

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SANATTA YAZI VE İMGE İLİŞKİSİ

**GÜLBİN FIRAT
04715009**

**TEZ DANIŞMANI
YRD. DOÇ. DR. EMİNE ÖNEL KURT**

**İSTANBUL
2007**

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SANATTA YAZI VE İMGE İLİŞKİSİ

**GÜLBİN FIRAT
04715009**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 24 Aralık 2007
Tezin Savunulduğu Tarih: 27 Aralık 2007**

Tez Oybirliği ile başarılı bulunmuştur.

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Emine Önel Kurt

Jüri Üyeleri: Öğr. Gör. Nevin Çakmakoglu Barut

Öğr. Gör. Levent Çalıkoğlu

**İSTANBUL
ARALIK 2007**

ÖZ

SANATTA YAZI VE İMGE İLİŞKİSİ

Gülbin FIRAT

Aralık, 2007

Sanat yapıtında yazı ve imge ilişkisinin incelenmesinin amaçlandığı bu çalışmada, özellikle edebiyat ve resim arasındaki ilişki temel alınmıştır. Çalışma, sanatta yazı ve imge ilişkisini, resim ve şiir ilişkisi üzerinde temellendirilmiş ve Ut Pictura Poesis kavramıyla gelenekselleşen bir düşünce sisteminin, antik Yunan'dan, Modernizm'e dek geçirdiği dönüşüm yapıtların örneklendirilmesiyle incelenmiştir. Bu ilişki değerlendirilirken, Ut Pictura Poesis kavramı çerçevesinde Rönesans, Romantizm ve Modernizm dönemine ait çeşitli resimler ve şiirler bu çalışmanın amacına yönelik olarak örneklendirilmiştir. Ut Pictura Poesis, antik dönemden beri üzerinde çalışılan resim ve şiir analogisidir. Bu çalışmada, kavramın kendisi ve ürettiği sorular incelenmektedir. Ut Pictura Poesis, Ekphrasis ve Paragone terimleri çerçevesinde gelişen analoginin tarihsel konumu ele alınarak ve başlıklar altında incelenmiştir. Çalışmanın ilk bölümü, sanatların maddi dünyanın taklidi ya da temsili olarak tanımlandığı antik felsefeye odaklanarak, analogiye katkıları incelenmiştir. Rönesans'tan başlayarak, Romantizm ve Modernizm'de Ut Pictura Poesis kavramı çerçevesinde değerlendirilen yapıtların, dönemin sanat anlayışına ve eleştirel düşüncesine uygun bir biçimde nasıl üretildiği ele alınmıştır. Modernizm bağlamında imge ve yazı ilişkisi, modern resim üzerinden değil modern şiir üzerinden incelenmiş ve bu açıdan değerlendirilmiştir. Belirli şiirler ve resimler üzerinden örnekler sunulmuş ve gelişim çizgisi gösterilmeye çalışılmıştır. Her dönemden seçilmiş önemli şiir ve resimlerin, dönemin sanat düşüncesinde nasıl ortaya çıktığı ve Ut Pictura Poesis tartışmasına ne tür katkılar sağladığı irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler : Resim, Şiir, Ut Pictura Poesis, Paragone, Ekphrasis.

ABSTRACT

THE RELATION BETWEEN WORD AND IMAGE IN ART

Gülbin FIRAT
December, 2007

The objective of this thesis is to analyse the relation between word and image in art, especially regarding the relation between literature and painting. This work evaluates the relation between word and image in art upon picture and poetry relation and the work evaluates it from antique to Modernism with the concept of Ut Pictura Poesis, which become a tradition. While evaluating this relation, some paintings and poems from Renaissance, romanticism and modernism periods are exemplified according to the scope of this work within the frame of Ut Pictura Poesis. Ut Pictura Poesis is an analogy between painting and literature that has been studied since antiquity. This study is a survey of that concept and some questions it has generated. The first part of study is a review, focusing on classical philosophy, of the contribution of the analogy to a definition of the arts as imitative or representative of the physical world. Starting from Renaissance, the artworks are treated as how they are produced conformable with the critical thinking and with the artistic comprehension of that period using the concept Ut Pictura Poesis, as for romanticism and modernism. In this work, the relation between word and image in modernism, studied according to modern poetry. Some examples from certain poems and paintings are offered and their lines of development is tried to be tracked. Important poems and paintings chosen from each period are examined with regard to how they appeared in the artistic comprehension of that period and in what way they contributed to Ut Pictura Poesis debate.

Keywords : Painting, Poetry, Ut Pictura Poesis, Paragone, Ekphrasis.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
TEZ ONAY SAYFASI	
ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	vi
1. GİRİŞ	1
2. RESİM VE ŞİİR ANALOJİSİNDEKİ KAVRAMLAR	5
2.1. Ut Pictura Poesis.....	5
2.2. Antik Metinlerde Ut Pictura Poesis.....	6
2.3. Ekphrasis.....	9
2.4. Kardeş Sanatların Mücaledesi: Paragone.....	16
2.5. Ut Pictura Poesis ve Sanatların Sınıflandırılması.....	18
3. İMGE VE ŞİİR İLİŞKİSİNİN SANAT TARİHİNDEKİ SÜRECİ	21
3.1. Rönesans'ta İmge ve Şiir İlişkisi.....	21
3.2. Romantizm'de İmge ve Şiir İlişkisi.....	28
3.3. Yazı ve İmge İlişkisinin Modern Dönemde Değişimi.....	39
3.3.1. Müze Deneyimi Bağlamında Modern Ekphrastik Şiir.....	41
3.3.2. Müze Ziyaretçisi Şairler: Auden ve Williams.....	44
5. SONUÇ	52
KAYNAKÇA	57
ÖZGEÇMİŞ	60

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 1: Sanzio Raffaello, Atina Okulu, Apostolic Palace, Vatikan.....	25
Şekil 2: Sanzio Raffaello, Parnassus, Palazzi Pontifici, Vatikan.....	26
Şekil 3: Medusa'nın Başı, 16.yy, Galleria degli Uffizi, Floransa.....	31
Şekil 4: Pieter Brueghel, İkarus'un Düşüşü, 1558, Musees des Beaux-Arts, Brüksel.....	45
Şekil 5: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1486, Galleria Uffizi Floransa.....	51

1. GİRİŞ

“Resim dilsiz bir şiir, şiir ise kör bir resimdir” Leonardo Da Vinci’ye göre. Bu benzetmenin üzerinden birkaç yüz yıl geçtikten sonra resim ve şiir William Carlos Williams’ın şiirinde bir araya gelecektir: “kulak ve göz beraberce / uzanır aynı yatağa”. Ressamın fırçası ve şairin kalemi edebiyat ve sanat tarihinde çoğu zaman bir rekabet içinde olmuş ve daha sonra hakikati temsil etme biçimleri açısından birbirlerinin yerine ikame edebilecekleri savunulmuştur. Şiir ve resim ya da daha genel anlamda yazı ve imgenin müphem hikâyesinde mücadele, iktidar, benzeşim ve birliktelik vardır. Kardeş sanatlar olarak adlandırılan resim ve şiir çoğu kez sınır mücadelesine tanık olur, ama zamanla kazanılan hakların ve sınırların keskinliğinin belirlenmesi mücadelenin son bulmasına neden olur. Fakat yeni bir eleştiri biçimi ortaya çıkmıştır: Karşılaştırma. İki farklı sanat alanının birbirlerinin sınırları dahilinde karşılaştırmak ve incelemek, bir diğerrinin sınırlarının sorgulanmasına yol açar. Aslında bu tür karşılaştırmalar sadece okurun ve izleyicinin tahayyül gücüyle ilgili bir soru sormaktadır; dilsiz bir resmin mi yoksa kör bir şiirin mi hakikati daha iyi göstereceği? Hakikat bağlamında ortaya çıkan bu soru, sanatın sınırları içerisinde şairin ve ressamın tahakküm gücünü ortaya koymasına neden olur. Ama bu iktidar mücadelesi çok fazla sürmeyecektir. Okur şiirde bir resmi görebilecek, izleyici bir resimde tarihi okuyabilecektir. Gözün kulağa, kulağın göze teslimiyetini aşan ve daha çok temsiliyet biçimlerine odaklanan imge ve yazı ilişkisi, sanatların sınırlarını bertaraf edecek ve farklı eleştiri biçimlerine kaynaklık edecektir.

Tarih içinde, Horatius’un Ut Pictura Poesis Latince deyiimiyle formülleşen “resim nasılsa, şiir de öyledir” deyişi, resim ve şiiri, daha sonra yazı ve imgeyi birlikte düşünme ve tahlil etme imkanını ortaya çıkarmıştır. Yazı ve imge arasındaki ilişki üzerine eleştirel yaklaşımlar, tarihsel anlamda çok önceden varolsa bile, sınırların gözden geçirilmesi açısından akademik ve eleştirel çalışmalar arasında kendisine daha yeni yer bulmuştur. Önceleri dil ve görme olarak konumlandırılan ve karşılığını resim ve edebiyatta bulan bu eleştirel yaklaşım, günümüzde artık sanat ve edebiyatın

kanonik biçimlerini terk etmesiyle alanlarını genişletmiştir. Öte yandan iki alan arasındaki sınırların ihlal edilmesi, yeni bakış açılarına olanak sağlamıştır. Özellikle çeşitli disiplinler arası gidiş gelişlerle oluşturulan görsel kültür çalışmaları, her iki alanın birlikte düşünülmesine katkı sağlamıştır (Mitchell, 2005, XIII). Yeni sanat tarihi araştırmaları, görsel kültür çalışmaları ve karşılaştırmalı edebiyat alanlarında pek çok kez yazı ve imge ya da daha dar anlamıyla resim ve şiir ilişkisinin bir aradalığı ve karşıtlığı üzerine düşünülmüş ve tarihsel olarak bu ilişki çoğu kez bir karşıtlık olarak okunmuştur.

Bu çalışmanın amacı, yazı ve imge ilişkisini sanat ve edebiyat yapıtlarında karşılıklı olarak incelemektir. Horatius'un *Ut Pictura Poesis* deyişi ile gelenekselleşen bu düşünce biçimi çeşitli metinlerde ve yapıtlarda ortaya çıkmıştır. Antik Yunan'dan başlayarak Modernizm'e kadar üretilen sanat yapıtlarında imge ve yazı ilişkisinin dönemin sanatsal anlayışı doğrultusunda nasıl değiştiğinin ele alınmasının hedeflendiği bu çalışmada, örnek olarak verilen yapıtların çoğu resim ve şiirlerden oluşmaktadır. Yazı ve imge ilişkisinin karşılığının resim ve şiirde bulunmasının ve bu yolla yapıtlar üretilmesinin elbette asıl sebebi her iki sanat türünün tarih içinde bir kanon oluşturmasıdır. Yazınsal dil her zaman şiir yoluyla, görsel dil ise çoğunlukla resim yoluyla ifade edilecektir (Kahraman, 2005, 96-97). Ressamın fırçası ve şairin kalemi tam da bu noktada kimi zaman birleşmiş kimi zaman ayrılmıştır. Temsiliyet biçimleri arasında hiyerarşi kuran yapıtlar, hakikati en doğru şekilde ifade etme amacıyla bu yolla yapıtlar üretmiştir. Ama sadece bu yolla değil, aynı zamanda görsel bir imgenin sözel bir yolla tahayyül edilmesinin olanaklarını hedef alan yapıtlar da ortaya çıkmıştır. Bu çalışma, *Ut Pictura Poesis* geleneğinden yola çıkarak, iki farklı sanat biçimi arasında varolan yakınlığın/uzaklığın yapıtlarda nasıl tezahür ettiğine odaklanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, şiir ve resim analojisinin çeşitli metinlerde ortaya çıkışı ele alınmış ve bu çerçevede üretilen yeni kavramların yazı ve imge ilişkisine katkıları incelenmiştir. Resim ve şiir analojisi, *Ut Pictura Poesis*, *Paragone* ve *Ekphrasis* kavramları etrafında gelişir. Horatius tarafından ilk kez kullanılan *Ut Pictura Poesis* kavramı, resim ve şiir ilişkisini bir birliktelik olarak değerlendirmekte ve her iki alanın bir arada düşünülmesi açısından ilk adım olarak görülmektedir. Ancak, resim ve şiir ilişkisi Horatius'un formüle ettiği şekliyle daha önce, antik Yunan düşünürlerinde görülür. Yazı ve imge ilişkisi sadece sanatların temsil

biçimleri ile ilgili değil, aynı zamanda felsefenin ve bilginin kendisiyle de oldukça ilgilidir. Ut Pictura Poesis geleneği içinde yer alan Ekphrasis, dilin görselleştirme gücünü ortaya koyar. Bu bölümde görsel temsilin sözel temsili olarak tanımlanan ve bir edebiyat türüne dönüşen Ekphrasis ele alınmış ve *Gilgamiş*, *İlyada* ve *Aenas* destanlarında Ekphrasis'in nasıl okunabileceği incelenmiştir. Ekphrasis sadece bir edebiyat türü olarak değil, aynı zamanda görsel imgeleri yazınsal dil yoluyla tahayyül etme biçimlerinin olanaklarıyla ilgili açılımlar da sağlamıştır. Paragone olarak adlandırılan, resim ve şiir arasındaki rekabet, yazı ve imge ilişkisinin algısal düzeyde tartışılmasına yol açmıştır. Tartışma özellikle Rönesans'ta ortaya çıkmış ve Leonardo Da Vinci'nin öne sürdüğü gibi, resim ve şiir arasında bir hiyerarşik bir yapı olduğu öne sürülmüştü. Paragone bir tartışmanın ötesinde aynı zamanda modern sanatlar sisteminin kurulmasına da yardımcı olmuştur. Çalışmanın bu bölümünde ayrıca Paragone'dan hareketle resim ve şiir analogisinin, modern sanatlar sistemine etkileri ele alınmıştır.

Üçüncü bölüm, Rönesans ve Romantizm'de Ut Pictura Poesis kavramından hareketle üretilen yapıtların, dönemin anlayışını ve eleştirel düşüncesini nasıl yansıttığına odaklanmıştır. Dönemlerin kanonik yapısı göz önünde bulundurulduğunda yapıtların özellikle şiir ve resim olarak ortaya çıkması kaçınılmazdır. Her iki farklı sanat biçiminin kendi konumlarını meşrulaştırma çabaları sonucunda yapıtlar genellikle Paragone ve Ekphrasis çerçevesinde gelişmiştir. Bu bölümde özellikle söz konusu meşrulaşma mücadelesinin ve yazınsal dilin, görsel dil yerine ikame edilebilir oluşu sonucu ortaya çıkan yapıtlar ele alınmıştır.

Yazı ve imge ilişkisinin Modern Dönemde Değişimi başlığında Modernizm ve Ekphrastik şiir ele alınmıştır. Yazı ve imge ilişkisi çağdaş sanatla birlikte yapıtlarda bizzat yazının konu alınması şeklinde ortaya çıkmış ve Ut Pictura Poesis geleneği aşılmıştır. İki sanat biçiminin yapısal farkları göz önüne alınarak yapıtlar üretilmesinde yapısalcı ve post-yapısalcı çalışmaların önemi oldukça büyüktür. Ancak çalışmanın bu bölümünde de öne sürüldüğü gibi imge ve yazı ilişkisi Modernizm'de kendisine hala resim ve şiirde yer bulacak ve Ekphrastik şiir türünde yapıtlar üretilcektir. Rönesans'tan Modernizm'e dek Ekphrastik şiirler, şairlerin büyülendikleri görsel sanat yapıtlarını yazınsal dilin içinde okurları için "görülebilir" kılmayı denemiştir. Oysa Modernizm bu büyüyü bir anlamda bozmuş ve sanat yapıtlarının ulaşılmaz oluşu fikrini ortadan kaldırmıştır. Artık şairler birer müze

ziyaretçisidir. Dolayısıyla Modernitenin dönüştürdüğü kentler, yeni kamusal alanlar ve müzelerin bireyin görme edimini bireyselleştirmesi, bu doğrultuda şiir ve resim ilişkisini değiştirir. Çalışmanın bu bölümünde, bireyselleşen görme ediminin, ekphrastik şiirlerin üretiminde ne tür değişiklikler yarattığı ele alınmıştır. İmge ve yazı ilişkisi, modern resim üzerinden değil modern şiir üzerinden incelenmiş ve bu açıdan değerlendirilmiştir. Müze deneyimi Ut Pictura Poesis geleneğini ve bu gelenek doğrultusunda üretilen sanat yapıtlarını içerik olarak etkilemiştir. Yazı ve imge ilişkisinin Modern Dönemde Değişimi başlıklı bu bölümde, şiir ve resim ilişkisinin yeni kamusal alanların ortaya çıkması sonucu geçirdiği değişimi ele alınmıştır.

2.RESİM VE ŞİİR ANALOJİSİNDEKİ KAVRAMLAR

Yazı ve imge arasındaki ilişki, resim ve şiir sanatını karşılaştırmaya dayanmaktadır. Sanatları karşılaştırmak, aralarında benzeşim kurmaya çalışmak aynı zamanda temsiliyet sistemlerini anlamak açısından eleştiri alanında önemli açılımları oluşturmaktadır. Günümüzde varolan sanat eleştirisi açısından bakıldığında iki farklı sanat biçimini bir arada düşünmek, merkezi önemini yitirmiş gibi gözüküyor olsa da bu türden bir temsiliyet karşılaştırması eleştiri kuramlarına yeni açılımlar sağlamaktadır. Tarih boyunca resim ve şiiri karşılaştırmalı olarak düşünmek Ut Pictura Poesis, Ekphrasis ve Paragone gibi kavramların ortaya çıkmasına ve sanatların sınıflandırılmasına önemli bir etkiye neden olmuştur.

2.1. Ut Pictura Poesis

Edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişkiye dair ilk tespitlerden birine, Horatius'un *Ars Poetica* adlı metninde rastlanır. Horatius, Ut Pictura Poesis kavramını kullanarak, resim ve şiir arasında ki doğal yakınlığı özetler. Ut Pictura Poesis kavramı “resim sanatı neyse şiir sanatı da odur” olarak çevirebiliriz. Yazı ve görsellik ilişkisi Horatius'un Ut Pictura Poesis tanımlamasıyla kavramsallaştırılmış ve önemli bir tartışmanın kaynağını oluşturmuştur. Bu benzetme, şiir ve resim arasında bir analogi kurmayı hedeflemiştir. Horatius burada iki farklı disiplin arasında bir üstünlük kurmayı değil, karşılaştırarak bir tartışmayı ortaya koymaya çalışmaktadır (Şengel, 2002, 2). Horatius, *Ars Poetica* adlı metninde ilk önce şairi müzisyenle ve zanaatçıyla karşılaştırır (Horatius, 1994, 260). Son olarak şairi, ressam ile karşılaştıracak ve Ut Pictura Poesis formülünün ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Horatius, tam anlamıyla benzetmesini ne açıklar ne de her iki alan arasında bir hiyerarşi kurmaya çalışır. Sadece resim ve şiiri sanatsal açıdan ilişkilendirir fakat bu ilişkiyi daha fazla derinleştirmez: “Şiir de resme benzer: kimine yakından baktığın zaman hoşlanırsın, kimine uzaktan bakınca. Kimisi yarı aydınlıkta bakılmak ister, kimisi de, eleştiricinin titiz gözlerinden korkmadığı için, çıplak ışıktaki! Kimini bir

defa okusan hoşuna gider, kimini on defa okusan, yine tadına varamazsın” (Horatius, 1994, 269).

Şiir ve resim arasında kurulan analogiye Horatius’tan önce farklı metinlerde rastlanır. Keos’lu şair Simonides tıpkı Horatius gibi bir benzerlik kuracak, fakat daha net bir biçimde ifade edecektir. İlk olarak Plutarkos tarafından yazılan *Şiir Sanatı*’nın üstünden bir yüzyıldan fazla süre geçmesinden sonra, *De gloria Atheniensium*, eserinde kaydedilmiş “Poema pictura loquens, pictura poema silens”, yani “şiir konuşan resimdir, resim susan şiidir” ifadesidir (Kahraman, 2005, 96).

Ut Pictura Poesis kavramı, zamanla önemli bir geleneğe dönüşecek ve ancak yine bu gelenek içinde anlaşılabilir yeni edebi türlerin ve tartışmaların ortaya çıkmasına neden olacaktır. Platon ve Aristoteles’ten başlayarak iki farklı sanat türünün hiyerarşisine odaklanan tartışmalar, yine Rönesans’ta Paragone ile birlikte sanatlar algısal niteliklerine göre tanımlanıp, sanatçılar arasında bir mücadeleye dönüşecektir. Ut Pictura Poesis geleneği sadece bu türden karşılaştırma ve tartışmalardan bağımsız olarak varolan, ama gücünü buradan alan bir edebiyat türüne kaynaklık etmiştir.

2.2. Antik Metinlerde Ut Pictura Poesis

Resim ve şiir arasında kurulan paralellik antik Yunan dönemine dayanır. Özellikle Platon ve Aristoteles ile birlikte ortaya konan sanatta temsil sorunu resim ve edebiyat ilişkisini tartışmaya açar. Horatius’un kullandığı Ut Pictura Poesis deyişi bu noktadan hareketle iki farklı disiplinin temsil sorununa odaklanır. Sanattaki temsil sorununa dair en erken referanslara Platon’un *Devlet* ve Aristoteles’in *Poetika* yapıtlarında rastlanır. Her iki metin de temsil sorununu açıklamak için resim ve şiir arasındaki analogiyi kullanır. Antikitede şairlerin ve ressamın doğanın taklidini yaparak hayatı yansıttıklarına inanılırdı, ama şiir özellikle en fazla ilgiyi çeken sanat dalıydı. Sanat kuramının en eski kavramı olan temsil (mimesis) hem örnek hem de resmetme fikrini içerir. Antik Yunan’dan Rönesans’a “temsil”, taklit yoluyla yapmak bir başka deyişle üretmek demektir.

Platon’un felsefesinde gerçeklik duyularla değil zihinle kavranan bir idealar dünyasıdır. Gördüğümüz içinde yaşadığımız dünya temsilden ibarettir. Durmadan değişen sürekli oluş halinde olan bir dünyada sağlam ve kesin bir bilgidен söz edilemez. Gerçek bilgi, değişmeyen idealar dünyasıdır. Kendisi bir taklit olan bu

duyular dünyasının, bir kısmı tanrılar bir kısmı insanlar tarafından meydana getirilmiştir. Ama gerçeklik derecesi kopyanınkinden aşağı olan şeyler vardır. Tanrının eserleri arasında yalnız doğal nesneler yoktur; bunların yansımaları vardır. Platon bunları eidola olarak tanımlamaktadır. Eidola tam olarak ideaların kopyasının kopyası anlamına gelmektedir, dolayısıyla gerçeklikleri neredeyse yoktur. Duyular dünyasının kendisi ideaların bir kopyası olduğu için zaten bir derece gerçeklikten uzaklaşmıştır. Sanat, Platon’a göre resim ve şiir, eidolalar gibi bir yansımadır. Bundan ötürü Platon sanata yansıtma (temsil) der. Sanatçının ise neyi yansıttığı sorusunu *Devlet* adlı yapıtında şöyle açıklamaya çalışacaktır:

“Hiç de zor değil, birkaç türlü olabilir bu iş; hem çabuk, çarçabuk. İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir yanda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.

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

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

-Koyabiliriz tabii.

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

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

-Sedirin aslını yapmadığına göre, gerçeğini değil, gerçeğine benzeyen bir örneğini yapmış olur.” (2006, 337).

Ressamın renklerle yaptığını şair sözcüklerle yaptığına göre aslında her ikisi de kopyanın kopyasını sunmaktadır. Bu nedenle şiir ve resim bu noktada benzerlik göstermektedir. Platon taklidi sadece gerçeğin bir yansıması olarak görür bundan dolayı bunun ahlaki olmadığını savunur. Platon’un gördüğü anlamda taklit daha sonra içerdiği bu ahlaki yoksunluğu bir kenara atacak ve klasik edebi modellere bir örnek olacaktır. Platon resmi, idea ve gerçeklik arasındaki bağlantı için kullanır. Sadece kendi dışında varolan gerçeklikleri dışında imgeler başka hiçbir gerçekliği yansıtmaz. Dışarıdaki gözle görülür dünya, gerçekte varolan dünyanın yansımasından başka bir şey değildir, görünmeyen arketip ve idealardan oluşmuştur. Şiir ve resmin yakınlık derecelerini daha açık bir biçimde anlamak için Platon’un taklit konseptini anlatırken için kullandığı ayna benzetmesi oldukça açıklayıcıdır. Şair ya da ressam yaratmaz, ama ideal gerçekliği kendi aynasından yansıtır. Buna göre resim ve şiir gerçekdışı, illüzyondur.

Aristoteles’in tragedyanın yapısı üzerine geliştirdiği fikirler özellikle trajedi ve resim ilişkisine önemli açılımlar kazandıracaktır. Aynı zamanda, Rönesans’ın sanat

anlayışını büyük ölçüde yönlendirecek argümanlar Ut Pictura Poesis analojisi çevresinde gelişecektir (Şengel, 2002, 2). Aristoteles *Poetika*'da, şiiri insanın davranışının ve ölçüsünün taklidi olarak tanımlar ve resimle şiir arasındaki ilişkiyi, gerçeği taklit etmesi açısından ele alır. Platon'un tersine, Aristoteles gerçek meselesini sadece zevk ve güzellik açısından ele alır. Aristoteles'e göre temsil ve örnek doğadan kaynaklanıyordu. "Doğadan anlaşılan, romantizmden bu yana kavramın ifade ettiği insanın ve üretimin dışındaki çevre değil, insan karakter ve ilişkilerini ele alan çevreydi" (Parla, 2000, 328). Aristoteles *Poetika*'da, taklit etme duygusunun insan doğasına özgü bir durum olduğunu ve bunun erken yaşta öğrenme içgüdüleriyle gerçekleştiğini öne sürecektir. Bu nedenle, tüm sanat dalları taklit etmek üzerinden şekillendiğinden, Aristoteles'in ima ettiği biçimde tragedya ve resim karşısında, insanlar haz aldığını ifade ediyordu. "Buna göre ozanlar, ya ortalama insandan daha iyi ya da daha kötü olanları yahut da ortalama insanların eylemlerini taklit ederler. Aynı şeyi ressamalarda da buluyoruz: Polygnotos daha iyileri, Pauson daha kötülerini, Dionysios ise daha gerçeğe uygun kişileri taklit etmeye çalışmışlardır" (Aristoteles, 2005,13). Aristoteles, bu görüşünü Platon'a karşı öne sürmüştü. Platon'a göre doğa denen şeyin kendisi bir yansımadan, bir ideanın yani gerçeğin gölgesinden veya temsilinden ibarettir. Sanatsal temsil ya da taklit yoluyla bunun yansıtılması ise sadece bir yansımanın yansıması ya da gölgenin gölgesi olacaktır. Böylece temsil, gerçekten gittikçe uzaklaşacaktır. "Tragedya şairinin yaptığı da bu değil mi? benzetme değil mi onun yaptığı da? O da kraldan, yani doğrudan, üç sıra aşağıdadır öyleyse, bütün benzetmeciler gibi" (Platon, 2006, 339) . Dolayısıyla sanat ve gerçekliğin bir arada olması mümkün değildir. Yine Platon'a göre gerçek başka yerde, sanatın dışında, temsilden arınmış bir söylem olan felsefede aranmalıdır. Oysa Aristoteles'in temsil anlayışına göre şiirin yakaladığı gerçeklik, olanı değil olabilecek olanı, olması mümkün ve olası olanı anlatır. Aristoteles'ten On dokuzuncu yüzyıla kadar Batıda egemen sanat anlayışı bu anlamda mimesis üzerine kuruludur. Aristoteles, sanatsallığın temelinde yatan temel etkeni temsil olarak tanımlıyordu. Temsil, insan doğasında varolan kökenler nedeniyle dolaysız bir biçimde ortaya çıkan uzantı "harmonia"dır; yani armoni ve uyum. İnsanın öğrenme ve zevk arzusu, armoni ve uyuma denk geliyordu. Kısacası insan sadece taklitle öğrenebilendir. Aristoteles'e göre sanatın tüm dalları, taklit etme itkisinin, iki taraflı birleşmesinden meydan geliyordu (Parla, 2000, 328).

2.3. Ekphrasis

Ekphrasis, Yunanca ek (dışarıda) ve phrazein (bildirmek) kelimelerinden türetilen bir sözcüktür. Bir şeyi bütünüyle anlatmak anlamına gelen Ekphrasis sanat tarihi ve edebiyat eleştirisinde görsel bir nesnenin sözel temsiliyet yoluyla anlatılması anlamına gelmektedir (Heffernan, 1993, 191). Tarih boyunca, görsel ve sözel temsiliyet tartışmasını oluşturan Ut Pictura Poesis paradigmasında önemli bir yer edinmiştir. Ekphrasis bu noktadan hareketle daha genel bir tanımlamaya ve minör bir edebiyat janrının adına dönüştü. Bu türden bir edebiyat janrı aslında bir anlamda imkansız olanı denemiş ve okuyucuları için görsel bir nesneyi metaforlar yoluyla görülebilir kılmaya çalışmıştır. Jean Hagstrum’a göre Ekphrasis “sessiz bir sanat yapıtına ses ve dil kazandırmaktır” (Kelley, 2001,171). Ekphrasis kelimesi, Murray Krieger tarafından dilin estetik yönüne işaret etmek için daha da genelleştirilerek “durağan zaman” olarak tanımlanmaktadır. Krieger’e göre metaforlar yalnızca görsel deneyimlerin sözel temsilleri değil aynı zamanda dili biçimsel modellere göre şekillendiren uzamsal düzendir. Sadece görüş değil aynı zamanda statik, bir kapanma ve hareketsiz bir mevcudiyettir (Mitchell, 1994, 153). Bir sanat yapıtının retorik tasviri olan Ekphrasis aynı zamanda okurun görebileceği biçimde bir yer tasarlamak anlamına da geliyor, ama daha sonra birçok tartışmaya neden olacak kelimenin bu anlamı bir paradoks da içermektedir. Kelimeler resimlerin yaptığı gibi bir nesneyi anlatabilir, ama ampirik anlamda görünür kılamaz. Öte yandan Ekphrasis, sanat yapıtını dil üzerinden yeniden bir üretmeye yönelik bir süreç olmadığından, temsil ettiği sanat eserine uygunluğu tartışma ya da değerlendirme konusu olamaz (Heffernan, 1993, 157). Batı kültüründe varolan kelime ve imge ikileminin altını çizen Ekphrasis’i asıl önemli kılan nokta imge ve metin ayrılığının yarattığı sınırları ihlal edip, bu sınırları birleştiren sözel bir ikon ya da imaj metinler ortaya çıkarmasıdır (Mitchell, 1994, 165).

Ekphrasis’in görsel bir nesneyi sözel bir yolla yeniden kurması ve bu bağlamda metinde kullanılan nesnenin tümüyle gerçekte varolduğu biçimiyle zihinde oluşup oluşmadığı sorusu aynı zamanda okurun sözel sanatlar yoluyla tahayyül etme biçimleri ve zihinde oluşan resimler hakkında yeni sorular ortaya çıkmaktadır.

Elaine Scarry *Kitapla Hayal Etmek* adlı çalışmasında bu sorulardan hareketle, sözlü sanatların duyulara hitap eden içerikten yoksun olması sebebiyle, görsel sanatlara

nazaran her zaman imgelem açısından daha zayıf olduğunu vurgulamaktadır (Scarry, 2006, 13). Elaine Scarry, sözel sanatların talimatlar yoluyla, okurun zihninde imgeleri oluşturmaya nasıl bir yolla yardımcı olduğuna ilişkin *Kitapla Hayal Etmek* çalışmasında, beş yöntem öne sürmektedir. İlk yöntem ışık yakma, resimleri zihinde hareket ettirmek açısından oldukça önemlidir. Özellikle epik metinlerde kullanılan bu yöntem, kurmaca karakterlerin ışıklı bir mekan içine yerleştirir ve okur açısından zihinde hareketi kolaylaştırır (Scarry, 2006, 93). İkinci yöntem seyreletmedir. Gölge, tül gibi seyrek nesnelerin metin içinde kullanılması, zihinde resim oluşturmaya kolaylaştırdığını belirten Scarry, “ katı bir nesnenin daha seyrek bir muadiliyle ikame edilmesi ve seyrek muadilin zihinde kuvvetle ve yönünü yitirmeden hareket edebilmesi” gerektiğini vurgulamaktadır (Scarry, 2006, 104). Üçüncü yöntem ekleme ve çıkarma, imgenin ortaya çıkmasını ve kaybolmasını içerir. Dolayısıyla bu yolla hareket duygusu verilmiş olur (Scarry, 2006, 112). Dördüncü yöntem germe, katlama ve eğmedir. Bu yöntem bir tür imgelere yapılan elle müdahaleye benzemektedir. Metin içindeki imge, okurun zihninde germe, katlama ve eğme gibi müdahalelerle hareket etmeye müsait bir hale gelmektedir. Son olarak Scarry beşinci yöntem olarak belirlediği çiçekli varsayımda, metinlerde kullanılan çiçeklerin şablon uygulamasından yola çıkarak, zihinsel resim oluşturma'nın önemli yöntemlerinden biri olduğunu öne sürmektedir (Scarry, 2006, 236-237). Scarry'ın *Kitapla Hayal Etmek* adlı çalışmasında belirlediği yöntemler, okur, metin ve tahayyül ilişkiden oluşan Ekphrastik şiir için önemli açılımlar sağlamaktadır. Sadece okurun zihninde metinler aracılığı ile oluşturduğu resimlerin değil, aynı zamanda Ekphrastik şiirin sözel olarak anlattığı imgenin, kelimeler yoluyla zihinde görsel bir imgeye dönüşümünü de ortaya koymaktadır.

Antik dönem yazarlarında, sözel edebiyat geleneğinde ve biçim olarak değişmesine karşın postmodern edebiyatta Ekphrasis'e sıkça rastlanmaktadır. Ekphrastik şiirin en erken örneklerinde şiir, resme odaklanmaz daha çok süs işlevi gören kadeh, vazo, sandık, pelerin, silah, kabartma, kalkan gibi sembolik görsel nesnelere odaklanır (Mitchell, 1994, 165). Ekphrastik şiir ilk başta tek başına varolan bir edebiyat türü değil de daha çok epik ve pastoral uzun metinsel yapının ikincil özelliklerinden biri olarak var olmuştur. Bilinen en eski metinlerden olan *Gilgamiş Destanı*, Ekphrasis'in ilk örneklerinden birini oluşturur. Daha sonra Homeros ve Vergilius'da öne çıkacak olan Ut Pictura Poesis geleneğini önemli ölçüde etkileyecek bir dizi pasaj, mezar

yazıtı ya da duvar resmi olarak karşımıza çıkar. *Gılgamış*'da Tablet I' de kahramanın göğüslediği güçlüklerin Uruk kentinin surlarının üzerine nakşedildiği anlatılır:

“Bütün çektiklerini bir anıt taşına kazıdı. Uruk'un dört bir yanına duvar çektirdi. Kutsal E-anna'nın ve temiz hazinenin duvarına bak! O duvar, didilmiş yünden örülen bir urgan gibidir. Onun köşe burçlarını da gözden geçir! Onun eşini hiç kimse yapamaz. Ta öteden beri orada duran taş merdivenden yol alıp İştar'ın oturduğu E-anna tapınağına yaklaş! Sonradan gelen hiçbir kral onun eşini yapmadı. Uruk duvarının üstüne çık! ileri yürü!”(Ramazanoğlu, 1998, 55)

Hmeros'un *İlyada* adlı eserinde nesnelerin tek tek özenli tasviri Ekphrastik şiirin ilk örneklerinden birini oluşturur. Klasik Ekphrastik, şiirin kanonik tanımlamasına denk düşen *İlyada*'nın on sekizinci kitabında tasvir edilen Akhilleus'un kalkanı umut ve korku duygularıyla dengelenmiş bir yol gösterici işlevi görmektedir. Hmeros *İlyada*'nın on sekizinci kitabının uzun bir bölümünde tanrı Hephaistos'un, Thetis'in isteğı üzerine Akhilleus için yaptığı kalkan ayrıntısıyla tasvir eder:

“koyuldu büyük bir kalkan yapmaya,
dört yanı işli sağlam bir kalkan,
çevresine parlak bir çember attı kalkanın,
ışık saçan on üç katlı bir çember,
gümüşten bir kayığa bağladı kalkanı,
kalkan üst üste beş tabakandandı,
üstüne birçok süsler çizdi, gösterdi ustalığını.
Yeri, göğü, denizi yaptı,
yorulmaz güneş 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.
İki güzel kentini yaptı ölümlü insanların.
Birinde düğünler şöenler,
sokakta yanan ıracıların ışığında,
evlerinden alınıp gezdirilen süslü gelinler.” (Hmeros, 2006, 421-422).

Bu kalkanın üzerinde her şey resmedilmiştir: yer, gök, okyanus, güneş, yıldızların tamamı, iki kent; düğün, cenaze, şöen, pazar yeri; kavga ve tartışma, kaba kuvvet ve belagatlı konuşma, savaş ve barış, tarlada çift sürenler, otlaklar, hayvanlar vs. On sekizinci kitap sanatın ve sanatçının kutsanmasına adanmıştır (Şengel, 2002, 4). Elbette on sekizinci kitabın sanat ve sanatçının kutsanmasına adandığı görüşü çok sonraları doğacaktı. Hmeros kültüründe, bugün anlaşılan anlamda sanat ve sanatçı kavramları yoktu. Kendi kültürünün bağlamında olduğu gibi zanaatı ve zanaatçıyı kutluyordu. On yedinci yüzyıldan başlayarak özellikle edebiyat kuramcılarını çok meşgul edecek bu pasaj bir bakıma Simonidies'in deyişinin bir temsilidir. Hmeros'un tasviri, şiiri konuşan resim kılar. Öncellikle tasvir, görsel bir yapının

tasvirdir. Onu öyle ayrıntısıyla betimler ki okuyucu (ya da dinleyici) görsel yapıtı görür gibi olur. Sessiz olan o görsel yapıt, şiire aktarılarak dile gelmiştir. On sekizinci kitabın tasvir bölümü, *İlyada*'daki anlatının akışını böler. Bu nedenle tam da ekphrastik bir pasajdır, çünkü ekphrasis anlatının akışını bozarak metinlerde bir süs işlevi görmektedir. Fakat yine de anlatı kesilir ve o sırada nakledilen savaştan çok uzaklara gidilir. Ayrıca tasvirin ayrıntısı, kalkana düzülen övgünün yüksekliği, kalkanı destan türünün doğal teması olan silah temasından uzaklaştırıp, sanat temasının ta kendisine dönüştürür, sanatın amblemi haline getirir. Ayrıca kalkanda resmedilen evren ve dünya düzeni son derece sistematiktir. Bir başka deyişle, “görsel bir nesneyi, o nesneyi tüm ampirik, ikonik varlığıyla dil yoluyla canlandırarak şekilde betimlemesinden oluşur” (Şengel, 2002, 4-5). Özellikle dilin görselleştirme gücünü öne sürdüğü bu pasajda görüldüğü gibi, *İlyada*'nın tamamı dilin anlatı ve belagat gücünün örnekleriyle doludur. Sistematik kompozisyon ve Ekphrasis özellikler taşıyan bu pasajın anlatıyı bölmeye bir tür dilin zamanla ilişkisi hakkında bir şeyler ifade eder. *İlyada*'da doğal olarak seyreden ve hakikatin gerçek zamanının düzenini izleyen anlatıyı bölen Ekphrasis, okuru (dinleyiciyi) kronolojik, gerçek, insani-deneyimsel zamanın dışına çıkarır. Ekphrasis anında ve onu kuran dilde gerçekliğin insani deneyime dahil olan kronolojik ve anlatsal zamanın dışına taşır okuyucuyu.

Akhilleus'un kalkanı, takipçilerini korkutmaz, kutsal bir sanat yapıtı olarak kaderin taşıyıcısı işlevini görür. Genel bir prototip olarak Akhilleus'un kalkanı, Ekphrastik anlamda okuyucunun korku ve umut duygularına odaklanmasına yardımcı olur. Homeros şiirsel bir dilde resimsel bir temsiliyet modeli oluşturmaktadır. Çoğu eleştirmene göre Homeros'un tasvir ettiği kalkan tam olarak Ekphrastik şiirin içinde yer almaz, ama alternatif oluşturur. Çünkü Homeros zamanı durdurmaz, devam ettirir.

“Tanrı, kalkana büyük Okeanos'un güçlü akışını kodu,
sapasağlam kalkanı çember gibi sarıyordu.
Bitince bu kocaman, güçlü kalkan,
bir zırh yaptı ateşin ışıltısından daha parlak,
sonra sağlam bir tolga yaptı, şakaklarına tıpatıp uyacak,
güzel işlenmiş bir tolgaydı bu,
tepesine altından bir sorguç kodu,
bir de dizlikler yaptı esnek kalaydan.
Bitirince bu silahları ünlü topal,
aldı götürdü, Thetis'in önüne bıraktı.
Akhilleus'un anası bir çaylak gibi atıldı karlı Olympos'tan,
İşildayan parlak silahları ulaştırdı oğluna.” (Homeros, 2006, 425).

Gotthold Ephraim Lessing'e göre "Homeros kalkanı resmetmeyi bitirmez, yaratım sürecini devam ettirir. Bizim görebildiğimiz bitmiş bir kalkan değil, ilahi bir ustanın üzerinde çalıştığı bir kalkandır" (Mitchell, 1994, 177). Jean Hagstrum ise Lessing'in ortaya attığı argümana karşılık bunun bir sürecin ya da faaliyetin temsili olmadığını okurun dikkati panel panel, sahne sahne, bölüm bölüm anlatılan bir nesneye çekilmeye çalışıldığını belirtir: "Dikkate değer olan okurun gözlerini bir an kalkandan ayıramamasıdır" (Mitchell, 1994, 177). Öte yandan Elaine Scarry, zihinsel resimlerin oluşturulmasında ve hareketinde "yeniden meydan getirme"nin oldukça önemli olduğunu vurgulamaktadır (Scarry, 2006, 238). Okur, *İlyada*'da kalkanı zihninde yeniden oluşturur, kalkanın yapım sürecine katılmış olur. "Resimleri hareket ettirmede kilit role sahip olan yeniden meydan getirme eyleminin pek çok farklı biçimi vardır. yazar bizden bir şeyi tahayyül etmemizi, sonra onu tahayyül ettiğimizi hatırlamamızı ve bunu yaparken yeniden meydana getirmemizi isteyebilir." (Scarry, 2006, 238). Scarry'nin *Kitapla Hayal Etmek*'te belirlediği yöntemlerin çoğu *İlyada*'da kullanılmaktadır. Fakat en sık kullanılan ve okurun zihninde resim oluşturmasını sağlayan en etkili yöntem "ışık yakma"dır. Metinlerde ışık okura üç yoldan ulaşır: Metin içinde geçen kişilerin kendisinden saçılan ışık, kişilerin hareket ettiğini vurgulamak için yanından geçtikleri mekanların ya da nesnelerin ışığı ve son olarak hareket eden kişilerin içinde bulunduğu çevrenin ışığı (Scarry, 2006, 93). Akhilleus'un kalkanı, yöntemine uygun olarak bu çerçevede metinde yer alır. Elbette Scarry'nin de belirttiği gibi " Homeros zihinsel imge oluşturma ediminden bahsetmez, ama maddi yaratma edimlerini tarif ederken aklında bunun olduğu sık sık anlaşılır" (Scarry, 2006, 90).

Homeros'un tüm amacı hareketliliğin ve durağanlığın, anlatıcı eylemin ve betimsel sahnelerin, karşıtlığının altını çizmektir. Kalkan ikili karşıtlıklar üzerinden kurulur: savaş-barış, doğum-ölüm gibi iki farklı yüzü vardır. Akhilleus'un kalkanının, bir imgenin bütünde neyi temsil ettiği, *İlyada*'da nasıl bir işlev gördüğünü ya da Ekphrasis janrında bir prototip olarak nasıl konumlandığı sorulacak olursa iki yüzü daha açık bir biçimde ortaya çıkar. Kalkan zaman ve uzay ilişkisini, betimleyici ve anlatıcı, maddi bir temsiliyetti; saklamaktan ziyade tam anlamıyla teşhir eden bir imaj metindir. Akhilleus'un kalkanı yerinden ve epikten ayrılmaz. Bağımsız bir edebiyat türü içinde düzenlenen bu benzetme görsel bir yerleştirme üretmektedir.

Ekphrasis, kendisini sadece şiirsel bir janra yerleştirmemiştir ve önemli bir prototip olan Akhilleus'un kalkanı biçimciliği içeren epik üzerinde dominant bir konuma yükselmiştir. Kalkanın fonksiyonu aynı zamanda *İlyada*'nın tüm yapısının bir amblemi gibidir. Anlatıcı tarafından kurulan büyük bir kompozisyon, geometrik desen, sentaks ve dizelerden oluşan Homerik bir dünyanın düzenini simgeleyen bir imgeye dönüşmüştür. Kalkan sinekdos bir temsiliyetten öteye geçerek Homeros'un *İlyada*'da sunduğundan daha fazlasını sunmuştur. Akhilleus'un kalkanı bize *İlyada*'daki epik aksiyon, tarihin dışında kalan başka bir dünyayı, gündelik hayatın varolduğu göstermektedir. Bir sanat yapıtının sözel temsiliyeti olan Akhilleus'un kalkanı, tarihsel bir düzenek içinde yer almayan insanların gündelik yaşam tasavvuru ile savaştan etkilenmiş tarihsel epik arasındaki boşluğu göstermektedir. Ekphrasis bu noktada sadece görsel nesnenin sözel temsiliyeti olmayı aşan başka bir anlama taşınır; farklılıklara yer veren, algısal, semiyotik ve sosyal çelişkileri açıkça ortaya koyan bir dil kurar. Epik ve Ekphrasis ilişkisi içeriden dışarıya doğru yönelerek *İlyada*'da geçen tüm eylemleri kalkanda toptancı bir bakış açısıyla resmetmektedir.

Vergilius'un *Aeneas*'ı, Homeros destanlarının bir yeniden yazımıdır. Ekphrasis janrının önemli metinlerinden biri olan *Aeneas* tam olarak kanonik tanımlamaya uygun düşmektedir. Vergilius'da Aeneas adamlarıyla Kartaca'ya çıktığında yeni bir şehrin inşa edildiğini görür. Bir süre şehirlerini inşa eden Tyrusluları seyredip onlara imrenirler. Sonra, kentin ortasında bir koru bir tapınak fark eder Aeneas:

“Koca tapınak önünde beklerken kraliçeyi
Gözden geçiriyordu teker teker yöresini;
Sanatçıların çabasına, birbirinden üstün
Eserlerine hayran hayran bakarken tam, birden
İlişti gözüne sırayla, Troia cenklerinin,
Koca bir dünyaya ün salmış savaşın betimleri,
Ayrımsadı Atreus oğullarını ve Priamus'u
İki ulusa karşı kaskatı Achilles'i.
Durdu, buğulandı gözleri: ‘doldurmuş Achates,
Felaketimizin öyküsü bütün bölgeleri,
Dillere destan olmuşuz, işte burada Priamus!’”(Vergilius, 1996, 38)

Vergilius, Kartaca'daki Juno tapınağında yer alan duvar resmini pasajın devamında ayrıntısıyla betimler. Aeneas ve yanındakiler, uzun uzun bakarlar duvar resmine:

“Böyle dedi, boş hayallerle baktı doya doya;
Sık sık göğüs geçirdi, sel gibi aktı gözyaşı,
Islattı yüzünü, görüyordu Troia önünde
Savaşanları: işte şurada Grekler kaçıyorlar,
Troia'lı yiğitler sıkıştırıyor; işte burada
Tolgalı Achilles peşlerinde arabasıyla
Şurada tanır kar gibi çadırlarını Rhesus'un”(Vergilius, 1996, 42)

Resim kendi hikayelerini o zamana kadar ki maceralarını anlatmaktadır. Namları kendilerinden önce Afrika'ya ulaşmış, Kartaca'nın tapınak duvarlarına nakşedilmiştir. Vergilius daha sonra kalkan ve diğer silahları betimler. Homeros'ta olduğu gibi, Tanrının atölyesi ve üretim süreci orada da anlatılır. Fakat Homeros kalkanını, tanrı onu üretirken tasvir etmişken, Vergilius Kalkanı onu seyreden Aeneas açısından tasvir eder:

“Tanrıçanın tüm armağanlarından, böylesine
görmekten neşe içinde doyamıyor bir türlü
Aeneas, çeviriyor her birine gözlerini
Teker teker, hayran hayran, evirip çeviriyor
Elinde kollarında, tepelikleriyle korkunç
Alev kusan tolgayı ve ölüm yüklü kılıcı,
Tunçtan kaskatı, kan renkli geniş zırhı, yiğit.
Bulutlar tutuşunca gün ışıklarıyla gökte,
Hafif tozluklara, elektron'a, altına çifte
Su verilip yapılmış; mızraklara, kalkanların
Anlatılmaz işlenişine bakakalır hayran”(Vergilius, 1996, 53)

Dolayısıyla *Aeneas*'ı, *İlyada*'dan farklı kılan en önemli nokta tasvirin olmuş bitmiş bir eylemi tasvir etmesidir. *İlyada*'nın Ekpharsistik şiir içinde yer alıp almadığı tartışması *Aeneas* için geçerli değildir (Heffernan, 1993, 22-23). Duvar resmini okuyan Aeneas duygulanır, ağlar. Orada resmedilen olayları bizzat yaşamıştır. Kısacası orada anlatılan olaylarla özdeşleşmiştir (Şengel, 2002, 9). Duvar resminde anlatılan olaylar tragedya geleneğinde karşılaşılan olaylara benzemektedir. Aristoteles'in *Poetika*'da, katharsis terimiyle anlatmaya çalıştığı bu durum trajik oyundaki kişilerle özdeşlik kurma sonucunda izleyicinin hissettiğini söylediği acıma ve korku duygularıdır (Aristoteles, 2005, 22). Öte yandan Homeros'un ve Vergilius'un bu pasajlarını önemli kılan nokta taşıdığı paradokstur. Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*'de ikilemi şöyle ifade edecektir:

“Dilin resimle olan bağlantısı sonsuz bir ilişkidir. Bunun nedeni, sözün yetersizliği ve görünenin karşısında kapatmaya boşuna uğraşacağı bir açığının olması değildir. bunlar birbirine indirgenemez niteliktedir. Gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığı ile istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtukları yer, gözlerin gördüğü değil de, sentaksın ardışıklığının tanımladığı yerdir.” (Foucault, 1994, 145-146)

İlyada'da tasvir edilen kalkan ve *Aeneas*'da duvar resminde anlatılan olaylar ampirik anlamda var olamaz. Var olabileceği tek yer dildir. Bu tartışma, Rönesans şair ve kuramcılarını şiirin üstünlüğü yargısına götürecektir. Çünkü gözle görülemeyecek en

üstün görsel yapıtın ancak şiir dilinde varolacağını savunurlar. Fakat aynı dönemde *ars* olarak statüsünü ortaya koymaya çalışan resim sanatı bunun tersini öne sürecektir. Özellikle Homeros üzerinden kurulan ve adına Paragone denilen yani resim ve şiir arasındaki rekabet mücadelesi, Ut Pictura Poesis geleneğini önemli ölçüde etkilemiştir. Ekphrastik şiir “daha ilk Homerik anından başlayarak, batı kültürünün en yadsıdığı türden bir dili temsil eder. Bugün lirik şiir ya da sadece şiir olarak tanımlanan bu dil on dokuzuncu yüzyıla kadar bastırılmıştır” (Şengel, 2002, 5). Dolayısıyla Ekphrasis, Ut Pictura Poesis genelinde bakılacak olursa şiirin batı kültüründe var olma hakkını kurmuştur.

2.4. Kardeş Sanatların Mücadelesi: Paragone

Paragone delle Arti¹ ya da Paragone, antik çağdan beri süregelen ressam ve şairler arasındaki rekabetin adıdır. Bu rekabet ressamların mı yoksa şairlerin mi daha mükemmel betimle yaptığı, ele alınan konunun kimin tarafından daha ayrıntılı, vurucu ve etkileyici bir biçimde tasvir edildiğiyle ilgilidir.

Resmin, edebiyatın günümüzde anladığımız geleneksel tanımına kavuşması, “ilk olarak on altıncı yüzyılın resim risalelerinde ortaya çıkar ve on sekizinci yüzyıla kadar önemini koruyan bir nosyonun niçin bu kadar popüler ve uzun ömürlü olabildiğini de açıklar” (Kristeller, 1980, 21). Bu nosyon, resim ile şiir arasındaki koşutluktu. Temelini Horatius’un Ut Pictura Poesis’i ile Plutarkhos’un aktardığı Simonides’in deyişinden ve de Platon, Aristoteles ve Horatius’taki diğer bazı bölümlerden alıyordu. Bu nosyonun, on altıncı yüzyıldan on sekizinci yüzyıla kadar süren tarihçesi ayrıntılı biçimde incelenmiş her iki sanatın karşılaştırılması özellikle Rönesans ile birlikte yön değiştirmiştir. Paragone tartışması açısından daha da önemli olan iki sanatın geleceğe miras bırakma ve bu yolla ölümsüzlüğe ulaşma konusunda birbiriyle çekişme halinde olmasıdır. Şairler kullandıkları kelimelerin ölümsüzlük potansiyeli taşıdığını iddia ederken, görsel sanatlar aynı konuyu kendi lehlerine anlatmaktadırlar. Paragone aslında kökeni antik döneme dayanan bir mesele olmasına rağmen, özellikle Rönesans’ta ön plana çıkar. Rönesans yazarları temsiliyetin sorunlarını ele alırken bu bağlamda tartışılan iki farklı sanat alanını yani şiiri ve resmi kardeş sanatlar diye anmaya başlar. Özellikle Rönesans’la birlikte her iki alan arasındaki ilişki aslen rekabet olarak görülür. Rekabetin konusu ise hakikati

¹ Sanatların Karşılaştırması

bütünüyle doğru olarak gösterme işlevinde hangi sanat dalının daha iyi olduğu yönündedir.

Rönesans sanatçısı Leonardo da Vinci'nin yazılarında yer alan Paragone iki sanatın karşılaştırmasını net olarak ifade eder. Ressam, şairlere şöyle seslenir:

“Eğer sen, şair, kanlı bir savaşı betimleyecek olursan, korkunç ve ölümcül silahların dumanıyla puslu ve karanlık havadan, ayrıca havayı bulanıklaştıran kalın toz tabakasından ve dehşete kapılmış zavallıların korkunç ölümden korku içinde kaçışlarından söz etmekle yetinirsin. Bu durumda ressam seni aşar, çünkü ressamın sana bilimiyle hemen yansıttığını, sen her yönüyle betimleyinceye kadar kalemin tükenmiş olur”(Vinci, 2007, 39).

Leonardo Da Vinci, resmin şiire üstünlüğünü, sanatları duyuları sınıflandırdığı açıdan ele alacaktır. Ressama göre, göz tüm duylardan üstündür. Evrenin güzelliği ve hakikat ancak göz yoluyla ulaşır. Oysa şiiri temsil eden kulak, yani duyma edimi ikincil bir öneme sahiptir. Leonardo Da Vinci, tartışmayı daha ileri götürerek bir kişinin “gözünü yitirmektense, iştme ya da koku alma duyusunu yitirmek” isteyeceğini öne sürer (Vinci, 2007, 31). Ressam, sanatların karşılaştırmasını Paragone’u oluşturan terimlerle yapmaktadır:

“Siz, tarihçiler, şairler ya da matematikçiler, nesneleri gözünüzle görmeseydiniz, onları yazılarınızda doğru dürüst aktarmazdınız. Ve sen, şair, diyelim ki bir öyküyü kaleminle resmedip canlandırdın; ressam fırçasıyla aynı öyküyü daha kolayca resmedecek ve resmettiği öyküyü anlamak daha az çaba gerektirecektir. Resmi dilsiz bir şiir olarak adlandırılacak olursan, ressam da şiirin kör resim olduğunu söyleyecektir. Şimdi bir bak, hangisi daha aykırı bir varlık: kör mü, dilsiz mi? Şair, yaratılarında ressam gibi özgürse de, kurguları resimler kadar tatmin etmez insanı..”(Vinci, 1992, 46)

Leonardo Da Vinci, resim ve şiir arasındaki farkın düşleme ve gerçekleştirme arasındaki farka benzer olduğunu vurgular. Resmin gözle görülen imgeleri tıpkı doğadaki şekliyle yeniden kurguladığını öne süren Leonardo Da Vinci, sözle kurgulanan imgelerin daha güçsüz olacağını belirtir. Resim ve şiir karşılaştırmasını yapan Leonardo Da Vinci'ye göre yazının sınırları vardır; dolayısıyla bu yolla kurulan imgeler belli sınırlar içerisinde kalmaya mahkûmdur. Oysa resim, şiirin aksine tüm olanları gerçeklikle göz önüne koyar (Vinci, 2007, 38). Duyular arasında bir hiyerarşi kuran Leonardo Da Vinci, görme yetisinin tüm duyuların üstünde olduğunu ve resmin gücünü buradan aldığını söyler:

“ Resim, görülen ama işitilmeyen bir şiir; şiir ise, işitilen ama görülmeyen bir resimdir. Demek ki, bu iki şiir ya da – öyle de diyebilirsin- bu iki resim, anlığa ulaşmalarını sağlayan duyuları değiş tokuş etmiştir. Çünkü her ikisi de resim ise, duyum merkezine en soylu duyu, yani göz yoluyla geçmeleri gerekir; her ikisi de şiir ise doğuştan kör olarak yargılayacak.” (Vinci, 2007, 51)

“Resim dilsiz şiir, şiir de kör bir resimdir” düşüncesinden yola çıkan Leonardo Da Vinci, sanatların karşılaştırmasını duyular arasında kurduğu hiyerarşiye göre belirlemektedir. Duyuların en üstünü olan göz gerçekliği yansıtmakta, doğayı taklit etmede, her zaman duymanın yani sözün ve şiirin önüne geçecektir. Paragone, tamamen bu mimetik gücün üzerine kurulmuştur (Steiner, 1988, 24). Rönesans ve sonrasında temsiliyet tartışmasının anlamı tersine döndürülmüştür. Bir rekabete dönüşen ve temeli Ut Pictura Poesis tartışmasına dayanan bu karşılaştırma, sanatların sınıflandırılmasına ve görsel sanatların yükselmesine katkıda bulunur. Üç görsel sanatın zanaatlerden ayrılmasıyla birlikte, sonraları ortaya çıkacak olan beş güzel sanat sistemine zemin hazırlamıştır.

2.5. Ut Pictura Poesis ve Sanatların Sınıflandırılması

İngilizce’de sanat anlamına gelen “art” terimi, Yunanca karşılığı techne ve Latince karşılığı ars sözcüklerinden türetilmiştir (Shiner, 2004, 23). Bu terim, modern anlamdaki güzel sanatlar anlamını ifade etmez. “Art” terimini oluşturan bu iki sözcük günümüzde zanaat, el sanatı, emek ve bilimle ilişkilendirilen insani faaliyete denk düşmektedir. Ut Pictura Poesis kavramının tarih boyunca tabi tutulduğu bağlamlar, şiirin ve görsel sanatın ars statüsüne kavuşması ile ilgilidir. Öte yandan Ut Pictura Poesis sanatların sınıflandırılmasını ve modern estetiğin temelini oluşturan modern sanat sisteminin kurulmasında önemli bir rol oynamıştır.

Şiir ile resmin karşılaştırılması görsel sanatların kavramsal çerçevede düşünülmesine epey katkıda bulunmuştur. Sanatın, zanaatlardan ayrılması daha sonra ortaya çıkacak olan başlıca resim, heykel, mimarlık, müzik ve şiirden oluşan beş güzel sanat sistemine zemin hazırlamıştır. “Gerçi modern güzel sanatlar kategorisi henüz ortaya çıkmamıştı, ama modern doğrultuda bazı önemli adımlar atılıyordu. Örneğin, kimi ressamlar ve hümanist bilginler Horatius’un ‘şiir resim gibidir’ (ut pictura poesis) deyişini resmin de bir liberal sanat olduğunu gösteren bir söz olarak kullanıyorlardı.” (Shiner, 2004, 77). On altıncı yüzyılın sonlarıyla, on yedinci yüzyılın başlarında yazılan, resim ile şiiri karşılaştıran az sayıda risale hiçbir zaman derin bir analize girişmiyordu. Şiir ve resmin karşılaştırılması diğer sanatlara uygulanıyor, bu türden

bir yöntem sanatlar arasındaki ilişkileri sağlamlaştırıyordu. “Resmin şiire üstünlüğü tezinin öne çıktığı oranda, şiir ile resim arasındaki benzerlikler tartışması aynı yerleşik modeli izliyordu. Resim ile heykel arasındaki münazara da popülerlikte bundan aşağı kalmıyordu. Benedetto Varchi’nin 1546’da çağdaşı sanatçılar arasında yaptığı sistematik araştırmada sanatçıların verdiği cevaplar günümüze ulaşmıştır ve devrin sanat kuramını belgelemektedir”(Kristeller, 1980, 21).

Bu türdeki en önemli metin, resmin şiir, müzik ve heykele üstünlüğü tezini savunan, Leonardo’nun *Paragone*’sidir. Bir bakıma, bu risale Rönesans’tan ulaşan en kapsamlı güzel sanatlar sistemini oluşturmaktadır. Öte yandan Ut Pictura Poesis tartışmasında önemli bir metin olan Gotthold Ephraim Lessing’in *Laokoon*’u da (1766), şiir ve görsel sanata ilişkin geliştirdiği kuramlar açısından oldukça etkili açılımlar sağlıyordu. Lessing bu çalışmasında, Ut Pictura Poesis’in edebiyat için yerleşik bir düşünce eğilimi olmasını tartışır. Şiir ve resim arasında kurulan analogiye karşı çıkar ve her iki sanat dalının ayrı karakteristik özelliklere sahip olduğunu öne sürer:

“Ancak, *Laokoon*’un, sorunun tarihinde taşıdığı önem yanlış yorumlanmıştır. *Laokoon*’un, kökleri antikiteye dayanan ve on altıncı, on yedinci, on sekizinci yüzyıllarda zirveye çıkan koca resim-şiir paraleline son verdiğini ve böylece şiiri betimsel olma zorunluluğundan kurtardığını söylemek, madalyonun yalnızca bir yüzüne bakıldığı anlamına gelir. Resim ile şiir arasındaki paralelin modern güzel sanatlar sisteminin tarihini ve oluşumunu belirleyen en önemli öğelerden biri olduğunun unutulduğunu gösterir. Fakat Lessing’in çağına gelindiğinde daha kapsamlı bir güzel sanatlar sistemi yerleşmiş olduğundan, bu paralel, iki farklı sanat arasında köprü kurma işlevini yitirmişti. Bu kapsamlı sistemi ve özellikle müziği dikkate almadığı oranda Lessing *Laokoon*’da dolambaçlı bir yola ya da bir çıkmaz sokağa yöneliyordu. *Laokoon*’un tam da bu nedenden ötürü çağdaşı iki eleştirmen tarafından tenkit edilmiş olması dikkate değerdir.” (Kristeller, 1980, 53)

Görsel sanatların şiir ve müzikle birlikte, güzel sanatlar sistemi halinde sınıflandırılması Rönesans’a kadar mümkün olmamıştır. On sekizinci yüzyılda ortaya çıkan güzel sanatlar sistemi özellikle sanatların karşılaştırmasından kaynaklanan tartışmalar doğrultusunda şekillendirilmiştir:

“Ayrıca mimesis kuramı da resim ile heykel, şiir ile müzik arasında bir tür bağ oluşturunuyordu. Rönesans üç asal görsel sanatın zanaatlerden bağımsızlaşmasını getirdi; sanatlar arası, özellikle resim ve şiir arasındaki, mukayeseleri çoğalttı; ve sanatları, sanatçı açısından değil de okur, izleyici ve dinleyici açısından birleştiren bir amatör sanat merakının temelini kurdu. On yedinci yüzyıl, doğal bilimlerin emansipasyonuna tanık oldu ve bu yoldan, sanatlarla bilimlerin açıkça ayrışmasını hazırladı. Ancak on sekizinci yüzyılda ve özellikle İngiltere ve Fransa’da amatörler tarafından amatörler için yazılmış ayrıntılı risalelerle görsel sanatlar bir araya getirilmiş, birbiriyle mukayese edilmiş ve ortak ilkelere dayalı sistematik şemalarla entegre edilmiştir. yüzyılın ikinci yarısında, özellikle Almanya’da, güzel sanatlara kuramsal ve karşılaştırmalı yaklaşım ayrı bir disiplin haline gelip felsefe sistemine dahil edilmiştir.” (Kristeller, 1980 60-61)

Kristeller'in de belirttiği gibi, modern güzel sanatlar sistemi, Romantizmin hemen öncesinde dođmuŗ ve tüm romantik estetik ile kendisinden sonra gelen sanat d ŗ ncesinin temel yapısını ortaya koymuŗtur. Ut Pictura Poesis geleneği yalnızca sanatların karŗılaŗtırılmasını sađlamamıŗ aynı zamanda bu karŗılaŗtırmalardan yola çıkılarak iki farklı sanat türünün ayrıŗtıđı noktalar belirlenmiŗ ve bu doğrultuda sanatların sınıflandırılmasına katkıda bulunmuŗtur.

3. İMGE VE ŞİİR İLİŞKİSİNİN SANAT TARİHİNDEKİ SÜRECİ

İmge ve şiir ilişkisi sanat tarihinde Paragone ya da Ekphrasis olarak tezahür etmiştir. Modernizm’e dek üretilecek Ut Pictura Poesis bağlamındaki sanat yapıtlarında resim ve edebiyatın temsil açısından mücadelesi ve şairlerin gördükleri sanat yapıtları için yazdıkları şiirler ağırlıktadır. Dönemin sanat anlayışı ve eleştirel durumu üretilen sanat yapıtlarında imge ve şiir ilişkisini içerik açısından değiştirmiştir. Rönesans, Ut Pictura Poesis tartışmasını iki sanat dalını birlikte ele almaya yönelirken, Romantizmle ve Modernizm ile birlikte, kurulan benzeşimin hareket noktası Ekphrastik şiir olacaktır.

3.1. Rönesans’ta İmge ve Şiir İlişkisi

Rönesans iki farklı alanı -şiiri ve resmi- tek bir sanatmışçasına tartışır ve “kardeş sanatlar” olarak anmaya başlar. Genellikle her iki temsiliyet biçimini birlikte anlayıp düşünmeye çalışır. Erwin Panofsky, Rönesans’ı konu edindiği bir yazısında Ut Pictura Poesis kavramının Rönesans’la birlikte önem kazandığını belirtir:

“Horatius’un ‘Ut Pictura Poesis’inde özetlenen kavram, yani şiir ile resim arasında benzerlik, hatta doğal bir yakınlık bulunduğu fikri çok eskiydi; kutsal suretlerin caiz olup olmadığı yolundaki müteaddit tartışmalar dolayısıyla da kamuoyunun hafızasında canlılığını korumuştur” (Panofsky, 2005,13).

Panofsky (2005,13), Ut Pictura Poesis kavramının Trecento²,’nun başlarında özellikle Dante ile birlikte, genel bir anlam kazandığını ve somutlaştığını vurgulamaktadır. Genel bir anlam kazanan kavram “şiir ve resmin kardeş sanatlar olduğu yolundaki eski fikre hem güç hem de güncellik” kazandıracak ve pek çok sanat yapıtında yer almasını sağlayacaktır (Panofsky, 2005, 13). Fakat Ut Pictura Poesis kavramı sadece kardeş sanatların birliği konusunda üretimlere olanak sağlamayacak ayrıca her iki sanat dalının rekabetine dönüşecektir. Edmund Spenser, Sanzio Raffaello ve William Shakespeare Paragone çerçevesinde yapıtlar üretecek ve şiir ile resim yakınlığını tartışmaya açacaktır.

² İtalyan kültür tarihinde on dördüncü yüzyıla denk gelen dönem.

Paragone olarak bilinen, resim ve şiir arasındaki bu rekabetin en iyi örneklerinden biri Edmund Spenser'in *Periler Kraliçesi* adlı destan şiiridir. Spenser bu şiirinde, yalnızca Paragone tartışmasını değil aynı zamanda Rönesans'ta hakim olan sanat anlayışını da ortaya koyar. *Periler Kraliçesi*'nin üçüncü kitabının önsözü Paragone argümanının en önemli metinlerinden biridir:

The Faerie Queene

"It falles me here to write of Chastity,
That fairest vertue, farre aboue the rest;
For which what needs me fetch from *Faery*
Forreine ensamples, it to haue exprest?
Sith it is shrined in my Soueraines brest,
And form'd so liuely in each perfect part
That to all Ladies, which haue it profest,
Need but behold the pourtraict of her hart,
If pourtrayd it might be by any liuing art.

But liuing art may not least part expresse,
Nor life-resembling pencill it can paint,
All were it *Zeuxis* or *Praxiteles*:
His daedale hand would faile, and greatly faint,
And her perfections with his error taint:
Ne Poets wit, that passeth Painter farre
In picturing the parts of beautie daint,
So hard a workmanship aduenture darre,
For fear through want of words her excellence to marre.

How then shall I, Apprentice of the skill,
That whylome in diuine wits did raine,
Presume so high to stretch mine humble quill?
Yet now my lucklesse lot doth me constraine
Hereto perforce. But ô dred Soueraine
Thus farre forth pardon, sith that choicest wit
Cannot your glorious pourtraict figure plaine
That I in colourd showes may shadow it,
And antique praises vnto present persons fit.

But if in liuing colours, and right hew,
Your selfe you couet to see pictured,
Who can it doe more liuely, or more trew,
Then that sweet verse, with *Nectar* sprinckled,
In which a gracious seruant pictured
His *Cynthia*, his heauens fairest light?
That with his melting sweetnesse rauished,
And with the wonder of her beames bright,
My senses lulled are in slomber of delight (Spenser, 1987, 383).

Periler Kraliçesi

Bana da işte iffet hakkında yazmak düşüyor,
Üstelik iffet tüm diğerlerinden üstündür.
Niçin bu Peri'yi ve iffetini betimlemek için
Yabancı örneklere döneyim?
Çünkü göğsümde kendisine adanmış bir tapınak gibi durmaktadır.
Her bir mükemmel parçasında canlılıkla şekillenmiş,
İffetli olmak isteyen hanımların bütün yapması gereken,
Onun kalbinin portresine bakmaktır.
Eğer, o yüreği temsil etmek, yaşayan herhangi bir sanatın yetisi dahilinde olsaydı

Şu anda yaşayan sanatlar,
en küçük parçasını bile temsil etmez.
Zeuxis ya da Praxiteles'inkiler de dahil olmak üzere
Hakikati en ustaca temsil eden fırça bile ifade edemez,
Usta eli başarısızlığa uğrar, zayıf kalır
Onun mükemmelliğini hatasıyla lekelerdi.
Ne, seçkin güzelliğin parçalarını resmetmekte
Ressamından çok daha üstün olan şairin hüneri,
Kelimelerin yetersiz kalacağı korkusuyla, onun
mükemmelliğini tahrif etmemek için
Böylesi güç bir ustalığı denemeye cesaret eder.

Öyleyse, bir zamanlar en ilahi akıllarda hüküm süren
Bu sanatın çırağı olan ben nasıl
Mütevazı kalemimi bu kadar
Yükseklere uzatmaya cüret ederim
Fakat bahtsız durumum beni buna zorluyor,
Sizin mükemmel portreniz
ve antik övgüler yüzünden.

Ama canlı renklerle ve uygun bir kesimle,
Kendi resminizi görebilirdiniz.
Kim bunu daha canlı ve doğru yapabilirdi?
Bal özü serpiltilmiş bu tatlı dizelerden başka,
Hangi zarif resimde
Onun *Cynthia*'sı, güzel ışığı görülebilir?
Bu, onun eriyen güzelliğinden ulaşanlar,
ve bu, onun ışığının aydınlığı
duyularım sakinleşmiş, zevkin çemberinde.

Edmund Spenser (1552-1599) ilk dizede; “şu anda yaşayan sanatlar en küçük bir parçasını bile temsil edemez” der. Daha sonra ikinci dizede; “Zeuxis ya da Praxiteles'inkiler de dahil olmak üzere, hakikati en ustaca temsil eden fırça bile ifade edemez” diye yazar³. İlk dizede, çağdaş görsel sanat ve sanatçılar arasında nesneyi olduğu gibi temsil edebilenlerin olmadığını ifade ederken, ikinci ve üçüncü dizede antik Yunan'ın en ünlü ressam ve heykeltıraşlarının da onu temsil edemeyeceğini söyler Spenser (Heffernan, 1993, 72). Dördüncü ve beşinci dizelerde, geçmişin ve şimdinin sanatçısını, bu işe giriştiğinde bekleyen tehlikeyi anlatır: “usta eli başarısızlığa uğrar, zayıf kalır / onun (kraliçenin) mükemmelliğini hatasıyla

³ Ressam Zeuxis ve heykeltıraş Praxiteles Antik Yunan döneminde yaşamışlardır.

lekelerdi". Spenser'in "usta eli" olarak ifade ettiği mitolojide kendisi için kanat yapan Daedalus ve oğlu İkarus'a bir göndermedir. Şair, burada Daedalus'un hünerinin bile kraliçeyi temsil etmekte cılız kalacağını belirtmektedir (Şengel, 2002, 25). Altıncı dizede, Spenser'in Paragone konusundaki tavrı açıktır; izah etmeye ve açıklamaya gerek duymaz (Heffernan, 1993, 70). Edmund Spenser kısaca şairin sanatının ressaminkini geçtiğini, ona üstün olduğunu belirtir. Üstelik bu üstünlük resmetmede de söz konusudur. Altıncı ve yedinci dizeler ressamın en temel işini şairin daha iyi yaptığını öne sürer. Dolayısıyla Spenser sadece bir zaman hiyerarşisi kurmakla kalmamış, sanatlar arasında da hiyerarşi kurmuştur. Eski ile yeninin, resim ve heykel ile şiirin arasındaki ilişkileri kurgulamış, tüm bir tarihi ve Paragone'yi dokuz dizede toparlamıştır (Şengel, 2002, 25). Spenser'in *Periler Kraliçesi* Rönesans süresince Avrupa'da şiir ile görsel sanatlar arasındaki Paragone açısından ve Ut Pictura Poesis konusunun bu dönemde ne tür dinamiklerle ortaya çıktığını gözler önüne sermesi açısından oldukça önemlidir. "Söz konusu Proemium, Rönesans'ta ele alındığı şekli ile estetik, epistemolojik, politik ve teknik sorunların bir katalogu gibidir" (Şengel, 2002, 29). Ancak Spenser, Leonardo gibi açık davranmamış, Paragone ile ilgili eleştirilerini daha temkinli bir biçimde ortaya koymuştur. Leonardo, Simonides'in sözünü, iki sanatın ilişkilerini teknik temelde ele alarak bir kenara itebiliyordu (Vinci, 46). Edmund Spenser'in *Periler Kraliçesi* neredeyse tümüyle Ekphrastik bir destandır. Ekphrastik dil, destanın tamamını oluşturacak bir biçimde her yanına sinmiştir.

Kardeş sanatların yani Paragone mücadelesinin en önemli örneği Raffaeello'nun *Atina Okulu* ve *Parnassus* adlı freskolarıdır. Söz konusu *Atina Okulu* freskosu da tıpkı Spenser'in *Periler Kraliçesi*'ne benzer bir biçimde, destan türü içinde yer alabilir. Raffaeello burada tıpkı Spenser, Homeros, Vergilius gibi tüm bir tarihi gözler önüne sermektedir. Bu tarih, eski Yunanda düşünmüş ve yazmış ilim sahibi herkesi içermektedir. Raffaello'nun özellikle resmin merkezine yerleştirdiği Platon ve Aristoteles felsefelerinin de içeriğini anlatacak bir şekilde temsil edilmişlerdir. Platon'un eli yukarıya doğru işaret etmekte, dolayısıyla idealar dünyasını göstermektedir. Aristoteles, Platon'un yanında elini aşağı doğru uzatmış, diğer elinde ünlü yapıtı *Poetika* vardır. Resim üç aşamalı; maddi, dünyevi ve ussal olmak üzere Neo-Platonizm düşüncesine uygun olarak tasarlanmıştır.



Şekil 1: Sanzio Raffaello, *Atina Okulu*, 1509, 500 × 770 cm, Fresko, Apostolic Palace, Vatikan

Atina Okulu’nda felsefecilerin yanı sıra Liberal/Özgür Sanatları⁴ simgeleyen figürler yer alır. Sağ tarafta Eukleides’in merkezde olduğu geometriyle ve astrolojiyle ilgilenen düşünürler ve yanlarında retorik ve diyalektiği temsil eden figürler görülür. Sol tarafta ise gramer, aritmetik ve müzik grubu yer alır. Raffaello, sanat ve felsefe ilişkisine işaret etmek için resme kendi döneminden sanatçıları da yerleştirmiştir. Bu sanatçılar felsefeci olarak resmedilmiştir. Mesela Mimar Donato Bramante, Eukleides; Leonardo Da Vinci, Platon; Michelangelo ise Herakleitos olarak resimde yer almaktadır. Öte yandan resimde yer alan Apollon, elindeki liriyle ruhsallığın zaferini ve ilahi armoniyi simgelemektedir. Athena ise, akıllı temsil eder ve erdemlerin temsil edildiği tarafta yer alır. Raffaello’nun bu resmi, Rönesans sanatının antikite ile olan ilişkisini açık bir biçimde göstermektedir. *Atina Okulu* dilin tarihini sahiplenir ve resmeder. Öte yandan Raffeaello, Spenser’in şair için öne sürdüğü “şair daha iyi

⁴ Sanat, erken ortaçağ dönemlerine kadar liberal sanatlar ve bayağı/hizmetçi sanatlar olarak ikiye ayrılıyordu. Liberal sanatlar üçlüler (mantık, gramer ve retorik) ve dörtlüler (aritmetik, geometri, astronomi ve müzik kuramı) şeklinde iki ana dalda gruplandırılmıştı. Rönesans’ta ise liberal sanatların içerisine şiir, tarih ve ahlak da yerleştiriliyordu. Öte yandan Liberal sanatlara üçlüler ve dörtlüler dışında yeni bir kategori *studia humanitatis* eklemişti: “Ortaçağdan kalma eski gramer, retorik ve mantık üçlüsünü genişleterek *studia humanitatis* adı verilen yeni bir pedagojik bir gruplandırma yapıyorlardı. Bu yeni gruplamada eski üçlülerden gramer ve retoriğe dokunmuyorlar, mantığın yerine şiiri koyuyorlar ve yeni öğeler olarak da tarih ve ahlak felsefesini getiriyorlardı.” (Shiner, 2004, 76) .

resim yapar” görüşünü tersine çevirir: “Ressam daha iyi destan yazar, tarih anlatır.” Raffeaello, “Paragone’yi kim daha iyi gerçekleştirir; ressam mı şair mi?” sorusunu, Rönesans resim ve şiirinin temel gerekçesi olan “okurun daha iyi, daha ahlaklı, daha bilge olmasının sağlanması” gerekliliği üzerine kuruyordu. Dolayısıyla, Raffeaello’nun tarihi gözler önüne seren *Atina Okulu* freskосу şu bağlamda okunabilir: “Tüm düşünürlerin felsefe ve buluşlarını anlatan bir destan mı yoksa yine tüm bunları anlatan bir tablo mu daha etkilidir?” Paragone’yi ve Rönesans düşüncesini özetleyen bu mesele eninde sonunda Ekpharsistik şiirin önemli bir noktasında düğümlenir. Resim izleyiciye bir “an” sunar, dolayısıyla tüm tarihi bir “an”la gözler önüne serer. İzleyici *Atina Okulu*’ndan bir bakışta etkilenir. Pavel Florenski (2001), bu durumu merkezi perspektif ile açıklamaya çalışır ve temelde perspektifin, gözün denetleme mekanizmasını çalıştırdığını, izleyicinin bu egemenliğe teslim oluşunu ifade eder:

“Bunun sarsıcı olmaktan çok dokunaklı bir yanı vardır. Sanki karşımızda başka bir dünyaya sessizce bir perde açılıyormuş gibidir. Bizim dünyamızdan bir sahne, bir yanılsama değil de, her ne kadar buraya dek uzanmıyor olsa da, yabancı bir gerçeklik gözlerimizin önüne seriliyormuş gibi bir etki oluşur (Florenski, 2001, 93-95).”



Şekil 2: Sanzio Raffaello, Parnassus, 1509-10, 670 cm, Fresko, Palazzi Pontifici, Vatikan

Raffaello'nun bir diğ er resmine adını veren *Parnassus*⁵, klasik Yunan mitolojisine g  re, Apollo ile ilham perilerinin mekanı ve şiirin evidir. Raffaello'nun bu freskunda Apollo ve dokuz ilham perisi⁶ merkezde yer almaktadır. Klasik edebiyatın seçkin şairleri, solda sağı uyumlu bir biçimde resmedilmiştir. Homeros, Dante ve Vergilius'un ortasında, Ovidius ve Quintus Horatius Flaccus Sappho'nun yanında yer almaktadır. Ayrıca freskoda, Ludovico Ariosto, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio de görülür. Raffaello'nun *Parnassus*'u şiirin kutlandığı/kutsandığı bir anı göstermektedir. *Atina Okulu*'nda felsefenin seçkin düşünürlerinin resmedilmesi gibi *Parnassus*'da edebiyatın büyük şairleri yer almaktadır. Freskoda, şairlerin kronolojik bir sırayla yer almaması Raffaello'nun, edebiyatın zamansızlığına dair bir göndermesi olarak okunabilir. Öte yandan tıpkı *Atina Okulu*'nda olduğı gibi Raffaello *Parnassus*'la birlikte, Paragone tartışmasına cevabını vermektedir. Resmin şiir karşısındaki statüsünü, görsel temsilin, görmenin/nazarın  st nl ğıne bağılar. Tarihi resmederek en iyi biçimde temsil etmiştir.

Rönesans şairlerinden William Shakespeare, Paragone tartışmasına birçok şiirinde kendi tavrını açıkça ortaya koymuştur. Shakespeare dönemin diğ er şairler gibi şiirin daha üstün bir yaratma gücü barındırdığını savunur. Özellikle *Elli beşinci sone* şairin Paragone tartışmasına nasıl yaklaştığını gösteren en iyi örneklerinden biridir. Shakespeare bu şiirinde, hükümdarların ya da buna benzer önemli kişilerin yapılan anıt ve heykellerinin, mermer ve taş gibi sağılam malzemelerden yapılmış olmalarına rağımen, kendi şiirinde daha uzun yaşayacağını ifade eder. şaire göre, şiir ilk başta anıtların ya da heykellerin karşısında zayıf ve dayanaksız gibi görünmesine rağımen, zamanla aslında çok daha g c l  ve kalıcı olduğı anlaşılmaktadır.

Ne yaldızlı hükümdar anıtları, ne mermer
Ömür süremez benim g c l  şiirim kadar;
Seni pasaklı zaman pis bir mezara gömer,
Ama satırlarımda g zelliğ n ışıldar.
Savaşlar tepe taklak devirir heykelleri,
 k rttir boğışanlar yap demez, sur demez,
Ama Mars'ın kılıcı, cengin ateş selleri

⁵ Apollon'a tahsis edilen Parnassos Dağı'na adını veren kahraman, Poseidon ile Kleodora adlı bir peri kızının oğludur. Yunan mitolojisinde Parnassos Dağı Musa ve Apollon'un bulunduğı dağı olarak bilinir (Mayerson, 1971, 118)

⁶ İlham perileri dokuz farklı sanat dalına karşılık gelir. İlham perileri, Liberal sanatların kişileştirilmiş fiğ rleri olmalarının yanı sıra mitolojide iyi bir şair olmanın gerekliliğı olan yaratıcı süreci temsil ederler. Sırasıyla Clio tarih, Erato aşk edebiyatı, Euterpe müzik, Melpomene trajedi, Polyhymnia kutsal şiir, Terpsichore dans, Thalia komedi, Urania astronomi perisidir (Mayerson, 1971, 82-85)

Şiirimde yaşayan anını yok edemez.
Ölüme ve her şeyi unutturan düşmana
Karşı koyacaksın sen; yeryüzünü mahşere
Yaklaştıran çağların gözünde bile sana
Bir yer var övgüm seni çıkarttıkça göklere.
Dirilip kalkıncaya kadar mahşer gününde,
Yaşarsın şiirimle sevenlerin gönlünde.(Shakespeare, 1996, 75)

Shakespeare’e göre mermerler, heykeller ve binalar, yazdığı şiirden daha güçsüzdür. Şiirin yapıldığı malzeme kağıt ve mürekkepten oluşmasına rağmen görkemli hükümdarların anıtlarından daha uzun süre varlığını koruyacaktır. Üçüncü ve dördüncü dizelerde zaman kişileştirilerek pasaklı birine benzetilmiştir: “Seni pasaklı zaman pis bir mezara gömer / Ama satırlarımda güzelliğin ışıldar”. Shakespeare, burada zaman’ın anıtları kirletirken, yazdığı şiire hiçbir şey olmadığını savunur. Zaman, mermerden yapılmış anıtları kirletirken, şiir güzelliğini korumaktadır. Beşinci dizede Shakespeare, savaşlardan söz etmektedir: “Savaşalar tepe taklak devirir heykelleri / Çökerttir boğuşanlar yap demez, sur demez.”. Savaş da tıpkı zaman gibi bir sanat eserine zarar verebilecek niteliğe sahiptir. Şair, savaşların heykelleri, anıtları yok edebileceğini vurgular. Üçüncü ve son dörtlükte Shakespeare yazdığı bu şiirin ölüm ve unutulmaya da karşı koyabileceğini söyler. Shakespeare, yazdığı bu eserin zamanla yok olup ölüm kaderini paylaşmayacağını, tam tersine varlığını koruyacağını söylemektedir. Shakespeare böylece bu şiirini bütün heykellerin anıtların karşısına koyar. Zaman, anıtları yok edip güçsüz kılarken, savaş heykellerin ne kadar sağlam olmasına bakmasızın yıkarken sadece şiirde nakledilen güzellik sonsuza dek kalıcı olacaktır. Ut Pictura Poesis açısından bakacak olursak Shakespeare, Paragone tartışmasında şiir sanatının üstünlüğünü zaman bağlamında savunur.

3.2. Romantizm’de İmge ve Şiir İlişkisi

Rönesans’ta resim ve şiir ilişkisi Paragone üzerinden üretilen bir tartışmadır. Modern güzel sanatlar sisteminin henüz tam olarak netleşmediği Rönesans’ta, Ut Pictura Poesis kardeş sanatların mücadelesi olarak tezahür etmiştir. “Modern güzel sanatlar sistemi, Romantizm’in hemen öncesinde doğmuştur. Ancak bu sistem, tüm romantik estetik ile sonrasının gerekli temelini oluşturmuştur”(Kristeller, 1980, 63). Dolayısıyla Romantizmin önemi, Rönesans’ın güzel sanatlar sisteminin kurumsallaşması için verdiği mücadelenin hemen ardından gelen bir dönem

olmasıdır. Resim, şiir ve diğer sanat dalları konumunu belirlemiş, sınırlarını çizmiş ve kanonik varlığını ortaya koymuştur. Artık sanatlar kendi üstünlüğünü ispatlamaya çalışmazlar. “Var olmak için öteki sanata yaslanmak, ne de her nefeste, her fırça darbesinde soyağacını kanıtlamak” zorunda değildirler (Şengel, 2002, 32). Şairler ve ressamalar ürettikleri eserler üzerinden yakın ilişkiler içinde bulunacaklar, diğer sanat dallarında uygulanan üslubu kendi sanatlarında temsil etme yoluna gideceklerdir. Paragone’nun Rönesans’taki keskinliği, Romantizm ile birlikte önemini yitirmiş, yeni bir estetik anlayışla yerini Ekphrastik şiire devretmiştir.

Genel tanımıyla Ekphrastik şiir, Homeros’ta görsel temsilin, sözel temsildir. Ancak bir temsiliyet meselesinin ötesinde okuyucuya nesnenin tasvirini, içinde bulunduğu tarihsel bağlam çerçevesinde hatırlatma amaçlanmıştır. Oysa Romantizm’le birlikte Ekphrastik şiir, zamanın tahribatına karşı koyan görsel sanat yapısının, kalıcılığı karşısında şairlerin tefekküre dalmasıdır (Heffernan, 1993, 93). Kamusal müzelerin yavaş yavaş ortaya çıkması, sanat eserlerine ulaşımın kolaylaşması, şairlerin şiirleriyle “öteki” sanat yapıtlarını buluşturmasını kolaylaştırmıştır. Percy Bysshe Shelley, John Keats, William Wordsworth ve Lord Byron bu dönemde Ekphrastik şiirin en önemli örneklerini verirken, şiir ve resim arasındaki sınırları ihlal eden eserlere sahip olan William Blake, “karışık sanat” olarak adlandıracağı bir sanat içinde türlerin yok olması gerektiğini öne süren bir düşünce ortaya koyacaktır.

Şairler genellikle kendilerinden önce gelen Ekphrasis geleneğe uygun olarak temsiliyetin benzerliğini ve sanatçının mimetik gücünü yüceltirler. W.J.T. Mitchell’e göre şair, Ekphrasis bir şiir yazarken üç evreden geçmektedir: ekphrastik umut, korku ve kayıtsızlık. ekphrastik umut evresinde, şair bir sanat nesnesi hakkında yazmanın yarattığı imkansızlığı, hayal gücü ve okura nesneyi sanki görebilecekmiş gibi mümkün kılan dil sayesinde aşar. Ekphrastik korku evresinde, şairin görsel imgenin aslında yokluğun varlığı oluşundan dolayı aslında hiçbir zaman tam anlamıyla dilde temsil edilemeyeceğini anlamasıyla ortaya çıkar. Ekphrasis, bir anlamda görsel bir sanat nesnesini görünür kılmak için yazılsa da aslında sadece nesnenin gıyabında konuşmaktadır. Bunun farkında olan şair, kendi sanatsal araçlarını, görsel imgeyi yeniden şekillendirmek için kullanacaktır. Bu durum Mitchell’in öne sürdüğü son evredir: ekphrastik kayıtsızlık (Mitchell, 1994, 154-156).

Ekphrastik şiirin başka önemli bir açılımı ise imge ve sözün, cinsiyet modelleri üzerinden tekrar okunmasıdır. Kadın ve erkek karşıtlığında temellenen söz ve imge, Paragone ya da Ekphrastik şiir gibi türler arası ihlalin yalnızca bir mücadele meselesi olmadığını aslında bu ikililikler üzerinden gelişen bir tartışma olduğunu gösteriyor. Mitchell, resimlerin şiirlerin tersine kadınlara benzediğini, sadece bir tatmin için tasarlanmış sessiz, güzel ve ideal olduklarını belirtiyor. “Resimler tezyin ettikleri bedenlerin/cisimlerin ve uzayın/meکانın dar dış görünüşler alanıyla sınırlıdılar, oysa şiirler sonsuz potansiyel eylem ve ifade alanını, zaman, söylem ve tarih alanını kat etmekte özgürdürler” (Mitchell, 2005, 139). İmgenin, kadınlığın temsili olduğu kabulüyle hareket edilecek olursa, Ekphrastik şiirin önemli örneklerinde şairlerin sıklıkla tasvir ettikleri imgeler için “büyülenmek” ve “sessizlilik” metaforunu kullanmaları daha anlamlı gelecektir. Mitchell (2005, 139), imge ve söz ilişkisini, ikili karşıtlıklar üzerinden okumayı dener ve ortaya şöyle bir tablo çıkarır:

Resim.....	Şiir
Uzay/Mekan.....	Zaman
Doğal Göstergeler/ İşaretler.....	Sunî(insan yapımı)göstergeler
Dar Alan.....	Sınırsız Mesafe
Taklit.....	İfade/Anlam
Beden.....	Zihin
Harici/Dış.....	Dahili/İç
Sessiz.....	Belagat/ifade yeteneğine sahip
Güzellik.....	Yücelik
Göz.....	Kulak
Dişilik/kadınlık.....	Erkeklik

İmge tüm hareketsizliğiyle, bir kadına yakışan tüm ön kabuller doğrultusunda sessiz ve sakin yaşamı solurken izleyici olan şair tezat bir biçimde Ekphrasis en temel tanımına bağlı kalarak imgeyi konuşturmayı deneyecektir. Şairin zorunluluğu sanat nesnesinin güzelliğini kelimelere dökmektir. Mitchell, Ekphrastik şiirin ikinci evresi olarak açıkladığı korku durumunu ve genel olarak Ekphrasis'i şekillendiren en önemli etkenin ikonofobi olduğunu açıklıyor. Yazara göre, idoller insanların üzerinde akıl dışı güçlere sahip olduğundan, bir tapınma nesnesine dönüşmüştür. Putkırıcılık tam da bu noktada ortaya çıkarak imgelerin ya da idollerin yarattığı beyhude etkileri ortadan kaldırmaya yöneliktir:

“Böylece, idol öteki, yani paganlar ve ilkeller, çocuklar ve akılsız kadınlar, Katolikler ve ideologlar (onların ideolojileri, bizim politik felsefemiz vardır) ‘gerçek servet’ değerini yükledikleri paraya tapınan kapitalistler tarafından (kanaatlerimiz içinde) gereğinden fazla değer atfedilmiş bir imaj olma eğilimindedirler. Bu yüzden, putkırıcılığın/ikonkırıcılığın retoriği dışarı atma ve egemen olma retoriği, ötekinin (bereket versin ki) bizim istisnasını oluşturduğumuz

irrasyonel, müstehcen davranış sergileyen biri olarak karikatürdür. Putperestlerin imajları tipik olarak erkeklik organıyla ilgili (fallik)dir. (Mitchell, 2005, 143-144).

Dolayısıyla Mitchell'e göre, mümkün olduğunca erkeklikten arındırmalı ve kadınsallaştırılmalıdır. İmgelerin yalnızca birer illüzyon olduğunun altı çizilmelidir, çünkü iktidarın tanrısı, akıl, bilim ve eleştirinin tanrısıyla yani Logos'la aynıdır. Dil ve konuşma yeteneği tam da bu bağlamda Logos'un, erkekliğin hakimiyeti altındadır (Mitchell, 2005, 143-144).

Romantizm döneminde Ekphrastik şiirin en önemli örneklerinden biri Percy Bysshe Shelley yazmış olduğu *On The Medusa Of Leonardo Da Vinci*'dir. Birçok kaynağa göre, Shelley bu şiiri 1620-1630 yıllarında yapılmış, bugün Uffizi'de bulunan, Leonardo Da Vinci'ye ithaf edilmiş şekil 3'teki resim için yazmıştır (Şengel, 2002, 33). Kim olduğu tam olarak bilinmeyen Hollandalı bir ressam tarafından yapılan resim, Peter Paul Rubens'in *Medusa'nın Başı* resmiyle benzer biçimde ilgi çekici bir özelliğe sahiptir ve bu özelliğinden dolayı Shelley'i oldukça etkilemiştir. İlginç olan şey, Medusa'nın başı izleyiciye dönük değil, yerde yatıyor olmasıdır.



Şekil 3: Medusa'nın Başı, 16.yy, 49 x 74 cm, tuval üzerine yağlıboya, Galleria degli Uffizi, Floransa

Tam olarak bitmemiş olan bu şiir, beş kıta ve sonradan eklenecek olan bir ek kıtadan oluşur. Medusa⁷ miti hem şiir hem de Ut Pictura Poesis geleneği açısından önemli bir model oluşturmaktadır. Yunan mitolojisine ait bir figür olan Medusa'nın oluşturduğu model; kadın olarak tanımlanan imgenin dilsizliği ve hareketsizliğidir. Medusa, aynı zamanda Ekphrastic şiirde şairin sanat nesnesi karşısında büyülenmesinin metaforik temsilidir. Mitolojide, Medusa'nın kendisine bakarı taş çevirmesi ancak Perseus ile birlikte ortadan kalkacaktır. Dolayısıyla Perseus, sanat nesnesini karşısında hareketsiz kalan büyülenmiş erkek şairin o nesneyi kontrolü altına alarak bastırmasını simgeler. Freud'a göre Medusa mitinde Perseus, Kastrasyon Kompleksi⁸ ile karşılaşmakta ve kadına karşı çelişik duygularını, maskülen korkularını onu öldürerek açığa çıkarmaktadır (Mitchell, 1994, 173). Shelley'nin *On The Medusa Of Leonardo Da Vinci* şiiri, Medusa modeline uygun olarak, imge karşısında büyülenmiş anlatıcının tehlikeli olan "öteki" kadınla buluşmasından ortaya çıkan bütün korkularını sergilemektedir. Shelley, doğruca sanatçının himayesini ve kontrolünü elinde tutan erkek egemen bir duruma işaret ediyor. Şiirde, anlatıcı kendisini bakışını izleyen hareketsiz kılan Medusa'nın etkisinden kurtaramaz (Şengel, 2002, 36).

On The Medusa Of Leonardo Da Vinci

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

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

And from its head as from one body grow,
As ... grass out of a watery rock,

⁷ Yunan mitolojisinde, gözlerine bakarı taş çevirdiğine inanılan yılan saçlı, keskin dişli, dişi bir canavardır. İlk başta çok güzel bir kız olan Medusa'yı Athena kıskanmış ve bir Gorgon'a dönüştürmüştür. Bir ölümlü olan Medusa, Athena'nın görevlendirildiği Perseus tarafından öldürülür.

⁸ Hadımlık endişesi olarak tanımlanan bu durum ilk olarak Sigmund Freud tarafından ortaya atılmıştır. Freud'a göre Oedipus Kompleksine sahip erkek çocukların ya da yetişkinlerin, karşılarında kadın gördüklerinde ortaya çıkan endişedir.

Hairs which are vipers, and they curl and flow
And their long tangles in each other lock,
And with unending involutions show
Their mailed radiance, as it were to mock
The torture and the death within, and saw
The solid air with many a ragged jaw.

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

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

Leonardo da Vinci'nin Medusa'sı üstüne

Gece yarısı göğüne bakarak yatıyordu,
Bulutlu dağların tepesinde sırtüstü yatarak.
Aşağıdan, uzak diyarlar ürpertici,
Onun güzelliği ve vahşeti, tanrısal görünüyor.
Üzerinde yatan dudakları ve göz kapakları
Güzellik bir gölge gibi ondan ışıldayan,
Kızgın ve donuk çabalamanın altında,
Acının ve ölümün sert mücadelesi var.

Henüz vahşeti zarafetinden azken,
Bakanın bakışını taşa dönüştürür,
O ölü yüzün hatları nakşedilir,
Ta ki karakterler kendi içine dönsün.
Hiçbir iz bırakmadan;
Gerginliği insanlaştıran ve uyumlaştıran
Güzelliğin melodisi atılmış,
Acının karanlığına.

Ve bir baştan bir bedenın büyümüş,
Sanki tatsız bir taş yeşillenmiş,
Saçları yılan gibi bükülüyor ve sarkıyor,
Her bir kilidinde uzun zincirleri,
Ve onların bitmeyen karışıklığı göstermekte ki,
Zırhlı bir görkemi, alay etmek için
İçeride işkence ve ölüm, ve görüldü,
Bir sürü lime lime çene ile katı bir hava.

Ve taşın yanında, zehirli bir kertenkele
Gorgonian gözlerine avare biçimde bakmakta,
O esna da hava da korkunç bir yarasa, yoksun
Duyulardan, çılgın bir sürprizle çırpınmakta,
Mağarasının çatlağından, gizemli bir ışık gelmekte,

Ve aceleyle dışarı çıkmakta bir pervane gibi,
Göz kamaştırıcı olmaktan çok ,dehşet bir ışıık
İnceldikten sonra ve gece yarısında

Şiddetli güzelliğın dehşeti kısılmış;
Yılanın parlaklığından, yüzsüz kızgın bir bakıştan çok uzak
Uyandırılmış kaçınılmaz bir hata ile,
Heyecanlandırıcı bir dumana dönüşür hava ile,
Dönüşür sonsuz değışken bir aynaya,
bütün dehşet ve güzelliğı ile
Yılan zincirli bir kadının yüzü,
Islak kayalar üstünde gözlerini ölüme diker cennetten”

Romantizm ile birlikte sanatlar arasındaki mücadele yani Paragone özelliğini yitiren şiir, kendisini en çok betimlenen nesnenin yerine geçebileceğı tezi üzerinde temellendirir. Dolayısıyla Shelley’nin bu şiiri, Ekphrastik şiirin en temel örneğini oluşturmaktadır, çünkü sadece bir resim üzerinden yola çıkmıştır. Bu şiirinde Ekphrasis’in ütöpik arzusu; nesnenin izleyiciye sunulması ve onun karşısında duyulan korkunun getirdiğı sessizliğe karşı direnç görölmektedir. Görsel temsilin sözel temsili olan Ekphrasis’in bir amacı her zaman “öteki”olan imgenin üzerinde bir iktidar kurmak ve bastırmaktır. O zaman Shelley’nin, Medusa şiiri “bastırılmış imgenin izleyiciyi tedirgin ederek geri dönüşü” olarak okunabilir (Mitchell, 1994, 173). Şiir, izleyici ve imge arasındaki mesafeyi azaltma ve çerçevenin dışına çıkma yönündedir. Shelley’nin şiirinde Medusa’nın adı geçemeyecek, okur bunu ancak ikinci kıta ve üçüncü kıtadan anlayacaktır. Medusa, şiire adını vermesi dışında, tüm bağlamlardan feragat etmiş sanki izleyiciye o an sunulmuş bir imge gibi tasvir edilir. Dolayısıyla Shelley’nin bu şiiri Ekphrasis bir tezi öne sürmektedir: şiirin, resimden bağımsız olarak tek başına okunabileceğı. Şiirdeki anlatıcıyı Medusa’nın bakışından dolayı taşlaşmış bir izleyici olarak ele almak mümkün. Böyle bir çıkarıma varmak iki nedene bağlanabilir; öncelikle şiirin kendisine bakanları taş a çeviren Medusa’dan bahsediyor olması ve ikonofobinin ortaya çıkmasını hazırlayan nedenlerden ötürü görsel sanat yapıtını izleyen kimsenin imgenin etkisi altında girmesidir (Mitchell, 1994, 173-174).

İlk kıtanın dizelerinde Shelley, yerde yatmakta olan bir başı tarif eder. Şiir açısından ilginç olan tasvir edilen başta yalnızca gözkapaklarının ve ağzının anlatılmasıdır. Shelley’nin şiirinde tasvir ettiğı resmin Leonardo’ya ait olmasından, Rönesans’la ilgili bir gönderme olduğı anlaşıyor. Bu gönderme Rönesans’ın - mitoloji, ölçü ve uyum- kaidelerini bağlamında okunabilir. Şiir neredeyse Rönesans’ın paradigmasına karşı çıkmaktadır. Şiirden yola çıkılacak olursa Shelley’nin, Ut Pictura Poesis

karşısındaki tavrı açıktır ve iki farklı sanat dalı arasındaki ilişkiyi şöyle açıklamaktadır; “Resim etkilidir ama bu etki cansız, ruhu öldüren bir etkidir. İzleyicinin ruhu artık taş olmuş; bu taş, bakmakta olduğu Medusa’nın ölü yüzünün hatları nakşedilmiştir, ta ki karakterler kendi içine dönsün. “Resmin yarattığı etki, kendi kendini çözüp hiçlenmesinden doğan bir etkidir” (Şengel, 2002, 39-40). Bu şiirde, izleyici olan ve ondan etkilenen şairin kendisidir. Şairin karşısındaki imge, özellikle Batı kültürünün bildiği en eski mitlerden biridir. Romantizmin şiiri genel olarak şairin içsel dünyasındaki duygu durumları ile özdeşleştirilmiştir. *On The Medusa Of Leonardo Da Vinci* yalnızca resim ve şiir ilişkisini örnekleyen bir şiir değil aynı zamanda diğer sanat türlerini de içermektedir. Şiirin ikinci kıtası okuru, resmin yerini alacak müzik temasına götürür: “Leonardo’nun insan bedeni oranlarında en temel ifadesini bulan Rönesans’ın uyum estetiği, burada artık görsel sanatın belkemiğini oluşturan temsili estetiğin yadsınması anlamına gelen müzikal armoniye dönüşmüştür” (Şengel, 2002, 41). Percy Bysshe Shelley bu Ekphrastik şiiri otoritesini “dile” getiren maskülen gücün itibarı olan sözel sanatın ve kaygısız, sessiz ve güzelliğe indirgenmiş görsel sanatın, cinsiyet olarak temsil edilmesinin en önemli arketiplerinden biridir (Heffernan, 1993,124). Ekphrastik şiiri açımlayacak olan, cinsiyet modelleri en etkili biçimde *On The Medusa Of Leonardo Da Vinci*’de ortaya çıkmaktadır.

Romantik dönemin bir başka önemli Ekphrastik şiiri, John Keats’in *Yunan Vazosuna Ağır*’dır. Eski Yunan’da içine ölülerin külleri konduğu bir vazo için yazılmış olan bu şiir, vazonun üstündeki resimleri tasvir eder ve şairde uyandırdığı hisleri aktarır. Şiirin ilk dizesinde yer alan “sessizliğin hala el sürülmemiş gelini” olarak anlatılan vazo, tüm şiir boyunca da bu sessizliği ile varlık bulacaktır. Vazoyu sadece şair duyabilmektedir ve bu durum karşısında şairin kendisinden geçmesi anlatılır. Şiirde “duyduğumuz melodiler güzeldir ama duymadıklarımız daha güzeldir” diyerek Romantik sanat anlayışına uygun olarak hayal gücünü yükseltir ve hayal edilenin gerçek olandan her zaman daha güzel ve üstün olduğunu belirtir. Sadece bu dizayla değil aynı zamanda son kıtada geçecek olan “güzellik hakikattir, hakikat güzellik” dizesiyle Keats neredeyse kendi romantik sanat anlayışını özetler durumdadır. Sesini duymadığı vazo, şairle, hakikatin ve güzelliğin diliyle konuşur.

Ode on a Grecian Urn

Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,
Sylvan historian, who canst thou express
A flowery tale more sweetly than our rhyme:
What leaf-fring'd legend haunt about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape? What pipes and
timbrels? What wild ecstasy?

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter: therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal - yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting, and for ever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
A burning forehead, and a parching tongue.

Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
And all her silken flanks with garlands drest?
What little town by river or sea shore,
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of this folk, this pious morn?
And, little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return.

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!

When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
"Beauty is truth, truth beauty," - that is all
Ye know on earth, and all ye need to know. (Keats, 1986, 344-346)

Yunan Vazosuna Ağıt

Sen sessizliğin el sürülmemiş gelini,
Sen sessizliğin ve yavaş zamanın manevi evladı,
Bizim tatlı kafiyelerimizden çok daha süslü masallarla
Hiçbir tarihçi seni anlatamaz,
Bir efsanenin akıldan çıkmamasının nedeni nedir?
İlahi varlıklar ya da ölümlüler yüzünden mi? Yoksa her ikisi mi?
Arcady'nin vadilerinde ya da şafaklarında?
Hangi adamlar ve Tanrılar bunlar? Hangi genç kızların isteksizliği?
Hangi çılgın kovalama? Kaçmak için hangi mücadele?
Hangi kavallar ve tefler? Hangi vahşi coşku?

Duyulmuş melodiler tatlıdır, fakat duyulmamışlar,
Daha tatlıdır, işte bu yüzden; çalsın kavallar,
Duyarlı bir kulak için değil daha çok sevdirmek için,
Tonsuz kavalların canlı şarkıları:
Adaletli gençlik, ağaçların ötesinde, terk edilemeyen
Sen şarkınla, ağaçların arasında çıplak kalamazsın;
Yürekli sevgili, asla, asla seni öpemez,
Amacına yaklaşmışken sakın kederlenme
O asla gözden kaybolmaz, henüz senin mutluluğunu tatmamışken,
Sen onu hep sevdikçe, o adaletli olacaktır!

Ah mutlu, mutlu ağaç dalları! Asla dökülmeyen,
Senin yaprakların bahara asla veda etmeyi teklif etmez;
Yeni şarkılar çaldıkça sonsuza kadar;
Ve yorulmak bilmez mutlu besteci,
Daha mutlu aşk! Daha mutlu, mutlu aşk!
Sonsuza dek sıcak ve eğlenceli,
Sonsuza dek nefes kesici ve genç;
Bütün insanlığın tutkusunun üzerinde,
Üstün yürekli bir keder bırakır,
Yanan bir alınla ve yakıcı bir dille.

Kurban etmeye gelenler kimler?
Hangi yeşil sunak için, gizemli büyücü,
Buzağını gökyüzüne bırakacaksın,
Ve onun ipekten yapılmış kanatlarını?
Hangi deniz kenarındaki küçük kasaba,
Ya da dağların tepesine yapılmış bir kale için,
İnsanların terk ettiği bir sabahta?
Ve küçük kasaba, senin sokaklarında
Sessiz olacak; ve hiçbir ruh anlatamayacak
Neden senin sanatının sessiz olduğunu
Ah süslü şekil! Güzel şekil!
Üstün genç kızlarla, adamlarla işlenmiş,
Ormanlarla yayılmış, bitkilerle basamaklar örülmüş;
Sen, sessiz şekil, düşüncelerimizle alay etme
Sonsuzluğunda: soğuk bir manzara!

Yaşlılık bu nesli tükettiğinde,
Senin hatırlaman gereken, başkalarının kederinde
sonra bizden, bir adamın arkadaşına, şöyle diyeceksin
"Güzellik hakikattir, hakikat güzellik"
Sadece bu dünyada bildiğimiz ve bilememiz gereken."

Vazo, şiirde sürekli olarak anlatıcının yüzleştirdiği bir nesne olarak sunuluyor. Keats, şiirde sanat nesnesine kulak verip dikkatle dinlemeye çalışmaktadır. Heffernan'a

göre Ekphrasis temelde, kişiselleştirmek ya da dillendirmek anlamına gelen eski Yunanca sözcük Prosopopoeia⁹’ya karşılık gelmektedir. Keats’in bu şiirini diğer Ekphrastik şiirlerden ayıran en önemli nokta, erkek şairin, kadın olarak konumlanan imgeyi zorla konuşturmaya çalıştırmamasıdır. Keats’in anlatıcısı, nesnenin karşısında, onun hikayesini dinlemeye koyulur. Bu noktada “sessizliğin el sürülmemiş gelini” olan vazo erkek anlatıcının karşısında hikayesini anlatmak için beklemektedir (Heffernan, 1993,112).

Keats’in şiiri, temsil edilebilir olanla temsil edilemeyen açıkça göstermektedir. Temsil edilen, görsel sanatın söze dönüşümüdür ama tam da bundan ötürü aynı zamanda temsil edilemeyendir. Keats’in şiirde kullandığı dil, varoluşu bir yöntem olarak kullanmakta ve okura bir sanat yapısının mevcudiyetinin ister görsel ister sözel olsun tam anlamıyla temsil edilebileceğini göstermektedir. Şiirin tümü her iki temsil biçimi arasındaki paragone, yani mücadelesi olarak da okunabilir. Bir yandan sessizliği ile sadece imgeler aracılığıyla konuşmaya çalışan bir nesne, öte yandan bunu dile getiren bir anlatıcı vardır. Tek ortak nokta, her ikisinin güzellik ve hakikatle konuşmasıdır. Şiirin sonlarında, vazo nihayet konuşacak ve okura değişken bir hayatın “dile” gelen gerçeği ile görsel sanatın “göze” gelen durağan güzelliğinin bir arada birlikte varolamayacağını hatırlatacaktır (Heffernan, 1993,114). Buradaki paragone, okura bir seçim sunuyor; sözel olarak anlatılabilir zamanın tutkusuyula ve zamana karşı bedenlerini, nesneleri modellere dönüştüren durağan görsel sanat arasında. Şiirin son kıtasında yer alan “Güzellik hakikattir, hakikat güzellik” dizesiyle, şair güzelliği hakikat ile eşitler. Vazo, anlatıcıya bu dizeyle cevap vererek aslında görsel ve sözel temsil arasındaki sınırı ihlal eder. Bu ihlal iki yönlü okunabilir. Öncelikle “sessizliğin hala el sürülmemiş gelini” olan vazo nihayet konuşmuştur. Eğer bu durum, cinsiyet modelleri çerçevesinde ele alacak olursa erkek olarak konumlanan dil en sonunda sanat nesnesini zorla ve şiddetle konuşturmuştur, ama Heffernan (1993,115)’ında dikkat çektiği üzere vazanın dile getirdikleri bir mağduriyet sözlerinden uzaktır. Bir mağduriyetin olmayışı, bir ihlale işaret eder. Vazo anlatıcısına cevap vererek, görsel sanatın konuşabileceğini deklare etmiş aynı zamanda sözel ve görsel temsilin birlikte var olduğunu ortaya koymuştur. Dilin kendisi, bu bütünlüğün güzelliğini ve yüceliğini, geçmişte ne olduğunu ya da gelecekte ne olacağını anlatarak değil ancak şimdiki zamanda açıkladığı zaman

⁹ Yunanca. Karşı, yüz ve insan sözcüklerinden türetilmiş sözcük. Mevcut olmayan varlıklara hitap biçimi. Kişileştirmek ya da dillendirmek.

yakalayacaktır. Bu noktadan hareketle John Keats'ın *Yunan Vazosuna Ağıt* adlı şiiri, bir ikonofil biatı olarak ele alınabilir.

3.3 Yazı ve İmge İlişkisinin Modern Dönemde Değişimi

Modernizm'le birlikte, yazı ve imge ilişkisi genelde sanat yapıtlarında yazının konu edilmesi olarak görülür. Yirminci yüzyılın hemen başlarında ortaya çıkan çağdaş dilbilim çalışmaları, yalnızca edebiyat ve felsefe alanındaki çalışmaları değil, sanatın kendisini de önemli ölçüde etkilemiştir. Daha önceleri Ut Pictura Poesis bağlamında ortaya çıkan yapıtlar, iki farklı sanat biçiminin temsil sorununa odaklanırken, artık özellikle kavramsal sanatla birlikte yazının ana kaynağı üzerinde yoğunlaşır. Dilbilim, yapısalcılık ve göstergebilim kuramları, iki farklı sanat dalını bir arada düşünme yöntemini ve biçimini değiştirecek ve yapıtlarda yazının kendisinin konu alınmasına yol açacaktır. Modern sanat sisteminin kurulmasının ardından, sanatlar arası mücadelecilik durum körelmiş ve Ut Pictura Poesis bağlamında yer alan tüm yapıtların dayandığı nokta yazının kendisi olmuştur. Bunlara rağmen, antik dönem metinlerinde bir süs işlevi gören ve daha sonra bir edebiyat türüne dönüşen Ekphrasis varlığını sürdürmektedir. Ut Pictura Poesis paradigmasında yer alan ekphrastik şiir, Modernizm'de varlığını koruyacak ve resim-şiir ilişkisi bu çerçevede ele alınacaktır. Birçok modern şair, bir sanat yapıtını sözel dile aktararak, yapıtın kendisini yeniden üretmekten vazgeçmeyecektir. Bu ısrarlı tutumun sonunda, modern şiirde neredeyse her şairin görsel bir sanat yapıtı için bir şiiri bulunmaktadır. Bu denli yoğun bir ilginin ekphrastik şiirin dönemsel açıdan neden modern olarak tanımlanabileceğinin göstergesidir.

Ekphrasis'in belli başlı özellikleri, modern ekphrastik şiiri oluşturan temel etkenlere götürmektedir: sessiz imgenin dile gelmesi, imge ve söz arasındaki iktidar mücadelesi; yani paragone ve durağan imgenin dile gelmesi. Modern Ekphrasis bir anlamda, Homeros'un Akhilleus'un kalkanında yaptığı gibi bir temsile dayanmaktadır. Ama modern ekphrastik şiir sadece antik bir geleneği canlandırmaktan başka bir şey yapmıyor olsaydı, modern olarak dönemleştirmek imkansız olurdu. Geçmiş bir kültürün tüm mirasını taşıyarak, modern ekphrastik şiir, şairin bir resme bakışını ve görme ediminin tüm değişikliklerini içerecek biçimde yeni anlatım biçimleri denemiştir. Modern ekphrastik şiirin, Homeros'un uzun uzun betimlediği kalkandan, Shakspeare'in Paragone mücadelesini anlattığı şiirden,

Keats'in sanat eseri karşısında tefekküre daldığı şiirden nasıl ayrıldığı sorusunun cevabı, aynı zamanda Modernizm'de yazı ve imge ilişkisi hakkında da önemli ipucular verir.

Ekphrasis'i neyin nasıl modern yaptığı sorusu iki aşamalı olarak yanıtlanabilir. Öncelikle ekphrastik şiir, bütün bir metine tesadüfen ilave edilmiş epik bir süsü betimlemesinden, tek başına var olan bir edebiyat türüne dönüşmüştür. Klasik edebiyatta sanat yapıtı çoğunlukla dekor amaçlı süs ya da ilave olarak metinde yer bulmuştur. Aynı şekilde ekphrastik şiirde, epik anlatı içerisinde süs işlevi gören ilave bir öğeden daha geniş bir metine yayılan betimleyici bir ara söze dönüşür. James A. W. Heffernan'ın Derrida'nın genel olarak sanat yapıtı için söylediği şeyden yola çıkarak, Ekphrasis'in anlatım gücünü ve bir edebiyat türü olarak bağımsızlığını kazanmasını şu şekilde tanımlamaktadır; Derrida'ya göre sanat yapıtı Parergon¹⁰ ve Ergon¹¹'dan oluşur (Heffernan, 1993, 137). Parergon çoğu kez Ergon'a karşı gelmektedir ve yüzeyden dışarıya doğru dokunabilir olur. Heffernan'a göre, Derrida'nın bu söylediği aynı şekilde ekphrastik şiir içinde söylenebilir. Ekphrastik ilk başlarda epik bir metnin sadece süslemesi olarak görülmekteydi. Dolayısıyla sanat yapıtını oluşturan bir Parergon'du. Oysa temel temaları ortaya çıkarması ve metni şekillendirmesi açısından oldukça başarılıdır (Heffernan, 1993, 137). Böylesi bir ortaya çıkarma gücü, zamanla ekphrastik şiirin neden tek başına varlık kazandığını açıkça göstermektedir.

Modernizm, öznenin sanat anlayışında önemli bir rol oynadığı gibi aynı zamanda sanat anlayışını dönüştürmüştür. Modern ekphrastik şiirlerin bir edebiyat türü olarak kabul edilmesinin yanı sıra Modernizm'in öznenin görme edimini bireyselleşmesi ve yeni kamusal alanların ortaya çıkması ekphrastik şiirleri önemli ölçüde etkilemiştir. James A. W. Heffernan (1993, 138), özellikle bu konuya değinerek, kamusal müzelerin şairler üzerinde ne tür etkiler bıraktığını ekphrastik şiir bağlamında incelemektedir. Sadece müzelerin yaygınlaşması değil, aynı zamanda sanatın kurumsallaşması ve dönüşen görme edimi ekphrastik şiiri hem biçimsel hem de içerik açısından değiştirecektir. Dolayısıyla Modernizm'de ekphrastik şiir örnekleri veren bir şair, müzelerden, sanat tarihi yazımından ve dönüşen görme algısından bağımsız olamayacaktır.

¹⁰ Yunanca önemsiz, ertelenmiş iş

¹¹ Yunanca iş

3.3.1. Müze Deneyimi Bağlamında Modern Ekphrastik Şiir

Ekphrastik şiir, genel bir tanımlamayla şairin görüp, etkilendiği görsel bir sanat yapıtını dil aracılığıyla yeniden üretmekse, Modernizm’le birlikte bunun için elverişli bir mekan bulunuyordu: Müzeler. Şairlerin uzun uzun gezindiği, vakit harcadığı, sanat yapıtları karşısında düşüncelere daldığı müzeler, özellikle Modernizm’le birlikte ekphrastik şiirin neden bu denli yaygınlaştığını göstermektedir. Şairler, hayatlarında bir kez görüp etkilendikleri sanat yapıtlarına şiirler yazmayacaklar, defalarca yakından izleme şansını yakaladıkları yapıtlar için şiirler yazacaklardır. Fransız Devrimi’nin ardından etkinliğini kazanan sanat müzeleri “başlangıcından itibaren daha yüksek bir düzeyde bir kültürel bütünleşme aracı, eskiden ayrıcalıklı azınlığın tekelinde olan kudret helvasından herkese pay sunarak tarihsel ve estetik bilgiyi toplumun giderek genişleyen bir kesimine yaymanın yollarından biri olarak tasarlanmıştı.” (Nochlin, 2006, 11). Müzelerin varlığı aynı zamanda modernizmle birlikte değişen görme algısını oldukça etkilemiştir. Bakışların bir tür denetim altında tutulduğu mekanların şehir içinde yaygınlaşması hem dönemin sosyal ve politik yapısını hem de bizzat sanatı da değiştirmiştir. Görmenin değişen kaynağı, nesneye ilişkin bilgide ve bireyin deneyimlerinde de bir değişime yol açmıştır (Artun, 2003, 39).

“Görüş öznelleşir. Görme, bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur – ‘liberal’leşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle erir. Belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir. Görme bireyselleşir, eşitlenir, demokratikleşir.” (Artun,2003,39)

Jonathan Crary (2004,15) on dokuzuncu yüzyıl ile birlikte kurumsal ve söylemsel iktidar biçimleri doğrultusunda öznenin bakışının değiştiğini vurgulamaktadır. Crary’ye göre bu değişim yalnızca sanat yapıtlarının biçimsel farklılıklarında değil aynı zamanda bireyin içinde bulunduğu sosyal kurumların etkisi ile oldukça bağlantılıdır.

“Modernleşme yeni ihtiyaçlar, yeni tüketim ve yeni üretimin durmak bilmeyen ve kendi kendini daim kıldığı bir yaratımdır. Bir insan özne olarak gözlemci bu sürecin kesinlikle dışında kalamaz, hatta sürece tamamen içkindir. On dokuzuncu yüzyıl boyunca gözlemci, tanıdık olmayan, dağınık kent mekanlarında, gerek algı gerekse zaman açısından onu belirli bir bağlamdan koparan tren seyahatleri, telgraf kullanımı ve sınai üretimde, tipografik ve görsel bilgi akışlarının içinde daha fazla işleve sahip olmak zorunda kaldı. Aynı zamanda felsefi düşüncenin ve ampirik incelemelerin bir nesnesi olarak gözlemcinin söylemsel kimliği de eşit derecede şiddetli bir yenilemeden geçti.” (Crary, 2004, 22-23)

Kentlerin değişimi ve buna bağlı olarak yeni mekanların ortaya çıkması öznenin görme ediminin bireyselleşmesine neden olur. Dolayısıyla bu türden bireyselleşmiş bir görme edimi aynı zamanda son derece bireysel ekphrastik şiirin gelişmesine yol

açar. Şairlerin müzelerde gördüğü yapıtlar üzerine yazdıkları ekphrastik şiirler tam da böyle bireyselleşmiş bir bakışın ürettiği şiirlere dönüşür. ekphrastik şiir sadece değişen görme ediminin etkisiyle farklılaşmamış aynı zamanda sanat kurumlarının varlığıyla da yeni bir boyuta taşınmıştır. Jonathan Crary, Moderizm’le birlikte bakışın geçirdiği değişimin aynı zamanda sanatın kurumsallaşmasıyla da yakından ilgili olduğunu söylemektedir:

“On dokuzuncu yüzyıldaki üç gelişme, sanat tarihi uygulamasının kurumsallaştırılmasıyla iç içe yaşanmıştır: (1) biçimlerin zaman içinde kendini açımlayan şeyler olarak toplanmasına ve sınıflandırılmasına izin veren tarihselci ve evrimci düşünce tarzları; (2) boş zamanın yaratılmasını ve kent nüfusu içinde daha büyük bir kesimin kültür konusunda kararlar almasını sağlayan sosyo-politik dönüşümler, ki bunların bir sonucu olarak halka açık sanat müzesi ortaya çıkmıştır ve (3) çeşitli sanat yapıtlarının inandırıcı kopyalarını dünya çapında dolaşıma sokan ve yeni görsel seri üretim olanakları.” (Crary, 2004, 34)

Müzelerin varlığı, ekphrastik şiiri geçmişinden ayıran ve farklılaştıran özelliklerinden birine dönüşmektedir. Sanat yapıtlarının, muhafaza edilen mekanlarda görülmesi şairlerin şiirlerini hem biçim hem de içerik olarak derinden etkilemiştir. Ana hatlarıyla modern ekphrastik şiirde öne çıkan özelliklerin en başında, her bir şiirin tek bir sanat yapıtına odaklanıyor olması vardır. Çoğu kez anlık bir algının şiir üzerinde nasıl tasvir edildiği ile ilgilidir. Müze deneyimi olarak adlandırılabilir bu durum, aslında resimlerle anlatılan bir hikaye ile şairin karşılaşmasıdır. Heffernan’a göre, geçmiş dönemde bir kişi kiliseye girmiş olsaydı resimlerle anlatılan hikayelerle karşılaşacaktı oysa modernizmle birlikte bu hikaye sanatçının gelişimini, ulusal kültürün değişimi, dönemin ortaya çıkışını anlatan küratoryal bir hikayeye dönüşmektedir (Heffernan, 1993, 138). Carol Duncan ve Alan Wallach, Evrensel Müze yazısında, kamu müzesi ve kraliyet sanat galerileri arasındaki siyasi farklılıkları ortaya koyarken, her iki kurumun da “ulusu gözle görülür bir gerçeklik haline” getirdiklerini söylerler (Duncan, Wallach, 2006, 61). Dolayısıyla müzeler, ekphrastik şiir yazan şairler için bir ulusun hikayesini gözle görülür bir hale getiren mekanlardır.

Şairler sadece müze deneyimi bağlamında şiirler üretmeyecek aynı zamanda müzenin varlığına ilişkin kurumlardan da etkilenecektir. Müze ziyaretçisi şair sadece sanat yapıtlarını izlemekle yetinmeyecektir. Ziyaretçi, sanat kurumlarının belirlediği ve denetlediği, önceden verili bilgiler eşliğinde müzede gezinecektir.

“Müze, koleksiyonu yeniden düzenlemekle kalmadı, sanat deneyimini de dönüştürdü. Sanat erbabı bir aristokrat olan von Ritthershausen, 1785’te, Belvedere’nin düzenlenişinden yakınıyordu: ‘sanat tarihi görmek isteyen biri [müze] girebilir, ama duyarlı kişi müzeden uzak

duruyor'. Müzede, sanat eseri artık sanat tarihinin bir uğrağını temsil ediyor, sanat tarihine dayalı yeni sınıflandırma sistemi içinde belli bir kategoriyi örneklendiriyordu. Bundan böyle, müzeler kendilerini bu tarihin kilit uğraklarını örnekleyen eserlere sahip olmak mecburiyetinde hissedeceklerdi. Raffaello'nun bir tablosuna ya da klasik bir Yunan heykeline sahip olmak için yarışılmasının nedeni buydu. Sanat tarihine dayalı yeni program sanat deneyimlerini kısmen demokratikleştirdi, çünkü kuramsal olarak herkes, sınıflandırma sistemini, her bir ekole ve ustaya atfedilen benzersiz özelliklerini öğrenebilirdi. Müze olmasa, son iki yüz yıl içinde geliştiği şekliyle sanat tarihi disiplini de tasavvur edilemezdi. Tarihsel açıdan bakıldığında, sanat tarihi, kamu müzesinin zorunlu ve kaçınılmaz bir bileşeni görünüyor" (Duncan, Wallach, 2006, 63).

Carol Duncan ve Alan Wallach'ın belirttiği gibi müzelerin sanat deneyimini dönüştürmesinin etkileri, modern ekphrastik şiirde görülmektedir. Deneyimin bir ölçüde daha fazla demokratikleşmesi, sanat yapıtlarına ulaşımın kolaylaşmasını sağlamıştır. Bir görsel sanat yapıtı için yazılan ekphrastik şiirler artık geçmişte olduğu gibi yapıtın uzun betimlemelerinden oluşmaz, çünkü şair defalarca yapıtı görebilecektir ve okuyucu şairin sözünü ettiği yapıtı yakından görme fırsatı bulacaktır. Hem okuyucu hem de şair konu edilen yapıt hakkında bilgi sahibidir. Müzelerin ve sanat tarihinin içinde bulunduğu kaçınılmaz ilişki bireylerin bakışlarını şekillendirecektir. Müze ziyaretçisi başyapıtların işaret ettiği dönüşümle, bir dönemin temsili ya da bir stilin özetiyle karşılaşacaktır." (Duncan, Wallach, 2006, 62). Müze için hazırlanmış bir rehber kitapçık, koleksiyonu gezecek ziyaretçiyi yönlendiriyordu. Müzedeki gezi, sanat tarihi içinde gerçekleştirilen, örgütlenmiş bir geziydi" Sanat tarihçileri içeriği ayrıntılı bir biçimde aktarırken; müzeler bunu gözler için kişiselleştirir/bireyselleştirir. Bunu hürmet ve tefekkür için çerçevelenmiş bir şekilde kurarak kendine yeter bir ikon olarak sunar.

Değişen görme algısının, ortaya çıkan sanat kurumları ve bu doğrultuda gelişen sanat tarihi yazımı, modern ekphrastik şiire eklemlenecek ve bir anlamda içeriğini değiştirecektir. Ekphrastik şiir, yalnızca gelişen sanat kuramlarının etkisiyle değil, sanat yapıtının bizzat geçirdiği dönüşümle de yakından ilgilidir. Özellikle Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" makalesinde öne sürdüğü gibi sanat yapıtını yapıt yapan ve onun biricikliğine özgü hale olan Aurasını yitirmesi, insanların sanat olan ilişkisini derinden etkilemiştir (Benjamin, 2002, 54). Modern ekphrastik, sanatın geçirdiği dönüşüme paralel bir biçimde, kendisinden önceki gelenekten ayrılarak daha bireysel bir ifade aracına dönüşmektedir. Dolayısıyla modern ekphrastik şiir, müzenin içeriği bağlamında bireysel bir sanatı temsil ediyor. Resim ve şiirin buluşma noktasına dönüşen müze aynı zamanda yazı ve imgenin birlikteliğini de temsil eden bir mekana dönüşüyor.

Bir müzede ziyaretçi, sanat yapıtlarıyla birlikte kelimelerle karşılaşır. Başlıklar, müze duvarındaki küratoryal notlar, katalog yazıları, sergi yorumları ve eleştirileri, yeniden üretilmiş olan eserlere eşlik eden açıklayıcı notlar ve sanat tarihi yazımı, tüm bunlar Modernizm’de imgenin yazı ile buluştuğu müze mekanın ziyaretçisine sunduğu kelimelerdir. Sanata dair olan tüm deneyimleri bilgilendiren ve şekillendirerek bunları kelimelere döken müze, Heffernan’a göre hem ekphrastik şiir için hem de yazı ve imge açısından Modernizm’de öne çıkan mekanlardandır (Heffernan, 1993, 139).

Modern ekphrastik şiirde öne çıkan örnekler Wystan Hugh Auden ve William Carlos Williams’ın Brueghel üzerine yazdıkları şiirlerdir. Şiirlerinde açıkça gösterdikleri gibi Modern ekphrasis’i oluşturan tüm özellikler açıkça görülmektedir. Öncelikle ressamın Brueghel olarak seçilmiştir, çünkü müze deneyimi bağlamında şekillenen modern ekphrastik şiir örneklerindendir. Wystan Hugh Auden ve William Carlos Williams müze ziyaretçisi birer şair olarak, sanat yapıtları karşısında kendi deneyimleri doğrultusunda şiirler üretilmiştir. Dolayısıyla her iki şairin yazdığı şiirler, görsel bir sanat yapıtını dil aracılığıyla yeniden üreten yapıtlar değil, müze ziyaretçisi iki şairin bireyselleşen bakışlarının temsidir.

3.3.2. Müze Ziyaretçisi Şairler: Auden ve Williams

Modernizm’de ekphrastik şiiri derinden etkileyen müze deneyimi, birçok şairin müzede gördükleri yapıtlar üzerine şiirler yazmasına yol açmıştır. En çok üzerine şiir yazılan ressam olan Brueghel’in *İkarus’un Düşüşü* resmi üzerine dönemin iki önemli şairi şiir yazmıştır. Hollandalı bir Rönesans ressamı olan Brueghel, *İkarus’un Düşüşü* adlı resminde Yunan mitolojisinden İkarus¹² mitini konu edinir. Resimde denize düşen İkarus’un sadece bacakları görünmektedir. Dolayısıyla izleyici resmin İkarus ile ilgili olduğunu öncelikle resmin isminden anlayacaktır. *İkarus’un Düşüşü*, Brueghel resimlerinde önce çıkan gündelik yaşamdan bir sahne resmedilmiştir. Ressam İkarus mitini, köylülerin sıradan bir günü içine yerleştirmiştir. İkarus Yunan mitolojisinde, ahlaki bir model olarak sunulmaktadır. Hırs, kibir ve merak gibi duyguları temsil eder. Resmin öne çıkan önemli özelliği ise gökyüzünden yere düşen

¹² Giritli mimar Dedalus’un oğlu olan İkarus, babasıyla birlikte Kral Minos’un emriyle Labyrinthos’a kapatılır. Daidalos kurtulmak için kendisi ve oğluna balmumundan kanat yapar. İkarus uçmaya başladığında güneşe fazla yaklaşır ve kanatları erimeye başlar. Sonunda denize düşerek ölür.

İkarus karşısında, köylülerin gündelik yaşamlarını sürdürmesidir. Söz konusu olan, dünyevi bir yaşamın, uhrevi bir durum karşısında kayıtsızlığıdır.



Şekil 4: Pieter Brueghel, *İkarus'un Düşüşü*, 1558, 73,5x112 cm, tuval üzerine yağlıboya, Musees Royaux des Beaux-Arts, Brüksel

Yirminci yüzyılın önemli şairlerinden Wystan Hugh Auden, Brueghel'in *İkarus'un Düşüşü* adlı resmi için, Fransızca'da güzel sanatlar müzesi anlamına gelen *Musee Des Beaux Arts* şiirini kaleme almıştır. Aslında Auden'in şiiri bir bakıma özel müzelerden, kamusal müzelere geçişi anlatmaktadır. Müzede görülen bir resim için yazılan bu şiir ekphrastik şiirin Modernizm'de dönüştüğü durumu açıkça ortaya koymaktadır: Rasyonel olandan, mevcut-somut bir ekphrastik şiire geçişi (Heffernan, 1993, 148). Şair, resmi zihninde canlandırmasına gerek kalmadan, müzelerde saatler geçirerek resmi zihnine naksetmiştir. Auden, aynı zamanda bu şiirde usta resamlardan övgüyle bahsetmektedir. Usta resamların yapıtlarının tek görülebileceği yer müzelerdir. Yapıtlar özel müzelerden, kişisel koleksiyonlardan kamusal alana taşınmıştır. Auden bu şiiri ile sanki usta resamlara karşı ne kadar duyarlı olduğunu vurgulamaktadır. İnsanlığı ve sanatı usta resamların oldukça iyi anladığını vurgulayan Auden bir anlamda, sanat kurumlarının onayladığı bir bakış açısına sahiptir.

Musee Des Beaux Arts

About suffering they were never wrong,
The old masters; how well, they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;
How, when the aged are reverently, passionately waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not specially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.
In breughel's icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

Musee Des Beaux Arts

Acı çekmek konusunda asla yanılmazlardı,
Eski ustalar; ne kadar iyi anlardı.
Bir insanlık durumunu ve nasıl yer aldığını hayatta,
Biri yemek yerken ya da pencereyi açtığına, yürüyüşe çıktığında,
Nasıl yaşlılar tutku ve sabırla beklediğinde,
Hep orada olması gereken mucizevi doğum için.
Çocuklar kayarlar,
Bir tahtanın kenarında göl üstünde:
Asla unutmazlar.
Dehşet bir şehit olmanın gerekli olduğuna.
Birileri kenarda, düzensiz bir leke gibi,
Köpekler gündelik yaşamını yaşarken ve işkencecinin atları,
Bir ağacın arkasında onun masumiyetini eşeler.
Brueghel'in İkarus'unda mesela; nasıl her şey tersine döner;
Çiftçi belki felaketin uzağında sakince;
Çırpınmaları ve yardım çığlıklarını duymuştur,
Ama onun için bu önemli bir ihmal değildir; güneşin ışığı
Ve beyaz bacakları, yeşilliğinde kaybederken
Deniz; ve pahalı bir gemi görmüş olmalı,
Mucizevi bir durumu, bir çocuğun gökten düşmesini,
Ama bir yere yetişmesi gerekiyordu ve sakince yoluna devam etti.

Modern ekphrastik şiiri belirleyen önemli etkilerden olan sanat kurumlarının gelişmesi ve yaygınlaşması özellikle Auden'ın bu şiirinde ortaya çıkmaktadır. *İkarus'un Düşüşü*'nün en çarpıcı tarafı, resmin ismi olmadan tam olarak neyi anlattığı konusundaki belirsizliktir. İzleyici resimle ilk kez karşılaşsa ve zihninde Brueghel'in bu resmine dair en ufak bir ön bilgi olmasa anlatılanın, İkarus miti olduğunu anlamayacaktır. Başka bir deyişle Daedoles mitinin kodları olmadan, mitin

tümünü resimden okumak mümkün olmazdı ve boğulan kişinin bacakları İkarus'un değil de öylesine yüzen sıradan bir insan olduğunu sanabilirdi. Modernite, resim izleyicisine önceden verili bilgiler eşliğinde bir resme nasıl bakması gerektiğini ve neyi görmesi gerektiğini öğretmiştir. *İkarus Düşüşü*'nde, izleyicinin neyi görmesi gerektiği önceden sanat kurumlarının aracılığıyla belirlenmiştir Müze deneyimi bağlamında daha önce öne sürülen sanat tarihi ve müzecilik ilişkisi, Auden'in şiirinde açıkça ortaya koyuluyor. Auden şiirinde, usta ressamlardan söz ederek müzenin ruhuna ve ayrıca bu ressamları anarak sanat tarihi bilgisinin iktidarına hürmet etmektedir. Değişen görme algısının ve sanat anlayışının iktidar biçimleriyle olan ilişkisi *Musee Des Beaux Arts* şiirinde görülmektedir.

Bu ekphrastik şiir, İkarus mitinden çok Brueghel'in İkarus'una dönüşmektedir. Şiirde konu edilen Brueghel'in İkarus'u nasıl resmettiğidir. Tıpkı İkarus mitinin öne sürdüğü ahlak modeli çerçevesinin dışında duran *İkarus Düşüşü* gibi Auden de şiirinde buna dayanarak İkarus'u yargılamaz. Auden bu şiirde, Ekphrasis'e uygun olarak doğrudan resmi okumaktadır. Dolayısıyla *Musee Des Beaux Arts* resmin sözel olarak yeniden inşasıdır. Ama bu sözel inşa, kentin yeni kamusal alanlarında gezinen bir şairin bireyselleşmiş bakışının ürünüdür.

William Carlos Williams, Brueghel resimleri üzerine onlarca şiir yazmıştır. Şiirler, Auden'in *Musee Des Beaux Arts* şiirinde olduğu gibi doğrudan müze dünyasını çağrıştırmıyor ve eski ustaları saygıyla anmıyor. *Musee Des Beaux Arts* şiirindeki resim izleyicisinden farklı bir izleyici vardır burada. Müzelerde, galerilerde geçirilmiş uzun saatler yoktur. Williams'ın şiirlerini farklılaştıran en önemli özellik, ancak okurun şiirde ressamın adı geçince, şairin tam olarak bir ressamdan bahsettiğini anlamamasıdır. Brueghel şiirlerinde şair resimleri tek tek anlatmaz sadece resim karşısında kendi deneyimini ortaya koyar. Williams, yazılarında sanat tarihinde en iyi resimlerin Brueghel ait olduğunu belirtir. Auden gibi sadık bir müze ziyaretçisi olmasa da Williams sanat tarihinin ve bilginin belirlenmelerinden bağımsız değildir. Dolayısıyla bir anlamda müzenin iktidarını onaylamaktadır, çünkü şairin iyi resim belirlemesi, sanat kurumlarından bağımsız değildir.

Williams'ın ekphrastik şiirlerinin genel özelliği sanatçının sanatını, otoritesini doğrulaması ve resimsel başarısını takdir etmesidir. Şiirler, Brueghel resimlerinin ikonik birer simgesi gibidir. Sanat yapıtını yeniden üreten bir dile dönüşen şiirler genellikle sanatsal üretim biçimini tematize eder. Sanat yapıtından çok sanatçının

kendisine odaklanan bu şiirler, bir yandan modern ekphrasis'in tıpkı antik metinlerde olduğu gibi sanatçıyı ön plana çıkarmasını göstermektedir. İlyada'da örneğine rastlanan bu durum, yirminci yüzyıla kadar tekrar ortaya çıkmayacaktır. Artık Modernizm'le birlikte, güvenilir sanat kurumlarının varlığıyla, şairler sanatçının otoritesini onaylamaktan kaçınmaz. Yirminci yüzyılda yazılmış ekphrastik şiirler temsiliyetten çok sanatçının kendisi üzerine odaklanır. Williams, resimleri sanatçıların oto portreleri olarak tanımlamakta ve bu düşünceye uygun bir biçimde şiirlerinde bunu dile getirmektedir (Heffernan,1993,154). Sanat yapıtından ziyade yapıtın üretim sürecine gözünü çeviren ekphrastik şiirlerin en önemlisi William Carlos Williams'ın *İkarus Düşüşü* resmine yazdığı *Landscape With The Fall of Icarus* adlı şiirdir.

Landscape With The Fall of Icarus

According to Brueghel
when Icarus fell
it was spring

a farmer was ploughing
his field
the whole pageantry
of the year was
awake tingling
near

the edge of the sea
concerned
with itself

sweating in the sun
that melted
the wings' wax

unsignificantly
off the coast
there was
a splash quite unnoticed
this was
Icarus drowning. (Williams, 1976, 212)

İkarus'un Düşüşünde Manzara

Brueghel'e göre,
İkarus düştüğünde
Bahardı.

Bir çiftçi tarlasını
Sürüyordu.

Yılın Bütün tantanası uyanmış,
Ürperticiliği yanında.

Denizin kenarı
Kendisiyle ilgili düşünceli.

Güneşte terleyerek,
Kanatların balmumu
Eridi.

Önemsiz bir halde,
Deniz kıyısında,
Tamamen fark edilmeyen bir sıçrama,
Bu İkarus'un boğulmasıydı.

Landscape With The Fall of Icarus şiirinde de görülebileceği gibi, Williams'ın resim izleyicisi Auden'dan oldukça farklıdır. Auden'ın şiirinde daha çok müze ve galeri gezen bir bilirkişi edası hakimken, Williams sanki resimleri ilk kez görmüş bir kişinin duygularıyla yazmaktadır. Resimler detaylardan uzak, resimde görüleni anlatan bir şiirdir. *Landscape With The Fall of Icarus*, Ekphrasis'in görsel sanat yapıtının yeniden dille üretilmesi tanımından uzak gibi görünse de, aslında ekphrastik bir şiir yazan şairin hedeflediği şeyi başarmaktadır: şiirin okuyucu ya sanat yapıtını bir an için bile olsa görmesine imkan verip vermediği. Dolayısıyla sanat yapıtına tümüyle bağımlı olması bir kriter olamaz çünkü okuyucu şiirde *İkarus Düşüşü*'nü görebilmektedir.

Brueghel'in, resimlerinde ikonografiyi resim üzerinden okumayı mümkün kılan bir ressam olmaması, Williams şiirlerine benzemektedir. Şair bir resimde ne gördüyse onu yazmaktadır. Williams'a göre sanat bir temsiliyettir ve önemli olan temsil etmek için sanatçının neyi seçtiğidir. Kısaca William Carlos Williams'ın, Brueghel şiirlerinde tek yaptığı, sıradan bir mimetik algıya göre temsil edilebilir olanı sunmasıdır. Şairin tüm Brueghel şiirleri, resim karşısında izleyicinin deneyiminden yola çıkılarak yazılmıştır. Öte yandan şiirler, sadece şairin resimleri kelimeler yoluyla dönüştürdüğünü değil aynı zamanda sanat tarihine ilişkin bir birikimi de canlandırdığını göstermektedir. William Carlos Williams'ın Brueghel şiirleri, resimleri dillendiren değil, sakince üzerinde gezdirilen bir bakış gibidir (Heffernan, 1993, 169).

Williams'ın bir diğer ekphrastik şiir örneği ise Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* resmi üzerine yazdığı *Song* isimli şiirdir. *Song* diğer örneklerde olduğu gibi, sadece

resminde görüleni tasvir eder, ama bu tasvir biçimsel olanın ötesine geçerek okura daha derin bir anlam sunar. Neredeyse Brueghel'in resimleri üzerine yazdığı tüm şiirlerde olduğu gibi şairin asıl meselesi, görsel olarak temsil edilen nesnenin ya da figürün dil yoluyla yeniden canlandırılması değil, okurun resmi bütünüyle kelimeler yoluyla görebilmesidir.

Song

Beauty is a shell
from the sea
where she rules triumphant
till love has had its way with her

scallops and
lion's paws
sculptures to the
tune of retreating waves

undying accents
repeated till
the ear and the eye lie
down together in the same bed. (Williams, 1976, 221)

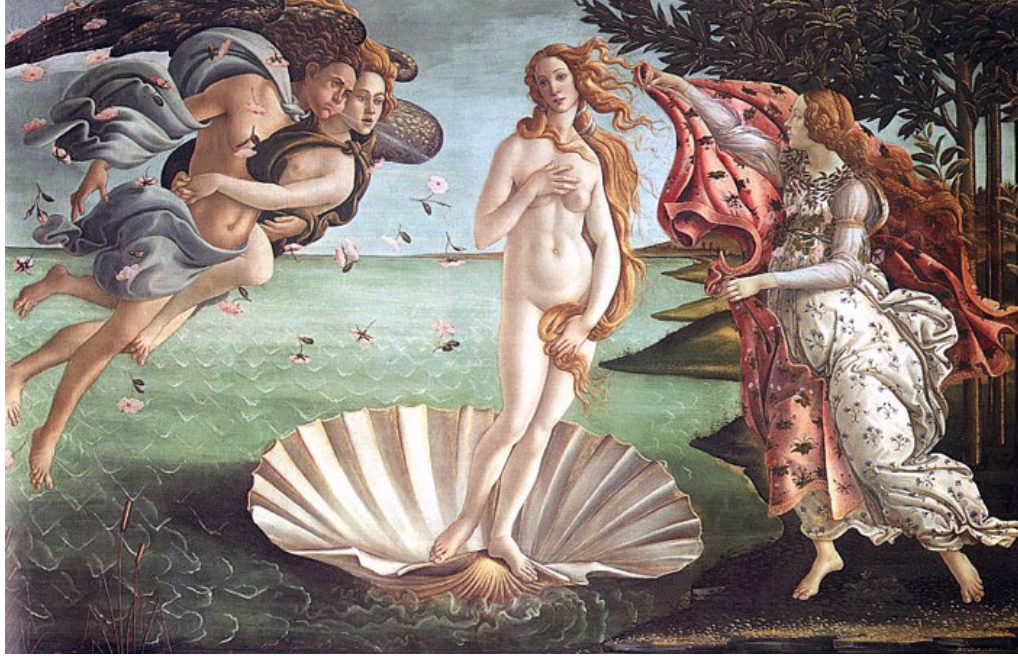
Şarkı

Güzellik bir deniz kabuğudur
Denizden gelen.
Orada başarılı egemenliği sürdü
Ta ki aşk onunla yolunu birleştirinceye kadar

Taraklar ve
Aslan ayakları
Tenha dalgaların melodisini
Ayarlar

Sonsuz aksanlar
Tekrarlanır, ta ki
Kulak ve göz beraberce
Uzanır aynı yatağa.

William Carlos Williams' bu şiirinde esas olarak Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu*'nu anlatmaktadır. Şiirin ilk dizesinde geçen "güzellik" Venüs'tür. Şiir, yalnızca bir resmi konu edinmez aynı zamanda iki farklı temsiliyet biçiminin şair tarafından nasıl algılandığını da ortaya koymaktadır. Bu düşünce şairin, gözün ve kulağın aynı yatağa beraber uzanmaları gerektiğini anlattığı son kıtada açıkça görülmektedir. Son dize okura, Williams'ın Paragone hakkındaki düşüncelerini özetler biçimdedir.



Şekil 5: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1486, 172.5 x 278.5 cm, Tuval üzerine suluboya, Galleria degli Uffizi, Floransa

Rekabet bir şekilde uzlaşmayla, beraberlikle sonuçlanmıştır. Buradaki temsil şöyledir; göz resmi, kulak ise şiirdir. Görsel ve işitsel algıların birlikteliği aynı yatağa uzanmalarıyla yani şiirin kendisinde yer bulur.

William Carlos Williams'ın *Song* isimli şiirinde ortaya koyduğu formül hem Ut Pictura Poesis geleneğinin hem de yazı ve imge ilişkisinin Modernizm'de vardığı noktayı göstermekte oldukça başarılıdır. Şiir ve resim aynı yatağa uzanacak kadar uzlaşmış ve yazı ve imge ayrı düşünülemeyecek kadar bir aradadır.

5. SONUÇ

Bu çalışmada, sanatta yazı ve imge ilişkisi, resim ve şiir ilişkisi temellendirilmiş ve Ut Pictura Poesis kavramıyla gelenekselleşen bir düşünce sisteminin antik Yunan'dan, Modernizm'e dek geçirdiği dönüşüm yapıtların örneklendirilmesiyle incelenmiştir.

Edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişkinin varlığına dair ilk tespitlerden biri olan, Horatius'un Ut Pictura Poesis kavramı, resim ve şiir arasında ki yakınlığın tarih içinde izini sürmeyi mümkün kılmaktadır. Bu kavramsallaşmadan yola çıkarak, şiir ve resim arasında kurulan analogiye, Horatius'tan önce farklı metinlerde rastlandığı görülmektedir. Görsel ve sözel temsilin resim ve şiir olarak karşılığını bulduğu antik dönemlerde Platon ve Aristoteles ile birlikte ortaya konan sanatta temsil sorunu her iki alanın ilişkisini tartışmaya açar. Sanattaki temsil sorununa odaklanan, en erken referanslar olan Platon'un *Devlet* ve Aristoteles'in *Poetika* yapıtları temsil sorununu açıklamak için, resim ve şiir arasındaki analogiyi kullanır. Dolayısıyla, antik dönemden başlayarak görsel ve sözel sanat yapıtlarının ilişkisi, öncelikle sanat dallarının üretim farklılığı üzerinden kurulmuş ve değerlendirilmiştir.

Bir edebiyat janrı olarak Ekphrasis, sanat tarihi ve edebiyat eleştirisinde görsel bir nesnenin sözel temsiliyet yoluyla anlatılması anlamına gelmektedir ve Ut Pictura Poesis kavramına önemli açılımlar kazandırmıştır. Öte yandan, bir temsili sorununu ortaya koyar. Gözle görülen bir nesnenin, dil aracılığı ile de var olabileceğini öne süren Ekphrastic metinler aslında bir imkansızlığı dayatmaktadır. İmkansızlık; yazınsal dil yoluyla görsel dilin görülemeyeceğidir. Ekphrasis'in kendi içindeki bu çelişki aynı zamanda bir tartışmanın ortaya çıkmasına neden olur. Bu tartışma, temsiliyet bağlamında gelişmiş ve Rönesans şair ve kuramcılarını şiirin üstünlüğü yargısına götürmüştür. Çünkü gözle görülemeyecek en üstün görsel yapıt, ancak şiir dilinde varolacağını savunurlar.

Resim ve şiir analogisinin bir diğer önemli kavramı Paragone, antik çağdan beri süregelen ressam ve şairler arasındaki rekabetin adıdır. Bu rekabet ressamların mı

yoksa şairlerin mi daha mükemmel betimleme yaptığı, ele alınan konunun kimin tarafından daha ayrıntılı, vurucu ve etkileyici bir biçimde tasvir edildiği ile ilgilidir. Rönesans ve sonrasında temsiliyet tartışmasının anlamı tersine döndürülmüştür. Bu çalışmada özellikle Leonardo Da Vinci'nin *Paragone*'una yer verilmiş ve ressamın resmin şiire üstünlüğü savına, sanatları duyuları sınıflandırma açısından yaklaşması ele alınmıştır. Ressama göre, göz tüm duyulardan üstündür. Evrenin güzelliği ve hakikat, ancak göz yoluyla ulaşır. Oysa şiiri temsil eden kulak, yani duyma edimi ikincil bir öneme sahiptir. Duyuların en üstünü olan göz gerçekliği yansıtmada, doğayı taklit etmede her zaman duymanın yani sözün ve şiirin önüne geçecektir. Paragone, tamamen bu mimetik gücün üzerine kurulmuştur. Bir rekabete dönüşen ve temeli Ut Pictura Poesis tartışmasına dayanan bu karşılaştırma, sanatların sınıflandırılmasına ve görsel sanatların yükselmesine katkıda bulunur. Bir anlamda her iki sanat dalının meşruluk mücadelesinden ortaya çıkan Paragone sanatların kendi sınırlarını çizmesini sağlamıştır, çünkü şiir ile resmin karşılaştırılması görsel ve yazınsal sanatların kavramsal çerçevede düşünülmesine epey katkıda bulunmuş ve sanatların meşruluk kazanmasına zemin hazırlamıştır.

Rönesans'tan başlayarak, Ut Pictura Poesis bağlamında değerlendirecek pek çok yapıt, dönemin anlayışına ve eleştirel düşüncesine uygun bir biçimde üretilmiş ve kendi kanonik yapılarına göre yazı ve imge ilişkisini ortaya koymuşlardır. Rönesans döneminde öne çıkan düşünce, her iki temsiliyet biçimini birlikte anlayıp düşünmeye çalışmaktır. Fakat öte yandan, sanatlar arasındaki mücadelenin sürmesi, en iyi tasvir biçiminin hangi sanat dalına ait olduğu tartışmasını beraberinde getirmiş ve bu doğrultuda yapıtlar üretilmiştir. Edmund Spenser'in *Periler Kraliçesi*, Raffaeello'nun *Atina Okulu* ve *Parnassus* adlı freskoları ve William Shakespeare'in 55. *Sone*'si Rönesans döneminde özellikle bu açıdan öne çıkan yapıtlardır. Edmund Spenser'in *Periler Kraliçesi* adlı şiirinde sanatlar arasında da hiyerarşi kurmuş ve bu hiyerarşiyi özellikle zamansallık bağlamında ele almıştır. Zamansallık mefhumunu, Paragone tartışması içinde birçok şair öne sürmüş ve şiirin üstünlüğü savını bunun üzerine kurmuştur. Tıpkı Spenser gibi William Shakespeare de şiirinde kendi tavrını açıkça ortaya koyar. Shakespeare dönemin diğer şairler gibi şiirin daha üstün bir yaratma gücü barındırdığını savunur ve tıpkı diğer şairler gibi şiir sanatının üstünlüğünü zaman bağlamında ele alır. Şairlere göre sadece yazı zamana karşı direnebilir. Sanatlar arası mücadelenin en önemli örneklerinden biri Raffaeello'nun *Atina Okulu*

ve *Parnassus* adlı freskolarıdır. Raffaeello, Spenser'in şair için öne sürdüğü "şair daha iyi resim yapar" görüşünü tersine çevirmiş ve sanatçı, ressamların en doğru tasvir yetisine sahip olduğunu öne sürmüştür.

Romantizm, Rönesans'ın güzel sanatlar sisteminin kurumsallaşması için verdiği mücadelenin hemen ardından gelen bir dönem olmasından ötürü bu dönemin yapıtları Paragone tartışmasını içermez. Artık resim, şiir ve diğer sanat dalları konumunu belirlemiş, sınırlarını çizmiş ve kanonik varlığını ortaya koymuştur. Paragone'nin Rönesans'taki keskinliğini yitirmesiyle, Romantizm'de yeni bir estetik anlayış olan Ekphrastik şiir güçlenir. Çalışmanın ikinci bölümünde tanımlanan Ekphrasis sadece görsel dille, yazınsal dilin birbirinin yerine ikame edebileceğini fikrini değil, aynı zamanda imge ve söz ilişkisinin cinsiyet modelleri çerçevesinde bir karşıtlık içerdiğini de göstermektedir. Sakin, durağan imge bir kadınlık, söz ise erkeklik durumuna işaret etmektedir. Bu doğrultuda yapılan çalışmalarda Percy Bysshe Shelley'nin *On The Medusa Of Leonardo Da Vinci* ve John Keats'in *Yunan Vazosuna Ağıt* şiirlerinin hem Ekphrastik şiir açısından, hem de söz ve imgenin, kadın ve erkek karşıtlığında temellendirerek okunabileceğini göstermektedir.

Modernizm'le birlikte, yazı ve imge ilişkisi genelde sanat yapıtlarında yazının konu edilmesi olarak görülür. Yirminci yüzyılın hemen başlarında ortaya çıkan çağdaş dilbilim çalışmaları, yalnızca edebiyat ve felsefe alanındaki çalışmaları değil, sanatın kendisini de önemli ölçüde etkilemiştir. Daha önceleri Ut Pictura Poesis bağlamında ortaya çıkan yapıtlar, iki farklı sanat biçiminin temsil sorununa odaklanırken, artık özellikle çağdaş sanatla birlikte yazının ana kaynağı üzerinde yoğunlaşır. Dilbilim, yapısalcılık ve göstergebilim kuramları, iki farklı sanat dalını bir arada düşünme yöntemini ve biçimini değiştirecek ve yapıtlarda yazının kendisinin konu alınmasına yol açmıştır. Modern sanat sisteminin kurulmasının ardından, sanatlar arası mücadeleci durum körelmiş ve Ut Pictura Poesis bağlamında yer alan tüm yapıtların dayandığı nokta yazının kendisi olmuştur. Çalışmanın son bölümünde, Modernizm içinde Ekphrastik şiirlere odaklanarak sanatta yazı ve imge ilişkisi ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Antik dönem metinlerinde bir süs işlevi gören ve daha sonra bir edebiyat türüne dönüşen ekphrasis'in Modernizm'de varlığını sürdürmesinin temel nedenlerinden biri, birçok şairin bu yönde yapıt üretmesi ve dönüşen sanat anlayışıdır. Modernizm özenin sanat anlayışında önemli bir rol oynadığı gibi aynı zamanda sanat anlayışını dönüştürmüştür. Modern ekphrastik şiirlerin bir edebiyat

türü olarak kabul edilmesinin yanı sıra Modernizm'in öznenin görme edimini bireyselleşmesi ve yeni kamusal alanların ortaya çıkması ekphrastik şiirleri önemli ölçüde etkilemiştir. Sadece müzelerin yaygınlaşması değil, aynı zamanda sanatın kurumsallaşması ve dönüşen görme edimi Ekphrastik şiiri hem biçimsel hem de içerik açısından değiştirecektir. Dolayısıyla Modernizm'de Ekphrastik şiir örnekleri veren bir şair, müzelerden, sanat tarihi yazımından ve dönüşen görme algısından bağımsız olamayacaktır. Şairler, hayatlarında bir kez görüp etkilendikleri sanat yapıtlarına şiirler yazmayacaklar, defalarca yakından izleme şansını yakaladıkları yapıtlar için şiirler yazacaklardır. Kentlerin değişimi ve buna bağlı olarak yeni mekanların ortaya çıkması öznenin görme ediminin bireyselleşmesine neden olur. Dolayısıyla, bu türden bireyselleşmiş bir görme edimi aynı zamanda son derece bireysel Ekphrastik şiirin gelişmesine yol açar. Şairlerin müzelerde gördüğü yapıtlar üzerine yazdıkları Ekphrastik şiirler tam da böyle bireyselleşmiş bir bakışın ürettiği şiirlere dönüşür. Ekphrastik şiir sadece değişen görme ediminin etkisiyle farklılaşmamış aynı zamanda sanat kurumlarının varlığıyla da yeni bir boyuta taşınmıştır. Modern Ekphrastik şiirde öne çıkan örnekler Wystan Hugh Auden ve William Carlos Williams'ın Brueghel üzerine yazdıkları şiirlerdir. Şiirlerinde modern Ekphrasis'i oluşturan tüm özellikler açıkça görülmektedir. Öncelikle ressamın Brueghel olarak seçilmesi oldukça önemlidir, çünkü müze deneyimi bağlamında şekillenen modern Ekphrastik şiir, şairini bir müze ziyaretçisine dönüştürmüştür. Wystan Hugh Auden ve William Carlos Williams müze ziyaretçisi birer şair olarak, sanat yapıtları karşısında kendi deneyimleri doğrultusunda şiirler üretmiştir. Dolayısıyla her iki şairin yazdığı şiirler, görsel bir sanat yapıtını dil aracılığıyla yeniden üreten yapıtlar değil, müze ziyaretçisi iki şairin bireyselleşen bakışlarının temsilidir. Modern ekphrasis'in geçirdiği dönüşümün anlaşılabilmesi için öncelikle antik dönemdeki bazı özelliklerin hala korunmuş olmasını kavramak gerekmektedir. Ekphrasis ister Rönesans'ta var olsun ister Modernizm'de hala okura yazınsal dil yoluyla görebilme imkanlarını sunmakta ve yine yazınsal dilin sınırları içinde bunu denemektedir. Bir anlamda, Homeros'un Akhilleus'un kalkanında yaptığı gibi bir temsile dayanmaktadır. Geçmiş bir kültürün tüm mirasını taşıyarak, modern ekphrastik şiir şairin bir resme bakışını ve görme ediminin tüm değişikliklerini içerecek biçimde yeni anlatım biçimleri denemiştir. Artık şairler görsel sanat yapıtlarını uzun uzun betimlemeye girişmez, sadece kendi bireysel bakışlarını yazı yoluyla aktarmayı dener. Hatta William Carlos Williams'da da görülebileceği gibi,

şairler konu edindikleri resimleri ayrıntılı bir biçimde anlatmaya girişmez. Okuyucu resmin hangi ressama ait olduğunu, ancak şairin şiir içinde ressamın adını anmasıyla anlayacaktır. Öte yandan sanat yapının ulaşmazlığı söz konusu değildir. Her an herkes tarafından görülebilecek, her gözü izleyebileceği resimler kamusal alanlarda yerini almıştır. Şairler resimler karşısında tefekküre dalmaz, belki sadece kısa bir an için görebildikleri resimler için şiirler yazarlar. Demokratikleşen görme edimi sadece müzeler yoluyla gerçekleşmez, sanat tarihi ve sanatçı kitapları sayesinde şairler hem bilgiye hem yapının kendisine kolaylıkla ulaşmıştır. Son olarak bilgi edinme yollarının değişmesi Modern ekphrastik şiiri önemli ölçüde etkilemiştir, çünkü okuyucu Auden'ın şiirinde Brueghel'in hangi resimden bahsettiğini biliyordur. Modern Ekphrastik şiir, geçmişte olduğu gibi ulaşmaz bir sanat yapının gizemini açıklamaya girişmez, şiirler artık okurun demokratikleşen bir görme biçiminin beğenisine sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. 2005. **Poetika**. çev. İsmail Tunalı. İstanbul : Remzi Kitabevi.
- Baker-Smith, D. 1990. Literature and Visiual Arts. **Encyclopedia of Literature & Criticism**. s.13:991-1003.
- Baudelaire, Charles. 2003. **Modern Hayatın Ressamı**. çev. Ali Berkday. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter. 2002. **Pasajlar**. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Crary, Jonathan. 2004. **Gözlemcinin Teknikleri**. çev. Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları.
- Da Vinci, Leonardo. 2007. **Paragone Sanatların Karşılaştırılması**. çev. Kemal Atakay. İstanbul: Notos Yayınları.
- Duncan, Carol, Allan Wallach. 2006. Evrensel Müze. **Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2**. ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları: 49-87.
- Flaccus, Q. H. 1994. **İambus'lar, Lirik Şiirler, Satura'lar, Mektuplar**. çev. Türkan Uzun. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Florenski, Pavel. 2001. **Tersten Perspektif**. çev. Yeşim Tükel. İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, Michel. 1994. **Kelimeler ve Şeyler**. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Yayınevi.
- Gılgamış Destanı**. 1998. çev. Muzaffer Ramazanoğlu. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Heffernan, A., W. 1993. **Museum of Words**. London: The University of Chicago Press.
- Homeros. 2006. **İlyada**. çev. Azra Erhat, A. Kadir. İstanbul: Can Yayınları.

Kahraman, Hasan Bülent. 2005. **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**. İstanbul:Agora Kitaplığı.

Keats, John. 1986. **The Complete Poems**. New York: Penguin Books.

Kristeller, Oskar. **Modern Sanat Sistemi**. [18.03.2007]. çev. Deniz Şengel. http://www.iyte.edu.tr/~denizsengel/ar_543-544/kristeller.pdf.

Mayerson, Philip. 1971. **Classical Mythology in Literature, Art, and Music**. Glenview: Scott, Foresman and Company.

Mitchell, W.J.T. 2005. **İkonoloji: İmaj Metin İdeoloji**. çev. Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma Yayınları.

_____. 1994. **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**. Chicago:University of Chicago Press.

Nochlin, Linda. 2006. Müzeler ve Radikaller: Bir Olağanüstü Durumlar Tarihi. **Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2**. ed.. Ali Artun.İstanbul: İletişim Yayınları: 11-49.

Panofsky, Erwin. 2005. Rönesans: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?. **Rönesansın Serüveni**. ed. Nurettin Pirim. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 11-19.

Parla, Jale. 2000. **Don Kişot'tan Bugüne Roman**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Platon. 2004. **Devlet**. çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Shakespeare, William. 1996. **Soneler**. çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Shiner, L. 2004. **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**. çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Spenser, Edmund. 1987. **The Faerie Queene**. New York: Penguin Books.

Steiner, Wendy. 1988. **Pictures of Romance: Form Against Context in Painting and Literature**. Chicago: University of Chicago Press.

Şengel, Deniz. 2002. Ut Pictura Poesis: Kısa bir Tarih. **Parşömen**. c.2 s.4: 1-69.

Vergilius, Publius. 1996. **Aeneas**. çev. İsmet Zeki Eyüboğlu. İstanbul: Payel Yayınları.

Williams, William Carlos. 1976. **Selected Poems**. New York: Penguin Books.

Wolfson, J., Susan. 2001. **The Cambridge Companion to Keats**. Cambridge: Cambridge University Press.

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi	21 Ocak 1981
Doğum Yeri	Almanya
Lise	Özel Kültür Lisesi
Lisans	İstanbul Bilgi Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat bölümü
Çalıştığı Kurumlar	
2006-2007	Rh + Sanat Dergisi
2000-2001	İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Parşömen Dergisi
Yayınlar	
“Türk Resminin Modern İmzası: Sabri Berkel”	
“Tuhaf bir proje “	Parşömen dergisi, cilt 2, sayı 1
“Modern Türk Şiiri”	Parşömen dergisi, cilt 1, sayı 4