

GÖSTERGELERARASI ÇÖZÜMLEMEYE GİRİŞ: "EKFRASİS" ÖRNEĞİ

INTRODUCTION TO INTERSEMIOTIC ANALYSIS: THE EXAMPLE OF "EKPHRASIS"



Kubilay AKTULUM

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Prof. Dr. Öğretim Üyesi,
Hacettepe Üniversitesi, Fransız
Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Ankara, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-9929-937X

E-mail: aktulum@hacettepe.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 19.03.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 07.05.2024

Kaynak Gösterim / Citation:
Aktulum, Kubilay
(2024), "Göstergelerarası
Çözümleme Giriş: 'Ekfrasis'
Örneği", Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları. 16/31, 147-168.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.561>

Öz

Metinlerarası çözümlemelerin bir alt yöntemi olan göstergelerarasılık iki sanatsal biçim (örneğin edebiyat resim, edebiyat sinema, edebiyat müzik vb.) arasındaki alışverişleri sorgulamaya dayanır. Bu kavramın tanımlamasını ilk kez Georges Molinié *Sémiostylistique. L'Effet de l'art* başlıklı kitabında yapar. Kuşkusuz hem metinlerarası hem de göstergelerarası adlandırmasının kökeni Mihail Bahtin'in ve ondan esinlenen Julia Kristeva'nın çalışmalarıdır. Bu yazıda göstergelerarası bir çözümlemenin yönelimi üzerinde kısaca duracağız, ardından bir göstergelerarasılık yöntemi olarak ekfrasis kavramını önce tanımlayacağız, daha sonra kimi yazarların yolculuk anlatılarında resmin izleri üzerinde duracağız.

Anahtar Kelimeler: Göstergelerarasılık, Georges Molinié, ekfrasis, yolculuk anlatısı, resimsel imgeler.

Abstract

Intersemiotics, a sub-method of intertextual analysis, is based on questioning the exchanges between two artistic forms (for example, literature painting, literature cinema, literature music, etc.). The first definition of this concept was by Georges Molinié in his *Sémiostylistique. L'Effet de l'art*. Undoubtedly, the origin of the naming of both intertextual and intersemiotic is the works of Mikhail Bakhtin and Julia Kristeva, who was inspired by him. In this article, we will briefly focus on the orientation of an intersemiotic analysis, then we will first define the concept of ekphrasis as a method of intersemiotics, and then we will focus on the traces of the picture in some travel narratives of some writers.

Keywords: Intersemiotics, Georges Molinié, ekphrasis, journey narrative, pictorial images.

Extended Summary

Intersemiotics, a sub-method of intertextual analysis, is based on questioning the exchanges between two artistic forms (for example, literature painting, literature cinema, literature music, etc.). The first definition of this concept was by Georges Molinié in his *Sémiostylistique. L'Effet de l'art*. Undoubtedly, the origin of the naming of both intertextual and intersemiotic is the works of Mikhail Bakhtin and Julia Kristeva, who was inspired by him. In this article, we will briefly focus on the orientation of an intersemiotic analysis, then we will first define the concept of ekphrasis as a method of intersemiotics, and then we will focus on the traces of the picture in some travel narratives of some writers.

As it is known, when structuralism and semiotics, which were a very popular approach in the 1960s and 1980s, inspired by the Russian Formalists' internal functioning of literary texts as well as Ferdinand de Saussure's linguistic studies, described as "structural", began to lose their influence after 1980, polyphonic reading styles became more prevalent. has begun to come to the fore. When the reductionist approach of structuralism and semiotics and the effort to reduce meaning solely to the inner workings of the text were insufficient, researchers who are considered the founders of structuralism and semiotics, on the one hand, tended to adopt an intertextual perspective in their analysis of texts, and on the other hand, they adopted the understanding that the production of meaning also depends on an act of reading, with an approach that focuses on the receiver. As Jean-François Lyotard points out in his book titled Postmodern Condition, a "dialogical" structure has been created due to factors such as the global world order, the rapid spread of information with the widespread use of the Internet, the mixing of disciplines, and the ease of travel between countries; the understanding of enclosing the meaning within the text was naturally found inadequate, and instead of trying to determine the structural constants of a text, an attempt was made to position the text in its relations with other texts and to comprehend it semantically. "Intersemiotics", as the literary and artistic equivalent of interdisciplinarity, which is a result of the new world order, has become an analysis model. In addition to "intertextuality", which is used to indicate the relationships between at least two texts and is also an analysis model, "intersemiotics", which comes to the fore when questioning the relationships between two separate sign systems, for example, a text and a movie, is increasingly becoming a sub-analysis model of intertextuality is used as a preferred approach. In addition to being a transition from one sign system to another, intersemiotics is an analysis model that goes one step beyond structuralism and, accordingly, semiotics, and focuses on the plurality of meaning instead of its singularity. Georges Molinié was the first researcher to propose the concepts of "trans-semiotics" as well as "intersemiotics" and to make a series of definitions. The term intersemiotics is used regarding the

exchanges between stylistically different artistic forms, including literary texts. Traces of different artistic forms in a work indicate its intersemiotic nature. Different non-verbal artistic forms can take part in literary texts through language. Exchanges between two separate sign systems are carried out through a process of quoting, rewriting and transforming. Elements suitable for intersemiotic exchanges, which are sub-forms of intertextual exchanges, are equipped with different functions as a narrative technique. One of the most effective and well-known ways to establish a connection between verbal and non-verbal arts is "ekphrasis", an old rhetorical practice. According to an established definition, this concept is understood as a form of "hypotyposis" (fr. hypotypose), for example, a form of description that is based on making a picture visible through description, strengthens the perception of objectivity in the receiver, and in a way aims to concretize the picture in question in the imagination of the receiver. Considered from this perspective, an intersemiotics analysis is based on the examination of a non-literary element described in a literary text. Considering that the relationship between two works is a "conscious" relationship, as in an intertextual analysis, an intersemiotics analysis adheres to the logic of a comparison between at least two artistic forms on both the form and content level. The same term is used regarding the connections established between a literary work with an "thymic" (fr. thymique) feature and another form with an "noetic" (fr. noétique) feature (for example, biology), and the formal and semantic transformations between them are examined. In our opinion, the most effective method that gives concreteness to the semiotic transfer is ekphrasis. Ekphrasis is examined within the field of descriptiveness as a form of writing that brings text and visual together and transforms the visual through writing. As one of the tools of descriptiveness, ekphrasis functions as a bridge between text and visual and requires an intersemiotics analysis. Since the bond between two separate mediations (for example: text + visual) is considered, ekphrasis includes both a rewriting and a comparison idea. In short, ekphrastic narrative is a type of text structured around the description of a work of art, which cannot be considered separately from ekphrasis, to which ekphrasis owes its meaning, subject, theme, structure, and sometimes even its title and characters. In order for a narrative (for example, a novel) to be considered an ekphrastic genre, it is sufficient for it to contain a few of these features. The description of art becomes the constitutive, sometimes even structuring, principle of fiction. The term "ekphrastic novel" or narrative is used not only when there is one or more references to art in a literary text, but also when such references play an important role in the structure of the text. In such narratives, it is necessary to look at the special relationships between description and narrative. Considering the definitions in question, we will focus on a few references to painting in some narratives written at the end of the trips to the Orient and Italy in the 19th century.

Bilindiği gibi, 1960-1980'li yıllarda oldukça popüler bir yaklaşım biçimi olan, Rus Biçimcilerinin yazınsal metinlerin içsel işleyişi yanında Ferdinand de Saussure'ün "yapısal" olarak nitelendirilen dilbilim çalışmalarından esinlenen yapısalcılık ve göstergebilim 1980'den sonra etkisini yitirmeye başlayınca çoksesli okuma biçimleri daha fazla ön plana çıkmaya başlamıştır. Yapısalcılığın ve göstergebilimin indirgemeci yaklaşımı, anlamı salt metnin içsel işleyişine indirgeme çabası yetersiz kalınca yapısalcılığın ve göstergebilimin kurucuları sayılan araştırmacılar metinler çözümlemelerinde bir yandan metinlerarası bir perspektif benimsemeye yönelmişler, öte yandan alıcıyı odağa alan bir yaklaşımla anlam üretiminin aynı zamanda bir okuma edimine bağlı olduğu anlayışını benimsemişlerdir. Jean-François Lyotard'ın *Postmodern Durum* başlıklı kitabında dikkat çektiği gibi¹ küresel dünya düzeni, internetin yaygınlaşması ile bilginin alabildiğine hızlı yayılışı, disiplinlerin birbirine karışması, ülkeler arası yolculukların kolaylaşması vb. etkenler nedeniyle "söyleşimci" bir yapı yaratılmış, anlamı metnin içerisine kapatma anlayışı doğal olarak yetersiz bulunmuş, bir metnin yapısal değişmezlerini belirleme çabasının yerini metni başka metinlerle ilişkileri içerisinde konumlandırmaya ve anlamsal olarak kavramaya girişilmiştir. Yeni dünya düzeninin bir sonucu olan disiplinlerarasılığın yazınsal ve sanatsal alandaki karşılığı olarak "göstergelerarasılık" (fr. intersémiotique; ing. intersemiotics) bir çözümleme modeline dönüşmüştür. En az iki metin arasındaki ilişkileri belirtmek için kullanılan, aynı zamanda bir çözümleme modeli olan "metinlerarasılık" yanında iki ayrı gösterge dizgesi, örneğin bir metin ile bir sinema filmi arasındaki ilişkiler sorgulanırken gündeme gelen "göstergelerarasılık", metinlerarasılığın bir alt çözümleme modeli olarak gitgide daha fazla tercih edilen bir yaklaşım olarak kullanılmaktadır.²

Bir gösterge dizgesinden bir başka gösterge dizgesine geçiş olmak yanında göstergelerarasılık, önce yapısalcılığın ve ona bağlı olarak göstergebilimin bir adım ötesinde, anlamın tekilliği yerine çoğulluğuna yönelen bir çözümleme modelidir. Georges Molinié, "göstergelerarasılık" yanında "göstergesel-aşkınlık" (fr. trans-sémiotique) kavramlarını öneren ve bir dizi tanımlama yapan ilk araştırmacı olmuştur.³

Yazınsal metinler de içerisinde olmak üzere biçimsel olarak farklı sanatsal biçimler arasındaki alışverişler konusunda göstergelerarası terimi kullanılmaktadır. Bir yapının içerisinde farklı sanatsal biçimlerin izleri onun göstergelerarası doğasını belirtmektedir. Sözsiz olmayan farklı sanatsal biçimler dilin aracılığıyla yazınsal metinlerde yer alabilirler. İki ayrı gösterge dizgesi arasındaki alışverişler bir alıntılama, yenidenyazma, dönüştürme işlemiyle gerçekleştirilir. Metinlerarası alışverişlerin alt-biçimi olan göstergelerarası alışverişlere uygun unsurlar bir anlatı tekniği olarak değişik işlevlerle donatılırlar.

1 Postmodern Durum, çev. İsmet Berkan, Bilgesu Yayıncılık, 2014.

2 Artık Amerika ve Avrupa'da bile çok fazla taraftarı kalmayan göstergebilimi günümüzde yeni bir çözümleme modeli olarak tanıtanları şaşkınlıkla karşılıyoruz.

3 Georges, Molinié, Sémiostylistique. L'effet de l'art, Paris, Puf, 1989, s. 17-23.

Sözel olanla sözel-olmayan sanatlar arasında bağ kurmanın en etkili ve bilinen yollarından biri eski bir retorik pratik olan "ekphrasis"tir. Yerleşik bir tanıma göre bu kavram bir "somutlaştırım" (fr. hypotypose) biçimi olarak, örneğin bir resmi betimleme yoluyla görülür kılmaya dayanan, alıcıda nesnellik algısını güçlendiren, bir bakıma söz konusu resmi alıcının imgeleminde somutlaştırmaya yönelik bir betimleme biçimi olarak anlaşılır. Bu açıdan ele alındığında göstergelerarası bir çözümleme yazınsal bir metinde betimlemesi yapılan yazın dışı bir unsurun incelemesine dayanır. Ekphrasis üzerinde duracağız.⁴ Öncelikle farklı sanatsal biçimler arasında örtüşmelerin, iç içe geçmelerin eski bir geleneğe dayandığını anımsatalım. Şunu da ekleyelim: Göstergelerarası özellikli yapıtlar insan düşüncesinin sinestetik özelliğinin bir yansıması olarak görülür. Bilişsel bilimler ve nörobiyoloji alanında sinestetik duruma yönelik araştırmalar ile duyuşsal algılamının sinaptik bağlantılarını çalıştıran beyin bölgelerinin sanıldığı kadar izole olmadığı, duyuşsal algıların birbirlerinden yalıtılmış bir biçimde uyarılmadığı ortaya konulmuştur. Buna göre göstergelerarası çalışmalar beynimizin işleyiş biçimini de yansıtmaktadır.⁵

Bir metnin görsele, sessele dayalı farklı sanatsal biçimler ile ilişkileri çerçevesinde düşünüldüğünde bir resimle bir şiir arasındaki alışverişlerin geçmişinin oldukça eskilere dayandığı bilinmektedir. Resimle şiir, edebiyatla resim, müzik vd. biçimler arasındaki alışverişler temsilin temel yapılarını belirleyen bir sürece ilişki uygulamalarıdır. Farklı sanatsal biçimler arasında bağ kurarken yazarlar, sanatçılar kendi kültürlerinden olduğu kadar başka kültürlerden beslenir, dünyayı temsil biçimlerinde farklı göstergesel düğüleri buluşturarak çoksesli bir yapı ortaya koyarlar. Çözümlemede amaçlanan bu çoksesli yapının kodlarını belirlemektir. Çözümleme, değişik göstergelerarası olguları sorgulamaya ve işleyişi kavramaya yönelik olarak gerçekleştirilir. Kimi yapıtlarda bir kod ötekine göre baskın konumda olabilir. Bu sorunsal özellikle uyarlamalar gibi bir biçimden diğerine geçiş yapan yapıtlarda ya da göstergesel kodlar arasında gidip gelen ve bunları birbirine karıştıran yapıtlarda (opera, film, çizgi roman, metne bir görüntünün ya da görüntünün içine metin eklenmesi, vb.) ortaya çıkmaktadır. Çokbiçimli, yani farklı sanatsal biçimleri iç içe sokan yapıt tipleri göstergelerarası sorgulamalar için oldukça fazla malzeme sunar. Özellikle metin ve görsel, metin ve müzik, bir metnin sinema uyarlamaları gibi alışverişler üzerinde sıklıkla durulmaktadır. Disiplinlerarası çalışmalar göstergelerarası çözümlemelerin özünü oluşturmaktadır. Farklı disiplinlerin verilerinin bir metinde kullanımı ona temsil düzeyinde karma bir görünüm

4 Yenidenyazma perspektifinde ekphrasis konusunda ayrıca bkz: 1. Mathilde Savard-Corbeil, L'ekphrasis comme réécriture, reCHERches Culture et histoire dans l'espace roman no 20, 2018. 2. Olga Romanova, Comparatisme et intermédialité. Comparatism and Intermediality: Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiale. Reflections on ... Literatur- und Kulturwissenschaft (Französisch) Taschenbuch – 1. Juni 2015 von Claude Paul (Herausgeber), Eva Werth (Herausgeber). 3. Alexandra Vranceanu, Quelques aventures de l'«ekphrasis» dans la fiction contemporaine, Editura Universitatii din Bucureşti, 2011. Kavramların retorikteki karşılıkları için bkz: Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Puf, 1989.

5 Bkz. A.g.y.

kazandırır. Temel bir kavram, bir yaratıcılık ilkesi olarak "ilişki" kavramı üzerinde odaklanılır. Çokbiçimli bir nesne olarak sanatsal bir biçim kendi sınırlarının dışına taşarak çoğul bir okumaya kapı aralar. Kodlar birbirine karıştırılarak, çokbiçimli bir göstergesel alan yaratılarak anlam etkileri çoğaltılır. Farklı kodlar yalnızca yan yana getirilmez, aralarında bir dizi ilişki kurulur. Yazınsal metinlerin kendi içindeki diğer kodları çağırarak söylemsel stratejileri çözümlendiğinde gösterileni gösterenden ayırmak güçleşir. Yazının çoğul özelliği gösteren ve gösterilenin yan yanılığıyla kavranır. Yazının görselde, görselin ise yazıdaki izi gösterge ve dayanakları arasında bağları sorgulamayı gerekli kılar.

Bilindiği gibi klasik öğretisi Horatius'un *Ut Pictura Poesis* (Şiir resim gibidir)⁶ anlayışını izleyerek resim ve şiir arasında bağlar kuran bir tartışmanın önünü açmıştır. Tartışmanın ayrıntısına girmeden şunu söylemekle yetinelim: Şiir ve resmin bağlantısı dünyayı temsil etmemiz açısından oldukça önemsenen bir konu olmuştur. Gerçekten de bu iki sanatsal biçim arasındaki ilişkiye koşturucu olarak estetik karmalılığı (fr. hybridité) kimi yazarlar temel bir estetik edim durumuna getirmişlerdir. Böyle bir karma yapı sorgulanırken *dış göstergelerarasılık* ve *iç göstergelerarasılık* olarak bir ayırım yapılır. *Dış göstergelerarasılıkta* bir yazar, başka yazarların yapıtlarını kendi yapıtlarına katarken *iç göstergelerarası* uygulamada aynı yapıtta farklı sanatsal biçimler yapının bir parçası durumuna getirilerek karma bir yapıt yaratılır.⁷

Çokbiçimli göstergesel yapılara dayanan yapıtların sayısının alabildiğine fazladır. Örneğin, roman olduğu kadar resim, müzik parçaları, sinema ya da çizgi film uyarlamaları (bir koddan diğerine aktarımı) bilinen uygulamalardan birkaçıdır. Uyarlamalardan başka bir yapıtın başka bir yapıtın ayırıcı bir özelliğini taklit etmesine dayanan uygulamalara rastlanır. Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*'de müziğin kodlarını (örneğin senfoniye, sonatın yapısını) roman yapısına uyarlar. Bir başka yapıtın biçimsel, anlatsal, izleksel uyarlamaları, bunların taklidine dayalı pratikler göstergelerarası bir çözümlemenin nesnelere olurlar. Öyleyse metinlerarasılığın tüm yöntemleri şu ya da bu biçimde göstergelerarası çözümlemelerde değerlendirmeye alınır.

Georges Molinié, yazınsal metinlerdeki betimsellik sorunlarını bir göstergebilimci tutumuyla kuramsal bir düzlemde tanımlayan Philippe Hamon'un çalışmalarından, özellikle *Introduction à l'analyse du descriptif*'inden (Betimselliğin çözümlenmesine giriş) yararlanır. Sözselleşen ve sözselleşmeyen arasında bir ilişki bulunduğu varsayımından hareket eden Molinié *Sémiostylistique. L'effet de l'art*'da göstergelerarasılık terimini farklı sanatsal biçimler arasındaki ilişkileri nitelendirmek için önerir. Farklı sanatsal biçimler arasındaki göstergelerarası ilişkiler sözselleşen ve sözselleşmeyen, ayrıca genel

6 Anne Larue, *De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts, oëlle Caullier. La Synthèse des arts*, Lille, Presses du Septentrion, Chapitre 3, 1998.

7 Göstergelerarasılık konusunda ayrıntılı bilgi için bkz: Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, 2011. Ayrıca bkz: Ana Fernandes, *Le Chef d'oeuvre inconnu. Ekphrasis et palimpseste*, COMPENDIUM 1 (June/Junho, 2022): 44–59.

olarak farklı sanatsal biçimler arasındaki alışverişleri içermektedir: "Molinié, sözsöz sanat ile sözsöz-olmayan sanatlar (müzik, resim, heykel, fotoğraf vb.) arasında ayırım yapar; yaptığı tanımlamaya göre, yalnızca sözsöz sanat bir şey söyler, bir anlamı (sens) vardır; öteki sanatların anlamı yoktur, bir değeri vardır, bir şey söylemezler, yalnızca dünyayı açıklarlar. Müzik sanatı gibi resim sanatı da duygusal olanı (fr. thymique) açıklar, düşünsel olanı (fr. noétique) değil. Müzik, resim, heykel gibi sanatlar duygusal olanın; sözsöz sanat ise düşünsel olanın alanındadır. "Müzik bir şey söylemez", der Molinié, bu görüş bir müzik metninden ya da bir resim metninden söz edilemeyeceği görüşüyle birleşir."⁸

Metinlerarası bir çözümlemede olduğu gibi, iki yapıt arasındaki ilişkinin "bilingli" bir ilişki olduğu göz önünde bulundurularak, göstergelerarası bir çözümlemede de en az iki sanatsal biçim arasında (Metin ve Resim; Metin ve Müzik; Metin ve Sinema; Resim ve Müzik vd.) hem biçim hem de içerik düzleminde yapılacak bir karşılaştırma mantığına bağlı kalınır. "Duygusal" bir özelliği olan yazınsal bir yapıt ile "düşünsel" bir özelliği olan başka bir biçim arasında kurulan bağlar (örneğin biyoloji) konusunda aynı terim kullanılır, aralarındaki biçimsel ve anlamsal dönüşümler irdelenir.

Şunu da anımsatalım: Farklı sanatsal biçimler arasındaki ilişkiler sorgulanırken kimileri (özellikle Alman ekolünü izleyenler) bir iletişim terimi olan "medyalararasılık"⁹ı (fr. intermédialité) kullanır. Metinlerarasılık teriminden türetilen medyalararasılık, estetiklerarasılık (fr. interesthétique) gibi terimler şu ya da bu biçimde dili bir göstergeler dizgesi olarak tanımlayan Saussure'ün çalışmalarından esinlenirler. Dil gibi her sanatsal biçim bir göstergeler dizgesi sayıldığından daha kapsayıcı olan göstergelerarasılık diğerlerine göre daha fazla benimsenen bir terim durumuna gelmiştir. Molinié, bir göstegebiçembilim (fr. sémiostylistique) perspektifinde farklı sanatsal biçimler (sözsöz ve sözsöz-olmayan) arasındaki alışverişlerin doğasını belirlerken göstergelerarası terimini kullanmayı yeğler. Göstergesel-aşkınlık ise aynı nesnenin farklı sanatsal biçimlerdeki bulunuşuna karşılık gelir. Molinié bu konu üzerinde yapılacak bir çözümlemede *duygulanımsal göstergesel-aşkınlık* ile biçimsel göstergesel-aşkınlık arasında bir ayırım yapar. Duygulanımsal olan aynı coşkunun farklı sanatsal biçimlerdeki kullanımına ilişkindir. "Öyleyse bir duygulanımı ele alacağız (başlangıç olarak, bir ya da daha fazla duygu kümesini ya da hatta duygulanım kombinasyonunu almadan önce) ve bu aynı duygulanımın sözel olanlar da dahil olmak üzere çeşitli göstergebilimsel gereçler aracılığıyla nasıl ele alındığını görmeye çalışacağız."⁹ Biçimsel göstergesel-aşkınlık ise bir yazarın ya da sanatçının yapıtının farklı sanatsal biçimlerdeki görünümelerini incelemeye yöneliktir. Böylelikle yapıtı farklı sanatsal biçimlerdeki kullanımları açısından irdelemek söz konusudur. Biçimsel sorgulama bir sanatsal okula, döneme, yazınsal akıma göre gerçekleştirilir.

Molinié'nin önerdiği tanımlamaya göre göstergelerarasılık "*farklı dilsel düzgüler arasından benzer biçembilimsel ve estetik kullanımları inceleyen*" işlemleri belirtir. Ya da

8 Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık, s. 18.

9 Sémiostylistique. L'effet de l'art'da, s. 44.

göstergelerarasılık "göstergebilimsel bir bakışla bir sanatın izlerinin bir başka sanatın somut varlığında göstergebilimsel olarak ele alınması" işlemini belirtir. Bir sanat biçimince bir başka sanat biçiminden alınan bir unsur, yeni bir sanat biçimi içerisinde yeni bir anlam ya da değerle donatılır.¹⁰ "Göstergelerarasılık, bir sanat biçiminin (sözel bir sanat, örneğin bir roman) başka bir sanat biçimindeki (sözel-olmayan bir sanat, örneğin müzik, resim) varlığı yanında türleri, farklı biçimlerarası alışverişleri göstermek için de kullanılır; özgül olarak ayrıışıklık yaratan bir biçimin, türün (resimsel ya da müziksel biçim) başka bir biçim ya da türde nasıl işlediği sorusuna yanıt aranırken göstergelerarasılık sürecine girilir."¹¹

Bu türden tanımlamalarla aynı sanatsal biçim içerisindeki türsel bir karmalılık düşüncesine vurgu yapılmaktadır. Bu tür sanat pratiklerinin içsel göstergesel belirlenimlerinin karşılaştırmalı bir çözümleme yapılır; böylelikle farklı türlerin veya biçimlerin yapıtlardaki varlığı belirlenir. Farklı türler ve biçimler yapıtlara bir ayrıışıklık görünümü katarlar. Örneğin, tiyatrosal olanın içerisinde romansalın (ya da tersi) izleri belirlenirken türe ve biçime ilişkin ayırıcı özelliklerin yapıttaki etkileri açıklanır. Bir yapıt içerisinde farklı türler, farklı biçimler, farklı diller iç içe geçerek çoğul bir yazı biçimi yaratabilir. Her birini ayırıştırarak aralarındaki etkileşimleri kavramak gerekir. Göstergelerarası bir çözümleme bir sanatın başka bir sanatsal biçim içerisinde göstergesel kullanımını algılamaya olanak sağlar.

Göstergesel aktarıma somutluk kazandıran en etkili yöntem kanımızca *ekfrasis*'tir. Ekfrasis, yazıyı ve görseli buluşturan, görseli yazı yoluyla dönüştüren bir yazı biçimi olarak betimselliğin alanı içerisinde incelenir.

Betimselliğin araçlarından biri olarak ekfrasis yazı ile görsel arasında bir köprü işlevi görür ve göstergelerarası bir çözümlemeyi gerektirir. İki ayrı dolayım (örneğin: yazı + görsel) arasındaki bağ dikkate alındığından ekfrasis hem bir yenidenyazma hem de bir karşılaştırma düşüncesi içermektedir. Şimdi göstergelerarası bir perspektifte kalarak önce ekfrasis'in tanımı üzerinde biraz duralım.

Modern tanımıyla ekfrasis, "yazınsal bir metinde gerçek veya kurgusal bir sanat yapıtının betimlenmesi"¹²dir. Bu terim Latince'de *descriptio* (betimleme) biçiminde (ve anlamında) kullanılır. Ekfrasis terimi ayrıntılı bir betimleme (Pierre Chantraine) veya bir söylemden diğerine aktarılabilen bir parça olarak tanımlanır. Eski retorikte marjinal bir konuma sahip olan betimleme Philippe Hamon'a bakılırsa göre bir dizge, anlatının yapısının bir parçasıdır, diğer geleneksel yazı yöntemlerinden ayrı değildir. Yazının özel bir biçimi olduğundan kendi içinde çözümlenebilmektedir. İşlevsel olarak ele alındığında, işlevlerinden biri farklı sanatsal biçimler arasında bağ kurmaya olanak sağlamasıdır.

XX. yüzyılda Leo Spitzer, ekphrasis üzerine yazdığı bir makale ile edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişkilere dikkat çeker. Eski sofist retorikçiler için ayrıntılı betimleme olarak ekfrasis bir savaşı, bir bahçeyi ya da bir sanat yapıtını

¹⁰ Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık, s. 18.

¹¹ A.g.y., s. 18.

konu edinebilir. Sofistler ekfrasis'i salt görsel sanatların alanına indirgemezler. Leo Spitzer ise Théophile Gautier'nin "sanatın aktarımı" kavramından giderek ekfrasis'i bir sanatsal yapıtın yazınsal bir metinde betimlenmesi olarak tanımlar.

Bir kişiyi, bir uzamı veya bir sahneyi bir sanat eseriyle karşılaştırmayı içermesi anlamında ekfrasis bir metafor veya karşılaştırma olarak da değerlendirilir. Ekfrasis ile başka bir dünyaya, bir sanatsal biçime, bir resme ya da bir heykele kapı aralanır, onun aracılığıyla alıcı başka bir sanatsal biçimin kodu içerisine gönderilir. Bir ekfrasis'te karşılaştırma terimi sözlü olmayan bir dilde kendini gösterdiğinden bir yazarca betimlenen bir tablo kuyucularından bilinmeyebilir. Bu nedenle yazar kendi yapıtına alıntı yapılan görselin ayrıntılı sözel bir tanımını ekleyebilir. Modern ekfrasis'i Antik dönemde kullanılan ekfrasis'ten ayıran şey budur: Eski retorikte bir sanat yapıtının ayrıntılı betimlemesinde anlatımın gücü betimlemenin yerini alabilirken Balzac gibi modern yazarlar bir resmin başlığını yalın bir biçimde anmakla yetinirler. Eski dönem retorikçiler bir tabloya veya heykele sözleriyle yaşam vermek amacıyla tüm anlatım gücünü kullanırlar, modern yazarlar ise sanatsal temsilleri *in absentia* görseller olarak kullanırlar.

Yazarlar tabloları baştan sona yazıyla betimlemek yerine yalın bir göndermeyle de yetinebilirler. Göstergelerarası bir aktarma işlemiyle alıntılanan yapıt söylemin içerisine yedirilerek okurca tanınmayı beklerler. Yazarlar zorunlu olarak bir tablonun adını vermeden kimi zaman bir sanat okulunu, resimsel bir biçimi ya da bir sanatçının adını anabilirler. Bu durumda bir ressamın adı ya da biçimi görsel türde bir işlemlerle anlama dahil edilir. Gönderme yapılan şu ya da bu resmi tanınması ve anlamını kavraması gereken okurdur. Okurun edinci ekfrasis'i anlamlandırmada temel bir koşuldur (metinlerarası alışverişlerde olduğu gibi her göstergelerarası çözümlemede alıcının etken katılımı gerekir).

Gerçekçi yazarlar metnin mimetik etkisini güçlendirmek amacıyla ekfrasis'e başvururlar. Bunu yaparken sıklıkla sanat yapıtının başlığına, olmayan resmin yerine geçen kısa bir sözlü betimleme eklerler, çünkü çok sayıda okur müzeye gitmeden, bir röprodüksiyon albümüne başvurmak zorunda kalmadan görsel betimlemeyi okumakla yetinecektir. Ekfrasis'e başvurularak anlatının akışı bu nedenle kesintiye uğratılır. Bu bakımdan ekfrasis, anlamı kavramayı kolaylaştırmak yerine biraz bulanıklaştırır.

Bir insan tipolojisi oluşturma arayışında olan modern romancılar kimi zaman kişilerin portrelerini yazıyla çizmek amacıyla sanat yapıtlarına gönderme yaparlar, bu durumda resimsel alıntı, okurun romandaki olayı en ince ayrıntısına kadar görmesini sağlama ve kişilerin neye benzediklerini gösterme isteğine yöneliktir. Bu nedenle Balzac bilinen yapıtları, resimlerde yaratılan basmakalıplaşmış tipleri sıklıkla alıntılar.

Ekfrasis, betimsel türe (örneğin gezi anlatıları) ilişkin bir topos'dur. Bu türden yapıtlarda yazar bir görünümü betimlemek yerine bir resmi alıntılar. Böylelikle gerçekliğin betimlenmesi bir aracı unsura başvurulmuş yapılır. Başka bir sanatsal biçimin kodu ile yaratılan gerçeklik yazıyla yaratılan gerçeklikle iç içe geçer. Bir temsilin temsili yaratılır. Bir yazma edimi olan betimlemek, görmek ve resmetmek edimleriyle karıştırılır.

Ekfrasis, resimden bağımsız bir topos'tur. Bu nedenle bir metinden ötekine kolaylıkla aktarılabilir. Roland Barthes ve Philippe Hamon'a göre "ek" ayrılabilir, çekip alınabilir anlamına gelirken, "frasis" "sözcüklerle ifade edilen eylem", "konuşma biçimi", "söylem" anlamına gelir. Ekfrasis araya eklenen dizimsel bir birimdir, eski dönem retorikçiler için parçaya dayanan bir söylem tipi olarak konumlandırılır. Labarthe-Postel'e bakılırsa, bir "*declamatio*", yani bir temaya dayalı doğaçlama, ikna edici amacı olmayan söylemdir. Bir parça olarak farklı yazınsal türlerde yinelenebilir, yeniden yazılabilir. Klasik retorikte ekfrasis'in bir topos, bir yer olduğunu söylemek, onun bir söylemde kanıt rolünü oynayabilecek mantıksal-söylemsel bir stereotip olarak tanımlanması gerektiğini söylemektir. Geleneksel anlamda bir ikna sanatı olarak düşünülen retorikte ekfrasis, "topik" (konu) adı verilen daha büyük bir bütünün içinde kendine yer bulur. Topik, söylemin en fazla kodlanmış kısmıdır. Klasik retorikte ekfrasis, retoriğin bir kişiyi övmesine veya karalamasına olanak tanıyan ve kanıt rolü oynadığı övgüsel bir söylemin parçası yapılmıştır. Aristoteles, trajedinin işleyişini veya mimesis kavramını daha iyi açıklamak için *Poetika*'sında resme göndermeleri işte bu kanıtlama işleviyle kullanır. Ekfrasis, başlangıçtan itibaren bir söylemde kolaylıkla fark edilebilecek bir yapıya sahiptir, bu yapı daha sonra sanat yapıtlarını betimlemek yerine aynı toposları kullanmayı tercih eden yazarlarca düzgüleştirilir. Örneğin, Curtius tarafından *locus amoenus* adı altında çözümlenen manzaraların betimlenmesi Batı edebiyatında düzgülenmiş birer topos durumuna gelmiştir; burada önemli olan yazarın özgünlüğü değil, kültürel birikimi, yazınsal geleneğe gönderme biçimidir. Bu ortak yerler ağı Rönesans ve Maniyerizm edebiyatına geçerek Avrupa edebiyatına güçlü bir ayırıcı özellik kazandırır. Klasik dönemin ardından XVIII. yüzyılda kişi betimlemelerinde Rönesans dönemi İtalyan sanatçıların yapıtları gönderge olarak kullanılır. Bir kadının güzelliğini betimlerken Phidias ya da Praxitèle gibi heykeltıraşların heykelleri alıntılanır. Basmakalıp bir imgenin gücü, sanat bilgisinden çok, bir toposun düzgülenmesine bağlıdır. Her ekfrasis bir görüntünün, görselin okunmasına dayanmaktadır; ister eski olsun ister yeni, bir yazar görüntüyü ya da görseli betimlerken kendi yorumuyla onu yeniden biçimlendirir. Olduğu gibi betimlemez, onu yeniden yazmaz. Bu konuda sayısız örnek sıralamak olasıdır.

Çağdaş kuramcılarının gözünde ekfrasis yalın bir biçim figürü değil, yazınsal bir türdür. Klasik retorikte bir topos, metinden daha küçük bir birim olarak

tanımlanan ekfrasis Amerika'da Leo Spitzer'in etkisiyle bir tür olarak algılanır. Spitzer'in izinden giden James Heffernan, sanatsal yapıtlara gönderme yapan yazınsal metinlerin artsüremsel bir perspektiften çözümlenmesini yaparken ekphrasis'i yazınsal bir tür olarak nitelendirir. Sanat yapıtlarına gönderme yapan metinler arasındaki ortak noktaları belirlemeye uğraşan Heffernan sanatsal yapıtlardan esinlenen çağdaş yazarların sayısının oldukça fazla olduğuna dikkat çeker.

Şiir, ekfrasis uygulamalarına daha elverişli görünse de gerçekliği sanatsal göndermeler aracılığıyla betimleyen, betimlemeyi anlatıya dönüştüren romanların sayısı oldukça fazladır. Ekfrasis özellikli çağdaş romanlar birer best-seller durumuna bile gelir. Örneğin, Tracy Chevalier'nin *La Jeune fille à la perle*'i (İnci Küpeli Kız) ya da *La Dame à la Licorne*'u (Leydi ve Efsane At), Pascal Quignard'ın *Terrasse à Rome*'u (Roma'daki Teras) böyledir.

Kısacası ekfrastik roman türü bir sanat yapıtının betimi çevresinde yapılandırılmış, ekfrasis'ten ayrı düşünülmemeyen, ekfrasis'in anlamını, konusunu, temasını, yapısını, hatta bazen başlığını ve kişilerini borçlu olduğu bir metin türüdür. Bir romanın ekfrastik tür sayılabilmesi için bu özelliklerden birkaçının bulunması yeterlidir. Sanatın betimlenmesi kurgunun oluşturucusu, hatta bazen yapılandırıcı ilkesi durumuna gelir. Yazınsal bir metinde yalnızca sanata bir veya daha fazla gönderme olması durumunda değil, bu türden göndermelerin metnin yapısında önemli bir rol oynaması durumunda "ekfrastik roman" nitelemesi kullanılır. Bu türden anlatılarda betimleme ile anlatı arasındaki özel ilişkilere bakmak gerekir.

Bir örnek:

Söz konusu tanımlamaları göz önünde bulundurarak, XIX. yüzyılda Doğu'ya yapılan gezilerin sonunda yazılmış olan kimi anlatılarda resme yapılan birkaç gönderme üzerinde duralım.

Yolculuk anlatılarında resme (veya heykele) yapılan göndermelerden, onlardaki özellikle resmin izlerinin hangi konumda olduğunu, bir başka anlatımla resmin betimleme içerisindeki yerinin, resmin yazıyla olan ilişkisinin ne olduğunu anlıyoruz.

Yolculuk anlatıları karma türlerdir. Bu tür anlatılarda diğer anlatı türlerinde kullanılan yazı biçimlerine sıklıkla başvurulur: Anlatı ve betimleme yanında klasik sözbilimin neredeyse bütün figürlerine rastlanır. Bir yolculuk anlatısını öncelikle belirleyen yazı biçimi betimlemedir. Gerçekten de betimsel söylem yolculuk anlatılarında nicel olarak egemen konumdadır, bu tür anlatıların özgüllükleri betimleme ile somutluk kazanır, nesnel gerçekliğin aktarımı betimleme aracılığıyla gerçekleştiğinden bir yolculuk anlatısına var olma nedeni kazandıran şeyin betimleme olduğu söylenebilir. Her yolculuk anlatısının temel kaygısı, betimlemeye başvurarak 'görsel' olanla 'sözselsel' olanı birleştirmektir.

Bir yolculuğu anlatmak görülen her şeyi dilsel göstergeler aracılığıyla saptamaktır. Her yolculuk anlatısı bir tanıklık değeri taşır, görülen şeylerin varlığını, söylenen şeylerin doğruluğunu onaylar. En başarılı betimleme, görülen gerçeğe olabildiğince bağlı kalmaktır, öyleyse gerçek aktarılırken betimlemelerde her türden öznel el atmaların bir yana bırakılması gerekir.

Bununla birlikte ilke olarak gerçeği olduğu gibi aktarma amacında olan, gerçeğin kurgusal olmayan bir yansıması olarak tanımlanabilecek betimlemenin, gerçeği yazıyla aktarmakta yetersiz kaldığı anlar karşımıza çıkmaktadır. XIX. yüzyılda sayıları oldukça fazla olan yolculuk anlatılarında yazarların sıklıkla, betimlemenin gerçeği aktarmakta yetersiz kaldığını ileri sürerek, bu yetersizlik karşısında başka yollar önerdikleri, bu yollar arasında da resmin söz dağarına yoğun olarak başvurdukları görülmektedir. Örneğin, Théophile Gautier resim ve yazı arasındaki ilişkilere değinirken Prosper Marilhat konusunda yazdığı bir yazıda resim ve yazı arasındaki ilişkiye değinir: "Bir yolculuğu çok sayıda betimlemeye gereksinim duyulan bir türdür bu) iyi yazmak için, bir ressamın niteliklerine sahip bir yazar ya da yazınsal bir duyarlılığa sahip bir ressam olmak gerekir." Gautier hem bir yazar hem de bir ressamdır. İtalya'sında da gerçeği aktarmak için en elverişli yol olarak resme başvurulması gerektiğini dile getirir: "Ducal Sarayı'nın şu pembe tonlarını nasıl açıklarım? Canaletto'nun tek bir fırça darbesiyle belirtebileceği şu havayı (. . .), gondolların şu gidış gelişlerini (. . .), şu kızıl ve ak yelkenleri (. . .), şu gemileri, tayfaları (. . .), karmakarışık gezginleri, Dalmaçyalıları, Yunanlıları, Levantenleri ve ötekileri kim betimleyebilir? Bütün bunları eşzamanlı olarak, ardışık bir yöntemle, doğadaki gibi nasıl gösterebiliriz? Ressamdan ya da müzisyenden daha az şanslı olan şairin elinde bir tek kalem var; ressamın elinde fırçası ve tuvali, müzisyenin elinde ise koskoca bir orkestra." Ya da İstanbul'da şunları okuruz: "Bütün bu ayrıntı, nüans çeşitliliğini aktarabilmek için bir yazarın kaleminden çok bir litografin kalemi ya da bir ışık ustasının fırçası gerekirdi, bir betimlemenin güçlüğüyle üstlendiği bu ayrıntılar ne kadar uğraşılsa da hiçbir zaman okurun gözüne açıklıkla sunulamıyor."¹²

Betimleme doğadaki gibi gerçekliği gösterebilmek için ancak ardışık bir yöntemle yetinmek zorunda olduğuna göre eşzamanlı bir gösterme yolu olarak resimle nasıl boy ölçüşecektir? Gautier'nin temel kaygısı bir gerçeklik, gerçeğe benzerlik etkisi yaratmaktan öteye geçerek gerçeğin tıpatıp benzerini çıkarmak, gerçeklikle gösterimi arasında okuru da yanıltabilecek düzeyde bir özdeşlik kurmaktır.

Ancak gerçeklik karşısında yazısının yetersizliği önce biçimsel olarak kendini belli eder. Gerçekten de Gautier, İtalya'da gerçeklik içerisinde uzamsal olarak yan yana getirilen unsurları metninde bir yan yanalık ilkesine göre aktarır, unsurlar arasında topografik bir dağılım, mantıksal bir bağ kurmaya çok fazla uğraşmaz. Ardışık unsurları çoğu zaman sıralama yöntemiyle yan yana getirmeyle yetinen betimlemenin gerçeklik karşısında yetersiz kaldığını ise en baştan bildirir.

Yalnızca Gautier değil, örneğin yine bir İtalya yolculuğuna çıkan Alexandre

¹² Théophile, Gautier, Voyage en Italie – Italia, E. Fasquelle, 1905, s. 86.

Dumas, *Le Corricolo*'da gerçeği yazı yoluyla aktarmanın güç olduğunu, gerçeğin betimleme aracılığıyla metne geçirilemeyeceğini, betimlemenin olsa olsa gerçeğe ilişkin unsurları her tür somut yaşamdan yoksun birer döküme dönüştüreceğine inanır. Dumas ya da Stendhal gibi yazarların metinlerinde yazı, gerçeği aktarmakta yetersiz kalacaktır görüşü baskın çıkar, hatta yazarlar betimlemenin gerçekliği aktarmakta zayıf, yetersiz kalacağını ileri sürerler. Çoğu yazar gerçeği aktarmada en elverişli yolun resim olduğuna inanır. Resim, gerçeği tamlığı içerisinde sunma çabasında, betimlemenin yerini alacaktır, ya da gerçeklik ile yazı arasında bir aracılık görevi görecektir, görmelidir. Gerçekten yola çıkan başarılı bir betimleme için resmin aracılığına sürekli olarak gereksinim duyulur. Gerçekten bir kesiti metne geçirirken yazarlar onu bir tabloya indirgerler, onu resmedilmiş ya da resmedilmeye değer bir uzam olarak görürler. Böylelikle sürekli olarak yazı ve resim arasında koşutluk kurulur. Betimlemek yazı arasına tablolar serpiştirmek işlemine dönüşür. Resme yapılan göndermeler resmin söz dağarına ait unsurların bolca bulunduğu anlarda belirginleşir. Betimsel işlem sırasında gerçeği ressamın kodlarına göre değerlendirmek ve yorumlamak yoluna gidilir.

Yolculuk anlatılarında en fazla göze çarpan sözcük 'tablo'dur. Bu sözcük çoğu zaman 'görünüm' sözcüğüyle iç içe ya da yan yana anılır: "Küçük Ölüler Alanında, en olağanüstü görünümün tadını çıkarıyor insan." "Bütün Doğu tarzında Théodore Frère'e tavsiye edebileceğim güzel bir tablo oluşturuyordu, bu tabloya birkaç küçük değişiklikle bütün sokak başlarında çerçevenmiş bir biçimde rastlanır."¹³ Görünüm doğrudan doğruya bakışın karşısına çıkar, sanatsal bir aracılığa uğrayan tablo ise betimlemeyi bildirir: "Birkaç kürek vuruşundan sonra insanı gözünün izleyebileceği en görkemli görünümlerden birisinin karşısına, denizden görülen la Piezza'ya ulaştırdı." Ya da "elimizden geldiğince tablonun ana çizgilerini belirttik."¹⁴ Betimsel bakış tablo ile gerçeklik arasındaki benzerliği vurgulamak amacıyla, gerçekliği uzamda sınırlandırarak onu bir 'çerçeve' içerisine alır. Özellikle bir pencere önünden izlenen görünüm ya da çerçevenin önünde dururken görülen kişiler birer tablo olarak görselleştirilmişlerdir. Gautier, İtalya yolculuğu sırasında Venedik'te bir sokağın betimlemesini böyle yapar: "Kanal bir ucundan Venedik'le ilgili resimlerin artık herkese tanıdık kıldığı görünülerinden birisine dalyor." Gördüğü sokağın betimlemesini şu sözlerle tanımlar: "Doğa gibi büyük bu sulu boya resim penceremizin dışında sudan yana asılı duruyordu."¹⁵ Ya da Boğaz'ın ve Asya yakasının betimlemeleri sırasında girdiği bir kahvede şunları söyler: "Küçük bir kahveye girdim, sonuna kadar açık dipteki pencereleri hayranlık verici bir manzarayı çerçeveliyordu."¹⁶ Gautier, yaptığı betimlemelerde resmin söz dağarına ilişkin sözcükleri (perspektif, görünüm, manzara, tablo, sulu boya, açık-koyu ton vb.) sıklıkla kullanır.

Betimlemeye karşı çıkan Dumas gibi kimi yazarların kısıtlı da olsa yaptıkları betimlemelerde görünümleri, bir pencerenin çerçevesi içerisine oturtulan

13 Théophile, Gautier, Constantinople, 10/18, Christian Bourgeois, éditeur, Paris, 1991, s. 247.

14 A.g.y., s. 84, 86.

15 İtalia, s. 166.

16 Constantinople, s. 209.

manzaraları birer tabloya indirgedikleri görülür: "*Pencereden görülen tüm bu güzel şeyler bina değil, bir tablo galerisidirler.*"¹⁷ Tablo sözcüğü, resmin söz dağarına ilişkin diğer sözcükler, kavramlar son derece yoğun olarak kullanılır. Chateaubriand, yaptığı betimlemelerde felsefi söylemlere dalıp, ahlak dersi verme çabasında olduğu anlarda bile resmin söz dağarına başvurur: "*Bu tabloyu seyre daldığım sırada kafama bin türlü düşünce üşüşüyordu.*"¹⁸

Yolculuk anlatılarında yer alan betimlemelerde resmin söz dağarı iki biçimde kullanılır. Gautier gibi yazarlar daha çok resme ait kavramları teknik bir anlamda kullanır ve resmin yöntemlerini dönüştürerek yapıtına sokar: "*Bir dükkânın eşliğinde ayakta duran genç bir kızın portresini yapmadan Sesto-Calende'den ayrılmayalım. Karanlık içerisi onun yüzüne devingen ve sıcak bir fon katıyordu, Giorgione'un yaptığı bir baş resmi meydana çıkıyordu buradan.*" Gautier'nin betimlemelerinde yoğun olarak kullandığı 'repoussoir' (lekesellik) kavramı görülen gerçekliği bir ressam gözüyle yorumlamaya giriştiği anlarda karşımıza çıkar: "*Sıcak, devingen, canlı, fırça darbeleriyle dolu bu ilk plan eksiksiz bir lekesellik yaratıyor.*"¹⁹

Resmin söz dağarına yolculuk anlatılarında sıklıkla karşımıza çıkan çok sayıda ressam adını da eklemek gerekir. Resimlerine gönderme yapılan ressamların sayıları oldukça fazladır: Decamps, Jules David, Jean Victor Adam, Salvator Rosa, Théodore Frère, Murillo, Rembrandt, Diaz, Titien vd. Ressam adları betimlemelere karşılaştırma yöntemiyle sokulur. Gautier, kapı eşliğinde bir açık-koyu karşıtlığı bulduğu genç kıza betimlerken Giorgione'un çizdiği başı anımsar. Bu türden bir yaklaştırma yaparak yazarlar betimlemelerine bir resim ustasının resimsel nitelemelerini katarlar. Gautier, Giorgione'un tablosundaki örgüyü onun ışık özelliğini yineler ya da Véronese'in tuvalindeki renkleri bulur izlediği görünüm karşısında: "*Dağlar akla hayale gelmeyecek ince ayrımlara, gümüş ve inci renkler, pembe, leylak yüzeyler, Paul Véronese'in çizdiği tavan resimlerindeki kül rengi mavilere bürünüyorlardı.*"²⁰ Kimi zaman bir betimleme bir tabloya, bir ressama yapılan göndermeyle sonlanır, gerçeğin bu yolla estetikleştirilmesi yazıya bir saygınlık katma yolu olur. Betimsel yazı aracılığıyla aktarmanın güçleştiği anlarda gerçeği ayrıntıları ile tamlığı içerisinde verebilmenin en iyi yolu bunu bir yazardan iyi yapabilecek resamlara başvurmaktır: "*Bu küçücük yerdeki alışkanlıkların çehresini yansıtabilmek için Raffet'nin kalemi ya da Decamps'ın fırçası gerekir.*"²¹ Ya da bir yazarın biçiminin aktarmak istediği ya da yaratmak istediği etkiye daha elverişli olduğuna inandığı için betimlemede bir ressama gönderme yapılır. Bir renk ustası, "*bir ışık büyücüsü*" olan Hollandalı ressam Rembrandt ışık etkilerini en etkili yaratabilecek birisidir. Işık bir yerin, bir kişinin betimlenmesi sırasında tabloda göze çarpan en temel unsur durumuna getirilir: "*Bu yansımaların altından geçen bir adam Rembrandt'ın bir portresindeki*

17 Alexandre Dumas, Le Corricolo, Paris, Dolin, 1843, s. 4.

18 Chateaubriand, Voyages en Italie, Paris, Ladvocat, 1827, s. 1485.

19 Gautier, a.g.y., s. 46.

20 A.g.y., s. 16.

21 Gautier, Constantinople, s. 137.

gibi burnunun üzerine bir ışık dokunuşu çarpıyor."²² Ya da çoğu zaman yazarlar gerçeklikte sürekli olarak birer tablo konusu bulurlar, gerçekten görülen kimi kesitlerin resmedilmeye değer olduğuna inanırlar: "Sneyders bu motiften büyük bir pay çıkarabilirdi kendisine." Ya da kişilerin, yerlerin poz verdikleri düşünülür: "Kadınlar sanki Decamps'ın ya da Diaz'ın bir tablosu için poz veriyorlardı."²³ Öte yandan bir ressamın adı anılarak okurun önceden bildiği resimlere gönderme yapılır, böylelikle bir anlamda betimlemeye fazla eğilimli olmayan ressamlar betimlemenin oranını alabildiğine indirgerler. Dumas bu yola sıklıkla başvurur: "Vezüv'ün eteğinde Léopold Robert'in güzel tablolarının gerisinden parıldayan şu hoş villalardan birisi yükseliyordu."²⁴ Dumas, villanın kısa bir betimlemesini yapmakla yetinir. Tabloları ortak bir kültüre ait olan bir ressamla karşılaştırma yaparak villanın çekici görünümünden söz eder. Stendhal ise uzun bir betimlemeye girişmek yerine kimi zaman anımsadığı bir ressama ve resme gönderme yapmakla yetinir: "Léonard'ın tablolarında ve Raphael'in başlangıç dönemlerinde çizdiği tablolardaki tarza uygun olarak, perspektifin çoğu zaman güzel gökyüzünün maviliğinde çizilen koyu renkteki ağaçlarla bittiği görülür."²⁵ Yarattığı katalog etkisinden dolayı uzun betimlemeleri sıkıcı bulan Stendhal sanatla gerçeklik arasında bir süreklilik ilişkisi bulur. Gerçek Toscana, Léonard ve Raphael'in tabloları kadar güzeldir; *Promenades dans Rome*'da Stendhal'in betimlediği tepeler "sanki Poussin'in dehasıyla çizilmiş benzerler." Böylelikle Stendhal, dolaylı yoldan bir betimlemeden yana çıkar. Dolaylı betimleme biçiminin, mimarinin ayrıntılarını yakalamaya olanak sağlar, Stendhal le Colisée'yi bu görüngüde betimler: "Roma'da olmayan okurun le Colisée'nin bir litografyasına (M. Lesueur'ün çizdiğine) ya da en azından ansiklopedide yer alan resmine bakması gerekir."²⁶ Resmedilen bir yapıya yapılan göndermeyle betimleme daha somut kılınmaya çalışılır. Metnin de kimi zaman sağlam bir dayanağa, gerçeği daha somut aktarma yolu olan resme gereksinimi vardır. Chateaubriand *Voyage en Italie*'de şunları yazar: "Kuşkusuz Claude Lorrain'in çizdiği görünümünde ideal ve doğadan daha güzel şu ışığı hayranlıkla izlemiştinizdir. İşte Roma'nın ışığı bu!"²⁷ Roma'nın ışık dolu ufkunu aktarırken betimlemesini bu sözlerle bitirir Chateaubriand. Roma'yı görmeyen okur Chateaubriand'ın metninin gerçeğe uygunluğunu Lorrain'in tablolarına başvurarak yargılayabilecektir; Lorrain'in tabloları okuru yazara yaklaştırır, betimlemenin gerçeklik değerini ise alabildiğine güçlendirir. Gerçekten de gerçeklik kendini aşır, yazı gerçekliği aktarmada yetersiz kaldığı durumda, betimsel metni onaylayan, özgünbenzerliğini (otantikliğini) haklı çıkaran tablonun aracılığına başvurulur. Yazarlar kimi zaman gerçek dünyayı ressamların gerçekdışı, ölümcül yaratıklarına yer vererek aşar, fantastik bir hava yaratır, böylelikle betimlemelere öznel bir **boyut katarlar**: Gautier, Venedik'de, sokaklarda eskiden ressamla 'poz veren'

22 A.g.y., s. 83.

23 A.g.y., s. 47.

24 Dumas, a.g.y., s. 1.

25 Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Delaunay, 1826, s. 490.

26 Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris, Delaunay, 1829, s. 612.

27 Chateaubriand, *Voyages en Italie*, Paris, Ladvocat, 1827.

güzelliklere benzer güzellikler bulunduğu için büyülenir; Jean Bellin'in, Giorgione'un, Titien'in, Véronese'in karşısında bulunmaktan son derece mutluluk duyar. Goncourt Kardeşler yaşlı satıcıların sanki tahtaya yontulmuş, sarı renkte heykelsi yüzlere sahip olduklarından; Stendhal ise Correggio'nun çizdiği bakire kızların sokağa indiklerinden söz ederler: "*Correggio ile ilgili bulduğumuz tek şey, sokakları genç köylü kadınlar kılığında geçen son derece masum güzel gözleriyle bakireleridir.*"²⁸

Anlatısal söylemde karşımıza çıkan resmin söz dağarı içerisinde müzelere, galerilere yapılan gezileri, yapılan tablo betimlemelerini de eklemek gerekir. Gautier İstanbul'da çeşitli yerleri gezerken, ya da Marseille'de bir Türk kahvesinde gördüğü tabloları art arda sıralayarak betimler. Chateaubriand'ın *Mémoires d'Outre-Tombe*'unda yazarın Poussin tarzında yaptırdığı bina bir leitmotiv gibi Madame Récamier'ye yazdığı mektuplarda yinelenir. Corrinne'de 'heykeller ve tablolar' başlıklı bölüm İtalyan resmi ve heykeline bir göz atmak için bir yol olur, aynı zamanda bu bölüm öykünün içerisine katılır. Kadın kahraman sevgilisinin acılarını azaltmak ve onu Roma'da tutabilmek uğraşındadır. Corinne'in sevdiği bir resim galerisine gezmeye götürür onu. Bu galeri düşsel bir müzenin tüm avantajlarını sunar; yazar burada resimle ilgili savlarını sergiler, bölüm bu aşamada eğitsel bir havaya sokulur; daha çok da yapıtın romanesk yönü açığa vurulur, erkek kahramanın ruh durumu daha iyi anlaşılır. Dumas, yapıtının iki bölümünü ressam Salvator Rosa'nın öyküsüne ve tablolarından üçünün betimlemesine ayırır. Bu türden örnekler resmin yolculuk anlatılarındaki payını gösterir. Yazıyla resmin yapıtlarda iç içeliği böylelikle ortaya çıkar.

Yolculuk anlatılarında göze çarpan bir diğer özellik gidilen ülkenin insanları betimlenirken ikinci elden, kalıplaşmış imgelerin sıklıkla kullanılmasıdır. İmgelerin kaynağı okunan kitaplar dışında çoğu zaman gidilen ülke konusunda yapılan resimlerdir. Gidilen ülke konusunda kodlanmış gösterimler aracılığıyla ortak imgeler bir metinden ötekine yinelenmektedir. Özellikle Doğu'ya yapılan yolculuklarda Doğu konusunda bilinen imgelerin kaynağının Doğu ressamlarının resimleri olduğunu anımsatalım. Gautier, Doğu'ya yolculuk yapmış olan çok sayıda ressamın tablolarına gönderme yapar İstanbul'da. Doğu resminin en iyi bilinen ismi Alexandre Gabriel Decamps'ın resimlerine sürekli gönderme yapar: *Un Marchand Turc fumant dans sa boutique*; *La Ronde Turque*, *Les Zeibecks* başta gelen resimlerdir. Delacroix'nın tabloları, *Les Massacres de Scio*, *Les Femmes d'Alger* ya da *la Mort de Sardanapale*'ı savaşçıların yüzlerini, şiddeti ya da iyiliği anlatan resimlerdir; Barok bir Ressam olan Salvator Rosa romantik dönemde yaptığı asker, savaş ya da askerlerin yaşamı tablolarıyla bir haydut imgesi aktarır; Germain Fabius Brest ise İstanbul'un görünümüleri, manzara resimleri konusunda ünlenmiştir; onun *Un Café turc*'ü, *Les Bords de Bosphore*'u, *Une Rue à Constantinople*'u Gautier'nin bir başka göndergesidir. Ayrıca başka Doğu ressamlarını da bu listeye ekleyebiliriz: Théodore Gudin'in *Un Embarcadère d'Orient* ve *Constantinople et le Bosphore*'u; Frédéric Henri Schopin'in 1852 yılında sergilediği *le Paradis de*

28 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, Paris, Delaunay, 1817, s. 88.

Mahomet'si ya da la Tuerie des Janissaires'i Doğu ile ilgili imgelerin bolca bulunduğu resimlerdir. Bu resimler aracılığıyla Doğu konusunda ya bir 'şiddet' ya da oranın bir lüks yeri olduğu gösterilir. Bu ressamın tablolarıyla betimlemesine görsel bir boyut katılır, betimlemeler gerçeğe daha yakın duruma getirilir. Resimlerden yansıyan imgeleri: şehvet, zevk, harem, saray, köle, despotizm, kadercilik, tembellik, şiddet, korku vb. olumlu ve olumsuz imgeler betimlemelerine yansır. Yazar tablolarından yansıyan imgelere bağlı kalır. Resimlerden edildiği imgelerin gerçekliğini yolculuğu sırasında sınar. Türkiye'de "Decamps'ın Asya tablolarının çehreleri herkesin bildiği şu Zeybekleri", ya da "Arap stilinde, İngiliz gravürlerinin herkese bildik kıldığı şu Arap stilindeki güzel çeşmeyi" görür ve betimler.

Resimlere yapılan yoğun göndermeler tablonun yöresel renge uygunluğunu, görülen gerçekle yazı yoluyla aktarılan gerçek arasındaki özdeşliği sağlamlaştırır. Gautier, Beyoğlu'nda "Jules David'in gravürlerindeki gibi oturmuş olan delikanlıları" betimler. Yazar daha önce izlediği resimlerdeki kişilerin arayışına gider, kitabının başında "yalnızca gördüklerimi betimleyeceğim" tarzındaki söylemine bağlı kalmaz. Betimlemesine önceden izlediği tablolarından edildiği basmakalıp imgeleri karıştırır. Yazarların temel kaygısı gerçeği olabildiğince tamlığı içerisinde sunmak olduğundan, görülen ülke konusunda ortaya çıkan yerleşmiş imgeleri de aykırı olarak bu biçimde sürdürmek isterler.

Bu tutumlarına bağlı olarak çoğu zaman resme ait teknik terimlerin kullanımı, ya da karşılaştırma yöntemiyle resme yapılan göndermeler sırasında yazarlar yazının mı resme ya da tersine resmin mi yazıya üstün olduğu sorgularlar. Yazıyla resmin bir tür yarış içerisine sokulduğu görülür böylelikle.

Gerçekten de yolculuk anlatılarında çok sık olarak yazı ve resim arasında bir çekişmeye, yazının mı resimden, resmin mi yazıdan üstün olduğu sorununa rastlarız. Gerçekle kurulan ilişki biçimine göre birinin diğerine baskın çıkarılmaya çalışıldığı görülür. Gautier gibi gerçeğe olabildiğince yakın olmak uğraşında olan bir yazarın yazı yoluyla gerçeği aktarmakta yetersiz kaldığını anımsatmıştık. Çabası daha çok kurgusal bir yapıt ortaya koymak olan yazarlar yazının üstünlüğünü öne çıkarırlar. Betimsel karşıtı bir yazar olan Dumas dilsel ve sözbilimsel unsurlara başvurmak, bir betimlemeye girişmek zorunda kaldığı anlarda bir ressam olamamaktan yakını ve elinde bir resim fırçası yerine bir kalem olmasından dolayı okur karşısında özürle karışık bir tutum içerisine girer: "Bir kalem yerine bir resim fırçasına sahip olmak isterdim. (...) Resim olmadığından, okurun bir betimlemeyle yetinmesi gerekir." Ya da bir başka yerde şunları okuruz: "Bir gravür olmadığından, betimlemeyle anlatmaya çalışalım."²⁹ Dumas betimsel yazının gerçeği aktarmakta yetersiz kaldığını düşündüğünden gerçeği aktarmak için bir başka yolu, anlatıyı öne çıkarır. Anlatısal yazı egemen konuma gelir, o denli egemen ve üstün konuma gelir ki çarpıcı ve göz kamaştırıcı bir tablo bir metne indirgenir, bir karşılaştırma aracılığıyla tablo metne dönüşür. Salvator Rosa'nın bir tablosu

²⁹ Dumas, a.g.y., s. 192, 168.

ile ilgili olarak şunları söyler: "*Sanki resme dönüştürülen Dante'nin yapıtından bir sayfa bu.*"³⁰ Yazı ve resim arasındaki metaforik çatışma İtalya'da da karşımıza çıkar; Gautier'nin gerçeği aktarma konusunda ileri sürdüğü betimsel yazının yetersizliği dikkat çekmek amacıyla başvurduğu bir uygulamadır aslında. Yazar, yazının resim karşısındaki yetersizliğini dile getirmekten çok betimlemenin resimsel bir işlem olduğunu vurgulamak ister. Kimi zaman "*yalnızca kalemin aktarabileceğini söylediği mimariyle ilgili ayrıntıları*" atladığı olur; ancak yazının resim karşısında salt üstünlüğüne, yetersiz kaldığı düşüncesini de dayatmaz: "*Fırçanın belki de kalemden aktarmakta daha yetersiz kalacağı şey gölün rengidir*"³¹ Gautier sözbilimsel unsurlar arasından seçimini yaparak yazıyı resimle yarıştırdı. Kullandığı imgeler, yer verdiği karşılaştırmalar, şu ya da bu yer konusunda aklına gelen çeşitli ressamlar tek bir tuvalde tek bir ressamın yeterince yansıtamayacağı ayrıntıları tamamlamaya yararlar. Madame de Staël ise resmin körü körüne yazıya bağlı olduğundan, Corinne'in tablo galerisini nasıl düzenlendiğinden söz eder: "*Onun galerisi tarih tablolarından, şiiri ve dini konu edinen tablolardan ve manzara tablolarından oluşuyordu.*"³² Bu galeride ayrıca dört büyük yazardan dört de "*dramatik tablo*"ya yer verilmiştir. Bu tablolardan birisi Cehennemde Dido'yu gören Enée'yi göstermektedir. "*Gölgelerin buharlı rengi ve onları çevreleyen solgun doğa Enée'nin yaşamının havasıyla kontrast oluşturuyor. Ancak bu türden etkiler sanatçının bir oyunu, şairin betimlemesi zorunlu olarak resmedilebilecek şeyden üstündür.*"³³ Madame de Staël için yalnızca sözcükler insanın tüm tutkularını açıklayabilir. Duyguların lirizmini, insan yüreğinin karmaşıklığını resmetmek yazarın, şairin; çatışmalar, çelişmeler, olaylar dram sanatının işidir. Madame de Staël resmi ardışık olanı betimleyemeyecek donuk ve son derece sınırlı bir sanat olarak görür. Yaratıyı öne alır, önceliği ona verir: "*İmgelem her zaman düşünceden önce gelmelidir.*" Oysa Corinne'de yer alan tabloların çoğu önceden var olan tarihsel, dinsel ya da şiirsel konuları aktarır. Çünkü Madame de Staël'e göre resim yaratıcı değildir, oysa yazar, Corinne'de yaptığı gibi, kurgular yaratan kişidir, kurgu resme üstündür. Yolculuk anlatılarında böylelikle karşılaştırma aracılığıyla farklı türlerin, farklı biçemlerin, farklı özellikte söylem biçimlerinin yoğun olarak iç içe kullanıldığı görülür. Sanatla günlük yaşamın sürekli olarak karşı karşıya getirilmesi betimlemenin temel bir özelliği olarak göze çarpar. Günlük yaşama ait bir karşılaştırılanla (gerçeğe ait bir unsur) sanatsal bir karşılaştıran (bilgi nesnesidir bu) günlük yaşamı sanatsal bir gerçekliğe dönüştüren, yazı düzleminde var olan yeni bir gerçeklik yaratmaya varan yolcu-yazarın gerçeğe yönelttiği bakıştaki dönüştürücülük özelliğini ele verir. Gerçeğin sanatsalın aracılığına başvurularak dönüştürülüp değerlendirilmesi bütünüyle öznelğin bir sonucudur, bu durumda yazar somut bir gerçekliği değil, bir görüyü aktarır, bakışın bir yönelimi söz konusudur artık. Gerçeğin aktarımı büyük ölçüde sözbilimin iki temel yöntemi

30 A.g.y., s. 249.

31 Gautier, Italia, s. 16, 163.

32 Madame de Staël, Corinne ou l'Italie, Paris, H. Nicole, 1807, s. 217.

33 A.g.y., s. 219.

olan karşılaştırma ve metafor kullanımıyla sunulur. Sanat, gerçeğe bir değer katmak; gerçeği bir sanat yapıtına dönüştürmek, sanatsal bir nesne gibi onu algılamak, onu estetize etmek gerçeğe bir değer katılması için bir yoldur.

Sanat ve gerçeğin birbirine yaklaştırılmasının temel sonuçlarından birisi öyleyse gerçeğin değerini hissettirmek, günlük yaşama ait nesneye estetik bir değer yüklemektir, bu yolla betimsel yazı olabildiğince şiirsel bir yöne çekilir. Dumas, turistlerin uğrak yeri olan iki yeri, müze ve yıkıntı arasındaki ilişkiyi 'mücevher' metaforuyla dile getirir. "*Mücevherlerin tadını uzun uzun çıkardıktan sonra sıra kutuya geldi.*" "*Kutuyu gördükten sonra sıra mücevherlerde.*"³⁴ Mücevher ile Dumas müzelerde sergilenen değerli eşyalara gönderme yapar, mücevher 'kutusu' ile de bu değerli eşyaların geldikleri antik kentleri anlar. Mücevherciliğin söz dağarından alıntılanan sözcükler müzelerin ve yıkıntılarının (Pompei, Herculaneum) değerini yananamlar. Dumas metaforik bir dile başvurarak gezi anlatısını eğitsel bir işlevle de donatır. Örtük söylemlere başvurarak okura en yararlı gezme biçiminin ne olduğunu, geziye eski kentleri, arkeolojik alanları, yıkıntıları gezerek başlamak, ardından mücevherlerin yer aldığı müzeleri gezmek gerektiğini öğütler. Gautier, mücevherciliğin söz dağarına yine gerçeği metaforik bir kullanımla betimlemek amacıyla başvurur. "*Milano'daki bir kubbeyi lapis-lazuli bir fon üzerine kondurulmuş kocaman bir gümüş kumaşa*"³⁵ benzetir, ardından yaptığı karşılaştırmayı şu biçimde sürdürür: "*değerli taşlar gibi alev saçan, kolye ve bileziklerdeki gibi art arda dizilmiş taneleri antik dönemdeki genç bir kadının boynunu ve kollarını hayranlık verici bir biçimde süsleyecekti.*"³⁶ Karşılaştırması bir meyve satıcısının tezgâhındaki üzüm tanelerine benzer. Goncourt Kardeşler için gerçek bir mücevher olan Pamphili Villası "*Benvenuto Cellini'nin koyu gümüş rengindeki çekmecesinin görünümündedir.*"³⁷ Mücevher motifi ile mücevherciliğin söz dağarından yararlanarak bir bütünü (mücevher) oluşturan parçalar metaforik olarak güzelleştirilir, yazı yoluyla dış dünya, gerçeklik dönüştürülerek bir sanat yapıtı durumuna getirilir. Mücevher, sanat yapıtı imgesiyle yazarlar yazma etkinliğini kendilerince yeni bir yola çekmiş olurlar. Bu türden karşılaştırmalar ve/ya metaforik kullanımlar aracılığıyla dış dünya sanatsal düzlemde yeniden yaratılır. Yazı ve sanat birleştirilerek dış dünya yeni bir görünüme sokulur, yeni bir gerçeklik yaratılır böylelikle. Sanat aracılığıyla gerçeklik 'ölümsüz' kılınır. Théophile Gautier'nin *İtalya*'da yaptığı gibi, Venedik'teki su taşıyıcılarını "*antik heykellere*" benzetmesi ile etten kemikten kişileri yazı yoluyla sanatın alanına sokması, onları kısıpırtısızlaştırmak, zamanı durdurarak ölümsüzleştirmek anlamına gelir. Gautier'de güzel olan her şeyi sanatın (çoğunlukla resim ve heykel) aracılığına başvurarak ölümsüzleştirmek çabası bir saplantı durumuna gelmiştir gerçekten de, gerçeği sanatın aracılığına başvurarak ölümsüzleştirmek yazı estetiğinin temel bir özelliğidir: "*Donuk göz kapakları görmeden bakıyorlardı, bir heykelin mermer göz kapakları gibi.*" Bir başka

34 Dumas, a.g.y., s. 160, 213.

35 Gautier, *Italia*, s. 52.

36 A.g.y., s. 261.

37 E. et J. De Goncourt, *l'Italie d'hier*, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894, s. 202.

verde ise şunu okuruz: "*Derilerini bronzlaştıran hava ve güneş güzel bronz mermer heykellerin rengini onlara veriyordu, bedenlerinin biçimi bronz heykeller gibiydi.*"³⁸ Yazar sürekli olarak etten kemikten insanları heykellere ya da mermere benzetir, bu tutumuna hep bağlı kalır, onları böylelikle yazı yoluyla sanatın alanına sokar, onlara imgesel bir ölümsüzlük kazandırır. Fiziksel bozulmanın yarattığı iç sıkıntısını yenmenin biricik yolu sanatın aracılığıyla zamanın akıp geçişine karşı bir yol olur. Resimden başka heykel, mermer, kısacası sanat güzelliği ölümsüzleştirmek, zamanın iç sıkıntısı yaratan akıp geçişini durdurmak için temel bir yol olur. Resme, heykele yapılan karşılaştırmalar gerçekliğin aktarımı sırasında imge dünyasına açılan bir yol olur aynı zamanda. Sonuç olarak, bütün bunlar bize neyi gösterir öyleyse? Betimlemenin arı bir mimesis arayışında olduğu savının bir kuruntudan öteye geçmediğini. Karşılaştırmalar ve metaforik kullanımlar aracılığıyla betimsel yazının gerçeklikten sıklıkla koptuğunu, betimlemelerde aranan gerçekliğin kimi zaman bir yanılısama olarak kaldığını. Gerçeğin arı bir yakalanması arayışında olan betimlemelerde imgesel kullanımlar aracılığıyla asıl gerçeklikten sapıldığını, öznelin alanına girildiğini. Yazı ile resim, genel olarak da sanat arasındaki ilişkinin, göstergelerarası bir çerçevede kalarak, her yolculuk anlatısında gerçeği tamlığı içerisinde aktarabilmek için zorunluluk olduğunu...

38 Gautier, Italia, s. 135.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru, 2014.
- Barthes, Roland, "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire" in *Communications*, no 16, *Recherches rhétoriques, Essais*, Editions du Seuil, 1994.
- Curtius, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, Pocket, coll. Agora, 1991.
- Dumas, Alexandre, *Le Corricolo*, Paris, Dolin, 1843.
- Chateaubriand, *Voyages en Italie*, Paris, Ladvocat, 1827.
- Chateaubriand, *Mémoires d'Outres-Tombe*, Paris, E. Et V Penaud frères, 1849.
- De Goncourt, E. Et J., *l'Italie d'hier*, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894.
- Duras, Marguerite, *Moderato Cantabile*, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, 1998.
- Fournou, Marie, "L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférence", *Postures*, no 7, 2005.
- Gautier, Théophile, *Voyage en Italie – Italia*, E. Fasquelle, 1905.
- Gautier, Théophile, *Constantinople*, 10/18, Christian Bourgeois, éditeur, Paris, 1991.
- Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Heffernan, James A. W., "Ekphrasis and Representation", *New Literary History*, vol. 22, no. 2, *Probings: Art, Criticism, Genre*, spring, 1991.
- Labarthe-Postel, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Lytard, Jean-François, *Postmodern Durum*, çev. İsmet Berkan, Bilgesu Yayıncılık, 2014.
- Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, H. Nicole, 1807.
- Molinié, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Puf, 1989.
- Savard-Corbeil, Mathilde, "L'ekphrasis comme réécriture. Le déplacement de l'image vers le langage chez Yves Klein", *Recherches Culture et histoire dans l'espace roman*, no 20, 2018.
- Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, Paris, Delaunay, 1817.
- Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris Delaunay, 1826.
- Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris, Delaunay, 1829.
- Vranceanu, Alexandra, "Leo Spitzer: sa définition de l'ekphrasis et son influence sur les méthodes d'analyse comparatiste", *Leo SpitzerLo stile e il metodo Atti del XXXVI Convegno Interuniversitario (Bressanone/*

Innsbruck, 10-13 luglio 2008.

Vranceanu, Alexandra, Quelques aventures de l'"ekphrasis" dans la fiction contemporaine, Editura Universitatii din Bucureşti, 2011.