semio-* ile başlayan Batı dillerindeki tüm sözcükler Yunanca *semeion* sözcüğünden gelmektedir. Dili bir gösterge sistemi olarak değerlendiren çağdaş dilbilimin ve çağdaş göstergebilimin kurucusu, Ferdinand de Saussure'e göre kavramla işitme sisteminin birleşimi göstergedir ve gösterge tamamıyla bütünü ifade etmelidir; yani bütünü belirtmek için *gösterge* sözcüğü kullanılmalı, kavram yerine *gösterilen* ve işitme imgesi yerine de *gösteren* terimleri benimsenmelidir (Akt. Yıldız Erol, 2022: 9-10).

Göstergebilimsel araştırmaların gelişmesine ve göstergebilimin bağımsız bir bilim dalı niteliği taşımasına katkıda bulunmuş diğer bir isim de Fransız yazar, eleştirmen ve göstergebilimci Roland Barthes'tır. Barthes'ın göstergebilimsel kuramına göre, göstergebilimin en önemli alanı düzanlam ve yananlamla ilgili bölümdür. Düzanlam göstergenin neyi temsil ettiği, yananlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğidir. Düzanlam, gerçek dünyadaki nesnenin, zihinde oluşturduğu yansımadır. Sığırıcı'ya göre bu yansımanın sınırlarını kültür belirler ve göstergenin belirli bir düzanlamı vardır. Düzanlamla gösteren arasında toplum tarafından üzerinde uzlaşıya varılmış bir ilişki söz konusudur (Sığırıcı, 2017:76). Anlamlandırmanın ikinci önemli düzeyini yananlam oluşturmaktadır. Yananlam göstergenin alıcıda kişisel ve kültürel değerleriyle şekillenerek oluşturduğu anlamı betimlemektedir (Kurt, 2019:29). Yananlam göstergenin karşısında izleyicinin edindiği duygu, düşünce, heyecan ve kültürel değerlerle farklılaşan ikincil anlamı oluşturmaktadır. Yani yananlam, düzanlamın tersine bireysel ve o dili kullanan bireylerin düşünsel ve duygusal deneyimlerine bağlıdır (Sığırıcı, 2017:76). Kısacası birinci düzlem olan düzanlamda bir göstergede *kim* ya da *ne* gösterildiği belirlenirken, ikinci anlam düzlemi olarak yananlamda görünmeyen mesajlar, değerler, kanaatler ve fikirlerin bulunduğu anlaşılmalı çalışılacaktır.

İran Sineması

İran'ın sinema ile tanışması Kaçar Hanedanlığına denk gelmektedir. Kaçar şahı Muzafferüddin Şah, yanında sarayın fotoğrafçısı ve daha sonrasında ilk kameraman unvanını alan Mîrzâİbrâhîm Hân 'Akkâsbaşı ile birlikte Avrupa'ya yaptığı bir gezi sırasında sinematograf ile tanışmıştır. Bu hareketli fotoğraflardan etkilenen şah, iki adet sipariş verir ve ülkesinde sinema ilk etapta sarayda bilinen ve izlenen bir kavram olur. Günümüzde oldukça ses getiren ve ülkemizde de tanınan İran sineması çeşitli dönemlerden geçmiştir. 1930'lu yıllara kadar sinemada daha çok saraya yönelik tarihî ve haber çekimleri yer almıştır.

1930-1960 yılları arası İran sinemasında *Sesli Dönem* olarak adlandırılmış ve bu yılların ilk uzun metrajlı, sessiz filmi Ovanes Ohanian'a ait 1930 yapımı *Âbîyu Râbî* adlı kurgusal film olmuştur (Omîd, 1995: 42-45). İran'ın ilk sesli filmi ise 1933 yılında Hindistan'da çekilen, senaryosunu 'Abdülhuseyn Sepentâ'nın yazdığı ve Erdeşîr-i Îrânî tarafından yönetilen *Doğter-i Lor*'dur (Omîd, 1995: 69-71). 'Abdülhuseyn Sepentâ'nın üçüncü filmi, İran'ın ilk uyarılma filmi unvanını almış olan Nîzâmî-yi Gencevî'ye ait, *Şîrîn u Ferhâd*'tır (Mehrabî, 1992: 29-31). Bu filmler İran sinemasının temellerini oluşturmaktadır.

Nefisî, İran İslam devrimi dönemine rastlayan 1978-1982 yıllarını *Belirsizlik Dönemi* ya da *Geçiş Dönemi* olarak adlandırmıştır (Nafisi, 2008: 769). 1979 İslam Devrimi'nin etkileri sosyal, siyasi, ekonomik alanlarda görüldüğü gibi sinema alanında da görülmüştür. Bu dönem İran sineması için, tarihinin en kötü dönemi olmuştur. Savaş şartlarının etkisiyle devrimin ilk yıllarında Beh-râm-i Beyzâyî, Emîr Nâdirî gibi yönetmenler dışında pek kimse film yapmaya yönelmemiştir. Hüsrev-i Sînâyî'nin *Zinde Bâd*, Beh-râm-i Beyzâyî'nin *Çerîke-yi Târâ*, *Merg-i Yezdgird*, Mes'ûd-i Kîmyâyî'nin *Haft-ı Kırmız* bu dönemde İslam'a uygun olmadığı görüşüyle gösterim izni alamayan filmlerden olmuştur (Akt. Yıldız Erol, 2022:57). Sinema kültürü Şah rejimine karşı durmak anlamına getirilmiş ve bu yüzden sinemada sansür konusu bu dönemde oldukça hissedilmiştir.

Hamid Nefisi'nin *Sağlamlaştırma Dönemi* adını verdiği 1983-1986 yılları arasında, bakanlık tarafından film ithalat ve ihracatını düzenleyip kontrol etmek amacıyla *Farabi Sinema Kurumu* kurulmuştur (Nafisi, 2008: 769). 1986 yılında 'Abbâs Kiyârustemî tarafından çekilen *Hâne-yi Dûst*

Kocast?adlı film, İran sinemasının parlayan yıldızı, aynı yıl Beh-râm-i Beyzâyî'nin Bâşu, Ğaribe-yi Kûçek ses getiren diğer filmlerden biri olmuştur. Bu filmlerle birlikte çocuk imgesi sinemaya girmiş ve ilerleyen yıllarda da çocuk karakterlerin yer aldığı filmler artarak devam etmiştir. Çalışmamızda afişini çözümleyeceğimiz iki filmten ilki Çekme filmidir. Çocuk karakterlerin kamera önünde daha çok görülmeye başlandığı yıllarda çekilmiş bir filmidir. Filmin yönetmeni özellikle yapmış olduğu çocuk filmleri ile adını duyurmuş olan Muhammed-'Alî-yi Tâlibî'dir. Uyarlama bir film olan eserin kaynağı Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî'nin Çekme adlı çocuk öyküsüdür ('Abbâsî, 2012: 51-52).

Çekme (Çizme) Filmi Künyesi ve Özeti

Muhammed-'Alî-yi Tâlibî'nin 1993 yılında çektiği *Çekme* filmi, çocuk oyuncuların ön planda olduğu, izleyicisi hem çocuklar hem de yetişkinler olan dram türünde bir filmidir.

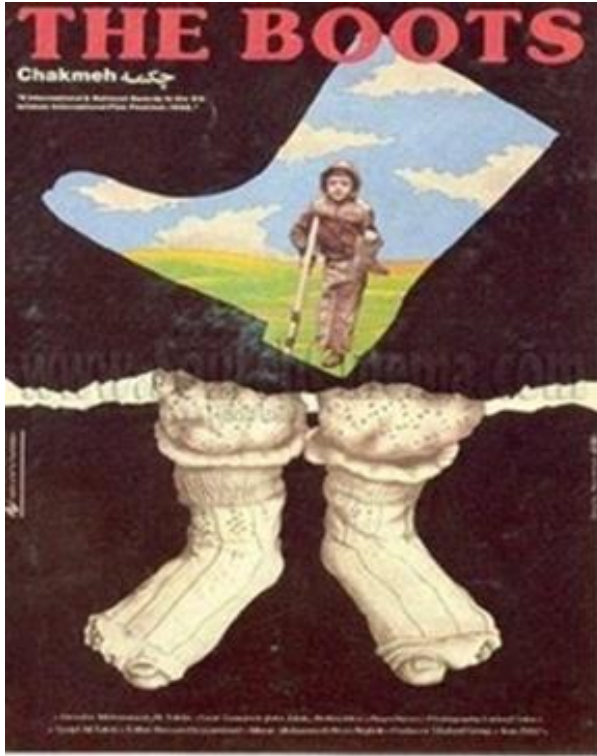
Yönetmen:	Muhammed-'Alî-yi Tâlibî
Yardımcı Yönetmen:	NâsırRefâyî
Yazan:	HûşengMurâdî-yi Kirmânîve Muhammed-'Alî-yi Tâlibî
Oyuncular:	SemâneCa'fer Celâlî, RayâNaşırî, Âli Âteşkâr, ZehrâHâdipûr, Mehdî Emânî, ŞekâyîEslâmî.
Süre:	60 dakika
Yıl:	1993

Başkarakter Semâne komşuları ile aynı avluya bakan bir evde annesi ile yaşamaktadır. Annesi, bir terzinin yanında çalışmaktadır. Semâne yaramaz bir çocuktur. Bir gün annesi uslu durursa ona güzel bir çizme alacağını söyler. Çizmeciye giden ikili Semâne'ye güzel bir çift çizme alırlar. Semâne çok mutlu olur ve hemen çizmeleri giymek ve eve o şekilde gitmek ister. Ev yolunda uyuyakalan Semâne'nin ayağından çizmenin teki düşer. Annesi bunu eve vardıklarında fark eder. Her ne kadar tüm gece arasa da çizmenin tekini bulamaz. Ertesi gün annesi, çok üzülen Semâne'ye parası olunca yeni bir çift alacağını söyler. Semâne komşularının kızı olan arkadaşına ısrar eder ve birlikte çizmeyi aramaya koyulurlar. Fakat çizmeyi bulamazlar. Bu esnada çizme çeşitli şekillerde bir işportacının arabasındadır. İşportacı tek olan çizmeyi bir ayakkabı fabrikasına götürür. Bu esnada annesi Semâne'den tek kalan çizmeyi, sokakta oynayan ve tek ayağı olmayan Ali isimli çocuğa hediye etmesini onun işine

yarayabileceğini söyler. Semâne çizmeyi alır ve Ali'ye hediye eder. Fakat gözden kaçırdıkları bir şey vardır. Ali'nin sağ ayağı yoktur ve çizme de sağ ayağa aittir. Ali bu durumu tebessümle karşılar ve çizmenin diğer tekini aramaya koyulur. İşportacıya denk gelir ve çizmenin yerini öğrenir. Zorlukla çizmenin öteki tekini bulan Ali, Semâne'nin evine gider ve çizmeyi Semâne'ye verir. Semâne çok mutlu olur hemen annesine koşar. Teşekkür etmek için geri çıktığında Ali çoktan gitmiştir. Film bu şekilde son bulur.

Çekme Filmi Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Çekme filminin afişinin gösterge türü belirlenecek (görsel 1) ve gösterge üçgeni doğrultusunda gösterge, gösteren ve gösterilen şeklinde değerlendirildiği bilgilere tablo 1'de yer verilecektir devamında bu bilgilerin Barthes'ın yananlam, düzanlam kategorisine göre değerlendirmeleri yapılacaktır.



Görsel 1. Çekme (Çizme) filminin afişi

Film afişi siyah bir zemin üzerine tasarlanmıştır (görsel 1). Kırmızı, yeşil, mavi ve beyaz, siyah zemin dışında afişte yer alan diğer renklerdir. Kırmızı renkte ve büyük harflerle yazılı olan “THE BOOTS” ifadesi filmin adı olan Çekme’nin İngilizce karşılığıdır. En başta ve kırmızı olması ile dikkat çekmektedir. Hemen altında filmin Farsça adı ve okunuşu daha küçük punto ile “chakmeh – چکمه” şeklinde yazmaktadır. Siyah zemin üzerine basit bir çizme silüeti tasarlanmıştır. Afişte renkli olan tek yer bu çizmenin içidir ve çizmenin içinde bir ayağı olmayan ve bu yüzden izleyicinin içini acıtan tek ayaklı bir erkek çocuğu durmaktadır. Koltuk değneği çocuğun tek ayağının olmadığını daha da vurgulamaktadır. Ancak düzanlamda yeşilliklerin ve maviliklerin ortasında resmedilen bu çocuk, yananlamda umudun ve geleceğin temsilidir. Bir çift yırtık çorabı olan çocuk ayağı, yananlamda yokluk ve fakirlikle ilişkilendirilebilir. Bunun bir çocuk ayağı olması izleyiciye, yananlamda çocuğun ailesini düşündürterek çaresizlik mesajı da vermektedir. Afişte ilk bakışta görülen, ikiye ayrılmış ya da yırtılmış imajıdır. Burada yananlam oldukça geniştir. Üstte kalan kısımda tek ayağı olmasına rağmen huzur ve umudun olduğu bir çocuktur. Kayıp olan tek ayaktır. Altta kalan kısma baktığımızda ise kayıp olan çocuğun kendisidir. Görünürde iki ayağı da vardır ancak giymiş olduğu çorapları bile yırtıktır. Ayrıca hiç renk yoktur sadece siyah zemin vardır. Alt kısımda yas ve matem dikkat çekmektedir. Genel olarak baktığımızda ise çizme silüetinin hareket hâlinde olduğu görülmektedir. Yananlamsal açıdan bunun hayata, hayatın devam ettiğine karşılık gelebileceğini söyleyebiliriz.

Gösteren türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yazılı	The Boots	Harfler	Dikkat çekme
Görüntüsel	Renk	Kırmızı	Uyarı, Dikkat Çekme
Görüntüsel	Zemin	Siyah	Matem, Hüzün, Kasvet
Görüntüsel	İnsan	Çocuk	Umut, Gelecek
Görüntüsel	Tek Ayaklı Çocuk	Koltuk Değneği	Hüzün, Acı, İhtiyaç
Görüntüsel	Ayakkabı	Çizme Silüeti	Heyecan, Sevinç
Görüntüsel	Doğa	Tepeler	Özgürlük
Görüntüsel	Gökyüzü	Bulutlar	Özgürlük, Sınırsızlık
Görüntüsel	Bir Çift Ayak	Delik Çoraplar	Yokluk, Fakirlik
Görüntüsel	Yırtılmış Afiş	İkiye Ayrılmış Afiş	Değişim, Dönüşüm, Farklılık

Tablo 1. Çizme filminin gösterge dizilimi

Bir diğer örnek çözümlememiz ise 2008 yılında gösterime giren ve yönetmenliğini MecîdMecîdî'nin yaptığı dilimize *Serçelerin Şarkısı* olarak çevrilen *Âvaz-ı Goncişkha*'dır. Bu filmi seçmemizin nedeni yine çocuk karakterlerin ön plana çıkmasıdır.

Âvaz-ı Goncişkha (Serçelerin Şarkısı) Filmi Künyesi ve Özeti

MecîdMecîdî'nin kameraya aldığı bu film, çocuk oyuncuların da olduğu, hem çocuklara hem de yetişkinlere hitap eden dram türünde bir filmidir.

Yönetmen:	MecîdMecîdî
Yardımcı Yönetmen:	NâsırRefâyî
Yazan:	MecîdMecîdî, MihrânKâşânî
Oyuncular:	RızâNâcî,KâmrânDehân, HâmidÂğâzi, PûyâŞâlihi,
Süre:	1 saat 37 dakika
Yıl:	2008

Başrol oyuncusu Kerim, bir deve kuşu çiftliğinde çalışmaktadır. Bir gün çalıştığı çiftlikte bir hatasından dolayı deve kuşunun biri kaçır. Ne kadar arasa da deve kuşunu bulamaz ve bu hatası yüzünden işten atılır. Eve gittiğinde işitme engelli kızının işitme cihazını su deposuna düşürdüğünü öğrenir. İşitme cihazını bulurlar ancak cihaz bozulmuştur. Cihazı doktora götürür ama cihaz onarılamaz. Doktor, yeni cihaz alınması gerektiğini ve sigortası yoksa çok pahalı olduğunu söyler. Kerim pahalı da olsa kızına yeni bir işitme cihazı almak ister. Bu esnada küçük oğlu ve arkadaşları su kuyusunu temizleyip oraya süs balıkları atıp zengin olma hayali kurmaktadır. Kerim Tahran'a gittiği bir günde tesadüfen motoru ile taşımacılık işine başlar. İyi para kazandığını gördükçe umutlanır ve her gün çarşıya inmeye ve motoru ile insan ve eşya taşımaya başlar. Bu esnada karşılaştığı hurdalıktan atıl eşyaları evine taşımaya başlar. Bu eşyaları hem satar hem de evinin eksiklerinde kullanır.

Oğlu hâlâ balık yetiştirip zengin olmak peşindedir. Bunun için çiçek satmaya başlar, bunu gören Kerim çok sinirlenir ve çocuklarına çok kızar. Bir gün Kerim biriktirdiği hurdalarla uğraşırken hurdalar devrilir ve Kerim altında kalarak ayağını kırar. Yatakta yattığı süre boyunca ailesinin çeşitli işler yaparak geçinmeye çalıştıklarını görür. Kerim ruhsal olarak bir

olgunluk geçirir. Arkadaşları ve küçük oğlu bir şekilde süs balıkları almıştır. Bidon delinmiş ve balıklar ölmeye başlamıştır. Balıkları temizledikleri su kuyusuna atmaya çalışırken bidonu devirirler ve tüm balıklar yere saçılır. Çocuklar balıklardan sadece birini kurtarabilir. Tüm bu talihsizliklere rağmen Kerim ve ailesi hayatlarına bir şekilde devam ederler. Bir sabah odasında serçelerin uçtuğunu gören Kerim, evin kapısının çaldığını duyar. Deve kuşu çiftliğinde beraber çalıştığı arkadaşı gelmiştir. Ona bir müjdesinin olduğunu ve kayıp olan deve kuşunun çiftliğe geri döndüğünü söyler. Kerim tebessüm eder ve film bu şekilde son bulur.

***Âvaz-ı Goncişkha* Filmi Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi**

Âvaz-ı Goncişkha filminin iki afişi (görsel 2-3) değerlendirilecektir. İki farklı tablo (tablo 2-3) oluşturulmuştur. İlk başlıkta gösterge türü, yazılı ya da görüntüsel olarak ayrıştırılacaktır. Daha sonra gösterge üçgeni doğrultusunda gösterge, gösteren ve gösterilen şeklinde değerlendirilip tabloda yer verilecek; Barthes'ın yananlam, düzanlam kategorisine göre değerlendirmeleri yapılacaktır.

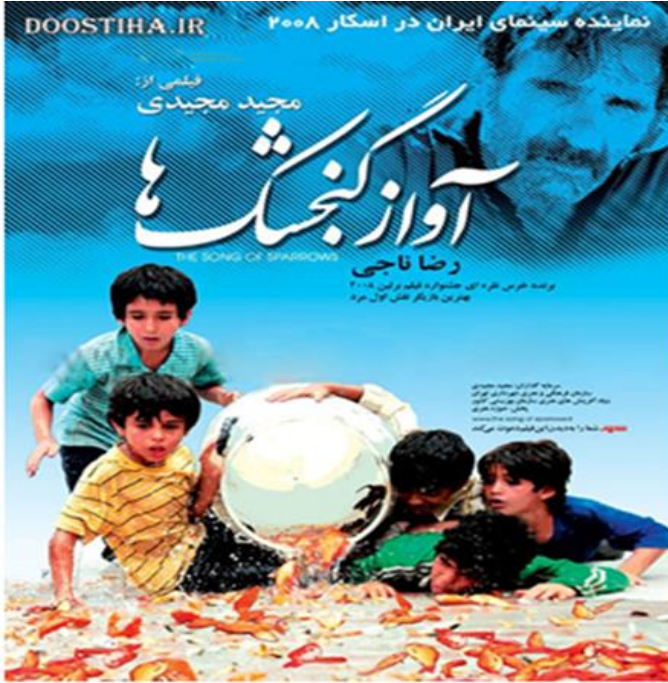


Görsel 2: *Âvaz-ı Goncişkha* (Serçelerin Şarkısı) filminin afişi

Gösteren türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yazılı	آواز گنجشکها	Harfler	Bilgi Verme
Görüntüsel	Renk	Mavi	Umut
Görüntüsel	Hayvan	Yere saçılmış balık	Yokluk, çaresizlik, bereket
Görüntüsel	İnsan	Çocuklar	Umut, Gelecek, Beklenti
Görüntüsel	İnsan	Başrol oyuncusu	Çare, Umut

Tablo 2: Serçelerin Şarkısı Filminin Gösterge Dizilimi

Film afişi iki kesitten oluşmaktadır (Görsel 2). İlki kurak bir tarla ikinci kesit ise mavi renk bir çerçeve içinde gökyüzüne bakmakta olan başroldür. Filin adı ve diğer bilgiler bu kısımda Farsça olarak yer almaktadır. Kerim adındaki başrol oyuncusu bu kısımda gökyüzüne bakmaktadır.



Görsel 3: Ávaz-ı Goncişkha (Serçelerin Şarkısı) filminin afişi

Bu bakış izleyene umut çağrıştırmakta ve arkasında yer alan mavi renk kapı da bunu desteklemektedir. Kapı yananlamda umuda açılmaktadır. Düz anlamda gökyüzüne bakan karakter, yananlamda ise her şeyin çözümünün ve umudun bu adama bağlı olduğunu göstermektedir.

Gösteren türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yazılı	آواز گنجشکها	Harfler	Bilgi Verme
Görüntüsel	Renk	Mavi	Umut
Görüntüsel	Hayvan	Yere saçılmış balık	Yokluk, çaresizlik, bereket
Görüntüsel	İnsan	Çocuklar	Umut, Gelecek, Beklenti
Görüntüsel	İnsan	Başrol oyuncusu	Çare, Umut

Tablo 3: Serçelerin Şarkısı filminin gösterge dizilimi

Filmin ikinci afişi (Görsel 3) yine iki kesitten oluşmaktadır. İlk kesitte mavi zemin üzerine sağ üstte başrol oyuncusunun görüntüsü vardır. Başrol oyuncusunun yananlamda mesajı umut ve çaredir. Afişin ikinci kısmında ise beş çocuk ve ellerinden düşürdüğü anlaşılan bir kova balık görüntüsü vardır. Düzanlamda çocukların yüzünde şaşkınlık ifadesi vardır. Yan anlamına bakıldığında ise çocuklar, çaresizlik ve hayal kırıklığı mesajı vermektedir. Yere saçılan balıklar düzanlamda ölüm olarak görünse de yananlamda bereket ve bolluğu ifade etmektedir.

Sonuç

Çalışmamızda ilk olarak Muhammed-’Alî-yi’Tâlibî’ye ait 1993 yapımı görsel kültürün bir ögesi olan *Çekme* (Çizme) film afişi Barthes’in göstergebilimsel bakış açısıyla incelenmiştir. Afiş, filmin konusu gereği yası ve hüznü temsil eden siyah bir zemine tasarlanmıştır. Her ne kadar düzanlamda matem görünse de afişte yer alan diğer göstergeler incelendiğinde filmin hüzünden çok umudu temsil ettiği görülmektedir. Tek ayağı olmayan çocukta aslında fazla olan bir şey vardır; umut ve yardımseverlik. Aslında eksik olan, afiste sadece iki ayağı görünen ve çorapları delik olan çocuktur. İzleyici filmin sonunda annesinin ve afişte ayakları görünen ana karakterin eksik olduğunu anlamaktadır. Ana çocuk karakter, arkadaşının yardımı ile kaybolan çizmesine kavuşmakta ve tamamlanmaktadır. Ancak izleyici olarak akıllarda beliren bir diğer soru, anne karakterinin tamamlanamıyor oluşudur.

İkinci filmimiz, Mecîd Mecîdî'nin yönetmenliğini yaptığı *Âvaz-ı Goncişkha*'nın (Serçelerin Şarkısı) iki farklı afişidir. Her iki afişte yer alan mavi renk umudu simgelemektedir. Bu bilinçli bir seçimdir. Başrol Kerim'in geçim sıkıntısıyla dolu günlük yaşamı, metropolde karşılaştığı iyi ya da kötü olaylar filmde anlatılmıştır. Film boyunca Kerim'in vicdan muhasebesi gözlenmektedir. Filmde talihsizlikler olsa da umut hiç kaybolmamaktadır. İzleyiciye ilk mesajın verildiği film afişinde yer alan mavi renk bu umudu simgeler niteliktedir.

Dönemine göre yüksek bütçe ve büyük çabalarla çekilen filmler, afişleri sayesinde izleyicide merak ve izleme isteği uyandırır. Filmin, seyirci ile ilk kez karşılaşması sayılan kültürel afiş örneklerinden olan film afişleri, filmin pazarlanması açısından oldukça önemlidir. Filmin reklamını yapmak için ucuz ve kolay bir iletişim aracı olan afiş, yönetmenin mesajını izleyiciye iletmektedir. Bir afiş çözümülemek için başvuru yöntemlerden biri de göstergebilimdir ve Barthes'ın belirttiği üzere, göstergebilimin en önemli alanı düz anlam ve yananlamla ilgili bölümdür. Çalışmanın sonucunda film afişlerinde bulunan görsel ya da yazılı metinler film ile bir uyum içindedir ve filmin içeriği hakkında ipuçları vermektedir. Bu uyum ve ipuçları ile filmin vermek istediği mesajı düz anlamlarla ve aynı zamanda yananlamlarla izleyiciye doğru bir şekilde iletmektedir.

Kaynakça

- Artan, Hidayet I.; Uçar, Fikret (2018). "Kaligrafi ve Tipografinin Afiş Sanatına Yansımaları." *Akademik Sanat*, 3 (6): 10-27.
- Becer, Emre (2011). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Yay.
- Efşâr, Mehdî Keşâverz ve Mâfi, Meryem (2019). "Tahlil-i Nişâne-şinâhtî-yi Kârkerdhâ-yiİrtbâtî Tebliğî-yi Poster-i Te'âtır der Îrân." *Te'âtır*, 76: 52-93.
- Kurt, Nur Olcay (2019). *2010-2017 Yılları Arasında Yapılmış Çocuk Film Afişlerinin Göstergebilimsel Analizi*. YL Tezi, Ordu: Ordu Üniversitesi SBE.
- Mecîd Mecîdî (yön.), *Âvaz-ı Goncişkha* (film).
<https://www.youtube.com/watch?v=56qdpQKDECA&t=131s>
- Mehrâbî, Mes'ud (1992). *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân*. Tahran.
- Muhammed-'Alî-yi Tâlibî (yön.), Çekme (film).
<https://www.youtube.com/watch?v=TMOQHAAZbQE>
- Nafisi, Hamid (2008). *İran Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yay.
- Omîd, Cemâl (1995). *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân 1279-1357 (hş.)*. Tahran: Rûzene.
- Sığırıcı, İlhami (2017). *Göstergebilim Uygulamaları*. Ankara: Seçkin Yay.

URL-1: <https://sozluk.gov.tr/> (e.t. 20.06.2022)

Yalur, Refik (2019). “René Magritte’in Sürrealist Tavrının Afiş Tasarımına Etkisi.” *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 5(10): 145-152.

Yıldız Erol, Aysel (2022). *Göstergelerarası Çeviri: İran Sinemasına Uyarlanan Edebî Eserler Üzerine Bir İnceleme*. Doktora Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi SBE.

Karikatür çevirilerinde mizahi üslubun aktarımı

*Nesibe Erkalın Çakır**

*Çeviri ve telif inceleme, eleştiri, deneme ve albümler...
Bunlar olmadığı sürece karikatür,
kelebek ömrü sürdürüp duracaktır (Çeviker, 1986: 8)*

Giriş

İzlerine, insanlığın resmi kullanmaya başladığı tarihlerde dahi rastlanabilecek bir sanat olarak karikatür, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de basınla ortaya çıkmış ve yayılmıştır. Basın öncesinde üretilen eserler, karikatür sanatının atası sayılabilecek niteliktedir, ancak bugünkü anlamda karikatür olarak nitelendirilen eserlerin basınla birlikte ortaya çıktığını belirtmek yerinde olacaktır.

Türk tarihinde ilk mizah yayını, 1868 yılında yayın hayatına başlayan *Terakki* gazetesinin mizah eki olarak kayda geçmiştir. Öte yandan, Türk tarihinde bağımsız ilk mizah dergisi ise Teodor Kasap tarafından 1870 yılında kurulan *Diyojen* olarak bilinmektedir. Dolayısıyla, Türk mizahının temellerinin Tanzimat Dönemi’nde atıldığını söylemek mümkündür. Gündelik olayların ve siyasi konuların ele alındığı Tanzimat mizahında, 1877- 1878 Osmanlı- Rus Savaşı’yla birlikte savaş temasına da fazlaca yer verilmiştir. Bu dönemi takip eden 1878- 1908 yılları ise, Türk mizah yayıncılığı açısından bir duraklama dönemi olmuştur (Çeviker, 2004: 74).

1908’de II. Meşrutiyet’in ilanıyla birlikte basında sansür ortadan kalkmış, yayın hayatına başlayan mizah dergi ve gazete sayılarında yoğun bir artış gözlemlenmiştir. Bu dönemde yayımlanan gazete ve dergilerde, gündelik olaylar başta olmak üzere yönetimi hedef alan eleştirilerin mizahi

* Araş.Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, nsb.erkalan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5437-6076

bir dille ele alındığı görülmektedir. O dönemin sosyal durumuna ayna tutan mizahi ürünlerin başında karikatür sanatı gelmektedir.

Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarına dek topluma sunulan karikatürlerde, karikatür yazıları oldukça yoğun olarak kullanılmış ve karikatürler aracılığıyla iletilmek istenen mizahi düşünce, o dönemlerde daha çok karikatür yazılarıyla aktarılmıştır. Dolayısıyla, Türk mizah tarihinde mizahi üslubun nasıl aktarıldığı sorusuna yanıt aranırken karikatür yazılarının incelenmesi faydalı bir yöntem olacaktır.

Bu çalışmadan önce, karikatür çevirileri hakkında yazılmış iki bilimsel çalışma tespit edilmiştir. Bunlardan biri 2019 yılında *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*'nde yayımlanmıştır. Ayşe Şirin Okyayuz ve Mümtaz Kaya'nın yürüttüğü bir kitap projesinden derlenen *Karikatürlerde Çevirmen ve Çeviri* başlıklı çalışmada, karikatürün sanatla olan ilişkisinin altı çizilmiş ve birçok konu gibi çeviri ve çevirmen konularının da Türkiye'de yayımlanmış karikatürlerde yer aldığı, çalışmada sunulan çeşitli örneklerle ortaya koyulmuştur. Karikatür çevirileri hakkında kaleme alınmış bir diğer çalışma, 2021 yılında *Edebî Eleştiri Dergisi*'nde yayımlanmıştır. *Osmanlı Dönemi Mizah Dergilerinde Yer Alan Bant Karikatürlerin Çeviribilim Açısından Değerlendirilmesi* başlıklı bu çalışmada, Türk mizahı ve Türk karikatürü basın-yayınla olan ilişkisi açısından ele alınmış ve Osmanlı Dönemi mizah basınında yer alan bant karikatürlerin alt yazıları, kültür ve dil göstergeleri bağlamında çeviri göstergebilimine göre incelenmiştir.

Bu çalışmanın amacı ise karikatür alt yazısı çevirilerinde Türk mizahi üslubunun başka bir dile nasıl aktarıldığı sorusuna yanıt vermektir. Bu bağlamda, Tanzimat Döneminden Cumhuriyet Dönemine kadar yayımlanmış mizah gazeteleri taranmış ve karikatür alt yazıları Fransızca çevirileri ile birlikte yayımlanan karikatürler tespit edilmiştir. Türk mizahi üslubunun başka bir dile nasıl aktarıldığı konusunda yorum yapma olanağı sunacak sayıda karikatürün *Kalem* (1908), *Cem* (1910), *Dalkavuk* (1908), *Davul* (1908), *Kartal* (1909), *Karikatür* (1914) ve *Diken* (1918) isimli dergi ve gazetelerde yayımlandığı görülmüştür. Söz konusu gazete ve dergiler II. Meşrutiyet Döneminde yayımlanmış “batılı modern mizah dergi ve gazeteleri” olarak nitelendirilmektedir (Çeviker, 1988: 20). Bahsi geçen gazete ve dergilerde yer alan karikatür alt yazılarında öncelikle, mizahi

üslubun oluşmasına katkı sağlayan sözcük oyunları, deyimler, yinelemeler, imalı ifadeler, benzetmeler ve yansıma sözcükler tespit edilmiştir. Ardından, tespit edilen bu unsurların Fransızca çevirileri *çeviride sadakat* yaklaşımına göre yorumlanmıştır.

1. Edebî Sanat Karikatürün Neresinde?

Karikatür, mizahın yazılı biçimidir (Ataseven vd., 2007: 260). Bununla birlikte karikatür biçimsel açıdan, çizgilerle ifade edilen bir mizah türüdür. Her karikatür, onu ortaya çıkaran sanatçının düşünce yapısına ve dünya görüşüne dair izler taşımaktadır. Öyle ki, pek çok karikatür çoğu zaman sanatçısıyla birlikte anılır hâle gelmektedir (Güneri, 2008: 68). Başka bir deyişle, nasıl ki edebî bir metin okunduğunda, yazının üslubuna bakılarak yazarın kim olduğu anlaşılabilirse bir karikatürün çizgileri de çizerinin kimliği hakkında ipucu verebilmektedir. Oğuz Aral bu konuya ilişkin görüşünü, “İyi bir karikatüristin çizimine baktığınızda onun kişiliğini anlarsınız.” cümlesi ile ifade etmiş ve karikatürün bir gösterme sanatı olduğunu vurgulamıştır (Karagözoğlu, 1998: 20).

Mustafa Şekip Tunç’a göre alay ve mizah; dilde ve edebiyatta karikatür olarak vücut bulmaktadır (Tunç, 2019: 128). Seval Şahin’e göre ise edebiyat alanında karikatür, bir kişinin veya bir durumun birtakım özelliklerini abartılı; diğer özelliklerini de basitleştirerek tasvir etmek suretiyle kendini göstermektedir (Us, 2019: 11).

Çeşitli duygu ve düşüncelerin geniş kitlelere ulaştırılmasını sağlayan bir iletişim aracı olarak karikatür (Okyayuz ve Kaya, 2019: 155) hem çizim hem de mizahi üslubun aktarılmasını destekleyen karikatür yazıları açısından iki farklı bağlamda yorumlanabilecek bir sanat ürünüdür. Nitekim mizahi üslup karikatürlerde yazılı ve yazısız olmak üzere iki yöntemle aktarılmaktadır. Bir karikatür yalnızca çizimlerden oluşabileceği gibi, çizimlere eşlik eden konuşma balonlarının veya açıklamaların bulunduğu karikatürlerle de karşılaşmak mümkündür. Dolayısıyla, belirli bir duruma mizahi bir dille dikkat çekmek isteyen karikatür sanatçısı kimi zaman çizimlerini karikatür yazılarıyla desteklemekte ve bu yazılarda çeşitli söz sanatlarına başvurmaktadır.

2. Çeviride Sadakat Yaklaşımı

İspanyol çeviribilimci Amparo Hurtado Albir, 1990 yılında kaleme aldığı *La Notion de la Fidélité en Traduction* (Çeviride Sadakat Kavramı) adlı eserde, çeviribilim alanındaki deneyimlerinden yola çıkarak çeviride sadakat kavramını ele almıştır. Kuşkusuz, tarih boyunca çeviride sadakat konusu çeşitli çeviribilim araştırmacıları tarafından tartışılmış ve bu konuya ilişkin çeşitli yorumlar getirilmiştir. Albir ise bu konuyu sistematik bir biçimde ele alarak daha kuramsal bir zeminde açıklamış ve çeviride sadakati *anlama sadakat* olarak yorumlamıştır. Buna göre, çeviride özgün metin aracılığıyla iletilmek istenen anlamın diğer dile aynı etki ile aktarılması durumu söz konusudur.

Albir çeviride sadakat yaklaşımı bağlamında üç parametre belirlemiştir. Bunlar:

- Yazarın demek istediğine sadakat,
- Çeviri metin okurlarına sadakat,
- Çeviri dile sadakattir.

Söz konusu parametreler birbirinden ayıramaz durumda bulunmaktadır. Dolayısıyla bir çevirmen bu parametrelerden yalnızca birine sadakat gösterip diğer iki parametreye ihanet ederse, ortaya çıkan çeviride anlama sadakatten söz etmek mümkün olmayacaktır. Başka bir deyişle, çeviri metin okurları için yeterince anlaşılır olmayan veya dil normları açısından çeşitli hatalar içeren bir çeviri metnin anlama sadık olmadığı sonucuna varılabilmektedir (Albir, 1990: 96).

İmalî ifadeler, sözcük oyunları, çeşitli deyim ve söz kalıpları ile oluşturulan karikatür alt yazılarının başka bir dile çevirisi, çevirmenler açısından birtakım zorluklar doğurabilmektedir. Öte yandan bu metinlerin çevirisinde, özgün metnin taşıdığı mizahi anlamı çeviri dile aynı etki ile aktarabilmek amacıyla çevirmenlerin başvurabileceği farklı yöntemler bulunmaktadır. Çeviride sadakat yaklaşımı da mizahi unsurların çevirisinde çevirmenin başvurabileceği yöntemlerden biridir.

3. Bulgular ve Yorumlar

Kültürel öğelerin aktarımı sorunu, çeviribilim alanında yapılan çalışmalarda sıklıkla dile getirilen bir konudur. Yalnızca dile dayalı bir işlem olmayıp kültür ve bağlam gibi birtakım dil dışı öğelerin de sürece

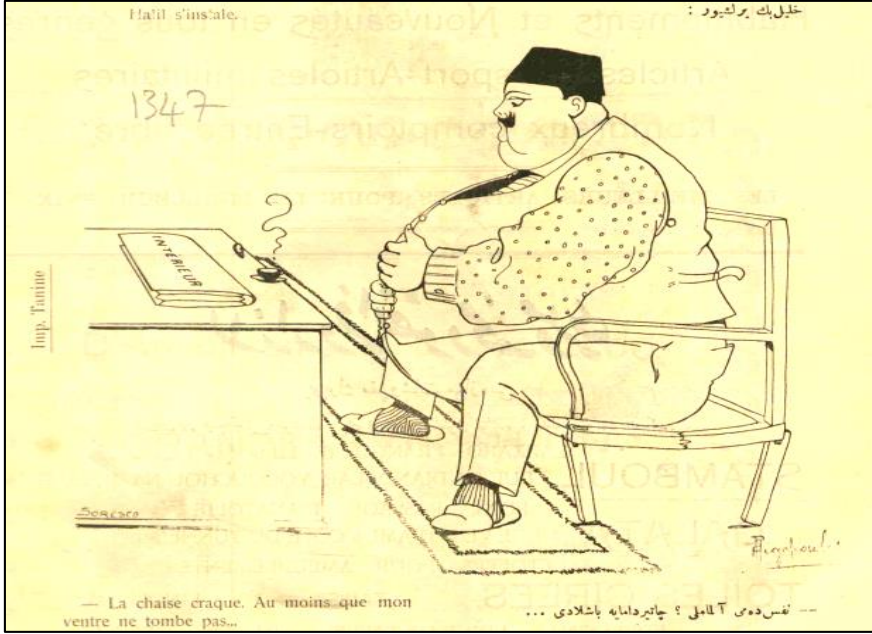
dâhil olduğu çeviri etkinliği, en genel anlamıyla bir dilin, bir kültürün, bir yaşam tarzının ve bir anlayış biçiminin başka bir dilde yeniden anlatılmasıdır.

Bir toplumun kültürel anlayışı ile mizahi bakış açısını açıkça yansıtan mizahi metinler; sözcük oyunları, deyimler, yinelemeler, imalı ifadeler ve benzetmeler olarak sıralanabilecek çeşitli unsurlardan faydalanılarak oluşturulmaktadır. Mizahi metinlerin başka bir dile çevirisi söz konusu olduğunda çevirmen, çevirinin amacına göre iki yoldan birini tercih edecektir. Çeviride amaç, çevrilecek metnin ait olduğu kültürün mizah anlayışını -hiçbir değişikliğe uğratmadan- diğer dile tanıtmak ise, çevirmen metni kelimelere sadık kalarak, sözcüğü sözcüğüne çevirecektir. Bu, genellikle özel bir durumdur ve yaygın değildir. Öte yandan mizahi metinlerde genellikle tercih edilen yaklaşım, asıl metnin anlamına sadık kalıp mizahi bakış açısını çeviri metinde de yansıtmaktır. Böylece, çeviri metin okuyucusu okuduğu metni estetik bulacak ve o metin çeviri metin okuyucusu açısından da mizahi bir değer taşıyacaktır.

Aşağıda, bu çalışmanın uygulama kısmını oluşturan karikatür alt yazıları ile bu alt yazıların Fransızca çevirileri mizah unsurları açısından, çeviride sadakat yaklaşımına göre karşılaştırmalı olarak çözümlenmiştir. Çözümlemeye dâhil olan karikatürler II. Meşrutiyet Döneminde yayımlanmış batılı modern mizah dergi ve gazetelerinden seçilmiştir. Bu çözümlemelerde mizah unsurları; sözcük oyunları, deyimler, yinelemeler, imalı ifadeler, benzetmeler ve yansıma sözcükler başlıkları altında sınıflandırılmış ve çalışmada tespit edilen mizah unsurları bu sınıflandırma ile sınırlandırılmıştır.

Ele alınan gazete ve dergilerde yer alan karikatürlerin sayısı epey fazla olduğundan, karikatürlerin tamamı çalışmada örnek olarak gösterilmemiştir. Onun yerine, her bir örneğin çözümlenmesinden sonra, ilgili dergi ve gazetenin diğer karikatür alt yazı çevirileri genel olarak yorumlanmıştır.

3.1. Kalem



Görsel 1. Kalem/02.03.1911/S.115, s.16

Halil Bey yerleşiyor:

— Nefes de mi almamalı? **Çatırdamaya** başladı...

Halil s'installe.

—La chaise **craque**. Au moins que mon ventre ne tombe pas...

Türkçede yansıma sözcüklerden sayılan *çatırdamak* fiili, Fransızcaya *craquer* sözcüğü kullanılarak çevrilmiştir. Craquer, Fransızcada *onomatopéique*, yani yansıma özelliği olan şekilde nitelendirilmekte ve “kuru gürültü çıkarmak; aniden parçalanmak” anlamlarına gelmektedir (Le Grand Robert de la Langue française, 2017).

Çeviride sadakat yaklaşımının açıklandığı bölümde de ifade edildiği gibi Albir; yazarın demek istediğine sadakat, erek dile sadakat ve çeviri metin okuyucusuna sadakat olmak üzere üç parametrenin altını çizmektedir (Albir, 1990: 202). Buna göre, seçilen bu örnekte yapılmış olan çevirinin anlama sadakat yaklaşımına uygun olduğu görülmektedir.

Gerek çizim gerekse alt yazılarda mizah unsurlarının kullanımı bakımından oldukça usta bir duruş sergileyen *Kalem*'de yayımlanan karikatürlerde daha çok yineleme, deyim, benzetme ve imalı ifadelerle başvurularak mizahi anlatımın sağlandığı görülmüştür. Söz konusu mizahi unsurların çevirilerinde, özgün metnin taşıdığı mizahi değerin aynı etki ile Fransızcaya aktarıldığı; anlama sadakatini sağlandığı tespit edilmiştir.

3.2. Cem



Görsel 2. Cem/ 28.11.1910/ S.1, s.8

— Olmuyordu, Allah nasılsa verdi. Fakat **ele avuca sığar** şey değil; siz alın **yola getirin: Eti sizin kemiği benim.**

— Afacan, adın ne?

— Hürriyet!..

— **Je vous la confie. C'est une enfant terrible.** Depuis sa naissance il n'y a que des traces dans la maison. **Corrigez-la moi,** comme vous savez le faire.

— Son nom ?

— Elle s'appelle la Liberté.

Seçilen bu rneği mizahi unsurların çevirisi bağlamında ele almadan önce, Turgut eviker’in kaleminden II. Meşrutiyet Dönemi karikatürlerinde işlenen ocuk konusu hakkında birkaç detaya yer vermek faydalı olacaktır:

“Tanzimat karikatüründe yok denecek kadar az olan ocuk, Meşrutiyet karikatüründe önemli bir yer tutar. Her şeyin başında, ilan edilen hürriyet, bir kız çocuğuyla somutlaştırılır (Cumhuriyet döneminde demokrasiyi temsil eden kadın’ın küçüklüğüdür, bir bakıma). İlk günler bir bebek iken, giderek büyür. Bu ocuğun adı Hürriyet’tir. ocuk yine daha çok eşitlik, kardeşlik ve özgürlük savsz çerçevesinde ele alınıyor. Karı-koca arasındaki iletişim/sizlik, onun aracılığıyla yansıtılmıştır. Bütün karikatürler için şu söylenebilir: Karikatürde ocuk, onun saf dünyası üstüne kuruluyor.” (eviker, 1988: 44).

eviker’in açıklamasını örneklendiren bu karikatürde iki deyim bir de atasözünün yer aldığı görülmektedir. *Ele avuca sığmamak* ifadesi Türkçede deyim olarak bilinmekte ve Türk Dil Kurumu (TDK) Türkçe Sözlüğünde “Söz dinlememek, baskı altına alınmamak, zapt edilememek; şımarık davranmak.” şeklinde tanımlanmaktadır (2011: 774).

Karikatür alt yazısında yer verilen diğer deyim ise, *yola getirmek* tir ve “Birinin bir konudaki ters tutumunu düzeltmek.” anlamına gelmektedir (TDK, 2011: 2603).

Bir Türk atasözü olarak *eti senin, kemiği benim* ifadesi TDK Türkçe Sözlüğünde, “ocuk velilerinin ğretmen, usta vb.’ne çocuğun eğitiminde kendisine tam yetki verdiğini anlatmak için söylenen söz.” şeklinde tanımlanmaktadır (2011: 827).

Türkçe alt yazıların Fransızca evirilerine bakıldığında Albir’in savunduğu *anlama sadakat* yaklaşıma uygun bir eviri eyleminin gerçekleşmediği görülmektedir. Bu örnekten anlama sadakat gösterilmediği sonucu, Türkçe metinde kullanılan deyim ve atasözlerinin Fransızcaya eşdeğer deyim ve atasözü ile çevrilmemiş olmasından değil; yazarın demek istediğinin farklı bir düzeyde, abartılarak çevrilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Ulaşılan bu sonucun nedenlerini şu şekilde açıklamak mümkündür:

Türkçe alt yazı metninin Fransızca çevirisinde yer alan ilk cümlede “Je vous la confie.” ifadesi bulunmaktadır. Bu ifade Türkçede, “Onu size emanet ediyorum.” anlamına gelmektedir. Yalnızca bu cümle açısından bakıldığında, çeviri metinde eşdeğer bir deyimsel ifade kullanılmamış olmasına rağmen anlamın doğru bir şekilde iletildiği ve anlama sadık kalındığı görülmektedir. Ancak, bu cümlelerin ardından gelen, “C’est une enfant terrible.”de özgün metnin anlamının yanlış aktarıldığı fark edilmektedir. “Ele avuca sığmamak” deyimini Fransızcaya “Korkunç bir çocuktur.” şeklinde çevrilmiş ve Albir’in deyimiyile, yazarın demek istediğine ihanet edilmiştir.

Türkçe alt yazı metninde kullanılan “Eti sizin kemiği benim.” ifadesi ise Fransızcaya, “Benim için onu düzeltin.” anlamına gelen “Corrige-la moi” cümlesi ile çevrilmiştir.

Cem dergisinde yayımlanan karikatürlerde daha çok deyimlerden, sözcük oyunlarından ve imalı ifadelerden faydalandığı görülmüştür. Bunun yanı sıra, *Cem*’in karikatür alt yazılarında benzetme ve yinelemeler de kullanılmıştır. Karikatür alt yazılarının çevirilerinde -bazı istisnalar dışında- anlama sadık olunmadığı; Türkçe özgün alt yazı metnlerinin taşıdığı mizahi değer, Fransızca çevirilerde büyük ölçüde kaybolduğu tespit edilmiştir.

3.3. Dalkavuk



Görsel 3. Dalkavuk/31.10.1908/S.8, s.1

— Nasıl buluyorsunuz doktor?

Dr. Edvard — Şimdilik bir şey yok! Fakat **hastalık boğazda olduğundan** bazı mühim ihtilatatı men için çok dikkat etmek lazım!

— Eh bien ! Docteur ?

Dr. Edvard — Rien de grave pour le moment, mais je vous conseille d'éviter à tout prix de complications.

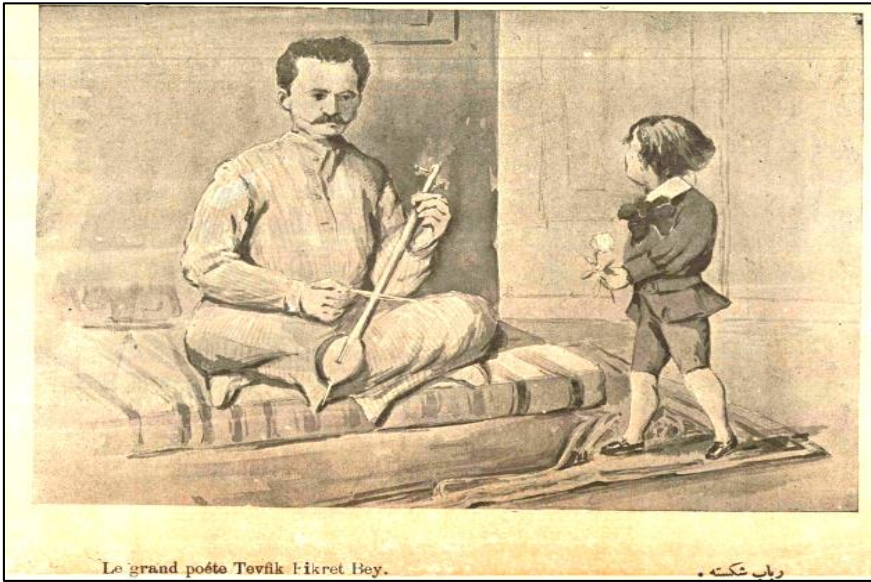
Dalkavuk'ta yayımlanan bu karikatürde, mizahi anlamın sözcük oyunu ile aktarıldığı görülmektedir. Karikatür alt yazısında geçen ve *hastalığın boğazda* oluşunu ifade eden bölümde insan sağlığını bozan herhangi bir hastalığa değil; Osmanlı'nın o dönemlerde gündeminde olan *Boğazlar Sorununa* işaret edilmektedir. Nitekim, Dr. Edvard'ın elinde tuttuğu ve hastayı muayene ediyormuş izlenimini verdiği araç, tıp doktorlarının muayene esnasında kullandığı bir araç değildir; bir denizci dürbünüdür. Dolayısıyla bu karikatürde *boğaz* sözcüğü, eşseslilik

özelliğinden yararlanılarak mizahi bir anlatımla dönemin Boğazlar Sorununa dikkat çekilmiştir.

Söz konusu alt yazının Fransızca çevirisine bakıldığında, Türkçe alt yazı metninde yer verilen mizahi anlamın yok olduğu; metnin görünen anlamı ile çevrildiği görülmektedir. Türkçe alt yazı metninde sözcük oyunu ile iletilmek istenen anlamın Fransızca çevirisi, “Şimdilik ciddi bir durum yok ancak, ne pahasına olursa olsun komplikasyonlardan kaçınmanızı tavsiye ederim.” şeklinde yapılmış ve yazarın dikkat çektiği üstü kapalı, asıl anlam tamamen yok olmuştur. Bu nedenle, incelenen bu karikatürün alt yazı çevirisinde anlama sadık olunmadığı tespit edilmiştir.

Yayın hayatı boyunca *Dalkavuk*’ta çeşitli karikatürlere yer verilmiştir ancak, karikatür alt yazıları Fransızca çevirileriyle birlikte yayımlanan üç karikatüre rastlandığından bu çalışmada yalnızca bu üç karikatüre ait alt yazı çevirileri mizahi unsurlar bakımından çözümlenmiştir. Bu bağlamda, söz konusu karikatür alt yazılarının birebir çevrildiği ve Türkçe alt yazı metninin taşıdığı mizahi anlamın Fransızca çevirilerde kaybolduğu görülmüştür.

3.4. Davul



Görsel 4. *Davul*/09.12.1908/S.7, s.7

Rubab-ı Şikeste.

Le grand poète Tevfik Fikret Bey.

Davul'da yer alan bu karikatürde elinde bir çiçek olan çocuk ile resimden Tevfik Fikret olduğu anlaşılan kişi yer almaktadır. Elinde bir çiçek tutan çocuğun yöneldiği kişi yaylı tambur çalmaktadır. Bu karikatürün Türkçe alt yazı metni *Rubab-ı Şikeste*, yani kırık saz olarak geçmektedir. Türkçe alt yazı metni Fransızcaya “Büyük şair Tevfik Fikret Bey” olarak çevrilmiştir.

Bireysel temalı ve sosyal içerikli şiirleriyle tanınan Tevfik Fikret, çocuk temalı şiirleriyle ön plana çıkmıştır. Tevfik Fikret, içinde bulunduğu dönemde yaşanan olumsuzluklardan kurtuluşu çocuk sevgisinde görmüştür. Ona göre çocuklar, dünyada olup biten bütün karmaşa ve huzursuzluklar karşısında kurtarıcı rolü üstlenmektedir. Bu nedenle Fikret, yarınların umut ışığı olarak gördüğü gençlerin eğitimi önemsemiştir (Kanter, 2008: 38).

Tevfik Fikret'in kaleme aldığı *Rubab-ı Şikeste* adlı eserde doğaya ve insana dair konular ele alınmıştır. Ayrıca, bu eserde çocuk temasına da sıklıkla yer vermiştir. Karikatür; resim ve alt yazı ile bir bütün olarak incelendiğinde, benzetme yöntemine başvurularak o dönemin getirdiği zorluklardan huzur dolu günlere ulaşacağı düşüncesinin aktarılmaya çalışıldığı anlaşılabılır. Tevfik Fikret'in kaleme aldığı kitap adının Fransızcaya çevrilirken, bire bir aktarılmadığı görülmektedir. Dolayısıyla, yalnızca çizim açısından bakıldığında karikatürle ilgisi olan ancak, bu çalışmaya konu olan alt yazının anlamına sadık olmayan bir çeviri göze çarpmaktadır.

Kalem, *Cem* ve *Dalkavuk* gibi daha çok memur ve aydın kesime hitap eden *Davul*'un karikatür alt yazı çevirileri incelendiğinde, yapılan çevirilerin çoğunlukla sözcüğü sözcüğüne aktarıldığı görülmüştür.

3.5. Kartal



Görsel 5. Kartal/14.08.1909/S.1, s.4

— Maria, seni ne zaman kasaba göndersem daima **gerdan** alıyorsun?

—Madam, mösyö ne zaman benimle konuşsa **gerdandan** hoşlandığını söyler!

— Marie, pourquoi quand vous prenez de la viande, ne prenez- vous que **le collier**?

— Mais, madame, monsieur m'a toujours dit que c'est **le cou** qu'il préfère.

Kartal gazetesinde yer verilen söz konusu karikatürde, mizahi anlatımın sözcük oyunu ile gerçekleştiği görülmektedir. Türkçe alt yazı metninde geçen *gerdan* sözcüğünün eşseslilik özelliğinden faydalanılmış ve bu yöntemle mizahi bir anlatım sunulmuştur. Türkçe alt yazı metninin Fransızcaya çevirisinde, mizahi anlatımı sağlayan bu eşseslilik özelliğinin kaybolduğu görülmektedir. Fransızca çeviri metnin ilk cümlesinde geçen *le collier* sözcüğü tek başına ele alındığında, *Le Grand Robert de la langue française* adlı sözlükte “kolye, tasma” olarak tanımlanmaktadır (2017). *Le*

collier de la viande ifadesi birlikte ele alındığında ise, yenilebilir hayvanların gerdan adı verilen bölgesi olarak kullanılmaktadır.

Fransızca çeviri metnin ikinci cümlesinde geçen *le cou* sözcüğü ise “baş ve gövdeyi birleştiren, vücudun bir bölümü” olarak tanımlanmaktadır (Le Grand Robert de la langue française, 2017). Böylelikle, Türkçe özgün metnin mizahi anlatımının Fransızca çeviri metinde tam olarak aktarılamadığı ve dolayısıyla anlama sadık olunamadığı görülmektedir.

Fransızca yazılara çokça yer veren *Kartal* adlı gazetenin karikatür alt yazıları, imalı ifadeler ve sözcük oyunları yönünden oldukça zengindir. Bu alt yazıların çevirilerinde ekleme, çıkarma, birebir çeviri ve genelleme gibi çeşitli çeviri yöntemlerine başvurulduğu görülmüştür. Yapılan çevirilerde genel olarak hem yazarın demek istediğine hem çeviri dile hem de çeviri metin okuruna sadık olduğu tespit edilmiştir.

3.6. Karikatür



Görsel 6. Karikatür/19.03.1914/S.2, s.5

İki doktor arasında:

— Ah birader. İnsanlar hiçbir şeyin **kıymetini bilmiyorlar...**

Doktorların ilmine riayeten hiçbir eser teveccüh gösteriyorlar mı?

— Aman birader... Mezarlıklardaki **küme küme** dikili taşları unutuyor musunuz?... Bizler olmasa idik o kadar taş dikilir miydi?

Entre deux médecins:

Les gens sont bien **ingrats** allez... avez- vous vu un monument élevé à la mémoire d'un médecin...

— Et toutes ces pierres qui **garnissent**, les cimetières... ne les oubliez donc pas?..

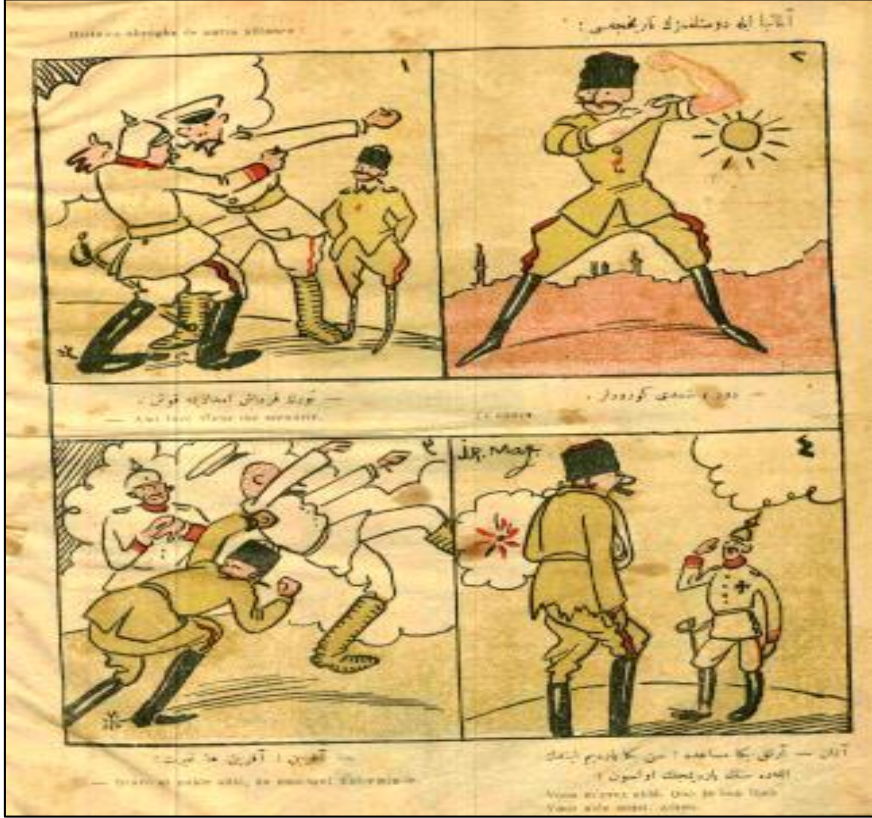
Karikatür adlı gazetede yer alan bu karikatürde mizahi anlatımın deyim ve yinelemeden faydalanılarak sağlandığı görülmektedir. “Önemini, değerini bilmek.” anlamlarına gelen (TDK, 2011: 1433) *kıymetini bilmek* deyimini Fransızcaya eşdeğer bir deyim kullanılarak çevrilmemiştir. Bunun yerine, *nankör* (Le Grand Robert de la langue française, 2017) anlamına gelen *ingrat* sözcüğü kullanılmıştır.

Karikatürde ikinci konuşmacının ilk konuşana verdiği cevapta geçen yineleme de aslında karikatür alt yazısına mizahi anlamı katan bir unsurdur. Ancak Fransızca çeviride, *küme küme* şeklinde kullanılan bu yinelemenin *doldurmak* anlamına gelen (Le Grand Robert de la langue française, 2017) ve yineleme özelliği taşımayan *garnir* sözcüğünün tercih edildiği tespit edilmiştir. Her ne kadar, Türkçe alt yazı metinlerinde kullanılan mizahi unsurlar deyimse ifade veya yinelemeye başvurulmadan Fransızcaya çevrilmiş olsa da yazarın kullandığı mizahi anlatımın çeviri metinde de aynı etki ile aktarılabildiği gözlemlenmektedir. Türkçe özgün metnin taşıdığı imalı anlatım Fransızca çeviri metinde de ima edilmiştir. Dolayısıyla, bu karikatürün alt yazı çevirisinde anlama sadık olunduğu sonucuna varılmıştır.

Mizahi etkinin daha çok imalı ifadelerle oluşturulduğu *Karikatür* adlı gazetede Fransızca alt yazı çevirisi bulunan yalnızca iki karikatür tespit edilmiş ve bu iki karikatürün alt yazıları analiz edilmiştir. Bunlardan biri, yukarıda örnek olarak açıklanmış ve metin eşdeğer ifadelerle çevrilmemiş olsa da özgün metnin taşıdığı mizahi etkinin çeviri dilde de oluşturulduğu sonucuna varılmıştır. Diğer karikatürün alt yazı çevirisi ise birebir çeviri yöntemiyle gerçekleştirilmiş olsa da mizahi anlam aynı etki ile aktarılmıştır.

Dolayısıyla, *Karikatür* adlı gazetenin çevirilerinde anlama sadık olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

3.7. Diken



Görsel 7. *Diken*/20.10.1918/S.1, s.8

Almanya ile dostluğumuzun tarihçesi:

— Türk kardeş imdadıma koş.

— Dur, şimdi görürler.

— **Aferin! Aferin.** Ha gayret!

Alman — Artık bana müsaade! Sen bana yardım ettin, Allah da senin yardımcın olsun!

Histoire abrégée de notre alliance :

— Ami turc viens me secourir.

— J’y cours.

— **Brave et noble allié**, du courage ! Extermine- le.

— Vous m’avez aidé. Que le bon Dieu vous aide aussi. Adieu.

Diken’de de imalı anlatımın yanı sıra yinelemeye başvurulmuş bir mizahi anlatıma rastlanmaktadır. Karikatüre göre kavgaya tutuşmuş bir Alman, bir Türk’ten yardım istemektedir. Ardından Alman, kendisine yardım eden Türk’ün kavgasını kenardan izlemekte ve onu teşvik etmek amacıyla yalnızca “Aferin! Aferin” demektedir. Bu yineleme Fransızcaya “Yiğit ve soylu müttefik.” şeklinde çevrilmiştir. Mizahi anlatımı destekleyen unsurlardan olan yineleme ifadesi bu örnekte de eşdeğer bir ifade ile Fransızcaya çevrilmemiştir ancak, metnin taşıdığı mizahi anlam Fransızcaya aynı etki ile aktarılabilmiş ve anlama sadakat sağlanmıştır. Öte yandan, karikatürün başlık kısmındaki “Almanya ile dostluğumuzun tarihçesi” ifadesinde geçen *Almanya* sözcüğünün Fransızcaya *l’Allemagne* yerine *notre alliance*, yani *müttefikimiz* olarak çevrilmiş olması karikatür yazılarının başka bir dile aktarımı konusunun pek çok farklı açıdan incelenmeye değer olduğunu göstermektedir. Bu çalışmanın çerçevesi, karikatür yazılarının çevirisinde mizahi üslubun başka bir dile aktarımı ile sınırlandırıldığından; sözcük oyunları, deyimler, yinelemeler, imalı ifadeler, benzetmeler ve yansıma sözcükler dışındaki dikkate değer çeviri unsurları çözümlemeye dâhil edilmemiştir.

Çalışmada, II. Meşrutiyet Dönemi batılı modern mizah dergi ve gazetelerinde yer alan karikatür altyazıları incelendiğinden, *Diken* adlı gazetenin yalnızca 1918 yılında basılmış karikatürleri değerlendirilmiştir. Bu dönemde alt yazı çevirileriyle birlikte yayımlanan karikatürler incelendiğinde, çevirilerin genel olarak anlama sadakat yaklaşımına uygun olduğu görülmüştür. Yalnızca, 31.10.1918 tarihli, üçüncü sayı ve beşinci sayfada yer alan bir karikatürde, iletmek istenen mesajın Fransızcaya çevrilemeyeceğine dair not eklenmiştir.

Sonuç

Bu çalışmanın temeli, mizahi üslubun başka bir dile çeviri yoluyla nasıl aktarıldığı sorusuna dayanmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmayı karikatür çevirileri bağlamında yapılan önceki çalışmalardan ayıran esas

nokta, mizahi üslubun çevirilerde nasıl aktarıldığı sorusuyla ortaya çıkmaktadır. Nesneleri, kişileri, olayları veya durumları farklı bir açıdan görüp farklı biçimlerde yorumlayan mizah sanatçısı; edebiyat, şiir veya resim gibi alanlar aracılığıyla sanatını ortaya çıkarmaktadır. Resimde, abartılı çizimlerle ortaya çıkan mizahi üslup edebiyatta çeşitli söz sanatlarıyla kendini göstermektedir. Hem resmin hem de yazının aynı karede bulunduğu karikatürler, mizahi üslubun iletildiği en dikkat çekici yollardandır. Karikatür sanatçısı mizahi üslubunu yazılı karikatürlerle aktarırken çeşitli söz sanatlarından faydalanmaktadır. Bilindiği gibi, her kültürün mizah anlayışı çoğu zaman farklılık göstermektedir ve her toplumun ifade biçimi, farklı dil yapıları aracılığıyla şekillenmektedir. Bu durumda, belirli bir kültüre özgü değerlerle yoğrularak meydana gelen ve o kültürün dil normlarıyla ifade edilen mizahi üslubun farklı bir dile çevrilmesi sürecinin nasıl yürütüldüğü ve mizahi üslubun nasıl aktarıldığı, yanıtlanmayı hak eden sorular olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmada, çeşitli söz sanatlarına başvurularak kurgulanan karikatür alt yazılarının çevirisinde mizahi üslubun aktarımına ilişkin yaşanabilecek çeviri zorluklarının, Albir'in savunduğu *anlama sadakat* yaklaşımı ile aşılabileceği varsayımından hareket edilmiştir. Bu bağlamda, II. Meşrutiyet Dönemi batılı modern mizah dergi ve gazetelerinde yayımlanmış karikatür alt yazılarında geçen sözcük oyunları, deyimler, yinelemeler, imalı ifadeler, benzetmeler ve yansıma sözcükler tespit edilmiştir. Tespit edilen bu unsurların Fransızca çevirileri, çeviride sadakat yaklaşımına göre çözümlenmiştir. Çözümleme sonrasında, anlama sadakat yaklaşımına uygun olduğu tespit edilen çevirilerde mizahi üslubun kaybolmadan aktarıldığı görülmüştür.

Çözümleme sonucunda *Kalem*, *Kartal*, *Karikatür* ve *Diken* adlı gazete ve dergilerde anlama sadakat yaklaşımına uygun çevirilere yer verildiği ve çeviri alt yazı metinlerinde mizahi etkinin korunabildiği; *Cem*, *Dalkavuk* ve *Davul* adlı dergi ve gazetelerin yer verdiği çevirilerin ise anlama sadakat yaklaşımı ile genel olarak örtüşmediği, dolayısıyla mizahi üslubun da çeviri alt yazı metinlerinde aynı etki ile aktarılamadığı sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

Albir, Amparo Hurtado (1990). *La Notion de la Fidélité en Traduction*. Paris: Didier Érudition.

Ataseven, Füsün; Bogenç Demirel, Emine; Ertan, Elif (2007). “De l’Empire ottoman à la République: la caricature turque sous l’influence du français”, *Documents pour l’histoire du français langue étrangère ou seconde*, 38/39, 260-272.

Çeviker, Turgut (1986). *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü I*. İstanbul: Adam Yay.

Çeviker, Turgut (1988). *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü II*. İstanbul: Adam Yay.

Çeviker, Turgut (2004). “Ana Çizgileriyle Osmanlı Karikatürü”, *Toplumsal Tarih*, (122): 72-77.

Güneri, Canan (2008). *Sanat Alanı Olarak Mizah: Sanat, Mizah, Karikatür İlişkisi ve Türkiye’den Üç Örnek*. YL Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kanter, Beyhan (2008). “Tevfik Fikret’in “Şermin”den Önceki Şiirlerinde Çocuk Teminin İşlenişi.” *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (24): 37-52.

Karagözoğlu, Senem (1998). “Küçük Şeyler de Yeter.” *Mizah Kültürü*, (4): 20.

Le Grand Robert (2017). *Dictionnaires Le Robert*. Version numérique. Paris: SEJER.

Okyayuz, Ayşe Şirin & Kaya, Mümtaz (2019). “Karikatürlerde Çevirmen ve Çeviri.” *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, (27), 152-176. DOI: 10.37599/ceviri.570416

Tunç, Mustafa Şekip (2019). *Gülmek Nedir? ve Neye Güliyoruz*. İstanbul: Çizgi Yay.

Türkçe Sözlük (2011). *TDK Türkçe Sözlüğü* Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.

Us, Mehmet Asım (2019). *Karikatür, II. Meşrutiyet Döneminin Ünlü Sımaları*. İstanbul: Dergâh Yay.

Çağatay Türkçesi eserlerinde oyun ve oyuncak

*Sümeysra Alan**

Giriş

İnsanoğlunun yaratılışından bu yana oyun ve oyuncaklar da onunla birlikte varlığını sürdürmüştür. Hem çocuk hem yetişkinler için bir eğlence, dünyayı tanıma, rekreatif faaliyet unsuru olan oyun, toplumun değersel kod aktarımında da önem arz eder. Boş zaman değerlendirme etkinlikleri olarak da bilinen rekreasyonun içinde değerlendirebileceğimiz oyunlar aracılığıyla bireylerin bir yandan fiziksel, sosyal vb. tüm gelişim faaliyetleri desteklenirken diğer yandan bireyler anlayış, deneyim ve bilgi tecrübeleri edinmektedirler. En geri kalmış toplumdan gelişmiş topluma kadar tüm toplumlarda spor ve rekreatif faaliyetler önem arz etmiş; toplumların yaşayış tarzları ve kültürel yapıları sportif aktivitelerine de yansımıştır.

Rekreasyonel etkinliklere; yaş, cinsiyet, eğitim durumu, ekonomik durum, sosyal statü gibi özelliklerden bağımsız olarak herkes katılabildiği için bu etkinlikler genç-yaşlı tüm yaş grubunun ilgisini çekmiştir. Zaman içerisinde doğayla baş edebilme ve avlanma adına çıkılan yolculuk spora, oyuna ve rekreatif faaliyetlere evrilmiştir (Alan, 2019: 86). Yeme içme ihtiyacını gidermek durumunda olan birey; vahşi hayvanları avlamak amacıyla mızrakları, okları yahut taşları kullanmaya başladığı vakit bir anlamda “gülle atma”, “cirit atma” ve “ok atma” gibi sportif faaliyetlerinin de ilk örneklerini ortaya koymuştur (Özen, 2012: 15). Türk kültürüne ayna tutan, kültürün bir yansıması sayılan örf, âdet ve gelenekler arasında sayabileceğimiz spor ve benzeri bedensel faaliyetler Türklerin toplumsal yapı ve yaşam biçimlerinin her evresinde yer almıştır (Gül vd. 2018: 659). Türklerin sporu eğlenceye dönüştürmesi, önemli gün ve törenlere dâhil

* Dr. Öğr. Üyesi, Erzurum Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, sumeyra.alan@erzurum.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4406-2022.

etmesiyle birlikte sportif faaliyetler ve oyunlar Türk kültürünün önemli bir parçasını oluşturmuştur. Hatta eski Türk toplumlarında at binen, ok atan, kılıç kullanan, güreşen, gözü pek, korkusuz ve iyi ahlaklı örnek kimselere ‘Alp’ adı verilmiştir (Tamer, 2017: 49).

Bir Türk genci evlenecek yaşa eriştiğinde hünerli at binme, güreşme ve toplumca kabul gören bir kahramanlık becerisi göstermek zorunda olduğundan; düzenlenen şenlik ve benzeri yarışmalar aracılığıyla kendisinden beklenen hünerleri sergileme fırsatı bulmuştur. Gençlerin hünerlerini rahatça gösterebilmesi için sıkça etkinlikler düzenlenirdi. Bu etkinlikte başarılı olan kimseler ise toplum içerisinde itibarlı bir konuma getirilirdi (Karahüseyinoğlu, 2007: 39-63). Bireye sunduğu eğlenme, kendini geliştirme, hüner sergileme, statü elde etme vb. imkânlar sayesinde halk tarafından fazlaca kabul gören oyunlar, yaygınlık kazanarak kuşaktan kuşağa aktarılmış ve zamanla kültürel mirasımız hâlini almıştır.

Oyunun somut bir boyut kazanmasında araç görevini yerine getiren oyuncak ise, bireyin toplumsallaşma sürecinde ve kişilik oluşumunda önemli roller üstlenmektedir (Vatandaş, 2020: 914). Sözle ve davranışla oynanan oyunlar dışarıda tutulduğunda çoğu oyunda oyuncu, ekipman, oyuncak gibi oyunu oluşturan unsurlar bulunmaktadır. Kişi sayısı ise iç mekân ve dış mekân gibi farklı mekânlarda oynanan oyunlarda oyunun mekânına ve türüne göre belirlenmekte; oyunun süresine göre artırılıp azaltılabilmektedir.

Doğası gereği sosyal bir varlık olan insan, oyunu sadece eğlence ve serbest zaman geçirme faaliyeti olarak algılamamış; günlük hayatının bir parçası haline getirmiştir. Hem sporu hem eğlenceyi bir noktada birleştiren insan doğada bulduğu ceviz, fındık, kozalak gibi şeyleri dahi oyununa dâhil etmiş; bir oyun ekipmanı olarak değerlendirmiştir. Böyle yaratıcı bir zihnin ürünü olan oyun ve oyuncaklar çeşitli sanat ve spor dallarına da konu olmuştur. Bu sanat dallarından işitsel yani fonetik sanatlar içerisinde yer alan “edebiyat” bizim çalışmamızın çerçevesini oluşturmaktadır. Dili bir vasıta olarak kullanan edebiyat bunun sayesinde gelişim açısından insanlık tarihi boyunca diğer güzel sanatların kullandığı malzemelerle mukayese edilemeyecek seviyede büyük bir ilerleme kat etmiştir.

Bu ilerlemeye Türk dilinin tarihsel gelişimi açısından bakıldığında; tarihi Türk yazı dillerinde *oyun/oyın* “oyun; eğlence” ve *oyunçı* “oyuncu”

kelimelerine ilk kez Eski Uygur Türkçesi dönemi metinlerinde rastlanmaktadır (Wilkens, 2021: 519-520). Yine bu dönemde “dans, oyun” anlamına gelen *büdig* (Wilkens, 2021: 211) ve oyuncu anlamına gelen *ötçi* (Wilkens, 2021: 543) kelimeleri kullanılmaktadır. Karahanlı Türkçesi döneminde *atğu* “kumar, oyun” (Ünlü, 2012a: 90); *büdig/büdik/büdik* “oyun, raks” (Ünlü, 2012a: 196); *oyun* “oyun, yarış, eğlence” (Ünlü, 2012a: 725); *rakş* (<Ar.) “oyun, raks” (Ünlü, 2012a: 774) kelimeleri ile “şakacı, oyuncu, oynayan” anlamına gelen *oynağuçı* (Ünlü, 2012a: 725) ve “oyuncak” anlamına gelen *oşşagu* (Ünlü, 2012a: 694); Harezm Türkçesi döneminde *lehv* (<Ar.) “oyun, eğlence” (Ünlü, 2012b: 369); *oyun* “oyun, eğlence” (Ünlü, 2012b: 453) kelimeleri ile “oyuncu” anlamına gelen *oyunçı/oyunçu* (Ünlü, 2012b: 453) ve “oyuncak” anlamında *kuyurçuk* (Ünlü, 2012b: 359) kelimelerine rastlanmıştır. Çağatay Türkçesi dönemine gelindiğinde ise ‘oyun, eğlence; raks’ anlamında *bāzī* (< Far.) (Ünlü, 2013: 111), *lehv* (<Ar.) (Ünlü, 2013: 696), *lu’b* (<Ar.) (Ünlü, 2013: 700), *oyun* (Ünlü, 2013: 869) kelimeleri ile *melāhī* (<Ar.) (Ünlü, 2013: 732) kelimesi; ‘oyun, spor’ anlamında *la’b* (<Ar.) (Ünlü, 2013: 688) kelimeleri “oyuncu” anlamında *bāzīçe* (<Far.) ve *oyınçı* (Ünlü, 2013: 870); “oyuncak” anlamında ise *oyunçuk* (Ünlü, 2013: 870) dönem eserlerinde kullanılmıştır.

Konunun evrenselliği ve her yaş grubundan örneklem seçilebilmesinin kolaylığı bakımından oyun ve oyuncak üzerine yapılan çok fazla sayıda inceleme, araştırma ve derleme örneği bulunmaktadır. Bu çalışmalardan birkaçına değinecek olursak;

Egemen, Ayten, Yılmaz, Özge ve Akil, İpek (2004). *Oyun, Oyuncak ve Çocuk* adlı derlemede oyun ve oyuncakların çocuk mental ve fizik sağlığına etkileri ve özellikle oyuncak seçiminde dikkat edilmesi gereken noktalar üzerinde durmuşlardır.

Ahioglu, Nihal (2008). *Türkiye’de Oyun ve Oyuncak Kültürü* “Süreklilik mi Süreksizlik mi? adlı makalede Bekir Onur’un *Türkiye’de Çocukluğun Tarihi* (2005) ve *Çocuk, Tarih ve Toplum* (2007) adlı iki kitabındaki oyun ve oyuncak bölümlerinde yer alan çocukluk anılarını incelemiştir. Çalışmasını oyun ve oyuncak kültürü açısından değerlendirdiğinde ise Türkiye’de Cumhuriyet öncesi ve sonrası dönemlerde hem süreklilik hem de süreksizlik gösteren durumlara ilişkin örnekler sunmuştur.

Tanyel, Hasan Hüseyin (2016). *Eskiçağ Anadolu Medeniyetlerinde Çocuk Eğitimi; Oyun ve Oyuncak* adlı tezinde çocuğun yaşamının izlerini aramak için çeşitli müzelerden izin istenerek araştırmalar yapılmış, “oyun, oyuncak vb.” gibi çocuğun yaşamının en önemli aktörleri olan eserler örnek gösterilmiştir. Bu materyallerin, çocuğun hayatına kattığı değer okuyucuya 4 müze örneği üzerinden aktarılmıştır.

Özyürek, Arzu, Tezel Şahin, Fatma ve Gündüz, Zeynep Banu (2018). *Nesilden Nesile Kültürel Aktarımda Oyun ve Oyuncakların Rolü* adlı makalede Türk toplumundaki bireylerin nesiller boyunca oyun ve oyuncak tercihlerini incelemişler. Yaklaşık 30-40 yıllık zaman diliminde, çocukların oyun ve oyuncak tercihlerinin incelenmesi ile zaman içerisindeki değişimi ortaya koymaya çalışmışlardır.

Onur, Bekir (2019). *Tarih Boyunca Oyunlar ve Oyuncaklar* adlı çeviride oyunlar ve oyuncakların gelişimini tarih öncesi zamanlardan başlatarak günümüze kadar getirmiştir. Oyuncakları; “Işıklı ve Sesli Oyuncaklar”, “Mekanik ve Metal Oyuncaklar”, “Yaratıcı ve Eğitici Oyuncaklar” vb. şekilde kendi içinde kategorizelendirerek okuyucuya sunmuştur.

Bardak, Musa, Topaç, Nihat ve Çelik, Suat (2022). *Geleneksel Çocuk Oyunları ve Erken Çocuklukta Eğitici Oyun Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi* adlı makalede çocuk folkloru açısından büyük bir öneme sahip olan geleneksel çocuk oyunları ve erken çocuklukta sanal olmayan eğitici oyunlara ilişkin eser ve yazılar, lisansüstü tezler ile uygulamaya dönük çalışmaları sınıflandırmaya tabi tutmuşlardır.

1. Oyun Adları

ağ sünek~ağ sünek ‘bir çocuk oyunu’ ŞSL 15b; OSTN I 142

Mehtaplı gecelerde çocukların oynadığı bir çeşit oyundur. Bir kemik parçası uzak bir mesafeye atılır. O kemik parçasını o gece ilk kim bulursa arkadaşının sırtına bindirilip belli bir yere kadar getirilir. O yerde de indirilir.

arguştek ‘bir çeşit oyun adıdır. Bu oyunda birisi eğilerek elini dizine koyar, diğeri ise yere basarak onun üzerinden atlar. Ayak üzerine oturularak ve zıplanarak oynanır’ FethK 555/242; DTO 14 (Kelime MK

6b/13 ve BV 321/9’da da yer almaktadır. Ancak anlamı ‘bir musiki usulü, musikide bir usul’ olduğundan buraya dâhil edilmemiştir).

‘aşk-bāzī (<Ar.+Far.) “aşk oyunu” GT 145/4

āy-çıray bendesi bilen ḥāce / ‘aşk-bāzī kılmış salar nāgāh

“Ay yüzlü (Metinde mecazen yüzü ay gibi güzel olan köle kastedilmiştir) kölesiyle hoca aşk oyunu oynamış ansızın bırakır.” (GT 145/3-4)

aşuk ‘aşık, topuk kemiği’ AL_{KAÇ} 127; AL_{GÜZ} 43; ŞSL 14a

Aşık oyunlarının özellikle Türk kültürünün köklü inançsal altyapısından beslenen bir ritüel olduğu söylenebilir. Aşık kemiği, koyun, keçi gibi hayvanların arka ayaklarının eklem yerlerinden elde edilmektedir. Her bir hayvanda iki adet aşık bulunmaktadır. Bu aşıklar içinde büyüklüğü, sağlamlığı ve düzgün şekilli olması açısından koç aşığı koyun aşığına, koyun aşığı da keçi aşığına tercih edilir (Sümbüllü 2015: 19-22). Farklı yörelerde farklı şekillerde adlandırılan ve en az iki kişiyle icra edilen aşık oyunu; erkek çocuklar arasında oynanan oyunlar kategorisine dâhil edilmektedir. Oyunun oynanış şekli yere çizilen daire içinde oyuncuların eşit sayıdaki âşıklarını dizmesi ve her oyuncunun eşit mesafeden daire içindeki âşıkları vurarak dışarıya çıkarmaya çalışması biçimindedir (Alan 2019: 89-90). *Divanü Lugatî’t-Türk*’te: “aşukladı: O, onun aşık kemiğine vurdu”, şeklinde geçen aşık (Kaçalın 2019: 83) kelimesi *Dede Korkut Hikâyeleri*’nden *Dirse Han Oğlu Buğaç Han Boyı* adlı hikâyede: “Meger sultānum, gine yazın buğayı saraydan çıkardılar. Üç kişi sağ yanından üç kişi sol yanından demür zincir ile buğayı tutmuşlar idi. Gelüp meydana ortasında koyu virdiler. Meğer sultānum, Dirse Hanın oğlançuğu üç dağı ordu uşağı meydanda aşuk oynarlar idi” (Ergin 2011: 81) ve *Salur Kazan Tutsak Olup Oğlu Uruz Çıkardığı Boy* adlı hikâyede: “Şu dibinde döner bahrileri Tağrı menem diyü şu dibinde çığışur ‘âşileri öñin koyup tersin okur kıızı gelini altın aşuk oynar” (Ergin 2011: 237) biçiminde bir çocuk oyununa verilen ad olarak karşımıza çıkmaktadır.

atğulamak ‘ok atmak’ ŞSL 4b

tîr-endāzlık itmek [ok atmak], irmā itmek [atmak, fırlatmak] (ŞSL 4b)

atmaça ‘bir çeşit top oyunu’ ŞSL 5a

toğana müşābih bir nev’ şikār kuşu [doğana benzeyen bir tür yırtıcı kuş], pāşeh, bir nev’ top oyunu (ŞSL 5a)

avuc oyunu “[Rûm Tr. avuç içine bir şey alındıktan sonra tek mi çift mi olduğu sorularak oynanan] bir tür oyun. Bazıları ona ‘tek mi çift mi’ oyunu der. FethK 475/231

En az iki kişiyle bulunulan her ortamda oynanabilen avuç diğer adıyla tek mi çift mi oyununda iki oyuncu karşılıklı durur. Oyunculardan birisi herhangi bir nesneyi (genellikle bu oyun için çakıl taşı kullanılır) avucuna saklar ve diğer oyuncuya göstermeden iki elinde paylaştırır. Sonrasında karşısındaki kişiye “tek mi, çift mi?” sorusunu sorar. Karşısındaki oyuncu “tek” ya da “çift” seçeneklerinden biriyle yanıt verir. Tahmini doğru olduğu takdirde bir puan kazanır. Tahmini yanlış ise diğer oyuncu bir puan alır. En fazla puan toplayan avuç oyununu kazanır.

bızlavuk ‘çocukların kof ve içi boş kabağın içine kemik ve taş parçaları koyarak oynadıkları oyun, kabak oyunu’ ŞSL 92a; *pızlavuk* ‘bir tür kabak (oyunu)’ DTO 186; OSTN IV/1352

böri ‘bir tür oyun ismi’ ŞSL 80a; *kökböri* ‘Türkmenlerde bir oyun türü’ DTO 168

Kırgızların millî oyunu olan kökböri oyunu Orta Asya Türk dünyasında Kırgızların yanı sıra Kazaklar ve Özbekler arasında da oynanmakta olup günümüze kadar canlılığını devam ettirmiştir. (Anadolu’da “Öndül Kapmaca” adıyla tanınan oyun bazı yönlerden kökbörü oyununun izlerini taşımaktadır (Kaya, 2005: 303).)

Kırgızlar’ın bu oyuna kökbörü, Kazaklar’ın kökpar, Farslar’ın ise boz kaşı dediklerini belirten Kaya (2005: 303) bunun yanında Farsça’dan geçmiş olan çabandes kelimesinin de Kırgızca kökbörüçü kelimesiyle karşılandığını; Kırgızlar’ın buna ulak çekme de dediğini söyler. Oyunun, Orta Asya’nın bazı bölgelerinde kökperi veya köpkeri biçimindeki adlandırmalarını da verir. Türkmen’in (2020: 31) verdiği bilgiye göre ise “Türk halklarının eski oyunlarından birisi olan kökböri oyununun bir zamanlar küçük-büyük (nişan-düğün) toylarında, bölgeden bölgeye, cenaze törenlerinde, torpok (1-2 yaşında sığır, dana yahut düve) ve keçi, koç veya teke benzeri hayvanların karkasıyla oynanan farklı isimlendirmelere (Ulak-tartış, Torpok-tartış, Buz-kaşı vb.) sahip çokça çeşidi bulunmaktadır.” Kökböri oyunu kural gereği, karşılıklı biçimde dizilmiş dörder kişilik iki takım yani sekiz oyuncu ve sekiz at ile oynanır. Her takımın eni 3.5 metre, yüksekliği 1.20 metre, çapı 2 metre, derinliği 0.5 metre olan tay kazanı bulunmaktadır. 20’şer dakikalık üçer bölümden oluşan oyunda taraflardan

hangisi karşı takımın tay kazanına daha fazla oğlak bırakırsa, o takım oyunu kazanır (Kaya, 2005: 307).

bucul ‘aşık kemiğiyle oynanan bir zar oyunu, kumarbaz oyunu’ ŞSL 77a; ‘oyun aşıkları’ OSTN IV/1862; ‘aşık kemiği’ DTO 163

ekel ‘çelik çomak oyunu’ ŞSL 17a; OSTN I 677

Değneklerle oynanan oyunlardan en yaygın olanlarından biri olarak bilinen ekel yani “çelik çomak oyunu” en az iki kişiyle oynanmaktadır. Yere bir çukur kazıldıktan sonra çelik çukurun üzerine yerleştirilir. Altından geçirilen değnek vasıtasıyla yukarı kaldırıldıktan sonra en uç noktasına hızlıca vurulur. Oyunun amacı çomak denilen uzun sopayla çeliği yani kısa sopayı en uzak yere fırlatmaktır. Çukurun üzerine yerleştirilen çeliği en uzağa fırlatmayı başaran oyuncu oyunu kazanır.

espek (< Far.) ‘pıçaz adı verilen ve kadınların oynadığı çeşit oyun. Bu oyunda bir bez üzerine satrançta olduğu gibi kareler motifler dokunur. Ortada küçük bir yuvarlak bez ve dört tane bez de ondan ayrılır. Beş altı taşla oynanır’ FethK 588/248; MK 33b/3

perdede oturmağları hile-sāzlıg yasanıp atlanmağlıgları espek-bāzlıg “Perdede oturmaları hilekârlıkla süslenip ata binmeleri küçük atla oynamaları.” (MK 33b/3-4)

güy (oynamak) ‘top (oynamak)’ FK 448/4, 625/1

Güy Acemlere ait bir tür oyun topudur.

kirdi meydān içre güy oynargā ol çābük-süvār / min hem anıñ rahşı allında başım güy oynadım

“O hızlı at sürücü (sevgili) güy/top oynamak için meydana girdi. Ben de onun atının huzurunda (önünde) başımla güy/top oynadım.” (FK 448/4)

gülhā çi gül ‘bir tür oyun’ FethK 8513/1295

hāk pelek ‘çocukların birbiri üzerinden sıçrayarak oynadıkları bir tür oyun, birdirbir’ FethK 4077/727, HE 3306/267; *hāk pelek* ŞSL 166a; *hāk pelek/hāk belle* DTO 312

Fethali Kaçar Lugati’nde;

Hāk-pelek eylese kad ham aña / Anı rükū’ etse müselleme aña

biçiminde verilen örnek Türk ve Doğan’da (2015: 3306/267)

Hāk-i pelek eylese kad ham aña / Anı rükū’ itse müselleme aña

“Yeryüzü ona boyun eğse, hatta ona rükū etse yeridir.” biçiminde tercüme edilmiştir. Bu durumda beyit için birdirbir oyunundan söz etmek mümkün değildir. Ki tarafımızca da metin bütünlüğü göz önünde bulundurulduğunda ikinci beyitin okunuşu ve tercümesi daha uygundur.

Kelime Ünlü’de (2013: 426a) ve ŞSL 166a’da *ḥaḳ pelek/ ḥāk pelek* biçiminde okunmuş ‘bir tür oyun’ anlamı verilmiştir.

Genellikle açık mekânda ve takım hâlinde oynanan hak pelek oyununda oyuncu sayısı isteğe göre değişebilir. Oyunculardan birisi tekerlemeyle ebe seçilir ve ebe seçilen kişiye eşek adı verilir. Oyun alanına bir daire çizilir. Ebe, çizilen dairenin içinde rükû pozisyonunda eğilir. Diğer oyuncular teker teker birden on ikiye kadar sırayla ebenin üzerinden atlarlar. Her atlayışta birbirinden farklı sözler söyleyen ve eylemlerde bulunan oyuncular bunları yanlış yapan ya da yapamayan oyuncu ebe olur ve oyun yeniden başlar (Özdamar, 2022: 121-122).

ḳabak (oyunu) ‘dügünlerde ve toyda oynanan bir tür oyun’ ŞSL 212a

XIII. yüzyıl Memlûk coğrafyasında kabakla oynandığı için bu adı alan oyun, alanın ortasına dikilen uzunca bir sırığın üzerinde asılı hedefe, dörtnala koşan at üzerinden geriye dönerek ok atma biçiminde oynanmaktadır (Yıldiran, 2012: 158). Kabak oyunu, kabak’, ‘cirit’, ‘çevgan’ veya ‘at meydanı’ adı verilen özel spor alanlarında oynandığı gibi, mesire yerlerinde veya uygun görülen herhangi bir araziye sırk dikilerek oluşturulan geçici alanlarda da icra edilmiştir. Oyunun heyecan vericiliği, dinamik özelliğe sahip olması gibi nedenler şenliklere katılan insanların birlik ve beraberliğine ortam hazırlamış; sosyal ilişkileri daha da kuvvetlendirmiştir (Özgen, 2010: 379-383).

ḳatarıḡ ‘iki kişiyle oynanan bir tür oyun’ ŞSL 227a; OSTN II 280

Erbay (2008: 340) oyunun adını W. Radloff’un “ḳatarıḡ”, Ignaz Kúnos’un ise “ḳatark” şeklinde okuduğunu belirtmiş; Çağatay Türkçesinin ses özellikleri göz önünde bulundurulduğunda sözcüğün “ḳatarek” biçiminde okunmasının gerekliliğinden bahsetmiştir.

keçe oyunu ‘bir şeyi toprakta veya yumrukta gizleyerek oynanan bir tür oyun’ ŞSL 252b

bir nev’ oyun, keçe-bāzī, bir şeyi topraḳ ya yumruḳda kizleme (ŞSL 252b)

ḳoptı aldı ‘bir çeşit aşık oyunu’ OSTN II 656; ŞSL 230b

bir nev’ āşıḳ oyunu, bāzī-yi bücül [aşık kemiği oyunu] (ŞSL 230b)

koşuk ‘Arguştek oyunu. Bu oyunda bir kimse eğilerek ellerini dizinin üzerine koyar, diğerk kimse ise yere basarak eğilen kişinin üstünden zıplar.’ FethK 5818/950

kumar (<Ar.) ‘kumar, şans oyunu’ OSTN II 1045; Bdg. II: 64; *kumār* BV 111/5; ÇFK 54b/6

ol ivde kim anda hamr ya'ni şarāb bolsa veyāhūd def ve fesā veyā kumārnuñ altı bolsa (ÇFK 54b/6)

māşüre (< Far.) ‘bir çeşit oyun’ FethK 8521/1296

nerd (oynamak) ‘tavla (oynamak)’ ÇFK 38b/4; TEH 712a/22; YED 519

eger bir cemā'at günāh kılmaklığa meşğul bolsalar nüçük kim şatranc ve nerd oynamakda yā def ve ney çeng kakıp ve ney çalmağda bolsalar “Eğer bir topluluk satranç ya da tavla oynayarak yahut tef, ney ve çeng yapıp ney çalarak günah işlemekle meşgul olursa.” (ÇFK 38b/4)

pat pat ‘kil ve çamurla oynanan bir çocuk oyunu’ ŞSL 95a (Aynı isme sahip ancak farklı oynanan pat pat oyunu için ayrıca bkz. Oğuz ve Ersoy, 2007: 140-141.)

çocukların dahı kil ve çamur ile oynadıkları bir lu'bdur (ŞSL 95a)

peçiz ‘zar ile oynanan bir tür oyun’ OSTN IV 1252; Vāmb. 244

Peçiz ya da bilinen diğerk adıyla peçiç oyunu karelere bölünmüş artı biçimindeki bir zemin üstünde iki kişı yahut iki takım halinde deniz kabukları kullanılarak oynanan bir tür oyundur. Peçiç oyununda zar yerine “it boncukları” adı verilen deniz salyangozunun kabukları da kullanılır. Oyuna hangi tarafın başlayacağına karar vermek adına öncelikle boncuklar iki takım arasında herkeste üç tane olacak şekilde paylaştırılır. Büyük sayıyı atan takım diğerk it boncuklarını da alarak oyuna başlar.

Oyunun oynanması için belirli bir zaman yahut mekân bulunmamakla birlikte daha çok kapalı mekân oyunu olan peçiç genellikle uzun kış gecelerinde, ramazan ayında ve piknik alanlarında icra edilmektedir (Karabudak ve Bozoğullarından, 2020: 123-129).

şatranc (oynamak) ‘satranç (oynamak)’ ÇFK 38b/4, 54b/7; GT 196/7; LD 65/3, 172/4; TMA 725b/12

eger bir cemā'at günāh kılmaklığa meşğul bolsalar nüçük kim şatranc ve nerd oynamakda yā def ve ney çeng kakıp ve ney çalmağda bolsalar “Eğer bir topluluk satranç ya da tavla oynayarak yahut tef, ney ve çeng yapıp ney çalarak günah işlemekle meşgul olursa.” (ÇFK 38b/4)

teb teb ‘çocukların çamurdan ettikleri bir tür oyun’ ŞSL 107a

çocukların çamurdan yaptıkları bir nev' lu 'bdur (ŞSL 107a)

tesme 'kumar oyunu' ŞSL 109a

bir nev' lu 'b, kumar (ŞSL 109a)

topuk 'bir tür gizli oyun' ŞSL 113a

bir nev' kizli oyundur (ŞSL 113a)

tüpü 'karla oynanan bir tür oyun' ŞSL 112b

kar oyunu (ŞSL 112b)

uzun işek 'bir tür oyun' ŞSL 33b, DTO 64

Daha çok erkekler arasında oynanan oyunlardan biri sayılan uzuneşek oyununda oyuncular iki gruba ayrılır. Bu oyuncular dışında bir de “yastık” adı verilen oyun yöneticisi bulunur. Oyuna hakemlik yapan bu kişi bacaklarını açar ve sırtını duvara dayar.

Oyunculardan ilki kafasını hakemin ya da yastık adı verilen kişinin bacaklarının arasına sokar, diğer oyuncular da bu kişinin peşinden aynı işlemi uygulayarak eşeğin sırtını oluştururlar. Rakip takım oyuncuları sırayla ebe takımın sırtına atlar. Atlama başarılıysa takımın lideri parmaklarıyla 1 ya da 2 işareti yaparak ebe takıma “tek mi çift mi?” diye sorar. Ebe takım doğru cevap verirse atlama sırası ebe takıma geçer, değilse ebelikleri devam eder. Eğer atlama yapan takım oyuncuları atlayamaz ya da eşeğin sırtından yere düşerse atlama sırası karşı takıma geçer (Aydın, 2020: 31).

yaşunmak ‘saklambaç oyunu’ LD 125/6

tilep könlüm seniñ ağzıñnı tapmas / küçük üçün meger oynar yaşunmak

“Gönlüm, senin ağzını arayıp bulamaz; meğer ağzın küçük olduğundan saklambaç oyunu oynamaktadır.” (LD 125/6)

En az iki kişiyle oynanan saklambaç oyununda bir ebe seçilir. Ebe yüzünü ağaç, duvar vb. gibi bir yere dönerek gözlerini kapatır ve diğer oyuncuların saklanmasına zaman tanımak amacıyla yüksek sesle belirlenen sayıya kadar sayar. Bu sırada diğer oyuncular uygun gördükleri bir yere saklanırlar. Ebe de bu sırada saymayı bitirir ve gözlerini açtıktan sonra saklanan arkadaşlarını arar. Gördüğü oyuncunun ismini söyler ve koşarak belirlenen ağaç, duvar vs. yere gelip elini dokunur. İsmi söylenen oyuncu ebeden önce gelip duvara veya ağaca elini dokundurursa sobelenmekten kurtulur. Bütün oyuncular bulunduktan sonra sobelenen oyuncu yeni ebe olur ve oyun bu şekilde devam eder (Sümbüllü ve Altınışık, 2016: 83).

2. Oyun Terimleri

ālçı ‘aşık oyunu’ ŞSL 19a; OSTN I 425 (Kelimenin etimolojisi ve Çağdaş Türk lehçelerindeki kullanımı için ayrıca bkz. Alimov, 2019: 160-164.)

Aşık kemiğinin kulağa benzer yassı tarafı anlamına gelmekte olan alçı kelimesinin etimolojisi üzerine çok fazla görüş mevcut olsa da araştırmacıların çoğu kelimenin kökeninin <Moğ. alçu ~ alçuk olduğu konusunda aynı görüştedirler (Doerfer 1965: 115; Gülensoy 2018: 22; Poppe 1960: 86; Räsänen 1969: 16; Tietze 2016: 338; Tuna 1972: 215). Doerfer (1965: 115) ayrıca Moğ. alçu < ProtoTr. alçu + k “küçültme eki” olabileceğini düşünmektedir. Starostin vd. (2003: 292-293) ise ProtoMoğ. için “aşık kemiği” ve “aşık kemiğinin yüzlerinden birindeki çukur” anlamında ortak *(h)alçu, ProtoTr. için *(i)al(ç)uk, Alt. için de *ālčā şeklini önerir.

aşuğluğ ilik ‘aşık mafsalı üstü’ ML 777b/8

yigüliklerdin egerçi koy möçeleridin ba’zığa at koyuπτurlar, ammā arkani ve aşuğluğ ilikni ve yan süngeknı ve kaburğanı ve igikni ve orta ilikni ve boğuzlağunı Türkçe ayturlar “Her ne kadar yemeklik koyun azalarından bazılarına ad koymuşlarsa da, *arka*’yı, *aşuğluğ ilik*’i, *süngeknı*, *kaburğa*’yı, *igik*’i, *orta ilik*’i, *boğuzlağunı*’yu Türkçe söylerler.” (ML 77b/7-9)

çike ‘aşık kemiğinin çukur tarafı’ ŞSL 163b (Kelimenin etimolojisi ve Çağdaş Türk lehçelerindeki kullanımı için ayrıca bkz. Alimov, 2019: 166-167.)

aşıkın çukur tarafı (ŞSL 163b)

dāv ‘satranç ve tavla benzeri oyunlardaki oyun sırası; kumarda ortaya sürülen para, dava’ FethK 4145/736; ŞHD 183a/4, 142a/5; FK 337/6
rind bolğay ikki ‘âlem oynagay bir dāv ile / bolmagay likin harābāt-ı fenā kallāşı dik

“Nevâyî, dāv ifadesiyle satranç ve dama oyununa atıfta bulunurken, iki âlemin en azından birinde galip olmayı dilemektedir. İki âlemde bir dāvla oynayayım, rind olayım ancak fenâ meyhânesinin kallâşına benzemeyeyim diyen şair; rind olmakla kallâş olmak arasında kalarak rind olmayı seçmektedir. Bu tercihiyle en azından bu dünyada eğlenip hoş vakit geçirmeyi arzulamaktadır.” (FK 337/6).

fireh ‘satranç ve tavla gibi oyunlarda oyuncunun üstünlüğü’ FethK 5201/866

kiş ‘satranç oyununda kullanılan bir deyim, şah çekme’ FethK 6214/1004

kopuk ‘aşık oyununda kemiklerin dik durması’ OSTN II 653

kesiş- ‘oyunu bitirmek; beraberliği duyurmak’ OSTN II 1164 (Kelime ŞSL 266a’da da geçmekte olup “muḳāta’a [kesişmek], muḳāvele, ḳarār virmek, pāzārılık yapmak, ceng ve ḳitāl [muharebe] itmek, sözleşmek, icār [kiraya vermek]” anlamlarına gelecek şekilde kullanıldığından buraya dâhil edilmemiştir.)

manşûbe ‘satranç ve tavla benzeri oyunlarda oyun sırası geldiğinde yapılan hareket; tavladaki yedi oyundan birine verilen isim’ FethK 8543/1297; LM XXII

nevfelnîñ leylî gevherin mecnûn ‘ıḳdi silkige tartar üçün gevher dek sözler nazm silkige tartıp leylî atasığa yibergenî ve anıñ söz gevherin uşatıp peyvend-i riştesin üzgeni ve nevfel sipâh çekip ol dağı ‘adavet yasalın tüzgeni ve kîn ‘arşasında at salıp dâd tilegenleri ve felek manşûbeleridin bir biridin ḳāyim ayrılışkanları ve bērk yerler ḥişâr kılip tüşkenleri (LM XXII)

mât ‘satranç oyununda yenilgiyi gösteren bir deyim, mat’ FethK 6799/1082; ŞHD 62a/9-13, 187b/2

yüz yigirmidin kıılır-min bir mu’ammâ mât üçün / yüzde birni kim yıgayın neylesün bu at üçün

“Yüz yirmiden yaparım bu muamma mat için, yüzde birini de toplayayım ne yapsın bu ad için.” (ŞHD 187b/2)

mât kııl- ‘yenmek, satrançta oyununda yenmek’ FK 295/3, LM 2397

ḥublarnı rûh bile kııl mât kim / şâh körmeydür siniñ dik bu bisât

“Beyitte; ruh, mât, şâh ve bisât kelimeleriyle satranç oyununa atıfta bulunularak telmih sanatı yapılmaktadır.” (FK 295/3)

mât ol- ‘yenilmek, satrançta oyununda yenilmek’ FK 117/7

körüp yüzünñi Nevâyî’ğa hûş kitse ni tañ / ki mât olur barı şehir kaçan sin açsañ ruh

“(Sevgilinin) Yüzünü gördüğü vakit Nevâyî’nin aklının başından gitmesi ne tuhaf şeydir ki sevgili yanağını açtığı vakit padişahların tamamı yenilir.” (FK 117/7)

peşkâl (<Far.) ‘çocukların gizlenme oyununun yeri’ ŞSL 96a

çocukların kızlenme oyununıñ pille ve ana yeri (ŞSL 96a)

tapuk ‘oyun veya kumarda elde edilen, oyun ya da kumardaki kazanç’ OSTN III 951

tava Kelime Vâmb. 257’de ‘aşık kemiği ile oynanan bir oyun’ biçiminde açıklanırken; Alimov (2019: 164) kelimenin açıklamasını ‘aşık kemiğinin düz dikey yüzü, alçı yüzünün karşısı’ olarak vermektedir. Dünyanın hemen her yerindeki birçok topluluğun aşık kemiğiyle birbirinden farklı oyunlar oynadığına dair örnekler sunan Bozbay (2013:

153-154) bu oyunun Amerikan yerlileri arasında yaygın olduğunu ifade ettikten sonra birtakım araştırmacıların oyunların yerli halka Avrupalı istilacılar tarafından öğretildiğine bazı araştırmacıların da bu oyunların yerli halkın kendi âdetleri olduğuna dair örnekler vermekte; Güney Amerika yerlilerinin konuştuğu dil olan Quechuada kemiğiyle oynanan oyuna verilen isimle (tava), benzer bir oyuna İspanyolcada verilen isim (taba) arasındaki benzerliğin, ilk grubun en temel argümanı olduğundan bahsetmektedir. (Kelimenin etimolojisi ve Çağdaş Türk lehçelerindeki kullanımı için ayrıca bkz. Alimov, 2019: 164-166.)

utmak ‘yenmek, üstün gelmek, mağlup etmek, kazanmak (oyunda)’ Vámb. 217; OSTN I 1703; ŞSL 25b; GT 208/4, LD 172/4
sařranc-ı cemāl ay ki hūblardın ütüptür / rāzī durur ol ikki közüñ birle baķ ayım

“(Sevgili) Güzellik satrancında güzelleri yenmiştir. Rıza gösteren o iki gözünle bak ayım.” (LD 172/4)

utkuzmak ‘yenilmiş olmak, yenilmek (oyunda)’ OSTN I 1709; FethK 679/259; *utguzmak* ŞSL 24b; AL_{KAC} 570, TEH 712a/22
elinden düşürmek, ğayb itmek, yeklemek, yutulmak (ŞSL 24b).

3. Oyun Ekipmanları

baydaķ ‘satranç oyununda piyon taşı, piyade, paytak’ FethK 2467/504

buçul ‘dizdeki kemikçik, aşık kemiği; oyun aşıkları’ OSTN IV 1862; DTO 163; *büçül* OSTN IV 1900

çevgān (<Far.) ‘ucu eğri değnek’ YED 891, BV 263/3

iline ol ki sözdin aldı çevgān / eger red kılsa anıñ ğüy u meydān

“O ki eline sözden (yapılmış) çevgan aldı, eğer reddederse onun oyun meydanı (işte oradadır).” (YED 891)

işti ‘oyun topu, top, tahta küre’ OSTN I 1562; Vámb. 235

ķarta ‘oyun kartı, iskambil’ ŞSL 217a

oyun kaĝdı, iskambil (ŞSL 217a)

ķavur ‘gölge oyununda bir figür; oyuncak bebek’ OSTN II 470; ŞSL 224a

aşılısız, esāssız, ķaragöz resmleri gibi resm, böbek, zāçe (ŞSL 224a)

ķavucaķ ‘gölge oyununun gereçleri; oyuncak bebek’ OSTN II 471; DTO 412; *ķoĝurcaķ* ŞSL 238a; OSTN II 517; *ķavurçaĝ* FK 618/7

ķaragöz resmleri, eğlenceli resmler, bübek, zāçe (ŞSL 238a)

lu’bet (<Ar.) ‘oyuncak’ BV 50/6, 168/6, 215/3 vd.; FK 616/6, 618/7, 658/6; LM 816

yime bâzî ki lu'bet-bâz irür gerdûn firîbiṅga / bu lu'betler ki il köḡlin alur anıḡ kavurçaḡı

“Beyitte, gerdûn yani felek *lu'bet-bâza* yani gölge oyunu ustasına benzetilmektedir. Çünkü felek de insana hayali oyuncaklar (gölgeler, sûretler) göstererek insanı oylar ve aklını başından alır.” (FK 618/7)

mıncaḡ ‘oyuncak; ufak tefek şeyler; incik boncuk’ OSTN IV 2157; *mıncaḡ* DTO 506; *mincaḡ* Vâmb. 340 (Kelime ŞSL 282a’da *mıncaḡ*; ALKAÇ 2488 ve MK 91a/10’da *mıncaḡ*, ALGÜZ 460’da *mıncaḡ* biçimlerinde geçmekte olup “boncuk” anlamı verildiğinden buraya dâhil edilmemiştir.)

salḡıncaḡ/salıncak: ‘salıncak, beşik’ OSTN IV 365; ŞSL 181b-182a; DTO 339

şallançaḡ, beşik (ŞSL 181b)

sıpancaḡ/sıypancaḡ ‘çocukların oturur pozisyonda üzerinden kayarak eğlendikleri oyun aracı, kaydırak’ FethK 4883/826

sırıncaḡ/sıyrıncaḡ ‘çocukların oturup kayarak eğlendikleri oyun aracı, kaydırak’ FethK 4924/831; DTO 366 (Kelime ŞSL 197a’da *sırıncaḡ* biçiminde geçmekte olup “kayar yer, buzlu yer, kızak alanı” anlamına geldiğinden buraya dâhil edilmemiştir.)

soḡta ‘oyun kâğıdı’ Vâmb. 298; *soḡta oynamaḡ* ‘kâğıt oyunu oynamak’ OSTN IV 525

şeşder (<Far.) ‘oyun tahtası, tavla kutusu, dünya’ LD 296/4; YED 383

köḡlünüḡ mihresin koydı deḡā oynayu şeşderde / daḡı ni naḡş körgüzgüsüdür bilmem felek îası

“Felek taşı, oyun (tavla) tahtasında hile yapıp gönlümün (av için konulan) yemini (tasın içine) koydu. Daha nasıl hile yapacak bilmiyorum.” (LD 296/4).

4. Oyunu Oynayan Kimse

çögençi ‘çevgan oyuncusu, ciritçi, atlı top oyuncusu’ ML 777b/22

Belki alar hem Türkçe ayturlar. Manşibda andaḡ ki ḡorçı ve suçı ve ḡızāneçi ve kirek yaraḡçı ve çögençi ve nizeçi ve şükürçi ve yurtçı ve şilençi ve aḡtaçı ve bu yosunluk köptür. “Kesinlikle onlar da Türkçe söylemektedirler. Mansıpta şöyle: *ḡorçı ve suçı ve ḡızāneçi ve kirek yaraḡçı ve çögençi ve nizeçi ve şükürçi ve yurtçı ve şilençi ve aḡtaçı* ve benzerleri çoktur.” (ML 777b/21-22)

kavurcaḡçı ‘gölge oyununda perdenin arkasından figür oynatan kimse, kuklacı’ FethK 5573/915

ḡumarbaz (<Ar.+Far.) ‘kumarbaz, şans oyunları oynayan kişi’ OSTN II 1047; *ḡumarbâz* Bdg. II: 64

lu'bet-bâz/lu'betek-bâz (<Ar.+Far.) ‘gölge oyunu ustası, karagöz oynatan kimse’ FethK 8515/1295; BV 631/2; FK 618/7

yime bâzî ki lu'bet-bâz irür gerdûn firîbiñğa / bu lu'betler ki il köñlin alur anıñ kavurçağı

“Beyitte, gerdûn yani felek *lu'bet-bâza* yani gölge oyunu ustasına benzetilmektedir. Çünkü felek de insana hayali oyuncaklar (gölgeler, suretler) göstererek insanı oyalar ve aklını başından alır.” (FK 618/7)

muḳammir (<Ar.) ‘kumarbaz, kumar oynayan kimse’ MK 26b-5

Kise-bür bile muḳammir ‘aseslerdin bâzâr u ḳumârḥâneğa müste’cir
“Yan kesiciyle kumarbaz gece bekçilerinden pazar ve kumarhâneye kiracı.” (MK 26b/4-5)

oyḳız ‘oyun arkadaşı, kadın arkadaş’ OSTN I 970; *oyḳız* Vâmb. 229

oyunçı ‘oyuncu’ FethK 1163/328; BV 660/32

kim çü şeh bayram neşâṭı kılğalı tüzgende çeşn / her oyunçı zâhir itke çağda lu'b u şan'atın

“Bayram sevinci kılmak üzere düğün düzenlediğinde oyuncuların her biri o zaman geldiğinde oyununu ve sanatını sergileyecek.” (BV 660/32)

oynağucı ‘oynayıcı’ FethK 1183/330; LT 2706

İki şatranc oynağucı üstâd / ‘Arşa-yı şatrancğa eyleb güşâd

“İki hünerli satranç oyuncusu satranç oynamak için meydana büyük bir satranç açarlar.” (LT 2706).

5. Oyun Mekânı

ḳumâr-ḥâne (<Ar.+Far.) “kumar oynanan yer, kumarhane” MK 26b/5 (Dizindeki referans 26b/3 olarak verilmiş olup çalışmamızda düzeltilmiştir)

Kise-bür bile muḳammir ‘aseslerdin bâzâr u ḳumârḥâneğa müste’cir
“Yan kesiciyle kumarbaz gece bekçilerinden pazar ve kumarhâneye kiracı.” (MK 26b/4-5)

pille ‘çocukların ev dışındaki oyun alanı’ ŞSL 97b

çocuḳların ḥâne ḥâricinde oyun maḥali (ŞSL 97b)

Oyun alanları, bireylerin erişebileceği bir etkileşim, iletişim ve ifade yerleridir. Bireyler, sokakta yahut evde uygun gördükleri herhangi bir yeri oyun alanı yapabilir; oyunlarını o alan sınırları içerisinde kurabilirler. Bundan dolayı oyun mekânları açık ve kapalı olmak üzere ikiye ayrılır.

Modern kültürle birlikte farklı yöne evrilen ve bireyler için özel olarak tasarlanan oyun alanlarında genellikle tahterevalli, atlıkarınca, salıncak seti, kaydırak, orman jimnastiği, barfiks çubukları, kum havuzu, yaylı binici, trapez halkaları, oyun evleri ve labirentler gibi birçok çocukların fiziksel koordinasyon geliştirmelerine yardımcı olan eğlence

ekipmanları bulunmaktadır. Bu ekipmanlar, güç ve esnekliğin yanı sıra dinlenme ve keyif almayı sağlayarak sosyal ve duygusal gelişimi desteklemektedir. Çağatay Türkçesi eserlerinde karşımıza çıkan *ķumār-hāne* kapalı ve yetişkinler için uygun bir oyun mekânıyken *pille* çocukların ev dışında kalan tüm açık mekânlardaki oyun alanına denilmekte; oynanan oyunlar o dönem için buralarda icra edilmektedir.

Sonuç

Bir toplumun sahip olduğu kültürle iç içe geçmiş olan oyunun ve oyuncağın ortaya çıkması insanlık tarihi kadar eskidir. Genellikle belirli kurallar çerçevesinde oynanan oyunlar ilk insanın avcılık, toplayıcılık etkinlikleriyle somut bir hale bürünmüş ve okçuluk, güreş vb. gibi rekreatif faaliyetlere dönüşmüş bu sayede bireyler kendisiyle ya da başkasıyla iletişim kurma sahası ve imkânı elde etmiştir. Oynayanın oluştumsal olarak yaşadığı bir deneyim olan oyun kişilerin yaratıcılığını tetiklemekte; yeniliklerin sergilenmesine ve hayal gücünün kullanımına imkân tanımaktadır.

Büyük küçük her yaştan bireylerin oynayabileceği oyunlar olduğu gibi çalışmamızda görüldüğü üzere yalnızca “kadınların oynadığı”, “erkeklerin oynadığı” ya da “çocukların oynadığı” oyunlar da mevcuttur. **Espek** pıcaz denilen ve kadınların oynadığı bir oyunken; **aşuk** aşık, topuk kemiği ve **uzun işek** bir tür oyun daha çok erkekler arasında oynanan oyunlar olarak bilinmektedir. Çocuk oyunlarına ise **ağ sünek~aķ sünek** bir çocuk oyunu ve **haķ pelek** çocukların birbiri üzerinden sıçrayarak oynadıkları bir tür oyun, birdirbir örnekleri verilebilir. Bu oyunlar oynandığı mekâna ve oyun süresine göre kalabalıkla yahut az kişiyle oynanabilir. Her oyunun sahip olduğu belirli kurallar ve kendi içerisinde kullanılan terimleri vardır. Bunlardan **māt** satranç oyununda yenilgiyi gösteren bir ifadeyken **aşuğluğ ilik** aşık mafsalı üstü terimi ise aşık oyununa aittir.

Oyunun özelliğine göre iç mekan ya da dış mekanda oynanan oyunların bazılarında oyun ekipmanına ihtiyaç duyulmazken bazı oyunlarda ekipman gerekmektedir. Satranç oyununda gerekli taşlardan biri olan ve çalışmamızda tanımlanan **baydaķ** satranç oyununda piyon taşı, piyade, paytak buna örnek verilebilirken oyunlar icra edilirken birtakım oyunların oyuncularına da belirli isimler verilmektedir. Çevgan oyununu

oynayan kişiye **çöğençi** çevgan oyuncusu, ciritçi, atlı top oyuncusu adı verilmesi buna örnektir.

Çeşitli spor ve rekreatif faaliyetleri olarak kullanılan çalışmamızdaki terimlerin Türk dilinin tarihi dönemlerinden biri olan Çağatay Türkçesi dönem eserleri aracılığıyla incelenmesi neticesinde diğer sanat dallarında olduğu gibi edebiyat ve sporun birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğunu; oyunun sürdürülebilirlik, ilerleme, teknolojik gelişme ve toplumsal değişimle alakalı başta kültür ve bunun taşıyıcısı olan dil olmak üzere pek çok unsurla ilişkilendirilebileceğini çalışmamız vasıtasıyla ortaya koyulmuştur.

Kaynakça

Ahioglu, Nihal (2008). “Türkiye’de Oyun ve Oyuncak Kültürü “Süreklilik mi Süreksizlik mi?”. *Folklor ve Edebiyat Dergisi*, 14 (55), 63-71.

Alan, S. (2019). “Dîvânü Lugâtî’t-Türk’te Spor ve Rekreatif Faaliyete İlişkin Terimler.” *Spor ve Rekreasyon Araştırmaları Kitabı-1*. Konya: Çizgi Kitabevi Yay.

AL_{GÜZ} = Güzeldir, Muharrem (2002). *Abuşka Lügati (Giriş-Metin-İndeks)*. Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Alimov, Rysbek (2019). “Aşık Oyununda Kemik Yüzlerinin Adlarının Kökeni Üzerine.” *Uluslararası İdil - Ural ve Türkistan Araştırmaları Dergisi (IJVUTS)*, 1(2), 158 - 176.

AL_{KAÇ} = Kaçalin, Mustafa S. (2011). *Niyâzi, Nevâyi’nin Sözleri ve Çağatayca Tanıklar, El Lüğâtu’n-Nevâ’iyye ve’l İştihâdâtü’l-Çağatâ’iyye*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.

Aydın, Selçuk (2020). *Medeniyet Değerlerimiz: Oyun ve Oyuncak Kültürü*. İstanbul: Ümit Matbaacılık.

Bardak, Musa, Topaç, Nihat ve Çelik, Suat (2022). “Geleneksel Çocuk Oyunları ve Erken Çocuklukta Eğitici Oyun Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi.” *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 17, 44-77.

Bdg. II = Budagov, Lazar (1871). *Sravnitelnyy Slovar Turetsko-Tatarskih Nareçiy*, C. 2., Sanktpeterburg: Tipografiya İmperatorskoy Akademii Nauk.

Bozbay, Heval (2003). “Geçmişten Günümüze Âşık Oyunları.” *Folklor/Edebiyat*, 19 (73), 147-160.

BV= Türkay, Kaya (1988). *Bedâyi’u’l-Vasat (İnceleme-Metin-Dizin)*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÇFK= Erbay, Fatih (2003). *Muhammed bin Aḥmedü’z-Zāhid’e Ait Çağatayca Bir Fıkıh Kitabı (İnceleme-Metin-Sözlük)*. YL Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DTO= Pavet de Courteille, Abel (1870). *El-lügatü'l Nevâiyye ve'l-İstişhādātü'l-Çağatâiyye, Dictionnaire Turc Oriental*. Paris. MDCCCLXX.

Egemen, Ayten, Yılmaz, Özge ve Akil, İpek (2004). “Oyun, Oyuncak ve Çocuk.” *ADÜ Tıp Fakültesi Dergisi*, 5 (2): 39-42.

Erbay, Fatih (2008). W. Radloff'un “*Opıt Slovarya Tyurkskih Nareçiy*” Adlı Eseri ve Eserde Geçen Çağatay Türkçesine Ait Kelimelerin İncelenmesi. Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ergin, Muharrem (2011). *Dede Korkut Kitabı 1*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.

FethK= Rahimi, Farhad (2016). *Fethali Kaçar'ın Çağatay Türkçesi Sözlüğü*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

GT= Berbercan, Mehmet Turgut (2011). Çağatayca Gülistan Tercümesi (Gramer-Metin-Dizin). Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gül, Mehmet, Uzun, Recep Nur ve Çebi, Mehmet (2018). “Türk Kültürlerindeki Geleneksel Oyunlar ve Sporlara Yüzeysel Bir Bakış.” *Turkish Studies*, 13 (26), 655-671.

Gülensoy, Tuncer (2018). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

HE= Türk, Vahit ve Doğan, Şaban (2015). *Ali Şir Nevâyî, Haretü'l-Ebrâr*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay.

Karabudak, Gökhan ve Bozoğullarından, Bestami (2020). “Unutulmaya Yüz Tutmuş Geleneksel Bir Oyun: Peçiç.” *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13 (29), 123-133.

Karahüseyinoğlu, M. Fatih (2017). *Küreselleşme ve Geleneksel Türk Sporları*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kaya, Doğan (2005). “Kırgızların Millî Oyunu Kökbörü.” *İzzet Gündoğ Kayaoğlu Hatıra Kitabı Makaleler*. İstanbul: Taç Vakfı, 303-313.

LD= Karaağaç, Günay (1997). *Lutfi Divanı (Giriş-Metin-Dizin-Tıpkıbasım)*. Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.

LM= Çelik, Ülkü (1993). *Ali Şir Nevâyî- Leylî vü Mecnûn*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

LT= Canpolat, Mustafa (1995). *Ali Şir Nevâyî, Lisanü't- Tayr*. Ankara: TDK Yay.

Mahmûd el-Kâşgarî , Dîvânü Lûgat'it-Türk (Türk Dilleri Derlemesi) (2019). Çeviren: Mustafa S. Kaçalin; Yayına Hazırlayan: Mehmet Ölmez. İstanbul: Kabalcı Yay.

MK= Ölmez, Zühal (1993). *Mahbûbü'l-Kulûb (İnceleme-Metin-Sözlük)*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Oğuz, M. Öcal ve Ersoy Petek (2007). *Türkiye’de 2004 Yılında Yaşayan Geleneksel Çocuk Oyunları*. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi (THBMER) Yay.

Onur, Bekir. (2019). Tarih Boyunca Oyunlar ve Oyuncaklar. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences-JFES*, 25(2): 365-386.

OSTN= Radloff, Wilhelm (1893-1899). *Versuch eines Wörterbuchs der Türk Dialecte (Opit Slovarya Tyurkskih Nareçiy)*. T. I 1893, T. II 1899. Sanktpeterburg.

Özdamar, Fazıl (2022). “Şambayadı Köyünde Derlenen Oyun Tekerlemeleri ve Çocuk Oyunlarının İşlevleri.” *Folklor Akademi Dergisi*, 5 (1), 114-140.

Özen, Nihat (2012). Türk Kültür Tarihinde Spor ve Türklerin Spora Katkıları. Lisans Tezi. Batman: Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özgen, Mutlu (2010). “Osmanlı Şenliklerinde Bir Gösteri Sporu: Kabak Oyunu.” *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 2 (1), 378-393.

Özyürek, Arzu, Tezel Şahin, Fatma ve Gündüz, Zeynep Banu (2018). “Nesilden Nesile Kültürel Aktarımda Oyun ve Oyuncakların Rolü.” *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 27 (1), 1-12

Poppe, N. (1960). *Vergleichende Grammatik der altaischen Sprachen*. Teil 1, Vergleichende Lautlehre, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Räsänen, M. (1969). *Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türkischen Sprachen*. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura

Sümbüllü, Yusuf Ziya (2015). “Kültürel Arka Planı ile Kemikle Oynanan Geleneksel Çocuk Oyunlarından Âşık: Erzurum İli Örneği.” *Sosyal Bilimleri Dergisi*, 2 (2), 18-25.

Sümbüllü, Yusuf Ziya ve Altınışık, M. Emin (2016). “Geleneksel Çocuk Oyunlarının Değerler Eğitimi Açısından Önemi.” *ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (2), 73-85.

Starostin, Sergei, Anna Dybo, Oleg Mudrak (2003). *An Etymological Dictionary of Altaic Languages*. Leiden-Boston: Brill.

ŞHD= Karasoy, Yakup (1989). *Şiban Han Divânı (İnceleme-Metin)*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ŞSL= Şeyh Süleymân Efendi Buhârî (1298). *Lugat-i Çağatay ve Türkî-i Osmânî*. Mihrân Matbaası, İstanbul.

Tamer, Kemal (2017). “Üniversitelerde Geleneksel Sporların Yeri ve Önemi.” *Uluslararası Türk Halkları Geleneksel Oyunlar - Sporlar Sempozyumu Kitapçığı*, 8-10 Aralık, 48-49, Kahramanmaraş.

Tanyel, Hasan Hüseyin (2016). “Eskiçağ Anadolu Medeniyetlerinde Çocuk Eğitimi; Oyun ve Oyuncak.” YL Tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

TEH, TMA, MÜN= Abik, Ayşehan Deniz (1993). *‘Ali Şîr Nevâyî’nin Risaleleri Târih-i Enbiyâ ve Hukemâ, Târih-i Mülûk-ı ‘Acem, Münşeât*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tietze, Andreas (2016). *Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati*. 1. Cilt, A-B. Ankara: TÜBA Yay.

TMEN= Doerfer, Gerhard (1965). *Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen, Band II, Türkische Elemente im Neupersischen (alif bis tä)*, Weisbaden: Franz Steiner Verlag.

Tuna, Osman Nedim (1972). “Osmanlıcada Moğolca Ödünç Kelimeler.” *Türkiyat Mecmuası*, Cilt XVII, 209-250.

Türkmen, Mehmet (2020). “Türkistan’ın Kadim Bir Atlı Oyunu: Kök-Börü.” *Sporta Bilimsel ve Akademik Yaklaşımlar*, 30-59, Ankara: Gece Kitaplığı.

Ünlü, Suat (2012a). *Karahanlı Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Kitabevi.

Ünlü, Suat (2012b). *Harezmi-Altınordu Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Kitabevi.

Ünlü, Suat (2013). *Çağatay Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Kitabevi.

Vámb.= Vámbéry Ármin (1867). *Cagataische Sprach Studien*. Leipzig: Philo Press.

Vatandaş, Saniye (2020). “Oyun ve Oyuncak: Teknolojik ve Toplumsal Dönüşüm Sürecinde Oyun ve Oyuncağın Anlamsal ve İşlevsel Değişimi.” *Süleyman Demirel Üniversitesi Vizyoner Dergisi*, 11 (28), 913-930.

Wilkens, Jens (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen, (Altuigurisch - Deutsch - Türkisch) / Eski Uyğurcanın El Sözlüğü, (Eski Uyğurca - Almanca - Türkçe)*, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen (Hrsg.).

YED= Köktekin, Kâzım (2007). *Yusuf Emiri Divanı, Giriş-İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük-Tıpkıbasım*. Erzurum: Fenomen Yay.

Yıldıran, İbrahim (2012). “Osmanlılarda Atlı Hedef Okçuluğu: Kabak Oyunu.” *Anadolu Uygarlıklarında Spor*, 158-169, Ankara: Spor Yay. ve Kitabevi

Bir popüler kültür ikonu olarak sosyal medyada *Kürk Mantolu Madonna*

*Tuba Has**

Giriş: Yeni Medya, Popüler Kültür ve Kitap

İnsanlar arasında kurulan iletişim, tarihsel ve toplumsal koşullara bağlı olarak çeşitli biçimler alır. Bu biçimlerden birisi de 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılda geliştirilen teknolojik araçlar vasıtasıyla gerçekleştirilen kitle iletişimidir (Yaylagül, 2018: 11-12).

Kapitalizmin dünyaya yayılması, kitle iletişim ve üretim teknolojisi ile sağlanmıştır demek yanlış olmayacaktır. Kapitalizmin temel yayın kurumu olan televizyon, tüketim kültürünün yayılmasını sağlamak için reklam ve pazarlama tekniklerini kullanarak sermaye dönüşümünün önemli bir aracı haline gelmiştir. Bununla beraber yaşanan teknolojik gelişmelerle dünya başka bir yapıya bürünmüş ve Manuel Castells'e (2008: 2-3) göre, giderek artan bir şekilde her yerde bulunan bir dijital dil kullanan yeni bir iletişim sistemi, kültürümüzün sözcüklerinin, seslerinin ve görüntülerinin küresel olarak üretilmesini ve yayılmasını ve bunları bireysel kimliklere ve duygusal zevklere uyarlamasını entegre etmektedir. Etkileşimli bilgisayar ağları, yeni kanallar ve iletişim biçimlerini ortaya çıkarırken hem yaşamı şekillendirmekte hem de yaşam tarafından şekillendirilerek büyümektedir.

Kendi içerisinde değişen ve dönüşen iletişim, toplumsal dinamikleri etkilemekte ve aynı zamanda onlardan da etkilenmektedir. Tüm bu iletişim çabası içerisinde geleneksel kitle iletişiminin teknolojik dönüşümü olarak da yorumlanabilen alternatif kitle iletişim kanalları ortaya çıkmıştır. Bunlara genel hatlarıyla yeni kitle iletişim alanları başka bir deyişle yeni medya denilmektedir. Yeni medyanın kendi iç dinamikleri ve kendine has bir dili vardır ki bu sebepten geleneksel medyadan ayrı değerlendirilir.

* Doktora Öğr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, thas.anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6132-5261

Binark'ın aktarımıyla, Konvansiyonel medyanın günlük hayatımızda kapladığı yeri ve zamanı, internet dolayımıyla yapılan eylemler (örneğin, e-posta kullanmak, uygulamalar aracılığıyla sohbet etmek, web sitelerinde bilgi aramak, online alışveriş yapmak, dijital oyunlar oynamak vb.) alırken bu eylemler hayatın akışının doğal bir parçası haline gelmektedir. Farklı bir ifadeyle yeni medya artık hayatın her anında ve her alanında kullanılmaktadır: kişilerarası iletişim, politika, sağlık, ticaret, kariyer ve oyun (2007: 5).

Genel anlam itibariyle, medya toplumsal ve kültürel düzlemdeki bu ideolojik inşayı yerine getirirken, yineleyen bir şekilde toplumsal yapıdaki sınıf çelişkilerini ardına gizlemekle kalmayıp yaşam biçimi, eğlence anlayışı, moda ve tüketim gibi kategoriler oluşturmaktadır ve bu çerçevede bir anlamlandırmayı tercih etmektedir. Binark'a (2007: 186) göre medya, toplumu bir bütün ya da sınıfsal bir yapılanma olarak kategorize etmekten kaçınarak kadınlık, erkeklik, gençlik, eğlence, tüketim gibi yeni bir kategorizasyon oluşturmaktadır.

Başka bir deyişle hem geleneksel hem de yeni enformasyon teknolojileri, küresel araçsal ağlarla dünyayı birleştirmektedir (Castells, 2008: 26). Modernizm, teknolojik gelişmelerin tüm yaşama yansımış başka bir deyişle Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* (2014) başlıklı çalışmalarında tanımladıkları *kültür endüstrisinin* kapitalizmin kültürel tüketici pazarı haline gelmiştir.

İnternetin sağladığı imkânlarla beraber bireyler için dünyada ve Türkiye'de sosyal medya günlük yaşam pratiklerinin başat bir elemanı haline gelmiştir. Bireyler enformasyon akışı, iletişim alanları, sosyalleşmek ve eğlence için, tüm bunların yanında satın alma gibi bütün etkinliklerini bu platformlara üye olarak sağlamaktadır. Gün geçtikçe sosyal ağların sayısında da artış görülmektedir. Her şeyde olduğu gibi zaman içerisinde bazı sosyal ağlar popülerliğini yitirerek yerini başka bir sosyal ağa devretmektedir. Bunun aksi durumlar da söz konusu olmaktadır, farklı bir ifade ile bazı sosyal ağlar her geçen gün kullanıcı sayısını arttırmakta ve popülerliğini sağlamlaştırmaktadır (Karaçelik, 2019: 11-65).

Teknoloji ve teknolojik gelişmeler kültürel dünyanın bir parçasıdır. Kültürel yapı içerisinde yer alır ve içinde bulunduğu kültür tarafından yorumlandıkça anlamlı hale gelir. Farklı bir ifade ile sosyal yaşantının

değerleri ve değer yargıları tarafından üretilmektedir. Edebiyat da bahsi geçen değerler arasında yer almaktadır. Bu bağlamda edebiyat, yaşayan bir sanat, toplumsal bir bilinç biçimi ve tam da bu nedenle düşünsel bir olaydır (Redeker, 1986: 7). Bu durumda hayatın her alanında bulunuyor olması kaçınılmazdır. Bu açıdan her alanla etkileşim halinde olan sosyal medyanın etkisi sanat ve edebiyatı da etkilemiştir. Bu bağlamda denilebilir ki her şeyde olduğu gibi sanatsal alanda da teknolojik gelişmeler ve kültür endüstrisinin etkileri görülmeye başlanmış, sanat da bir anlamda değişime uğramıştır. Kültür endüstrisi, kendi tüketicisi olan modern bireyi kendisi üretmektedir (Dellaloğlu, 2001: 103).

Kültür endüstrisi içerisinde bireyler popüler kültür ürünü olan ya da popülerleştirilen her şeyi tüketmektedir. Bu durum iletişimin başka bir hali olan sanat ve edebiyat yapıtlarını da derinden etkilemiştir. Farklı bir ifade ile sanat, insanın varoluşundan beri duyduğu sürekli iletişim ihtiyacından doğmuştur. İnsanlığın şimdiki yerini, bazen amacını bazen varoluş amacını ortaya koymasına, bazen de çeşitli kanallardan kendini sorgulamasına olanak tanır. Aynı şekilde sanat da çevreden, insan ruh halinden, tarihten, sosyolojiden, felsefeden ve diğer disiplinlerden etkilenmiştir.

Plehanov'a (1987: 41) göre sanat, insanlar arasındaki mesafeyi kısaltmanın araçlarından biridir. Sanat eserlerinin ifade ettiği duygu ne kadar yüksek olursa, insanlar arasındaki manevi ilişki o kadar kolay olur. Edebiyat tıpkı yukarıda bahsedilen etki alanı oldukça geniş bir sanat alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Yazının zaman içerisinde kitlelere ulaştırılmasında kullanılan teknik gelişmelerle beraber edebi ürünlerinde dönüşümü tartışılır bir hal almıştır.

Bu bağlamda edebiyat, uluslardan ve çağlardan özel alt gruplara uzanan bir yapıda, toplumsal gruplarda tutunum sağlayan temel sembol ve değerlere uygunluk gösteren bir ileti aracı halindedir. Bu bağlamda ele alındığında edebiyat, sanat ve pazar-yönelimli meta gibi iki güçlü kültürel bileşimi kucaklamaktadır (Löwenthal, 2017: 8).

Redeker'e (1986: 34) göre bu perspektifle edebiyat, bireysel anlamda bilme ve öğrenme üzerinde önemli olabilir. Farklı bir ifade ile edebiyat tarihsel yaşamda ortaya çıkar ve bu durumda edebiyattan, hem bir tür kültürel edim olarak hem de ondan bağımsız bir şekilde bahsedilir, bu da, en basit anlamda edebiyatı ifade eder (Gadamer vd., 2002: 40-41).

Edebi bir sanat yapıtı ile kitap arasındaki ilişki, gösterge ile gösterge taşıyıcısı arasındaki ilişkiyi anımsatır. Bu nedenle edebiyatın zihinsel özü, edebi bir metni ileten göstergeler yoluyla herhangi bir metni yazan ya da okuyanlardan bağımsız olarak var olması pek mümkün değildir. Onun için canlı süreçler olarak edebi üretim ile edebi alımlama, bilinç olgusu olarak edebiyatın içinde yer aldığı alanlardır (Redeker, 1986: 8).

Tüm bunlar ışığında yeni iletişim teknolojilerinin sağladığı imkânlarla popüler kültürün kendine sağlam bir yer edindiği sosyal medya ve paylaşımları, kitap ve ona olan bakışı da görece değişime uğratmıştır.

1. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın amacı, tüketim kültürü içerisinde kitabın metalaşması ve popüler kültür bağlamında Sabahattin Ali'nin Kürk Mantolu Madonna eserine ait sosyal medya (Instagram) paylaşımlarını incelemektir. Araştırmada popüler kültür bağlamında kitabın metalaşma sürecinin ortaya çıkışı, geçtiği aşamaları ve günümüz kitap ve kitap okuma eylemine etkileri incelenmiştir. Kitabın sosyal medya platformlarında metalaşma sürecinin boyutlarını ne şekilde değiştirmiş olduğu problem durumunu oluştururken çalışmanın problemi, tek bir yazarın tek bir eserinin Instagram üzerinden yapılan paylaşımları ile sınırlandırılmıştır.

Yapılan son istatistikler gösteriyor ki Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna*sı 2022 (Url-1) yılları içerisinde en çok satılanlar listesinde (Url-2) birinci olmuştur. Benzer bir şekilde bahsi geçen kitap *en çok okunanlar* (Url-3) listesinin de uzun yıllardır birincisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda kuramsal çerçevede de anlatılan bir şekilde popüler kültür yaratımını gösteren bir örnektir. Sosyal medya içerisinde çeşitli şekillerde paylaşılan fotoğrafların bir parçası olarak görülmektedir. Kürk Mantolu Madonna popüler kültür içerisinde sadece bir kitap olarak varlığını devam ettiremediği gibi benzer bir şekilde bu kültür içerisinde tüketilen bir nesne haline dönüşmüştür.

Popüler bir gösterge olarak değerlendirilebilecek olan kitap gerek bireysel hesaplar gerekse kitap paylaşımı yapan hesaplar özelinde bir meta olarak dolaşıma sokulmaktadır. Bu durum da edebi bir yapıt olarak varlığı kanıtlamış olan Kürk Mantolu Madonna'yı popüler kültür için üretilen bir üründen ziyade popüler kültür içerisinde tüketilen bir nesne halinde

okunmasını olanaklı hale getirmektedir. Çalışma kapsamında yanıt aranan soru ise, *Tüketim kültürü içerisinde popüler kültür bağlamında Kürk Mantolu Madonna kitabı metalaşmakta mıdır?* sorusudur.

1.1. Yöntem

Bu çalışma genel tarama modeli kapsamında planlanmış ve yürütülmüştür. Genel Tarama Modeli birçok unsurdan oluşan evren hakkında genel bir karar verebilmek adına, evrenden alınan bir grup örnek veya örneklem ya da evrenin tamamı üzerine yapılan tarama düzenlemeleridir (Karasar, 2003: 22). Bu araştırmada tüketim toplumu ve popüler kültür bağlamında ilgili literatür doğrultusunda ele alınan bu çalışma, amacı ve yöntemine uygun olarak amaçlı örnekleme yöntemi temelinde tasarlanmıştır. Çalışma kapsamında elde edilen veriler sıklıkla ve yaygın bir şekilde kullanılan sosyal medya ortamı olan Instagram'dan elde edilmiştir.

Konuya uygun örnekler verebilmek için görsel taramalar iki farklı uzman tarafından yapılmış, Instagram üzerinden ulaşılan örnekler konu içeriği ile ilgili kısımlara eklenmiştir.

Çalışmanın evrenini #kurkmantolumadonna (22,432 adet) etiketi (hashtag) ile yapılan Instagram paylaşımları oluştururken çalışmanın örnekleme ise genel tarama modeli kapsamında #kurkmantolumadonna (22,432 adet) etiketi ile gerçekleştirilen kolaylıkla ulaşılabilir amaçlı örnekleme yöntemi ile erişime açık hesaplar temelinde incelenmiştir.

2. Sosyal Medya ve Kitap

Yaşamak başlı başına iletişim ağını, iletişim etkinliklerini içeren bir olaydır. Var olduğumuz anda çevreyle sürekli iletişim, etkileşim içine gireriz (Usluata, 1994: 5). Sanat da bu bağlamda ele alındığında, insanlığın varoluşundan bu yana iletişim kurma ihtiyacından doğmuştur. İnsanlık kendini, bazen varlık nedeni, bazen de kendini sorgulama yoluyla farklı kanallardan ortaya koymuştur. Merkezinde *insan* olan her olguda olduğu gibi sanat da çevreden, tarihten, sosyolojiden, felsefeden ve dünyadaki değişimlerden etkilenmiş, buna göre biçim değiştirerek varlığını sürdürmüştür.

Bilginin konumu, insanlık tarihinin gelişiminde önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda temelde bilgi kaynağı olarak karşımıza çıkan

kitaplar bilgiye ulaşmada başat rol oynamaktadır. Bir başka ifadeyle, kitabın gelişimi ile insanlığın gelişimi eş zamanlı olarak ilerlemiştir.

Türk Dil Kurumu'na göre, kitap, ciltli veya ciltlessiz olarak bir araya getirilmiş, basılı veya yazılı kâğıt yaprakların bütünüdür (Url-4). Geçmişten günümüze gelene kadar olan süreçte gelişimini insanlık tarihi ile geçiren kitap çok çeşitli formlar ile karşımıza çıkmaktadır. Labarre (2012: 7)'nin de özetlediği üzere kitap;

“Antik Doğu’nun kilden tabletler biçiminde sakladığı Yunan ve Romalıların gözlerinin önüne açıp serdikleri, Ortaçağ’ın okul sıralarına zincirlediği, atalarımızın eline aldığı ve şimdi bizim cebimize koyabildiğimiz bu nesne, kitap, düşüncenin ifadesinde ve her bilginin korunmasında öyle bir yer tuttu ki, özel olarak incelenmeyi hak etmektedir.”

Bu bağlamda, kitabın tarih sahnesine çıkışını, gelişimi toplumsal ve teknolojik dinamikler etkilemiştir. Kitabın tarihi hakkında bilgi sahibi olmak beraberinde ilkel insandan günümüz insanına gelene kadar olan süreyi de anlamayı ve anlatmayı zorunlu kılmaktadır. Yazının insan hayatına girmesi ile görünürlüğünü arttıran kitap farklı topluluklarca farklı amaçlar için kullanılmıştır. Bu çerçevede Labarre (2012: s. 8), kitabı tanımlamak için, birbiriyle bağlantılı olan üç kavrama başvurmak gerektiğini dile getirir: Yazının kaydedileceği malzeme, bir metnin dağıtılması ve korunması, kullanışlı olması.

Tüm bunların ışığında toplumdan ve tarihten etkilenen kitabın var olmaya çalıştığı alanlar da her şeyde olduğu gibi değişim ve dönüşüme uğramıştır. Bu bağlamda, sosyal medya ağlarının başat mecralar olduğu günümüzde, bireylerin düşünsel açıdan kendini ifade ettiği ve var olduğu alanlar daha çok bu ağlar da olmaktadır. Bireylerin varlık gösterdiği bu ağlarda görsellik belirleyicidir (Karaçelik, 2019: 12). Yeni medya sadece zaman ve mekân algımızı değil aynı zamanda iletişime bakış açısını ve pratiklerini de değiştirmektedir.

Çünkü geleneksel medyanın aksine yeni medya iletişimle sınırlı değildir ve bu iletişim iki yönlüdür. Bu durum, yeni medyanın bir etkileşim özerkliği yarattığını gösterdiği şeklinde yorumlanabilir. Yeni medya, sanal bir alan yaratmakla birlikte aynı zamanda sosyal yaşamı doğrudan bir

şekilde ifade eden bir alandır. Farklı bir ifadeyle modeller oluşturarak bu modeller aracılığıyla toplumsal ve bireysel ilişkisel kalıpları simüle eden yapılardır. Görüldüğü üzere, yeni medya ortamı farklı iletişim boyutlarını aynı anda ve koşut olarak gerçekleşmesine olanak sağlamaktadır (Binark, 2007: 23).

Binark'ın özetlediği şekliyle: Yeni medyada bulunan etkileşim işlevi, iletişimsel süreçlere çokkatmanlı veya karşılıklı iletişim imkânı sunmuştur. Etkileşim fonksiyonunun iletişim sürecindeki bir başka dönüştürücü etkisi iletişim anında eş zamanlı olma yönüne açık olmasıdır. Bu özellik, konvansiyonel medyaya kıyasla kullanıcının iletişimsel süreçlerdeki katılımını ve rolünü de etkilemektedir (2007: 21).

Kullanıcılar arasında iş birliğini ve içerik paylaşımını sağlayan yeni medya araçları, bireyleri salt içerik okuyucusu yapısından uzaklaştırır ve onları içeriğin kendisi haline getirir. Sosyal medya, kişisel olarak üretilen içerikleri yayınlama ve paylaşma platformları ile geleneksel medyadan ayrılmaktadır farklı bir ifade ile aralarındaki en büyük fark iki yönlü iletişimdir.

Sosyal ağlar etkileşim fonksiyonuna sahip olan mecralar olmasının yanında haber alma, alışveriş yapma, sosyalleşme, bilgi edinme, eğlenme vb. tüm eylemlerin sağlandığı ortamlardır. Kullanıcılar gündelik pratiklerini performans gibi ağ üzerinde sergilemektedir. Bu bağlamda kullanıcıların sanal uzamda geçirdikleri zaman bir değer üretimi haline gelmektedir (Karaçelik, 2019: 130).

Yeni medya sistemlerinde yer alan sosyal medya araçlarının özerk, nispeten özgür ve alternatif kanallar olması, onları pazarlama ve reklamcılık gibi alanlarda heterotopik (Foucault, 2014: 291) bir alan haline getirmektedir. Sosyal medya araçları kullanıcı tabanlı araçlar olduğu için çok sayıda kullanıcıya hızlı bir şekilde ulaşma, reklamları dijital alana taşıma açısından reklam sektörünü de etkileyebilmektedir. Günümüzde geleneksel kitle iletişim araçlarının önüne geçen internet gündelik yaşamı ve kültürel alanı hızlı bir şekilde dönüştürmektedir (Binark, 2007: 183).

Sosyal medyanın popülerliği, Facebook, Instagram, Twitter, Youtube, Linkedin gibi sosyal ağların çok sayıda kullanıcıya sahip olmasına neden olmuştur (Karaçelik, 2019: 83).

Sanallığın hâkim olduğu yeni iletişim alanları beraberinde farklı sosyalleşme pratiklerini de getirmiştir. Baudrillard (2010: 31)'ın da vurguladığı gibi; sanallık, mükemmel bir yanılsamaya yönelir. Fakat kesinlikle göstergenin sahip olduğu yaratıcı illüzyondan yoksundur. Bu yanılsama, *yeniden-yaratıcı*, taklide ilişkin, holograma benzeyen, gerçekçi bir yanılsamadır. Kusursuz bir yeniden üretim ve gerçeğin sanal baskısı yanılsamaya son verirken, gerçekliği ikizi sayesinde yok etmeyi amaçlamaktadır.

Sosyal medya alanları, internetin gelişme süreciyle başlayan küresel bilgi akışını ile zaman ve mekân kavramını bir kez daha yapıbozuma uğratmaktadır. Bu durum, bireysel ve toplumsal yaşamın yeniden yorumlanmasına olanak sağlamaktadır. İki yönlü ve eş zamanlı bir iletişim ortamı sunmaktadır. Bu durumda birey tartışmalı bir şekilde farklı bir özgürlük alanı içerisinde var olmaktadır.

Bununla birlikte görselliğin metne dayalı tanımlamalarla sınırlı bir hale gelmesi ve duygusal enformasyonun etkileşim alanında dışarı çıkarılması siber uzamda bireye kendini nasıl istiyorsa öyle tanımlama imkânı farklı bir deyişle özgürlüğü sunmaktadır (Binark ve Kılıçbay, 2005: 98).

Bu durum, toplumsal bağlamda bazı değişiklikleri peşi sıra getirmektedir. Baudrillard (2010: 36-37)'ın anlatımıyla; artık imgeler, gerçekliğin aynası konumunda olmamakla beraber gerçekliği sararak hipergerçekliğe dönüşmüş durumdadır. Ekranlar arasında her imge diğer imgeye ulaşma amacı taşımaktadır. Bu bağlamda imge artık gerçeği imgeleyemez çünkü imge gerçeğe dönüşmüştür. Bir diğer ifadeyle, imge gerçekliği aşamaz veya gerçekliği hayal edemez, çünkü artık sanal gerçeklik imgedir. Şeyler, sanal gerçeklikte kendi aynalarını yutmuş durumdadır.

Toplumsal yapının izlerini doğrudan bünyesinde barındıran iletişim ve kitle iletişim kanalları aynı zamanda teknolojik gelişmelerden de etkilenmektedir. Çağımızın yeni iletişim kanalları ile kitlelerin herkese ve her şeye erişebilme hali beraberinde kitlesel beğeni kalıplarını getirmiştir. Popüler kültürün temel göstergesi olarak değerlendirilebilecek olan kitlesel beğenin yarattığı tek tipleşme olgusu farklı disiplinler tarafından çalışılmaya başlanmıştır.

3. Popüler Kültür Göstergesi Olarak Kitap (Tüketim Nesnesi Olarak Kitap)

Kendi başına bir çalışma alanı olarak gelişmeye başlayan popüler kültür alanı, 1950’li yıllardan itibaren özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Avrupa toplumlarında oldukça önemli hale gelmiş ve alana yönelik bilimsel araştırmalar hız kesmeden devam etmiştir.

Yaylagül (2006: 78)’ün deyiimiyle; *“Kültür, medeniyet kavramı içinde insan etkinliği yoluyla doğayı şekillendirme çabası olarak tanımlanabilir. Maddi kültürün unsurları olan somut değerler ile manevi kültürün unsurlarını oluşturan örf ve adetler toplumları birbirinden ayıran en önemli özelliklerdir.”* Bunların aksine popüler kültür ise kitle kültürü içerisinde kitle iletişim araçları ile popüler hale getirilen kültür için kullanılan bir tanım olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda popüler kültür için kapitalizmin çatısı altında kitle iletişim araçları vasıtasıyla kitlelerin beğenisi ile hayat bulan ticari ve sadece tüketilen kültür denilmesi yanlış olmayacaktır.

Bilim camiasında her geçen gün daha fazla ilgi gören bu alan, günümüzün en popüler uğraşlarından biri haline gelmiştir. Popüler kültür terimi; spor, her türlü eğlence, gösteri, müzik, kitap ve filmlerden oluşan etkinlikleri tanımlamayı amaçlar. Güngör (1999: 10) tüm bunlara ek olarak popüler kültürün ele alınmasında önemli bir diğer etken de nicelik ve nitelik arasındaki ilişkinin olduğuna dikkat çeker. Popüler kültür araştırmacılarının bazıları, nitelik ve nicelik arasında ters bir orantı olduğunu savunarak, çoğunluğun paylaştığı popüler kültürün nitelikten uzak olduğunu belirtirler. Bu görüş genel olarak kitle kültürü ve kitle toplumu kavramlarıyla ilintili olarak değerlendirilir. Bir diğer ifadeyle niceliksel çokluk ile kitle kültürü ve kitle toplu arasında doğru orantı olduğu savunulurken teknoloji ise bunun temel sorumlusu olarak ileri sürülür. Kitlesel üretim için yeni baskı ve çoğaltma teknikleri elverişli geniş kullanım alanları oluştururken popüler kültür de bu teknolojik uzamda giderek yaygınlaşan kitlesel bir olgu olarak karşımıza çıkar (Güngör, 1999: 10).

Popüler kültür günümüzde hayatın her alanında kendini göstermektedir. Yeme içme alışkanlıklarından, toplumsal alana, eğitimden kültürel pratiklere hayatın tüm aşamalarında varlığını sürdürmekle

kalmamış aynı zamanda kitleler tarafından da bir anlamda hem üretilen hem de tüketilen bir hal almıştır. Farklı bir ifadeyle popülerlerle paketlenmiş popüleri, tüketiciler alır ve popüleri boğazlarına, saçlarına, yüzlerine, midelerine, üstlerine, ayaklarına *uygulayarak* popülerin popülerleştirilme sürecini tamamlarlar (Güngör, 1999: 22).

Bu bağlamdan ele alındığında kitap dâhil pek çok kültürel ürün tüketim nesnesi olarak değerlendirilebilir. Farklı bir ifade ile kitap ya da okuma eylemi dâhil her türlü kültürel eylem iştirak edilmekten çok tüketilirler.

Kitap üretim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ve kitaba erişimin geçmişten günümüze görece kolaylaşması, kitabın tüketim nesnesi haline gelmesini hızlandırdı demek yanlış olmaz. Herhangi bir tüketim nesnesi gibi süper market stantlarında kendine bir yer edinen kitabın bu anlamda tözünün yok olduğu ve popüler kültür içerisinde sıradan bir tüketim nesnesi haline geldiği söylenebilir.

Tüketim toplumunda sosyal ve duygusal alanlar dâhil her şey *meta* olarak görüldüğünden her birey tüketim kültürü içerisinde potansiyel birer tüketici konumundadır. Tüketici davranışı zincirleme olarak bir sorundan diğerine, adım adım hayatın tümünü piyasaya bağladığından herhangi arzu ya da çabayı, satın alınabilecek bir araç ya da bir uzmanlık arayışına yöneltmektedir (Kara, 2013: 92).

Kitle iletişimi süreci ile iletişim teknolojisinin ortak simge yaratma ve paylaşılmasındaki payı çok büyüktür (Usluata, 1994: 75). Popüler kültür ürünü olarak kitap, yazarından ayrı bir şekilde yayınevi sürecinden geçer ve hedef kitlesine ulaşabilmek için çok sayıda satış stratejisine tabii tutulur. Bu noktada her kitap için aynı süreç işlememektedir. Edebi olarak kendini kanıtlamış bir sanat eseri olan kitaplar da popüler kültür içerisinde meta haline dönüşebilmektedirler.

Popüler kültür ve tüketim, modernleşmeye eşlik eden değişim ve dönüşümlerle birlikte gerçek bir gelişim göstermiştir. Tüketim, modern sosyal gelişmenin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilir. Popüler kültürün gelişimi, tüketim toplumlarının ortaya çıkışına paraleldir. 20. yüzyılın başları geçmişten gelen hızlandırılmış bir gelişme dönemidir ve kitle iletişim araçlarının gelişimi, seri üretim gibi gelişmeleri kapsamaktadır.

Hem üretimin popülerleşmesi hem de kitle iletişim araçlarının çeşitlenmesi, popüler kültürün gelişimini hızlandırmıştır demek yanlış olmayacaktır.

Şeyler tüketim toplumunda pragmatik bir perspektifle arzu ve ihtiyaçları tatmin etme açısından ele alınmaktadır. Şeylerin, tüketim nesnesi olarak değerlendirilmesi, onların yok edilmesini de birlikte getirmektedir (Kara, 2013: 93). Bu açıdan bakıldığında çağımızda sosyal medya platformlarında kitabın durumu da tam olarak bu şekildedir. Farklı bir ifade ile kitabın entelektüel yapısının tamamen göz ardı edilmekte ve sadece sanal dünyada var olabilmek için yapılan kişisel paylaşımlar kitap okumaktan çok kitap okuyormuş gibi yaratılan izlenim ve onun bireye sağladığı soyut fayda bireylerin arzularına hizmet eder hale gelmiştir.

Baudrillard (2018: 20)'a göre, *tüketimin* tüm yaşamı kapsadığı, tüm faaliyetlerin aynı birleştirici forma göre zincirler oluşturduğu, insanları ödüllendirme biçimlerinin saat saat önceden düzenlendiği, *çevrenin* bir bütün oluşturup, tamamıyla iklimlendirilerek düzenlendiği ve kültürelleştiği yerdeyiz.

Günümüz popüler kültürü, kitlesel üretilen pazarın ekonomik, politik ve gerçekleşmesinin ifadesidir. Popüler kültür, tekelci kapitalizmin uluslararası pazarın sürekliliğine ve ihtiyaçlarına göre şekillenen ve değişen hem metaları hem de imajları satmasına izin veren hazır, önceden kesilmiş, paketlenmiş ve sunulan kültürdür. Özellikle kültürün endüstrileşmesi ile birlikte popüler kültür/kitle kültürü insan bilincinin parçalanmasını, tek tipleşmesini ve tüketim kültürünün egemen olmasını sağlamıştır (Yaylagül, 2006: 84).

Reklamcılık sektöründe hâkim olan bu düşünce yapısı teknolojinin gelişmesi ile ortaya çıkan üre-tüketici yapılanmasında da kendini göstermektedir. Bu bağlamda *kitap* da günümüze sosyal medya dolayısıyla popüler kültürün bir parçası haline gelmiştir. Yapılan sosyal medya paylaşımları edebi ürünün duygusal tatmininden öte tüketim kültürü çerçevesinde bir var olma hizmet etmektedir.

Nesnelerin öncelikli tüketim amaçları Marksist (2000) terminolojiyle kullanım değerleri özelinde tüketilmekten ziyade soyut faydalarının esas alındığı bir tüketim şekline bürünmüştür. Bu bağlamda kitabın ilk kullanım amacı içinde var olan bilgilerin tüketilmesidir, fakat tüketim kültürü ve

popüler kültürün hâkim olduğu çağımızda ise kitaplar bir meta olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla beraber ürünlerin kullanılmasıyla elde edilecek statü değeri de gündeme gelmektedir.

Sosyal medya kullanıcıları tüketim kültürü içerisinde aynı zamanda birer içerik üreticisi olarak varlıklarını sürdürmektedirler. Bu durum da Bourdieu (2015)'nin ifadesi ile kültürel bir kapital meydana getirmektedir. Bu açıdan bakıldığında kitap paylaşımları ile elde edilecek beğeni sayıları üzerinden ilerleyen tüketim kültürü pratikleri incelenabilmektedir. Farklı bir ifade ile kitap yeni medya üzerinden yapılan paylaşımları ile entelektüel mahiyetini görece kaybederek bir meta halinde piyasa koşullarında dolaşıma sokulmaktadır.

Kitaplar bir bilgi kaynağı olarak merkezi bir önemdedir ancak kullanıcıların üretici olduğu sosyal medya platformlarının ortaya çıkmasıyla birlikte daha fazla önem kazanmaya ve birçok açıdan tartışılmaya başlanmıştır. Tezgeç (2020:100), sosyal medya tabanlı kitap paylaşım ağlarının ortaya çıkardığı iki yönden bahseder; bunlar kimlik inşa etmek için kitap kültürünün kullanılması ve kitapların maddi nesneler olarak fetişleştirilmesidir ve ekler: *“Bir kitabı nesneleştirmek, aynı zamanda onun entelektüel yanıyla ilgili içeriği görmezden gelmek ve somut yönlerini vurgulamak anlamına gelir.”*

Günümüzde, sosyal medya aracılığı ile tüketim ve sosyalleşme aracı olarak kullanılan kitaplar, entelektüel mahiyetlerini ve kalitelerini kaybetme riski altındadır. Löwenthal'a (2017: 9) göre, popüler bir meta, temelde çokluğun (mu/titude) psikososyal kalitesinin bir göstergesidir. Kitle iletişim araçlarının organizasyonunu, içerik ve dilsel işaretlerini inceleyerek, birçok insanın tipik amaçları, önyargıları, ortak inançları, davranış ve tutumları hakkında bilgi sahibi olabiliriz. Edebiyatın sanat ve meta olarak iki alana ayrıldığı 18. Yüzyıldan itibaren popüler edebi eserler, farkındalık ve gerçeklik iddiasında bulunamazlar. Bununla birlikte, modern insan yaşamında önemli bir güç haline geldikleri için, modern toplumda insana dair araştırmalar için tanı araçları olarak bu ürünlerin sembolik değeri göz ardı edilemez.

Bireyselliğin ve tüketime yoğun bir şekilde kitlelere dayatıldığı ve toplumsal yapının okunabildiği sosyal medya platformları içerisinde kitap

da bir tüketim nesnesi olarak ortaya çıkmaktadır. Yani kitap sosyal medya içerisinde paylaşım değeri oldukça yüksek bir meta halindedir.

Bireylerin hem sosyalleştikleri hem de bilgi alış verişinde bulundukları sosyal medya platformları onlara aynı zamanda birer sanal kimlik yaratma imkânı da sunmaktadır ve bu sanal kimlik yaratma sürecinde bireyler (sosyal ağların yapısı gereği de) görseller yardımıyla hem üretici hem de tüketici olarak varlıklarını sürdürmektedirler. Bu sanal kimlik sürecinde de popüler kültürü ve onun daha da popülerleştirdiği nesneleri kullanmaktadırlar. Kürk Mantolu Madonna da bunlarda bir tanesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir sonraki başlıkta çalışmanın ana problemini oluşturan bir popüler kültür nesnesi olarak Kürk Mantolu Madonna eseri incelenecek ve eserin yazarı Sabahattin Ali tanıtılacaktır.

4. Sabahattin Ali ve *Kürk Mantolu Madonna*

Sabahattin Ali edebiyat hayatına 1925-1926 yıllarında Irmak ve Çağlayan (Balıkesir), Güneş, Hayat, Servetifünun ve Meşale vb. birçok dergide şiir ve öyküler yayımlayarak başlamıştır. Sabahattin Ali'nin gerçek sanatçı kişiliğinin öykülerinde öne çıktığı kabul edilse de öyküden romana, şiirden tiyatroya çok çeşitli edebi türlerde eserler vermiştir. Anadolu insanının katı gerçekliğini yansıtan bu hikâyeler, hem kurgusal sağlamlığı hem de duru bir anlatı özelliğiyle dikkat çekmektedir (Yalçın, 2010: 875). Sabahattin Ali yayın hayatına şiirle başlasa da daha çok *hikâyecisi* olarak tanınmıştır (Bezirci, 1979: 79).

Ayrıca Sabahattin Ali'nin 60'tan fazla öyküsünde kır ve kent kadınları, tutsaklar, çocuklar ve bürokratlar kendi nitelikleri ve sınıflı toplumun bir parçası olma nitelikleriyle bir arada yaşarlar (Kurdakul, 1992: 40). İlk dönemin romantik eserleri ile son dönemin masal eserlerini saymazsak, hikâyeler aşağı yukarı aynı biçimsel özelliklere sahiptir (Bezirci, 1979: 18). Şekil olarak benzer olsa da uzun bir çalışma sonucu yazılmış bir eser olduğu için oldukça gerçekçidir.

Bu çalışmanın temelini oluşturan Sabahattin Ali'nin üçüncü romanı *Kürk Mantolu Madonna* romantik bir aşkı konu alır. Eseri özetlemek gerekirse, Ankara'da memur olan ve önemsenmeyen bununla birlikte silik bir kişiliğe sahip olan Raif Efendi karakterinin yıllar öncesinde Berlin'de

Maria Puder isimli bir kadınla yaşamış olduğu aşk flashbacklerle anlatılmaktadır (Yalçın, 2010: 876).

1940 yılında Hakikat gazetesinde *Büyük Hikâye* ismiyle 48 bölüm şeklinde yayınlanan ve daha sonra 1943'te Remzi Kitabevi tarafından basılan yapıt, Raif Efendi karakterinin içsel devinimlerini aşk perspektifinden okuyucuya sunmaktadır.

Bezirci (1979: 213), konu ile ilgili olarak görüşlerini, Sabahattin Ali, romantik konuları ve onların insanlarını gerçekçi bir tavırla ele alır. Bu, hayatla hayal arasındaki çatışmayı gösterebilmek için elverişli olması, anlatıya gerilim ve canlılık kazandırırken, içeriği belli bir miktarda inandırıcı kılmaktadır. Bunun yanı sıra anlatıyı zenginleştiren açıklamalar, ayrıntılar, ruhsal ve zihinsel çözümlemelerin, doğru ve yerinde kullanıldığında, anlatıyı zenginleştirdiğini söylemek doğrudur, şeklinde aktarır.

2016 yılı başında Kürk Mantolu Madonna İngiliz yayıncı Penguin serisi olan *Modern Klasikler* arasında yer almıştır. Eser, Maureen Freely ve Alexander Dawe Penguin tarafından Modern Klasikler Serisi kapsamında çevrilerek 2021 yılında, 73 yıl sonra ilk kez İngilizce (Url-5) yayımlanmıştır.

ONK Ajans (Url-6) aracılığıyla eserin bugüne kadar İsveççe, Macarca, Norveççe, Almanca, İspanyolca, İngilizce, Gürcüce, Felemenkçe, Moğolca, Arapça (Suudi Arabistan), Lehçe, Boşnakça, İtalyanca, Hırvatça, Arapça (Mısır), Rusça, Arnavutça ve Fransızca baskıları da yapılmıştır.

Tüm bunlar düşüldüğünde, görselliğin hâkim olduğu çağda kitaplar her halükarda reklam içeriği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yıl yine en çok satan kitaplar (Url-7) arasında yer alan Kürk Mantolu Madonna belki de bu sebeptendir ki sosyal medya platformlarında da oldukça popülerdir. Bir sonraki başlıkta sosyal medya platformu Instagram'da fotoğraf olarak paylaşılan Kürk Mantolu Madonna içerikleri incelenerek, kitabın bir tür popüler kültür metası olup olmadığı sorusu yanıtlanmaya çalışılacaktır.

5. Bulgular

Sosyal medya platformları arasında görselliğin (Karaçelik, 2019) daha yoğun bir şekilde hâkim olduğu Instagram üzerinden ulaşılan hesaplar göz

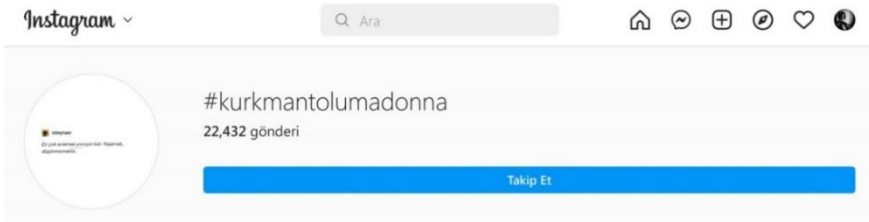
önüne alındığında kitabın bir anlamda sosyal medya üzerinden metalaşmaya başladığını söylemek yanlış olmaz.

Paylaşımların neredeyse birbirinin tamamen aynı olması popüler kültür içerisindeki tektipleşme olgusu ile örtüşürken kitap okuma eyleminden çok kitabın görsel bütünlük içerisinde çeşitli objelerle de desteklenerek estetik bir öğeye dönüştürüldüğü görülmektedir.

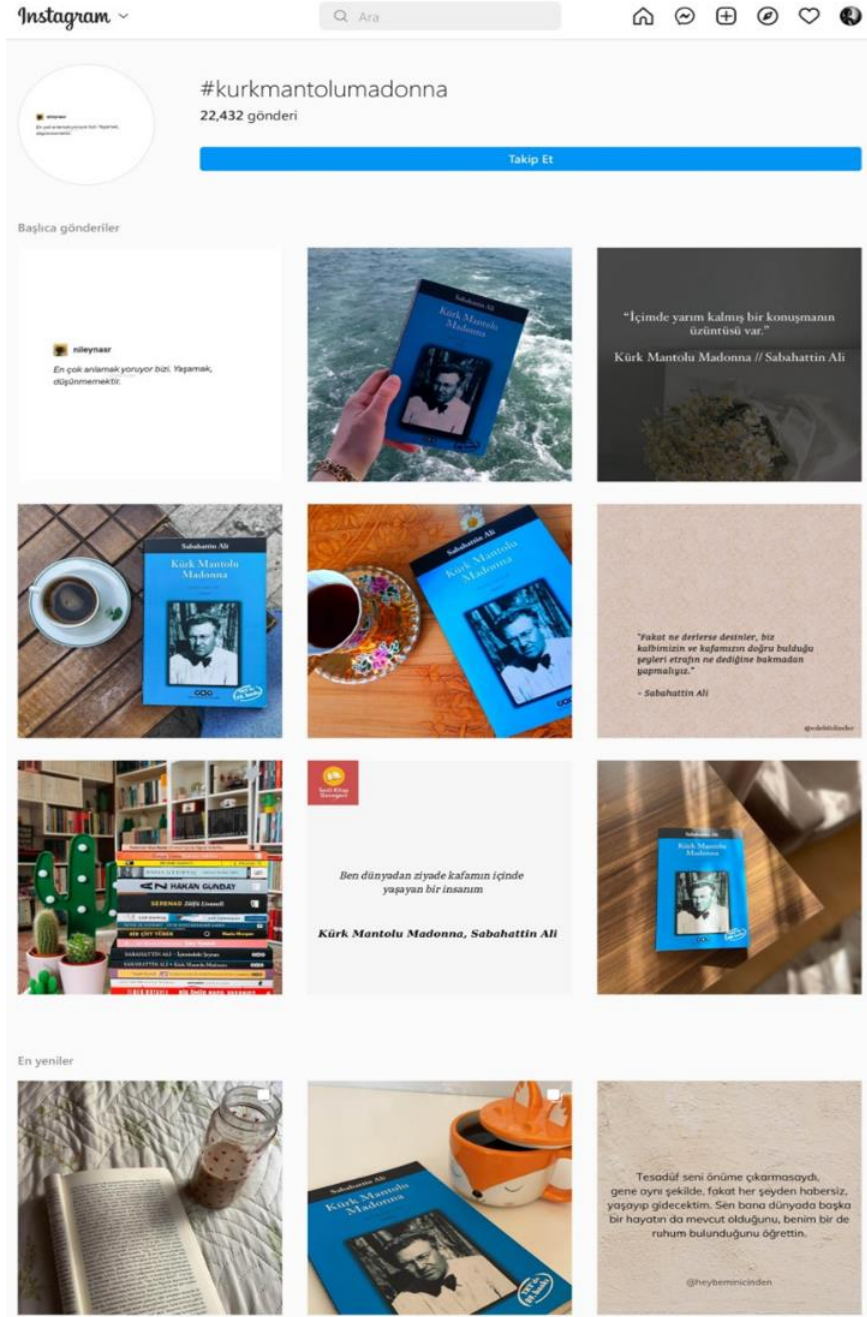
22,432 gönderi arasından özellikle Türkçe ve erişime açık hesaplar arasından belirlediğimiz başlıklar çerçevesinde seçilen gönderiler ile oluşturduğumuz elli örneklem içerisinde Kürk Mantolu Madonna kitabının popüler kültür ve tüketim kültürü içerisinde üretilip tüketilen herhangi başka bir üründen farklı olmadığı görülmektedir. Kitap popüler bir ürün gibi sosyal medyada dolaşıma sokulmaktadır.

Tüketim kültürü içerisinde popüler kültürün göstergeleri arasında sayılan tektipleşme ve aynılaşıma bahsi geçen kitap için de söz konusu hale gelmiştir.

22,432 *#kurkmantolumadonna* etiketi ile yapılan paylaşımlar arasından seçilen elli gönderinin neredeyse birebir aynı şekilde paylaşılması tektipleşme ve fetişleşmenin de göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir.



Görsel 1: Instagram üzerinde *#kurkmantolumadonna* etiketli hesapların sayısı.



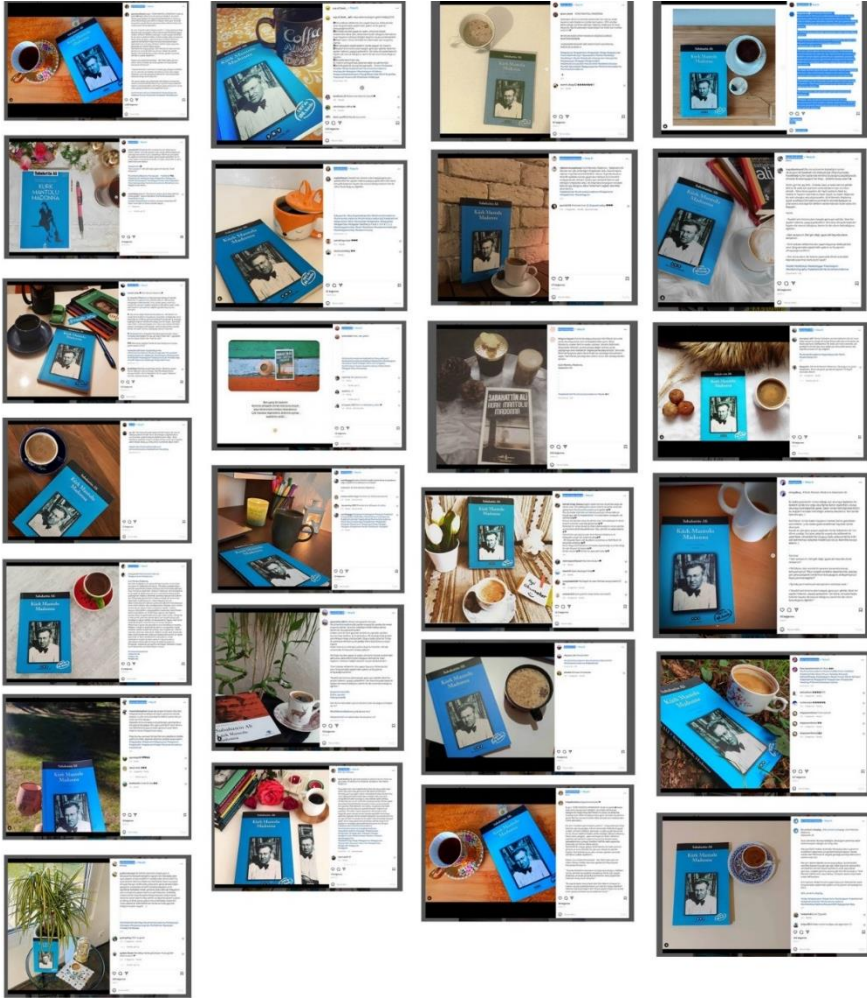
Görsel 2. Instagram üzerinde #kurkmantolumadonna etiketli hesapların sayısı.

Hesaplar	Mum	Kahve	Manzara/El	Çiçek/ Bitki	Obje	Fincan
1. okuyann.gezgin			Var			
2. gecemavisibooks		Var		Var		Var
3. readwithzeyn		Var				Var
4. belleninkutuphanesi	Var					
5. busra_yldrm.33					Var	
6. yesmakr129				Var	Var	Var
7. bylalea	Var	Var				
8. mavidir_kitap					Var	Var
9. thebookpaw			Var			
10. ay_.kiiz		Var				Var
11. casebookcenter				Var		
12. m.e.r.y.e.mm		Var				Var
13. veritas_blog				Var		
14. izinizindebiri		Var				Var
15. nurr.blogggg	Var				Var	Var
16. s.sakinenur0			Var			
17. ufuk.books			Var			
18. gezeitiokur.88		Var		Var		Var
19. book.land1ya	Var	Var		Var	Var	Var
20. cup_of_book__						Var
21. pluvio_boo		Var				Var
22. rabianin.kutuphanesi		Var				Var
23. birokurundunyasi					Var	
24. blog.sumeyyee	Var			Var	Var	Var
25. withceydos			Var			
26. kitapsevgisi_ktp				Var		
27. diagonbooks	Var	Var			Var	Var
28. watch_read_travel				Var	Var	
29. bayanokurr_34				Var	Var	
30. raftaki.evrenler	Var			Var	Var	
31. manzaralikutuphane			Var	Var		Var
32. okurgezer_eliff		Var		Var	Var	Var
33. simaydiary						Var
34. gulbinindunyasi		Var		Var	Var	Var
35. bir_annenin_kitapligi_		Var				Var
36.kitap_sever_ogretmenn				Var	Var	
37. birsatirbirkahve				Var	Var	
38. bayindirgenckirtasiye			Var	Var		
39. kahveli_kitap_kokusu		Var		Var	Var	Var
40. kitapdolubahce		Var		Var		Var
41. ebys.library	Var				Var	

42. okuyucu_.kiz		Var				Var
43. birokurr				Var		
44. heryerkitapp			Var			
45. foto_hanemmmmm		Var	Var/Yk	Var		Var
46. hacar_gultekin_tek				Var	Var	
47. cocuktan_kalbe				Var	Var	
48. nevayimuhayyel			Var	Var		
49. tugcebookword		Var			Var	Var
50. banununkitapligi			Var			
Toplam:	8 Mum	19 Kahve	11 Manzara/El	24 Çiçek/Bitki	20 Obje	27 Fincan

Tablo 2. 22,432 #kurkmantolumadonna Etiketi İle Paylaşılan Gönderiden 50 Tanesi.

Paylaşımların birbirinin kopyası gibi bir durumda olması popüler kültürün başat göstergelerinden birisi olan tektipleşme olgusu ile örtüşürken incelenen hesaplar dâhilinde paylaşımlarda bazı ortak öğelere rastlanmaktadır. Bunlar sırasıyla; *Mum*, *Kahve*, *Manzara/El*, *Çiçek/Bitki*, *Objeler* ve *Fincan* şeklinde bu çalışma kapsamında altı başlığa ayrılmıştır. Tablo 1’de de görüldüğü üzere paylaşılan gönderilerin çoğunda altı başlıktan en az birine rastlanmaktadır. Bazı paylaşımlarda altı başlıktan bazıları da beraber kullanılmıştır.



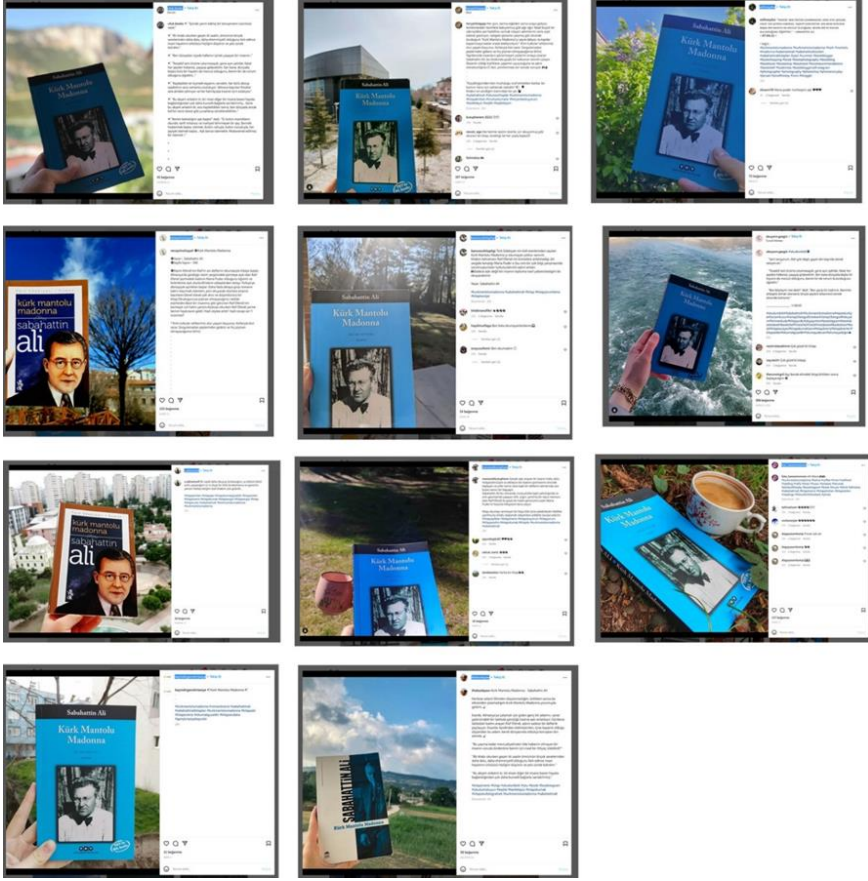
Görsel 3. Instagram’ndan elde edilen ve birbirine benzeyen hesaplar (Kitap, kahve, fincan).

Şekil 2’de de görüldüğü gibi çok sayıda hesap birbirinin benzeri görseli paylaşmışlardır. Şekil 2’de kitabın entelektüel mahiyeti adeta bir kenara bırakmış ve eser sadece maddi bir meta gibi Instagram üzerinden dolaşıma sokulmuştur.

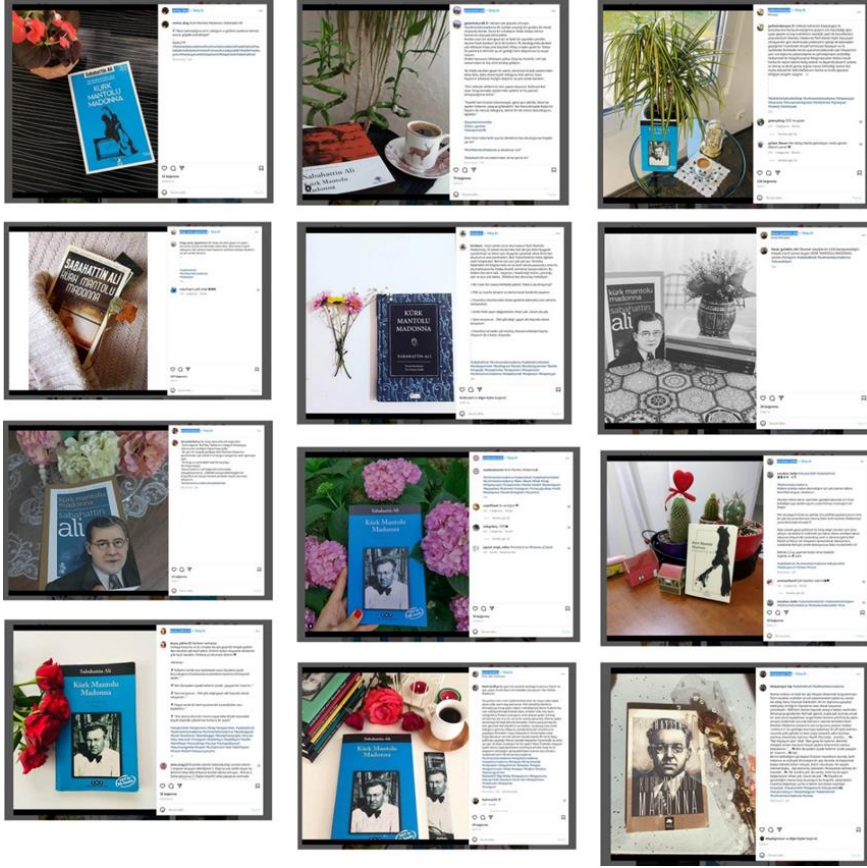
Benzer fotoğrafların benzer objelerle paylaşıldığı ve bireylerin bu gönderilerle bir anlamda sosyal medya içinde kendilerini var ettiği savından hareketle, Sabahattin Ali’nin Kürk Mantolu Madonna’sı da popüler kültür göstergesi olarak sosyal medya içerisinde varlığını sürdürmektedir. Bu

sebeple, kuramsal çerçevede de anlatıldığı üzere kitlelerin sadece tüketmeleri için pazara sürülen ve bir meta haline gelen tüketim ürünleri arasında eser sosyal medyanın da ciddi bir etkisi ile popüler kültürün bir göstergesi olarak öne çıkmaktadır.

Şekil 2 ve Şekil 3’de de görüldüğü üzere Kürk Mantolu Madonna belirli kalıplar kullanılarak sosyal medya üzerinden paylaşılmaktadır ve sadece estetik bir objeymiş gibi birbirine benzer görsellerle Instagram üzerinden dolaşıma sokulmaktadır.



Görsel 4. Instagram’dan elde edilen ve birbirine benzeyen hesaplar (Kitap, Manzara, El)



Görsel 5. Instagram'dan elde edilen ve birbirine benzeyen hesaplar (Karışık).

Şekil 2'de *Kitap ve Kahve* beraberliği dikkat çekerken, Şekil 3'de *Kitap ve Manzara* beraberliği dikkat çekmektedir. Her iki resimde de kitap sabittir ve kitabın çevresindekiler değişmesine rağmen, her bir hesap kitabı aynı örüntülerle paylaşmıştır.

Tablo 1'de belirlenen altı başlık altında çok sayıda benzer gönderinin yanı sıra beraber tüm objelerin bir arada kullanıldığı hesaplara da rastlanmıştır.

Sonuç

Geçmişten günümüze geçen süre zarfında kitaba yüklenen anlamlar da değişime uğramıştır. Toplumsal yapıdaki değişiklikler, ekonomik gelişmeler, teknolojinin insan hayatındaki konumu ve küresel ölçekte

yaşanan değişimler her alanda olduğu gibi kitaba ve kitap okuma eylemine olan bakış açısında da değişiklikleri beraberinde getirmiştir.

Bilginin korunması, gelecek nesillere aktarılması, kültürel mirasın farklı kültürler ile teması gibi önemli işlevleri yerine getiren kitap, teknolojik gelişmelerin de yardımıyla daha kolay ulaşılabilir bir hal alırken bir anlamda da kitaba olan bakış değişime uğramıştır denilebilir.

Teknolojik gelişmelerle hızlanan üretim sistemlerindeki değişimler kitabı piyasanın dolaşımına sokmuş ve kitabın tözüne olan inanç üzerinde köklü değişimleri tetiklemiştir. Kitabın, entelektüel bir eylem olmaktan çıkarak pazar piyasasında bir meta haline gelişi için sosyal medya ile hız kazanmıştır denilebilir. Tüketim nesnesi olarak sosyal medya içerisinde popüler kültürün bir parçası haline gelen kitabın alınıp satılan diğer pazar mallarından bir farkı kalmamıştır.

Yapılan çalışmalar sonunda görülüyor ki sosyal medya üzerinden dolaşıma sokulan özel anlamda kitap genel anlamda okuma eylemi tüketim kültürü perspektifinden alınıp satılabilen bir nesne haline dönüşmüştür. Zaman ve mekân algısını ortadan kaldıran teknolojik gelişmeler ile beraber benzer kitlesel tercihlerin artması, küresel ortak alışkanlıklar gibi durumları da beraberinde getirmiştir. Popüler kültür de tam da bu noktada sağlam bir yer edinmiştir.

Niteliğinden çok sayıca kaç kişinin beğeneceği üzerinden ilerleyen kitap okuma eylemi sosyal ağlar üzerinde oldukça etkilidir. Bu çalışma içerisinde Kürk Mantolu Madonna özelinde seçilen örnekler de gösteriyor ki sosyal mecralarda yapılan kitap paylaşımları neredeyse birbirleri ile aynı özellikler taşımaktadır.

Bu araştırma yalnızca Türk Edebiyatı'ndan seçilmiş Sabahattin Ali'nin Kürk Mantolu Madonna kitabını kapsamakta olup ileride yapılacak çalışmalarda, çalışma kümesi/örneklem genişletilebilir. Aynı zamanda farklı ülke edebiyatlarından (örneğin İngiliz Edebiyatı ya da Rus Edebiyatı'ndan) seçilmiş kitaplarla karşılaştırmalı incelemelerde benzerlikler ve farklılıklar tespit edilebilir. Bunun yanı sıra farklı sosyal medya araçlarındaki konuya uygun paylaşımlar da karşılaştırmalı olarak incelenerek literatüre katkı sağlanabilir.

Kaynakça

- Baudrillard, Jean (2010). *Sanat Komplosu*. İstanbul: İletişim Yay.
- Baudrillard, Jean (2018). *Tüketim Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Binark. Mutlu ve Kılıçbay Barış (Der.) (2005) *İnternet, Toplum ve Kültür*. Ankara: EPOS Yay.
- Binark, Mutlu (Der.). (2007). *Yeni Medya Çalışmaları*. Ankara: Dipnot Yay.
- Bezirci, Asım (1979). *Sabahattin Ali: Hayatı, Hikâyeleri, Romanları: Araştırma, Eleştirme*. İstanbul: Gözlem Yay.
- Bourdieu, Pierre (2015). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Ankara. Heretik Yay.
- Castells, Manuel (2008). *Ağ Toplumunun Yükselişi / Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür Cilt 1*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Dellaloğlu, Besim F. (2001). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yay.
- Foucault, Michel. (2014). *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Fischer, Steven Roger (2013). *Dilin Tarihi*. Türkiye İstanbul: İşbankası Yay.
- Gadamer, Hans G.; Nietzsche, Friedrich; Kuhn, Helmut (2002). *Edebiyat Nedir?*. İstanbul: Babil Yay.
- Güngör, Nazife (Der.) (1999). *Popüler Kültür ve İktidar*. Anlara: Vadi Yay.
- Horkheimer, Max ve Adorno, Theodor W. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği-1*. İstanbul: Kabalcı Yay.
- Kara, Zülküf (Der.) (2013). *Bauman Sosyolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Karaçelik, Yetgül (2019). *Instagram: Görsel Kültür ve Fotoğrafın İzinde*. İstanbul: Nota Bene Yay.
- Kurdakul, Şükran (1992). *Çağdaş Türk Edebiyatı Cumhuriyet Dönemi*. Ankara: Bilgi Yay.
- Karasar, Niyazi (2003). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Löwenthal, Leo (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*. İstanbul: Metis Yay.
- Labarre Albert, (2012). *Kitabın Tarihi*. Dost Kitabevi: Ankara.
- Marks, Karl (2000). *Kapital-Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili*. Ankara: Sol Yay.
- Özdemir, Emin (1975). *Okuma Sanatı Nasıl Okumalı Neler Okumalı*. İstanbul: İnkılap Yay.
- Plehanov, G. V. (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Redeker, Horst (1986). *Edebiyat Estetiği*. Ankara: Kuzey Yay.

Tezgeç, Mehmet S. (2020). “Kitap Okuma Eyleminin Metalaştırılması: Instagram Paylaşımları Üzerine Bir İnceleme.” *Düşünce ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi* , (3) , 90-115. (Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dusuncevetoplum/issue/58478/746343>)

Usluata, Ayseli (1994). *İletişim*. İstanbul: İletişim Yay.

Yaylagül, Levent (2006). *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara: Dipnot Yay.

Yalçın. Murat (Ed.). (2010). *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi (cilt 2)*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

İnternet Kaynakları

URL-1 (e.t. 16.09.2022): <https://www.dha.com.tr/kultur-sanat/2022nin-ilk-yarisinda-en-cok-satilan-kitaplar-belli-oldu-2099505>

URL-2 (e.t. 16.09.2022): <https://www.ihh.com.tr/haber-2022nin-ilk-yarisinda-en-cok-satilan-kitaplar-aciklandi-1080759/>

URL-3 (e.t. 16.09.2022): <https://www.karar.com/kultur-sanat-haberleri/2022nin-ilk-yarisinda-en-cok-okunan-kitaplar-belli-oldu-1675013>

URL-4 (e.t. 16.09.2022): <https://sozluk.gov.tr>

URL-5 (e.t. 16.09.2022): https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/sabahattin-ali-kimdir-sabahattin-alinin-hayati-ve-kurk-mantolu-madonna-hakkinda-bilinmesi-gerekenler,_mHv_u9pHkicoT1QRl98nQ/4ZiYqTZCx0ynapmLM6kh_g

URL-6 (e.t. 16.09.2022): <http://www.onkajans.com/kurk-mantolu-madonna/>

URL-7 (e.t. 16.09.2022): <https://www.dha.com.tr/kultur-sanat/2022nin-ilk-yarisinda-en-cok-satilan-kitaplar-belli-oldu-2099505>

URL-8 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CKeEqK0JVdV/>

URL- 9 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CaPM8FHN2Yv/>

URL- 10 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CikLIv6t2v6/>

URL- 11 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CiF508nNqSX/>

URL- 12 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/Ch5HttXMR/>

URL- 13 (e.t. 16.09.2022): https://www.instagram.com/p/Chsn0_TlkR/

URL- 14 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/ChmFuvKMAD8/>

URL- 15 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/ChkIBgPtCM3/>

URL- 16 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/ChNANKzsRNG/>

URL- 17 (e.t. 16.09.2022): https://www.instagram.com/p/Cf_qWZ7NBqJ/

URL- 18 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CfrS9fkNhQj/>

URL- 19 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/Cfcl0KRt7LI/>

URL- 20 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CfByEISIgnM/>

URL- 21 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/Ce01H3sDP-k/>

URL- 22 (e.t. 16.09.2022): 15: <https://www.instagram.com/p/CetSo8HliQI/>

URL- 23 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CeshmCzNOFV/>

URL- 24 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CerEkgn03WR/>

- URL- 25 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CeNnlwiocSN/>
- URL- 26 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CeL3quZMGpQ/>
- URL- 27 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/Cd3DsvmtXG7/>
- URL- 28 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CdSrjCUttRQ/>
- URL- 29 (e.t. 16.09.2022): https://www.instagram.com/p/Cc3q_jDM3Xa/
- URL- 30 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/Cch44SEtCqn/>
- URL- 31 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CcQqe2dMYrG/>
- URL- 32 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CcI8oVFNxpV/>
- URL- 33 (e.t. 16.09.2022): https://www.instagram.com/p/CcIf_dntUvA/
- URL- 34 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CKHeBiuJ4Oy/>
- URL- 35 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/Cbe-yO3sXnG/>
- URL- 36 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CbdKO8CM3x2/>
- URL- 37 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CbTB0nxrgZ7/>
- URL- 38 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/Ca-r2NqrEvZ/>
- URL- 39 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/Ca9ZleVuwgpp/>
- URL- 40 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CazOjERN0S/>
- URL- 41 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CazEI5uMdzt/>
- URL- 42 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/Caxla0zN57p/>
- URL- 43 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CaxgzO1Ihqn/>
- URL- 44 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CalC-P9sQ0g/>
- URL- 45 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CajZTZKtAHa/>
- URL- 46 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CajBFBejDpm/>
- URL- 47 (e.t. 16.09.2022): 0.
<https://www.instagram.com/p/CaPWg73Nvoz/>
- URL- 48 (e.t. 16.09.2022): 1. <https://www.instagram.com/p/CaMifCnNKiS/>
- URL- 49 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CaEwFPStinJ/>
- URL- 50 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CaH1HO5NKZQ/>
- URL- 51 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CaFJzAcgC7R/>
- URL- 52 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CaEaDBOA6xg/>
- URL- 53 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CaCSzO4rVtS/>
- URL- 54 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CaA18ZUNKhx/>
- URL- 55 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CZ2p73HNWs3/>
- URL- 56 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CZeY8Q2MitG/>
- URL- 57 (e.t. 16.09.2022): <https://www.instagram.com/p/CZRyAmUu0TL/>

Bölüm V.

Türkçe ve İngilizce Özetler

Edebiyat çalışmaları ve sanatlararasılık

Ömer Solak

Özet

Bu çalışmada son birkaç onyılıda tüm sanatlar gibi edebiyat sanatının da gündemine girmiş olan yeni kavramlar ele alınmıştır. Esasen bu kavramlar, 1960'larda başlayan Geç Modernizm çağıının birer ürünüdür. Ardından başlayan Postmodernizm çağı ile konu derinleşmiş ve nihayet bugün bile tartışılan kavramlar ortaya çıkmıştır. Zira önce Geç Modernizmin, ardından da Postmodernizmin ortaya koyduğu vasat, bilime *disiplinlerarasılık*; medya ve iletişime *medyalararasılık*; sanata ise *sanatlararasılık* şeklinde yansımıştır.

Çalışmada önce tarihsel süreç içerisinde sanatların homojenliği ve heterojenliği tartışmaları ışığında sanatlararasılık tartışmalarına değinilmiştir. Konuya dair genel tartışma zemini ikili karşıtlıklarla Antik Yunan'dan bugüne ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ardından konu, 20'nci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan medyalararasılık kavramı etrafında tartışılmıştır. Bunu takiben de edebiyatın diğer medyaların ya da sanatların iletişim imkânlarından nasıl yararlandığı sorusuna cevap aranmıştır.

Sonuç olarak her sanat dalının aynı zamanda bir medya olduğu, bu sebeple sanatlararası ilişkilerin, esasında bir medyaya ait iletişimsel imkân ve teknikleri diğer medyaya transfer etme süreci olduğu görüşüne ulaşılmıştır. Nitekim edebiyat sanatının diğer sanatlarla etkileşimi de bu bağlamda ele alınmalı; medyalararası ilişki çözümlemeleri ile edebiyat çalışmalarına yeni boyutlar kazandırılmalıdır.

Anahtar Kelimeler: *Medyalararasılık, sanatlararasılık, disiplinlerarasılık*

Literary studies and inter-arts

Abstract

In this study, new concepts are discussed. In the last few decades, these concepts have entered the agenda of literary art, as well as all arts. Essentially, these concepts are products of the Late Modernism era that began in the 1960s. With the era of Postmodernism that started after that, the subject deepened and finally the concepts that were discussed even today emerged. Because, first Late Modernism and then Postmodernism put forward a mediocrity. This situation brings *interdisciplinarity* to science; *intermedia* to communication and media and finally reflected in art in the form of *inter-artism*.

In the study, firstly, the discussions of inter-artism were mentioned in the light of the discussions on the homogeneity and heterogeneity of the arts in the historical process. The general discussion ground on the subject has been tried to be revealed with binary oppositions from Ancient Greece to the present. Then, the subject was discussed around the concept of intermedia, which emerged in the second half of the 20th century. Following this, an answer has been sought to the question of how literature benefits from the communication opportunities of other media or arts.

As a result, it has been reached the view that every branch of art is also a media, and therefore inter-artistic relations are essentially the process of transferring the communicative possibilities and techniques of one media to other media. As a matter of fact, the interaction of literary art with other arts should be considered in this context. Literature studies will gain new dimensions with the analysis of inter-media relations to be made in this way.

Keywords: *Semiotics, literary semiotics, narratology, signification, semiotic analysis*

Dijital medyalararasılık ve sanatlararasılık çalışmalarına doğru: Analogtan dijitale edebiyatın diğer sanatlarla ilişkisi

Nurten Bulduk

Özet

1970’lerden sonra tüm dünyada iletişim-basın ve yayın medyası başta olmak üzere farklı medyaların kitlelerin yaygın kullanımına girmeye başlaması toplumsal yapıdan ayrı düşünölemeyecek sanat alanını da etkiler. Esasında 20. yüzyılın başlarına dek aralarında sınırların olduğu kabulü üzerine kurulu olan sanatlar sistemi medyalaşan toplumla birlikte bu görüşten uzaklaşmaya başlar. Zira teknolojiyle birlikte de ortaya çıkan yeni medya araçları ve kanalları ile her biri özerk kabul edilen edebiyat, tiyatro, sinema, resim ve yeni doğan dijital sanatların içe içe geçtiğini ve birbirlerinden değişim dönüşüm yaratacak düzeyde etkilendiklerini söylemek mümkündür. Anlamı genişleyen “medya” kavramı ekseninde de edebiyat ve diğer sanatlar da birer medya olarak işin uzmanlarınca kabul görünce tüm bu sanatlar veya medyalar arasındaki ilişki ağlarını inceleyen medyalararasılık denilen bir yöntem geliştirilir. Bu yöntem yetmişlerden önce sanatlararası yöntem olarak tartışılırken özellikle Almanya merkezli çalışmalarla birlikte sanatlar medyalardan biri olarak kabul görerek sanatlararasılık ile medyalararasılık arasındaki farka dikkat çeken çalışmalar üretilir. Seksen sonrasında ise metinlerarasılık ve göstergelerarasılık ile karıştırılan medyalararasılık yönteminin farklı olduğu gerekçelendirilerek ortaya konur. Bu çalışmada öteden beri farklı sanatlarla yoğun ilişkiler içinde olan Türk edebiyatı örneklemini üzerinden, sanatlararasılık ve medyalararasılık ilişkileri ağırlıklı olarak dijitalleşme süreci ekseninde, karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Netleştirilecek farklılıklar ekseninde dijital sanatlarda medyalararasılık-sanatlararasılık tartışılırken dijital medyalararasılık (digital intermediality) dijital sanatlar (digital arts) ve dijital sanatlararasılık konusu da ele alınmış olacaktır. Böylelikle özellikle sıkça karıştırılan bu yöntemlerin farklılıklarına dair derinlikli bilgi sunularak dijital sanatlararası ilişkiler bağlamında sahaya terminolojik bağlamda katkı sunacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Medyalararasılık, dijital medyalararasılık, sanatlararasılık, dijital sanatlar, dijital sanatlararasılık, edebiyat ve medya, edebiyat ve dijital sanatlar*

Towards digital intermediality and interart studies: From analog to digital the relationship of literature with other arts

Abstract

After the 1970s, the widespread use of different media, especially the communication-press and broadcast media, affects the field of art, which cannot be considered separately from the social structure. In fact, the arts system, which was based on the assumption that there were borders between them until the beginning of the 20th century, began to move away from this view with the mediaized society. Because, it is possible to say that with the new media tools and channels that have emerged with technology, literature, theater, cinema, painting and newborn digital arts, each of which is considered autonomous, are intertwined and are influenced by each other at a level that creates change and transformation. Along with the concept of media, which has an expanding meaning, literature and other arts are also accepted as media by experts. When the arts are accepted as a type of media, a method called intermediality, which examines the relationship networks between all arts or media, is developed. While this method was discussed as an inter-art method before the seventies, especially with Germany-based studies, arts were accepted as one of the media and studies that drew attention to the difference between inter-arts and inter-mediality were produced. After eighties, it is demonstrated by justifying that the method of intermediality, which is mixed with intertextuality, intersymbolism and interliteracy, is different. In this study, these two methods, which examine the relations between the arts and intermedia, with the sample of Turkish literature, which have been in relations with different arts for a long time, will be discussed comparatively. In the axis of the differences to be clarified, intermediality-interart studies in digital arts will be discussed. Thus, by presenting in-depth information about the differences of these methods, which are often confused, and in the context of digital arts a study that is thought to contribute to the field in terms of terminology will be presented. On the axis of the differences to be clarified, while discussing intermediality-interarts in digital arts, digital intermediality and digital arts will also be discussed. Thus, by presenting in-depth information about the differences of these methods, which are often confused, a study that is thought to contribute to the field in the context of digital interart relations with examples of Turkish novels in the terminological context will be presented.

Keywords: *Intermediality, digital intermediality, interarts, digital arts, digital interarts, literature and media, literature and digital art.*

A reflection on the literary historicity in Latin America

Sebastián Sánchez Sanabria

Abstract

Set on the circle that the literary text, in relation to the political history, becomes informative data, means, first, wrong understanding of the structure introduced by Heidegger -*being-in-the-world* and Valdés used interchangeably and without any reference to the German philosopher; Second, means reducing the literary language to operating entity in a society of calculation and transmission of data. Even more, conceived the project of comparative literature which cover a story of American literature is fruit of a resolution process or dialectic between a first work and your transmission is not coherent in a hermeneutic project guideline since what premium on the art of interpretation is not synthesis but on the other hand the difference. On the dialectic can be written a history of poetry away from the positivist approach of science traditional history, since from a positive approach to the work of verbal art congenital metaphor to the story is fractured, and therefore the artistic language loses its spontaneity and generation capacity of amazement, and thus, as a simple part of the historical document being rebuilt from Western rationality

Keywords: *American literature and historicity, edenism, comparative history of literature, hermeneutics, history of Latin-American literature.*

Latin Amerika'da edebi tarihsellik üzerine düşünceler

Özet

Edebi metnin, siyasi tarihle ilgili bilgilendirici veri haline gelmesi, esasen Heidegger'in yapının yanlış anlaşılması olarak tanıttığı *dünya içinde olma* haliyle ve Valdés'in Alman filozofa atıfta bulunmadan birbirinin yerine kullanma anlamıyla açıklanabilir. İkinci olarak ise edebi dilin bir hesaplama ve veri aktarımı toplumu içerisinde işleyen bir varlığa indirgenmesi anlamına gelir. Dahası, Amerikan edebiyatının bir öyküsünü kapsayan karşılaştırmalı edebiyat projesini, ilk eser ile sizin aktarımınız arasındaki bir çözümleme sürecinin ya da diyalektiğin meyvesi olarak düşünmek, hermeneutik bir proje kılavuzunda tutarlı değildir çünkü yorumlama sanatına prim veren şey sentez değil, diğer yandan farklılıktır. Diyalektik üzerine, geleneksel bilim tarihinin pozitivist yaklaşımından uzak bir şiir tarihi yazılabilir çünkü sözel sanat eserine pozitif bir yaklaşımla hikayeye doğuştan gelen metafor kırılır ve bu nedenle sanatsal dil kendiliğindenliğini ve hayret yaratma kapasitesini kaybeder ve böylece tarihsel belgenin basit bir parçası olarak Batı rasyonalitesinden yeniden inşa edilir.

Anahtar Kelimeler: *Amerikan edebiyatı ve tarihsellik, cennetçilik, karşılaştırmalı edebiyat tarihi, hermeneutik, Hispano-Amerikan edebiyatı tarihi.*

Romandan filme yolculuk

Özlem Kale

Özet

Bu çalışmada, “Romanın Senaryo Olarak Yorumlanması”, “Senaryonun Filme Dönüşmesi” ve “Çözümleme Unsurları Bakımından Roman ve Film” adlı alt başlıklar çerçevesinde, yazınsal bir edebî tür olan roman ile görsel bir sanat dalı olan sinema arasındaki benzerliklerle farkların altı çizilerek romanın filme uyarlanma sürecinde hangi aşamalardan geçtiği anlatılacaktır. Uyarlama kavramından hareketle romanınsenaryolaştırılma serüveni ve romandan üretilen senaryonun filme nasıl dönüştürüldüğü *anlambilim* ile *göstergebilim* metotları ışığında incelenecektir. Roman çözümleme unsurlarından *olay örgüsü*, *zaman*, *mekân*, *karakterler*, *kurgusalanlatım*, *dil* ve *üslûp* ayrı alt başlıklar halinde ele alınarak bu unsurların romanda ve filmde nasıl tezahür ettiği belirlenecektir. Roman uyarlaması örnekleri ile bilim insanı, yazar ve yönetmenlerin görüşlerine yer verilerek çalışmaya açılım kazandırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Roman, film, edebiyat, sinema, uyarlama, senaryo, anlambilim, göstergebilim, yazın dili, görsel dil.*

Journey from novel to film

Abstract

In this study, within the framework of the sub-titles “The Interpretation of the Novel as a Scenario”, “The Conversion of the Scenario into a Film” and “The Novel and Film in terms of Analysis Elements”, the similarities and differences between the novel as a literary literary genre and the cinema as a visual art branch are underlined, and the adaptation of the novel to the film is aimed. The steps in the process will be explained. Based on the concept of adaptation, how the novel is scripted and how the scenario produced from the novel is transformed into a movie will be examined in the light of semantics and semiotics. “Plot, time, place, characters, fictional expression, language and style”, which are among the elements of analysis of the novel, will be handled under separate sub-titles and how these elements manifest in the novel and the film will be revealed. Examples of novel adaptations and the views of scientists, theorists, writers and directors will be included, and the study will be expanded.

Keywords: *Novel, film, literature, cinema, adaptation, screenplay, semantics, semiotics, literary language, visual language.*

Müziğin şiirselliği

Tamer Bektaş

Özet

Edebiyat, operalar ve şarkılar gibi müziğin çok geniş alanlarında temel taş olarak kullanılmış ve müzik alanında vazgeçilmez yerini almıştır. Bu önem ile müzik ve edebiyatın sanatlararasılık kavramı olarak uyandırmakta ve bu konuda birçok araştırma yapılmaktadır. Bu ilişkinin bir kolu da yabancı popüler müzik şarkılarının Türkçe bir şiire adapte/aranjman edilmesidir. Bu tür şarkılarda sözler ve müziğin duygu durumu, söz ve ritmin uyumu (prozodi) gibi konular, “Sessiz Gemi” isimli şarkı üzerinden ele alınarak incelenmiştir. Bu çalışmada şarkının, şiir ve müziğin adaptasyonundaki başarılı bir örneği nasıl oluşturduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanatlararasılık, müzik ve edebiyat, şiir, aranjman, prozodi, Sessiz Gemi.

The poeticism of music

Abstract

Literature has been used as a cornerstone in the field of music and established its essential place in many fields of music such as operas and songs. The significance of the concept of interartism in music and literature arouses curiosity and many researches are carried out on this subject. One branch of this relationship is the adaptation/arrangement of foreign popular music songs into a Turkish poem. Subjects such as the lyrics and the mood of the music and the harmony of the words and the rhythm (prosody) in such songs were examined in the song *Sessiz Gemi*. This study aims to reveal how this song creates a successful example in the adaptation of poetry and music.

Keywords: *Interartism, music and literature, poetry, arrangement, prosody, Sessiz Gemi.*

İki anekdot ve bir temenni: Kesişimlerin tasarımı bağlamında moda ve sanat

Şakir Özdoğru

Özet

Bu çalışma, iki temel anekdot üzerinden tarihsel bir perspektifte moda ve sanat arasındaki kesişimlere odaklanmaktadır. İlk olarak haute couture'un kurucusu Charles Frederick Worth kısaca tanıtılmış ve tasarımcının kullandığı giysi etiketleri "aura" çerçevesinde incelenmiştir. Ardından, Worth'un biri genç bir iş adamı iken diğeri kendini kanıtlamış bir tasarımcı iken çekilmiş iki fotoğrafı kişinin bedensel görünümündeki değişimi açıklanmak amacıyla karşılaştırılmıştır.

İkinci olarak, modanın kralı olarak bilinen Paul Poiret tanıtılmış ve tasarımcının Vogue dergisinin Amerika Birleşik Devletler edisyonu için 1916 yılında hazırladığı koleksiyonu "hazır nesne" kavramı çerçevesinde tasarımcının giderek büyüyen kitlesel üretim ve tüketim olgusuna kendi özgün imzasını kaybetmeden nasıl karşılık verdiğini vurgulamak amacıyla incelenmiştir.

Sonuçta, bu iki anekdot ve güncel küresel moda alanı arasındaki bağlantılar kurulmuş, burdan yola çıkarak da bir moda müzesi kurulmasının ivediyetine dair bir çağrı yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: *Moda tasarımı, moda-sanat ilişkisi, Charles F. Worth, Paul Poiret.*

Two anecdotes and a wish: Fashion and art in the context of the design of intersections

Abstract

Focusing on two key points, this study aims to illustrate crossovers of two fields, namely fashion and art, through a historical perspective. First, the father of haute couture, Charles Frederick Worth, is introduced briefly, and his cloth labels are examined by referring to the concept of “aura.” Then, Worth’s two pictures, one taken during his younger ages and the second taken when he was a legitimate artisan, are compared in order to highlight the transformation of one’s bodily appearance.

Second, the king of fashion, Paul Poiret, is introduced, and his collection prepared for American Vogue in 1916 is examined by referring to the concept of “ready-made” in order to point out how the fashion designer responded to the growing mass production and consumption by keeping his unique signature.

In conclusion, a parallel between the contemporary global fashion field and these two anecdotes, and an urgent proposal for constructing a fashion museum is presented.

Keywords: *Fashion design, relationship between fashion and art, Charles F.Worth, Paul Poiret.*

Güzel sanatların ortak dili: Plastik sanatlar ve edebiyat ilişkisi

Hüseyin Ulus

Özet

Çalışmada güzel sanatlar çatısı altında yer alan plastik sanatlar ile dil sanatları arasındaki ilişki incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda dil sanatları ile plastik sanatlar arasında geçmişten bugüne durmaksızın devam eden ve günümüz sanat yaklaşımlarının etkisiyle daha da ivme kazanan bir ilişki olduğu anlaşılmıştır. Bu ilişki kapsamında *ekfrasis* tekniğinin ve *Uffizi Galerisi* başta olmak üzere Louvre Müzesi, Kutsal Müze, Belvedere Müzesi gibi kurumların önemli birer kaynak oluşturduğu anlaşılmıştır. Dil sanatları ile ilgilenen sanat insanlarının görsel sanat eserlerinde yer alan imgelerden hareketle eserlerini zenginleştirdiği; benzer şekilde plastik sanatlar alanında çalışan sanatçıların da dil sanatlarına ait ilke ve elemanlardan yararlanarak çalışmalarına sanatlararası bir boyut kattığı anlaşılmıştır. Dil sanatları ile plastik sanatları etkileyen *ortak sanat akımları* olarak adlandırdığımız yaklaşımların sanatlararası ilişkide önemli bir rol oynadığı, sanatların etkileşimini geliştirecek zemini hazırladığı görülmüştür. Yapılan incelemelere dayalı olarak, sanatçıların sanatlararası etkileşim sürecinde yararlandıkları tekniğin genellikle metafor olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Plastik sanatlar ve edebiyat, sanatlararasılık

Common language of fine arts: On the relationship between plastic arts and literature

Abstract

In this study, the relationship between *plastic arts and language arts*, which we describe as the *common language of fine arts*, has been examined. As a result of the examinations, it has been understood that there is an inter-artistic relationship between the language arts and the plastic arts, which has been continuing unceasingly from the past to the present. Within the scope of this relationship, it was concluded that ekphrasis technique and institutions such as the Louvre Museum, the Holy Museum, and the Belvedere Museum, especially the Uffizi Gallery, constitute an important source. It has been understood that the art people who are interested in language arts enrich their works with the help of the images in the visual arts, and similarly, the artists working in the field of plastic arts add an inter-artistic dimension to their works by making use of the principles and elements of the language arts. It has been seen that the approaches that we call *common art movements* that affect the language arts and plastic arts play an important role in the inter-artistic relationship and prepare the ground to improve the interaction of the arts. Based on the examinations, it has been understood that the technique used by the artists in the process of interaction between the arts are generally metaphor.

Keywords: *Plastic arts and literature, interarts*

Masal ve sinema: Nacer Khemir'in *Güvercinin Kayıp Gerdanlığı* filminin Propp'un Masal'ın işlevleri yöntemiyle çözümlemesi

Hacer Akçaalan

Özet

Sözlü anlatı geleneğinin önemli türlerinden olan masallar; gerek konuları, kullandıkları imgesel ve sembolik dilleri, biçimsel özellikleri gerekse kültür aktarıcılığı işlevi ile farklı metinler ve sanatlar arası geçişlere ilham kaynağı olarak farklı formlarda da varlığını geliştirerek devam ettirmiştir. Sinema sanatı da masal türünün etkileşim içine girdiğı sanatlardan biridir. Sinemada perdeye yansıyan rüyalar ile *masal dinleme eylemi* bir *masal seyretme* eylemine dönüşür. Bu çalışmada amaç; Tunuslu yönetmen Nacer Khemir'in *Çöl Üçlemesi* film serisinin ikinci filmi olan 1991 yapımı *Güvercinin Kayıp Gerdanlığı* filmini, Viladimir Propp'un *Masal Biçimbilimi* kitabında masalın tanımını yapmak ve iskeletini çıkarmak amacıyla tespit ettiğı, değışmez ve tekrar ederek tek biçimliliğı oluşturan 31 işlev ve 7 eylem alanına göre çözümlemektir. Bu çözümleme esnasında, filmde gerçeklerle oluşturulmuş bir masal dünya kurulduğı ve kurulan bu dünyadaki belirsiz zaman ve mekân olgusu, varlık –yokluk ilişkisi, masal motifleri -nar, cin, büyü, güvercin gibi- ve tiplerin seyirciyi akılcılıktan uzaklaştırarak yeniden büyülenmeye daha da yakınlıktırdığı görülmüştür. Çalışmanın sonucunda; V.Propp'un 7 eylem alanındaki kişilik özelliklerinin tamamı filmde tespit edilmiş, 31 işlev sırasıyla incelendiğinde sadece 18, 27, 28, 30 ve 31 numaralı işlevlerin filmde bulunmadığı görülmüştür. Masalın anlatı yapısı ile filmin anlatı yapısı arasındaki benzerlik sayesinde Khemir filminde; bir masal anlatmaktan çok masalın anlatı yapısıyla bir film anlatarak post modern bir masal anlatıcısı rolünü üstlenir. Film içinden çıktığı kültürün etkisi ve iç içe girmiş farklı kesitlerden oluşan yapısıyla *Binbir Gece Masalları*'nı anımsatsa da ona bir “*masal filmi*” denemez ancak formu ona “*masalsı bir film*” dememizi sağlar. Masal ve sinema farklı sanatlar olsalar da dışarıdan görünen bu yüzeysel farklılık altında derinlemesine bakıldığında yapısal düzen ve bu düzeninin işleyişini sağlayan temel işlevler açısından büyük ve reddedilemez benzerlikler bulunmaktadır. Masal ve sinema, etkileşim içindeki iki sanattır.

Anahtar sözcükler: Masal, sinema, Vladimir Propp, işlev, Nacer Khemir

Fairy tale and cinema: Analysis of Nacer Khemir's *The Lost Necklace of the Pigeon* with Propp's fable functions

Abstract

Tales, one of the important types of oral narrative tradition; have continued to exist in different forms as a source of inspiration for transitions between different texts and arts, with its subjects, imaginative and symbolic languages, stylistic features and cultural transmission function. The art of cinema is one of the arts in which fairy tales interact. The dreams reflected on the screen in the cinema and the act of listening to a fairy tale turn into an act of watching a fairy tale. The aim of this study; The second film of Tunisian director Nacer Khemir's Desert Trilogy film series, *The Lost Collar of the Pigeon*, which was produced in 1991, has 31 functions and 7 action areas, in which Viladimir Propp identified in his book *Morphology of Fairy tale* in order to define the tale and extract its skeleton, invariably and by repeating uniformity. to analyze accordingly. During this analysis, it was realized that a fairy tale world created with realities was established in the film, and, the phenomenon of uncertain time and place, existence-absence relationship, fairy tale motifs - such as pomegranate, gin, magic, pigeon- and types in this created world bring the audience closer to be fascinated again by moving them away from the rationalism. As a result of the study; all of V. Propp's personality traits in 7 action areas were identified in the movie, and when 31 functions were analyzed in order, it was seen that only functions numbered 18, 27, 28, 30 and 31 were not in the movie. Thanks to the similarity between the narrative structure of the tale and the narrative structure of the film, in the movie Khemir takes a role as a post-modern storyteller by telling a movie with the narrative structure of the tale rather than just telling a tale. Although the film reminds us *Thousand and One Nights Tales*, because of the influence of the culture that emerged from and its structure consisting of different intertwined sections, it cannot be called as a "tale movie", but its form allows us to call it as a "fairytale movie". Although fairy tales and cinema are different arts, there are great and undeniable similarities in terms of the structural order and the basic functions that ensure the functioning of this order, when examined in depth under this superficial difference seen from the outside., Fairy tale and cinema are two arts in interaction with each other.

Keywords: *Fairy tales, Cinema, Vladimir Propp, function, Nacer Khemir*

Anlatı biçimleri olarak sinema ve edebiyat

Batıgün Sarıkaya

Özet

Edebiyat ve sinema etkileşimi çok boyutlu bir ilişkidir. Bu iki anlatı formu arasındaki ilişkileri pek çok düzeyde incelemek mümkündür. Bu çalışmada iki sanat dalı arasındaki ortaklıklar ve farklılıklar incelenmiştir. Sözlü anlatılardan romana kadar gelişen çizgisinde edebiyat, kurmacanın temel unsurlarını inşa etmiş, kitlesel bir sanattır. Sinema ise yüz yıllık varlığıyla edebiyatın kazanımlarını kendi anlatı formu içinde yeniden kurup görsel-işitsel biçimi ve yapısıyla yirminci yüzyıl kültür ve sanat yaşamına damga vurmuştur. Bu çalışmada iki sanat dalının temel ortaklığı kabul edilen uyarlamaların yapısı kısaca incelendikten sonra kurmaca sistematigini oluşturan dilsel örüntü ve yöntemlere bakılmıştır. Çalışmamızın amacı sinema ve edebiyat arasındaki dil alışverişinin ne yönde gerçekleştiğini saptamaktır. Bilindiği gibi sinema, romanları öykü kaynağı olarak kullanırken anlatı formunun özelliklerini de bünyesine katmıştır. Uyarlamaların tarihsel gelişimi, yönü ve yapısal analizi üzerine kuramsal çalışmalar mevcuttur. Fakat sinema ve edebiyatın dilsel ortaklığının, biçimsel alışverişin incelendiği çalışmalar sayıca azdır. Bu sebeple sinemanın edebiyatın anlatı yöntemlerini nasıl ele aldığı, kendi dilini yaratırken edebiyatın birikiminden nasıl yararlandığı çalışmamızın temel konusunu oluşturmaktadır.

Anahtar kelimeler: *Edebiyat, sinema, uyarlamalar, anlatı, kurmaca.*

Cinema and literature as a form of narration

Abstract

The interaction of literature and cinema is a multidimensional relationship. It is possible to examine the relationships between these two narrative forms at many levels. In this study, the commonalities and differences between the two branches of art were examined. Literature, in its line that develops from oral narratives to novels, is a mass art that has built the basic elements of fiction. Cinema, on the other hand, reconstructed the achievements of literature in its own narrative form, with its existence of a century, and left its mark on the culture and art life of the twentieth century with its audio-visual form and structure. In this study, the structure of the adaptations, which are accepted as the basic commonality of the two branches of art, is briefly examined, and then the linguistic patterns and methods that make up the fictional systematics are examined. The aim of our study is to determine the direction of language exchange between cinema and literature. As it is known, the cinema, while using the novels as a story source, has also incorporated the features of the narrative form into its body. There are theoretical studies on the historical development, direction and structural analysis of adaptations. However, studies examining the linguistic partnership and formal exchange of cinema and literature are few in number. For this reason, how the cinema deals with the narrative methods of literature and how it makes use of the accumulation of literature while creating its own language is the main subject of our study.

Keywords: *Literature, cinema, adaptations, narration, fiction.*

From the rhetorical approach to the post-human thought: The dawn of a new relationship between translation and literature

Göksenin Abdal

Abstract

This study aims to discuss the historical background of the dilemmatic relationship between the art of translation and literature in the light of the theoretical debates regarding the marginalized position of translators and translations from the ancient ages to the modern and post-human era. The diachronic changes occurring in the definition of translation constitute the main focus of the present study, which comprises of three parts. In the first part, a theoretical framework is drawn with reference to the perception of translation as an imitation of the source text in the ancient ages and as an educational practice of intercultural exchange in the Renaissance and Romantic era. In the second part, philosophical, socio-cultural, and historical foundations of the conceptualization of translation as a subjective act of recreation are assessed within the context of deconstructivism and cultural turn prevailing in translation studies after the second half of the 20th century. In the third part, possible effects of the machine translation technologies on the performability of literary translation in the post-human era are problematized in consideration of recent changes that these technological tools led to in the publishing and translation industries. Consequently, it has been established that the relationship between the art of translation and literature has constantly been subject to social, cultural, political, economic, and technological changes throughout the history, and that this has a great potential to create new research questions and tendencies among translation scholars in the future.

Keywords: *Rhetorical approach, modernism, post-human thought, literary translation, translation history.*

Retorik yaklaşımdan insan sonrası düşünceye: Çeviri ve edebiyat arasında yeni bir ilişkinin doğuşu

Özet

Bu çalışma, çeviri sanatı ve edebiyat arasındaki ikircikli ilişkinin tarihsel arka planını, antik çağlardan modern ve insan-sonrası çağa kadar çevirmen ve çevirilerin marjinalleştirilmiş konumuna ilişkin teorik tartışmalar ışığında tartışmayı amaçlamaktadır. Çeviri tanımında tarih boyunca karşılaşılan artzamanlı değişimler, üç bölümden oluşan bu çalışmanın ana odağını oluşturmaktadır. Birinci bölümde, çevirinin, antik çağda kaynak metnin bir taklidi, Rönesans'ta ve Romantik dönemde ise kültürlerarası etkileşime özgü eğitici bir pratik olarak konumundan hareketle kuramsal bir çerçeve çizilmiştir. İkinci bölümde, öznel bir yeniden yaratma eylemi olarak çeviri kavramsallaştırmasının felsefi, sosyo-kültürel ve tarihsel temelleri, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra çeviribilimde izlenen yapıbozum ve kültürel dönemeç yaklaşımları bağlamında değerlendirilmektedir. Üçüncü bölümde, insan-sonrası çağda makine çevirisi teknolojilerinin edebi çevirinin gerçekleştirilebilirliği üzerindeki olası etkileri, söz konusu teknolojik araçların yayıncılık ve çeviri endüstrilerinde yarattığı son değişiklikler göz önünde bulundurularak sorunsallaştırılmıştır. Sonuç olarak, çeviri sanatı ile edebiyat arasındaki ilişkinin tarih boyunca devamlı olarak sosyal, kültürel, politik, ekonomik ve teknolojik değişimlerden etkilendiği ve bunun gelecekte çeviribilim alanında çalışmalar yürütecek olan araştırmacılar arasında yeni soruları ve araştırma eğilimleri yaratma potansiyelinin büyük olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Retorik yaklaşım, modernizm, insan sonrası düşünce, edebi çeviri, çeviri tarihi.

Painting the plague: Orhan Pamuk and Joseph Brodsky in a possible dialogue Brodsky`s travelogue *Watermark*-An essay on Venice and Pamuk`s Novel *Nights of Plague*

Evdokiya Borisova

Abstract

The article is a comparative overview of the functions of ekphrasis in two works -Joseph Brodsky`s travelogue *Watermark: An Essay on Venice* and Orhan Pamuk`s novel *Nights of Plague*. The classic experience of Lessing`s *Laocoön or on the boundaries between painting and poetry* has already outlined the boundaries between painting and poetry, Husserl`s philosophy - overcoming the boundaries in the world through analogy. Two postmodern authors Pamuk and Brodsky - poets and storytellers by their creative nature - enter into an absent dialogue to experiment with the genres of novel, essay, travelogue, ekphrasis, mystification. The pictures of plague and suffering in their works are paradoxically considered in the context of the idea of pure beauty, they seek the experience of the aesthetics of the ugly. In a theoretical aspect, the possibilities of the eye and the word are compared, the possibility of words to simultaneously paint and tell about the world. Plague, disease and suffering are seen as an opportunity, as a chance for progress and change, for purification.

Keywords: *Nights of Plague, Watermark, The Embankment of the Incurables, narrative, observation, ekphrasis, pictures, painting, poetry, photographs*

Vebayı boyamak: Olası bir diyalog içinde Orhan Pamuk ve Joseph Brodsky

Brodsky'nin Venedik denemesi *Su Lekesi* ve Pamuk'un *Veba Geceleri* romanı üzerine

Özet

Makale, Joseph Brodsky'nin seyahat günlüğü Filigran: Venedik Üzerine Bir Deneme ve Orhan Pamuk'un Veba Geceleri adlı romanı olmak üzere iki eserde ekphrasis'in işlevlerine karşılaştırmalı bir bakış niteliğindedir. Lessing'in Laocoön'ünün ya da resim ile şiir arasındaki sınırlar konusundaki klasik deneyimi, resim ile şiir arasındaki sınırları, Husserl'in felsefesini - analogi yoluyla dünyadaki sınırları aşan - zaten ana hatlarıyla belirlemiştir. İki postmodern yazar Pamuk ve Brodsky - yaratıcı doğaları gereği şairler ve hikayeciler - roman, deneme, seyahatname, ekphrasis, mistifikasyon türlerini denemek için eksik bir diyaloga girerler. Eserlerindeki veba ve ıstırap resimleri paradoksal olarak saf güzellik fikri bağlamında ele alınır, çirkinin estetiğinin deneyimini ararlar. Teorik açıdan, gözün ve kelimenin imkânları karşılaştırılır, kelimelerin aynı anda dünyayı boyama ve anlatma imkânı. Veba, hastalık ve ıstırap bir fırsat, ilerleme ve değişim, arınma şansı olarak görülüyor.

Anahtar kelimeler: *Veba Geceleri, Filigran, Tedavi Edilemezler İskelesi, anlatı, gözlem, ekphrasis, resim, resim, şiir, fotoğraf*

Medyalararasılık bağlamında masaldan sinemaya bir medya değişimi: *Anlat İstanbul*

A. Mecit Canatac

Özet

Dijital çağın yeni iletişim ve anlatım formlarının yazınsal, görsel ve diğer anlatı sanatlarına nasıl bir boyut kazandırdığı, üzerinde tartışılan meselelerden biridir. 1960’lardan beri sanatların birbirinden ayrık olup olmadığı, özerkliği ekseninde tartışmalar yürütülmektedir. Ancak değişim sürecini geçirmekte olan disiplinlerin ayrıklığı, sınırlarını netleştirmesi beklenmekteyken aksine 1990 sonrasındaki teknolojik gelişmelerle bunların gittikçe birbirlerine yaklaştıkları gözlemlenmektedir. Sinema, müzik, fotoğraf, tiyatro, müze gibi modern sanatların damgasını vurduğu bu yüzyılda özelde edebiyat sanatı bağlamında akademik anlamda da tüm bu sanat disiplinlerinin kesiştiği noktalar üzerinden bilimsel çalışmalar yürütülmekte ve akademik bir literatür oluşmaktadır. Bu bağlamda kısmen tıkanmaya başlayan akademik alanların, sanatların tür ve formlarının, araç ve kuramlarının önünün açılması yeniliklerin ortaya konulması yoluna gidilmektedir. Eski geleneksel anlatı kalıpları ve türlerinin dijital çağın araçlarıyla hem yeni formlarla kurgusal boyutta yeniden inşa edilmesinde, hem de üretilen ürünlerin eleştirisinin hızlı bir şekilde erişilebilirliğe açılmasında yeni medya interaktif bir zemin oluşturmaktadır. Bu çalışmada, medya değişimini de içerisine alan, medyalar arasındaki ilişkileri, değişimleri, geçişleri ve birleşmeleri esas alan medyalararasılık ve medya değişimi bağlamında *Anlat İstanbul* filmi tartışılacaktır. Film, *Fareli Köyün Kavalcısı*, *Pamuk Prenses* ve *Yedi Cüceler*, *Külkedisi*, *Uyuyan Güzel* ve *Kırmızı Başlıklı Kız* masallarından beslenir. Bu masallar yeniden ele alınarak kahramanlara, mekâna ve zamana farklı boyutlar kazandırılır. Filmde verilmek istenilen mesajlar doğrultusunda klasik yeniden yazılır. Masallardaki mekânların işlevleri bu mekânlar üzerinden işlenir.

Anahtar Kelimeler: *Medyalararasılık, metinlerarasılık, medya değişimi, Anlat İstanbul*

A media change from fairy tale to cinema in the context of intermedia: *Tell İstanbul*

Abstract

One of the issues discussed is how the new communication and expression forms of the digital age add a dimension to literary, visual and other narrative arts. Since the 1960s, there have been debates on whether the arts are separate or not, on the axis of their autonomy. However, while it is expected that the separation and boundaries of the disciplines that are going through the process of change are expected to become clear, on the contrary, it is observed that they are getting closer to each other with the technological developments after 1990. In this century, marked by modern arts such as cinema, music, photography, theater, and museum, scientific studies are carried out on the intersection of all these art disciplines and an academic literature is formed, especially in the context of literary art. In this context, it is aimed to pave the way for academic fields, types and forms of arts, tools and theories that have started to be partially blocked, and to introduce innovations. The new media creates an interactive ground both in reconstructing old traditional narrative patterns and genres with the tools of the digital age in a fictional dimension with new forms, and in making the criticism of the products produced quickly accessible. In this study, the film *Anlat İstanbul (Tell İstanbul)* will be discussed in the context of intermedia and media change, which also includes media change and is based on the relations, changes, transitions and mergers between media. The movie is based on the tales of *Pied Piper of the Village with Mouse*, *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Cinderella*, *Sleeping Beauty* and *Little Red Riding Hood*. These tales are reconsidered and different dimensions are given to the heroes, space and time. The classic is rewritten in line with the messages wanted to be given in the film. The functions of the spaces in the tales are processed through these spaces.

Keywords: *Intermedialite, intertextuality, media change, Tell İstanbul*

Monomit kuramı bağlamında Prens Moana ve Prens Merida'nın fantastik yolculuklarına karşılaştırmalı bir bakış

Medine Sivri

Sibel Aydos Yorum

Özet

Edebiyat alanında sıklıkla görülen arketipsel çalışmaların, medyalararasılık sahasında bir örneğini oluşturacak olan bu çalışmada Maureen Murdock'ın Kadın Kahramanın Yolculuğu modeli ile Moana ve Brave adlı animasyonlar incelenmiştir. Çalışmada Jung'un ortak bilinçdışı kavramından hareketle ortaya çıkmış kahraman arketipi ile yolculuk, arayış, yeniden doğuş gibi arketipsel imgeler üzerinde durulmuştur. Farklı mitolojilerden beslenen bu animasyonlarda monomit kuramı bağlamında benzerlikler ve ortak yönler aranmıştır. Çalışmada edebiyat ve medyalararasılık ilişkisine değinilmiş, edebiyattan beslenen birer medya unsuru olan animasyonların olay örgüleri ve içerdiği mitik öğelerden bahsedilmiştir. Çalışmanın yöntemi olan arketipsel inceleme yöntemi açıklanarak, elde edilen veriler çerçevesinde animasyonlardaki kadın kahramanlar ve yolculuk evreleri karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda farklı mitlere dayanan kurgularına rağmen yolculuklarında Murdock'ın modeline benzer bir akışa rastlanmış, ortak motifler görülüp çözümlenmiştir. Bu yolculuk sonrasında kadın kahramanlarda oluşan değişim ve gelişim üzerinde durulmuştur.

Anahtar Sözcükler: *Kadın kahramanın yolculuğu, monomit, medyalararasılık, arketip*

A comparative look of Princess Moana and Princess Merida's fantastic journey in the context of the monomite theory

Abstract

In this study, which will be an example of the archetypal studies that are often seen in the field of literature in the field of intermedia, the modal of Maureen Murdock's *The Heroine's Journey* and the animations called *Moana* and *Brave* have been examined. The study has focused on the archetypal heroine and archetypal images such as journey, search, rebirth, which emerged from Jung's concept of the collective unconscious. In these animations, which are fed from different mythologies, similarities and common aspects have been sought in the context of monomyth theory. In the study, the relationship between literature and intermedia has been discussed, the plots and mythical elements of animations, which are media elements fed by literature, has been reported. The archetypal analysis method, which is the method of the study, has been explained, and the heroines in the animations and the journey stages have been evaluated within the framework of the data obtained. As a result of this evaluation, despite their fictions are based on different myths, a similar flow to Murdock's model has been encountered in their journey, and common motifs have been seen and resolved. After this journey, the change and the development in the heroines have been emphasized.

Keywords: *Heroine's journey, monomyth, intermediateness, archetype*

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun görsel ve şiirsel imgelerinde mavinin kullanımı

Ümral Deveci

Gökçen Bilge Kıрман

Özet

Renkler, insan yaşamında -özel, psikolojik, sosyolojik, sosyopsikolojik, kültürel, v.b- pek çok açıdan etkilidir. Renkli bir dünyada yaşayan insanın kendi renk yelpazesini oluşturmak için pek çok seçeneği vardır. Sanatçılar için renklerin işlevi ve kullanımı diğer insanlardan farklıdır. Onlar, renkler üzerinden kendi ürettikleri imgelerle özel dünyalar kurarlar, bu dünyalar sanat disiplini içinde değerlendirilebilmesi için biricik olmalıdır.

Şair ve Ressam olarak iki sanat disiplini içinde de kendini kanıtlamış olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, her iki sanat alanındaki özgün çalışmalarına renkleri oldukça bilinçli, zengin imgelerle taşımıştır. Bu çalışmada, sanatçının eserlerinde mavi renkle ilişkili oluşturduğu görsel ve yazınsal imgelerin göndermeleri araştırılmış bu imgeleri medyalararası yöntemle hem resimlerine hem de şiirlerine nasıl yansıttığı incelenmiştir.

Eyüboğlu, yeşil, sarı, kırmızı, pembe, mavi, beyaz, ak, kara gibi pek çok rengi şiirlerinde bazen imge olarak bazen ise tüm şiire konu olacak biçimde güzelleme yapılarak yansıtmıştır. Yaşadığı coğrafyanın ve “Mavi Yolculuk”ların etkisiyle olacak, Şair-Ressamın, bu iki renge özel önem verdiği görülmektedir. Bu çalışmaya konu olan mavi ile oluşturduğu imgeler hem şiirlerinde hem resimlerinde belirgindir. Örneğin “Mavi gezi” şiirinde, maviyi beşikle, cennetle, rüyayla, masalla ilişkilendirir. 1953 tarihli “Âşık Veysel” tablosunda ise maviyi küçükken gözlerini kaybeden “ozanın gözleri” olarak yansıtmıştır

Anahtar kelimeler: *Bedri Rahmi Eyüboğlu, görsel, şiir, mavi, imge, medyalararasılık*

The use of blue in visual and poetic images of Bedri Rahmi Eyüboğlu

Abstract

Colors are influential in human life in many aspects such as subjective, psychological, sociological, socio-psychological, cultural. For artists, the function and use of colors are different from other people. They sometimes build subjective worlds with their own images through colors, and these worlds must be unique so that they can be evaluated in art discipline.

Bedri Rahmi Eyüpoğlu, who has proven himself as a poet and painter in two disciplines of art, put colors across his unique works in both art fields with rich images. In this study, the referents of the visual and literary images that the artist created in relation to the color blue in his works were investigated, and how he reflected these images both in his paintings and in his poems with the intermedia method was examined.

Eyüpoğlu reflected many colors such as green, blue, white and black in his poems, sometimes as an image and sometimes as the subject of the whole poem in praise of beautiful things. He seems to pay special attention to green and blue, probably because of the influence of the geography he lived and the “Blue Voyages”. The images he created with blue, which is the subject of this work, are evident both in their poems and their paintings. For example, in his poem “Blue Voyage” he associated the blue with the cradle, the paradise, the dream and the fairy tale, and in his painting “Aşık Veysel” dated 1953, he reflected the blue as the “the eyes of the poet” who lost them when he was young.

Keywords: *Bedri Rahmi Eyüpoğlu, visual, poetry, blue, image, intermedia*

***Fotoğraf Hikâyeleri* odağında Ahmet Karcılılar romanlarında ekfrasis**

Nazmi Ağıl

Özet

Son zamanlarda Türk edebiyatında görsel sanatların sözlü/yazılı tasviri anlamına gelen *ekfrasis* kavramına gittikçe artan bir ilgi görülüyor. Bu türe en düşkün yazarlardan biri de Ahmet Karcılılar'dır. Dolayısıyla bu yazının amacı onun romanlarında imge/resim ve söz ilişkisine nasıl yaklaştığına dikkat çekmektir. *Yağmur Hüzünü*, bir resimde olduğu gibi, donmuş bir sonsuzlukta hapsolme korkusunu konu alır, bu duygudan çıkış yolu ise kelimelerden geçer. *Anonim Kitap* romanın sonuna işaret eden bir cinayet tablosuyla başlar. Sonunda kitabın kahramanı, aynı zamanda yazarı da olan kişi editörü tarafından öldürülünce hayat sanatı taklit etmiş olur. Benzer şekilde, *Akrep ve Semender*'de gelecekte olacakların habercisi bir resimdir. Fakat bu kitapta yazar farklı bir deneme yapar ve resmin yanı sıra performans sanatlarına da olayların gelişmesinde önemli rol verir. *Mavinin Reddi* yine bir tabloyu çağrıştıran bir cinayeti konu alır. Ancak bu tablo aracılığıyla sunulan ipuçlarının yanıltıcı olduğu görülecektir, yani hayat her zaman sanatı taklit etmez. Son olarak ele alacağımız *Fotoğraf Hikâyeleri* bu kez fotoğraf sanatına odaklanır ve fotoğraflarda gizlenmiş bir dizi hikâyeyi okurla buluşturur. Kısacası Karcılılar, romanlarında *ekfrasis* geleneğini takip ederek kelimelerle resimleri birlikte kullanır. Farklı görsel sanat türleri üzerinden giriştiği anlatı deneyleriyle aynı zamanda bu geleneğin sınırlarını genişletir. Bu makalede ekfrasis tarihinin kısa bir özetinden sonra, diğer romanlara konumuz bağlamında yine kısaca değinilecek ve son bölümde *Fotoğraf Hikâyeleri* imge ve söz ilişkisi açısından incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Ahmet Karcılılar, roman, ekfrasis, imge-söz, görsel sanatlar, *Fotoğraf Hikâyeleri*.

Ekphrasis in Ahmet Karcılılar novels, with a focus on *Fotoğraf Hikâyeleri*

Abstract

In recent Turkish literature, there is a growing interest in ekphrasis, which means verbal description of visual arts. One writer who is particularly fond of this genre is Ahmet Karcılılar. Hence, the purpose of this article is to draw attention to how Karcılılar approaches to the image-word relationship. *Yağmur Hüznü* tells about the fear of being captive in a frozen infinity, just as in a picture, and the way out is suggested to be through words. *Anonim Kitap* begins with a painting about a murder that points to the end of the novel. Finally, when the protagonist writer is killed by the editor, life imitates art. Similarly, in *Akrep ve Semender* the harbinger of what will happen in future is again a painting. But in this book, the author tries something new, and along with a painting, gives an important role to performance arts in the development of the plot. *Mavinin Reddi* is also about a murder that resembles the one described by a painting. Yet, the clue given by this painting will prove to be misleading, with the message that life does not always imitate art. The last book, *Fotoğraf Hikâyeleri* focuses on another art, and introduces a series of stories hidden in some photographs. In short, following the ekphrastic tradition, Karcılılar uses different types of visual arts in his narratorial experiments, and thus, widens the borders of the tradition. This article will give a short summary of the history of ekphrasis, touch upon a few relevant passages in Karcılılar's other novels, and finally take up *Fotoğraf Hikâyeleri* to present a more detailed analysis of word and image relationship.

Keywords: Ahmet Karcılılar, novel, ekphrasis, image - word, visual arts, *Fotoğraf Hikâyeleri*

Şiirsel imgenin resimsel dili: Anselm Kiefer’in Margarete ve Sulamith resimleri

Samet Doğan

Özet

Resim, günümüze kadar birçok sanatı bünyesinde barındırmış ve sanatsal üretimini bu ilişkilerle sürdürmüştür. Özellikle yazınsal alandan koparılarak resimsel bağlama taşınan metinler, birçok eserin plastik ve tematik yapısını da belirlemiştir. Her iki disiplin arasında gerçekleşen bu etkileşim, Antik Yunan’dan başlayarak günümüze kadar değişen yoğunluklarda sürmüştür. Dönemin kültürel anlayışına bağlı olarak değişiklik gösteren bu ilişki, günümüz sanat dünyasında farklı okuma pratiklerinin gündeme gelmesiyle boyut değiştirmiştir. Postmodern sürecin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu değişim, sanatçıları birbirinden farklı ifade biçimlerine sürüklemiş; edebiyat ve resim ilişkisini farklı bağlamlar oluşturacak yan yana getirmiştir. Bu kavramsal çerçevede ele alınan makale Alman ressam Anselm Kiefer ile Alman şiirinin önde gelen ismi Paul Celan arasındaki etkileşimi konu almaktadır. Bu konu temel olarak Kiefer’in 1980-84 arasında ürettiği resim serileri ile Celan’ın “Todesfuge” (Ölüm Fügü) şiiri arasındaki ilişkileri inceleme amacı taşır. Araştırmanın ilk bölümünde Kiefer’in özyaşam öyküsü ve sanatsal tavrına yer verilmiştir. Sonrasında Anselm Kiefer’i Paul Celan’a yakınlaştıran nedenler, çeşitli boyutlarıyla incelenmiştir. Son bölümde ise Celan’ın adı geçen şiiri ve Kiefer’in bu şiir etrafında yaptığı çalışmalar incelenmiş ve söz konusu eserlerin şiir ile ilişkileri tüm yönleriyle çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: *Anselm Kiefer, Paul Celan, göstergelerarasılık, resim sanatı, şiir.*

Pictorial language of the poetic image: Anselm Kiefer's paintings of Margarete and Sulamith

Abstract

The painting has embodied many disciplines until today and has continued its artistic production within the framework of these relations. In particular, the texts that were separated from the literary field and transferred to the pictorial context determined the plastic and thematic structure of many works. This interaction between both disciplines has continued with varying intensities, starting from Ancient Greece to the present day. This relationship that changed depending on the cultural understanding of the period, has changed dimensions with the emergence of different reading practices in today's art world. This change which emerged as a result of the postmodern process, has dragged the artists to different forms of expression and brought the relationship between literature and painting side by side to create different contexts. The research which is handled in this conceptual framework, is basically about the relationship and interaction between the German painter Anselm Kiefer and the leading name of German poetry, Paul Celan. This subject is limited to the series of paintings Kiefer produced between 1980-1984 and the relations between these paintings to Celan's poem *Todesfuge* are examined. In the first part of the research, Kiefer's autobiography and artistic attitude are included. Afterwards, the reasons that brought Kiefer closer to Paul Celan were examined in various dimensions. In the last part, Celan's *Todesfuge* poem and Kiefer's works around this poem were examined and the relations of these works with poetry were tried to be analyzed in all aspects.

Keywords: *Anselm Kiefer, Paul Celan, intersemioticity, painting, poetry.*

Âdem'in Yaratılışı Tablosu ve kutsal metinlerde Âdem'in yaratılışı

Rasim Soylu

Özet

Yaratılış ve ilk insan arketipinin tüm kutsal metinlerde hatta dünya mitlerinde yer aldığı görülmektedir. Hemen hemen bütün dinlere göre, ilk insan ve eşi yüce bir Yaratıcı tarafından yaratılmıştır. Kutsal kitaplarda ilk insan olarak önce Âdem'in yaratıldığı ve daha sonra da ona eş olarak Havva'nın yaratıldığı bilgisi yer alır. Yine kutsal metinlere göre zaman ve maddeden soyut bir varlık olan Yaratıcı, sonsuz güç, sonsuz bilgi ve sonsuz irade sahibidir. Cennette yaratılan ve burada yaşam süren iki insan, yasak meyve uyarısına uymadıkları için cennetten kovularak dünyaya sürgün edilmişlerdir. Bu konu *Eski Ahit* ve *Kuran*'da detaylı olarak anlatılır.

Rönesans dönemi Avrupa'nın uzun süren karanlık dönemi Orta çağın sona ermesi ve bilimde ve sanatta yeniden doğuşunun devridir. Bu dönemde büyük sanatçılar ve sanat eserleri ortaya çıkar. Michelangelo da Rönesans döneminin en önemli sanatçılarından birisidir. Rönesans döneminin sanatının en belirgin özellikleri olan ölçü, orantı, perspektif ve anatomi onun eserlerinde en güzel şekilde kendisini gösterir.

Michelangelo'nun Vatikan'daki Sistina Şapeli tavanına yaptığı çok sayıda tasvirde biri olan *Âdem'in Yaratılışı* tablosu *Eski Ahit*'ten alınma kıssalardan birisidir. Bu resim kutsal metinlerin soyut Tanrı inancına zıt olarak Tanrı'yı cisimleştirmekte ve Pagan kültürlerine gönderme yapmaktadır. Bunun sorumluluğu siparişi veren Papa ve din adamlarında olsa da bu durum yine de dine gönülden bağlı bir insan olan Michelangelo'nun çok hoşuna gitmemiştir. Ancak bir sanat adamı olarak Rönesans döneminin akılcı ve aydınlanmacı akımlarından da etkilenen Michelangelo, sağlam desen ve anatomi bilgisi ile ölümsüz bir eser ortaya koymaktan da geri kalmamıştır.

Bu çalışmanın amacı Michelangelo'nun *Ademin Yaratılışı* adlı tavan freskinin incelenmesi ve kutsal kitaplarda anlatılan aynı konu ile ilişkisinin incelenmesidir. Yöntem olarak kutsal kitaplarda anlatılan Âdem'in yaratılışı ile ilgili metinler ele alınacak ve Michelangelo'nun *Adem'in Yaratılışı* tablosu ile aralarındaki ilişki pozitif ve negatif yönleriyle tartışılacaktır. Sonuç ve bulgu olarak da *Adem'in Yaratılışı* tablosunda ele alınan konunun kutsal metinlerle çok örtüşmediği hatta aykırı figürler içerdiği ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Michelangelo, *Âdem'in Yaratılışı*, *Eski Ahit*, *İncil*, *Kuran*

The Creation of Adam in the official and sacred texts

Abstract

It is seen that creation and the first human archetype take place in all sacred texts and even in world myths. According to almost all religions, the first man and his wife were created by a supreme creator. In the holy books, there is information that Adam was created as the first human being and then Eve was created as his wife. Again, according to the sacred texts, the Creator, who is an abstract being from time and matter, has infinite power, infinite knowledge and infinite will. Two people who were created in Paradise and lived there were exiled to the world by being exiled from Paradise because they did not obey the forbidden fruit warning. This subject is explained in detail in the Old Testament and the Qur'an.

The Renaissance period The long dark period of Europe is the end of the Middle Ages and the era of its rebirth in science and art. Great artists and works of art emerge during this period. Michelangelo is one of the most important artists of the Renaissance period. Measure, proportion, perspective and anatomy, which are the most distinctive features of the art of the Renaissance period, show themselves in the best way in his works.

The Creation of Adam, one of the many depictions Michelangelo made on the ceiling of the Sistine Chapel in the Vatican, is one of the stories taken from the Old Testament. This painting embodies God and refers to Pagan cultures, in contrast to the abstract God belief of the sacred texts. Although the responsibility for this was on the Pope and the clergy who ordered it, this situation still did not please Michelangelo, who was a religious person. However, as a man of art, Michelangelo, who was also influenced by the rational and enlightened movements of the Renaissance period, did not fail to produce an immortal work with his solid knowledge of drawing and anatomy.

The aim of this study is to examine Michelangelo's ceiling fresco called The Creation of Adam and to examine its relationship with the same subject described in the holy books. As a method, the texts about the creation of Adam described in the holy books will be discussed and the relationship between Michelangelo's Creation of Adam and their positive and negative aspects will be discussed. As a result and finding, it will be revealed that the subject discussed in the table of the Creation of Adam does not overlap with the sacred texts and even contains contradictory figures.

Keywords: *Michelangelo, Creation of Adam, Old Testament, Bible, Quran*

Resim ve müziğin edebiyata aksı: Deneyisel Metinler Toplamı Olarak Bilge Karasu'nun *Kısmet Büfesi*

Gülşah Şişman

Özet

1950 kuşağı yazarlarından Bilge Karasu dört roman ve altı farklı kitapta toplanan elli altı öykünün yanı sıra kaleme aldığı şiir, deneme, eleştiri, mektup, çeviri, opera librettosu ve radyo oyunu türlerindeki eserlerinde Türkçenin elverişli ve zengin ifade gücünden faydalanır. Yenilik, içinde gezindiği edebiyat evreninin en belirgin özelliğidir. Ona göre yazmak, kurmak demek olduğundan, dille ve dildeki bu kurma uğraşı ile sürekli yeni tür ve içerik denemelerine girer. Gerek kurmaca gerek kurmaca dışı eserlerinde yazın adına yapılabilecekleri araştıran ve uygulamaya koyan sanatkarın deneyisel edebiyat ürünleri, bu dur durak bilmeyen arayışının sonucudur. Musikiden sonra yazısını en çok besleyen sanat olarak sinemayı gösteren Karasu, 1982'de yayımlanan *Kısmet Büfesi*'nde resim, fotoğraf, müzik ve sinema sanatlarını edebiyat katmanına taşıyarak bileştirme yapar. Kitapta yer alan “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”, “Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955”, “Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin”, “Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i A/n/ar Bir Metin”, “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin”, “Boğaziçi Üzerine Bir Ön-Metin”, “Çapavulun Çattığı Çaparız - Erol Akyavaş'ın Bir Resmi Üzerine Metin”, “Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)”, “Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin” ve “Çeşitlemeli Korku'nun Seslendirilme Metni” adlı anlatılar, müziğin ritminden dilin ahengine geçişin; ışık, perspektif, renk, yansıma gibi görsel öğelerin anlatım ve kompozisyona dönüşümünün ifadesidir. Çalışmada Bilge Karasu'nun *Kısmet Büfesi* adlı eseri resim, müzik ve sinemaya dair unsurların kullanımı bakımından tahlil edilecek; farklı sanat dalları arasındaki geçişlerden hareketle gözün, kulağın ve dilin işbirliği ortaya konacaktır.

Anahtar kelimeler: Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*, resim, müzik, sinema, dil.

The reflection of painting and music on literature: Bilge Karasu's *Kismet Buffet* as a collection of experimental texts

Abstract

Bilge Karasu, a 1950 generation author, benefits from the convenient and rich expression power of Turkish at his works in the genres of poetry, essays, criticism, letters, translations, opera librettos and radio plays, as well as four novels and fifty-six stories collected in six different books. Innovation is the most distinctive feature of the literary universe he is in. For him, since writing means constructing, he constantly tries new genres and content with language. Experimental literary works of the artist, who researches and puts into practice what can be done in the name of literature in both his fictional and non-fiction works, is the result of this relentless search. Karasu who shows cinema as the art that feeds his writing the most after music, combines painting, photography, music and cinema arts by bringing them to the literary layer in *Kismet Büfesi*, which was published in 1982. In the book, “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”, “Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955”, “Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin”, “Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i A/n/ar Bir Metin”, “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin”, “Boğaziçi Üzerine Bir Ön-Metin”, “Çapavulun Çattığı Çaparız - Erol Akyavaş'ın Bir Resmi Üzerine Metin”, “Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)”, “Kismet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin” and “Çeşitlemeli Korku'nun Seslendirilme Metni” are the narratives of the transition from the rhythm of the music to the harmony of the language; and the expression of the transformation of the visual elements such as light, perspective, color, reflection into expression and composition. In the study, Bilge Karasu's work named *Kismet Büfesi* will be analyzed in terms of the use of elements of painting, music and cinema; based on the transitions among different branches of art, the cooperation of the eye, ear and language will be revealed.

Keywords: *Bilge Karasu, Kismet Büfesi, painting, music, cinema, language*

Edebiyatın arzulanan nesnesi: John Banville’in *Mavi Gitar*’ı ile Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı*’sında ekfrastik bir yüzleşme

Nur Besceli

Özet

Pablo Picasso ve Edouard Manet başta olmak üzere Batı resim sanatının tablolarıyla *Mavi Gitar*’da bir *mise en abyme* olarak çerçeve içinde çerçeve açan John Banville ile Nakkaş Osman ve Behzat gibi büyük ustalarla Geleneksel Türk Resim sanatının tüm öğelerini üstkurmacasının bir unsuru kılan Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı*’sındaki el yazmalarının yazıya eşlik eden minyatürleri, edebiyat-resim ilişkisiyle sanatın katartik bir edime dönüştürülmesinin amaçlandığı bir tezi ortaya atar. Psikanalitik çözümlemelerde olduğu gibi “imge”, resim sanatında da bir bilinç durumunun ifadesidir. Sanatçının söyleminde “gerçeklik temsil edilebilir mi?” ya da “resim nasıl olmalıdır?” sorularıyla yapılan sorgulamalar ise bu çalışmanın amacında olduğu gibi sanatta “özgünlük” tartışmasını kuramsal bir model olarak ortaya koyar. Gerçeklikle sanatın ilişkisini kuran Banville ve Pamuk, sanatın kaynağına yönelik bir bütünleşme arzusuyla zamansal bir sanat olan “şiir” ve uzamsal bir sanat olan “resim” sanatının Simonides’ten beri tartışıl原因en bakış açısıyla yazılarında bireysel bir üslubun olanaklarını aramakta, ekfrastik bir yüzleşmeyle bir taraftan da sanatın arzulanan nesnesini ele geçirmeyi ummaktadır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat- resim, ekfrasis, sanatçı romanı

The desirable object of literature: An ekphrastic confrontation between John Banville's *Blue Guitar* and Orhan Pamuk's *My Name Is Red*

Abstract

John Banville, with the masters of Western art, especially with Pablo Picasso and Edouard Manet's paintings opening a frame within a frame as a *mise en abyme* in *Blue Guitar* and with the miniatures accompanying the manuscripts in Orhan Pamuk's *My Name is Red*, which made all elements of Traditional Turkish painting an element of his metafiction, with great masters such as Nakkaş Osman and Behzat, puts forward a thesis that aims to transform art into a cathartic act with the relation of painting. As in psychoanalytic analysis, "image" is also an expression of a state of consciousness in painting. In the artist's discourse, "Can reality be represented?" or "How should painting be?" questions, as in the purpose of this study, reveal the "authenticity" debate in art as a theoretical model. Banville and Pamuk, who establish the relationship between reality and art, seek the possibilities of an individual style in their writings, with the viewpoint of "poetry" as a temporal art and "painting" as a spatial art, which had been discussed since Simonides, with a desire for an integration towards the source of art, while facing an ekphrastic confrontation and hoping to seize the desired object of art.

Keywords: *Literature and painting, ekphrasis, küntslerroman.*

Mehmet Rauf’un “Pervâneler Gibi” hikâyesine ilham kaynağı olmuş bir müzik yapıtı: “Serenata Andaluza”

Cenan Arıkan Ölmez

Özet

Bütün sanat dallarının kendine özgü ve birbirinden ayrılan üstün nitelikleri olsa da etkileşim halinde bulunmaları neticesinde aralarında ortak yönler bulunmaktadır. Sanatlar arası etkileşim açısından bakıldığında, edebiyatın diğer sanat türlerinden daha ayrıcalıklı bir konumda olduğu görülmektedir. Edebiyat, dilin ifade kabiliyetinden faydalanarak güzel sanatlara ait diğer şubeleri de kendi kapsamına alabilen geniş bir alandır. Sanat türleri içerisinde müziğin de edebiyatla çağlar boyu yakın temas halinde olduğu bilinmektedir. Müzik ve edebiyat arasındaki ilişki, Batı edebiyatının yanı sıra Türk edebiyatının da eskiden beri merak duyduğu bir çalışma alanı olmuştur.

19. yüzyılın ikinci yarısında Türk edebiyatının Batı edebiyatı etkisinde bir gelişim göstermesine paralel olarak, musiki de Batı musikisinin tesirinde bir ilerleme kaydetmiştir. Güzel sanatların bütün şubelerine ilgi duyan Servet-i Fünûn yazar ve şairleri, edebî eserlerinde Batı musikisine ayrı bir yer ayırmışlardır. Servet-i Fünûn edebî topluluğu içerisinde Batı musikisine müptelalık derecesinde sevgi besleyen Mehmet Rauf (1875–1931) da eserlerinde musikiye, bilhassa Batı musikisine sıklıkla yer vermiş bir isimdir. *Eylül*, bu bağlamda en bilinen romanı olsa da yazarın gerek tematik gerekse yapısal açıdan musikiyle ilişki kurduğu pek çok eseri mevcuttur.

Bu çalışmada, Mehmet Rauf’un “Pervâneler Gibi (Hasancık)” başlıklı hikâyesi üzerinde durulmuş ve hikâyenin vakasında geçen, İspanyol bestekâr Manuel de Falla’ya (1876–1946) ait bir müzik yapıtı olan *Serenata Andaluza*’nın, yapısal ve tematik açıdan bu esere nasıl etki ettiği saptanmaya çalışılmıştır. Böylece, müzik ve edebiyat arasındaki ortak dile dikkat çekilerek çalışmanın müzik-edebiyat ilişkisine bir örnek oluşturması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Rauf, Pervâneler Gibi, Hasancık, Servet-i Fünûn, edebiyat, müzik (musiki), Manuel de Falla, Serenata Andaluza.

A musical piece based on the story “Pervâneleer Gibi” by Mehmet Rauf: “Serenata Andaluza”

Abstract

Although each branch of art has its own distinct and superior qualities, there are some aspects that they share as a result of their interaction. In terms of inter-arts interaction, literature appears to be in a more privileged position than other art forms. Literature is a broad field that includes other branches of fine arts by utilizing language’s expressive ability. It is well-known that literature and music have long had a close relationship throughout history. The relationship between music and literature has long piqued the interest of Turkish and Western writers as well.

Parallel to the development of Turkish literature under the influence of Western literature in the second half of the 19th century, music also advanced under the influence of Western music. Despite their interest in all areas of the fine arts, the writers, and poets of Servet-i Fünûn gave Western music a special place in their literary pieces. Mehmet Rauf (1875–1931), a prominent member of the Servet-i Fünûn literary community, was another author who frequently incorporated music, particularly Western music, in his works. Despite the fact that *Eylül* is his most well-known book in this regard, the author has a strong relationship with music throughout many of his works, both thematically and structurally.

This study focuses on Mehmet Rauf’s short story “Pervâneleer Gibi (Hasancık),” and attempts to determine how *Serenata Andaluza*, a musical composition by the Spanish composer Manuel de Falla (1876–1946) mentioned in the story, influences the structural and thematic development of Rauf’s work. The present study aimed to illustrate the relationship between music and literature by highlighting the *common* language between music and literature.

Keywords: Mehmet Rauf, Pervâneleer Gibi, Hasancık, Servet-i Fünûn, literature, music, Manuel de Falla, Serenata Andaluza.

Orlando: Virginia Woolf'un romanı ve Sally Potter'ın sinemasında kullanılan mitolojik unsurların karşılaştırılmalı çözümlemesi

Leyla Yücel

Özet

Bu çalışmada Virginia Woolf'un *Orlando: Bir Yaşam Öyküsü* adlı romanı ile, Sally Potter'ın aynı adlı film uyarlamasındaki mitolojik unsurların saptanması ve anlatı aracı olarak işlevlerinin çözülmesi amaçlanmıştır.

İlk olarak, öyküde mitik bir unsur olarak yer alan meşe ağacı ile *Meşe Ağacı Şiiri*'nin yazım süreci arasındaki simgesel ve köken bilimsel ilişki ortaya çıkarılmıştır. İlksel inançlarda kutsala dair bilginin taşıyıcısı olan meşe/ağaç tapıncı, yazılı kültüre geçişle birlikte bilginin yeni aktarım ve saklanma yöntemleri haline gelen yazı ve yazın kavramlarının kökenine dönüşmüştür. *Orlando*'da da ikonik gösterge olarak meşe ağacı ve dilsel gösterge olarak Meşe Ağacı Şiiri arasında buna paralel bir sembolik ve alegorik bir ilişki kurulmuştur. İkinci olarak, Potter'ın filmindeki labirent sahnesinin işlevi analiz edilmiştir. Sonsuz yaşam bahşedilmiş mitik Orlando karakteri, her mitik kahraman arketipinde olduğu gibi bir yolculuk yapar. Ancak onun yolculuğu kendinden ve kendinedir. Woolf'un romanında uzun uzun anlattığı bu “kişileşme” sürecini, Potter'ın filminde, erginlenme kuttörenini temsilen mitik labirent sembolizmi ile gösterdiği saptanmıştır.

Son olarak, Orlando'daki cinsiyet bükücü temanın amacının, ikiliklerin yok edilerek nihai bütünlüğü temsil eden karşıtların kavuşması/coincidentia oppositorum ilkesine ulaşma ve bununla yaratıcılık arasındaki doğrusal ilişkinin gösterilmesi olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Meşe, labirent, cinsiyet bükücülük, erdişilik, coincidentia oppositorum.*

Orlando: A comparative analysis of mythological elements used in Virginia Woolf's novel and Sally Potter's cinema

Abstract

This article aims to determine the implicit mythological elements in Virginia Woolf's novel *Orlando: A Biography* (1928) and Sally Potter's film adaptation (1992) and to reveal their functions in the story as narrative tools.

Firstly, the symbolic and etymological connections between the oak tree, which is a mythical element in the story, and the writing process of the Oak Tree Poem was revealed. Just as the worship of the (oak) tree as the representative of sacred knowledge in primordial beliefs later transformed into the conceptualization of writing and literature in written cultures, the Oak Tree as an iconic sign and the *Oak Poetry* as a linguistic sign were used as an implicit symbol and allegory of this relationship in *Orlando*. Secondly, the function of the labyrinth scene in Potter's movie is analyzed. The character of Orlando, who is fictionalized as a mythical hero who also was given eternal life, makes a journey like every mythical hero archetype, but his journey is from and to himself/herself. This personification process, which Woolf found the opportunity to construct and convey at length in her novel, is shown in the initiation ritual, which is represented by the passage through the mythical labyrinth in Potter's film. The use of the labyrinth as an allegorical representation of this process is a competent use of the artistic language of cinema. Although the issue of fidelity in interarts adaptations is always discussed in the context of limiting creativity, if the main message can be understood and conveyed, as in Potter's labyrinth interpretation, it should be considered as an element that enriches the narrative in terms of creativity.

Lastly, the mythological hermaphrodite/androgynous theme in *Orlando* is used to represent the principle of *Coincidentia Oppositorum*. Thus, as Woolf believed, a linear relationship was established between creativity and the perfect hermaphrodite minds which reached ultimate unity by eliminating sexist oppositions and dualities.

Keywords: *Oak, labyrinth, gender bender, hermaphrodite, coincidentia oppositorum.*

Kitap kapaklarında çevirmen ismi

Sabri Gürses

Özet

Bu çalışmada kitap kapaklarının Türkiye’deki gelişimine değinerek, çeviri edebiyat eseri kapaklarında çevirmen isminin bir gösterge olarak yer alması ve almaması konusunu ele alınacaktır. Çevirmen isminin kapakta yazar isminin yanında yer alıp almaması sadece çevirmenin kimliği açısından değil, içinde bulunduğu kültürün iç dinamiklerini göstermesi açısından da önemli bir göstergedir. Çevirmen isminin kapakta yer alması çevirmenin başarılı bir kariyer yürüttüğünün, yazarla ayrılmaz bir ikili olduğunun göstergesi olabilir. Bazen de çevirmenin ismi yeni bir yazarı tanıtmanın aracı haline gelir, bu durumda bir bakıma ortak yazar ya da ajan rolünü üstlenir. Kültür yayıncılığında çeviri edebiyata önemli bir yer veren ve çevirmen-aydınların kültür hamlelerinin öncüleri olarak görüldüğü Türkiye’de, çevirmen ismi en başından beri ön planda olmuştur. Buna karşılık, çeviri edebiyat oranı düşük olan ülkelerde çevirmen isimlerinin genellikle kitap künyelerinde, iç kapaklarda yer aldığı, ön kapakta yer alması gerekli bir öge sayılmadığı söylenebilir.

Anahtar kelimeler: *Kitap kapağı, grafik tasarım, tipografi, çevirmen ismi, çevirmen adı, çevirmenin görünürlüğü*

Translator's name on book covers

Abstract

This paper has focused on the evolution of book cover designs and especially to the translated book covers in Turkey within relation to the translator's name as a sign. The presence or non-presence of translator's name on the book cover is important because it reveals the internal dynamics of the culture. Translator's name on the cover can be a sign of the successful career of a translator, her uninterrupted relationship with the author. Sometimes it becomes a tool for introducing a new author and becomes a co-author or an agent. In Turkey, the book publishing sector has always been flooded with translations and translator-intellectuals have played vital roles in the society, this has resulted in a good presentation of the translator's name. But in countries where translation percentage in publishing sector is relatively low, translator's name on the cover is a rare phenomenon.

Keywords: *Book cover, jacket, graphic design, translator's name, translator's visibility*

***Yedinci Koğuştaki Mucize* filminin yapısalcı çözümlemesi**

*Demet Erdem
Ramazan Arslan*

Özet

Yapısalcı çözümleme, sosyolojiden mimariye birçok alanda uygulama alanı olmasının yanında masal, tiyatro, sinema, roman gibi anlatı metinlerinde de ağırlıklı olarak kullanılır. Bütünü oluşturan parçaların saptanıp, anlatı metinlerinde yer alan bu öğelerin birbirleriyle nasıl ilişkilendirildiklerinin bulunması esasına dayanır. Yapısalcı çözümlemede yapı araştırması iki şekilde uygulanır. Birincisi, yapı kavramını tek bir esere ya da bir grup esere uygulamak ve bunların yapısını ortaya çıkarmak, ikincisi ise eseri amaç olmaktan çıkartıp o sanat alanının kendisini merkeze koyup onun sistemini bulmaya çalışmaktır. Yapısalcılık, bu yaklaşımla bir sonuç ortaya çıkarmayı hedeflememektedir. Anlatı inşasının genel konumu bulmaktır. Çünkü hiçbir metin araştırma konusundaki her şeyi söyleyebilecek durumda değildir. Çalışmanın temel amacı genel olarak edebiyat ve tiyatro metinlerinde görülen yapısalcı çözümleme yönteminin sinema gibi farklı alanlardaki örneklerinden birini göstermektir. Yapısalcı çözümlemenin Türk sinemasına ait anlatılarda uygulanmış örnekleri yok denecek kadar azdır. Bu eksiklikte çalışmanın nedenini oluşturmuştur. Bu çalışmada yönetmenliğini Mehmet Ada Öztekin'in yaptığı “Yedinci Koğuştaki Mucize” adlı film ele alınmıştır. Burada anlatı metni kesitlere ayrılarak dizisel ve dizimsel bağıntılarla bütünsel anlamı yansıtan yapının oluşum şekli bulunmaya çalışılmıştır. Öykünün kurulumu, metnin anlambirimleri ve çatışmaların oluşumu üzerinden çözümleme oluşturulmuştur. Bunlar farklı varyasyonlara sahip bütün yapısalcı çözümlemenin ortak özelliğidir.

Anahtar Kelimeler: *Yapısalcılık, sinema, anlatı, yapısalcı çözümleme,*

Structuralist analysis of *The Miracle in Ward Seven*

Abstract

The structuralist analysis method is used in applications such as fairy tales, theatre, cinema, and novels as well as its application area in an architectural field. The whole is based on the basic principles of how these elements in the narrative places are shaped. The constructivist is analyzed in two ways. The application design is to work on the application related to the extracted art, which is processed, the structure model has been shown to a single work or a work and benefited from it, to benefit from it. Structuralism aims to draw a conclusion with this plant. It is the general line of narrative construction. Because it will not tell everything in any text. In general, he uses the example of the methods that can be applied as the main purpose and as a cinematographer in theater texts. The examples of structuralist analysis applied in the narratives of Turkish cinema will almost cease to exist. Replicated in this shortcoming. The movie “Yedinci Koğuştaki Mucize” was discussed. Here, the sections divided into sections can be designed with holistic building shapes and with holistic and series shapes. The construction of the story, its semantics and the analysis of conflicts. This is the common feature of holistic analysis, which has different options.

Keywords: *Structuralism, cinema, narration, structural analysis*

***Prahlāda* mitinde Tanrı Vishṇu'ya bağlılık: Hindu mitolojisinin *purāṇa*'lardaki izdüşümleri**

Canan Yoğurt

Özet

Hint edebiyatında mitolojinin etkisi oldukça güçlüdür ve Hindu mitolojisi içinde birçok efsane barındıran zengin bir mitolojidir. Bu mitolojinin en kıymetli kaynaklarından biri de kuşkusuz *Purāṇa*'lardır. *Purāṇa*'lar Hinduizme ait kutsal metinler olmalarına rağmen, Brahmanlara ait metinler olmaktan çok, halkın anlayacağı daha sade bir Sanskritle oluşturulmuş, çeşitli efsaneleri, öğretileri, kral şecerelerini, tarihi, coğrafyayı ve mitolojiyi konu edinen metinler olarak karşımıza çıkmaktadır. Oluşturuluş tarihleri itibariyle bu metinlerin yaklaşık olarak MS 4. yüzyıldan başlayıp 16. yüzyıla kadar uzandığı düşünülmektedir. Her ne kadar kutsal metin olarak görülseler de bu metinleri meydana getirenlerin saz şairleri olan *Sūtalar* olduğu varsayılmakla birlikte, derleyeninin ermiş *Vyāsa* olduğu düşünülmektedir. *Purāṇa*'ların çoğu güçlü bir mezhep önyargısı taşır; öyle ki aynı mitoslar başka *Purāṇa*'larda çok farklı biçimlerde tezahür edebilir. Bu çalışmanın örneklem kümesini Tanrı Vishṇu'nun gücünü öven *Pādma* ve Vishṇu *Purāṇa*'lar oluşturmaktadır. Bu çalışma kapsamında, *Prahlāda* efsanesi üzerinden Tanrı Vishṇu'ya olan bağlılığa değinilmeye çalışılmış ve mitolojinin edebiyat üzerindeki etkileri yakın okuma tekniğiyle deşifre edilen efsaneler üzerinden değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Hindu mitolojisi, Purāṇalar, Tanrı Vishṇu, Prahlāda miti, Hint edebiyatı.*

Devotion to God Vishnu in the *Prahlāda* myth: Projections of Hindu mythology in *purāṇas*

Abstract

The influence of mythology in Indian literature is very strong and Hindu mythology is a rich mythology that contains many myths. One of the most valuable sources of this mythology is undoubtedly the Puranas. Although the Puranas are sacred texts belonging to Hinduism, they appear as texts that deal with various legends, doctrines, king genealogies, history, geography and mythology, created with a simpler Sanskrit that the public can understand, rather than being clergy texts. These texts are approximately thought to have been composed between the 4th and the 16th centuries AD. Although they are seen as sacred texts, it is assumed that the Sutas, who are the minstrels, composed these texts, but the compiler is thought to be the saint Vyasa. Most Puranas carry a strong sectarian bias; such that the same myths can manifest in very different forms in other Puranas. The sample set of this study consists of Padma and Vishnu Puranas praising the power of God Vishnu. Within the scope of this study, the devotion to God Vishnu through the Prahlada myth was tried to be mentioned and the effects of mythology on literature were evaluated through the legends deciphered by the close reading technique.

Keywords: *Hindu mythology, Puranas, God Vishnu, Prahlada myth, Indian literature.*

Göstergelerarası uyarlama ve *Watchmen* örneği

Taner Turan

Özet

İki farklı gösterge dizgesinin birbirleri arasındaki etkileşimlerini inceleyen göstergelerarasılık, yapısalcı ya da postyapısalcı uyarlamaların önemli noktalarının belirlenmesine yardımcı olur. Yapısalcı bir anlayış sınırları içerisinde göstergelerarası uyarlamada kaynak metne sadakat ön plandayken postyapısalcı bir anlayışta kaynak metin kimi zaman dönüştürümlere uğratılır kimi zaman da kaynak metinden parçalar ödünçlenir. Böylece post-yapısalcı uyarlama, kaynak metinden belirli göstergelere anırtmada bulunmakla yetinirken yapısalcı anlayış, kaynak metne sadakati önceler ve metnin tamamını farklı bir gösterge alanına uyarlamaya çalışır. Çalışmanın nesnesi olan *Watchmen*'in önemli özelliklerinden biri yapısalcı bir anlayışla grafik romanı beyaz perdeye uyarlamasıdır. Yine de uyarlama kavramı sınırları içerisinde kaynak metne sadakat öncelense de göstergelerarası düzlemde bir metni olduğu gibi uyarlamak mümkün değildir. Nitekim *Watchmen* temelde bir grafik romandır ve uzamsal bitişiklik ilişkisinden hareketle çizgi roman estetiğinin bir ürünüdür. Sinema ise zamansal bitişiklik ilişkisine sahip olduğundan uyarlamada estetik tercihler öne çıkar. Bu bağlamda çizgi roman ya da grafik roman uyarlamalarında kurşun zamanı sıklıkla kullanılır. Amaç çizgi roman estetiğini ve çizgi romanın söylem zamanını belirli yönlerden sinemaya aktarmaktır. *Watchmen* de bunu kullanır ve böylece kaynak metne olan sadakatini açıkça öne çıkarır. Bununla birlikte film, aynı amaç doğrultusunda grafik romanın alt-metinlerini alıntılar ve grafik romanla aynı amaca hizmet etmesi adına kendi göndermelerini de biçimsel ve anlamsal dönüştürümlere uğratır. Bütün bunlardan hareketle bu çalışmada, ilk olarak içerik ilişkisi bağlamında biçimsel ve anlamsal dönüştürümler üzerinde durulmuş, iki medyanın metinlerarasılığın kavramsal alanından hareketle birbirleriyle girdiği ilişki incelenmiştir. Ardından ortakbirliktelik kavramı ışığında filmin grafik romanı nasıl alıntılıdığı ve bunları film estetiği dâhilinde dönüştürmesi ele alınmıştır. Böylece yapısalcı bir uyarlama olan *Watchmen*'in diğer çizgi roman uyarlamalarından nasıl ayrıldığı göstergelerarasılık ışığında ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Watchmen*, grafik roman, metinlerarasılık, göstergelerarası, türlerarası.

Intersemiotic adaptation and case of *Watchmen*

Abstract

Examining the interactions between two different sign systems, intersemiotics helps to identify the important points of structuralist or poststructuralist adaptations. While fidelity to the source text is at the forefront in the intersemiotics adaptation within the boundaries of a structuralist understanding, the source text is sometimes transformed and sometimes parts are borrowed from the source text in a poststructuralist understanding. Thus, while post-structuralist adaptation is content with allusions to certain indicators from the source text, structuralist understanding prioritizes fidelity to the source text and tries to adapt the entire text to a different sign area. One of the important features of *Watchmen*, which is the object of the study, is the adaptation of the graphic novel to the big screen with a structuralist approach. However, although fidelity to the source text is prioritized within the boundaries of the concept of adaptation, it is not possible to adapt a text as it is in the intersemiotics plane. As a matter of fact, *Watchmen* is basically a graphic novel and a product of comic book aesthetics based on spatial contiguity. Since cinema has a temporal contiguity relationship, aesthetic preferences come to the fore in adaptation. In this context, bullet-time is often used in comic or graphic novel adaptations. The aim is to transfer the aesthetics of comics and the time of discourse of comics to cinema in certain aspects. *Watchmen* also uses it, thus clearly highlighting its fidelity to the source text. However, the film transforms its referents formally and semantically to serve the same purpose as the graphic novel by quoting the hypotexts of the graphic novel for the same purpose. Starting from all these, in this study, first, stylistic, and semantic transformations in the context of content relationship were emphasized, and the relationship between the two media with each other based on the conceptual field of intertextuality was examined. Then, in the light of the concept of copresence, how the film quotes the graphic novel and transforming them within the film aesthetics is discussed. Thus, how *Watchmen*, which is a structuralist adaptation, differs from other comic book adaptations is revealed in the light of intersemiotics.

Keywords: *Watchmen, graphic novel, intertextuality, intersemiotic, intergenre.*

Çizme ve Serçelerin Şarkısı film afişleri üzerine göstergebilimsel bir çözümleme

Aysel Yıldız Erol

Özet

Film afişleri içerdikleri görsellerle genel olarak izleyici ile film arasında bağ kurmakta ve filmin izlenme oranını artırmaktadır. Afişlerde bulunan görüntüler ve yazılı metinler, filmin içeriği hakkında bilgi vermektedir. Ülkemizde film afişlerinin göstergebilimsel çözümlemesi sinema sektörü ve alan araştırmacıları için yeni ve önem arz eden bir konu hâline gelmiştir. Türk Dil Kurumunun çevrimiçi sözlüğüne göre *afiş* kelimesi “Bir şeyi duyurmak veya tanıtmak için hazırlanan, kalabalığın görebileceği yere asılmış, genellikle resimli duvar ilanı, ası” anlamına gelmektedir. *Afiş* sözcüğünün Farsça kullanımda olan karşılığı ise, İngilizce kökenli پوستر - *poster* ve تبلیغات - *teblîgât* kelimeleridir. Bu çalışmada ülkemiz sinemasından farklı olarak İran sinemasına ait iki önemli filminden örnek çözümlemeler yapılmıştır. İranlı yazar Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî'nin kaleme aldığı; Muhammed ‘Âli-yi Tâlibî'nin sinemaya uyarladığı *Çekme* (Çizme) ve Mecîd Mecîdî'nin yönetmenliğini yaptığı *Âvaz-ı Goncişkha* (Serçelerin Şarkısı) film afişlerinde kullanılan imgelerin, görünen anlamının ötesinde yer alan yananlamalarının içerdiği ve izleyiciye vermek istenilen mesajın ne olduğunun göstergebilimsel bir değerlendirmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Film afişi, göstergebilim, İran Sineması, *Çekme*, *Âvaz-ı Goncişkha*.

A semiotic analysis of *The Boots* and *The Song of Sparrows* movie posters

Abstract

Movie posters generally establish a connection between the audience and the movie with the visuals they contain and increase the rate of watching the movie. Images and written text on the posters provide information about the content of the film. The semiotic analysis of movie posters in our country has become a new and important issue for the cinema industry and field researchers. According to the online dictionary of the Turkish Language Association, the word “poster” means “a poster, usually with a picture, prepared to announce or promote something, hung where the crowd can see it”. The Persian equivalent of the word “poster” is the English origin -پوستر poster and -تبلیغات teblîğât. In this study, sample analyses were made from two important films of Iranian cinema, which are different from the cinema of our country. Written by Iranian writer Husheng Muradi-yi Kirmani; The images used in the movie posters of Çekme (The Boots), adapted for the cinema by Muḥammed ‘Âli-yi Tâlibî and Âvaz-ı Goncişkha (The Song of Sparrows) directed by Mecîd Mecîdî, contain the connotations beyond the apparent meaning of the images and what the message is that is intended to be given to the audience is semiological evaluation has been made.

Keywords: *Movie poster, semiotics, Iranian Cinema, The Boots, The Song of Sparrows*

Karikatür çevirilerinde mizahi üslubun aktarımı

Nesibe Erkalın Çakır

Özet

Mizah, başlı başına bir sanattır. Bu sanatta iletilmek istenen mesaj farklı ve dikkat çekici bir biçimde ifade edilmektedir. Karikatür de mizahın ifade edildiği yollardan biridir. Bu çalışmanın amacı, karikatür sanatçısının mizahi üslubunun karikatür alt yazısı çevirilerine nasıl aktarıldığını yorumlamaktır. Bu kapsamda, II. Meşrutiyet Döneminde yayımlanmış karikatür alt yazılarında yer alan sözcük oyunları, deyimler, yinelemeler, imalı ifadeler, benzetmeler ve yansıma sözcüklerin Fransızca çevirileri çeviride sadakat yaklaşımına göre çözümlenmiştir. Çalışmada incelenen karikatürler; *Kalem* (1908), *Dalkavuk* (1908), *Davul* (1908), *Kartal* (1909), *Cem* (1910), *Karikatür* (1914) ve *Diken* (1918) adlı gazete ve dergilerden seçilmiştir. Çalışmada *Kalem*, *Kartal*, *Karikatür* ve *Diken* adlı gazete ve dergilerde anlama sadakat yaklaşımına uygun çevirilere yer verildiği; *Cem*, *Dalkavuk* ve *Davul* adlı dergi ve gazetelerin yer verdiği çevirilerin ise anlama sadakat yaklaşımı ile genel olarak örtüşmediği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çeviri, çeviribilim, edebiyat, söz sanatları, karikatür, mizah

Transfer of humorous style in caricature translations

Abstract

As an art, humour is one of the different and remarkable ways of expression for conveying messages. As for the cartoon, it is one of the ways humour is expressed. This study aims to interpret how the humorous style of the cartoon artist is translated into another language through cartoon subtitle translations. In this context, the subtitles of the cartoons published in the Second Constitutional Era and their French translations were analysed according to the loyalty approach in translation. However, in this study, the analysis is limited by wordplay, idioms, repetitions, implicit expressions, and similes. The cartoons analysed in this study were selected from the newspapers and magazines called *Kalem* (1908), *Dalkavuk* (1908), *Davul* (1908), *Kartal* (1909), *Cem* (1910), *Karikatür* (1914), and *Diken* (1918). The current study found that *Kalem*'s, *Kartal*'s, *Karikatür*'s, and *Diken*'s translations are compatible with the loyalty approach. It was also observed that the translations of *Cem*, *Dalkavuk*, and *Davul* are not generally compatible with the loyalty approach.

Keywords: Translation, translation study, literature, rhetoric, cartoon, humour.

Çağatay Türkçesi eserlerinde oyun ve oyuncak

Sümeysra Alan

Özet

Oyun ve oyuncaklar; insanoğlunun tarih sahnesinde rol oynamaya başlamasından bu yana onunla birlikte varlığını devam ettirmiştir. Oyuncaklar vasıtasıyla kendini ifade etmenin sembolik yönünü keşfeden birey, kurduğu oyunda aldığı rollerle de karakterine ayna tutmuştur. Oyun, en ilkel toplumlardan en gelişmiş toplumlara kadar her toplumda önem arz etmiş; rekreatif faaliyetler adı altında kendine yer bulmuştur. Oyunlar; sözle, davranışla ve bir ekipmanla (oyuncak vs.) oynanan oyunlar olmak üzere temelde 3 kategori altında değerlendirilebilir. Bunun dışında yine iç mekânda, dış mekânda hem iç hem dış mekânda oynanan oyunlar biçiminde de kategorilendirilebilmektedir.

Bunlardan yola çıkarak çalışmamız 1. Oyun adları, 2. Oyun terimleri, 3. Oyun ekipmanları, 4. Oyunu oynayan kimse, 5. Oyun mekânı olmak üzere 5 başlık altında incelenmiştir. Çeşitli spor ve rekreatif faaliyetleri olarak kullanılan çalışmamızdaki terimlerin Türk dilinin tarihi dönemlerinden biri olan Çağatay Türkçesi dönem eserleri aracılığıyla incelenmesi neticesinde diğer sanat dallarında olduğu gibi edebiyat ve sporun birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğu; oyunun sürdürülebilirlik, ilerleme, teknolojik gelişme ve toplumsal değişimle alakalı başta kültür ve bunun taşıyıcısı olan dil olmak üzere pek çok unsurla ilişkilendirilebileceği çalışmamız vasıtasıyla ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Çağatay Türkçesi, oyun, oyuncak, söz varlığı, etimoloji.*

On games and toys in Chagatai Turkish works

Abstract

Games and toys; it has continued to exist with it since mankind began to play a role on the stage of history. The individual who discovers the symbolic aspect of self-expression through toys; He also mirrored his character with the roles he played in the play he created. The game; It has been important in every society from the most primitive societies to the most developed societies and has found its place under the name of recreational activities. Games; It can be basically evaluated under 3 categories: games played with words, behavior and a piece of equipment (toys, etc.).

Apart from this, it can also be categorized as indoor and outdoor games played both indoors and outdoors. Based on these, our study was examined under 5 titles: 1. Game names, 2. Game terms, 3. Game equipment, 4. Game player, 5. Game venue. As a result of the examination of the terms in our study, which are used as various sports and recreational activities, through the works of the Chagatai Turkish period, which is one of the historical periods of the Turkish language; It has been revealed through our study that the game can be associated with many elements related to sustainability, progress, technological development and social change, especially culture and the language that is its carrier.

Keywords: *Chagatai Turkish, game, toy, vocabulary, etymology*

Bir popüler kültür ikonu olarak sosyal medyada *Kürk Mantolu Madonna*

Tuba Has

Özet

Yeni iletişim teknolojilerinin insan hayatına girmesi ile pek çok alanda olduğu gibi iletişim pratiklerinde de önemli değişimler olmuştur. Çağımızda iletişimin temel bileşenlerinden biri sayılan sosyal medya, edebiyat taşıyıcısı olma işlevi ile de karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda kitabın tarihinin insanlık tarihi kadar eski olduğunu vurgulamakla beraber günümüzde yeni iletişim teknolojileri ile bir anlamda kitabın doğası ve kitaba bakışın da değişime uğradığını söylemek yanlış olmaz. Bir sanat eseri olarak kitabın, tüketim kültürü içerisinde metalaşmasının incelendiği bu çalışmada; yeni medya, popüler kültür ve kitap ilişkisi genel tarama modeli yöntemiyle ele alınmıştır.

Çalışmanın örnekleme bir sosyal medya platformu olan Instagram'da #kurkmantolumadonna etiketi ile yapılan paylaşımlar amaçlı örnekleme yöntemine uygun olarak belirlenmiş olup altı (6) değişken özelinde (Mum, Kahve, Manzara/El, Çiçek/Bitki, Objeler, Fincan) incelenmiştir. Bu kriterlere uygun olan elli (50) görsel paylaşım göstermektedir ki popüler kültür bağlamında Türk Edebiyatı'nın önemli eserlerinden bir olan *Kürk Mantolu Madonna* kitabı tüketim kültürü özelinde metalaştırılmıştır.

Anahtar kelimeler: *Kitap, popüler kültür, yeni medya, Türk Mantolu Madonna, genel tarama modeli*

***Madonna in a Fur Coat* in social media as a popular culture icon**

Abstract

With the introduction of new communication technologies into human life, there have been significant changes in communication practices as well as in many areas. Social media, which is considered as one of the basic components of communication in our age, also appears as a literary carrier. In this context, while emphasizing that the history of the book is as old as the history of humanity; Today, it would not be wrong to say that the nature of the book and the view of the book have changed in a sense with the new communication technologies.

In this study, which examines the commodification of the book as a work of art within the consumption culture; The relationship between new media, popular culture and books has been discussed with the general scanning model method. The sample was determined in accordance with the purposeful sampling method of the shares made with the #kurkmantolumadonna tag on Instagram, a social media platform, and 6 variables (Candle, Coffee, Landscape/Hand, Flower/Plant, Objects, Cup) were examined. According to these criteria, 50 visual posts show that in the context of popular culture, the use of Madonna in a Fur Coat, one of the important works of Turkish literature, in the new media / social media has been examined, and at the end of the examinations, it has been concluded that the aforementioned book has become commodified in the context of consumption culture.

Keywords: *Book, popular culture, new media, Kürk Mantolu Madonna, general scanning model*

Karikatür çevirilerinde mizahi üslubun aktarımı

Nesibe Erkalın Çakır

Özet

Mizah, başlı başına bir sanattır. Bu sanatta iletilmek istenen mesaj farklı ve dikkat çekici bir biçimde ifade edilmektedir. Karikatür de mizahın ifade edildiği yollardan biridir. Bu çalışmanın amacı, karikatür sanatçısının mizahi üslubunun karikatür alt yazısı çevirilerine nasıl aktarıldığını yorumlamaktır. Bu kapsamda, II. Meşrutiyet Döneminde yayımlanmış karikatür alt yazılarında yer alan sözcük oyunları, deyimler, yinelemeler, imalı ifadeler, benzetmeler ve yansıma sözcüklerin Fransızca çevirileri çeviride sadakat yaklaşımına göre çözümlenmiştir. Çalışmada incelenen karikatürler; *Kalem* (1908), *Dalkavuk* (1908), *Davul* (1908), *Kartal* (1909), *Cem* (1910), *Karikatür* (1914) ve *Diken* (1918) adlı gazete ve dergilerden seçilmiştir. Çalışmada *Kalem*, *Kartal*, *Karikatür* ve *Diken* adlı gazete ve dergilerde anlama sadakat yaklaşımına uygun çevirilere yer verildiği; *Cem*, *Dalkavuk* ve *Davul* adlı dergi ve gazetelerin yer verdiği çevirilerin ise anlama sadakat yaklaşımı ile genel olarak örtüşmediği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çeviri, çeviribilim, edebiyat, söz sanatları, karikatür, mizah

Transfer of humorous style in caricature translations

Abstract

As an art, humour is one of the different and remarkable ways of expression for conveying messages. As for the cartoon, it is one of the ways humour is expressed. This study aims to interpret how the humorous style of the cartoon artist is translated into another language through cartoon subtitle translations. In this context, the subtitles of the cartoons published in the Second Constitutional Era and their French translations were analysed according to the loyalty approach in translation. However, in this study, the analysis is limited by wordplay, idioms, repetitions, implicit expressions, and similes. The cartoons analysed in this study were selected from the newspapers and magazines called *Kalem* (1908), *Dalkavuk* (1908), *Davul* (1908), *Kartal* (1909), *Cem* (1910), *Karikatür* (1914), and *Diken* (1918). The current study found that *Kalem*'s, *Kartal*'s, *Karikatür*'s, and *Diken*'s translations are compatible with the loyalty approach. It was also observed that the translations of *Cem*, *Dalkavuk*, and *Davul* are not generally compatible with the loyalty approach.

Keywords: *Translation, Translation Study, Literature, Rhetoric, Cartoon, Humour.*