



**Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında
Estetik Ve Tematik Kaynak Olarak
Resim**

Başak YAPICIOĞLU

Yüksek Lisans Tezi

Eskişehir, 2024

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA
ESTETİK VE TEMATİK KAYNAK OLARAK RESİM**

Başak YAPICIOĞLU

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir, 2024

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZI ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Başak YAPICIOĞLU tarafından hazırlanan ‘‘Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Estetik Ve Tematik Kaynak Olarak Resim’’ başlıklı bu çalışma 10.06.2024 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Öğr. Üy. Hülya ÜRKMEZ	
Üye (Danışman) Prof. Dr. Soner AKPINAR	
Üye Doç. Dr. Eylem DERELİ	
Üye (Akademik Unvanı ve Adı Soyadı)	
Üye (Akademik Unvanı ve Adı Soyadı)	

ONAY

.../... /202..

Prof. Dr. Oytun MEÇİK

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Başak YAPICIOĞLU

İmza

ÖZ

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA ESTETİK VE TEMATİK KAYNAK OLARAK RESİM

YAPICIOĞLU, Başak

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Soner AKPINAR

En eski sanat dallarından biri olan resim, yine onun kadar temelleri eskiye dayanan edebiyatın her zaman ilgisini çekmiştir. Yazarların tematik evreni genişletme arzusuyla farklı disiplinlerden yararlanması bilinen bir durumdur. Ancak başlangıç düzeyinde en çok etkileşim içinde olan sanat türleri edebiyat ve resimdir. Yazarların resme yaklaşımları ve onu ele alış biçimleri ise edebiyat ve resim arasındaki ilişkiyi giderek çeşitlendirir.

Edebî eser basit bir nesne değildir. O, çok sayıda anlam ve ilişkinin bir araya getirdiği karmaşık bir organizasyondur. Hatta bu yönüyle insanın en sofistike ediminin edebiyat olduğu söylenebilir. Resimle kurduğu ilişki de edebiyatın yarattığı anlam katmanlarının en önemlilerinden birisidir.

Çalışmamızda incelediğimiz yazarlar da, eserlerinde kendilerini ve çevresinde olup bitenleri anlamak, onları daha gerçekçi ve vurucu biçimde anlatmak için resim sanatından fazlasıyla yararlanmışlardır. Bazı eserlerde resim, bir tablonun roman kahramanı üzerindeki etkisi olarak karşımıza çıkarken, bazı eserlerde roman kahramanı bizzat ressam olur. Kimi zamansa yazarlar, gravür, portre, tezhip, minyatür gibi resim sanatı içinde değerlendirilen geleneksel türleri kültürel belleği canlandırmak vb. işlevlerde kullanır. Bunlara bağlı olarak çalışmada resim sanatının etkin bir şekilde kullanıldığı, çeşitli dönemlerden seçilmiş temsil kabiliyeti yüksek romanlar üzerinden Cumhuriyet Dönemi romanının resimle ilişkisi tespiti çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Roman, Resim, Sanat, Estetik, Minyatür.

ABSTRACT

PICTURE IN THE TURKISH NOVEL OF REPUBLICAN PERIOD AS AN AESTHETIC AND THEMATIC RESOURCE

YAPICIOĞLU, Başak

Master-2023

The Department of New Turkish Literature

ADVISOR: Prof. Dr. Soner AKPINAR

Painting, one of the oldest branches of art, has always attracted the attention of literature, whose foundations are as old as it is. It is a well-known fact that writers utilise different disciplines with the desire to expand the thematic universe. However, literature and painting are the art forms that interact the most at the initial level. Writers' approaches to painting and the way they deal with it gradually diversify the relationship between literature and painting.

A literary work is not a simple object. It is a complex organisation brought together by a multitude of meanings and relationships. In this respect, it can even be said that literature is the most sophisticated human activity. The relationship with painting is one of the most important layers of meaning created by literature.

The authors we have analysed in our study have also made extensive use of the art of painting in their works in order to understand themselves and what is going on around them and to describe them in a more realistic and striking way. In some works, painting appears as the effect of a painting on the protagonist, while in some works the protagonist becomes the painter himself. Sometimes authors use traditional genres such as engravings, portraits, illumination, miniature, which are considered within the art of painting, to revive cultural memory, etc. Accordingly, this study will try to determine the relationship between the novel of the Republican Era and painting through novels with high representativeness selected from various periods in which the art of painting is used effectively.

Key Words: Turkish Literature of the Republican Period, Novel, Painting, Art, Aesthetics, Miniature.

TEŞEKKÜR

Bu çalışma, uzun ve meşakkatli bir sürecin ürünüdür ve bu süreçte desteklerini esirgemeyen herkese minnettarım. Öncelikle, rehberim ve destekçim Prof. Dr. Soner Akpınar'a sonsuz şükranlarımı iletiyorum. Yönlendirmeleri, değerli fikirleri ve sabrı olmadan bu çalışma tamamlanamazdı. Ayrıca, öğrencisi olduğum dönemde bana sağladığı ilham ve rehberlik de unutulmazdır. Sanatın gücünü ve ifade özgürlüğünün değerini bana öğreten öğretmenime minnettarım.

Ailemin ve dostlarımın destekleri ise bu sürecin en önemli motivasyon kaynağı oldu. Özellikle, maddi ve manevi desteğini benden hiç esirgemeyen canım anneanneme sonsuz sabrı ve anlayışı için teşekkür etmek isterim.

Bu süreçte dostluğunun yanı sıra tezim için gerekli olan kitaplara erişmemde yardımcı olan Çağatay Uslu'ya, çalışmanın başarılı bir şekilde tamamlanmasında büyük katkıları olan psikolog arkadaşım Tuğra Tufan İnce'ye; tezim için gerekli olan dinî ve tasavvufî bilgilere dair fikir ve katkılar sunan Mustafa Moral'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Sadece tez sürecinde değil, hayatımın her alanında sağladıkları değerli rehberlik ve destekleri için onlara minnettarım. Tezimde yer alan Nuran karakterini görsel olarak resimleyerek, romanın atmosferini ve karakterin ruh hâlini daha iyi yansıtmama yardımcı olan kıymetli resim öğretmenim Sayın Hakan Bozok'a da ayrıca teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

İÇİNDEKİLER

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
ÖNSÖZ	xii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
SANAT VE ESTETİK.....	3
1.1. Sanat ve Estetiğe Genel Bir Bakış	3
1.1.1. Sanat Nedir?.....	3
1.1.2. Aynı Zamanda Ressam Olan Edebiyatçılar	6
1.1.3. Yenileşme Dönemi Türk Romanında Resim ve Ressamlar.....	8
1.1.4. İncelemeye Esas Romanlar	12
İKİNCİ BÖLÜM.....	18
CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA ESTETİK VE TEMATİK BİR KAYNAK OLARAK RESİM	18
2.1. Ressam ve Nakkaş Olarak Roman Kahramanları	18
2.1.1. Ressam Roman Kahramanları.....	18
2.1.2. Nakkaş Roman Kahramanları	35
2.2. Resim ve Psikoloji İlişkisi.....	43
2.2.1. Yabancılaşmaya Karşı Resmin İyileştiren Gücü	43
2.2.2. Bilinçaltının Yansıması Rüyalarda	95
2.2.3. Nostalji.....	101
2.3. Resim ve İnanç İlişkisi.....	103
2.3.1. Dinî Resimler ve Maneviyat İlişkisi	105
2.3.2. Tartışmaların Gölgesinde: Dinî Resimler	113
2.3.3. Tasvir Yasağı	118
2.4. Portreler.....	123
2.4.1. Kadın Portreleri.....	125
2.4.2. Erkek Portreleri	138
2.4.3. Padişah Portresi.....	140

2.4.3.1.Gentile Bellini ve Fatih Sultan Mehmet Portresi.....	142
2.5. Resim Sanatındaki Cinsellik ve Erotizm İmgesinin Romanlara Yansıması	146
SONUÇ	154
KAYNAKÇA.....	158



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Egon Schiele, Tod und Mädchen (Kucaklaşma), 1915.	19
Resim 2: Gustave Courbet, Papağanlı Kadın, 1866.	29
Resim 3: Gustave Courbet, Venüs ve Psyche veya Uyku, 1864.	30
Resim 4: Gustave Courbet, Dünyanın Başladığı Yer, 1866.	30
Resim 5: Hüseyin Avni Lifij, Gergef İşleyen Kadın.	32
Resim 6: Feridun Ahmed Bey'in Nüzhet-i Esrârü'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar, 1569.	42
Resim 7: Başak Yapıcıoğlu, Hamdi, 2023.	57
Resim 8: Başak Yapıcıoğlu, Kürk Mantolu Madonna, 2023.	61
Resim 9: Başak Yapıcıoğlu, Atlantik, 2023.	64
Resim 10: Giovanni Bellini, Madonna ve Çocuk, 1470.	71
Resim 11: Giovanni Bellini, Prato'lu Madonna, 1505.	72
Resim 12: Giovanni Bellini, Kutsal Söyleyişi, 1505.	75
Resim 13: Başak Yapıcıoğlu, Aydaki Kadın, 2023.	91
Resim 14: Başak Yapıcıoğlu, Horoz Dövüşü, 2023.	97
Resim 15: Henri Matisse, Tahiti'de Pencere Gobleni, 1935-36.	103
Resim 16: Paolo Veneziano, Santa Chiara Poliptiği, 1350(yaklaşık).....	108
Resim 17: Çıkış mozaïği. Justinianus, Meryem ve Büyük Konstantin.	109
Resim 18: Yol gösterici (Odigitria) Meryem Mozaïği.	109
Resim 19: Fra Filippo Lippi, Aziz Bernard ile Çocuk İsa'ya Tapınma, Tarihsiz	112
Resim 20: Pierre Auguste Renoir, Okur-Okuyan Genç Kadın, 1876-1877.	126
Resim 21: Giovanni Bellini, Naked Young Woman In Front Of The Mirror, 1515.	127
Resim 22: Lorenzo Lotto, Venus and Cupid, 1530.	127
Resim 23: Tiziano Vecellio, Venus with Organist and Cupid, 1548-1549.	128
Resim 24: Tiziano Vecellio, The Venus of Urbino, 1538.	128
Resim 25: Hakan Bozok, Nuran, 2024.	129
Resim 26: Başak Yapıcıoğlu, Maria Puder, 2023.	130
Resim 27: Andrea del Sarto, Madonna delle Arpie, 1517.	131
Resim 28: Başak Yapıcıoğlu, Atiye, 2023.	133
Resim 29: Henri Matisse, Madam Matisse (Yeşil Şerit), 1905.	134
Resim 30: Albrecht Dürer, Elsbeth Tucher'in Portresi, 1499.	136
Resim 31: Melchior Lorichs, Ruziæ Soldane, 1581.	137

Resim 32: Gentile Bellini, Giovanni Mocenig'nun Portresi, 1478 / 1507.....	138
Resim 33: Gentile Bellini, Sultan II Mehmet, 25 Kasım 1480.	145
Resim 34: Namık İsmail, Çıplak, 1922.....	152



KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e	: Adı geçen eser
a.g.y	: Adı geçen Yayın
Bk.	: Bakınız
C.	: Cilt
çev.	: Çeviri
ed.	: Editör
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
No.	: Numara
S.	: Sayı
s.	: Sayfa



ÖN SÖZ

Cumhuriyet döneminin farklı tarz, dönem ve ideolojilerinden seçilmiş yazarlarından Ahmet Hamdi Tanpınar, Selim İleri, Sabahattin Ali, Orhan Pamuk ve Nedim Gürsel'den seçmiş olduğumuz, resim hakkında yazılmış 16 romana yer verilen tezin konusu, seçilen romanlardaki resme dair öğelerin tespiti ve tasnifidir.

Tezin amacı, çeşitli romanlarda farklı işlevlerle karşımıza çıkan resmin yapısal ve tematik açıdan edebiyatı nasıl etkilediğini araştırmaktır. Bu eserlerdeki benzerlik ve farklılıklara göre elde edilen bulgular sayesinde yazarların atıfta bulunduğu ressamı ve tabloları hangi yapısal ve tematik amaçla seçtiği görülebilecektir. Roman kahramanları vesilesiyle yazarların resme yaklaşımları ve görüşlerine de bu çalışma doğrultusunda cevap aranmıştır.

Müstakil olarak bazı romanları resim öğeleri açısından ele alan tezler, makaleler, kitaplar bulunmasına rağmen, Cumhuriyet Dönemi Türk romanını bu yönüyle bütüncül biçimde değerlendiren bir çalışma yapılmamıştır. Çoğu çalışmada incelenen romanlardaki resim sanatına dair öğelerin tespiti ile yetinilmiştir. Ancak bu çalışma farklı bir bakış açısıyla romanlardaki resimlerin, ressamların seçilme nedenlerini belirleyerek bunların estetik ve tematik amaçlarını ortaya koymak niyetindedir. Sanatçıların hangi sanatçılardan, hangi akımlardan etkilendiği, tablolarındaki simgelerle roman arasında bir ilişki olup olmadığı irdelenmiştir.

Teze öncelikle sanat ve estetik ile ilgili kuramsal kaynaklar taranarak başlanmıştır. Ardından seçilen romanlar üzerine yapılmış akademik çalışmaların genel bir literatür taraması yapılmıştır. Tezin giriş kısmında sanat, estetik ve resim disiplinleri paralel bir okumaya tabi tutulmuş ve resmin dünyada ve ülkemizdeki değişim ve gelişimi üzerinde durulmuştur. Bunda amaç tematik ve estetik bağlamda ele aldığımız resmin kuramsal alt yapısını oluşturmaktır. “Sanat ve Estetik” başlıklı birinci bölümde, sanat ve resmin tanımı yapılmış; resmin dönemlere göre değişimi ve gelişimi hakkında bilgi verilmiş; Türk resim sanatı ve onun Avrupa resim sanatı ile ilişkisi değerlendirilmiştir. İkinci bölümde, incelemede esas alınan romanlardaki resim sanatına dair yansımalar tematik başlıklar altında ele alınmıştır. Sonuç bölümünde ise elde ettiğimiz veriler ışığında resim ve edebiyat ilişkisinin Cumhuriyet Dönemi Türk romanı için gerek tematik gerek yapısal açıdan neyi ifade ettiği ortaya konulmuştur.

GİRİŞ

Türk edebiyatının zengin mirası içinde Cumhuriyet dönemi yazarları, sadece kelimelerle değil, aynı zamanda imgeler ve görsel anlatımlar aracılığıyla da okuyucuya derin anlamlar iletmeye çalışmışlardır. Yazarların farklı disiplinlerden ilham alma isteği, resim gibi en köklü sanat türleriyle ilişki kurma arzusunu da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, resim sanatının roman metinlerindeki rolü ve işlevi, Türk edebiyatının önemli bir araştırma alanı olmuştur.

Sanat neredeyse insanlıkla birlikte var olmuştur ve dolayısıyla insanın bilişsel evriminde de önemli bir rol oynamıştır. Bu bakımdan incelemeye zemin oluşturması açısından ilkin sanatın tanımı, sınıflandırılması ve düşünürlerin meseleye yaklaşımlarına bakarak başlamak yerinde olacaktır. Ardından resim edebiyat ilişkisi söz konusu olduğunda akla ilk gelen dünya edebiyatın örneklerine bakmak ve buna bağlı olarak Türk edebiyatının ressam yazarları ve eserlerini hatırlamak son derece önemli görülmektedir. Üçüncü alt başlıkta ise, yenileşme dönemi Türk romanında resim ve ressamın eserlerinden örnekler sunulacaktır. Burada, yenileşme dönemi Türk romanında resim ve ressamın romanlar çerçevesinde ele alındı.

Tezin ikinci bölümünde resim sanatı, estetik ve tematik bir kaynak olarak incelendi. İkinci bölümün birinci alt başlığında, romanlarda yer alan ressamın ve nakkaşın üzerinde durulup, bu karakterlerin işlevleri açıklandı. İkinci alt başlıkta ise, resim ve psikoloji ilişkisi çeşitli alt başlıklar altında ele alındı.

“Yabancılaşmaya Karşı Resmin İyileştirici Gücü” başlıklı incelemede, genellikle ressam karakterlerin bireysel ve toplumsal yabancılaşma deneyimlediği ve yabancılaşmayı iyileştiren tek şeyin resim olduğu tespit edildi. Özellikle gerçeküstücülük akımıyla birlikte, rüya teması sanat eserlerinde sıklıkla kullanılmıştır. İncelenen romanlarda da rüya, resim ve roman arasındaki ilişkinin belirgin olduğu ve karakterlerin rüyalarında sanat eserlerini görmesinin dikkat çekici olduğu gözlemlendi. Nostalji başlığında ise, Selim İleri'nin *Sona Ermek* adlı romanında bu temanın resim ögesi üzerinden nasıl işlendiğine dair bir analiz yapıldı.

Bölümün üçüncü alt başlığı ise “Resim ve İnanç” ilişkisine odaklanmaktadır. Din ve resim arasındaki ilişkinin doğası hakkında bilgi verildikten sonra, bu bölümü de bir önceki bölümde olduğu gibi üç alt başlıkta incelendi. Bunlar: “Dinî Resimler ve Maneviyat İlişkisi”, “Tartışmaların Gölgesinde: Dinî Resimler” ve “Tasvir

Yasağı". Bu başlıklarda, İncil ve Kur'an'daki hadisler ve ayetlerden yararlanarak resim ile din arasındaki ilişki aktarılmaya çalışıldı.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, romanlarda yer alan kadın, erkek ve Fatih Sultan Mehmet portrelerine yer verildi. Ayrıca, bu portrelerin romandaki yerini belirleyen sebepleri de aktarıldı.

İkinci bölümün son başlığını ise "Resim Sanatındaki Cinsellik ve Erotizm İmgesinin Romanlara Yansıması" oluşturmaktadır. Cinsel ve erotizm tanımlarının ardından, bu kavramların resim sanatına yansımaları incelendi ve ardından incelemeye esas romanlardaki işlevlerini ele alındı. Romanlardaki bu resimlerin, karakterler arasındaki duygusal bağları, arzuları ve çatışmaları vurgulamak için kullanıldığı tespit edildi.

Tüm bu çalışma, resimlerin roman kahramanları için hangi duyguları ifade etmesi, dönemin toplumunun resim sanatına ve ressamlara karşı tutumu, Batı ve Doğu resim sanatının karşılaştırılması ve Türk resim sanatına olan katkısının tespit edilmesi bakımından da önemlidir.

Önceki çalışmalarda genellikle romanlardaki resim sanatına dair öğelerin tespiti ile yetinilmiştir. Ancak bu çalışmada farklı bir bakış açısıyla romanlardaki resimlerin, ressamların seçilme nedenleri belirlenerek bunların estetik amaçları ortaya konuldu. Elde edilen bulgularla yazarların eserlerinde atıfta bulunduğu ressamları ve tabloları neden seçtiği, yazarların resme yaklaşımları ve görüşlerine de bu çalışma doğrultusunda cevap arandı.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT VE ESTETİK

1.1. Sanat ve Estetiğe Genel Bir Bakış

1.1.1. Sanat Nedir?

Sanatı incelediğimizde, sanatın ne olduğu konusunda farklı fikirler öne sürülmüş ve bu fikirler sürekli olarak değişmiştir. Sanatın net bir tanımı tarihsel süreç içerisinde yapılmaya çalışılsa da hâlen daha net bir tanımı yapılamamıştır. Bununla beraber sanatın kendisini tanımlayamasak da sanat eserini tanımlayabiliriz. Sanatın tekniği, özgünlüğü, yeniliği gibi nedenler de sanat tanımının net bir şekilde yapılamamasının sebepleridir. Sanat sonsuz bir evrendir ve hemen her anımızda sanat yapmış veya sanata tanıklık etmişizdir.

Arapça kökenli olan sanat kelimesi sözlükte, “bir duygu, tasarı, güzellik vb. nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık” olarak tanımlanmıştır.¹ Bunun yanında İngilizce’deki sanat anlamına gelen *art* sözcüğü, “at terbiyeciliği, şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi” ifade etmek için kullanılan Latince *ars* ve Yunanca *techne* sözcüklerinden türetilmiştir.²

Sanat, insanlığın varoluşundan beri insanların ihtiyaçlarını dile getirir. İnsan, sanat ile gelişerek, sanatı kendini ifade etme aracı olarak kullanmıştır. Sanat, insanlıkla birlikte hareket ederken, insanlığın ilk adımı atmasını da sağlamıştır diyebiliriz. Dönemin kurallarına, sınırlarına başkaldıran sanat, kendi içinde de değişim ve gelişim geçirerek insanlığı bugüne taşımıştır.

Platon’a göre gördüğümüz her şey birer taklittir. Zihni mağara olarak kabul edersek, gördüğümüz her şeyin aslı mağaradadır. Sanatçının yaptığı şey de taklidin taklidini yapmaktır:

“Platon’a göre sanat bir taklittir; örneğin ressam, bir masayı resmettiği zaman, bütün masaların aslı olan o tek ve öz gerçekliğin, masa ‘*Idea*’sının benzerini değil, marangozun elinden çıkan masaların benzerini yaptığı için üçüncü derece uzaktan bir taklitçi ya da benzetmeci olmaktadır. Bu bakımdan resim sanatı, bir şeyi olduğu gibi değil, görüldüğü gibi yapma

¹ <https://sozluk.gov.tr/> (12.01.2023)

² Larry Shinner, *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s.22.

sanatıdır. Çünkü bir masaya yandan, karşıdan ya da başka bir tarafından bakınca, masa değişmez ama değişik bir görünüş kazanır. Resim ise nesnelere oldukları gibi değil, göründükleri gibi verdiğinden, gerçekliğin değil, görünenin benzetmesidir. İmdi benzetme sanatı gerçeklikten yani İdea'lar dünyasından uzak kalır. Bu bağlamda şairler için de aynı şey söylenebilir.”³

Platon ideal devletini kurarken sanatçıyı bu ideal devletin dışında tutar. Çünkü sanatçı eserini *vech* hâlinde ortaya çıkarır. Varlık idealarda olduğu için tasarımdır. Bütün varlıklar zihnimizde belirir. Sanatçı gerçeklik ekseninden ayrıldığı için asıl olan ideal devlet düzeni içerisine alınmaz. İdealar, formlar Tanrı'nın tekniğini oluşturur.

Platon'un öğrencisi Aristoteles'e göre sanat, taklittir. *Katharsis* ise sanatın sonunda bizde oluşan zevktir. Sanat Aristo'ya göre gerçek ve hayalin birleşmesidir:

“Aristoteles'de sanat, taklit (mimesis) ile başlar, arınma (katharsis) ile son bulur; 'mimesis'de sanatçı ve nesne, 'Katharsis'de ise alımlayıcı ve sanat yapıtı arasında bir iletişim ve etkileşim söz konusudur. Bu bağlamda da form güzelliği, nesne güzelliğinden başka bir şeydir. Diğer bir deyişle doğa ve sanal yasaları farklılık gösterirler; nesnedeki ve sanattaki güzel farklıdır. Sanat tinsel alandan (nous) duyusal alana uzanır. Aristoteles'e göre felsefe, 'noesis'e dayanırken, sanat da estetiğe veya 'aisthesis'e dayanır.”⁴

Ernst Fischer, sanatı, insanın hayatla olan mücadelesinde kullanmış olduğu büyümlü bir araç olarak nitelendirmiştir:

“Sanat bir büyü aracıydı, insanın doğaya üstünlük sağlamasına, toplumsal ilişkilerin gelişmesine yarıyordu. İnsanlığın başlangıcında sanatın 'güzellik' le uzun boylu bir ilintisi yoktu, estetik kaygısı ise hiç yoktu: insan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyümlü bir araç, bir silahtı sanat. İlkel insan imge ve dil gücüyle, büyücülükle, toplu ritmik hareketlerle doğayı evcilleştirmeye çalışıyordu. Başlangıçtaki büyü zamanla dine, bilime, sanata dönüştü”⁵

Çernişevski'ye göre sanatın kaynağı “iş” tir, Plehanov'a göre ise sanat oyundan ibarettir. Sanatın “oyun” olması, çocuğun oral evrede sosyalleşmesi ile ilgilidir. Çocuk sosyalleşmek için oyun kurar. Yaratıcılık dediğimiz şey de böyle başlamaktadır. Çocuk yetişkinlik evresine geldiğinde oyunun yerini sanat alır. Kişi sanat ile gerçeklikten kaçır ve kendisini en iyi şekilde göstermeye çalışır.⁶

Orhan Okay ise sanatı şöyle tanımlar: “Sanat, bir duygu veya düşüncenin maddî bir malzemedden veya sözden faydalanmak suretiyle heyecan ve hayranlık

³ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1995, s.93.

⁴ Bozkurt, a.g.e, s. 99, s.100.

⁵ Ernst Fisher, *Sanatın Gerekliliği*, çev., Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 1993, s. 34-35.

⁶ Hülya Bayrak Akyıldız, “Sanat, Edebiyat, Akım”, ed., Hülya Bayrak Yıldız, *Batı Edebiyatı Akımları I*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2018, s.3-4.

uyandıracak şekilde ifadesidir”.⁷ Orhan Okay’ın bu tanımından yola çıkarak ilkel insanın avlanması, av sırasında insanların yapmış olduğu ritüeller, hareketler, avlandığı hayvanın davranışlarını taklit etmesi, avlandığı hayvanlar gibi sesler çıkartmasını doğayla uyum sağlamak için yaptığını söyleyebiliriz.

Sanatın tanımının farklılığı gibi sanatın sınıflandırılmasında da farklılıklar görülmektedir. Fakat en yaygın tanımını söyleyecek olursak, klasik de denilen geleneksel sınıflandırma sanatları plastik ve görsel (mimarlık, heykeltıraşlık ve resim), ritmik, fonetik (dans, müzik ve şiir) olarak 6 dalda toplanmıştır. 1895’te sanatlar dalına giren sinema, 7. sanat dalı niteliğiyle yer almıştır. Bu gruplarda toplanan sanatlara güzel sanatlar denilmektedir.⁸

Sanatın tanımı ve sınıflandırılmasından sonra sanatın işlevi ve özelliklerinden bahsedecek olursak, öncelikle bir sanat eserinin insan elinden çıkmış olması gerekir. Sanatın birçok amacı vardır. Sanat, dinsel, politik ve toplumsal konulara da hizmet etmektedir. Alman estetikçilerinden Uteley ve Dessoir’a göre, “sanatın dinsel, ulusal, duygusal ve faydalı birçok amaçları vardır. Güzel, bu estetik dışı (aesthetique) fonksiyonları yapmak için bir araçtan başka şey değildir. Bu itibarla sanatın amacı, asla güzel olamaz.”⁹

Sanatı tanımak için sanat tarihini bilmek gerekir. Sanat tarihi, tarih koşullarından doğan maddi kültür eşyasını inceleyen bir bilimdir. Buna göre, bu bilim dalı, bir sanat ya da sanatlar arasındaki ilişkileri tarihsel boyutta kurma amacıyla hareket eder; sanatı oluşturan öğelerin, tarih içindeki ağırlığını ve dağılım düzenini saptarken, sayısız ve karmaşık sanat olgularının hiyerarşisini arar.¹⁰ Sanat felsefesi, sanatın insan varlığı içindeki yerini gösteren, sanat adını alan varlıkları inceleyen bir bilimdir. 18. yüzyıla kadar sanat felsefesi ve estetik terimi aynı anlamlarda kullanılmıştır. Aydınlanma ile birlikte bu iki terim birbirinden ayrılmıştır. Aygül Aykut, *Sanat Eğitiminde Estetik* adlı eserinde konuyla ilgili şunları söylemiştir:

“Özetle, sanat felsefesi konusu bakımından estetikten ayrılır. Sanat felsefesi; sanatın kökenini doğasını, sanatla tüketici, sanatla dış gerçeklik, sanatçı ve eser arasındaki ilişkileri inceler. Daha özele giren estetik, sanatın değerini, güzel kavramını ve sanatın “ne” liği ve “niteliği” ne ilişkin tespitler yaparak varlık dünyasını günün

⁷ Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1990, s. 18.

⁸ Cahid Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 3.

⁹ Cemil Sena, *Estetik Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s. 91.

¹⁰ Selçuk Mülayim, *Sanata Giriş*, Bilim Teknik Yayınevi, İstanbul, 1994, s. 34.

yargısını anlama ve yeni yargılar oluşturma adına yorumlar ve deneyimler, bilgi üretir.”¹¹

Sanatın amacını nesnel ve öznel yöntemlerle açıklayan Spencer, nesnel görüşünde sanat ve toplum arasında bir bağ olduğunu, sanatçının üslubunun şekillenmesinde toplum etkisinin yadsınamaz olduğunu savunur. Bir sanat eseri, o toplumun bir ürünü olması dışında toplumun yaşam tarzını, doğasını da yansıtır. Sanatçı da yaşadığı toplumun izlerini eserlerine taşıyan kişidir.¹² Dolayısıyla bütün sanat eserlerinin sanatçıdan bağımsız bir şekilde kaynaklandığı toplumsal ve tarihsel bir süreçten bahsedebiliriz.

Lessing'e göre, “sanatın amacı bir çeşit eğlence (angrement) veya oyalanmadır; bu ise, fazla ve lüzumsuz bir şeydir, hükümet bunu bir disiplin altına almalıdır. Ona göre, resmin en son amacı, cisimli güzelliklerin ifadesidir ve vücut güzelliğinin en muhteşem örneği ise insandır; bunu sağlayan da idealdir; hayvanlarda bu ideal pek aşağı derecelerde bulunur.”¹³ Guyeau' ya göre sanatın amacı, “toplumsal özellikleriyle estetik heyecan yaratmalıdır. Bu itibarla Guyeau'ya göre, estetik heyecan, irade ve varlığımızın bir taşkınlığı gibidir ve güzel, duyularla düşünceler ve duygular arasında bir ahenk ve uyumdur (accord). Bunun içindir ki sanatın amacı iki katlıdır: Biri, fikri, duyulur ve somut bir hâle getirmek, diğeri de bu fikri, duyulardan çıkartmaktır. Ona göre sanat, ruhumuzda içe atılmış (refoulé) olan değerleri salıverme (decharge) ve kendi içine çekilmiş, kapanmış olan ruha, insanlığını ve toplumun bir parçası olduğunu hissettirmek gibi psikolojik olduğu kadar da toplumsal faydalar sağlamaktadır.”¹⁴

Bu bakımdan sanatın tek bir amacı yoktur. Sanatın amacı sadece güzel değildir. Sanat eseri insanın ruh hâlinde bulunan arzularını, tutkularını vb. bütün hislerini ortaya çıkarmakla yükümlüdür.

1.1.2. Aynı Zamanda Ressam Olan Edebiyatçılar

Resim, müzik, edebiyat ve sinema bütün bu sanat dalları birbirinden etkilenerek gelişen türlerdir.

Başlangıçtan itibaren sanat, en temel düzeyde işitsel ve görseldir. Modernleşme ile birlikte özellikle sinema, opera ve balede hem görsel hem de işitsel

¹¹ Aygül Aykut, *Sanat Eğitiminde Estetik*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012, s.31.

¹² Sena, a.g.e., s.13.

¹³ Sena, a.g.e., s.92.

¹⁴ Sena, a.g.e., s.95.

ögeler bir arada kullanılmıştır. Özellikle parnasizm ve sembolizm sürecinde resim ve şiir bir arada kullanılmaya başlanmıştır. Parnasizm akımında şiirin hem musikiye hem de resme yaklaştığı görülür. Şiirin musikiye yaklaşmasıyla sanatçılar, ritmik değeri yüksek kelimeleri seçerler. Özellikle Batı’da Mallerme, bizde Tefvik Fikret, Cenap Şahabettin, Nazım Hikmet, Necip Fazıl gibi sanatçılar şiirlerinde ritim ve ahenge önem vermiştir:

“Resim, heykel, mimari ve müzik eserlerinin kendine özgü dili vardır, ancak hepsinin ayrıca konuşma ve yazma dillerine ihtiyaç duydukları görülür. Bu noktada hepsinin gündemine edebiyat girer. Bir sanat eserinin kendi diliyle anlattıklarının ayrıca anlatılması için yazı ve konuşma dillerinin aracılığına ihtiyaç duyar.(...)Diğer yandan bir şairin bir tabloda esinlenerek şiirler yazması, bir ressamın bir şiirin imgelerinden etkilenerek resim yapması, bir müzisyenin yazılı bir eserden yola çıkarak yeni bir eser vücuda getirmesi gibi durumlar hep olagelmıştır.”¹⁵

Rönesans ile birlikte sanatçıların farklı disiplinlerle de yakından ilgilendikleri görülse de şiir ve resmin en çok birleştiği akım Sürrealizmdir. Sürrealizm akımının kurucusu Andrea Breton, şair ve yazar olmasının yanı sıra, toplumcu gerçekçi resme karşı da bir söylem geliştirerek oneirik ve sürreal resmin de önünü açmıştır. Bunun en iyi örneklerini Salvador Dali’nin eserlerinde görürüz. Dadaizmin önemli temsilcilerinden biri olan Kurt Schwitters, kolaj ve kabartmalarıyla tanınmasının yanı sıra şiir de yazmaktadır. Jean Arp ve Max Jacob gibi Dadaist sanatçılar hem yazar hem de ressamdır.

Türk edebiyatında da her iki disiplinle de yakından ilgilenen sanatçılar vardır. Recaizade Mahmut Ekrem, edebiyatçı kişiliğinin yanı sıra resimle de ilgilenmiş, yağlıboya tablolar yapmıştır. Bunun yanı sıra Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* (1897) ve Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah* (1898) adlı romanları, Türk edebiyatında resimlenen ilk romanlardır. ¹⁶*Araba Sevdası* romanının çizimlerini ressam Halil Paşa, *Mai ve Siyah* romanının çizimlerini ise ressam Dıran Çırakyan yapmıştır. “Edebiyat-ı Cedide şair ve yazarlarının hemen hepsi musiki ve resimle yakından ilgilenirlerdi. *Servet-i Fünûn*, tablolar için yazılmış şiirlerle doludur. Tefvik Fikret şiir yazdığı tablolardan bazılarını da kendisi yapardı. Profesyonel denecek kadar başarılı bir ressam olan Fikret’in şiirlerinde de ressamlığının izleri vardır.”¹⁷ Yahya Kemal ve Ahmet Haşim de resimle yakından ilgilenmiştir. Özellikle Ahmet Haşim Galatasaray Lisesi’nde eğitim görürken Napolyon’un portresini yapar. Annesi

¹⁵ Gültekin Akengin , "Sanat Dalları Arasında Etkileşim ve Dil", *Karadeniz Araştırmaları*, (Mart 2012) C. 33, S. 33, s.140.

¹⁶ Beşir Ayvazoğlu, “Edebiyat ve Resim Elele”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, (Ocak 2009), S. 423, s.4.

¹⁷ Ayvazoğlu, a.g.y., s.5.

de ressam olan (Celile Hanım) Nazım Hikmet'in ise resme hapisanede başladığı bilinir.¹⁸

Ressamlığının yanı sıra hikâyeciliği ile de tanınan Cihat Burak, geleneği modernleştirerek eserlerinde işleyen bir sanatçıdır. Halikarnas Balıkcısı olarak tanınmadan önce Cevat Şakir'in, *Güleryüz*, *Resimli Ay*, *Resimli Hafta*, *Yeni İnci*, *Süs*, *Resimli Gazete*, *Guguk* dergilerinde “Sînâ”, “Cevad” ve “Cevad Şakir” mahlasları ile karikatür ve resimleri yayımlanmıştır. İllüstrasyonla da ilgilenen sanatçı, başta kendi eserleri olmak üzere birçok hikâye ve romanı da resmetmiştir. Halide Edip'in 1924 yılında yayımlanan *Raik'in Annesi* (1909) ve Suat Yurtkoru'nun 1961 yılında yayımlanan *Büyük İskender'in Anadolu Savaşları* adlı eserler buna örnek verilebilir. Zeki Kocamemi, Trabzon'da resim öğretmeni olarak görev yaparken Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resim yeteneğini keşfetmiştir. Bedri Rahmi, Zeki Kocamemi'nin teşvikiyle önce İstanbul'da sonra Paris'te resim eğitimi almıştır. Onun resimlerinde Anadolu kültürü, fovizm akımıyla harmanlanmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, halk edebiyatının masal, şiir, deyiş gibi türlerine duyduğu hayranlığını, hem şiirlerine hem de resimlerine yansıtır. Bu bağlamda, şiirleriyle resimleri büyük bir benzerlik gösterir.¹⁹ Sanatçının, resim, seramik, hat, mimari gibi alanlarda eserlerinin yanı sıra *Dol Kara Bakır Dol (şiir)* (1974), *Tezek* (1975), *Delifişek* (1975) ve *Resme Başlarken* (1977) adlı kitapları da vardır. Hem ressam hem de edebiyatçı olan sanatçılara ek olarak, resim eğitimi alan ama yazarlığı seçen İnci Aral ve Orhan Pamuk, desen çizdiği bilinen Cemal Süreya ve geçimini sağlamak için resim yapıp satan Aziz Nesin'i de örnek gösterebiliriz.²⁰

1.1.3. Yenileşme Dönemi Türk Romanında Resim ve Ressamlar

Aysun Aydın, edebiyat, resim, müzik gibi sanat türleri arasındaki ilişkilerin, çeşitli diğer etkenlerin yanında ekseriyetle konu ve içerik bağlamında geliştiğini söyler. Edebiyat ve resim türlerindeki ilişkide birtakım ayrılıkların mevcut olduğunu ekler. Öncelikle kitaplarda konunun daha iyi anlatılması için çizim ve resimlerin kullanılması ve kitap kapaklarının resimlenmesi edebiyat ve resim sanatlarını bir araya getiren örneklerdendir diyen Aysun, başka yönden ise resim ve edebiyatın daha niteliksel ilişki örnekleri olduğunu da söyler. Konu, karakter, hikâyeler, tarihi

¹⁸ Hatice Bilen Buğra, “Edebiyatçı Ressamlar, Ressam Edebiyatçılar”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, (Ocak 2009), Cilt 37, Sayı 423, s.27.

¹⁹ Buğra, a.g.y., s.29.

²⁰ Buğra, a.g.y., s.26, s.27.

olayların bu iki ayrı sanat türü arasında ortaklıklar kurulmasına ve birbirlerinden etkilenmesine neden olabileceğini belirten Aydın, ressamların da edebî eserlerden esinlenerek ürettiği birçok resmin olduğunu Honore Daumier, Pablo Picasso, Salvador Dali gibi büyük sanatçıların Don Kişot'u çeşitli biçimlerde sürekli resimlemesini örnek göstermiştir.²¹

“Roman ve hikâye dünyasının nice kahramanı arasında ressam kahramanlar bulunduğu gibi, nice ressam ve resimleri hakkında da değerlendirmeler görülür.”²² Ahmet Mithat Efendi'nin *Hasan Mellah* (1874) romanında Cuzella, Hasan'ın resmini görerek ona âşık olmuştur. Bu resim, olayların çözümlenmesinde büyük bir rol oynamıştır. Ayrıca romanda Şehnaz'ın kütüphanede balo resmini görmesi anlatılmıştır. Bu resim Şehnaz'da baloya gitme isteği uyandırmıştır. Yazarın *Paris'te Bir Türk* (1876) romanında, Doğu ve Batı resminin karşılaştırması yapılmıştır. Romanda Simon adlı karakterin resim ve ressamlık hakkındaki görüşleri önemlidir. *Demir Bey yahut İnkışâf- ı Ensâr* (1887) romanında Mustafa Kameruddin karakteri resim yapar. Polini ise Mustafa'nın kardeşidir ve onu sadece iki kere görmesine rağmen sulu boya portresini çok gerçekçi bir şekilde yapar. *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemî* (1889) romanında Aztek kabilelerinin mağaralarındaki yazı ve resimlerden bahsedilir. *Taaffüf* (1895) romanının “Venüs ve Minerva” başlıklı altıncı bölümünde ise anlatıcı, Yunan mitolojisinden, resim ve sanattan bahseder.

Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* (1888) romanında Celal'in ressam olarak sunulması, Batılılaşmanın bir simgesidir. Resim, Celal ve Dilber'i bir araya getiren, aşkı başlatan bir uğraştır. Yazarın bu romanıyla birlikte sanata ve sanatçıya verdiği değeri de görmek mümkündür. “Celal'in Dilber'le karşılaşmadan önce yüceliği, mükemmelliği daima sanatına yüklemesi ve sanatından başka bir güzel sevmediğini gururla söylemesi estetik bir duyuş gösterir. Romandaki mekân, tabiat betimlemeleri ve kişi tasvirleri canlı bir tabloda çıkmışçasına okurun dikkatine sunulur.”²³ “Romanın sonraki bölümlerinin Celal Bey'in ressamlığıyla hiçbir ilgisi yoktur.

²¹ Aysun Aydın, “Abidin Dino'nun Resimlerinde Yaşayan Edebiyat”, *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, (Haziran 2017), Cilt 2, Sayı 2, s.86.

²² İnci Enginün, “Romanlarda Resim ve Ressamlar”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, (Ocak 2009), Cilt 37, Sayı 423, s.16.

²³ Yaşar Şimşek, *Sergüzeşt Romanında Estetik Unsurlar, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, (Haziran 2020), Cilt 12, Sayı 23, s.53.

Ancak Sezai, Batı resmine aşina olmalı ki, Dilber'in Nil Nehri'ndeki intiharı sahnesi –Juliet'in değilse de- ressamların çokça işledikleri Ophelia'nın intiharını andırır.”²⁴

Servet-i Fünûn romanında güzel sanatların her bir dalının kullanıldığını görmek mümkündür. Mehmet Rauf, sadece roman ve hikâyelerinde değil, farklı türlerde yazdığı yazılarında da resme yer vermiştir. Bununla ilgili olarak Cenan Arıkan Mehmet Rauf'un yazılarında musiki gibi resmin de halkı Batı'daki gelişmelerden haberdar ettiği ve düşüncelerini paylaştığı bir sanat türü olarak karşımıza çıkardığını söyler. Yine Mehmet Rauf'un Batı dünyasındaki resim sanatıyla yakından ilgilenerken hem yaşadığı çağın hem de geçmiş dönemlerin ressamlarını da takip ettiğini ekler. Cenan Arıkan, özellikle portre ressamlarının Mehmet Rauf'u çok etkilediğini, yaşamındaki üç iptilasından ikisi olan 'kadın' ve 'aşk' in onun resim sanatı zevkinde de etkili olduğunu, nitekim fikrî yazılarına ve edebî eserlerine bakıldığında kadın portrelerinden oluşan tablolara yer verdiğini söyler.²⁵

Mehmet Rauf, dönemin ressamlarını yakından takip etmiştir. Dolayısıyla bu durum eserlerine de yansımış, ideal karakterlerin bazıları da bu ressamlardan izler taşır. Mehmet Rauf'un romanlarında gördüğümüz üzere, onun romanlarında geçen ressam ve karikatüristlerin sanata, tabiata ve insanlara yaklaşımlarının da diğer kişilerden farklı olduğu çok açıktır. Çünkü bu kişiler tabiatı ve insanları bir sanat eseri gibi görmektedir. Aynı zamanda yazar, oluşturduğu bu karakterler doğrultusunda kendi sanat görüşlerini de aktarmıştır. *Karanfil ve Yasemin* (1924) romanında Samim karakteri Batılı resamlara ve resimlerine hâkimliği ile öne çıkmaktadır. Yazarın 1926-1927 yılları arasında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilen *Harabeler* romanında Hazım Şevki karakteri karikatüristtir. Süheyla Hanım ise yağlıboya tablolar yapar. Romanın beşinci bölümünde Samim'in evindeki tablolardan ve onun Batılı resme olan düşkünlüğünden bahsedilir. *Halas* (1929) romanında da Beatrice'in evindeki tabloların bahsi geçer.

Halit Ziya'nın *Hizmet* gazetesinde tefrika edilen *Nemide* (1892) romanında Şevket Bey resimle ve müzikle uğraşan bir karakterdir. Kitap olarak ilk defa 1990 yılında basılan ve yazarın son romanı olan *Nesli Ahir*'de Süleyman Nüzhet, kızı

²⁴ Enginün, a.g.y., s.16.

²⁵ Cenan Arıkan, *Mehmet Rauf'un Eserlerinde Güzel Sanatlar*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 2019, s. 44.

Azra'yı Batılı tarzda yetiştirir. Dolayısıyla Azra, piyona çalan, resim yapan ideal bir kız olarak karşımıza çıkar.

Halide Edip Adivar'ın *Handan* (1912) romanında, Handan karakteri National Gallery'de bulunan Turner'ın, Saint Mark'ın eserlerini saatlerce seyreder ve yazar karakterin duyguları ve peyzajlar arasında bir ilişki kurar.

Adivar'ın *Son Eseri* (1919) adlı romanı, ilk Türk kadın ressamlarımızdan biri olan Müfide Kadri'ye adanmıştır. Romanda ressam olan Kamuran'ın hayatı ve tablolarından bahsedilir. Kamuran'ın ağabeyi Asım da ressamdır ve ikisi Avrupa'da yaşadığı için sık sık müzeleri gezerler. Yazar hem onların hem de önemli ressamların eserlerinden bahseder. “Kamuran'ın odasında Léonard'ın ‘Son Yemek’ inden bir İsa başı ile Rosetti'nin bir kadın portresi bulunur. Bu romanda da yazar tanıdığı ressamların ve onların eserlerinin portrelerinin adlarını zikreder. Halide Edip, Rosetti'nin ıstırap çeken kadın tablosu ile Kamuran arasındaki benzerlik bulan yazar Feridun Hikmet'i canlandırmıştır.”²⁶ Feridun Hikmet daha sonra kızı ile Kamuran'ın evine resim çizdirmek için gider. Resim ikisi arasındaki aşkın başlamasına vesile olan bir unsur olmuştur. “Kâmuran, resimle uğraşan kadın olarak Türk romanına yeni bir kadın tipidir. Kâmuran'ın resimleri Batı'daki resim sanatının yeni bir hüviyetidir. Rozeti'nin kadın figürleri içeren resminden etkilenen Kâmuran, kendi resim dünyasını resimlerde yaratır. Feridun Hikmet'in Kâmuran'ın resimlerinden etkilenmesi, sanatsal açıdan kadının ön plana çıkarılmasına yöneliktir.”²⁷ *Döner Ayna* (1954) romanında da kadın ressamdan söz edilir. Ayşe karakteri ressamdır ve resim eğitimi almak için Fransa'ya gider.

Sonsuz Panayır (1946) romanında, Ferdi Uysal karakteri ressamdır. Yazar, Ferdi Uysal vasıtasıyla zenginlerin resim yaptırma merakını ve görgüsüzlüklerini eleştirir. “Onun yaptığı Aygır lakaplı bir sülüğe benzeyen iş adamı portresi, modern resmin gerçekçi boyutunu dile getiren bir tespittir. Halide Edip müzik, dans ve resimdeki, değişmelerle, toplumdaki değişmeler arasında ilgi kurmakta, modern resmin de günün ihtiyaçlarını cevaplandığına inanmaktadır.”²⁸ Yazarın,

²⁶ Enginün, a.g.y., s.17.

²⁷ Veysel Şahin, *Halide Edip Adivar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Doktora Tezi), Elazığ, 2010, s. 150.

²⁸ Enginün, a.g.y., s.19.

zenginlerin resim yaptırma merakını ele bir diğer romanı ise *Akile Hanım Sokağı*'dir (1958). Bu romanda İsmail Bey'in evinde bir sürü tablo vardır.

Reşat Nuri Güntekin'in *Çalılıkı* (1922) romanında Feride, B. Vilayetinde coğrafya ve resim öğretmenliği için görevlendirilmiştir. *Harabelerin Çiçeği* (1953) adlı romanındaki Süleyman Kemal karakteri, ilgiden sıkıldığı için yalnız kalmak ve resim yapmak ister. *Kan Davası* (1955) romanında ise, romanın başkişisi Ömer, köy kahvesinde sorgudayken resim yapar. Romanın bir diğer kahramanı olan Esmâ'nın da resim öğretmeni olması, Ömer ile arasında bir bağ kurulmasına vesile olur.

Biraz daha erken döneme geldiğimizde, Cevat Şakir, yazarlık kariyerinden önce ressam ve karikatüristtir. Onun sanata merakı, yakın çevresi ve aldığı eğitimden kaynaklıdır. Cevat Şakir, roman ve hikâyelerine de kendi çizdiği resimleri ve sembolleri eklemiştir. Örneğin *Aganta Burina Burinata* (1946) romanında, Mahmut karakteri, Kör Halit'in kahvesinde Kristof Kolomb resmini görür ve bundan çok etkilenir. Yazarın beşinci romanı olan *Deniz Gurbetçileri*'nde (1969) de sekiz resim yer almaktadır.

Erhan Bener'in *Işığın Gölgesi* (2001) adlı romanında Türkiye'nin önemli ressamlarından biri olan Cemil Eren'in biyografisi anlatılmıştır.

1.1.4. İncelemeye Esas Romanlar

Dönem itibarıyla, Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarlar, Fransız Sembolizm'den ve Empresyonizm'den etkilenmiştir. Peyami Safa'nın resme olan ilgisi çocukluk yıllarında başlamıştır. Ayrıca sanatçının İbrahim Çallı, Abidin Dino, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci gibi modern Türk resminin temsilcilerinin bir araya gelerek oluşturduğu D Grubu'ndaki ressam dostlarının olması ve onları desteklediği bilinmektedir. Peyami Safa, Marinetti, Tristan Tzara ile tanışmış onlarla sanat hakkında konuşmuştur. Sanatçının ressam çevresi eserlerine de konu olmuştur. "İbrahim Çallı, daha önce de durduğumuz gibi, Peyami'nin yakın arkadaşlarından biridir. *Bir Tereddüdün Romanı*'nda –büyük ihtimalle- onun atölyesinde yaşadıkları bir 'bohem' gecesi anlatılmıştır. O gece resim hakkındaki konuşmaları ironik bir dille aktarılır."²⁹

Tanpınar'ın güzel sanatları bir bütün olarak görmesinde, resim ve plastik sanatlarla yakından ilgilenmesinde çeşitli sebepler vardır. Antalya'da geçirdiği

²⁹ Beşir Ayvazoğlu, *Peyami Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1998, s.158.

zamanlar, bu şehirdeki deniz, mağaralar, Baudelaire ve Valery gibi sanatçıların şiirinde tabiatın önemli bir yer edinmesi ve bunun yanında Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir hoca olması sayılabilir. Azra Erhat ile yaptığı bir röportajında ressam Brueghel ve Goya'yı ayrı bir yere koyduğunu da öğreniriz. Ressamlar arasında tercih yapacak kadar da resme ilgisi olduğu aşikârdır.

Tanpınar'ın ilk romanı olan "*Huzur*"da (1949) bir aşk çerçevesi içerisinde modernleşmeye başlayan Türk toplumunun değişimi ve gelişimi sunulurken, diğer yandan da geleneksel Meşrutiyet döneminin aile yapısı yansıtılmıştır. Dört bölümden oluşan eserin her bir bölümünde İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz roman karakterlerinin isimlerini taşır. Romanda resim sanatı, karakterler arasında bir bağ kurma vasıtası olmak yerine, yazarın tasvir gücünü ve kültür birikimini yansıtan bir yan öge durumundadır."³⁰ Romanda hem Doğu resminden hem de Batı resminden izler görmek mümkündür. Bu doğrultuda eserde; Kitab- ı Mukaddes sahnelerini yapan ressamlardan, Hatice ve Beyhan Sultanların portrelerinden, Ghirlandajo'nun *Mabed'e Takdim'inden*, Fra FlippoLippi'nin *Güller İçinde Çocuk* gibi birçok yapıttan söz edilir.

Tanpınar'ın resim sanatını ele aldığı bir başka romanı da *Sahnenin Dışındakiler* (1973) adlı eseridir. Bu romanda İhsan, Paris'ten kötü basılmış bir Leonarda kitabı getirmiştir. Romanda, Kudret Bey ve Cemal'in İtalya sanatçılarının tabloları hakkındaki sohbetleri önemlidir. Bu sohbetlerinde Kudret, ideal kadının nasıl olması gerektiğini anlatır. Romanda Cemal'in Süleyman Bey'in odasında gördüğü sefahat manzarası Goya'nın fantezilerine benzetilmiştir. Tanpınar, Tevfik Bey'in Bebek'ten Kandilli'ye giderken şarkı söylemesini Uzak Doğu ressamlarının eserlerindeki çiçeklere benzetmiştir.

Yazarın resim konusuna dikkat çeken bir diğer romanı ise *Mahur Beste* (1975) adlı eseridir. Musikiyle olduğu kadar resimle de oldukça ilgili bir eserdir. Bu romanda Refik Bey doktorluk yapmasına rağmen aynı zamanda ressam olarak karşımıza çıkar. Yıllarca görmediği Atiye'nin yağlı boya tablosunu, Atiye'nin ablasına sorarak yapmıştır. Yapmış olduğu bu tablo, Atiye'ye birebir benzer. Bu tablo Refik Bey'in yıllarca içinde sakladığı aşkın somut bir yansımasıdır. Tanpınar, Atiye'nin tablosu ile Leonardo da Vinci'nin "Mona Lisa" tablosu arasında bir ilişki

³⁰Ertan Engin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında "Resim" Ve "Mimarî", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 2, Sayı 8, 2009, s.163.

kurmuştur. Refik Bey de tıpkı Vinci gibi Atiye'nin gülümsemesine hüznü de yansıtmıştır.

Aydaki Kadın (1987) romanında ise hem Doğu hem de Batı resminin bir arada verildiği görülmektedir. Yazar, Kandinsky ve minyatürün yan yana asılı olduğundan bahseder. Romanda resim sanatının birçok döneminden eser ve türe yer verilmiştir. Suat'ın roman boyunca sanat hakkındaki görüşlerine ve onun resminin değişimine de yer verilmiştir. Suat'ın tabloları Selim'in iç dünyasında çeşitli çağrışımlar yapmaktadır. Romanda ayrıca karakterlerin bazı özellikleri ve tabiat tasvirleri tablolara benzetilerek okuyucuya sunulmuştur.

Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* (1943) adlı romanında resim, aşkı başlatan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Roman kahramanı Raif Efendi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim almış ve yıllarca resimle uğraşmış bir adamdır. Romanın başında patronu ile girdiği bir tartışma sonucu onun resmini çizmesinden bahsedilir. Bu durum hem onun hem de patronunun kişiliğinin anlaşılması için önemlidir. Çünkü Raif Efendi yıllarca resimle uğraşmasına rağmen bu yeteneğinin ona manasız geldiğinden yakını. Almanya'ya gittiğinde gazetede yeni bir ressamın sergisine gider ve oradaki bir resme takılı kalır. Bu tablo, onun hayalindeki bütün kadınların bir terkididir. Resmi yapan Maria ise *Kürk Mantolu Madonna*'dır. Maria, resimlerinde, klasiklerin yolundan yürür ve onun otoportrelerinde çoğu ressamda olduğu gibi güzelleştirme veya çirkinleştirme yoktur.

Selim İleri, yakın çevresi ve takip ettiği sanatçılar dolayısıyla sanata büyük bir ilgi duymuştur. Onun sanata olan bu ilgisi eserlerine de yansımıştır. *Destan Gönüller* (1973) romanında Yusuf, nerede ve ne zaman yapıldığı belli olmayan, suluboya bir resimle çocukluğunu hatırlar. Yusuf yıllar sonra, tekrar aynı resme bakar ve bu resmin "Yusuf'un yalnızlığının resmi" olduğunu söyler. Meliha karakterinin evinde de minyatürler ve Cumhuriyet döneminin çeşitli ressamlarına ait resimler bulunmaktadır.

Yazarın Bodrum Dörtlemesi adı altında yayınlanan romanlarından biri olan *Ölüm İlişkileri* (1979) romanında Belkıs, Doğan, Cemal, Korkut, Emre ve Gökhan'ın 1970'li yılların Türkiye'sindeki hayatından bir kesit anlatılmaktadır. Romanda Belkıs karakteri ressamdır. Belkıs için renkler, nesnelere hayatta kalabilmek için yegâne şeydir. Genellikle koyu renkli resimler yapmasına dikkat çeken yazar, bunun

sebebinin Belkıs'ın içinde aydınlık hiçbir şeyin olmamasına bağlar. Romanda, sanat, estetik ve güzellik hakkındaki çeşitli görüşlere de yer verilmiştir.

Yaşarken ve Ölürken (1981) romanında resim öğretmeni Turan'ın yaşamından bir kesit anlatılmıştır. Romanda, yaşadığı çevreden uzaklaşmak isteyen Turan, İ. kentinde bulunan Y. ilçesine taşınır. Romanda izlenimci ve dışavurumcu sanat akımından, art nouveau, minyatür, peyzaj resim türlerinden, Dürer ve Rubens gibi önemli ressamlardan bahsedilmekle beraber, Ömer, Turan ve Cemil gibi ressamların toplum içindeki konumlarından ve sanat görüşlerinden bahsedilmiştir.

Yazarın dinî resim ve maneviyat ilişkisini anlattığı *Hepsi Alev* (2007) romanında imparatoriçe İrene ve kayınbabası Konstantinos'un dinî resim ve dünyevi resim hakkındaki tartışması anlatılmıştır. İrene, dinî resimleri savunurken, Konstantinos, dünyevi resimleri savunmuştur.

Selim İleri'nin 2013 yılında yayımlanmış olduğu *Mel'un Bir Us Yarılması* romanında ise Sayru Usman, rüyasında yağlı boya bir natürmort tablosu gördüğünden ve bu tabloyu emin olmamakla birlikte Hüseyin Avni'nin yapmış olabileceğinden bahseder. Romanda her ne kadar Hüseyin Avni'nin hayat hikâyesi anlatılsa da, yer yer Munch, Namık İsmail, Van Gogh, Bellini, Yurdakul Günkara, Nazmi Ziya gibi hem Doğu hem de Batı ressamlarından örnekler verilerek, eserdeki karakterlerle de ilişki kurulmuştur.

Sona Ermek (2017) romanında anlatıcı, masanın üstünde duran eski bir kitabında Matisse'in karakalem bir çalışmasını bulur. Kitabın iç sayfalarında da hem Matisse'in hem de Picasso'nun çizimleri vardır. Yazarın Matisse'in karakalem bir çizimini seçmesinin nedeni, bu çizimin, ona, eski genç ve çılgın günlerini hatırlatmasıdır. Romanda ayrıca, Lamartine portresinden ve Aliye Berger'in gravürlerinden de bahsedilmiştir.

Selim İleri'nin inceleyeceğimiz son eseri *Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili* (2018) romanında ise yazar/anlatıcı, Şefkati ile aralarında geçen mektuplaşmada 'yasak yemiş' in ne olduğunu düşünür ve bu yasak yemiş Saliha Reşat Hanım'ın *Günah Meyvesi* adlı romanını aklına getirir. Böylece yasak yemişin Havva ve Âdem'in cennetten kovulmasına neden olan elma olduğunu anlar. Yazar/anlatıcı, par par yılanlı ve kırmızı elmalı resimlerin ve müstehcenliği örtmek için kullanılan incir

yaprağının Garp sanatına ait olduğunu, bizim halk resimlerimizde cennetten kovulma sahnesinin olmadığından bahseder.

Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* (1995) romanında hem Bellini'nin *Fatih Portresi*'nden hem de çini, minyatür, Rum ve Çin ressamlarından bahsedilmektedir. *Resimli Dünya* (2000) adlı romanında ise sanat tarihi profesörü olan Kamil Uzman'ın Gentile Bellini hakkında bir araştırma yapmak üzere Venedik'e gitmesi anlatılmaktadır. Romanda sadece Bellini'nin eserleri değil birçok eser hakkında detaylı açıklamalarda bulunulmuştur.

Orhan Pamuk'un 16. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde geçen *Benim Adım Kırmızı* (1998) adlı romanında nakkaşlar arasında yaşanan bir cinayet ve sonrasında yaşananlar anlatılır. Olaylar, padişahın Enişte Bey'i gizli bir kitap hazırlamakla görevlendirmesiyle başlar. Bu kitap, resim ve nakışlar ile süslenecek ve bu resimlerin hikâyeleriyle bütünleşerek bir sanat eseri olarak ortaya konacaktır. 16. yüzyılda resim sanatı hoş karşılanmamaktadır. Erzurumlu bir hoca da bu konularda sürekli vaaz vermekte, Frenk sanatı olarak görülen bu sanatla uğraşanları hedef göstererek, bu kişileri küfre girmekle suçlamaktadır. Nakkaşlar arasında da hocayla aynı görüşte olanlar bulunmaktadır. Zarif Efendi de hocanın görüşlerini paylaşan bir tezhip ustasıdır ve bir gece gizemli bir şekilde öldürülür. Romanda Doğu ve Batı resminin karşılaştırılması yapılmıştır. Nakış sanatının tüm incelikleri anlatılmış, *Hüsrev ile Şirin*, *Leyla ile Mecnun*, şehzadelerin sünnet düğünü, meclis resimleri gibi birçok eserden bahsedilmiştir.

Enis Batur, *Elma* (2001) adlı romanında Gustave Courbet'nin *Dünyanın Başladığı Yer* tablosunun sipariş verilme ve müzede sergilenme sürecine kadar geçen olayları anlatmaktadır. Resmi sipariş veren kişi Halil Şerif Paşa'dır ve bu resmi isteme sebebi de yakalandığı cinsel hastalıktır. Romanın adının " Elma" olması da cinselliğin hazzın bir sembolü olmasıdır:

"Kadın vajinasının tabloda belirgin kılınmasının sebebi Dünyanın Başladığı Yer'i temsil etmesidir. Elma, Âdem ile Havva'nın cennetten atılmasına sebep olan yasaklı meyvedir. Aslında elma insanların karşı cinsine karşı hissettiği duyguları temsil etmektedir. Âdem ile Havva cennetten atıldığında erkek gıdalarını topraktan üretmekle, kadın ise ağır sancıları olan doğumla ve yine eşine arzu duymakla cezalandırılmıştır. Dolayısıyla vajina, tabloda dünyanın başladığı ve bitmesine sebep olacak yeri sembolize etmektedir."³¹

³¹ Reyhan Kalkavan, *Enis Batur'un Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Rize, 2021, s.56.

Yazar, Courbet'nin *Ölüdoğalar*, *Papağanlı Kadın*, *Ressamın Atölyesi*, *Ornans'da Cenaze Töreni*, *Yıkanan Kadın* ve *Uyuyanlar*, Jean-Auguste- Dominique Ingres'in *Türk Hamamı* ve Eugene Delacroix'in *Cezayirli Kadınlar* adlı resimlerinden de bahsetmiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA ESTETİK VE TEMATİK BİR KAYNAK OLARAK RESİM

2.1. Ressam ve Nakkaş Olarak Roman Kahramanları

2.1.1. Ressam Roman Kahramanları

İncelediğimiz romanlar içerisinde ressam roman kahramanlarına en fazla Selim İleri'de rastlarız. Selim İleri'nin *Yaşarken ve Ölürlen* romanında Turan, Ömer ve Cemil, *Ölüm İlişkileri* romanında Belkıs, *Hepsi Alev* romanında İonnes, *Mel'un Bir Us Yarılması'nda* ise Hüseyin Avni ressam roman kahramanlarıdır. Yazarın en yoğun olarak *Yaşarken ve Ölürlen* adlı romanında ressam karakterler karşımıza çıkar.

Yaşarken ve Ölürlen romanında Turan karakteri, Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünü bitirdiğini, öğretim üyelerinin bazılarının ünlü ressamlar olduğunu söyler. Turan, öğretim üyelerinden bahsederken sistem eleştirisi de yapmaktadır:

“Öğretim üyelerine gelince; pek azı ünlüydü ressam olarak, bir ikisinin sergilerine gelen giden olurdu. Ötekiler kendi başlarına bilinmezlik anıydılar ve yalnızca öğretim üyesi olmakla yetinemediklerinden, arada bir sergi açarlar, öğrenciler de sergi üzerine konuşmaya zorlanırdı. Şöyle uzaktan bakıldığında, buradaki akademik öğretimin ressam yetiştiremeyeceği hemen kavranabilirdi.”³²

Bunun yanı sıra okuldaki sözde arkadaşlarının da onun ressam olacağını varsayarak “Ressam Turan” diye dalga geçtiklerini belirten Turan, öğrencilik yıllarında insanı ayakta tutan tek şeyin sanat olduğu görüşünün bizim toplumumuz için geçerli olamayacağını anlar. Toplumumuza özgü şiiri arayan Turan yaşadığı İ. kentinden ayrılıp Y. ilçesinde resim öğretmenliği yapmaya başlar.³³

Yazarın Turan karakterini oluşturmasındaki sebep, aydın bir bireyin kendisi gibi aydın insanları eleştirmesini, toplumun sanatçı karşısındaki tutumunu göstermektir.

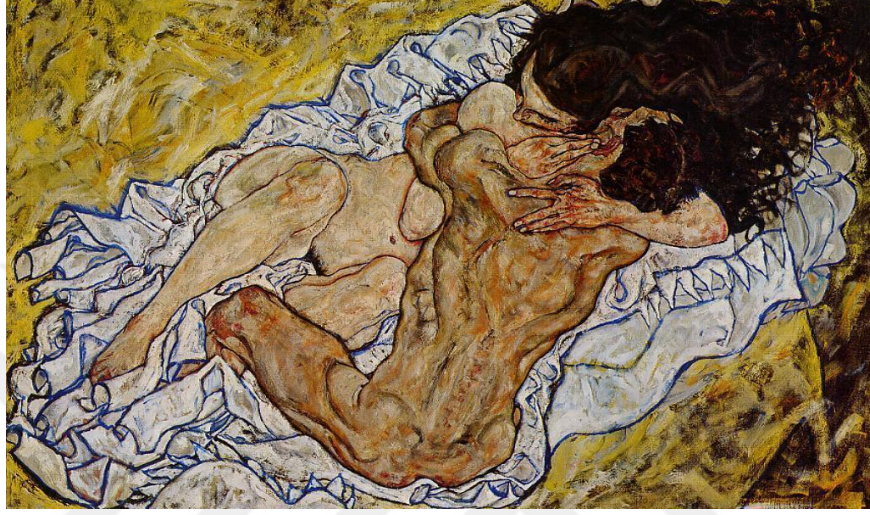
Romanın asıl ressam kahramanı Ömer'dir. Ömer, dönemin son bir iki yıl içinde ünlenen genç ressamlarından biridir. Turan ile Akademi'nin düzenlediği baloda karşılaşılır:

³² Selim İleri, *Yaşarken ve Ölürlen*, Everest Yayınları, İstanbul, 2015, s.77, s.78.

³³ İleri, a.g.e., s.78, s.79, s.80.

“Hemen her sergisi ‘olay’ sayılmış; kimi eleştirmenler onu göklere çıkarırken kimileri de yerin dibine batırmıştı. Resimlerini biliyordum: insanın yalnızlığını, bütün yalnızlıklar silinsin diye betimleyen karamsar, karamsarlığından iyimserlikler gövertmiş hoş şeylerdi.”³⁴

Turan ve Ömer galerinin ön kapısına doğru yürüdüklerinde 1915 tarihli Egon Schiele'nin *Tod und Mädchen* tablosunun önünde dururlar.



Resim 1: Egon Schiele, Tod und Mädchen (Kucaklaşma), 1915.

Kaynak: 060-Kucaklaşma-The-Embrace-Schiele.jpg (1026×606) (sanatabasla.com)

(Erişim Tarihi: 18.04.2023)

Turan'a göre resimde ilk göze çarpan, kadına sarılmış erkeğin gözlerindeki korku ve kaygı ifadesidir. Kadın, ana rahmindeki gibi bükülmüş erkeğe artık uzak bir sarılma içindedir ve gözlerinde korkudan çok doygunluğun ifadesini, o korkunç çarşaf yığından anlar. Ömer ise, bir kadınla bir erkek arasındaki uzlaşmazlığı, o hep sürüp gidecek yalnızlığımızı anlattığını ama erkeğin çıplak bacaklarındaki bitişiklikle, kadının ayırık, birbirine değmeyen baldırlarının değil; çorak, kıraç toprak görünümlü fondaki yeşil lekelerin bunu anlattığını söyler. Ayrıca bu yeşil lekelerin, Açalıya ve Turan'ın yaşadıkları ya da kendisinin bir kadınla, öylesine çok sevdiğini sandığı bir kadınla yaşamış olduğu şeydir diye ekler. Ömer'e göre bu resim, iki insanın dış görünüşleriyle, yaşamdaki somut görünüşleriyle hiç de bir ressamın bize yansıttığına benzememektedir. Aksine, bu resim, iki insanın seviştiğini, ressamın içinde yaşadığı duyguları dışa vurduğunu ve bunun gizemli olduğunu

³⁴ İleri, a.g.e., s.268.

söyler. Bu ifadelerden sonra Turan, Ömer'in tanıdığı hiçbir insana benzemediğini, benmerkezciliğinde dünyayı yeniden bulgular gibi bir hâli olduğunu anlar.³⁵

Turan o gece Ömer'e resimlerini göstermek için gittiğinde, Ömer'in eski sevgilisi Açalıya'nın portresini yaptığını fark eder. Ömer, yıllar önce her şeye üzüldüğünü, Açalıya gibi bir kızın onu da ardına takıp, günlerce, aylarca çevirdiğini, sonrasında bu durumunun değiştiğini anlatır. Onun için artık her şey resim malzemesi hâline gelmiştir. Turan resim yapmak için onu Karayazgı'ya davet eder. Bu davete karşılık Ömer şu şekilde karşılık verir:

“Resim orda da var elbet, iktisadî acının resmi mi? Yoksulluğun, hastalığın, bakımsızlığın ve terk edilmişliğin resmi... Olmalı, vardır. Bir gün gidip yapabilirim. Ama benim yalnızca resim yaptığımı kimse unutmamalı. Sen de unutmamalısın sonuçta yalnız resim yaptığını. Öyle sanıyorum ki, o zaman daha tutarlı kalırız. Tutarlılık, yarın için daha doğru işler yaptığımızı işaretler”³⁶

Turan, Ömer'in bu denli canlı olmasından ve zihninin açıklığından etkilenmiştir. Çünkü dönem itibarıyla böyle bir siyasal ortamda sanatçı olmak zordur. Bu yüzden, Ömer'in, karşısında konuştuğu kadar arındığını, resimlerindeki kadar duru olduğunu anlar. Dolayısıyla Ömer'in ressam bir karakter olması, Turan için hem bir rekabet hem de hayranlık uyandırmıştır.

Romanın bir diğer ressam kahramanı Cemil'dir. Cemil, otuz beş yaşında, içedönüklükle hırçınlık arasında sürekli gelgitler yaşayan genç bir adamdır. Resimleri üç dört yıldır ilgiyle karşılanan ressamın, on dokuzuncu yüzyıl sonunun duyarlılığını, giyim kuşamını, mimarisini yaşatan; bir hanımefendinin genç kızlığıyla yaşlılığını, birbirine bitişik iki pencerede yan yana yansıtan bir resmi, anlatıcının hâlâ aklındadır. Cemil'in Tuna Suna ile bir yıl kadar birlikte olması, eşcinsel bir ilişkinin, romanlarda sıklıkla gördüğümüz heteroseksüel ilişkiden farklı olması bakımından önemlidir.³⁷

Romanda Cemil'in resim tarzıyla ilgili bilgiler de verilmiştir. Cemil'in insan resmi yaptığından, hüzünlü renkleri seçtiğinden, resimlerindeki kadınların bir rüya kadar üzümlü, dağın ve anlaşılmalı olduğundan ve o resimlere bakınca insanın, bu ressam kadınları sevmiş ve anlamış diye iç geçireceğinden bahsedilir.³⁸ Bu sözlerden, dönem itibarıyla yaşanan siyasal bunalımın sanatçıları da etkilediğini,

³⁵ İleri, a.g.e., s.270-273.

³⁶ İleri, a.g.e., s.278, s.279.

³⁷ İleri, a.g.e., s.352.

³⁸ İleri, a.g.e., s.373.

sanatçıların daha hüzünlü renkleri ve konuları seçtiğini görüyoruz. Dolayısıyla yazar, Cemil karakteri ile alışılmış roman karakterlerinin dışında bir karakter yaratmıştır. Cemil'in yaşam felsefesi, sanatçılığı, özel hayatı ile diğer ressam karakterlerden farklılığını ortaya koyarak, Türkiye'de eşcinsel insanların da olduğunu, onların diğer insanlardan bir farkının olmadığını göstermek istemiştir.

Yazarın *Ölüm İlişkileri* romanındaki ressam karakter Belkıs'tır. Belkıs, Doğan ile şiddetli geçimsizlik nedeniyle boşanmıştır. Bu boşanma onu çok etkilemiştir ve renkler, nesnelere onu ayakta tutan, yaşama bağlayan unsurlar olmuştur. Romanda Belkıs'ın bazı sabahlar yataktan soluk soluğa kalktığından, tuval yerinde duruyor mu diye baktığından, yağlıboya kokularından başı ağrımaya rağmen yine de bundan mutluluk duyan bir kadın olduğundan bahsedilir. Onun genellikle koyu renkli, karanlık resimler yapmasının sebebi, içinde hiçbir aydınlığın olmamasıdır. Ayrıca yazarın *Yaşarken ve Ölümler* romanında da Cemil karakterinin melankolik bir durumda olması dolayısıyla hüzünlü ve kapalı renkleri tercih etmesi dikkat çeken bir benzerliktir. Evliliğinde mutlu olamayan Belkıs, hayatta kalmak için resimle mutlu olmaya, kötü duyguları bastırmaya çalışır. Yaptığı resimler onu mutlu ettiği kadar mutsuz da eder. Bu yüzden sergi açmak istemez ve yalnızca kendisi için resim yapmak ister.³⁹

Doğan ve Belkıs arasında konuşacak herhangi bir ortak nokta yoktur. Çünkü Belkıs, iyi eğitim almış, çevresinde takdir gören ve yetenekli bir genç kızken; Doğan, subay ve duygusuzdur. Belkıs onun karakalem bir portresini yapmaya çalışmış ama yapamamıştır. Doğan'ın bomboş hiçbir şey söylemeyen gözlerle bakması onu üzmüştür. O, bir kere bile Belkıs'a çiçek almamıştır. Belkıs için çiçekler önemlidir. Bir gün, Korkut'un hasta akrabası bir çocuğa suluboya bir papatya resmi götürmüştür. Çocuk ölünce, yaptığı papatya resmi de kaybolmuştur. Ama bu durum onun için önemli değildir. Çünkü çocuğun birkaç dakika bile olsa sevinmesi ona yetmiştir. Çiçekler artık üzüntünün simgesiydi ve Belkıs çocuğun ölümünden duyduğu üzüntü nedeniyle bir daha insan resmi çizememiştir.⁴⁰

Selim İleri bu romanında da sanatla uğraşan bireyin toplumla olan sorunlarına değinmiştir. Belkıs toplumun içinde uyum sağlayamayan, toplumdışı bir karakterdir. Doğan, kendisini onun gözünde onaylayamaz ve Belkıs, cinsel olarak onu

³⁹ Selim İleri, *Ölüm İlişkileri*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1985, s. 13-15.

⁴⁰ İleri, a.g.e., s.20-22.

arzulayamamaktadır. Çünkü Belkıs için erkekler güzel bir hayvandan ibarettir. Şili’de yaptıkları tatilde Doğan her ne kadar onunla bir şeyler paylaşmak, ona yeni yerler göstermek istese de Belkıs her seferinde onu kendinden uzaklaştırarak yalnız kalmak ister. İlk sergisini de durmaksızın eleştiren, şarap içen insanlardan rahatsız olduğu için gider. Toplumla sağlıklı ilişki kuramayan ve toplumun içinde bulunduğu durumdan, insanların tavırlarından rahatsızlık duyan Belkıs, bireysel yalnızlığı tercih eder.⁴¹

Romanın ilerleyen sayfalarında Belkıs’ın resme olan ilgisi azalmıştır. Özellikle sergisindeki resimlere imza atma zorunluluğundan hazzetmez. Sergi günü ya galeri sahibinin buyurgan isteğiyle ya da sergiden önce, Korkut’un dayanılmaz “vıdıvıdıısıyla” imzaladığından bahseder. Sadece “sovanla ekmek” resmini imzalamamasına sevinmiştir.⁴²

Turgay Anar, “Tanpınar ve Resim” başlıklı yazısında, Tanpınar’ın Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatında, resim sanatıyla sahici bir estetik ilişki kurduğunu ve bu ilişkinin imkânlarını eserlerinde bir zenginlik olarak kullanabilmeyi başarmış ender sanatçılardan biri olduğunu söyler.⁴³ Tanpınar’ın eserlerinde resim, bazen bir benzetme unsuru olarak kullanılırken bazen de tasvir unsuru olarak kullanılmıştır.

Tanpınar’ın *Aydaki Kadın* romanında, Suat Bey ressamdır. Suat, babası ölünce Paris’ten İstanbul’a, yanında Hartung’un üç litografisi, Chagall ve Kandinsky’den yaptığı iki kopya ve *Rüya* adlı kendi eseriyle Selim’i ziyarete geldiğini Selim’in hizmetçisi Heleni’den öğreniyoruz:

“Az kalsın unutuyordum. Dün o çocuk geldi. Hani hep size diyor, hozam, hozam ... Ve Selim’in anlamadığım görünce izah etti. O ki geldi babası öldüğü vakit Paris'ten. Ressamdır, nedir? Ve birden adı bulunca haykırdı: Suat Bey canım! Suat Bey. Size resim getirmiş.”⁴⁴

Suat, kendi yaptığı resmi Selim’in etajerlerinden birinin üstüne asar. Selim, Suat’ın yaptığı bu eseri dikkatlice inceler. Bu kısımda roman bir resim eleştirisine dönüşmüştür. Selim’in bir tabloyu nasıl ayrıntılarıyla değerlendirdiğine gerek renk gerek fırça darbeleri açısından gerek mana açısından şahit oluruz. Tanpınar’ın resme

⁴¹ İleri, a.g.e., s.38-40.

⁴² İleri, a.g.e., s.63.

⁴³ Turgay Anar, “Tanpınar ve Resim”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, (Ocak 2009), Cilt 37, Sayı 423, s.32.

⁴⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, Adam Yayınları, İstanbul, 1987, s.26.

olan ilgisi yaratmış olduğu Selim karakterine yansımış ve âdeta Tanpınar resme olan hâkimiyetini aşağıdaki alıntıda sergilemiştir:

“Resim ilk bakışta kahverengi, lacivert, koyu yeşil renkleriyle, onların susturduğu, aslına irca ettiği mavileriyle karanlık görünüyordu. Fakat biraz dikkat edince bu karanlığı yer yer şimşekleyen beyazları, büyük lekeler halinde sarıları, turuncu ve kırmızılılarıyla zannedildiğinden fazla renkli olduğunu anladı. Asıl mühim olanı bu perspektifsiz resimdeki derinlik vehmiydi. Öyle ki bu figürsüz tabloya, hiçbir yerde geçmeyen bu trajediye bir maden kuyusuna iniliyor gibi iniliyordu. Ve bu intizamsız derinliklerde acayip beyazlıklar hemen her istikamete kaçıyor gibiydi. Suat eserinde bazı nonfigüratifçilerin bütün oyunlarını kullanmışa benziyordu. Parça parça bakınca tabloda peyzaj, mimari, insan figürü, her şeyi bulmak mümkündü, yalnız bazı fazlalıkları atmak, ilk taslak diye alacağınız şeyleri zihnen düzeltmek şartıyla. Bununla beraber bu cins tablolarda sık sık rastlanan dağınıklığa düşmemişti tablo. Tek bir merkezin etrafında toplanmasa bile hiç olmazsa bir bütün gibi görülüyordu. Onun için göz ve zihin şaşırıyordu.”

Selim bu resme baktığında, bu resmin Paris metrosu olduğunu fark eder. Fakat bu resim, Selim’e pek havalı gelmez, Suat’ın bu resim aracılığı ile bir şeyler anlatmaya çalıştığını ama anlatamadığını, onun ressam gibi düşünemediğini söyler.⁴⁵ Ayrıca Heleni, Suat’ın Leyla’ya âşık olduğunu ima ederek Selim’in kafasını karıştırır. Suat, Leyla’yı babasının öldüğü haberini aldığı gece tanımış, Leyla’dan çok etkilenmiştir. Bu tanışma ve sonrasında Suat’ın parasız olmasına rağmen Heleni’den borç alıp Leyla’ya hediyeler alması Selim’in Suat’ı rakip olarak görmesine neden olmuştur. Dolayısıyla bu kıskançlık, Suat’ın hediye ettiği bu resmi beğenmemesini açıklar niteliktedir.

Suat’ın birçok eseri Leyla’nın evinde de vardır. Selim, Leyla’nın evine gittiğinde daha önce görmediği iki tane yağlı boya nonfigüratif eser Sadiye’nin desenlerini görür ve bunları incelemeye başlar. Tanpınar tarafından Selim öylesine ileri düzeyde resim bilgisiyle donatılmıştır ki şu örnekte de görürüz:

“Nonfigüratiflerden birisinin yalnız rıhtımından görülen akşam olarak başladığı aşıkardı. Fakat genç adam turuncu ve her gamdan kırmızıyı, yeşil ve sarıları, denizin grisini o kadar birbirine karıştırmış, bahçenin ağaçlarını öyle ön plana getirmiş, geçtiği yolu o kadar oyunla gizlemişti ki hiçbir şeyi olduğu gibi fark etmenin imkânı yoktu. İkinci nonfigüratif ondan sonra olmalıydı. Birincisindeki kaotik cümbüş ve bolluk burada durulmuştu. Bu hiç benzemeden akşam ve denizdi. Fakat büyük bir sofaya yığılmış bütün bir konak eşyası gibi kitle halinde iç içe akşam ve deniz. O kadar ki hiçbir şeyi yerli yerine göndermenin imkânı yoktu. Bununla beraber, belki de Suat’ın kuvveti de burada idi, garip ve insanı saran bir ekspresyonizmi vardı. Selim Sadiye’nin desenlerinin sağlamlığına şaşırı. Genç kız sabah kıyafetiyle, bikini mayosuyla, kahvaltı masasında kucağında evin köpeğiyle, güzel, büyük, bazen kadınlığından habersiz, bazen onun altında âdeta ezilmiş ve daima biraz dalgın, daima bir rüyadan uyanmış gibi bu

⁴⁵ Tanpınar, a.g.e., s.29, s.30.

desenlerde birkaç çizgiden hep kendisi olarak görünüyordu. Son desen sadece konstrüksiyondur. Suat Sadiye'nin başını büyük bir mimari eseri gibi muntazam, sağlam ve kendisi olarak koymuştu.”⁴⁶

Bu incelemelerden de anlıyoruz ki Suat, empresyonist bir sanatçıdır. Yaptığı ilk nonfigüratif eserde, tıpkı empresyonistler gibi doğayı gözlemleyerek kendisinde uyandırdığı hisler doğrultusunda ışık, kırılma ve yansımaları tuvaline yansıtmıştır. Suat, ışığın renkleri ve figürler üzerindeki yansıma değişimlerini kaçırmamak için hızlı fırça darbeleriyle resmini yapmış olmalı ki Selim için bu bir kaotik karmaşa gibi gözükmuştür. Suat'ın diğer eserinde de ayrıntının olmaması, akşam, deniz gibi temaları işleme, ayrıntıya önem vermemesi ve açık renkleri kullanması onun empresyonizm sanat akımını benimsediğini göstermektedir. Suat bu eserlerinin yanı sıra tam olarak çehresi belli olmasa da Leyla'nın bir portresini yapmıştır:

“Merdivenin başında birdenbire durdu ve iki basamak inerek farkında olmadan geçtiği küçük bir desenin önünde durdu. Aradığını bulmuştu. Bir kadın ağaçlar arasından doldurulan havuzun boşluğunda sık yağın yağmura bakıyordu. Kadının ne çehresi ne de bakışları belliydi. Fakat Selim omuzların duruşundan onun Leyla olduğunu anlamıştı. Bütün çehrenin vücutla beraber yağmura böyle kendi içinden uzanışı başkası olamazdı.”⁴⁷

Bu resimde de Suat, âşık olduğu kadını, kendi iç çatışması, duyguları ve benimsediği sanat akımıyla harmanlayarak oluşturmuştur. Çehresi olmamasına rağmen, Selim de Leyla'yı duruşundan tanımıştır. Fakat bu resimde diğer resimlerinden farklı bir teknik vardır. Selim, Leyla'nın bu şekilde tasvir edilmesinin bir şeyin sembolü ya da merkezi olabileceğini düşünür:

“Ona bu el parçası kadar resimde, Suat'ın tekniği de değişmiş görünüyor. Filhakika Suat burada öbür eserlerinde olduğundan çok fazla rahat, kendisine bu yağmurlu havada bile bir çeşit genişlik temin etmiş ve ayrıca da büyük ve zengin bir şeyin başında olduğunu hissettiriyor. Leyla burada bir şeyin merkezi, fakat neyin?”⁴⁸

Suat, Hayri Bey, Sevim Hanım ve Selim ile yaptığı sohbette Hayri Bey'in nonfigüratife inanıp inanmadığı sorusuna, nonfigüratifi modernden ayırmak doğru değil şeklinde cevap verir.⁴⁹ Hayri Bey özellikle Suat'ın 1951'de açtığı sergide çamaşır seren kadın resmini çok sevdiğinden bahseder. Bu resim Suat'ın annesini hatırlatır. Suat, gençlik yıllarında avazı çıktığı kadar türkü söylemek isterken birden resim yapmaya başladığını, bu resmin annesi olduğunu, onu şarkı söylerken

⁴⁶ Tanpınar, a.g.e., s.112.

⁴⁷ Tanpınar, a.g.e., s.112.

⁴⁸ Tanpınar, a.g.e., s.116.

⁴⁹ Tanpınar, a.g.e., s.177.

dinlediğini hatırlattığını söyler.⁵⁰ Ayrıca, Sevim Hanım'ın Leyla'nın çehresiz yüzündeki resmiyle diğer resimleri arasındaki teknik farkını sormasıyla Suat, ne cevap vereceğini şaşırır ve kendisini iki farklı insan olarak gördüğünü, birinin yaptığını diğerinin bozduğunu söyler.⁵¹

Romanda Selim'in resim sevgisini ve ondaki estetik zevki göstermek için yazar, Suat karakterini ressam olarak romana dâhil etmiştir. Bu kahraman vasıtasıyla romandaki aşk temasının gerilimi arttırılır.

Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanının ressam karakteri ise Maria Puder'dir. Yazar, Maria Puder karakterini, romandaki diğer kadın kahramanlar gibi idealist, kendi ayakları üzerinde durabilen, güçlü bir kadın olarak tasvir etmiştir. Bunun yanında Maria Puder, asi, özgür ruhlu, bilinçli, eğitilmiş ve feminist özellikleriyle de öne çıkar. Ramazan Korkmaz, 1929'da MEB tarafından Almanya'ya gönderilen Sabahattin Ali'nin 28 namıyla tanınan Frolayn Puder kişinin *Kürk Mantolu Madonna* romanındaki Maria Puder olarak yansıttığını söyler. Devamında Korkmaz, yakın çevresinin bu karakteri, Ankara'dayken tanıştığı Macar kadınlardan biri de olabileceğini belirttiklerini de ekler.⁵²

Romanda Maria Puder karakterini ilk kez Raif Efendi'nin ekim ayında gazetede gördüğü bir resim sergisinde, kürk mantolu kadın portresiyle tanırız. Raif Efendi bu tablo karşısında mihlanmış gibi durur. Raif Efendi ve okuyucu, Maria Puder hakkındaki ilk bilgileri, Raif Efendi'nin tesadüfen gördüğü bir gazetede makaleden öğrenir. Makalede, Maria'nın bir sergide ilk defa resim teşhir ettiğini, klasiklerin yolundan yürümek isteyen bir ressam olduğundan, kendi portrelerini yapan sanatkarların çoğunda görülen “güzelleştirme” veya “inadına çirkinleştirme” temayüllerinin onda bulunmadığından bahseder.⁵³

Raif Efendi'yi sergide gördüğü bu tablo çok etkiler ve her gün bu tabloyu saatlerce izler. Bir gün yine tabloyu izlerken yanına bir kadın gelir ve “*Bu resmi pek mi merak ettiniz? Her gün onu seyrediyorsunuz!*”⁵⁴ diye sorar. Bu kadın Maria

⁵⁰ Tanpınar, a.g.e., s.178.

⁵¹ Tanpınar, a.g.e., s.179.

⁵² Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali -İnsan ve Eser-*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Doktora Tezi), Elazığ, 1991, s.227.

⁵³ Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s.57.

⁵⁴ Ali, s.g.e., s.60.

Puder'dir. Bu ilk karşılaşmada Raif Efendi, Maria'nın fazla laubali ve biraz alaycı gülüşünden rahatsız olur.

Raif Efendi, yıllarca bir insanı aramakla geçirmiş, o resim sayesinde aradığı insanı bulduğuna bir müddet inanmıştı. Onu bir daha göremeyecek olmanın üzüntüsüyle günlerini geçirirken, aynı pansiyonda kaldığı Frau Tiedemann ile dolaşmaya çıktığında tekrar Maria'yı görür. Maria'nın yüzünde kendine mahsus hazin ve bıkkın ifade vardır. Raif Efendi, ertesi gün Maria'yı görme umuduyla tekrar aynı meydana gider ve gördüğünde onu takip etmeye başlar. Onu bütün gece takip ettiğinde "Atlantik" adlı bir bara gittiğini, bu mekânda şarkı söylediğini öğrenince hayal kırıklığına uğrar. Çünkü bu masum çehrenin, masalara eğilip müşterilere doğru baygın nağmeler fırlatması onu rahatsız etmiştir. Raif Efendi'nin bu hayal kırıklığı kısa sürmüştür. Maria ile daha fazla vakit geçirdiğinde durumun aslında farklı olduğunu, onun resimdeki gibi olduğunu anlar.

Maria Puder için daha önce feminist, güçlü, yüceltilmiş bir karakter olduğundan bahsetmiştik. Raif Efendi ile bir sohbetinde, annesine bakmak için ek iş yaptığını, bir sene zarfında yaptığı birkaç resimle geçinmenin pek mümkün olmadığını söyler. Maria, resim yapmak ve insanlar hakkındaki hükümlerini buna aksettirmek ister. Fakat bunun da boş olduğunu şu sözlerle açıklar:

"Kendilerini istihfaf ettiğim insanların bunu anlamasına imkân yok, anlayabilecek olanlar ise, zaten istihfafa layık olmayanlar. Şu halde bütün sanatlar gibi resim de muhattapsız, yani asıl kastettiklerine hitap etmekten aciz... Buna rağmen dünyada ciddiye aldığım yegâne iş budur... Sırf bunun için resim yaparak geçinmek istemiyorum. Çünkü o zaman kendi istediğimi değil, benden istenileni yapmaya mecbur olacağım... Asla... Asla... Vücudumu pazara çıkarmayı tercih ederim... Çünkü onun bence ehemmiyeti yok..."⁵⁵

Selim İleri'nin *Ölüm İlişkileri* romanında da Belkıs, sadece resim yaparak geçinemediğinden, babası sayesinde kirasını ödediğinden bahseder. Belkıs, ressamların ve kendi durumunu şu sözlerle açıklar:

"İyi bir ressam olabilmiş miydi? Aydın geçinenlerin televizyonda izledikleri dizi filme göre-ya Leonardo ya Dürer ya da başka birideğerlendirecekleri ressam, sanatındaki başarısını nesnellığe oturarak tartabilir miydi hiç! Bir meslek bile değil diye düşündü(...) Sonunda mutlaka afiş filan çizecekti. Önermişlerdi birkaç kez. Yapacaktı, çare kalmayınca reklam afişleri hazırlayacaktı, zorunluydu."⁵⁶

⁵⁵ Ali, a.g.e., s.92, s.93.

⁵⁶ İleri, a.g.e., s.94.

Bu sözler, Belkıs'ın her defasında popüler ressamaların üslubuna benzetilmesine, sanatın ve sanatçının dönemin aydın kesimine göre değer görmesine bir tepkidir. Maria Puder'in bu ifadelerini de İtalyan filozof Croce'nin görüşleriyle açıklamak mümkündür. Croce, sezgi ile duyusu, hissi, ruhu vurgulayarak, sezgiyi tin ile açıklıyordu. Tin'i temel bir varlık olarak ele alan Croce, sanatçının da içindeki birikimi dışa aktarmak istediğini, dışa aktardığı zaman başkaları üzerinde etki edeceğine inandığı kendi ruhunu yansıttığını düşünür. Maria Puder ise sanatçının içinde birikeni dışa aktardığında etki edeceği kişilerin buna değmeyeceğini düşünür. Bu sözler karşısında Raif'in ona acıyarak baktığını hisseder ve onu ikaz eder. Neden bir erkeği sevedemediğini, ona bağlanamadığını açıkladıktan sonra bunun asıl sebebinin ressam olması, kendine göre güzellik telakilerinin olmasına ve onun estetik yargıları içinde bir kadınla sevişmenin güzel olmadığı görüşleriyle açıklar.⁵⁷

Raif Efendi için Maria, yaşamak için kendisine kayıtsız şartsız muhtaç olacağı bir insan hâline gelir.⁵⁸ Yıllar sonra Maria'nın hastalanarak öldüğünü öğrenmesi Raif Efendi'nin de ölmesine neden olur. Romanda Maria Puder, bir nesne olarak değil hayatın anlamı olan bir özne olarak karşımıza çıkar. Maria sayesinde Raif Efendi'nin ne kadar yalnız ve topluma yabancılaşmış bir karakter olduğunu görürüz. Raif Efendi, hakiki aşkı bulmak için çaba sarf etmiş, hem yakın çevresine hem de topluma yabancılaşmıştır. Maria Puder'den sonraki hayatı ise daha canlı, planlı ve anlam doludur. Maria Puder'in Raif Efendi gibi sanatla uğraşmasının sebebi, yazar tarafından idealize edilen bir karakterin, cinsiyet rollerinin çatışması dolayısıyla Raif Efendi'nin yaşamış olduğu kimlik bunalımı ve yabancılaşmanın nedenlerinin açığa çıkmasını sağlamaktır.

Enis Batur'un, Courtbet'nin *Dünyanın Başladığı Yer* adlı tablosunun, Halil Şerif Paşa tarafından sipariş edilmesi ve bu tablonun Paris Orsay Müzesi'nde sergilenmesine kadar geçen dönemi anlattığı *Elma* adlı romanının ressam kahramanı, Gustave Courbet'dir.

Romanın ilk sayfasında Courbet'nin *L'origine du Monde* tablosunun 26 Haziran 1995'de Paris Orsay Müzesi'nde ilk kez sergilendiğinden bahsedilir. Bu resim, Manet'nin *Olympia*'sı, Sade'nın ya da Guyotat'nın çizgisinde bir "skandal" yaratmış olmasa da söz konusu tablonun her yaş kesimine açık bir biçimde

⁵⁷ Ali, a.g.e., s.97, s.98.

⁵⁸ Ali, a.g.e., s.86.

sergilenmesi dikkat çeker. Bu tablonun dikkat çekmesindeki bir diğer etken de 129 yıl boyunca gün yüzüne çıkmayan tablonun, 1981’de tarihçi Roderick H. Davidson’ın, 1987’de sanat tarihçisi Francis Haskell’ın yazmış olduğu iki inceleme sonucunda Halil Şerif Paşa tarafından sipariş verilmesidir.⁵⁹

Yazar, 20. yüzyılın önde gelen sanatçılarından biri olan Courbet’nin, kaybolmuş yapıtları sayılmazsa, retrospektif sergiler ve kataloglar aracılığıyla kuşatılmış, iyi-kötü bütünlüğüne kavuşturulmuş bir ressam olarak niteler.⁶⁰

Courbet, 1819 yılında İsviçre’nin Ornas kentinde doğmuş, demokrat çiftçi bir ailenin çocuğudur. Ornas’daki eğitim hayatındaki ilk desen eğitimini Le Père Beau’dan alan sanatçı, David geleneğini takip eden Profesör Flajoulot’nun yanına girerek Max Buchon’un şiirlerini resimlemiştir. Kraliyet Koleji, Courbet üzerinde baskıcı bir etki yaratması nedeniyle o zamana kadar üzerinde hissettiği baskı ve bunalımdan dolayı klasisizm akımını desteklemek istememesine neden olmuştur. Klasisizm akımının etkisini kaybetmeye başlamasıyla, realizm akımı ile birlikte toplumun her kesimi resme konu olmuştur. Realizm akımının öncülerinden olan Courbet’nin eserlerinde başkaldırının, gerçekliğin izlerini görmek mümkündür.⁶¹

Romanda Courbet ve Halil Şerif Paşa’nın yollarının kesişmesinin tesadüf olmadığından bahsedilir. Yazar, Paris’e okumak için gönderilen Halil Şerif Paşa’nın, yaşadığı çevrede *atipik* bir yabancı sayıldığına ve öteki olarak adlandırılmasına dikkat çeker. Çünkü Courbet de Halil Şerif Paşa gibi eğitim için Paris’e gelmiş, yıpratıcı bir çatışmanın içindedir. Yazar, ötekilerin Halil Bey’i, zaman zaman ırkçılığa teğet gözlemleri, baştan savma değerlendirmeleri ile ondaki atipiği ayırt edemediğini, tam tersine bir tipik görmeyi yeğlediklerinden bahseder.⁶² Bu durumu Sean Homer, “bu göçmenler, devletin sırtından lüks içinde yaşıyorlarsa, bu onların çalışmadığı anlamına gelir ve eğer çok çalışıyor ve bizim işlerimizi elimizden alıyorlarsa, bu da devletin sırtından geçinmek bir kenara, ona katkı sundukları anlamına gelir”⁶³ şeklinde açıklar. Buna göre Halil Şerif Paşa’nın toplum tarafından tipik gözükmesini, büyük bir servete sahip olması, Parislileri büyüleyen görkemli evi ve yüzlerce tablodan oluşan koleksiyonundan kaynaklı olduğunu söyleyebiliriz.

⁵⁹ Enis Batur, *Elma*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.11-12.

⁶⁰ Batur, a.g.e., s.16.

⁶¹ Mehmet Özgün Yılancıoğlu, *Resim Sanatında Gerçeklik ve Gustave Courbet*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale, 2008, s. 72, s.85, s.86.

⁶² Batur, a.g.e., s.27, s.28.

⁶³ Sean Homer, *Jacques Lacan*, çev. Abdurrahman Aydın, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2016, s.87.

Enis Batur, Courbet'nin kendi toplumuna beslediği nefretin, onu Commune saflarında ön sırada yer tutmaya iten yerleşik düzene duyduğu köklü tepki nedeniyle Halil Bey'e farklı yaklaşmasına neden olan bir gerekçe olduğunu söyler.⁶⁴ Courbet'nin kendi toplumuna duyduğu nefreti Zizek'in “kendisiyle gurur duyabileceğimiz ve içinde mutlu olacağımız bir topluluk yaratmak için çok fazla çalışıyoruz, fakat tembel ve otlakçı yabancılar yüzünden bundan mahrum kalıyoruz. Bu nedenle kendi topluluğumuzdan hoşlanmayabiliriz, çünkü onlar, kendi zevkimizi tam olarak gerçekleştirecek şeyi bizden çaldılar”⁶⁵ sözleriyle açıklayabiliriz. Devamında 1866 yılında, Sainte-Beuve, Halil Paşa'yı 1866 Salonu'na götürür. Halil Bey, Courbet'nin *Papağanlı Kadın* eserini görünce resme düpedüz vurulur:



Resim 2: Gustave Courbet, Papağanlı Kadın, 1866.

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/courbet-gustave/gustave-courbet-papaganli-kadin-4803/>

(Erişim Tarihi: 27.04.2023.)

Sainte-Beuve, Halil Paşa'yı Courbet'nin atölyesine götürür ve Halil Paşa, 1864 Salonu'nda kabul görmemiş bir resmi, *Venüs ve Psyche*'yi satın almak ister:

⁶⁴ Batur, a.g.e., s.28.

⁶⁵ Homer, a.g.e., s.92.



Resim 3: Gustave Courbet, Venüs ve Psyche veya Uyku, 1864.

Kaynak: <https://www.artchive.com/page/3/?s=gustave+courbet>

(Erişim Tarihi: 27.04.2023.)

Yazar, Courbet'nin kendi yaşadığı topluma duyduğu nefretin ressamı doğaya yaklaştırdığından bahseder. Courbet, Halil Paşa ile yaptığı sohbetinde, dalgalarından, ormandan, güçlü geyiklerinden büyük bir tutkuyla söz eder. Bu iki sanatseverin bir diğer ortak noktası da kadınlara olan tutkularıdır. Halil Şerif Paşa çocukluğunda siflis hastalığına yakalanmıştır ve bu yüzden kadınlarla cinsel ilişkiye girmez. Bu yüzden Courbet'den *Dünyanın Başladığı Yer* tablosunu yapmasını ister ve bu tablo için 20 bin frank ödemeyi teklif eder:



Resim 4: Gustave Courbet, Dünyanın Başladığı Yer, 1866.

Kaynakça: <https://www.artchive.com/page/2/?s=gustave+courbet>

(Erişim Tarihi: 27.04.2023.)

Gustave Courbet, 7 Haziran 1871 yılında tutuklandığında, Halil Şerif, yaklaşık on senedir büyükelçilik görevini sürdürmektedir. Courbet, hapishane günlerinde kız kardeşi Zoè'den bolca elma istemiştir. Bu elmalarla *Ölüdoğalar* yapmaya koyulan ressamın gittikçe sağlığı bozulmaya başlamıştır. 1873 yılında tüm

mal varlığına el konulan ressamın bu durumu, hydropisienin patlak vermesine yol açmıştır.

Selim İleri'nin *Mel'un Bir Us Yarılması* adlı romanın başkahramanı Sayru Usman, rüyasında üzümlü bir natürmort resmi gördüğünden, bu natürmortun Hüseyin Avni'nin olabileceğinden bahseder. Hüseyin Avni, Sayru Usman'ın defterinde yazdığına göre arkadaşındır. Avni, kara duygulu, içli, dünyanın bütün acılarını omuzlarında taşıyan, ancak resimle avunabilen bir insandır. Sayru'ya hayat hikâyesini anlatan Hüseyin Avni, resim tutkusunu ailesinden gizlediğini fakat çok geçmeden resim yaptığının ortaya çıkmasıyla ailesinin dehşete düştüğünü anlatmıştır.⁶⁶

1914 Dönemi ressamı içerisinde yer alan Hüseyin Avni, Nurullah Berk ve Kaya Özsegin'in *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi* kitabında da belirttiği gibi değişik kişiliği, arkadaşlarına oranla çok kültürlü, uzağı gören, teknik gücü her eserinde beliren bir ressamdır. Portrede, düzenlemede, figür ve görünümde, özellikle süslemeci niteliğindeki büyük panolarda eşit bir başarı göstermesi gibi resimdeki istidadını gören Osman Hamdi Bey, onu Şehzade Abdülmecit Efendi'ye tavsiye ederek, Paris'te eğitim alması için Avrupa'ya gönderilmesini önermiştir. Bu tavsiye üzerine Paris'e giden Hüseyin Avni, Fransız ressam Cormon'un atölyesine girmiş, beş yıl kadar orada çalıştıktan sonra 1912'de İstanbul'a dönmüştür.⁶⁷ Romanda da Osman Hamdi'nin tavsiyesi üzerine, Şehzade Abdülmecid'in Hüseyin Avni'yi çıplak kadın resimleri yapacağını bile bile Paris'e gönderdiğinden, dönemin zihniyeti açısından resim sanatından korkulduğundan ve bu sanatın ayıp karşılandığından bahsedilir.⁶⁸

Hüseyin Avni, Güzel Sanatlar Mektebi'nde hocalık yapmaktadır. Kendi âleminde yaşadığından bahseden Sayru, onda, ressam Namık İsmail'in gösterişli, kotralı, spor arabalı yaşamının olmadığını, durup dururken içine kapanan melonkolinin esaretinde olduğunu söyler. Ondaki bu melonkolinin eserlerine işlediğini belirten Sayru, Hüseyin Avni'nin gergef işleyen bir kız resminden de örnek vererek açıklar:

⁶⁶ Selim İleri, *Mel'un Bir Us Yarılması*, Everest Yayınları, İstanbul, 2014, s.158, s.159.

⁶⁷ Nurullah Berk ve Kaya Özsegin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s.34, s.35.

⁶⁸ İleri, a.g.e., s.159.

“Kız derin ıstıraplarla dalıp gitmiş, gergefi, besbelli, kendini unutmak için işliyor. Çünkü gergef işi sabır ister. Hayatı belki de gergef işlemeye benzetiyordu Hüseyin Avni.”⁶⁹



Resim 5: Hüseyin Avni Lifij, Gergef İşleyen Kadın.

Kaynakça: <https://twitter.com/msgsuniversite/status/1267817448977231874/photo/2>

(Erişim Tarihi:29.04.2023)

Abdülmecid Efendi, Hüseyin Avni’den İmparatorluk hayatının son sahnelerini, son merasimleri, ritüelleri, son ayinleri resmetmesini istemiştir. Hüseyin Avni de sonu gelinmiş bu akıbetin resimlerini yapmıştır. Sayru Usman, Hüseyin Avni’nin otuz sekiz yaşında vefat ettiğinden, aile ve toplum baskısı gibi nedenlerle uğraşırken nihayetinde resimle içli dışlı olacağı sırada erkenden ölmesinden, onun sanatıyla ilgili yazılan kitaplarda bahsedilmemesini eleştirir. Sayru Usman, Hüseyin Avni’nin önce İstanbul’un daha sonra Ankara’nın peyzajlarını yaptığını, o günlerin havasını, ümit ve ümitsizliğini, karamsarlığını, bekleyişini, sevincini ve sızısını bu resimlere döktüğünü ama resim tarihimizden sadece Cormon etkisinden bahsedilmesinin yanlış olduğundan hayıflanır.⁷⁰ Selim İleri’nin romanında Hüseyin Avni’yi seçme nedeni, onun diğer romanlarındaki sanatçı kahramanlar gibi (Belkıs) melonkolik bir ruh yapısına sahip olması, resim sanatını bir sığınak olarak görmesi, toplum baskısına maruz kalması ve dönemin en başarılı ressamlarından olmasına rağmen adının sadece ressam Cormon ile anılmasına bir tepki göstermek olabilir.

Tanpınar’ın *Mahur Beste* romanın ressam kahramanı Refik Bey’dir. Refik Bey, Atiye’nin büyük eniştesi Halit Bey’in kardeşi, aynı zamanda Atiye’nin çocukluğunda birlikte eğlendiği oyun arkadaşıdır. Refik Bey, Atiye ile

⁶⁹ İleri, a.g.e., s.160.

⁷⁰ İleri, a.g.e., s.161, s.163, s.164.

Galatasaray’da öğrenim gördüğü zamanlarda tanışmış, zaman geçtikçe birbirinin sırdaşı olmuşlardır:

“Refik Bey, Atiye’nin büyük eniştesi Halit Bey’in kardeşiydi. Açık fikirli, mücadele ihtirası olan, zeki, çalışkan bir insandı. Güzel resim yapar, iyi konuşurdu. Kendisini akarsuya bırakır gibi, karşısındakini garip bir dinleyişi vardı. Atiye onu hemen çocukluğundan beri tanırdı.”⁷¹

Fakat bu dostluk Refik Bey’in Tıbbiye eğitimini bitirdikten sonra altı yıllık Avrupa seyahati dolayısıyla yarım kalmıştır. Refik Bey, Avrupa seyahati sırasında Atiye’nin ablası Ruhsar Hanım ile mektuplarında sorduğu sorular ve zihninde hatırladıklarıyla Atiye’nin suluboya portresini yapar:

“Hep sora sora yaptı. Yarabbim, neler hatırlamıyordun! ‘Çenesinin üstündeki o küçük yarık hâlâ duruyor mu? Eskisi gibi zayıf mı? Konuşurken yüzüne bakılınca utanıp sözünü unutup mu? Gözleri gene öyle sarı bal renginde mi? Dinlerken eskisi gibi gene büyük büyük gözlerini açıp bakıyor mu? Elbise de senin elbisen. Hani geçen kış Abdurrahman Beylerin düğünü için senden aldığım elbise.”⁷²

Bu resim Atiye’yi derinden sarsmıştır. Çünkü yıllarca onu unuttuğunu düşündüğü Refik’in aslında unutmadığını, aralarında alelade değil daha köklü bir bağın olduğunu anlamıştır. Atiye’nin resme baktığında anladığı bir diğer şey ise, bu resmin sadece onun fiziksel özelliklerinin bir yansıması değil, onun mizacının, çocuksuluğunun, Refik’in ona duyduğu sevginin somut bir yansıması olduğudur. Atiye, resme ilk baktığında, kendine benzemediğini, yeşil kadife elbisesinin içinde bir gül yaprağı gibi fışkıran bu yüzün ona ait olmadığını, yüzündeki kırışıklıkların, yorgunlukların, kapalı odada solmuş çiçek talihinin tenine sindirdiği o garip donukluğun olmadığını fark eder.⁷³ Bununla birlikte sadece kendisine olan garip bir halin, sırlı bir tarafın olduğunu düşünür. “Üstelik dudaklarına o kadar manalı, hüznü bir tebessüm koymuştu ki...”⁷⁴ Romanda yazarın, Refik karakterini doktor olmasının yanı sıra ressam olarak tanıtması, yıllar içinde biriken aşkın somut bir yansımasını sanat aracılığı ile göstermek istemesidir. Yazar, romanında sanata olan ilgi ve bilgisini sadece müzik ile değil resim ile de taçlandırmıştır.

Huzur romanında ise, ressam Cemil, Emin Dede’nin öğrencisidir. Emin Dede, romanın üçüncü bölümünde yazar tarafından detaylı olarak anlatılmıştır. “Tâli bir tip olmakla beraber Emin Dede, İhsan ve Tefik Bey’ler temsil ettikleri eski Türk

⁷¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2022, s.101.

⁷² Tanpınar, a.g.e., s.103.

⁷³ Tanpınar, a.g.e., s.102.

⁷⁴ Tanpınar, a.g.e., s.102.

medeniyetini en iyi ve en kuvvetli şekilde yaşatan bir şahsiyettir.”⁷⁵ Ekrem Işın da Tanpınar’ın yakın çevresinde her zaman dinlemekten büyük haz duyduğu musiki üstatlarının olduğunu ve Neyzen Emin Dede ve öğrencisi ressam Halil Dikmen’in bu üstatlar arasında olduğunu belirtir. Işın, Halil Dikmen’in Resim Heykel Müzesi müdürü olduğu dönemde, dönemin önde gelen ney ustalarını dinlediğini, Dikmen’in neyi dün ve bugün arasında bir köprü oluşturduğunu ve Tanpınar da bundan dolayı romanında Ressam Cemil tipiyle Halil Dikmen’i tasvir ettiğini ekler.⁷⁶

Romanda, içlerinde Mümtaz, Nuran, Tevfik Bey, Ressam Cemil ve Emin Dede’nin de bulunduğu bir ortamda ney dinletisi, sohbetler ve ayinlerin yapıldığından bahsedilir ve burada Cemil’in ressam kimliğinin yanı sıra ney ustası olması ile ön planda olduğunu görürüz:

“Ressam Cemil’den... Emin Bey’in talebesi! Bize bir yığın Sazsemaisi, eski mevlevî ayinlerinin terennümlerini çaldı.”⁷⁷ “Mümtaz Cemil’in neyini ustasının sesi arasında ararken birinci hane bitti. İkinci hane daha sakın bir raksla bu bitişin vehmettirdiği mahzun hatırlayıştan fırladı. Tekrar üst üste rüzgârlarda savrulduklar, ruh fırtınasından geçtiler, ümitsiz iştiyakların –Ah bu her şeyin ebediyen kaybolmuş vehmi,- aynasında yalnızlıklarını seyrettiler.”⁷⁸

Selim İleri’nin ressam kahramanlara yer verdiği bir diğer eseri de *Hepsi Alev* romanındaki sarayın sanatkârlarıdır. İmparator Konstantinos, sanata karşı olmadığını, sadece İsa’nın ve kutsal kişilerin tasvirlerinin günah olduğunu söyleyerek sanatkârları ve halkı kandırmıştır. Sanatkârlar, bitki, yırtıcı hayvan resimleri yapmaya başladılar.⁷⁹ Dinî resimlerin yapılmasının yasaklanmasıyla, sanatçılar, uğursuz ve melun olarak gösterilmiştir.

Kayınbabası Konstantinos’un aksine İrene, yüksek sanatı savunmuştur. Sanatkârlar, İrene için sayısız çiçek ve bitki resmi yapmıştır. İrene onların sanatından şüphe duyduğu için hepsini yok eder. Çünkü yüksek sanatın sıradanlaşması onların en büyük günahıdır. Bunların dışında acı çeken, imparator için gül ve menekşe resmi yapmayı reddeden sanatçılar da vardır. Onların bu tutumu, zindana atılmalarına neden olur. İrene onları kurtarabileceğini ve onları kandırarak sapık basileus’un

⁷⁵ Mehmet Kaplan, “Bir Şairin Romanı: Huzur”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (Temmuz 2012), Cilt 12, Sayı 0, s.83.

⁷⁶ Ekrem Işın, *A’dan Z’ye Ahmet Hamdi Tanpınar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s.37.

⁷⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s.107.

⁷⁸ Tanpınar, a.g.e., s.264, s.265.

⁷⁹ Selim İleri, *Hepsi Alev*, Doğan Kitap, İstanbul, 2007, s.33, s.34.

istediği resimleri yaptırmaya ikna edeceğini söyler fakat o, inançlı sanatkarların efsane olmasını tercih eder.⁸⁰

İrene yasayı kırar ve bazı sanatçılar onun için ikonlar yapar. Geçmişin büyük ustalarını Büyük Saray'a çağırır İrene, imparatorun çehresi, bitkiler, araba sürücülerinin portreleri, geometrinin şekillerini yaptırmıştır.⁸¹

Romanda saray ressamlarından sadece başressam İonnes'in adı geçmektedir. İrene, İonnes'in samimi olup olmadığından şüphe duyar. Büyük ve usta bir sanatçı olduğunun farkındadır fakat onun hırsları uğruna ona ihanet edebileceğini düşünür. İonnes'in işliğine gittiğinde, ikonlara denizi taşımalarını ister. Çünkü deniz, İrene'yi temsil etmektedir. İonnes, İrene'ye deniz ile ne yordüğünü sorar. Deniz, İrene için geçmişidir, onu İrene yapandır. Denizin asi yaradılışlara iyi geldiğini, onun ruhu olduğunu söyler.⁸² Yazarın romanda böyle bir karaktere yer vermesi iktidar ve İrene arasında kalan sanatçıların yaşadıkları durumu, hangi tarafı seçerse başına nelerin geleceğini göstermektedir.

2.1.2. Nakkaş Roman Kahramanları

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında nakkaş mesleğini icra eden kahramanlara genişçe yer verilmiştir. 16. yüzyıl Türk resim sanatının iki farklı geleneğinin çatışmasından kaynaklanan bir cinayetin işlendiği romanda nakkaş, hattat, renkzen ve tezhip ustası gibi mesleklerden de bahsedilir. Romanda Enişte Efendi, Üstat Osman, Zeytin, Kelebek, Leylek ve Zarif nakkaş roman kahramanlarıdır.

Romanın en işlevsel roman kahramanı Zeytin'dir. Zeytin ve Katil olarak romanda iki farklı kişi gibi yansıtılan nakkaş, hem Zarif Efendi'yi hem de Enişte Efendi'yi öldürerek romanın önemli temalarından olan polisiyenin oluşmasını sağlamıştır. Asıl adı Velican olan nakkaş, babası tarafından on yaşındayken İstanbul'a getirilir ve ünlü surat ressamı Siyavuş'un elinde ustalaşır. Üstat Osman'a göre, tezhipten cetvel çekmeye elinden her iş gelen Zeytin, Moğol-Çin-Herat üstatlarının usul ve örneklerini her ne kadar unuttum dese de hâlâ eserlerine yansıtır.⁸³ Diğer yandan Üstat Osman, onun bu kadar eski üstatlarına bağlı olmasını

⁸⁰ İleri, a.g.e., s.66.

⁸¹ İleri, a.g.e.,s.81.

⁸² İleri, a.g.e., s.88, s.89.

⁸³ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.295.

gizli kapaklı işler yaptığını, nakkaşhanenin en sessizi, en içlisi, en suçlusu, en haini, en sinsisi olduğunu düşünmesine neden olur. Enişte Efendi'ye göre Zeytin, ömrü boyunca gördüğü en hünerli, eli en sihirli, gözü en ince, en mucize nakkaş olduğunu şu sözlerle açıklar:

“Senin kalemin gerçekten öyle harika, öyle güçlüdür ki, senin resmine bakan âleme değil, senin çizdiğine inanabilir. Böylece sen, hünerinle iman en sağlam kişiyi bile yoldan çıkarabildiğin gibi, bir resimle en iflah olmaz imansız da Allah'ın yoluna getirebilirsin(...) Hiçbir nakkaş boyanın kıvamını, sırlarını senin kadar bilemez. En parlak, en canlı, en hakiki renkleri sen hazırlarsın hep.”⁸⁴

Kalenderî mezhebinden olan Zeytin, kendisini İranlı üstat Behzat olarak görür ve en muhteşem, en inanılmaz resimleri yaptığından bahseder. Aynı zamanda Behzat, romanda, katilin kim olduğunun bulunmasında üslubun önemli bir etken olduğunun vurgulanması için yer almaktadır. Yapmış olduğu bir cinayet resmi, katilin durumuna çok uygundur. Bu resim, Hüsrev ile Şirin'in hikâyesini anlatmakla kalmaz, katilin yıllardır içinde taşıdığı korkunun, gece yarısı karanlıkta uyanıp, göz gözü görmez odada tıkırtılar çıkaran başka birisi olduğunu fark etmenin dehşetini de hatırlatır. Dolayısıyla Zeytin, artık kendine yabancılaşmaya başlamıştır. Bu üslup meselesi Zeytin'in canını fazlasıyla sıkır. Bu yüzden olay olduğundan beri her gece bir iz bırakıp bırakmadığını kontrol etmek için Zarif Efendi'yi öldürdüğü yere gider. Kar, onun tüm izlerini örtmüştür. Allah'ın da üslup ve imza konusunda onunla aynı fikirde olduğunu, Zarif Efendi'nin iftira attığı gibi bir günah işlemiş olsalardı durumun daha da farklı olacağını söyler.⁸⁵

Zeytin'in Kalenderî olması önemlidir. Çünkü meddahın da Zeytin gibi Kalenderî olması, Erzurumi vaiz hakkında iğneleyici laflar etmesi, Leylek'in gözünde Zeytin'i abdal, dilenci, hırsız yapmıştır.⁸⁶ Ayrıca Zeytin, Zarif Efendi'yi öldürmeden önce Kalenderî tekkesine götürerek onu korkutmaya çalışmıştır:

“Onu sözüm ona sokaklarda yürüye yürüye, buz kestiğimiz için buraya getirmiştım. Aslında zındık bir Kalenderî kalıntısı, daha da kötüsü, özentisi olduğumu görmesi hoşuma gidiyordu. Oğlancılık, esrarcılık, serserilik ve her türlü rezilliği yapan dağıtılmış bir tarikatın son yolcusu olduğumu görünce, sanki zavallı Zarif Efendi, benden daha korkacak, bana daha çok saygı duyacak ve belki de korkudan çenesini kapayacaktı.”⁸⁷

⁸⁴ Pamuk, a.g.e., s.195.

⁸⁵ Pamuk, a.g.e., s.26, s.27.

⁸⁶ Pamuk, a.g.e., s. 323-421.

⁸⁷ Pamuk, a.g.e., s.449.

Fakat durum böyle olmaz, Zarif Efendi yüzünden, Enişte Efendi'nin yaptırdığı resimde dine küfrediliyor, şeytan sevimli gösteriliyor, Batılı tarzın örnek ve üslupları özellikle perspektif kullanılıyor gibi dedikodu çıkacağını ve Erzurumlu vaiz hocanın kulağına gideceğini anlar. Bu durumun hem kendisini hem de tüm nakkaşları etkileyeceğini düşünerek Zarif Efendi'yi öldürür.

Zeytin için bu cinayet, kişiliğinin bozulmasına, kendisini sorgulamasına ve en önemlisi bunalıma sebep olur. Roman boyunca karakterinde değişim ve dönüşüm yaşayan Zeytin, yazar tarafından sanki iki farklı kişiymiş gibi sunulmuştur. Zeytin de bu durumun farkındadır; “eski hayatım sanki sürüyormuş gibi davranabilmek için katillğe uygun bir ikinci ses edindim. Eski hayatıma hiç karıştırmadan bu alaycı ve hain ikinci sesle konuşuyorum şimdi”⁸⁸ sözleriyle diğer nakkaşlar tarafından katil olduğunun öğrenilmemesini ve ötekileştirilmemesini ister. Bu durum onun paranoyaklaşmasına neden olur. Her gece üzerine bir hüznün çöker ve Zarif Efendi'yi rüyasında, onu gömdüğü kuyudan dışarı çıkıp peşine düştüğünü görür. Diğer nakkaşların onun hakkında konuşup onu takip ettiklerini düşündüğü için utanır.⁸⁹ Zeytin, bir yandan yaptığından utanırken diğer yandan Zarif Efendi'nin ölmesi gerektiğini düşünerek, vicdanını bastırmaya, bencilce düşünmeye çalışır. Merakı ve vicdanı onu Enişte Efendi'nin evine götürür. Son resmi görmek isteyen Zeytin, Enişte Efendi'ye Zarif'i öldürdüğünü itiraf eder. Enişte Efendi'yi korkutmaktan zevk alan Zeytin, ona üslubunun olup olmadığını sorar. Kara'ya “İki şey için öldürdüm Enişteni. Büyük Üstat Osman'ı, Frenk nakkaşı Sebastiano'yu maymun gibi taklide zorladığı için. Bir de zaaf gösterip ona üslubum var mı? diye sorduğum için.”⁹⁰ sözleriyle neden öldürdüğünü açıklar. Bu sözler de vicdanını bastırmak, işlediği cinayetlerde haklı olduğunu göstermek içindir.

İşlediği bu cinayetler onun sanatını da etkilemiştir. Eskiden kötülüğün en ince belirtisinden bile korkarken şimdi kötülüğün nakış için gerekli olduğunu düşünür. Cinayet sonrası daha iyi çizdiğini, daha parlak ve cesur renkler çektiğini, hayal gücünün harikalar yarattığını söyler.⁹¹

Zeytin'in katil olduğu anlaşıldıktan sonra, İstanbul'da Hasan tarafından hançerle öldürülmeden önce Hindistan'a kaçtı.

⁸⁸ Pamuk, a.g.e., s.115.

⁸⁹ Pamuk, a.g.e., s. 323-325.

⁹⁰ Pamuk, a.g.e., s.451.

⁹¹ Pamuk, a.g.e., s.119.

Benim Adım Kırmızı romanının temalarından biri olan Doğu- Batı çatışması; Batı'yı, yeniliği temsil eden Enişte Efendi ve Doğu'yu, geleneği temsil eden Üstat Osman aracılığı ile yansıtılmıştır. Batılı resmi temsil eden Enişte Efendi nakkaş olmasının yanı sıra Divan Çavuşu'dur. Dönemin varlıklı kişilerinden olan Enişte, kızı Şekure, torunları Şevket, Orhan ve hizmetçisi ile iki katlı konakta yaşar.

Enişte Efendi, olayların yaşandığı tarihten iki yıl önce Padişah tarafından Venedik'e elçi olarak gönderilmiştir. Günün birinde, sarayın duvarında bir suret resmi görür ve ondan çok etkilenir. O resme baktıkça ona benzediğini düşünür. Daha sonra bu resmin, Venedikli beyin dostu olduğunu anlar. Venedikli, hayatında önemli ne varsa sarayına resim olarak koymuştur. Bu resimlerin hangi hikâyenin bir parçası olduğunu düşünen Enişte Efendi, "Resme bakarken anlıyordum ki bu resmin hikâyesi kendisiydi."⁹² sözleriyle Batılı resmin bizden çok farklı olduğunu anlar. Bunun yanı sıra aklından bir türlü çıkaramadığı bu portreleri, her ne kadar İslam dini için yasak olsa da yapmak ister. Bu isteğini de padişaha açar ve usta bir nakkaş olmamasına rağmen padişah tarafından Batılı tarzda, Venedik Doç'una hediye edilmek üzere bir kitap hazırlaması istenir.⁹³

Enişte Efendi, Üstat Osman'ın yetiştirdiği Zarif, Leylek, Kelebek ve Zeytin ile birlikte bu kitabı hazırlamaya başlar. Bu durumda hâlihazırda zaten var olan Doğu-Batı çatışması daha da alevlenir ve Zarif Efendi'nin ölümüne sebep olur. Zarif Efendi sırf bu yüzden ölmesine rağmen Enişte Efendi, hayalinden vazgeçmez ve kitabı tamamlamaya çalışır. Fakat katilin bir gün onu da öldüreceğinden emindir. Zeytin, kitaptaki son resmi görmeye gittiğinde her şeyi anlatır. Zeytin, Enişte'nin son resminde perspektifin pervasızca kullanıldığı, Frenklerin yaptığı gibi, şeylerin Allah'ın aklındaki önemlerine göre değil, gözlerimize gözüktüğü gibi resmedildiğini, şeytanın sadece resmedilmediğini, aynı zamanda cana yakın bir şekilde tasvir edildiğini söyler.⁹⁴ Enişte Efendi her ne kadar Batılı resmi sıkı sıkıya benimsemiş gözükse de durum böyle değildir. Sentezci bir yapısı olduğunu onu öldürmeye gelen Zeytin'e söylediği şu sözlerden anlıyoruz:

“‘Saf hiçbir şey yoktur,’ dedi Enişte Efendi. ‘Nakışta, resimde ne zaman harikalar yaratılsa, ne zaman bir nakkaşhanede gözlerimi sulandırarak, tüylerimi ürpertecek bir güzellik ortaya çıksa, bilirim ki orada daha önceden yan yana gelmemiş iki ayrı şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır.

⁹² Pamuk, a.g.e., s.36.

⁹³ Pamuk, a.g.e., s.35, s.36, s.130.

⁹⁴ Pamuk, a.g.e., s.446.

Behzat'ı ve bütün Acem resminin güzelliğini, Arap resminin Moğol-Çin resminin karışmasına borçluyuz. Şah Tahmasp'ın en güzel resimleri Acem tarzıyla Türkmen hassasiyetini birleştirdi. Bugün herkes Hindistan'daki Ekber Han'ın nakkaşanelerini anlata anlata bitiremiyorsa, nakkaşlarını Frenk üstatlarının usullerini almaya teşvik ettiği içindir bu. Doğu da Allah'ındır Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanların isteklerinden korusun."⁹⁵

Dolayısıyla Üstat Osman'ın 'yarım akıllı', diğer nakkaşların 'Batı özentisi' olarak söz ettiği Enişte Efendi, yazar tarafından Doğu-Batı çatışmasında fikirlerini yansıtmak için yaratılmıştır.

Romanda Batı'yı, yenileşmeyi temsil eden Enişte Efendi'nin karşısında, Doğu'yu ve geleneği temsil eden Üstat Osman tipi yer alır.

"Hayatlarını bir sanata cömertçe vererek yaşlanmış, aksi ihtiyarları bilirsiniz. Herkesi azarlarlar. Uzun boylu, kemikli ve ince olurlar. Hayatlarının geri kalan kısacık bölümünün, arkada kalan uzun bölümünün bir tekrarı olmasını isterler. Hemen parlayıp öfkelenir, her şeyden şikâyet ederler. Bütün dizginleri ellerinde toplar, herkese illallah dedirtirler. Hiç kimseyi, hiçbir şeyi beğenmezler. Ben onlardan biriyim."⁹⁶

Kendisini bu sözlerle tanıtan Üstat Osman, yıllarca nakkaşlık yapmış ve sonunda sarayın başnakkaşı olmuştur.

Kara'ya göre Üstat Osman, ne zaman resmetmeyi düşünse, hayranlık duyduğu büyük bir ustadır ve Enişte Efendi öldükten sonra onu baba olarak benimsemiştir.⁹⁷ Aynı zamanda Üstat Osman'ın nakşa Osmanlı'nın gücünü, renklerini, eşya ve alet merakının dikkatini, yaşama rahatlığının serbestliğini getirdiğini, cihanın dört bir yanından her türlü nakkaşı, yirmi yıldır bir uyum içinde birleştirdiğini belirterek yüceltir.⁹⁸ Zeytin'e göre de hem hünerli hem de akıllı olan Üstat Osman, en büyük rakibi olan Enişte Efendi'ye göre hem kör hem de bunaktır.⁹⁹ Görülüyor ki Üstat Osman, Enişte Efendi'nin aksine sevilen, saygı duyulan biridir.

Üstat Osman'ın Enişte Efendi'ye olan nefreti, Enişte Efendi'nin kitabı hazırlamadan öncesine dayanmaktadır. Bir keresinde padişah, Üstat Osman'ı, Frenk nakkaşı Sebastiano'ya yaptırdığı kendi portresini taklide zorlamış ve Üstat Osman, iğrenerek yaptığı bu resimden 'işkence' olarak bahsetmiştir. Bu resmi yapmasının da Enişte Efendi'nin, padişahı Frenk resimleriyle etkileyerek onun bu duruma

⁹⁵ Pamuk, a.g.e., s.186.

⁹⁶ Pamuk, a.g.e., s.269.

⁹⁷ Pamuk, a.g.e., s.339.

⁹⁸ Pamuk, a.g.e., s.380.

⁹⁹ Pamuk, a.g.e., s.42.

düşmesine, geleneklerine hiçe saymasına sebep olduğunu düşünür. Üstat Osman'ın işkence olarak nitelendirdiği bu acı bireysel değil diğer nakkaşlar ve toplum tarafından da hissedilen bir acıdır. Yıllarca sürdürdükleri bir geleneğin bu denli yok edilmeye çalışılması, toplumun ve nakkaşların Enişte Efendi'yi ve onun gibi düşünenleri ötekileştirmesine neden olmuştur.¹⁰⁰

Üstat Osman, romanda, her ne kadar katilin bulunmasına yardım etmesi için dâhil edilmiş gibi gözükse de, Doğu resminin ve minyatür sanatının inceliklerini tanıtmaya ve geleneği savunması bakımından önemli biridir. Hazine odasında bulunduğu İranlı Üstat Behzat'ın iğnesiyle kendini kör eder. Kendini kör etmesi, hem geleneğe olan bağlılığının hem de Frenk üslubundan kendisini koruduğunun bir simgesidir.

Romandaki bir diğer nakkaş karakter de *Ben Ölüyüm* adlı birinci bölümde öldüğünü öğrendiğimiz ve romanın kırılma noktasını oluşturan Zarif Efendi'dir. Zarif Efendi, saray nakkaşhanesinde en iyi tezhipleri yapan bir müzehhip olduğunu söyler. Zira ortadan kaybolması hem Enişte Efendi'yi hem de Üstat Osman'ı derinden üzmüştür. Üstat Osman, Zarif, Zeytin, Kelebek ve Leylek takma adlarını nakkaşların hünerlerine uygun vermiştir. Çırağılığından beri yetiştirdiği Zarif Efendi için mutlu, hünerli ve zarafetle iş gören bir nakkaş olduğunu söyler ve bu yüzden ona Zarif lakabını verir.¹⁰¹

Romanın başında, Zarif Efendi, Zeytin tarafından taşla öldürülüp kuyuya atılmıştır. Fakat hâlâ katilin Zeytin olduğu bilinmediği için ruhu huzursuzdur. Doğu geleneği ile büyütülen Zarif Efendi, dindardır ve Erzurumlu Nusret'in vaazlarına gider. Erzurumlu Nusret, son on yılda olan bütün felaketlerin Hz. Muhammed'in yolundan ve Kuran-ı Kerim'in emirlerinden sapıldığından dolayı olduğunu söyler. Zarif Efendi, bu sözlerden oldukça etkilenir. Zeytin ile kuyunun yanına gittiklerinde, Enişte Efendi'nin yaptırmış olduğu kitaptaki resimlerin akla hayale gelmeyecek dinsizlik, münkirdik, hatta küfür işaretlerini taşıdığını söyleyerek büyük bir huzursuzluk yaşar. Doğru ile yanlış, nakkaşlığı ve inandıkları arasında bocalamaya başlaması, Zeytin'in onu öldürmesine neden olmuştur. Dolayısıyla Zarif Efendi,

¹⁰⁰ Pamuk, a.g.e., s.270.

¹⁰¹ Pamuk, a.g.e., s.69.

geleneğin savunucusu, dindar bir tipin yaşadığı bunalım ve bu bunalımın sonuçlarının anlaşılmasını sağlamak için romanda yer alır.¹⁰²

Baruthaneli Hasan Çelebi olarak da bilinen Kelebek ise görenlerin inanamayıp bir daha bakmak isteyeceği kadar güzel ve yeteneklidir. Üstat Osman'ın, minyatürlerin Kelebek'in elinde sayfadan kanat çırpılarak çıkan hakiki birer şenliğe dönüştüğü için ona bu lakabı verdiği görülür. Nakşî ve resmi kendi gözü için değil, başkalarının gözü için yapması, başkaları tarafından beğenilme ihtiyacı Kelebek'i iltifata köle etmiştir. Bu durum her ne kadar Üstat Osman için hoş karşılanmasa da onu oğlu gibi sever ve onun kendisinden sonra başnakkaş olmasını ister. Üstat Osman, "Frenklerin kardinalleri, köprüleri, sandalları, şamdanları, kilise ve ahırları, öküzleri ve tekerlekleri, sanki hepsi de Allah'a göre aynı önemdeymiş gibi, gölgeleri dâhil, bütün ayrıntılarıyla çizip, resim değil hakikat gibi gösterip seyreden kandırma hünerine ancak Kelebek'in duyarlılığı ve renk inancı karşı koyabilir"¹⁰³ sözleriyle de bu isteğini destekler.

Kelebek diğer nakkaşlar gibi Erzurumi tarikatına düşmanlık beslemez. O da, Zeytin gibi diğer nakkaşların onu kıskandığını bu yüzden de onun katil olabileceğini düşündüklerini söyler. Kelebek, nakkaşhanede eski ahlakın kalmasını, Acem ustalarının yolundan gidilmesini, para için her konunun resmedilemeyeceğini savunsa da romanın sonunda padişahın nakkaşlara sırt dönmesiyle hayatının geri kalan kısmını halı, kumaş ve çadır için nakış çizerek geçirir.¹⁰⁴

Romanda Kelebek karakteri ile kibrin iyi olmadığı vurgulanmak istenmiştir.

Romanın son nakkaş karakteri asıl adı Musavvir Günahkâr Mustafa Çelebi olan Leylek'tir. Leylek aynı zamanda, sonradan nakşedeceği sefernameye olması için savaşa giden ve sağ salim geri dönen ilk Müslüman nakkaş olması bakımından da önemli biridir. Leylek başnakkaşlığın onun hakkı olduğunu düşünür. Çünkü ayrıntıya düşkün, hırslı, kendini beğenmiş, başkalarını küçümseyen biri olması gibi özelliklerinin onu diğer nakkaşlardan ayırdığını düşünür. Bu hırslı ve gözü dönmüş kişiliği nedeniyle Üstat Osman, onun katil olabileceğini düşünür ve bunun olmasını içten içe ister. Leylek'in hırslı günlük hayatına da işler. Diğer nakkaşların aksine para için resim yapar. Sadece iyi bir resim çizmenin başnakkaş olabilmek için yeterli

¹⁰² Pamuk, a.g.e., s.10, s.12, s.27, s.281.

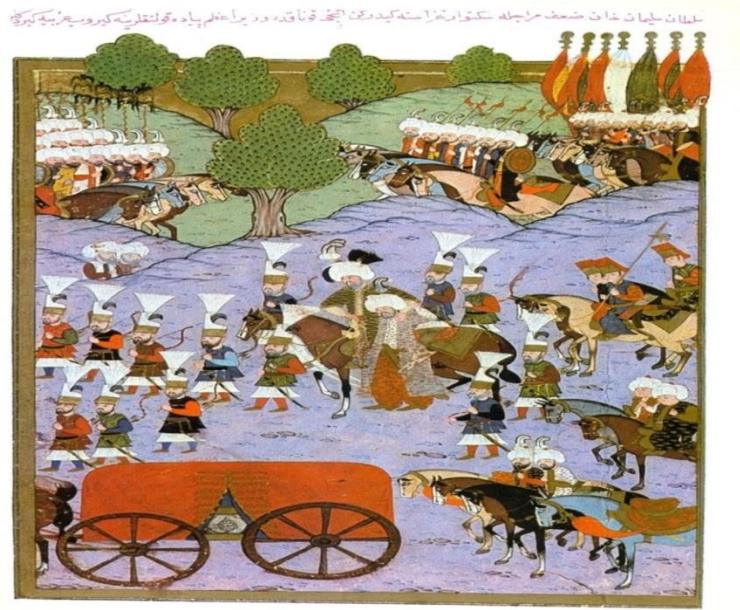
¹⁰³ Pamuk, a.g.e., s.299, s.300.

¹⁰⁴ Pamuk, a.g.e., s.469.

olamayacağını, padişahı ve çevresindekileri de en iyi nakkaş olduğuna inandırmak gerektiğini düşünür. Romanın sonunda Leylek Üstat Osman'ın ölmesiyle sarayın başnakkaşı olur.¹⁰⁵

Selim İleri'nin *Mel'un Bir Us Yarılması* adlı romanının nakkaş kahramanı, Nakkaş Osman'dır. Romanda, Kanuni Sultan Süleyman'ın Zigetvar seferi için İstanbul'dan ayrılırken at sırtındaki bir tasvirinden bahsetmektedir:

“Pek görkemli, dimdik duruyor. Gerçi payitahttan uzaklaşınca at üstünde duramıyor, hemen indiriyorlar. Her tarafı sıkı sıkıya kapalı (örtülü) arabaya bindiriyorlar. Bu araba, besbelli, daha önce hususî olarak hazırlanmış. O çağın bir nev'i cankurtaranı. Göstermelik sahne bitince Kanuni'yi cankurtarana alıyorlar.”¹⁰⁶



Resim 6: Feridun Ahmed Bey'in Nüzhet-i Esrârü'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar, 1569.

Kaynak: <https://twitter.com/yusabayrm/status/1567052749883248641>.

(Erişim Tarihi: 30.04.2023.)

Sayru Usman, romanda, bu minyatürü kimin yaptığını hatırlayamadığını söyler. Fakat Banu Mahir'in de belirttiği gibi, Ahmed Feridun Paşa'nın maiyetinde yer alan Nakkaş Osman'ın kişisel üslubunun fark edildiği bir tasvirdir.¹⁰⁷ Nakkaş, Kanuni'nin saray kapısından çıkarken ve at üstündeki yaşlı hâlini büyük bir cesaretle tasvir etmiştir. Minyatürde Kanuni Sultan Süleyman'ın solgun yüzü ve yorgun hâli dikkat çekmektedir. Romanda, Kanuni'nin ilerleyen yaşını ve hastalığını tasvir ettiği sırada Nakkaş Osman, Kanuni'nin atından yuvarlanıp düşmemesi için Sokullu

¹⁰⁵ Pamuk, a.g.e., s.301, s.302, s.469.

¹⁰⁶ İleri, a.g.e., s.187.

¹⁰⁷ Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 2012, s.59.

Mehmet Paşa'nın desteğini aldığını, yanı başında yürüdüğünü ve padişaha olan sadakati tescil edilsin diye ağlamaklı bir ifade takındığını resmettiği ifade edilir.¹⁰⁸ Romanda her ne kadar Nakkaş Osman'ın adı geçmese de resmiyle yer alması, Sayru Usman'ın sadece Batı resim sanatına ilgili olmadığını, Klasik Türk resim sanatına da hâkim olduğunu göstermek istemesidir. Aynı zamanda yazar, bir nevi sözcüsü olan Sayru Usman vasıtasıyla resim ve nakkaş hakkındaki düşüncelerini de yansıtmıştır.

2.2. Resim ve Psikoloji İlişkisi

Sanat ve psikoloji arasında yadsınamaz bir bağ vardır. Sanatçı, içinde bulunduğu durumu eserine yansıtır. Ortaya çıkardığı ürün, hem sanatçıyı hem de ürünle karşılaşan bireyi etkilediği için psikolojinin inceleme alanına girer.

Sanat aynı zamanda bir iletişim aracıdır. Dolayısıyla resim de bir iletişim aracıdır. Ressamlar, duygularını, korkularını, hayallerini ve düşüncelerini gerek renk gerekse şekillere gizledikleri anlamlarla ifade ederler. Dolayısıyla resme bakarak, sanatçının korkuları, duyguları, şahsiyeti, dünya görüşü, yetiştiği ortam hakkında fikir sahibi olabilir ve yorum yapabiliriz. İncelenen romanlarda da ressamların, resim yoluyla iç dünyalarını eserlerine yansıttığı görülmektedir. Romanlarda resim, bazen kaybedilen bir şeyi tamamlama, yerine koyma aracı olurken bazen bireyi günlük hayatın karmaşasından, içinde bulunduğu durumdan uzaklaştıran, bireyi iyileştiren bir güç bazen de bir arınma olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2.1. Yabancılaşmaya Karşı Resmin İyileştiren Gücü

İlk olarak teoloji alanında karşımıza çıkan *yabancılaşma* kavramı, felsefe, psikoloji, edebiyat, görsel sanatlar gibi pek çok disiplinin de inceleme alanına girmiştir. Hegel, Marx, Durkheim, Freud, Lacan, Jung gibi düşünürlerin ve Dostoyevski, Sartre, Camus, Virginia Woolf gibi yazarların da eserlerine konu olan yabancılaşma, en genel anlamıyla bir yabancılık veya başkalarından ayrıklık, başkalarıyla sıcak ilişkiler yoksunluğu duygusu olarak tanımlanır.¹⁰⁹

Modernizm, 20. yüzyılın başlarında bilimden sanata, felsefeden edebiyata pek çok alanı etkilemiş ve geleneksel sanat anlayışının tamamen değişmesini sağlamış bir akımdır. Mesut Tekşan'ın da belirttiği gibi insanlar toplumsal ve varoluşçu bir bölünmüşlük ve parçalanmışlık içindedirler ve bu nedenle de aralarında gerçek bir

¹⁰⁸ İleri, a.g.e., s. 434.

¹⁰⁹ Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2017, s.788.

iletişim yoktur. Bu bölünmüşlüğü ve parçalanmışlığın neticesinde insanların yalnızlığın ve yabancılaşmanın ağına düştüğünü söyleyen Tekşan, kişiliklerde ciddi problemlerin olduğunu, Freud'un etkisiyle gelişen bu düşüncelerin Modernistleri insan ve uygarlığın geleceği konusunda karamsarlığa ittiğini de ekler.¹¹⁰ Dolayısıyla modernist roman da insanların yalnızlığını, bölünmüşlüğü, karamsarlığı ve yabancılaşmayı işler.

Modernist romanda en çok işlenen temalardan biri olan yabancılaşma, incelediğimiz romanlarda da karşımıza çıkmaktadır. Selim İleri'nin *Yaşarken ve Ölürlen*, *Hepsi Alev*, *Ölüm İlişkileri*, *Mel'un Bir Us Yarılması*, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* ve *Aydaki Kadın*, Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya Romanı*, Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* ve Enis Batur'un *Elma* adlı romanlarında yabancılaşma teması işlenmiştir.

Resim sanatı, sadece sanatçının ruhsal durumunu yansıtmakla kalmayıp, sanat eserini izleyen kişinin de ruhsal durumunu etkilemektedir. Romanlarda resim sanatı, karakterlerin içinde bulunduğu bireysel ya da toplumsal yabancılaşmadan kurtaran, onu iyileştiren bir güç olarak karşımıza çıkar. Romanlarda bazen ressam bazen de sadece izleyici olan bireyin, resim sayesinde korktuğu, kaçtığı düşünce ve duygulardan bir an dahi olsa uzaklaşarak iyileştiği görülmektedir.

İncelediğimiz romanlar içerisinde yabancılaşma etkisinde olan bireyin resim sanatı ile iyileşmesini en çok Selim İleri'nin romanlarında rastlarız. Yazarın bu temayı en yoğun işlediği romanı ise 1981 yılında yazdığı *Yaşarken ve Ölürlen* adlı romanıdır. Bu romanda yazar, bireysel meseleleri işlemekle beraber, sanatçı bireyin, toplumdaki sorunları irdelemesine ve bu yüzden de topluma yabancılaşmasına da değinmiştir.

Romanın başında Turan, yazar/anlatıcının evine gelir ve bir defter bırakır. Yazarla konuşmasında içtenliği yüzünden sürgün edildiğinden bahseder. Yaşadığı şehirden, şehirdeki aydınlardan kaçan Turan, bunun sebebini öğrencilik yıllarında çevresinin onu ezmesi ve sanat sorunlarından iğrenmesi olarak açıklar. Kendisini dinlemek, hiçbir etkiye kapılmadan resim yapmak ister. Fakat taşradan ayrılıp yazarın evine geldiğinde artık resim yapmak istemediğini, resme gücendiğini söyler.

¹¹⁰Mesut Tekşan, *Modernist Türk Romanı*, der., Nurullah Çetin, F. Sakallı, C. Karataş, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İlbilge Yayınları, Ankara, 2021, s.563.

Resmin sevgi işi mi yoksa estetik sorunu mu olduğu hususunda yazarla konuşmaya başlar. Resmin estetik sorunu olduğunu düşünen yazar, “Yaşadığınız kentte ne olursa olsun kültür yaşamı sürüyor. İnsan sığağı sığağına sanat tartışmalarından kurtulup, hatta bilgiden somut biçimde uzaklaşmazsa, resmi bir duygu değil, sezgi ya da düşünce edimi sayabilir.”¹¹¹ sözleriyle Turan’ın içindeki durumu resme küskünlüğünü anlamaya çalışır.

Çevrenin baskısı altında ezilen hayat, kendi benliğini yok eden, topluma yabancılaşmasına neden olan bir hayattır. Irwin Edman, *İnsan ve Hayat* (1939) adlı eserinde sanata kaçış olarak bakmanın, ruhi kargaşalıklardan, sinir bozukluklarının sürüklediği zulüm ve işkencelerden, çözülmüş bir cemiyetteki yaygın sosyal huzursuzluklardan, kişideki şahsiyet çelişmelerinden ve dünyanın anarşisinden kaçmak olduğunu söyler.¹¹² Dolayısıyla Turan, başlangıçta Avrupa resim sanatına özellikle ‘art nouveau’ya olan tutkusundan, öğrenciliğinin üçüncü senesinde insanı ayakta tutan tek şeyin sanat olduğu görüşünün bizim toplumumuz için geçerli olmadığını anladığında vazgeçer. Yaşadığı dönemde resmin ve ressamın galericilerin, yüksek mevkideki sanatseverlerin zevklerine göre değer görmesi onu rahatsız eder. Ona göre sanatçılık, şiirle göze alabilmektir. Doğup büyüdüğü şehirde topluma özgü şiiri bulamadığı için gitmeye karar verir. Taşrada kırgınlığının geçeceğine, çevresinden ve sanatın sorunlarından kurtulacağına inanır. Bulduğu çevreden kaçarak göze batmayan bir resim öğretmeni olarak yaşamayı seçer.¹¹³ Turan, sosyal normları kabullenememiş ve bu durum diğer insanlarla olan ilişkisini etkilemiştir. Çevresi bu sosyal normlara ister istemez uyarken o, bu normlara direttiği için mutlu gibi hissetse de topluma yabancılaşmaya başlamıştır. Ayrıca yazarın bir öyküsünde sanatçının çekememezliğin ve rekabetin adamı olamayacağını simgelemesi, onu taşrada resim öğretmenliğine büsbütün bağlayan bir etken olmuştur.

İlçeye giderken yolculuk arkadaşına lisede resim öğretmenliği yapacağını söylediğinde yadırganır. Kendini ve topluma özgü şiiri bulmak isteyen Turan, bu durumu söyleyene kadar yol arkadaşıyla ortak bir dil, ortak bir yaşantı kurduğunu düşünür. Fakat onun “anlamadım” şeklinde bir tepki vermesi Turan için ötekileştirmenin bir göstergesi olmuştur. Lacan’a göre “bilinçdışı öteki’nin

¹¹¹ Selim İleri, *Yaşarken ve Ölürlen*, Everest Yayınları, İstanbul, 2015, s.66-70.

¹¹² Irwin Edman, *İnsan ve Sanat*, çev. Turhan Oğuzkan, MEB Yayınları, İstanbul, 1991, s. 133, s.134.

¹¹³ İleri, a.g.e., s.78-81.

söylemidir.”¹¹⁴ Toplum tarafından onaylanmak ve kabul edilmek isteyen birey, ötekinin yansısıyla bunu gerçekleştirebilir. Ona göre “özne, basitçe yapı tarafından belirlenmez. Özne olmak için, Öteki’nin arzusuyla ilgisinde bir konuma sahip olunmalıdır.”¹¹⁵ Buna göre Turan, köylünün gözünde ötekidir. Okuduğu romanlar, öyküler, fikirleri, konuşması, resim yapması, eğitilmiş biri olması, estetik zevklerinin olması gibi pek çok özelliği, onun köylü tarafından ötekileştirilmesine sebep olmuştur.

Okul müdürünü aramak için gittiği kahvehanede horoz dövüşü resmi görür. Bu resim Turan’ı çok etkiler. Bu resimdeki insanlarla, kahvehanedeki insanların bakışlarını eş tutar. Sanki resmi yapan halk ressamı az önce gelmiş ve oradaki horoz dövüşünü resmetmiş gibidir. Turan, resimde keskin bir psikolojinin dışa vurulduğunu şu sözlerle açıklar:

“Uzun uzadıya bakıldığında –sonradan birçok kez gelip, saatlerce önünde oturdu- içlerinden birinin herkesin belli bir noktaya bakmasından yararlanarak pervasızca burnunu karıştırdığı, bir başkasının horozlarla kendini özdeşleyerek açık gömleğinden içeriye elini sokmuş, göğsündeki kolları kopardığı ayımsanıyordu.”¹¹⁶

Bu resim ona göre, vahşet karşısında donukluğu sezdirmesi, aldırıışsızlığın, değer verilmeyişin bir anlatımıdır ve bundan çok etkilenir. Rüyasında bile onları gören Turan, onları, ilk gençliğinde tutkuyla okuduğu hortlak hikâyelerine benzetir. O, bu resme anlam yükleyerek hakikatten uzaklaşmaya başlamıştır. Yaşadığı kentlerin belli bir isminin olmaması da artık hayatında bir anlam ifade etmemesinin bir göstergesidir. Daha ilk geceden her şeyden koptuğunu söyler. Yani Turan tarihsellikten ve kendinden kopmaya başlamıştır:

“Daha bir gecede her şeyden kopmuştum: ak köpüklü denizden, martıdan ve karabataktan, Hediye Hanım’ın resminden, Sarah Bernhardt’ın afişlerinden, ülkü dolu öğretmenliğimden, vb. Günün birinde, hatta şimdi bu basık tavanlı, bir yatak, yün bir yorgan ve çıplak ampulden oluşan odaya okulumuzun sanatçı kılıklı öğretim üyeleri, öğrenciler en sık giysileriyle girseler, en ağıdalı sanat tartışmaları başlasa, tümünü yadırgayacaktım. Bütün o paramparça kimlikler, bir şimdide, bir tarihsellik, tarihi bakış adına geçmişte gezinip durarak sanatımızın sorunlarına çözüm arayan eleştirel irdeleyişler, estetiğin şöyle mi yoksa böyle mi tartışılması gerektiğine kafa yormalar Y.’de geçersizdi.”¹¹⁷

İlk gece, kiliseden ve nalburdan dolayı başka bir zamanda yaşadığını anımsar. Sanki iki ayrı uygarlığın ve iki ayrı tarihin ortasında yaşadığını ve bu iki uygarlığı

¹¹⁴ Sean Homer, *Jacques Lacan*, çev. Abdurrahman Aydın, Phoenix Yayınları, Ankara, 2016, s.99.

¹¹⁵ Homer, a.g.e., s.105.

¹¹⁶ İleri, a.g.e., s. 98.

¹¹⁷ İleri a.g.e., s.102.

tanrısal bir gücün kaynaştırdığını düşünür. Tüm bunları, yalnızlığına ve mutsuzluğuna rağmen hayatına özgü şiiri bulmasına yaklaştıran nedenler olarak görür.¹¹⁸

Turan, öğrencilerine sanatın gücüne inandırmaya çalışır. Resim malzemelerinin yokluğu nedeniyle izlenimci ressamı irdeleyen bazı kitapları okula götürür. Fakat öğrencilerin çıplak insan figürlerini gördüklerinde verdiği tepki onu hayli üzer. Bu durum tüm okula yayılır ve okul müdüründen uyarı almasına, tekrar ötekileştirilmesine neden olur. Turan bu duruma sessiz kalmaz ve müdüre âdeta başkaldırır. Müdür burada yasa koyucu konumdadır. Farklı şehirlerde normal karşılanan cinsellik, insan vücudu gibi kavramlar, taşrada, sosyal normlara aykırı olduğu gerekçesiyle hem alaya alınır hem de yasaklanır.¹¹⁹

Romanda aydın ve münevver çatışmasını da görmek mümkündür. “Her toplumun onu daha üst bir noktaya taşıyan entelektüel bir kesimi vardır. Osmanlı Devleti’nde bu kesim, münevver adını alır. Osmanlı münevveri, içinde bulunduğu toplumun değer yargıları ve yaşayış tarzı ile uyumludur. Osmanlı münevveri, toplumunu daha üst bir noktaya o toplumun zihniyeti ile çatışmadan taşımıştır.”¹²⁰ Dolayısıyla lisedeki öğretmenler, içinde bulunduğu toplumun değer yargılarına ve yaşayış tarzına göre hareket edip, her ne kadar Apollon’un ne olduğunu bilmelerine rağmen alay ederler. Turan ise Aydınlanma felsefesini benimsemiş, akıl ve bilim ile hareket eden, yeniliği benimseyen, bu yeniliği başkalarına da aşılamaı amaç eden biridir. Bu yüzden çatışma yaşarlar.

Turan, öğrencilerine sanatın ayakta tutma gücünü aşılayamamış olsa da çocuklar, onun bu yeteneğini görünce büyücü olduğunu düşünürler. Bu nedenle de resim malzemelerini kutsal sayar, onları taşımak için can atarlar. Önceleri mutsuz olan çocuklar zamanla bu duruma alışarak resimlerin kâğıtta ya da tuvalde canlanmasıyla neşelenirler. Hatta Turan’ın onları çizmesiyle ölümsüzlük kazandıklarını bile düşünürler. Çocuklar resimleri sevse de resim sanatını tanrısal bir edim saydıkları için resim yapmak istemezler. Bu durumu Hegel’in Efendi-Köle diyalektiği ile açıklamak mümkündür. Toplum tarafından çocukların arzuları, istekleri bastırılır. Öğrenciler de dindar yetiştirildikleri için hiçbir zaman doyuma

¹¹⁸ İleri, a.g.e., s.103-105.

¹¹⁹ İleri, a.g.e., s.166-170.

¹²⁰ Nuray Akkan, *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanlarında Kaçış ve Sığınma*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2016, s.22.

ulaşamaz ve toplum tarafından köleleştirilirler. Turan da onların gözünde Efendi hâline gelir. Çünkü Efendi, onların yapamadıklarını yapan kişidir.¹²¹ Bununla birlikte Turan, onlara sanatı sevdirmeyi amaç edinerek daha önce görmedikleri, bilmedikleri coğrafyanın resimlerini yapar. Böylece resim sanatı onlar için hayat kadar önemli bir anlam kazanır.¹²²

Romanın sonunda Turan, sanatın dünyadan ve toplumdan koparak, onların sorunlarından kaçmak ve iyileşmek için etkili bir yol olduğunu anlar. Romanda resim sanatının iyileştirici gücünden etkilenen bir diğer karakter de lisede biyoloji öğretmenliği yapan Ayten Hanım'dır. "Freud'a göre cinselliğin kendisi bir 'sapıklık'tır; kendini korumaya yönelik doğal bir içgüdüden "uzaklaşarak" başka bir amaca yönelmektir."¹²³ Ayten Hanım da bekâr ve olgun bir kadındır. Öğrencisine karşı cinsel arzular besler ve gerçekleştiremediği bu cinsel arzularını bastırabilmek için de resme yönelir. Turan'dan önce resim derslerine girer, genellikle bitki resimleri yapar ve ekspresyonist ressamlara tutkundur. Özellikle Munch'a olan tutkusu gözlerini yaşartır. Turan ile görüştiklerinde herkesten sakladığı resimlerini gösterir. O, biyoloji öğretmeninın amatörcü yapmış olduğu bu resimlere baktığında, resimlere sanatın insanı değiştiren, ayakta tutan gücün eklendiğini fark eder. Resimlerde hem biyolojinin hem de resmin inceliklerinin birlikte yer alması onu oldukça şaşırtır.¹²⁴

Yazarın, yabancılaşmaya karşı resmin iyileştirici gücünü işlediği bir diğer romanı *Hepsi Alev*'dir. Romanın yabancılaşmış bireyi İrene'dir. Onun yabancılaşmış bir karakter olduğunu daha romanın ilk cümlesinde "Başka bir adaya götüreceklermiş beni. Nikeforos'un adamları 'sürgün' kelimesini kullanmaktan kaçınıyorlar."¹²⁵ sözlerinden anlayabiliriz. Yüzyıllar boyunca insanlar ekonomik, siyasi, savaş, evlilik gibi nedenlerle yaşadıkları şehirlerden başka bir yere sürgün edilir. O da imparator Konstantinos'un oğlu Leon ile evlendirilmek üzere Atina'dan Konstantinopolis'e sürgün edilmiştir. Hem bu olay yüzünden hem de anne babasının onu yeryüzüne fırlatıp attığı gerekçesiyle ailesine kırgındır ve onlara merhamet etmez. Onlara ait hiçbir şeyi hatırlamak istemez. Fakir oldukları hâlde bakamayacağı

¹²¹ Şahika Karaca, Edebiyat ve Felsefe İlişkileri ders notu, Eskişehir, 2022.

¹²² İleri, a.g.e., s.220, s.221.

¹²³ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s.163.

¹²⁴ İleri, a.g.e., s.133-135.

¹²⁵ Selim İleri, *Hepsi Alev*, Doğan Kitap, İstanbul, 2007, s. 9.

kadar çocuk yapmaları, sırf para ve iktidara yakın olmak uğruna onu sattıkları için ailesini hayatından siler. Aile, kardeş gibi kavramlara da artık inanmaz ve onların ölüm haberlerini aldığı anda özgürlüğüne biraz daha kavuştuğunu söyler.¹²⁶ Bu olay, İrene'nin hayatındaki kırılmaların başlangıcıdır.

İrene, aşk, sevgi gibi kavramlar olmadan yaşamayı öğrenir. İmparatorun kadınlardan beklediği, perde arkasından hüküm sürmek, annelikle yetinmek gibi toplum tarafından da kabul gören normları yırtıp atar. Bu durum onun Konstantinos'un yasalarını umursamadığını gösterir. İrene, kadın cinselliğinin evlilik yoluyla kontrol altına alınmasına karşı bir tutum sergilemekle birlikte yazar, "Halk katından gelen genç kızların ille seveceği önyargısı gibi... Genç gelinler de kocalarını... Hiç tanımadıkları kocalarını ille sevecekler..."¹²⁷ sözleriyle, görücü usulü evliliği de eleştirmektedir.

Yüksek sanat ülküsü uğruna, kadınlığından vazgeçtiğini söyleyen İrene, şehvetten, aşktan, cinsellikten hazzetmez ve canlı bir şeye aşk duymaz. Bunun nedeni Oedipus kompleksine bağlı iğdiş edilme korkusudur. İrene, babanın müdahalesi ile daha 14 yaşında evlendirilmiş, genç kızlık duygusunu yaşayamadan kadın olmaya zorlanmıştır. Dolayısıyla olumsuz şekilde Oedipus evresini tamamlayamadığı için cinsiyetinin gerekli özelliklerini yerine getiremez ve erkek cinsiyetinin özelliklerini yaratmaya çalışır. Aşağılık duygusunun yarattığı etkiyle, kendisini halktan üstün, her bakımdan yeterli ve zeki görür. Bunun tam tersi bir durumu kocası Leon için de söylemek mümkündür. Oedipus kompleksi bizi kadın ve erkek olarak toplumda cinsiyet kazanmamızı sağlar. Erkek çocuğun bu kompleksi başarıyla atlatamamış olması, onun, cinsel açıdan böyle bir rol için yeterli olmadığını gösterir. Evlendiklerinde İrene'nin onu hem duygusal hem cinsel olarak istememesi onda travmaya neden olur. Ona cinsel olarak karşılık vermemesi, kendisini Leona'a karşı savunma mekanizması kurmasıdır. Gururunu cinselliğine tercih eder. Öteki karşısında kendisini onaylayamayan Leon, onun gözünde "kadını Leon"¹²⁸, "zavallı Leon"¹²⁹, "korkak"¹³⁰, "ruhu ezik, erkekliği ezik"¹³¹ biridir. Leon'un böyle olmasında

¹²⁶ İleri, a.g.e., s. 15, s.19, s.55, s.61.

¹²⁷ İleri, a.g.e., s.39.

¹²⁸ İleri, a.g.e., s.50.

¹²⁹ İleri, a.g.e., s.28.

¹³⁰ İleri, a.g.e., s.33.

¹³¹ İleri, a.g.e., s.40.

kardeşleriyle beraber Tanrı'ya değil, kâinatın hâkimi rolüne bürünmüş yasa koyucu babalarına tapmalarının da payı vardır. ¹³²

İrene, her genç kızın evlendiğinde yapması gerektiği gibi kocasını sevmeye çalışır. Sırf ona inancını aydınlatabilir umuduyla katlanır. Daha ilk geceden kocasıyla rolleri değiştiğini fark eder. Artık onun bedeninin efendisi olması gerektiğini şu şekilde açıklar:

“Bütün kadınlığımı takınmıştım. Kadınlara biçilene oynuyordum. Herhalde Demo'dan farkım yoktu. Leon'a gelince, taşkın kadınlığımdan kurtulmak uğruna, yeni ipek kumaşlar, renk renk ibrişimler getirebilirdi karısına, tasvirlerle bu kez boyun eğebilirdi. Kadınlığım işe yaramayınca, onun bedeninin efendisi oldum. Onu, kocamı, bir erkeğin davranışlarıyla küçük düşürmeyi denedim. Leon'un sırrını nihayet çözmüştüm.”¹³³

Altın taçlar, altın elbiseler onun özgürlüğünün simgesi hâline gelir ve onu zincirlerinden kurtarır. İmparatorun yönetiminden tiksinesine rağmen bu güçten yararlanmak için onlarla aynı düşüncedeymiş gibi davranır. Toplumla karşı sanki Leon ile eşitmiş, imparatorluğu paylaşıyor gibi bir tavır sergiler.¹³⁴ Tüm bunları yapmasının sebebi, geçmişiyse hesaplaşıp iktidara sahip olmak ve yüksek sanata olan tutkusudur. İrene, kayınbabası Konstantinos ile sanat konusunda tartışır. Konstantinos, dinî resim yüzünden koruyucu Meryem'in onları unuttuğunu, puta taparlar yüzünden Meryem'in Bizans'a yardım eli uzatmadığını öne sürerek on üç dinî yazı kaleme alır. O, dünyevi resimlere kucak açar fakat tanrısal olanın tasvir edilemeyeceğini savunur. Dinî sanatı kaldırarak Bizans'ı günahlarından arındırdığını, halkı yoldan çıkmaktan kurtardığını söyler. Bu tutum İrene'ye samimi gelmez. Herkesi kandırdığını düşünür:

“Kayınbabam kandırmıştı onları, sanatkârları. Hepimizi. Dinî resmin günah olduğunu söyleyen, özgür sanata inanamaz. Özgür sanat, içimizden geçen birkaç kırık dökük söz, mısra, titrek bir resim. Kutsallıktan ister söz açar, ister söz açmaz.

(...)

Konstantinos Kopronymos kandırdı onları. Sanatkârlar bitki, yırtıcı hayvan tasviri peşinde, avdı, savaştı, araba yarıştı, ama en çok imparatorun çehresi, sert bakışları, kudretli bedeni, sürüklenip yok oldular, göklerin meleklerini inkâr ettiler.”¹³⁵

İrene, dindar bir kadındır ve çocukluğundan beri sanatın ve ikonaların onu Tanrı'ya yaklaştırdığını, dinî tasvirlerin kendi içindeki yalnızlığı, yersiz ve

¹³² Eagleton, a.g.e., s.165, s.166.

¹³³ İleri, a.g.e, s.48.

¹³⁴ İleri, a.g.e, s.46, s.94.

¹³⁵ İleri, a.g.e., s.33-34.

yurtsuzluğunu dindirdiği için, ona kılavuzluk ettiğini düşünür. Yüksek sanattan başka sığınağı olmadığını, onu hayata bağlayan ve onu iyileştiren tek gücün yüksek sanat olduğunu düşünür. Halkın, basit, çaresiz, alçak, düş sever, korkak, kızgın, sevecen, katil ve zavallı olduğunu söyler. Onun gözünde halk, her an değişebilen, her an biriyken öteki olabilir. ¹³⁶ Bu yüzden İsa olmaya çalışır. Kendisini Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak görür, "Üstlerine yürüdüm. Tanrı'yı ve sanatı hatırlattım. Bizans'ın varlığında toplanmış kudretini gösterdim." sözleriyle başta kocası ve kayınbabası olmak üzere halka yüksek sanatı aşlamaya çalışır. ¹³⁷

Yazarın *Yaşarken ve Ölürlen* adlı romanındaki Turan karakterinde çocukların onun resim yapmasını tanrısal bir edim olarak görmesine benzer bir durumu İrene için de söylemek mümkündür. Hem halk hem de kendisi, İsa'nın biricik müttefiki olarak görür. İsa olup, yoksulların ayaklarını yıkadığında Tanrı'nın onu bağışladığını düşünür. Bu durum İrene'nin kendisine ve topluma karşı yabancılaştığının bir göstergesidir. Halkın gözünde kendisi olarak onaylanamadığı için kutsal bir kişiyle kendini özdeşleştirerek toplum içinde kabul görmeyi ister. Toplum içinde kendisini efendi gibi görürken, kendi başına kaldığında yalnız, karanlık, var olmanın sırrına erişemeyen, merhametsiz biri olduğunu fark eder. İnsanı birey kılmaya çalışırken, küçümsediği, yoksul ve kimsesiz gördüğü halkın içinde kendisini de kimsesiz, yoksul ve köle olarak görür. İrene, Hegel'in "Kölenin köle olmaktan çıkması gerekir; yani kendini aşması, Köle olarak 'ortadan kaldırması' gerekir"¹³⁸ sözünü yaşamaktadır. Merhametsizdir, çünkü zulümden tiksınmesine rağmen zulme zulümle cevap vermesi gerektiğini öğrenir. Bu şekilde söz sahibi olabileceğini, başkaları tarafından saygı göreceğini düşünür. Sadece sanatın insanlığın hayvanlaşmasından kurtarabileceği görüşündedir. ¹³⁹

İrene'nin kendisinden üçüncü bir şahıs olarak bahsetmesi ve iki tane İrene olduğunu söylemesi de yabancılaştığının bir göstergesidir. Kendi kendisinin zindanı hâline gelir. Yaşama tutunabilmesi için yüksek sanata sığınır. Savaşla ele geçirilen topraklarda sanatla dayanışmayı var edeceğini düşünerek iktidarı ele geçirmeye çalışır. Fakat olaylar istediği gibi gelişmez. Doğu ve Batı'nın yüksek sanat

¹³⁶ İleri, a.g.e., s.12.

¹³⁷ İleri, a.g.e., 35, s.75, s.105.

¹³⁸ Alexandre Kojève, *Hegel Felsefesine Giriş*, çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020, s.93.

¹³⁹ İleri, a.g.e., s.18, s.21, s.54, s.55, s.69, s.73, s.83.

yordamıyla, Karl ile evliliği ile birleşeceğini söyler. Kadın, yüzyıllar boyunca devlet için, kurulu düzeni, simgesel alanı bozacağı düşüncesiyle hep tehdit oluşturmuştur. Bu yüzden de ordu kadın olması dolayısıyla bu fikre sıcak bakmaz ve İrene’yi devlet içerisinde de ötekileştirir.

İktidar hırsı yüzünden cinselliğini, hayatını, anneliğini ve arzularını yaşayamaz. Yüksek sanat ve iktidar uğruna oğlunu öldürür. Kendi kalbinde evladı için bile acı duymaz ve Lesbos’a sürgün edilir. Her şeyden koparıldığını, ahaliden uzaklaştırıldığını dile getiren İrene, yaşarken tarihe karışan, hikâyesi bitmiş bir imparatoriçeye dönüşür. Fakat yüksek sanatın yok olmasına rağmen yenilgisin kabul etmez ve ressam İonnes’den melek tasvirleri yapmasını ister:

“Kendi canını fidye olarak veren İsa, insanlığı kurtardı ama meleklerini de alıp götürdü. İşte bu yüzden melekler yok eserlerimizde. Kurşunî, vişneçürüğü, nefli kanatlı melekler yap bana! Meleklerle değil, meleklerin kanatlarına ihtiyacım vardı, insan denen pislikten ebediyen uzaklaşabilmek, göğe çekilebilmek için.”¹⁴⁰

Romanın sonunda İrene artık iktidarın yenilik istemediğini, yüksek sanatın kimseyi kurtaramayacağını, Doğu ve Batı’nın binlerce yıl birleşemeyeceğini anlar.

Selim İleri’nin *Mel’un Bir Us Yarılması* adlı romanında da sanatla, tarihle ve edebiyatla ilgilenen aydın bireyin kendi içinde ve toplum içinde yaşadığı yabancılaşma teması ele alınmıştır.

Yazar, romanında Sayru Usman’ı diğer karakterlerden farklı olduğunu okuyucuya göstermek için isim sembolizasyonu yapmıştır. “Sayru sayrısı, hastalığı; Usman ise us sözcüğünden hareketle akıllı ve zeki anlamlarını çağrıştırmaktadır. Sayru’nun zaman zaman aklını yitirmesi ve şizoid bir tip olması adıyla bağdaşırken, bazen de kimsenin gösteremeyeceği bir cesaretle, içinde yaşadığı toplumun sorunlarına akıllıca çözümler önermesi ve gerçekliği görmesi bağlamında soyadının temsilcisi gibidir.”¹⁴¹ Onun hastalıklı ruh hâline sahip olması ve diğer insanlardan farklı olarak nitelendirilmesinin altında yatan asıl sebep, ailesi tarafından sevgi görmemiş olmasıdır.

Jülide ve Havva adında iki annesi vardır. Jülide annesi, piyano çalan, solan hayatını benimseyen, Batı’yı temsil eden bir kadındır. Havva annesi ise ahretlik kılıklı, çamaşır suyu ve soğan kokan, fedakâr, Doğu’yu temsil eden gelenekçi bir

¹⁴⁰ İleri, a.g.e., s.122.

¹⁴¹ Dilek Çağlayan, ‘Oblomov’ ve ‘Sayru’: *Tiplerarası Bir Karşılaştırma*, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2015, s.20.

kadıdır. Toplum içindeki varlığı ile birlikte insan, ayna imagosunda var olur. Annenin gözü ayna niteliğindedir. Çocuk, annesinin gözünde kendisini görmeye ve ondan ayrı bir varlık olduğunu anladığında aralarındaki bütünlük bozulmaya başlar. Bu bozulma sayesinde çocuk, özne olarak kendi varlığını kurmaya çalışır.¹⁴² Sayru, Jülide annesi ile ne zaman ona sarılmak ya da onunla iletişim kurmak istese annesi onu istemez ve iter. Havva annesi ise onun hep yanında olan, ilgi gösteren biri olmasına rağmen kötü koktuğu ve cahil bir kadın olduğunu düşündüğü için ona sarılmak istemez. Bu bağlamda her iki annesi ile de kendini göremediği için özne olarak var olamaz. Ailesi ona hep mesafeli ve soğuk davranmıştır. Çocukluğunda, avluda başka çocuklar birlikte oynarken o hep arka bahçede tek başına kaldığını, daha okul yıllarında ailesi tarafından yalnız bırakıldığından bahseder. Bu ilgisizlik ondaki şizofreninin temelini oluşturmuştur. Doktor Tahsin notlarında “korkunç hayaller görüyor, dehşet verici sanrılar içinde, bazen ölümlerle konuşuyor”¹⁴³ sözleriyle şizofreni olduğunu ima eder. Sayru da gerçekliğini kaybettiğinin farkındadır. Örneğin Migros’ta görüp aldığı *Kösem’in Mahrem Aşkaları* kitabının yerinde olmadığını, evinde de bulamayınca gerçekte böyle bir kitabın olup olmadığını sorgular.¹⁴⁴

Onun tek arkadaşı kitaplardır. “Kitaplar, yalnız kitaplar! Kitapların insanlarıyla arkadaş olmuştum. Kitapların insanlarıyla sarmaş dolaş.”¹⁴⁵ İçindeki boşluğu, yalnızlığı kitap okuyarak ve yazarak doldurmaya çalışan Sayru, sıradanlıktan ve herkesin birbirini ötekileştirmesinden, aşağılamasından rahatsızdır. Okulda hem arkadaşlarının hem de öğretmenlerinin, okuduğu kitaplarla alay etmesi onu hayli üzer. Bir eğitimcinin öğrencisiyle bu şekilde alay etmesi, onun fikirlerini, ilgi alanlarını küçümsemesi doğru değildir. Bu durum onun hayatında derin izler bırakarak daha fazla ötekileştirilmesine, toplumdaki kaçmasına, kendini iyi ifade edememesine yol açar. Sayru sadece çocukluğunda okuduğu kitaplar dolayısıyla tepki almaz, yetişkinliğinde de aynı sorunla karşı karşıya kalır. Komşusu, yüksek sesle Mallarmè’nin şiirlerini okuduğu gerekçesiyle polise şikâyet eder. Yazar, Sayru Usman vasıtasıyla hem eğitim sistemini hem de toplumun davranışlarını eleştirir:

“Bir memlekette kelâm hürriyeti yoksa bir adım ilerleyemezsiniz. Ve işte kelâm hürriyeti yok! Herkes neler söylüyor ama içinden, kapı arkasında,

¹⁴² Şahika Karaca, Edebiyat ve Psikanaliz ders notu, Eskişehir 2021.

¹⁴³ Selim İleri, *Mel’un Bir Us Yarılması*, Everest Yayınları, İstanbul, 2014, s.468.

¹⁴⁴ İleri, a.g.e., s.116.

¹⁴⁵ İleri, a.g.e., s.12.

gizlice, fısıltıyla. Hani istibdat bitmişti?! Sultan Hamid'inki bitti, şimdi mahalleninki başladı.”¹⁴⁶

Sayru, etrafında kendisi gibi düşünen, araştıran, öğrenmeye aç insanların olmamasından şikâyetçidir. Düşünmeye düşman bir çevrede büyür. Kendi içine kapanır. Bu durum yazarın *Hepsi Alev* romanında İrene karakterinde de gördüğümüz aşağılık kompleksine yol açmıştır. Sayru diğer insanların sıradan hamam böcekleri olduğunu düşünür. Her iki roman kahramanında da aşağılık kompleksinin olması bir bakımdan yararlıdır. Çünkü kendilerini diğerlerinden hem korumak hem de onlardan üstün kılmak için sürekli sanatla, tarihle “haşır neşir” olurlar. Sayru tıpkı Marcellus gibi “çürümüş bir şeyler var burada” diye haykırır.¹⁴⁷ O, aynı zamanda yazarın diğer romanlarında da sıklıkla rastladığımız kendisini başka bir şeyle özdeşirme durumunu da yaşar. Turan ve İrene kendisini yüce bir varlıkla eş görürken Sayru kendisini bazı geceler Kafka'nın *Dönüşüm* romanındaki Samsa gibi böcek olarak bazen de kertenkele olarak görür:

“Belki Allah, onu kertenkele kılarak insanlar arasında yaşamaktan kurtardı. Keşke ben de bunu kendi yaşamımda tatbik edebilsem, öyleyken bir kertenkele ömrü sürsem, ölüme de bu kurtuluş içinde kavuşsam.”¹⁴⁸

Kendini idrak ettiği günden beri yalnız olduğunu, kalabalık ortamlarda bile kuytuda bir masada oturduğunu, cesareti olmadığı için insanlarla vakit geçiremediğini söyler. Zizi bu durumun farkına varır ve onu arkadaşlarıyla vakit geçirmesi için davet eder. Fakat Sayru onları beğenmediği için kabul etmez. Kimsesizliğini örtbas etmeye çalışır, yalnızlık sanki kendi tercihiymiş gibi davranır. Şimdiki zamandan oldukça kopuk, hayal dünyasında ya da geçmişte yaşar. Tarihin haşmeti karşısında bugünün hadiseleri, memlekette kötü şeylerin olması umurunda olmaz. O, bu durumlara karşı kör ve sağırdır.¹⁴⁹

Onun yabancılaşmasını etkileyen önemli bir husus da ikilikler arasında kalmasıdır. Örneğin Cahide onu sever gibi yapıp bir süre sonra onu terk eder. Ayrılırken aralarına yabancılık girdiğini anlamasıyla her şeyini kaybettiğini düşünür. Kette ve Sarah'a duyduğu aşkın ise cismani olduğunu belirtir. Bunun yanında Doğu ve Batı'yı temsil eden iki annesinin olması ve babasının bu iki kadına farklı muamele göstermesi Sayru'yu yalnızlığın dipsiz kuyusuna sürükler. Bu yüzden akşamcı,

¹⁴⁶ İleri, a.g.e., s.85-87.

¹⁴⁷ İleri, a.g.e., s.104, s.233, s.234.

¹⁴⁸ İleri, a.g.e., s.89.

¹⁴⁹ İleri, a.g.e., s.197, s.198, s.205, s.410.

ispirotodan medet uman biri hâline gelir. Kadeh kadeh içerken hayalleri de artar. Artık büyük bir yazar, eserleri kapış kapış giden bir ressamdır.¹⁵⁰

Sayru sadece yazarlık yapmaz aynı zamanda sanatın her alanına tapar. Neşecan yengesinin evindeki resimler, Hüseyin Avni'nin arkadaşı olması gibi etkenler onu sanata bağlar. Geçirdiği bütün nöbetlerden sonra resimlerle bir miktar iyileştiğinden bahseder. Gençliğinin sanat heyecanı ile peyzajlar yapar. Resimleri ilgi alaka toplamayıp, dikkat çekmeyince ressamlığı bırakır. Fakat bir gün onun için de müzeler kurulacağını umut eder. Evinin en kıymetli eseri de Hüseyin Avni'nin ona hediye ettiği poşattır.¹⁵¹

Sonuç olarak Sayru'nun resimle ilgilenmesi, bu sanatın iyileştirici bir gücünün olduğunu düşünmesi çocukluğundan beri yaşamış olduğu yabancılaşmadan kaçma, sanatı bir savunma aracı olarak kullanmak istemesinden kaynaklıdır. Sanat vasıtasıyla hayallerinde yaşar, gerçekliğin kötü ve sıradanlığından uzaklaşır. Duygularını, naifliğini, geçmişteki güzel anılarını resim yaparak somutlaştırır.

Toplumsal ve bireysel yabancılaşmanın işlendiği bir diğer roman ise Sabahattin Ali'nin Mütareke yıllarında yaşanan bir aşk hikâyesini anlattığı *Kürk Mantolu Madonna*'dır. Roman, Hamdi'nin yazar/anlatıcıya yardım etmesi ile başlayan bölüm ve Raif Efendi'nin romanın asıl kısmını oluşturan hatırat defterinde yazılar olmak üzere iki bölümden meydana gelmektedir.

Eserde yabancılaşmayı en yoğun yaşayan kişi Raif Efendi'dir. Daha ilk sayfalarda yazar/anlatıcı, onun saf yüzü ve biraz dünyadan uzak bakışlarıyla diğer insanlardan farklı olduğuna değinmiştir:

“Ne zaman kendimle baş başa kalsam, Raif Efendi'nin saf yüzü, biraz dünyadan uzak, buna rağmen bir insana tesadüf ettikleri zaman tebessüm etmek isteyen bakışları gözlerimin önünde canlanıyor. Hâlbuki o hiç de fevkalade bir adam değildi. Hatta pek alelade, hiçbir hususiyeti olmayan, her gün etrafımızda yüzlercesini görüp de bakmadan geçtiğimiz taraflarında insana merak verecek bir cihet olmadığı muhakkaktı.”¹⁵²

İş arkadaşları tarafından da “sessiz sedasız”¹⁵³, “kimseye zararı dokunmayan”¹⁵⁴, hımbılın biri”¹⁵⁵, “sıkıcı ve mahlûk”¹⁵⁶ olarak görülür. Bu şekilde

¹⁵⁰ İleri, a.g.e., s.281, s.346, s.347, s.354.

¹⁵¹ İleri, a.g.e., s.184, s.235, s.276.

¹⁵² Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 11.

¹⁵³ Ali, a.g.e., s.18.

¹⁵⁴ Ali, a.g.e., s.18.

¹⁵⁵ Ali, a.g.e., s.19.

¹⁵⁶ Ali, a.g.e., s.21.

tanımlanması da onun diğer insanlar tarafından ötekileştirildiğinin bir göstergesidir. Yazar/anlatıcı, Raif Efendi hastalandığı zaman evine gittiğinde, orada da durumun farklı olmadığını, “Bütün bu yükleri çeken Raif Efendi olduğu hâlde, evde onun yokluğu ile varlığı müsavi gibiydi. En küçüğünden en büyüğüne kadar herkes onu fark etmez görünüyordu.”¹⁵⁷ sözleriyle belirtir. Bu insanlar hem onun peşini bırakmaz ona hoş gözükme için her türlü rolü yaparlar hem de onunla yaşamaktan sıkılır neden daha fazla para kazanmadığı, onlara daha lüks bir hayat sunamadığı için kızarlar. Fakat o, bu duruma, arkadaşlarının ve ailesinin davranışlarına karşı çıkmaz. Aksine, onu adamdan saymamalarını hoş görüp, âdeta isabetli bulur. Görünen o ki, Raif Efendi, kendisini bilinçli olarak topluma yabancılaştırmıştır.¹⁵⁸

Raif Efendi'nin hastalığı gitgide daha artmıştır. O, her hasta olduğunda evde bir telaş, bir endişe hâkim olur. Fakat o, hastalığı karşısında telaşlanmaz ve ehemmiyet vermez. Yazar/ anlatıcının onun evine gittiği bir gün biraz evvel ağlamış olduğunu anlar. Bu telaş hâminden sıkılan Raif Efendi, yalnız kaldıkları zaman iş arkadaşına “Yahu, ne oluyor bunlara? Hemen ölüyor muyuz? Ölsek ne olacak sanki... Onlara ne? Ben onlar için neyim?.. Ben onlar için hiçbir şey değilim... Hiçbir şey değildim... Senelerden beri aynı evde beraber yaşadık... Bu adam kimdir diye merak etmediler... Şimdi çekilip gideceğimden korkuyorlar...”¹⁵⁹ sözleriyle dert yanar. Hastanede kalmak, hiç değilse orada tek başına kafa dinlemek ister. Fakat aile fertleri bu isteğine şiddetle karşı çıkınca orada da rahat edemeyeceğini düşünerek vazgeçer. Gözlerinde hüznü dolu ve derin bir gülümseme ile arkadaşına bir anahtar verir. Bu anahtarla masasındaki çekmecedeki ne kadar eşyası varsa getirmesini ister. Arkadaşı şirkete gittiğinde Raif Efendi'nin kendisinden istediği gibi çekmecedeki ne varsa getirir. Çekmecenin en gerisinde bir defter bulur. Defteri ona vermeden önce ilk sayfasına göz attığında sağ tarafta 20 Haziran 1933 tarihini ve “Dün başımdan bir hadise geçti ve bana on sene evvelki birtakım hadiseleri yeniden yaşattı...”¹⁶⁰ satırını okur. Yazar, hem çekmece hem de defter ile aslında Raif Efendi'nin saklı kalmış, kimseye göstermediği tarafının olduğunu anlatmak ister. Fakat o, bu defteri sobada yakmak, geçmişini silmek, ruhunu döktüğü defterle beraber yok olmak ister.¹⁶¹

¹⁵⁷ Ali, a.g.e., s.30.

¹⁵⁸ Ali, a.g.e.s, s.30-33.

¹⁵⁹ Ali, a.g.e., s.38, s.39.

¹⁶⁰ Ali, a.g.e., s.43.

¹⁶¹ Ali, a.g.e., s.43, s.44.

Buraya kadar olan bölümde Raif Efendi, yazar/anlatıcı tarafından gerçek kimliği hakkında bir şeyler bulmaya çalışması anlatılmıştır. Yabancılaşmış bir birey olan Raif Efendi'nin tek düze olan hayatında sanat, çalıştığı yerde müdür olan Hamdi'nin onu bir çocuk gibi azarlamasıyla ortaya çıkar. Hamdi'nin ona kızmasıyla, sınırlı bir şekilde avuç içi kadar bir kâğıda portresini yapmıştır:

“Avuç içi kadar kâğıdın üzerinde Hamdi’yi görüyordum. Beş on basit fakat fevkalade ustaca çizginin içerisinde bütün hüviyetiyle o vardı. (...) Hayvanca bir hiddet ve tarifi imkânsız bir bayağılıkla, mustatil şeklinde açılmış duran bu ağız; baktığı yeri delmek istediği halde acz içinde boğulmuş benzeyen bu çizgi halindeki gözler; kanatları mübalağalı bir şekilde yanaklara kadar genişleyen ve böylece çehreye daha vahşi bir ifade veren bu burun... Evet, bu, birkaç dakika evvel şurada duran Hamdi’nin, daha doğrusu onun ruhunun resmiydi.”¹⁶²



Resim 7: Kaşık Yapıcıoğlu, Hamdi, 2023.

Bu resim, yazar/anlatıcı için hem Hamdi hem de Raif Efendi’yi izah eder. Resim, aynı zamanda Raif’te bulunan sarsılmaz sükûneti, insanlar ile münasebetlerindeki garip çekingenliğin sebebini de açıklar niteliktedir. Yazar/anlatıcı resme baktığında bunun bir heveskâr elinden çıkmadığını, bunu yapan kişinin uzun seneler resimle uğraştığını düşünür. Raif, “Seneler evvel, bir müddet resimle meşgul olmuştum!..”¹⁶³ diyerek yaptığı resmi çöpe atar. Yaptığı resim, içinde yaşadığı sıkıntının ve müdürünün onu azarlayarak aşağılamasına bir tepki olarak dışa yansımasıdır. Bu şekilde çizerek, bilinçaltında yaşadıklarından, sıkıntılarından kurtulmaya çalışır. Fakat bunun ortaya çıkmasıyla rahatsız olup çöpe atar. Hem ileri düzeyde Almanca bilmesi hem de resim yapması gibi yeteneklerini diğer insanlardan

¹⁶² Ali, a.g.e., s.22.

¹⁶³ Ali, a.g.e., s.21.

gizlemek istemesi dikkat çeken bir unsurdur. Kendisini ön plana çıkartacak, diğer çalışma arkadaşlarından üstün kılacak yeteneklere sahip olmasına rağmen bu şekilde çekingenlik göstermesinin altında yatan sebep çocukluğunda ailesi ve arkadaşları tarafından küçümsenmesidir.

Romanın ikinci bölüm olarak da adlandırabileceğimiz asıl bölümü Raif'in defterine yazdığı hatıratıdır. Bu defteri 20 Haziran 1933 tarihinde, başından bir hadise geçmesi sonucu yazmaya başlamıştır. Sokakta giderken iki kişiye rast gelir. Birini ilk defa görürken, diğerini de dünyada belki de ona en uzak insanlardan biri olarak düşünür. Onları görmesiyle yaşadığı hadise onun üzerinde müthiş tesir etmiş, anlatacak kimsesi olmadığı için bu deftere içini dökerek rahatlamak, birçok şeylerin zannettiğinden daha ehemmiyetsiz, basit olduğunu görmek istemiştir.

Havranlı olan Raif Efendi, on dokuz yaşlarında askere alınmıştır. Dönemin içinde bulunduğu karmaşık hâl ve okuma hevesinin olmaması onu tahsilden soğutmuştur. Fakat babası, memleketin hâli vakti yerinde birisi sayıldığı için oğlunu okutmak istemiş, “Bir mektep bul oku!”¹⁶⁴ diyerek onu İstanbul'a göndermiştir. Oldukça iyi resim yaptığı gerekçesiyle İstanbul'daki Sanayii Nefise Mektebi'ne giren Raif Efendi, okulda ve ailesinde, Selim İleri'nin *Mel'un Bir Us Yarılması* adlı romanındaki Sayru karakteriyle benzer durumları yaşar. Tabiatındaki manasız çekingenlik, çok kere etrafı tarafından yanlış anlaşılmasına, aptal yerine konmasına sebep olur ve onu üzer. Okulda akran zorbalığına uğrar. Başka bir çocuk suç işlese dahi suçu onun üzerine atarlar ve o sesini bile çıkarmaz. Eve döndüğünde de annesi ve bilhassa babasının sık sık ona “Yahu, sen kız doğacakmışın ama yanlış doğmuşsun!”¹⁶⁵ şeklinde söylemlerine maruz kalır. Sayru karakterinde de benzer bir durumu gördüğümüz bu tür söylemler, çocuklar üzerinde kişiliklerinin oluşumunun zorlaşmasına, kendilerini ifade etmekte güçlük çekmelerine, içine kapanmalarına, yetersiz ve güçsüz hissetmelerine ve topluma karşı yabancılaşmalarına yol açtığını söyleyebiliriz. Her iki karakterin de hayal dünyasında yaşamayı, kitaplarla arkadaşlık kurmayı sevmesi de bunun bir sonucudur.

İçindekileri herhangi bir şekilde dışa vurma korkusu, manasız korkaklık ve çekingenlik yazı yazmasına ve resim yapmasına mani olmuştur:

¹⁶⁴ Ali, a.g.e., s.48.

¹⁶⁵ Ali, a.g.e., s. 48.

“Resim yapmanın da bir nevi ifade, bir iç ifadesi olduğunu İstanbul’da ve Sanayii Nefise Mektebi’nde, hiç kimsenin yardımı olmadan, kendi kendime öğrendim ve mektebe devam etmez oldum. Zaten hocalar da bende fazla bir şey bulmuyorlardı. Evde veya atölyede karaladığım şeyler arasından ancak en manasızlarını gösterebiliyor, bana dair herhangi bir şey ifade eden, içinde benden herhangi bir şey bulunan resimleri büyük bir titizlikle saklıyor ve ortaya çıkarmaktan utanıyordum. Bunlar tesadüfen birinin eline geçse, çıplak ve mahrem bir halde yakalanmış bir kadın gibi şaşırıyor, kıpkırmızı oluyor ve kaçıyordum.”¹⁶⁶

Onun bu şekilde davranmasının sebebi, çocukluğunda ailesi ve çevresi ile sağlıklı bir ilişki kuramamış olmasıdır. Yaptığı ya da söylediği herhangi bir şeyde, karşısındaki tarafından hor görülüp, küçümsendiği, onaylanmadığı için kendisine ait olan eserleri göstermekte çekinir ve sevdiği şeylerden tekrar küçümsenme korkusuyla vazgeçer. Bir süre sonra mis sabunculuğunu öğrenmek üzere Almanya’ya gider. Burada bir ecnebi dil öğreneceğini, bu dilde kitaplar okuyacağını, şimdiye kadar sadece romanlarda rastladığı insanları işte bu “Avrupa” da bulacağını düşünür. Bu düşüncesiyle aslında mekânın insan üzerinde yabancılaştıran bir etkisinin olduğunu görürüz. Sayru Usman, kendisi gibi düşünen, araştıran, öğrenmeye aç insanların olmamasından şikâyetçiydi ve bu yüzden sanata ve kitaplara tutunmuştu. Raif Efendi de kitaplarda tanışıp benimsediği insanları muhitinde bulamadığı için onlardan uzak ve vahşi olduğunu söyler.¹⁶⁷

İlk haftalar, kendisini idare edecek kadar lisan öğrenir. Bütün şehri, hayvanat bahçesini, müzeleri dolaşır. Bu milyonluk şehrin birkaç ay içinde tükenivermiş olması ona âdeta yeis verir. Kendi kendisine: “İşte Avrupa! Ne var burada sanki?”¹⁶⁸ der ve dünyanın pek sıkıcı olduğuna hükmeder. Freud’a göre, gerçekleştiremediğimiz arzularla baş etme yollarımızdan biri "yüceltim"dir; Freud bu tabirle söz konusu arzulan toplumsal olarak daha değerli amaçlara yönlendirmeyi kasteder.¹⁶⁹ Buna göre Raif Efendi de gerçekleştiremediği arzularla baş etmek ve içindeki boşluğu doldurmak için birkaç ayda şehri tüketir, doyuma ulaşamadığı için de dünyanın pek sıkıcı bir yer olduğunu düşünür.

Bir süre sonra kitaplarıyla vakit geçirmeye geri döner. Hemen hemen hepsinde kendisinden, etrafından, gördükleri ve duyduklarından birer parça bulur:

“Turgenyev’in koskocaman hikâyelerini bir defada sonuna kadar okuduğum oluyordu. Hele bunlardan bir tanesi günlerce sarsmıştı. “Klara

¹⁶⁶ Ali, a.g.e., s. 50.

¹⁶⁷ Ali, a.g.e., s.50, s.51.

¹⁶⁸ Ali, a.g.e., s.52.

¹⁶⁹ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s.162.

Miliç” ismindeki bu hikâyenin kahramanı olan bu kız, oldukça saf bir talebeye aşık oluyor, fakat buna dair hiç kimseye bir şey söylemeden, böyle bir aptal sevmenin hicabıyla, müthiş iptilasının kurbanı olup gidiyordu. Bu kızı nedense kendime pek yakın bulmuştum. İçinden geçenleri söyleyememek, en kuvvetli, en derin, en güzel taraflarını müthiş bir kıskançlık ve itimatsızlıkla saklamak cihetinden onu kendime benzetiyordum.”¹⁷⁰

Daha önce incelediğimiz romanlarda görülen özdeşleşme durumunu Raif Efendi’nin de yaşadığını söylemek mümkündür. İncelediğimiz romanlardaki bazı kahramanlar yüce bir varlıkla özdeşleşip onlar gibi saygı duyulan güçlü ve yüce biri olmak isterken o, kendi kişiliği ve davranışlarına benzeyen Turgenyev’in *Klara Miliç* (1883) adlı hikâyesinin kahramanı olan kızla bir görür. Dolayısıyla diğer romanlarda da olduğu gibi bu romanda da kendisini başka bir şeyle özdeşleştirme durumunun yabancılaştırmanın bir göstergesi olduğu söylenebilir.

Almanya’ya geleli bir sene olmak üzereyken gezdiği müzelerdeki eski üstatlar, artık ona sıkılmadan yaşama imkânını verir. Yağmurlu ve karanlık bir Ekim gününde, gazeteleri karıştırırken, yeni ressamın açtığı sergi hakkında gazetede yazılmış bir makale görür. Birkaç saat sonra, sokakta dolaşırken gazetede bahsedilen serginin önünde olduğunu fark eder ve sergiyi dolaşmaya başlar. Resimlerin çoğunun insana gülümseme arzusu verdiğini, resimlerin hiç kimse tarafından anlaşılacak ve gülünç olmak gibi bir cezayı da âdeta marazi bir zevkle ve isteyerek kabul ettiklerini düşününce acımaktan başka yapılacak bir işin olmadığını düşünür. Yalnız, kürk mantolu bir kadın portresinin önünde, mihlanmış gibi durur. Bu resimde, o zamana kadar hiçbir kadında görmediği garip, biraz vahşi, biraz mağrur ve çok kuvvetli bir ifade vardır. Sanki bu resimle daha önce tanışıklık etmiş gibi bir hisse kapılır.

¹⁷⁰ Ali, a.g.e., s.54.



Resim 8: Başak Yapıcıoğlu, Kürk Mantolu Madonna, 2023.

Lacan'a göre, gerçeğin, daima, simgeselden kaçan bir çekirdeği vardır ve bütün diğer tasarımlar, imgeler ve gösterenler, bu boşluğu doldurma girişiminden başka bir şey değildir. Lacan bu şeyi, *das Ding* olarak tanımlamıştır. Devamında Lacan, kendisini bulmak yönünde arzu yaratan kökensel Şey'in kaybına karşıt olarak, *das Ding*, simgeselin ve özneliğin çekirdeğindeki boşluğu doldurma arzusu olduğunu belirtir.¹⁷¹ Dolayısıyla Raif Efendi, içindeki kayıp nesneyi, hayalini kurduğu arzu nesnesini bu resimde bulmuştur. Resmi seyretmeye sık sık gelir ve her defasında yüzünde yeni ifadeler, gitgide kendini belli eden bir hayat görür. Kendi resmini yapan ressamın onunla aynı şehirde yaşadığını, onu herhangi bir yerde görmenin mümkün olduğu düşüncesi, Raif Efendi'de korkuya neden olmuştur.

Yirmi dört yaşında olmasına rağmen başından hiçbir kadın macerası geçmemiş olması dikkat çekici bir unsurdur. Oedipus kompleksinde, fallusla simgelenen babanın varlığı, çocuğa aile içinde cinsel farklılık, dışlama (anne ve babasının sevgilisi olamaz) ve namevcudiyet (annesinin bedeniyle arasındaki daha önceki bağları kopartmalıdır) ile tanımlanan bir yer edinmesi gerektiğini öğretir. Bir özne olarak kimliğinin etrafındaki diğer öznelere farklılık ve benzerlik ilişkileri tarafından oluşturulduğunun farkına varır. Bütün bunları kabul ederken çocuk

¹⁷¹ Sean Homer, *Jacques Lacan*, çev. Abdurrahman Aydın, Phoenix Yayınları, Ankara, 2016, s.118, s.119.

imgesel bölgeden Lacan'ın deyişiyile "simgesel düzene" yani, aile ve toplumu oluşturan toplumsal ve cinsel rol ile ilişkilerin önceden verili yapısına geçer.¹⁷² Fakat Oedipus kompleksini başarıyla atlatamayan Raif Efendi, cinsel açıdan yeterli değildir. Tabiatındaki sıkılganlık nedeniyle kadını, muhayyilesini kamçılaman, sıcak yaz günlerinde zeytin ağaçlarının altına uzandığında yaşadığı bin bir türlü maceraya iştirak eden, maddilikten uzak, yaklaşılmaz bir mahlûktur. Bir kadınla karşılaştığında yaptığı ilk şey, o kadından kaçmaktır. Oedipus kompleksiyle simgesel hareketlilikle tanışan birey, toplumsal kimliğini kazanarak özneleşmeye başlar. Kişi özneleşerek toplumun onaylayacağı bir insan olma arayışı ve toplumda kendine yer bulma isteği ile yabancılaşır. Toplum içindeki varlığı ile birlikte insan, Lacan'ın "ayna evresi" adını verdiği imago ile oluşur. Kişinin ayna karşısında gördüğü imgesi aslında yabancılaşmış imgesidir. Bebek ilk olarak annesinin gözünde görmeye, özne olarak kendisini kurmaya başlar.¹⁷³ Romanda Raif Efendi, hayatında, annesi dâhil hiçbir kadının gözlerine dikkatle bakmadığını söyler. Dolayısıyla o, Lacan'ın ayna evresi olarak adlandırdığı evreyi tamamlayamamış, toplum içindeki varlığını kazanamamıştır. Bunun sonucu olarak hayatında hiçbir kadınla diyaloga giremediği, öteki karşısında kendini göremediği için Raif Efendi, daha önce de Selim İleri'nin *Hepsi Alev* romanındaki Leon karakterinde de görmüş olduğumuz kadınsı özellikleri gösterir.

Freud'a göre bireyi gerçeklikten uzaklaştıran bir tür savunma mekanizması olmasının yanı sıra, gerçekte doyuma ulaşmada zorluk çekilen ya da imkânsız görülen arzuların doyurulmasında başvurulmuş fantezi, gündüz düşleri olarak da adlandırılmıştır.¹⁷⁴ Talu'ya göre ise modern birey sanayi toplumu modernliğinde belirlilikler ve kalıplar içinde yorgun ve bıkkın iken süre-gelen modernlikte aşırı bireyselliğin ve denge bozucu belirsizliklerin de katkısı ile daha da mutsuzdur. Devamında Talu, çeşitli politikalar doğrultusunda kendisinden sürekli değişmesi istenen bireyin, ne ruhsal ne de bedensel olarak bu duruma uyum sağlayamadığından, yetersizlik duygusu eşliğinde neredeyse zihinsel sağlığını yitirmeye başladığını belirtir. Bu koşullar altında bireyin kendi içinde çözüm aradığını, belki de çıldırmamak için, aslında savunma mekanizması olarak beliren fantezilere sığındığını

¹⁷² Eagleton, a.g.e., s.175, s.176.

¹⁷³ Şahika Karaca, Edebiyat ve Psikanaliz ders notu, Eskişehir 2021.

¹⁷⁴ Anna Freud, *Ben ve Savunma Mekanizmaları*, çev. Yeşim Erim, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s.58-63.

da ekler.¹⁷⁵ Raif Efendi de hiçbir zaman masum olmadığını, yalnız kaldığı zamanlarda, kafasında canlanan kadınlarla, en usta âşıkların bile aklına gelmeyeceği fanteziler yaşadığını söyler. Bu da onun gerçekte doyuma ulaşmada zorluk çektiği için bir kadınla birlikte olma arzusunun bastırılmış hâlidir. Fakat bu resim, onu bir hayli sarsmıştır. Onunla değil bir aşk sahnesi hayal etmek, iki dost gibi konuşma düşüncesinde bile olmak istemez.¹⁷⁶

Saatlerce hatta günlerce resmi seyrederek. Bu hâlinin sergide bulunanların dikkatini çekeceğinden emindir. Bir gün yanına ressam Maria Puder oturur. Maria'nın "Bu resmi pek mi merak ettiniz? Her gün onu seyre diyorsunuz?"¹⁷⁷ sorusuna annesine benzediğini söyler. Raif Efendi'nin birden bu soruya annesine benzediği yalanını söylemesinin sebebi, annesine duyduğu özlemi dışa vurması olabilir. Lacan, kayıp nesneyi, "Objet a, öznel olarak bizim, hayatlarımızda bir şeylerin eksik ya da kayıp olduğuna ilişkin sürekli duygumuzdur."¹⁷⁸ şeklinde tanımlar. Dolayısıyla onun bu sorulara "anneme benziyor" şeklinde cevap vermesi ve hayatı boyunca bir insanı aramakla geçirmesinin temel nedeni kayıp nesneyi aramasıdır diyebiliriz. Bu kayıp nesne annedir. Annesi ile bu resim arasında istemsizce bir bağ kurmuş ve onun gibi bir annesinin olmasını istemiştir. Ayrıca bu resim, yıllarca aradığı insanı bulmanın mümkün olduğuna dair bir ümit inandırmıştır. Bu ümit yüzünden insanlardan daha fazla kaçarak kendisini yalnızlaştırmaya başlar.

Raif, Maria'dan kaçmaya çalışsa da pansiyondaki Hollandalı Frau Tiedemann ile çıktığı gece karşısına çıkar. Başka bir gün onunla tekrar karşılaşma umudu ile aynı yere gider ve tekrar onu görür. Bu sefer onu takip ederek çalıştığı Atlantik adlı mekâna girer. Fakat yetiştiği çevre ve kültür farklılığı nedeniyle yıllardır hayalini kurduğu kadının böyle eğlence yerlerinde adi zevkler peşinde koşması onu üzer. Fakat durum onun sandığı gibi değildir. Maria, bu mekânda keman çalan, şarkı söyleyen bir kadındır. Onun burada, yalandan tebessümlerle cilveler yapmaya mecbur olması Raif Efendi'ye pek hazin gelir:

"Resimde gördüğüm kadını her vaziyette, hatta kucaktan kucağa dolaşırken tasavvur etmek mümkündür. Fakat onu böyle göreceğimi aklıma

¹⁷⁵ Nilüfer Talu, "Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey", *METU, JFA*, Cilt 27, Sayı 2, s.164.

¹⁷⁶ Ali, a.g.e., s.59.

¹⁷⁷ Ali, a.g.e., s.60.

¹⁷⁸ Homer, a.g.e., s.122.

getirmezdim. Bu halinde, zihnimde yaşattığım mağrur, müstağni, kuvvetli iradeli kadınla kıyas edilmeyecek kadar sarih bir zavallılık vardı.”¹⁷⁹

Maria’yı bu şekilde sahte tavırlar içinde görmektense erkeklerle beraber, sarhoş olup içen, dans eden, öpüşen birini görmeyi tercih ettiğini söyler. Çünkü bunları isteyerek yaptığını, şarkı söyleyip, keman çalışında da hiçbir fevkaladelik olmadığını düşünür. Yüzünde yama gibi duran bir gülümseme ile müşterilere baygın nağmeler fırlattıktan sonra tıpkı resimde gördüğü gibi ciddileşir. Dünyada ona hiçbir şeyin, insanın zorla gülmeye çalışması kadar acı gelmediğini belirtir. Masaların birinde sarhoş bir adamın onun sırtını öpmesi ve bunu gülümseyerek “Hoş görün efendim, erkekler bize karşı böyle şeyleri yapmakta serbesttirler!” demek isteyen ifadesi hem Raif Efendi hem de Maria için yabancılaşmayı tetikleyen bir unsurdur.



Resim 9: Başak Yapıcıoğlu, Atlantik, 2023.

Raif Efendi’nin yabancılaşmasını tetikleyen unsur, kültürel farklılıklardır. Daha önce resmini gördüğü kadının burada, insanların ona karşı olan tavırlarına ses çıkarmadan kalmasını gariptir. Maria’nın yabancılaşmış bir birey olduğunun göstergesi ise sınıfsal farklılıklardır. Para ve mevki sahibi olan insanların her şeye sahip olabileceğini, yaptıkları bazı ahlaksız davranışların sırf ekonomik durumları iyi olduğu için görmezden geldiğini şu cümlelerle anlatır:

“Dün akşam sarhoşun biri sırtımı öperken oradaydınız değil mi? Öpecek tabii... Hakkıdır... Para sarf ediyor... Ve benim sırtımın da cazip olduğunu söylüyorlar... Siz de öpmek ister misiniz? Paranız var mı?”¹⁸⁰

¹⁷⁹ Ali, a.g.e., s.70, s.71.

¹⁸⁰ Ali, a.g.e., s.93.

Onun bu duruma tepkisi, ekonomik durumu iyi olan insanların her türlü ahlaksızlığı yapabileceğine olan güvenlerinedir. Babası öldüğünde annesine bakmak için çalışmaya mecbur olan Maria, bu sarhoş, ruhları alçaltmaya çalışan, insan etine aç kimselerle karşı karşıya kalma mecburiyetinden nefret eder. Bu durumu Marx'ın yabancılaşma hakkındaki görüşüyle açıklamak mümkündür. Marx'a göre birey, düzenlemesine hiçbir katkıda bulunmadığı koşullarda hayatını devam ettirmek, ailesinin geçimini sağlamak kısaca yaşamak için “zorla” çalışmak durumunda kalır. Bu rutin doğrultusunda birey, zamanla kendi doğasından, gerçekleştirmek istediği özünden uzaklaşır, kendisine yabancılaşarak “hayvanlaşmaya” başlar.¹⁸¹ Dolayısıyla Maria, mecbur olduğu için zamanla kendi doğrularından, gerçekleştirmek istediği özünden uzaklaşır ve “insan riyakârlığının, kurnazlığının, zavallılığının karıştığı bir hayvanlık”¹⁸² olarak nitelendirdiği insanlar yüzünden kendisini değersiz kılar. O, istemediği, sevmediği insanlar arasında yaşamaya, onlarla zorla gülmeye mecbur olduğu için herkesten şüphe eder ve tıpkı Raif Efendi gibi “boğulacak kadar yalnız”¹⁸³ olduğunu dile getirir. Herkese benzemeyen bir hâli olduğu gerekçesiyle onunla arkadaş olabileceğini söyler.

Romanda, kabullenilmiş toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkıldığı, dönemin roman anlayışından farklı olarak kadın-erkek ilişkisine farklı bir bakış açısı geliştirildiği görülmektedir. Toplum, erkeklere, “güçlü”, “koruyucu”, “para kazanan”, “saldırgan”, “liderlik” gibi özellikler yüklerken; kadınlara, “duygusal”, “hassas”, “naif”, “güçsüz”, “şefkatli”, “suskun”, “kibar” gibi özellikler yükler. Romanda Raif Efendi'nin davranışları ailesi, arkadaşları hatta Maria tarafından kadınsı bulunur. Bunun nedeni, onun Oedipus kompleksini başarıyla gerçekleştirememesi ve öteki tarafından kendi varlığını kabul ettirememesidir. Bu yüzden kendi cinsiyetinin gerektirdiği özellikleri yerine getiremez. Annesi ile sağlıklı bir ilişki kuramadığı için herhangi bir kadınla konuşmaya çalıştığında çekingen tavırlar sergilemesi, utanıp kaçması, yirmi dört yaşına kadar tecrübesiz olması, Maria'nın ona “Sizde genç kızlara özgü bir hâl var...”¹⁸⁴ demesi ve onun kendine ait bir düşüncesinin olmadığını düşünmesi bunun bir sonucudur. Maria da küçük yaşında babasını kaybettiği için ailedeki eril boşluğu doldurmaya çalışmıştır.

¹⁸¹ Bertell Ollman, *Yabancılaşma: Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*, çev. Ayşegül Kars, Yordam Kitap, İstanbul, 2008, s.242.

¹⁸² Ali, a.g.e., s. 101.

¹⁸³ Ali, a.g.e., s.77.

¹⁸⁴ Ali, a.g.e., s.78.

Maria'nın hiç kimseye benzemeyen bir hâlinin olması dolayısıyla arkadaş olmak istemesi, onu şaşırtır:

“Garip garip yüzüne baktım. Ne demek istiyordu? Bir kadın, bir erkeğe bu şekilde ne teklif edebilirdi? Hiçbir şey bilmiyordum. Hiç tecrübem yoktu ve insanları hiç tanıımıyordum”¹⁸⁵

Onun bu şekilde şaşırtmasının sebebi, toplumun erkeğe yüklediği bir davranış olan açıkça ve çekinmeden düşüncelerini anlatmış olmasıdır. Her ikisinin de cinsiyet kalıplarının dışında yaşaması onları yalnızlaştıran, topluma karşı yabancılaşmalarını sağlayan bir unsur olmuştur. Maria, erkeklerden nefret etme sebebini, toplumun onlara yüklediği özellikler olduğunu dile getirir:

“Dünyada sizden, yani bütün erkeklerden niçin bu kadar çok nefret ediyorum biliyor musunuz? Sırf böyle en tabii haklarıymış gibi insandan birçok şeyler istedikleri için... Beni yanlış anlamayın, bu taleplerin muhakkak söz haline gelmesi şart değil... Erkeklerin öyle bir bakışları, öyle bir gülüşleri, ellerini kaldırışları, hulasa kadınlara öyle muamele edişleri var ki... Kendilerine ne kadar fazla ve ne kadar aptalca güvendiklerini fark etmemek için kör olmak lazım. Herhangi bir şekilde talepleri reddedildiği zaman düştükleri şaşkınlığı görmek, küstahça gururlarını anlamak için kâfidir. Kendilerini daima bir avcı, bizi zavallı birer av olarak düşünmekten asla vazgeçmiyorlar. Bizim vazifemiz sadece tabi olmak, itaat etmek, istenilen şeyleri vermek... Biz isteyemeyiz kendiliğimizden bir şey veremeyiz... Ben bu ahmakça ve küstahça erkek gururundan tiksiniyorum. Anlıyor musunuz? Sizinle, bunun için dost olabileceğimizi zannediyorum. Çünkü halinizde o manasız kendine güvenme yok”¹⁸⁶

Maria, erkeklerin kadınları küçük görerek onları ezmesini, onların isteklerini hiçe saymasını eleştirir. Toplumun onlara yükledikleri, güçlü, özgüvenli, kendine güvenen erkek özellikler, itici ve iğrençtir. Erkeklerin kadınlardan üstün olduğu, kadınların zavallı bir av gibi düşünülüp ikinci konumda olmasına karşıdır. Bu nedenle de kurduğu ilişkilerde hep eşitliği savunduğunu, kimseye muhtaç olmadığını, zorla arkadaşlık kurmak istemediğini söyler.¹⁸⁷ Kadın ve erkek münasebetlerini karmaşık bulur ve bu karmaşanın içerisinde olmak istemez. Onu yüzde yüz doyurmayan, tam manasıyla lüzumlu görünmeyen şeyleri yapmak, onu kendi gözlerinde küçültür. Erkeklere tabi olmak istemez; annesinin ya da çevresindeki kadınların yaptıkları gibi erkeklere boyun eğmek istemez. Erkeklerin ondan istediklerini yapmayınca kaçtıklarını görür. O zaman erkeklerin azminin ve kuvvetinin ne olduğunu anlar ve onları sevmesinin imkânsız olduğunu düşünür. Romanın ilerleyen sayfalarında da Maria'nın bu düşüncesinden dolayı Raif Efendi ile birlikte olduktan sonra pişman olduğu görülmektedir:

¹⁸⁵ Ali, a.g.e., s. 77.

¹⁸⁶ Ali, a.g.e., s.81, s.82.

¹⁸⁷ Ali, a.g.e., s.80-82.

“Demek ki insanlar birbirine ancak muayyen bir hadde kadar yaklaşabiliyorlar ve ondan sonra, daha fazla sokulmak için atılan her adım daha çok uzaklaştırıyor. Seninle aramızdaki yakınlaşmanın bir hududu, bir sonu olmamasını ne kadar isterdim. Beni asıl, bu ümidin boşa çıkması üzüyor... Bundan sonra kendimizi aldatmaya lüzum yok... Artık eskisi gibi apaçık konuşamayız...”¹⁸⁸

Maria, bu sözleri sarf ettikten sonra yalnız kalmak ister. Daha önce Selim İleri'nin *Hepsi Alev* romanındaki İrene karakterinde de gördüğümüz cinselliğe ket vurma durumunu yaşadığını söylemek mümkündür. Her iki karakter de toplumun dayattığı cinsel rolleri reddetmiş, cinselliği yok sayarak bir savunma mekanizması oluşturmuştur. Maria'nın Raif Efendi'den ayrılarak yalnız kalmasının sebebi, yıllarca eleştirdiği kadınlar gibi olmak istememesidir. Onunla birlikte olduğunda korktuğu, çekindiği hatta iğrenç bulduğu bu durumu yaşadığını düşünerek ondan ayrılır.

Maria Puder'in toplumsal yabancılaşmayı yaşadığının bir diğer göstergesi ise mumlar ve yıldızlarla donatılan çam fidanlarıyla yeni yılı kutlamak istememesidir. Çünkü insanların kendilerini bir an için mesut zannetmek sevdasıyla başvurduğu bu nevi manasız merasimi saçma bulur. Bu merasimi saçma bulmasını Yahudi olmasına bağlanmaması gerektiğini zira Yahudi dininin de bu tarz vecibelerle dolu olduğunu söyler.¹⁸⁹ Ayrıca Maria, babasının Yahudi olması dolayısıyla da tıpkı Raif Efendi gibi mekânsal bir yabancılaşma yaşar. Maria, onunla gittiği nebatat bahçesinde, asırlarca evvel aynı yerlerde yaşamış olduğu ecdadını hatırlar:

“Sonra bu garip ağaçlar bana daima hasretini çektiğim uzak memleketleri hatırlatır... Onların alıştıkları yerlerden sökülerek buraya getirildiğini ve böyle suni tedbirler, ihtimamlarla yaşatılmaya çalışıldığını biraz da hallerine acırım. Biliyor musunuz, Berlin'de senenin ancak yüz gününde hava açık ve güneşli, iki yüz altmış beş gününde kapalıdır. Limonlukların projektörleri ve suni güneşleri bu ağaçların ışığa ve sığağa alışmış yapraklarını doyurabilir mi? Buna rağmen yaşıyorlar, kurumuyorlar... Ama buna yaşamak denir mi? Canlı bir mevcudu kendisine uygun olan iklimden ayırarak, birkaç meraklının keyfi için bu berbat şartlara tabi etmek bir nevi işkence değil midir?”¹⁹⁰

Bu alıntılar aslında Yahudiler'in asırlardır buldukları yerlerden sürgün edilmesine ve Arz-ı Mev'ûd anlayışına bir göndermedir. Abdurrahman Küçük'ün makalesinde de belirttiği gibi, Allah'ın İsrailoğulları ile yaptığı ahidde; onların, Allah'a kul olacakları, namaz kılıp, zekât verecekleri, kan dökmeyecekleri, kimseyi yurtlarından çıkarmayacakları, yetimlere ve düşkünlere yardım edecekleri hususları yer alır. Devamında Küçük, İsrailoğulları'nın Allah'a verdikleri sözleri tutmadığını

¹⁸⁸ Ali, a.g.e., s.120.

¹⁸⁹ Ali, a.g.e., s.110.

¹⁹⁰ Ali, a.g.e., s.91.

ve dolayısıyla Tanrı tarafından cezalandırılarak, memleketlerinden kovulduğunu anlatır.¹⁹¹ Buna göre her ne kadar ecdadı ile aynı dönemde yaşamasa da onların alıştıkları yerlerden sökülerek suni tedbirlerle, ihtimamlarla yaşatılmasının acısını hisseder ve bu acı onu yaşadığı yerden yabancılaştırarak yalnızlaştırır. Gerçek hayat her ikisi için de sıkıcıdır. Bu yüzden hep hayal dünyasında yaşar, doğa ve resim sayesinde günlük hayatın sıkıcılığından uzaklaşırlar.

Resim hem Maria Puder hem de Raif Efendi için iyileştirici bir güce sahiptir. Raif Efendi yabancılığını, yalnızlığını sergide gördüğü *Kürk Mantolu Madonna* tablosu vesilesiyle tanıştığı Maria sayesinde unuttur. Onunla vakit geçirdiği zamanlarda yaşama sevinci kazanır. Maria, artık onu hayata bağlayan yegâne insan olmuştur. Kendisini bir tek onun anladığını düşündüğü için her şeyi tüm çıplaklığı ile anlatır. Bu suretle tekrar gerçeklikten ayrılarak bugüne kadar bastırıldığı arzuları gün yüzüne çıkarır. Sık sık müzelere ve resim galerilerine giderler. Eski ve yeni üstatlar hakkında Raif Efendi'ye bilgiler veren Maria, resim yaparak insanlar hakkındaki hükümlerini aksettirmek ister. Ama bu insanların onu anlayacaklarını düşünmemesine rağmen dünyada ciddiye aldığı tek iş de budur.¹⁹²

Raif Efendi, Maria'nın hasta olduğu zamanlarda evine gelen bir mektupla babasının öldüğünü öğrenir. Bu mektup ona, ait olduğu yeri hatırlatır. Oysa hayatı boyunca aradığı kadını bulmuş, sevgisinin karşılıklı olduğuna inanmıştır. Memleketine döndüğünde Maria ile mektuplaşırlar fakat bir süre sonra mektuplar da kesilmeye başlar. O, bu durum karşısında yaşam isteğini ve tıpkı Maria gibi insanlara inanma kabiliyetini kaybeder. Evlenip çocuk sahibi olur. Fakat evlendiğinde karısının herkesten uzak olduğunu, aile kavramının onun için birtakım yabancıları beslemekten başka bir şey olmadığı anlar. Bir gün yolda yürürken Frau van Tiedemann ve küçük bir kız çocuğu ile karşılaşır. Onunla olan sohbetinde Maria'nın on yıl önce doğum yaptıktan sonra öldüğünü ve bu çocuğun da onun kızı olduğunu öğrenir. Bu haber onun için oldukça sarsıcıdır. Çünkü yıllarca ölü birinden şüphelenmiş, onun hakkında en akla gelmeyecek şeyleri tasavvur etmiştir. O anda, hayattayken gördüğünden çok daha canlı olarak karşısında Maria'yı görür:

“Aynen tablodaki gibi biraz mahzun, biraz istigmalıydı. Yüzü daha solgun, gözleri daha siyahtı. Alt dudağı bana doğru uzanıyor, ağzı: ‘Ah, Raif!’

¹⁹¹ Abdurrahman Küçük, “Yahudilikteki Arz-ı Mev'üd Anlayışının Boyutları”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 33, Sayı 3-4, Ankara, 1992, s.101, s.102.

¹⁹² Ali, a.g.e., s.86-88, s.105.

demeye hazırlanıyordu. Her zamankinden daha çok yaşıyordu... Demek on sene evvel ölmüştü! Ben onu beklerken, evimi ona kabule hazırlanırken ölmüştü. Hiç kimseye bir şey söylemeden, beni imkânsızlıklar içinde kıvrandırmamak, beni sıkıntıya sokmamak için, bütün sırrını beraber alarak ölmüştü.”¹⁹³

Raif Efendi için bu tablo, daha önce olduğu gibi onu hayata bağlayan bir unsur değil, onun hakikatle yüzleşmesini sağlayan, onu yalnızlığa mahkûm eden bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Sonuç olarak romanın başat teması aşk olmasına rağmen yabancılaşma da yoğun bir şekilde işlenmiştir. Romanda yer alan iki resmin, hem Raif Efendi’yi hem de Maria Puder’in kişiliğini yansıtan, onları hayata bağlayan, aşklarını başlatan, onları gerçek hayatın sıkıcılığından alıp hayal dünyalarına götüren bir unsur olduğu görülmektedir.

Nedim Gürsel’in 2000 yılında yayımlanan, sanat tarihi profesörü Kâmil Uzman’ın ressam Gentile Bellini hakkında araştırma yapmak üzere Venedik’e gitmesi ve orada Doğu-Batı uygarlıklarının resim üzerinden değerlendirilmesinin yapıldığı *Resimli Dünya* romanında Kâmil Uzman, hem doğaya hem de topluma yabancılaşmış bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Romanda Nedim Gürsel ve Kâmil Uzman arasındaki benzerlik yadsınamayacak kadar belirgindir. Seza Yılcıoğlu’nun da belirttiği gibi, yazar on bir yaşında yetim kaldıktan sonra eğitimi için annesinden ayrılır. Baba sevgisinin yoksunluğunu, yalnızlığını gidermek için sürekli sevme/sevilme duygularını canlı tutmak için gittiği her kentte geçici aşklar yaşamasını bu duyguların körüklediğini belirtir.¹⁹⁴ Kâmil Uzman da annesini kaybeder. Bunun üzerine babası her seferinde başka bir kadını eve alır. Babasının her gün içmesinden, alkol kokusundan nefret etmesine rağmen ona kızmaz. Çünkü çocukluğunda nefret ettiği bu koku bir gün onun da tek sığındığı dostu olur. O da, tıpkı babası gibi, kırkıktan sonra sarhoş yatağında tek gecelik kadınlarla sabahlayacağından emindir. Çevresinde çok fazla insan vardır. Bunların çoğu hiç kuşkusuz kadınlardır. Hayatına bu kadar çok kadın girmesine rağmen pek azıyla gerçek bir birliktelik yaşamıştır.¹⁹⁵ Bunun sebebi annenin yokluğudur. Hem Nedim Gürsel hem de Kâmil Uzman, anne kaybının yerini ikame nesnelere, kadınlarla doldurmaya çalışırlar. Yazar ve karakter arasındaki bir

¹⁹³ Ali, a.g.e., s.158.

¹⁹⁴ S. Seza Yılcıoğlu, “Nedim Gürsel’in Yazınsal Yolculuğu”, *Frankofoni*, Cilt 1, Sayı 28, Ankara, 2016, s.66.

¹⁹⁵ Nedim Gürsel, *Resimli Dünya*, Doğan Kitap, İstanbul, 2018, s. 46, s.117.

başka benzerlik de eğitim aldıkları yerlerdir. İkisi de Galatasaray Lisesi'nde ve Paris'te eğitim almıştır. Yazar bu meseleyi Zeynep Banu Balaman ile söyleyişinde şu şekilde anlatır:

“Kamil Uzman yatılı bir okulda okumuştur. Adını vermiyorum Galatasaray'ın ama anlaşılıyor Galatasaray olduğu. Romanın son bölümünde buradaki bahçeyi anımsayan Kâmil, Victor Hugo'nun *Lucrezia Borgia* (1833) adlı oyunu için aradıkları Notre Dame de Sion okulundaki Ayşe'ye âşık olur ve aşkına karşılık bulamayınca bu bahçeye gelip intihar etmeyi düşünür.”¹⁹⁶

Bunun yanı sıra Kâmil Uzman, Bellini ailesi hakkında yaptığı araştırmalarda Correr Kitaplığı'nda çalışırken, Nedim Gürsel de *Paris Yazıları*'nda (2004) “Bellini ailesinin öyküsünü yazabilmem için Correr kitaplığında araştırma yapmam gerekiyordu”¹⁹⁷ diyerek aynı yerde çalıştıklarını belirtir.

Kâmil Uzman için çocukluğunun geçtiği evdeki bodrum katı ve yatılı okul zamanları onun hayatındaki yalnızlaşmanın ve yabancılaşmanın başladığı mekânlardır. Evinde mutsuzdur. Babası hep sarhoş ve ilgisizdir. Annesi ölünce başka bir kadınla evlenir ve bu kadın onun sürekli annesini özlemesine dayanamaz. On iki yaşında babası onu yatılı okula yazdırır. Dünya onun için çocukluğunun ilk yıllarındaki gibi karanlık bir bodrum katı değildir fakat bir renk cümbüşü de değildir. Daha ilk geceden arkadaşlarının alaylarına maruz kalır.¹⁹⁸ Yazar, Kâmil'in savruk bir hayatının olduğunu Bellini'nin Madonnalarıyla da bunun daha da belirginleştiğinden bahseder:

“Giovanni Bellini'nin Madonnalarıyla karanlıkta bir yüz savrulup gidiyordu işte. Bodrum katındaki sarhoş sofrası, yatılı okulun karanlık koridorları boyunca sürüklediği yalnızlık, yatakhanedeki kurduğu hayaller savrulup duruyordu rüzgârda. İstanbul'da sabaha karşı, duvarları manzara resmiyle kaplı bir apartman katının Boğaz'a açık penceresi pervaza vuruyordu. İçeride, soluğu anason kokan çıplak kadının yanına uzanmış uykuyu bekliyordu Profesör Uzman; uykunun onu alıp götürmesini, derin bir suya, bir tablonun karanlık bir fonundan fişkırان ışığa doğru çekmesini bekliyordu. Önce ıslak, kaygan bir boşluğa düşsün bedeni, karanlık, dipsiz kuyuda yol alsın, sonra ışığa kesin her yer, o yoğun ışıkta eriyip gitsin bir daha yeryüzüne çıkamadan; bu uzun, el yordamıyla yürüdüğü yola kaldığı yerden devam edemeden, öyle yalnız tek başına.”¹⁹⁹

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere Uzman, kendisine şiddetli bir ölümü yakıştırır. Freud, melankoliyi, “ruhsal olarak, derin biçimde acı veren üzüntü, dış dünyaya duyulan ilginin sekteye uğraması, sevme yetisinin kaybı, tüm etkinliklere

¹⁹⁶ Zeynep Banu Dalaman, 120 ile Mekteb-i Sultani - Bölüm 3x02 - Nedim Gürsel, (Çevrimiçi), <https://www.youtube.com/watch?v=zxcelF8bFv8>, 27 Temmuz 2023.

¹⁹⁷ Nedim Gürsel, *Paris Yazıları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2016, s. 373.

¹⁹⁸ Gürsel, a.g.e., s.46, s.308.

¹⁹⁹ Gürsel, a.g.e., s.109, s.110.

ket vurulması, yerini kendini suçlama ve aşağılamaya bırakmış, cezalandırılacağına dair sanrısız bir bekleyiş içinde kendilik duygusunun değerden düşmesi”²⁰⁰ olarak tanımlar. Dolayısıyla annesinin ölümüyle melankolik bir ruh durumundadır ve onun için anne, kurtarıcı bir melek, sığındığı bir limandır. Onun gitmesiyle her şeyin alt üst olduğunu, yalnız kaldığını düşünür. Bu yüzden de olanlardan kendisi sorumluymuş gibi en kötü şekilde cezalandırmak, ona kavuşmak ister. Kaygan, karanlık, dipsiz kuyu ile çocukluğunda yaşadığı o bodrum katını; ışık ise annesini simgelemektedir.

Uzman, hem Giovanni Bellini’nin Madonnalarında annesine olan özlemini tekrar yaşar. O da tıpkı Sabahattin Ali’nin *Kürk Mantolu Madonna* romanın başkahramanı Raif Efendi gibi müzedeki resimlere mıhlanmış gibi durur.



Resim 10: Giovanni Bellini, Madonna ve Çocuk, 1470.

Kaynakça: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459023>

(Erişim Tarihi:27.07.2023.)

Giovanni Bellini’nin ilk eserlerinden biri olan bu tabloyu dikkatlice inleyen profesör, çocuk İsa’nın Kutsal Ruh’tan değil, Meryem’in kanı ile canından olmuş, şefkatiyle yoğrulmuş olduğunu, çocuğun Meryem’den farklı bir yere bakmasının sebebini sıcaklığını duyumsadığı annesini görememesine bağlar. O da çocuk İsa’nın yerinde olup nicedir yokluğunu yaşadığı, çok hoş, çok güzel bir duyguda kaybolmak ister. Detaylı bir şekilde anlattığı *Bakire ve İskenderiyeli Caterina ile Maria*

²⁰⁰ Sigmund Freud, *Yas ve Melankoli*, çev. Aslı Emirsoy, Telos Yayınevi, İstanbul, 2014, s.19.

Magdalena'nın Arasında Çocuk (1490) tablosunda da Giovanni'nin anneyi hep genç ve güzel kalmasını istediği için böyle çizdiğini fakat bakışlarını hep çocuktan kaçırdığını fark eder. Ressamın bir başka eserinde uyuyan çocuk İsa'nın yerinde olmak için karşı konulmaz bir istek duyar.



Resim 11: Giovanni Bellini, Prato'lu Madonna, 1505.

Kaynakça: <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Giovanni-Bellini/607728/Prato'lu-Madonna.html>

(Erişim Tarihi: 27.07.2023)

Uzman bu resimle akşamları, duasını bitirdikten sonra üzerine üfleyen yüzü anımsar:

“İstanbul’un yoksul semtlerinden birindeki o nemli, karanlık bodrum katı canlandı belleğinde. Uyumadan önce yavaşça odaya süzülüp üzerine eğilen annesinin yüzünü görür gibi oldu. Küçük ağzından dökülen sözcüklerin büyüsüne bıraktı kendini. Karanlıkta ışıdı yüz, yaklaşıp üzerinde durdu. Sonra eridi boşlukta. Yukarıda, çekili perdelerin ardından gölgeler geçti. Hep böyle olurdu akşamları. Annesi dua okuyup üzerine üfledikten sonra uyku meleklerle iner, derinliğine çekerdi onu.”²⁰¹

Bu satırlarda da yukarıda bahsettiğimiz bodrum katı ve anneyi simgeleyen sözcükleri daha net görürüz. O, kendisine en kötü ölümü yakıştırırken aslında bu tabloyla birlikte hatırladığı, annesinin her akşam dua okuyup üzerine üflemesinin

²⁰¹ Gürsel, a.g.e., s.58.

verdiği huzuru ister. Gerçekte de aynı huzuru bir daha yaşayamayacağını, bir daha bu yüzün ona dualar okuyup üfleyemeyeceğini anlar.²⁰²

Mekân, onun yabancılığını dindiren, yalnızlığına yoldaş olan bir etkidir. Gentile Bellini'nin kentine ayak basar basmaz sonunda nicedir özlediği yalnızlığına kavuşur. Yalnızlıktan korkmaz, tam aksine ne zamandır bu anı kovalamıştır. Artık onu hiç kimsenin tanımadığı bir kentte tek başına ve özgürdür. Daha ilk günden Venedik, onu etkisi altına almaya başlamıştır. Piyanonun etkisiyle, uzak ve güneşli bir kumsalın özlemin hisseder. Suyun yükselmesiyle derinden gelen ağıt gibi bir saplantı, kendini sürekli tekrarlayan ezgiler içindedir. Her ne kadar Venedik'e gelip özgür olduğunu düşünse de aslında bu ezgilerle geçmişe olan özleminden kurtulmaz, hep o anda takılı kalır. Bu yüzden de suyun çağırışına kapılıp kendini geçmişin derin saplantılarına bırakıvermekten korkar. Rıhtımda oturup ayaklarını kanala sarkıtığında onu yeni bir hayatın eşiğinde olduğunu hatırlatır. Geçmişini geri bırakır, gökyüzü artık ayaklarının altındadır. Ne geçmişi ne de geleceği olan bir adam olduğunu düşünüp, önündeki kanalın suyu kadar bulanık ve çekici bir boşlukta olduğunu düşünür. Kendisini, Venedik'in kenar mahallerinin birinde ayaklarını sarkıtan, kendi yüzünde dalıp giden bir ecnebi ya da ayna oyununa kapılıp her şeyin ters yüz olduğunu düşünen, gökyüzünün ayaklarının ucunda olduğunu hayal eden bir dalgıç gibi görür. Dünyadaki tek güvenli yeri olan annesinin ölümüyle yersiz ve yurtsuz kalan Uzman, önce yatılı okula sürülür daha sonra da dünyada bir yer edinme çabasıyla sürekli başka ülkelere gider.²⁰³

Profesör, çevresindeki insanların gittikçe azaldığının farkındadır. Yerli yersiz konuştuğunu, eskiden olduğu gibi sanattan ya da edebiyattan bahsetmeyip ağrılarından bahsettiğini, hemen uykusunun geldiğini, her şeyi biliyormuşçasına tavırlarından “sarıklı avına çıkıyor”²⁰⁴ diye arkadaşlarının alay konusu olduğunu bu yüzden de ondan sıkıldıklarını düşünür. Bunun yanı sıra başkalarının sahip olup da kendisinin hiç özenmediği birçok şeye sahip olmadığı için sevinir. Bunlar da onun topluma karşı yabancılaştığının göstergesidir. Ayrıca Uzman, doğaya da yabancıdır. Onunla sadece resim yaptığı zamanlarda “haşır neşir” olur:

“Doğa onun için bir manzara parçası ya da tuvalinde bir yanılısama olmadığı zamanlar, hızlı trenin penceresinden baktığı, hep doğru yöne, yani

²⁰² Gürsel, a.g.e., s. 55-59.

²⁰³ Gürsel, a.g.e., s.26, s.29, s.33, s.34, s.35, s.38.

²⁰⁴ Gürsel, a.g.e., s.80.

denize akan ırmaklardan, düz ovanın bittiği yerden başlayan dorukları karlı sıradağlardan, pervaneli küçük uçaklardan gördüğü ordu ordu mor, beyaz, kül rengi bulutlardan, rüzgârda savrulan başaklar ile günebakan tarlalarından ibaretti. İnsansız bir doğaydı sözün kısası, ama kesinlikle ölü değildi.”²⁰⁵

Öğrencilerine de gerçekte doğa diye bir şey olmadığını, her şeyin insanların bakışlarıyla gerçeklik kazandığını söylese de doğanın insanlar olmadan da varlığını sürdürebileceği düşüncesi, onu kendisiyle çeliştirir. Fakat yıllarca bodrum katında ve yatılı okulda kalması dolayısıyla dışarı çıkma isteği duyar ve bu istek onu manzara resmi yapmaya iter:

“Kâmil’e öyle geliyordu ki aradığı ışık, paletindeki renkler, ne yazık ki göz açıp kapayana dek geçip giden o güneşli Pazar sabahları, çocukluğundaki karanlıktan, ergenlik çağı boyunca dar yatağında uykuyu beklerken yataktan tavanında buz tutmuş camlara doğru yayılan gece lambasının kör ışığından bir öç almaz. Ya da tüm bunlara, şimdi anımsayamadığı, geçmişte kalmış, bilinçaltının derinliklerinde yatan tüm karanlık mekânlara, o belirsiz, loş yerlere, çıplak kadın gövdeleriyle birleşilen basık tavanlı odalara, güneş görmeyen avlulara, hep gece yarısı dolıştığı köhne, ahşap evlerin İstanbul’una bir misillemedir.”²⁰⁶

Görülüyor ki Kâmil için manzara resmi yapmak, bilinçaltında kalan kötü, acı verici anların izlerini yok etmek, onlardan intikam almak ve tozlu arşivlerin dünyasından uzaklaşmaktır. Bu resimler sayesinde acısının dindiği, geçmişin acı verici hatırasının silindiğini söyleyebiliriz. Ona göre doğa, Fikret Mualla’nın resimlerinden yansıyan bu ışıklı dünyanın da bir yansımasıdır. Uzman, ressamın hayatındaki bazı karanlık noktaları aydınlatmak için Paris’e gider. Kendisini onun gibi yersiz ve yurtsuz olduğu için yakın bulur. Onun yaşadığı yerlere gittikçe Mualla’yı sevmeye, bir bakıma onunla özdeşleşmeye başlar. Mualla için balık, köydeki yalnızlığının bir simgesi iken, lavanta Uzman’ın yalnızlığının bir simgesidir. Mualla’nın “bir ressam için ölüm, keyfince resim yapmak değilse eğer, ne ki?”²⁰⁷ sözünden yola çıkarak kimsenin resim yaparken rahatsız etmemesini, işine karışmamasını, sadece sanatla baş başa olunması gerektiğini anlar. Aslında gerçek bir sanatçının bir kadında yaşayan lavanta kokusuna değil, mor rengindeki lavanta tarlalarına âşık olması gerektiğini anlar.²⁰⁸

Uzman, lavanta kokusu ile kütüphanede görüp âşık olduğu Lucia adındaki bir kızı özdeşirir. Venedik’e geldiğinden beri ihtiyaçları dışında kimseyle konuşmaz. Bu yüzden de şehirde geçirdiği günler ona çok uzun gelir. Sabahattin Ali’nin *Kürk*

²⁰⁵ Gürsel, a.g.e., s.104.

²⁰⁶ Gürsel, a.g.e., s.118, s.119.

²⁰⁷ Gürsel, a.g.e., s.164.

²⁰⁸ Gürsel, a.g.e., s. 100, s.104, s.149, s.150, s.157, s.160-162, s.164.

Mantolu Madonna romanında da benzer bir sahneyle karşılaşırız. Her iki karakter de yalnızlıklarını bastırmak için kendilerine bir uğraş bulup, buldukları şehirleri âdeta tüketirler. İki roman arasındaki başka bir benzerlik de resimden âşık olma meselesidir. Uzman, Giovanni Bellini'nin *Kutsal Söyleyişi* (1505) adlı tablosunu incelerken hoş bir lavanta kokusu duyar. Bu koku ile incelediği tablo arasında bir benzerliğin olduğunu düşünür.



Resim 12: Giovanni Bellini, Kutsal Söyleyişi, 1505.

Kaynakça: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Giovanni_Bellini_Sacra_Conversazione.jpg.

(Erişim Tarihi:28.07.2023)

Uzman, tıpkı Raif Efendi gibi o zamana kadar hiç yaşamadığı duyguları yaşar. Kızın yüzü de ona hiç yabancı gelmez. Raif Efendi, Maria Puder'in tablosunu annesine benzetirken, Uzman da Bellini'nin tablosunda gördüğü Azize Caterina'ya benzetir. İki de yıllardır aradıkları kadınları sanat galerisinde bulur. O da Raif Efendi gibi sevdiği kadının resimdeki kadar temiz, şehvet duygularından arınmış olması ister. Fakat o, Raif Efendi kadar çekingen davranmaz ve bu benzerliği kıza söylemek için can atar. Lucia'nın sırf Türk olduğu için onunla konuşmadığını düşüncesine kapılır. Resimdeki ışık onun için Lucia'dır. Lucia'da annesine benzer bir şeyler vardır. Bu yüzden de ışık konusu her bastırdıkça içi acır. Onun canını acıtan başlamadan biten bir aşk değil, belirsiz bir yüzdür. O, hayatındaki tek gerçek

kadıdır ve Uzman'ın karamsarlığına iyi gelir. Yatılı okul zamanlarında hayalini kurduğu mutlak aşkın sonunda onu da bulduğunu umar.²⁰⁹

Mesleği gereği gördüğü her tablonun yalnızca olayları ya da kişileri tasvir etmediğini, dönemin beğenisini de dile getirdiğini bilir. Bu yüzden de sanat yapıtlarının öyküleriyle de ilgilenen Uzman, bu Madonnaların böylesine yumuşak, bu denli hüznünlü olmalarının, ressamın yasak aşkın kurbanı araması olduğunu söyler. Giovanni'nin de yasak aşkın bir meyvesi olduğunu bilir. Onun da sevgiden, şefkatten yoksun büyüdüğünü, ömrü boyunca hep annesini özlediğini, onun için Madonnaların hep böyle hüznünlü, etkileyici olduğunu söyler ve kendisini ona yakın hisseder. Resim onun için her şeydir. Çocukluğundan beri insan yüzünde bir bilinmezlik olduğunu düşündüğü için hiç çizmemiştir. Tıpkı İtalyan ressam Modigliani gibi bakışların ardındaki gerçeği, derinliği hiçbir zaman yansıtamayacağını düşünür. Bir gün portre yapmak istese belli bir kadının değil de hayatına giren, kitaplarda okuduğu tüm kadınların toplamı olan bir yüzü çizeceğini söyler. Romanın sonuna doğru da yitirdiği bir beyaz yüzü çizmek istediğinden bahseder ve cama bir yüz çizer:

“Sonra parmağıyla bir yüz çizdi. Yüzün ağzı, burnu, yanakları, gözleri bile vardı, ama bakışları yoktu. Çocukluğunun soğuk gecelerinde bodrum katının camına çizdiği yüzdü, onu bırakıp giden, bir daha da hiç ama hiç dönmeyen annesinin yüzü. Yatakhane, sabaha karşı herkesten önce uyanıp cama çizdiği bir başka yüzdü belki, teneffüslerde hayal ettiği, okulun karanlık koridorları boyunca peşinden yürüdüğü, yıllarca süren bu uzun yürüyüşlerden sonra bile ulaşamadığı o bakışsız kızın yüzü. Genelevdeki yüzdü, gül desenli pis yastığa uzanmış. Hazdan gerilen bir genç kadın yüzüydü, her defasında değişik çizgiler taşıyan, bakışları kaymış bir yüz. Resmini yapmaya korktuğu, çizmeyi hiçbir zaman beceremeyeceğini sandığı yüz.”²¹⁰

Uzman'ın çizdiği bu yüz aslında yıllarca bilinçaltında biriken anne özleminin ve dolayısıyla hayatı boyunca onun özlemiyle aradığı tüm kadınların bir yansımasıdır. Sonunda aradığı aşkı bulmuştur ve cama o kadının resmini çizer. Lucia ile Venedik'te düzenlenen bir festivalde buluşmak için plan yaparlar ama Lucia gelmez. Bunun üzerine daha önce birlikte olduğu bir hayat kadını davet eder. Bu kadın onu dolandırır ve arkadaşlarını da eve alarak Uzman'ı öldürmeye çalışırlar. Yardım istemek için telefonu açtığında telefonun bozuk olduğunu, bu yüzden de Lucia'nın gelmediğini anlar. Birden Gentile Bellini'nin tablosu gözünün önünde belirir ve daha fazla dayanamayarak ölür. Romanın bu son bölümleri *Kürk Mantolu*

²⁰⁹ Gülser, a.g.e., s.91, s.178, s.181, s.262, s.273, s.286, s.355.

²¹⁰ Gülser, a.g.e., s.371.

Madonna romanı ile benzerlik göstermektedir. Uzman da tıpkı Raif Efendi gibi bir yanlış anlaşılardan dolayı hayatının aşkını kaybeder ve tıpkı o da öldükleri zaman ilk karşılaştıkları tabloların hayalini net bir şekilde görürler.²¹¹

Sonuç olarak romanda resim, Uzman'ın hayatının merkezinde yer alan bir ögedir. Resim onun hem mesleği hem de hayata tutunmasındaki tek unsurdur. Romanda bir mekân olmanın ötesine geçip karakterlerden biri gibi sunulan Venedik, İstanbul ve Paris şehirleri de önemlidir. Venedik'i Canaletto'nun resimleriyle sevdiğini dile getiren Uzman, ondan etkilenerek İstanbul manzaraları da yapmıştır. Roma kenti de onun hayatı boyunca yaşamak istediği bir şehirdir. Çünkü bu şehir onu annesini hatırlatan, yıllardır hayalini kurduğu aşkı karşısına çıkartan bir şehirdir. Uzun zamandır yalnız ve kendine yabancı biridir. Bu yüzden de resme sığınır. Kendisini hiç sergi açmamış olsa da, ırmağın bir parçası olduğunu, ölümsüzlüğe resimle karışacağını düşünür. Aslında resim onu annesine kavuşturan bir araçtır diyebiliriz.

Yabancılaşmaya karşı resmin iyileştirici gücünün işlendiği bir diğer roman ise Enis Batur'un *Elma* romanıdır. Romanın her iki karakterinde de yabancılaşmanın izlerini görmek mümkündür.

Eserin diplomatik karakteri olarak karşımıza çıkan Halil Şerif Paşa, Michèle Haddad'ın da belirttiği gibi 1831'de Divan üyesi ve saltanat ailesinden bir babanın oğlu olarak Mısır'da doğar.²¹² Babası tarafından Fransız tarzı eğitim alması için 1843-1849 yılları arasında Paris'e gönderilmiş ayrıca burada çeşitli diplomatik görevlerde de bulunmuştur. Roderic H. Davison, Halil Şerif'in diplomatik kimliğinden bahsettiği makalesinde, Paris ve Fransa'nın Paşa'yı oldukça etkilediğini, Osmanlı'ya döndüğünde daha fazla yabancılaşmış, Paris'in iyi ve kötü yönlerini benimsemiş olduğunu yazar.²¹³ Devamında Davison, Halil Şerif Paşa'nın Paris'e gelen diğer Türklerden daha fazla modayı takip ettiğini, bazı açılardan da Parislilerden daha Parisli olduğunu, oradaki en iyi yabancıardan biri olarak biliniyor Fransız gözlemcileri tarafından çok sayıda Rus Prensi, İngiliz asilzadesi ve Hintli

²¹¹ Gürsel, a.g.e., s.87, s.101, s.371, s.397-399.

²¹² Michèle Haddad, *Halil Şerif Paşa Bir İnsan Bir Koleksiyon*, çev., Elif Gökteke, P Kitaplığı, İstanbul, 2001, s19.

²¹³ R. H. Davison , "Halil Şerif Paşa: The Influence of Paris and the West on an Ottoman Diplomat", *Osmanlı Araştırmaları*, (Aralık 1986), C. 06, S. 06, s.48.

züppelerle birlikte gruplandırıldığını söyler.²¹⁴ Onun Batılı tarzda giyinmesi, Boulevard des Italiens'deki dairesinde resim koleksiyonu oluşturması gibi pek çok etken onun “atipik” bir yabancı olarak adlandırılmasına neden olmuştur.

Her toplum kendinden olmayanı ötekileştirme ve onu aşağılama eğilimindedir. “Ben” kimliğini oluşturmak, dışarıda kalan ötekilerle mümkündür. Hem birbiriyle çatışan hem de birbirine bağlı olan karşıt toplumlar, bu şekilde ötekileştirmeye dayalı bir gelişim sürecine dâhil olurlar. Gelişim süreci içindeki ötekiler, bakan öznenin yarattığı kurmaca bir yapıya sahip olurlar ve kurmacaya dayalı gerçek bir “ben” kimliği kurulmaya çalışılır. Ben’in gerçekliği de öteki ile kurduğu etkileşime bağlıdır. Ben ve öteki arasındaki ilişki incelenirken önemli olan aradaki farklılıklar değil, bu farklılıklara yüklenen anlamlardır.”²¹⁵ Romanda Enis Batur da Halil Bey’in, 1865’ten başlayarak Paris’in toplumsal yaşamında renkli bir “figür” yaratan bir “yabancı”lığından bahseder:

“1865’te, Halil Bey’in hem yabancı, hem de öteki statüsünde görülmesinden doğal bir sonuç olmasa gerek. Durumunun, bugün dönüp bakıldığında da zihinleri karıştıran özellikleri yabana atılacak değil, öte yandan: Yetkin fransızcası (Paris’te okumaya çocuk yaşta gönderilmiştir), Prens Napolyon’un metresi Jeanne de Tourbey’i ‘devralmış’ olması, Sainte-Beuve’den Courtbet’ye kurduğu ilişkiler, hemen herkesin üzerinde anlaştığı ‘sıradışı sanatsal gusto’su tanım kurma güçlükleri getiriyor: ‘Biz’e de, ‘onlar’a da.’”²¹⁶

Dolayısıyla Halil Şerif Paşa, kendi “Ben”ini oluştururken karşı bir toplum olan Parisliler tarafından ötekileştirilmiştir. Paşa, alışlagelmiş Doğulu imgesinin dışına çıkan bir özne yaratmıştır. Batılı kaynakların ondan bahsederken “kısa boylu, tıknaz, sakallı, enikonu çirkin”²¹⁷ bir adam olarak tarif etmesi de onun toplum tarafından ötekileştirildiğinin bir diğer örneğidir.

Sosyal Bilimler Sözlüğü’nde yer alan şekliyle, “kültürel yabancılaşma, bireyin içinde bulunduğu toplumun kültürel mirasına yabancılaşmasıdır.”²¹⁸ Halil Şerif Paşa’da, *Kürk Mantolu Madonna* romanının başkarakteri Raif Efendi ve *Resimli Dünya* romanındaki Kamil Uzman’da rastladığımız türden bir yabancılaşma görülür. O, her ne kadar pahalı kıyafetler, eşyalar alıp, şairler, ressamlarla arkadaşlık kurup

²¹⁴ Davison, a.g.e., s.52.

²¹⁵ Soner Akpınar ve Büşra Şahin, “Orhan Pamuk Romanlarında ‘Öteki’”, *Avrasya Uluslararası Araştırma Dergisi*, (Temmuz 2017), C 5, S 11, , s.331.

²¹⁶ Enis Batur, *Elma*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.21, s.22.

²¹⁷ Batur, a.g.e., s.25.

²¹⁸ Ömer Demir ve Mustafa Acar, *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, Adres Yayınları, Ankara, 2005, s.428.

partiler verse de aslında bu kültüre oldukça yabancıdır. Enis Batur, onun kültürel yabancılığını romanında şu sözlerle anlatır:

“Bir yanıla da yabancısıydı o bütünlüğün: Yalnızca Mısır’dan geldiği için değil, farklı bir kültürü ve yaşama anlayışını benimsediği için de ait olduğu yere ait olması güçleşmişti.”²¹⁹

Aidiyetsizlik duygusunu romanın bir diğer karakteri olan Gustave Courbet de yaşamaktadır. O da tıpkı daha önce incelediğimiz roman kahramanları olan Maria Puder ve Raif Efendi gibi kendi yaşadığı toplumdan ve burjuvaziden nefret eder. Onun kendi toplumuna beslediği yoğun nefreti Batur, Halil Şerif Paşa’nın Courbet ile arkadaşlık kurmasındaki en önemli etken olarak görür:

“Halil Bey’in çevresindekilerden bir tek Courbet’yi ayırıyorum. Kendi toplumuna beslediği nefret, onu Commune saflarında önsırada yer tutmaya iten yerleşik düzene duyduğu köklü tepki, Halil Bey’e farklı yaklaşmasına neden olan gerekçelerin, bana kalırsa en önemlileri.”²²⁰

Ressamın burjuvaziye duyduğu nefret ve taşranın onun üzerinde bıraktığı kin, onu doğaya ve nihayetinde resme yaklaştıracaktır. Georges Riat’ın da kitabında bahsettiği Courbet’nin ailesi, onu 1831’de üst düzey bir papaz okuluna göndermiştir. Okulda Latince, Yunanca, Matematik gibi derslere ilgi duymadığı için başarılı olamamış, doğaya ve desenlere olan ilgisinden dolayı resme yönelmiştir. Bu durum babasının hoşuna gitmez ve onu Ekim 1837’de Besançon’daki Kraliyet Koleji’ne felsefe eğitimi alması için gönderir. Babası, gönderdiği yatılı okulda oğlunun resme olan ilgisinin azalacağını düşünse de durum tam tersi bir hâl alır. Courbet, yatılı okulun üzerinde bıraktığı baskıcı ve boğucu ortamdan oldukça kötü etkilendiğini ailesine yazdığı bir mektupta açıklar. Bir süre sonra Profesör Flajoulot ile tanışır. Flajoulot, Courbet’nin çizim konusunda sağlam bir temelinin olmasını sağlamıştır.²²¹ Sanatçı, Paris’e geldiğinde içinde bulunduğu bu baskıdan kurtulmuş, özgürlüğüne resim sayesinde kavuşmuştur. Louvre Müzesi’nde katıldığı kopya seansları onun sanat gelişimini etkileyen en önemli etkenlerden biri olmuştur.

Ressam, 1865 yılında, Halil Bey ile tanışır. Batur, bu iki sanatseveri “Paris’e, sifilise yakalandığı (nın söylendiği) Petersburg üzerinden gelen bu eski Türk diplomatının sanata, kadına, gerçeğe ve düşe duyduğu ölçüsüz merak onları

²¹⁹ Batur, a.g.e., s.34.

²²⁰ Batur, a.g.e., s.28.

²²¹ Georges Riat, *Gustave Courbet*, Parkstone International, 2008, s.7-11. Erişim adresi Z-Library.

yaratıcılık tarihinin en gözü pek projesinde buluşturacaktı.”²²² şeklinde yorumlar. 1866 yılında ise Halil Şerif Paşa, Salon’da *Papağanlı Kadın* tablosu ile karşılaşır ve bu resme âdeta âşık olur. Bunun üzerine Sainte Beuve, Halil Paşa’yı Courbet’nin atölyesine götürür. Paşa, bu atölyeye hem ressamla tanışmaya hem de 1864 Salonu’nda kabul görmemiş bir resim olan *Venüs ve Psyche*’yi satın almaya gider ve aynı zamanda ona istediği resmi de anlatır.²²³ Bu iki adamı ortak bir noktada birleştiren sadece resim sanatı değildir. Kadın bedeni, dilleri, dinleri, kültürleri farklı olan bu iki adamı ortak bir noktada birleştiren, onları ateşe atan bir unsurdur:

“Ateş, uzun, dalgalı kızıl saçlardan başlar, bembeyaz teninin bütün köşelerine sıçrar, sonunda bacaklarının arasında bir kor parçası, yaklaşanı kavurur, küllerin savurur.”²²⁴

Courbet’nin yabancılaşmasını tetikleyen bir diğer unsur ise ayaklanmadan dolayı 7 Ekim 1871 yılında tutuklanmasıdır. Ressam, hapisane günleri boyunca yabancı statüsünde olmanın ne demek olduğunu bizzat deneyimlemiştir. Batur, bir zamanlar Courbet’nin çevresinde olan ressam, yazar tanıdıklarının artık onun tarafında olmadığını, onun şahsında Commune’e kin kustüğünü belirtir. Uzakta olmak da onu soluk alamaz hâle getirmiştir. 1873 yılında tüm varlığına el konulmasıyla birlikte ülkesinin artık onu istemediğini, onu “kustüğünü” anlar. İsviçre’ye geçtiğinde artık hastalığı iyice artmış, son durağına vardığını anlamıştır.²²⁵ Courbet cephesinde bu olaylar olurken Halil Bey de hastalığın pençesindedir ve yok olmak üzere olduğunu düşünür. Bütün hayatlar gibi onun da bir gün unutulacağı fikrindedir.

Sonuç olarak her iki roman karakteri de doğduğu şehirlerden başlayarak (Ornans ve Kahire) yabancılaşma, yersizlik ve yurtsuzluk kavramları ile başa çıkmaya çalışmıştır. Yazar onların bu başa çıkma yöntemini şu sözlerle açıklamıştır:

“İki adamı da, yaşamları boyunca işgâl etmiş yer(sizlik)-yurt(suzluk) kutupları, Ornans’dan ve Kahire’den başlayan, dışsürgün koşullarına bürünmediğinde bile içsürgün koşuluyla onları sıkıştıran hareket etme güdüsü, karşıkefede bir rahim ortamla dengeleniyordu.”²²⁶

Selim İleri’nin 1979 yılında yayımladığı, Bodrum Dörtlemesi’nin dördüncü kitabı *Ölüm İlişkileri* romanında, başkahramanlarından biri olan Belkıs, yabancılaşmış bir bireydir. Bilinç akışı ve geriye dönüş tekniklerinin yoğun

²²² Batur, a.g.e., s.39.

²²³ Batur, a.g.e., s.58, s.59.

²²⁴ Batur, a.g.e., s.63.

²²⁵ Batur, a.g.e., s.66, s.67.

²²⁶ Batur, a.g.e., s.104.

kullanıldığı eserde hem Belkıs'ın hem de diğer kişilerin kendi hayatlarına ve topluma olan tavırları yabancılaşmış bireyler olduklarının kanıtıdır.

Belkıs, aşk, evlilik, cinsellik gibi konularda, toplumun normal karşıladığı çoğu şeye aykırı tepkiler veren bir ressamdır. Doğan'ı sevmemesine rağmen sırf rezil olmamak için onunla evlenmiştir:

“Bir serüven gibi atılmıştı bu evliliğe. Doğan sonuçta her koşula boyun eğmişti. ‘Evlenmezsek herkese, annelere, arkadaşlarıma rezil olacağım,’ diyordu. Herkese rezil olmamak için evleneceklerdi.”²²⁷

Her ikisi de bu ataerkil toplumun dayattığı kurallara boyun eğerek kendilerini yıpratıyor, onlara acı verecek bir yola girmiştir. Toplum, yetişkin iki bireyin evlenmesi gerektiğini düşünür. Kadının erkeğe sürekli hizmet edip mutlu etmesi konusunda da sürekli baskı uygular. Doğan, Belkıs'ın onu artık istememesine, sevmemesine rağmen, sırf masraf yaptığı için evlenmek ister. Evlendikten sonra ona karışmayacağını, istediği gibi resim yapabileceğini söyler. Balayına Venedik'e gittiklerinde de aralarındaki yabancılaşma gittikçe büyür. Doğan, onu mutlu etmek, bir aile olmak için elinden geleni yapar ama fayda etmez. Belkıs, artık kimseyi aşkla sevmeyeceğini düşünür. Bir yandan da Juliet gibi birini sonsuz sevmek ister. Korkut'a alışkanlığın ve çaresizliğin yarattığı bir bağımlılığı varken; Doğan, ona göre zeki olmayan, pasif, donuk, ilgisiz biridir. Belkıs'ın Doğan ile paylaşabileceği, konuşabileceği hiçbir ortak noktası yoktur. Bu yüzden de iletişimleri kopuktur.

Belkıs, herkesin ona, evliliğin sorumluluklarını anlatmasına, bir kadın olarak yapması gerekenleri söylemesinden rahatsız olur. Çocuk yapmak, eşyle ilgilenmek, onunla cinsel birliktelik yaşamak gibi sorumlulukların onun doğallığını bozduğunu düşünür ve evlilikten soğur. Toplumun normatif yönü, cinselliğe ilişkin düşüncelerinin evlilikle değişmesiyle ortaya çıkmaktadır. Kadın cinselliğine dair en büyük tabulardan biri evlilik dışı cinsel birliktelikten aynı toplum, evli bir kadının da cinsel birliktelik yaşamamasını anormal ilan edebilmektedir. Normların insanlar tarafından belirlenmişliği böyle durumlarda açığa çıkmaktadır. Cinsellik aynı cinselliktir, fakat evlilik dışında veya içinde olmasına göre onu anlamlandırmanın şartları değişmektedir. Evlilik dışında yaşandığında anormal, evlilik içinde yaşandığında yüceltilecek kadar normal, evlilik içinde olup yaşanmadığında ise

²²⁷ Selim İleri, *Ölüm İlişkileri*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1985, s.25.

yeniden anormal olabilmektedir.²²⁸ Dolayısıyla Doğan, Belkıs ve Korkut arasında bir cinsel birlikteliğin olmasından korkar:

“<Onunla bir şey geçti mi aranda? > diye sormuştu Doğan. Belkıs irkilmmişti, ne geçebilirdi, bin yıllık törelere bağlı bir ailenin kızıydı, ne geçebilirdi Korkut’la aralarında, bütün o kentsoyluca giyimkuşam, bütün serbest tavırlar, anababasının hoşgörüsü, temelde derebeyi ahlakından kurtulamamıştı ki! <Hayır. Sadece arkadaşız.> Sarılıp öpmek istemişti Doğan.”²²⁹

Belkıs, her ne kadar geleneklere aykırı bir kadın gibi gözüксе de “bin yıllık törelere bağlı bir ailenin kızıydı” ifadesi onun istese de istemese de geleneklerine bağlı yaşadığını, kurallara uyum sağladığını gösterir. Bu nedenle de kocasının şüphelendiği gibi bir durum olamayacağını söyler. Ayrıca çevresindeki evli insanların evlilik ve cinsel hayatlarında yaşadıklarını anlatmasından da tiksindir. Gelininin oğlu ile cinsel bir birliktelik yaşamadığını öğrenen kayınvalidesi Nesli’nin “Düşünebiliyor musunuz, kızıoğlankız bir dul...”²³⁰ olduğu söylentisini yayar. Bekâret meselesi ve insanların kadın cinselliği hakkında baskı kurmaları yüzünden Belkıs, yazarın diğer romanlarındaki kadın karakterlerde de gördüğümüz gibi savunma mekanizması olarak cinselliğine ket vurur. Kendi bedeni üzerinden insanların bu kadar söz sahibi olmak istemesi, onun yerine karar vermesi, onu birey olarak bilinçli yalnızlığa sürüklemiştir. Ayrıca kadın ve erkeği başlangıcı olmayan bir son olarak görür, yaşamaktan ve çocuk doğurmaktan da korkar. Kendi bedeni üzerinden ötekileştirilmeyi saygısızlık olarak gören Belkıs, kendi özgürlüğünü, öz saygınlığını korumak için Doğan’dan boşanır. Töreci ve baskıcı bir toplumun, onun yalnız yaşamasına ne tepki vereceğini düşünür. Bu topluma göre yalnız ve genç bir dulun evde tek başına yaşaması ayıp karşılanmaktadır. Boşandıktan sonra hayat onun için sürekli durgun ve sessizdir. Her şey onun gözünde kir pas içinde, hayata, aşka ve kadınlığa yenik biri olarak yaşar.²³¹

Belkıs, mutlu olmak için birtakım etkinliklere katılır, arkadaşlarıyla buluşup eğlenmeye çalışır fakat mutlu olamaz. Arkadaşları da tıpkı onun gibi topluma yabancılaşmış bireylerdir. Gündelik ve siyasal sorunlar, toplumsal birer varlık olma çabası, onları hızla yenilgiye sürüklemiş, mutsuz, yaşamdan herhangi bir şey

²²⁸ Özgül Butav, *Heteronormativite Ve Yabancılaşma İlişkisi Bağlamında Selim İleri'nin Bodrum Dörtlemesi'nin İncelenmesi*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Mersin, 2022, s.82.

²²⁹ İleri, a.g.e., s.24, s.25.

²³⁰ İleri, a.g.e., s.76.

²³¹ İleri, a.g.e., s.10, s.13, s.17-18, s.22, s.25, s.30, s.40, s.45, s.57, s.85, s.148.

beklemeyen bireyler hâline getirmiştir. Tüm bunlara rağmen Belkıs için renkler ve şekiller, onu hayata bağlayan bir tutamak olmuştur. Resim sayesinde bu yaşadıklarını unutmaya çalışır. İncelediğimiz diğer romanlardaki ressam karakterlerde, özellikle Maria Puder'de de rastladığımız sadece kendisi için resim yapma isteği Belkıs için de geçerlidir. Sergilerden, aydın kesimin değişen zevklerinden, isteklerinden sıkılması ve beğenilme kaygısı nedeniyle sadece kendisi için resim yapmak ister. Ona göre resim de tıpkı edebiyat gibi bir lükstür.

Belkıs'ın sanat hakkındaki görüşleri, yabancı bir birey olmasının anlaşılması için de önemlidir. Ona göre sanat, aydınlarla konuşulduğunda çirkin bir eyleme dönüşmektir. Sanatçı kendine özgü olanı bulmalıdır. Bu yüzden de sosyete ressamı olup sergilere gitmek istemez. Özgürce kayalara resim yapmak ister. Ayrıca Venedik onun yaşamını etkileyen, umutsuzluğunu azaltan bir mekândır. Her ne kadar Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya* romanındaki kadar büyük bir etkiye sahip olmasa da bu şehirle birlikte Belkıs, hep kaçtığı kalabalığın bir parçası olur. Milano'da dolaşırken duyduğu ezgiler, gördüğü yapılar Belkıs'ta iyiliği ve sonsuz sevgiyi yeniden hissettirir.²³²

Sonuç olarak Belkıs, Doğan ile boşanmasından sonra zaten hâlihazırda var olan yabancılaşması daha da tetiklenmiş, üç odalı bir çatı katında kendisinden, toplumdan, yaşamdan uzaklaşmaya başlamıştır. İç dünyasında fazla hırpalandığı için bir daha kimseyi sevemeyeceğini düşünür. Kendisini resim yaparak avutmaya çalışır. Resim onun için sağlıklı yaşamı hatırlatır ve yaşadığı bu kötü olayları unutmasını sağlayan bir araç olur. Hem Cemal hem de Korkut onun resimdeki en büyük destekçileridir. Cemal'e göre onun resimlerinde anlamlı betimleyişler ve büyük bir burgunluğun ifadesi vardır.²³³

Yabancılaşmış bireyin resim sayesinde iyileşmesinin işlendiği bir diğer roman da Tanpınar'ın 1948'de yayımlanan *Huzur* romanıdır. Roman her ne kadar müzikal bir roman olarak değerlendirilse de resim sanatına yönelik atıflarıyla da dikkat çeker. Hiç kuşkusuz bunun sebebi, Tanpınar'ın sanatın her bir dalına olan ilgisidir. Nezahat Özcan, Tanpınar'ın resme olan ilgisini, sanatkârın Ankara yılları ile başlatılabileceğini, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Ahmet Haşim'in halefi olarak 1933 yılından itibaren verdiği sanat tarihi, estetik ve mitoloji derslerinin etkisinin

²³² İleri, a.g.e., s. 63-66.

²³³ İleri, a.g.e., s.207.

onda derinleşerek geliştiğini söyler. Özcan ayrıca, yazarın edebiyat ve resim münasebetini kurmasında Baudelaire, Valery ve resimle de bir dönem uğraşmış olan Mallerme'nin etkili olduğunu, özellikle Batı resim ve müziğinin onun üslubunu beslediğini de ekler.²³⁴ Bu bağlamda Tanpınar'ın seçkin sanat ve kültür birikiminin incelenen romanın başkahramanı olan Mümtaz'a yansıdığını söyleyebiliriz.

Mümtaz, çocukluğunu S. ve A. şehirlerinde geçirmiştir. Babasının işgal zamanlarında Rumlar tarafından öldürülmesi hayatı boyunca unutamayacağı bir sahne olacaktır. Bu elim sahne “onun her şeye küskün”, “etrafa kapalı”, “gökten yalnız felaket bekleyen bir mahlûk”²³⁵ olarak adlandırılmasına ve dolayısıyla yabancılaşmış bir birey olmasına yol açmıştır. Mehmet Kaplan'ın da belirttiği gibi Tanpınar, Mümtaz'ın çocukluğuna ait hayat tecrübesini onun bütün hayatına ve romana hâkim kılmıştır.²³⁶

Romanda anlatılanların bir kısmında Tanpınar'ın otobiyografisine dair ayrıntılar da göze çarpmaktadır. Örneğin, romanın başında Mümtaz'ın I. Dünya Savaşı başladığında babasını kaybetmesi, babasının ölümünden sonra Antalya'ya gelmesi gibi kısımlar Tanpınar ile benzerlik göstermektedir. 1901 doğumlu olan yazar, yaşadığı dönem itibarıyla savaşa ve savaşın sebep olduğu birçok sıkıntıya tanıklık etmiştir. O, Mümtaz'ın aksine annesini kaybetmiş, 1916 yılında sanatının şekillenmesinde büyük rol oynayacak olan Antalya'ya taşınmıştır. Enginün ve Kerman'ın da belirttiği üzere sanatının derinlikli tarafını oluşturacak olan bu deniz manzarası, aynı zamanda yazarın muhayyilesini besleyen önemli bir kaynak hâline gelecektir.²³⁷ Güvercinlik mağarası ise sanatçının rüya fikrinin oluşmasına vesile olmuştur. Benzer şekilde deniz, Mümtaz'ın üzerinde de güzel etkiler bırakmıştır. Akşamları Hastane üstünde büyük kayalıklara oturup denizi seyreder.²³⁸ Dolayısıyla tabiata sığınma, incelediğimiz diğer romanlarda da rastladığımız gibi, roman kahramanlarının sıkıntılarından kurtaran, onların hayal gücünü ve hayat felsefesini besleyen bir araç olmuş, hayata yeniden tutunmalarını sağlamıştır.

²³⁴ Nezahat Özcan, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Resim*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 2012, s. 1, s.3, s.5, s.10.

²³⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, Tercüman Yayınları, İstanbul, 1971, s.19.

²³⁶ Mehmet Kaplan, “Bir Şairin Romanı: Huzur” , *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (Temmuz 2012), Cilt 12 (0), s. 49.

²³⁷ İnci Enginün ve Zeynep Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s.21.

²³⁸ Tanpınar, a.g.e., s.28.

Ölüm, romanda işlenen temaların başında gelir. Anadolu'nun işgali dolayısıyla Mümtaz'ın yaşadığı yerin Rumlar tarafından saldırıya uğraması, babasının trajik ölümü ve ardından annesini kaybetmesi onun kişiliğinde derin yaralar açmıştır. Roman boyunca bu iki ölüm onun peşini asla bırakmaz, onun kişiliğine ve kaderine yön verir. Çocukluk döneminde yaşadığı bu iki kayıp, onun kaygılı, kırılğan, hayata küskün, çift karakterli bir birey olmasına neden olur. Köker'in de ifade ettiği gibi yazar, savaş karşıtı Tanpınar ile savaş mağduru Mümtaz'ı bireysel ve psikolojik buhranlar açısından ortak bir paydada birleştirmiş, savaşın kendinde yarattığı olumsuz etkiyi Mümtaz'a yansıtarak otobiyografik belleğine bir gönderme yapmıştır.²³⁹

Mümtaz, melankolik bir ruh hâline sahiptir. Freud melankoliyi, “ruhsal olarak, derin biçimde acı veren üzüntü, dış dünyaya duyulan ilginin sekteye uğraması, sevme yetisinin kaybı, tüm etkinliklere ket vurulması, yerini kendini suçlama ve aşağılamaya bırakmış, cezalandırılacağına dair sanrısız bir bekleyiş içinde kendilik duygusunun değerden düşmesi”²⁴⁰ şeklinde tanımlar. Dolayısıyla bu ölüm hadisesi, onun ilk cinsel deneyimini yaşayamamasına, cinselliği bir günah olarak görüp babasının ölümünden kendisinin sorumlu olduğunu düşünüp fenalık geçirmesine sebep olur:

“İçinde büyük bir günah işlemiş duygusu vardı; kendisini bilmediği şeylerden mücrim sanıyordu. Belki de o anda sormuş olsalar, babamın ölümüne ben sebep oldum, derdi. Bu, çok korkunç bir duygu idi. Kendisini son derece sefil buluyordu. Bu garip ruh hali Mümtaz'da senelerce devam edecek, her adım atışında ayağına takılacaktır.”²⁴¹

Bu durum aynı zamanda onun bütün bir arzuya ulaşamamasına, çevresi tarafından çocuksu özellikler gösterdiği, özneleşemediği hususunda eleştirilmesine de yol açmıştır.

Mümtaz'ın kişiliğinin, estetik zevkinin oluşmasında, fikir dünyasının şekillenmesinde hep İhsan'ın etkisi vardır. Kendisi de bu durumun farkındadır ve asıl hocasının o olduğunu, onun sayesinde az yorulduğunu, insan için yolları kısaltmasını bildiğini söyler.²⁴² Foucault, öznenin iki anlamı olduğunu belirtir. Denetim ve bağımlılık yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla

²³⁹ Saniye Köker, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur'unda Otobiyografik Açılımlar*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (Kasım 2022), S. 47, s. 311, s.312.

²⁴⁰ Sigmund Freud, *Yas ve Melankoli*, çev. Aslı Emirsoy, Telos Yayınevi, İstanbul, 2014, s.19.

²⁴¹ Tanpınar, a.g.e., s.25.

²⁴² Tanpınar, a.g.e., s.169.

kendi kimliğine bağlanmış olan özne.²⁴³ Bu bağlamda İhsan, denetim ve bağımlılık yoluyla Mümtaz'a kendi fikirlerini benimsetmiş, kendi kimliğine onu bağımlı kılarak bir özne yaratmıştır:

“Konuştukça, İhsan'la sabahlara kadar yaptıkları münakaşaları düşündü. Bunların çoğu onun fikirleriydi. Mümtaz daha onsekiz yaşında bakarolyasını vermeğe hazırlanan lise talebesi iken, bu fikirlerin ocağına atılmıştı. Şimdi onları bu küçük cami avlusunda Nuran'a tekrarlaraken, İhsan'ın ilhamlı yüzünü, hiddetli konuşmasını, buluşlarını, ellerinin ağır jestlerini birdenbire konuşmanın ateşi içinde parlıyan lâtifeyi, gergin hicvi uzak şeylermiş gibi hatırlıyordu.”

Ondaki bu denetim ve bağımlılık o kadar yoğundur ki İhsan'ın hastalığı dolayısıyla yaşadığı buhran ve ölüm korkusu, bireysel huzursuzluğunu, kendisini dışarıya karşı kapatmasını tetikler.

Mümtaz'ın yabancılaşmış bir birey olmasındaki diğer etken ise Nuran'dır. Mümtaz, İhsan'a bağlı olduğu kadar Nuran'a da bağımlıdır. Onun için, dışarıdan gelen her şey Nuran'ın düzenine tâbidir. Onun renklerini benimser, onun üstüne düşer, onun ışığıyla büyür, küçülür.²⁴⁴ Her şeyin merkezi Nuran'dır. Bu yüzden de ayrıldıklarında büyük bir kedere kapılır:

“Aylardır ki Mümtazın dış âlemlerle teması böyle oluyordu. Ona her şey Nuran'la aralarındaki dargınlığın içinden geçerek, onun tarafından havası, rengi, mahiyeti bozularak geliyordu. Uzviyetinde bir gizli zehirlenme vardı; onun değişikliklerine göre etrafla konuşuyordu.”

O, sürekli mazide takılı kalan, eski kitapların içine dalan, vaktiyle yaşanmış hayatların peşinde olan biridir. Saniye Köker, Tanpınar'ın zaman konusundaki düşünceleri ile Mümtaz'ın zaman kavramına yaklaşımı konusunda bir benzerlik olduğunu söyler. Devamında Köker, geçmişini mazi şeklinde ele alan Mümtaz'ın zihninde geçmişin asla geçip gitmeyen, bugünde yaşayarak yarını da şekillendiren bir fonksiyona sahip olduğunu belirtir.²⁴⁵ Romandaki bu düşünceler, Tanpınar'ın Bergson'dan etkilendiğinin somut bir göstergesidir. Bergson'a göre “Bilinç, hatırlama esnasında şimdiki durumların ve geçmiş durumların tümüyle organikleşen, deyim yerindeyse tıpkı birbiri içinde eriyen bir melodinin notalarını hatırlar gibi hatırladığını”²⁴⁶ belirtir.

²⁴³ Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s. 63.

²⁴⁴ Tanpınar, a.g.e., s. 54.

²⁴⁵ Köker, a.g.y., s.314.

²⁴⁶ Henri Bergson, *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*, çev., M. Ş. Tunç, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017, s.76. (Aktaran: Fatma Kaya, *Henri Bergson'un Zaman Anlayışı*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Mersin, 2022, s.56.

Hem İhsan'ın hastalığı hem de Nuran'dan ayrılması her şeyi kendisine yabancı, sonsuz bir gurbetteki kadınsız erkek gibi hissetmesine neden olur:

“İçinde ve dışında o vardı. Tekrar yanibaşında oluncaya kadar bu böyle olacaktı. Tâ ki onun ellerini avucuna alsın, nasılsın ağabey? desin, göz göze gelsin; o zaman iş değişir, Nuran'ın zamanına geçerdi. O vakit ayrılığın dünyası başlardı; herşeyi kendisine yabancı bulan, kendisini sonsuz bir gurbette duyan insanın, belkemiği yalnızlıktan ürperen, kadınsız erkeğin dünyası. Bir yığın iç parçalayıcı yokluktan ibaret bir dünya idi bu. Hep böyle oluyor, çoktan beri içiçe odalarda yaşıyor gibi, birinden öbürüne geçiyordu.”²⁴⁷

Tüm bunlara rağmen Mümtaz'ın aldığı eğitim, Fransa'da geçirdiği zamanlar, yakın çevresi onun sanat ve kültür dünyasının oluşmasını sağlamıştır. O, hem Doğu'nun hem de Batı'nın eserlerini iyi bilen, onları iyi analiz eden, insanların “kesif” yaşamalarını gerektiğini savunan estet biridir. Mümtaz, sanatın, ölümün en iyi şekliyle karşılaştırdığını şu şekilde açıklar:

“Fakat dünyada milyonlarca yirmibir, yirmidört yaşında insan vardır. Fatih ya da dekart değıllerdir diye, ölsünler mi? Kesif yaşasınlar yeter. Yâni büyük yollar dediğiniz şeyin büyüklüğü bizim içimizdedir.(...) Herkes bir şey yapmağa mecbur. Herkesin bir talihi var. Ne bileyim, ben, bu talihi kendinden, iç dünyasından bir şeyler katarak yaşamayı seviyorum. Yâni sanatı seviyorum. Belki o bizi ölümün en iyi, en rahatça kabul edebileceğimiz çehreleriyle karşılaştırıyor. Şurası muhakkak ki, bir insanın hayatı bazan bir sanat eseri kadar güzel olabiliyor.”²⁴⁸

Romanda Mümtaz'ın Nuran ile geçirdiği zamanlarda, onu hayal ettiği anlarda hep resim sanatı vardır. Bazen onu bir tabloya benzetir bazen de onun güzelliğini somutlaştırmak için resme başvurur:

“Bu senin ruhunun içinden geçmeğe benziyor, dediği zaman, ayrı ayrı nizamlarda üç güzelliğin, sanatın, sevilen tabiatın ve hiçbir cazibesi kaybedilmeyen kadının birbiriyle kendi ruhunda nasıl karıştığını, ne acaip, büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar âlemini bir tek realite gibi yaşadığını kendi de farkedirdi.”²⁴⁹

Onun güzelliğini çeşitli sanat eserleriyle yüceltip estetize eden Mümtaz, hem âşık olduğu kadınla hem de sanatla iyileşmeye çalışır.

Tanpınar'ın incelediğimiz romanları arasında resim ve yabancılaşma temalarının işlendiği bir diğer eseri *Aydaki Kadın*'dir. Romanın yabancılaşmış karakterleri olarak ele alacağımız Selim ve Suat, diğer roman karakterlerinde olduğu gibi belirgin bir yabancılaşma örneği sergilemese de, hayatlarındaki bazı olaylar ve

²⁴⁷ Tanpınar, a.g.e., s.63.

²⁴⁸ Tanpınar, a.g.e., s.113.

²⁴⁹ Tanpınar, a.g.e., s.187.

durumlar, kişiliklerinde bıraktığı izler nedeniyle yabancılaşmış bir karakter olarak incelenmeyi gerektirir.

Roman, tıpkı *Huzur*'daki gibi 24 saatlik bir zaman diliminde geçmesine rağmen, geriye dönüş tekniğiyle Selim'in geçmişine dair olayları da içermektedir. Romanın başkahramanı Selim, doktor olmanın yanı sıra romancı, eski milletvekili ve ressamdır.

Eser, bir doğum anını anımsatan bir uyanışla başlar. Yazar, bir mekândan diğerine geçişi ifade eden sözlerle, aslında rüyadan uyanıp gerçekliğe ulaşmanın sürecini metaforlarla anlatır. Selim'in derin bir bunaltı ve kederden uzaklaştıran bu deniz mağarası, sıcak ve rahat olması dolayısıyla ana rahmine benzetilmiştir. Uyandığında da, tıpkı ana rahminde olduğu gibi cenin pozisyonunda olduğunu fark eder. Cenin pozisyonunda kendisini buradaki gibi sıcak ve güvenli hisseden Selim, uyandığında buradan kopartıldığını düşünür.²⁵⁰ Selim, rüyasında büyük bir kalabalığın, pencerenin önünde parıltılı bir şeyi elden ele geçirerek muayene ettiğini, bu parlak şeye bir türlü erişemediğini görür. Rüyasında gördüğü bu pencere, köşkteki yemek odasının penceresidir. Selim için bu köşk bahsi önemlidir. Hem rüyalarında hem de gerçek hayatında onun geçmişini, ailesini, pişmanlıklarını ve aşklarını anlatan bu evden kaçmak ister:

“Artık hiçbir şey bulamayacağına, bu eski baba evinde hiçbir şey göremeyeceğine emindi. Bu daima böyle idi. Bir kere ipin ucunu kaçırdınız mı herşey kaçır, kaybolur. Ne varsa kendi hafızasında, kendi kafasının içinde, o acayip tavanarasındaydı.”²⁵¹

Yazarın sıklıkla kullandığı kelimelerden biri olan 'tavan arası', bilinçtir. Selim, sürekli geçmişte yaşadığı olumsuz anılara takılarak, bu kötü ve bunaltıcı anıları zihninde defalarca yaşar ve geleceğe ulaşamaz. Dolayısıyla, bu köşte yaşadığı travmalar, onun yabancılaşmasının ana nedenidir. Kız kardeşi Nevzat'ın şizofreni olması, kendi çocuğunu öldürmeye teşebbüs etmesi ve ardından intihar etmesi, Süleyman'ın taşkınlıklarını engelleyememesi gibi birçok olayın sebebinin kendisi olduğunu düşünen Selim, tüm ailenin sorumluluğunu yüklenen kişidir. Tüm bunlar, onun kişiliğinin oluşmasında da etkili olmuş; onu toplumdan uzak, kendi kendisiyle konuşan, tedirgin, evhamlı ve daima bir boşluk hissiyle boğuşan, kendisini dış âlemden tamamen soyutlayan bir bireye dönüştürmüştür:

²⁵⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, Adam Yayınları, İstanbul, 1987, s.11.

²⁵¹ Tanpınar, a.g.e., s.46.

“Daima evin uslu çocuğu kaldım. Kendimi gizledim ve düşündüğümden başka türlü hareket ettim... Daha doğrusu kaçtım. Daima zihnimin bir köşesinde yaşadım.”²⁵²

Gerçeklik algısını yitiren Selim âdeta iflas etmiştir. Bu iflas, Selim’in yazmış olduğu romanın da adı olmuştur. *Haz ve Günah* adlı eserinde İbrahim Şahin, değişimi ve dolayısıyla hareketi esas alan Tanpınar’ı ve onun kahramanlarının durağana mahkûm olduklarını ifade etmeleri durumunda, iflas ettiklerini söyler.

Devamında, Selim’in soyadının “Baka” olması dolayısıyla bilinçdışında kayıtlı rüya, geçmiş zaman, mitolojik figür ve kaynaklarda “bedenleşen” o köke “bakadur” duklarını yazan Şahin, Mümtaz’ın maziye bakarken, Selim’in realiteye baktığını ifade eder. Mümtaz, ihtişam, sonsuzluk ve tamlığı görürken, Selim’in sefaletten, içkiden, kadından ve şehvetten ibaret Proust’un Sodom’unu gördüğünü de belirtir.²⁵³

Selim’in topluma karşı yabancılaşmasındaki bir diğer etken de öğrencilik yıllarında kendisinden yaşça büyük olan Zümrüt Hanım ile ilk cinsel deneyimini yaşamasıdır. Zümrüt Hanım, Selim’in sevdiği kız olan Atife’nin annesidir. Cinselliğe aşırı düşkünlük olarak tanımlanan nemfomaninin belirtilerini barındıran Zümrüt Hanım, Selim’i kullanarak bu cinsel açlığını giderir. Fakat Selim için durum farklıdır. Çocukluktan kurtulup erkek olmanın, bir kadına sahip olmanın yarattığı bir pişmanlık duygusu hâkim olur. Benzer bir durum yazarın diğer romanı *Huzur*’da Mümtaz’ın ilk cinsel deneyiminden sonra yaşanmıştır. Selim’i, henüz yeni ölmüş olan büyükbabasının hatırasına ihanet ettiği düşüncesinin ağırlığı ezer:

“Bu akşam nerdeyse ağlayacaktı. Sofrada bir türlü kendisini yerinde bulamıyordu. Her dikkat ona lâıyk olmadığı bir lütuf gibi geliyordu. Yemeklerin meyvelerin kokusuyla Zümrüt Hanım’ın teninin kokusu zihinde âdeta haberi olmadan birleşmişti. Biraz evvel yanından ayrıldığı kadın, bütün bir terbiyenin, henüz o sıralarda ölen büyükbabasının hatırasıyla âdeta kutsileşen bu aile sofrasının üstünde soyunur gibiydi.”²⁵⁴

Selim, bu ilk cinsel deneyimle çocukluktan kurtulup diğer yaşlıları gibi erkek olmanın hazzını yaşamanın yanında, zina yaptığı ve kendine ihanet ettiği düşüncesiyle tam olarak kendisini erkek hissedememiştir. Bu durum, bundan sonraki ilişkilerinde de cinsellikten kendisini soyutlamasına neden olmuştur. Selim’in Zümrüt’e karşı duygusal hislerini anlattığı şiiri yırtıp atması, onun erkeklik inşasını zedelemiştir. Hiçbir kadınla cinsellik ve kendini tatmin etme gibi istekleri olmadığı

²⁵² Tanpınar, a.g.e., s.16.

²⁵³ İbrahim Şahin, *Haz ve Günah*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012, s.464.

²⁵⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 53, s.54.

için çevresi tarafından “Kız Selim”²⁵⁵ olarak anılmaya başlayan Selim, yabancılaşmaya sürüklenmiştir. Yıllar sonra Zümrüt Hanım’ın ölümü onu maizi tekrar hatırlatır.

Onun en büyük vicdan azabı hiç kuşkusuz Leyla’dır. Mazide takılı kalarak hep orada yaşamak istemesinin sebebi de Leyla’dır. “O devamlı açlığım ve susuzluğumdu. Korkum ve lezzetim ...”²⁵⁶ dediği bu kadın artık ona yabancı gelmektedir. Leyla’nın Selim’e yabancı gelmesindeki bir diğer etken rakip konumundaki Suat’tır. Suat, Selim’in tam tersine yaşamayı ve resim yapmayı seven, hür bir insandır:

“Suat çok hoş insan. Alabildiğine sevimli. Bütün etrafı zaptetti. Hisar, Kanlıca şimdi hep onun. Girmedığı ev, dost olmadığı insan yok. Geçen gün iskelede küçük bir boyacının kutusunu herkesin gözü önünde boyadı. Sabahın dokuzundan üçe kadar. Küçük sandık adeta mücevher oldu. Üstünde neler yok! Bittabii başta Leyla’nın köpeği. .. Emir. .. Burada onu herkes seviyor. Suat ağabey aşağı, Suat ağabey yukarı ... Merdivendeki resimleri gördün değil mi?”²⁵⁷

Selim’i de kıskandıran, onun bu denli herkes tarafından sevilmesi ve Leyla’nın resmini yapmasıdır. Selim, “Suat nerde acaba? Suat’ı bulsam ... Kıskançlık arzuya neden bu kadar yakın? ...”²⁵⁸ sözleriyle de onu kıskandığını itiraf eder. Suat, her ne kadar herkes tarafından sevilen, yetenekli, hür, entelektüel gözükse de kendi içinde bir yabancılaşma yaşar ve kendisini sanat ile var etmeye çalışır. Tüm bu yabancılaşma ve varoluş sancısı, tabiatın onda uyandırdığı çağrışımlarla resmine yansımıştır. Sevim, onun iki farklı teknikte nasıl bu kadar ustaca çalıştığı sorusuna “Bazen kendimi iki ayrı insan sanıyorum. Hatta birbirine karşı vaziyet almış iki ayrı insan. Birinin yaptığını öbürü bozuyor gibi geliyor bana.”²⁵⁹ şeklinde cevap vermesi kendi hayatında yaşadığı ikiliğin ve yabancılığın göstergesidir.

²⁵⁵ Tanpınar, a.g.e., s.68.

²⁵⁶ Tanpınar, a.g.e., s.123.

²⁵⁷ Tanpınar, a.g.e., s.192.

²⁵⁸ Tanpınar, a.g.e., s.122.

²⁵⁹ Tanpınar, a.g.e., s.178, s.179.



Resim 13: Başak Yapıcıoğlu, Aydaki Kadın, 2023.

Hem Selim hem de Suat'ın resim ve modern sanat hakkındaki fikirlerini tartıştığı bu konuşma, yazarın kendi sanat görüşlerinin de bir yansımasıdır. Tanpınar hem Selim hem de Suat aracılığıyla yer yer tabloları inceler ve yorumlar. Sonuç olarak, her iki karakter de entelektüel olmalarına rağmen hayatlarında yaşadıkları kırılmalar sebebiyle kendilik bilincine varmakta güçlük çekmiş ve bu kendilik bilincini sanat sayesinde oluşturmaya çalışmışlardır. Selim'in geçmişe takılı kalması, kardeşinin intiharı, köşkün satılması, Zümrüt Hanım ve Leyla ile olan ilişkileri gibi pek çok neden, onun karamsar, içine kapanık, sürekli düşünen, değer görmeyi bekleyen, hayatını istediği gibi yönlendirememesini ve en nihayetinde yabancılaşmasını açıklar. Suat içinse durum, parasızlık, kendi içindeki ikilik ve Leyla'ya olan sevgisi gibi nedenler onu yabancılaşmaya itmiştir. Her iki karakter de özellikle sanat konusunda oldukça donanımlı olmaları vesilesiyle bu yabancılaşmadan kurtulmaya çalışmıştır.

Selim İleri'nin 1973 yılında yayımlanan ilk romanı *Destan Gönüller*, bütünüyle yabancılaşma karşısında resmin iyileştirici gücü ekseninde incelenebilecek bir romandır. Romanın başkarakteri Yusuf'un yabancılaşmış ve yalnız bir karakter olduğuna dair ipuçlarını daha ilk sayfalarda görmek mümkündür:

“Kalabalığa çıkacak gücü kendimde bulamıyorum. Modası geçmiş, havı dökülmüş paltom; yün eldivenlerimle bir örnek, el örgüsü bere; azıcık büyük ayakkabılarım...”²⁶⁰

²⁶⁰ Selim İleri, *Destan Gönüller*, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1973, s.6.

Yusuf'un kalabalığa çıkacak gücü kendisinde bulamamasının sebebi, özne olarak kendisini kuramamasıdır. Lacan'a göre, "özne, simgesel düzen içinde oluşur ve dil tarafından belirlenir."²⁶¹ Bu bağlamda, Yusuf, ilk önce anne-babası, sonra da çevresi tarafından kendisini var edemez, görünür kılamaz. Kendisini ötekinin gözünde göremediği için de özneleşemez.

Yusuf, annesinin ona gerekli sevgiyi ve şefkati veremediğinden, onu yeterince tanımadığından yakınır:

"Yatılı okulu; yılların, kışı bu evde geçirmedim yılların çokluğunu unutmış gibi annem. Her şeye alışmakta, yabancılık çekmemekte büyük ustalık gösteriyor.

<Kahvaltı etmeyecek misin?> dedi.

Susuyorum. Kahvaltı etmediğimi iyi bilir."²⁶²

Annesinin sürekli olarak fakir fukarayı düşünmesi, onun yerine kendisini düşünmemesinden dolayı, bu durumdan tiksinesine neden olur. Annesiyle kuramadığı bu bağ, fiziksel olarak olgunlaşmasına rağmen tek başına yaşayabilecek kadar kendisine yetebilecek bir birey olmasını engeller ve hayatı boyunca pasif, güçsüz ve korkak biri olarak kalmasına yol açar. Onun bu durumda olmasının tek sebebi annesi değildir. Babası da en az annesi kadar onu yabancılaşmaya itmiştir. Lacan'ın teorisine göre, "Oedipus kompleksi", imgeselden simgesele geçişi ifade eden bir kavramdır. Bu kompleks, çocuğun anne ile kurduğu karşılıklı ve içsel arzuların, bir üçüncü terim olan "babanın adı" müdahalesi ile kırılarak çocuğun annesinden ayrı bir varlık olarak kendini tanımlamaya başladığı bir süreci temsil eder.²⁶³ Böylece baba, çocuğun toplumsal alanda var olmasını, cinsel kimliğini fark etmesini sağlar. Fakat Yusuf için durum böyle değildir. O, Oedipus kompleksini başarıyla tanımlayamamış, toplum içinde kendini var edememiştir. Babasının hastalanıp ölmesi sonucunda söylediği "Ölümlerle babam bizden ötekileşiyor."²⁶⁴ ifadesi önemlidir. Babasının ölümünden gizlice sevinç duyması, onun özneleşmesi ve toplum içinde var olabilmesi için bir umut teşkil etmektedir.

Yusuf'un yabancılaşmasının giderek ilerlemesine, yapayalnız bir çocuk olmasına neden olan bir diğer etken de yatılı okuldur. Kendisi de bu okulu

²⁶¹ Sean Homer, *Jacques Lacan*, çev. Abdurrahman Aydın, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2016, s.68.

²⁶² İleri, a.g.e., s.7.

²⁶³ Homer, a.g.e., s.78.

²⁶⁴ İleri, a.g.e., s.16.

“insanlardan uzaklaşmak için bir başlangıç”²⁶⁵ olarak tanımlar. Bu okul, aynı zamanda annesinden de ilk kez ayrılması bakımından da önemlidir. Artık tek başınadır. Kendine güveninin gelmesi, erkek gibi davranması, aklı başında bir birey olması için gönderildiği bu okul, tam tersi bir etki göstererek travmalarının artmasına neden olur. Burası onun için bir okul değil âdeta bir mezardır. Kendisini yine yalnız, düzenin bir parçası olmayan biri gibi hisseder.²⁶⁶

Evde ve bulunduğu her ortamda ona hep, “Kız Yusuf”,²⁶⁷ “Neden öyle karı gibi kırıyorsun”²⁶⁸, “sesin niye ince”²⁶⁹, “çükün yok”²⁷⁰, “parmakların ince”²⁷¹ gibi ötekileştirmelere maruz kalmaktadır. Bunun da nedeni Oedipus kompleksini başarıyla tamamlayamamasıdır. O, cinsel açıdan erkek rolü için yeterli olmadığı için bu tür söylemleri hep duyar. Öte yandan öpüşmeyi bilmemesi ve daha önce hiç cinsel bir deneyim yaşamaması da arkadaşları tarafından alay konusu olmasına sebep olmuştur. O, karşı cinsle sadece Birsen ve Meliha ile bir ilişki yaşamıştır. Birsen onun çocukluk arkadaşıdır. Onun fevri davranışları, sadece kendisiyle değil, aynı zamanda Ümit ile de öpüşmesi, annesi Jülide’nin Yusuf’la sürekli dalga geçip küçümsemesi, Yusuf’un ondan soğumasına ve ona karşı yabancılaşmasına sebep olur. Yıllar sonra evlenmek isterler ve yine aynı sebeplerden dolayı ayrılırlar. Meliha ise ondan yaşça büyük ve evli bir kadındır. Meliha, onun yol göstericisi ve sırdaşıdır. Ancak Yusuf’u sadece eşi Turgut’a benzemesi dolayısıyla sevmiştir. Geçmişini düşündükçe, yaşadığı tüm bu kötü olayların nedenini anlar. İnsanların dostlukları, ilişkileri, sevgileri ona hep ikiyüzlülük gibi gelir. Kuş evinde tanıştığı Ali ise onun, sevdiği tek arkadaşıdır. Fakat onunla da bir türlü anlaşamaz ve tekrar yalnız kalır.

Bir gün okulda kalemini kaybeder. Annesi ona sürekli eşyalarına sahip çıkması, kaybetmemesi konusunda uyarır. Annesinin kendisine kızacağını düşündüğü için, kendisi gibi sessiz ve yalnız olan Meral adındaki bir kıza kalemini çaldığı iftirasını atar. Bu iftira yüzünden Yusuf’un annesi okula gelir ve hem annesi hem de öğretmeni Meral’i azarlar; öğrenciler de Meral ile hırsız olduğu gerekçesiyle dışlar, onunla dalga geçer. Yusuf ise, başkaları tarafından fark edildiği, onunla

²⁶⁵ İleri, a.g.e., s.36.

²⁶⁶ İleri, a.g.e., s.36-37-39.

²⁶⁷ İleri, a.g.e., s.39.

²⁶⁸ İleri, a.g.e., s.39.

²⁶⁹ İleri, a.g.e., s.42.

²⁷⁰ İleri, a.g.e., s.42.

²⁷¹ İleri, a.g.e., s.137.

ilgilenildiği için oldukça memnundur. Ama bu durum da kısa sürer ve her şey yine eskisi gibi olur.²⁷² Bu olaylara ek olarak okul müdürü, annesine, Yusuf'un sürekli kendi kendine vakit geçiren, insanlardan kaçan, diğer çocuklar gibi olmayan, ağaçları öptüğü gerekçesiyle de “deli” olduğunu, çocukların ondan korktuğunu söyler. Öğretmeni ayrıca, çok ilgisiz kaldığını, sıla özlemi çektiği için sevgiyi yanlış kaynaklara boşalttığını da ekler. Yusuf, ailesinde ve çevresinde gerekli ilgi ve sevgiyi göremediği için insan dışı varlıklar, doğa unsurları, kitaplar ve resimler yoluyla bu sevgiyi tatmayı çalışır.²⁷³

İncelediğimiz diğer romanlarda da sıklıkla karşılaştığımız, gerçeklerden uzaklaşıp hayal âleminde yaşama durumunu Yusuf'ta da görürüz. O, gerçekliğin karanlık yüzüyle karşılaşmamak için hep hayallere başvurur. Gün geçtikçe yılana andıran bir soğukluk içinde, ikiyüzlü, sinsî, kötülükten zevk alan bir çocuk olduğunu, sevgiye layık olmadığını düşünür. Yusuf için kalbindeki şarkı artık bitmiştir. Bu nedenle hayatın kargaşasından kaçmak için kitaplara ve resimlere sığınır.²⁷⁴ Kendisini soğuk bir yılanla benzetmekle birlikte karaçalılara da benzetir:

“Çalı öbekleri...Kara çalılar. Gün geçtikçe bir kara çalı oluyordum. Uzaklarda, ötelerde duruyordum. Bir kara çalı gibi. Kimse arasına kara çalı girsin ister mi.”²⁷⁵

Yusuf, evde yabancılaşma çekmesine rağmen bahçede huzur bulduğunu, doğayı, doğanın bir parçası olmayı sevdiğini anlatır. İlkokulda yaptığı suluboya bir resim, çocukluğunun izlerini taşıması bakımından önemlidir:

“Mezarlığın az ötesinde bir erkek çocuğu duruyor. Ama onun önünde de bir mezar: Demir parmaklıklarla çevrili, etrafında yabancı otlar, çocuksu pisotları; baş ucunda bir selvi ağacı, daldan dala konan bülbüller. Çocuğun sırtı dönük, mezarın yakınında. Küçük çizilmiş. Elinde ip. İp gökyüzüne doğru uzuyor.”²⁷⁶

Resimde bahsedilen demir parmaklıklarla çevrili mezarlık, onun okuludur. Yusuf, okula geldiği ilk zamanlarda burayı demir parmaklıklarla örülü bir mezar olarak tanımlamıştır. O mezarın etrafındaki yabancı çocuksu pisotları ise onunla alay eden, onu küçümseyen diğer çocukları temsil etmektedir. Bu otların ucundaki selvi ağacı da sevgisini yönelttiği ağaçları; elinde gökyüzüne doğru uzanan ip ise onun

²⁷² İleri, a.g.e., s.145.

²⁷³ İleri, a.g.e., s.44.

²⁷⁴ İleri, a.g.e., s.150.

²⁷⁵ İleri, a.g.e., s.167.

²⁷⁶ İleri, a.g.e., s.10.

hayal dünyasını temsil etmektedir. Gerçeklikten uzak yaşadığı için de ipi, resmi taşıracak kadar uzun çizmiştir.

“Kıvırcık saçlı çocuğun yamacında bir kara yılan çöreklenmiş. Kara yılanın gömleği. Ustaca boyamışım. Yeşilin yuvarlak dalgaları. Yılanın başı çocuğa doğru, bakmıyor. Çatalı dili. Mezardan, bülbülü selviden, ufak çocuktan ve çatalı dilli kara yilandan sonra gene tepelikler başlıyor. Başka düzlük de yok resimde. Tepeler tepeler; dağlar gibi. Zaten üst üste tepelerin resmini yapmak istemişim. Tepelerde kırlık çoğalıyor. Bereketli, cömert toprak öbür tepelerde. Ortalarda bir başka çocuk, iki elini göğe kaldırmış, öylece kıpırdamadan durmuş. Gökyüzüne uzanan nihayetsiz ipin ucunda bir uçurtma. Ebemkuşağı renkli bir uçurtma. İki elini gökyüzüne kaldırmış çocuk, uçurtmaya erişmek istercesine.”²⁷⁷

Resimdeki bu yılanlı çocuk Yusuf'tur, çünkü kendisini daha önce soğuk bir yılanla benzetmiştir. İnsanların onu sevmemesi, ondan kaçmasının nedeni olarak yılan gibi soğuk olduğunu düşünen Yusuf, kendisini dışarıdan bir gözle yılan olarak resmetmiştir. Yılanlı çocuk, onun kötü yanını yansıtırken; ortalarda dolaşan, ellerini göğe kaldıran çocuk, onun umutlarını, hayallerini temsil eden iyi yanını yansıtır.

“(…) Kasımpatıyı andıran kırmızı çiçekli öbekler. Kuleli, surlu çizmişim yapıları. Top ağaçlarla, yeşil öbeklerle uyumlarına imkân yok. İki ayrı anlayışın, iki ayrı düşünüşün karşıtlığında.”²⁷⁸

Bu satırlarda ise ev, okul ve dışarıdaki her türlü mekân, huzursuz olduğu yerleri temsil ederken; çiçekler ve yeşil öbekler, onun huzur bulduğu yerlerin bir göstergesidir. Bu nedenle birbirine benzemezler ve iki farklı anlayışı yansıtmaktadırlar. Romanın sonunda da, duvardaki suluboya resmin onun yalnızlığını ifade ettiği vurgulanır.²⁷⁹ Ayrıca Yusuf, yabancılığından kurtulmak için birkaç resim daha yapar. Bu resimler de, yılanlı çocuk resminde olduğu gibi hüznü ve yalnızlığı hissettiren resimlerdir.

2.2.2. Bilinçaltının Yansıması Rüya

Rüyalar, insanoğlunun zihinsel ve duygusal derinliklerine yapılmış bir yolculuk gibi, tarih boyunca bilinmezliklerle dolu bir gizemdir. İnsanlar, rüyaların oluşumu, kaynağı ve içeriği üzerinde düşünmüş, sembollerini çözmeye çalışmış ve bu doğal olguyu anlamaya yönelik birçok çaba sarf etmiştir. Rüya, bu sebeple insanın varoluşuyla sıkı sıkıya bağlı bir keşif alanı oluşturmuştur.²⁸⁰ Aynı zamanda rüyalar, bu keşif alanıyla bir hikâyenin anlatımında ve anlatılanı hikâyeleştirmekte

²⁷⁷ İleri, a.g.e., s.10.

²⁷⁸ İleri, a.g.e., s.11.

²⁷⁹ İleri, a.g.e., s.175.

²⁸⁰ Seda Çetin, *Türk Romanında Bilinçdışı ve Rüya*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Doktora Tezi), Edirne, 2020, s.128.

kullanılan güçlü bir araçtır. İlk insanlardan itibaren, rüyaların bir anlatıcı gibi gören kişiye belirli bir mesaj iletme amacı taşıdığı düşünülmüştür. Bu mesajlar, sembolik dil ve imgeler yoluyla ifade edilir ve rüyanın kişisel ve kolektif bilinçaltındaki derinlikleri keşfetme çabasını yansıtır. Dolayısıyla rüyalar, sanatçıların ve yazarların eserlerine derinlik katmak için kullanılan bir ilham kaynağı hâline gelmiştir. Ressamlar, şairler ve yazarlar, rüyalardan aldıkları sembol ve imgelerle eserlerini zenginleştirmeye başlamışlardır.²⁸¹

Sanat ve edebiyat eserlerinde sıklıkla kullanılan bir tema hâline gelen rüya, özellikle kurgusal metinlerde fantastik unsurları oluşturmada önemli bir rol üstlenir. Anlatılardaki tuhaf olaylar, sıra dışı karakterler ve gerçeküstü atmosfer, rüyanın doğası ile de benzerlik göstermektedir. Bu benzerlik, okuyucunun rüya ile ilişki kurmasını sağlamıştır. Eserlerde kullanılan sembolik dil, psikanalizin de inceleme alanına girmiştir. Sigmund Freud'un rüya, Carl Gustave Jung'un kolektif bilinçdışı teorileri, eserlerdeki sembol ve imgelerin çözümlenmesinde kılavuzluk etmiştir.²⁸²

Özellikle gerçeküstücülük akımıyla birlikte rüya teması, sanat eserlerinde önemli bir etki yaratmıştır. André Breton'un öncülüğünde gerçekleşen bu akım, rüyanın sanatın evrensel bir dilini oluşturmasında da etkili olmuştur. İncelediğimiz romanlar içerisinde Enis Batur'un *Elma* ve Selim İleri'nin *Mel'un Bir Us Yarılması ve Yaşarken ve Ölürlen* romanlarında rüya, resim ve romanın bir arada bulunduğu saptanmıştır. Bu romanlardaki en dikkat çekici ve incelemeye esas olmasını gerektiren konu, karakterlerin rüyalarında sanat eserlerini görmesidir. Eserlerini oluştururken sanatçılar rüyalardan etkilendikleri gibi sanat eserleri de kişilerin rüyasını etkilediği görülmektedir.

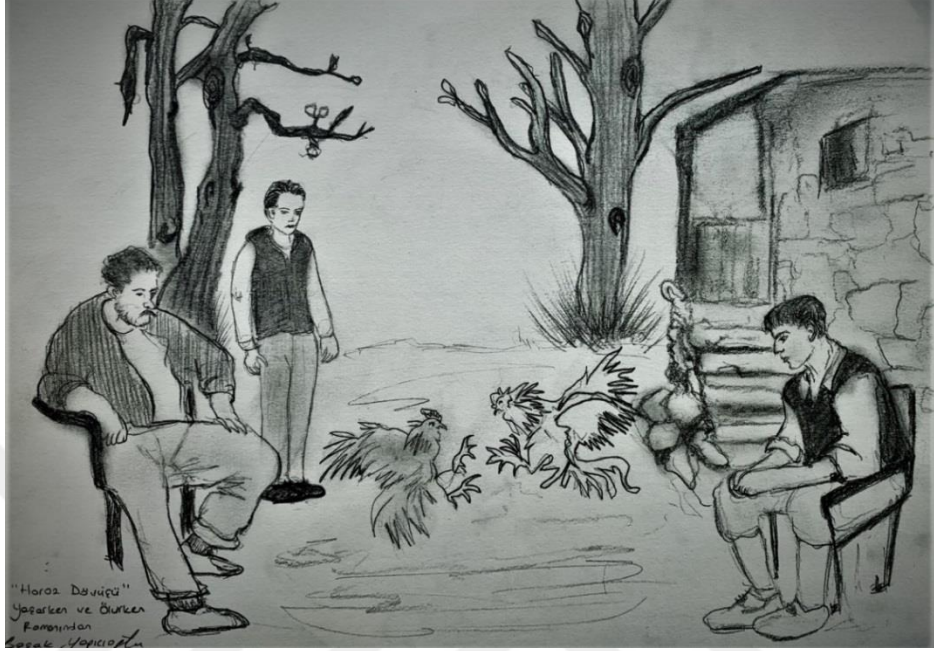
İncelenen romanlar içerisinde rüya, resim ilişkisinin en yoğun şekilde bulunduğu örneklerine Selim İleri'nin eserlerinde rastlarız. Yazarın *Yaşarken ve Ölürlen* adlı romanında, Turan'ın Y. kentinde resim öğretmenliği yapacağı ilk gün, okul müdürünü aramak için girdiği kahvehanedeki bir resim onu derinden etkiler. Resimde keskin bir psikolojinin dışa vurulduğunu sezen Turan, resim ve kahvehanedeki insanların yaşantılarıyla bir benzerlik kurar:

“O zaman ter içinde duvardaki resme diktim gözlerimi. Bu, benim için olağanüstü bir andı; çünkü resimdeki horoz dövüşünü izleyenler, sanki

²⁸¹ Çetin, a.g.e., s.132.

²⁸² Dilek Çetindaş, “Psikanaliz, Rüya ve Roman”, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, Cilt 5, Sayı 4, 2021, s.2860.

deminki yüzlerin, o donuk bakan, ölmüşçesine kıpırtısız, duygusuz, ifadesiz süzen gözlerin eşiydi. O kadar ki, kimi gözlerin rengi, demin gördüklerimin tıpkısıydı ve kimi yüzler, şurada burada oturmuş oyun oynayanlara tıpatıp benziyordu. Sanki adı sanı bellisiz halk ressamı az önce gelmiş ve o sırada da kahvede horoz dövüşürülüyormuş...²⁸³



Resim 14: Başak Yapıcıoğlu, Horoz Dövüşü, 2023.

Resim, Turan için vahşet karşısında donukluğun, aldırıışsızlığın, hayata değer vermeyişin ve bomboş yaşamının keskin bir ifadesi olarak algılanır.²⁸⁴ Bu yorum, Turan'ın alışık olmadığı bir çevreyle etkileşimini ve toplumun değerlerini yansıtır. Bu şekilde, Turan çevresindeki insanların yaşam tarzı ve ilgisizlikleri hakkında bir farkındalık geliştirir.

Akşam olup odasına çekildiğinde, yatağının ucunda duran toprak testinin varlığı ona mezarı hatırlatır. Gözlerini kapattığında, kahvehanede gördüğü horoz dövüşü resmini tekrar görür:

“Fakat gözlerimi kapayınca daha korkunç bir şey oldu: horoz dövüşü tablosundaki canlı kişiler en yakın, biricik dostlarımmışçasına karşıma dikildiler. İlk bakışta yine birbirlerine benziyorlardı. Kısacık yazların güneşiyle karaşındılar, dik başlıydılar, kaskatı duruyorlardı, bakışları ılıtsız, ağızları sanki kilitliydi. Evet, düpedüz mezardan çıkmış gibiydiler. İlk gençliğimde tutkuyla okuduğum hortlak hikâyeleri neredeyse hakikat olmuştu.”²⁸⁵

²⁸³ Selim İleri, *Yaşarken ve Öürken*, Everest Yayınları, İstanbul, 2015, s.97.

²⁸⁴ İleri, a.g.e., s.98.

²⁸⁵ İleri, a.g.e., s.101.

Freudian psikanaliz, rüyaları sembolik anlamlarla ilişkilendirerek, rüyaların kişilerin gizli isteklerinin bir ifadesi olduğu düşüncesine dayanır. Freud, düşlerdeki isteklerin üç olası kökeni ayırt etmiştir. Turan'ın rüyası için, bu isteklerin ilk kökeni olan “gündüzün uyarılmış ve dış nedenler yüzünden doyurulmamış olabilir; bu durumda geceye ilgilenilmemiş ama ayımsanmış bir istek kalır.”²⁸⁶ ifadesini kullanmak daha uygun olacaktır. Turan, önce kahvehanede resmi görmüş ve bu resim ve çevresindeki insanlar hakkında belirli bir fikre sahip olmuştur. Ancak, gün içindeki telaşı nedeniyle bu istek doyurulmamıştır. Bu yüzden, gece yattığında aynı resim ve kişiler rüyasında karşısına çıkmıştır.

Freud'a göre rüyada görülen her şeyin genellikle cinsel bir sembolü vardır. Dolayısıyla rüyadaki horoz sembolü, erkek cinselliği, güç, kibir ve rekabet anlamlarına gelebilir. Horoz, kimi inançlarda domuz ve yılan ile birlikte “üç zehir” den biri olarak, şehvet, bağıllık, açgözlülük gibi anlamlara gelirken; Avrupa'da da aşırı ve hüsrana uğramış arzunun patlaması olarak görülmektedir. Yunan mitolojisinde ise horoz, ölünün ruhunu öteki dünyaya taşıyan haberci olarak hareket eder. Bu nedenle, Asclepios'un özellikle ölüleri hayata döndüren iyileştirme gücüne sahip bir tanrı olduğu düşünülüyordu. Aynı nedenle, horoz, ölen ve yeniden hayata gelen Doğu Güneş tanrısı Attis'in sembolüydü.²⁸⁷ Horoz dövüşü ise, Turan'ın kendi iç çatışmalarını, kendisiyle ve çevresiyle olan mücadelesini yansıtmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi Turan, oedipal evreyi tam anlamıyla tamamlayamadığı için içine kapanık ve yabancılaşmış bir bireydir. Bu nedenle de yaşadığı bu çatışma ve mücadele rüyasında horoz dövüşü imgesiyle yer bulmuştur. Resmi izleyenlerin “ölü” veya “duygusuz” gibi karşısında durması, Turan'ın onlarla herhangi bir arkadaşlık kuramayacağını bir göstergesidir. Sonuç olarak, yazar, psiko-anlatı tekniğini ve resmi kullanarak Turan'ın rüyası vasıtasıyla onun bilinçaltını okura yansıtmaya çalışmıştır.

Yazarın rüya temasını işlediği bir diğer romanı ise *Mel'un Bir Us Yarılması*'dir. Bu romanda, yazarın diğer eserlerinde olduğu gibi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde sıkça rastladığımız zamanın farklı katmanlarının bir arada bulunduğunu söyleyebiliriz. Eserde kısa anlardan biri ve incelediğimiz tema ile bağlantı olan an, Sayru Usman'ın rüyasıdır.

²⁸⁶ Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu II*, çev. Emre Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul, 1996, s.273.

²⁸⁷ Jean Chevalier ve Alain Gheerbrant, *The Penguin Dictionary of Symbols*, Fransızca'dan çev. John Buchanan-Brown, Penguin Books, England, 1996, s.209, s.210.

Usman, rüyasında, daha sonra defterine yazdığı notta öğrendiğimiz arkadaşı Hüseyin Avni'nin üzümlü natürmortünü görür:

“Rüyamda üzümlü natürmortu gördüm. Bu kez gerçekten ölü bir natürdü.

Köşkün duvarından indirmişler, çerçevesi çarpılmış. Yağlıboyası kırış kırış. Zaman ne çabuk geçmiş! Göçüp gitmiş üzümlü natürmort. Çocukken yeşil üzüm tanelerindeki saydam su damlacıklarına bayılırdım. Dokunsam parmak uçlarım ıslaklığı hissedecek sanırdım.

‘Satacak mısınız?’ diye soruyorum. Bu kırış kırış haliyle bile benim olmasını arzu ettiğim muhakkak. Varsın, su damlacıkları artık parmak uçlarımı ıslatmasın.

...

Gördüğüm natürmort Hüseyin Avni'nin olabilir mi; halbuki o soydan çok az eseri vardır. Hiç de meyvelige benzemeyen kayık tabakta birkaç salkım mor üzüm, siyah üzüm. Tek salkım yeşil üzüm önde duruyor. (Vefik Paşa'nın İzmirli arkadaşı beyin ismi neydi? Onun Hürriyet Âşığı üzümleri de morartılıydı.) Yalnız üzümlerin siyahı, moru hayli matlaşmış; geçen zamanın tahribatı. Su damlacıkları âdeta kurumuş. Kayık tabağın kenarındaki gül motifleri. Rüyamda ancak bu kadarı.”²⁸⁸

Freud'a göre, rüyayı gören kişinin bilinçaltındaki arzuların bir ifadesi olduğunu daha önce de belirtmiştik. Üzüm ise, tarih öncesi çağlardan beri bereket, bolluk, cinsellik, şarap, sağlık ve uzun ömür gibi sembolik anlamlarda kullanılmıştır.²⁸⁹ Bu bağlamda, üzümün rüyadaki rolünü Freud'un teorisiyle inceleyecek olursak libido ve cinsellikle ilişkilendirebiliriz. Cinsel dürtünün bir sembolü olarak yer alan üzümün rüyada ölü ve çarpık bir şekilde tasvir edilmesi, Usman'ın gerçek hayatta da cinsel hayatının ölü ve çarpık olabileceğinin bir göstergesi olabilir. Ayrıca duvardan indirilmiş ve çerçevesinin çarpılmış olması da onun cinselliğine ket vurmuş olabileceğinin de bir yansımasıdır. Üzümlerin zamanla matlaşması, su damlacıklarının kuruması da cinsel arzuların bastırıldığını destekler ifadelerdir.

Jung, Freud'un aksine, rüyanın doğal bir olay olduğunu, bilinç ve istencin büyük ölçüde sönmesi sonucu çıktığını savunur.²⁹⁰ Ona göre rüyalar, kişinin ruhsal gelişimiyle derinden ilgilidir. Bu nedenle, rüyadaki üzümlerin matlaşmış olması, Sayru'nun yaşamdan zevk alamadığı, yalnızlığın pençesine düştüğü bir dönemi temsil etmektedir. Üzümlerin renkleri de mühim semboller taşımaktadır. Mor renk, gök ile yer arasındaki dengeyi, içe kapanıklığı, aşkı, ihtirastı, gizliliği²⁹¹ temsil

²⁸⁸ Selim İleri, *Mel'un Bir Us Yarılması*, Everest Yayınları, İstanbul, 2019, s.158.

²⁸⁹ Bk. Ebru Şenocak, “Türk Halk Kültüründe ve Mitolojik Bağlamda Üzümün Yeri”, *Journal of Turkish Studies*, 2008, 5(3), s. 175-192.

²⁹⁰ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, çev. Ender Gürol, Payel Yayınları, İstanbul, 2006, s.256.

²⁹¹ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Anlamları*, Dönence Yayınları, İstanbul, 2000, s.63.

ederken, siyah renk, analığı, bereketi, doğurganlığı, yası, ölümü²⁹² temsil etmektedir. Yeşil ise doğumu, gerçeği, açıklığı ve serbestliği, ümidi, muradı, cenneti²⁹³ temsil etmektedir. Dolayısıyla, bu motiflerin Sayru'nun içinde bulunduğu yalnızlıktan kurtulup, yeniden doğma ve kişisel dönüşüm arayışının bir göstergesi olduğu söylenebilir.

Yabancılaşma temasında da bahsedildiği üzere, Sayru hayatın ıstırapıyla boğuşan biridir. Onun yalnızlığına, yabancılığına çare de sanat eserlerine olan tutkusudur. Yazar, Hüseyin Avni'nin bu eserini Sayru'nun rüyasında göstermesi ve ilerleyen sayfalarda ressam hakkında daha fazla bilgi vermesi, İleri'nin metinde rüyaya yer vererek hem Sayru'nun hem de ressamın iç dünyasının derinliklerine bir pencere açtığını gösterir.

Rüya resim çerçevesi bakımından incelenecek bir diğer roman, Enis Batur'un *Elma* adlı romanıdır. Yazar, eserinde Osmanlı hariciyecisi ve koleksiyoncusu Halil Şerif Paşa ve realizm akımının kurucusu ressam Gustave Courbet'nin hayatlarından kesitler sunarak *Dünyanın Başladığı Yer* tablosunun oluşum serüvenini, bir sanat eseri olarak yarattığı sembolik değeri anlatmıştır. Gustave Courbet, 1871 yılında katıldığı bir ayaklanma sonucu tutuklanır. 1873 yılında da tüm mal varlığına el konulan ressam, İsviçre'de bulunan Tour de Peilz'e taşınır. Burada gördüğü rüya, Halil Şerif Paşa ve yaptığı tablonun tesirinin ne kadar büyük olduğunun bir göstergesidir:

“Bir gece, ateşi yükseldi Courbet'nin. Yatağında, handiyse sırlıklam, sağa sola dönerken bir ara daldı. Kendisini karanlık bir suda, yüzünü seçemediği bir adamla karşı karşıya oturmuş, kayıkla yol alırken gördü. Bir mağaranın ağzına yaklaştıklarında, Loue ırmağının kaynağına geldikleri, dahası bu yolculuğu aslında bir tablosunun içinde gerçekleştirdiklerini anladı. Mağaraya girdiklerinde iyice koyulaştı düşü, karşısındaki adam konuştu o sırada, ne dediğini duyamadı, ama kim olduğunu anladı.”²⁹⁴

Freud, rüyalar için, arzunun bilinçdışına bastırılmış hâlidir der. Bir düşün çarpıtılmasındaki temel itici güç sansürdür. Sansür tarafından uzaklaştırılanlar, bastırılmaya maruz kalır.²⁹⁵ Mağara, Freud'un sıklıkla kullandığı bir simgedir. Genellikle bilinçaltının derinliklerini, ana rahmini veya doğumu sembolize eder.

²⁹² Ersoy, a.g.e., s.63-65.

²⁹³ Ersoy, a.g.e., s.60-62.

²⁹⁴ Enis Batur, *Elma*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 67.

²⁹⁵ Jean-Michel Quinodoz, *Freud'u Okumak*, çev. Bahar Kolbay ve Özge Soysal, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2020, s.52.

Courbet'nin rüyasında, Halil Paşa'nın hastalığından dolayı cinselliğini bastırması ve ondan vajina resmi yapmasını istemesi, mağara sembolizmini etkileyebilir. Courbet, kendi yaptığı tablonun içinde olduğunu fark ettiğinde, bu, sanatçının içsel yaratım sürecine yaptığı bir yolculuğu ifade edilebilir.

Jung'un *Dört Arketip* (1976) adlı eserinde mağara, yeniden doğuşun gerçekleştiği yer olarak tanımlanır. İnsanın kuluçkaya yatıp yenilenmek üzere kapatıldığı gizli bir oyuk olarak tanımlanmaktadır.²⁹⁶ Gustave Courbet'nin kendisini ve Halil Şerif Paşa'yı mağarada görmesi, bilinçaltı ile bir bağ kurduğunu ve mağara ile yapacak olduğu tablo arasında dünyanın merkezine inerek yeniden doğumun gerçekleştiğinin bir göstergesidir.

Jung, Freud'un aksine rüyaları bilinçaltının bir parçası olarak değil de bilinçdışının bir tezahürü olarak tanımlar. Dolayısıyla Halil Paşa'nın arzularını gerçekleştirememesi, Courbet'nin rüyasına mağara olarak yansımış olabilir.

2.2.3. Nostalji

Nostalji, genellikle insanın ruhunda derin izler bırakan geçmiş anılarını, özlemle hatırlama eylemidir. Bu duygu, özellikle yaşanmış olanların, özlemle arzulanan yeniden yaşanmasını istemeyle iç içe geçmiştir. Geçmişteki olaylar, mekânlar, insanlar veya deneyimlerle kurulan bağ, âdeta bir yaralı ruhun, kaybedilmiş bir zaman dilimine olan hasretinin ifadesidir. Nostalji, sadece geçmişe duyulan özlemle değil, aynı zamanda geçmişin bir çeşit romantikleştirilmiş bir idealizasyonuyla da şekillenir. Bu duygu, geçmişi, zamanla süzülüp yitirilmiş masumiyet ve saflıkla dolu bir zaman dilimi olarak görme eğilimindedir.

Nostalji, nostos (eve dönüş) ve algia (özlem) kelimelerinin birleşiminden oluşur.²⁹⁷ Nostaljinin ilk defa kullanıldığı yer, 1688'de İsviçreli Doktor Johannes Hofer'in tıp tezidir. Hofer, nostaljiyi, bir kişinin kendi memleketine dönme arzusundan doğan içten hüznün hâline benzetmiştir. Bu duygu, sadece kişinin iç dünyasında değil, fiziksel ve zihinsel sağlığını da etkileyen bir hastalık olarak tanımlanmıştır. Bu yeni tanı konulan rahatsızlık, ilk etapta Basel'de okuyan Bernli

²⁹⁶ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s.66.

²⁹⁷ Sema Aydeniz, *Yeni Medya Çağında Nostalji: Bir Bellek Mekânı Olarak Old Laik Days*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2023, s.8.

öğrenciler, Fransa ve Almanya'da hizmet eden yardımcılar ve savaş alanında olan İsviçreli askerler gibi, toplumun çeşitli kesimlerinden insanları etkilemiştir.²⁹⁸

Nostaljinin, günlük yaşamda taşıdığı önem ve derinlik göz önüne alındığında, edebiyatta da bu duygunun yerini ve etkisini sorgulamak kaçınılmazdır. Yeni bir ideal yönetim biçimine duyulan özlem, hayalî dünyaların tasvir edilmesi, geçmişteki kaybolmuş veya hiç var olmamış topluluklar ve nostaljik anılar, edebî eserler aracılığıyla kolaylıkla dile getirilebilir. Günümüzle geçmişi kıyaslayarak, mevcut durumu ve sürekliliği sorgulama ve geçmişin iyileştirici rolünden faydalanma imkânı, nostaljinin edebiyata önemli katkıları arasında yer almaktadır.²⁹⁹

Nostaljinin Dünya edebiyatındaki ilk örneklerine, Odysseus Efsanesi, John Milton'un 17. yüzyılda yazdığı başyapıtı "Paradise Lost" adlı epik şiirinde³⁰⁰ rastlarız. Bununla birlikte, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* (1914), Carmen Peláez, Vladimir Nabokov, Charles Dickens, John Steinbeck, Joseph Brodsky gibi yazarların eserlerinde ve Türk edebiyatında da Ahmet Mithat Efendi, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Pamuk ve Selim İleri gibi yazarların eserlerinde nostalji temasının çeşitli yönlerini ve insan deneyimindeki derin etkilerini yansıtan örneklerini görmek mümkündür.

İncelemeye esas romanlar içerisinde, Selim İleri'nin *Sona Ermek* adlı eserinde nostalji temasının resim ögesi üzerinden işlendiği görülmektedir. Karakter, eski bir kitap aracılığıyla bulduğu Matisse'in "*Tahiti'de Pencere Gobleni*" (1935-36) adlı eserini gördüğünde, geçmişe dair anılarını canlandırır ve gençlik dönemine özlem duyar. Bu durum, karakterin nostaljiye duyduğu derin bağlılığın bir yansımasıdır. Romanın başlarında sık sık gençlik yıllarındaki güzel anılarından bahseden karakter, resimdeki deniz kenarı manzarasıyla geçmişteki mutlu anılarını ve özlemlerini yeniden yaşar gibi olur:

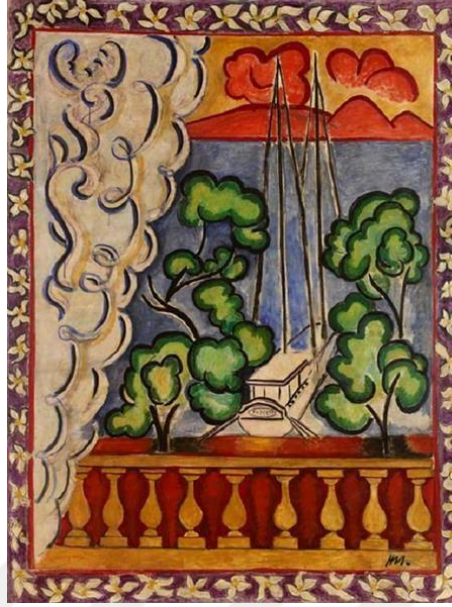
“Florya plajlarının sesyükselticilerinden Dalida yankıyor. Top ağaçlara fıstıklar, yeşiller, yelkene maviler, beyazlar uyduruyorsun, tekneye uçuk limonküfü. Öğle uykusuna yatılmışçasına gözlerini kapatıyorsun, gözlerini kapatınca genceliş! Birden genceliyorsun. Hayatının hangi sahili burası? Art arda deniz kıyıları, art arda plajlar, kumsallar, dalgakıranlar, deniz fenerleri. Art arda anı boğuntuları. Gözlerini açınca geçti. İzmaritlerle dolu kül tablasını, iki yudum kahvesi kalmış fincanı görüyorsun, adeta gözetliyorsun, dersiz topsuz kâğıtlar, sigara paketi, masa saati, çakmaklar.

²⁹⁸ Svetlana Boym, *The Future Of Nostalgia*, Basic Book, New York, 2001, s.3.

²⁹⁹ Tanyu Yağmur Çil, *Modern Türk İslam Edebiyatında Nostalji -1980 Sonrası Roman Ve Hikâye Örneği*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Doktora Tezi), Ankara, 2021, s.113, s.114.

³⁰⁰ Çil, a.g.e., s.115.

Masa saati on bire yirmi kalayı gösteriyor. Bir daha geri gelmeyecek bir on bire yirmi kala. Gözlerini açınca geçti, nöbet, humma, sevinç, ruh sıtması, bir daha başlayıncaya kadar.”³⁰¹



Resim 15: Henri Matisse, Tahiti'de Pencere Gobleni, 1935-36.

Kaynakça: <https://tr.pinterest.com/pin/268456827779906454/>

(Erişim Tarihi:12.04.2024)

Henri Matisse'in eserleri, canlı renk paletleri, dinamik kompozisyonlar ve neşeli atmosferleriyle tanınır. Karakter de tıpkı bu resimdeki gibi canlı bir gençlik yaşamıştır ve o günlerine dönmek ister. Ancak, bu nostaljik yolculukla birlikte gelecek için umutsuzluğa kapılmıştır. Çünkü karakter artık yaşlılık döneminde ve bu anıları tekrar yaşama şansına sahip değildir. Bu durum, nostaljinin bir paradoksal özelliğidir; geçmişin güzelliklerine duyulan özlem, aynı zamanda geleceğe dair bir tür kaygıyı da beraberinde getirmiştir. Yaşlanmanın getirdiği kısıtlamalar ve ölüme doğru yaklaşma gerçeğiyle yüzleşmiştir.

Sonuç itibarıyla, Matisse'in eseri, karakterin nostaljik duygularını tetikleyen bir unsur olarak işlev görür ve onun yaşadığı duygusal deneyimlere derinlik katar. Bu eser, geçmişe dair anıları canlandırırken, aynı zamanda karakterin yaşadığı hüznü ve gelecek endişelerini de yansıtır.

2.3. Resim ve İnanç İlişkisi

Sanatın kapsamı yaşamın her yönüyle yakından ilişkilidir. Sanatın merkezinde yer alan estetik deneyim ve güzellik kavramı, insanlığın anlam

³⁰¹ Selim İleri, *Sona Ermek*, Everest Yayınları, İstanbul, 2017, s.20.

arayışında temel bir rol oynayan din ve felsefe ile de sıkı bir bağ içindedir. Sanat ve din, insanın varoluşuna dair derin arayışlarının bir ifadesidir ve aslında her ikisi de, metafizik düzlemde, imgeler aracılığıyla görünür hale getirme çabasının birer yansımasıdır. Din, inanç ilkelerini ve yaşam tarzlarını somutlaştırmak ve görsel hale getirmek için sanatsal temsillerden faydalanır. Sanat ise dinden ilham alarak, kendini daha anlaşılabilir kılmak ve insanların yaşamında daha etkili bir şekilde yer edinmek için faydalanır.³⁰²

Din ve resim sanatının kökenlerine baktığımızda bu iki tür arasındaki etkileşime ilk dönem insanların doğayı ve evreni anlamak için dinî ritüeller ve mitolojiler geliştirdiğini, bu ritüeller ve mitlerin zamanla görsel sanatlar aracılığıyla – mağara duvarlarındaki resimler, tapınak freskleri- ifade edildiği görülmektedir.

Tarih boyunca çeşitli şekillerde etkileşimini sürdüren din ve sanat, Rönesans'a kadar dinî inançları topluma aktarmak için bir araç olurken Reform hareketleriyle birlikte skolastik düşüncenin azalmasıyla sanatçıların daha çok söz sahibi olduğu saptanır.³⁰³ Rönesans sanatçıları, dinî sahneleri ve figürleri, insan doğası ve evrensel gerçeklerle birleştirerek yeni bir estetik anlayış ortaya koymuştur. Modern dönemde ise dinin sanat üzerindeki etkisinin azaldığı görülse de pek çok sanatçı hâlâ dinî temaları ve sembolleri eserlerinde kullanmaktadır.

Üç büyük din olan İslam, Hristiyanlık ve Yahudilik, tarih boyunca farklı şekillerde resim sanatına dair yaklaşımlarda bulunmuştur. İslam, resme daha katı bir yaklaşım sergileyerek özellikle insan figürlerinin tasvir edilmesini yasaklamıştır. Bununla birlikte, İslam resim sanatında geometrik desenler, hat, minyatür gibi daha soyut ve sembolik ifadelerin yer aldığı motiflerin kullanıldığı görülür. Hristiyanlıkta ise resim, dini hikâyelerin, figürlerin, İsa'nın yaşamının ve mucizelerinin, Azizlerin hayatlarının, İncil'den alınan diğer sahnelerin görsel olarak ifade edilmesi için kullanılmıştır. Yahudilik inancında Hristiyanlıktan farklı olarak dini metinlerdeki hikâyelerin ve sembollerin resmedilmesinin yanı sıra Yahudi kültürü ve tarihini yansıtan nonfigüratif resimlerin olduğu gözlenmektedir. Dolayısıyla her toplum, kendi dinî inançları, kültürel değerleri ve tarihsel bağlamı neticesinde resim sanatına farklı şekillerde yaklaşmış ve yorumlamıştır. İnsanların dinî deneyimlerini ifade

³⁰² Ayşe Ersay Yüksel, "Din ve Sanat", Cumhuriyet'in 100. Yılında Türkiye'de Dini Hayat, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2023, s.190, s.191.

³⁰³ Özlem Muraz, "Çağdaş Batı Sanatı Ve Din İlişkisi Üzerine". *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 2023, 9 (27) s. 27.

etmek için sanata başvurmasıyla sanatın dinin kültürel ve sosyal işlevini güçlendirdiğini söylemek mümkündür.

İncelemeye alınan romanlarda din ve resim ilişkisi, özellikle dinî resimlerin sıklığı ve taşıdığı anlam açısından dikkat çekicidir. Bu romanlardaki resimler, manevi değerlerin yanı sıra dünyevi ve ilahi olanın tasviri, ayrıca tasvir yasağı gibi konular bağlamında ele alınacaktır. Yazarların bu resimleri seçme nedenleri, din ve inanç ilişkisi çerçevesinde değerlendirilecektir.

2.3.1. Dinî Resimler ve Maneviyat İlişkisi

Dinî resimler insanlık tarihi boyunca evrimsel süreçlerine paralel olarak gelişen ve derinleşen kültürel ve sanatsal pratiklerin bir yansımasıdır. Farklı dinî doktrinlerin ve inanç sistemlerinin etkisi altında, bu resimlerin genellikle teolojik kavramları, kutsal kabul edilen şahsiyetleri ve onların hikâyelerini, ritüel sembolleri ve mistik deneyimleri içeren görseller olduğunu söyleyebiliriz. Bu eserler, dinî mitlerin ve kutsal metinlerin görsel yorumlamaları aracılığıyla, insanların dinî kimliklerini tanımlama, manevi bağlılıklarını güçlendirme ve dinî değerlerini deneyimleme süreçlerine katkı sağlarlar.

Her dinin kendine özgü kutsal kabul ettiği kişileri, sembolleri, hikâyeleri vardır ve bu resimler, bu kültürel özellikleri görsel olarak ifade eder. Örneğin Hristiyanlıkta ikonalar, kutsal ve sembolik formlarıyla Hristiyanların mistik duygularını artıran bir sanat olarak³⁰⁴ görülürken benzer şekilde, İslam sanatında geometrik desenler, minyatür sanatı İslam'ın kültürel kimliğini ifade eder. Bu tür resimler geçmiş zamanlarda, dini yaymak için bir araç olarak kullanılmakta, insanların manevi deneyimlerini ifade etmelerine, dinî inançlarını yaşamalarına ve kültürel kimliklerini korumalarına olanak tanımakla birlikte sanatsal bir başarıdır da.

Dinî resimler ve maneviyat ilişkisine bakıldığında, bu ilişkinin karmaşık ve bir o kadar da zengin bir yapıya sahip olduğunu söylemek mümkündür. İncelenen romanlarda Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*, Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya* ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanlarında dinî resimler ve maneviyat ilişkisinin olduğu saptanmıştır. Bu ilişkinin en yoğun olduğu eser ise Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı eseridir.

³⁰⁴ Arzu Köklü, *Hristiyanlıkta Ve İslam'da Resim*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2006, s.18.

Romanda Osmanlı minyatür sanatının ve Frenk usulü sanat anlayışının özellikleri, edebiyat ve resmin birleşmesiyle okuyucuya aksettirilmiştir. Romanda İslam kültürü, Allah'ın birliği, cihanın güzelliğini anlamak ve anlatmak, edebiyat ve resim vasıtasıyla işlenmiştir:

“Çünkü Allah âlemi önce görülsün diye yarattı. Sonra da gördüğümüzü birbirimizle paylaşalım, konuşalım diye kelimeleri verdi bize, ama biz kelimelerden hikâyeler yaptık da nakşı bu hikâyeler için yapılır sandık. Oysa nakış doğrudan Allah'ın hatıralarını aramak, âlemi onun gördüğü gibi görmektir.”³⁰⁵

Bu alıntıdan hareketle, dinî resimlerin insanların manevi deneyimlerini ifade etme ve anlama sürecini sorgulayan bir perspektifin oluştuğunu söylemek mümkündür. Zira alıntıdaki “Allah âlemi önce görülsün diye yarattı” ifadesi, insanların çevrelerini gözlemleyip deneyimleyerek dünyayı anlama sürecinin bir parçası olabileceğini ima eder. İbnü'l-Arabî'nin de belirttiği gibi “Mâsivâda Allah'ın gölgesi insan-ı kâmindir. Allah'ı ancak o bilir. O, Allah'ın gözüyle bakar.”³⁰⁶ Bu ifade, insanın, Tanrı'nın varlığını en iyi anlayan ve ona en yakın olan varlık olduğunu öne sürer. İnsan, Tanrı'nın varlığını deneyimleyerek ve onun gözüyle dünyayı görmeye çalışarak manevi bir anlayışa ulaşabilir. Bununla birlikte nakkaş kelimesinin Allah'ın sıfatlarından biri olarak kabul edilmesi tasavvufi bir perspektifi yansıtır. Nakkaş, Allah'ın yaratıcı gücünü ve ilahi kelamını ifade eder. Dış âlemdeki her şeyin Allah'ın bir kelimesi³⁰⁷ olması dolayısıyla nakkaşın, Allah'ın kelimelerini anlamak ve anlatmak için nakşettiğini sandığı vurgulanmıştır. Ayrıca “Sonra da gördüğümüzü birbirimizle paylaşalım, konuşalım diye kelimeleri verdi bize” ifadesindeki “kelime” vurgusu, İncil'deki “Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi^[a] ve Söz Tanrı'ydı. Başlangıçta O, Tanrı'yla birlikteydi.”³⁰⁸ ifadesini de hatırlatmaktadır.

Allah'ın varlığını ve kudretini yansıtmak için bir araç olarak kullanılan “nakş” terimi, “Nakşın en derin yeri, Allah'ın karanlığında belireni görmektir.”³⁰⁹ sözü ile derin bir manevi anlam taşıdığı söylenebilir. Nur Suresi'nin 35. ayetinde “Allah göklerin ve yerin nûrudur. Onun nûrunun misali, içinde kandil bulunan bir

³⁰⁵ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.95.

³⁰⁶ Kadir Özköse, *Tasavvuf El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2021, s.95.

³⁰⁷ Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabcacı Yayıncılık, İstanbul, 2005, s.209.

³⁰⁸ <https://kutsalkitap.info.tr/?q=Yu.1> (13.03.2024)

³⁰⁹ Pamuk, a.g.e., s.74.

kandilliktir.”³¹⁰ ibaresi ile, Allah'ın varlığının evrende ışık ve aydınlık olarak ifade edilmesine dair bir metafor sunulmaktadır. Romandaki alıntı ile bu manevi aydınlık ilişkilendirilerek Allah'ın varlığının en derin anlamı vurgulanmıştır. Nakkaş bu vesilesiyle içsel yolculuğunda, zihinsel karanlıkların ötesinde Allah'ın varlığını keşfetme ve anlama sürecine erişir. Bu keşif, insanın maneviyatının en üst düzeyidir. Yaptığı her işte Allah'ın varlığını yansıtmak isteyen nakkaş için yazar, romanda “Nakkaş kendi gördüğünü değil, Allah'ın gördüğünü resmeder”³¹¹ sözüyle asıl görevini vurgulamıştır. Onların işlediği motifler, desenler ve renkler, Allah'ın yaratıcı gücünün birer tezahürüdür. Nakkaş aslında yaratmanın yarattığı şeyleri taklit eder. Nitekim Ömer Hayyam'ın “Taş atma dünyayı bilmek isteyenlere/ Onlar Yaradanın sanatı peşindeler.”³¹² mısralarında olduğu gibi, Müslüman entelektüelin sanat ve sanatçı ilişkisine hakiki manada ışık tutar.

Din ve maneviyat ilişkisinin işlendiği bir diğer roman da Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya* adlı romanıdır. Romanda Orhan Pamuk'un İslami öğeleri ele almasının aksine ikonalar, poliptikler vasıtasıyla bu ilişkinin ele alındığı görülmektedir.

Hristiyanlık için Hz. İsa ve Hz. Meryem önemli kutsal figürler olarak kabul edilir. Romanda da Kamil Uzman, özellikle Accademia'dan içeri girer girmez gördüğü poliptikle zihninde çağrışımlar oluşmaya başlar. Paolo Veneziano'nun 1350 yılında yaptığı tahmin edilen *Santa Chiara Poliptigi*, Uzman'ın Ayasofya ve Kariye Cami'lerindeki mozaikleri hatırlamasına vesile olur³¹³:

³¹⁰ <https://kuran.diyabet.gov.tr/tefsir/N%C3%BBr-suresi/2826/35-ayet-tefsiri> (13.03.2024)

³¹¹ Pamuk, a.g.e., s.422.

³¹² Ömer Hayyam, *Bütün Dörtlükler*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Cem Yayınevi, İstanbul, 1995, s.165.

³¹³ Nedim Gürsel, *Resimli Dünya*, Doğan Kitap, İstanbul, 2018, s.49-50.



Resim 16: Paolo Veneziano, Santa Chiara Poliptiği, 1350(yaklaşık)

Kaynakça: https://it.wikipedia.org/wiki/Polittico_di_Santa_Chiera

(Erişim Tarihi: 14.03.2024)

Gördüğü bu poliptik, onu önce renkleriyle Ayasofya ve Kariye'nin mozaik dünyasına sonra da poliptiğin detaylarına götürür. Veneziano'nun eseri ve Ayasofya ile Kariye'nin mozaikleri gibi Bizans dönemi eserleri arasında dinî ve manevi bir ilişki kurmak, sanatın dinle olan ilişkisini anlamak için önemlidir. Poliptikteki dinî hikâyelerin ve figürlerin detaylı bir şekilde işlenmesi, insanların ibadetleri sırasında dinî duygularını canlandırmakta etkili olmuştur. Benzer şekilde Ayasofya ve Kariye mozaikleri, Bizans döneminin önemli sanat eserleri olmalarının yanı sıra İsa, Meryem ve diğer kutsal şahsiyetlerin figürlerini içerir:



Resim 17: Çıkış mozaïği. Justinianus, Meryem ve Büyük Konstantin.

Kaynakça: https://tr.wikipedia.org/wiki/Ayasofya#/media/Dosya:Hagia_Sophia_Southwestern_entrance_mosaics_2.jpg

(Erişim Tarihi: 14.03.2024)



Resim 18: Yol gösterici (Odigitria) Meryem Mozaïği.

Kaynakça:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Yol_G%C3%B6sterici_Meryem_mozai%C4%9Fi_\(Kariye_Camii\)#/media/Dosya:Istanbul_-_S._Salvatore_in_Chora_-_Navata_-_Maria_-_Foto_G._Dall'Orto_26-5-2006.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Yol_G%C3%B6sterici_Meryem_mozai%C4%9Fi_(Kariye_Camii)#/media/Dosya:Istanbul_-_S._Salvatore_in_Chora_-_Navata_-_Maria_-_Foto_G._Dall'Orto_26-5-2006.jpg)

(Erişim Tarihi: 14.03.2024)

Mozaik ve poliptiklerin temel amacı, okuryazarlık oranının düşük olduğu dönemlerde dinî öğretileri yaymak ve Hristiyan toplumunu dinî hikâyeler ve figürlerle tanıştırmaktır. Bu eserler, sanatın görsel dili aracılığıyla iletişim kurarak dinin derinliklerini anlamlandırır ve dinî mesajları insanlara aktarır. Dini ve sanatı birleştirerek, bu eserler insanları ortak bir değerler sistemine bağlayan önemli sembolik araçlar hâline gelirler.

Romanda bu ilişkinin işlendiği bir başka bölüm ise, Gentile Bellini'nin Fatih Sultan Mehmet'in huzuruna kabulünü beklerken İstanbul'u gezdiği sahnelerde ortaya çıkar. Örneğin, Bellini'nin Dimitri'nin Taş Merdiven Meyhanesi'nde kör bir dilenciyle karşılaşması ve onunla olan etkileşimi, tasavvufi kozmoloji ve manevi düşüncenin sanatçının eserlerine olan etkisini açıkça ortaya koymaktadır. Fakir, yoksul, dilenci gibi pek çok anlamda kullanılan "derviş"³¹⁴ kelimesinin bu metinde dilenci olarak karşımıza çıkması dikkat çekicidir. Dilencinin "Aslolan bu dünya değildi çünkü. Âlem fani, renkler aldatıcıydı."³¹⁵ ifadesi dünya görüşünde manevi âlemin önceliğine ve maddenin geçici doğasına vurgu yapar. Bellini'nin bu deneyimden etkilenmesi, tasavvufi felsefenin sanatçının eserlerine olan etkisini gösterir. Bu zamana kadar ömrünü renklere adayan Bellini'nin düşüncelerinde, Doğu'ya gelince dinî düşüncelerin etkisiyle farklı bir bakış açısını keşfetmesine yol açar:

"Bu dünyada yokluktan aslolan, varlık değil. Renkler, renksizlik âleminde ummanda birer katreydi."³¹⁶

Bu sözler de tasavvufi boyutta ele alındığında, "Bu dünyada yokluktan aslolan, varlık değil." ifadesi, yukarıda da bahsettiğimiz gibi maddi dünyanın gerçek manada var olmadığını, asıl önemli olanın manevi dünya olduğu vurgulanmaktadır. "Renkler, renksizlik âleminde ummanda birer katreydi." sözünde ise, renklerin, renksizlik âleminde birer yansıma olduğu ve manevi dünyanın daha derin anlamlarının olduğuna dikkat çekilmektedir. Renkler, renksizlik âleminin ummanında zerredir. Dolayısıyla umman, vahdetin sembolü iken, renkler kasretin bir sembolü olarak karşımıza çıkar.

³¹⁴ Süleyman Uludağ, a.g.e., s.103.

³¹⁵ Gürsel, a.g.e., s.247.

³¹⁶ Gürsel, a.g.e., s.248.

Bir gemicinin ona Ayasofya'nın mozaiklerinden bahsetmesiyle mozaikleri görmeye giden Bellini, mozaiklerin üstünün örtülmüş ve dev bir kubbenin altına Arap harfleriyle tek bir yazının konulmasına çok şaşırır. Bu hadise Bellini'de öfkeye sebebiyet verir. Tam çıkarken dilenci ona “Ey resme tapan, kendi içine bak biraz da, sureti gönlünde ara!”³¹⁷ der. Resmini yapacağı Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u aldığıında kiliseyi camiye çevirdiğine işlediği sevabı, Bellini'nin elinden kendi suretini yaptırarak günahların en büyüğünü işleyeceğini söyler. Dilenci, Bellini Ayasofya'dan ayrılırken “Oltanı yokluk denizine sal artık, görüntüye aldırma. Sen o suretleri var sanırsın, ama onlar aslında yoktur!”³¹⁸ diye bağırır. Bu iki alıntıda da görüldüğü üzere, “suret”in hem beşerî hem de ilahi anlamda kullanıldığını söyleyebiliriz. Beşerî anlamda kullanıldığında kesreti, O'ndan başka şeyler kastedilmektedir. Yani dünyanın gelip geçici yönü simgelenmiştir. “sureti kendi gönlünde ara” ifadesinde ise “suret-i ilah” gerçekleşir. Suret-i ilah, tasavvuf literatüründe Allah'ın yüzünün veya özelliklerinin bir ifadesi olarak kullanılan bir terimdir ve insan, O'nun hakikatlerini kendisinde gerçekleştiren bir aynadır.³¹⁹ Dolayısıyla dilenci, ressama dış dünyanın ötesindeki hakikati, Allah'ın varlığını ve birliğini, kendi içinde aramasını tekrar vurgular. Bu metinde yokluk denizi, hiçlik makamını ve vahdet bilincine bir göndermedir. Yine aynı metinde “Sen resmi görürsün ancak, ben ressamı! Suretin gücü onu yaratandır. Var olan bir O'dur, yaratış da O'nundur, buyruk da!”³²⁰ ifadesi de maddi dünyanın geçiciliğine değinir. Bellini'nin yeryüzündeki bu resmi algılayabileceğini fakat onu yaratana algılamayacağını belirtir ve Allah'ın her şeyin yaratıcısı olduğunu vurgular. Dilencinin bu sözü Rahman Suresi'nin 29. ayetinde de ifade edilen “Göklerde ve yerde bulunanların hepsi O'ndan ister (O'na muhtaçtır). O her an yaratma halindedir.”³²¹ ifadesini hatırlatır.

Sonuç olarak bu metinde, tasavvufî ve dinî açıdan derin anlamlar taşıyan resimlerin bulunduğunu söyleyebiliriz. Dilenci ve Bellini arasındaki diyaloglar, maddi dünyanın geçiciliğine ve hakikatin manevi dünyanın olduğuna dair mesajlar içermektedir.

³¹⁷ Gürsel, a.g.e., s.255.

³¹⁸ Gürsel, a.g.e., s.257.

³¹⁹ Süleyman Uludağ, a.g.e., s.304.

³²⁰ Gürsel, a.g.e., s.257.

³²¹ <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Rahm%C3%A2n-suresi/4930/29-30-ayet-tefsiri> (19.03.2024)

Dinî resimler ve maneviyat ilişkisi çerçevesinde ele alacağımız son roman Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanıdır. Romanın başkarakteri olan Mümtaz ve arkadaşlarının toplandıkları bir sohbet ortamında gül ilahîsi okunur:

“Gülden kurulmuş bir Pazar
Gül alırlar, gül satarlar
Gülden terazi tutarlar
Alanlar gül, satanlar gül.”³²²

Bu ilahî Mümtaz'a 15. yüzyılın önemli ressamlarından biri olan Fra Filippo Lippi'nin *Aziz Bernard ile Çocuk İsa'ya Tapınma* tablosunu anımsatır:



Resim 19: Fra Filippo Lippi, Aziz Bernard ile Çocuk İsa'ya Tapınma, Tarihsiz

Kaynakça: <https://www.meisterdrucke.com.tr/sanatci/Fra-Filippo-Lippi.html>

(Erişim Tarihi: 21.03.2024)

Tasavvufta gül motifinin sembolik anlamları oldukça çeşitlidir. Genellikle onu sevmeye yazgılı bülbül ile ilişkilendirilen gül, Allah'ın güzelliğinin bazen de Hz.

³²² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, Tercüman Yayınları, İstanbul, 1971, s.276.

Muhammed'in terinin bir göstergesidir.³²³ Hem ilahide hem de tabloda güllerin bulunması önemli bir unsurdur. İlahideki güllerin alınıp satılması dünyevi ve manevi olanın arasındaki dengeyi simgeliyor olabilir. Bu güller, kutsal ve manevi değeri oldukça yüksektir. Sevgi, bağlılık, güzellik anlamlarıyla da karşımıza çıkan güller, Aziz Bernard'ın İsa'ya olan tapınmasını, dünyevi endişelerden uzaklaşma ve manevi yükselişinin bir göstergesi olabilir. İlahideki terazi, adil bir değerlendirme aracı olarak kullanılırken, Aziz Bernard'ın İsa'ya tapınması, manevi dengeyi temsil etmektedir. Sonuç itibarıyla, Mümtaz'ın içsel huzur arayışı, bu iki eserin etkisiyle içsel bir aydınlanmaya dönüşür. Her iki eser de maneviyatı ve dinî derinliği ifade ederken, güzellik, adalet ve ruhsal denge gibi ortak temaları paylaşarak, Mümtaz'ın gerçek sevgisinin farkına varmasına yardımcı olur.

2.3.2. Tartışmaların Gölgesinde: Dinî Resimler

Dinî resimlerin önemini, özelliklerini ve bireyler üzerindeki manevi etkilerini daha önce ele almıştık. Bu eserler, insanlık tarihinde kültürel ve dinî mirasın önemli bir unsurunu teşkil etmektedir. Ancak, dinî resimlerin özellikle Hristiyanlık ve İslam dinlerinde uzun yıllar boyunca farklı tartışmalara konu olduğu inkâr edilemez bir gerçektir. Bu eserlerin din, sanat ve politika arasındaki etkileşimin toplumsal, siyasi ve kültürel sonuçları üzerine çeşitli tartışmalara yol açtığını belirtmek mümkündür.

Hristiyanlık tarihi boyunca, özellikle İkonoklazm döneminde, liderler, ikonaların ibadet amacıyla kullanılmasının, putperestliğe yol açabileceği ve dinî uygulamalarda sapmalar meydana getirebileceği endişesiyle ikonaların kaldırılması ve yasaklanması talebinde bulunmuşlardır.³²⁴ Bununla birlikte Hristiyan mezheplerinin tarihinde dinî resimlerin kabulü ve rolünün şekillenmesinde önemli bir role sahip olduğu açıktır. Her mezhebin dini ve kültürel geçmişi bulunmakta ve bu durum, dinî resimlerin kullanımını konusunda farklı yaklaşımlara yol açmıştır. Katolik ve Ortodoks mezhepleri için, ikonalar ibadet ve Hristiyan öğretilerinin yayılması için kritik bir araç olarak kabul edilirken, Protestan mezhebi içindeki Martin Luther ve diğer Reformistler, dinî resimlere özel bir önem atfetmemişlerdir. Protestanlar için

³²³ Süleyman Uludağ, a.g.e., s.149.

³²⁴ Köksal Çiftçi, *Tek Tanrılı Dinlerde Resim ve Heykel Sorunu*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2008, s.130-131.

Tanrı tek bir varlık olarak kabul edilir ve onu anlamak veya hissetmek için somut nesnelere ihtiyaç duyulmaz, çünkü O, zaten her yerdedir.³²⁵

İslam'da ise resim hakkındaki tartışmalar, dinin yorumlanması ve uygulanmasında farklı görüşlerin çatıştığı bir konudur. İslam dünyasında resim yapma ve resimlerin kullanımı, tarih boyunca çeşitli dönemlerde farklı yorumlar ve yaklaşımlarla ele alınmıştır. İslam'ın kutsal metinlerinde (Kur'an ve Hadislerde) resimlerin haram olduğuna dair doğrudan bir hüküm bulunmamakla birlikte bu konu hakkında farklı yorumlar yapıldığı görülmektedir. Bazı İslam âlimleri ve yorumcular, resim yapmanın veya resimlerin kullanımının İslam'a aykırı olduğunu savunmuşlardır. Bu görüş, resimlerin putperestlikle ilişkilendirilmesi, Allah'ın yaratma gücüne müdahale etme çabası olarak yorumlanması gibi nedenlerle ortaya çıkmıştır. Özellikle, insan ve hayvan figürlerinin yapılması ve bu figürlerin tapınma nesnelere dönüşebileceği endişesiyle resim yapmanın yasak olduğunu savunan bir kesim bulunmakla birlikte, resim yapmanın yasak olmadığı ve sanatın İslam kültüründe yerinin olduğu yönünde görüşler de mevcuttur.³²⁶

Dolayısıyla, dinî resimlerin önemi ve kullanımı, dinin kendisiyle, kültürel ve toplumsal yapıyla, sanatla ve politikayla olan karmaşık ilişkileri göz önünde bulundurularak ele alındığını söylemek mümkündür. İncelediğimiz romanlar içerisinde Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* ve Selim İleri'nin *Hepsi Alev* adlı romanlarında dinî resimler üzerinden yapılan tartışmaları görmek mümkündür.

Bu tartışmaların en yoğun olarak işlendiği roman, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı eseridir. Roman, 16. yüzyıl resim sanatına yönelik çeşitli tartışmaları merkezine alarak Osmanlı resim sanatında geleneksel Türk minyatür geleneğinin korunması ve yenilik arayışının dengelenmesi, dinî ve dünyevi konuların işlenmesi, Batı resim geleneğinin minyatürlere yansması ve sanatçıların statüleri konularında tartışmalara yer vermektedir.

Roman, birçok karakterin bakış açısından anlatılır ve bu karakterlerin çoğu, Doğu ve Batı arasındaki çatışmanın birer yansımasıdır. Örneğin, minyatür ustası Enişte Efendi'nin Doğu'daki geleneksel sanat anlayışıyla, Batılı ressamların getirdiği

³²⁵ Arzu Köklü, *Hristiyanlıkta ve İslam'da Resim*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2006, s.65-77.

³²⁶ Köklü, a.g.e., s.86, s.92, s.97, s.99, s.100.

perspektif anlayışı arasındaki çatışma, romanın önemli bir unsuru olarak karşımıza çıkar.

Yazar, Doğu-Batı çatışmasını aslında Enişte Efendi ve Üstat Osman'ın resim anlayışları üzerinden ele alır. Enişte Efendi'nin, Batılı tarzda resmin özellikle portrelerin -her ne kadar İslam dininde yasak olduğunu bilse de- Venedik Doç'una hazırlanacak olan kitap için kullanılması gerektiği fikrini padişaha açtığını ve Doğu resim geleneğine sıkı sıkıya bağlı olan Üstat Osman'ın Frenk tarzı resme ve bu resim geleneğini benimsemek isteyenlere karşı çıkmasını "Nakkaş Roman Kahramanları" adlı başlık altında incelemiştik. Gerçekte, bu kitabın hazırlanmasından önceye dayanan bir husumetin, Zarif Efendi'nin ölümüyle daha da alevlendiği sonucuna ulaştık. Şahin'in de vurguladığı gibi, Doğu ve Batı resim geleneği arasındaki temel ayrım, oryantalizmde sıklıkla dile getirilen maneviyat ile madde arasındaki farktır. Bu bağlamda, Doğulu sanatçılar resim sanatında evrensel anlam arayışını sürdürürken, Batılı ressamlar gerçeklikle yoğrulmuş maddi dünyayı, insan figürlerini ve nesnelere tuval üzerinde yeniden canlandırırılar.³²⁷ Romandaki "Benim Adım Ölüm" bölümünde yer alan şu ifadeler bu görüşü destekler niteliktedir:

“ ‘Nakkaşın hünerinin kıstası, her şeyi eski üstatların mükemmeliyetiyle resmetmesi midir, yoksa kimsenin göremediği konuları resme sokması mıdır?’ dedi mucize elli, güzel gözlü, akıllı nakkaş. (...) ‘Efsane ve nakış herkesin birbirine benzemesini değil, benzememesini hikâye eder,’ dedi akıllı nakkaş. ‘Üstat nakkaş birbirlerine hiç benzemeyen efsaneleri bize benzer gibi çizerek üstat olur.’(...) ‘Venediklinin sanki bir insan gibi çizdiği Ölüm, bizim Azrail gibi bir melek,’ dedi. ‘Ama insan kılığında. Tıpkı Kuran-ı Kerim'i indirirken Cebrail'in Peygamberimize insan şeklinde gözükmesi gibi.’³²⁸

Alıntıda, sanatçının ve nakkaşın hünerini belirleyen sadece eski ustaların mükemmelliğiyle sınırlı olmadığı, aynı zamanda insanların göremediği konuları resme sokabilme yeteneği olduğu vurgulanmaktadır. Dolayısıyla, Doğulu sanatçıların sadece geleneksel mükemmeliyeti aramakla kalmayıp, aynı zamanda yeni ve benzersiz konuları ifade etme isteklerine de işaret eder. Akıllı nakkaşın vurguladığı gibi, efsane ve nakış, herkesin birbirine benzemesini değil, benzememesini anlatır. Bu da Doğulu sanatçıların resim sanatında evrensel anlam arayışını sürdürürken, Batılı ressamların daha çok görsel gerçekliği yansıtmaya odaklandığını göstermektedir. Romanın başka bir bölümünde de bu kıyas devam eder. İtalyan

³²⁷Büşra Şahin, *Orhan Pamuk Romanlarında Oryantalizm*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir 2015, s.138-139.

³²⁸Pamuk, a.g.e., s.148-149.

üstatlarında nakkaşlarda olduğu gibi inanç, hassasiyet, renklerin saflığı olmadığı aksine dünyayı bir minarenin serrefesinden görür gibi her şeyi olağanca gerçekliği ile resmettiklerinden bahsedilir. Her ne kadar kendi geleneklerini üstün görse de bu nakkaşlar, Frenk usulündeki güçlü çekim onların başını döndürür. Enişte Efendi, gelecekte kendi eserlerinin unutulup bu usulle resimlerin daha çok artacağını düşünürler.³²⁹

“Ben At” bölümünde de nakkaşların ezberden at çizmesi ile övünmeleri eleştirilir:

“Bütün atlar, her birimiz en büyük musavvir ulu Allah'ın elinden bir diğerinden farklı olarak çıktığımız halde, nakkaşlar takımı bizleri niye ezberden çizer? Niye bizlere hiç bakmadan, binlerce, on binlerce at resmi çizivermekle övünürler? Çünkü kendi gözleriyle gördükleri âlemi değil, Allah'ın gördüğü âlemi resmetmeye çalışıyorlar da ondan. Bu şirk koşmak, -hâşa- Allah'ın yapabildiğini ben de yapabilirim demek değil midir?”³³⁰

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere nakkaşlar, sadece kendi gözlemlerine dayanarak değil, aynı zamanda evrenin yaratıcısı olan Allah'ın gördüğü manzara ve anlamı resmetmeye çalışırlar. Bu durum, Allah'a ortak koşmaya işaret ettiği söylenirken, Frenk üstatlarının aslında dinsizlik değil, tam tersine dine en uygun üsluba sahip olduğu vurgulanır.

Bir diğer tartışma konusu, resimlerin hikâyesinin Doğu ve Batı resim sanatındaki yeriyle ilgilidir. Minyatürlerde her bir resmin hikâyesi bulunurken, Batı resim geleneğinde yapılan eserlerde bir hikâyesinin olması beklenmez. Romanda, bu durum, Enişte Efendi'nin padişahın elçisi olarak Venedik'e gittiğinde gördüğü bir portre üzerinden açıklanır. Enişte Efendi, gördüğü bu portreden çok etkilenir ve padişahın da sahip olduğu şeylerle, âlemini gösteren ve kuşatan şeylerle bir resminin olması gerektiğini düşünür.³³¹ Bu sayede padişahın unutulmaz olacağını, resme bir göz atanın, onun yanındaymış gibi hissedeceğini, hatta ölümünden sonra bile sanki onunla karşı karşıyaymış gibi göz göze gelebileceklerini belirtir. Portrelerin varlığı, nakkaşlarda bir korku uyandırır. Portrelerin büyümlü etkisi, onların kusurlu ve güçsüz olduğunu hissetmelerine, varoluşlarını sadece bu tarz resimlerle kanıtlayabileceklerini düşünmelerine sebebiyet verir. Bununla birlikte, Frenk tarzı resim geleneği, Osmanlı resim sanatına da yayılmıştır ve nakkaşlar, İstanbul ve

³²⁹ Pamuk, a.g.e., s.196-197.

³³⁰ Pamuk, a.g.e., s.252.

³³¹ Pamuk, a.g.e., s.34-36.

taşradaki zenginler için bu tarzda tek yapraklık resimler ve Frenk seyyahlarını eğlendirecek müstehcen resimler yapmaya başlamışlardır.³³²

Selim İleri'nin *Hepsi Alev* romanında, dünyevi ve dinî resimlerin tartışması ana tema olarak işlenmiştir. Bizans İmparatorluğu'nun 4. Leon'un resimlere ilgi duyan eşi İrene'nin zorluklarla geçen hayatının anlatıldığı eserde, kayınpederi Konstantinos ile dünyevi ve tanrısal olanın tasvir edilmesi konusundaki çatışma ele alınır. Bizans İmparatorluğunda yaşanan kutsal resimlerin tasvir edilmesi konusundaki tartışmaya ‘İkonoklazm hareketi’ denir. İkonoklazm (ikona-kırmacılık), Yunancada eikon (resim-simge) ve kloa (kırmak ya da yıkmak) sözcüklerinin birleşmesiyle oluşmuş, imgelerin kasıtlı olarak yok edilmesini anlatır.³³³ Hıristiyan topluluğu içerisinde, ikonaların kullanımı hususunda iki temel fikir ayrılığı gözlemlenmekteydi. Bir grup, ikonaların putperestliği teşvik edici bir rol oynadığı ve bu sebeple Tanrı'nın hoşnutsuzluğuna yol açtığı iddiasını ileri sürmekteydi. Bu bakış açısına göre, Tanrı'nın memnuniyetsizliğini gidermenin tek yolu, onu kızdıran ikonaların - ya da putların - kaldırılması gerekliliği idi. Bu eylem, bazıları tarafından parçalanarak, bazıları tarafından ise yakılarak icra edilmekteydi. Diğer bir kesim ise, ikonaları saygıyla anan, onlara hürmet eden ve Hıristiyan dininin dinî sembollerini destekleyen bir tavır sergilemekteydi.³³⁴ Romanda bu iki temel fikir ayrılığını İrene ve Konstantinos üzerinden görmek mümkündür. Konstantinos, on üç dini yazı kaleme alarak İsa tasvirlerini reddetmiş, tanrısal olanın tasvir edilmemesi gerektiğini savunmuştur:

“On üç dinî yazı, Konstantinos’un ebedî yücelişine hizmet verecek sanatkârlara bir çağrıydı. Sanatınızı kaç sikkeye, kaç paraya satın alırım çağrısı.

İmparator sanata karşı olmadığını, sadece İsa'nın ve kutsal kişilerin tasvirlerinde sanatın günaha boğulduğunu yazıyordu. Dinî sanat yerine özgür sanat! diyordu. Neyin özgürlüğü açıklanmıyordu.”³³⁵

Konstantinos, on üç dinî yazı ile sanatçılara ve bu resmi savunanlara açık bir çağrıda bulunup, İsa ve kutsal kişilerin tasvirinin yapılmasının günaha teşvik ettiğini düşünse de aslında imparatorun egemenliğini ve ihtişamını ön plana çıkarma

³³² Pamuk, a.g.e., s.33, s.38, s.127.

³³³ John Lowden, “İkon mu, Put mu? İkonakırmacılık Tartışması”, çev., Deniz Hakyemez, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1998, 208-209.

³³⁴ Lowden, a.g.e., s.209.

³³⁵ Selim İleri, *Hepsi Alev*, Everest Yayınları, İstanbul, 2011, s.27.

niyetindedir. Konstantinos, tüm mozaiklerin üstünü kapatarak, dini eserlerin insanlar üzerindeki etkisini yok etmeye çalışır:

“Tanrı’nın kurtarıcının insan bedeninde tasviri, sanatın bu yücelişi, bütün bütüne unutturulmak istendi. Resimler söküldü. Mozaiklerin üstü sıvandı. Hunharca girişimler. Bundan böyle İsa’yı solgun bir haç temsil ediyordu.”³³⁶

Mozaiklerin üzerinin sıvanması ve resimlerin yok edilmesi gibi eylemlerin ikonaklazm hareketinin izlerini taşıdığını söylemek mümkündür. Konstantinos, halkı etkileyen, onları günaha sürüklediğini düşündüğü bu resimleri kaldırarak onları günahlardan koruduğunu sanır. Ressamlara, dünyevi resimleri yapmaları için tehditler savurur. İkonların savunucusu olan İrene’ye göre, Konstantinos’un boyunduruğu altında olan ressamların sanatkârlığından şüphe duyar, sanatın günlük hayatın sıradanlığına, kendileri için yeni bir dönemin başladığına inananların büyük bir günah işlediğini düşünür. O, her ne kadar başta bu yasaklara karşı çıkmamış gibi gözükse de zamanla tasvirkarılara savaş açmıştır. Daha önce belirttiğimiz gibi, İrene için dinî resimler, kendisini bulmasına ve yabancılaşmasının giderilmesine yardımcı olmuştur. Her ne kadar “Bizler resme değil, resimdeki kişiye ibadet ediyoruz.”³³⁷ dese de resimlere tapındığını itiraf eder:

“Saklamak gereksiz: Resimlere tapındım. Ancak sanat yükseltiyordu İsa’yı, Meryem’i, *İncil* müelliflerini. Ötekileri, on iki havariyi, Tanrı’nın meleklerini.”³³⁸

Onun için İsa, Meryem ve diğer kutsal kişiler, sanat vasıtasıyla daha yüce ve anlamlı bir hâl alır. İrene, bu resimlerle dinî inançlarını ifade edebildiğini vurgular. Sanatı ezip yıkarak yok olmayacağını bilen İrene, Bizans İmparatorluğunun başına geçtiğinde İsa ve Meryem tasvirlerini yeniden yaptırır. Fakat İrene’nin hâkimiyetinin son bulmasıyla yeniden ikon karşıtı hareketler devam etmiştir. Sonuç itibarıyla, dinî resimlerin toplum ve bireyler üzerindeki karmaşık etkilerini ve bu konudaki farklı bakış açılarını ortaya koyduğunu söyleyebiliriz.

2.3.3. Tasvir Yasağı

İslam Ansiklopedisi’ne göre tasvir kelimesi, savr kökünden türemiş olup, eski çağlarda "bir şeyi bir yana doğru eğmek, o şeye yönelmek, bir şeyi kesmek" gibi anlamlara gelmekteydi. Günümüzde ise, tasvir terimi, "bir şeye biçim vermek, resmini yapmak, bir şeyi detaylı olarak anlatmak" gibi anlamlarda

³³⁶ İleri, a.g.e, s.61.

³³⁷ İleri, a.g.e., s.64.

³³⁸ İleri, a.g.e., s.34.

kullanılmaktadır.³³⁹ Tasvir yasağı, farklı dinlerin inanç ve uygulamalarında önemli bir konudur. İslam, Hristiyanlık ve Yahudilik gibi büyük dinlerde, bu yasağın kökenleri, nedenleri ve uygulanış şekilleri farklılık göstermektedir. Ancak, her üç dinde de, tasvir yasağının Tanrı'nın soyutluğunu korumak, putperestliği engellemek ve dini pratikleri doğru şekilde yönlendirmek amacıyla getirildiğini söylemek mümkündür.

Yahudilikte tasvir yasağından bahsedecek olursak, Yahudilik, Tanrı'nın somut bir şekilde tasvir edilmesi ve tapınma nesnesi hâline getirilmesini reddeder. Bu nedenle, resim yapmak Yahudi inancında genellikle yasaklanmıştır. Resimlerin varlığı, Tanrı'nın emirlerinin ihlali olarak görülür ve hata olarak kabul edilir. Bu düşüncenin temeli, Yahudi kutsal kitabının Çıkış 20/1-17 ile Tesniye 5/6-21'deki "On Emir" de yer alan ikinci emirle ilişkilendirilir.³⁴⁰ Yahudiler, yüzyıllar boyunca Tanrı ve azizlerin figürlerini içeren resimlerden kaçınmışlardır. Bununla birlikte tasvir yasağı konusunda da çeşitli fikir ayrılıkları vardır. Kimi Yahudi düşünürler, bir tapınma amacı olmadığı sürece resimlerin yapılmasında ve kullanılmasında bir sakınca olmadığı görüşündedir.³⁴¹

Hristiyanlığa baktığımızda ise önceki bölümde de bahsettiğimiz üzere, Bizans İmparatorluğunda "İkonoklazm Hareketi"nin tasvirlerle karşı bir mücadelenin olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte, İncil On Emir'de yer alan "Kendine yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altındaki sulara yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın. Putların önünde eğilmeyecek, onlara tapmayacaksın."³⁴² şeklinde bir hüküm bulunmaktadır.

İslam inancına göre de Tanrı'nın yarattığı herhangi bir şeyin taklidi putperestlik olarak kabul edilmiş, Tanrı'nın varlığının somut bir resmini yapmak, Hz. Muhammed'in ve diğer kutsal kişilerin resimlerini yapmak veya betimlemek yasaklanmıştır. Ancak, İslam'da tasvir yasağı doğrudan Kur'an'da belirtilmemiştir. Tüm bunların yanında, modern çağda da tasvir yasağının daha geniş bir anlam kazandığını söylemek mümkündür. Bu dönemde Tanrı'nın ve kutsal kişilerin tasvir

³³⁹ Hüseyin Elmalı, "Tasvir", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 40. Cilt, İstanbul 2011, s.135-136, (Çevrim içi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/tasvir--edebiyat#1>, 31.03.2024.

³⁴⁰ Eerdmans Brill, "Images", *The Encyclopedia of Christianity (E.C.)*, William B. Eerdmans Publishing Company, 2001, 658, Aktaran, Arzu Köklü, *Hristiyanlıkta ve İslam'da Resim*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2006, s.5.

³⁴¹ Köklü, a.g.e., s.6-8.

³⁴² <https://incil.info/kitap/exo/20> (31.03.2024)

edilmesinden farklı olarak, cinsellik ve erotizm içerikli resimlere karşı bir sansürün uygulandığı görülmektedir.

İncelediğimiz romanlar içerisinde Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*, Selim İleri'nin *Hepsi Alev*, Enis Batur'un *Elma* romanlarında tasvir yasağına dair çeşitli örnekleri tespit ettik.

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı eseri, Osmanlı İmparatorluğu döneminde etkili ve sanat dünyasını kökten sarsan bir mesele olan "tasvir yasağı"nı merkezine alır. İslam'ın çeşitli yorumlarına göre insanlar, Tanrı'nın yaratıcılığına ortak olmamalıdır. Bu nedenle, bir dönemde figüratif tasvirlerde ve özellikle de insan figürlerinde bir tür "tasvir yasağı" uygulanmıştır.

Romanda, padişahın özel isteği üzerine yaptırılan kitap için kullanılacak olan üslup çeşitli tartışmalara sebep olmuştur. Bu tartışmalar neticesinde Zarif Efendi öldürülmüştür. Zarif Efendi'nin öldürülmeden önce katil ile tartışması da tasvir yasağı konusundadır. Ona göre, bu resim çok büyük günahdır. Kimsenin cüret dahi edemeyeceği bir küfür, zındıklıktır. "Cehennem'in en dibinde yanacaksınız. Azabınız, acılarınız hiç dinmeyecek. Beni de ortak ettiniz."³⁴³ ve "Kitabımızın Şeytan'ı bile sevimli gösterdiğini söyleyenler var. Âleme sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp, bir at sineği ile bir camiye -cami arkadadır bahanesiyle- aynı büyüklükte resmederek dinimize küfrettiğimizi, camiye giden müminlerle alay ettiğimizi söylüyorlar."³⁴⁴ ifadeleri "Bu sûretleri (resim ve heykelleri) yapanlar, kıyamet günü, 'bu yaptıklarınıza can verin, haydi!' diye azâb edileceklerdir."³⁴⁵ hadisini hatırlatır. Yine romanda geçen şu ifadeler Enişte Efendi ve nakkaşlara gelen eleştirilere örnektir:

"Niye hepsi resmin Cennet'in kapısını kendilerine kapatacağını düşünüyorlar? Biliyorsunuz niye! Çünkü Peygamberimiz Hazretleri'nin kıyamet günü ressamın Allah tarafından en sert bir şekilde cezalandırılacaklarını söylediğini hatırlıyorlar. 'Resamlar, değil,' dedi Enişte Efendi, 'Musavvirler. Bu bir hadis, Buhari'den.'³⁴⁶

Buna bağlı olarak, İslam'ın öğretileri arasında, Allah'ın yaratıcılığının insana ait olmadığı ve suretlerin yaratılması hususunda dikkatli olunması gerektiği vurgulanmaktadır. İnsanların suretlerin yaratılmasında aşırıya kaçmamaları ve bu

³⁴³ Pamuk, a.g.e., s.27.

³⁴⁴ Pamuk, a.g.e., s.183.

³⁴⁵ <https://hadiskitaplari.com/riyazus-salihin/p/riyazus-salihin-1682-nolu-hadis> (1.04.2024)

³⁴⁶ Pamuk, a.g.e., s.184, s.185.

eylemlerin Allah'ın yaratıcılığına ortak olabileceği konusunda uyarıların romandaki nakkaşların Allah'a şirk koştüğünü, O'nun yaratıcılığına karşı bir tür isyan olarak algılandığını yansıtır. Zarif Efendi'nin ve toplumun tavırları genel olarak İslam'ın suretlerin yaratılması ve kullanılması konusundaki öğretileriyle uyumlu görünmektedir, ancak bu konuda çeşitli yorumların olduğu unutulmamalıdır. Çünkü bu ayetler ve hadislerin çoğu putlara tapınmayı engellemek içindir. Zira Enişte Efendi de kitap için naksettikleri eserlerde insanlarda putperestliğe özendirecek dine aykırı resimler yapmadığını dile getirir.³⁴⁷

Sonuç itibarıyla, yazar, dinî ve estetik hassasiyetlerin, dönemin sanatçıları üzerindeki etkilerin sonuçlarının ne denli büyük sorunlara sebebiyet verdiği açıkça görülmektedir. Sanatçılar geleneksel resim anlayışıyla Batı tarzı sanat teknikleri arasında bir denge kurmaya çalışırken, dinî emirlerin getirdiği içsel bir çatışma ve kimlik arayışıyla da mücadele ettiklerini söyleyebiliriz.

Enis Batur'un *Elma* romanında ise yazar, romanda *Dünyanın Başladığı Yer* tablosu ile Âdem ve Havva'nın yasak elmayı yemesi arasında bir bağ kurar. Batur, Halil Şerif Paşa ve Gustave Courbet'in tablonun adı hakkında yaptıkları konuşmada, hem kadın gövdesinin temsil edilmemiş bir yanını, o güne dek sanatsal bir uzamda gerçekleştirilmemiş, tabu düzleminde kalmış bir bölgesini temsil etmesini hem de yasak meyvenin bir tercümesi olması gerektiğini konuştuklarını düşünür. Bu tablo, yaklaşık iki bin yıldır *yer* alan elmanın *yer*'ini alacaktır. Yazar, elmanın açık bırakılmasını, "Açıkta bırakılması, bakışın isteğine açık tutulması, 'ilk günah'ın çağrısını, üstelik eğretilmeyi kırarak tekrarlamak anlamına geliyor"³⁴⁸ şeklinde yorumlar. Dolayısıyla, tablonun, bilinçli bir şekilde sergilenme ve izleyicinin karşısına sunma isteği doğrultusunda toplumsal normlara meydan okuduğunu ve belirli tabuları yıkmayı amaçladığını söyleyebiliriz. Fakat tablonun 1866 yılında yapılmasına rağmen 1995'te sergilenmemiş olması, bu iki sanatseverin aslında bu meydan okumaya hazır olmadığının bir göstergesidir:

"Dünyanın Başladığı Yer, isteğinin nesnesini görmekten, ona dimdik bakmaktan, olaki görüldüğü ve bakıldığı sanısıyla ödü kopan âdem bozuntularına göre değildi. Karakamuya gelince, onun kireçleşmiş ahlâkının arkasında birkaç sayfalık yaradılış hikâyesi, her kelimesinin önünde peçeler örtülü Tekvin anlatısı, kaskatı, duruyordu. Her vakit ışıkları söndürmüş insanların, kendilerine gösterileni görmek için hiçbir hazırlığı

³⁴⁷ Pamuk, a.g.e., s.448.

³⁴⁸ Enis Batur, *Elma*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.138.

yoktu. Halil ve Gustave, bundandır, örtü peçe öngördüler. 1955'te, Jacques Lacan bile daha diyecekti.”³⁴⁹

Halil Şerif Paşa, tabloyu ilk aldığı anda banyosuna asıp üzerini yeşil bir örtü ile kapatmış ve çok az kişiye bu tabloyu göstermiştir. Mustafa Fazıl Paşa'nın kızı Nazlı Hanım'la evlenince ise kuytu bir çalışma odasında duran tabloyu duvardan indirerek üzerini kahverengi bir örtüyle örtmüştür. Çıplaklık, toplumsal normlar ve tabularla sık sık ilişkilidir. Dolayısıyla tablonun üstünün örtülmesi, toplumun bu tabloyu görmeye hazır olmadığını, Nazlı Hanım'ın rahatsız olabileceğini ya da evli bir adamın evinde sadece kadın cinsel organın yer aldığı bir tablonun kabul edilemeyeceği gibi unsurları gizleme amacı taşıdığını söyleyebiliriz. Ayrıca tablodaki modelin yüzünün gözükmemesi de dikkat çekici bir unsurdur. Yazar, modelin, daha önce de Gustave Courbet'in eserlerinde de görünen, arkadaşının sevgilisi Jo olduğunu, gelebilecek tepkilerden çekindiği için bu eserinde yüzünü gizlemiş olabileceğini düşünür.³⁵⁰ Tablonun sarsıcılığı da işte burada, birine ait olmamasında yatmaktadır. Bu yüzden de herkese aittir:

“Dünyanın, dünyamızın başladığı yer. Oradan geliyoruz. Büyük kavga, oraya gidesiye kopuyor.

Yüzünün yokluğu endişeyi büyütüyor.

Tracy Emin'in, bir kadın sanatçının, yapıtının içinden 1980'lerde soracağı soruya taşıyor bizi: 'Konuşabilecek olsaydı, neler söylerdi bir vajina?'

Yüzü olsaydı, onu iyi-kötü, kimliğine iade edebilecek, ait olduğu kişiyle bütünleştirerek kişiselleştirebilecektik.

Yüzü olsa(ydı), bize asıl oradan bakacaktı.

Bize buradan bakıyor oysa.”³⁵¹

Yazar bu alıntıda hem Âdem ile Hava'ya hem de Hz. Musa'nın buyruğuna atıfta bulunmuştur. Kur'an'ın Taha Suresi'nde, Hz. Musa'nın hayatı ve görevleri anlatılmaktadır. Hz. Musa, Tanrı'nın kendisine vahiy gönderdiği bir dağa çıkar ve burada peygamberlikle ilgili buyruklar alır. Özellikle kendisine gösterilen mucizeleri halka göstermemesi yönünde bir emir bulunmaktadır. Dolayısıyla yazar da tablodaki kadının yüzünü göstermemesi ve Halil Şerif Paşa'nın çok az insana bu tabloyu sergilemesini “Ona, bir bakıma Musa'nın buyruğu uygulanmıştır: Göstermeyeceksin!”³⁵² sözleriyle de atıfta bulunmuştur. Âdem ile Havva'nın yasak meyveyi yiyerek cennetten kovulma kıssası, İslam, Hristiyanlık ve Musevilik gibi

³⁴⁹ Batur, a.g.e., s.63-64.

³⁵⁰ Batur, a.g.e., s.101-102.

³⁵¹ Batur, a.g.e., s.102.

³⁵² Batur, a.g.e., s.107.

semavi dinlerde ortak olarak işlenen bir temadır. “Hz. Âdem ve eşi cennete yerleştirildikten sonra kendilerine, bir tek ağaç dışındaki bütün meyvelerden yiyebilecekleri bildirilmiştir. Tevrat’a göre, Rab Allah’ın cennette bitirdiği ağaçlar içinde iki tanesi özel isim ve nitelikleriyle bildirilmektedir ki bunlar ‘hayat ağacı’ ve meyvesi Âdem ile eşine yasaklanan ‘iyilik ve kötülüğü bilme ağacı’dır. Bu ağacın meyvesinden yemenin cezası ölümdür.”³⁵³ Âdem ile Havva'nın yasak meyveyi yemeleri sonucunda ilk günah işlenir. Batur da, elma olarak nitelendirdiği “Dünyanın Başladığı Yer” tablosunun, Halil Şerif Paşa ve Courbet’in yasak elmayı yiyerek kendilerini cezalandırıldığını ima eder:

“Nedir peki, burada, Kötü? İsteğin, hazzın, “Zevk”in ayartıcı, yoldan çıkarıcı, “suç”la örtüşen içeriğini temsil ediyor elma. Bir defa daha vurgulamalıyım: Elmayı cinselliğin, kadından gelen cinsel isteğin karşılığı olarak seçen ben değilim, Tekvin metni.”³⁵⁴

Sonuç itibarıyla, Enis Batur, tasvir yasağı bahsini modern çağın toplumsal normlara meydan okuyan “Dünyanın Başladığı Yer” tablosu ve Âdem ile Havva'nın cennetten kovulma kıssası doğrultusunda işlemiştir.

Tasvir yasağı konusunda inceleyeceğimiz son roman, önceki bölümde de üzerinde durduğumuz Selim İleri'nin *Hepsi Alev* adlı romanıdır. Romanda, Konstantinos'un dinî resimleri yasaklaması sonucunda dinî resim yapan sanatçılar, uğursuz ve melun olarak eleştirilmiş, rahipler aforoz edilmiş ve dini resimleri yapan ve onlara inananlar çeşitli yaptırımlara tabi tutulmuştur.³⁵⁵ Bununla birlikte, romanda bazı tarihçilerin ve Bizans kanunlarının, hipodromda her türlü cinsel arzuyu ve sapkınlığı onaylayıp, ikonalara şeytansı nitelemelerde bulunması, İrene tarafından karşı çıkmıştır.³⁵⁶

Sonuç olarak, bu roman, hem "tasvir yasağı"nın hem de "ikonoklazm"ın dönemin sanat anlayışı ve toplum üzerindeki etkilerini göstermektedir.

2.4. Portreler

Sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan portreler, toplumların kültürel ve tarihsel miraslarının bir parçasıdır. Kemal İskender'in *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*'nde belirttiği gibi, "Portre, Ortaçağda ‘yeniden üretmek’ anlamına gelen ‘protroba’ sözcüğünden gelir ölü ya da canlı, gerçek ya da düşsel, bir kişinin

³⁵³ Süleyman Hayri Bolay, “Âdem”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 1. Cilt, İstanbul, 1998, s. 358-363.

³⁵⁴ Batur, a.g.e., s.143.

³⁵⁵ İleri, *Hepsi Alev*, Everest Yayınları, İstanbul, 2011, s.43.

³⁵⁶ İleri, a.g.e., s.127.

bireysel özelliklerini betimleyen figürler, portre olarak adlandırılır."³⁵⁷ Müberra Bülbül'ün makalesinde ifade edildiği gibi, portre sanatında temel amaç, bireyin iç dünyasını, yüz ifadeleri ve duruşu aracılığıyla yansıtmaktır. İnsanın duruşu ve ifadeleri, iç dünyasının bir aynasıdır ve sanatçı, bu iç dünyayı anlamak ve ifade etmek için kişiyi derinlemesine anlamalıdır. Kültür, inanç ve çevresel faktörler, insanın ruh hâlini ve fiziksel görünümünü şekillendirir, dolayısıyla portreler, dönemin ve anın ruhunu yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda sonsuz bir yaratıcılığın ifadesidir.³⁵⁸ Ayrıca Bülbül, geçmişin izlerini günümüze taşıyan portrelerin, insanlığın hikâyesini gelecek nesillere aktarırken, yaşamın renklerini, inançlarını ve kültürel zenginliklerini ölümsüzleştirdiğini, bu eserlerin, geçmişin derinliklerinden gelen bir çağrışımı taşıırken, aynı zamanda insanın özünü, kimliğini ve varlığını yansıtan bir ayna olduğunu söyler. Devamında, portrelerin, insanın iç dünyasına bir yolculuk sunarken, izleyici veya okuyucunun kendi zihinsel labirentlerine adım atmasına olanak sağladığını, hayatın anlamını arayan insanlığın, portreler aracılığıyla kendi iç dünyasını keşfederken, yeni ufuklar keşfetmiş, yönetim biçimlerini şekillendirmiş ve psikolojik derinliklere daldığını da ekler.³⁵⁹

Edebî eserlerde de portre resimlerinin varlığı, karakterlerin derinliğini ve çevreyi daha etkili bir şekilde tanımlamak için kullanılmaktadır. Karakterlerin hayatlarında asılı duran bu resimler, geçmişin izlerini yansıtırken aynı zamanda geleceğe de bir köprü kurabilir, karakterlerin fiziksel özelliklerini, kıyafet tarzlarını ve genel görünümelerini tanımlamak için kullanılabilir, okuyuculara o dönemin atmosferini ve yaşam tarzını aktarabilir.

İncelediğimiz romanlar içerisinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* ve *Mahur Beste*; Selim İleri'nin *Yaşarken ve Ölürken*, *Ölüm İlişkileri*, *Mel'un Bir Us Yarılmaması* ve *Sona Ermek*; Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* ve *Resimli Dünya*; Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* eserlerinde portre resimlerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Romanlarda yer alan portreleri "Kadın Portreleri", "Erkek Portreleri" ve "Sultan Portresi" olmak üzere üç başlıkta inceleyeceğiz. Sonuç olarak, romanlardaki portrelerin varlığının sadece görsel bir süs değil, aynı zamanda

³⁵⁷ Kemal İskender, "Portre", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 3, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s.1504.

³⁵⁸ Müberra Bülbül, "Portre ve Öz-Portrenin Görsel Sanat Tarihi Açısından Önemi", *Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (Mayıs 2017), C. 1, S. 1, s.104, s.105.

³⁵⁹ Bülbül, a.g.y. s.105.

karakterlerin derinliklerine inmek için birer anahtar niteliği taşıdığı tespit edilmiştir. Bu resimler, okuyucuyu hikâyenin içine çekerken, aynı zamanda geçmişin izlerini taşıyan birer hazine sandığı olarak da önemli bir rol oynamaktadır.

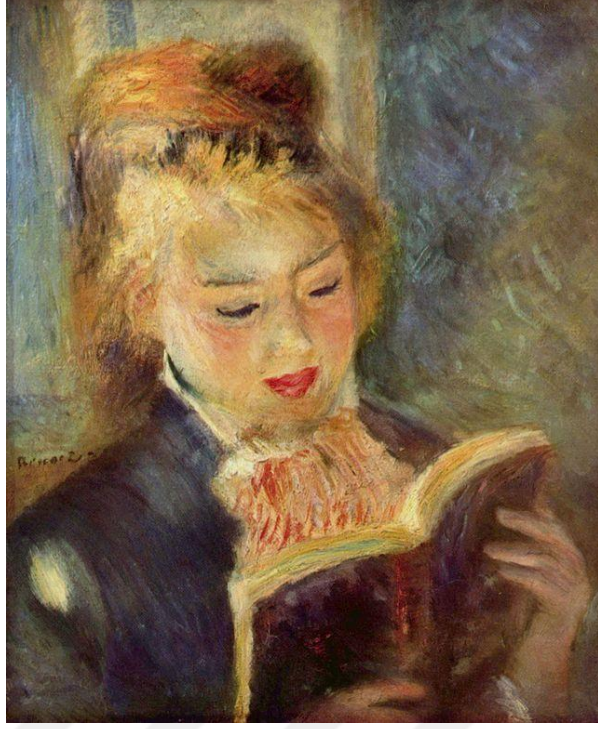
2.4.1. Kadın Portreleri

İncelenen romanlar arasında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* ve *Mahur Beste*; Selim İleri'nin *Ölüm İlişkileri*, *Mel'un Bir Us Yarılması*, *Yaşarken ve Ölürken* ve *Sona Ermek*; Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya* ve Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* adlı romanlarında kadın portrelerine yer verildiği tespit edilmiştir. Bu romanlardaki portreler, arzu nesnesi, hayranlık duyulan veya aşkın tek hatırası olan kadınların sembolleştirilmiş bir tezahürüdür.

Romanlarda yer alan kadın portreleri bağlamında inceleyeceğimiz ilk roman, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı eseridir. Romanda, Nuran, aşkın, güzelliğin ve ışığın yegâne sembolüdür. Mümtaz için bu güzellik, gündelik hayatın her anında, yüzü ve vücudu, sanatın ölmez aynasında hatırlatan pek çok sanat eseriyle yeniden hissettirir. Bu çehrelerden biri de Renoir'in *Okuyan Kadın* adlı tablosudur:

“Tepeden gelen ve saçları bir altın filizi gibi tutuşturan ışığın altında, koyu nefli zeminle, elbisesinin siyahı ve boynu örten pembe tül arasından bir gül topluluğu ile fişkırان bu sarışın rüya, çehrenin tatlı sükûneti, gözlerin kapalı çizgisi, çenenin küçük bir toplulukta birden bitişi, dudakların tatlı, âdeta besleyici tebessümü gibi bir yığın benzerlikle genç adam için, sevgilisinin bazı saatlerine sanatın en sadık aynalarından birini tutuyordu.”³⁶⁰

³⁶⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, Tercüman Yayınları, İstanbul, 1971, s.160.



Resim 20: Pierre Auguste Renoir, *Okur-Okuyan Genç Kadın*, 1876-1877.

Kaynakça: <https://serkanhizli.files.wordpress.com/2015/05/640px-pierre-auguste-renoir-067.jpg>.

(Erişim Tarihi: 23.04.2024)

Mümtaz'ın bu tabloyu sevgilisi Nuran ile ilişkilendirmesi, sanatın gücünü ve insan duygularının karmaşıklığını yansıtan önemli bir gözlemi ifade eder. Tanpınar'ın bu benzetme aracılığıyla, romanın ana temalarından biri olan sanat ve aşk arasındaki ilişki derinlemesine incelenir. Mümtaz, Nuran'ın güzelliğini ve çekiciliğini, ressamın tablosundaki kadının zarafeti ve güzelliğiyle karşılaştırarak ifade eder. Bu benzetme, sanatın insan duygularını nasıl yansıtabileceğini ve bazen gerçek hayattaki deneyimlerle nasıl örtüştüğünü gösterir. Ayrıca, Mümtaz'ın Nuran'a olan hayranlığında Renoir'a olan ilgisini daha da ileriye götürerek, onun vücudunda eski Venedik ressamlarının ten cümbüşü ile akrabalık bulur.³⁶¹ Nezahat Özcan'a göre, Tanpınar burada hayranı olduğu bazı Venedik ressamlarının, kadın bedenini ustalıkla tuvale aktardıkları için Venüs figürlü tablolarına göndermelerde bulunur. Bu ressamların bazıları ve eserleri ise şunlardır: Giovanni Bellini (1429-1526) *Naked young woman in front of the mirror*, Lorenzo Lotto (1480-1556) *Venus and Cupid*,

³⁶¹ Tanpınar, a.g.e., s.160, s.161.

Tiziano Vecellio (1488-1576) *Venus with Organist and Cupid, The Venus of Urbino*.³⁶²



Resim 21: Giovanni Bellini, *Naked Young Woman In Front Of The Mirror*, 1515.

Kaynakça: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni_Bellini_-_Giovane_donna_nuda_allo_specchio.jpg

(Erişim Tarihi: 23.04.2024)

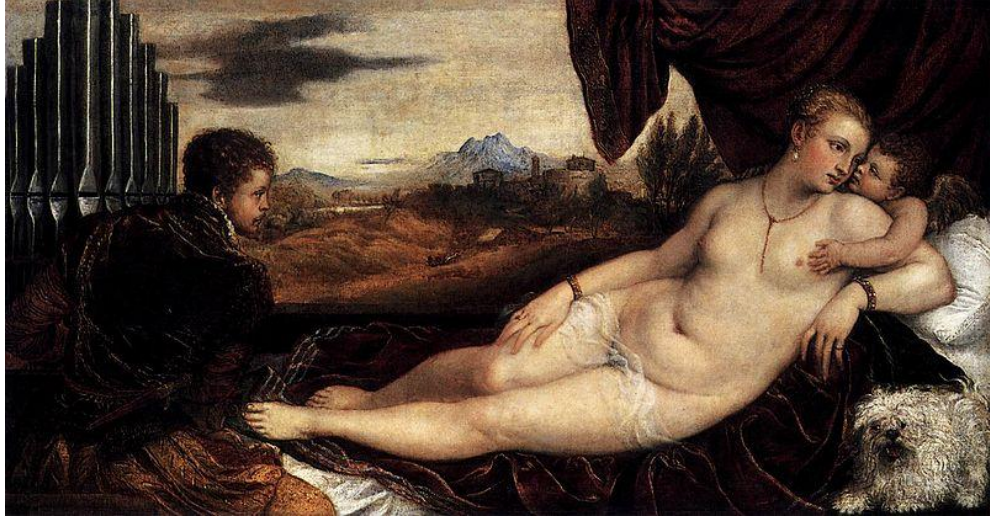


Resim 22: Lorenzo Lotto, *Venus and Cupid*, 1530.

Kaynakça: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lotto,_Lorenzo_-_Venus_and_Cupid,_Venus_-_c._1550.jpg#/media/File:1525_Lotto_Venus_und_Amor_anagoria.JPG

(Erişim Tarihi: 23.04.2024)

³⁶² Nezahat Özcan, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Resim*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 2012, s.97.



Resim 23: Tiziano Vecellio, *Venus with Organist and Cupid*, 1548-1549.

Kaynakça: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_Venus_and_Cupid_with_an_Organist_-_WGA22898.jpg.

(Erişim Tarihi: 23.04.2024)



Resim 24: Tiziano Vecellio, *The Venus of Urbino*, 1538.

Kaynakça: <https://www.theartpostblog.com/en/venus-of-urbino/>

(Erişim Tarihi: 23.04.2024)

Venüs, Antik Roma mitolojisinde aşk ve güzellik tanrıçası olarak bilinir ve genellikle çıplak veya yarı çıplak olarak tasvir edilir. Bu bağlamda, Tanpınar'ın Nuran'ı Venedikli ressamın Venüs figürlerine benzetmesi, onun güzelliğinin ve çekiciliğinin sanat eserleri aracılığıyla nasıl yüceltildiğini ve idealize edildiğini yansıtır. Nuran'ın bedeninin, bu sanat eserlerindeki kadın figürlerine benzemesi, onun görkemli ve kusursuz bir güzelliğe sahip olduğu izlenimini verdiğini, onun

sıradan bir kadın olmadığını, aksine bir tür tanrıçaya benzer bir çekiciliğe sahip olduğunu düşündüren bir algı oluşturduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, tüm bu benzetmelerin, Tanpınar'ın engin sanat bilgisinin Nuran'da yansıması olduğu söylenebilir. Nuran'ın güzelliğinin sadece fiziksel bir özellik olmaktan öte, sanat eserlerindeki Venüs figürleri gibi mistik ve ilahi bir niteliğe sahip olduğu resimler aracılığıyla aktarmaya çalışılmıştır.



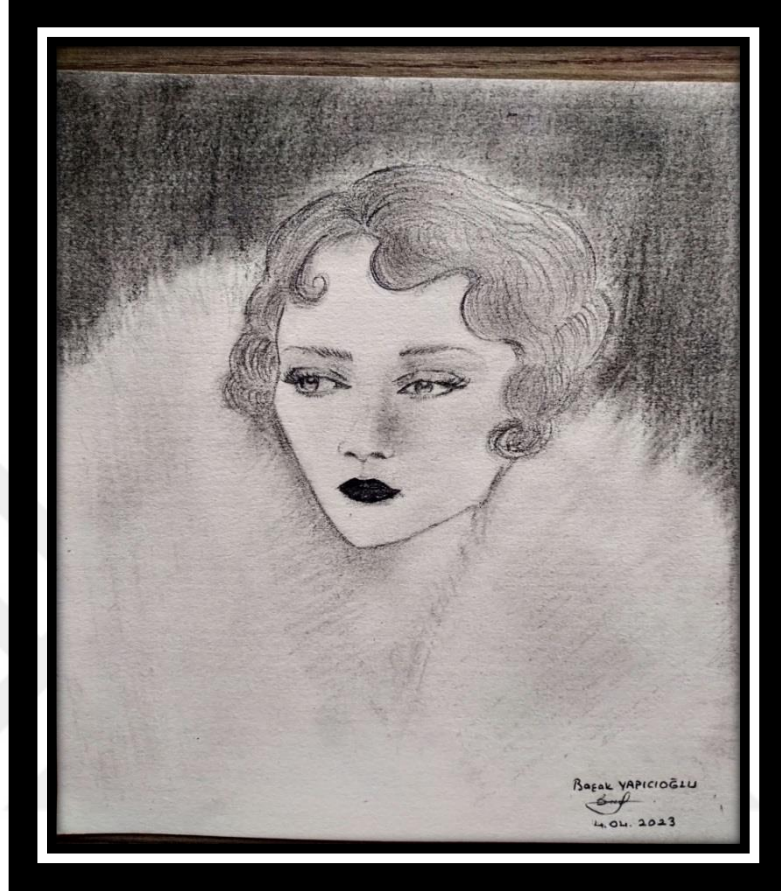
Resim 25: Hakan Bozok, Nuran, 2024.

Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* adlı romanında yer alan kadın portresi Maria Puder'in yapmış olduğu otoportresidir. Bu tablo, daha önce de bahsettiğimiz gibi, Raif Efendi'nin hayatında merkezinde önemli bir rol oynayan bir tablodur. Daha önce görmediği, vahşi, mağrur ve çok kuvvetli bir ifadesiyle onun hayalindeki bütün kadınların bir terkididir.³⁶³

“Yabankedisi derisinden bir kürkün içinde, gölgede kalmasına rağmen donuk beyaz rengi belli olan küçük bir boyun parçası, bunun üzerinde, hafifçe sola dönmüş, beyzi bir insan yüzü vardı. Siyah gözleri anlaşılmaz, derin düşüncelere dalmış gibi yere bakıyor, adeta bulamayacağından emin olduğu bir şeyi son bir ümitle aramak istiyordu. Buna rağmen bakışındaki hüznün biraz da istiğna ile karıştı. Buna rağmen bakışındaki hüznün biraz da istiğna ile karıştı. Sanki: ‘Evet, aradığımı bulamayacağım... Fakat ne olur?’ der gibiydi. Bu istiğna ifadesi, biraz

³⁶³ Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 55.

dolgun ve alttakisi daha irice olan dudaklarında tamamen açık bir hal alıyordu. Gözkapakları hafifçe şişti. Kaşları ne pek kaim, ne pek ince, fakat biraz kısa idi; koyu kumral saçları, köşeli ve oldukça geniş alnını çevreliyerek aşağı doğru uzanıyorlar ve yaban kedisinin tüyelerine karışıyorlardı. Çenesi hafifçe öne doğru kıvrık ve sivrice idi. İnce uzun ve kanatları biraz etli bir burnu vardı.”³⁶⁴



Resim 26: Başak Yapıcıoğlu, Maria Puder, 2023.

Kürk Mantolu Madonna tablosu ile karşılaştıktan sonra Raif Efendi'nin yalnızlığı, sessiz ve karanlık dünyası aydınlanmaya başlar.³⁶⁵ Bununla birlikte, Maria'nın bu otoportresi, duruşu ve yüzündeki ifade bakımından Andreas del Sarto'nun 1517 yılında yaptığı *Madonna delle Arpie* tablosuna benzetilmiştir³⁶⁶:

³⁶⁴ Ali, a.g.e., s.55, s.56.

³⁶⁵ Ali, a.g.e., s.122, s.123.

³⁶⁶ Ali, a.g.e., s.57.



Resim 27: Andrea del Sarto, Madonna delle Arpie, 1517.

Kaynakça:https://tr.wikipedia.org/wiki/Madonna_delle_Arpie#/media/Dosya:Andrea_del_Sarto_-_Madonna_of_the_Harpies_-_WGA00369.jpg

(Erişim Tarihi: 22.04.2024)

Olimpia Gaia Martinelli, Floransa'daki Uffizi Galerisi'nde korunan ve 1518 tarihli olan *The Madonna of the Harpies* adlı eserden bahsederken, bu eserin ünlü sanatçının en önemli eserlerinden biri olduğunu belirtir. Tabloda, The Madonna'nın yanında, geleneksel ikonografiye benzeyen Aziz John the Evangelist ve Francis figürlerini gösteren renkli tüylü iki melek bulunduğunu ifade eder. Ayrıca, tabloya adını veren Harpies Madonna'nın, mitolojik figürlerden esinlenerek oluşturulduğunu, ancak günümüz eleştirmenlerinin bu figürlerin çekirgelerin tasvirlerine daha çok benzediğini kabul ettiğini aktarır. Bu canavarların, John'un Apocalypse'de anlatılan bir kitapla yanında resmedildiğini ve Vahiy Kitabı'nda bahsedilen kadın figürleri olarak tanımlandığını da ekler. Bu bağlamda, John'un kehanetinde tasvir edilen tau işareti, seçilmişlerin yüzlerini işaretlemek için kullanılacak altıncı mührün meleği Aziz Francis ile ilişkilendirilir.³⁶⁷ Romana tekrar dönecek olursak, Raif Efendi,

³⁶⁷Olimpia Gaia Martinelli, *Toskana Sanatçıları: Andrea Del Sarto'dan Çağdaşa*, 2022. <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/toskana-sanatcileri-andrea-del-sarto-dan-cagdas/332488>. (22.04.2024)

Maria'nın tablosu ve bu tablo arasındaki benzerliği daha iyi tahlil etmek için satın alır ve tıpkı Maria'nın resminde olduğu gibi Şimdiye kadar hiç rastlamadığı bir Meryem Ana tasviri olduğunu belirtir. Raif, her iki tablodaki kadınlar hayat hakkındaki hükümlerini vermiş ve dünyayı istifhah etmeye başlamıştır.³⁶⁸

Sonuç olarak, romandaki bu portrenin yer alması, duygusal bağlar, özlemler ve içsel çatışmalarla ilişkilendirilerek metni derinleştirdiğini ve kurulan benzerlikle izleyiciyi sanat eserinin yüzeyinin ötesine geçirecek derin bir içsel yolculuğa çıkarmayı amaçladığını söyleyebiliriz.

Tanpınar'ın kadın portrelerinden bahsettiği bir diğer romanı ise *Mahur Beste*'dir. Romanda doktor kişiliğinin yanı sıra ressam da olan Refik Bey'in, çocukluğundan beri tanıdığı Atiye'nin sulu boya bir portresini yapmıştır. Refik Bey, Tıbbiyeyi bitirdikten sonra Avrupa'ya gitmiş, hayatını orada sürdürmeye başlamıştır. Bu süre zarfında her ne kadar bu dostluk sona ermiş gibi gözükse de Refik Bey, Avrupa'ya gittiği ilk zamanlar Atiye'nin ablasıyla mektuplaşmıştır. Bu mektuplaşmalarda Refik Bey, ablasına Atiye ile ilgili bazı sorular sorar ve bu sorular neticesinde bu portreyi yapar:

“Çenesinin üstündeki o küçük yarık hâlâ duruyor mu? Eskisi gibi zayıf mı? Konuşurken yüzüne bakılınca utanıp sözünü unutuyor mu? Gözleri gene aynı sarı bal renginde mi? Dinlerken eskisi gibi gene büyük büyük gözlerini açıp bakıyor mu?”³⁶⁹

Ablası Atiye'ye bu tabloyu gösterdiğinde, garip bir hisle sarsılır. Refik'in onu sadece bir çizgi gibi hatırlamamasına, kendisinden kalan bu çocuk hayalini içinde çok nazlı, çok güzel bir şeyi büyütür gibi büyütmesine sevinir. Bu nedenle de tablo Atiye'ye tıpkı tıpkısına benzeyecektir:

“Bu, kendi resmi idi. Őüphesiz firketelerle, bir yığın buklelerle başının üzerine toplanmış kumral saçları ile, garip meyve pembesi rengiyle dik yakalı yeşil kadife elbisesinin içinde bir gül yaprağı gibi fişkıran bu yüz, tamamiyle kendisinin değildi. O yüzde, her akşam, aynasında teker teker saydığı kırışıklıkların, onlardan daha çok kendisini ürküten yorgunluğun, kapalı odada solmuş çiçek talihinin tenine sindirdiği o garip donukluk yoktu. Sonra bazı çizgiler hiç benzemiyordu. Atiye'nin burnu, bu kadar yukarıdan kısa ve kısa kesik değildi; kulakla göz arasındaki mesafe daha dardı. Bununla beraber umumî görünüşünde sadece kendisinin olan garip bir hâl vardı. Üstelik dudaklarına o kadar mânalı, hüzünlü bir tebessüm koymuştu ki...”

³⁶⁸ Ali, a.g.e., s.57, s.58.

³⁶⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2022, s.103.



Resim 28: Başak Yapıcıoğlu, Atiye, 2023.

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, yazar, portreyi oldukça detaylı ve duygusal bir anlatımla sunar. Kumral saçları, yeşil kadife elbisesi ve gül yaprağı gibi yüzü, detaylarla özenle betimlenmiştir. Ancak alıntıda bahsedilen, Atiye'nin tam anlamıyla kendi resmi olmaması ve yüzünde yorgunluk izlerinin bulunmaması, onun iç dünyasının derinliklerine bir bakış sunuyor gibidir. Ertan Engin'in ifadesine göre, Refik tablosunu oluştururken sadece dış görünüşe değil, iç dünyanın derinliklerine de odaklanmıştır.³⁷⁰ Tablo, insan ruhunu yansıtabilmiş ve bu başarısını dış dünyanın yüzeyinde gözlemlenen detaylar aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte, resimde, Atiye'nin dudaklarındaki manalı gülümse de dikkat çekicidir. Engin, Mona Lisa'nın gizemli gülümsemesi gibi, Refik'in de Atiye'nin dudaklarına mânalı ve hüzünlü bir tebessüm koyarak, tablosunda derinlik ve anlam yaratmayı başardığını belirtir.³⁷¹

Sonuç olarak, romandaki portrenin varlığı, aşkın tek hatırasının somut bir yansıması olarak algılanabilir. Tanpınar, Refik'in sanatsal ifadesinin, da Vinci'nin eserlerinde gözlemlenen içsel zenginlik ve gizemle karşılaştırılabilir bir boyuta sahip

³⁷⁰ Ertan Engin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında 'Resim' Ve 'Mimarî', *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 2, Sayı 8, 2009, s.163.

³⁷¹ Engin, a.g.y, s.163.

olduğunu vurgulamakla birlikte, aynı zamanda Atiye ile olan ilişkinin derinliğini okuyucuya aktarabilmek için bir araç olarak kullanmıştır.

Selim İleri'nin *Sona Ermek* romanında, fovizmin en ünlü ressamlarından Henri Matisse'in 1905 yılında yaptığı *Madam Matisse: Yeşil Şerit* tablosundan bahsedilmektedir:

“Madam Matisse'in portresini saydam yeşil, kalın bir çizgi, fırça darbesi ikiye bölüyor, yirminci yüzyılın sanatı birdenbire başlıyordu -kimin değerlendireşiydi, çarpılmıştın.”³⁷²



Resim 29: Henri Matisse, Madam Matisse (Yeşil Şerit), 1905.

Kaynakça: <https://tr.painting-planet.com/madam-matisse-yesil-serit-henri-matisse/>

(Erişim Tarihi: 19.04.2024)

Tablo, Matisse'in dönemindeki çağdaş sanat anlayışını yansıtan canlı renkler ve cesur formlarla doludur. Selcan Kethüdaoğlu tezinde, fovistlerin farklı ve yenilikçi bir yaklaşım sergilediklerini, bu yaklaşımın aynı zamanda Afrika sanatına olan bir ilgiyi de yansıttığını söyler. Kethüdaoğlu, Afrika kültürünün bir parçası olarak kabul edilen Afrika maskelerinin genellikle bir yüzün ortasındaki kabarık bir çizginin iki yanındaki iki geniş düzlem olarak algılanmasını önerdiklerini ve

³⁷² Selim İleri, *Sona Ermek*, Everest Yayınları, İstanbul, 2017, s.235.

Matisse'in ünlü eserlerinden biri olan 'Madam Matisse'in de Afrika maskelerini anımsatan yüzdeki yeşil çizgi ile alışılmadık bir yaklaşım içerdiğini belirtir.³⁷³

Madam Matisse tablosunun Afrika maskelerini anımsatan yüz ifadesi ve renk kullanımı, romanın seyri içerisinde bir bağlantı oluşturur. Romanın geçtiği ortam, karakterin ruhsal durumu ve olayların atmosferi ile uyumludur. “Nostalji” başlığında da bahsettiğimiz üzere, karakter, geçmişteki güzel günlerini özlemektedir ve Matisse'in birçok eserine de bu nedenle atıfta bulunmuştur.

Yazarın bir diğer romanı olan *Yaşarken ve Ölürlen*'de ise, Turan'ın Cemil için yaptığı bir portreden bahsedilir. Turan bu portresindeki kadın, yaşlı, yıkık ve kederlidir:

"Bu, yaşlıca, yıkık, kederli bir kadının akşam ışıklarına bulanmış resmiydi ve resimdeki tek canlılık, kadının kucagında -yaşamın bütün acılarından uzak- kıvrılıp uyumuş bir sarman kediydi. Turan akşam ışıklarından öylesine karamsar renkler bulup çıkarmıştı ki, resmi sevmemek, beğenmemek, estetik değerini yadsımak olasıydı. Öylece bakakaldım. Uzun süre ayırmadım resimden. İşte şimdi de akşam bastırıyordu, aynı ışıklarla, fakat sarman kedisiz. Duvardaki resimlerimden birini indirdim. Turan'inkini asacaktım, o zaman arkadaki yazıyı gördüm: İNCELİKLERİN HÜZÜNLÜ RESSAMI, DOSTLUKLARIN HIRÇIN USTASI ARKADAŞIMA, DOSTLUKLA VE SEVGİYLE..."³⁷⁴

Turan'ın Cemil'e yaptığı portre, sadece bir resim olarak değil, aynı zamanda duygusal bir iletişim aracı olarak da işlev görür. Portre, resmedilen kadının yaşadığı hüznü ve içsel acıyı yansıtırken, sarman kedi ise yaşamın getirdiği acılardan uzaklaşma arzusunu temsil eder. Bu, hem Cemil'in hem de Turan'ın iç dünyasına ve duygusal durumuna dair bir ipucu sunar. Arkadaki yazı ise, resmin üzerinde taşıdığı duygusal yükü daha da vurgular. “İnceliklerin hüznü ressamı ve dostlukların hırçın ustası olarak nitelenen” Cemil, daha önce “Yabancılaşmaya Karşı Resmin İyileştiren Gücü” başlıklı bölümde de belirttiğimiz üzere, içsel çatışmalarla dolu bir kişiliğe sahiptir. Bu yazı, resmin sadece bir görsel ifade olmadığını, aynı zamanda derin duygusal bağlar ve dostlukların ifadesi olduğunu gösterir.

Dolayısıyla romanda bu portrenin yer almasını, pişmanlık, dostluk, içsel mücadele ve insan ilişkilerinin karmaşıklığı gibi temaları vurgulamak için kullanılmıştır diyebiliriz.

³⁷³ Selcan Kethüdaoğlu, *Modern Sanatta İfade Aracı Olarak Portre (Psikanalitik Bir Yaklaşım)*, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Kastamonu, 2022, s.64.

³⁷⁴ Selim İleri, *Yaşarken ve Ölürlen*, Everest Yayınları, İstanbul, 2015, s.505.

Selim İleri'nin *Ölüm İlişkileri* adlı romanında da Albrecht Dürer'in 1499 yılında yaptığı *Elsbeth Tucher'in Portresi*'dir. Romanda Cemal'in sevgilisi olarak yer alan Oya, soğuk güzelliği ile Elsbeth Tucher'e benzetilmiştir:

“O portreden hep ürkmüştü: kadının çıkık elmacık kemikleri, delicesine bakan gri-mavi gözleri, çok ince ama belirgin dudakları izleyiciye yüzyıllar sonrasını anımsatırdı, sanki bir uzay insanı, başındaki türban ve o hep delice, oyucu bakışlar. Oya'nın yapay inceliği, gülümseyen çizgi- dudakları da ürkütücüydü.”³⁷⁵



Resim 30: Albrecht Dürer, Elsbeth Tucher'in Portresi, 1499.

Kaynakça: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Portrait_of_Elsbeth_Tucher_-_WGA06932.jpg

(Erişim Tarihi: 20.04.2024.)

Romandaki bu alıntı, sanat eserlerinin insanlar üzerindeki etkisini ve izlerini vurgulamaktadır. Oya'nın çıkık elmacık kemikleri ve delicesine bakan gri-mavi gözleri, onun belirgin ve dikkat çekici bir karakter olduğunu ve muhtemelen karmaşık duygulara sahip olduğunu ima eder. Belkıs'ın bu portreyi ürkütücü olarak tanımlanması, Oya'nın onda belirli bir tehdit veya endişe kaynağı yaratmış olabileceğidir.

³⁷⁵ Selim İleri, *Ölüm İlişkileri*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1985, s.69, s.70.

Sonuç olarak, romanda bu tablonun yer alması, karakterlerin karmaşıklığını ve derinliğini vurgularken, aynı zamanda sanat eserlerinin insanlar üzerindeki etkisini ve sembolik önemini anlatmak için bir araç olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.

Yazarın *Mel'un Bir Us Yarılması* romanında benzetme ögesi olarak kullanılan tablo ise, Melchior Lorichs'in 1581 yılında yaptığı *Roxelanes'in Portresi* (*RUZİÆ SOLDANE*) dir. Sayru, Radife Hanım'ın kokusu ve görünümünü, Melchior Lorich'in Roxelena portresine benzetir:

“Kulağında armudî küpeleri, sağa sola profilden bakmaya çalışır; onun bu hallerinde, meşhur Lorich'in şişman, yorgun, elinde gül -burada, bizimkinde, Leylâk Radife'de gül yerine kolonya şişesi- tutan Roxelena portresi hiss olunurdu.”³⁷⁶



Resim 31: Melchior Lorichs, Ruziæ Soldane, 1581.

Kaynakça:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Lorichs_RVZIAE.png.

(Erişim Tarihi: 20.04.2024)

Melchior Lorich'in Roxelena portresi, Osmanlı İmparatorluğu'nun en etkili kadın figürlerinden biri olan Hürrem Sultan'ı tasvir eder. Bu portre, Hürrem Sultan'ın güzelliğini ve gücünü yansıtır. Radife Hanım'ın kötü kokusuyla bu portrenin bağlantılı hâle getirilmesi, Radife Hanım'ın yaşlılığı ve sağlık sorunlarına rağmen güzelliğe olan özlemine ve belki de güç arayışını vurgulamaktır.

³⁷⁶ Selim İleri, *Mel'un Bir Us Yarılması*, Evereset Yayınları, İstanbul, 2014, s.173.

Sonuç olarak romanda yer alan tablonun benzetme ögesi olarak yer alması, yazarın, güzellik, güç ve yaşlanma gibi temaları daha etkili bir şekilde ele alma çabası olarak yorumlayabiliriz.

2.4.2. Erkek Portreleri

İncelemeye esas romanlarda, Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya* ve Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanlarında erkek portre resimlerinin varlığı tespit edilmiştir.

Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya* romanında, Gentile Bellini'yi anlatan bölümde, devlet sanatçısı olduğunu ve fresklerin onarımının yanı sıra dogelerin portrelerini yapmakla da yükümlü olduğundan bahseder. "Erkek Portreleri" kapsamında inceleyeceğimiz resim ise *Giovanni Mocenig'nun Portresi*'dir:



Resim 32: Gentile Bellini, Giovanni Mocenig'nun Portresi, 1478 / 1507.

Kaynakça: <https://www.veneziaeventi.com/eventi/cultura/il-bellini/>

(Erişim Tarihi: 16.04.2024)

Andrea Bellieni'nin aktarımına göre, tablo, Teodoro Correr'in vasiyetinde belirtildiği üzere, Venedik'e bağışlanmış ve Giambellino'nun eseri olarak bilinirken, Gronau tarafından Gentile Bellini'ye atfedilmiştir. Tablonun gerçek değeri, 1952-1953 yıllarındaki temizlik ve restorasyon çalışmaları sonrasında ortaya çıkmıştır. Detaylarda eksiklik olsa da, eser doğanın profilini ve giysinin detaylarını üç boyutlu olarak vurgulamayı hedefler. Tablonun sol tarafından dogeye doğru bir ışık vurduğu ve detayların neredeyse "Felemenk üslubunda" bir hiperrealizmle sunulduğu belirtilmektedir. Venedikli ressam Gentile'nin tablolarına kattığı yorum açısından en

büyük uzman olarak kabul edildiğini belirten yazar, ressamın, 1479'da Venedik'ten ayrılarak İstanbul'a gittiği ve belki de dogenin portresini tamamlayamadan siyasi-sanatsal diplomasi görevi üstlendiği ifade eder. Bu hareketin, o dönemde Venedik için ağır ve acı verici olan bir barış sürecine işaret ettiği ve tüm bu gelişmelerin faturasının yaşlı doge Mocenigo'ya kesilmiş olabileceği de belirtmektedir.³⁷⁷ Uzman da resmin özelliklerinden bahsetmekle birlikte, dogeden de bahseder. Eskiden tüccarken şimdi halktan uzak ve iktidarın yalnızlığıyla bir başına olduğundan bahseder. Uzman'a göre Bellini'nin resmindeki takke, Fatih Sultan Mehmet'in sarığını çizmekten daha kolaydır.³⁷⁸

Sonuç itibarıyla, yazarın bu resmi seçmesinin sebebi Venedikli bir ressamın eserlerini yorumlamak ve Venedik'ten İstanbul'a kadar olan sanatsal faaliyetleri arasındaki farkı göstermek olabilir. Bu resim aynı zamanda ressamın daha önce karşılaşmadığı bir tarzdaki figürleri çizmesinden önceki zamanı ve dönemin sanat anlayışı hakkında da bilgi vermek için de yer almış olabilir.

Benim Adım Kırmızı romanında ise, Zeytin'in günlerce aynaya bakarak yaptığı otoportresinden bahsedilir. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere, portreler sadece dış görünüşü betimlemekle kalmaz, aynı zamanda kişinin içsel durumunu da yansıtır. Dolayısıyla Zeytin'in bu portresi, bir içsel sorgulama ve kişisel çatışmaları işleyen bir içerik sunar. O, kendi portresinin padişahın yerine konulmasından hem gurur hem de utanç duyar. Bu duygular, onun kendini ne kadar önemseydiğini ve toplum içindeki yerini nasıl algıladığını göstermektedir:

"O âlemin merkezinde, Padişahımızın portresi olması gereken yerde, benim bir an gururla seyrettiğim kendi portrem vardı. Günlerce silip bozup, aynaya baka baka, acz içinde uğraşarak kendime pek az benzetebildiğim için biraz sıkılıyordum; ama resim, sayfa, yalnız bütün bir âlemin merkezine beni yerleştirdiği için değil, açıklayamadığım şeytani bir nedenden, beni olduğumdan çok daha derin, karmaşık ve esrarlı kıldığı için deneti ey enlediğim bir heyecan da duyuyordum. Bu heyecanımı görsünler, anlasınlar, nakkaş kardeşlerim benimle paylaşınlar istiyordum. Hem bir padişah veya kral gibi her şeyin merkezindeydim, hem de ben kendimdim. Bu durum hem bir gurur, hem de bir utanç veriyordu bana. Bu iki duygu birbirini dengeleyerek beni rahatlattığı için bu resimdeki yeni konumundan baş döndürücü bir zevk alabiliyordum."³⁷⁹

³⁷⁷ Andrea Bellieni [ed.], *Işığın ve Rengin İhtişamı. Venedik'te Dört Asırlık Resim*, Antiga, Treviso, 2016. (Aktaran) Sergi kataloğu, *Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul: 18 Kasım 2009-28 Şubat 2010, İstanbul, Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Electa Müzesi*, Milano, 2009, s.90.

³⁷⁸ Nedim Gürsel, *Resimli Dünya*, Doğan Kitap, İstanbul, 2018, s.256, s.257.

³⁷⁹ Pamuk, a.g.e., s.453.

O ayrıca, portresinin mükemmel olması için detaylara olan titizliğiyle de dikkat çeker. Bu durum, karakterin mükemmeliyetçi ve kendini sürekli olarak eleştirme eğilimini gösterir. Portresinin tamamlanmasıyla dışarıdan onay ve takdir arayışı içinde olduğunu dile getiren Zeytin, bu onay arayışı içinde içsel huzursuzluğunu ve yalnızlık duygusunu gidermek için yetersiz kalır.

Sonuç olarak romanda Zeytin'in kendi portresini yapması, bu resmi yapabilmek için öldürdüğü kişilerle ilişkilendirdiği duygusal bağ kurmasına yol açtığını, insan doğasının karanlık ve çelişkili yanlarını da ele alarak metne daha derin bir anlam kattığını söylemek de mümkündür.

2.4.3. Padişah Portresi

Osmanlı İmparatorluğu'nun zirvesinde, güçlü padişahlar sadece siyasi liderler değil, aynı zamanda imparatorluğun gücünü sembolize eden figürlerdi. Padişah portreciliği, bu otoritenin ve gücün sanatsal bir ifadesi olarak önem kazanmıştır.

Osmanlı minyatür sanatının tarihsel gelişimi içinde, padişah portreciliği, 15. yüzyılın sonlarında ortaya çıkar ve dört yüzyıl boyunca süregelen bir geleneğe dönüşür. Osmanlı kültür tarihinde, pek çok alanda olduğu gibi, padişah portreciliğinin öncüsü olarak kabul edilen isim ise Fatih Sultan Mehmet olarak belirtilmektedir.³⁸⁰

Avrupa ile kültürel etkileşimde öncü bir rol üstlenen ilk Osmanlı padişahı olan Fatih Sultan Mehmet, kendi imgesini dünya çapında yücelterek ebedileştirmeyi amaçlamış, bu amaca yönelik olarak sarayına Konstanzo de Ferrera (1450-1524), Gentile Bellini (1429-1507) gibi Avrupalı sanatçıları davet ederek onlara Antik Dönem hükümdarları ve kendi dönemindeki Avrupa kralları gibi, üzerinde portresinin bulunduğu sikkeler, madalyalar ve tablolar yaptırmıştır. Fatih'in sarayına gelen bu yabancı sanatçılar, padişah portreciliğinin Osmanlı resim sanatında bir dal olarak kök salmasını sağlamışlardır.³⁸¹

³⁸⁰ Gülru Necipoğlu, *Söz ve İmge: Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış*, Padişahın Portresi–Tevasir-i Al-i Osman, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2000, s.29. (Aktaran) Ruhi Konak, “Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri Ve Geleneğe Katkıları”, *Journal of Turkish Studies*, (2013), C.8, S.5, s.426.

³⁸¹ Günsel Renda, *Padişah Portreleri Mevlâna Müzesi Albümü*, “Osmanlılarda Padişah Portreciliği” maddesi, Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul 1980, c. XI, s.415. (Aktaran) Zaliha Peçe, *Nakş Osman Ve Levni'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon Ve Teknik Açısından Karşılaştırılması*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2015, s.5, s.6.

II. Bayezid döneminde, İslam dininin portreye olan olumsuz yaklaşımı sebebiyle padişah portreciliği zorluklarla karşılaşmıştır. II. Bayezid, İslam âlimlerinin resmin dindeki yeri hakkındaki çekincelerini dikkate almış ve resmi prensip olarak reddetmiştir. Yavuz Sultan Selim döneminde padişah portreciliği gelişimini devam ettirirken, Kanuni Sultan Süleyman döneminde zirve noktasına ulaşmıştır. Bu dönemde elçi heyetleri ve gezginlerle birlikte İstanbul'a gelen Danimarkalı sanatçı Melchior Lorichs (1527-1583 sonrası) ve Flaman ressam Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) gibi bazı Avrupalı sanatçılar, Kanunî'den (1495-1566) resim siparişi alarak onun birinci elden portrelerini yapmışlardır.³⁸²

18. yüzyıla gelindiğinde, sadece siyasi ve askerî olarak değil, sanatsal anlamda da bir dönüm noktası yaşanır ve padişah portreciliği de bu gelişmelerden etkilenir. Bu dönemin en ünlü nakkaşısı ise, Levnî'dir. Yüzyılın ikinci yarısında, elçilerle birlikte İstanbul'a gelen ressamlar, özellikle Rafael ile birlikte padişah portrelerinin üslubunda çeşitli değişiklikler meydana geldiği görülmektedir. Konstantin Kapıdağlı ise III. Selim'e kadar tüm padişahları guaj tekniğini kullanarak Batılı tarzda resmetmiştir. Bu dönemde yapılan portreler, diplomatik amaçla, bir güç simgesi olarak yapılmaktadır. II. Mahmut döneminde ise, kıyafet reformuyla birlikte padişahlar, artık Batılı kıyafetlerde olduklarını göstermek için çok sayıda portre yaptırmıştır.³⁸³ 19. yüzyılda, Osmanlı padişah portreciliği, yeni reformların toplum nezdinde kabul görmesi ve yaygınlaşması amacıyla, devlet kurumlarına yerleştirilen yağlıboya tablolar ve taşınabilir boyuttaki fildişi portreler ile sürdürülmüştür. Ancak, fotoğrafın icadıyla birlikte portre sanatı, doğrudan gerçeklik ile bağlantılı olan fotoğrafın etkisiyle gerilemiş ve sona ermiştir.³⁸⁴

İncelenen romanlar arasında Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* ve *Resimli Dünya*, Selim İleri'nin *Mel'un Bir Us Yarılması* romanlarında, Fatih Sultan Mehmet'in portresine yer verilmiştir. Bu portrenin romanlarda yer alması, dönemin sanata ve sanatçıya bakış açısını yansıtmakta ve yazarların bu portreleri nasıl ele aldıklarını anlamak için önem arz etmektedir.

³⁸² Julian Raby, "Oyun Başlıyor", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2000, s. 90. (Aktaran), Peçe, a.g.e., s.8.

³⁸³TRT 2, Nakkaşın Fırçası Padişah Portreciliği 6. Bölüm. <https://www.youtube.com/watch?v=Bj7dkbQygTo>. (18.04.2024)

³⁸⁴ Peçe, a.g.e., s.11.

2.4.3.1. Gentile Bellini ve Fatih Sultan Mehmet Portresi

Fatih Sultan Mehmet'in Doğu'ya olduğu kadar Batı'ya da ilgisi vardır. Sultan, aynı zamanda çeşitli Batı dillerini de bilen bir hükümdardı. Özellikle İstanbul'un fethinden sonra, Batılı sanatçılarla yakın ilişkiler kurduğu bilinmektedir. Gentile Bellini ve Ferrara gibi ünlü isimleri İstanbul'a davet etmiş ve onlardan eserler üretmelerini istemiştir. Bu sanatçılar sadece Sultan'ın isteği üzerine eserler üretmekle kalmamış, aynı zamanda Osmanlı nakkaşhânesinde çalışan yerel sanatçılara da eğitim vermişlerdir.

Fatih Sultan Mehmet'in sarayındaki Batılı ressamın katkısıyla, Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliği önemli bir yer edinmiştir. Bu, yerel sanatçıların, yabancı ressamın getirdiği portre tekniklerini Osmanlı minyatürlerine uygulamalarıyla gerçekleşmiştir. Bu süreç, Osmanlı minyatür sanatının gelişiminde önemli bir dönüm noktası olmuştur.³⁸⁵

Nurullah Berk'in de belirttiği gibi, Venedikli ressam Gentile Bellini'nin İstanbul'a gelişi, sadece sanat tarihinin değil, aynı zamanda siyasi ve sosyal tarihin önemli bir parçası olarak kabul edilir. Bu ziyaret, Doğu ve Batı arasındaki kültürel etkileşimin önemli bir örneğini temsil eder. Bellini'nin İstanbul'a davet edilmesinin ardında, dönemin büyük bir İslam hükümdarı olan Fatih Sultan Mehmet'in Batı sanatıyla ilgilenmesi yatmaktadır. Bazı yorumcular, bu davetin, hükümdarın kendi ülkesinin sanat anlayışına yeni bir bakış açısı getirmek istemesiyle ilgili olduğunu öne sürmektedirler. Fatih Sultan Mehmet'in, din tefsircilerinin eleştirdiği bir teknikle kendi portresini yaptırması, onun Ümanizma ruhunu yansıttığı şeklinde yorumlanmaktadır. Bellini'nin İstanbul'a gelişi, Doğu ve Batı arasında bir köprü kurmuş ve Avrupa resim tekniğini Osmanlı İmparatorluğu'na getiren ilk adımı temsil etmiştir.³⁸⁶

Nedim Gürsel'in *Boğazkesen ve Resimli Dünya* ile Selim İleri'nin *Mel'un Bir Us Yarılması* adlı romanlarında, Gentile Bellini'nin hayatı ve sanatı, Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılan portre ve tablolara değinildiği tespit edilmiştir. Örneğin, Gürsel'in *Resimli Dünya* romanında, Venedik'te ünlü ressamın, kardeşi Giovanni Bellini'nin gölgesinde kaldığı ancak Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'a

³⁸⁵ TRT 2, a.g.y.

³⁸⁶ Nurullah Berk, "Fatih Sultan Mehmet Ve Venedikli Ressam Gentile Bellini", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (Haziran 1953), C. 2, S. 2-3, s. 143.

Gentile Bellini'yi çağırıp Topkapı Sarayı'nın harem dairesinin duvarlarına erotik resimlerle süslediğinden bahsedilir.³⁸⁷

Bellini 1469 yılında, 53 yaşında İstanbul'a gelir.³⁸⁸ Gürsel, Bellini'nin gelip sadece sultan portresi yapmakla yetinmeyip sarayda bir resim atölyesi kurmasını Rönesans başlangıcı sayar.³⁸⁹ Onun, İstanbul'da bir resim atölyesi kurması, sanat üretiminde ve sanat eğitiminde bir dönüşümün işareti olarak görülebilir. Bu nedenle Gürsel, sadece bir portre yapmakla kalmayıp yerel sanatçılara da rehberlik yaparak - Sinan Bey ve öğrencisi Bursalı Şiblizade Ahmed- sanatın yayılmasına ve gelişmesine katkıda bulunmuş olmasını Rönesans'ın ruhuna uygun bir adım olarak yorumlamış olabilir. Bu durum aynı zamanda Bellini'nin sadece bir ressam olarak değil, aynı zamanda bir öğretmen ve kültürel bir elçi olarak da rol aldığını gösterir diyebiliriz.

Romanda Bellini'nin Fatih Sultan Mehmet'i ilk kez gördüğündeki tepki ve neden kendi portresini yaptırmak istediği şu sözlerle anlatılır:

“Demek sakallıydı Mehmed. Gentile'nin o güne dek yaptığı portreler içinde sakallı olanı yoktu. Hem sakallı hem de sarıklı bir Müslüman'ın portresini yapmak, herhangi bir Müslüman'ın da değil, Gran Turco'nun portresini üstelik onu ölümsüz kılmak her çizgide, her fırça vuruşta biraz daha tanımak, görünüşünün ardındaki insanı yakalayabilmek düşleri, istekleri, zaafı, iyi ve kötü yönleriyle Gran Turco'nun içinde yatan insanı... Belki de uyuyan yırtıcı hayvanı. Mehmed'in onu bu kente çağırmasının nedeni, İslam'ın koyduğu resim yasağını çiğnemeyi göze alabildiğine göre, ölümsüzler arasına katılma arzusu olmalıydı.”³⁹⁰

Yazarın *Boğazkesen* adlı romanında da Fatih'in Bellini'yi İstanbul'a davet edip portresini yaptırmak istemesine değinilir:

“Şöyle doğru dürüst, gerçektekine benzer bir portresi olsun istedi. Ama saraydaki nakkaşların altından kalkabilecekleri bir iş değildi bu. En iyisi Venedik'e elçi gönderip bir ressam çağirtmaktı. Sevindi birden, Bizans'ta, Galata'da gördüğü resimler gibi bir resim olmalıydı. Onu ölümsüzleştirecek, şu fani dünyada baki kılacak, suretini sonsuza taşıyacak bir portre.”³⁹¹

Bu alıntılardan yola çıkarak, Fatih Sultan Mehmet'in portresini yaptırmak istemesinin birçok nedeni olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki, portreyi yapmak, sadece dış görünüşünü değil, aynı zamanda padişahın iç dünyasını, düşlerini, isteklerini ve zaaflarını yansıtmak anlamına geliyordu. Bu, sadece bir portre değil, aynı zamanda bir karakter çalışması olmasıdır. İkinci olarak, Fatih Sultan Mehmet'in

³⁸⁷ Gürsel, a.g.e., s.33, s.34.

³⁸⁸ Berk, a.g.y., s.149.

³⁸⁹ Gürsel, a.g.e., s81.

³⁹⁰ Gürsel, a.g.e., s.240., s.241.

³⁹¹ Nedim Gürsel, *Boğazkesen*, Doğan Kitap, İstanbul, 2020, s.111.

portresini yaptırma isteği, o dönemde gúcün sembolü olarak görülebilir. Portre, hükümdarın gúcünü ve hükümlranlığını temsil ederken, aynı zamanda onun hatırasını ölümsüzleştirmeyi amaçlıyordu. Mehmet'in bu portreyi yaptırma isteği, kendisini ve saltanatını gelecek kuşaklara aktarmak ve hatırlatmak istemesinin bir ifadesidir.

Boğazkesen romanında yazar, Bellini'nin Fatih Sultan Mehmet'i görünce âdeta büyülediğinden, padişahın ölmeden bir an önce portreyi bitirmek istediğinden bahseder.³⁹² Selim İleri'nin *Mel'un Bir Us Yarılması* romanında ise tablo, Fatih'in zayıf ve çökmüş olduğu, gözlerindeki sönüklüğün nedeninin padişahın zehirlenmiş olabileceği şeklinde yorumlanır. Bununla birlikte, incelediğimiz diğer romanlardan farklı olarak bu tabloyu satın alan kişinin Sir Henry Layard olduğuna değinilmiştir.

393



³⁹² Gürsel, a.g.e., s.221, s.222.

³⁹³ İleri, *Mel'un Bir Us Yarılması*, Everest Yayınları, İstanbul, 2014, s.202, s.203, s.204.

Resim 33: Gentile Bellini, Sultan II Mehmet, 25 Kasım 1480.

Kaynak: [Sanata Başla! » Sanata Yeni Başlayanlara » FATİH SULTAN MEHMET “SULTAN MEHMET II” – GENTILE BELLINI \(sanatabasla.com\)](#)

(Erişim Tarihi: 19.04.2024)

Her ne kadar eserlerde bu portrenin özelliklerinden bahsedilmese de portrenin incelemesine yer vermenin doğru olacağı, yazarın bu tabloyu romanlarında yer vermesinin anlaşılması için gerekli olduğu kanaatindeyiz.

Eserde, Sultan, süslü bir kemerin içine kürklü kaftanı ve sarığı ile bir büst olarak tasvir edilmiştir. Kemer taşıyan mermer taban, zengin ve detaylı işlemlere sahip bir kumaşla örtülerek görsel içerik güçlendirilmiş ve padişahın gücü vurgulanmıştır. Değerli taşlarla süslenmiş kumaşın görünümü, hem Osmanlı hem de Venedik'te gelişmiş olan dokumacılık sanatına ve incelikli tasarımlara bir göndermedir. Ön plandaki taban ve kemer, geri plana doğru derinlik hissi oluştururken, bu teknikler antik Roma mezar taşlarından ve Flaman resim sanatından esinlenerek geliştirilmiştir. Eserin köşelerindeki üçlü taç simgeleri, daha önceden Fatih için tasarlanmış bronz madalyonların tasarımından ilham alınmıştır. Üçlü tacın kullanımı, Osmanlı İmparatorluğu'nun Yunanistan, Karadeniz (Trebizond) ve Asya topraklarındaki hâkimiyetini vurgulamaktadır. Kemer ve köşelerdeki altın varaklı tasarımlar ise 15. yüzyıl Venedik repertuarından alınmıştır.

Fatih'in yüzü, ressamın genel eğilimi olan madalyon tipi profil görünümlü portrelerden farklı olarak dörtte üçü görünür biçimdedir. Bu dörtte üç kalıbı ile yapılmış portre, padişahın yüzüne daha olgun bir ifade verirken, ömrünün sonuna gelmiş bir hükümdarın ruh hâlini de vurgular. Padişahın giysileri ve kürk detayları, Venedik Rönesans'ının incelikli tarzı ile ayrıntılı bir biçimde vurgulanmıştır. Giysilerin kadifemsi yumuşak yapısı, Fatih'in keskin yüz hatlarıyla tezat oluşturur. Bu keskin görünüm, yaşlanmış bir yüze rağmen, İstanbul'u fethetmiş güçlü bir padişahın canlılığını seyirciye vurgular.³⁹⁴

Sonuç olarak, yazarlar, bu tabloya yer vererek dönemin siyasi, sosyal ve kültürel dokusunu yansıtan ve okuyucuya tarihi bir pencereden bakma fırsatı sunmuşlardır. Fatih Sultan Mehmet'in portresinin romanlarda yer alması, karakter analizi ve psikolojik derinlik açısından da önemlidir. Portredeki detaylar ve ifadeler,

³⁹⁴ [Sanata Başla! » Sanata Yeni Başlayanlara » FATİH SULTAN MEHMET “SULTAN MEHMET II” – GENTILE BELLINI \(sanatabasla.com\)](#) (19.04.2024)

karakterin duygusal ve zihinsel durumunu yansıtmakla birlikte, sanatın insanlar üzerindeki etkisini ve gücünü vurgulamak istemişlerdir.

2.5. Resim Sanatındaki Cinsellik ve Erotizm İmgesinin Romanlara Yansıması

İnsan, kendine özgü bir bütünlük içinde, toplumsal ve kültürel bir varlık olarak, eylemlerini özündeki benlikle uyum içinde ilerletmektedir. Tarih boyunca, cinsel eylemleri değişik anlayışlara göre tefsir ederek, kendi gelişimine çeşitli zenginlikler katmıştır. Toplumsal baskılar ve iktisadi yapılar, kadın varlığını cinsel eylemler bağlamına dâhil ederek, erkeğin hâkimiyetine dayalı bir kültürde sanatın icra edildiği ortamda, sanatçı ve izleyici arasında ortak bir etkileşim meydana getirmiştir. Bazı toplumlar, cinsel içgüdülerden kaçınarak, baskının neden olduğu sonuçları, farklı kültürel patlamalarda dengelemeye çalışmışlardır. Ancak toplumun tüm bu baskılarına rağmen, sanat, cinsellik konusunu doğrudan işlemese de, içselleştirmeyi başarmıştır.³⁹⁵

Resim sanatındaki cinsellik ve erotik imgeleme, insan deneyiminin evrensel bir yönünü ifade etme gücüne sahiptir. Sanatçılar, bu temaları kullanarak arzunun, tutkunun ve insan ilişkilerinin karmaşıklığını eserlerinde yansıtmışlardır.

Resim sanatında cinsellik ve erotizm tarihine kısaca baktığımızda, tarih öncesi ve ilkçağ resimlerinde cinsellik, bereketin kaynağı olan kadınla simgelenmiştir. Antik dönemde, çeşitli medeniyetler cinsellik ve erotik imgeleri, mitolojik hikâyelerde, tapınak duvarlarında sıklıkla kullanmışlardır. Özellikle Antik Yunan ve Roma dönemlerinde, tanrılar ve tanrıçaların çıplaklık ve cinsellikle ilişkilendirilerek sanat eserlerinde yoğun bir şekilde işlendiği görülmektedir. Orta Çağ'da, Hristiyanlığın etkisiyle cinsellik daha üstü kapalı bir şekilde ele alınırken, Rönesans ile birlikte insan vücudu ve cinsellik yeniden keşfedildi ve sanat eserlerinde de açık bir şekilde işlenmeye başlandı. Cinselliğin yeniden keşfiyle çıplak insan bedeni incelenmeye başlanmış, anatomiye tanıma fırsatı bulunmuştur (örneğin, Leonardo da Vinci). Barok dönemde, sanatçılar Caravaggio'nun eserlerinde olduğu gibi sıklıkla dramatik sahneleri ve duygusal yoğunluğu vurgulamak için bu tür imgeleri kullanırken, Romantizm döneminde cinsellik ve erotik imgeleme, doğanın gücü ve insanın arzusunun bir sembolü olarak işlenmiştir. 20. yüzyılda, dadaist ve sürrealist akımlar, rüyaların ve bilinçaltının dünyasıyla ilişkilendirilerek yeni bir

³⁹⁵ Neslihan Özgenç, *Resim Sanatında Cinsellik Ve Erotizm İmgesi*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir, 2002, (özet bölümünden alınmıştır).

anlam katmıştır. Ayrıca bu dönemde feminist sanatçıların kadın bedenini ve cinselliği ele alarak, toplumsal cinsiyet normlarına meydan okumuştur.³⁹⁶

Cinsellik ve erotik içerikler, edebiyatta uzun bir tarihe sahiptir ve bu içeriklerin zaman zaman görsel sanatlarla birleştiği görülmektedir. Romanlarda yer alan bu resimlerin işlevi çeşitlidir. Bu resimler, karakterler arasındaki duygusal bağları, arzuları ve çatışmaları vurgulamak için kullanılabilir. Aynı zamanda, okuyucunun metni daha derinlemesine dâhil olmasını sağlayarak, hikâyenin atmosferini ve duygusal tonunu pekiştirebilirler. Bu resimler aynı zamanda sanatın ve edebiyatın birleşiminde yeni bir anlam katma potansiyeline sahip olduğunu söylemek de mümkündür. İncelediğimiz romanlar içerisinde Enis Batur'un *Elma*, Selim İleri'nin *Ölüm İlişkileri* ve *Mel'un Bir Us Yarılması* adlı eserlerinde cinsellik ve erotizm imgesinin olduğu tespit edilmiştir. Resim sanatındaki cinsellik ve erotizm imgesinin romanlara yansımaları inceleyeceğimiz ilk eser ise Enis Batur'un *Elma* adlı romanıdır.

Kadın bedeni, sanatta temsil edilirken toplumsal normlara, dinin etkisine ve sanatçının duygusal durumuna bağlı olarak değişen bir evrim geçirmiştir. İncelemeye esas romana konu olan tabloda kadın cinsel organının resmedildiği görülmektedir. Riat'a göre bu resim, Courbet'in çalışmalarındaki en erotik görüntülerden biri olmanın yanı sıra dönemindeki iffetlilik ve cinsel ikiyüzlülüğün belirgin olduğu bir zaman diliminde dikkat çekmesi bakımından önemlidir.³⁹⁷

Romanda Halil Şerif Paşa'nın bulaşıcı bir hastalık olan sifilise yakalandığı ve resimlerinden çok etkilendiği Courbet'den olanca apaçıklığıyla kadın cinsel organını merkeze alan bir eser yapmasını istediğinden bahsedilir. Enis Batur, Halil Şerif'in neden bu tabloyu yaptırmak istemesini hem Teyssède'in hem de başka yorumcuların fikirlerini belirtir:

“Dolayısıyla kadınlarla cinsel ilişkiye giremeyecek. ‘Dünyanın Başladığı Yer’, o açıdan önemli: Ya, başka yorumcuların savladığı gibi ‘ölümün başladığı yer’i duvarında görmek istediği için, ya da Teyssède'in yeğlediği gibi, oto-erotik amaçlarla bu tabloyu (edinmek, yaptırmak) istemiş olabilir.”³⁹⁸

Yukarıdaki alıntıda da belirtilen “ölümün başladığı yer” ifadesini Batur, romanın ilerleyen bölümlerinde tekrar kullanır. Ona göre, Halil Şerif, sifilise

³⁹⁶ Özgenç, a.g.e., s.31-88.

³⁹⁷ Georges Riat, *Gustave Courbet*, Parkstone International, 2008, s.179. Erişim adresi Z-Library.

³⁹⁸ Batur, a.g.e., s.31.

yakalanacağını bildiği için öleceğini dolayısıyla doğduğu yerin onu öldüreceğini bildiğini söyler. Bu yüzden de bu tabloyu yaptırarak ölümüne bakmak, onunla yüz yüze gelmek istemiş olabileceğini düşünür.³⁹⁹

Görme Biçimleri (1972) adlı kitabında Berger, Avrupa geleneğinde resmedilen ilk çıplakların Âdem ile Havva olduğunu, Tekvin’de çarpıcı olanın elmayı yedikten sonra birbirlerini çıplak görmeye başlamalarını ve çıplaklığın bakanın zihninde doğduğundan bahseder.⁴⁰⁰ Batur da *Dünyanın Başladığı Yer*’i ilk fenomenolojik çıplaklar olarak adlandırır. Yazar, İslam kültüründe pek az resmedilmiş olan bu kıssanın Hristiyan kültüründe geri dönüşü olmayan bir cezanın hatırlatılmak istendiğini belirtir. Tekvin’in bu bağlamdaki özel bir bölümünün ressamın çıplaklık konusunda özgürce çalışabilmesine izin veren bir alan sağladığını vurgulayan yazar, ressamın aynı zamanda geçmişin farklı dönemlerinden, özellikle Antik çağ efsanelerinden, mitolojik unsurlardan ve Hristiyanlık tarihinden çıplaklık temsillerini denemek durumunda olduğunu ifade eder.⁴⁰¹

Berger, çıplaklık ve nü arasındaki farkı anlatırken çıplaklığın, bireyin kendi öz hâlini sergilemesi olarak anlaşıldığını, nü olmanın ise başkalarına çıplak bir şekilde görünmek anlamına geldiğini, yani kişinin kendi özünden ziyade bir nesne olarak algılandığını söyler. Çıplak bir vücudun, nesne gibi ele alındığında, bu durumun vücudun bir nesne olarak kullanılmasına ve başkaları tarafından seyredilmesine yol açabileceğini de ekleyen Berger, çıplaklığın doğallığı temsil ederken, nü olmanın bilinçli bir şekilde seyredilmek üzere ortaya konmuş durumları ifade ettiğini söyler. Devamında kendi varlığını gösterilmek üzere sergilenmenin, insan derisinin ve vücuttaki kılların, bu durumda bir tür örtü oluşturan ve bir daha çıkarılamayacak bir duruma gelmesi anlamına geldiğini ve tam anlamıyla çıplak olamayacağını, bir çeşit giyinikliği temsil ettiğini de ifade eder.⁴⁰² Dolayısıyla bu resimde de görüldüğü gibi kadının vücudundaki kılların ön planda olması resimdeki kadının tam anlamıyla çıplak olmadığını gösterir. Ayrıca kılların olması, onu izleyen erkeklerin erkek olduğunu hissettirmiştir de diyebiliriz. Fakat Batur’a göre bu tabloyu erotik geleneğe göre incelemek doğru değildir. Ona göre resmedilen kadının cinsel organı bir yerdir. Temsil ettiği anlamıyla buradan geldiğimiz için buraya

³⁹⁹ Batur, a.g.e., s.145.

⁴⁰⁰ John Berger, *Görme Biçimleri*, çev., Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2020, s.48.

⁴⁰¹ Batur, a.g.e., s.126, s.127.

⁴⁰² Berger, a.g.e., s.54.

gitmek istediğimizi ve karanlık bir mağara olduğunu söyleyen yazar, öğrencileri ile bu tabloyu incelediğinde farklı anlamlarının olabileceğini belirtir:

“İstek, zevk, haz, yasak, zürriyet izleklerinin içinden Dünyanın Başladığı Yer’e yaklaşmayı deniyoruz gene de. Erotik gizilgüce, masumiyet/suç kutuplarının arasında oturarak bakıldığında, ontolojik kesit ağır basmayı sürdürüyor. Vecd, mistik kendinden geçiş, şiddet ve tenin boşalma anı ile ölüm duygusu, güdüsü yanyana geldiğinde erişme olgusuna dayanıyoruz.”⁴⁰³

Sonuç olarak yazarın bu tabloyu sadece erotik bir eser olarak değil, Halil Şerif Paşa'nın tabloyu yaptırma isteğini ölümle ilişkilendirerek, cinselliğin, ölümün ve doğumun bir araya geldiği karmaşık bir anlam dünyasını ortaya koyduğunu söyleyebiliriz.

Cinsellik ve erotik resimlerin bulunduğu bir diğer roman ise Selim İleri'nin *Ölüm İlişkileri* adlı eseridir. Romanda Belkıs, Akademi’de bütün bir yıl boyunca çıplak kadın ve erkek resimleri çizdiklerinden bahseder:

“Vücudun çıplak ve erden hali gerçekten güzel duyuşsal bir anlam taşıyabilirdi; kadın gövdesine oranla daha gelişmişti erkek; ama nihayet birer modeldi o genç adamlar, birer çıplak model. İnsan başka şey düşünmeksizin doğa'nın güzelliğiyle büyüleniyordu. Cinsellik başkaydı. Korkunç olaylar anımsıyordu. Sanatçı eğilimli, belki de sanatçı olacak genç öğrenciler, bu modellerle ilişki kurmanın yollarını ararlardı; hele erkek öğrenciler, model kızcağızlara orospu gözüyle bakarlardı. Sonra asıl korkunç olan, cinsel ilişki için soyunmaktı. Bunu imgelemek bile çıldırtıyordu Belkıs'ı”⁴⁰⁴

Bu resimlerin çizilme amacı, vücudun estetik güzelliğini keşfetmek ve sanatsal anlam taşıyan detayları gözlemlemektir. Ancak, cinsellikle ilgili çeşitli unsurların da ortaya çıkarak cinsel çekim ve erotik arzunun varlığı vurgulanmaktadır. Erkek öğrencilerin çıplak model kadınlara "orospu gözüyle" bakması, toplumsal cinsiyet normlarının bir yansıması olabilir. Bununla birlikte, metinde cinsellikle ilgili olumsuz deneyimlerin de vurgulanması dikkat çekicidir. *Yabancılaşmaya Karşı Resmin İyileştirici Gücü* bölümünde de anlattığımız gibi Belkıs, cinsellik konusunda toplumun normal karşıladığı çoğu şeye karşıdır. Dolayısıyla, cinsel ilişki için soyunma eyleminin "çıldırtıcı" olarak nitelendirmesi, cinselliğin tabu olarak algılandığı bir ortamda yaşayan Belkıs'ın içsel çatışmalarını ortaya koymaktadır.

Belkıs bir gün manavdan kiloyla incir satın alır. İnciri, belirsiz ve buğulu mor kabuğuyla temsil ederek, insan yaşamını betimleme çalışır:

⁴⁰³ Batur, a.g.e., s.112.

⁴⁰⁴ Selim İleri, *Ölüm İlişkileri*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1985, s.44, s.45.

“Cinsellik...hayır, cinselliği yansıtmamıştı resimlerinde, cinselliğin bir yeri yoktu ki dünyasında; ama belki yaşam, belki çoğalış ve üreyiş... Sözelimi ayrıntılarıyla vermeye, ayrıntıları iyice öne çıkarmaya çalıştığı bir elma kesintisinde döl yatağını gerçekten düşünmüştü, tam ortadan bölünmüş bu elmanın çekirdekleri oluşmak üzere birer bebekten başka neydi; hayatın tansıksı ama görünümü hiç de iç açıcı olmayan başlangıcı: yansıttığı betimlediği elma buydu: bunu algılasın istemişti herkes, bu kadarını alımlasınlar ve hayatın üreyişinden irkilsinler.”⁴⁰⁵

Yazar, inciri kesme eylemini detaylı bir şekilde ele alırken, bunu yaşamın kesintiye uğratılması veya bölünmesi olarak yorumlar. Elmanın kesilmesiyle döl yatağını anımsatan bir sahneyle, yaşamın başlangıcıyla ilgili sembolik bir imgelendirme sunar. Bu kesinti, hayatın tansıksı ama iç açıcı olmayan başlangıcını temsil eder. İncirin seçilip diğerleri atılarak yaşamın seçiciliği ve belki de acımasızlığı vurgulanır. Benzer bir durum da yukarıda incelediğimiz Enis Batur’un *Elma* adlı romanında da karşımıza çıkmıştı. O romanda da kadın cinsel organı bir meyveye benzetilmiş ve hayatın başlangıcını temsil etmekteydi. Öte yandan, incirin sonbaharda cehennemi çağrıştıracığı öngörüsüyle, mevsimsel döngülerin ve yaşamın dönüşümünün sembolizmi de vurgulanmaktadır. Devamında Belkıs, yaptığı incir resmi ile evliliği arasında bir bağlantı kurar:

“Yapmak istediği resim, somut dünyadan algılanmış sevinçler ve üzünçlerdir, her seferinde değişir sevinç de üzünç de; sehpanın karşısında dünyayı yeniden üretiyorsa işte, işte Doğan’la evliliğini bu incir kabuğundan tekne kutsal kitapların yazdığı, o tufan, incir kabuğu tekne koruyamamıştı, bir günah gibi yıkılıp gitmişti evlilik. İşte şimdi soluk bir al ve ölgün sarı olan incirin özü, bu sonsuz cehennem cezası, istememesine karşın Korkut'a duyduğu zaafıdır, acıyı, merhamet...”⁴⁰⁶

İncir kabuğundan teknenin sembolizmi, evliliğin dayanıklılığını veya koruyucu bir kalkan arayışını temsil eder. Ancak, bu sembolik tekne, tufandan evliliği koruyamamış ve yıkılmıştır, bu da Belkıs’ın Korkut’a duyduğu hislerden dolayı sona erdiği bir süreci yansıtır. İncirin soluk al ve ölgün sarı rengi, yitirilmiş umutları veya kırılmalılığı sembolize eder. Belkıs bu resmi için daha sonra “İncirin özünü oluşturan kıvrımların çoğu birbirine abanmış kadınlarla erkekler gibiydi. Evet, Sodom’un, Gomore’nin çılgın insanları; bir yandan da tekneye tırmanmaya çabalıyorlardı. Et-cinsellik”⁴⁰⁷ sözleriyle bahseder. Bu alıntıda, incirin özünün sembolizmi, Sodom ve Gomore’nin hikâyesine atıfta bulunularak çeşitli anlamlarla öne çıkarıldığını söyleyebiliriz. İncirin kıvrımları, abanmış kadınlarla erkekleri andıran bir görüntü sergiler. Bu, cinselliği, arzuyu ve şehveti temsil eden bir imgeler

⁴⁰⁵ İleri, a.g.e., s.64, s.65.

⁴⁰⁶ İleri, a.g.e., s.70, s.71.

⁴⁰⁷ İleri, a.g.e., s.96.

bütünüdür. Sodom ve Gomore, Eski Ahit'in Tekvin Kitabı'nda yer alan bir hikâyedir ve Tanrı'nın gazabı ile yok edilen iki şehri temsil eder. Şehirlerin yıkımı, Tanrı'nın insanlığın günahkârlığına karşı tepkisi olarak yorumlanır.⁴⁰⁸ Metindeki gönderme, incirin özünün içindeki kıvrımların, Sodom ve Gomore'nin "çılgın insanlarına" benzetilmesiyle yapılmıştır. Bu, insan doğasının günahkâr ve şehvet dolu yanlarını yansıtan bir ifadedir. Aynı zamanda, incirin özüne tırmanmaya çalışan insanlar, teknenin kurtuluş veya korunma arayışını temsil ederken, insanların bu tekneye tırmanmaya çalışması, kurtuluş ve umut arayışını temsil etmektedir.

Sonuç itibarıyla, Belkıs, korkularını ve çekincelerini, cinsellikle ilişkili travmatik deneyimlerini bu resimlerle yansıtmaktadır. Bu da cinsellikle ilgili toplumsal normların, bireylerin cinsel kimliklerini ve ilişkilerini nasıl etkileyebileceğini göstermektedir. Resmin henüz tamamlanmamış olması ve incirin özünün belirsizliği, ressamın kendi duygusal karmaşıklığını veya içsel çatışmalarını yansıtmaktadır.

Bu tema için inceleyeceğimiz son eser, İleri'nin *Mel'un Bir Us Yarılması* adlı romanıdır. Romanda, Sayru karakteri, Neşecan Yenge'nin köşkündeki tablolardan bahseder. Özellikle nü'leri çok seven Sayru, Neşecan Yenge'nin damadının baskısından bıkmış olup evindeki çıplak resimleri kaldırmaya yanaşmadığını bunun yerine Terzi Madam Kalyopi'nin yardımıyla çıplak figürlere ince organize elbiseler giydirmeyi tercih ettiğini anlatır. Enis Batur'un *Elma* romanında da Halil Şerif Paşa, toplumsal baskılardan çekindiği için tablonun üstünü kahverengi ve yeşil bir örtü ile örtmüştü. Bu romanda da bütün çıplak figürlerin üstüne külrengi organzelerden elbiseler giydirilmiştir. Neşecan Yenge'nin evinde bulunan çıplak figürler, toplumda kabul görmeyen bir durumu yansıtır ve bu nedenle üstleri örtülmüştür. Terzi Madam Kalyopi'nin elbiselerle çıplaklığı örtmesi, toplumun ahlaki normlarına uyma çabasını temsil ettiği söylenebilir. Sayru, organize elbiseli çıplak resimlerden aldığı haz ve bu resimlerin onun üzerinde bıraktığı etkileri açıkça ifade eder. Özellikle Nâmık İsmail'in çizdiği çıplak resim, onun büyük bir çekim hissettiği bir objedir. Ancak, bu çekim sadece cinsel bir haz değil, aynı zamanda sanatsal bir çekim de içermektedir.

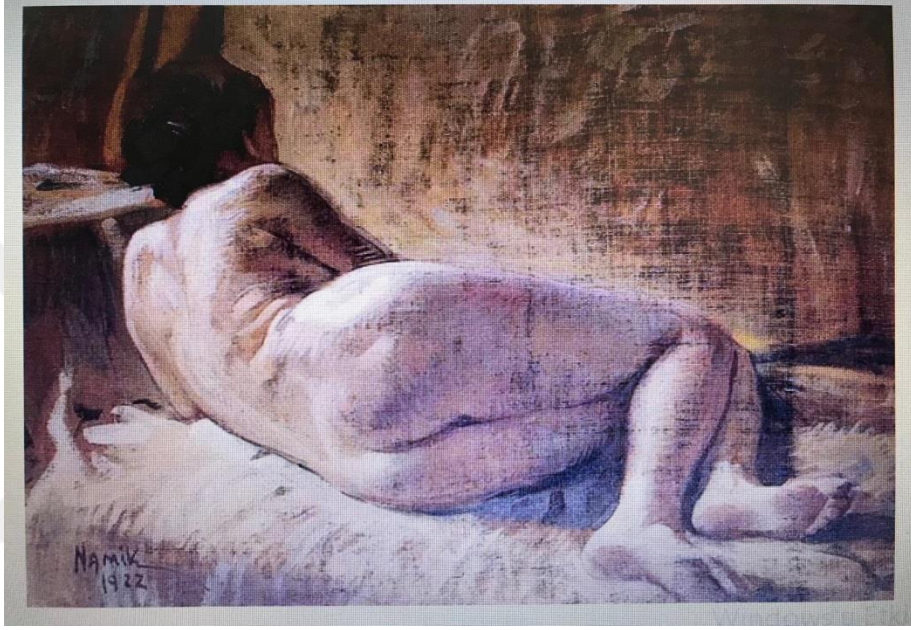
409

⁴⁰⁸ https://tr.wikipedia.org/wiki/Sodom_ve_Gomora 08.04.2024.

⁴⁰⁹ Selim İleri, *Mel'un Bir Us Yarılması*, Everest Yayınları, İstanbul, 2014, s.34, s.35.

Romanda Nâmık İsmail'in 1922 yılında yaptığını düşündüğümüz bir nüden bahsedilir. Sayru, Namık İsmail'in otoportrelerinde muhafazakâr bir eda sergilediğini, ancak çıplak figürleri pervasızca resmettiğini belirtir. Bu durum, çıplaklık ve muhafazakârlık arasındaki çelişkiyi vurgular:

“Mâbûdem koyun postuna çırılçıplak uzanmış, sırtı bize dönük, galiba uyuyakalmış. Fonda, perdesiz ve hayli yüksek bir pencere, camlar gıcır gıcır. Pencere önünden gelip geçenin, koyun postundaki çırılçıplak genç kadını görmemelerine imkân yok. Vücudu dipdiri, sarı saçları çağlayan dilber, pencere önüne az sonra erkekler ordusu toplayacak, hatta camı çerçeveyi kıracak! Derin endişe duymuştum.”⁴¹⁰



Resim 34: Namık İsmail, Çıplak, 1922.

Kaynakça: Murat Burak Hızarcıoğlu, “Namık İsmail’in Hayatı, Sanat Yaşamı Ve Empresyonist Çalışmalarının Türk Resim Sanatına Dönemsel Etkisi”, Süleyman Demirel Üniversitesi, (Yüksek Lisans Tezi), Isparta, 2022, s.56.

(Erişim Tarihi: 8.04.2024)

Alıntıda bahsedilen çıplak kadının bir koyun postuna uzanmış olduğu betimlenir ve bu durum, çıplaklığın savunmasızlığını vurgular. John Berger'in *Görme Biçimleri* adlı eserinde, çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerektiğini ve seyredilmek için yapıldığını belirtir.⁴¹¹ Dolayısıyla metinde geçen “Pencere önünden gelip geçenin, koyun postundaki çırılçıplak genç kadını görmemelerine imkân yok.” ifadesi de bu görüşü destekler niteliktedir. Tablodaki kadının çıplaklığı ve pozisyonu, tablonun içerdiği duygusal ve toplumsal katmanları vurgular. Aynı zamanda, pencere önünde olası bir izleyici kalabalığının yarattığı

⁴¹⁰ İleri, a.g.e., s.38.

⁴¹¹ Berger, a.g.e., s.54.

endişe de belirtilir. Bu, kadının çıplaklığının ve maruziyetinin yanı sıra, izleyicinin bakışı ve toplumsal normların yarattığı baskıların da bir yansıması olabilir. Gülce Çermikli de eserin kadın modelin arkasının dönük olması, vücut hatlarının kıvrımlarına düşen ışık, kadının uzandığı sarı örtülü divan ve sarı arka planın, tekrar tekrar kadının vücuduna yansıyan ışığın, kadın ve erotizm konusundaki vurguyu kat kat artırdığını belirtmiştir.⁴¹²

Sonuç olarak, Namık İsmail'in *Çıplak* adlı tablosu, sanatçının çıplak figürleri resmetme tarzını ve çıplaklığın toplumsal algılarını nasıl sorguladığını gösterir. Tablodaki figürün çevresiyle olan ilişkisi, Sayru'da duygusal ve toplumsal bir etki bırakır ve tablonun derinliklerindeki temaları daha da zenginleştirir.



⁴¹² Gülce Çermikli, *Namık İsmail'in Yaşamı ve Sanatı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2009, s. 106.

SONUÇ

Sanat, evrenin sonsuz bir parçasıdır. Hayatımızın her anında ya sanat icra eder ya da onun büyüüne şahit oluruz. Sanat insanın en entelektüel faaliyetidir ve seviyesini işitsel ve görsel dinamikleri bir arada kullandıkça daha da artırır. Modern çağla birlikte, özellikle sinema, opera ve bale gibi sanatların devreye girmesiyle birlikte türler arası ilişki hız kazanmış, görsel ve işitsel öğeler daha yoğun harmanlanmaya başlamıştır. Parnasizm, sembolizm ve sürrealizm gibi akımlarla birlikte başta resim ve şiir olmak üzere sair sanat türleri arasındaki ilişkinin kuvvetlenmesi ise sanatçıların disiplinler arası çalışma gayretini beraberinde getirmiştir.

Türk edebiyatında da sıklıkla rastladığımız edebiyat ve resim ilişkisinin, öncelikle kitaplarda konunun daha etkili bir şekilde aktarılması için çizim ve resimlerin kullanılması ve kitap kapaklarının resmedilmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Ancak zamanla, konu, karakterler, hikâyeler ve tarihî olaylar gibi unsurların, bu iki farklı sanat türü arasında ortaklık kurulmasına ve birbirini etkilemesine olanak tanımıştır. Çalışmanın birinci bölümünde de çeşitli tematik kaynaklardan yararlanarak resim sanatının anlamının ve sınırlarının çeşitlendiği, edebiyata nasıl yansıdığına genel çerçevesi çizmeye çalışıldı. Ardından resmin, incelenen hangi eserlerde ne tür bir işlevi olabileceğine dikkat çekildi.

“Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Estetik ve Tematik Bir Kaynak Olarak Resim” başlıklı ikinci bölümü beş tema altında, romanlardaki resim unsurlarının işlevleri, romanlar arası benzerlik ve farklılıklara da değinerek incelendi. Bölümün ilk başlığı, “Ressam ve Nakkaş Olarak Roman Kahramanları”dır. Bu bölümde, romanlardaki ressam ve nakkaş roman kahramanları tespit edildi. Genel olarak incelenen romanlarda, ressam kahramanların ana karakter olarak yer aldığı, gerek yaşam tarzları gerek dünya ve sanat görüşleri gerekse sanat eserleriyle romanların seyrini ciddi anlamda değiştirdiği görüldü. Ressam roman kahramanlarına eserlerinde en fazla yer veren yazar Selim İleri'dir. Yazar, bu karakterler üzerinden dönemin siyasal ve sosyal bunalımın sanatçıları nasıl etkilediğini, eşcinsel bireylerin de var olduğunu, kadın-erkek eşitsizliğinin ne gibi sorunlara sebep olabileceğini okuyucuya aktarmak ister. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sabahattin Ali'nin romanlarında ressamın yer alması, aşk temasının gerilimini arttırırken, Enis Batur'un *Elma* romanında ressam Courbet'in yer alması ise, Osmanlı

diplomatu Halil Şerif Paşa'nın siparişi üzerine yapılan *Dünyanın Başladığı Yer* tablosunun gizeminin çözülmesindeki kilit isimlerden biri olmasıdır.

“Nakkaş Roman Kahramanları” nda ise iki eserden bahsedildi. Bunlardan ilki ve en çok nakkaşın yer aldığı roman, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı eseridir. Enişte Efendi, Üstat Osman, Zeytin, Kelebek, Leylek ve Zarif Efendi gibi karakterler nakkaştır ve her birinin roman içinde farklı işlevi vardır. Romanın en işlevsel kahramanı Zeytin'dir. Zeytin, romanda iki farklı kişi gibi gösterilerek, hem Zarif Efendi'yi hem de Enişte Efendi'yi öldürerek romanın önemli temalarından olan polisiyenin oluşmasını sağlarken, Enişte Efendi ve Üstat Osman; Doğu ve Batı'yu temsil ederek romandaki çatışmayı güçlendirirler. Zarif Efendi, geleneğin savunucusu olarak dindar bir karakterin yaşadığı bunalım ve bu bunalımın sonuçlarını anlaşılabilir kılmak için romanda yer alırken, Kelebek karakteri kibri, Leylek karakteri ise hırsın kötülüğüne vurgu yapmak için romanda yer almıştır. Nakkaş roman kahramanlarına yer veren bir diğer eser de Selim İleri'nin *Mel'un Bir Us Yarılması* adlı yapıtıdır. Romanda Nakkaş Osman'dan bahsedilmektedir ve onun romanda yer almasının sebebi, yazarın bir nevi sözcüsü olan Sayru Usman'ın sadece Batı resim sanatına hâkim olmadığı, aynı zamanda Klasik Türk resim sanatına da hâkim olduğunu gösterilmek istenmesinden kaynaklanmaktadır.

“Resim ve Psikoloji İlişkisi” başlığında, resmin bir iletişim aracı olarak sanatçıyı ve sanat eseri karşısındaki bireyi nasıl etkilediği psikoloji yardımıyla incelendi. Üç başlık altında değerlendirilen bölümün ilk başlığı “Yabancılaşmaya Karşı Resmin İyileştiren Gücü” dür. Bu bölüm, tezin en yoğun incelenen bölümüdür. Tezde yer alan romanların yarısında, yabancılaşmış bir bireyle karşılaşıldı ve bu bireylerin, resim vasıtasıyla korktukları ve kaçtıkları düşünce ve duygulardan uzaklaştığı görüldü. Çeşitli düşünür ve psikologların görüşleri doğrultusunda, bireylerin yabancılaşmalarındaki sebepler bilimsel bir şekilde açıklanmaya çalışıldı. Romanlardaki bu yabancılaşmanın en büyük sebebinin de Oedipus kompleksi olduğu görüldü. Başarıyla Oedipus kompleksini tamamlayamayan bireylerin, toplumda kabul görmediği ve zamanla kendilerine de yabancılaştığı gözlemlendi. “Bilinçaltının Yansıması Rüyalarda” başlığında, Enis Batur'un *Elma* ve Selim İleri'nin *Mel'un Bir Us Yarılması* ve *Yaşarken ve Ölürken* adlı romanlarında rüya, resim ve edebiyatın bir arada bulunduğu saptandı. Bu romanlarda en dikkat çeken unsur, karakterlerin rüyalarında sanat eserlerini görmesidir. Dolayısıyla, tezde, Freud ve Jung'un rüya

hakkındaki görüşlerine dayanarak, rüyada görülen bu resimlerin ne anlama gelebileceği ve romanda yer almasında ne gibi bir işlevi olabileceği yorumlanmaya çalışıldı. Bu bölümün son başlığı olan “Nostalji” de ise nostaljinin kelime anlamına ve genel olarak tarihçesine değindikten sonra, edebiyatla olan ilişkisinden çeşitli örnekler vererek bahsedildi. Ardından, Selim İleri'nin *Sona Ermek* romanında resim ve nostalji ilişkisi değerlendirildi. Romanda, Henri Matisse'in *Tahiti'de Pencere Gobleni* adlı eserinin, karakterin geçmişteki güzel günlerini yeniden canlandığı, karakterin bu günleri özlemesini ve aynı zamanda bu resmin, onun hüznünü ve geleceğe dair endişelerini de yansıttığı tespit edildi.

Tezin bir diğer bölümünü ise “Resim ve İnanç İlişkisi” oluşturmaktadır. Sanat ve din, insanın varoluşunu anlama ve kendini ifade etme çabalarının birer yansımasıdır. Her ikisi de metafizik düzlemde, semboller ve imgeler aracılığıyla görünür kılmayı hedefler. Din, inanç ilkelerini ve yaşam tarzlarını somutlaştırmak için sanatsal temsillerden yararlanır. Sanat da dinden ilham alarak, kendini daha anlaşılır kılmak ve insanların hayatında daha etkili bir şekilde yer edinmek için faydalanır. Bu nedenle, incelenen romanlarda özellikle dinî resimlerin sıklığı ve taşıdığı anlam açısından dikkat çekicidir. Bu sebeple, bölüm üç başlık altında incelenmiştir."

“Dinî Resimler ve Maneviyat İlişkisi” başlığında, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*, Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya* ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanlarında dinî resimler ile maneviyat ilişkisinin bulunduğu saptandı. Bu romanlarda yer alan resimler, çeşitli tasavvufî öğretiler ve kutsal kitaplar yardımıyla incelemeye çalışıldı. Romanlarda Doğu ve Batı sanat anlayışının özellikleri, kültür, Tanrı'nın birliği, cihanın güzelliğini anlamak ve anlatmak, adalet ve ruhsal denge gibi temalar dinî resimler vasıtasıyla aktarılmıştır. “Tartışmaların Gölgesinde: Dini Resimler” başlığında, Hristiyanlık ve İslam dinlerinin hem kendi içinde hem de birbirleriyle tartışma içinde olduğu, ayrıca dinî resimlerin putperestliğe yol açarak dinî uygulamalarda sapmalara neden olabileceği endişesinin özellikle Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* ve Selim İleri'nin *Hepsi Alev* romanlarında belirgin bir şekilde ele alındığı incelenmiştir. “Tasvir Yasağı” başlığında ise, her üç dinde tasvir yasağından bahsedildikten sonra, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*, Selim İleri'nin *Hepsi Alev* ve Enis Batur'un *Elma* romanlarında tasvir yasağına dair çeşitli örnekler hadisler ve ayetler yardımıyla açıklamaya çalışıldı.

Tezin dördüncü başlığını ise “Portreler” oluşturmaktadır. Romanlarda, kadın ve erkek portrelerinin yanı sıra, Gentile Bellini’nin yapmış olduğu Fatih Sultan Mehmet’in portresinin neden kullanıldığı incelenmiştir. Kadın portrelerinin roman içinde arzu, aşk, hayranlık gibi sembollerle yer aldığı görülmüştür. Erkek portrelerinde ise iki eser incelenmiştir. Bunlardan ilki, Venedikli ressam Gentile Bellini’nin İstanbul’a gelmeden önce yaptığı *Giovanni Moceining’nun Portresi*’dir. Nedim Gürsel’in bu resme romanında yer vermesinin sebebi, Bellini’nin sanatsal gelişimini yorumlamak ve dönemin sanat anlayışı hakkında bilgi vermektir. *Benim Adım Kırmızı*’da Zeytin’in kendi portresini çizmesi ise, insan doğasının karanlık ve çelişkili yanlarını göstererek metne derin bir anlam katmasıdır. Fatih Sultan Mehmet’in portresinin incelenen üç romanda yer aldığı tespit edilmiştir. Yazarlar, dönemin siyasi, sosyal ve kültürel dokusunu bu tablo üzerinden ele aldıklarını aktarmış, resimdeki detaylar ve ifadelerle onun insanlar üzerindeki etkisi ve gücünü vurgulamak istedikleri de belirtilmiştir.

Çalışmanın beşinci ve son başlığı “Resim Sanatındaki Cinsellik ve Erotizm İmgesinin Romanlara Yansıması” dır. Bu bölümde yazar ve sanatçıların, bu temaları kullanarak arzunun, tutkunun ve insan ilişkilerinin karmaşıklığını eserlerine yansıttıkları Enis Batur’un *Elma*, Selim İleri’nin *Ölüm İlişkileri* ve *Mel’un Bir Us Yarılması* adlı eserlerinde gözlemlenmiştir. İncelemeler doğrultusunda, Enis Batur’un *Dünyanın Başladığı Yer* tablosunu sadece erotizm bağlamında değil, doğum ve ölümün bir araya gelerek karmaşık bir yapı ortaya koyduğunu; Selim İleri’nin *Ölüm İlişkileri* eseriyle Belkıs karakterinin tamamlanmamış incir resminin aslında cinsellikle ilişkili travmatik deneyimleri yansıttığı anlatılmıştır. Yazarın *Mel’un Bir Us Yarılması* romanında ise tıpkı *Elma* romanında olduğu toplumsal baskılara bir göndermede bulunduğu aktarıldı.

Sonuç olarak, tezde, sanat ve edebiyat arasındaki ilişki incelenmiştir. Çalışma, resim sanatının insan psikolojisi, dinî inançlar ve cinsellik gibi temaları nasıl yansıttığını göstermektedir. Romanlarda, sanat eserlerinin karakterlerin duygusal durumlarını, toplumsal yapının etkisini ve bireyin içsel çatışmalarını nasıl yansıttığı gözlemlenmiştir. Ayrıca, dinî resimlerin ve portrelerin romanlardaki rolü de incelenmiş ve sanatın insan yaşamındaki derin etkileri üzerinde durulmuştur. Bu analizler, sanatın insan deneyimini nasıl şekillendirdiğini ve anlamlandırıldığını anlamamıza katkı sağlamıştır.

KAYNAKÇA

A. İncelenen Romanlar

- Ali, S.(2018). *Kürk Mantolu Madonna*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, E. (2012). *Elma Örgü Teknikleri Üzerine Bir Roman Denemesi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gürsel, N. (2018). *Resimli Dünya Romanı*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsel, N. (2020). *Boğazkesen Fatih'in Romanı*. İstanbul: Doğan Kitap.
- İleri, S. (1973). *Destan Gönülleri*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- İleri, S. (1985). *Ölüm İlişkileri*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- İleri, S. (2007). *Hepsi Alev*. İstanbul: Doğan Kitap.
- İleri, S.(2011). *Hepsi Alev*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İleri, S. (2014). *Mel'un Bir Us Yarılması*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İleri, S. (2015). *Yaşarken ve Ölürlen*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İleri, S. (2017). *Sona Ermek*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İleri, S. (2018). *Elimde Viyoletler Beklenen Sevgili*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Pamuk, O. (1998). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1971). *Huzur*. İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1987). *Aydaki Kadın*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1998). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2005). *Sahnenin Dışındakiler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2011). *Sahnenin Dışındakiler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (2022). *Mahur Beste*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

B. Yararlanılan Kaynaklar

Kitaplar

- Aykut, A. (2012). *Sanat Eğitiminde Estetik*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ayvazoğlu, B. (1998). *Peyami Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- Bellieni, A. (2016) [ed.]. *Işığın ve Rengin İhtişamı. Venedik'te Dört Asırlık Resim*. Treviso: Antiga.
- Berger, J. (2020). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H.(2017). *Şuurun Doğrudan Doğruya Veriler*. (M. Ş. Tunç, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bertell, O. (2008). *Yabancılaşma: Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*. (A. Kars, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Boym, S. (2001). *The Future Of Nostalgia*. New York: Basic Book.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Brill, E. (2001). "Images", *The Encyclopedia of Christianity (E.C.)*. William B. Eerdmans Publishing Company.
- Chevalier, J. ve Gheerbrant, A. (1996). *The Penguin Dictionary of Symbols*. (J. Buchanan-Brown, Çev.) Penguin Books, England.
- Çiftçi, K. (2008). *Tek Tanrılı Dinlerde Resim ve Heykel Sorunu*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi, 1983)
- Edman ,I.(1991). *İnsan ve Sanat*. (T. Oğuzkan, Çev.). İstanbul: MEB Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi, 1939)
- Enginün, İ ve Kerman, Z. (2007). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ersay Yüksel, Ayşe. (2023). Din ve sanat. *Cumhuriyetin 100. yılında Türkiye'de dini hayat*. (189-212) içinde. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Ersoy, N.(2000). *Semboller ve Anlamları*. İstanbul: Dönence Yayınları.
- Fisher, E. (1993). *Sanatın Gerekliliği*. (Ç. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, A. (2011). *Ben ve Savunma Mekanizmaları*. (Y. Erim, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları, (Orijinal eserin basım tarihi,1936)
- Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu II*. (E. Kapkın, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi, 1899)

- Freud, S. (2014). *Yas ve Melankoli*. (A. Emirsoy, Çev.) İstanbul: Telos Yayınevi. (Orijinal eserin basım tarihi, 1917.)
- Gürsel, N. (2016). *Paris Yazıları*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Haddad, M. (2001). *Halil Şerif Paşa Bir İnsan Bir Koleksiyon*. (E. Gökteke, Çev.). İstanbul: P Kitaplığı. (Orijinal eserin basım tarihi, 2000)
- Hayyam, Ö. (1995). *Bütün Dörtlükler*. (S. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Homer, S. (2016). *Jacques Lacan*. (A. Aydın, Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi. (Orijinal eserin basım tarihi, 2004)
- Işın, E. (2003). *A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jung, C.G. (2006). *Analitik Psikoloji*. (E. Gürol, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. (Z.A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 1976.)
- Kınay, C.(1993). *Sanat Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kojeve, A.(2020). *Hegel Felsefesine Giriş*. (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lowden, J. (1998). *İkon mu, Put mu? İkonakırcılık Tartışması. Sanat Dünyamız, Bizans Özel Sayısı*. (D. Hakyemez, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Mahir, B. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Mülayim, S. (1994). *Sanata Giriş*, İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi.
- Necipoglu, G. (2000). “Söz ve İmge: Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış”. *Padişahın Portresi–Tevasir-i Al-i Osman*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Okay, O. (1990). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özcan, N. (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Resim*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Özköse, K. (2021). *Tasavvuf El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Quinodoz, J.M. (2020). *Freud'u Okumak*. (K. Bahar ve S. Özge Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Orijinal eserin basım tarihi, 2004)
- Raby, J. (2000). “Oyun Başlıyor”. *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Sena, C. (1972). *Estetik Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shinner, L. (2013). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şahin, İ. (2012). *Haz ve Günah*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Tekşan, M. (2021). “Modernist Türk Romanı”. (Der.) Nurullah Çetin, F. Sakallı, C. Karataş, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: İbilge Yayınları.
- Tezler**
- Akkan, N. (2016). *Ahmet hamdi tanpınar’ın romanlarında kaçış ve sığınma* (Yüksek Lisans Tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Arıkan, C. (2019). *Mehmet rauf’un eserlerinde güzel sanatlar* (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi.
- Aydeniz, S. (2023). *Yeni medya çağında nostalji: bir bellek mekânı olarak old laik days*, (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi.
- Butav, Ö. (2022). *Heteronormativite ve yabancılaşma ilişkisi bağlamında selim ileri’nin bodrum dörtlemesi’nin incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Mersin Üniversitesi.
- Çağlayan, D. (2015). “*Oblomov*” ve “*sayru*”: *tiplerarası bir karşılaştırma* (Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi.
- Çermikli, G. (2009). *Namık ismail’in yaşamı ve sanatı*, (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi.
- Çetin, S. (2020). *Türk romanında bilinçdışı ve rüya* (Doktora Tezi), Trakya Üniversitesi.
- Çil, T.Ç. (2021). *Modern türk islam edebiyatında nostalji -1980 sonrası roman ve hikâye örneği* (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi.
- Hızarcıoğlu, M.B. (2022). *Namık ismail’in hayatı, sanat yaşamı ve empresyonist çalışmalarının türk resim sanatına dönemsel etkisi*, (Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Kalkavan, R. (2021). *Enis batur’un romanları üzerine bir inceleme* (Yüksek Lisans Tezi). Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi.
- Kaya, F. (2022). *Henri bergson’un zaman anlayışı* (Yüksek Lisans Tezi). Mersin Üniversitesi.
- Kethüdaoğlu, S. (2022). *Modern sanatta ifade aracı olarak portre (psikanalitik bir yaklaşım)*, (Yüksek Lisans Tezi). Kastamonu Üniversitesi.
- Korkmaz, R. (1991). *Sabahattin ali -insan ve eser-* (Doktora Tezi). Fırat Üniversitesi.

Köklü, A. (2006). *Hıristiyanlık'ta ve islam'da resim* (Yüksek Lisans Tezi).Ankara Üniversitesi.

Özgenç, N. (2002). *Resim sanatında cinsellik ve erotizm imgesi* (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi.

Peçe, Z. (2015). *Nakkaş osman ve levnî'ye ait padişah portrelerinin kompozisyon ve teknik açıdan karşılaştırılması* (Yüksek Lisans Tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.

Şahin, B. (2015). *Orhan Pamuk Romanlarında Oryantalizm* (Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

Şahin, V. (2010). *Halide edip adıvar'ın romanlarında yapı ve izlek* (Doktora Tezi). Fırat Üniversitesi.

Yılancıoğlu, M. Ö. (2008). *Resim sanatında gerçeklik ve gustave courbet.* (Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi.

Dergiler.

Akengin, G. (2012). Sanat dalları arasında etkileşim ve dil. *Karadeniz Araştırmaları*, 33 (33) , 139-146.

Akpınar, S. (2019). Kübizm ve Dadizm. H. Bayrak Akyıldız (Ed.), *Batı edebiyatında akımlar* (s.36-57) içinde. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Akpınar, S. ve Şahin, B. (2017). Orhan Pamuk romanlarında 'öteki', *Avrasya Uluslararası Araştırma Dergisi*, 5(11), 330-344.

Aydın, A. (2017). Abidin Dino'nun resimlerinde yaşayan edebiyat. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 2, No.2, 84-102.

Ayvazoğlu, B.(2009). Edebiyat ve resim elele. *Türk Edebiyatı Dergisi*, 423, 4-15.

Berk, N. (1953). Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi C. 2, S. 2-3*, 143-60.

Buğra, H.(2009). Edebiyatçı ressamlar, ressam edebiyatçılar. *Türk Edebiyatı Dergisi*, 423, 26-31.

Bülbül, M. (2017). Portre ve öz-portrenin görsel sanat tarihi açısından önemi. *Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(1), 95-111.

Çetindaş, D. (2021, Aralık). Psikanaliz, rüya ve roman. *Akademik Dil Ve Edebiyat Dergisi*, 5(4), 2859-2915.

Engin, E. (2009). Ahmet hamdi tanpınar'ın romanlarında 'resim' ve 'mimarî', *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 2, No.8, 162-168.

- Enginün, İ. (2009). Romanlarda resim ve ressamlar. *Türk Edebiyatı Dergisi*, No.423, s.16-21.
- Kaplan, M. (2012). Bir şairin romanı: Huzur, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 12, 33-86.
- Konak, R. (2013). Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliğinin ilk örnekleri ve geleneğe katkıları, *Journal of Turkish Studies*, 8(5), 425-439.
- Köker, S. (2022). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur'unda otobiyografik açılımlar. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (47), 309-318.
- Küçük, A. (1992). Yahudilikteki arz-ı mev'üd anlayışının boyutları. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 33, 101-112.
- Muraz, Ö. (2023). Çağdaş Batı sanatı ve din ilişkisi üzerine. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 9(27), 24–34.
- R. H. Davison, R.H. (1986). Halil Şerif Paşa: the influence of paris and the west on an ottoman diplomat, *Osmanlı Araştırmaları*, 06(06), 46-65.
- Şenocak, E. (2008). Türk halk kültüründe ve mitolojik bağlamda üzümün yeri. *Journal of Turkish Studies*. 3(5), 162-168.
- Şimşek, Y. (2020). Sergüzeşt romanında estetik unsurlar. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 12(23), 25-66.
- Talu, N. (2010). Modernlik söylemi: Endişeli bakışlarda modern birey. *Metu Journal of the Faculty of Architecture*, 27(2), 141-171.
- Yılcıoğlu, S.S. (2016). Nedim Gürsel'in yazınsal yolculuğu. *Frankofoni*, 1(28), 59-66.
- Sözlük ve Ansiklopediler**
- Bolay, S. H. (1998). “Âdem”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- İskender, K. (1997). “Portre”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Renda, G. (1980). *Padişah portreleri Mevlâna Müzesi albümü: “Osmanlılarda padişah portreciliği” maddesi*. *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*. Yeni Türkiye Yayınları.
- Uludağ, S. (2005). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*, Kabalcı Yayıncılık.

E kaynak

Dalaman, Z.B. (2016, Ocak). *120 ile Mekteb-i Sultani - bölüm 3x02 - Nedim Gürsel* (Video). GSL120Devresi.

Elmalı, H. (2011). "Tasvir", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. (Çevrim içi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/tasvir--edebiyat#1>, 31.03.2024.

<https://hadiskitaplari.com/riyazus-salihin/p/riyazus-salihin-1682-nolu-hadis>
(1.04.2024)

<https://incil.info/kitap/exo/20> (31.03.2024)

<https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/N%C3%BBr-suresi/2826/35-ayet-tefsiri>
(13.03.2024)

<https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Rahm%C3%A2n-suresi/4930/29-30-ayet-tefsiri>
(19.03.2024)

<https://kutsalkitap.info.tr/?q=Yu.1> (13.03.2024)

<https://sozluk.gov.tr/> (12.01.2023)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sodom_ve_Gomora (08. 04. 2014)

Martinelli, O. G. (2022). Toskana Sanatçıları: Andrea Del Sarto'dan Çağdaş. <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/toskana-sanatcileri-andrea-del-sarto-dan-cagdas/332488>. (22.04.2024)

Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul (18 Kasım 2009-28 Şubat 2010), İstanbul: Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Electa Müzesi.

[Sanata Başla! » Sanata Yeni Başlayanlara » FATİH SULTAN MEHMET "SULTAN MEHMET II" – GENTILE BELLINI \(sanatabasla.com\)](https://sanatabasla.com) (19.04.2024)

TRT 2, Nakkaşın Fırçası Padişah Portreciliği 6. Bölüm. <https://www.youtube.com/watch?v=Bj7dkbQygTo>. (18.04.2024)

Ders Notu

Karaca, Ş. (2022). Edebiyat ve Felsefe İlişkileri ders notu.

Karaca, Ş. (2021). Edebiyat ve Psikanaliz ders notu.

