

NÂZİM HİKMET ŞİİRİNDE EKFRASİS

EKPHRASIS IN NAZIM HIKMET POETRY

Turgay ANAR * Öz

Sessiz sanat eserleri ve nesnelere dil içinde konuşma kabiliyeti vermek şeklinde kısaca tanımlayabileceğimiz ekfrasis, Türkçeye “sözedökme” şeklinde çevrilebilen bir kelimedir. Bu kelime aslında kavramın “göz merkezli” Batı medeniyeti içinde ortaya çıkmasıyla doğrudan ilgilidir. Ekfrasis bu açıdan, sanat eserleri, eşya ve şeylerle dilin göstergelerarası bir iletişim kurmasıdır. Batı medeniyetinde ekfrasis, daha çok “ut pictura poesis” ifadesiyle kendine köklü bir zemin oluşturmuştur. Bu zemin, bir sanat ve yazma tekniği olması açısından onu işlevsel bir şekle getiren çeşitli örneklerle yaygınlık kazanmıştır.

Anahtar Kelimeler

Ekfrasis, edebî temsil, göstergelerarasılık, ut pictura poesis, metinlerarasılık.

Keywords

Ekfrasis, literary representation, intersemiotic, ut pictura poesis, intertextuality

Makalede ekfrasis’in ortaya çıkış süreci, önemli dönüm noktaları, bu tecrübe ilgili önemli eserlere kısaca değinildikten sonra ekfrasisin edebiyatta nasıl kullanıldığı örneklenmiştir. Ekfrasis, görsel sanat eserleri ile edebiyatın göstergelerarası iletişimini sağladığından son yıllarda çok farklı uygulamalarla edebiyatın da zenginleşmesine hizmet etmektedir. Makalede, Türk edebiyatının geçmiş yüzyıldaki önemli şairlerinden biri olan Nâzım Hikmet’in şiirindeki görselliğe odaklanarak ekfrasis’in onun şiirlerinde nasıl karşımıza çıktığı, bu tekniğin onun şiirlerine nasıl yansdığı ve bunların hem şairin kendi şiirine hem de Türk edebiyatına etkisi üzerinde durulmuştur. Nâzım Hikmet’in bütün şiirleri içinde görsel sanat eserlerinden kaynaklanan ekfrastik şiirler onun şiirindeki görsellik ile ilgili okurlara farklı ipuçları verir. Ekfrasis, Nâzım Hikmet şiirinin güçlü yönlerini anlamayı kolaylaştırması açısından önemlidir. Onun şiirlerinde, doğrudan görsel sanat eserlerinden kaynaklanan ekfrastik nitelikli toplam on şiir vardır. Elimizdeki mevcut bilgilere göre Nâzım Hikmet, Türk edebiyat tarihinde bir kitabın kapağına ekfrastik nitelikli ilk şiiri yazan şairdir. Onun Bir Şiir Kitabının Kapak Resmi başlıklı eseri, edebiyat tarihimizde bu türdeki ilk ekfrastik şiir olması açısından değerlidir. Ayrıca onun Jokond ile Si-Ya-U kitabı, Türk edebiyat tarihinde ilk defa bütünüyle ekfrastik özelliğe sahip ilk şiir kitabıdır.

* Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
turgay.anar@medeniyet.edu.tr
ORCID: 0000-0001-7185-6170
İstanbul/ TÜRKİYE

Abstract

Ekfrasis, which can be briefly defined as enabling the silent work of art and objects to speak, is a concept that can be translated into Turkish as “sözedökme”. The concept directly related to the emergence of “eye-centeredness” in the Western civilization. In this respect, ekphrasis establishes intersemiotic communication between works of art, objects, and things and language. Ekphrasis in Western civilization has formed a rooted ground for itself, which is usually expressed as “ut pictura poesis”. In addition to being an art and writing technique, the ground of ekphrasis has become so widespread through various examples that bring it into a functional form. In the essay, the emergence process of ekphrasis, important turning points, and

Gönderim Tarihi: 22/04/2021

Kabul Tarihi: 05/10/2021

important works related to this experience are briefly mentioned and how ekphrasis is used in literature is illustrated. Ekphrasis has served to enrich the literature with very different applications in recent years, as it provides the intersemiotic communication of visual art works and literature. In this paper, how ekphrasis appears in Nazım Hikmet's poems and how visuality in his poetry is expressed, and how it affected both Nazım's poetry and Trukish literature have been analyzed. Among all of Nâzım Hikmet's poems, ekphrastic poems originating from visual art works give different clues to the readers about the visuality in his poetry. Ekphrasis is important in terms of making it easier to understand the strengths of Nâzım Hikmet's poetry. In his poems, there are a total of ten poems of ekphrastic nature that originate directly from works of visual art. According to the information we have, Nâzım Hikmet is the first poet to write an ekphrastic poem on the cover of a book in the history of Turkish literature. His work titled Cover Picture of a Poetry Book is valuable in that it is the first ekphrastic poem of this type in our literary history. In addition, his book *Jokond and Si-Ya-U* is the first poetry book with a fully ekphrastic feature for the first time in the history of Turkish literature.

GİRİŞ

Kadim devirlerden beri yazarlar ve sanatkârlar edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişki ve bunun nitelikleri üzerinde çeşitli görüşler ileri sürmüşlerdir. Bu görüşlerin tarihi biraz da edebiyatın diğer sanatlarla kurduğu irtibatın tarihidir. Edebiyat ve görsel sanatların malzemelerinin yanı sıra içeriklerinin de farklı olması; tarih içinde birçok konu, mesele ve tartışmanın bütünüyle kavranmasının bile zorluklarını ortaya koyacak bir şekil almıştır. Edebiyatın ve görsel sanatların her ne kadar malzemeleri farklı olsa da onları bir araya getirebileceğimiz temel özellik, bu iki farklı disiplinin “sanat” kümesinde yer alıyor olmasıdır.¹

Edebiyat ve görsel sanatların neyi, nasıl “temsil” ettikleri meselesi, bir sanat felsefesi perspektifi de gerektirir. Bu yüzden iki disiplinin farklılıklarını tanımlama konusunda Batı medeniyetinin dayandığı en temel kaynak, Plutarkhos’un *De Gloria Atheniensium* isimli çalışmasıdır. Bu çalışma, edebiyatın en saf hali olan “şiiir” ile görsel sanatların o devirdeki en öndeki sanatı “resim” arasındaki tartışmayı açan bir alıntı konumuz açısından son derece önemlidir. Plutarkhos’un eserinde Yunanlı şair Simonides’ten aktardığı “Şiir konuşan resimdir ve resim susan bir şiiirdir.” (Markiewicz, 1987, s. 535) cümlesi, bu iki sanat üzerinde dile getirilmiş çarpıcı bir görüşü de barındırır. Simonides, şiiir ve resim arasında kurduğu bağlantı, iki disiplinin “temsil” meselesiyle doğrudan ilgilidir. Şiirin “konuşan” bir resim gibi düşünülmesi, şiiir sanatında kelimelerle yaratılan “imge”nin ortaya çıkmasını vurgular.

“Resim” sanatı, çeşitli malzemelerle resmedilen şeyi şiiire nazaran “sessiz” bir biçimde “temsil” eder, yani gösterir. Bu açıdan “göz”ü (ocularcentrism) merkeze alan bir sanat ile “söz”ü (logocentric) merkeze alan bir sanat, Simonides tarafından ilk defa ciddi bir biçimde eleştirilmiştir. Bu alıntı, bu iki disiplinin “temsil” meselesi üzerinde dönüm noktası olacaktır. Bu konuda Horatius’un katkısına da değinmek gereklidir. Onun *Ars Poetica* (Şiir Sanatı) olarak adlandırılan koşuk tarzındaki bir mektubunda geçen “ut pictura poesis” (Şengel, 2002, s. 2) ifadesi, bu iki sanat dalının birbirleriyle olan ilişkisini, bunların birbirine olan yakınlığını dile getirerek bir analogi kurar.

“Ut pictura poesis”i, “şiiir, resim misali”, “Şiir, resim gibidir.”, “resim, şiiir misali” ya da “Şiir de resme benzer” şeklinde Türkçeye çevirmek mümkündür (Şengel, 2002, s. 2). Deniz Şengel’in verdiği bilgiye göre “ut” kelimesi, karşı karşıya getirmiş olduğu şiiir ve resim arasında hiyerarşik bir ilişki kurulmasını engeller, bu yüzden “ut” kelimesi resim ve şiiir arasında bir öncelik ve sonralık sırası oluşturmaz.

Horatius ise şiiir ile resim arasındaki mukayesede tarafsızdır, bu yüzden onun yazdıkları aslında ilerde şiiir ve resim ile ilgili görüş beyan edeceklere bir temel hazırlama görevini de üstlenmesi açısından son derece önemlidir. Onun eserindeki, “Şiir de resme benzer: kimine yakından baktığın zaman hoşlanırsın, kimine uzaktan bakınca. Kimisi yarı aydınlıkta bakılmak ister, kimisi de eleştiricinin titiz gözlerinden korkmadığı için çıplak ışıktaki! Kimini bir defa okusan hoşuna gider, kimini on defa okusan, yine tadına

¹ Giriş ve ekfrasisin çeşitli açılardan açıklandığı bölüm şu çalışmadan özetlenerek üretilmiştir bkz. (Anar, 2019, s.19-75.)

varamazsın.” (Flaccus, 1994, s. 269) cümleleri bu açıdan da okunabilir. Horatius’un meşhur olan “şiiir resme benzer” sözü, onun resim sanatıyla olan ilgisinin değil daha çok şiiir sanatıyla olan ilgisinin bir neticesidir. Bu söz, “resim” ve “şiiir” sanatları arasındaki önemli bir birlikteliği de başlatması açısından konuyla ilgili düşünöenler için tarihi bir dönüm noktası kabul edilir.

Sanatın gerçekliği nasıl yansıttığı ile ilgili tartışmalar içinde de resim ve şiiir arasında kurulan analogi ve mukayeselerin varlığı üzerinde Platon’un görüşleri önemli bir yer tutar. Platon’un felsefesinde var olan ve beş duyumuzla anladığımız/algıladığımız nesnelere, bir kopyadan (mimesis) ibarettir. Gerçek bilgiye ulaşabilmek için değışmeyen şeylerden hareket etmek, böylece dünyayı ve sanatı algılamak gereklidir. Taklit olan bu tür şeylerin (hayvanlar, bitkiler, insanlar vb.) bir kısmı Tanrı tarafından; bir kısmı insanların yaptıklarından meydana getirilir. Tanrının eserlerinin arasında sadece doğal nesnelere değil onların bir de yansımaları vardır. “Eidola” (görüntü, image), kopya edilmiş nesnelere kopyaları oldukları için gerçeklik dereceleri diğer kopyalara nazaran daha azdır. Resim ve şiiir de tıpkı bu “eidola”lar gibi duyular dünyasının, yani nesne ve şeylerin yansımasıdır. Platon’un Devlet eserindeki tartışmaları, bir sedir örneğinden verdiği örnekler, bu temsil sisteminin açıklamalarıdır. (Platon, 1992, s. 282-283). Platon’un öğrencisi Aristoteles ise Poetika eseriyle tragedyanın yapısı üzerinde önemli görüşler ileri sürer. Aristoteles Poetika’da, “taklit içtepesinin” insanlarda doğuştan var olduğunu belirterek insan için taklit etme ihtiyacına meşruiyet kazandırır. İki felsefecinin görüşleri, takliden niteliği açısından birbirinden oldukça farklıdır. Ekfrasis’in ortaya çıkış sürecini, bunun Batı medeniyetindeki seyrini ve kavramın diğer sanatlarla ilişkisini aşağıdaki bölümde incelemeye başlayabiliriz.

1. Ekfrasis: Görselin “Dile Gelmesi”

Mazisi Antik Yunan’a kadar götürülebilen “ekphrasis” veya “ecphrasis”, etimolojik olarak Yunancada “ek” (εκ) veya “ec” kelimesi ile “phrazein” (φράζειν) kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. “Ek” veya “Ec” kelimesi, “dışarı, -den dışarı, dışarıda”, “-den çıkma” (Şengül, 2012, s. 20); “phrazein” ise “söylemek, açıklamak, duyurmak, konuşmak” anlamlarına gelir (Wagner, 1996, s. 12). *Oxford İngilizce Sözlük*, 1715 yılında bu kelimeyi, retorikte kullanılan “bir şeyin düz açıklaması veya yorumu” olarak tanımlamıştır (Welsh, <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/ekphrasis.htm>, 24.05.2015.).

Shadi Bartsch’ın verdiği bilgiye göre kelimenin modern anlamdaki kullanımının aksine ekfrasis, retorik el kitaplarında sanat eserlerinin açıklamasını belirlemek için öncelikle kullanılan bir terim değildi (Bartsch, 1989, s. 9). 1970 tarihli *Oxford Classical Dictionary*, kelimeyi sadece *Progymnasma* ismi verilen retorik ders kitaplarındaki retorik çalışma, “bir sanat eserinin retorik açıklaması” olarak sınırlar (Hammond&Scullard, 1970, s. 377). Bu açıklamanın retorikte özel bir adı vardır: Energia. Energia retorikte, kelimeleri kullanarak bir şeyi dinleyicilerin veya okurların gözü önünde canlandırma yöntemi olarak ekfrasis kavramını kapsayan bir anlama sahiptir (Eidt, 2008, s. 11).

Ekfrasis, genelde görsel sanat eserlerinin sözle temsil edilmesi olarak tanımlandığı için bu tanım aslında temsilin temsili anlamına da gelmektedir; çünkü görsel bir sanat

eseri, bir de söz ile temsil edilmektedir. Fakat kelimeye bu anlamı, aslında karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının en seçkin isimlerinden biri olan Leo Spitzer vermiştir (Buch, 2012, s. 88). Eğer öğrencilere kompozisyon çalışmalarını göstermek amacıyla ilk dört yüzyılda yazılan kompozisyon ve retorik kitaplarına bakılırsa, bu çağlarda ekfrasis terimini çoğunlukla şehirlerden savaşımlara, festivallere, anıtlara ve insanlara kadar büyük bir çeşitlilikteki konulara atıf yaparken buluruz (Buch, 2012, s. 88-89). Ekfrasisin antik kullanımı, modern zamanlardaki kullanımından biraz farklıdır. Bu farkın oluşmasını kavramın diğer sanat dallarıyla ilişkilendirilerek kullanılması sağlar (Webb, 2009, s. 28). Angela Holzmeister'in verdiği bilgiye göre bu tür kitaplardaki örnekler, öğrencilere paradigmatik bir model olabilecek niteliğe sahip olan o çağların kanonik yazarlarının eserlerinden seçilir (2014, s. 412). Ekfrasisin retorik bağlamındaki işlevi, bir şeyi yazı vasıtasıyla görsel hale getirmek için yapılan metin yazma çalışmasıdır. Bu yüzden de özellikle böyle bir eğitim alan vaiz ve talebeler için ekfrastik bir konuşmanın belirleyici özelliği ne konusu ne de herhangi bir özel tekniktir. Onun etkisi daha ziyade bir temsili, görünüşü; canlılık, açıklık, farklılık açılarından dinleyicilerin gözlerinin önüne getirmek ve onlarda her açıdan canlı bir etki yaratmaktır (Buch, 2012, s. 89). Bu çaba aynı zamanda, anlatılan veya tasvir edilen şeyin unutulmasını engelleyen bir işleve de sahiptir.

Özellikle yirminci yüzyıl, bu değişimde gerçek anlamda bir dönüm noktası kabul edilebilir. Göstergelerarasılık, modern edebiyat teorileri, görme ve gösterme çalışmalarının ortaya çıkması, bu değişimde önemli bir ivme oluşturmuştur. Ayrıca görsellik ve edebiyatın etkileşiminden ortaya çıkmış olan "ut pictura poesis" geleneğinin oluşmasını sağlayan ekfrasisi açıklama gayretinde birbirinden az veya çok farklı görüşlerin varlığı, doğal olarak kavramın içerdiği anlamın genişlemesini de sağlamıştır.

Ekfrasis kelimesinin kökeni ile ilgili bilgiler, kelimenin bütün anlam inceliğini ve tabii ki tarih içinde gösterdiği değişimin bütün boyutlarını göstermekten uzaktır. Kelime, ilk olarak Antik metinlerde en genel anlamda kullandığımız görsel sanatların malzemesi olan resim, heykel, mimari eser ve eşyaların şiir veya yazı ile canlandırılması, anlatılması, tasvir edilmesidir. Bu tasvir işlemi eğer edebiyatla doğrudan doğruya ilgiliyse doğal olarak gerçek ile hayalin, yani kurgu olan ve olmayanın da düşünülmesi gerekir.

Edebiyat metinlerindeki bir teknik olarak yer bulan tasvir; gerçek nesne ve şeylerin kelimelerle anlatılması, bunların okuyucunun gözü önüne getirilmesi, bu sayede bir imgenin zihinde canlandırılması olarak tanımlansa da bu türden tasvir faaliyetlerinde kavramın ilk dönem kullanımında genelde "gerçek"ten yola çıkılır. Yani tasvir yapan yazar veya şair, gerçek hayatta yaptığı tasviri kendi hayal dünyasında yaratmamış, onu başka birisinden veya şeyden alarak sanatına malzeme yapmıştır. Kurgusal tasviri düşündüğümüz zaman ise yazar veya şairin zihninde kurguladığı bir tasviri kâğıda dökmesinden bahsedebiliriz. Bu iki tür tasvir de John Hollander'e göre ekfrastik görülebilir (Şengül, 2012, s. 17). Bu anlatım faaliyetini sadece edebiyatla sınırlamak günümüz dünyası için çok da mümkün değil. Günümüzde ekfrastik tasvir, sinema

filmlerinden tutun da daha pek çok farklı “iş” ve “sanat” alanında uygulanabilen çok yönlü bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ekfrasis, okurun zihninde yeni bir dünya kurar. Bu dünyanın kurulması kadar ilginç olan yön, insanın böyle bir dünyanın ayırımına varıp onunla bir anda özdeşleşebilme kabiliyetidir (Anar, 2013, s. 23-46). İnsanın zihninde imge oluşturabilme kabiliyeti, onun dünyasını alabildiğine zenginleştirebilen olağanüstü yönüdür.

Konumuzla ilgili elimizde arkaik anlatılar henüz olmadığından, resim ve şiirin birlikteliğiyle ilgili ilk örnekleri tam anlamıyla tespit etmek mümkün değildir. Buna rağmen destan metinleri insanlığa bu birliktelikle ilgili bazı ilginç veriler sunabilir. İlk destan metinlerinde, kahramanların hayatı, yaşadıkları yer, giydiği elbiseler, kullandıkları eşya ve silahların anlatılmasında resme has bir tasvir çabasının izleri rahatlıkla görülebilir. “Ut pictura poesis” geleneğinin metin düzeyinde kurulabilmesi için oluşturulmuş bu türden pasaj ve metinler, tıpkı kahramanın adını ölümsüzleştirecek olan mezar yazıtı, duvar yazısı ya da resim olarak belirir (Şengel, 2002, s. 3). Bu türden büyük anlatılar, suskun bir resim gibi tarih ötesine ses verirler. Bu sebepten yazı ve temsilin ilk örneğini Gilgamesh destanının hemen başında şöyle görürüz:

“Tanıtacağım cümle âleme/ Her şeyi görmüş / Tüm dünyayı tanımış/ Her şeyin sırrına ermiş olanı/ Ve her yerde/ Gizli kalmış her şeyi keşfedeni/ Bilgelerin bilgisini/ Her şeyi bir bakışta kavrayanı:/ Seyreyledi Karanlıkları O/ Açıkladı tüm Gizleri/ Hatta öğretti bize/ Tufan’dan önce olup biteni/ Dönünce çıktığı uzun yolculuktan/ Bitkin, fakat yatışmış olarak/ Kazıdı mezar taşının üstüne başından geçen her şeyi!! Odur Ağıllı-Uruk’u/ Surlarla çevirten/ Ve kutsal hazine Eanna/ Tapınağını inşa ettiren!! Bak bir kuş kapanı gibi/ Sımsıkı örülmüş bu duvara!! Gör bu eşsiz sütun kaidelerini!! Dokun çok uzaklardan getirilmiş/ Bu kapı eşiğinin taşına” (Bottéro, 2008, s. 63-64).

Homeros’un *İlyada*’sının on sekizinci kitabı, konuyla ilgilenenler tarafından ekfrasisin belki de en başarılı örneği kabul edilir. Ekfrasis ile ilgili hemen her akademik metnin belki de bir numaralı örneği olması, onun konu için ne kadar önemli olduğunu göstermek bir yana, içerdiği derin bağlantı, kurgusal görselliği somutlama başarısı ve oluşturduğu imge ve bu imgenin okura sunulmuş biçimi açılarından üzerinde durmayı gerektirmektedir. Ama bu eserde asıl şaşırtıcı olan yön, “kör” bir insan olduğu söylenen Homeros’un (Shapiro, 2003, s. 75) belki de dünyanın en görsel temsiline olağanüstü bir şekilde başarabilmiş olmasıdır. İlyada’nın uzun bir bölümü, arkadaşının öldürülmesinin intikamını almak isteyen Akhilleus’a Thetis’in isteği üzerine tanrı Hephaistos’un yaptığı kalkanın tasviridir. Homeros, gerçekte var olmayan bir kalkanı, kurgusal bir ekfrastik gaye ile tasvir etmeye, onun sessizliğine ses verebilmek için öncelikle okuru bu kurgusal parçanın içine çekebilmek amacıyla da bir tasvir yapmak ister. Homeros’un gayesi kalkanı yapılışından itibaren tasvir ederek okurun zihninde oluşan farklı bir dünyayla okurun kolayca özdeşleşebilmesinin imkânlarını aramaktır. Bu kalkan aslında sadece ve sadece kelimelerden imal edilmiştir (Heffernan, 2004, s. 10). Homeros’un bu kurgusal ekfrastik dizeleri, şiiri “konuşan bir resim” yapar (Şengel, 2012, s. 4). Onun amaçlarından biri kurgusal bir yapıyı, okurların gözüne getirecek

tarzda şiir içinde temsil etmektir. Bu temsil biçimi, sessiz olan bir kalkanın söze aktarılması sayesinde dile gelebilir. Ekfrasis ile kalkanın üzerine çizilen tasvirler, aldatıcı olsa bile, şiir için insanların gerçeklik korkusunu dindiren bir metafordur (Bram, 2006, s. 374). Bu kalkan tasviri, zamanı geçici bir süre askıya aldığından insanı hayatın hay huyundan geçici bir süre uzaklaştırarak gerçeklikten korur (Bram, 2006, s. 374). Ayrıca böyle bir kalkan, Deniz Şengel'in de vurguladığı gibi, ampirik olarak gerçek hayatta var olamaz (2002, s. 4). Böyle olağanüstü nitelikte tasvir edilebilen bir kalkan, ancak ve ancak şiirde, yani dilde var olabilir (Şengel, 2002, s. 4). Ekfrastik şiir, tıpkı burada olduğu gibi epik destansı bir dilin düzenini bozar, o dilin kalıplarını sarsar, onun böyle yeni dil yaratması sayesinde, lirik şiir türü ortaya çıkar.

Bir milletin destanları, tanrılar ve insanların bitip tükenmeyen mücadelelerin anlatılışı; onların hayat ve eşyalarının özelliklerinin dile getirilişidir. Destanlar, bir nevi milletlerin hafıza deposudur. Bu yüzden destandaki kalkanın anlatılışı, destanın kendi mantığı için gayet makul bir gerekçedir (Şengel, 2002, s. 4). Fakat her şeye rağmen anlatı metnin on sekizinci bölümünde kesilir ve okurun zihni, destanın doğal çerçevesini aşan veya bu çerçeveyi bir anlığına maskeleyen bir açığa kavuşur, destanın temasında kısa bir süreliğine bir değişim vuku bulur: Sanat teması başlamıştır artık.

Ekfrasis, Yunancadan İngilizceye (ve diğer bazı Avrupa dillerine) geçmiş bir kelimedir. Köken dilden başka bir dile geçmesinden sonra terimin kullanımında çok büyük bir sorun ortaya çıkmaz. Nihayetinde aşağı yukarı benzer bir kültürel, sosyal, dinî, tarihî vb. çevreyi paylaşan bu iki dilin terimi yerli yerinde kullanmaları ve anlamsal göndergesinin aşağı yukarı çakışmış olması İngilizce için büyük bir sorun oluşturmaz. Bu durum, terimin anlaşılması ve doğru kullanılması açısından İngilizce için büyük bir avantaj olarak düşünülebilir. Fakat Türkçe için böyle bir durum söz konusu değildir. Terimi Türkçede bir kelime ile karşılamak pek mümkün görünmüyor. Konuyla ilgili Türkçe kaynaklarda kelime, genel olarak orijinal biçimiyle bazen de "ekfrasis" şeklinde kullanılmaktadır. Terim Türkçeye "sözedökme" şeklinde çevrilebilir.

Ekfrasis, çok uzun zamandan beri şairlerin dikkatini çekmiş bir tekniktir. Bu tekniğin ortaya çıkmasında, öncelikle görmenin daha da bireyselleşmesi ve özel ve kamu müzelerinin-İtalya'nın Floransa şehrinde kurulan Uffizi Galerisi olmak üzere, Belvedere Müzesi (Viyana), Louvre Müzesi (Paris), Kutsal Müze (Museo Sacro, Vatikan), Güzel Sanatlar ve Arkeoloji Müzesi (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon)- açılmasıyla şairlerin buralara gidip sanatlarına malzeme olacak "sessiz" görsel sanat eserlerini görüp onları şiirlerinde "dile getirmeleri" ile mümkün olmuştur diyebiliriz.

Percy B. Shelleys, Floransa'daki Uffizi Galerisi'nde gördüğü bir "Medusa" heykeli için yazdığı "Florentin Galerisi'ndeki Leonardo da Vinci'nin Medusa'sı"; John Keats'in "Elgin Heykellerini Görme Üzerine" ve "Bir Yunan Vazo'suna" şiirleri; William Wordsworth'un "Sir George Beaumont'un Resmettiği Güzel Bir Şiir Üzerine" ve "Sir George Beaumont'un Resmettiği Peele Kalesi'nin Çağrıştırdıkları Üzerine Yazılan Mersiye" ile "F. Stone'un Çizdiği Portrenin Çağrıştırdıkları Üzerine Dizeler" konuyla ilgili akla ilk gelen şiirlerdir. Ünlü ressam Brueghel'in meşhur *İkarus'un Düşüşü* tablosu için birçok şairin

elli kadar şiir yazmış olması, müzelerin ve baskı tekniklerinin artması sonucu oluşan ekfrastik şiirsel hareketliliği gösterecek en çarpıcı örneklerden biridir (Anar, 2019, s. 71-72).

Ekfrasis, aslında genel anlamda iki veya daha çok sanatın kendine has imgelerini ve temsil biçimlerini dille ve dil içinde temsil etmektir. Bu temsil biçiminde de görsel sanatlarda oluşan bir imgenin yazı ile dile getirilmesi sırasında, o sanatın imgesine dili kullanarak yaklaşma çabası belirgindir. Bu çabanın oluşmasında, görsel sanatlardan alınan şeyin niteliği, malzemesi, şekli, işlevi önemli değildir. Önemli olan kullanılan materyalin, dil ile temsil edilebilecek olmasıdır. Bu temsil biçimi, ilk sayfalarda da dile getirdiğimiz gibi, mimesis kavramıyla doğrudan ilgilidir. Eğer bir yöntem, içinde bir temsil barındırıyorsa mutlaka bir temsilin öznesi olacak malzemeye ve kurgusal bir şeye ihtiyaç duyar. Ama aynı zamanda betimleme, bir görseli tam anlamıyla, onunla eşdeğer bir biçim ve şekilde söze dökemez, yani aslında her türden betimleme, betimlemeyi yapanın gözünden o görsel eserin ve nesnenin dile getirilmesi, yeniden canlandırılması, zamanda ve mekânda hareket ettirilmesidir ve bunu yapmaya çalışan insan, doğal olarak “çok fazla kelimeye” ihtiyaç duyar (Ranciér, 2008, s. 89). Bu yüzden bir görselin aynı kişi tarafından farklı zamanlarda dile getirilmesinden bile aynı sonucu almak mümkün değildir. Bu görselin temsilini aynı kelimeleri kullanarak da söze dökmek mümkün olamaz.

Ekfrasis kelimesinin kökünde bulunan, “dışarı” ve “konuşmak, söylemek” anlamları, konuyla ilgilenen birçok insan tarafından genel olarak bir şeyin “adlandırılması”, bir “şey”in özünde var olmayan bir teknik kullanarak dile “tanımlanması”, “açıklanması”, “temsil edilmesi” şeklinde anlaşılakta ve açıklanmaktadır. Ekfrasis, “bir özne üzerine konuşmak” şeklinde düşünülebileceği gibi bir sanat eserini veya kurgusal bir şeyi “konuşturmak”, onun adına konuşmak olarak da düşünülebilir (Berger vd., 1995, s. 19). Konuşmak, konuşturmak, dile getirmek, aslında sanatsal bir iletişim kurmayı da sağlar. Bu iletişim, sadece ve sadece dil ile sağlanmaz. Başka birçok teknikle iletişim sağlanabileceğinden, ekfrasisin içeriği ve diğer sanatlarla birlikte düşünülmesi ile metinlerarasılık/göstergelerarasılık gibi modern kuramlar sayesinde terim alabildiğine geniş bir kullanım alanına sahip olabilmektedir. Bu yüzden, yakın zamanlardan itibaren görsel sanatlar arasında ekfrastik bir etkileşim çok yaygın hale gelmiştir.

Ekfrasis edebiyat metinlerinde ve özellikle de şiirlerde birkaç biçimde karşımıza çıkar. Şair, sessiz bir görsel sanat eserine kendi şiirinde ses verir. Bu haliyle ya şiirin bir bölümünde ekfrastik tasvirler yapmak için sanat nesnesini kullanır yahut da bir sanat nesnesini bütünüyle şiirinin malzemesi yapar. Bu iki biçim de ekfrasisin temel özelliğidir. Aynı zamanda şairler sadece görsel sanat eserlerini kullanmadan, zaman zaman başka eşya, nesne ve şeyleri de şiirinde ekfrasisin malzemesi yapabilir. Buna en güzel örnek, İlhan Berk’in şiirinde karşımıza çıkar. Berk, *Mai ve Siyah*’ın kitap kapağını ekfrasisin malzemesi yaparak Türk şiir tarihinde benzersiz bir ekfrastik şiir yazan şairdir. Bu açıdan ekfrasisin malzemesi sanat eseri olsun veya olmasın bu malzemenin kaynağı şairin dış dünyasındadır. (Anar, 2019, s. 19-75). Bu bağlamda Nazım Hikmet’in şiirleri incelenirken görsel sanat eserlerinden kaynaklanan ekfrastik şiirler

makalenin ana malzemesi yapılmıştır. Nazım Hikmet'in bütün şiirleri içinde görsel sanat eserlerinden kaynaklanan ve görsel niteliği ön planda olan ekfrastik şiirlerin sayısı ondur. Bu şiirlerin haricinde ekfrastik niteliği olan ama sanat eserleri/nesnelere atıf yapmayan ve dış dünyadan kaynaklandığını tespit etmekle birlikte daha çok tasvir amaçlı şiirler/şiir parçaları çalışmamıza konu edilmemiştir.

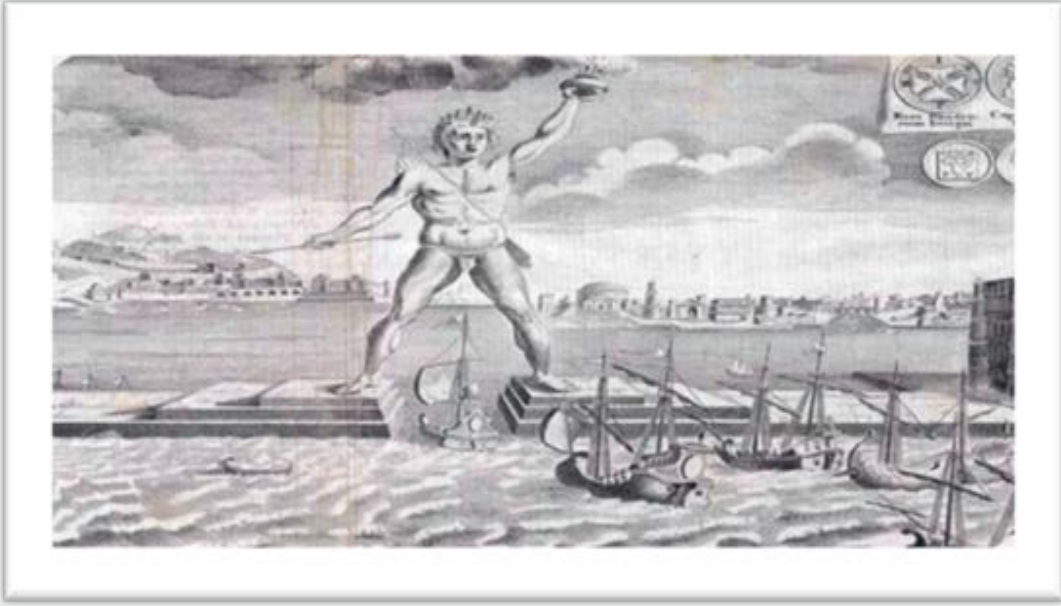
2. Nâzım Hikmet Şiirinde Görsel Sanat Eserlerinden Kaynaklanan Ekfrasis

Nâzım Hikmet şiirinde, görsellik son derece önemlidir. Bu görselliği sağlayan birçok etken arasında onun sadece söz sanatlarıyla ilgilenen bir şair olmaması, Nazım Hikmet'in aynı zamanda resim sanatıyla olan yakın ilişkisini de düşünmemizi gerektirir. Ressam annesi Celile Hanım, şairin resim sanatıyla erken yaşlarda tanışması konusunda aklımıza ilk gelen insandır. Ayrıca şairin kronolojik hayatında resim ve görsel sanatlar, özellikle de sinema sanatı onun sanatkâr kimliğini besleyen veya ortaya çıkaran dikkat çekici diğer sanatlardır. Bu durum ister istemez şairin hayata farklı bakmasının bir sebebi olarak da düşünülebilir.

Nâzım Hikmet'in *Rodos Heykeli* şiirinin malzemesi (Ran, 2008, s. 55-56), Antik Dünya'nın yedi harikasından biri kabul edilen Rodos heykelidir. Antik Çağ'da Rodos Adası'nda limanın girişinde bulunan, Yunan Güneş Tanrısı Helios'un heykeli olduğu dile getirilen sanat yapıtı, (Karaorman, <https://www.tarihlisanat.com/helios-gunes-tanrиси-rodos-heykeli/1> Şubat 2021) Nazım Hikmet'in görsel sanat eserleriyle ekfrastik bir bağlantı kurduğu kronolojik açıdan ilk şiiri olması açısından dikkat çekicidir.

Şiirdeki ben, kendini efsanevi niteliği ile meşhur Rodos heykeline benzetir. "Sessiz bir sanat nesnesi" olan heykele şiirde insana ait bir nitelik olan konuşma kabiliyetinin verildiğini anlarız. Bu heykel, ironik bir dil ile tasvir edilir önce, çünkü onun ayağında "45 numro" bir "Amerikan kundurası" vardır. Nazım Hikmet şiirinde, özellikle anti-emparyalist ve anti-Amerikancı bir şiirsel karşı çıkışın ilk ipuçları da bu şiirde okurun karşısına çıkar. Amerikan hegemonyası ve bu hegemonyanın işlevsel aletleri olan "yaşama kültürü" ve "ticaret anlayışı" şiirin henüz ilk dizelerinde vurgulu bir biçimde yer alır.

Şiirin ekfrastik özellikleri, şairin ideolojik görüşünden derin izler barındırır. Bu yüzden "Sigorta şirketleri/ sigortalıyor beni 101 seneye" dizeleri, şiirdeki eleştiri düzeyinin ilk açık ifadeleri olarak yorumlanabilir. Heykeltıraş Lindoslu Khares'in yaptığı Güneş Tanrısı Helios'u simgeleyen heykel 32 metre yüksekliğinde ve tunçtandır (Karaorman, <https://www.tarihlisanat.com/helios-gunes-tanrиси-rodos-heykeli/1> Şubat 2021). Şiirde bu durum insanların "gözlerinin bebeğine sığmayacak kadar yekpare" ifadesiyle dile getirilir. Bu güçlü özelliklerine rağmen heykelin "geniş göğsünün" çatlayacağını düşünmesi, bu düşüncesinin ise kafasında bir ağırı yaratması fikri ve bunun neticesi hareketi arzulaması bir heykelden beklenilmeyecek özelliklerdir. Bunların hepsi Nâzım Hikmet şiirindeki ilk ekfrastik şiiri ortaya koyar.



Görsel 1: *Temsili Güneş Tanrısı heykeli.*

Nazım Hikmet, *835 Satır*'da, *Jokond'un Hatıra Defterinden Parçalar* (Ran, 2008, s. 57-64), başlığıyla bir başka ekfrastik şiir neşreder. Bu eserin hemen baş tarafında ise "Jokond isimli manzum bir romanın birinci kısmından bir iki kroki" ifadesiyle, daha sonra yayımlamayı düşündüğü müstakil uzun bir şiirin duyurusunu yapar. Bu şiir, kısa bir süre sonra *Jokond ile Si-Ya-U* isimli uzun şiirin içinde yer alacaktır.

Şair, şiir kitabının girişinde Leonardo'nun eseri "Jokond'un tebessümüyle meşhur olduğunu" belirtir ve bu meşhur sanat eseriyle Çinli Si-Ya-U'nun "macerasına" dair bir eser yazdığını dile getirir (Ran, 2008, s. 57). "Bir İddia" başlıklı "manzum" nitelikli giriş bölümünde ise "*Leonarda nam/ nakkaşı dehrin/ meşhur jokondul basmıştır kadem/ rahu firare./ Ve firarîden/ boşalan yere/taklidi kondu.*" (Ran, 2008, s. 58) dizeleriyle Mona Lisa tablosunun 21 Ağustos 1911 tarihinde Vincenzo Peruggia tarafından Louvre Müzesi'nden çalınmasına atıf yapar (Leader, 2004, s. 11) ve bulunan asıl tablonun yerine de bir taklidinin asıldığını söyleyenlerin sözlerini tasdik eden bir açıklama yapar. Bu açıklama, aslında şiirin sonunda ortaya çıkan bir gerçeğin bahanesi gibi düşünülebilir. Şair, Jokond'un âşık olduğu Si-Ya-U'yu aramak için yaptığı uzun ve maceralı yolculuğu bir "macera romanı" tadında şiirleştirirken bu sanat eserinin şiirin sonunda okurlar Çin'de yakıldığını öğrenecektir. Tablonun gerçek değil de taklit olmasının gerekçesi şiirde bu şekilde dile gelir.

Şiirin Nâzım Hikmet'in hayatıyla doğrudan ilişkisi vardır. Şiir kitabının başlığında yer alan Si-Ya-U'nun asıl adı Siao San'dır. Nazım Hikmet, Fransa'dan Moskova'ya gelen Si-Ya-U'yu Moskova'da tanır. Si-Ya-U, Paris'te "Emil", Moskova'da ise "Emi" adıyla tanınır (Tanrıseven, <https://kitapeki.com/nazim-hikmet-si-ya-u-ve-taklit-mona-lisa/> 2016, 18 Ekim). Si-Ya-U, Paris'te bulunduğu zaman zarfında sık sık Louvre'a gidip ünlü tabloyu hayranlıkla seyrettiğinden Nâzım'a söz etmiştir. Nâzım Hikmet, daha sonra Moskova'dan Çin'e giden Si-Ya-U'dan, uzun bir süre haber alamaz ve ülkesindeki karışık ortamdan şüphelenerek onun öldürülmüş olabileceğini düşünür.

Şiir kitabının başındaki ithaf, aslında bu düşüncenin bir yansımasıdır: “Şang-Hay’da kafası kesilen arkadaşım SI-YA-U’nun hatırasına” (Tanrısever, <https://kitapeki.com/nazim-hikmet-si-ya-u-ve-taklit-mona-lisa/> 2016, 18 Ekim).

Mona Lisa’nın dünya resim tarihinde şüphesiz çok önemli bir yeri vardır ve o, sırlarla dolu çehresi ile birçok duyguyu yansıtan meşhur bir sanat eseridir. Onun ile ilgili birçok kitap yazılmış, birçok edebî metnin malzemesi olmuş ve şiirlerde birçok benzetmenin konusu olmuştur. Bu kadar meşhur bir sanat eseri, doğaldır ki şairler için “duru bir güzellik” örneği, “sevilen” bir yüz, aşkın beden bulmuş bir tasviri olarak karşımıza çıkar. Nazım Hikmet, bu tabloyu beklenilmeyecek bir sanatsal gaye ile tamamen başka bir içerikle okurlara sunar. Her ne kadar o bir güzellik ikonu, sırlarla dolu bir yüz olarak bilinse de onun şiirinde bu sanat eseri, daha önce belki de hiç kullanılmayan bir sanat/fikir görüşünün temsilcisi olarak edebiyata dâhil edilir. Bu durum, şiirin giriş bölümünde açıklanır. Sessiz bir sanat nesnesi, ekfrasis tekniği sayesinde dil içinde/sayesinde konuşmaya, içinden geçenleri söze dökmeye başlar:

“Luvur müzesinde artık canım sıkılıyor./ Can sıkıntısından çok çabuk bıkılıyor./ Bıktım artık canımın sıkıntısından./ İçimdeki bu ruh yıkıntısından/ aldı fikrim şu hisseyi :/ Müzeyil/ gezmek iyi/ müzeli olmak fena.” (Ran, 2008, s. 80).

İşte bu başlangıç, sessiz bir sanat nesnesine ses veren yönü sebebiyle ekfrastik bir başlangıçtır. Giriş bölümü olarak düşünebileceğimiz dizelerde Nazım Hikmet’in müzeler ile ilgili görüşü de ortaya çıkar. Luvr Müzesi örneğinde müzeler, “maziye hapseder”. Bu durum, “müzeli olmak” ifadesiyle de desteklenebilir. Türkçede “canlılığını yitirmek, eskime, köhnemek” anlamlarını ihtiva eden yönüyle müzeli olmak ifadesi olumsuz bir çağrışıma sahiptir. Sanat eseri, can sıkıntısından yüzündeki boyanın çatlamasına, sürekli sırtmasına rağmen, ekfrasisin de ortaya çıkmasını sağlayan bir gerekçe ile insan gibi konuşmaya, düşünmeye başlar ve şiirin ilerleyen bölümlerinde de sevdiği için seyahate çıkan bir âşık olarak tasvir edilir. Luvr’da her şey bulunmasına rağmen, sanat eserinin hatıratını yazabilmesi için bir kurşun kalem ve defter dahi bulunmaz. Buna rağmen o, kendini görmeye gelen ve “kırmızı burnunu eteklerine sokan, saçları şarap kokan, miyop Amerikalıdan” mürekkepli bir kalem “aşırır” ve daha sonra da kendi tualinin arkasına (şiirde muşamba) şiir olarak okuduğumuz hatıralarını yazmaya başlar. Mona Lisa’nın hatıra defteri, okuduğumuz uzun şiiri oluşturur.

1 Nisan 1924 tarihinde Mona Lisa, kendisini seyretmeye gelenlerden biri olan Çinliyi fark eder. Müzeye her gün gelen Çinlinin ismini 11 Nisan’da öğrenir. Mona Lisa ve Si-Ya-U, “gözlerin sesiyle” konuşur. Bu konuşmadan Si-Ya-U’nun “gündüzleri kumaş dokuyup akşamları okuduğunu” öğreniriz. Şiirin bu tanışma bölümünden sonra şair, bir anda âşıkların mensubu buldukları medeniyetlerin insanlığa verdikleri zararları konu edinir. Si-Ya-U, memleketindeki pirinç tarlalarının Batı medeniyetinin tankları tarafından ezildiğini ve şehirlerinde “cehennem imparatorları” gibi gezenlerin Mona Lisa’nın ve onu yaratanların nesli olup olmadığını sevdiği kadına sorar. Bu soru, aslında Nâzım Hikmet şiirinin dayandığı emperyalist damarın ve Batı sömürgeciliğine ve zulmüne karşı çıkan yönünün apaçık dile gelmesidir.

Şiirin akışında araya Paris telsizleri özellikle girer. Bu telsiz sesleri, 1 Mayıs'taki protestolar sırasında da çalışır. Şiirde açıkça söylenmese de bu protestolar sırasında Si-Ya-U'nun başına bir şeyin geldiği ima edilir zira bir gün sonra müzeye Mona Lisa'yı görmeye onun gitmediğini anlarız. 10 Mayıs tarihinde Mona Lisa'nın yazdıkları, sevdiğinin kendini niçin görmeye gelmediğini açıklar. "Paris'te fazla bağırın ve Mandarin sefirinin camını kıran" Si-Ya-U, Fransa'dan sınır dışı edilmiştir. Mona Lisa, bu durumdan son derece etkilenir ve yaratıcısının "altın kaplama bir diş gibi ağzına bu mel'un tebessümü taktığı" dan pişmanlığını belirtir.

Şiirin ikinci bölümünde ortaya bir "muharrir" çıkar. Mona Lisa ile uzun uzun konuşur. Onunla birlikte müzeden kaçmak için planlar yaparlar. Muharrir, onu müzeden bir gece yarısı kaçıtır. Mona Lisa, uzun bir seyahat sonunda Çin'e ulaşır ve hemen Si-Ya-U'yu aramaya başlar ve onu bulur da fakat bu sırada sevdiğinin kafası "Çan-Kay-Şi'nin celladı" tarafından kesilir. Bu hazin ölüm sebebiyle Mona Lisa "tebessümünü" kaybeder. Muharririn not defterinden aktarılanlardan öğrendiğimize göre Mona Lisa, resim çerçevesinden atlayıp yeryüzüne çıkar. Bu haliyle şiirde o, "muazzam bir kavganın dev kadını"dır artık, kavganın tam ortasındaki bir "nefer"e benzer. Şiirin sonuna doğru ise onun yakıldığını okuruz. Şiir, bütünüyle ekfrasis tekniğini kullandığından Mona Lisa'nın aşk hayatı bir nevi macera romanı tadında okura sunulmuştur. Nazım Hikmet bu şiir kitabı ile belki de Türk şiir tarihinde ilk defa bütünüyle ekfrastik bir şiir kitabı neşreden şair unvanına da sahip olur.

Nâzım Hikmet, *Hünernamem'den Minyatürler* başlıklı şiir ile Klasik Türk İslam sanatları içinde önemli bir yeri olan minyatür sanatı ve bu sanatın bir minyatür kitabı bağlamındaki içeriğine atıf yapar, ama bu atıf şiirde tek düzey bir gönderme olarak yer almaz. *Hünernâme*, bilindiği üzere Seyyid Lokmân'ın 1601 yılından sonra yazdığı tezhip ve minyatürleriyle ünlü eserinin adıdır (Ertuğ, 1998, s. 484). Esere böyle bir ad verilmesinin sebebi ise Osman Gazi'den başlayarak devrin sultanına kadar gelen Osmanlı padişahlarının çeşitli hünelerini anlatmaktır. Bu hüneler devrin son derece usta nakkaşları tarafından minyatürlerle birlikte oluşturulmuştur.

Nâzım Hikmet, yazdığı şiirden de anlaşılacağı gibi bu eseri dikkatle incelemiş olmalıdır. Şiirin şu ilk dizelerinde, "*Hünernamende senin Eşfak/ gökyüzü altın bir varaktır,/ şeftali dalları hattı talik iledir/ ve çiçekleri elvan elvan yuvarlaktır.*" (Ran, 2008, s. 782) ekfrasisin temel tasvirî özelliği ortaya çıkar. Minyatürlerle süslü eser, yani sessiz bir sanat nesnesi, şairin verdiği sesle onu kendi kelimeleriyle konuşturur. Bunu yapabilmek için ise şair bu eseri görmüş ve ciddi anlamda onu incelemiş olmalıdır. Şair, minyatürleriyle meşhur bu eseri şiirinin ana malzemesi yapar. Bu malzeme, şairin eseri nasıl "gördüğü" ve onun "anlamalarını" nasıl okuduğunu da gösterir.

Şair, ana malzemesinde yer alan minyatürleri, malzemesi farklı olan bir sanat eserinden yola çıkarak ekfrastik açıdan tasvir eder. Bu tasvir ile okur, bir minyatür sayfasındaki şekilleri ve renkleri şairin kelimeleri ile görür.

"Hünernamende sen naksettin insanları/ yüzlerine gölge düşürmeden./ İnsanlarının yedi renktir kaftanları/ ve gözleri mükahhal/ başları büyük./ Her ne kadar önde arkada dursalar dahi/ hep aynı kamettedir insanlar./ Ve gizlenecek şeyleri yok,/ ve evlerinin içi ayan,/ ve dağlar insanlardan küçük." (Ran, 2008, s. 782).

Bu dizelerde, minyatür sanatına has dikkat çekici unsurlar dile gelir. Minyatürlerde Batılı manada bir perspektif olmadığından, insanların hatları, özellikleri gerçek hayattan çok farklıdır. Onların gölgeleri yoktur örneğin. Kaftanları, o eski şaşalı dönemi vurgulayacak şekilde biraz da abartı katılarak “yedi renk”lidir. Bazı insanların, özellikle de hizmet eden sınıfların gözleri “sürme”lidir. Batılı bir perspektif olmamasından minyatürlerde insanların ve özellikle statüsü yüksek kişilerin başlarının diğerlerinden daha büyük resmedildiğini görebiliriz. Şiirin devamında, şair için eski bir minyatürün kendi zihnindeki izdüşümü olarak düşünebileceğimiz bir aşk dekoru tasvir edilir:

*“Hünernamende senin/ iki servi arasında diz çökmüş idik/ yârimle ben/ karşı be karşı./
Benim önümde rahle/ rahlede açılmış durur kitap./ Onun kaşları hilal/ elinde lale./
Lâlenin sakı uzun/rengi lâal..!” (Ran, 2008, s. 782).*

Bu ekfrastik tasvirin oluşturduğu imge, okurun zihninde yeni bir evren kurmaya yarayacak şekilde düzenlenmiştir. Şiirin bu bölümünden itibaren, Klasik Türk-İslam sanatları içinde dikkat çekici bir sanat olan minyatürün barındırdığı dünyayı aşan bir yön değiştirmeye şahit oluruz. Buraya kadar olan dizeler, okurun zihninde klasik bir tasvir sanatı olan minyatürün tasvir ettiği dünya ile neredeyse tamamen örtüşürken buradan sonraki ekfrastik ifadeler, Nâzım Hikmet’in kendine has görme biçimini yansıtan bir değişimle farklı bir boyut ortaya çıkarır: *“Hünernamemde yoktur benim/ aç kalmak/ ve siperde ölmek ihtimali”* (Ran, 2008, s. 783). Şiirin bu son dizeleri, geçmiş bir medeniyetin meşhur bir sanat eserinin şairin gözünden sadece ekfrastik bir tasviri değildir. Bu tasvire şairin dünya görüşü asıl yönünü verir. Bu son dizelerde, aslında şairin dünyasında yeni baştan yaratılan bir sanat eserinde bile olsa “aç kalmanın” ve savaşları temsil eden “siperde ölmenin” ihtimal dâhilinde olmadığı dile gelir. Eski bir minyatür eseri ile şairin kelimelerinden yarattığı şiirin aslında en temel farkı da burada ortaya çıkar. Eski bir sanat eseri olarak bu minyatürler güzel çizilmiş olsa da şairin kelimelerinde yeniden yaratılan bu yeni ekfrastik evrende, şairin siyasi inancı bütün boyutlarıyla yer alır. Hünernâme’ye has yapısal özellikler, şiirin ana yapısında yer alan malzemeye yabancı olmayan bir görgünün eseri sadece bir görsel malzeme olarak kullanmadığını, hatta şiirin sonundaki dizeler vasıtasıyla şairin dünya görüşünü yansıtacak bir mahiyete kavuşturulduğunu söylemek mümkündür.

Bir Şiir Kitabının Kapak Resmi başlıklı şiir, Nâzım Hikmet’in ekfrastik nitelikli şiirlerinden bir diğeridir (2008, s. 893). Şiir, adı açıklanmayan bir şiir kitabının kapak resmine yazılmıştır. Burada ekfrastik tasvirler, şairi etkileyen bir kitabın kapağındaki görsele yazılmış olması açısından yine Türk edebiyatında bir kitap kapağına ekfrastik şiir yazan ilk şair olması açısından şiiri ve şairini öne çıkarır. Ekfrasis, sanatkârın kendi dışındaki sanat eserleri ile diğer eşya, nesne ve şeylerle dil içinde bir bağlantı kurmaktır. Bu yönüyle şiirin bir kitap kapağına yazılmış olması, onu diğer ekfrastik şiirlerden sanat malzemesi açısından bütünüyle ayırır.

Şiirin sonlarına doğru geçen bir isim, şiirin hangi kitaba yazıldığını ve kitabın kapağındaki görselin kime ait olabileceğine dair bize bir ipucu verebilir: “Eyyub’un oğlu Bedri”. Bu ifadeler, bir ressam-şair olan Bedri Rahmi Eyüboğlu ismini aklımıza getirir. Şiirde, açık bir biçimde kitap kapağının onun tarafından yapıldığı açıklanmaz.

Nâzım Hikmet'in mektuplarında bu şiirin kimin eserine yazıldığı izini sürebiliriz. Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz bir mektubunda bahsi geçen kişi ile ilgili dikkatimizi çeken bilgiler yer alır. Mektuptan bu eserin Orhan Veli'ye ait olduğunu öğreniriz. Kitabın ismi de *Yenisi'*dir. Orhan Veli'nin şiir kitabı piyasaya 1947 yılında çıktığına göre, şiirin altında da aynı tarih yer aldığından, mektubun da bu tarihe yakın bir zamanda yazıldığını düşünebiliriz. Nâzım Hikmet, mektubunda şöyle yazar Kemal Tahir'e:

"Bak, şu ressam ve şair Bedri Rahmi var ya, ben onun resimlerini, bilhassa bizim Türk halk motifleriyle yaptığı resimleri, tarif pek doğru olmadı ama sen anladın, pek severim. Geçenlerde bir şiir kitabının kapağına yaptığı bir resme - mübalağasız - bir saat, tıpkı, bir şarkı dinler, bir yazı okur gibi, hatta daha başka türlü dalıp gitmişim. Sonra o kitabı oğluma yolladım, sonra aradan iki ay kadar geçti ve tekrar içimde o resmi görmek iştiyaki uyandı ve o resmi hatırlatan acayip bir yazı yazdım. Sana yolluyorum." (Ran, 2003, s. 328).

Şairin mektupla gönderdiği yazı, üzerinde durduğumuz şiirdir.

Haluk Oral'ın verdiği bilgiye göre Nâzım Hikmet'in muhtemelen 1948 yılında Adalet Cimcoz'a yazdığı bir mektup, şiirin aslında hangi kitabın kapak görseline yazıldığını açık gösterir:

"Adalet; Bedri Rahmi'nin, Orhan Veli'nin şiir kitabı kapağına yaptığı resme baka baka bir hal oldum. O resmi niçin nasıl masal gibi dalgalara düşülebileceğini ve harikulade bir rüya sergüzeşt çocukluk şiiri olduğunu anlamak için, bu mazhariyete erip bu tadı çıkarabilmek için çok ağır bir fiat ödemek, benim gibi on yıl hapis yatmak lâzım. (...) Bedri'ye teşekkür ederim, beni mest etti delikanlı sağ olsun." (Oral, 2019, s. 228).

Orhan Veli'nin *Yenisi* isimli şiir kitabının kapağındaki görsel, Orhan Veli'nin Türk şiirinde yapmaya çalıştığı yenilikleri ve bunların sağladığı değişim ve dönüşümü temsil edecek şekilde düzenlenmiş olmasıyla içerikle de uyumludur. Nâzım Hikmet, kitabın kapak görselini, şiirinde ekfrastik bir açıdan tasvir eder, onu dil içinde yeniden canlandırır. Şiirde geçen "gelir" filli, kapak görselinin, yani sanat eserinin şair tarafından nasıl görüldüğünü, bu sanat eserinin aslında kendi dünyasına nasıl geldiğini de göstermek için tercih edilmiştir denilebilir. Ayrıca kapak görseli, Adalet Cimcoz'a yazdığı mektupta geçen "masal" ve "rüya" kelimelerine dikkat edildiği takdirde ekfrasisin şairde uyandırdığı duygu ve bu duyguya eşlik eden imgeleri de ortaya çıkarır:

"Çöl gelir, kumda giden iziyle;/ kutup gelir, dilsiz, beyaz buzuyla;/ deniz gelir tuzuyla;/ gelir dümdüz ovalar/ ince belli tazıyla,/ yarışır gökyüzüyle.// Kaleden çıkar gelir,/ geceleyin Diyarbekir,/ Dicle boyu geceleyin/ çitirdiyan karpuzuyla./ Cıvıl cıvıl kuşlarıyla gelir çınar./ Balık gelir deniziyle,/ pul pul gümüş yaldızıyla;/ gemi gelir yıldızıyla,/ kemâni başında denizkızıyla./ Gül gelir, ceylan nazıyla;/ Yılan gelir, kıpkırmızı gözüyle;/ insan gelir, ayağının tozuyla,/ insan gelir, bir çift sevdâ sözüyle./ Nâzım der ki: Gelir Eyyub'un oğlu Bedri,/ boynu uzun, boynu eğri,/ yeşille, kırmızıyla,/ sırma sırma çiziyile,/ bir acayip yazıyla..." (2008, s. 893).

Şiirin yazıldığı kapak görseli aşağıdadır:



Görsel 2: Orhan Veli'nin *Yenisi* kitabının kapak görseli

Bu şiir, şairin kitabın kapağını nasıl gördüğünü ve kendi dünyasına onun nasıl geldiğini göstermekle birlikte bir sanat nesnesinin onun kelimeleriyle yeniden dil içinde nasıl yaratıldığını göstermesi açısından üzerinde durulabilir. Edebiyat ve özellikle şiirle irtibat kuran ekfrasis, aslında bir görsel sanat eserinin başka hiçbir öznel ifade kullanmadan sayıp dökülmesi değildir. Sanat eserleri, görsel sanatlar ve edebiyat arasındaki göstergelerarasılık sayesinde disiplinler arası bir sanat evreni de kurarlar. Bu sistem, farklı disiplinlerin birbirleriyle iletişim kurması anlamına da gelir. Bu şiir, ekfrasisin aslında bir sanat nesnesini bir şairin nasıl "söze döktüğünü" göstermesi açısından dikkat çekici bir özelliğini de ortaya koyar.

Nâzım Hikmet, Türk ressamlarının tablolarına da şiirler yazmıştır. Bu ressamlardan ilki İbrahim Balaban'dır. Nâzım Hikmet, uzun zaman İbrahim Balaban ile aynı hapisanede yatmıştır. Balaban'ın anılarından öğrendiğimize göre onu resim yapmaya teşvik eden ve ilk "ustası" olarak da Balaban'a ders veren kişi Nâzım Hikmet'tir. Balaban'ın hapisanede usta-çırak ilişkisi içinde geçen yılları, Balaban'ın Türk resim tarihindeki farklı yerini almasını sağlamıştır. Nâzım Hikmet, hapisanede onu çeşitli şekillerde korumuş ve hatta eserlerinden birkaçının dışarıda sergilenmesine

ve satılmasına yardımcı olmuştur. Nâzım Hikmet'in bu genç ressam adayıyla ilgilenmesi, onun dünyanın zorlukları içinde yitip gitmesini engellemiştir.

Nâzım Hikmet'in Balaban'ın üç tablosuna yazdığı üç farklı ekfrastik şiir, konumuzla ilgili dikkat çekici örneklerdir. Bu şiirlerden ilki "*İbrahim Balaban'ın 'Bahar Tablosu' Üstüne Söylenmiştir*" başlıklıdır. Şiirin altında 1947 tarihi yer alır. Şiirin başlığı, Nâzım Hikmet'in özellikle çok yakından tanıdığı İ. Balaban'ın yaptığı resimlerin isimlerini vurgulayarak onları dil içinde canlandırmak isteğinin bir tezahürü gibidir. Balaban'ın diğer iki tablosuna ve birazdan aşağıda değineceğimiz Abidin Dino'nun ve Avni Arbaş'ın tablolarına da ekfrastik nitelikli şiirler yazarken de Nâzım Hikmet, şiirinin başlığında tabloların isimlerini verir. Bu tavır, okurlar için ekfrastik bir şiirin başlangıcını işaret eder.

"Bahar Tablosu"nun yapıldığı sıralarda Balaban ve Nâzım Hikmet aynı cezaevindedir. Hikmet'in eşi Münevver Hanım, hapishaneden çıktıktan sonra Kadıköy'de ikamet ettikleri eve resimleriyle birlikte gelen Balaban'a, "*Bahar Tablosu*"nun yapıldığı sıralarda onları görmeye cezaevine gittiğini söyler (Balaban, 1998, s. 1998). Bu tablo, Nâzım Hikmet ailesi kadar Balaban için de iki sanatkârın hayat birlikteliklerinin belli bir sanat eseri ile dile getirilmesini sağlayacak bir "hafıza nesne" yahut da bir "hafıza sanat eseri" gibi düşünülebilir.

Şiirin ilk dizesi, şairin Balaban'a hangi gözle baktığını, onun sanatsal kıymetini nasıl değerlendirdiğini açıkça dile getiren bir niteliktedir: "*İşte seyreyle gözüm, hünerini Balaban'ın.*" (Ran, 2008, s. 903). Şiirde on üç kere tekrar eden "işte" kelimesi, işaret edilen tabloya okurun odaklanmasını sağlar:

"İşte şafak vakti, Mayıs ayındayız./ İşte aydınlık:/ akıllı, cesur, taze, diri, insafsız./ İşte bulut:/ kaymak gibi lüle lüle./ İşte dağlar:/ hem de mavi, hem de serin./ İşte sabah seyranı tilkilerin ./ uzun kuyruklarında ışık,/ sivri burunlarında telâşları..."(Ran, 2008, s. 903).

İşte kelimesi tablo ile birlikte okunduğu/incelediği takdirde, şairin tabloyu kendi dünyasına göre dil içinde yeniden yarattığının ilk ciddi ipucudur. Bu sayede işaret ettiği özellikler, şiir dilinde yeniden oluşan imgeye işaret eder. Şairin tabloyu "söze dökerken" herkesin gördüğünü değil de daha çok kendi görmek istediği unsurları öne çıkardığını söylemeliyiz. Bu da ekfrasisin niçin bunu başlatan özne olan şairle doğrudan ilgili olduğunu gösterir. Çünkü tabloya bakan her özne, tablonun yansıttığı şekil, renk ve sanatsal malzemedeki farklı etkilenecektir.



Görsel 3: İbrahim Balaban'ın yaptığı "Bahar" isimli tablosu

Nâzım Hikmet'in Balaban'ın tablolarına yazdığı ikinci şiirinin başlığı şöyledir: İbrahim Balaban'ın "Mapusane Kapısı Tablosu" Üstüne Söylenmiştir (2008, s. 940-941). Şiirin hemen altında şu tarih ve yer bilgisi yer alır: "28. 12. 1949/ Bursa Hapisane". Şiir bütünüyle ekfrastiktir. Nâzım Hikmet, *Mapusane Kapısı* tablosunu karşısına almış ve sanki gördüklerini şiirleştirmiştir diyebiliriz. Şiiri okurken diğer yandan da tablo incelendiğinde tablonun merkezini varlıklarıyla kaplayan kadın ve çocukların şiirde de öne çıkarıldığını söyleyebiliriz. Kadın ve çocukların yüzleri, içinde buldukları ruh halleri, tablodaki duruş özellikleri şiirleştirilir ve bunlardan hemen sonra tabloda açıkça görülme de resmin yansıttığı görüntüyü tamamlayan bir "jandarma" şiirde yerini alır. Tablo, şair tarafından kelimelerle dil içinde yeniden yaratılır. Bu şiirsel yaratının devamında ise tabloda yer alan hayvanlardan "beygir" çok genel hatlarıyla tasvir edilir. Heybe ve torbalarda olanlar açıklanır. Şiirin buraya kadar olan ekfrastik tasvirinde, tablo merkeze alınmıştır. Buradan hemen sonra ise şiir etkileyici bir bitişe doğru ilerler.

Şiirin yazarı, tabloda görünmese de Bursa'daki "mapusane" kapısının ardında olan bir birey olarak şiirini kendi hapislik hayatını yaşayan mahkûmlarla birlikte açıklar ve daha sonra da o mahkûmlardan biri olarak tablonun içinde ve gerçek hayatta varlığını belirleyen dizeleri sıralar. İşte bu dizeler şiirin en büyük sürprizidir: "Altı kadın vardı demir kapının önünde,/ Ve demir kapının ardında beş yüz erkek vardı efendim;/ Altı kadından biri sen değildin, ama/ Beş yüz erkekten biri bendim..." (Ran, 2008, s. 941).



Görsel 4: İbrahim Balaban'ın "Mapusane Kapısı" isimli tablosu

Nâzım Hikmet'in Balaban'ın tablolarına yazdığı üçüncü şiirin başlığı şöyledir: "Balaban'ın 'Harman Tablosu' Üstüne Söylenmiştir". (2008, s. 941). Şiirin hemen altında 1950 tarihi yer alır. İbrahim Balaban, Nâzım Hikmet ile ilgili anılarında tablosundaki öküzlerin figürlerini İmralı'da hapis yatarken çıkardığını belirtir (1998, s. 136). Figürler daha sonra tabloya dönüşecektir. Nâzım Hikmet de tabloyu söze dökerken tablonun merkezinde yer alan "dombay"lara odaklanır. Tablodaki dombaylarla kendi arasında paralellikler kurar. Bu paralellikler, tablodaki imgeye biraz da kendini katmak anlamına gelir. Bu haliyle de şiir ve tablo birlikte düşünüldüğünde sanatsal bir iletişimin kurulduğunu anlarız:

"Seçköyü'nden Feyzioğlu Ali'nin kızı,/ harman yerinde su döküyor dombaylara./
Dombaylar kapı gibi,/ dombaylar kızgın tuğladan,/ dombaylar kırmızı kara./ Ben de
dombaylar gibi,/ eğdim kafamı toprağa./ Su dök!! Serinliyeyim!"(Ran, 2008, s. 941).



Görsel 5: İbrahim Balaban'ın "Harman" isimli tablosu

Nâzım Hikmet'in bir diğer ekfrastik şiiri, Yunanistan Komünist Partisi Merkez Komite Üyesi Nikos Beloyannis ile ilgilidir. İkinci Dünya Savaşı sırasında ülkesinin Naziler tarafından işgaline Ulusal Kurtuluş Cephesi (ELAS) saflarında direnen Beloyannis, savaşın sona ermesiyle hükümetle imzalanan antlaşma sonrası komünistlerin tutuklanmaya başlamasıyla ülkeden ayrılır. Yurt dışında birkaç yıl yaşar. Partinin kararıyla ülkesine döndükten sonra tutuklanır. Bu tutukluluk sırasındaki savunmasıyla kendini yargılayanlara gereken cevapları verse de "ülkeye ihanet etmek" ve "casusluk" suçlamalarından idam cezasına çarptırılır (Sotiriu, 1999). Dünya basınının dikkatini çeken yargulamalar sırasında birçok şair, edebiyatçı ve sanatkar Beloyannis'in serbest bırakılması amacıyla kampanyalar düzenler ("Nikos Beloyannis", https://www.greece.com/info/people/Nikos_Beloyannis/ 2021, 20 Şubat). Pablo Picasso, mahkeme sırasında Beloyannis'in eşine bir karanfil uzatırken çekilen fotoğrafından yola çıkarak önce bir karakalem çalışma çizer ve daha sonra da "Goat's Skull, Bottle and Candle" isimli çalışmasında onun elim sonundan esinlenen bir tablo yapar ("Goat's Skull, Bottle and Candle, 1952 by Pablo Picasso", 2021, 15 Şubat). Fakat bunların hiçbiri onu idam cezasından kurtarmaz. Cezasının infazı kesinleştikten sonra Gudi semtinde bulunan askeri bölüğe sabah 4 civarı götürülen Beloyannis ve arkadaşları, şiirde de geçtiği gibi "projektörlerin ışığı" altında kurşuna dizilerek 30 Mart 1952 tarihinde öldürülür. Bu olaydan etkilenen Nâzım Hikmet, meşhur olan fotoğrafını merkeze alan ekfrastik bir şiir yazar. Şiirin hemen altında yazıldığı yer ve tarihi gösteren bilgiler vardır: "Moskova, 26 Mayıs 1952".

Nâzım Hikmet'in "Karanfilli Adam" şiiri, mahkeme esnasında Beloyannis'in eşine uzattığı karanfille çekilmiş meşhur bir fotoğrafın ekfrastik şiiridir. Şiirin ilk bölümünde yer alan "Seher karanlığında,/ projektörlerin ışığında,/kurşuna dizilen beyaz karanfilli adamın/ fotoğrafı/ duruyor üstünde masamın." (Ran, 2008, s. 1519) dizeleriyle şair, şiirin merkezinde yer alan kişiye ve onun hazin macerasına odaklanacağını anlatır. Şiirin ilerleyen dizeleri, aşağıda yer alan meşhur fotoğrafın şairin üzerindeki tesirini ifade eden dizelerdir: "Sağ eli/ tutuyor karanfili/ bir ışık parçası gibi Yunan denizinden./ Karanfilli adam/ ağır kara kaşlarının altından/ bakıyor cesur çocuk gözleriyle,/ hilesiz bakıyor." (Ran, 2008, s. 1519). Fotoğrafta da Beloyannis sağ eliyle tutar karanfili. Bu dizeler, Nâzım Hikmet'in bu fotoğrafı çok dikkatli incelediğini de gösterir. Beloyannis'in gülümsemesi ve dişlerinin beyazlığı gibi şairin de dikkatini çeken özellikler, bu meşhur kişinin yüzüne odaklanan bir bakışın izleridir. Şair onun sadece bu bedensel özelliklerinde kalmaz, şairin belki de asıl niyeti, mücadelesi dolayısıyla Beloyannis'in ve davasının yüceltilmesidir. Bu düşünce, şiirin merkezindeki "karanfil" çiçeğinin bir benzerlik ilişkisiyle çok farklı bir bağlama oturtulmasını sağlar: "Dişleri bembeyaz:/ gülüyor Beloyannis./ Ve elindeki karanfil,/ bu yiğit,/ bu rezil/ günlerde/ söylediği sözlerden biri gibi insanlara..." (Ran, 2008, s. 1519). Burada kurulan benzerliğin kronolojik gerekçeleri de gerçek hayatta vuku bulmuştur. Kaynakların verdiği bilgiye göre Beloyannis, kendini yargılayanları mahkeme esnasında çok zor duruma düşürmüş, haksız bir şekilde yargılandığını korkusuzca dile getirmiştir. Şiir, onun bir kahraman olarak yüceltilmesinden hemen sonra şiirin merkezinde yer alan ve aslında şiirin yazılmasına da sebep olan fotoğrafın nasıl ve ne zaman çekildiğini hatırlatarak sonlanır. Şiirde Beloyannis'in idam edildiğinin bilgisi önceden verilmiş olduğundan onun bir fotoğraf

karesindeki canlılığını hâlâ gösteren bir görsel malzemeye şiirin sonunda odaklanmak da şiirin kendine has bir kuruluşudur. İdam kararından sonra çekilen bu fotoğraf, bir kahraman imgesini de evrensel boyutta yaratması açısından dikkat çekicidir.



Görsel 6: “Karanfilli Adam” Beloyannis’in meşhur karanfilli fotoğrafı

Nâzım Hikmet, Abidin Dino’nun şiirde geçtiği şekliyle *Yürüyüş* tablosuna ekfrastik bir şiir yazmıştır: *Abidin Dino’nun ‘Yürüyüş’ Adlı Bir Tablosu Üstüne Söylenmiştir* (Ran, 2008, s. 1648). Şiirin başlığında yine merkeze aldığı eserin adını belirtmesi, onun resim ve şiir arasındaki kurduğu göstergelerarası bağı da gösteren bir bilgidir.

Abidin Dino’nun şiirde geçtiği şekliyle “*Yürüyüş*” tablosunun bilinen adı “Uzun *Yürüyüş*”tür. Dino’nun bu tablosu 1934-1935 yıllarındaki bir geri çekilme harekâtına atıf yapar. Çin’i işgal etme girişiminden bulunan Japonya’nın saldırılarından ve Çin Milliyetçi Parti’sinin arasında sıkışmaktan kurtulmak ve daha fazla zayıat vermemek amacıyla Çin Komünist Partisi bir “geri çekilme harekâtı” düzenler. Çin Komünist Partisi bağluları 370 gün süren bu uzun yürüyüşte büyük kayıplar vermelerine rağmen geri çekilmeyi başarır. Dino bu tabloyu 1956 yılında tamamlamış ve Nâzım Hikmet ise Paris’te gördüğü tabloya “13 Mayıs 1958” tarihinde bu ekfrastik şiiri yazmıştır (Ran, 2008, s. 1648).

Nâzım Hikmet, aslında tablonun atıf yaparak tasvir ettiği gerçeği şiir içinde yeniden yaratır. Buna yaparken de ekfrastik bir yeniden yazma sürecinden geçen şiirde, “bu adamlar” hitabıyla davasına adanmış insanlara işaret edilir. Onların karanlıklar içindeki yürüyüşlerinde “ellerinde ışık parçaları” vardır. Şiirde geçen “bu karanlık” ifadesi, hem tablonun temsil ettiği karanlığın görselliğini hem geçmişte yapılan uzun yürüyüşte karanlıklar içinde yol alanları hem de davaları için çalışan inanmış insanların gelecek güzel günlerini çağırıştırır. Şair, hem kendini hem de tablonun ressamını bu uzun yürüyüşü gerçekleştirenlerin arasındaymış gibi vurgular. Dino, eserinin en üst tarafını “kurtuluşu”, “özgürlüğü” ve “sonsuzluğu” vurgulayan açık mavi bir renkle boyamıştır. Nâzım Hikmet de bu “açık mavi” rengi gördüklerini

belirterek şiirini çok anlamlı şekilde okumaya müsait bir genişliğe yöneltir. Şiir bu şekilde sona erer.



Görsel 7: *Abidin Dino'nun "Uzun Yürüyüş" adlı tablosu*

Nâzım Hikmet'in Paris seyahati esnasında tanışma fırsatını yakaladığı ressam Avni Arbaş, sanatsal açıdan "atlar" ve "Kuvayı Milliye" ile yakından ilgilenmiş, onları sanatının neredeyse ana malzemeleri yapmış bir ressamdır. Avni Arbaş birçok at resmi yapmıştır. Bu resimlerde atlar, tek başlarına veya toplu bir halde, bazen hareket hâlinde veya üzerlerinde Kuvayı Milliye'den kara kalpaklı figürlerle birlikte resmedilmişlerdir. Avni Arbaş'ın eserlerindeki "atlar", Kurtuluş Savaşı sırasında görev yapan babasından, kendi şahsi gözlemlerinden ve ülkesinin bağımsızlığını elde etmesi sırasındaki Kuvayı Milliye mensuplarından mühlemeldir. Atların Milli Mücadele'yi kazanmadaki faydaları şüphesiz atları "özgürlük", "bağımsızlık" ve "kurtuluş" imgeleri içinde sanat eserlerinde kullanmaya imkân tanır. Kurtuluşu getiren kadrolar da Nâzım Hikmet şiirinde kahramanlıkları ile yer tutar. Nâzım Hikmet'in *Avni'nin Atları* (Ran, 2008, s. 1660.) başlıklı şiiri, bütün bu tarihsel ve imgesel çerçevenin içine oturur.

Şair, şiirin altına "1 Haziran 1958", "Çekoslovakya" ibarelerine yazmıştır. Bu şiir, Avni Arbaş'ın neredeyse 1958 yılına kadar resmettiği "atlı" tablolarının hemen hepsiyle ilgilidir. Bu yüzden de şiirde, bir tek "at"tan bahsedilmez. Resmedilenler çoğul anlamda kullanılan "atlar"dır. Şiirin ekfrastik bir tasvir yapacağını ve hayvanların şiir içinde yeniden canlandırılacağını işaret, yine işaret sıfatı olarak kullanılan "bu" kelimesinden anlaşılabilir. "Bu atlar Avni'nin atları" dizeleri, şiirin içinde birden fazla tekrar eder bu yüzden. İşaret edilen atlar, Avni Arbaş'ın resmettiği atlardır ve onlar da "Kuvâyî Milliye atları"dır. Ve bu atların "kara yamçı altında ak sağrıları dolgun"dur ve "burun kanatları" da titrer. Buradaki ifadelerde şairin tablolarında resmedilen at görsellerini iyi gözlemlediğini belirten ayrıntılar yer alır.

Nâzım Hikmet şiirinde tarih, tekerrür etme özelliğiyle aktüel zamanda ve gelecekte tekrarlanma imkânlarıyla vardır. Ama burada değişen temel özellik, gelecek günlerin şairin ideolojisiyle dopdoludur. Gelecek güzel günlerin bu türden bir perspektif içinde yenilenmesi, Nâzım Hikmet şiirinin geleceği kurgulamayı hedefleyen yapıyla

ilgilidir. Bunu dile getiren temel hareket ettirici ise geçmişteki emperyalist ve işgalci milletlerle mücadele ederek yeni bir devlet kuran ve millet varlık yokluk savaşı verirken Anzavur gibi isyancıları ortadan kaldıran Kuvayı Milliye'nin iradesidir. Bunun sembolü, hareketi vurgulayan dinamik yapılarıyla bir masal atmosferine de bürünerek Avni Arbaş'ın resimlerinde ortaya çıkan "atlar" sayesinde. Şiirin şu dizelerinde işte bu türden bir gelecek dile gelir: "*Kuvâyi Milliye gelecek yine,/ şahin atlar aşarak yeli/ çiğneyecek gâvuru da, Anzavur'u da./ Kuvâyi Milliye gelecek yine/ hem bu sefer ayyıldızlı bayrağı da orakçeikli.*" (Ran, 2008, s. 1660). Şiirin son bölümü, aktüel zamanla da yorumlanabilecek dizelerden oluşur. Burada şairin hitap ettiği kişi, oğlu "Memet"tir. Şairin oğlu mücadeleyi devam ettirecek bir gelecek kuşaktır aynı zamanda. Şiir, "*Bana Avni'nin atlarına/ binmek nasip olmasa gerek/ ama Memet binecek,/ gelecek düşmanla topuz topuza!/ Gülüm, Kuvâyi Milliye atları/ gözüm, Kuvâyi Milliye atları,/ memleketi satanları bağlasınlar,/ kuyruğunuza...*" (Ran, 2008, s.1660) dizeleriyle aktüel zamana atıf yaparak yine sürprizli bir biçimde sona erer.

SONUÇ

Nâzım Hikmet şiiri, görsel unsurları çok başarılı kullanması açısından devrin şiirlerinden farklı bir yerde konumlanabilir. Bu konumlanışın en dikkat çekici tekniği ise onun şiirini farklı bir seviyeye çıkaran ekfrastik yöneliştir. Nâzım Hikmet'in resim sanatı başta olmak üzere sinema ve diğer görsel sanatlarla ve bunların temsilcileri ile kurduğu irtibat, onun şiirini zenginleştirmiştir diyebiliriz. Bu zenginleşme, şairin uzun şiirlerinde okurun karşısına son derece görsel tasvirler kullanmasıyla belirginleşir.

Nâzım Hikmet'in doğrudan görsel sanat eserlerinden kaynaklanan ekfrastik nitelikli toplam on şiiri vardır. Şu anki bilgilerimize göre Nâzım Hikmet, Türk edebiyat tarihinde bir kitabın kapağına ekfrastik nitelikli ilk şiiri yazan şairdir. Onun *Bir Şiir Kitabının Kapak Resmi* başlıklı eseri, edebiyat tarihimizde bu türdeki ilk ekfrastik şiirdir. Nazım Hikmet, *Jokond ile Si-Ya-U* kitabı ile de Türk edebiyat tarihinde ilk defa bütünüyle ekfrastik bir şiir kitabı neşreden şair unvanına sahiptir.

Nâzım Hikmet şiiri, sadece söyleyiş yahut şiirin yapısal dizilişi açısından yeni bir şiir değildir. Onun yeniliği, yirminci yüzyıl Türk şiiri içinde bir görsel sanat eserini ekfrasis tekniğini kullanarak bir kitap bütünlüğü içinde kullanmış olmasıdır. Mona Lisa'yı sanatının malzemesi yaparak daha önce şairlerin çok da tercih etmedikleri bir ekfrastik tarzı başarıyla kullanır. Bu türden bir ekfrastik teknik, onun şiirinin bir diğer özelliği olan "tahkiyevî" anlatıyla birleştiğinde, çağdaşlarının şiirlerinden onun şiirini ayırır.

Ekfrastik şiirler her ne kadar görsel sanat eserlerinden kaynaklansa da Nâzım Hikmet şiirinin temel özelliği olan bu kaynakların şairin dünya görüşünün bütün renklerine sahip olduğunu vurgulamak gereklidir. *Rodos Heykeli*'nde, inceden inceye Anti-Amerikancılığa ve onun temsil ettiklerine bir karşı çıkış yer alırken *Jokond ile Si-Ya-U* ve *Hünernâmeden Minyatürler* şiirlerinde şairin siyasi duruşu eleştirel bir bakış açısıyla ekfrastik şiirlerinin temel niteliğini ortaya koyar. Diğer ekfrastik şiirlerinde de bu eleştirel duruş ve bakış hemen hiç azalmaz. *Karanfilli Adam*, *Abidin Dino'nun 'Yürüyüş' Adlı Bir Tablosu Üstüne Söylenmiştir* ve *Avni'nin Atları*'nda şairin inandığı

değerleri savunan ve gelecek güzel günleri çağrıştıran dizelerin varlığı işte bu sebepten belirgindir.

Nâzım Hikmet, özellikle ekfrastik şiirlerinde kendi benini/ideallerini/gelecek kurgusunu de şiirlerinde dile getirir. Bu türden bir sistem, Nâzım Hikmet şiirindeki ekfrastik niteliği olan şiirlerin temel özelliği gibidir. Şair tanıdığı ressamların tablolarına ekfrastik nitelikli şiirler yazarken şiirinin başlığında “söylenmiştir” kelimesi kullanarak okurun dikkatini sanat eserine de çeker. Bu durum şiirin merkezindeki sanat eserini de çeşitli yönlerden daha da vurgular. Tıpkı diğer ekfrastik şiirleri gibi *Jokond ile Si-Ya-U* şiirinde de şairin kronolojik hayatından izler vardır. Siao San, şiirdeki ismiyle Si-Ya-U şairin arkadaşıdır.

Ekfrastik şiirlerden altısı- *Jokond ile Si-Ya-U*, *İbrahim Balaban'ın 'Bahar Tablosu' Üstüne Söylenmiştir*, *İbrahim Balaban'ın "Mapusane Kapısı Tablosu" Üstüne Söylenmiştir*, *Balaban'ın 'Harman Tablosu' Üstüne Söylenmiştir*, *Abidin Dino'nun 'Yürüyüş' Adlı Bir Tablosu Üstüne Söylenmiştir*, *Avni'nin Atları*- doğrudan doğruya resim sanatından kaynaklanan bir sanat malzemesine, bir şiir heykel sanatına- *Rodos Heykeli*-, bir şiir bir kitap kapağına -*Bir Şiir Kitabının Kapak Resmi*- bir şiir meşhur bir insanın fotoğrafına -*Karanfilli Adam*- bir şiir de Klasik Türk-İslam sanatlarından bir minyatüre -*Hünernâmeden Minyatürler*- yazılmıştır.

Nâzım Hikmet şiirindeki ekfrastik özellikler, onun şiirlerinin görsel zenginliğinin kaynaklarını da gösterir. Onun şiirini besleyen zengin bir özellik olarak görsel sanat eserlerinden kaynaklanan ekfrasis tekniği Nâzım Hikmet şiirini diğer şairlerin şiirlerinden ayıran yapısı ile öne çıkar. Onun şiirlerinin görsel sanat eserleriyle bu türden bir göstergelerarası irtibat kurmuş olması, şiirlerindeki imgelerin okurların zihinlerinde çok daha kolay görünmesine imkân tanır. Bunu sağlayan en dikkat çekici şey ise üzerinde durduğumuz ekfrasis tekniğidir.

EXTENDED ABSTRACT

Ekfrasis is an ancient concept with its aspect that reveals the characteristics of the relationship between painting and poetry in Western civilization. During the emergence of the concept, the existence of different priorities of the "ocularcentric" Western civilization and the "logocentric" Eastern civilization must be taken into account. The fact that these two civilizations are not very similar in terms of religion, society and economy, and the differences in expectations from art and literature and aesthetic orientations naturally affected the emergence of the concept. Ekphrasis is an art experience, a systematized technique that takes root in Western civilization and first appeared in literary practices. There is a remarkable expression at the very root of this. Latin "Ut pictura poesis" means "Poetry is like painting". This expression also led to the formation of a tradition in understanding and comparing the disciplines of painting and poetry in Western civilization. The fact that the issue of "representation" of literary and visual arts is different also plays a role in the emergence of Ekfrasis. The first of the main sources of Ekphrasis is seen in Plutarch's work called *De Gloria Atheniensium*. Plutarch quotes from the Greek poet Simonides "Poetry is painting that speaks, and painting is poetry that is silent." The sentence he quoted as the first distinction between literature and visual art is accepted as the basic determination in

terms of being the first definition. "Painting" in his sentence refers to visual arts in general, and "poetry" refers to literature. The materials of these two art forms are different and this difference also differentiates the qualities of representation in arts. The painting shows the artistic image in a "silent" way compared to poetry. Poetry, on the other hand, uses "sound" in various ways. We know that many people ponder upon these different forms of representation of the two art forms. Many people expressed different views on the subject, discussed the similarities, differences, strengths or weaknesses of the two art forms. Thinkers such as Horatious, Plato, and Aristotle helped shape the concept by expressing their views on how a visual image transforms into art/literature. We find the first example of Ekphrasis in the epic of Gilgamesh. The eighteenth book of Homer's Iliad is considered perhaps the most successful example of ekphrasis by those interested in the subject. These views and texts provided a solid foundation for the concept of ekphrasis. Over time, these views have also been criticized by academics and artists who are interested in the subject. In the nineteenth century, changes in the forms and techniques of seeing, technological innovations, the emergence of modern museums and museology, and advances in various sciences and disciplines naturally affected ekphrasis. Especially in the twentieth century, the emergence of intersemiotic and modern literary theories have also created an important momentum in this change.

Ekphrasis creates a new world in the mind of the reader. There are many important aspects that enable this. The first of these is that there are too many other visual art forms in which ekphrasis interacts with. The communication that a literary text establishes with other works of art also shows a great wealth thanks to what it takes from it. The second aspect, thanks to artistic communication, adding different materials, techniques and images to itself shows that ekphrasis is especially beneficial for literature. In this respect, Ekphrasis can bring the unique images, subjects and materials of two or more art forms into an artistic communication. Thus, different art forms can add features that they do not have in their own representation systems and enable different arrangements and innovations. Although the materials are different, intersemiotic communication can also transform the representation processes of the arts. It should not be thought that different arts affect each other in a unidirectional way while presenting the concept. Here it is necessary to mention a mutual interaction. In the article, since poetry is at the center, the interaction process has been put forward accordingly. Otherwise, many different combinations such as painting-poetry, painting-cinema, poetry-cinema, poetry-miniature can be made. Ekphrasis appears in several forms in literary texts and especially in poetry. The poet gives voice to a silent work of visual art in his own poetry. By its very nature, the silent art object is given language, what it represents is "spoken" in the poem. In this case, the poet recreates the silent art object he refers to in language with various depictions.

Nâzım Hikmet's poetry uses visual elements very successfully. In this respect, his poetry differs from the poetry of his period. The most striking technique of this positioning is the ekphrastic orientation, which takes his poetry to a different level. Nâzım Hikmet's contact with cinema and other visual arts and their representatives,

especially painting, enriched his poetry. Nâzım Hikmet has a total of ten ekphrastic poems originating directly from his works of visual art. Nâzım Hikmet is the poet who wrote the first ekphrastic poem on the cover of a book in the history of Turkish literature. His work titled Cover Picture of a Poetry Book is also the first ekphrastic poem of this kind in our literary history. His *Jokond* and *Si-Ya-U* work is valuable in that it is a purely ekphrastic poetry book for the first time in the history of Turkish literature.

Although ekphrastic poetry originates from works of visual art, it is necessary to emphasize that these sources, which are the main features of Nâzım Hikmet's poetry, have all the colors of the poet's worldview. The fact that he had a painter mother also allows us to make an inference about why the literary-aesthetic communication he established between painting and poetry is different from other poets. We should also emphasize that he paints. While Nâzım Hikmet writes ekphrastic poems for the paintings of the painters of which his poem is the material, he especially uses the word "spoken" in the title of his poem. The titles of these poems are as follows: *Jokond* and *Si-Ya-U*, Articulated on İbrahim Balaban's 'Spring Painting', Articulated on İbrahim Balaban's *Mapusane Gate Painting*, Articulated on Balaban's 'Treshing Table', Articulated on Abidin Dino's painting called "Marching", *Avni's Horses*. One poem was written on the art of sculpture-Rhodes Sculpture-, one poem on the cover of a book - *Cover Picture of a Poetry Book* -a poem on the photograph of a famous person - *The Man with Carnations* - and a poem on a miniature from Classical Turkish-Islamic arts -*Miniatures from Hünernâme*. The fact that his poems have established such an intersemiotic connection with works of visual art allows the images in his poetry to appear much more easily in the minds of the readers. The most remarkable thing that provides it is the ekphrasis technique that we have focused on.

KAYNAKÇA

- Anar, T. (2019). *Sonsuzluğun yüzleri: ikinci yeni şiirinde görsel sanatlar*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Anar, T. (2013). Edebiyat eserlerini anlamak ve yorumlamak için farklı bir yöntem: einföhlung teorisi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 48, 23-46.
- Balaban, İ. (1998). *Nâzım Hikmet ve biz*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Bartsch, S. (1989). *Decoding the ancient novel: the reader and the role of description in heliodorus and achilles tatiüs*. New Jersey: Princeton University Press.
- Berger, J. v.d. (1995). *Görme biçimleri*. (Yurdanur Salman Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bottéro, J. (2008). *Gılgamış destanı: ölmek istemeyen büyük insan*. (Orhan Suda Çev.), İstanbul: YKY.
- Bram, S. (2006). Ekphrasis as a shield: ekphrasis and the mimetic tradition. *Word&Image*. 22 (4). s.372-373.
- Buch, R. (2012). The Legacy of Laocoon. *Literature&Aesthetics*. 22 (2), s.88.
- Eidt, L. M. S. (2008). *Writing and filming the painting: ekphrasis in literature and film*, Netherlands: Rodopi.
- Ertuğ, Z. T. (1998). Hünernâme. *TDVİA*. (C. 18, s. 484-485). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Flaccus, Q. H. (1994). *İambus'lar, lirik şiirler, satura'lar, mektuplar*. (Türkân Uzel Çev.) AKTDTYK Türk Tarih Kurumu Yayınları. Ankara: 1994.
- Goat-skull-bottle-and-candle.(t.y.).<https://www.pablopicasso.org/goat-skull-bottle-and-candle.jsp>. Erişim tarihi: 15 Şubat 2021.
- Hammond N. G. L. & Scullard, H.H. (Ed.). (1970). *The oxford classical dictionary*. USA: Oxford University Press.
- Heffernan, J.A. (2004). *Museum of words: the poetics of ekphrasis from homer to ashbery*. USA: The University of Chicago Press.
- Holzmeister, A. (2014). *Ekphrasis in the ancient novel*, (Edmund P. Cueva- Shannon N. Ed.) A Companion to the Ancient Novel. UK: Wiley Blackwell.
- Homeros (2008). *İlyada*. (Azra Erhat- A. Kadir Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Karaorman, T. (t.y.). <https://www.tarihlisanat.com/helios-gunes-tanrisi-rodos-heykeli/> Erişim tarihi: 1 Şubat 2021.
- Leader, D. (2004). *Mona Lisa kaçırıldı: sanatın bizden gizledikleri*. (Handan Akdemir Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Markiewicz, H. (1987). Ut Pictura Poesis A History of the Topos and the Problem. *New Literary History*. 18 (3). s. 535-558.
- Nikos Beloyiannis. (t.y.). https://www.greece.com/info/people/Nikos_Beloyiannis/ Erişim tarihi: 20 Şubat 2021.
- Oral, H (2019). *Nâzım Hikmet'in yolculuğu*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları,
- Platon, (1992). *Devlet*. (Sabahattin Eyüboğlu- M. Ali Cimcoz Çev.). Remzi Kitabevi. İstanbul: 1992.
- (Ran) N. H. (2003). *Kemal Tahir'e mapusaneden mektuplar*. İstanbul: Adam Yayınları.
- (Ran) N.H. (2008). *Bütün şiirleri*. İstanbul: YKY.
- Ranciér, J. (2008). *Görüntülerin yazgısı-duyuların paylaşımı*. (Aziz Ufuk Kılıç Çev.). İstanbul: Versus Kitap.
- Şengel, D. (2002). Ut pictura poesis: kısa bir tarih. *Parşömen*. 2 (4), s.1-69.
- Şengül, Ş. (2012). Metinlerarası anlam aktarımında bir yöntem olarak ekfrasis: şiir-roman ve sinemada kullanımı. *İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Sanatları Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: 2012.
- Shapiro, G. (2003). *Archaeologies of vision: Foucault and Nietzsche on seeing and saying*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Sotiriü, D. (1999). *Beloyannis'in öyküsü: buyruk*. (Panayot Abacı Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.
- Tanrısever, A. (2016, 18 Ekim). *Nazım Hikmet, Si-Ya-U ve taklit Mona Lisa*. Erişim adresi: <https://kitapeki.com/nazim-hikmet-si-ya-u-ve-taklit-mona-lisa/>
- Wagner, P. (1996). "Introduction" *"Icons — texts — iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality"*. (Ed. Peter Wagner). Berlin - New York: Walter de Gruyter.
- Webb, R. (2009). *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. England: Ashgate Publishing.
- Welsh, R.(t.y.).*Ekphrasis*. <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/ekphrasis.htm>, Erişim tarihi: 24.05.2015.